

# Baukunst und Kunsttheorie im Mittelalter

Autor(en): **Stockmeyer, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25654>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Baukunst und Kunsttheorie im Mittelalter

Von Ernst Stockmeyer

*Zweiter Beitrag zur Theorie der Baukunst\**

Kunsttheorie im Mittelalter wird vielen als fragliche Angelegenheit erscheinen. Tatsächlich hatten jene Zeiten zunächst ganz andere Sorgen und Leidenschaften, als sich mit Erörterungen über Kunst abzugeben. Aus früher Zeit kennen wir zwar den Titel einer leider verschollenen Schrift *Augustins* (354–430) «Über das Schöne und das Angewandte» (*De pulchro et apto*), die vermutlich nach der platonischen Einstellung des Verfassers die Idee des Schönen der Gebundenheit aller Kunst im materiellen Ausdruck gegenübergestellt haben dürfte. Sonst aber besitzen wir nichts, vor allem nichts, was uns das Aufdämmern neuer Formen und Formstrukturen im Aufeinanderprallen religiöser und völkischer Geistesmächte irgendwie verständlich machen könnte. Bei der meist gewaltsamen, oft abrupten oder stoßweisen Durchdringung des Nordens mit südländischer Kultur, bei der langsamen, fast immer mißverstehenden Resorption von Antike und Christentum in verschaffender Um- und Neubildung sah man sich allzusehr im Banne eines überindividuellen Schicksals, als daß Besinnung im einzelnen, geschweige denn Klarheit im Erfassen von Leben und Wachsen eines organischen Gebildes hätte aufkommen können. Wollen wir uns nach der geistigen Einstellung jener frühen Zeiten europäischer Staats- und Volkswendung erkundigen, so müssen wir vor allem die Bauten selbst befragen, soweit sie uns überliefert und erhalten sind.

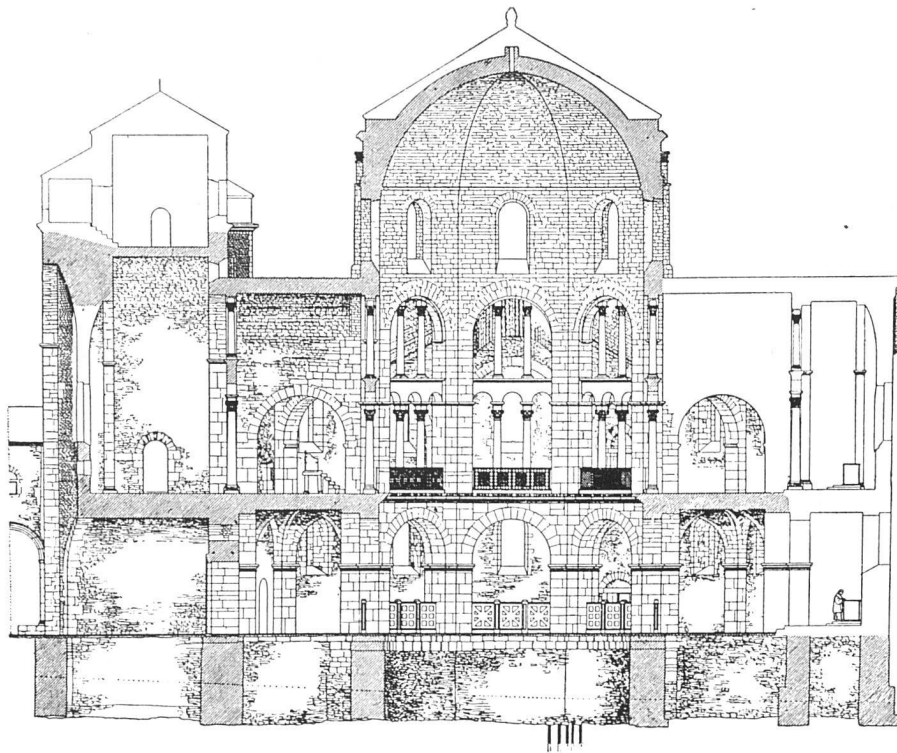
Daß überhaupt Bauwerke im großen geschaffen werden konnten, dazu brauchte es den Willen und die Kraft eines Mächtigen. Der Dom von Aachen, um das Jahr 800 erbaut, darf wohl als der erste Monumentalbau des Mittelalters nördlich der Alpen gelten. Wie sieht nun aber ein solcher, seiner eigentlichen Struktur nach, aus? Achteckform, Proportion, Material waren, mit der üblichen flachgedeckten Basilika rustikaler Bauweise verglichen, alles andere als gewöhnlich. Der Bau ist vor allem kulturhistorisch zu bewerten. Den Auftraggebern, d.h. also *Karl dem Großen* und seinen Helfern fehlte infolge besonderer soziologischer und politischer Umstände die Voraussetzung zu einer geistig überlegenen Kunstpflege; es fehlten Selbstverständlichkeit und Freiheit künstlerischer Konzeption und Handhabung, wie sie z.B. noch das Zeitalter des Hellenismus, ja noch später das des römischen Imperiums be-

saßen und wie wir sie auch an den imposanten Nachläufern, den Bauten eines Justinian in Byzanz und Ravenna (6. Jahrhundert) bewundern dürfen. Man war darauf angewiesen, zu nehmen, wo und wie man konnte, ohne alle historische Empfindsamkeit und stilkritische Überlegung.

