



Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

historisch und systematisch dargestellt

Dehio, Georg

Stuttgart, 1892

1. Allgemeines. Polychromie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81352](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-81352)

Sechzehntes Kapitel.

Einzelglieder und Dekoration.

Die ornamentale Formenlehre des romanischen Stils mit gleichmässiger systematischer Vollständigkeit vorzutragen, liegt nicht im Plane unsrer Arbeit. Ein solcher Versuch, wenn anders er fruchtbringend durchgeführt werden sollte, würde alsbald über die Grenzen der Baukunst hinausführen: er müsste auf die Gesamtheit der technischen Künste, von denen kaum eine ganz ohne Einfluss auf das Bauornament gewesen ist, ausgedehnt werden. Gleichwohl fordert auch in einer speziellen Geschichte der kirchlichen Baukunst das ornamentale Gebiet seine verhältnismässige Berücksichtigung. Die zur Betrachtung vorgeführten Denkmäler würden nur halb verständlich, das Geheimnis ihres innern Lebens würde unerschlossen bleiben ohne einen Blick auf diese letzte Belebung, dies «spielende Ausatmen» der architektonischen Grundform.

Mehr noch als in den andern Abschnitten unsres Werkes haben wir hier den Schwerpunkt der Darstellung in das Bild gelegt, wobei wir einem zweifachen Einteilungsgrunde gefolgt sind. Der erste, systematische Teil ist nach den funktionellen Gattungen, der zweite nach den landschaftlichen Stilabwandlungen geordnet; dann noch einen dritten, die Entwicklung nach der Zeitfolge veranschaulichenden, anzuschliessen, verbot die Rücksicht auf die ohnedies schon stark angeschwollene Zahl der Tafeln.

1. Allgemeines. Polychromie.

Die Grenzen zwischen struktiven und dekorativen Gliedern sind in keinem Stil streng gezogen. Im romanischen sehen wir die mit der Zeit stark zunehmende Neigung, die ersteren den letzteren zu substituieren, und zwar nicht nur in der Absicht, ein reicheres

Formenspiel und malerische Abwechslung von Lichtern und Schatten herbeizuführen, sondern ebenso sehr, um für die Phantasie den ästhetisch wertvollen Schein struktiver Kraftleistung zu erhöhen. In diesem Sinne finden vornehmlich Säulen und Bogen jeden Grades, sei es als freistehende Begleiter einer Wand, sei es mit dieser als Halbsäulen und Blendbogen verschmolzen, jene reichliche Verwendung, die wir besonders an der Aussenarchitektur kennen gelernt haben.

Zweitens gibt der entwickelte Stil jedem einzelnen Gliede eine vollere ornamentale Begleitung. Das Ornament ist entweder auf die Fläche gemalt oder plastisch ausgemeisselt. Im Verhältnis dieser beiden Darstellungsmittel zu einander findet dieselbe Entwicklung statt, die das antike Bauornament durchlaufen hatte, d. h. das bloss im Umriss gezeichnete und durch wechselnde Farben gegliederte Ornament wird mehr und mehr durch das körperhaft skulptierte ersetzt. Keineswegs aber wird durch diese Wandlung die Farbe ganz beseitigt. Das romanische Dekorationssystem bleibt ein polychromes jederzeit: in dem Umfange, dass auch die Werke der statuarischen Plastik und selbst einzelne Teile des Aussenbaues einen farbigen Ueberzug erhalten. Zahlreiche polychrome Fragmente lassen über das Prinzip im allgemeinen nicht im Zweifel; aber um von den feineren Nüancen, von dem Verhältnis der bunten Teile zu dem einfarbigen Grunde, von dem Zusammenklang von Form und Farbe, kurz von der künstlerischen Gesamtharmonie ein mit dem, was gewollt war, sich deckendes Bild wiederherzustellen, dazu sind die erhaltenen Spuren viel zu sehr von den Einflüssen der Zeit verändert. Alle modernen Restaurationen, auch die »archäologisch treuen«, fallen unvermeidlicherweise stark ins Subjektive. Am meisten leiden unter dem Verlust ihres ursprünglichen Farbenkleides die Denkmäler der frühromanischen Zeit. Denn für sie war dasselbe mehr als ein bloss anhängender Schmuck, war es erst die Vollendung der architektonisch-rhythmisichen Idee. Die Unbeholfenheit der Malerkunst jener Zeit gegenüber frei-malerischen Aufgaben ist bekannt; ein feines und sicheres Gefühl aber hatte sie sich bewahrt für das, was sie der Architektur als Gehilfin zu sein hätte, ja sie hat in ihrer rein dekorativen Haltung vor der Wandmalerei der reifen Kunstepochen etwas Unersetzliches voraus. Zuerst und vornehmlich legt sie ihre Hand an die Stellen, an denen das innere Leben des Bauwerks sich naturgemäß stärker hervordrängt: die Säulen und Pfeiler, die Laibungen und Stirnseiten der Archivolten, die Gewände der Fenster; ferner ver-

