
Die Gotik – ein europäischer Stil?

Peter Kurmann

Als kurz vor 1300 Burkhard von Hall, Chronist und Dekan des am Ufer des Neckars gelegenen Ritterstifts St. Peter zu Wimpfen, ein Lob auf die Frömmigkeit und ruhmreichen Taten seines Amtsvorgängers Richard von Deidesheim niederschrieb, hob er unter anderem den im Jahre 1269 angefangenen Neubau der Kirche hervor, die wir heute als gotisch bezeichnen. (Abb. 1) Von diesem Neubau, einem sichtbaren Zeichen für alle Reformen disziplinarischer, liturgischer und ökonomischer Art, die Richard, ein *fortissimus athleta Dei*, wie ihn sein Nachfolger nennt, dem Stift gewiss nicht zur Freude aller Kanoniker auferlegt hatte, berichtet der Chronist, er sei nach „französischer Art“ (*opere francigeno*) errichtet worden. Diese hat man häufig als Beweis dafür angeführt, dass sich im 13. Jahrhundert gebildete Kreise über den französischen Ursprung der Gotik im Klaren waren und damit ein Verständnis für Kulturtransfer an den Tag legten, das dem heutigen entspricht. Obwohl der Begriff des *opus francigenum* unter den Kunsthistorikern unentwegt die Runde macht, sei die Einmaligkeit dieser Quelle betont, denn nirgendwo sonst ist zur Zeit der Gotik schriftlich aufgezeichnet worden, dass der Stil, den wir den gotischen nennen, französischen Ursprungs sei. Burkhard von Hall, der Wimpfener Chronist, war sich aber seiner Sache absolut sicher, und dies um so mehr, als er festhält, der Architekt der neuen Kirche sei kurz vorher aus der Stadt Paris in Frankreich gekommen (*qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie*). Vermutlich hat der Baumeister der Wahrheit etwas nachgeholfen. Er mag durchaus als junger Steinmetz einmal in Paris

gewesen sein, aber der Art und Weise nach, wie er die Kirche in Wimpfen gestaltet hat, muss er als Architekt wohl in einer lothringischen Bauhütte ausgebildet worden sein. Wie dem auch gewesen sein mag, so erstreckte sich die Mobilität von Baumeistern und Künstlern der Gotik manchmal tatsächlich über weite Teile Europas. Berühmt wurde etwa der des Bauwesens kundige Pikarde Villard de Honnecourt aufgrund seiner Sammlung von Zeichnungen und Notizen. Um 1230 reiste er bis nach Ungarn und interessierte sich auf dem Wege dahin für so vieles, dass man vermuten kann, er habe im Auftrag einer der großen Bauhütten eine Art von Werkspionage betrieben.

Sollte tatsächlich nicht zuletzt dank solcher aus Frankreich stammender „global players“ im 13. Jahrhundert europaweit das Bewusstsein entstanden sein, dass die Gestaltungsweise, die wir als gotisch bezeichnen, in Frankreich ihren Ursprung hatte, so ging diese Erkenntnis in der Neuzeit wieder gründlich verloren, sonst wäre es nicht möglich gewesen, dass fast jede der großen Nationen die Entstehung der Gotik für sich in Anspruch nahm. Deshalb möchte ich mein Referat in zwei Teile gliedern. Im ersten soll zur Sprache kommen, wie die Gotik in einzelnen Ländern vom 16. bis ins 19. Jahrhundert in den Dienst der nationalen Selbstfindung gestellt wurde. Im zweiten Teil wird die Frage aufgeworfen, welchen Beitrag die Gotik im hohen und späten Mittelalter selbst, zur Zeit ihrer Entstehung und Ausbreitung, für die Kultur des gesamten europäischen Kulturraums beigesteuert hat.

Der junge Goethe versah 1772 seinen Hymnus an Erwin von Steinbach, den legendären Baumeister des Straßburger Münsters (Abb. 2), bekanntlich mit dem Titel „Von deutscher Baukunst“. Zwar bezeichnet er die Bauart des Münsters mehrmals als „gotisch“, aber er preist sie als eine der sublimsten Errungenschaften der Deutschen. Die von Goethe höchst positiv gemeinte Zuschreibung der Gotik an die

