



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

I. Stilcharakter

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

Erstes Kapitel.

DAS 15. JAHRHUNDERT IN DER BAUKUNST.

I. STILCHARAKTER.

Die Baukunst des 15. Jahrhunderts nebst einer zeitlich nicht genau zu begrenzenden Fortsetzung ins 16. wird herkömmlich Spätgotik genannt. Der Name gründet sich auf eine im Hauptteil irrige Vorstellung. Ihn durch einen treffenderen zu ersetzen, würde aber gegenüber dem schon fest gewordenen Sprachgebrauch nicht gelingen. Auch kommt es darauf nicht sehr an. Wichtig ist allein, den Inhalt richtig zu bestimmen.

Der Fehler der Ausgangsvorstellung ist, daß man den geschichtlichen Verlauf der Gotik sich als einen mechanisch-logischen Prozeß und die »Spätgotik« als dessen Ende dachte. Spätgotik war danach ein Inbegriff von Alterung, Auflösung, Entartung und Verfall. Die Beobachtungen, die zu dieser Auffassung führten, sind nicht falsch durchaus, aber durchaus einseitig. Man beachtete nicht, daß unter der zerfallenden Schale ein sehr lebenskräftiger, wachsender, sich dehnender Kern lag. Nach der Erstarrung des Gewordenen zeigt sich in der Spätgotik wieder der Fluß des Werdens. Sie ist nicht sterbende Gotik, sondern von der Wurzel aus neu treibende. Der Gegensatz gegen das System des 13. und 14. Jahrhunderts ist offenkundig, Zug für Zug. Die Gotik ist nicht erst durch die Renaissance zu Fall gebracht worden, die Revolution ging aus ihrem eigenen Schoße hervor. Als der erste Zusammenstoß mit der Renaissance eintrat, war an die Stelle der Gotik schon seit einem Jahrhundert die Spätgotik getreten. Spätgotik und Renaissance haben sich bald bekämpft, und auch in ihrer späterhin zeitweilig zustande gekommenen Fusion blieb die Grundverschiedenheit der beiden Bestandteile immer zu erkennen. In der Tat ist der Behelf der Gleichung von Spätgotik und Renaissance auch nur so möglich geworden, daß aus dem Renaissancebegriff mit höchster Willkür die Antike ausgeschaltet wurde — worüber aber hier nicht weiter diskutiert werden soll.

So muß noch einmal gefragt werden: Was ist denn eigentlich die Spätgotik? Wir antworten: Sie ist weder Gotik noch Renaissance, sie ist ein Drittes. Das bestimmte historische Bausystem, das wir Gotik nennen, war, wir wissen es, die französische Konzeption einer dem nordisch-abendländischen Mittelalter gemeinsamen Uridee. Sie war nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Ausprägung. Der Widerspruch der deutschen Spätgotik richtet sich gegen die französische Prägung, mit dem Urphänomen hängt auch sie zusammen. Von dieser tiefsten Quelle ging eine Unterströmung aus, die schon im 13. und 14. Jahrhundert durch das rezipierte französische System nicht ganz hatte zugeschüttet werden können. Jetzt im 15. trat sie offen an den Tag. Die deutsche Spätgotik, weit davon entfernt, eine vor Alter verfallene zu sein, ist eine jüngere, zweite Gotik, entstieg demselben Urgrund gotischen Vorlebens, wie die erste, jedoch ohne den Anspruch auf universelle Geltung, die doch auch nur eine zeitlich bedingte gewesen war. Es ist der Vorschlag gemacht worden, sie in »deutsche Sondergotik« umzutaufen. Diese Benennung ist etwas ungenau, dem Sinne nach aber zutreffend. Hinzuzufügen ist, daß es sich auch nicht allein um den Gegensatz von deutsch und französisch handelt, sondern noch mehr um die Verschiedenheit der Zeiten. Wäre eine »deutsche Sondergotik« im 13. Jahrhundert begründet worden, so hätte sie unzweifelhaft ein anderes Gesicht und einen andern Charakter angenommen; wie sie jetzt sich darstellte, war sie nicht ein Produkt des Deutschtums generell, sondern des deutschen 15. Jahrhunderts mit seinen besonderen Zuständen, Gesinnungen und Stimmungen. Unverständlich, zum mindesten unhistorisch gedacht wäre es, es nicht begreifen zu können, daß das 15. Jahrhundert für die von uns so bewunderte Größe des klassisch-gotischen Systems kein Herz mehr hatte. Für den bürgerlichen deutschen Menschen des 15. Jahrhunderts wäre der große Stil des Straßburger Münsters und Kölner Doms Kothurn und Maskerade gewesen. Eben darin, daß es die Spätgotik zu schaffen vermochte, erwies das 15. Jahrhundert seine Jugendlichkeit und Lebendigkeit. Nicht das Ausruhen im Besitz macht ja den Menschen glücklich, sondern die Bewegung im Streben und Schaffen. Es ist eine vom Historiker gar nicht zu stellende Frage: ob wir die klassische oder die späte Gotik für wertvoller halten. Wir müssen wissen, daß jedes Zeitalter den Baustil hat, den sein Schicksal ihm gibt. Auch die Niederlande und England hatten eine Spätgotik (die auf die französische stark eingewirkt hat), und sie war glänzender als die deutsche; die deutsche war tiefer in der Problemstellung.

