

Richter, Václav

Das Raumproblem in der Gotik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [27]-33

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110996>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VÁCLAV RICHTER

DAS RAUMPROBLEM IN DER GOTIK

Das 19. Jahrhundert hielt es für selbstverständlich, auf Grund der Kantischen Anschauungsformen der Sinnlichkeit a priori, die die objektive Natur bestimmten, die bildenden Künste innerhalb des Systems der Künste als Raumkünste zu klassifizieren.¹ Und noch in der Jugendjahren der heutigen Sechziger, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, herrschte immer weiter die während der Renaissance entstandene und scheinbar evidente Vorstellung, nach der der Raum eine absolute, isotrope, kontinuierliche und unendliche Leere ist, in der die Dinge gleichsam ausgebreitet wären.² Innerhalb dieses Horizonts entwickelten sich nicht nur in der Theorie der Architektur, sondern in der Kunsttheorie überhaupt³ zwei verschiedene Auffassungen. Die ältere, dogmatisch klassizistische Ansicht unterstrich die Materie, die andere, jüngere dagegen den Raum. Die Zusammenhänge mit der alten Fragestellung der Metaphysik, ob sich der Raum in den Dingen oder die Dinge im Raum befinden, waren jedoch bei dieser Dialektik nur oberflächlich.

Seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts haben die moderne Kunst und die neue Naturwissenschaft diese angewöhnte Konzeption des Raumes wesentlich gestört, indem sie ihre Grenzen aufgezeigt haben. Die Destruktion wirkte sich auf die Konventionen so tiefgreifend aus, dass nicht vielleicht ein bestimmter Raummodus, sondern der Raum schlechthin problematisch wurde. Unter diesen Umständen ist es wohl angebracht, den Raumbegriff aus unseren Überlegungen zuerst auszuklammern, erstens wegen seiner Historizität, zweitens eventuell auch wegen seiner Abstraktheit — und ihn durch mehrdeutigere Termini zu ersetzen. Man kann z. B. P. Kaufmanns Polarität „das Äussere — das Innere“⁴ gebrauchen, wobei strittig ist, ob sie auch im Bereich der modernen Kunst der Gegenwart als Interpretationsleitfaden dienen kann. In den Epochen der Vergangenheit reicht jedoch ihre Bedeutung weit über die Grenzen des Raumbegriffs.

Die Geschichte dieser Polarität ist nämlich uralte, da sie in den Grundstrukturen des menschlichen Daseins begründet ist. Im Rahmen dieser kurzen Abhandlung kann sie nur flüchtig skizziert werden. Sie setzt bereits im Paläolith mit der Höhle — einem Inneren und dem zeltartigen Zufluchtsort — einem Äusseren ein.

Die Höhle war kein „Produkt“ und es ist anzunehmen, dass im Paläolith das Bewusstsein des „Äusseren“ vorherrschend war, wie es auch bei einem Jäger, der gezwungen war, sich bei der Tierjagd vorwiegend im Freien zu bewegen, zu erwarten ist. Nach paläolithischen Ansätzen trat in den Kulturen der Agrarreiche des Nahen Ostens die Kategorie des „Inneren“ klar zutage, sowohl als Haus als auch als Grab (d. h. Haus eines Toten), u. zw. der Erdenbewohner wie auch der Himmelsbewohner. Im Dasein des Bauern, der im Hausinneren ansässig war und dessen Lebensbedürfnisse durch passives Warten auf den Naturkreislauf oder durch Erneuerung der seligen Aktivität des Herrschers (Rückkehr zum Goldenen Zeitalter) gesichert wurden, gebührte dem „Inneren“ noch eine weitere Bedeutung. Die ganze Welt war für ihn eine „Höhle“, ein „Inneres“, da über dem endlichen Horizont des unbeweglichen Bauern sich immer dasselbe halbkugelförmige Himmelsgewölbe erhob. Bei dieser Existenzform war das „Äussere“ nur ein Gegensatz zum „Inneren“, da zu jedem „Inneren“ unumgänglich ein „Äusseres“ gehört. Aber dieses „Äussere“ war nur ein Aspekt eines primären „Inneren“.