Deutschen war die Folge eines historiographischen Missverständnisses, dem die frühen Humanisten Italiens zum Opfer gefallen waren. Kurz bevor 1450 Leon Battista Alberti und Lorenzo Valla das Wort „gotisch“ als gleichbedeutend mit „roh, wild, ungeordnet“ verwendeten, hatte Tuccio Manetti behauptet, nach dem Fall des Römischen Reiches hätten die einfallenden Goten und andere Barbarenvölker die antike Architektur völlig verdorben. Am schlimmsten seien aber die Deutschen gewesen, die in der Zeit nach Karl dem Großen ihre rohe Bauweise in ganz Italien verbreitet hätten. Das der antiken Schönheit entgegengesetzte Extrem im Schlechten ist demnach für die Autoren der Renaissance die Bauart des Mittelalters, die sie generell den Deutschen zuschreiben und für deren verschiedene Stilphasen sie weder ein Auge noch eine Terminologie hatten. *Maniera tedesca* und *stilo gotico* wurden dabei synonym verwendet. Wenn nun aber Goethe angesichts des Straßburger Münsters dieses historiographische Missverständnis ins Positive wendet und die Formenwelt der germanischen Stämme als ein der klassischen Antike ebenbürtiges Phänomen bezeichnet, so konnte er sich auf eine zweite, ebenfalls auf die Renaissance zurückgehende Tradition berufen, den Vitruvianismus. Zwar spielt Mimesis in der Schrift des Vitruvius Pollio, dem einzigen aus dem Altertum erhaltenen Architekturtraktat, nur eine geringe Rolle, aber die Vitruvianer des 16. bis 18. Jahrhunderts beriefen sich häufig auf die Urhütte (Abb. 3), die der Meinung des antiken Autors nach die ersten primitiven Menschen aus Bäumen und Zweigen im Urwald errichtet hätten. Die Vitruvianer führten nicht nur den antiken Tempel, sondern auch die alle Regeln missachtende mittelalterliche Baukunst auf diesen Ursprung zurück und verliehen ihr damit die Würde eines in der Natur vorgegebenen Phänomens, das sie gleichberechtigt neben die antiken Ordnungen stellten. Nicht nur in Deutschland, sondern

auch in Frankreich und England fand die Idee, die großen mittelalterlichen Kirchen seien nichts anderes als in Stein errichtete Wälder, großen Anklang. „Alles in der gotischen Kirche zeichnet das Labyrinth des Waldes nach“, heißt es in Chateaubriands „Génie du Christianisme“ von 1802, und auch Goethe verglich das Straßburger Münster mit einem Baum, „der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern [...] ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn“. Es verwundert nicht, dass diese naturalistische Erklärung der mittelalterlichen Baukunst bis heute populär geblieben ist, denn sie rechtfertigt die Emotionen, den andächtigen Schauer, die weihevollen Stimmung, welche mittelalterliche Kirchen beim Betrachter auslösen. Der Waldvergleich, von den Romantikern besonders gern aufgenommen, verfestigte die Meinung, die „Gotik“ – der Name stand immer noch stellvertretend für die gesamte Baukunst des Mittelalters – sei eine Erfindung der eigenen Nation, und darauf konnten sich die Deutschen ebenso wie die Franzosen und Engländer berufen.

Darüber hinaus wurde aber bereits im 18. Jahrhundert der Zugang zur mittelalterlichen Baukunst verwissenschaftlicht. Sowohl in England als auch in Frankreich hatte eine quellenkritische Geschichtsforschung angefangen, nicht nur die schriftliche Überlieferung, sondern auch die materiellen Relikte der Kultur des Mittelalters zu berücksichtigen. Neben Urkunden, Siegeln und Münzen wurden nun auch Bau- und Bildwerke als wichtige Zeugnisse der eigenen Nationalgeschichte in Betracht gezogen. Obwohl für die Vertreter dieser historisch-antiquarischen Forschung die ästhetische Seite der untersuchten Artefakte völlig unerheblich war – das meiste fanden sie schlicht scheußlich und barbarisch –, öffnete ihnen das Bestreben nach einer Periodisierung der Geschichte die Augen. Einen Höhepunkt stellt diesbezüglich das Werk von Abbé Jean Leboeuf dar, der in seiner 1754–58 erschienenen *Histoire*

de la ville et de tout le diocèse de Paris eine Einteilung der mittelalterlichen Baukunst in drei Phasen vorschlägt, welche die heute übliche fast vorwegnimmt. Vor allem sah er als erster richtig, dass die „gotische“ Bauart, als deren Hauptmerkmal er den Spitzbogen bezeichnete, unter König Ludwig VI. dem Dicken (1108–37) in Nordfrankreich entstanden ist. Allerdings ist es Leboeuf nicht eingefallen, diese Erkenntnis in einen europäischen Zusammenhang stellen.

Ebenfalls im Zeichen der Erforschung der nationalen Geschichte stand das technologische Erklärungsmodell der Gotik. Nachdem bereits im Zeichen der Aufklärung Architekturtheoretiker wie Jacques-Germain Soufflot (1713–80), der Erbauer des Pariser Pantheons, die Skelettbauweise der Gotik als große Ingenieurleistung gewürdigt hatten, verbreitete Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, der Apostel der französischen Neugotik, (1814–79), Ansichten über die Entstehung der Gotik, die ebenso rationalistisch wie nationalistisch waren. Er behauptete, einzig und allein die Erfindung des Kreuzrippengewölbes habe zur Stilbildung der Gotik geführt. Mit anderen Worten sei es die Aufteilung der Gewölbeflächen in ein tragendes Gerüst aus sich überkreuzenden Rippen und dazwischen eingefügten Kappen gewesen, welche die Architekten veranlasst habe, dieses Prinzip auch auf die Wände zu übertragen. Das sei der Ursprung der Gotik. In Tat und Wahrheit verlief die Entwicklung gerade umgekehrt, denn erst seitdem im frühen 11. Jahrhundert fast überall in Europa versucht worden war, die Wandstruktur der romanischen Bauwerke in einzelne Glieder aufzuteilen, war es möglich, dies auch im Gewölbebau zu versuchen. Der technische Fortschritt im Bauwesen, den Viollet-le-Duc ausschließlich seinen Landsleuten zuschreibt, habe nur im Milieu eines in den französischen Städten erstmals herausgebildeten, rational denkenden Bürgertums stattfinden können. Der antiklerikale

