

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 839

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

*The Times Literary Supplement* bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael  
Das göttliche Auge  
im Menschen

Zur Ästhetik der  
romanischen Kirchen  
in Frankreich

Mit Beiträgen von Franz Dröge,  
Knut Nievers  
und Johann Konrad Eberlein

Herausgegeben  
von Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

Der von Max Raphael französisch geschriebene Text »Studien über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen in Frankreich« wurde von Hans-Jürgen Heinrichs, Heike Komnick, Knut Nievers und Rolf Wintermeyer ins Deutsche übertragen.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Raphael, Max:*

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

*Raphael, Max:*

Das göttliche Auge im Menschen :  
zur Ästhetik der romanischen Kirchen  
in Frankreich / Max Raphael.

Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs.

Mit Beitr. von Franz Dröge. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 839)

ISBN 3-518-28439-8 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Das göttliche Auge im Menschen. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 839

Erste Auflage 1989

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89

# Inhalt

<i>Vorwort</i> von Hans-Jürgen Heinrichs . . . . .	7
<i>Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich</i> . . . . .	21
Inhaltsübersicht . . . . .	22
Einleitung . . . . .	23
I. Konstruktion und Mauer . . . . .	28
II. Konstruktion und Lichtkomposition . . . . .	69
III. Konstruktion und Raumgestaltung . . . . .	86
<i>Studien über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen in Frankreich</i> . . .	127
Inhaltsübersicht . . . . .	128
Einleitung . . . . .	129
I. Fenioux . . . . .	149
II. Chadenac . . . . .	162
III. Pérignac (Charante-inférieure) . . . . .	171
IV. Valcabrière . . . . .	184
V. Toulouse: Saint-Etienne . . . . .	197

<i>Anhang</i> : Chartres . . . . .	223
Vornotiz des Herausgebers . . . . .	223
Vorbemerkung . . . . .	225
1. Die Ausgrabungen von Lefèvre-Pontalis . . . . .	226
2. Die Skulpturen des Königsportals in Chartres . . . . .	228
 <i>Bildteil</i> . . . . .	 231
Nachbemerkung von Johann Konrad Eberlein . . . . .	271
Kommentar von Franz Dröge . . . . .	277
Editorischer Bericht von Franz Dröge und Knut Nievers . . . . .	295
Editorische Notiz des Herausgebers . . . . .	326
Weiterführende Literaturangaben Zusammengestellt von Johann Konrad Eberlein und Heike Komnick . . . . .	327
Namenregister . . . . .	332
Sachregister . . . . .	334

## Vorwort von Hans-Jürgen Heinrichs

Diese Texte sind wissenschaftliche Hymnen an die romanische Kunst und an die Architektur im allgemeinen, vor allem an die singende (in Unterscheidung von der stummen und redenden) Architektur, die sich, gemäß Paul Valéry, dadurch erklärt, daß der Baumeister die Proportionen eines geliebten Mädchens in das Bauwerk übertragen habe.<sup>1</sup> Raphael hat ebenso wie Hans Henny Jahnn – »Ich glaube mich nicht zu täuschen, daß dies immerhin schon gewaltig zu nennende Gebilde aus Granit, wenn völlige Stille besteht, leise singt ...«<sup>2</sup> – diese in Frankreich des öfteren formulierte Analogie gerne aufgegriffen, um den Zusammenhang von Musik und Architektur, um die jedem künstlerischen Bauwerk inhärente Beziehung zur Musik und im besonderen die Rhythmik romanischer Innenräume zu betonen. Nimmt er diese Beziehung auch in den vorliegenden Studien nicht ausdrücklich auf, so sind diese doch ein einziges Dokument seiner »Liebes«-Beziehung, die zuweilen allerdings unter der Fülle des Materials – ungefähr sechzig untersuchte Kirchen – zu leiden hat, wie es der Theoretiker Raphael in seinen Frankreich-Reiseeindrücken beklagt. Sein Ziel war, trotz aller bescheidenen Selbsteinschätzung (daß er nur ein Fragment liefern könne), hoch gesteckt, ging es doch um die Grundlegung einer Ästhetik.

Diese wollte Raphael in zwei Hauptschritten erreichen: in der systematischen Rekonstruktion der von ihm als grundlegend erkannten Elemente »Konstruktion und Mauer«, »Konstruktion und Lichtkomposition«, »Konstruktion und Raumgestaltung« und in den Detailanalysen von Portalen und Fassaden. Hieran wollte er zeigen, auf welche Weise die christliche Architektur die – rationale – Gestaltung einer Idee und Irrationalität ist. Jenseits einer sich als rational oder irrational mißverstehenden Theorie<sup>3</sup>

versuchte Raphael das Problem des »erschöpfenden Begreifens« dadurch zu lösen, daß er das »Verhältnis von Konstruktion und Lichtgebung und das durch dieses Verhältnis entstehende Raumgefühl« genau analysierte. Wie der Raum vom Licht lebt, wie die Kirche gleichsam aus Licht gebaut zu sein scheint und das Unendliche nicht mehr innerhalb des endlichen Raums angestrebt wird – dies ist die Perspektive, die historisch in die Gotik weist und die »steinerne Raumwirkung« der romanischen Kirche verändert.<sup>4</sup>

Eine 1935 unternommene Reise über Chartres in die Saintonge und weiter in den Süden Frankreichs über Toulouse bis in die Pyrenäen war für seine angestrebte Ästhetik die Grundlage: »Ich wollte mir ein Urteil bilden, ob es möglich ist, an diesem Teil der Geschichte (Entstehung, Veränderung, Verfall des romanischen und gotischen Stils) ein Kapitel Kunstgeschichte zu schreiben, die meinen übrigen Anschauungen entspricht. Als ich anfang zu studieren, war ich entsetzt, wie wenig die Kunstgeschichte eine Wissenschaft ist.«<sup>5</sup>

Raphael war auch bei dieser Reise ein Einzelgänger und, was die vorgegebenen Wege der Kunstwissenschaft betrifft, ein Außenseiter seines Fachs, sich abseits vieler Zentren romanischer Kunst vortastend – bis zur letzten Etappe: er zieht sich zurück in den Schatten der berühmten, hoch aufragenden Kirche Saint-Bertrand-de-Comminges, vor das Portal der in der Ebene abseits gelegenen Saint-Just-de-Valcabrère.<sup>6</sup> Ist das Portal von Saint-Bertrand nur schwer mit dem Auge »fest« zu erfassen – da man es nur in einem extremen Winkel von unten anschauen kann und der Blick sich immer wieder unter das Tympanon senkt –, steht man bei Saint-Just, nachdem man den davorliegenden Friedhof hinter sich gelassen hat, unmittelbar dem Portal gegenüber, ist sogleich umfungen von den so deutlich herausgearbeiteten Figuren links und rechts des

Eingangs, Figuren, die in ihrer Heterogenität Raphael gleichsam am Weitergehen hinderten und ungewollt als Wärter wirkten – während doch gerade »die Gewände und Bögen des Portals . . . mit ihrer Schrägstellung den Menschen in die Kirche hineinziehen, nachdem ihre Richtungsenergie sein Bewußtsein und seinen Willen überrumpelt hat«. Welchen Künstlern sind welche Figuren zuzuschreiben, welches Atelier war für die Arbeit verantwortlich, wo ist das Original zu suchen, aus welchen Vergleichen und Bezügen im Sinne einer »skulpturalen Konzeption« läßt sich eine Datierung vornehmen – diese Fragen bestimmen seine Portal-Studien vom Nordwesten Frankreichs bis zur spanischen Grenze. Wie dabei politische Fehleinschätzungen, ein zu begrenztes Erfahrungsgebiet und zu schnelle Verallgemeinerungen, wie die Abspaltung der Kunstgeschichte von der Geschichte anderer Schaffensgebiete und der universellen Geschichte Datierungen verfälschten, versucht Raphael herauszuarbeiten. Seine Grundforderung besteht darin, zuerst die Kunstwerke vollständig zu beschreiben, um sie sodann einer vergleichenden Analyse im Rahmen der gesamten Kunstgeschichte zu unterziehen. Sein Ausgangspunkt sind »skulpturale Typen« in einem Abschnitt des XII. Jahrhunderts, am Beispiel ausgewählter Kirchen.

Auch wenn es eine Reihe von Zufälligkeiten in der Durchführung der Reise und der Auswahl der Kirchen gab, so ist doch die Wahl der Portale (nimmt man auch noch die von Raphael handschriftlich skizzierten und die zum Vergleich herangezogenen hinzu) letztlich schlüssig und für die Zwecke seiner Untersuchung signifikant. Reist man im »Frankreich der romanischen Kirchen« umher, fällt eine Selektion ohnehin zunehmend schwerer, und es drängen sich nicht nur beständig Bauten auf, die »schöner«, »harmonischer« oder »vielgestaltiger« sind, sondern auch solche, die gerade durch ihre Unauffälligkeit und Bescheidenheit, ihre Verbundenheit mit dem sie umgebenden Dorf beeindruck-

ken. Gerade auch in der Saintonge sind etwa Chadenac und Fenioux bedeutendere Kirchen benachbart, aber ihre Fassaden sind doch – trotz starker Verwitterung und Zerstörung – ganz besonders reich, in ihrer Heterogenität sowie in ihrer Entstehungsgeschichte von Bedeutung. Insbesondere an dem nur von einem Weiler umgebenen und fern aller Touristenwege liegenden Portal der in ihren Ausmaßen so vertraut und nah wirkenden Kirche von Fenioux kann Raphael zeigen, daß sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit ein Urtypus des Portals der Saintonge findet und, auf Pérignac bezogen, daß wir hier den ursprünglichen Fassadentypus der Saintonge und zugleich die Anfänge eines sich ankündigenden neuen Stils im XII. Jahrhundert vor uns haben. Dies ist auch eines der immer wiederkehrenden Argumente Raphaels, daß in ein- und demselben Baudenkmal verschiedene künstlerische Richtungen verwirklicht sein können, daß der aktuelle Zustand den ursprünglichen unkenntlich gemacht haben kann und nur die Erkenntnis der Einzelfaktoren sowie des Ensembles eine kunstgeschichtliche Bestimmung ermöglicht, die so oft zu vor-schnell an *einzelnen* Tendenzen eines Bauwerks vorgenommen worden ist.<sup>7</sup> Es ist das von Raphael immer wieder beklagte Schicksal der mittelalterlichen Kunst, daß sie einer feudalen Hierarchie untergeordnet war und daß die »Einheit der schöpferischen Kräfte« sowie die Autonomie des Kunstwerks – anders als in der Antike – nicht garantiert war. Die von Raphael in Anlehnung an ein Goethe-Wort oft zitierte Entsprechung von Innen und Außen war also in der mittelalterlichen Kunst vielen Schwankungen und Veränderungen unterworfen und muß in jedem Einzelfall, wie dies Raphael an den Portalen beispielhaft getan hat, überprüft werden.

Diese Portal-Analysen zeigen erst, wie unbeachtet manche Kirchen geblieben sind, weil sie in ihrem Innern oder von ihrer Gesamtkonstruktion her keine besondere Gestaltung aufzuweisen haben. Letztlich gilt dies auch für die

immer im Schatten von Saint-Sernin verbliebene Kirche Saint-Etienne in Toulouse mit ihrem eigenartig verschroben wirkenden Portal. Man ist geneigt, indem man sich gleichsam verdreht, die ungewöhnlichen Maße und die Asymmetrien auszugleichen, die gewohnte Harmonie des romanischen Portals herzustellen. Steht man dann wirklich vor der Kirche, ist diese Gestalt fast noch unwirklicher, noch verstärkt durch die sich im Inneren der Kirche fortsetzenden Asymmetrien, durch eine ungeweinte Wuchtigkeit, jedoch zum Teil verschnörkelt, dekorativ. Aber anders als St. Jérôme und La Daurade – die man in Toulouse ihrem Schicksal zu überlassen haben scheint – ist diese Kirche nicht vergessen. Auch wenn die Fassade nur noch als Fragment angesehen werden kann, gehört sie zu den »Prunkstücken mittelalterlicher Fassadenkunst«. Gegenüber den im benachbarten Musée des Augustins aufbewahrten Portalfiguren (vermutlich vom Kapitelsaal) muß sich Raphael ähnlich vorgekommen sein wie angesichts der so bruchstückhaften Rekonstruktionen des Westgiebels beim Zeustempel von Olympia. Aber auch dort (selbst gegenüber einer Reproduktion) hielt ihn dies keineswegs von der Beschreibung ab, sondern schien ihn eher zu beflügeln.

Es kann auch nicht als Zufall angesehen werden, daß er sich an zwei herausragenden Stellen seiner Interpretationen (S. 191 ff. und 214 ff.) gerade auf eine Figur stützt, die eigentlich gar nicht mehr existiert, der fast schon nicht mehr ein fragmentarischer Charakter zuzuschreiben ist. Genau auf sie aber gründet er – ebenso wie in der Studie über den »Klassischen Menschen« auf Peirithoos – seine Argumentation, seine Unterscheidung von Original und Kopie, zeigt an ihr ein »Maximum an Plastizität« und inwiefern der griechische Geist der Vorläufer von Chartres (Nordportal) war.

In allen seinen Detailanalysen befindet sich Raphael immer im Kampf mit den zeitgenössischen Einfluß- und Entsprechungstheorien (vor allem Kingsley Porters), fragt

nach dem Ursprünglicheren und dem Späteren, nach dem verdeckt Heterogenen, nach dem zu enträtselnden Detail – aber, und das ist das Entscheidende, er verfällt nicht der kruden Theorie, die meint, ein Werk sei durch seine (zudem meist nur vage rekonstruierten) Einflüsse zu erklären; vielmehr zeigt er, daß der Einfluß nicht das künstlerische Schaffen bestimmt, daß dieses jedoch sehr wohl den Einfluß begrenzt. Der historische Wert eines Kunstwerks mißt sich nicht an seinem »Einfluß«, sondern an seiner »Transformation«. In diesem Sinn kann er etwa in dem Chadenac-Kapitel die Fruchtbarkeit seiner Theorie einer »skulpturalen Konzeption« beweisen. In diesem Zusammenhang sind seine Analysen zu Chartres nicht nur als Einzelstudien wichtig; die Portalstruktur von Chartres dient Raphael vor allem auch als Vergleichsfolie für andere Portale, bei denen man bislang von einem »Vorbild Chartres« ausging. Gerade bei Saint-Etienne (Toulouse) – »Wenn wir also in Chartres und in Toulouse gemeinsame Elemente haben, dann muß man Gilabertus die Vaterschaft zuschreiben . . .« – und bei Valcabrère – ». . . man sieht, wie weit man von Chartres entfernt ist . . .« – kehrt er, mit seiner Theorie einer »skulpturalen Konzeption« im Rücken, zeitgenössische Hierarchien um, verhilft dem scheinbar Nachgemachten zur Würde des Originals.

Das ihn interessierende Detail liegt vor allem in den Einzelfiguren beschlossen, und die dabei zentrale Frage nach der Datierung fungiert als Angelpunkt für die Bestimmung der kunstgeschichtlichen Wertigkeit des gesamten Portals – für die jeweilige Kirche und ihren Zusammenhang im Kontext der benachbarten oder vergleichbaren Kirchen. Um die neue Schwerpunktsetzung zu begründen, stützt er sich zum einen auf die verfügbare Literatur und zum anderen auf seinen empirischen Zugriff, der immer durch eine besondere Dynamik gekennzeichnet ist: in Massen-, Schwerkraft- und Energieverteilungen wird er selbst zum Konstrukteur.

Raphael begründet in diesen Studien ein weiteres Mal den Vorrang der Empirie und die Forderung nach einer empirischen, als einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte – jedoch einer, die nicht dem Positivismus huldigt, sondern sich erst durch ihre Methode konstituiert. Dazu ist gleichsam ein strukturaler Blick notwendig, der die Fragen der Einflüsse und Entsprechungen, der Stile und Datierungen durchdringt. Auch wenn er vor allem im ersten Teil dieser Arbeit das Bild eines »Strukturalisten« nahelegt, so ist doch nicht zu übersehen, wie weitgehend er sich im zweiten Teil in ihm so fernliegende stilgeschichtliche Erörterungen einläßt und wie unmittelbar er in jeder der Einzelanalysen Datierungsfragen mit in den Mittelpunkt stellt. Die Begründung einer empirischen Kunstgeschichte scheint für ihn hier unmittelbar an die »exakte Interpretation der chronologischen Daten« und an die Unterscheidung des »realen Datums« (das man durch ein Dokument belegen kann) und des »idealen Datums« (das durch die »generelle Entwicklungslogik der Kunst« bestimmt wird) gebunden zu sein. Aber auch dieses Vorgehen muß man bei ihm im Rahmen einer bereits angesprochenen, umgreifenderen Aktivität sehen: So wie er in allen seinen Bildbeschreibungen jedes Bild gleichsam noch einmal malt, so baut er hier auch die Portale noch einmal, verschiebt und versetzt gewaltige Steinmassen (selbst solche, die von altersher für immer festgefügt scheinen), nimmt den Meißel in die Hand, führt die großen und die kleinen Arbeiten durch, steigt auf die Gerüste im Inneren und Äußeren der Kirchen, nimmt das Lot und das Metermaß in die Hand, vermißt, vergleicht und achtet penibel auf die Proportionen und auf die alles begründende Geometrie. Er ist ein Baumeister par excellence.