mittelt sie für das Auge durch ein System lot- und wagerechter Ornamentstreifen die Arkaden mit der Oberwand, die Oberwand mit der Decke; wie weit dann noch die dazwischen liegenden Flächen ausgefüllt wurden, hing von den Mitteln ab, über die man im einzelnen Fall verfügte. Es ist uns doch sehr fraglich, ob man so umfassende historische Kompositionen, wie sie z. B. in Reichenau und Braunschweig wieder aufgedeckt und für manche andere seither zerstörte Kirche durch die Chronisten überliefert sind, als etwas ganz Gewöhnliches annehmen dürfe; häufiger, so möchten wir nach Massgabe sonstiger Spuren glauben, begnügte man sich für die Langschiffe mit einer einfacheren ornamentalen Malerei und zeichnete durch figurliche Darstellungen und somit durch vollere Farbenwirkungen nur einzelne Teile des Gebäudes aus, den Chor vornehmlich, dann die Nonnenemporen u. dergl. Kapellen und kleinere Kirchen wurden natürlich öfter ganz und gar ausgemalt. Als das am schwersten Entbehrliche galten die Deckenmalereien; ihrer wird in den Schriftquellen am häufigsten Erwähnung gethan. Ebenso verzichteten auf die farbige Ausstattung des Fussbodens — die von kunstvollen Mosaikdarstellungen biblischer und allegorischer Cyklen bis herab zur einfachen Pflasterung mit farbigen Platten die verschiedensten Formen annahm — nur ganz arme Kirchen. Die antiken Gattungen des *opus vermiculatum* und *opus alexandrinum* waren hierfür Vorbilder, Italiener Lehrmeister, bis im 12. Jahrhundert der Norden seine eigene Technik und seinen eigenen Stil fand.

Ferner wurde ins System der allgemeinen Polychromie die Fensterverglasung hereingezogen. Die Glasmalerei im weiteren Begriff ist so alt als der Gebrauch des Fensterglases überhaupt. Farbloses Glas herzustellen war schon den Römern schwierig gewesen, dem Mittelalter war es unerreichbar. Aus dieser Not machte man eine Tugend. Die farbigen Trübungen, die der Zufall hervorrief, wurden geregelt, durch mineralische Zusätze zum Teil die Farbe noch gesteigert und damit das Material zur Zusammenstellung musivischer Muster gewonnen. Glasmalereien in diesem einfachen Sinne wahrscheinlich sind es, von denen Venantius Fortunatus und Gregor von Tours im 6. Jahrhundert sprechen. Figürliche Darstellungen sind für das 9. Jahrhundert in Zürich und Münster i. W. als wahrscheinlich, für das 10. Jahrhundert in Reims unzweideutig überliefert. Gegen das Jahr 1000 wurden in Tegernsee die Tücher, mit denen die Fensteröffnungen der Kirche bis dahin verhängt gewesen waren, *per discoloria*