Ein völlig verschiedenes Weltbewusstsein kann bei nomadischen Hirtenvölkern konstituiert werden, die zuerst ausserhalb der Bauernzonen sowohl im Osten als auch in Europa umherzogen. Während der beständigen Irrfahrten war ihr Horizont unbestimmt, er dehnte sich immer mehr ins Unendliche aus. Es handelte sich da um ein wesentlich unbegrenztes „Äusseres“, in dem das Leben keinen festen gesicherten Ort fand. Einen sehr typischen Niederschlag dieser Daseinsform stellt der Judaismus dar, wo sie in einer besonderen Auffassung der einem Ziel zustrebenden Zeit ausmündet. Die ungesicherte Gegenwart fand ihren Sinn aktiv in der Zukunft. Diese Auffassung des Seins war auch durch ihre Unanschaulichkeit kennzeichnend. In den europäischen Ländern nördlich der Alpen dürfte dieses dem Hirten eigene Weltbewusstsein der Indoeuropäer (Kultur der Schnurkeramik?) während des Eneoliths die ursprüngliche Kultur der mediterranen agraren Menschheit überschichtet haben. Dadurch ist — wie es scheint — die Grundlage des nordischen Europas gebildet worden. Was jedoch die Kunst angeht, unterlag die indoeuropäisierte Menschheit auch nördlich der Alpen für lange Zeit dem mediterranen Einfluss.

Es ist kaum zu bezweifeln, dass die erste grosse Kunst ein Werk der agrarischen Mediterraner war, dass während des ganzen Altertums ihr Hauptthema ein wesenhaftes „Inneres“ bildete und dass sie sich zuerst in den Dimensionen des Archaismus konstituierte. Den Begriff des Archaismus verstehe ich dabei als ein bildkünstlerisches Analogon zum Mythos. Die sumerische Zikkurat, der ägyptische Grabtempel mit der Pyramide, der kretische Palast und der archaische griechische Tempel sind nur verschiedene Beispiele für ein archaisches „Inneres“, deren Lösung nicht auf dem Raum, sondern auf den mythischen Zeitstrukturen des Kreislaufs und der ewigen Erneuerung beruht. Auf den Zeithorizont der archaischen Kunst, der ein historisches Phänomen ist und der z. B. schon klar dadurch gege-

ben ist, dass hier ein die endgültige Gestalt bestimmendes Projekt fehlt, braucht in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden.⁵ Gegen den möglichen Einwand, dass der griechische Tempel gewöhnlich als ein Exemplum eines „Äusseren“ verstanden wird, kann man seinen unbestreitbaren Inhalt „ein Haus“ anführen. Sein Äusseres ist nur die Aussenseite eines verbotenen Inneren, keinesfalls aber ein Äusseres schlechthin, das nach der griechischen Auffassung ein Nichts, ein Nicht-Sein ist.

Durch die historische Entdeckung der griechischen Klassik — die Erfindung des Raumes — ging die Antike aus dem Archaismus in eine neue Phase über, in der die mythische Zeit paralysiert wurde, so dass man den Raum wohl als eine Neutralisation der Zeit bestimmen könnte. Aber selbst in diesem neuen Zeitabschnitt der Kunstgeschichte ist im Altertum vor allem der Innenraum ausgearbeitet, besonders in der römisch-hellenistischen, römischen und altchristlichen Kunst. Den Raummodus der römischen Antike stellt der begrenzte einheitliche Innenraum dar, dessen Grenzen zwar in der spätrömischen Kunst optisch unklar wurden, wobei jedoch der Aussenblock sich nicht mit der Umgebung vereinte, selbst zugegeben, dass das Prinzip der Stereotomie eine Tendenz nach Entmaterialisierung in sich birgt. Den wesenhaften Inhalt bildete aber immer noch zweifellos der innere kollektive Sammelplatz.

Nach der Auflösung der antiken Welt standen die neuen „barbarischen“ Völker an der Schwelle des Mittelalters vor der Aufgabe, die Geschichte Europas zu stiften. Jede Geschichte kann nur in einer sei es positiven, sei es negativen Beziehung zur Tradition gebildet werden. Eine negative Einstellung zur Tradition (zur Antike) war damals wohl noch nicht tragbar, hauptsächlich vielleicht aus dem Grunde, dass der prähistorische Norden „unanschaulich“ war. Daher kam es also zur ersten Renovation in der europäischen Geschichte, freilich zu einer Renovation ihrer Art. Die antike Erfindung — das Raumhafte — war nämlich für den Archaismus der neuen, in der Welt des Mythos lebenden Völker nicht fassbar. Sie haben das antike Raumgebilde wiederum als einen „Ort“ (eine Räumlichkeit) mit einer bestimmten Bedeutung aufgefasst.⁶ Erst in der romanischen Kunst, nachdem die „Orte“ wieder systematisch zugewölbt wurden, scheint sich die raummässige Auffassung wieder erneuert zu haben, und zwar wieder als ein wesenhaftes „Inneres“, jedoch diesmal ein „Inneres“ als kompliziertes Raumgefüge von begrenzten individuellen Raumeinheiten. Zu diesem „Inneren“ gehörte ein „Äusseres“ nach der lokalen antiken Tradition, entweder nach der tektonischen römisch-hellenistischen oder nach der stereotomen römischen Tradition. Wie der hochromanische additive bogenförmige Fries im Spätstil in eine nichtstruktive fließende Wellenlinie überging, so vollzog sich in der Spätzeit auch im Inneren ein Übergang der Raumkomposition zur Raumvereinheitlichung. So wenig wie die Wellenlinie, kann auch diese Raumvereinheitlichung ein Merkmal der Gotik sein.