Diese Vorliebe für die Mathematik teilt Raphael mit den Strukturalisten; sein Umgang mit dem empirischen Material dagegen ist exzessiver; er mißt ihm viel mehr Eigenwert zu – auch wenn ihm sicher das strukturalistische Diktum

(daß »Empirie« immer auf seiten der Erkenntnis ist) methodologisch nicht fremd gewesen wäre. (So erscheinen bei ihm viele Einzelzüge als »Variationen einiger zentraler Ideen«, als Ausdruck eines »Systems«.) Das Material hat für ihn deshalb eine so hervorragende Bedeutung, weil er an ihm allein die alles entscheidende Frage der *Körperhaftigkeit* (bei den Portalfiguren) – »wie Körper und Raum eine bildhauerische Einheit bilden« – und der *Raumgestaltung* (im Inneren der Kirche) erfahren und systematisieren kann. (Dies ist, nebenbei bemerkt, auch der schlüssige Grund, warum Raphael in diesem Fall Reproduktionen, die letztlich keine Raumwirkung vermitteln können, ablehnen muß.) Aber sein Blick auf das Material, auf Raumgestaltung und Stil-Transformation, auf Datierung und Maße ist zugleich immer gelenkt von seinem Wissen um die gesellschaftlichen Grundlagen und Implikationen der Kunst.

Konnte er auch in diesen Studien im wesentlichen nur die religiös-philosophischen (weniger die sozialen und ökonomischen) Tendenzen in Betracht ziehen, so hatte er damit doch die Basis für seine Querschnittanalyse (als Grundlage des historischen Längsschnitts) geschaffen: Der »Querschnitt« – ein Prinzip der Verallgemeinerung – zentriert sich um die »innere Verbindung« von künstlerischer Produktion und weltanschaulichen Grundlagen. Bedenkt man, daß Raphaels »Querschnitt«-Begriff an einem naturwissenschaftlichen Ideal orientiert ist, liegt die Assoziation zum »Struktur«-Begriff nahe, der ebensowenig zeitlich gebunden ist und überkommene historische Einteilungen und Evolutions-Ideologien aufheben will.

Die »Struktur«, auf die Raphael die romanischen Kirche – im Durchgang durch die Einzelanalyse und den historisch-religiös-philosophischen Kontext – konzentriert, ist die »Wiedereroberung des Steines« und die Formung einer (geschlossenen) »kubischen Masse«. Auch wenn der Baukörper ein gleichsam entlehntes, »vom göttlichen Dasein abhängiges Dasein« hat, unterstreicht er dennoch die kör-

perlichen Grundeigenschaften der Massigkeit, Schwere und Undurchdringlichkeit. »Die ganze Geschichte der romanischen Kunst ist die Geschichte des Versuches, zugleich mit dieser Abhängigkeit von einem höheren, vollkommenen, unendlichen, transzendenten Sein das Wachsen der relativen Selbständigkeit dieses entliehenen, endlichen, irdischen, unvollkommenen Daseins auszudrücken.« Das Mittelalter hat für das »göttliche Auge im Menschen« gebaut.

Stellt man diese Studie in den Kontext der vergleichbaren Arbeiten über den *Dorischen Tempel*, den *Klassischen Menschen*, die *Geschichte der Bildhauerkunst* und die *Bauhütten* sowie der architekturtheoretischen Essays (vgl. *Tempel, Kirchen und Figuren*, 1988), so fällt auf, daß Raphael hier außer einer sehr weit vorangetriebenen Bezugnahme auf Empirie, Methode und Theoriebildung auch eine Erweiterung und Vertiefung seiner Kategorien gelingt: Gerade das, was *Konstruktion* heißt, wird von ihm (im Wechselspiel von Lichtführung und Raumgestaltung) durchdrungen, wobei er auch die Grundcharakteristika der *Mauer* erschließt, die gleichsam, außer Fassade, Gewölbe und Kuppel, zu einem tragenden Pfeiler seiner Erörterung romanischer Kunst wird.

Leitete er viele seiner Bildanalysen, ausgesprochen oder unausgesprochen, mit der hypothetischen Einstellung ein: »Wenn ich ein Maler wäre . . .«, so steht hinter den vorliegenden Studien der Wunsch: »Wenn ich ein Baumeister wäre . . .«, oder auch nur: »Wenn ich Maurer, Zimmermann . . . gewesen wäre . . .«, wenn ich ein Kirchenmann des Mittelalters gewesen wäre, mit dem Kreuz in der einen Hand und der Maurerkelle in der anderen. Wenn er in seinen Ausführungen zu Chartres einmal gar sagt »wir Archäologen«, oder wenn er sich unter die Kunsthistoriker seiner Zeit – ob Spezialisten für romanische oder moderne, für griechische, ägyptische, asiatische oder prähi-

storische Kunst – mischt, immer schlüpft er in die Rolle des Produzenten, des Schöpfers, des Erbauers. Aber wenn er die Objekte auch noch einmal neu erschafft, sich auch ganz in den Gegenstand und dessen Geschichte hineinprojiziert, so leitet ihn doch eine ungewöhnliche Strenge in der Scheidung von Subjekt und Objekt, in der Wahrung des Gegenüber, des »ganz Anderen« – das genaue Gegenteil dessen, was den Schriftsteller und Liebhaber der Kuppelkirchen Aquitaniens, Hans Henny Jahnn<sup>8</sup>, im Jahre 1951 zu einer romanischen Kunst-Reise bewog. Er hatte eine gänzlich andere Route genommen (Poitiers, Limoges, Le Dorat, Solignac) – Konzentrationen romanischer Kunst, die ihn »erschüttern«, die ihn in ihrer »steinernen Raumwirkung« in eine äußerste emotionale Dynamik versetzen. Und in der Tat ist die Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers wie eine Offenbarung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit im 11. und 12. Jahrhundert, wie überhaupt die ganze Kirche, mit dem in Halbdunkel gehüllten farbigen Innern, dem prächtigen Chor, einem archaisch wirkenden Turm und einem Dach wie bei einer afrikanischen Hütte der Dogon, den eigenen Blick geradezu dynamisiert. Auch wenn diese Kirche inmitten der Stadt gelegen ist, wirkt sie doch unberührt, hat genügend Raum um sich, den Raum, den Raphael ganz offenbar für seine Position als Beschreibender besonders schätzte und an dem weder in der Saintonge noch in den Pyrenäen Mangel herrscht. Während sich Raphaels Leidenschaft für die romanische Baukunst nicht mit der Erfassung des Objekts selbst verbindet oder gar vermischt, scheint das Objekt bei Jahnn nur in dem Maße wirklich, wie er es emotional durchdrungen und mit seiner gesamten Gefühlslage in Verbindung gebracht hat; am Ende tritt bei ihm die Empirie zurück hinter der Expression der Spannung, in der er sich angesichts eines Monuments wiederfindet. Dieses künstlerische Erfassen schärft aber zugleich den eigenen Blick dafür, daß man sich im romanisch Runden beschützt und geborgen (wie in ei-

dem Ballon oder im Mutterleib) fühlt und im gotisch Spitzen eher wie in einer Rakete.

In seinen Frankreich-Reisenotizen hat Raphael seine innere Freiheit, seine Lust und sein Glücksgefühl zur Zeit seiner Reise beschrieben und sich zu einer Hymne an Frankreich hinreißen lassen: »... diese wahrhaft internationale Weltläufigkeit ... Eine Reise durch Frankreich wird ganz von selbst eine Reise durch die Welt in der Nußschale ... Sie reisen durch die verkürzte Welt und durch die unverkürzte Geschichte.« Nicht nur dies – auch durch die *Vorgeschichte*; denn am Ende von Raphaels Reise stand der Besuch der prähistorischen Höhlen von Pech-Merle und Cabrerets.

1952 plante Raphael von New York aus (wohin er 1941 ins Exil gegangen war) eine archäologische und kunsthistorische Forschungsreise nach Frankreich und Spanien, deren Realisierung allerdings durch seinen Tod 1952 verhindert wurde. Sein Projekt hatte gewaltige Dimensionen und sollte den Gesamtplan vervollständigen, dessen Eckpfeiler durch eine *empirische Kunstwissenschaft* und eine *Geschichte der Bildhauerkunst* markiert waren.

Die Frage, wie das Besondere mit dem Allgemeinen zu vermitteln ist, leitet diese Studie mit derselben Dynamik, die Raphael schon zu Anfang seiner Frankreich-Aufzeichnungen zum Ausdruck gebracht hatte: »... mit welcher Leidenschaft ich Philosoph bin ... , der im Besonderen das Allgemeine zu sehen gewohnt ist ... Aber alles, was ich auf dieser Reise gesehen, zwang zum *Genuß* des Einmaligen.« Die von ihm erfahrene Vielfältigkeit liegt im Formenreichtum, im Synkretismus der romanischen Baukunst selbst beschlossen.

Dies war sicher auch ein Diskussionspunkt in den Gesprächen, die Raphael mit Meyer Schapiro führte, mit dem er während seines Exils in New York zeitweilig eng befreundet war.<sup>9</sup> Schapiro spricht in seinen Studien zur romanischen Kunst von der »ungeheuren Aufnahmefähigkeit«

in der Kunst zwischen dem 7. und 13. Jahrhundert – auch im postmodernen Sinn einer kontextlosen Verwertung. Diese synkretistische Einbeziehung der unterschiedlichsten Stile und Tendenzen sei neben dem oft unterschätzten oder gar negierten *individuellen* Anteil in der Gestaltung ein entscheidender Grund für das »Unfertige und Stückhafte« in der mittelalterlichen Kunst. Schapiro kann zeigen, wie grundlegend sich das Schönheitsideal mittelalterlicher Kunst von dem der Antike unterscheidet und daß auch eine Ästhetik wie die des Heiligen Thomas von Aquin – mit ihren Idealen eines bestimmten Aufbaus, einer festgelegten Proportionierung und einer charakteristischen Farbgebung – nicht die Schönheit der mittelalterlichen Kunst treffend beschreiben kann: Wie reich ist doch die romanische Plastik »an entstellten Körpern, Verdrehungen und unnatürlichen Proportionierungen«! Schapiro betont wie Raphael anhand vieler Beispiele das (zum Teil in *einem* Werk realisierte) Nebeneinander der unterschiedlichsten Regeln, nach denen eine menschliche Gestalt aufgebaut wurde, die Gleichzeitigkeit der diversesten Stile und Traditionen.

Wie Raphael den Formenreichtum der romanischen Baukunst charakterisiert, klingt wie eine Vorwegnahme postmoderner Verwertung aller zugänglichen Tendenzen: »Glaube und Vernunft, Theologie und Dialektik, Scholastik und Mystik, Tritheismus, Modalismus und Nihilismus, Mathematik und Kontemplation, Realismus und Nominalismus, transzendente und pantheistische Theorien, Erbsünde und Unterschiedslosigkeit von Gut und Böse, Absichts- und Tattheorie, christlicher Mysterienkult und antiker Humanismus, Sophisten und Eremiten, griechische, byzantinische, arabische, orientalische . . . Einflüsse – alle diese Gegensätze treten sich bald als absolute Aufspaltungen gegenüber, werden bald zu versöhnen versucht. Die Kraft, die alles dieses zusammenhielt, war das Hauptmerkmal dieser Epoche. Und diese Kraft schuf dann . . . die wahre Synthese aller dieser Gegensätze: die Gotik.«

## Anmerkungen

- 1 Vgl. M. Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, Frankfurt/M. 1985, S. 137 f.
- 2 H. H. Jahnn, *Späte Prosa*, Hamburg 1987, S. 343. Vgl. auch Anm. 7.
- 3 M. Raphael, *Lebens-Erinnerungen*, Frankfurt/M. 1986, S. 259 ff: »die mittelalterliche Architektur rein rational zu erklären . . . ein sehr fruchtbarer Irrtum . . .«; » . . . noch viel verhängnisvoller und unfruchtbarer, wollte man die mittelalterliche Architektur nur von einem irrationalen, mystischen Standpunkt aus betrachten . . .«
- 4 Vgl. hierzu vor allem auch die Ausführungen in diesem Band, S. 28 ff. und 69 ff.
- 5 Raphael, *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 249 f.; vgl. auch in diesem Band vor allem die Einleitung zu Teil II.
- 6 Auch die direktere Wirkung der Mauern und der Steinblöcke, die unverstelltere Raumwirkung in der (gegenüber St.-Bertrand unvergleichbar kleineren) Kirche von Valcabrère standen Raphaels Konzeption näher.
- 7 Vgl. dazu auch die Präzisierung im vorliegenden Band, S. 140 ff.
- 8 Zu Raphaels fragmentarischem Gesamtwerk und insbesondere auch zu den Romanik-Studien gibt es eine frappante Parallele im Werk Jahns und dessen Romanik-Texten, die zwar in mehreren Entwürfen (Tagebuch, Essay, Vortrag) vorliegen und auch in einem Roman (*Fluß ohne Ufer*) Eingang gefunden haben und dennoch ebenso Fragment geblieben sind, abgebrochen durch eine schwere Krankheit. – Jahnn wollte seine erste Reise ebenso wieder aufnehmen wie Raphael, praktisch zur gleichen Zeit, 1951/52.
- 9 Im Januar 1942 notiert er in seinen Tagebüchern: »Um diese Zeit viel Schapiro gesehen.« – Vgl. jetzt auch: Meyer Schapiro, *Romanische Kunst. Ausgewählte Schriften*, Köln 1987.



Zur Ästhetik  
der romanischen Kirchen  
in Frankreich<sup>1</sup>

## Inhaltsübersicht

Einleitung . . . . .	23
I. Konstruktion und Mauer . . . . .	28
II. Konstruktion und Lichtkomposition . . . . .	69
III. Konstruktion und Raumgestaltung . . . . .	86
Anmerkungen von Max Raphael . . . . .	120
Anmerkungen von Franz Dröge und Knut Nievers . . . . .	121

### *Abkürzungen und verwendete Zeichen*

hs – handschriftlich

masch – maschinenschriftlich

Ms – Manuskript

Ts – Typoskript

\*1 . . . \*n – Anmerkungen von Franz Dröge und Knut Nievers

(. . .) – unleserliche Ergänzung im Ts.

[. . .] – editorische Zusätze

## Einleitung

Abundant in his omnibus auctoritates  
sed non aeque et argumentationes; in  
his omnibus experimenta desunt, argu-  
menta rarescunt.

Richard von St. Viktor\*<sup>1</sup>

Coarctata scientia iucunda non est.

Hugo von St. Viktor\*<sup>2</sup>

Sobald man die Kunstwerke einer geschichtlichen Betrachtung unterwirft, ist man gezwungen, einen einzelnen Faktor herauszuheben (z. B. die Bogenform, den Grundriß, die Konstruktion), um dessen Entwicklung verfolgen zu können. Das Kunstwerk ist aber gerade darum und insoweit ein Kunstwerk, als die Mannigfaltigkeit seiner Elemente eine Einheit bildet. Analysiert man diesen Zusammenhang mit der Absicht, das alle Teile einigende Band herzustellen, so stößt man zwangsläufig auf den weltanschaulichen Gehalt, welcher der formalen Gestaltung des Künstlers zugrunde lag. Die Beziehung zwischen diesen beiden [Perspektiven] begrifflich und eindeutig auszudrücken ist die Aufgabe einer empirischen Ästhetik.

Eine solche Wissenschaft setzt erstens eine Theorie der Kunst voraus, die uns alle Elemente des Kunstwerkes und die möglichen methodischen Zusammenhänge zwischen ihnen liefert, eine Kunsttheorie also, die unbeschadet ihrer Allgemeinheit alle historischen und persönlichen Besonderheiten miteinzufangen vermag; und zweitens eine Theorie der Gefühle, die nicht nur die enge Sphäre des Psychologischen umfaßt, nicht nur die bekannten ästhetischen Grundgefühle (das Schöne, das Tragische, das Komische etc.), sondern die Gefühlsformen einer jeden Wirtschafts-

weise, einer jeden Gesellschaftsordnung, eines jeden philosophischen Systems, einer jeden Religion etc.\*<sup>3</sup>

Das Fehlen dieser beiden notwendigen Voraussetzungen hat für den Versuch einer Ästhetik des romanischen Kirchenbaues besondere Schwierigkeiten zur Folge, zu denen kurz Stellung genommen werden muß.