Wer sich an die Analyse der spätgotischen Bauform machen will, stößt zuerst auf eine negative Eigenschaft: die Spätgotik hat kein System; offenbar auch will sie keines haben. Alle Einzelheiten haben in ihr nur sekundäre Bedeutung. Es ist sehr wenig über sie ausgesagt, wenn man ihr Fischblasenmaßwerk, ihre hohlen Rippenprofile, ihr natura-

listisches Pflanzenornament beschrieben hat. Das Wesentliche ihres Andersseins liegt in der Stimmung, in der bildlichen Einheit einer logisch nicht zusammenhängenden Mannigfaltigkeit. Das entscheidende Neue im spätgotischen Weltbilde, ebenso in der Architektur wie in den nachahmenden Künsten zum Ausdruck kommend, ist das Tiefererlebnis: vom Raumgefühl muß die Betrachtung ausgehen. Der Raum der klassischen Gotik ist eine plastisch gegliederte Substanz, der Raum der Spätgotik eine malerisch bewegte Flüssigkeit. Der formelhafte Ausdruck für dies verschiedene innere Verhalten ist: die Hauptform der klassischen Gotik war die Basilika, die Hauptform der späten die Hallenkirche. Nun ist ja das Hallensystem als solches nicht erst eine spätgotische Erfindung. Es war bereits im romanischen Stil in Übung gewesen; im deutsch-romanischen auf wenige Landschaften beschränkt*, weit umfassender im französisch-romanischen. Dann aber war es von der Gotik, in Frankreich, mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden; nur in einem basilikal, d. h. kulminierend gegliederten Raum konnte der gotische Formengeist sich voll aussprechen. Wenn Deutschland auch nach vollzogener gotischer Rezeption die Hallenkirche nicht aufgab, vielmehr schon im 14. Jahrhundert sie langsam sich weiter ausbreiten ließ, so ist darin schon eine Tendenz zur Absonderung. Einen positiven Sinn erhielt das Hallensystem jedoch erst im 15. Jahrhundert, indem es mit einer zweiten Gedankenreihe in Verbindung trat. Das ist: die Verminderung an Bewegung. Die Spätgotik kann in Einzelheiten sehr beweglich sein, aber sie kennt nicht die dynamische Energie, nicht den vollen, gleichmäßigen, unwiderstehlichen Bewegungsstrom, der in der klassisch-gotischen Basilika von unten nach oben und von vorn gegen den Schluß treibt. Wir werden dies alsbald näher ausführen. Vorläufig genügt uns die ohne weiteres einleuchtende Tatsache im großen. Wenn die klassische Gotik der Bewegungsvorstellung, in der Gestaltung des Raumes wie in der Häufung linearer Eindrücke, eine solche Stärke und eine so eindeutige Bestimmtheit der Richtung gegeben hatte, so war ihr dieses das Symbol eines leidenschaftlichen Dranges der Seele, dem Irdischen zu entrinnen und in jenseitige Räume sich zu verlieren: — und wenn nun die Spätgotik ersichtlich die Bewegung abschwächt und ihren Richtungen die Bestimmtheit nimmt, was heißt das anders, als daß im Bewußtsein der Menschen das Verhältnis von Diesseits und Jenseits ein anderes geworden war? Es bedeutet in der Sprache der Baukunst dasselbe, wie in der Sprache der Malerei der Naturalismus. Mit diesem Satze sind wir dem Verständnis der Spätgotik ein gut Teil näher gerückt. Daß auch in der Einzelbildung der spätgotischen Schmuckformen Neigung zu unmittelbarer Naturnachahmung sich geltend macht, ist eine entsprechende, indessen doch nur nebensächliche Erscheinung.

* Bd. I, S. 128, 278, 287.

Ein zweiter Grundzug kann wiederum nur negativ ausgedrückt werden: Die Spätgotik vermeidet die feste Begrenzung der Raumteile, ja, noch allgemeiner, sie flieht die volle Klarheit der Erscheinung; sie verschleift, sie verdämmt. Hatte die früh- und hochgotische Hallenkirche zwar auch schon dem Raumbilde die einseitige Richtungsdominante genommen, so war sie um so mehr auf Bestimmtheit der kubischen Form ausgegangen; alle drei Schiffe von gleicher Breite, von gleicher Höhe, in strengster Fassung auch die Länge der Breite gleich. Nun erweicht die Spätgotik dies alles. Sie läßt die quadratische Grundform der Joche und die Gleichheit der Schiffsbreiten fallen, sie gibt der Längenausdehnung wieder das Übergewicht, aber ohne siegreiche Energie, vielmehr bereitet sie der Tiefenbewegung Konkurrenzen durch Ablenkungen des Blicks nach den Seiten. Und so hält sie auch die gleiche Kämpferhöhe der Gewölbe nicht mehr für unbedingt geboten, gibt vielmehr dem Mittelschiff eine Überhöhung, aber doch auch nicht ausreichend, um eine Kulmination zu erwirken. Dann gibt nicht nur die Decke, es geben auch die Umfassungswände ihre strenge Einheit auf; die Strebepfeiler werden nach innen gezogen; eine Folge gebrochener Flächen und Raumausbuchten bildet nun die schwankende Begrenzung (Abb. 59). Wer in einer Basilika nach einem guten Standpunkt zur Auffassung des Raumbildes sucht, wird sich auf die Mittelachse stellen oder nur wenig seitlich von ihr; in einer Hallenkirche dagegen fühlt man sich versucht, den Kopf zu drehen und bald auch hin und her zu gehen, und findet schließlich, daß die wechselnden diagonalen Durchblicke, wo nicht die klarsten — eine Forderung, auf die man bald verzichten lernt —, so doch die reichhaltigsten und interessantesten sind (Abb. 70—72). Noch mehr dezentralisierend wirkt die Beleuchtung. In der Basilika folgt das Licht der Raumbewegung, sammelt sich im Mittelschiff, steigert sich im Hochschiff. In der Hallenkirche ist es nicht so. In ihr ist das Mittelschiff am schwächsten beleuchtet und im Mittelschiff wieder der obere Raumabschnitt dunkler als der untere. Vollends bei Staffelung der Gewölbe tritt ein Zustand ein, bei dem die hell beleuchteten Pfeiler nach oben in der Dunkelheit geheimnisvoll verschwinden — ein wesentlich malerischer Eindruck. In der Tat, innerhalb gotischer Möglichkeiten kann es keinen zugespitzteren Gegensatz geben, um typische Beispiele zu nennen, als zwischen der Stephanskirche in Wien und dem Kölner Dom.

