

**Werner Müller und Norbert Quien: Von deutscher Sondergotik.** Architekturfotografie – Computergrafik – Deutung (*Saecula spiritalia*, hrsg. von Dieter Wuttke, Bd. 33), Baden-Baden: Valentin Koerner 1997; ISBN 3-87320-433-9; DM 240,-

Werner Müller und Norbert Quien führen mit ihrem Buch einen Feldzug gegen die seit der expressionistischen Kunstgeschichtsschreibung etablierte Deutung der deutschen Spätgotik als Ausdruckskunst. Dieser Angriff kommt nicht überraschend, denn seit gut 25 Jahren kämpft Werner Müller für eine rationalere Sicht auf diese Epoche, gestützt auf konstruktionsgeschichtliche Untersuchungen der figurierten Rippengewölbe (von den Publikationen Müllers hier besonders zu nennen: Zum Problem des technologischen Stilvergleichs im deutschen Gewölbebau der Spätgotik, in: *architectura* 3, 1973, S. 1-12; Über die Grenzen der Interpretierbarkeit spätgotischer Gewölbe durch die traditionelle Kunstwissenschaft: Ein Beitrag zum Thema „Unmittelbarkeit und Reflektion, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2, 1986, S. 47-69; Grundlagen gotischer Bautechnik, München 1990). Müller verbindet diese Studien mit einem schon früh artikulierten Interesse an den neuen Medien. Seit etlichen Jahren schon sucht er Schützenhilfe bei der Informatik in seinem Bemühen, den seriellen Charakter spätgotischer Entwurfspraktiken nachzuweisen und so die von den Expressionisten behauptete irrationale Sinnlichkeit der spätgotischen Raumschöpfungen zu entzaubern. Aus der Zusammenarbeit mit K. Hänisch und Norbert Quien entstanden rechnergestützte Visualisierungen gotischer Räume und Gewölbe (Die Möglichkeit einer computergesteuerten isometrischen Darstellung von figurierten Gewölben der deutschen Spätgotik, in: *Das Münster* 29, 1976, S. 339-341; Computergraphik und Gotische Architektur, in: *Spektrum der Wissenschaft*, Dezember 1991, S. 120-133). Aus ihr erwuchs überdies Programmatisches zum Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und moderner Technologie der Kommunikation und Präsentation (Kunstwerk, Kunstgeschichte und Computer, München-Berlin 1987). Der nun vorliegende kleine Band, der in der Reihe „*Saecula Spiritalia*“ in zunächst erstaunlich humanistischer Umgebung untergebracht scheint, sammelt die Vorarbeiten beider Autoren und stellt sie in einen gemeinsamen Kontext der Wissenschaftskritik.

Der Haupttitel „Von deutscher Sondergotik“ ist mehr als eine Anspielung auf Kurt Gerstenbergs epochale Studie zur deutschen Spätgotik (Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter, München 1913). Er enthält – in Ironie gekleidet – bereits die Kampfansage. Der Untertitel ist erst nach der Lektüre des Buches wirklich zu entschlüsseln. In ihm ist die Architekturfotografie als Vollzugsgehilfe der expressionistischen Kunstanschauung benannt, die Computergraphik als adäquates Medium der neuen Sicht und die Deutung spätgotischer Architektur als der eigentliche Gegenstand des Konfliktes.

In acht Kapiteln schreiten die Autoren fort von der Demontage einer assoziativ formulierenden, vorwiegend Wirkung beschreibenden Kunstgeschichte zu einer Sehweise, welche die technischen Parameter des Entwurfs offenlegt und nachzeichnet. Sie sehen sich in der Wissenschaftstradition Aby Warburgs und Erwin Panofskis

kys, wollen wie jene die Kunstwissenschaft im umfassenden Sinn als Kulturwissenschaft verstanden wissen und formulieren für sich die Aufgabe, deren interdisziplinäre, doch vorrangig dem Verhältnis von Schrift und Bild gewidmete Perspektive am Beispiel der spätgotischen Gewölbe ins Technologische zu erweitern. Es geht um die von Werner Müller schon mehrfach als sein wichtigstes erkenntnisleitendes Interesse definierte und im Vorwort erneut thematisierte „Überleitung zur Form“. Die Autoren versuchen, der Kunst des Gewölbebaus „dadurch gerecht zu werden, daß [sie sich] bemühen, sie mit den Augen derer zu sehen, die sie erschufen, um sie so aus dem Verständnis der damaligen Meister heraus beurteilen zu können“ (S. 20). Dies klingt wie Hermeneutik reinsten Wassers und soll es wohl auch sein. Der Vorwurf an die Forschung lautet, sie habe sich von deren Pfad entfernt und den Standort des subjektiv nachempfindenden, aus den Sehgewohnheiten der Moderne heraus urteilenden Betrachters eingenommen.