Jede Beschäftigung mit mittelalterlicher Architektur stößt auf die von *Viollet-le-Duc*\*<sup>4</sup> am eingehendsten formulierte Konstruktionstheorie. Ihr enger Rationalismus kann dem Wesen des christlichen Glaubens so wenig genügen, daß sie notwendig mit ihm in Widerspruch geraten muß. Denn Konstruktion ist die intellektuelle, berechenbare Bewältigung des Baustoffes und seiner Eigenschaften der Schwere, der Widerstandskraft und anderer. Die christliche Religion aber hat es mit dem verstandesmäßig nicht aufgehenden Verhältnis des endlichen Menschen zu einem unendlichen Gott, des Strebens zur Gnade zu tun. Die konstruktivistische Theorie ist also der transzendenten christlichen Religion prinzipiell unangemessen. Trotzdem ist es unmöglich, die Konstruktion auszuschalten, denn sie ist die unumgängliche erste Stufe der geistigen Durchdringung der Materie; sie ist gleichsam die Achse, welche die materielle und die künstlerische Seite der architektonischen Gestaltung zusammenhält, sie bedingt alle andern Faktoren mit, weil sie ihrerseits von allen mitbedingt ist. Da die christliche Religion sich nicht prinzipiell jeder Durchdringung durch den Verstand entzieht, so hat eine Theorie, die ihr gerecht werden will, es auch nicht nötig, die Konstruktion auf etwas nur Materialistisches herabzudrücken, dem dann die künstlerische Gestaltung als ein rein ideeller Prozeß gegenüber gestellt wird. Nur muß dann die Konstruktion aus ihrer Isolierung befreit und ihr jeweiliger Zusammenhang mit den übrigen Elementen in ihrer Wechselwirkung geklärt werden.

Wir belassen also die berechtigten Seiten des Konstruktivismus, beseitigen aber die historisch bedingten. Er ist ent-

standen unter der Einwirkung der Eisenkonstruktion in dem Augenblick der Entwicklung, als die bürgerliche Gesellschaft sich zwar im Prinzip zur Maschinenproduktion bekannte, ihren Folgerungen aber nicht ins Auge sehen konnte, weil diese die Kunst als solche aufhoben. So kam man zu einem romantischen Rationalismus, der für das XIX. Jahrhundert eine Rückendeckung in der Geschichte suchte, unter der Maske der Rechtfertigung der Gotik vor dem XIX. Jahrhundert. Dabei projizierte man den modernen Zwiespalt zwischen verabsolutierter Ratio und verabsolutiertem Gefühl bald als Konstruktivismus, bald als Unendlichkeitsästhetizismus in eine Vergangenheit, welche beide Extreme nicht gekannt hat. Diese Geschichtsfälschungen eines historisierenden Zeitalters können wir heute a limine abweisen.

Aber wiederholt sich die Unangemessenheit zwischen christlichem Glauben und architektonisch künstlerischer Gestaltung nicht nur auf einer erweiterten Ebene, wenn wir die Wechselbeziehung der Konstruktion mit allen anderen Faktoren wiederhergestellt haben? Sind diese nicht auch dann noch endlich, irdisch, sinnlich, unvollkommen, mannigfaltig? Und wie sollten sie dann das Unendliche, Überirdische, Unsinnliche, [das] Eine und Vollkommene ausdrücken können oder die Beziehung zu ihm, die noch einen dauernden Gegensatz (trotz der Verbundenheit), einen ununterbrochenen Kampf um die Auflösung des Zwiespalt in der Erlösung, eine durch einen Sprung vermittelte Wesensverschiedenheit zwischen dem Schöpfer und seinem Geschöpf miteinschließen? Diese Frage stellt ein Problem analog demjenigen, welches im Mittelalter als Verhältnis von Glauben und Wissen erörtert worden ist. Gewiß waren Architektur wie Philosophie des Mittelalters eine Art Theomachie, weil sie wegen ihres unaufhebbaren Gegensatzes zur christlichen Religion dessen Dogmen bedrohen mußten; aber nicht weniger sicher ist, daß beide – durch den Glauben in ihrem eigenen Wert bedroht –

zur Klärung und Verherrlichung des Katholizismus sehr viel beigetragen haben. Darum hat man im Abendlande mit Recht die Formel des *Boethius* nie aufgegeben: »Fidem si poteris rationemque conjunge«. <sup>\*5</sup> Man wußte, daß es genügte, Vernunft und Kunst in der Magdschaft zum Glauben zu halten; die Bedingung hierfür hat *Petrus Pictavensis* in einer geistreichen Antithese formuliert: »Apud Aristotelem argumentum est ratio faciens fidem. Sed apud Christum argumentum est fides faciens rationem. Et Aristoteles: Intellige et credes. Sed Christus: Crede et intelliges.« <sup>\*6</sup>

Eine seiner Entstehungszeit gemäße Erfassung des christlichen Kirchenbaues kann also nur möglich sein, wenn wir als heuristisches Prinzip zugrunde legen, daß der Architekt so vorgegangen ist, als ob er zur künstlerischen Gestaltung dessen kommen könnte, was er glaubte. Und diese Annahme erklärt auch zum Teil die geschichtliche Entwicklung, weil die Unangemessenheit des Glaubens zur Kunst diese ständig zwang, ihre Grenzen zu erweitern. Wie die Demarkationslinien im einzelnen verlaufen, ob man z. B. die Mysterien der Dreieinigkeit und der Inkarnation gestalten kann – entsprechend der Auffassung des Heiligen *Anselm*, der sie zu beweisen unternahm –, oder ob man sie nicht gestalten kann – entsprechend der Auffassung des Heiligen *Thomas*, der sie allein der Theologie reservierte –, das sind bei dem heutigen embryonalen Zustand einer empirischen Ästhetik keine beunruhigenden Fragen. Wir müssen abwarten, ob uns einzelne Denkmäler in bestimmten historischen Epochen jeweils die eine oder andere Antwort geben.

Heute ist entscheidend, daß das erwähnte heuristische Prinzip dazu beitragen kann, den Charakter der Wissenschaftlichkeit in die Kunstgeschichte hineinzutragen, den diese bisher nicht besessen hat. Dazu sind drei Bedingungen zu erfüllen:

1. Man muß die so gewonnene Bedeutung des Quer-

schnittes der Geschichte dadurch ausbauen, daß man nicht nur die Zusammenhänge der Kunst mit der Religion, sondern beider mit den politischen, sozialen und ökonomischen Faktoren aufzeigt.

2. Man muß die Lösung des Längsschnittproblems, das Zusammenspiel von evolutionären und diskontinuierlichen, von immanenten und transzendenten Momenten in der Entwicklung von der vorherigen vollständigen Analyse des Querschnittes abhängig machen.

3. Man muß in der kunstgeschichtlichen Forschung wie in allen andern Wissenschaften von den Wirkungen auf die Ursachen schließen, das heißt, man muß die Kunstwerke selbst vollständig analysiert haben, bevor man eine konkrete und exakte Zuordnung zu den übrigen Domänen – und speziell zu der letzten Endes bedingenden: der Wirtschaft – vornehmen kann.

Statt eines Kapitels universeller Geschichte, die uns als Ziel vorschwebt, geben wir ein Fragment. Die nachfolgenden Bemerkungen haben nur einen Teil der Denkmäler zur Voraussetzung, ziehen nur einige Faktoren der künstlerischen Gestaltung in Betracht, beschränken sich auf einige Zuordnungen zu religiös-philosophischen Tendenzen, während die sozialen und ökonomischen ganz außer Betracht bleiben. Anstatt nebeneinandergestellte Exzerpte aus isolierten Wirtschafts-, Sozial-, Religions- und Kunstgeschichten synthetische Historiographie zu nennen und die Sorge um Eindeutigkeit und Notwendigkeit der Zusammenhänge dem »lieben Gott« zu überlassen, gestehen wir freimütig, daß man sich nur schrittweise dem Ziele nähern kann, aus der Kunstgeschichte eine Wissenschaft zu machen.

# I.

## Konstruktion und Mauer

Die romanische Epoche kennt zwei ganz verschiedene Typen der Konstruktion: in der einen wird die Last und der Schub mehr oder weniger vollständig auf die Mauer übertragen; in der andern ist die Mauer von jeder statischen Funktion befreit und zu einer reinen *remplissage* für eine unabhängig von ihr die Wölbung tragende *ossature*\*<sup>7</sup> geworden. Wir werden zunächst von dem Mauer- und später von dem Ossature-Typus handeln. Der dritte Typus einer reinen Gußarchitektur hat im europäischen Mittelalter meines Wissens keinen vollständigen Vertreter.

Der Mauertypus entwickelte sich im Laufe des XI. Jahrhunderts allmählich aus der karolingischen Wand, dem sogenannten *petit appareil*, im engsten Zusammenhang mit der Einführung der Wölbung an Stelle der Holzdecke. Worin besteht der Unterschied zwischen Wand und Mauer?

Eine Wand ist eine monolith gewordene Masse aus Stein und Mörtel. Die Monolithie wird dadurch erreicht, daß verhältnismäßig kleine Steine durch eine wesentlich größere Masse von Mörtel zu einem Agglomerat verbunden werden. Die Steine haben keinen selbständigen Wert. Dies gilt für ihre Form, die nicht zu einem Glied von auch nur relativem Eigensein herausgearbeitet ist, sondern vielmehr umgekehrt in dem Mörtelbad fast gänzlich verschwindet; es gilt ferner für ihre Funktion, da die Steine nicht einzeln oder in differenzierter Weise tragen, sondern nur in dem Zusammenhang, den der Mörtel zwischen ihnen hergestellt hat, welcher geradezu die entscheidende konstruktive Rolle übernimmt. Die Last wirkt auf die Wand in ihrer Gesamtheit, und die Wand übernimmt die ganze Last und leitet sie weiter, ohne sie zu zerlegen. Die Last wirkt also

diffus auf alle einzelnen Stellen des monolith gewordenen Agglomerats des Trägers.

Eine Mauer dagegen ist eine Fügung von Materialien, die der Last (dem Druck, dem Schub etc.) wenn nicht mit einzelnen Gliedern, so doch mit geordneten und verzahnten Schichten begegnet. Der Stein hat nicht nur absolut an Größe gewonnen, sondern deren Elemente sind auf die drei Dimensionen seines Körpers so verteilt, daß ihre Beziehung zueinander eine Form herstellt, die dem einzelnen Stein ein gewisses Eigendasein gibt. Umgekehrt nimmt die Masse des Mörtels ab, der Stein behauptet nicht nur seine Form, sondern auch seine Funktion gegenüber dem Verbandstoff. Dieser leitet zwar die Kräfte von Stein zu Stein weiter, aber er macht nicht mehr aus ihnen eine individuationslose Masse. Form und Größe der Steine sind sowohl für die Ordnung der Schichten wie für die Verteilung der Lasten mitentscheidend.

Die Wand ist nicht in sich selbst strukturiert und daher nur ein passives Element im Spiel der Kräfte; die Mauer dagegen ist in sich selbst strukturiert, weil der Gegensatz der Kräfte in sie eingetreten ist; sie ist nicht nur ein Faktor in der Konstruktion, sondern ein konstruiertes Glied. Diese Entwicklung der Wand zur Mauer war nur dadurch möglich, daß man die Eigenschaften des Steines selbst zur Geltung brachte: sein Material, sein Volumen, seine Schwere, seine Undurchdringlichkeit etc., kurz diejenigen Eigenschaften, die sich weniger an unsere Sinne und durch sie an unsere Seele wenden als an unsern Körper und durch diesen an unsern Geist. Dem Körper war auch (außer der Körperhaftigkeit im allgemeinen) die Gliederung in begrenzte Elemente von relativer Eigenbedeutung innerhalb des höheren Seinsgrades der Mauer analog.

Die Antike zeigt uns von den Griechen zu den Römern die Entwicklung von der Mauer zur Wand; das Mittelalter zeigt uns umgekehrt von der karolingischen über die roma-

nische zur gotischen Epoche den Übergang von der Wand zur Mauer. Vergleicht man die romanische Mauer mit der griechisch-antiken, so ergeben sich folgende Unterschiede:

die Bearbeitung des einzelnen Steines schafft keinen so hohen Grad von Eigensein, von sinnlich-geistiger Lebendigkeit der Oberfläche wie in der Antike.

Die Gleichheit der Größe der Steine oder die Reduktion der Größentypen auf zwei ist aufgegeben zugunsten der Ungleichheit, die prinzipiell für die verschiedenen Schichten der Höhe zugelassen wird, so daß sich eine nicht leicht übersehbare Mannigfaltigkeit von absoluten Größen bildet.

Die Fugenkonkordanz wird fast immer vermieden, während die Griechen sie gesucht haben.

Die Unterscheidung von Längs- und Quersteinen wird nur selten durchgeführt.

Die Mauer wird nicht immer ganz aus großen Werksteinen aufgemauert, vielmehr bilden diese oft nur die beiden äußeren Schichten, zwischen denen ein Kern aus kleinen Steinen liegt.

Man hat diese Unterschiede aus ökonomischen und technischen Ursachen zu erklären versucht. Es ist aber darüber hinaus nicht zu verkennen, daß die angegebenen Merkmale in ihrem engen Zusammenhang untereinander der Ideologie des Christentums entsprechen. Die Einhaltung der Fugenkonkordanz hätte der Mauer einen Grad von Wohlordnung und Eigenbedeutung gegeben, die ihre religiöse Funktion ihrem Dasein untergeordnet hätte. Die weitergehende Bearbeitung des Steines hätte seine Individualität zu stark gegen seinen Gliedcharakter betont. Der regelmäßige Wechsel von Längs- und Quersteinen hätte der Mauer über die nötige Widerstandskraft gegen die Lasten hinaus ein in sich ruhendes Eigengewicht gesichert – kurz: das Kunstwerk wäre als Kunstwerk autonom geworden.\*<sup>8</sup> Und indem es aufgehört hätte, Magd des Glaubens zu sein, hätte es

gegen die christliche Religion verstoßen, für die auch das Kunstwerk nur einen relativen Wert hat: den des Zeichens für die es transzendierende Realität Gottes. Und um eben dieser Relativität willen waren dann auch verschiedene Größen für die Steine zugelassen, die man nach abnehmender Höhe schichtete. Es wurde dadurch die perspektivierte Verkürzung unterstrichen, die Differenz zwischen der daseienden und der wirkenden Form, zwischen der mathematisch-objektiven Größe und dem subjektiv-illusionistischen Eindruck. Diese Beschleunigung des Übergangs vom Dasein in den Schein hebt den Eigenwert der Dimension auf, läßt ihre Größe sich selbst transzendieren und weist den Menschen über seine Beziehung zu dieser Größe und Dimension hinaus zu dem Sein, vom dem diese selbst abhängig sind. Es haben also nicht nur die materiellen Notwendigkeiten den künstlerischen Ausdruck der Religion mitbedingt, sondern umgekehrt hat auch die damalige Stufe der Religion die ökonomischen und technischen Grenzen in künstlerische Freiheiten verwandeln helfen.

Ich habe bisher nur von denjenigen Merkmalen der romanischen Mauer gesprochen, die gleichsam durch Nichtbeachtung von Merkmalen der griechischen Mauer gewonnen sein könnten. Wie sehr aber diese Ausfallserscheinungen durch eine positive ideologische Absicht mitbedingt sind, zeigt sich gerade an dem Merkmal, das die romanische Architektur im Laufe ihrer Entwicklung neu ausgebildet oder vom antiken Relief in die Baukunst herübergenommen hat: die Zerlegung der Mauer in planparallele Ebenen, die sich von vorn nach hinten und von hinten nach vorn schichten. Diese Tiefenschichtung erfüllt gleichzeitig sehr verschiedene Funktionen (die sie zum größten Teil in der Antike nicht gehabt hat).

*Eine materielle Funktion:* Die schwere Masse der zusammengefügtten Steine, deren Gesamtgewicht größer wirkt als das der agglomerierten Wand, wird kontrastiert

gegen Ebenen, deren glatte Oberfläche als Auffänger und Rückstrahler des Lichtes wirkt – also immateriell gegenüber der harten Widerstandskraft des Baustoffes. Die Spannung dieser Gegensätze ermöglicht eine Ornamentik mit besonderer Rolle im Ganzen der Architektur.

*Eine konstruktive Funktion:* Die Kräfte, welche durch die Umgestaltung der Wand in die Mauer hineingetragen worden sind, werden nun in der Mauer selbst zur Entfaltung gebracht. Dieser Tendenz ist eine Grenze gezogen durch die Art der Zusammensetzung der Mauer einerseits (denn jeder unstrukturierte Kern zwischen zwei Schalen aus großen, bearbeiteten Steinen vermindert wegen der verschiedenen Senkungsgrößen die innere Festigkeit der Mauer), und andererseits durch die Größe der Schubkraft, die von der Mauer getragen werden muß. Diese Spannung zwischen dem Wunsch, die aktiven Kräfte der Mauer zu veranschaulichen, und der Notwendigkeit, ihre Trägerfunktion nicht zu schwächen, ist einer der Gründe, die mit zur Entwicklung von Versteifungsorganen, z. B. Halbsäulen, geführt haben.