Für die Entwertung der Mittellinie als Symmetrieachse ist nichts bezeichnender als das Umsichgreifen zweischiffiger oder vierteiliger Grundrisse und in den Chorumgängen die Aufpflanzung eines Pfeilers auf die Mittellinie. Da die letztere nicht mehr entscheidend für die Hauptansicht ist, wird jene Art der Teilung auch nicht als falsch empfunden, und die Überschneidung des Chorbogens und Schlußfensters durch den

Schlußpfeiler, unerträglich für ein rein architektonisches Denken, wird für ein malerisch gerichtetes ein neuer Reiz (Abb. 63—67). Endgültig verschwindet das Querschiff. Chor und Langhaus werden in der Breite wie in der Höhe ohne abzusetzen ineinandergezogen. Hier muß auch die zunehmende Vorliebe für den Lettner Erwähnung finden. Wie derselbe sich zwischen Langhaus und Chor einschiebt, ist er, architektonisch beurteilt, nur eine Störung des Zusammenhanges. Aber für die malerische Empfindung ist diese selbe Verschleierung des Tatbestandes und das Erratenlassen des Restes wieder ein Reiz mehr (Abb. 68). — Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten.

Der straff gegliederte Bündelpfeiler der Hochgotik mit seiner Fülle aufwärts ziehender Blickleitungen und der scharfen Artikulierung seiner Höhenabsätze verschwindet; er wird zuerst gelockert, dann am liebsten durch glatte, runde Schäfte oder achteckige (zuweilen mit konkav gekrümmten Seitenflächen) ersetzt (Abb. 59—62). Charakteristisch vor allem ist die Verunklärung des Überganges vom Pfeiler zu den Bögen und Gewölben: keine Kapitelle mehr, nur Gruppen von ungleich hohen Kragsteinen für die Rippenanfänger, oder, noch unorganischer, ein Verlaufen der Rippenprofile in die glatten Pfeilerflächen. Nach allen diesen Veränderungen sind die Pfeiler nicht mehr eigenlebige, raumtrennende Körper, sondern sie stehen in ihm, gleichsam geronnene Ausscheidungen aus der Raums substanz.

In der ersten Gotik war die Decke das genaue Spiegelbild des Grundrisses; die Gewölbejoche setzten sich durch die Querrippen scharf gegeneinander ab, durch die Diagonalrippen wurden die Pfeiler herüber und hinüber miteinander verspannt, der aufsteigende Bewegungsstrom verteilte sich in klaren Linienzügen. Die Spätgotik muß auch hier verunklären. Sie gibt die Kreuzgewölbe auf und ersetzt sie durch kompliziertere Figuren, zuerst Sterngewölbe, in letzter Konsequenz Netzwölbe (Abb. 63, 73). Auch hierin ist die Spätgotik nicht sowohl erfindend als undeutend. Das Sterngewölbe, an sich eine zentralisierende Form, war zuerst an selbständigen Kapellen mit quadratischem oder achteckigem Grundriß, im Hauptgebäude an der Vierung, aufgetreten, schon vor dem Ende des 13. Jahrhunderts. Es folgte um 1350 die Figurierung der ganzen Gewölbe folge eines Langschiffs, vorläufig als Ausnahme. Die Neuerung der Spätgotik ist, daß sie die primären Bestandteile, die Diagonalen, und bald auch die trennenden Querrippen ausschaltet, wodurch die Figur von den durch die Konstruktion gebotenen Verbindungslinien unabhängig gemacht wird. In keiner Weise macht unter diesen Umständen die vermehrte Zahl der Rippen den Eindruck einer vermehrten Kraftleistung, vielmehr wird ihr funktioneller Wert geflissentlich abgeschwächt. Die endgültige Fassung ist das Netzwölbe. Es läßt die Joche völlig ineinanderfließen, gleichsam in einer unendlichen Melodie (Abb. 72). Die

Rippe ist also Flächendekoration geworden, sie, von der einst das ganze Konstruktionssystem der Gotik ausgegangen war. Und schließlich hört sie auch technisch auf, Träger der Konstruktion zu sein. Das spätgotische Gewölbe ist kein Kreuzgewölbe, sondern ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, das in sich selbst seinen Halt hat und dem die Rippen rein als Zierform aufgeheftet sind. Zu allerletzt, wohl nicht vor dem 16. Jahrhundert, erlaubt man sich sogar — die echte Gotik würde sagen: ist man so schamlos —, Scheingewölbe aus Holz zu zimmern. Der richtige Steinmetz indessen setzte seinen Stolz in die Aufsuchung schwieriger Komplikationen. So wurden die gewundenen Reihungen erfunden (Abb. 71), d. h. die Rippe beschreibt in der Horizontalprojektion eine mit dem Zirkel geschlagene Kurve; oder es werden die Füllungen mit Maßwerk besetzt; oder — höchster Triumph — es werden zwei Rippensysteme übereinander gesetzt, nur das obere mit Kappen ausgefüllt, das untere, frei schwebende ein bloßes Skelett. Schließlich beachte man noch, daß die figurierten Gewölbe sich dem Beschauer keineswegs so klar in ihrer Grundform darstellen wie auf der geometrischen Zeichnung, vielmehr hat man häufig nur Teilansichten, und immer treten perspektivisch starke Verschiebungen ein.