Es gibt verschiedene Gedanken über das Wesen der Gotik, in denen sich die

allgemeine Entwicklung der Kunstgeschichte widerspiegelt. Unter Herders Einfluss hat die Romantik in der Gotik den nationalen deutschen Stil entdeckt (J. W. Goethe 1773) und es sollte erwähnt werden, dass schon Fr. Schlegel das Wesen der Gotik in dem Verhältnis des nordischen Menschen zur Natur erblickte. Der Positivismus zeitigte besonders die konstruktivische Theorie (G. Dehio, der französische Rationalismus). Gegen die konstruktivische Auffassung unterstrich E. Gall⁷ das Primäre der künstlerischen Intentionen und suchte ihre Anfänge in der Normandie (nicht in Ile de France), also auf nordischem Gebiet. Künstlerisch charakterisierte er die Gotik als einen dynamischen Raumstil (romanisch = Massenstil) und sah das Merkmal des gotischen Raumes in der Raumvereinheitlichung. Gleichzeitig wies auch P. Frankl⁸ die Ansicht von dem technischen Charakter der Gotik zurück. Er bestimmt sie als divisive Raumform, ihren Baustoff als Kraftdurchlass und stellt die Frage, inwiefern die Gotik einen Stilanfang oder einen „barocken“ Ausgang bedeutet. Mit der Entstehung des gotischen Phänomens befasste sich auch H. Glück. H. Jantzen (1928) reagierte auf E. Gall und analysierte die diaphane Struktur der gotischen Wand. K. H. Clasen (Die gotische Baukunst 1930) geht offensichtlich von der frühen Stilphase aus, wenn er meint, dass die gotische Architektur statisch ist, da sie wohl die Unterscheidung zwischen Last und Stütze beibehält (zum Unterschied von der griechischen Antike gebraucht sie den „schrägen Druck“). Ansonsten erklärt er die Gotik durch zwei Prinzipien: die statische Auflockerung und wieder durch das Gesetz der Vereinheitlichung. Im tschechischen Schrifttum war es V. Birnbaum, der — da der unanschauliche Raum für ihn nur ein Feld für die Formung der Baumaterie ist — für die Architektur Pariser Domaine als wesentliche Züge die des Gegliedertseins, des Vertikalismus und der Entmaterialisierung festgestellt hat. S. Mc Crosby⁹ berichtigte die Vermutung von der Bedeutung St. Denis für die Entstehung des neuen Stils.

Vom Standpunkt der „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ konstituierte Dag. Frey 1929¹⁰ die Gotik und Renaissance aus dem Gegensatz zwischen dem simultanen und sukzessiven Sehen der Welt (sukzessiver gotischer Raum, qualifizierter Raum Nordeuropas, quantitativer Raum des perspektivischen renaissancezeitlichen Italiens) und sprach später¹¹ von der Kathedrale als einem Weg in dem Raum, der eine wesenhafte Einheit des Allraumes ist und der die christliche Gemeinde mit dem Priester und anwesendem Gott (in der Eucharistie) einschliesst. Weiter stellte er die Entmaterialisierung und Transzendenz des Raumes, den Dynamismus (Longitudinalität und Vertikalität) fest. Der Einraum wird vom Subjekt erlebt, ist ein räumlicher Ausdruck des Ich, ein Ausdruck der Erweiterung, Umarmung (Umfassung) usw. Dadurch verleiht der Verfasser seiner Interpretation das Zeitmässige (des Erlebnisses), und zwar im Sinne eines Gerichtetseins auf ein Ziel, die raffende Zeit, die in den eschatologischen Vorstellungen des Judentums wurzelt, zu denen im Christentum die hellenistische Gnosis und in der Gotik nach Freys Meinung der germanische Willensdrang hinzutraten.