*Eine räumliche Funktion:* Die Bildung von Schichten in der Tiefenrichtung der Mauer führt von der körperhaften Masse über die Ebene zum Schatten im Durchbruch der Fensteröffnung. Durch eine geordnete Folge von Entschwerungen vermittelt die Mauer zwischen dem Raum außerhalb der Kirche und dem Innenraum. Und etwas Analoges gilt für die Richtung von innen nach außen, wo die Aushöhlung oder trichterförmige Zuspitzung des Fenstergewändes eine ähnliche Rolle spielt. Die romanische Mauer hat also außer der umschließenden Funktion, die Innen- und Außenraum trennt, eine vermittelnde, die sie verbindet.

*Eine ästhetische Funktion:* Die romanische Kirche ist eine geschlossene kubische Masse (die sich nur nach oben durch die Türme auflöst). Sie wirkt als solche zunächst unmittelbar auf den menschlichen Körper. Die mit der

Folge von Tiefenschichten gegebene Reihe von Entmaterialisierungen distanziert den Bau vom Körper des betrachtenden Menschen und leitet von dem unmittelbaren körperlichen Eindruck zur geistigen Betrachtung über. Das Gemeinsame in dieser Spannung zwischen Körper und Geist ist die objektive Realität, welche jede Vermittlung durch das spezifisch Seelische des Menschen zurückweist. Die objektive Realität des Geistigen stellt sich in der körperlichen Realität des Baustoffes dar, so wesensverschieden beide voneinander sein mögen: die Schichtung sucht diese Unangemessenheit zu schwächen.

In allen diesen Funktionen hat die Mauer gegensätzliche Aufgaben zu erfüllen. Sie tut dies entweder direkt (durch ihre Schichtung) oder indirekt, indem sie zur Schaffung von Formen (Ornamentik) oder von Baugliedern anregt. Betrachten wir zunächst die einzelnen Funktionen gesondert, um dann später auf ihre enge Verknüpfung untereinander, auf die Gleichheit ihres ästhetischen Zweckes zurückzukommen.

In konstruktiver Hinsicht hat die Mauer (wie die Wand) die beiden Aufgaben des Druckes und des Schubes noch gleichzeitig und undifferenziert zu erfüllen. In dem Maße, in dem man das Konstruktionsprinzip in der Mauer selbst entwickelte – nicht zuletzt aus Gründen der Raumgestaltung – mußte man sie differenzieren und Bauglieder schaffen, die ihre statische Funktion sichern halfen. In diesem Entwicklungsprozeß sind, ganz allgemein betrachtet, folgende Einzelakte miteingeschlossen:

Man konzentriert die Kräfte auf bestimmte Punkte und bekommt so einen Unterschied zwischen statisch beanspruchten und nicht beanspruchten Stellen, zwischen Mauer und Luft, zwischen Vollem und Leeren.

Man ordnet alle zugleich wirksamen Kräfte den statischen unter und bestimmt für diese eine führende Richtung. Dann differenziert man sie in klare Gegensätze, z. B.

senkrechter Druck/waagrechte Last, diagonalen Zentrifugal- und Zentripetalschub.

Man differenziert die Kräfte in jeder der entgegengesetzten Richtungen ihrer Größe nach derart, daß an den verschiedenen Stellen verschiedene Kraftquanten vorhanden und wahrnehmbar sind.

Diese drei Akte der Differenzierung ergänzen sich durch drei Akte der Integrierung.

Die Kräfte werden untereinander so verbunden, daß sie ein labiles Gleichgewicht ergeben, wobei durch Formen und Rhythmen bald ein direkter, bald ein indirekter, bald ein kontinuierlicher, bald ein diskontinuierlicher Weg versucht wird.

Die das Kräftespiel umfassenden Teile werden mit der umschließenden Mauer verbunden, von der sie sich insofern nie absolut getrennt hatten, als die Mauer in sich ein konstruktives Glied ist und die Träger aus aufgemauerten Teilen bestehen. Die Verbindung wird hergestellt: durch den einen Baukörper, der beide umschließt; durch dasselbe Raumgefühl, das in beiden in verschiedener Weise gestaltet wird; durch ein in sich geschlossenes Modellierungssystem, in dem Luftkörper, umschlossene Räume, Luftkuben etc. zusammenhängen.

[Der dritte Akt der Integrierung ist] die Konkretisierung des in der Konstruktion wirksamen Kräftespiels in die Formensprache der Bauglieder, die dieses Kräftespiel ausdrücken; sowie des gesamten Raumgefühls der Architektur in Plastik und Malerei an gewissen von der Architektur vorbestimmten Stellen und in einem durch sie mitbedingten Material und Stil.

Die drei integrierenden Akte fassen also das Kräftespiel in sich und mit der Raumgestaltung zusammen, und indem sie es durch Malerei und Plastik anschaulicher machen, bestimmen sie näher die in der Konstruktion bereits mitenthaltene Beziehung zum Menschen und zur Umwelt. Die

beiden ersten Funktionen sind synthetischer, die dritte konkretisierender Art. Die Konstruktion, und nur die Konstruktion erlaubt, Formen und Bilder zu finden, die, ohne illustrativ oder dekorativ zu sein, dem anschauenden Blick deutlich machen, was im Spiel der Kräfte und in der Raumgestaltung in einer zugleich allgemeineren, umfassenderen, aber auch unbestimmteren Weise ausgedrückt ist.

Diese allgemeine Aufgabe der Differenzierung der statischen und räumlichen Funktion der Mauer hat die romanische Architektur durch zwei völlig entgegengesetzte Verfahren realisiert: entweder hat sie beide Funktionen absolut voneinander getrennt (wir werden diesen Fall später im *Ossature*-Typus näher betrachten), oder sie hat diese Differenzierung nur soweit durchgeführt, wie es mit der Ein- und Unterordnung der statischen Glieder in die Mauer verträglich war. In diesem Fall lassen sich rein begrifflich folgende Stufen unterscheiden (die sich mit der geschichtlichen Entwicklung nicht ohne weiteres decken).

### *i. Für einschiffige Kirchen*

Man versteift das Tonnengewölbe durch Quergurte und die Mauer durch Säulen oder Pfeiler. Die Last bleibt trotz dieser Glieder unkonzentriert, sie wirkt diffus auf alle einzelnen Teile der Mauer, aber diese wird an bestimmten Stellen stärker gegen den Schub geschützt, ähnlich wie die Last an bestimmten Stellen zusammengehalten wird. Die Rolle der Quergurte wie der Wandsäulen ist eher passiv als aktiv, denn sie leiten nicht die Last der Decke auf vorgeschriebenen Bahnen zur Tragkraft der Mauer.

Man zieht die Stützen der äußeren Wand im Innenraum (und gelegentlich auch am Außenbau) durch Bogen zusammen und macht sie so nicht nur in der Querrichtung durch die Gurte, sondern auch in der Längsrichtung solidarisch. Für die Raumgestaltung wird auf diese Weise ein sehr enger Zusammenhang zwischen Aufriß und Querschnitt hergestellt, der sich auch in den Maßen äußert: die

Bögen in der Längsrichtung haben z. B. die halbe Spannweite der Bögen der Querrichtung und die doppelte Breite der Pfeiler, die sie verbinden. Dieser vereinheitlichenden Rolle für die Raumgestaltung steht dann eine trennende für die Konstruktion gegenüber, denn die Wand wird durch die Längsbögen weitgehend entlastet (*Saumur, Notre-Dame-de-Nantilly*).

## *II. Bei Kirchen mit drei fast gleich hohen Schiffen*

setzte man den Schub des Hauptschiffes durch die Gewölbe der Seitenschiffe in Verbindung mit der Außenmauer (unter Beibehaltung der unter I. aufgezählten Sicherungen).

Der Schub des Tonnengewölbes des Mittelschiffes wird über die Halbtonne des Seitenschiffes auf die Außenwände übergeleitet. Da diese Halbtonne, um wirksam zu sein, etwas über dem Fußpunkt der Volltonne ansetzen muß, würde dieses System wie ein gotischer Strebebogen wirken, wenn die Schubkräfte auf bestimmte Punkte konzentriert wären, und wenn es selbst so stark wäre, daß es die aufgefangenen Schubkräfte nicht auf die Außenmauer abladen müßte. Soweit die wenig sicheren Daten eine Äußerung über den Verlauf der Gesamtentwicklung erlauben, scheint es, daß trotzdem der Weg nicht direkt von diesem Typus zur Gotik geführt hat, sondern daß der folgende eine nicht unwesentliche Vermittlerrolle gespielt hat.

Gegen die Tonne des Mittelschiffes stützt sich die Tonne des Seitenschiffes, so daß sich zwei entgegengesetzt gerichtete Tonnengewölbe begegnen. Dadurch wird ein großer Teil des Schubes neutralisiert, und die Außenmauern haben nur den Teil des Schubes zu tragen, der von der Hälfte der Tonne herrührt, die unmittelbar auf ihnen aufliegt. Diese Verringerung der Last erlaubt dann eine Verringerung der Dicke der Mauer, ihre Tiefenschichtung etc.

Vergleicht man die Typen I und II, so zeigt sich, daß in den beiden Fällen (a) die ganze Last auf die Mauer übertragen

wurde, in den Fällen (b) nur ein Teil. Immer bleibt jedoch die Mauer das übergeordnete Prinzip, dem sich sowohl die Quergurte wie die äußeren Streben ein- und unterordnen. Aber – obwohl nur Versteifungsorgane – tragen sie doch in die Mauer eine erste Differenzierung der raumumschließenden von der statischen Funktion hinein, eine Differenzierung, die wesentlich stärker in den Pfeilern des Mittelschiffes zum Ausdruck kommt, die in ebensoviele Elemente zerlegt werden, als von den verschiedenen Bögen her (Arkaden, Gewölbe) Glieder zu tragen sind. Aber es bleibt über alle Differenzierung hinweg die Bemerkung *Choisy*\*<sup>9</sup> richtig, daß der Pfeiler in undifferenzierter Weise zwei Funktionen gleichzeitig zu erfüllen hat: die der Stütze, welche senkrechte Lasten trägt, und die des Widerlagers, das die Schubkräfte schwächt:

Man kann diese Tendenz und diesen Grad der Aktivierung mit derjenigen vergleichen, die *Abaelard* mit seiner im *Sic et non* angewandten Methode erreicht hat, die zwar schon vor ihm gebräuchlich war und für seine Zeit gleichsam in der Luft lag, was ihr aber für unsere Zwecke einen besonderen Wert verleiht.<sup>2</sup> Hier sind die Meinungen der theologischen Autoritäten in ihrer Gegensätzlichkeit gegeneinandergestellt, und dieses Verfahren wird dann ebenso von *Thomas von Aquino* übernommen wie die Strebepfeiler der Romanik von der Gotik. Auch der Unterschied ist derselbe. *Abaelard* erklärt: »... qu'il a rassemblé ces contradictions apparentes pour soulever des questions et exciter dans les esprits le désir de les résoudre«<sup>\*10</sup>, während der Heilige *Thomas* »dénoue cette opposition en choisissant, déterminant et prouvant la solution«.<sup>\*11</sup> In analoger Weise könnte man sagen, daß in der romanischen Epoche die Konzentration der Kräfte und die Auflösung ihrer Gegensätze unter der Herrschaft der Mauer erreicht wird, während die frühe Gotik zunächst das Kräftespiel von der Mauer isoliert, dann aber die isolierten Strebepfeiler und -bögen durch Mauer verbindet und solidarisch macht. Das

Verhältnis der Glieder: Mauer und Pfeiler hat sich umgekehrt, aber es hat nicht zu existieren aufgehört.

Zunächst wirkt die Differenzierung mehr als Gliederung der Mauer und des Raumes und als Rahmung der Glieder denn als Funktion im Spiel der Kräfte. Das hat zur Folge, daß die Rahmenform als eine Entität in sich behandelt und zu rein dekorativen Zwecken variiert und kombiniert wird, wodurch ein nicht unerheblicher Teil der Fassadengliederung gewonnen wird. Dieser ästhetischen Konsequenz im Sinne einer künstlerischen Autonomie entspricht bei *Abaelard* der Konzeptualismus, der entgegen der herrschenden Meinung, das Universale<sup>\*12</sup> sei das Reale, vom reinen Nominalismus eines *Roscellin* herkommend (universale est flatus vocis)<sup>\*13</sup>, das Universale als sermo charakterisiert, d. h. als nicht in dem Wort als physischer Erscheinung liegend, sondern in der Allgemeinheit seiner Bedeutung.

Gehen wir nun von der konstruktiven Funktion der Mauer zu ihrer Raumfunktion über, so haben wir uns zu erinnern, daß ihre Tiefenschichtung eine doppelte Aufgabe erkennbar machte: Innen- und Außenraum zugleich zu trennen und zu verbinden. Vom Innenraum her gesehen, weisen die Schubkräfte des Tonnengewölbes von der Mittelachse des Baues zentrifugal nach außen, während die Mauer dem Schiff eine Art von Geschlossenheit in sich selbst und einen Grad von Eigendasein sichert. Von außen her gesehen, sind die Beziehungen zum Innenraum auf bestimmte Stellen der Längsrichtung des Baukörpers und auf die Schmalseiten (Portal und Chor) konzentriert. Um die räumliche Doppelfunktion der Mauer *sinnlich* wahrnehmen zu können, müßte man also gleichzeitig einen Standpunkt innerhalb und außerhalb des Baues haben und außerdem noch gleichzeitig an den verschiedenen Seiten des Baukörpers. Die Unmöglichkeit einer solchen sinnlichen Wahrnehmung schließt aber nicht aus, sondern fordert geradezu die geistige Vorstellung des Bezogenseins von Innen- und Außen-

raum in allen Abstufungen des Verhältnisses von Trennung und Zusammenhang, wenn man das Wesen der romanischen Mauer (und darüber hinaus die Rolle der gotischen Fenstergrenze) im Sinne des Mittelalters verstehen will, für das ungestalteter Außenraum und gestalteter Innenraum ebensowenig absolut getrennt waren wie trotz ihrer Wesensverschiedenheit Körper und Seele, Mensch und Gott.

Die Mauer ist also nur zu verstehen als ein Teil der kubischen Gesamtmasse des Baukörpers. Dieser ist charakterisiert durch die Tatsache, daß er aus sehr verschiedenartigen Formen gebildet wird, deren Ansichten sich überschneiden und verdecken, aber niemals ein Gesamtbild ergeben, das die heterogenen Gebilde einheitlich zusammenfaßt. Während hinter der ausgestalteten Fassade die ganze Länge der Kirche verschwindet, tritt diese in einer Übereckansicht zutage, welche in starker Verkürzung die Rundform des Chores mit der Ebene der Stirnseite verbindet. Für die reine Längsansicht erstreckt sich die Mauer des Mittelschiffes in ihrer ganzen Ausdehnung und trennt mehr als sie verbindet die nur im Profil sichtbaren und sehr verschiedenartigen Formen von Eingang und Abschluß. Für die Choransicht verschwindet die ganze Längskirche bis auf die überragenden Türme der Fassade. Ist ein Querschiff vorhanden, so kann bei gestaffelten Kapellen selbst der Eindruck einer Art Zentralraum entstehen, obwohl ein sehr bedeutendes Längsschiff existiert. Jede Ansicht relativiert die andere, und ihre Gesamtheit ist nicht als sinnlich wahrnehmbarer Körper da, sondern nur als Symbol des Kreuzes, über dem der Grundriß aufgebaut ist. Diese Relativierung der Ansichten untereinander ist eines der Mittel, welche die Relativität der Kunst vor dem Sein Gottes, das Kunstwerk als »Magd des Glaubens« ausdrücken. In der romanischen Kirche hat diese Relativität die Besonderheit, daß sie sich mit der Voluminosität, Schwere, Härte, Undurchdringlichkeit, Dicke, Erdgebundenheit der Gesamtmasse des Baukörpers verbindet, daß es ein *Körper* ist, der

in seiner und trotz seiner Körperhaftigkeit in ein Symbol, in ein Zeichen für eine überirdische Wirklichkeit transsubstantiiert wird. Es ist kein Zufall, daß es für das Mittelalter kaum ein dringlicheres Problem gab als das der Eucharistie, an dessen Lösung sich die Geister schieden.

Diese gegenseitige Relativierung der Ansichten wird unterstützt durch eine Abgrenzung von Teilen nicht nur auf der Ebene, sondern als Aussonderung aus der kubischen Gesamtmasse des Baukörpers. Ecktürme und Giebel lösen die Fassade von dem Bau, den sie schließen. Das Querschiff setzt sich gegen das Mittelschiff ohne Vermittlung ab. Und Chor, Umgang und Kapellenkranz sind nicht nur vom Querschiff, sondern auch voneinander klar abgehoben, indem z. B. die Kapelle nicht direkt gegen die Mauer stößt, sondern durch einen Pfeiler eingefaßt wird. Aber trotz dieser relativen Selbständigkeit der Teile bilden Querschiff und Chor ein Ganzes, und zwar nicht als Addition von Teilen, sondern auf Grund einer ursprünglichen Gesamtmasse, ähnlich wie die Pfeiler oder im größeren Maßstab der Schiffsraum nicht eine Addition von Elementen ist, sondern eine Aussonderung von körperlichen oder räumlichen Gliedern aus einem vorgegebenen Gesamtvolumen.