picturarum vitra ersetzt — ein sicherlich nicht alleinstehender Vorgang. Als einen Hinweis auf zunehmende Verbreitung des Glases deuten wir die im Laufe des 11. Jahrhunderts zu beobachtende Verengung der Fensteröffnungen. Die ältesten erhaltenen Denkmäler der Glasmalerei datieren aus den mittleren Dezennien des 12. Jahrhunderts: sie stehen technisch wie stilistisch bereits sehr hoch, sind in der Färbung voll Kraft und Harmonie, in der Komposition von bewunderungswürdigem Verstand für die dekorative Seite der Aufgabe und darin von keinem späteren Jahrhundert übertroffen. Wie die Erreichung solcher Vollkommenheit nicht denkbar ist ohne generationenlange Uebung, so lässt — neben anderen hier nicht zu nennenden Zeugnissen — das im Jahre 1154 im Cistercienserorden gegen die farbige Ausstattung der Fenster ergangene und später oft wiederholte Verbot keinen Zweifel an der weit vorgeschriftenen Verbreitung dieses Brauches im 12. Jahrhundert. Eine andere Frage aber ist die nach dem Umfange der Verwendung: Waren alle Fenster des Kirchengebäudes und waren alle mit vollem Farbenschmuck begabt? Oder waren es nur einzelne durch ihre Stellung bevorzugte? Wir halten das letztere für das wahrscheinliche. Es kann kein Zufall sein, dass die dem 12. Jahrhundert (in Deutschland auch noch die dem Anfang des 13.) entstammenden Exemplare immer der Chornische oder den Chorkapellen, zuweilen auch der Westfassade angehören, niemals den Schiffen. Die Fälle sind zahlreich genug, um in ihnen die Regel zu erkennen, eine Regel, auf die uns noch andere Erwägungen hinführen. Eine praktische: die für die Gesamtheit der Fenster durchgeföhrte völlige Ausmalung, wie sie die Gotik später zum Prinzip erhob, hätte den Schiffen zuviel Licht genommen. Eine ästhetische: die transparente Pracht der Glasfarbe wäre mit den erdigen, stumpfen Tönen der Wandmalerei in einen unerträglichen Konflikt geraten. Bei Beschränkung aber auf die beiden Endpunkte der Innenperspektive, wo das Auge unter allen Umständen durch ein starkes direktes Licht aus den Fenstern getroffen wird, gab die Glasmalerei einen schönen Steigerungsmoment im Farbenkonzert, wirkte sie wie ein funkelder Edelstein im Mittelpunkte eines Ziergerätes.

Vergegenwärtigt man sich das hier in seinen Grundzügen dargelegte polychrome System, dazu die mannigfaltigen liturgischen Ausstattungs- und festlichen Dekorationsstücke, als: Altäre, Kanzeln, Chorstühle, Taufbecken, Teppiche und Draperien, alles unter Einwirkung eines farbigen, durch Hinzutritt von Kerzen und Lampen

noch malerischer abgestimmten Schillerlichtes — so gewinnen wir von der künstlerischen Erscheinung der romanischen Kirchen auch schon in der Frühzeit eine ungleich günstigere Vorstellung; so kahl, unfertig, gleichförmig, der individuellen Stimmung entbehrend, wie sie heute in ihrer Blösse sich darstellen, sind sie nie gewesen.

Einige spezielle Bemerkungen über die Wandmalerei seien hinzugefügt. Sie besaß keinen ursprünglichen und in sich selbst begrenzten Stil, sie war Surrogat für andere in kostbareren und dauerhafteren Materialien ausgeführte Dekorationsarten. Demgemäß lassen sich innerhalb der Wandmalerei unterscheiden: ein Mosaikenstil, ein Teppichstil, ein Inkrustationsstil — Nuancen, die zwar in der elastischen Technik der farbigen Tünche ineinander übergehen können, aber niemals ganz ihren Ursprung verleugnen. Bezeichnend ist, dass auf das echte Material kein grundsätzlicher Verzicht geleistet wird. Säulen in buntem Marmor oder Porphyrr oder Basalt oder sonstigem edleren Gestein sind immer höher geschätzt worden, als bloss bemalte. Die Glasstiftmosaik blieb den nordischen Ländern unerreichbar und wurde auch in Italien in dem vollen Umfange wie in der altchristlichen und byzantinischen Kunst jetzt nur in Sicilien und Venedig ausgeübt; im römischen Gebiet beschränkte sie sich auf Apsiden, Triumphbogen, Fassaden; schon in Toskana und vollends in Oberitalien war sie ein nichts weniger als häufiger Luxus. Dafür liebt die toskanische Schule auch im Innenbau die Inkrustation mit Marmoren in mehreren Farben; in Oberitalien wird Backstein mit Kalkstein zusammengestellt; in Deutschland, am häufigsten im 11. Jahrhundert, Sandstein von zwei Farben. Hierdurch wird bezeugt, dass einseitige Vorliebe für grelle Farbenwirkung (deren sich die modernen Restauratoren so oft schuldig machen) nicht bestand. Vielmehr dürfen wir auch der bloss gemalten Dekoration zutrauen, dass sie, dem Prinzip des Teppichstils entsprechend, die zwar ungebrochenen Farben doch so verteilt haben wird, dass sich die Kontraste in einen milden Gesamtton auflösten.