Das Umsichgreifen des figurierten Gewölbes geht zusammen mit dem Verschwinden der Bündelpfeiler. Ein Versuch, den oberen Ablauf der Pfeiler mit den Gewölben in organische Verbindung zu setzen, wird nicht nur nicht unternommen, sondern der Bruch mit der organischen Auffassung des Gliederbaus wird an dieser bedeutsamsten Stelle laut und bestimmt ausgerufen. Wir sehen Rippenanfänger auf Kragsteine gesetzt oder einfach aus der Wand herausschießen; wir sehen vielgliedrige Scheidbogenprofile an glatte Pfeilerflächen anschneiden usw. (Abb. 73). Man kann ganz allgemein von einer »Desorganisation der Gelenke« sprechen. Anfang und Ende sollen unklar bleiben — es geschieht geflissentlich und obgleich es technisch mühsam ist. Eben das Unfertige und Unartikulierte ist der Spätgotik willkommen, weil der Anstoß, den sie der Einbildungskraft gibt, über die für das Auge gegebene Grenze fortwirken soll.

Es konnte hiernach nicht ausbleiben, daß auch die Bogenformen ihren Charakter veränderten. Die Ursache ist dieselbe, von der als einer Grundbedingung der Spätgotik unsere bisherigen Betrachtungen ausgegangen sind: das Nachlassen der Kräftespannung. Im dynamischen System der Gotik war der Spitzbogen die reinste und prägnanteste Form dafür gewesen. In der Spätgotik aber verliert die Vertikale an Energie, und die Materie wird wieder als belastendes Gewicht empfunden. Die Proportionen von Höhe und Breite im Spitzbogen ändern sich demgemäß: der Bogen wird breiter ausgezogen. Halbkreisbögen werden eingemischt und, mit noch stärkerem Sinken des Scheitels, Korbbögen. Umgekehrt

wird im Kielbogen der Scheitel geschärft, aber mit Verlegung der Zentren nach außen, unter Nichtachtung des konstruktiv allein möglichen Spannungsverhältnisses. Herausfordernd keck wird sie im Vorhangbogen (Abb. 261): ein hängender Bogen, welch ein Widersinn! Die ihn anwendeten, wußten aber genau, was sie damit wollten. Noch pikanter ist die Wirkung bei Kombination von Korb- und Kielbogen (Abb. 195). Halbkreisförmig oder noch mehr abgeflacht sind die Querschnittsprofile aller späten Netzgewölbe. Zu vergleichen das Wiederauftauchen der Rundbogenfriese am Außenbau, namentlich an den Türmen. — In all dem kündigt sich das Eindringen latenter Horizontalkräfte an. Es blieb nicht aus, daß sie auch offen hervortraten. Mit starker Wirkung für den Innenbau in den Brüstungen von St. Martin in Amberg und St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 70), gesteigert in den entlang der Seitenschiffswände sich hinziehenden Emporen der obersächsischen Schule. Auf das Eindringen der Horizontale und des rechten Winkels in die Dekorationsformen weisen wir nur vorläufig hin.

Unsere Untersuchung der späten Gotik, von ihrem Gegensatz zur echten ausgehend, führte bis dahin zu lauter negativen Bestimmungen. Was ist nun das Positive in ihr? Denn so willkürlich die von uns beobachteten Umstellungen, einzeln genommen, erscheinen, in ihrer Vereinigung zeigen sie volle Konsequenz. Offenbar reicht die herkömmliche Aufteilung der architektonischen Möglichkeiten zwischen die Begriffe »organischer Stil« und »Raumstil« für die Charakterisierung der Spätgotik nicht aus. Daß sie kein organischer Stil ist, liegt auf der Hand; aber auch ein Raumstil, insofern man von einem solchen Geschlossenheit und Meßbarkeit der kubischen Form verlangen muß (wie z. B. im Florentiner Dom und den Werken Brunelleschis), ist sie nicht. Sie lehrt uns, daß es noch ein Drittes gibt: eine bildmäÙig eingestellte Architektur. Die Geschichte des Malerischen ist mehr als bloÙe Geschichte der Malerei im technischen Sinne. Darum konnte in der deutschen Kunst der eigentümliche Fall eintreten, daß die Architektur früher mit malerischem Empfinden sich durchdrang als die Malerei selbst. So ist denn auch die Spannung zwischen dem Osten und dem Westen nicht so groß, als gewöhnlich angenommen wird: haben die Niederlande ihre glänzende Miniatur- und Tafelmalerei, so Oberdeutschland und Österreich ihre malerischen Hallenkirchen. Womit wir keine Wertvergleiche vornehmen, nur die Chronologie einer geistigen Bewegung richtigstellen wollen.

Wir müssen nun die als malerisch erkannte Grundgesinnung der spätgotischen Architektur noch weiter sich äußern sehen. Da ist ihre unverhohlene Neigung zu Dissonanzen und Asymmetrien. Die reine Architektur meidet sie wie die Sünde, — im Medium des Malerischen können sie auch für die Architektur fruchtbar gemacht werden. Oft