Der Baukörper der romanischen Kirche ist also zwar eine plastische, d. h. materielle, schwere, körperhafte Gesamtmasse, aber diese verschließt sich einer einheitlichen Erfassung durch die Sinne, während ihre symbolische Einheit von dem Geist her den Sinnen vermittelt wird. Der Baukörper wird also gestaltet dadurch,

daß er von einer höheren, transzendenten Substanz in der Erscheinungsweise des gekreuzigten Sohnes bedingt wird;

daß die Funktion, zwischen Innen- und Außenraum zu vermitteln und zu scheiden, größer wird als das Eigendasein des Baukörpers selbst;

daß sich seine verschiedenartigen Teile gegeneinander relativieren.

Innerhalb dieses vielfach relativierten Baukörpers hat nun die Mauer die Aufgabe, Fassade und Chor mit ihren sehr verschiedenartigen Formen und Funktionen für den Innenraum so zu verbinden, daß eine dritte Art der Vermittlung eingeschoben wird. Damit ist die Rolle der Mauer von vornherein paradox, insofern sie zwar die größte Ausdehnung hat, alle Akzente (z. B. der formalen Durchgestaltung, der Ausschmückung etc.) sich aber an ihren Endpunkten, den Schmalseiten des Baukörpers, konzentrieren. Der Grund dieser Akzentverteilung wird uns klar werden, wenn wir die Beziehung erkannt haben, in der Fassade und Chor zum Innenraum stehen.

Die Fassade stellt die *erste* Beziehung des Menschen zum Innenraum her, diejenige, die vor aller Kenntnis, d. h. vor jedem konkreten Vollzug des Aktes liegt, der sich im Innenraum aus der sprunghaft getrennten Begegnung von menschlichem Streben und göttlicher Gnade als Erlösungsakt vollzieht. Die romanische Epoche hat diese erste Funktion auf sehr verschiedene Weise gestaltet. Unter Absehung von allen Zwischenstufen kann man folgende Typen aufstellen:

1. Die Gestaltung der Fassade konzentriert sich auf gewisse Stellen, namentlich auf das einzige Portal (und seine nächste Umgebung). Dieses bleibt völlig der Mauer ein- und untergeordnet, die sie von allen Seiten umgibt, derart, daß in den ursprünglichsten und einfachsten Fällen das Portal nur  $\frac{1}{3}$  der Breite und  $\frac{2}{3}$  der Höhe der Fassade hat, oder mit anderen Worten, daß die Mauer zu jeder Seite des Portals fast die Breite desselben hat, die Mauerhöhe darüber fast das Doppelte, selbst wenn eine Figurenreihe in der zweiten Etage ansetzt. Dabei ist die Breite des Portals – dessen Form oft ein Quadrat ist – bestimmt nach der Tiefe des Schiffjoches, so daß es dem Gläubigen das Maß suggeriert, das den einmal in die Kirche Eintretenen zum Altar führt. In diesem Typus wird das Lasten der Portal-Bögen, ihre vorquellend-konvexe Körperhaftigkeit bevorzugt

vor dem Steigen des Gewändes. Dabei ist das Bogensystem selbst im einfachsten Falle in sich bewegt, insofern der oberste Bogen sich zu senken, der unterste sich zu heben scheint, während der mittlere sich zwischen diesen beiden Bewegungen unbeweglich hält. Es ist die Gnade, die den Körper des herantretenden Menschen ergreift, diesen als Körper anhält und aufrichtet, durch einen physischen Ruck zu einer geistigen Besinnung bringt, die ihrerseits nichts Persönlich-Seelisches ist, keine Gefühlsregung, kein Willensstreben etc., sondern ein objektives Sein, erfaßt in einer Schicht, die nicht nur weiter reicht als das Seelische, sondern auch als das Menschliche. Durch die gleichsam von der Wand abstoßenden konvexen Formen, durch die Diskontinuität zwischen Innen- und Außenraum wird im Menschen selbst ein Akt sich steigender Bewußtheit ausgelöst, der Körper und Geist, Physisches und Metaphysisches, abhängige und ursprüngliche Substanz verbindet. Der zum Bewußtsein seines objektiven Selbst gekommene Mensch tritt als von der Welt freier durch freien Entschluß in das Innere ein, dem zu vollziehenden Akt der Erlösung bereits unterworfen.

II. Die Gestaltung der Fassade erstreckt sich über die ganze Stirnebene, verwandelt diese in eine Fuge von Rechtecken, Quadraten und Bogen, verteilt zwischen sie Plastiken, die mehr oder weniger direkt sich zur Form des Kreuzes zusammenschließen. Die Fassade bekommt einen künstlerischen Selbstzweck, sie wird ästhetisch autonom, soweit dies im Rahmen der christlichen Religion im Mittelalter möglich ist. Das Spiel der Formen schafft eine ästhetische Katharsis, die zugleich eine Ablösung von weltlich-irdischen Gebundenheiten zur Folge hat, wie sie andererseits das Bedürfnis zur religiösen Erlösung anregt. Aber es kann kein Zweifel bleiben, daß dieses letztere nicht als Zwang auftritt, sondern sozusagen als *ius eminens*, als ein Anrecht Gottes, dessen Ausübung von dem Künstler zurückgedrängt, allegorisiert wird. In der dauernd feindli-

chen Spannung zwischen christlichem Glauben (mit seinen Merkmalen des Unendlichen, der Transzendenz, der Immaterialität, der Gnade etc.) und der Kunst (mit ihren Merkmalen der Endlichkeit, Sinnlichkeit etc.) hat die Kunst in diesem Fassadentypus das Maximum der Nähe zur Renaissance, das Maximum an Autonomie erreicht.\*<sup>14</sup> Es ist offenbar, daß hier der Übergang von Außen nach Innen nur auf Grund einer Konvention oder einer Willkür vollzogen wird.

III. Die Gestaltung der Fassade konzentriert sich von neuem auf einen Teil: auf die Gewände und Bögen des Portals, die mit ihrer Schrägstellung den Menschen in die Kirche hineinziehen, nachdem ihre Richtungsenergie sein Bewußtsein und seinen Willen überrumpelt hat. Der Mensch wird durch eine ihm überlegene Kraft in seinem Unbewußten gefaßt, und ehe sich dieses dunkle Gefühl besinnen kann, steht er im Innenraum. Einer etwa auftauchenden Besinnung werden im wesentlichen moralische Bilder entgegengehalten: Tugenden und Laster, kluge und törichte Jungfrauen, die Vergänglichkeit des Irdischen, die Leistungen großer Heiliger. Die sittliche Überredung ergänzt die Zugkraft, die auf die subjektiv-seelische Seite des Menschen ausgeübt wird. Der Übergang vom Außenbau zum Innenraum ist zum ersten Male durch das Bauglied kontinuierlich dargestellt.

Im Gegensatz zur Fassade gestaltet der *Chor* eine Erinnerungsbeziehung des Menschen zum Innenraum. Aufgabe ist, die erlebte Erlösung ins Gedächtnis zu rufen und den Wunsch zur Wiederholung dieses Aktes gegen alle weltlichen Widerstände durchzusetzen. Nach dieser religiösen Funktion ergeben sich folgende Typen:

I. Der Baukörper des Chores besteht aus konvexen Formen, die sich übereinander in einer hierarchischen Ordnung aufstaffeln. Alle diese Volumina wenden sich vom Menschen weg in die Richtung des Einganges, werden aber

durch das Querschiff aufgefangen, das sich in einer sehr breiten Erstreckung gegen das Längsschiff absetzt und dieses vollkommen überschneidet; nur die die Schiffshöhe überragenden Formen (Giebel und Türme) werden unvermittelt im Chorteil sichtbar. Es kreuzen sich hier zwei Tendenzen: diejenige des Aufbaues einer Hierarchie von Körpern und Größen, welche die *Idee* der körper- und ausdehnungslosen Substanz dem Menschen in die Vorstellung rufen; und die andere der Richtungsanweisung auf das Portal hin. Der Mensch folgt der letzten mit dem Bewußtsein der ersten; die Unterbrechung durch das Querschiff wird zu einem stimulans, den Abstand zwischen der endlichen, abhängigen, erborgten Substanz des Menschen und der unendlichen, vollkommenen, ursachlosen Substanz Gottes mit dessen Hilfe im Gnadenakt zu überwinden, der im Innenraum gestaltet ist.

ii. Der Baukörper des Chores bekommt – vorwiegend durch seinen ornamentalen Schmuck – zunächst einen ästhetischen Eigenwert, an dessen Katharsis sich dann die Erinnerung an die Seligkeit der erlebten religiösen Erlösung anschließt. Diese vermag zu einem sinnlichen Genuß zu führen, der dann die wirkliche Wiederholung durch den konkreten Akt, der mit dem Eintritt in das Innere beginnt, zurückdrängen kann – nicht muß. Je reiner, das heißt, je weniger unterbrochen durch Kapellen etc. die Rundung unter dem Schmuck zur Geltung kommt, desto stärker zieht sie den Menschen an die Längsseiten; da diese im Gegensatz zum Chor keinen oder nur einen verhältnismäßig geringen Schmuck haben, wird diese Glätte der Mauer zu einer Leere, die zur Fassade weiterführt.

iii. Die Rundformen des Chores und der Kapellen haben an sich selbst so wenig Eigenwert, sowohl vom künstlerischen wie vom religiösen Standpunkt aus, daß sie unmittelbar zum Eingang weiterleiten.

Es ergibt sich also, daß die Längsmauern der Kirchenschiffe ihre Funktion für Verbindung und Trennung zwischen Außen- und Innenraum in Zusammenhang mit ihrer Funktion für die Verbindung zwischen Portal und Chor erfüllen. Die Trennung zwischen den letzteren – unterstrichen durch die ornamentale Leere der Mauer – kann ein indirekter Verbindungsfaktor mit dem Innenraum werden wie die Tiefenschichtung der Mauer ein direkter. Es kommt darauf an, daß alle Teile so gegeneinander abgewogen werden, daß der religiöse Endzweck schließlich erreicht wird – und dies im Zusammenhang mit der städtebaulichen Gesamtsituation, in der die Kirche steht und die sehr oft zur Abweichung vom Idealtypus gezwungen hat. Es ist dabei immer zu bedenken, daß der mittelalterliche Architekt so gebaut hat, als ob die Kirche einer höheren Anschauung, der religiösen Kontemplation sichtbar wäre. Weder ein nur sensualistischer noch ein rein metaphysischer Standpunkt wird das Wesen des christlichen Kirchenbaues erfassen können, weil beide gerade das Entscheidende: die Spannung zwischen sinnlicher und religiöser Anschauung, zwischen Sein und Erscheinung ausschalten. Man hat gesagt, das Mittelalter habe nicht für das menschliche, sondern für das göttliche Auge gebaut. Richtiger wäre es zu sagen: es habe für das göttliche Auge im Menschen gebaut. Und in der romanischen Epoche wurde so gebaut, daß das göttliche Auge im menschlichen saß, das heißt, auch die entfernten Dinge wurden auf ihre Sichtbarkeit für ein irdisches Auge kontrolliert. Es genügte, daß die Kirche sukzessiv vom Menschen wahrgenommen werden konnte, um als Ganzes in seiner religiösen Vorstellung eine Existenz zu haben.

Die gegenseitige Relativierung der Ansichten heterogener Formen, die von Stelle zu Stelle wechselnde Erscheinungsweise der Funktion, Innen- und Außenraum zu vermitteln, geben dem Baukörper und mit ihm der Mauer der romanischen Kirche ein entlehntes, vom göttlichen Sein

abhängiges Dasein. Das Spezifische der Romanik besteht darin, daß der Baukörper trotzdem die Grundeigenschaft aller irdischen Körper unterstreicht: ihre Massigkeit, ihre Schwere, ihre Undurchdringlichkeit etc. Damit tritt sein Dasein in die höchste Spannung zum ursprünglichen Sein der absoluten Substanz, aber gerade diese Gegensätzlichkeit ermöglicht es, daß das eine das andere unmittelbar ausdrückt. Der Baukörper der romanischen Kirche ist das Ende eines Aktes, der aus einem überirdischen, vollkommenen Sein herkommt und der erst an seinem Ende erfäßbar wird dadurch, daß und wie er sich aus seiner irdischen Position, aus seiner endlichen Existenz schwer und mühsam aufhebt, um seine Abhängigkeit von jenem sich der Anschauung und der Vernunft entziehenden Akt als Symbol des Glaubens aufzurichten.

Die ganze Geschichte der romanischen Kunst ist die Geschichte des Versuches, zugleich mit dieser Abhängigkeit von einem höheren, vollkommenen, unendlichen, transzendenten Sein das Wachsen der relativen Selbständigkeit dieses entliehenen, endlichen, irdischen, unvollkommenen Daseins auszudrücken. Die so bedingte Körperhaftigkeit des Außenbaus zwang dazu, die trennende Funktion der Mauer gegenüber der verbindenden zu unterstreichen, die raumfunktionale Bedeutung gegenüber der konstruktiven zurücktreten zu lassen. Die Schichtung der Mauer in planparallele Ebenen war nur ein erster Schritt, den erst die Gotik zu Ende führen sollte, nachdem es ihr gelungen war, das transzendente Sein und das irdische Dasein in ein neues Verhältnis zu setzen, in welchem das letztere eine größere Eigenbedeutung erhielt, indem sich die Seele mit all ihren rationalen und emotionalen Fähigkeiten als Vermittlerin in den Vordergrund schob.

Die Mauer erfüllt ihre konstruktive und raumgestaltende Aufgabe in Abhängigkeit von ihrem Material. Sie war überhaupt nur dadurch möglich geworden, daß der Stein sich gegen den Mörtel durchgesetzt, daß er eine bestimmte

Größe, eine durch sorgfältige Bearbeitung entstandene Figur und Oberfläche erhalten hatte und ein Element mit relativ selbständigem Eigensein in einer Folge von Schichten in einem Baukörper geworden war. Man könnte ganz allgemein die Romanik als die Zeit der vollkommenen Wiedereroberung des Steines erklären, wobei die Aufmerksamkeit, »das Kunstwollen«, zunächst auf die Körperhaftigkeit, Schwere, Undurchdringlichkeit, Kohäsionskraft des Steines gerichtet war, später auf die Auflösung dieser Qualitäten, auf die Erweichung, Spiritualisierung des Stoffes durch seine Verbindung mit dem Licht. Umgekehrt wirkte dann die konstruktive und raumgestaltende Funktion der Mauer, insbesondere ihre Schichtung in planparallele Ebenen auf das Material zurück. Diese Rückwirkung äußerte sich auf dreifache Weise: Sie befreite das Material aus seiner Bindung an die waagrechte Lagerung zugunsten der Schrägstellung, sie erlaubte Unterhöhlungen derart, daß eine dünne Ornamenthaut, das Licht zurückstrahlend, über einer dunklen Schattenhöhlung zu liegen kam, und sie verführte zu einem formalen Spiel mit geometrischen Figuren (Rechtecken, Quadraten, Halbkreisen).

Der Eindruck einer Kirche vom Mauertypus mit Tonnengewölbe ist der eines außerordentlichen Ernstes, der Strenge, Kraft, Verhaltenheit. Es überwiegt das objektive Dasein einer Masse, welche mit einer Kraft geladen ist, die jeder Analogie zum menschlichen Streben, jedem Anthropomorphismus abhold ist. Aber ein gutes Profil, ein schmales Ornament genügen, um der Materie eine Lebendigkeit, Fülle, Lösung, ja selbst Heiterkeit und Leichtigkeit zu geben und ahnen zu lassen, wie viele Gestaltungsenergien hier investiert [worden] sind, wo nur das konstruktiv Notwendige gegeben scheint. Der Kontrast zur Materie und Masse sichert dem methodisch verteilten Ornament die größte Wirkung, während es ohne diesen Kontrast zu einer die Architektur auflösenden Wucherung wird. Diese Masse

ist durch die Konstruktion selbst gesichert; darüber hinaus aber ist die Materie nicht entwertet, vergeistigt, sublimiert, sondern es sind umgekehrt ihre Körperhaftigkeit, ihr Volumen, ihr Gewicht erhöht: die Materie ist so unmittelbar wie möglich ins Metaphysische erhoben.