Die Voraussetzungen veränderten sich mit dem Uebergang zum Gewölbebau. Er machte die grossen zusammenhängenden Wandflächen verschwinden, führte eine eigentlich architektonische Gliederung mit vorwaltender Höhenrichtung ein; gleichzeitig trat an die Stelle des flächenhaften das skulptierte Ornament. Da wurde die Aufgabe des Malers eine andere, beschränktere und vielfach schwierigere. Vor allem durfte die Deutlichkeit der plastischen Form keinen Abbruch erfahren, welches indessen leicht eintreten konnte, wenn die im diffusen

Licht der Binnenräume nur mässig wirksame Modellierung durch die stärkeren Farbenkontraste übertönt und gleichsam aufgesogen wurde. Wir bekennen, dass wir uns ein Gebäude wie etwa die Kathedrale von Autun oder den Dom von Limburg vollständig übermalt nicht denken können, und meinen deshalb, dass die Dekorationsmalerei des Spätromanismus, wenn sie auch ihre Palette für bestimmte Zwecke bereicherte, doch nicht mehr so umfassend in Anspruch genommen wurde, jedenfalls nicht mehr so unentbehrlich war, wie in den vorangehenden Zeiten, in denen die Raumverhältnisse durchschnittlich kleiner, die rein architektonischen Ausdrucksmittel unentwickelter waren. Doch ist das nur eine Meinung; zu einer sicheren und allgemein gültigen Ansicht zu gelangen ist gerade für den Uebergangsstil überaus schwierig.

Im Zusammenhang mit dem obigen mögen noch einige Bemerkungen über Stil und Behandlung des Ornaments folgen.

Sehen wir ab von der Gruppe der aus einer primitiven Holz- und Metalltechnik an die Steinmetzen übergegangenen Formen, so ist die überwiegende Masse der romanischen Ornamente aus der Antike abgeleitet. Das war nach der ganzen geschichtlichen Lage ebenso selbstverständlich wie der Gebrauch der lateinischen Sprache in der kirchlichen Liturgie und Litteratur. Zuerst die karolingische Hofkunst bemerkte den Abstand zwischen der nachgerade unsäglich verarmten, verflachten, verzerrten Ueberlieferung des Handwerks und dem, was die antiken Ruinen lehrten. Sie gab sich redliche Mühe, durch das Studium der letzteren zu reinerer Formenanschauung zurückzugelangen. Aber diese Quelle floss dem germanischen Norden allzu spärlich. In der That, nur der kleinste Teil dessen, was von antiken Grundformen in der romanischen Bauornamentik wieder auftauchte, ist von Bauwerk zu Bauwerk unmittelbar übergegangen: die bei weitem einflussreichste Vermittlerrolle fiel den technischen und dekorativen Künsten zu, der Weberei und Stickerei, der Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedearbeit, der Wand- und Buchmalerei. Ein selbständiger Akt stilistischer Uebersetzung war nötig, um aus dieser Sphäre wieder in die plastisch-architektonische zu gelangen. Der Prozess war langsam und umständlich, aber er brachte den unermesslichen Vorteil, dass er der selbständigen Thätigkeit des nordischen Formgeistes Raum schaffte. Diese seine Herkunft gibt das romanische Bauornament, zumal auf der frühen und mittleren Entwicklungsstufe, deutlich zu erkennen: es bleibt auch in der plastischen Ausführung noch immer flächenhaft,

teppichartig gedacht, und zwar nicht bloss in den nach ihrem ersten Ursprung textilen, sondern auch in den vegetabilischen Motiven. Nachdem die Zeichnung aufgetragen ist, wird der Grund soweit vertieft, als nötig, um den Umriss in Wirkung zu setzen. Die Modellierung erfolgt in einfachen, scharfkantig sich gegeneinander absetzenden Flächen. Hatte die antike Baukunst lebendige formsymbolische Beziehungen zwischen dem Ornament und der struktiven Bedeutung des geschmückten Gliedes auszudrücken gestrebt, so fallen diese im romanischen Stil weg. Die Kymatien und freien Endigungen z. B. verschwinden, es herrschen die laufenden Bänder und die Füllungsmotive. Das Pflanzenornament, ohne Kenntnis des Naturvorbildes von der Antike übernommen, ist zu einem rein konventionellen Apparat geworden, einer ihr eigenes Leben für sich weiterführenden Formenwelt. Die Grenzen gegen das textile wie gegen das animalische Ornament sind denn auch nur fliessende; Stengel und Ranken verwandeln sich unversehens in gestickte Bänder, Blattrippen werden mit Schnüren von Perlen und Edelsteinen ausgeziert, aus Blattkelchen schauen Menschenköpfe hervor, Tierleiber setzen sich in einen Schweif von Blättern fort: ein wundersames Zusammenwirken von phantastischer Laune in der Mischung der Gegenstände, strenger Stilisierung der Form und nicht zuletzt auch Unbeholfenheit der Hand.

