

Unverkäufliche Leseprobe



**Klaus Niehr**  
**Die Kunst des Mittelalters**  
Band II: 1200-1500

128 Seiten, Paperback  
ISBN: 978-3-406-57883-0

Vollkommenheit scheint nicht so sehr darin zu bestehen, nichts mehr hinzuzufügen, sondern nichts mehr hinwegnehmen zu können.

*Antoine de Saint-Exupéry*

## **Einführung**

Und damit dürfte das beste Argument auch für das vorliegende Bändchen gefunden sein, hat doch die Reihe, in der es erscheint, Vollkommenheit im Sinne von Saint-Exupéry zum Programm erhoben. Genau das aber macht es so schwierig. Denn die knappe Darstellung einzelner Epochen der Kunstgeschichte, unterstützt durch nur wenige Abbildungen, ist nicht allein eine Herausforderung für den Verfasser; sie mag sich zugleich als Zumutung für den Leser entpuppen. Dieser nämlich hat sich auf einen Parcours einzulassen, welcher zwar rasch zu absolvieren ist, aber vielleicht nicht das bietet, was er von einer überblicksartigen Präsentation erwartet. Mit eiserner Sparsamkeit wird er wohl noch rechnen, demzufolge auch mit erheblichen Lücken in der Reihe der auftretenden Denkmäler. Dass aber bei einer derartig kursorischen Präsentation möglicherweise auch der rote Faden verloren geht, an dem man sich von einem Monument zum anderen durch die Geschichte bewegt, merkt er vielleicht erst zu spät. Bevor es dazu kommt, sei gleich hier versichert: Wir haben gar nicht erst versucht, eine durchgehende chronologische Spur zu legen. Angesichts eines Zeitraums von 300 Jahren und der Fülle des Materials wäre sie ohnehin immer nur sehr unvollkommen geraten. Denn im Labyrinth der mittelalterlichen Kunst mit ihren zahlreichen Haupt- und Seitengängen hätte diese Spur nie den Anspruch auf eine für die Epoche verbindliche Wegführung garantieren können. Dafür aber wird – und schon wandelt sich Not in Tugend – die nur wenige Stunden in Anspruch nehmende Lektüre durch einen strukturierten Überblick belohnt, der anhand von sieben Schlüsselthemen Ein-

blicke in die Positionen von Architektur und Bildkünsten zwischen etwa 1200 und 1500 bietet. Dies bestimmt die Auswahl der Denkmäler wie den Weg, den wir uns durch Monumente und Zeit bahnen. Ansetzend bei Überlegungen zu der von der Kunstgeschichte «erfundenen» Epoche des hohen und späten Mittelalters (Kap. I), werden zunächst einige Hauptwerke der Architektur, dann Beispiele aus Skulptur und Malerei zur Sprache kommen, und zwar im Hinblick auf die in ihnen sichtbare technische und ästhetische Entwicklung (Kap. II und III). Das Spektrum der Fragen wird im Folgenden erweitert um die Aspekte Produktion und Funktion. Hierbei geraten der Künstler, der Auftraggeber und sonstige Nutzer ins Blickfeld (Kap. IV und V). Die Internationalität der Künste und ihre Geschichtlichkeit beschließen den Überblick (Kap. VI und VII).

## **I Der Name der Zeit: Vom Verstehen historischer Prozesse**

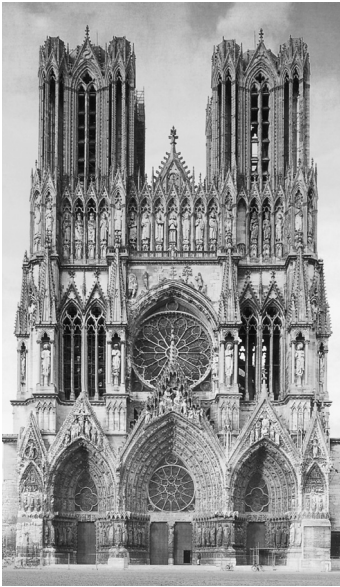
Geschichte braucht Ordnung und Struktur, sonst bleibt sie unverständlich. Für die Geschichte der Kunst gilt das ebenso. Anders aber als im Bereich der Politik, der Wirtschaft oder des philosophischen und theologischen Denkens ist es hier womöglich einfacher, Ordnung wahrzunehmen und Struktur zu erkennen. Denn es gibt ja die materiellen Fakten, die Denkmäler nämlich, deren äußerer Habitus etwas über die Zeit der Entstehung und den Produzenten, vielleicht sogar etwas über den Auftraggeber verrät.