Andererseits aber verbindet sich der Rationalismus der Konstruktion mit dieser körperhaften Masse, bemächtigt sich ihrer Gliederungen und bildet aus ihnen ein fugenartiges Spiel von Rechtecken, Quadraten und Bögen. Dort wo dieses seine formal-proportionale Vollkommenheit erhält, erinnert es an Gebilde der Renaissance, von denen es sich aber wesentlich dadurch unterscheidet, daß es vor jedem nur abstrakten Dasein, vor jedem reinen Formalismus bewahrt ist. Es wird niemals Selbstzweck, sondern bleibt immer ein Mittleres zwischen einer Idealität jenseits der mathematischen und einer Realität diesseits ihrer. Ornament und geometrische Konfiguration sind gleichsam die lichte, spielende Seite einer Ratio, der eine dunkle, »absurde« entspricht. Der Zusammenhang zwischen beiden ist durch die Methode gesichert, die dem Künstler erlaubte, den gesamten Schmuck stufenweise von den architektonischen Formen bis zur Figurenplastik im Zusammenhang mit der Mauer zu entwickeln.

Wir wollen für eine Methode, die aber nicht für die einzig vorhandene genommen werden darf, ein konkretes Beispiel geben, wobei daran zu erinnern ist, daß die Ornamente an einzelnen Stellen dicht gesammelt (Chor, Portal), an anderen (Längsschiff) nur locker verteilt sind.

Ausgangspunkt ist der behauene Werkstein oder die Folge über- bzw. neben- und hintereinander geschichteter Reihen solcher Werksteine. Der Stein hat Grenzen, aber nur Grenzen und keine plastische Form. Eben darum läßt er sich durch Elemente gleicher oder ähnlicher Größe zu einer Ebene oder Fläche zusammensetzen. Solche Zusammenfügungen erhalten eine prinzipiell unendliche oder

endliche Ausdehnung von der geometrischen Form, nach der sie vorgenommen werden: Ebene – allseitig offen, Kugel – allseitig geschlossen, Zylinder – in einer Richtung offen etc.

In der romanischen Kirche wird die prinzipiell unendlich verlängerbare Ebene der Mauer auf Grund der Figur des Kreuzes (oder eines Fragmentes von ihm), also durch ein theologisches Symbol geschlossen, während umgekehrt die prinzipiell endliche Form nicht in ihrer *ganzen* Endlichkeit gezeigt wird, sondern in ihrem Übergang in eine größere, offenere, gedehntere Form, die letzten Endes die Mauer ist.

Die christliche Religion, ihr metaphysisch-theologischer Unendlichkeitsbegriff verlangte die Eliminierung sowohl der mathematischen Unendlichkeit als auch der mathematischen Endlichkeit. Diese letztere mußte so lange sich selbst transzendieren, bis sie mit einer prinzipiell unendlichen Erstreckung in Berührung kam und in sie überging; jene hingegen mußte ihren nur mathematischen Charakter einer schlechten, weil in ihrer Möglichkeit stets bedrohten Unendlichkeit aufgeben zugunsten einer echten, d. h. wirklichen und vollen Unendlichkeit, die mit einem inneren Abschluß ebenso notwendig verbunden war wie die Unendlichkeit Gottes mit seiner Personalität. Nicht so sehr die Säule an sich wie der Grad ihrer Durcharbeitung zum Einzeldasein, die völlige Trennung von Säule und Mauer ist Zeichen des heidnischen Griechentums; nicht so sehr der Pfeiler an sich wie die Art, in der seine Teile sich verbinden, ist Zeichen des mittelalterlichen Christentums.

Die erste Stufe, auf der sich diese allgemein zugrundeliegende Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem konkretisiert, ist die einfache oder vielfache Profilierung. Das Profil gibt dem Stein über die bloße Grenze hinaus eine Form. Es findet sich z. B. an dem das Gebäude umziehenden Sockel, wo es mehr der Abhebung von und der Überleitung zur zurückliegenden Mauer dient als der Bil-

dung einer eigenen Form, während dort, wo der Sockel unter den die Mauer versteifenden Trägern in zwei Schichten vorspringt, die isolierte Funktion, nur dieser Säule zu dienen, die Bildung einer Einzelform stärker unterstützt. Wir können Profilband und Profiform unterscheiden.

Formal gesehen, sind beide aus der senkrechten Über-  
einanderlagerung von konvexem Wulst und konkaver Höhlung gebildet, die unten durch eine vordere, oben durch eine zurückliegende Steinebene eingefaßt sind. Die Form erklärt sich aus den praktischen Zwecken der Verbreiterung der Tragfläche und des Mauerschutzes, aus der Tiefenschichtung, aus der verhältnismäßigen Nähe des menschlichen Auges, das eine Aufsicht auf sie hat. Sobald die Entfernung vom Auge größer wird oder die Funktion sich kompliziert, entsteht eine neue Stufe, welche die Überdeckung einer konkaven durch eine konvexe Fläche zeigt und die Durchbrechung der letzten derart, daß zwischen der konvexen Füll- und der konkaven Grundform leere Stellen, schwarze Löcher bleiben. Oder anders ausgedrückt: Aus dem glatten Werkstein, dessen vorderste Ebene am oberen Rand in einem glatten Streifen stehen gelassen ist, wird an bestimmten Stellen soviel fortgehauen, daß rundplastische Gestalten (aus Pflanzen-, Tier- oder Menschengliedern) vor einem Grund auftreten, der konkav zu sein scheint und mit dem sie einerseits materiell zusammenhängen, von dem sie sich aber andererseits durch tiefe Schatten abzuheben scheinen. An die Stelle des einfachen Profils, das eine festgelegte Form ist, tritt das plastische Spiel entgegengesetzter Wölbungen, gesteigert durch die Kontraste von Licht und Schatten. Und eben diese formale Bereicherung verstärkt auch die alte Funktion der Streckung des Bandes, denn die Ornamente unterstreichen den Bewegungszug, falls dieser, der architektonisch bedingt ist, die Auswahl der Ornamente nicht schon mitbestimmt hat (z. B. das Schlingornament). Bezeichnend

ist, daß dieser Bewegungszug sich aus relativ kleinen Werksteinen zusammensetzt.

Wir finden solche Ornamentbänder mit verschiedenen thematisch figuralen Inhalten bald allein, bald abwechselnd oder kombiniert mit reinen Profilen unter dem Ansatz der Fenster, zwischen dem Fenstergewände und den Fensterbögen und schließlich am Gesims; hier ist die Kombination durch die Bedeutung als Abschluß des Gebäudes, durch die große Entfernung vom Auge des Betrachters und durch das Bedürfnis nach stärkeren Licht- und Schattenkontrasten nahegelegt.

Ähnlich wie sich das Profilband zur Profilform konzentriert, so das Ornamentband zur Ornamentform im Kapitell. Allerdings ist auch hier Form noch nicht selbständiges Einzeldasein; denn nur die eine zur Mauer parallele Vorderseite ist ganz, die beiden zur Mauer senkrechten Seiten dagegen sind nur zum Teil ausgearbeitet, und der ganze Rest steckt in der Mauer. Solche Kapitelle treten in verschiedener Größe und an verschiedenen Stellen auf (an den Säulen der Fenster, an den niedrigen Säulen des mauer versteifenden Pfeilers, an dessen bis zum Dachgesims durchgehenden Mittelstück etc.). Ihre formale Struktur stimmt – welches auch immer das Thema des Ornaments sein mag – meistens mit der des Ornamentbandes überein.

Die nächste Stufe findet sich dann an den Bögen des Mittelportals (während im Chor nur eine Kombinierung aller früheren Stufen und eine Verbindung mit dem Spiel von geometrischen Figuren stattzuhaben pflegt). Sie bestehen aus relativ kleinen Werksteinen, die in der Mitte breit ausgehöhlt sind, während an den Rändern die Höhe des Steines stehengeblieben ist, so daß das Ganze wie eine breite Rinne in einer schmalen Fassung wirkt. Über die Höhlung mehrerer Werksteine hinweg sind dann die Figuren plastisch und konvex so aufgesetzt, daß sie die Länge in einer

oder in mehreren Diagonalen in der Richtung der Bögen überkreuzen und dabei räumlich nach vorn kommen. Dadurch entsteht der Eindruck, daß die Figur materiell nur noch ganz locker mit dem Werkstein zusammenhängt.

Mit der Diagonalstellung verbindet sich die Verbreiterung oder Verschmälerung der Figur von unten nach oben und zugleich ihre verschiedene Ablösung vom Grund; diese wächst bis zum Bauch und Ellbogen, nimmt dann ab am Oberkörper, der zugleich schneller wird und zurückgeht in die Tiefe. Außerdem scheint die Lockerung stärker zu werden mit dem Ansteigen der Bogenhöhe, denn in der untersten Figur des Bogens spielt die Ablösung des Körpers von seiner Bekleidung, in der oberen dagegen die der Figur vom Bogengrund eine größere Rolle. Und ebenso scheint mit der Bogenhöhe die Verschmälerung der Figur zu wachsen, wodurch der leere Raum des konkaven Grundes hinter ihnen nach oben zu stetig größer wird. Die Kontrastierung von Figur und Grund steigert sich bis zur Verbindungslosigkeit. Und darin scheint mir das Neue dieser Stufe zu liegen, die als Bogen eine Art durchlaufenden Bandes ist, das mit einer Reihe großer Einzelfiguren plastisch geschmückt ist.

Die nächste und letzte Stufe bilden dann die plastischen Reliefs, die sich zu beiden Seiten des Hauptportals tympanonartig in der Tiefe der Wand hinter drei Bögen befinden. Große Werksteine, die in der Mauer hängen, sind in großfigurige Szenen verwandelt worden, die durch eine Art Nische geschützt werden. Ohne über die geschichtliche Frage der Gleichzeitigkeit und damit über die stilistische Gleichartigkeit der ganzen dekorativen Anordnung irgend etwas ausmachen zu wollen, kann man sagen, daß in den Reliefs eine plastische Form das plastische Band der Portalbögen ebenso ergänzt und vervollständigt, wie zuerst das architektonische Profilband durch das Formprofil und dann das ornamentierte Band durch die Ornamentform ergänzt wurde.

Wir haben in diesen drei Hauptstufen eine Reihe vor uns, die vom abstrakten, architektonischen Bauglied zur konkreten plastischen Figur geht, also eine Folge von Konkretisierungsstufen aus dem Allgemeinen im inhaltlich Bestimmteren, aus dem Gebundenen zum Freieren. Jedes Mal wird die verfestigte Form der voraufgehenden Stufe durch einen Bewegungszug abgelöst, um sich dann selbst in eine örtlich fixierte Form zusammenzuziehen. Darum unterscheiden sich die drei Hauptstufen nur graduell voneinander, und der methodische Bewegungszusammenhang zwischen ihnen bleibt gewahrt. Die letzte Stufe hat mit der Nische ihre eigene Architektur erhalten, womit sich die Umkehrung, die bereits in den Portalbögen begonnen hatte, in tektonischer Hinsicht schließt. War die erste Stufe vorwiegend Funktion der Architektur, so wird hier die Architektur beinahe Funktion der Plastik, und der Reiz der zweiten Stufe (Ornamentband und Ornamentform) besteht gerade in dem Gleichgewicht zwischen architektonischer Funktion und Eigendasein. Die Umkehrung vollendet sich auch in einer allgemeinen Beziehung: Die plastischen Szenen sind nicht nur konkreter als die architektonischen Profile, sondern sie sind Träger und Auslöser eines Gefühles, das inhaltlich zum *Ganzen* des Glaubens und des Bauwerkes gerade in dem Augenblick zurückführt, wo formal die größte Loslösung von ihm erreicht ist. Der Weg von der Architektur zur Plastik, wie er am Außenbau der Kirche vom Künstler vollzogen worden ist, beginnt umzuschlagen in den Weg von der Plastik zum Innenraum der Architektur, der sich freilich zunächst nur in der Seele des Betrachters andeutet.

Jedem, der die mittelalterliche Philosophie kennt, wird sich hier die Analogie zu den Verfahren aufdrängen, die im ganzen Mittelalter in den verschiedensten Variationen wiederkehren, seitdem *Scotus Eriugena* die Emanationstheorie zum ersten Male aus dem Plotinismus herausentwickelt hatte, um das gesamte christliche Weltbild zusammenfas-

sen zu können. Die mittelalterliche Architektur hatte nicht nur die Aufgabe, einen Bau aufzurichten, sondern auch die andere, durch diesen Bau Gott und Mensch verbinden zu helfen. Ihr zentrales Problem war insofern dasselbe wie das der damaligen Philosophie: das Universalienproblem. Denn es handelte sich in diesem nicht allein darum, die Realitätsart der Idee festzustellen, ob sie die eigentliche Wirklichkeit sei (Realismus) oder ein bloßes Wort (Nominalismus), sondern darum, die verschiedenen Realitätsarten und -stufen, die man zwischen den äußersten Polen des *einen* Gottes und der Mannigfaltigkeit der individuellen Einzeldinge zu erkennen imstande war, untereinander zu verbinden und gleichzeitig gegeneinander abzugrenzen.

Das Verfahren des Zusammenhanges, die Etappen des Weges, kurz: die Methode war das eigentliche Universalienproblem, das seinen Namen mit Recht trägt, weil es sich um die universelle Methode gehandelt hat, d. h. um die Methode, welche die ganze Mannigfaltigkeit des Seins in eine Einheit zusammenfaßt. Unter den mittelalterlichen Voraussetzungen mußte eine solche Methode von Gott zu den Menschen und zur Welt führen, und zugleich umgekehrt von den Menschen zur Welt und zu Gott.

Das Universalienproblem im engeren Sinne zog seine Bedeutung daraus, daß es der Kreuzpunkt war, an dem sich die drei Hauptfragen schnitten: Gott-Welt (Ontologie), Mensch-Welt (Erkenntnistheorie), Mensch-Gott (Glaube, Theologie). Sobald man diesen starren Schnittpunkt nicht mehr isolierte, sondern die Probleme miteinander verband, ergaben sich viele Möglichkeiten: Man konnte die eine Richtung bevorzugen und sie in die andere umschlagen lassen, man konnte nur von einer oder von beiden zugleich ausgehen etc. Und wie man auf diese Weise zu einer Fülle von Methoden kam und damit auch zu den verschiedensten Akzentsetzungen in bezug auf Realitätsart und Realitätsgrad, so konnte man diesen Zusammenhang auch von verschiedenen Seiten her auflösen. Von

der realistischen wie von der nominalistischen Seite her war der Abstand zwischen Gott und Mensch unüberbrückbar und dualistisch zu machen. Überdies: die methodische Bewegung spielt sich im Mittelalter und besonders im XII. Jahrhundert nicht nur in der Vernunft ab, welche die Wahrheit logisch und objektiv erweisen will, sondern auch auf der Ebene der Kontemplation, welche die religiöse Wahrheit effektiv und subjektiv ergreift. So hatte der Heilige *Bernhard von Clairveaux* auf der Grundlage der zwölfstufigen Demut und der Liebe die beiden Etappen der *consideratio* und der *contemplatio* folgen lassen, welche letztere zur Ekstase führt, die den Genuß des göttlichen Worts und der Gottwerdung miteinschließt.

Es ist also in keiner Weise genügend, einen methodischen Zusammenhang zwischen Mauer, Profil, Ornament und Plastik herzustellen, es käme darauf an, das hier an dem Beispiel von *Aulnay* aufgezeigte Verfahren genau gegen andere abzugrenzen, die den entsprechenden Zusammenhang in einer anderen Weise realisieren. Zu dieser Spezifizierung fehlt einstweilen nicht weniger als alles: eine Lehre von den Gefühlsäquivalenten des christlichen Glaubens und der mittelalterlichen Denkinhalte sowie eine ästhetische Methodenlehre. Aber es genügt, Kirchen wie *Aulnay* mit Portalen wie die von *St.-Etienne*, von *Notre-Dame-de-la-Daurade*<sup>\*15</sup> in *Toulouse* oder *Notre-Dame* von *Chartres* (Abb. 6) zu vergleichen, um zu sehen, daß eine Mannigfaltigkeit von Methoden vorliegt.