Indessen drängte die Entwicklung nach freierer plastischer Durchbildung. Zwei Quellen der Erfrischung boten sich dar: die Antike, d. h. die mit offenem Sinn angeschauten Denkmäler selbst, nicht die schemenhaft verblasste Ueberlieferung — und die Natur, d. h. die heimische Pflanzenwelt, aus welcher die Gesetze der organischen Form am nächsten zu lernen waren. Der Spätromanismus entschied sich nun nicht ausschliessend für die eine und die andere, sondern wandte sich, wo ihm beide offen standen, an beide zugleich. Einige Schulen des Südens, besonders die provençalische, gelangten zu überraschend lebendiger Auffassung des Akanthusblattes; Burgund und Nordfrankreich zogen, die ersten auf dieser Bahn, die heimische Flora zu Rat, ahmten aber unmittelbar daneben auch den Akanthus wieder nach¹⁾; Deutschland hält am älteren Stile fest, gibt seinen Formen aber, Dank der französischen Anregung, mehr Fülle und

¹⁾ Besonders lehrreich ist die Abteikirche von St. Denis in den aus Sugers Zeit erhaltenen Bauteilen: der Füllung Taf. 345. 5 korrespondiert auf der anderen Seite eine ganz antike Akanthusranke; im Chor Akanthuskapitelle (z. B. Viollet-le-Duc VIII, 217), in der Krypta Uebergang zum Naturalismus Taf. 345. 6.

Saft. Ausführlichere Nachweise für dieses alles wird der nächste Abschnitt über die Säule bringen.

2. Die Säule.

Die Säule nimmt ihre Stelle in der romanischen Baukunst kraft ihres historischen Erbrechtes ein. Unabhängige Ueberlegung hätte anstatt dessen von Anfang an dahin führen müssen, die das Mittelschiff begrenzenden und zu der Hochwand in naher struktiver wie formaler Beziehung stehenden Freistützen als Pfeiler zu gestalten, und so haben wir in der That die Anerkennung des Pfeilers als gleichberechtigte zweite Stützenform unter den frühesten Regungen des sich selbständig konstituierenden romanischen Stils kennen gelernt. Der Sieg des Gewölbebaus entschied dann den Sieg des Pfeilers auf der ganzen Linie. Dennoch bewahrte der romanische Stil darüber hinaus der Säule eine entschiedene Hochschätzung um des Adels ihrer Erscheinung willen: als mit dem Pfeiler verbundene Halbsäule, als Stütze leichterer Lasten, wie z. B. an Triforien oder Kreuzganghallen und als reines Zierglied an Portalen, Fenstern, Arkaturen blieb sie in reichlicher Verwendung bis ans Ende der Epoche. Erst die entwickelte Gotik gab ihr so gut wie ganz den Abschied.

Die Säule hatte durch die Griechen eine Gestalt empfangen, in der das Wechselverhältnis von Stütze und Last aufs zarteste abgewogen, aufs empfindungsvollste sinnbildlich ausgedrückt war. In einen veränderten baulichen Organismus verpflanzt wurden diese feinen Beziehungen grossenteils bedeutungslos. Sie waren es schon in der spätromischen Kunst geworden, ohne aber dass diese die geistige Kraft besessen hätte, entsprechende Formveränderungen durchzuführen. Diese Kraft nun sprudelte im romanischen Stil mit frischer Ursprünglichkeit und sorgloser Naivität hervor. Man vergegenwärtige sich zunächst die veränderten Vorbedingungen: die Säulen nehmen als Last nicht mehr wagerechte Steinbalken, sondern eine hohe, durch Bogen ihr vermittelte Mauer auf; sie stehen nicht in dichter Reihe, sondern in verhältnismässig stark vergrösserten Abständen; sie wechseln häufig mit Pfeilern. Demgemäß ist erstens die ihnen aufgetragene materielle Kraftleistung eine vermehrte und haben sie sich zweitens auch dem Auge ungleich mehr als abgeschlossene Einzelwesen darzustellen. Aus dem einen folgt, dass alle Proportionen gegen die Antike gedrungener, Kapitell und Basis im Verhältnis zum Schaft höher werden; aus dem andern entwickelt sich die der Antike noch entschiedener entgegen-