Es klappt in Aachen eine Lücke zwischen den meist aus dem Orient stammenden Motiven und deren oft sehr wenig architektonischer Verwendung, ein Widerspruch also zwischen geschmacklicher Kultur und baulicher Inkonsequenz. Man könnte auf Primitivität architektonischer Anschauung schließen, wären nicht die guten Proportionen (die vielleicht Karls gelehrter Ratgeber, der Vitruv-Kenner Einhard, überprüft hatte?). So aber können jene Dissonanzen nur auf einer mißverstandenen Formübernahme beruhen. Die doppelstöckige Architektur vor dem durchgehenden einfachen Emporenraum, die bis an die Bogenleibung stoßenden schräg anscheidenden Säulenkapitelle, die den Kuppelschub viel zu tief auffangenden steigenden Quertonnen des Umgangs sind Unausgeglichenheiten, die das mutmaßliche Vorbild San Vitale in Ravenna nicht kennt. Wenn Karl auf seinem Thron im Westteil der Empore saß, war er durch einen gähnenden Abgrund vom Ort der Messe in der gegenüberliegenden Apsis getrennt. Der Raum kreist um eine leere Mitte, seine Schönheit ist abstrakt, das konkrete Leben, das ihn erfüllen soll, ist bloß geduldet und steht beiseite. Alles ist geometrisch zusammengesetzt, der Hauch warmen, lebendigen, einheitlichen Empfindens fehlt (Frankl).

Die germanische Formenkultur von damals war eine Art Nagelfluh, ein loses Geschiebe zertrümmerter und zerriebener Formen (Dehio). Traditionslos, wie man war, konnte man in Aachen nicht ohne Anleihe auskommen, und diese betätigte man ebenso skrupellos wie naiv. Karl ließ sich unbedenklich vom Papst die Erlaubnis zur Wegnahme von vierzig Säulenschäften in Ravenna geben. Auch von Trier und Rom holte er, was er brauchte. Es ist möglich, daß er sogar fremde Werkleute anstellte, stand er ja zur Sanierung der Evangelientexte auch in Verbindung mit Griechen und Syrern. Aber entscheidend für die Kunst war, daß die Übertragung von Kulturgut in damaligen Zeiten nicht aus künstlerischem Interesse geschah. Einerseits war daran beteiligt das Mönchtum, das sich vom Orient her nach dem Westen ausbreitete und Formen aus Syrien und Kleinasien für seine Bauten gewohn-

\* Vgl. «Werk» Heft Nr. 9, Jahrgang 1944, Wandlungen der Architekturtheorie und Praxis im Altertum von Ernst Stockmeyer.

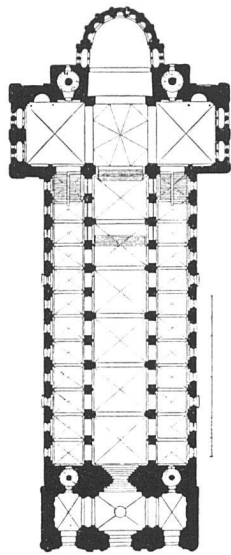


Münster zu Aachen. Schnitt von West nach Ost durch den karolingischen Bau (um 800)  
 Nach Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*

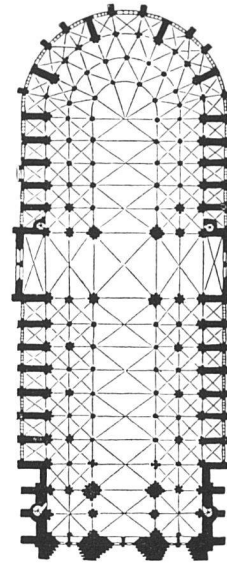
heitsmäßig, vielleicht höchstens in symbolischer Absicht, mitlaufen ließ (vgl. Vogüé, *La Syrie centrale*). Dann aber ist für die gesamte Kunstepoche, die von Karls Hof und Zeit ihren Anfang nahm, folgendes zu beherzigen: Der Kaiser schloß das Bündnis mit der Antike im Zusammenhang mit den großen Zielen seiner Politik. Kirchen und Klöster entstanden in seinem Reich zum Zweck der Förderung eines großangelegten nordischen Nationalismus. Der Hauptzweck war nicht Kunst, sondern Dokumentierung von Macht. Das organisch Logische durfte ruhig zugunsten des äußerlich Prächtigen zurückstehen. Das Wort Dehios über die gleichzeitige Malerei hat auch für die damalige Architektur Geltung: Wäre alles das, was diese Kunst zu sein vorgibt, Wahrheit, so wäre sie ein Wunder. So schnell wird in den Kämpfen des Geistes ein neues Land nicht erobert. Es war schon viel und vorerst genug, daß es geschaut und der erste Schritt hinein getan war.