Zunächst wird Kurt Gerstenbergs Idee der deutschen Sondergotik als Emanation einer „intuitiven Geschichtsforschung“ im Sinne Wilhelm Worringers gebrandmarkt, und es werden ihr die von Hans Poelzig entworfenen, gotisierenden Räume für den Golem-Film Paul Wegeners zur Seite gestellt. In der Stimmung dieser Bühnenräume, die wie hohlplastisch aus einer homogenen Masse modelliert erscheinen, sehen Müller und Quien den expressionistischen Zugang zum spätgotischen Raum beispielhaft gespiegelt, nicht weniger auch in den frühen Kirchen Dominikus Böhms und in deren mystizierender fotografischer Interpretation durch Hugo Schmölz. Paul Frankls Gotik-Verständnis und jenes seines Schülers Georg Hoeltje trifft das gleiche Verdikt, und den auf Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung ausgerichteten Deutungen gotischer Raumbilder durch Erich Hubala und Manfred Wundram wird attestiert, sie verlängerten diese Tradition in die Gegenwart. Eher Anstifter als Mittäter sind Edmund Husserl und Wilhelm Dilthey, denn Phänomenologie und Theorie des geisteswissenschaftlichen Erkennens sanktionieren das expressionistische Interpretationsmodell. Der Schritt von der Erfahrungsbereitschaft des dogmatischen Historismus zum freien Erzeugen innerer Bilder einer vermeintlich historischen Raumerfahrung ist in der Tat nur kurz. So leitet Gerstenberg sein programmatisches, von bedenklichen volkpsychologischen Einlassungen durchsetztes Kapitel „Die Sondergotik als deutscher Stil“ mit einem Satz Diltheys ein, der sich, seines Kontextes entkleidet, für die Ziele einer eher einführenden als analytisch operierenden Kunstbetrachtung trefflich verwenden ließ: „Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geisteswissenschaft, sondern Innewerden eines psychischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nacherleben.“ (Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften I, 1910, S. 66).

Müller und Quien mißtrauen dieser Auffassung mit aller Vehemenz des methodischen Zweifels. Ihr Konsens mit den Verfechtern der Sondergotik reduziert sich auf die Beobachtung, das figurierte Gewölbe sei das dominante Element der spätgotischen Raumbildung. Will man in Erfahrung bringen, wie die Räume zustande kommen, dann ist eine radikal andere Betrachtungsweise gefordert: „...sie gründet sich... auf die den zeitgenössischen Quellen entnommenen Strategien zur Erfin-

dung und Realisierung des die Gewölbeform bestimmenden Bogengerüsts. Für uns ist das einheitsstiftende Prinzip spätgotischer Baukunst eine Spielart des Konstruktivismus...“ Der apodiktische Anspruch auf ausschließliche Geltung dieses Ansatzes für die Deutung spätgotischer Räume wird über alle Klippen hinweg bis zum letzten Satz des Buches proklamiert. Etliche Passagen sind in eigentümlich defensivem Tenor verfaßt, so als ahnten die Verfasser die allfällige Kritik der Stilhistoriker voraus.

Die Verwendung des Begriffs „Konstruktivismus“ im Zusammenhang einer Argumentation gegen „expressionistische“ Auslegung historischer Architektur könnte Anlaß zu Mißverständnissen geben. Nicht die auf den Expressionismus reagierende Stilrichtung der Moderne ist gemeint, sondern ganz allgemein das Erzeugen von Kunst unter Beachtung fester Konstruktionsregeln. Müller und Quien sind überzeugt, daß die konventionalisierte Anwendung solcher Regeln die Vielfalt figurierter Gewölbe hervorbrachte. Die Rippenmuster wurden grundsätzlich als zweidimensionale Figur erfunden und anschließend mit Hilfe einer sogenannten Bogenaustragung verräumlicht. Anders als bei modernen Projektionsverfahren, die für die einzelnen Rippen je nach ihrer Lage und Ausrichtung unter dem Gewölbe unterschiedliche Krümmungen erzeugen, resultieren aus der Prinzipalbogenkonstruktion – der einzigen für das Spätmittelalter zuverlässig überlieferten Bogenaustragung – Rippensegmente von immer gleichem Radius. Die kunstvollen Rippenhinterschneidungen der deutschen Spätgotik sind für Müller und Quien ebenso zwangsläufige wie ausschließliche Resultate der Entscheidung, Rippen gleicher Krümmung, doch ungleicher Länge und unterschiedlicher Steigwinkel in ein Netz zu integrieren, in dem sie sich gegenseitig überkreuzen oder ineinander münden. Selbst komplexe Schlingrippengewölbe, deren Konstruktion und Formdiffusion den drei mittleren, die Konstruktivismusthese exemplifizierenden Kapiteln des Bandes vorbehalten sind, entpuppen sich als dreidimensionales Ornament, als „verräumlichtes Maßwerk“. Ihr Muster gehorcht den Regeln der Baugeometrie, ihre Wirkung im Raum den technischen Zwängen des Prinzipalbogenverfahrens.