gingen sie aus einer Zwangslage hervor, welche aber nicht als widrig empfunden wurde. Wie wir wissen, hatte es die Baukunst des späten Mittelalters nicht allein mit Neubauten zu tun; ein großer Teil ihrer Tätigkeit ging in Herstellungs- und Flickarbeiten auf, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Anlagen, in Vollendung liegengebliebener Bauteile, in Anfügung neugestifteter Kapellen und sonstiger Akzessorien. Wie anders das Mittelalter zu derartigen Aufgaben Stellung nahm als die Gegenwart, ist lehrreich. Unserer mechanistischen Auffassung der architektonischen Harmonie erschien es, bis vor kurzem wenigstens noch, unerlässlich, an einem neu hinzugefügten Bauteil die Formen des alten genau zu wiederholen. Das Mittelalter (und auch die Folgezeit) hat aber stets nur in den Formen der jeweils neuesten Gegenwart gebaut, weil sie stets von deren überragender Vortrefflichkeit überzeugt war. Eine schaffende Zeit darf gar nicht anders denken. Die Anwendung des Grundsatzes kann aber verschieden sein. Sie war im 15. Jahrhundert schon nicht mehr dieselbe wie im 14. Nehmen wir als Beispiel und Gegenbeispiel zwei allbekannte Denkmäler, die beiden Hauptkirchen der Stadt Nürnberg, St. Sebald und St. Lorenz. Im Groben geschah beidemal dasselbe: Angliederung eines im Hallensystem angelegten Chors an ein älteres basilikales Langhaus; aber wie anders ist doch der Eindruck. In St. Sebald, dem Bau des 14. Jahrhunderts, stehen Vor- und Langhaus nebeneinander wie zwei Gebäude für sich; Kontrast bedeutet hier Auseinanderfallen. Er ist in St. Lorenz (1445—72) um nichts kleiner, aber er ist mit höchster Wirksamkeit künstlerisch ausgenutzt, Mittel einer großartigen Steigerung. Wir wollen nicht behaupten, daß, was hier mit besonderem Glanz gelungen ist, immer gelang, aber bis in die Dorfkirchen hinein finden wir doch in großer Menge erfreuliche Lösungen verwandten Geistes.

Außer dieser sehr großen Menge der durch An- und Umbau entstehenden Asymmetrien, bei denen dem Zufall und Bedürfnis nachgegeben wurde, gibt es auch planmäßig gewollte, durch das veränderte künstlerische Grundgefühl aufgedrängte. Wir wollen zuerst auf die Türen und Türme die Aufmerksamkeit lenken.

An einem allseitig freistehenden Gebäude kann man die Türen anbringen, wo man will; es ist zunächst nur eine Zweckmäßigkeitsfrage. Allein die Stellung der Tür beeinflusst sofort unsere Auffassung des Gesamtgebäudes. Die der künstlerischen Logik natürlichste Stellung ist die durch die Hauptachse gegebene am Anfang des Gebäudes, entgegengesetzt dem Schlußpunkt, dem Altarhaus. Dies ist die altchristliche Anordnung. Durch die doppelchörigen romanischen Anlagen wurden die Türen an die Langseiten verschoben, genauer gesagt: an eine der Langseiten, da die andere, nicht nur bei den Klosterkirchen, sondern auch den Kathedralen, durch den Kreuzgang in Anspruch genommen war. Die

Hochgotik legte das Hauptportal, verdreifacht, an die Westfront zurück. Im 14. Jahrhundert vermehrten sich wieder die Seiteneingänge. Und im 15. Jahrhundert liegt auf ihnen sehr oft der stärkste künstlerische Akzent. Dazu kommen feinere, gleichwohl sehr ins Gewicht fallende Unterschiede. Der späte Romanismus, an dem wir eine malerische Tendenz seiner Zeit oft hervorgehoben haben, hatte ebenfalls schon die Seitenportale oft stark betont, aber doch meistens mit Bindung an eine symmetrische Achse, nämlich die des Querschiffs (z. B. in Basel, Gelnhausen, Münster, Paderborn, Freiberg). Die spätgotischen Seitenportale liegen aber am Langhaus, an einer durch den Grundriß in keiner Weise als wichtig gekennzeichneten Stelle, und wenn es ihrer, wie sehr oft, mehrere sind, so werden sie doch ungleichartig behandelt, und eines wird durch größeren Umfang und reicheren Schmuck über die andern hinausgehoben. Es müssen dann an andern Punkten des Gebäudes Gegengewichte geschaffen werden. Aber es ist kein architektonisches, sondern ein malerisches Gleichgewicht, das damit erreicht wird. — Hier wiederholt sich also unter andern Formen dasselbe, was wir in der Entwicklung des Innenraums kennengelernt haben: Entwertung der Längsachse hinsichtlich ihrer Eigenschaft als symmetrisches Rückgrat.

Offenbar war bei der neuen Wertung der Längsansicht die Hallenkirche infolge der Einheitlichkeit ihrer Umfassungsmauern im Vorteil. Doch nicht nur auf diese kam es an, sondern auch auf das Dach. Es wurde nachdrücklicher als bisher ein Faktor in der künstlerischen Rechnung. Zerteilung in drei parallele Satteldächer, obgleich sie vorkommt, ist mit Rücksicht auf Schnee und Regen keine gute Anordnung. Unbedenklich dagegen ist die in Westfalen und Hessen ursprünglich allgemein gebräuchliche, auch im 15. Jahrhundert nie ganz aufgegebene Zerlegung der Seitenschiffsdächer in kleine, quergestellte Walme von Joch zu Joch. Die Spätgotik liebt jedoch den alle drei Schiffe zusammenfassenden einheitlichen Kolossalsattel, oft ebenso hoch, manchmal selbst höher als die Schiffe (Abb. 56). Dem praktischen Zweck hätte eine flachere Neigung, etwa von 30°, schon genügt. Aber das spätgotische Formgefühl verlangte ein steileres Profil, durchschnittlich von 60°, und verlangte, daß das Dach mit voller Wucht als ungegliederte Masse sich geltend mache. Es ist mit seiner großen Fläche und seinen waagerechten Randlinien der erwünschte optische Kontrast zu der von Fenstern und Strebpfeilern zerschnittenen Wand. Diese letztere aber ist, wenn auch vielfach geteilt, doch bei weitem nicht in dem Maße aufgelöst, wie es die flächenfeindliche Hochgotik gewollt hatte. Zumal wenn noch die Strebpfeiler nach innen gezogen werden, ist die Wand ein durchaus ruhiger Hintergrund für die von ihr bildmäßig sich abhebenden Maßwerkfenster und Portale.