Architekturhistoriker glaubte allen Ernstes, die Laien hätten die neue Formensprache der Gotik den kirchlichen Instanzen aufgezwungen. Mit der Gotik hätten die Franzosen europaweit die einzige neue Formensprache seit dem Ende der antiken Kunst erfunden, sie sei dieser gleichberechtigt. Viollet-le-Duc verglich die Franzosen des 13. Jahrhunderts mit den Athenern zur Zeit des Perikles, und die Gegenüberstellung der Kathedralen von Amiens oder Reims mit griechischen Tempeln wurde zum Topos. In dieser Sicht der Dinge fand der allgemeine Anstieg des Kulturniveaus im Europa des 12. und 13. Jahrhundert unter der Führung Frankreichs statt, und damit wären wir wieder am Eingang unserer Betrachtung angelangt, nämlich bei der Gotik als *opus francigenum*.

Dass die Kunst der Gotik ihren Ausgang in Frankreich nahm, ist eine unbestrittene Tatsache. Erstmals publik gemacht hat sie aber nicht ein Franzose, sondern ein Engländer und ein Deutscher. 1809 bezeichnete George Downing Whittington in einer kleinen Schrift die Abteikirche von Saint-Denis (Abb. 4, 5) als das früheste Beispiel der Gotik und schloss daraus, die französische Gotik sei älter als die englische. Folgenschwere war aber der Aufsatz, den der deutsche Architekt Franz Mertens 1834 in der „Allgemeinen Bauzeitung“ veröffentlichte. Darin datierte er die unter Abt Suger errichteten Teile der Abteikirche von Saint-Denis richtig in die Jahre 1135–44 und erklärte sie zum Erstlingswerk der Gotik in ganz Europa. In Deutschland war man verunsichert. Sulpiz Boisseré, der unermüdlich predigte, der Kölner Dom sei der absolute Höhepunkt der deutschen Kunst und deshalb müsse man ihn vollenden, war empört. Mertens veröffentlichte seine Schrift nochmals auf Französisch und setzte sich damit zwischen die Stühle. Die Deutschen hörten nicht gerne, dass die Gotik in der Ile-de-France erfunden worden war, und die Franzosen ärgerten sich darüber, dass diese Entdeckung ein Deutscher gemacht hatte.

Dieses Spiel wiederholte sich zu Ende des 19. Jahrhunderts, nachdem der große Kunsthistoriker Georg Dehio im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen die Beobachtung publizierte hatte, dass einige der berühmten Bildwerke des 13. Jahrhunderts im Bamberger Dom nach dem Vorbild von Statuen an der Kathedrale von Reims geschaffen worden sind. Ausgerechnet der Michelangelo-Spezialist Karl Frey warf ihm mangelnden Patriotismus vor. Aber Dehios Beobachtung brachte eine Lawine ins Rollen, weil von nun an fast alle wichtigen Skulpturenzyklen der hochgotischen Plastik im mitteleuropäischen Kulturraum von deutschsprachigen Kunsthistorikern darauf hin befragt wurden, in welchem Maße französische Vorlagen für ihre Gestaltung eine Rolle gespielt haben. Man kann die Enttäuschung der deutschen Kunsthistoriker sehr gut verstehen, als ihnen Emile Mâle in seiner 1917 erschienenen Streitschrift *L'Art allemand et l'art français* das Verdikt entgegenschleuderte: *L'Allemagne n'a jamais rien inventé*. Das also war die französische Quittung für das Streben deutscher Kunsthistoriker nach wissenschaftlicher Objektivität inmitten der Wogen des Chauvinismus. Aber man bedenke, dass die Abfassung der Schrift Mâles von der Beschießung der Kathedrale zu Reims durch die deutschen Truppen während des Ersten Weltkriegs ausgelöst wurde, eine Tragödie, die sich die Kriegspropaganda hüben und drüben zunutze machte. Vor dem Hintergrund dieser kulturellen Katastrophe gewinnt die Aussöhnung zwischen Deutschland und Frankreich, die 1962 Konrad Adenauer und Charles de Gaulle in der Reimser Kathedrale feierlich besiegelten, eine zusätzliche symbolische Bedeutung.

Die Gotik wurde also lange Zeit der jeweiligen nationalen Kultur zugeordnet. Dies gilt selbst für Italien, wo sie zwar theoretisch hochgradig negativ beurteilt, in der Praxis aber immer wieder als ein Formensystem akzeptiert wurde, das gegenüber der antiken Baukunst selbständig auftrat.

Gotik war in den Jahrhunderten von Renaissance und Barock überall in Europa vor allem dann gefragt, wenn es galt, unvollendete mittelalterliche Kirchen in deren Stil zu reparieren oder weiterzubauen. So stellte man etwa in den großen Bauhütten von Siena, Bologna, Mailand, Orléans und Westminster unzählige Erwägungen über die historisierende Anwendung gotischer Bauformen an und setzte vieles davon auch in die Praxis um.