Neben dieser – man möchte sagen – gewaltsamen oder auch symbolischen Kunstpflege, welche die Kunst als Mittel zum Zweck ansah und sich noch lange, bis in die Romanik des 12. Jahrhunderts hinein, auf eine teils dekorativ bizarre, teils inhaltlich erzählerische Weise fortsetzte, reift langsam im stillen die Frucht einer der mittelalterlichen Geisteshaltung nicht minder vertrauten, ja diese recht eigentlich erst in ihrem Wesen begründenden und stützenden Einstellung. Geht jene von Motiv und Bedeutung aus, so diese zunächst von den rein praktischen Fragen der Technik und Konstruktion, des Materials und des Werkzeugs. Hat jene die Form als solche und ihre bloß schmückende Aufgabe im Auge, unbekümmert um Organik und sachgemäße Struktur, so liegt es dieser gerade an der na-

türlichen Entstehung und logischen Zusammenfügung eines schöpferischen Gebildes, aber in erster Linie am handwerklichen Prozeß. Schriftliche Nachrichten hierüber fehlen nicht. Die meisten Zeugnisse dieser Art liefern uns Vertreter der Kirche, da diese fast die einzigen Kulturträger jener Zeiten waren. Wenn die Berichte auch nicht sehr zahlreich sind, so lassen sie inhaltlich doch auf die Gesamthaltung jener Kreise einen genügenden Schluß zu. So entnehmen wir einem Schreiben des Bischofs *Gregor von Nyssa* (4. Jahrhundert) die Empfehlung zur Herstellung von Ziegelgewölben ohne eigentliches Lehrgerüst. Er habe in Erfahrung gebracht, daß das Abbinden solcher Gewölbe besser vor sich gehen könne und zu dauerhafteren Konstruktionen führe als auf gleichmäßig durchgehenden festen Gerüstunterlagen. Ein anderer geistlicher Würdenträger, *Venantius Fortunatus*, gegen 560 Bischof zu Poitiers, spendete in einem Gedicht den blühenden Städten am Rhein mit ihren meisterlich gezimmerten Häusern, bei denen er hauptsächlich die getäfelten Stuben und die reich geschnitzten Lauben hervorhebt, ein hohes Lob, das um so mehr zu beachten ist, als er ein vielgereister, mit den Prachtbauten seiner Heimat wohlvertrauter Italiener war. Eine eigentliche Sammlung technischer Rezepte liefert uns sodann der *Priester Theophilus* mit seiner *Schedula diversarum artium* (10. Jahrhundert). Seine Schrift handelt von der Malerei auf Holz, von Farbe und Bindemittel, von Glaserzeugung, Glasmalerei, Metallurgie (Herstellung von Kelchen, Sporen, Saumzeug, elfenbeinernen Messergriffen), von bemalten und geschnitzten Möbeln. Theophilus scheint aus dem damals immer noch reichlich fließenden Quell spätrömischer und orientalischer Überlieferung sein Wissen geschöpft zu haben.



*Dom zu Speier (um 1080 bis 1100)*  
*Romanische Basilika im gebundenen*  
*System*

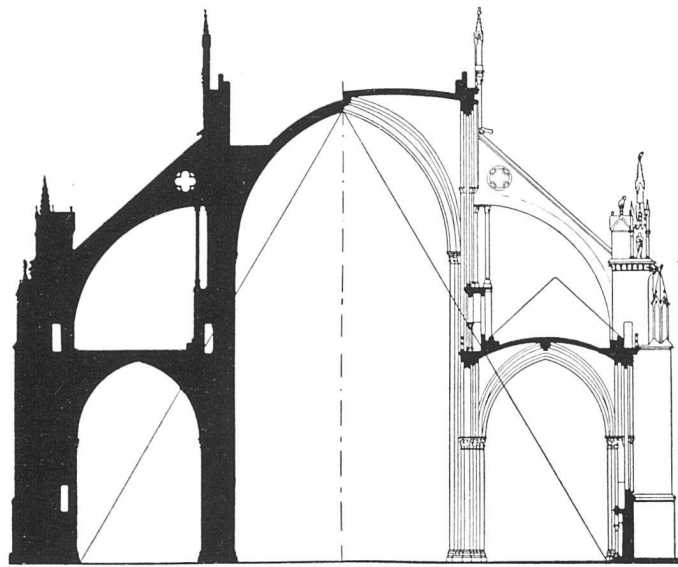


*Notre Dame in Paris (1163 bis 1235)*  
*Entwickeltes System der gotischen*  
*Kathedrale*

Nicht ohne Einfluß auf die Vervollkommnung der Technik in den verschiedensten Kunstzweigen waren auch die gar nicht seltenen Berufungen (oder Deportationen?) von fremdländischen Arbeitern, die zur Neugründung ganzer Industrien führten. Von *Karl dem Großen* haben wir in diesem Sinne schon gesprochen. Er hatte vermutlich zu seinen Bauten aus Italien Maurer und Steinmetzen kommen lassen und umgekehrt gewandte Holzarbeiter nach dem Süden geschickt. *Abt Desiderius* in Monte Cassino (1058–1087) berief Marmorarii von Konstantinopel. Ihre Nachkommen haben sich im selben Berufe bis in das 14. Jahrhundert gehalten und sind unter dem Sammelnamen der Cosmaten als Verfertiger des berühmten *Opus sectile*, das man an Bischofsitzen, Schranken, Ambonen, Altären, Säulen und Fußböden heute noch bewundern kann, bekannt geworden. Von noch größerem Einfluß auf die abendländische Kunst war im 12. Jahrhundert die Ansiedlung griechischer Weber in Palermo durch *Roger II.*