Eine gänzlich veränderte Stellung nimmt die Spätgotik zum Turmbau ein. Das 15. Jahrhundert hat die höchsten Türme ausgeführt, die

Deutschland besitzt: Straßburg, Ulm, Wien, Landshut, Frankfurt usw. Was sie von den Türmen des eigentlichen Mittelalters, den hochgotischen wie den romanischen, unterscheidet, ist, daß sie gegenüber dem Körper der Kirche fast als selbständige Gebilde wirken und wirken wollen. Der Gedanke der Gruppierung, schon in der Gotik abgeschwächt, ist nun aufgegeben. Zweitürmige Fassaden sind eine große Seltenheit geworden. In mehreren Fällen wurden zweitürmig begonnene Anlagen aus älterer Zeit fortgeführt, nun aber asymmetrisch eintürmig, dieser eine Turm jedoch in kolossaler und disproportionaler Höhensteigerung. Der Straßburger Münsterturm und der Stephansturm in Wien sind die berühmtesten Beispiele. Es ist ohne weiteres überzeugend, daß sie einen Partner von gleicher Größe neben sich nicht dulden konnten. Ist hier die asymmetrische Stellung zum Gebäude keine freiwillige, wenn auch nicht unwillkommene, so lag sie in andern Fällen von Anfang an im Plan. Ein bekanntes Musterbeispiel, nur eines unter vielen, ist St. Theobald in Thann (vgl. auch Abb. 111). Förmlich die Regel war diese Turmstellung doch nicht. Der westliche Mittelturm ist alles in allem der Normalfall. Wichtig ist, zu bemerken, daß schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts der Eifer im Turmbau sich merklich abkühlt. Zu den Lieblingsproblemen der ausgewachsenen Spätgotik gehörte er nicht.

Nun müssen wir uns noch einmal dem Portal, und zwar seiner Einzelausbildung, zuwenden. Die Veränderungen sind tiefgreifend, haben aber keinen einheitlichen Normaltypus hervorgebracht. Auch dies ist charakteristisch. Allen spätgotischen Portaltypen gemeinsam ist die Verleugnung des struktiv-funktionellen Momentes. Die Idee des Säulenportals, die den romanischen Stil beherrscht und auch im hochgotischen vernehmlich nachgeklungen hatte, ist endgültig verabschiedet (Abb. 191—196). Die spätgotische Tür erklärt sich nicht aus dem baulichen Organismus, sondern ist Mittelpunkt einer Dekorationsgruppe; die Einheit liegt im Eindruck auf das Auge, in der Bildmäßigkeit. Regeln für sie gibt es nicht. Doch lassen sich wohl aus der fließenden Fülle verwandtschaftliche Gruppen zusammenordnen. Ein schon im 14. Jahrhundert auftauchender, im 15. namentlich am Rhein und in Westfalen verbreiteter Typus krönt die Türöffnung einfach mit einem wagerechten Sturz und läßt unmittelbar darüber ein Fenster ansetzen, das mit jener in einen gemeinschaftlichen Rahmen zusammengefaßt wird (Abb. 189). Eine andere Art der Verschmelzung gibt die Aposteltür der Stiftskirche zu Stuttgart von 1494 (Abb. 195): das Türgewände flach, oberer Abschluß durch einen von einem Eselsrücken überstiegenen Korbbogen, sämtliche Statuen in einer Ebene. Ähnliche Verbindung von Tür und Bilderwand an der Schloßkirche zu Chemnitz 1525 (Abb. 192), die funktionellen Glieder in ein Gerüst von Baumstämmen umgedeutet. — Ein zweiter Typus kon-

struiert, am liebsten unter Benutzung des einspringenden Raums zwischen zwei Strebepfeilern, eine tiefe Nische, während von der zwischen die Pfeiler eingespannten Verdachung ein Zackenbogen oder ein Baldachin herabhängt. Alles ist hier auf den Licht- und Schattenkontrast gestellt. Beispiel Abb. 193. Von einem hochgotischen Portal (wie z. B. dem Straßburger, Abb. 81) kann eine Linienzeichnung alles Wesentliche wiedergeben, ein spätgotisches der letztgenannten Klasse würde in solcher Darstellung unverständlich bleiben. — Ein dritter Typus, von der Profanarchitektur ausgehend, an Kirchen auf kleine Portale beschränkt, setzt die Öffnung in einen flachen Rahmen von Stäben und Kehlen mit gehäuften Überschneidungen im oberen Abschluß (Abb. 197, 198).