Im Dialog des Betrachters, ganz gleich ob Laie oder Wissenschaftler, mit dem Kunstwerk spielen Formen daher eine entscheidende Rolle. Sie machen Vokabular und Syntax dieses Werks aus und geben wichtige Anhaltspunkte für dessen historische Verortung. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde deshalb eine Geschichte der bildenden Kunst entwickelt, die sich auf die Formen der Monumente stützt. Der Sinn eines der-

artigen Unternehmens lag vor allem für sog. anonyme Kunst auf der Hand, für Kunst also, die nicht anhand der Biographie eines Architekten, Bildhauers oder Malers sicher einzuordnen und damit zu datieren war. Die so entstehende Ordnung der Dinge fußte auf dem Vergleich: Konfrontationen einzelner Arbeiten legten teilweise schon auf den ersten Blick Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede offen. Gerade die Unterschiede aber ließen sich leicht übersetzen in zeitliche Differenz, in verschiedene Ausführende, Qualitäten, Anspruchshaltungen usw. So entwickelte sich aus der Analyse der Formen ein Panorama von Fragestellungen und Interessen am Kunstwerk. Zu den wichtigsten daraus resultierenden Ergebnissen gehörten die Definition von Epochen und die Etablierung von Begriffen. Beides schien notwendig, um die Vielfalt zu strukturieren und einzelne Stufen von Entwicklung aufzuzeigen, letztlich also Geschichte sichtbar zu machen.

### **I Das Gesicht der Kirche: Reims, Orvieto, Cambridge, Vilnius**

Auch für die Kunst des hohen und späten Mittelalters sind die Formen das, was dem Betrachter einen ersten Eindruck vermittelt, was ihn fesselt und nach den Voraussetzungen der so und nicht anders gestalteten Werke fragen lässt. Äußerliche Unterschiede in dieser Kunst, aber auch der historische Wandel, der anhand dieser Unterschiede zu verfolgen ist, lassen sich bereits durch wenige Gegenüberstellungen demonstrieren. Für die Baukunst bietet sich ein Vergleich repräsentativ gestalteter Kirchenfassaden an. Die Westfassade der Kathedrale von Reims, wohl um 1255 begonnen und bis ins frühe 14. Jahrhundert weitgehend nach der ursprünglichen Planung vollendet, gilt als ein Hauptwerk sog. hochgotischer Architektur und als mustergültige Lösung für die wichtige Bauaufgabe Eingangsfront (Abb. 1). In ihr sieht man das Ideal verwirklicht, nach welchem man seit dem frühen 12. Jahrhundert suchte und das, so die gängige Meinung, in einem Ausgleich von technischem und ästhetischem Anspruch bestanden haben soll, wobei Architektur und Skulptur eine Symbiose eingingen. Um 1200 sei dies mit der Fassade



I Reims, Kathedrale. Westfassade,  
nach 1252

der Kathedrale von Laon erstmals ansatzweise realisiert worden, um in den folgenden Jahrzehnten zur Perfektion zu gelangen.

Konkret beschrieben werden kann das behauptete Ideal gleichwohl nur schwer. Man hat von «Klassik» gesprochen und damit Assoziationen an griechische Skulptur zwischen Archaik und Hellenismus wachrufen wollen. Man hat es philosophisch gewendet und einen «style of being» ausgemacht, der sich absetze von einem jüngeren «style of becoming». «Klassik», semantisch nicht übermäßig präzise, aber den Ausgleich der Extreme signalisierend, «Sein» und «Werden»,

die Ruhe und Bewegung andeuten sollen, mögen als Kategorien vielleicht geeignet sein, eine Charakterisierung der Reimser Architektur zu unterstützen. Von älteren wie von jüngeren Fassaden scheint sich diese Architektur ja gerade durch ihre quasi natürliche Anlage zu unterscheiden, in der das Gebaute und die darin integrierten Bildwerke bruchlos zusammenstimmen.

Aber mit solchen Umschreibungen wird doch vieles unterdrückt. Denn es gibt kaum minder perfekte, gleichwohl gänzlich anders konstruierte und instrumentierte Kirchenfronten, die das in Reims verwirklichte Ideal nicht kennen. Der Blick auf die ca. 50 Jahre jüngere Fassade der Kathedrale von Orvieto mag das vor Augen führen (Abb. 2). Beim italienischen Bau ist die Plastizität zurückgenommen. Eine klare Geometrie herrscht vor; die einzelnen konstruktiven Elemente werden sauber voneinander abgegrenzt. Rahmung ist das Stichwort, das einem in

Orig  
© V



2 Orvieto, Kathedrale.  
Westfassade, nach 1300

den Sinn kommt, wenn man diese Fassade mit den Augen abtastet. Erst beim näheren Herantreten stellt man fest, dass innerhalb dieser klaren Ordnung eine vielgestaltige Bildwelt existiert, die kaum in die Struktur des Baus eingreift oder diese Struktur auch nur ansatzweise zu prägen vermag. Pfeiler und Wandstücke sind überzogen von einem gespinsthaften Dekor. Reliefs und Mosaiken legen sich wie ein Film über die Konstruktion und verleihen ihr eine flimmernde Oberfläche. Verglichen mit Reims nimmt das figurale und ornamentale Element also eine ganz andere Rolle ein. Es tritt in der Fernoptik zurück, um erst für die Nahsicht seine Wirkung zu entfalten. In dieser Nahsicht aber löst sich die gebaute Form auf, um in kleinteiligem Schmuck zu verschwimmen.