In fast allen diesen Unternehmungen sind Vorbild und Antrieb der Kirche nicht zu verkennen. Wenn aber hier das Moment der Arbeit als etwas Besonderes hervorgehoben ist, so soll es mehr besagen als das für uns Westeuropäer selbstverständliche «*homo ad laborem nascitur*». Man hat es vielleicht überhaupt und vor allem dem arbeitsamen Geiste der Klöster zu danken, daß nach dem Ableben der Antike die Formenflucht Spätroms sich nicht in einem weichlichen Ästhetizismus verloren hat. Ein Überhandnehmen solcher Anschauung im Geiste jener neuplatonischen Schrift «*Über das Erhabene*» eines unbekanntenen Verfassers aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung – wir kennen sie im griechischen Original – wäre immerhin denkbar gewesen. Auch hier dürfen wir wieder auf *Augustin* weisen, der dem «*trage und entsage*» der Stoa das «*ora et labora*» gegenüberstellte, der fatalistischen Resignation das Sichmühen in der Arbeit. Es ist damit der Wille zur Arbeit ausgedrückt, der sich neben den täglich zu verrichtenden

kleinen Notwendigkeiten seine besondere Aufgabe stellt. Mehr noch, es ist eine ausdrückliche, fast religiöse Hingebung an die Arbeit, die – nebenbei gesagt – die Person des großen Kirchenvaters im Hinblick auf seine Verfechtung des Gottesgnadentums im hellsten Licht erstrahlen läßt. Die Handarbeit erhielt dann vor allem durch die Regel *Benedikts* im 6. Jahrhundert ihre Weihe. Immer wieder haben sich von da an prominente Mönche gegen das Überhandnehmen intellektueller Betätigung in den Klöstern zur Wehr gesetzt als gegen eine schädliche Dekadenz, so z. B. nach der humanistischen Periode Karls zur Zeit *Ludwig des Frommen* im 9. Jahrhundert. Die *Zisterzienser*, aus den Benediktinern hervorgegangen, befürworteten im 11. und 12. Jahrhundert ebenfalls die Abkehr vom Bücherabschreiben und Miniaturenmalen. Sie sahen ihre Aufgabe vor allem in der Rodung des Waldes und in der Bodenmeliorierung, also in einer ausschließlich praktischen Tätigkeit, womit eine gewisse Strenge und Einfachheit der Sitte verbunden war, die auch in ihrer Baukunst zum Ausdruck kommt. So konnte sich eine bauliche Entwicklung anbahnen, die im Rahmen begrenzter und homogener Bauaufgaben sich um die Idee des einfachen Kirchenlangbaus in jahrhundertelanger technischer Vervollkommnung immer wieder mit neuer Kraft bemühte, bis die Höhe künstlerischer Produktion erreicht war. Man wird es demnach kaum einen «*Akt müder Ent-sagung*» nennen dürfen, daß sich der basilikale Typus beinahe unverändert vom 4. bis in das 12. Jahrhundert erhalten hat, sondern viel eher eine natürliche Folge dieses sich immer wieder in neuen Anläufen in Technik und Konstruktion versuchenden Baueifers, dem schließlich das System und die Durchbildung der einzelnen Travée in ihrer organischen Raum-Körperbeziehung mehr am Herzen liegen mußte als die Abgerundetheit äußerlicher Form und Gestalt. Mit dem Problem der Einwölbung, wie es vom 11. Jahrhundert an den baulichen Aufgaben gestellt war, erwachte zugleich der Trieb zu seiner Lösung. Das «*ge-*

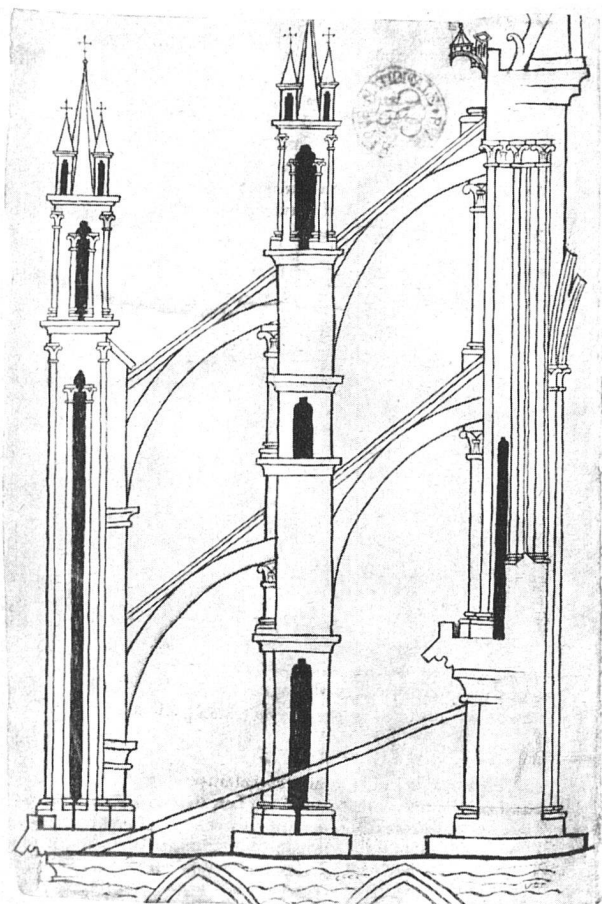


Münster zu Straßburg. Querschnitt durch das Langhaus (um 1235 bis 1275). Gotischer Aufbau nach dem gleichseitigen Dreieck. Nach Hamann-Weigert, *Das Straßburger Münster*