Das spätgotische Ornament entwickelt sich vornehmlich auf dem Zwischengebiet von Architektur und Kunsthandwerk. Hatte in der Hochgotik das letztere seinen Stolz darein gesetzt, sich architektonisch zu gebärden, so erfrischt sich jetzt das Bauornament an Erfindungen, die unter der Hand des Goldschmieds, Eisenschmieds, Holzschnitzers, Drechslers usw. ihre erste Gestalt gewonnen hatten. Naturalismus und Phantastik sind hier nicht Gegensätze, sondern eng verbunden. Wo die Pflanzenwelt nachgeahmt wird, geschieht es nicht mit der unbefangenen einführenden Sympathie der Frühgotik, sondern nach einer Auswahl, der ein vorausbestimmter, eigenwilliger Liniengeschmack die Richtung gibt: Stechpalmen, Disteln und Dornen, knorriges Geäst, kriechendes Wurzelwerk, Ranken- und Schlinggewächse, Hirschgeweihe und Felszacken, aber auch Sägespäne und Pergamentrollen befruchten die Phantasie; schön heißt, was zackig, büschig, geknickt oder gekräuselt, gelockt, geschnörkelt ist; ja, selbst die menschliche Gestalt, wie wir später sehen werden, muß mit diesen Gebilden eine Familienähnlichkeit annehmen. Vielleicht das reinste Paradigma des spätgotischen Geschmacks ist das Schweif- und Schnörkelwerk der Wappensteine und heraldischen Malereien (Abb. 572). Die spätgotische Kunst wird beherrscht auch auf jedem andern ihrer Gebiete vom Hang nach dem Charakteristischen, nicht nach dem Großen und Starken; sie kann sich ins Bizarre und Tändelnde verlieren, niemals bläht sie sich auf; sie kann auch, gelegentlich in reichlichem Maße, spießbürgerlich sein; aber so kalt wie die Hochgotik in ihrer Reinlichkeit und ihrem Stolz ist sie nie.

Dem Würdegefühl der Hochgotik hatte Ornamentreichtum nicht entsprochen; ihre große Pracht hatte sie dadurch erreicht, daß sie ein ins Unendliche vervielfältigtes Echo struktureller Motive durch das ganze Gebäude hinklingen ließ; ihr Stab- und Maßwerk, ihre Fialen und Wimperge hatten keine Funktion, aber sie sollten eine zu haben scheinen als Ausdruck eines Überströmens dynamischer Energie. Die Spätgotik verfährt entgegengesetzt. Sie transponiert auch die wirklich im Dienste der Struktur stehenden Glieder erscheinungsmäßig ins Dekorative. An

den Pfeilern, Bögen und Gewölben haben wir es schon beobachtet. Die Massen bleiben in Ruhe, aber an ihrer Außenseite gleitet und zuckt, sucht und flieht sich, schwebt und verschlingt sich ein selbstherrliches Linienspiel. Hat auch der Meißel die Ausführung, so sind diese Formen doch nicht plastisch gedacht, eher eine mit scharfen, feinen Lichtern und Schatten auf den Grund gesetzte Zeichnung. In ihrer Beweglichkeit wird die Inkonsequenz zum System erhoben. Eine Richtung wird eingeschlagen; aber nicht lange, so schwingt sie in die entgegengesetzte um oder bricht plötzlich ab. Die Rippenanfänger gleichen in ihren gehäuften Überschneidungen einem wirren Gestrüpp (Abb. 73), die »gewundenen Reihungen« einem Flechtwerk (Abb. 71). Oder so raffiniert verwilderte Fenstermaßwerke wie Abb. 172—176. Nasenartige Verschärfung der Bogen spitze war schon um 1300 aufgetaucht. Daraus wird im 15. Jahrhundert, mit verändertem Sinn, der Kielbogen (auch Eselsrücken genannt), der zu gleichen Teilen aus konvexen und konkaven Bogenstücken zusammengesetzt ist; nichts weniger als ein Ausdruck der Spannkraft, vielmehr des Nachgebens (Abb. 195). Und wie sehr ist die Fischblase das Gegenteil von dem, was mit dem Maßwerk ursprünglich gewollt war (Abb. 174, 176). Um ihren einer züngelnden Flamme ähnlichen Umriß (wonach die französischen Archäologen die Spätgotik überhaupt *stile flamboyant* nennen) zu erreichen, braucht man mindestens drei Zirkelschläge: ein jeder mit ungleichem Radius und mit wechselnden Zentren. Mit einer einzigen, allerdings schon sehr modulationsfähigen Bogenform war die klassische Gotik ausgekommen; — wie viele hatte die späte nötig! — alle aber darin einander gleich, daß sie die Straffheit des normalen Spitzbogens mieden. Nicht mehr einem supponierten organischen Gesetz gehorchen diese Linien, sie gehören sich selbst und treiben ihr Spiel, wie es ihnen gefällt. Wäre dies etwa ein rebellischer Vorstoß urgermanischer Formempfindung? gleichsam ein Bauernkrieg gegen die aristokratischen Stilgesetze der reinen Architektur? Kann es Willkürlicheres geben, als wenn einem flachgedrückten Korbbogen die schweifende Linie des Eselsrückens zugesellt wird? oder wenn in das Maßwerk auf einmal starre, gerade Linien eingemischt werden? Auf Abwechslung und malerischen Kontrast ist es hier abgesehen. Und überhaupt einer malerischen Ökonomie entspringt der spätgotische Grundsatz, den Schmuck auf wenige Punkte zu sammeln, denen große, ruhige Flächen gegenüberstehen. Nicht bloß die Außenarchitektur, an der es zuerst auffällt, ist so behandelt, auch für die Innenräume erweist sich dies Ordnungsprinzip als fruchtbar. Hier sind es die im Raum zerstreuten liturgischen Mobilien, die ganz unabhängig vom architektonischen Rhythmus ihre Wechselbeziehungen eingehen. Durch die Fülle ihrer scharf pointierten kleinteiligen Formen und ihre starken optischen Effekte, erhöht durch Farbe und Gold, wirken sie wie ein edelsteingeschmückter

Ring an der Hand, ein Kleinod am Gewand. Bei solchen Ausstattungsstücken, die nur in der Einzahl vorkommen, wie Kanzel, Taufstein, Sakramentshaus, ergibt sich die asymmetrische Stellung von selbst; aber auch bei andern, pluralischen, wie den Altären und Grabmälern, wird die Gelegenheit zu freiem Spiel der Kontraste ausgiebigst wahrgenommen. Letztes Ziel ist die Zusammenfassung dieser sprühenden und prickelnden Einzelheiten mit dem architektonischen Raum und seinen Lichterscheinungen und Dunkelheiten zu einer Totalität, deren Seele das Malerische ist (Abb. 70).