Wichtige Züge der Architektur um 1300 sind in Orvieto beispielhaft zu studieren, vor allem die gegenüber der älteren Baukunst reduzierte Plastizität, welche die Fassade weniger als Körper denn als zweidimensionales Gebilde erscheinen lässt. Ganz



ument  
H.Beck

3 Cambridge, Kapelle des King's College. Westfassade, nach 1508

offensichtlich regiert hier eine Ästhetik, die Wandflächen als Bildflächen begreift und damit im deutlichen Gegensatz zur Architektur des französischen Baus steht.

Mit den Erfahrungen aus Reims und Orvieto muss sich vor der Eingangsfront der Kapelle von Kings College Cambridge, vollendet zwischen 1508 und 1515, der Eindruck von Nüchternheit aufdrängen (Abb. 3). Eine strenge Geometrie einfacher Linien bestimmt den Aufbau, der sich aus wenigen großen Elementen zusammensetzt. Die Reduzierung des Dekors auf ein Minimum stärkt die monumentale Erscheinung des Ganzen. Eingefasst zwischen den plastisch hervortretenden Treppentürmchen wird der Mittelteil der schmalen Fassade von einem großen Fenster beherrscht, dessen innere Einteilung die vertikale Tendenz des Ganzen unterstreicht. Ein solches im England des späten Mittelalters verbreitetes Bauen, das wegen der geradlinigen Maßwerkstreben mit dem sprechenden Begriff «perpendicular» («senkrecht, lotrecht») umschrieben wird, ist allerdings für die europäische Architektur um 1500 nicht in dem Maße typisch, dass daraus ein allgemein gültiges Muster für die Bau-

Original  
© Ve



4 Vilnius, Annenkirche.  
Westfassade, um 1500

kunst der Zeit abgeleitet werden könnte. Zahlreiche Kirchenfassaden auf dem Kontinent ließen sich anführen, die das genaue Gegenteil vertreten: Reichtum und Vielfalt der Formen statt Askese, Biegsamkeit und Bewegung statt Starre, optische Verschleifung der Partien statt klarer Abgrenzung und geometrischer Rigorosität. Das vielleicht schönste Beispiel dafür, die westliche Schaufront der Annenkirche in Vilnius, gleicht einem in Backstein errichteten filigranen Schmuckstück, einem überdimensionierten Goldschmiedewerk (Abb. 4). Die Assoziation ist nicht aus der Luft gegriffen. Um 1500 kann eine Arbeit in edlem Metall wie gebaute Architektur aufgefasst und entsprechend angelegt sein, eine monumentale Konstruktion zierlich und kleinteilig. Beide stützen sich unter Umständen auf die gleichen Vorlagen und Entwürfe, beide wirken zudem ähnlich durch die überbordende Verzierung, die auch Großbauten – etwa das Rathaus in Löwen oder die Kathedrale von 's-Hertogenbosch – in feiner Ziselierung des Äußeren wie Preziosen auftreten lässt.

Die in den bisher betrachteten Werken zum Einsatz gebrachten formalen Mittel sind unterschiedlicher nicht zu denken, die Er-



gebnisse ebenso. Und doch tragen alle vier Fassaden das Prädikat «Gotik». Es ist ein Verabredungsbegriff, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts endgültig durchsetzte; ein Zufallsprodukt überdies, das aus dem in Italien ursprünglich negativ konnotierten Terminus für alte Kunst nördlich der Alpen einen positiv besetzten Ausdruck macht. Präfixe wie «früh», «hoch» oder «spät» und einzelne national-spezifische Umschreibungen wie «early English», «perpendicular» oder «flamboyant» mögen zwar bis zu einem gewissen Grad historische und geographische Differenzierung bringen, der Hauptbegriff wird damit aber nie außer Kraft gesetzt. Dieser spannt sich denn auch wie ein großes Dach über Kunst und Architektur vom frühen 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. Infolgedessen werden die an den Bauten zu Tage tretenden Unterschiede in der Terminologie größtenteils nivelliert zugunsten der Betonung gemeinsamer Züge. Diese Unschärfe des Stilbegriffs ist Problem und Chance zugleich: Problem, weil wie gesagt Nuancen historisch, aber auch geographisch bedingter Formgebung kaum im engeren Fachterminus gespiegelt werden; Chance, weil sich gerade darin vielleicht die Gelegenheit bietet, Einheiten zu sehen, die über allzu beschränkt gefasste Gemeinsamkeiten hinausgehen. Wenn im Begriff «Gotik» aber – wie in anderen kunsthistorischen Stiltermini übrigens auch – Feinheiten formaler Art unterschlagen bzw. nur durch ergänzende Adjektive eingefangen werden, wenn in einem solchen Begriff Ausführende, Funktionen oder Intentionen so gut wie keine Rolle spielen, dann wird deutlich, worin dessen Leistungsfähigkeit besteht: Allein eine grobe zeitliche Umschreibung kann mit ihm angedeutet werden. Lediglich der Hinweis auf eine einzelne Form (in der Architektur der Spitzbogen) und deren Variation oder Verwandlung findet in ihm sprachlichen Ausdruck.