K. Bauch 1939¹² unterstreicht in der gotischen Struktur die Dynamik dreier Richtungen, der Höhe, der Tiefe und der Bewegung von Aussen nach Innen. Die Einzelform ist nur von der Totalität aus verständlich. Die Wahrnehmung der gotischen Architektur setzt die Bewegung des Wahrnehmungssubjekts voraus, ihr Sinn ist von einem einzigen Standpunkt aus nicht zu erfassen. In Ile de France kam es zu einer Synthese der normanischen Komponente (Einfluss der hölzernen Mastenkirchen in Norwegen und des skelettartigen Schiffbaues) und der südlichen Komponenten (plastische Körperhaftigkeit und Einheit). O. von Simsons Buch von 1956¹³ stellt das „illusionistische Bild der Gottesstadt“¹⁴ H. Sedlmayrs in Abrede und bestimmt die Kathedrale als eine grossartige Abstraktion, als das mittelalterliche Modell des Kosmos.

Welches Prinzip soll nun den Ausgangspunkt bei der Interpretation der Gotik bilden? Da die Kategorie des Raumes sich in der europäischen Kunst seit der griechischen Klassik bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmend auswirkt (mit Ausnahme des frühmittelalterlichen Hiatus), muss man auch die Gotik primär räumlich deuten. Darüber hinaus darf sich die Interpretation nicht anachronistischer, im Mittelalter undenkbarer Massstäbe bedienen. So darf man z. B. auf das Mittelalter die renaissancezeitliche Raumleere nicht übertragen; ebensowenig geht es an, den Standpunkt des neuzeitlichen nihilistischen Subjektivismus und das damit zusammenhängende erlebnishafte Verhältnis zum Phänomen einzunehmen, da das Erlebnis eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist.¹⁵

Der Raum der gotischen Kathedrale ist zweifellos ein „Inneres“, aber dieses „Innere“ ist nur ein Teil eines wesenhaften „Äusseren“, des unendlichen Raumes des Universums. Die Gotik scheint zum erstenmal das uralte latente „Äussere“ des transalpinen Europas entdeckt zu haben. Der Terminus Vereinheitlichung reicht zur Bestimmung dieses Raumes nicht aus, da auch der begrenzte Raum einheitlich sein kann. Die räumliche Vereinheitlichung charakterisiert die spätromanische Auffassung, aus der der gotische unbegrenzte Raum nur durch einen Sprung entstanden sein kann. Sobald in der Deutung der strikt räumliche Standpunkt geltend gemacht wird, schliesst sich auch der Terminus des „dynamischen Raumes“ aus. Ein beweglicher Raum ist in jedwedem Raummodus unvorstellbar. Die Dynamik des Raumes, konkret gedeutet durch die Bewegung eines individuellen Subjekts im Raum, muss daher als eine kollektive Vielheit der Blicke der versammelten Gemeinde, als pluralisches Subjekt verstanden werden. Ein weiteres wesentliches Merkmal des gotischen Äusseren-Inneren bildet die Tatsache, dass der unendliche gotische Raum nicht naiv realistisch ist, sondern intentional und übersinnlich erscheint, was durch die Glasmalerei erreicht wird. Es fragt sich, ob das Skeletprinzip der Gotik auf dem Streben nach einem hellen Raum beruhte. Das gotische Innere war verhältnismässig dunkel und was das Licht angeht, war es nicht natürlich, sondern eher mystisch. Die Beziehung der Gotik zur Baumtätigkeit erklärt sich — was die Entmaterialisierung angeht — aus dem Raummodus.

Auch den Vertikalismus kann man zum Teil vom Standpunkt des unendlichen „Äusseren“ ableiten, durch die Ausstrahlung der Materie ins Universum, was auch durch das Prinzip des gotischen Details, die Verkleinerung der architektonischen Teile des Ganzen, unterstützt wurde. Sonst wirkten sich in der Auffassung der Materie wie auch der des Raumes supranaturalistische Tendenzen aus. Für die erste Phase der Gotik ist aber kennzeichnend, dass die Entmaterialisierung nicht konsequent durchgeführt wurde. Die passive Materie wurde zwar beseitigt, aber für den Rest blieb noch die abstrakte tektonische Existenz bewahrt. Darum bedeutet die erste Phase der Gotik einen gewissen Ausgleich zwischen dem Norden und der südlichen Tradition. O. von Simson sucht Zusammenhänge mit der Ideenwelt der Bauherren, mit dem Platonismus der Schule von Chartres¹⁶ und mit dem Mystizismus des Pseudo-Dionysius Areopagita.