Wie aber stand man im Mittelalter zur Verschiedenartigkeit der Stile? War man sich ihrer überhaupt bewusst? In Anlehnung an die antike Rhetorik war es gewiss möglich, die Lehre der verschiedenen *modi* auch für visuelle Phänomene anzuwenden. Das meiste aber, das wir darüber zu wissen vermeinen, hat die moderne Kunstwissenschaft aus den Kunstwerken selbst herausgelesen, denn die mittelalterlichen Quellen sind diesbezüglich stumm. Sie berichten höchstens vom Gegensatz zwischen den *Antiqui* und den *Moderni*, vermeiden es aber, die beiden Positionen genau zu definieren. Wurde die Gotik zur Zeit ihrer Entstehung und Verbreitung europaweit als etwas Neues empfunden? Die vereinzelt Erwähnung des *opus francigenum* in Wimpfen sowie ein paar lobende Erwähnungen der Kathedralen von Paris und Amiens in diversen Quellen des Spätmittelalters deuten darauf hin, aber das reicht nicht aus, um die Frage eindeutig zu bejahen. Befragen wir also die Kunstwerke selbst!

Leider leistet uns dabei die moderne Kunstgeschichte wenig Hilfe. Entstanden im Zuge der nationalen Selbstfindung bleibt sie noch heute allzu oft in diesem Bezugsrahmen befangen und klammert europaweite Perspektiven aus. Noch immer ist sie bestrebt, einerseits die vom französischen Ursprungsland der Gotik ausgegangenen „Einflüsse“ anhand des konkreten Formenbestands nachzuweisen, und andererseits die Art und Weise, wie auf französische Vorbilder reagiert wurde, als etwas Nationaltypisches he-

rauszustellen. Als ob es jemals eine „deutsche“ oder eine „italienische“ Gotik gegeben hätte, deren Beispiele, definierbar anhand eindeutiger Wesensmerkmale, sich vorzugsweise innerhalb der heutigen ethnisch-staatlichen Einheiten ausgebreitet hätten. Demgegenüber möchte ich auf jede national oder ethnisch bestimmte Betrachtungsweise verzichten und folgende Leitsätze zu bedenken geben: 1. Nur in ihrem nordfranzösischen Kerngebiet zeigt die gotische Architektur eine erstaunlich progressive, geradezu logisch anmutende Entwicklung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Das gilt aber nicht gleichermaßen von der Bildenden Kunst. 2. Die Gotik wird im Laufe des 13. Jahrhunderts zum gesamteuropäischen Phänomen. Indem sich französische Strukturangebote und Formen überall in Europa verbreiten, veranlassen sie die Künstler der verschiedenen Länder und Regionen, die einheimische Tradition zu hinterfragen und zu neuen, eigenständigen Schöpfungen zu gelangen. Das genuin Europäische der Gotik ist weniger ihr in Frankreich vorgeprägtes Formen- und Struktursystem, das sich zur Rezeption oder Nachahmung anbot, als seine Rolle als Katalysator, der allenthalben neue Impulse freisetzte.

Diese Thesen seien anhand weniger Beispiele illustriert. Im Pariser Becken und den angrenzenden Regionen bildet sich nach der Mitte des 12. Jahrhunderts eine Architektur von immer ausgefeilter durchlichteten Skelettbauten aus. Es herrschte ein harter Wettbewerb zwischen hochqualifizierten Baumeistern, für den die ständig höher geschraubten Ambitionen der kirchlichen Auftraggeber das Klima schufen. Jede neue Kathedrale sollte diejenige der Nachbardiözese übertreffen. Kurz nach 1190 vollzieht sich ein Umbruch, der die präziöse Feingliedrigkeit durch eine kraftvolle Monumentalität ersetzt. Die Folge davon sind die „klassischen“ Kathedralen von Chartres, Reims und Amiens. Um 1230 setzt erneut eine Verfeinerung ein, wel-

che Struktur und Zierarten einander zusehends angleicht, was durch die Erfindung des Maßwerks, das geometrisch angelegte Steingitter zur Unterteilung der riesigen Fensterflächen, entschieden gefördert wurde. Diese als „Rayonnant“ bezeichnete Architektur bot die Voraussetzung für alle späteren Spielarten der französischen Gotik.

Jenseits von Maas und Mosel empfand man erst nach geraumer Zeit die französische Architektur der Gotik als etwas Überlegenes. Während am Rhein von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts die romanische Baukunst ihre letzte Blüte erlebte und zweifellos als Alternative zur Gotik verstanden wurde, wollte in Magdeburg ein Erzbischof, der in Paris studiert hatte, eine gotische Kathedrale an der Stelle des 1207 abgebrannten Doms Ottos des Großen errichten. (Abb. 6) Französisch-gotisch ist aber nur der Grundriss des neuen Domchors mit seinem Kapellenkranz, denn alles Aufgehende ist noch vollkommen vom Wunsch der Romanik nach massiven Mauern bestimmt. Trotzdem stellt dieser Massenbau im Verhältnis zu allen romanischen Vergleichsbeispielen etwas völlig Einmaliges dar. Sein Architekt bediente sich durchaus gotischer Formen, wie etwa die mehrfache Einstufung der Fensterrahmen an den Kapellen lehrt. Da aber, so zart sie sich auch gebärdet, die Profilierung dieser Fensterrahmen die Mauer nicht auflöst, sondern vielmehr zeigt, wie dick sie ist, wird hier die Gotik mit ihren eigenen Mitteln ins Gegenteil verwandelt. Es war die Kenntnis der Gotik und der bewusst selektive Einsatz ihrer Formen, die den Magdeburger Architekten zu einer völlig eigenständigen Neuschöpfung veranlasste.