Es wäre überdies falsch, in der mittelalterlichen Kunst (Philosophie und Religion) nur Methoden kontinuierlichen Zusammenhanges zwischen den religiösen Polen zu suchen. Die Analyse sowohl der Portale wie der Chöre hat auch einen aus der Glaubenswelt sich stark isolierenden und ästhetisch sich verselbständigenden Typus ergeben; er darf wohl mit den verschiedenen Spielarten des Nominalismus (*Berengar von Tours*, *Roscellin*, *Abaelard*) in Verbindung gebracht werden.<sup>\*16</sup> Denn die rationalistische These,

welche die Vernunft zum Richter über die Theologie macht und unter Berufung auf die Dialektik der Vernunft (unbeschränkte Geltung des Identitätssatzes, des Satzes vom Widerspruch und des Syllogismus) die Wesensverwandlung in der Eucharistie leugnet; ferner die sensualistische These, welche die Universalien (*genera* und *species*) nicht für *res* (substantielle Existenzen), sondern nur für *voces* (Namen oder Worte) nimmt, das Allgemeine also nur in dem Einzelding existieren läßt und das Individuum als die reale Einheit ansieht; schließlich die logische Konsequenz, die den Syllogismus selbst in seine Teile auflöst, weil man den Begriff der Einheitlichkeit eines Ganzen überhaupt nicht kennt – all dies: der Skeptizismus, der sensualistische Rationalismus, die Tendenz zur Isolierung, die Betonung der Bedeutung des Wortes, d. h. einer relativ selbständigen Ausdruckssphäre zwischen dem Sein der Dinge und dem Akt des Denkens, all dies steckt in künstlerischer Erscheinungsform in jenem Typus, den wir als einen relativ autonomen, ästhetischen charakterisiert haben. Denn der Nominalismus des XII. Jahrhunderts gipfelt schließlich in dem Konzeptualismus *Abaelards*, der das Universale (modern ausgedrückt: den Wert) im Begriff sieht, der durch einen schöpferischen Akt des Denkens, durch Abstraktion, aus der Mischung von Materie und Form gewonnen ist. Diese Freiheit des Menschen, bald die Materie unter Absehen von der Form, bald die Form unter Absehen von der Materie zu betrachten, soll das Universale schaffen, und dieses Schaffen wiederum bezeichnet den Grad der Unabhängigkeit des Menschen von Gott. *Scito te ipsum* ist bezeichnender Weise der Titel der ethischen Hauptschrift *Abaelards*. Mit diesem Bewußtwerden des schöpferischen Aktes des Menschen und seiner relativen Autonomie hat das XII. Jahrhundert das Fundament für die Menschengestaltung des XIII. Jahrhunderts gelegt, deren vollkommenster Ausdruck die Figur der *Synagoge* am Südportal der *Kathedrale von Straßburg* ist, in der zum ersten Mal im Christentum

das Tragische und damit etwas Unchristliches als ästhetische Kategorie auftritt.

Versuchen wir, nach dieser Erörterung der verschiedenen Funktionen der romanischen Mauer (der materiellen, der konstruktiven und der raumgestaltenden) zusammenzufassen, was ihnen gemeinsam ist und das Ganze ihrer künstlerischen Wirkung ausmacht. Wir hatten gesehen, daß der einzelne Stein als Element der Mauer eine Eigenfunktion bekommt und einen bestimmten Grad von Eigendasein im Ganzen, wodurch ihre Aufschichtung an Schwere, Gewicht, Undurchdringlichkeit, Körperhaftigkeit, Volumen etc. zunimmt. Aber gleichzeitig bekommt die geometrische Form der Schicht: die Ebene (und an einzelnen Stellen die Fläche) eine erhöhte, für den Arbeitsprozeß und das arbeitende Bewußtsein gleichsam apriorische Bedeutung, indem sie die Mauer nach vor- und zurückgebauten Lagen räumlich differenziert und in einer Tiefenachse zusammenfaßt. Die schwere Masse des Baustoffes und die leere Kategorie des Geistes treten mit- und gegeneinander in eine Beziehung, die ein doppeltes Ergebnis hat: Der Baustoff erhält die Möglichkeit weiterer materieller Differenzierung, die aus dem Stein selbst einen Schmuck macht, der vom architektonischen Profilband bis zur plastischen Relieffigur reicht; umgekehrt wird die Kategorie vor jeder nur formalistischen Fixierung bewahrt, aus jeder autonomen idealistischen Eigenrealität herausgedrängt zu einer Selbsttranszendierung, um eine objektive Realität jenseits aller Mathematik zu berühren [?]. Die geometrische Ebene wird eine Modellierungsachse für die in der Mauer wirksamen Kuben des Vollen und des Leeren, des nach vorn Drängenden und des nach innen Zurücktretenden und damit zugleich die Achse für die Gegensätze der Entmaterialisierung der mit ihrem ganzen Schwergewicht gesetzten Materie ins Ornament einerseits und der Objektivität einer transzendenten Substanz andererseits. In diesem durch die

geometrische Ebene vermittelten Gegensatz liegt das Wesen der romanischen Mauer. Und die Beziehung zwischen diesen Gegensätzen wäre gehemmt worden, wenn die Eigenrealität der Mauer durch Fugenkonkordanz, durch gleiche Steingrößen etc. jene künstlerische Autonomie gewonnen hätte, die sie bei den Griechen gehabt hat. Die Architekten der romanischen Epoche haben die ökonomisch-technischen Zwänge und die geistig-religiösen Bedürfnisse in eine Harmonie gebracht, die ihrem Baustoff die Dichtigkeit des geistigen Gehaltes gab; ihr Zusammenbruch in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts ist eine der Voraussetzungen für den Siegeszug der Gotik gewesen.

Wir waren davon ausgegangen, daß der romanische Kirchenbau (besonders der des XII. Jahrhunderts) in konstruktiver Hinsicht mindestens zwei ganz verschiedene Typen zeigt: den der Mauer und den der *ossature*. Der Gegensatz zwischen beiden ist absolut, denn in dem einen bleibt die Mauer der entscheidende Träger des Gewölbes, in dem andern aber ist diese reine Füllung ohne jede konstruktive Funktion. Die Größe dieses Unterschiedes macht sich auch in den Konsequenzen bemerkbar. Die »Gerüst«-Kirche kann keine Ornamentik entwickeln; sie kennt – außer den Kapitellen, die vollständig isoliert bleiben – nur die dekorative Verwendung von Arkaden, die vor die Füll-Mauer gestellt werden. Sie ist keiner Entwicklung und kaum einer Differenzierung fähig. Alle Unterschiede sind solche der Anpassung dieses landfremden, orientalischen Typus an die römisch-westlichen Gewohnheiten, ökonomisch und sozial bedingt durch den Geist des aufkommenden Bürgertums.

Bevor wir auf den Gerüst-Typus näher eingehen, ist eine begriffliche Klarstellung notwendig. Die Worte *ossature* und *remplissage* kommen aus der Eisen- und Eisenbetonkonstruktion und sind dann in unhistorischer Weise – seltsames Paradoxon eines historisierenden Zeitalters! – auf

die Gotik übertragen worden. Indem wir uns prinzipiell gegen dieses Verfahren wenden, die Vergangenheit einseitig vom Standpunkt der Gegenwart aufzufassen, unterscheiden wir zur Klärung der historischen Fragen drei Bedeutungen des Begriffspaares:

die rein materielle: wenn man zwischen eine stehende bleibende Coffrage (z. B. aus Ziegelsteinen) ein Gußmaterial schüttet und preßt, das dann mehr oder weniger als eigentlicher Träger funktioniert;

die konstruktive: wenn man tragende und nichttragende Teile so voneinander geschieden hat, daß die nichttragenden jede Beziehung zum Kräftespiel verloren haben;

die raumgestaltende: wenn die zwischen den Trägern befindlichen Bauteile keine Rolle mehr für die Raumgestaltung spielen, insbesondere für das Verhältnis von Innen- und Außenraum im Sinne einer Abtrennung und Verbindung zugleich. Diese drei Funktionen können isoliert und voneinander getrennt auftreten.

Im XII. Jahrhundert nun hat es einen vollkommenen Gerüst-Typus im christlichen Kirchenbau gegeben; er wurde ermöglicht durch die Wölbung mit Kuppeln, da diese eine wesentlich geringere Schubkraft entwickeln als die Tonnengewölbe, von dem der Mauertypus abhängig war.

Ob in den Kuppelkirchen eine Füllung im materiellen Sinne des Wortes vorliegt, müßte durch eine genaue Untersuchung der Pfeiler kargestellt werden. Das Resultat ist ohne wesentliche Bedeutung, da wir es im konstruktiven Sinne mit einem reinen Gerüst zu tun haben, im raumgestaltenden mit einer reinen Füllung. Das erstere ist ganz offensichtlich. Denn allein die vier Pfeiler, die über einem quadratischen Grundriß durch Quer- und Längsbögen verspannt und solidarisch gemacht sind, tragen die Last der Kuppeln, die ihnen zwischen den Bögen durch Pendentifs oder Trompes zugeführt wird. Es ist dieses Gerüst gleichsam ein nach allen vier Seiten offener Baldachin. Man hat

– vom Innenraum her – alles getan, um die Abschließung dieses Baldachins durch Mauern als zufällig erscheinen zu lassen, indem man ihren Abstand von den Pfeilern entweder für die Illusion markierte oder tatsächlich einführte. In *Angoulême* sind dem Pfeilerkern, welcher die Extrados aller Bogen trägt, nach dem Schiffsinnern zwei Halbsäulen für den Intrados des Querbogens vorgelegt, dagegen in der Wandrichtung nur eine Halbsäule für den Intrados des Längsbogens; man wollte offenbar betonen, daß, wenn schon der Längsbogen schmaler sein kann als der Querbogen, die Mauer erst recht nicht trägt.

Ein anderes Mittel ist in der Art ihrer Begegnung mit den konstruktiv tragenden Pfeilern gefunden. Diese stoßen so gegen die Arkatur, mit der die untere Etage der Wand dekoriert ist, daß man sie noch jenseits dieser Arkatur in Richtung auf die Mauer sich fortsetzen sehen kann, ohne daß man den Zusammenhang mit dieser festzustellen vermag. Es verbleibt ein trennender Schatten, und dieser wird in der oberen Etage zu einem Gang konkretisiert, welcher Pfeiler und Mauer um so stärker trennt, als deren obere gegen die untere Etage stark zurückzutreten scheint. Diese Distanz bleibt auf eine neue Weise auch oberhalb des Ganges erhalten, wo zwischen die Wand und den konstruktiven Längsbogen ein schmalerer, also überschnittener Bogen gelegt ist, der einerseits die entlastende Funktion eines *fermeret* hat (wodurch noch einmal unterstrichen wird, daß für die Mauer nichts zu tragen bleibt), andererseits eine Funktion für die Lichtkomposition, da er einen Schatten bilden hilft, der die Wand vom Träger trennt.

Wie von der Konstruktion, läßt sich auch von der Wand her zeigen, daß ein möglichst vollständiger Dualismus zwischen beiden beabsichtigt war. Die Etagentrennung liegt unterhalb des Kapitellansatzes und findet keine Entsprechung im Pfeiler. Die kleinteilige Arkatur des unteren Geschosses sinkt schon allein durch ihren Gegensatz zu der Schwere und Massigkeit der Pfeiler zu einer bloßen Deko-

ration herab, ist doch z. B. in *Fontévrault* die Arkadenöffnung der Wand nur halb so breit wie der Pfeiler des tragenden Gerüsts. Der willkürliche Charakter dieser Wanddekoration wird verstärkt durch die Gegensätzlichkeit der beiden Geschosse: Die Fenster des oberen haben keine Achsenbeziehung zu den Arkaden unten, sie sind an die Seiten gerückt, um am Außenbau Platz für eine Versteifung der sich selbst tragenden Mauer zu geben – ein Bauglied, dem im Innern nichts entspricht. Auch vom Außenbau her ist die Raumfunktion der Mauer vollständig unterdrückt, denn die Fenster liegen zu hoch, als daß sie eine solche noch ausüben könnten.

An dem beabsichtigten und absoluten Dualismus von Gerüst und Füllung kann also in der *Familie der aquitanischen Kuppelkirchen* nicht der geringste Zweifel bestehen; das bloße Vorhandensein einer aus behauenen Steinen aufgebauten Mauer genügt also nicht, um diesen Dualismus zu verhindern. Aber ist deswegen der umgekehrte Schluß erlaubt, daß ein solcher Dualismus erst recht dann bestehen muß, wenn nicht einmal eine solche Mauer vorhanden ist, wenn sie durch möglichst hohe Fenster ersetzt ist? Oder konkreter: Zeigt die Gotik in ihren Anfängen, z. B. in *Chartres*, denselben Dualismus von Gerüst und Füllung? Diese Behauptung wird durch die Autorität von *Viollet-le-Duc* und von *Choisy* gestützt; aber es läßt sich durch ästhetische und historische Erwägungen zeigen, daß sie nur eine moderne, durch die Eisenkonstruktion bedingte Interpretation ist, die dem mittelalterlich-christlichen Tatbestand nicht gerecht wird. Erst wenn mit dem XIV. Jahrhundert das mittelalterliche Stadtbild und der gotische Portaltypus sich auflösen, wird auch die Kirchenarchitektur selbst – unter dem Druck des entstehenden Manufakturbürgertums und seiner Ideologie – ein Gerüstbau mit reiner Glasfüllung.

Vom künstlerischen Standpunkt aus ist gegen die konstruktivistische Theorie über die Gotik zu sagen:

1. Der Umfang des Trägers (Pfeilers) ist größer als die Öffnung der Arkade zwischen ihnen – ein Prinzip, das schon der Architekt des dorischen Tempels angewandt hat, um der ideellen Modellierungsebene, welche die Säulen seiner Ringhalle einheitlich durchläuft, einen Zusammenhang mit der Mauer zu sichern. Für die mittelalterliche Kunst folgte aus diesem Prinzip das Ausschalten der Säule als Träger und das Zurückgreifen auf den rechteckigen Grundriß für das Joch (der im Laufe des XII. Jahrhunderts dem Quadrat selbst in tonnengewölbten Kirchen Platz gemacht hatte). So konnte der Betrachter die Wirksamkeit der ideellen Verbindungsebene zwischen den Pfeilern bereits fühlen, noch ehe diese durch die starke perspektivische Verkürzung für die Anschauung zu einem mauerähnlichen Gebilde zusammengeschoben wurden.

2. In bezug auf das Kreuzrippengewölbe hat der Architekt *Pol Abraham*<sup>\*17</sup> den Nachweis zu erbringen versucht, daß die Rippen gar nicht tragen, daß also ihre konstruktive Bedeutung und damit der Dualismus zwischen Gerüst und Füllung hinfällig wird. Aber selbst wenn die Rippe zeitweise getragen hat, so war ästhetisch und weltanschaulich nur eine Spannung, nicht aber ein Dualismus zwischen ihr und der Kuppel beabsichtigt. Diese sollte als ein relativer Abschluß gegen einen sie unendlich transzendierenden Raum wirken, der für die Vorstellung in den gestalteten Raum miteinbezogen werden muß, wenn man die gotische Architektur als den Ausdruck der spezifischen Ideologie der christlichen Religion verstehen will. Wir können das an einer Einzelheit beweisen. In fast allen Kirchen der werdenden Gotik beeinträchtigt die durch die Perspektive bedingte Senkung der Decke nicht nur den Eindruck des Unendlichen (das nur nach einer Gefühlsauffassung der Romantik beabsichtigt war), sondern auch das Spiel zwischen Endlichem und Unendlichem, die unendliche Transzendierung des endlichen Raumes. Der Architekt der Kathedrale von *Chartres* war der erste, der die Ursache gese-

hen und das Mittel zur Abhilfe angegeben hat, indem er den Halbkreis, der bisher über die Diagonale des rechteckigen Grundrisses gelegt war, in einen gebrochenen Spitzbogen verwandelte. Damit verschwindet die perspektivische Wirkung der Abwärtsneigung in der Tiefenrichtung, und es bleibt der Eindruck einer hauchdünnen Grenze, durch die zwar nicht das Auge und das Körpergefühl, wohl aber der Geist des Menschen dringen kann, um Innen- und Außenraum zu verbinden.

3. Die Schubkräfte des Kreuzrippengewölbes werden in zentrifugaler Richtung nach außen abgeführt, aber man kann von innen her nicht sehen, wer sie auffängt. Das Auge begegnet den großen Flächen der Glasfenster, die hauchdünn sind und doch nicht durchdrungen werden können, weil die Farben das Glas undurchsichtig gemacht haben und weil die farbige Modellierung eine schmale, aber durch ihre Mannigfaltigkeit und Intensität genügende, selbständige Raumschicht schafft. Die Bedeutung dieser Modellierungsachse für den Architekten ist kürzlich von *Texier*<sup>3</sup> aufgezeigt worden, der in seinem Buch *Géométrie de l'Architecte* für die Kathedrale von *Soissons* nachweisen konnte, daß eine die Maßverhältnisse bestimmende Hauptfigur nicht in die Mitte der Mauer, sondern in die von ihr verschiedene Achse des Fensters fällt. Steht man umgekehrt außen, so sieht man zwar, daß die Strebebögen sich von den Strebepfeilern zur Mauer hinüberwölben, aber man sieht nicht, was sie eigentlich auffangen. Für die Anschauung bleiben die beiden gegensätzlichen Kraftrichtungen getrennt – freilich nur durch die hauchdünne Grenze der Glasfenster. Aber daß diese Schicht hauchdünn und trotzdem undurchdringlich ist, daß man das Innere geistig ebenso notwendig ahnt, wie man es sinnlich nicht sieht – eben dieser Sprung macht das Wesen der christlichen Paradoxie oder besser: der christlichen Dialektik zwischen Welt und Gott aus. Denn die Strebebögen haben nicht nur eine konstruktive Funktion zu erfüllen; sonst hätte es ge-

nügt, sie unsichtbar unter das Dach des Seitenschiffes zu legen (wie man es in Deutschland getan hat). Außerdem setzt der Strebebogen oft nicht dort an, wo er allein wirksam wäre: etwas oberhalb des Fußpunktes der Kreuzrippe, sondern oft schon unterhalb derselben, wo er eher schädlich wirkt. Um so notwendiger wird es, daß die nach außen verlegten Strebepfeiler und Strebebögen nicht in isolierte Glieder zerfallen, sondern untereinander solidarisch gemacht werden. Diesem Zweck dienen die sehr starken Mauern, die sich über dem Boden bis zu einer ganz beträchtlichen Höhe aufbauen, ohne direkt eine entsprechende Last zu tragen zu haben (wie *Choisy* richtig bemerkt hat, ohne das Phänomen hinreichend erklären zu können). Auch dem oft sehr starken Winddruck kann das solidarisch gemachte Strebesystem besser widerstehen als vereinzelte Glieder.