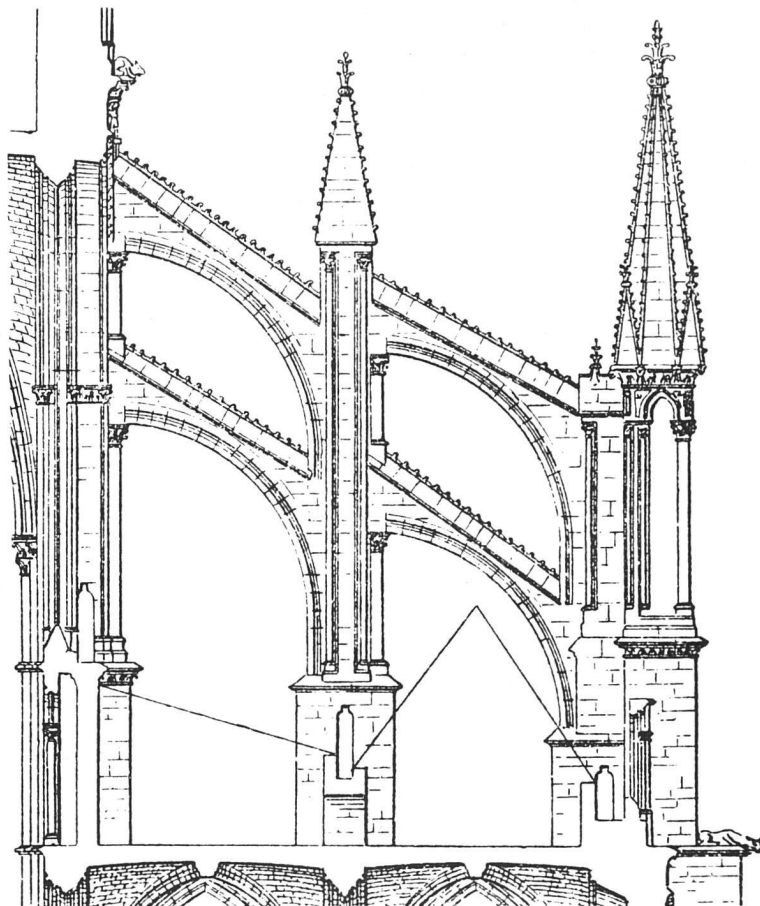
bundene System» der Romanik, das eine gewisse ängstliche Gezwungenheit in der Bewältigung der verschiedenen Schiffsbreiten nicht verleugnen kann, wurde mit der Zeit von der durchgehenden Travée der Gotik verdrängt. Der Spitzbogen bedeutete Befreiung vom Zwang zum Quadrat. Im 13. Jahrhundert scheint diese Höhe erklimmen zu sein, wo sich die Einheit des Systems mit ihren unausweichlichen Konsequenzen endlich wie von selbst ergab, wo die Erkenntnis eines innern Zusammenhangs zwischen Decke und tragenden Bauteilen in fortwährender Wechselwirkung von Technik und Kunst sich durchgerungen hatte. Erst in dem Augenblick, wo diese Erkenntnis aufkam, war die Wasserscheide zwischen Romanik und Gotik überschritten. Von einer symbolischen Verwendung struktureller Scheinformen, einem Hauptmittel der romanischen Dekoration, ist nicht mehr die Rede. In strengem realistischen Wahrheitssinn hat jedes strukturelle Glied wirklich etwas zu leisten, nicht das kleinste könnte entfernt werden, ohne daß alles in Bewegung käme. Struktur und Dekoration sind eins geworden. In keinem anderen Baustil sind Konstruktion und Form, Verstand und Gefühl ähnlich eng verflochten gewesen. Im römischen Pantheon, um ein extremes Beispiel zu nennen, ist die Architektur absolute Form, die konstruktiven Mittel bleiben verborgen. Die gotische Kathedrale hingegen stellt ihre Konstruktionsform offen zur Schau, und alle Kunstformen sind aus ihr abgeleitet (Dehio). Selten ist auch eine Kunstepoche zu dieser Unabhängigkeit von aller nationalen Färbung gelangt. Wohl waren anfänglich deutlich unterschiedene Anläufe bemerkbar. Der zentrierte Kölner Typ auf der einen Seite mit der Aushöhlung des Mauermassivs von innen her durch Nischen, Blendfenster und flache Galerien, wo die Widerlager die stehen gebliebenen Mauerteile sind. Dem gegenüber der französische Langbau, der die Verstrebung nach außen und die Auflösung in lineare Funktionsglieder bevorzugte. Die französische Richtung blieb Sieger und verbreitete sich überall hin