Als die Franziskaner 1294 in Florenz den riesigen Neubau von S. Croce in Florenz (Abb. 7) begannen, stellten sie manche gotische Kathedrale Frankreichs in den Schatten. Nicht diese waren aber das Leitbild, sondern die flachgedeckten Basiliken Roms aus der Zeit Konstantins des Gro-

ßen. Ihr Vorbild erlaubte es dem Orden, eine seinen Raumbedürfnissen angemessene monumentale Kirche zu errichten, obwohl er sich zu völliger Armut verpflichtet hatte. Aber der Architekt – vermutlich Arnolfo di Cambio – verzichtete auf eine Wiederholung der spätantiken Basiliken. Er errichtete keine Säulenreihen, sondern auf achteckigen Pfeilern ruhende Arkaden, deren große Spannweite den Blick fast ungehindert in die Seitenschiffe schweifen lassen. Zwar sind die Arkaden spitzbogig, aber Arnolfo bekront sie mit einem kräftigen antiken Konsolgesims. Ansonsten ist die Architektur von äußerster Schlichtheit. Über jedem Pfeiler steigt eine flache Wandvorlage in die Höhe, um die Wände in einzelne Abschnitte zu unterteilen, und statt eines Gewölbes spannt sich ein offener Dachstuhl über das Mittelschiff. Auf der Ostseite des nach frühchristlichem Vorbild weit ausladenden Querschiffs öffnet sich zu beiden Seiten des Chorhaupts wie bei einer Zisterzienserkirche eine Reihe von Kapellen. Arnolfo gestaltete den Grundriss dergestalt, dass die Chorapsis zusammen mit den beiden anschließenden Kapellen genau der Breite des Mittelschiffs entspricht. Indem er die polygonale Chorapsis, die Seitenkapellen und die über diesen thronenden Öffnungen mit gotischen, farbig verglasten Maßwerkfenstern versah, schuf er ein für die Hauptansicht des Innenraums geschaffenes „Architekturbild“, sprich eine architektonische Komposition, welche die Gotik der nördlichen Hälfte Europas wie auf eine Schauwand projiziert. Auch hier hat die Kenntnis der Gotik einen genialen Architekten zu einer totalen Neuschöpfung inspiriert. Indem er auf die typisch gotische Zergliederung des Baukörpers verzichtete bzw. diese nur partiell an der chorseitigen „Schauwand“ zitierte, kam er den einheimischen Sehgewohnheiten entgegen, denn in Italien gaben die räumliche Weite und die körperhafte Plastizität antiker Bauweise auch im Mittelalter stets den Grundton an.

Auch der Baumeister Wilhelm, der 1174 für den Neubau des Chors der Kathedrale von Canterbury den Entwurf lieferte, ging auf einheimische Baugewohnheiten ein. (Abb. 8) Obwohl er aus der Bauhütte der nordburgundischen Kathedrale von Sens herkam, gestaltete er sein Projekt ganz im Sinne der Engländer, weil er einen Laufgang vor den Hochschiffen einrichtete, ein Element, das seit dem späten 11. Jahrhundert in romanischen Bauten auf der Insel die Regel war. Indem er teilweise einen farbigen marmorähnlichen Stein (den sogenannten Purbeck marble) verwendete und den Baudekor opulent gestaltete, kam er der in England besonders verbreiteten Schmuckfreude entgegen. So wurde das Werk eines französischen Architekten zum Ausgangspunkt einer spezifisch insularen Gotik, die sich in der Folgezeit durch einen unüberbietbaren Reichtum an Profilen und Ziergliedern auszeichnete.

Wenn außerhalb Frankreichs das Konzept der großen Kathedrale in seiner Gesamtheit übernommen wurde, so war das eine Ausnahme und hatte immer besondere Gründe. Bezeichnenderweise geschah dies erst, nachdem eine erste Welle der Gotikrezeption, die in der von uns geschilderten Weise ablief, bereits stattgefunden hatte und in Frankreich selbst der Höhepunkt der Entwicklung zum totalen Glashaar mit dem Neubau der Abteikirche von Saint-Denis (ab 1231) erreicht worden war. Aber weder ist der Kölner Dom, dessen Grundstein 1248 gelegt wurde, einfach eine Kopie der 1220 angefangenen Kathedrale von Amiens, noch lehnt sich die 1255 begonnene Kathedrale von León in allem und jedem an die Architektur von Saint-Denis an. (Abb. 9) Vielmehr wurden hier wie anderswo gewisse Gegebenheiten verschiedener französischer Vorbilder zu einem neuen Ganzen zusammengefügt, ja man hat den Eindruck, dass die Architekten solcher Bauwerke noch französischer als in Frankreich bauen wollten. Aber das waren, wie gesagt, die Ausnahmen.