In der Spätgotik, in der Endphase des Stils, begegnen wir einem umgekehrten Verhältnis der Komponenten. Wenn die künstlerisch naturalistische sinnliche Fülle („Chaos“ gegen die südliche „Form“) das Merkmal der nördlichen „Unanschaulichkeit“ ist, so hat sich das transalpine Europa erst jetzt von der rationalen Abstraktion befreit. Der spätgotische unendliche Raum wurde zum natürlichen, vom Subjekt geschauten Kosmos, die Baumaterie wurde durch die skulptive Methode auch optisch entmaterialisiert. Der Sinn des nordischen Naturalismus bildet freilich immer noch einen Gegenstand des Missverständnisses.¹⁷ Er wird als Anfang des neuzeitlichen „Realismus“ aufgefasst, was nur dann möglich ist, wenn man auf eine unzulässliche Weise die „Form“ vom „Inhalt“ trennt und das Bestehen einer Identität zwischen dem neuzeitlichen und spätgotischen Subjekt völlig unhistorisch voraussetzt. In der Spätgotik handelt es sich jedoch um keine mathematische Rekonstruktion der objektiven materiellen Realität, die in der Fernsicht gegen das ordnende Subjekt, das sich als Masstab der Welt fühlt, abgesetzt wäre, sondern um eine allsehende (die Allgegenwart Gottes symbolisierende) Nahsicht eines Subjekts, das sich „innerhalb“ der Welt als untrennbarer Bestandteil der Schöpfung befindet. Es dürfte wohl überflüssig sein, in dieser sinnlichen Fülle eine Maske zu suchen, wenn die Grundüberzeugung von der Genesis bestehen bleibt.

Übersetzt von M. Beck

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. z. B. O. Hostinský in *Ottův slovník naučný* XXVI (1907), 171.

² J. Patočka, *L'idée d'espace depuis Aristote jusqu'à Leibniz*, SPFFBU X (1961), F Nr. 5, 23.

³ D. Frey, *Wesensbestimmung der Architektur*, Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft XIX, 1925, 64.

⁴ Siehe V. Richter, *Ontologickým pojmům v umění*, SPFFBU IX (1960), F Nr. 4, 106.

⁵ E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York 1939) hat im Kapitel *Father Time* gezeigt, dass es in der Antike nur zwei Personifikationen der Zeit gab — die griechische Kairos (der

günstige Augenblick) und die vorderasiatische Aion (ewige Schöpferkraft). Die beiden Auffassungen bewegen sich noch im mythischen Plan.

- ⁶ Vgl. G. B a n d m a n n, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* (Berlin 1951).
- ⁷ In der ersten (1925) und zweiten (Braunschweig s. a.) Ausgabe; siehe H. K e l l e r in *Kunstchronik* IX, 1956, 325.
- ⁸ P. F r a n k l, *Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes*, *Festschrift Heinrich Wölfflin* (München 1924), 107.
- ⁹ S. M c C r o s b y, *The Abbey of St.-Denis* (London 1942).
- ¹⁰ D. F r e y, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*.
- ¹¹ D. F r e y, *Raum und Zeit in der Kunst der afrikanisch-eurasischen Hochkulturen*, *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte* XII/XIII, 1949, 264.
- ¹² K. B a u c h, *Über die Herkunft der Gotik* (Freiburg 1939). Rez. H. K o n o w, *Zeitschrift f. Kunstgeschichte* IX, 1940, 85.
- ¹³ O. v o n S i m s o n, *The Gothic Cathedral* (New York 1956). Diese Abhandlung ist mir leider nur aus der Besprechung von W. B r a u n f e l s bekannt (*Kunstchronik* X, 1957, 276).
- ¹⁴ H. S e d l m a y r, *Die Entstehung der Kathedrale* (Zürich 1950).
- ¹⁵ H. G. G a d a m e r, *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1960), 52 f.
- ¹⁶ In Platons Timaios wurde die Geometrie der Dreiecke untersucht.
- ¹⁷ Vgl. z. B. die Übersicht von J. P e š i n a, *Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků*, *Umění* LX, 1961, 576, besonders 600 f.

PROBLÉM PROSTORU V GOTICE

Autor konstituuje gotický prostor jako nekonečný prostor, jímž se poprvé v dějinách umění manifestuje praevropský nordický podstatný „vnějšek“. Odmítá termín dynamického prostoru a nahraňuje jej pojetím plurálního subjektu. Nekonečný gotický prostor má intencionální, nadmyslovou povahu. Gotická stavební hmota je v důsledku prostorové koncepce odhmotněna a vyznačuje se do universa (vertikalismus). V pozdní gotice se stal nekonečný prostor přirozeným a hmota byla odhmotněna konsekventně i opticky. Je nutno rozlišovat subjekt italské renesance od pozdně gotického subjektu severské Evropy, neboť tento se stále cítí „uvnitř“ světa jako součást stvoření.