als die formal weniger extravagante und national weniger beschränkte. Man darf sie als Gegenbewegung des abendländischen Gemeingefühls gegen den im romanischen Stil eingetretenen Zustand unendlicher Verästelung nach Völkern und Stämmen, Ländern und Provinzen betrachten. Die zwingende Übermacht, die zu allen Zeiten das Klassische hat, trat in Wirkung und so das Nationalbesondere vollständig in sich auf (Dehio). Daß aber der basilikale Typus in der Gotik noch einmal die Oberhand gewann, bestätigt gerade die in erster Linie technisch architektonische Bewertung baulicher Probleme dieser Zeit. Der Fachmann und Konstrukteur gibt den Ausschlag, nicht mehr der Auftraggeber und Theologe. Die noch erhaltenen alten Baurisse zeigen durch die zahlreichen Umlegungen von Aufrißprojektionen in die Grundebene ein so dichtes Liniengewirr, daß nur die in diese Art der Darstellung eingeweihten Meister sie verstehen konnten. In den wissenschaftlichen Hilfsmitteln, der Geometrie und Rechenkunst, nehmen die *Quadratur* und *Triangulatur*, der goldene Schnitt und bestimmte Verhältniszahlen eine wichtige Rolle ein. Für eine Reihe gotischer Kathedralen ist die Triangulatur direkt nachgewiesen. Statische Berechnungen in dem der heutigen Technik gewohnten Sinne wurden nicht ausgeführt. Man legte bestimmte Erfahrungsgrundsätze zu Grunde, die einen Hauptbestandteil der technischen Unterweisungen in den Bauhütten bildeten und von diesen gegen Nichtmitglieder streng geheim gehalten wurden. Sie übertrugen sich durch mündliche Überlieferungen auf die jüngeren Generationen der Bauhütten und der Steinmetzfamilien, wurden aber später mit der Verbreitung des Buchdrucks zum Teil auch in Buchform festgelegt und so vereinzelt in unsere Zeit hinübergereitet. Aus ihnen, den Bilderhandschriften und den künstlerischen Darstellungen mittelalterlicher Baubetriebe geht hervor, daß sich in der Einrüstung der Bauten, der Herbeischaffung des Materials, der Benützung des Tretrades als Materialaufzug und dem Ver-





Villard de Honnecourt, Strebensystem des Reimser Chors nach unausgeführtem Plane. Nach Hahnloser, Villard de Honnecourt



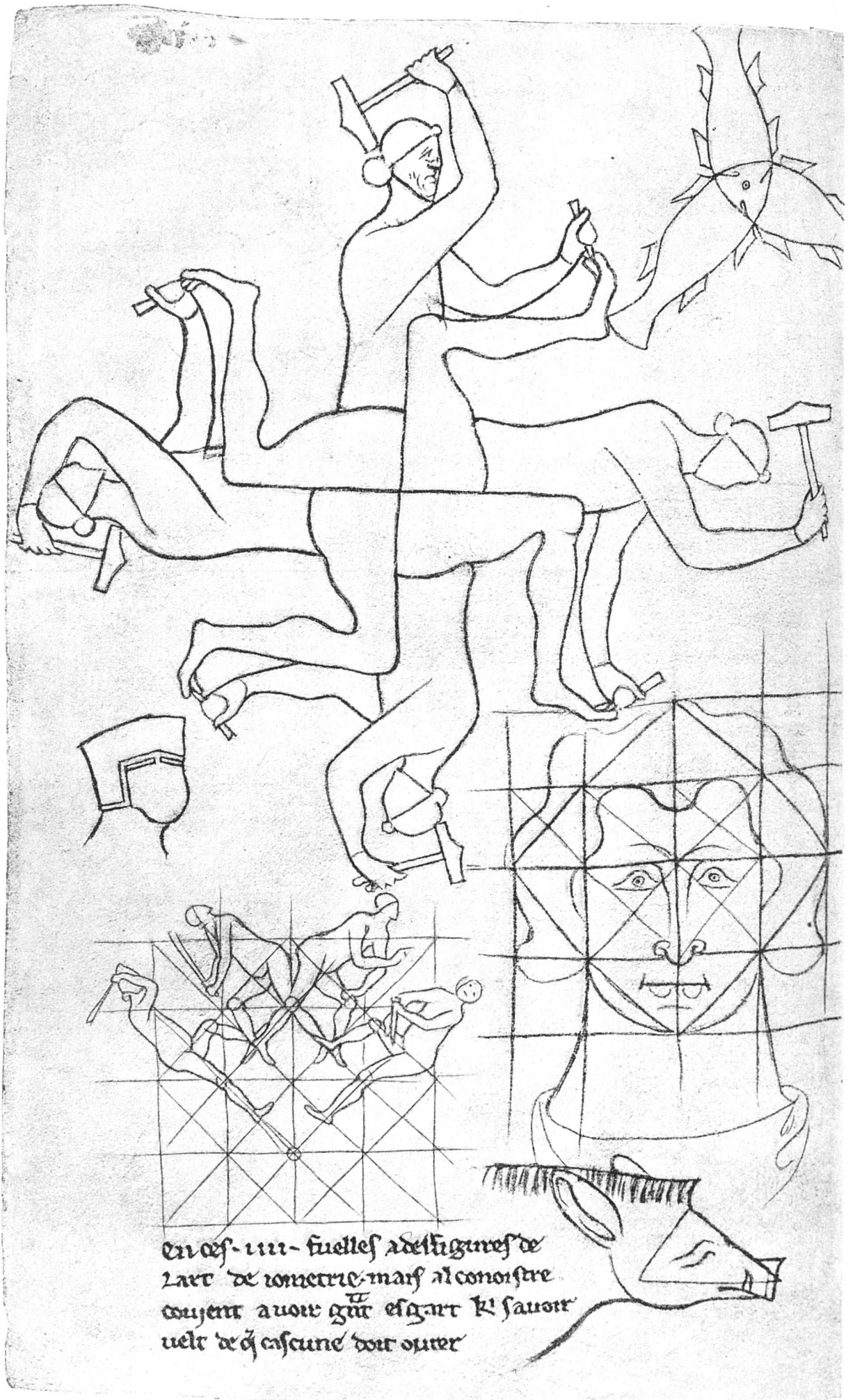
Kathedrale von Reims. Ausgeführtes Strebensystem des Chors (geweiht 1241) Nach King, The study book of mediaeval architecture