Wenden wir uns zum Schluss noch kurz der monumentalen Bildhauerei zu. Sie gab im Zeitalter der Früh- und Hochgotik immer den Ton an, so dass die sukzessiven stilistischen Ausformungen, die sie in der Zeit von ca. 1140 bis 1350 erfuhr, stellvertretend für alle anderen Bildkünste hervorgehoben werden können. Den Beginn der gotischen Skulptur verkörpern die Figuren der um 1140 entstandenen Westportale von Saint-Denis und Chartres. „Gotisch“ an ihnen ist nicht die ornamentale Stilisierung ihrer Körper und Gewänder, denn darin unterscheiden sie sich wenig von den gleichzeitigen Bildhauerarbeiten der französischen Romanik etwa in Moissac, Autun oder Vézelay, neuartig ist hingegen die klare Lesbarkeit der Szenen und das Bemühen, den Gesichtern einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Im Laufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erhielten die in den nordfranzösischen Bauhütten tätigen Bildhauer neue Impulse von antiken Vorlagen. Deren Körperverständnis und Sinn für Bewegung wurden aber anfänglich nicht direkt, sondern über eine bis in die Karolingerzeit zurückreichende, immer wieder von einer Rückbindung an die Antike gekennzeichnete Tradition der Kleinplastik und Goldschmiedekunst vermittelt. Sie muss den Bildhauern derart die Augen geöffnet haben, dass sie um 1200 anfangen, sich direkt auf die Antike zu besinnen. Erstaunlicherweise wenden sich die Bildhauer also genau zu dem Zeitpunkt, in welchem die kleinteilige und feingliedrige Architektur der Frühgotik der kraftvollen Monumentalität der „klassischen“ Kathedralen wich, entschieden den körperbetonten, subtilen Formgebungen der kaiserzeitlichen römischen Antike zu. Waren sie nicht fähig oder nicht willens, der neuen Architektur etwas Eigenes entgegenzuhalten, oder war es gerade die edle Größe des antiken Menschenbilds, die sie motivierte, an den sich zu atemberaubenden Steingebirgen auftürmenden Kathedralen zumindest im Bereich der Portale humane Dimensionen zu wahren?

Die früheste um 1230 im deutschen Sprachraum auftretende „gotische“ Skulptur ist paradoxerweise die antike. Sie erreicht mit einem Schlag eine Qualität, welche diejenige der französischen Vorbilder manchmal bei weitem übertrifft. Wie blass und harmlos wirkt doch die Chartrester Modesta gemessen an Ecclesia und Synagoge in Straßburg! Auch einige der Figuren des Bamberger Doms überbieten mit ihrer Menschlichkeit, aber auch ihrem Pathos die ihnen entsprechenden Vorlagen in Reims bei weitem. So wird in Bamberg der makellos reine römische Matronenkopf der Reimser Visitatio-Maria zum Gesicht einer lebenslustigen jungen Frau, und gemessen am gewaltig strömenden Fluss ihres Gewandes wirkt die Drapierung des Vorbilds in Frankreich wie eingefroren. (Abb. 10) Warum diese Verlebendigung in Bamberg? Zumindest was die Gesichter betrifft, so glaubt man eine Antwort gefunden zu haben. Es waren die am Querhaus der Metropolitankirche der Champagne an kaum sichtbarer Stelle angebrachten „Masken“, welche die wohl nur kurzfristig in Reims weilenden Bamberger Bildhauer derart fasziniert haben müssen, dass sie alles, was sie gelernt hatten, vergaßen. Sie standen vor einem physiognomischen Experimentierfeld, das ihre Fähigkeit, ausdrucksgeladene Gestalten zu kreieren, ungemein beflügelte. Natürlich nahmen sie auch die großen Statuen an den Portalen zur Kenntnis, aber indem sie erfolgreich versuchten, die Lektion der Masken und anderer mit diesen verwandter Reimser Figuren in die Gestaltung ihrer Bildwerke einfließen zu lassen, überboten sie die französischen Vorbilder. Die von starken Emotionen geprägte deutsche Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts hat ihren Ursprung in Bamberg. (Abb. 11)

Ich muss aus Zeitgründen darauf verzichten, auf die weitere Entwicklung der gotischen Skulptur in Europa einzugehen. Als um 1240 Pariser Bildhauer mit der antiken Tradition brachen, indem sie ihre Figuren in schwere Gewänder

hüllten und es trotzdem vermochten, darunter den Körper in Bewegung zu versetzen und temperamentvolle Gebärden vorzuführen, hatten sie der gotischen Skulptur ihre endgültige Ausformung verliehen. Dieses „Rezept“, wenn ich so sagen darf, entfaltete bis zum Ende des Mittelalters seine Wirkung, obwohl es unzählige Variationen, Brechungen und Erneuerungen erfuhr. Dass die Bildhauerei Italiens während des ganzen 13. Jahrhunderts eigene Wege ging, versteht sich in Anbetracht der starken Rückbesinnung des Landes auf die Antike fast von selbst. Anfänglich im Herrschaftsbereich Kaiser Friedrich II. besonders stark an der römischen Vergangenheit orientiert, findet die italienische Skulptur in den Ateliers der beiden genialen Künstler Nicola und Giovanni Pisano und zuletzt im Werk des Arnolfo di Cambio zu einer gegenseitigen Durchdringung von Vorbildern der Antike und solcher des gotischen Frankreich, bevor bei den großen Bildhauern des 14. Jahrhunderts – Tino di Camaino, Lorenzo Maitani, Andrea Pisano und anderen mehr –, die gotischen Komponenten zu überwiegen beginnen. Aber selbst hier wäre es falsch, „gotisch“ mit französisch gleichzusetzen. Wie etwa das Beispiel der Reliefs des Maitani an der Orvietaner Domfassade aus der Zeit zwischen 1310 und 1330 zu zeigen vermag, gab hier wohl weniger die Rückbesinnung auf die Antike als die gotische Gewandfigur den Anlass, sich intensiv mit der Gestaltung des nackten Körpers auseinanderzusetzen. Auch hier wieder erweist sich die europäische Rolle der Gotik nicht darin, dass sie französisches Formenmaterial zur Disposition stellte, sondern dass sie die Innovationskraft großer Künstler beflügelte. Warum dies so war, können wir nur ahnen. Im Bereich der Architektur hatte das logische Konzept des durchlichteten Skelettbaus etwas Überwältigendes. Aber es war in seiner Künstlichkeit wohl für viele auch ein Stein des Anstoßes, der Anlass zum Weiterdenken gab. Für die Bildende Kunst gab die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts sich zuerst