Kaum problematisiert wird, daß die überlieferten Anwendungsbeispiele dieses Verfahrens durchaus widersprüchlich sind, und daß diversen Konstruktionszeichnungen der deutschen Spätgotik offensichtlich andere Methoden der Bogenaustragung zugrunde liegen, wenn jene auch im Detail bislang unverständlich bleiben. Ferner ist man weit davon entfernt, durch hinreichende Messungen am gebauten Bestand Zuverlässiges über den Anteil der nach dem Prinzipalbogenverfahren konstruierten Gewölbe am Gesamtbestand aussagen zu können. Welche Verfahren im bedeutenden figurierten Gewölbebau Englands, Frankreichs oder Spaniens angewandt wurden, ist aufgrund der schlechten Quellenlage vollends unklar. Diese Einschränkungen verschmälern die Argumentationsbasis erheblich und erklären die Konzentration der Autoren auf die österreichischen und sächsischen Schlingrippengewölbe, für die ein gewisses Maß an Quellensicherheit am ehesten gegeben scheint.

Müller und Quien gewähren ebenso kenntnisreich wie detailliert Einblick in das Werk Jakob Heilmanns in Brück, Annaberg und auf der Meißener Albrechtsburg,

sie folgen den Spuren Benedikt Rieds in Prag und Kuttentberg und geben Auskunft über den donauländischen Gewölbebau zwischen Weistrach, Königswiesen und Wien. Die historischen Fakten sind auf dem Stand der Forschung dargelegt, doch das Interesse der Autoren gilt nicht dem Nachweis etwaiger Schulzusammenhänge, stilgenetischer Verbindungen oder den Wandlungen von Raumkonzepten, sondern dem Gewölbeentwurf als Prozeß, charakterisiert als systematische Formveränderung eines zweidimensionalen Repertoires mit jeweils nur beschränkt vorhersehbarem Resultat der räumlichen Erscheinung: „Kunstwerke dieser Art zeigen in hohem Maße den Charakter des Seriellen. Das bedeutet, es sind Vorstufen zu ihnen konstruierbar, wobei es keine Rolle spielt, ob diese Vorstufen womöglich nie verwirklicht wurden oder uns deshalb unbekannt blieben, weil sie späterer Zerstörung und Veränderung unterlagen. Dadurch wird in gewissem Umfang auch das historisch so bedeutende Kriterium der Vor- und Nachzeitigkeit außer Kraft gesetzt, an seine Stelle tritt das der logischen Entwicklung von Formbezügen. Die der seriellen Kunst angemessene Betrachtungsweise erweist sich als weitgehend immun gegenüber der Frage, wo der Beginn eines künstlerischen Gedankens lag und auf welchem Weg er sich ausbreitete und dabei andere Werke erzeugte oder beeinflusste“ (S. 78).

Eine solche, die Formgenese als „autonomen Prozeß“ aus dem historischen Kontext filternde Sicht der Dinge ist in der deutschen Forschung nicht ohne Tradition. Konrad Werner Schulzes Tübinger Dissertation von 1936 über die Gewölbesysteme im spätgotischen Kirchenbau in Schwaben von 1450-1520 und Veröffentlichungen mit ähnlich systematischem Blickwinkel sind ältere Antworten auf die schon damals kritisierten expressionistischen Unschärfen.