setzen der Steine gewisse allgemeine, überall gleichbleibende Handhabungen und Gebräuche entwickelt hatten, wie sie zum Teil auch heute noch in Übung sind (Hartmann). Wer sich eingehender mit diesen Fragen, speziell der Triangulatur, befassen will, sei auf die Schrift von Karl Witzel «Untersuchungen über gotische Proportionsgesetze» (Diss. 1914, Berlin, Wilhelm Ernst und Sohn) verwiesen.

Der Pikarde *Villard de Honnecourt*, der um 1230 herum seine Aufzeichnungen machte, kann für uns als *der* Theoretiker dieser Zeit angesprochen werden. Auf alle Fälle ist Villards Mappe mit den 33 erhaltenen von etwa 60 großen Blättern, enthaltend Skizzen nach architektonischer und figürlicher Vorlage mit Beschriften, eine der wichtigsten Quellen für die gesamte Geistesgeschichte des Mittelalters (vergl. H. Hahnloser, Krit. Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, Wien 1935). Villard hatte sich den Stoff für seine Muster-sammlung auf Reisen in Frankreich, der Schweiz und Ungarn geholt. Es interessieren ihn die Steinmetz-technik (*maçonnerie*) und die Baugeometrie ebenso wie die Zimmermannskunst (*charpenterie*), die Maschinen für Krieg und Frieden wie die Feldmesserei und ganz besonders auch die menschliche Gestalt und die Darstellung der Tiere, die er «*al vif*» wiedergibt. Aber damit nicht genug. Er faßt subjektiv künstlerisch auf. Die Formen seiner Vorbilder (Laon und Reims) gibt

er leichter, die Maßverhältnisse steiler, «moderner». In den Figuren ist eine stärkere Verräumlichung und gestrecktere Proportionierung bemerkbar als damals üblich. Er setzt die Tierleiber in geometrische Formen und benützt das Dreieck als Schema für das menschliche Antlitz. Daneben studiert er den zeitgenössischen Gewandstil mit den sogenannten Muldenfalten. Alles in allem nicht bloß technische Regeln, sondern der Künstler greift ein. Villard ist ein beredtes Zeugnis von dem lebendigen Verhältnis jener Epoche zu Kunst und Natur.

Der Künstler tritt überhaupt von nun an in den Vordergrund. Er ist nicht mehr bloß einer unter den vielen, die die Hände an das Werk anlegen. Man kennt sie mit Namen, einen Erwin von Steinbach (Straßburg), einen Meister Gerard (Köln), Johann von Gmünd (Freiburg) auf deutschem Gebiet, einen Pierre de Montereau in Paris. Die Baukunst hat ihre außerkünstlerischen Schlacken abgeworfen und will autonom sein. Und dennoch darf man selbst die Gotik nicht ohne ihre Gegensätzlichkeiten sehen, das eine herausgreifen und das andere ignorieren. Sie vereinigt im Grunde Himmlichstes und Profanstes, Erhabenstes und Primitivstes, Mystik und Mathematik. Der gotische Raum kann schlechterdings nicht bloß sinnlich gesehen werden. Er ist von einem geheimen spirituellen Leben erfüllt, und die Bauteile werden noch als Teile des Ganzen Ausdruck einer Mathematik, die ihren Sinn nicht nur am



Villard de Honnecourt, Geometrische Konstruktionsschemen für Köpfe und Figuren. Nach Hahnloser, Villard de Honnecourt

konstruktiv Mechanischen erschöpfte (Fechter). Wie auf einer höheren Stufe begegnen uns auch hier wieder die beiden Komponenten Technik und Symbol, aber in schönster Harmonie vereinigt, ohne einander zu beeinträchtigen.