in der französischen Monumentalskulptur abzeichnende Tendenz, die Botschaft der Bilder ihrer hieratischen Feierlichkeit zu entledigen und sie im Dienste einer intensiver gewordenen pastoralen Heilsvermittlung lebendiger zu gestalten, den Anlass zu neuen Ausdrucksweisen und Formfindungen. Das ließ die Gotik zu einem Phänomen werden, das sich zwar nicht europaweit durch eine einheitliche stilistische Gestaltung auszeichnet, sondern gerade umgekehrt durch eine übergroße Vielfalt, auch wenn im Kern immer etwas von den französischen Prämissen erhalten blieb. Vielfalt innerhalb eines gemeinsamen Kulturraums – eine bessere Definition Europas gibt es nicht. Obwohl kein europäischer Stil, ist die Gotik doch ein eminent europäisches Phänomen.

Abbildungen



Abb.1: Wimpfen im Tal, Stiftskirche St. Peter, Südseite

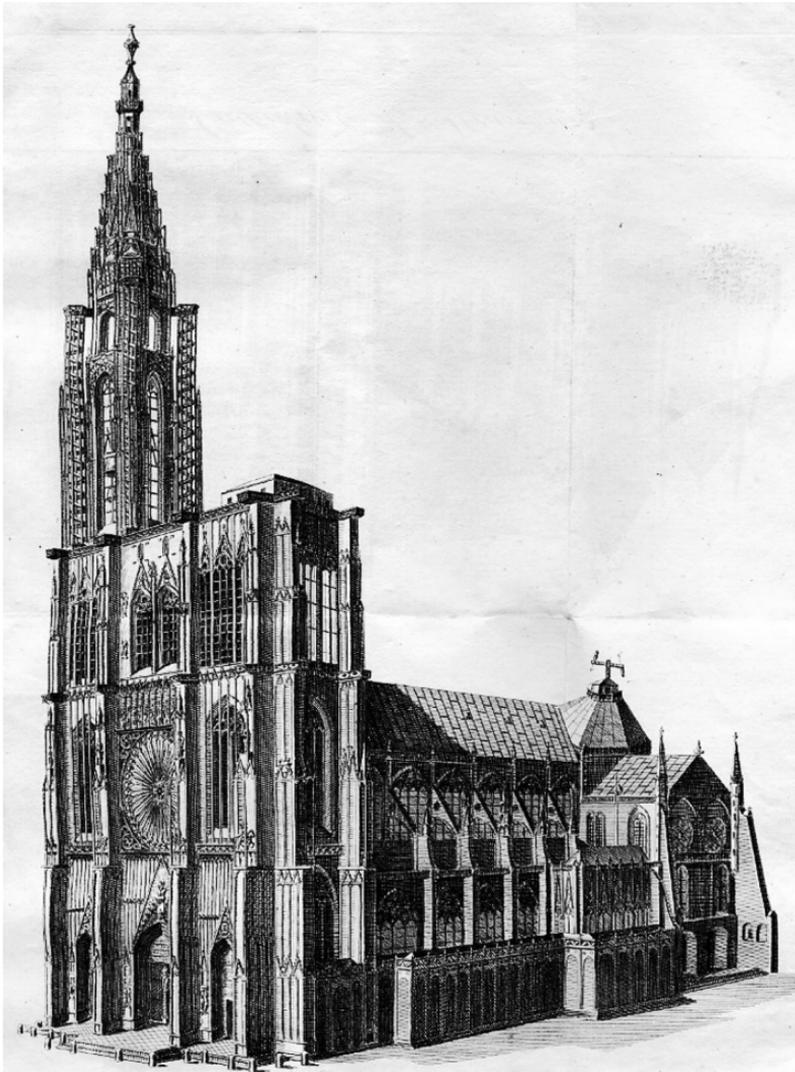


Abb. 2: Straßburg, Münster, Ansicht von Südwesten. Aus: Th. Schuler, Das Straßburger Münster, Straßburg 1817



Abb. 3: Die Urhütte. Frontispiz des *Essai sur l'Architecture* von Marc-Antoine Laugier, Paris 1755



Abb. 4: Links: Chartres, Kathedrale, Langhaus (1194–1220)
Rechts: Reims, Kathedrale. Blick in Langhaus und Chor (1211–ca. 1290)