Ziehen wir das Fazit: Wenn die Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts Gotik ist, so ist das, was wir eben beschrieben haben, offenbar keine; mag noch vieles vom formalen Apparat der Gotik herübergenommen sein, die Grundstimmung ist eine andere. Sie zeigt sich uns indessen nicht als etwas gänzlich Neues. In den späten Phasen des romanischen Stils, wobei wir nicht bloß an die Baukunst, sondern auch an Malerei und Plastik denken wollen, haben wir hie und da geistesverwandte Züge auftauchen sehen. Die Ähnlichkeit wird noch größer werden, wenn wir ins 16. und 17. Jahrhundert eintreten. Es wird sich dort zeigen: eine direkte Linie verbindet die Spätgotik mit dem Barock; ja, wir müssen uns entschließen, es zu denken: vielleicht ist die Spätgotik schon der Anfang vom Barock; vielleicht dürfen wir den Blick auch rückwärts wenden und sagen, daß die Spätgotik nur etwas an den Tag brachte, was von Anbeginn schon im Wesen der Gotik lag, nur daß es durch die universelle Strömung des hohen Mittelalters zurückgeschoben war; vielleicht ist das Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung.

* * *

Der Wesensunterschied zwischen Hoch- und Spätgotik liegt auf der Hand. Aber nicht leicht ist es, die chronologische Grenze zwischen ihnen zu ziehen. Die Spätgotik ging, wie von keinem zentralen Formprinzip, so auch von keinem bestimmten örtlichen Mittelpunkt aus. In dem gesättigten Zustande des spätmittelalterlichen Bauwesens ebenso wie in der unsystematischen Natur des neuen Stiles lag es, daß er sich früher in Umbauten und Anbauten zu erkennen gibt als in einheitlich durchgeführten Neubauten, deren Zahl im 15. Jahrhundert auf kirchlichem Gebiet überhaupt in der Abnahme ist. In der Zunahme ist dagegen die Bedeutung der weltlichen Baukunst, auch für die Stilbildung. Ferner ist eine geographische Verschiebung zu beachten, kraft deren jetzt der Süden und Osten eine Initiative und Gestaltungskraft entwickeln, die sie in ihrer Geschichte bisher noch nicht gezeigt hatten, während der Westen und Norden eine mehr konservative Haltung einnahmen. Endlich, was die zeitliche Begrenzung betrifft: ein eigentliches Ende hat die

Spätgotik gar nicht gehabt; was herkömmlich Renaissance genannt wird, ist ein gewechselter Mantel, unter dem die Spätgotik unbeirrt weiterlebt.

II. LANDSCHAFTEN UND SCHULEN.

SCHWABEN.

Den künstlerischen Mittelpunkt in diesem Jahrhundert bildete Ulm, und nicht für die Baukunst allein. Eine Stadt ohne Tradition. Sie war spät, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dann aber schnell emporgekommen. Sie besaß noch keine eigene Pfarrkirche, als 1377 der Grundstein zu der heute bestehenden gelegt wurde. Es hatte eine Hallenkirche von stattlichen, wenn auch nicht außerordentlichen Dimensionen werden sollen. Die ersten an ihr tätigen Meister, aus der Sippe der Parler, errichteten den noch bestehenden Chor nebst den ihn flankierenden Osttürmen. Der Beschluß, dem Bau die gigantischen Dimensionen zu geben, die ihn zur größten gotischen Kirche Deutschlands nächst dem Kölner Dom machten*, wurde 1392 gefaßt, als Meister Ulrich aus Ensingen an die Spitze trat. Er hat sich weit über Ulm hinaus einen großen Namen gemacht. Der Historiker Ottokar Lorenz charakterisiert die Deutschen um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert allgemein hin als »ein Geschlecht, das in geistiger Beziehung tief unter seinen Söhnen und Enkeln stand und mehr durch Energie des Wollens und Vollbringens als durch Feinheit seiner Bildung ausgezeichnet war«. Auf Ulrich Ensinger paßt diese Schilderung vollkommen. Er war in seiner Kunst spröde und unliebenswürdig, aber wo er auftrat — wir werden ihn auch außerhalb Ulms tätig sehen —, verstand er es, die Bürgerschaften zum Außerordentlichen, ja Maßlosen fortzureißen. Er warf den Plan seiner Vorgänger total über den Haufen, ohne doch für den eigenen volle Freiheit zu erlangen. Durch den Chor, den er fertig vorfand, war die Breite des Mittelschiffs gegeben; er verdoppelte die Länge, machte aus der Hallenkirche eine Basilika von sehr steilen Verhältnissen und erweiterte die Seitenschiffe auf die gleiche Breite mit dem Hauptschiff. Ulrich setzte alles an die Steigerung der absoluten Dimension, ohne Rücksicht auf harmonische Proportion. Ebenso dachte er nicht an Bereicherung des Grundrisses. Sein Münster blieb eine schlichte süddeutsche Pfarrkirche, nur unwahrscheinlich groß. Die Ulmer nannten ihr Münster mit behaglichem Stolz: des Straßburgers Futteral. Es faßt 29 000 Personen, während die Einwohnerzahl der Stadt, wenn es hoch kommt, 12 000 erreichte. Vielleicht war Ulrich durch den Mailänder Dom, an dem er, vor Antritt seines Amtes in Ulm,

* Die Flächenräume sind in Quadratmetern: Köln 6200, Ulm 5100, Straßburg 4100, Wien 3200.