Was für Symbole sind gemeint? Sehen wir von der grobschlächtigen Symbolik ab, die hauptsächlich in der Romanik grassierte und die, in einer uns wenig feinscheinenden Weise den Bau zergliedernd, ihn bald theo-, bald anthropomorphisierte, die vier Mauern mit den vier Evangelisten oder Kardinaltugenden verglich, die drei Portale mit der Dreieinigkeit oder auch mit den Wunden Christi, die Pfeiler mit den Aposteln, das Kirchenschiff mit der Erde, Chor und Sanktuarium mit dem Himmel, die Apsis mit der Dornenkrone, den Altar mit dem Haupte des Erlösers gleichsetzte, dessen sterbende Neigung durch die, manchmal bloß topographisch bedingte, Abweichung der Chorachse ausgedrückt werde. Nein, wir meinen die Welt des Glaubens, die die Vorstellung von dem geistigen Reich des Religiösen zur Grundlage aller äußern und innern Weltbetrachtung werden läßt. Es ist eine Gesamtsehau, die letzten Endes auf die Emanationslehre des Altertums zurückgeht, auf den Ursprung alles Seins und Wesens im anfanglosen Beginn, der nach christlicher Anschauung in Gottvater personifiziert wird. Es ist eine Zusammenfassung aller Gebiete menschlichen Wissens von Welt, Geist und Gott, wie sie ein *Albertus Magnus*, der große Scholastiker des 13. Jahrhunderts, in seinem Riesenbau zu endgültigem Besitz für die geistige Menschheit hinterlassen hat. Die Welt steht unter dem Einheitsbegriff der Totalität und ist als solche der Spiegel Gottes. Die ganze Ordnung ist durchwirkt von einem geheimnisvollen System von Zahlen. Auch ein *Nikolaus von Amiens* verdient deshalb hier genannt zu werden, der schon im 12. Jahrhundert – Jahrhunderte vor Spinoza! – es unternommen hat, eine *Theologia more geometrico* nach dem Vorbild Euklids zu formulieren. Daß alles in der Welt zu einer einzigen ungeheuren Kette von Ursache und Wirkung verschlungen sei, wo «alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt», ist durchaus scholastisch gedacht. Und dann auf der anderen Seite die echt deutsche Inbrunst der Mystiker, einer *Hildegard von Bingen* (12. Jahrhundert), einer *Mechthild von Magdeburg* (13. Jahrhundert) und vor allem eines Meisters *Eckehart* (1260–1327). Die Auseinandersetzung zwischen Scholastik und Mystik ist im Grunde der noch einmal ausgefochtene Kampf zwischen antik Lateinischem und Germanischem, zwischen Norden und Süden. Und wie diese geistig gedeutete Welt der Wirklichkeit, eine Wunderwelt aus kühnster Berechnung und vollkommenster Hingebung, so die aus raffiniertester Konstruktion und Gläubigkeit entstandene Welt der Architektur. Bis dann schließlich mit der Spätgotik in die abstrakte Rauschwelt der Dome, in diese höchsten Gebilde sehnsüchtiger Geistigkeit gleichzeitig an allen Ecken und Enden ein funktionell im Grunde sinnloser Naturalismus einbricht, der zur Renaissance überleitet (Fechter).

Aus der Spätzeit des Mittelalters, die eine entschiedene Neigung zum Schematisieren und Theoretisieren auf jeglichem Gebiet bekundet (Dehio), besitzen wir noch einige kleinere Schriften. Es sind das einmal die «*Geometria deutsch*» von *Hans Hösch* aus Gmünd, 1474 gedruckt. Sodann die beiden Fialenbüchlein des *Matthäus Roritzer* (1486) und des gleichzeitigen *Hans Schmuttermayer*. Beide enthalten eine Unterweisung im Steinmetzenhandwerk. Und endlich die im Jahr 1516 niedergeschriebenen Belehrungen des *Lorenz Lacher*. Doch kann man aus diesen nicht über die gewöhnlichsten Konstruktionen hinausgehenden Abhandlungen eher sehen, wie streng das Hüttengeheimnis gehütet wurde, als daß etwas über das Wesen der Triangulation zu erfahren wäre (Witzel). Die «*Vierung über Ort*» zur Konstruktion der Fiale in Roritzers Schrift ist vielmehr eine zur Faustformel verderbte Erkenntnis der Triangulation (Kletzl). Die Theorie scheint am Schluß des Mittelalters derselben inhaltsleeren Schrulligkeit verfallen zu sein, wie die damalige Praxis mit ihrem knitterigen Gefältel.

Es ist eben so, daß einem jeden Baustil durch sein eigenes Lebensgesetz ein Gipfel vorausbestimmt ist, über den er nicht hinaus kann (Dehio). Der war für die Gotik das 13. Jahrhundert. Und wenn wir aus der Zeit der baulichen Hochblüte zum Schluß noch einen «*Theoretiker*» großen Formats zu nennen hätten, der zwar nicht über Baukunst im speziellen Sinne, wohl aber über die Kunst und das Schöne im allgemeinen sich seine Gedanken machte, so wäre es *Thomas von Aquino* (1225–1274), der das Schöne ebensowohl in der klaren Struktur des Kunstwerks wie in der dem Geiste des Künstlers angemessenen wohlproportionierten Gestaltung sah, also zugleich in einem subjektiven und objektiven Prinzip. Man kann hier noch einmal in philosophischer Sublimierung, wenn man will, die beiden oben erwähnten Komponenten wiedererkennen im Gegensatz von Realem und Idealem, von Stoff und Geist. Klarheit und angemessene Proportion mögen in ihrer entelechialen Verknüpfung für die Klassik richtig sein. Es wird aber niemandem einfallen, diese beiden Begriffe als Motto über die gesamte Kunst des Mittelalters setzen zu wollen.

*Anmerkung:* Dem Leser wird die fast ausschließliche Erwähnung der nordischen Kunst im Mittelalter vielleicht als ein Mangel auffallen. Tatsächlich gehörte zu einer umfassenden Darstellung auch die italische Kunst und im weiteren als Sonderkapitel die Entwicklung der byzantinischen und islamischen Kunst mit ihren grandiosen Innenraumlösungen. Daß hier darauf mit Absicht verzichtet wurde, liegt in einer gewissen künstlerischen und auch kulturpolitischen Divergenz der einzelnen Kunstbezirke begründet, deren Klarstellung in so knapper Form zu weit geführt und die großen Gegensätze und Kulminationspunkte, auf deren Zeichnung es vor allem ankam, verwischt hätte.