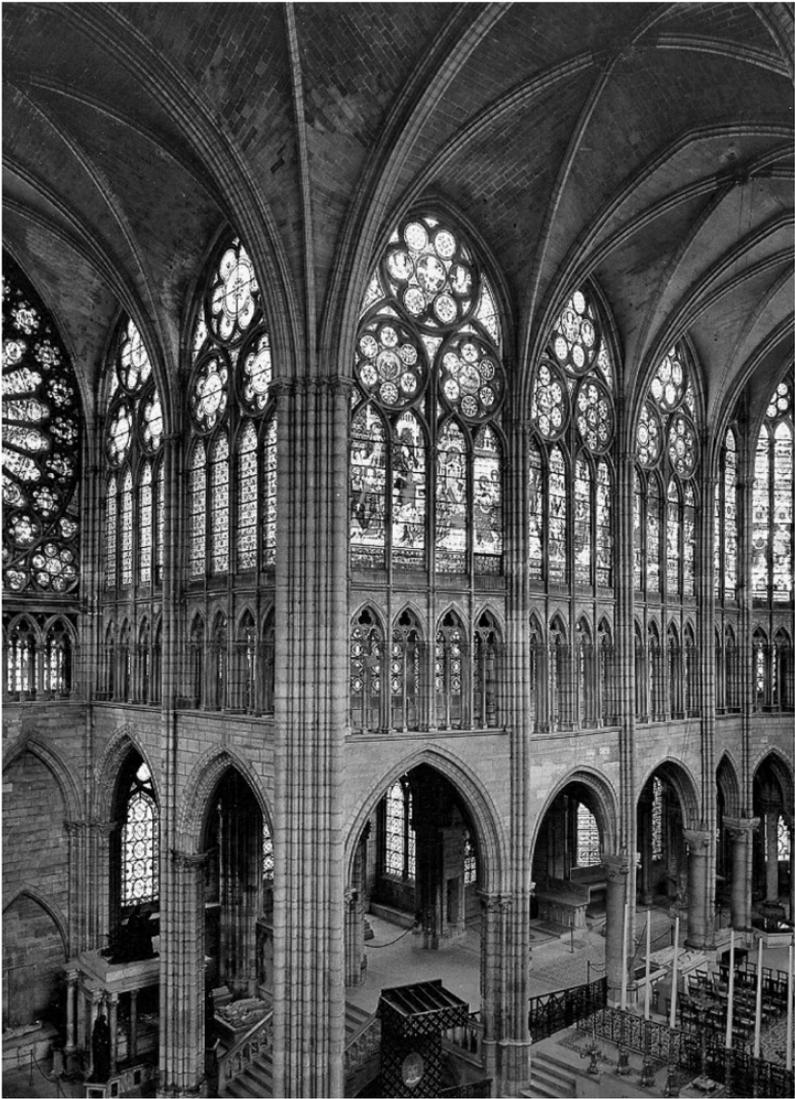


Abb. 5: Saint-Denis, ehemalige Abteikirche. Blick in den Chor und nördlichen Querarm (1231ff.)

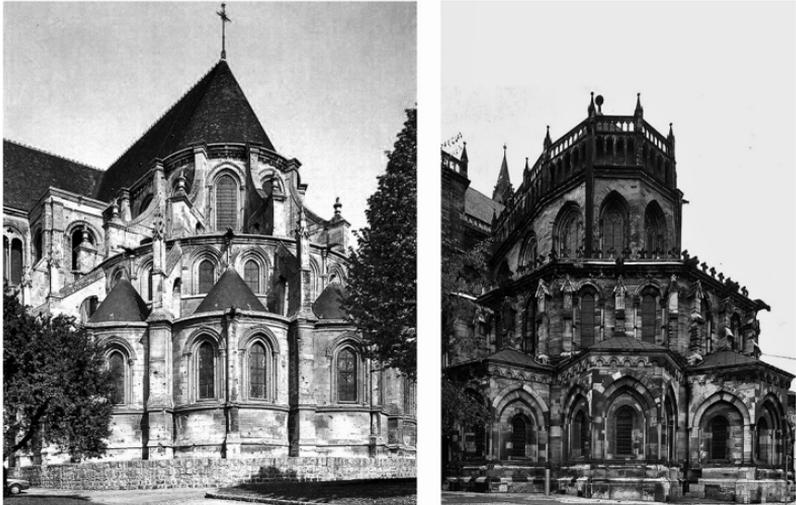


Abb. 6: Die Chöre von Noyon (ca. 1150–70) und Magdeburg (1209ff.) im Vergleich



Abb. 7: Florenz, S. Croce (1294ff.), Inneres mit Blick zum Chor



Abb. 8: Links: Canterbury, Kathedrale, Chor (1174ff.)
Rechts: Sens, Kathedrale, Langhaus (ca. 1150ff.)



Abb. 9: Links: Leòn, Kathedrale (1255ff.)
Rechts: Saint-Denis, ehemalige Abteikirche (1231ff.)



Abb. 10: Links: Reims, Kopf der Visitatio-Maria
Rechts: Bamberg, Dom, Kopf der Visitatio-Maria



Abb. 11: Links: Bamberg: Maria der Visitatio (1230er Jahre)
Rechts: Reims, Visitatio (um 1230)