Leider erfährt man wenig Konkretes über die Art und Weise, in der Müller und Quien die spätgotische Entwurfspraxis in CAD rekonstruierten. Die Erläuterungen gehen über sporadische Bemerkungen im fließenden Text nicht hinaus, und ein zusammenhängendes Kapitel zur methodischen Umsetzung der „seriellen Formfindung“ in einer digitalen Entwurfsumgebung wird schmerzlich vermißt. Die in den Bildanhang integrierten CAD-Perspektiven der untersuchten Schlingrippengewölbe, die wegen des ausgeblendeten Gewölbefonds wie Drahtmodelle wirken, stehen weitgehend kommentarlos für sich. Der für die Perspektiven gewählte Standpunkt liegt meist außerhalb der realen Raumgrenzen und läßt die Modelle gewissermaßen von außen und von weit unten betrachtet erscheinen. Welche Absicht diese Darstellungsform verfolgt, bleibt unausgesprochen. Ihre Wirkung auf den Betrachter ist eigentümlicherweise nicht weniger suggestiv und unreal als die Metaphorik der Gerstenberg'schen Gewölbeinterpretationen – ein von den Urhebern sicherlich nicht beabsichtigter Effekt.

Im Schlußkapitel mit dem anspruchsvollen Titel „Sondergotik und die Ästhetik des Wissens“ wird der Versuch unternommen, für diese Kunst eine Identität von Form und Inhalt zu postulieren, die dem ästhetischen Gegenwarts-konzept der „Konkreten Kunst“ artverwandt sei. Diese sich selbst erklärende Identität setze nicht nur stilgeschichtlichen Erklärungsversuchen enge Grenzen, sondern auch der Ikonologie. Weil die Risse der Rippennetze mit hoher methodischer Disziplin entwickelt und

variiert wurden, sind ihre gebauten Äquivalenzen „Ausdruck einer Spielart des Rationalismus, eines Rationalismus, der zwar nicht übersehbare grüblerische Züge trägt, den man aber dennoch nicht mit Irrationalität verwechseln darf“ (S.91). Damit sind die Sondergotiker endgültig der Verdrehung des historischen Sachverhalts bezichtigt, ist das von den Expressionisten behauptete Wesen der deutschen Spätgotik als dynamische Ausdruckskunst in sein Gegenteil gekehrt.

Es ist das Verdienst der Autoren wie auch anderer vor ihnen, den tendenziösen Charakter des Gerstenberg'schen Epochenbildes offengelegt und seinen ideologischen Grundlagen nachgegangen zu sein, doch wie weit kann die Mediävistik dem Plädoyer für die nunmehr anempfohlene, ganz auf die Kenntnis der Baugeometrie vertrauende Sicht folgen? Deren Legitimität ist unbestreitbar, denn die Frage nach den Ursachen der Form ist ebenso fruchtbar wie jene nach ihrer Wirkung. Taugt aber die technologische Ursachenforschung zur Korrektur einer aus der Wirkung abgeleiteten Interpretation? Zweifellos trägt das Wissen um die gestaltgebenden Entwurfsmethoden des Gewölbebaus Wichtiges zur Formanalyse bei, denn es hilft, den Rahmen des technisch und künstlerisch Möglichen abzustecken. Ein neues Nachdenken über die Absicht der Form ersetzt es jedoch nicht.

Zugespitzt lautet die Botschaft des Buches, der zweidimensional entwerfende Architekt habe die Wirkung seines Entwurfs in der dritten Dimension nur in reduzierter Form vorhersehen können, deshalb habe die erzielte Raumqualität sekundären Charakter im Verhältnis zur „formgenerierenden“, letztlich ornamentalen Gestaltidee. Diesem Determinismus wird man sich nicht anschließen können, ohne die Imaginationsfähigkeit des Architekten grundsätzlich in Frage zu stellen. In diesem Sinn schließen Werner Müller und Norbert Quien zwar eine sachkundliche Lücke der Architekturgeschichte. Sie hinterlassen jedoch eine andere – jene einer aktuellen wirkungsästhetischen Deutung des spätgotischen Raumes.

NORBERT NUßBAUM  
Fakultät Bauwesen  
Universität Dortmund

### – Burg Rothenfels am Main –

„Und die Knie beugen wir doch nicht mehr“ – Religiöse Verehrung und moderne Kunst.  
vom 16. – 18. April 1999.

Im Wechsel von systematischer Reflexion und konkreten Interpretationen zeitgenössischer Kunstwerke stellt diese Tagung die Frage nach dem Verhältnis von moderner Kunst und religiöser Verehrung.

Als Referenten: Prof. Dr. Alex Stock (Köln), Prof. Dr. Reinhard Hoeps (Münster),  
Prof. Dr. Elmar Salmann O.S.B. (Rom) und Dr. Franz Gniffke (Münster).

+

Anmeldung und Information: Burg Rothenfels,  
97851 Rothenfels, Tel.: 093 93-99999, Fax: 093 93-99997.  
Gerne erhalten Sie auf Anfrage unser Jahresprogramm.