Über die konstruktive Bedeutung hinaus hat das gotische Strebesystem eine raumfunktionale: den Baukörper, der in der romanischen Kirche sich in drei oder fünf parallele Schiffe auseinanderlegt, in eine *räumliche* Einheit zusammenzufassen. Die dünne Glasgrenze vermittelt für die *Vorstellung* den Zusammenhang von zwei Räumen, die sich für die Anschauung zwar nie zusammenfinden, aber in ihr dauernd aufeinander verweisen. Der Architekt treibt den Betrachter vom Innenraum nach außen, indem die Pfeiler, welche den senkrechten Teil der Last aufnehmen, nicht gerade zu stehen scheinen, weder senkrecht zum Boden noch parallel zueinander, sondern sich von unten nach oben auseinanderspreizen, so daß der Eindruck einer außerordentlichen Labilität des ganzen statischen Systems entsteht, als ob die Gewölbe die Pfeiler auseinanderdrängten. Damit wird das Gleichgewicht selbst dynamisch, das Auge verlangt zu wissen, wie denn das Ganze stehen kann, eine gewisse Unruhe und Angst bemächtigt sich des Menschen, die ihn zwingt, die notwendige Gegenkraft außerhalb des Innenraums zu suchen. Außen aber begegnet er

einem aus Pfeilern und Bögen gewirkten Raum, den der Baukörper bis zum Dache gegen die umgebende Luft von außen nach innen *relativ* abschließt, selbst aber unvollständig bleibt und nach innen verweist. Der Raum des Baukörpers genügt sich ebensowenig selbst wie die Konstruktion, mit der er aufs engste zusammenhängt. So weist das Innere (als Raum wie als Konstruktion) nach außen und das Äußere nach innen, aber die trennende Schicht ist unüberwindbar, obwohl man immerfort den Eindruck hat, daß man ganz nahe am Ziel der Vereinigung ist; aber man kann sie doch aus eigener Kraft nicht herstellen. Das, was ist, und das, was dem Betrachter erscheint, steht in einem dauernden Gegensatz zueinander, und dieser bewirkt, daß die Kunst die Dienerin Gottes und der Theologie bleibt.

Oder architekturtheoretisch ausgedrückt: vom Standpunkt der Konstruktion allein haben wir zwar den Ansatz zu einem Gerüstbau mit Füllung vor uns, aber dieser Ansatz realisiert sich nicht zu einem vollkommenen Dualismus, sondern das Strebesystem wird durch eine Mauer solidarisch gemacht. Darüber hinaus aber gehört die gotische Architektur vom Standpunkt der Raumgestaltung überhaupt nicht zum Gerüsttypus, sondern zeigt ein lebendiges Bezogensein von Innen- und Außenraum durch eine Mauer, die in ihrer Stärke von der dicken Masse der Steine bis zur hauchdünnen Grenze des Glases differenziert ist. Diese räumliche Funktion ist allgemeiner und umfassender als die konstruktive, weil sie die gleichzeitige Übersichtlichkeit der ganzen Konstruktion verunmöglicht, die im Fall der aquitanischen Kuppelkirchen des XII. Jahrhunderts vorhanden war. Aber wie bei dieser die bloße Existenz einer Mauer nicht genügt hat, um den Dualismus zwischen Gerüst und Füllung auszuschalten, so genügt umgekehrt nicht das Vorhandensein einer großen Glasschicht, um die Annahme eines solchen Dualismus zu rechtfertigen.

Das gleiche Resultat ergibt sich für eine historische Betrachtung. Dieser erscheint die gotische Kathedrale als die

Synthese der beiden Tendenzen, die in der romanischen Epoche getrennt voneinander aufgetreten sind; der tragenden Mauer in den gewölbten Hallen oder Basiliken und der Gerüstbau der aquitanischen Kuppelkirchen. Von der letzteren übernahm die Gotik den Gedanken, die Kräfte auf einzelne Punkte zu konzentrieren, selbst wenn der Gewölbeschub wesentlich größer war als bei den Kuppeln; von der ersteren dagegen die doppelte Funktion der Mauer für die Raumgestaltung, die Scheidung der Konstruktion durch die Mauer in zwei nicht gleichzeitig wahrnehmbare Teile und damit die enge Verknüpfung von Raumgestaltung und Konstruktion. Die Synthese so entgegengesetzter Gesichtspunkte war nur auf einer höheren Ebene möglich, und diese wurde gefunden in dem Prinzip der räumlichen Gestaltung des Baukörpers. Auf dieser neuen Ebene der künstlerischen Gestaltung des jeweils sichtbaren und des ihn transzendierenden Raumes kann dann der gotische Architekt – weit entfernt davon, in einen rationalistischen Dualismus zu verfallen – die Spannung zwischen den an der Konstruktion beteiligten und den an ihr nicht beteiligten Faktoren dazu benutzen, das Spiel der Kräfte im Sinne der christlichen Religion irrational erscheinen zu lassen, den rationalen Kalkül den Mysterien des Glaubens dienstbar zu machen. Die Isolierung der Raumgestaltung von der Konstruktion, die Interpretation der letzteren als Gerüst und Füllung ist – wir wiederholen es – eine historische Fälschung eines historisierenden Zeitalters.

Findet man den Gegensatz der beiden Architekturen, des Mauer- und des Gerüst-Typus in der gesamten Weltanschauung des XII. Jahrhunderts wieder? In dieser Allgemeinheit ist die Frage nur mit der größten Reserve zu beantworten, denn wir haben bereits bei der Analyse der Fassaden und Chöre gesehen, daß der Mauertypus selbst dann nicht einheitlich ist, wenn wir ihn auf die Familie des Tonnengewölbes beschränken. Die folgende Betrachtung

der Lichtkomposition und der Raumgestaltung wird weitere Differenzen schwerwiegender Art feststellen. Trotz dieser Vorbehalte wird man wohl als Richtlinie gelten lassen können, daß der Mauertypus der tonnengewölbten Kirche dem sogenannten Realismus der mittelalterlichen Philosophie entspricht und demzufolge der kirchlichen Orthodoxie in allen ihren Varianten von der Mystik bis zur Theologie. Die Abweichungen, die in diesen Typus hineingetragen wurden, stammten vielleicht ebensosehr aus den immanenten Konsequenzen der Kunst selbst wie aus sozialen und ökonomischen Einflüssen.

Prinzipiell anders liegt der Fall beim Gerüst-Typus. Der Rationalismus, mit dem die Gesamtkonstruktion übersichtlich gemacht ist, und der betonte Dualismus von Gerüst und Füllung lassen auf das Vorhandensein starker – der Kunst wie der Theologie zunächst äußerer – Einflüsse schließen. Der Dualismus kann der Ausdruck des nie ganz unterdrückten Manichäismus sein, aber auch der Ausdruck des sich entwickelnden Bürgertums, dem der Dualismus immer wesensverwandt gewesen und geblieben ist. Diese Annahme wird durch die Raumgestaltung bestätigt.

Das Fehlen eines übergeordneten Ganzen, die Gleichheit der Teile, die Addition des Gleichen zum Ganzen sind ebensoviele Merkmale einer Tendenz zur Demokratie, wie die Betonung des Raumvolumens das Irdische unterstreicht. Die eigentlichen Ketzer konnten im Kirchbau kaum direkt zum Ausdruck kommen, weil sie meistens den unteren Schichten der Gesellschaft angehörten und weil sie sich durch ihre antinomischen Lehren (vom Sakrament als Hindernis etc.) ebensosehr von der Kirche selbst ausschlossen, wie sie durch die geistliche Kontrolle von ihr ausgeschlossen wurden.\*<sup>18</sup> Anders war es mit den Städten, die zwar einen großen Teil der Ketzer stellten, aber sich doch in ihrer Gesamtheit nicht prinzipiell von der Kirche lossagten, eben weil in ihnen die sozialen Gegensätze sehr scharf aufeinanderplatzten. Aber am Anfang der städtischen Be-

wegung war wohl die Abwehr gegen alle feudalen Institutionen, zu denen auch die Kirche gehörte, viel stärker als die inneren Spaltungen des entstehenden Gemeinwesens. Für diese Zeit der gemeinsamen Interessen aller Klassen der Stadt wird der ketzerische und der städtische Anteil kaum zu trennen sein, und beide zusammen gingen beim ersten Anlauf bis in die letzten Konsequenzen, die ihren architektonisch-künstlerischen Ausdruck in den sogenannten aquitanischen Kuppelkirchen fanden. Es ist gewiß kein Zufall, daß die meisten von ihnen in der Nähe der Handelsstraße liegen, die vom Mittelmeer (Marseille) nach dem atlantischen Ozean (La Rochelle) führte. Später hat dann die Stadt allmählich ihren Ort im feudalen System gefunden und ist selbst eine feudale Institution geworden. In demselben Maße hat sich auch unter heftigen Krisen eine städtisch differenzierte christliche Religiosität entwickelt, bis schließlich der Sieg der Bourgeoisie über die unteren Schichten auch den Sieg gegen die ketzerische Bewegung brachte. Die Gotik bedeutet also bereits den Zusammenbruch des ersten antikatholischen Elans der Städte, die Versöhnung der städtischen Aristokratie mit der Kirche, die Wiedergeburt der kirchlich-christlichen Religion aus dem Geiste der sich feudalisierenden Stadt.

## II.

### Konstruktion und Lichtkomposition

Die jeweils geschichtlich möglichen konstruktiven Lösungen haben ganz konkrete Folgen für die Lichtgebung. So begreift *Choisy* die Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenjoches als »un enchaînement méthodique d'essais qui tous furent dirigés en vue d'un double résultat:

1) voûter la basilique;

2) concilier l'emploi des voûtes avec les exigences de l'éclairage«. <sup>4, \*19</sup> Und er zeigt, wie zunächst aus der Wahl des Tonnengewölbes über einer dreischiffigen Basilika die indirekte Beleuchtung des Hauptschiffes und eine sehr beträchtliche Dunkelheit der Kirche folgen mußte.

Dieser Abhängigkeit entgegenwirkend, sucht der Künstler, und ganz besonders der christliche, die von der Konstruktion gezogenen Grenzen zu überwinden. Denn die Konstruktion kann nur die rationale Bewältigung der Materie ausdrücken, die christliche Religion aber verlangt außerdem die formale Gestaltung des Immateriellen, des Unendlichen, des Transzendenten. Es ist offensichtlich, daß hierfür hauptsächlich das Licht bzw. die Komposition des Lichtes im Verhältnis zur Konstruktion in Frage kam. Es sind also zunächst einige Typen der Lichtführung in den verschiedenen Gewölbetypen des XII. Jahrhunderts zu analysieren (soweit dies bei der Verstümmelung des ursprünglichen Zustandes der meisten Kirchen möglich ist).

War das Tonnengewölbe über ein einziges, meistens sehr breites Schiff gespannt, so ging der Gewölbeschub unmittelbar auf die Seitenmauern, das Schiff konnte also direkt beleuchtet werden. Dabei hingen Größe und Höhenlage des Fensters wesentlich von der Dicke der Mauern und der Stärke der versteifenden Pfeiler ab. Die Lichtführung selbst war bedingt durch die Form der Fenstergewände: ob

und unter welchem Winkel diese sich nach innen erweitern. Ist die obere Abschrägung nicht wesentlich, so bildet das Licht einen waagrechten Streifen, der sehr hoch über dem Boden und über den Köpfen der Menschen in die Tiefe der Kirche läuft. Auf dieser Bahn wird der immaterielle Lichtstreifen mehrere Male von senkrechten Halbsäulen durchschnitten, die durchlaufend aufsteigen; er tritt also zu diesen konstruktiven Elementen in Gegensatz, wodurch der einheitliche Raumkubus in verschiedene Dimensionen differenziert wird: die Lichtführung hebt die Tiefe, die Konstruktion die Höhe heraus, während die Breite als Abstand zwischen zwei parallelen und differenzierten Lichtstreifen meßbar wird.

Das Licht liegt zwischen dem dunklen Mittelton des Bodens und der noch größeren Dunkelheit der Decke, zwischen Halbschatten und Volschatten. Im ersteren begegnet sich der Schatten, den jede Wand unter ihrem eigenen zurückliegenden Fenster aufweist, mit dem Licht, das vom gegenüberliegenden Fenster auf sie fällt. Da vom Norden und Süden sehr verschiedenes Licht eindringt, so differenziert sich der Mittelton nach der Lichtstufe, nach warm und kalt etc. Die beiden Längswände erhalten so eine verschiedene Raumfunktion, der Abstand zwischen ihnen wird von einer unbestimmten Labilität, die der Massivität der Mauer ein völlig entgegengesetztes Moment hinzufügt.

Der Schatten unter dem Gewölbe wird in diesen einschiffigen Anlagen verschieden behandelt. Gelegentlich drückt er senkrecht nach unten und konzentriert die Hauptstimme der Komposition auf sich, indem er das Licht aus der Tiefenrichtung auf seine Achse sammelt. Gelegentlich aber verteilt man den Schatten in der Richtung des Gewölbeschubes nach außen und unten; man unterstreicht dann die Breite der Kirche und die Tendenz zur Achsenlosigkeit, ein Schweben des Raumes in seiner Grenze oder über sie hinaus. Dies ist, wie sich zeigen wird, der fruchtbare Punkt der Entwicklung.

Die eben besprochene waagrechte Lichtführung in die Tiefe findet sich auch in einigen dreischiffigen Hallenkirchen. Hier ist der Schub des Hauptgewölbes über die Halbtönen der Seitenschiffe auf die Außenmauer übertragen und durch die Pfeilerabstände hindurch als Diagonalführung sichtbar. Diese übernimmt für die Führung des (jetzt indirekten) Lichtes eine bestimmte Rolle. In den Seitenschiffen, von denen das Licht zugeführt wird, geht es in einem waagrechten Streifen in die Tiefenrichtung des Raumes, und zwar im Gegensatz zur Diagonalrichtung der Konstruktion. Ferner nimmt das Licht nach dem Mittelschiff zu dauernd ab, so daß sein Gewölbe in einem tieferen Schatten liegt als die Halbtonne des Seitenschiffes. Es sammelt sich so über dem Betrachter eine Schattenmasse, die aber nicht senkrecht nach unten drückt, sondern an dem Gewölbe entlang diagonal nach außen abgeleitet wird. Die Träger der Konstruktion (Pfeiler und Mauern) verbinden sich also weder mit dem Licht, das von ihnen senkrecht durchschnitten und durchbrochen wird, noch mit dem Schatten, der über sie hinweg in der Richtung des Gewölbeschubes nach außen geleitet.

Dieser Kontrast zwischen einem waagrechten Lichtstreifen in der Tiefenrichtung und einem diagonal in der Breitenrichtung abgeführten Schatten wird gelegentlich durch die Formgebung des Aufrisses vergrößert. Der Künstler führt die Träger nicht bis an den Gewölbeansatz durch, sondern nur bis zur Höhe der Arkadenbögen; dann setzt er auf den großen Pfeiler eine kleine Säule, welche den Abstand ausfüllt (*St.-Eutrope* in *Saintes*). Dies entspricht der Lichtführung insofern, als die Höhe des wirksamen Lichtes nur bis zu den Arkadenbögen reicht, während umgekehrt bis zu ihnen der Schatten des Gewölbes sich herabsenkt. Es wird also eine Licht- und eine Schattenetage gebildet, die am unteren Rand der Kapitelle unmittelbar zusammenstoßen. Eine ähnliche Funktion in der Angleichung der Aufrißpro-

portionen haben gelegentlich die Triforien (z. B. in *St. Gaudens* die beiden Joche vor der Apsis), ohne daß in diesem Fall die diagonale Wegleitung der Schatten sichtbar wird.

Sobald die Triforien stärker ausgebildet werden, tritt ihre Rolle, die Konstruktion zu verdecken und von ihr abzulenken, noch bedeutsamer hervor und zieht die Notwendigkeit einer anderen Lichtkomposition nach sich. In *St. Sernin (Toulouse, Abb. 26-29)* setzt das Licht im äußersten der je zwei Seitenschiffe ca. drei Meter über dem Boden an und läuft in einem waagrechten Streifen in die Tiefe. Es ist ein kaltes Licht, das auf dem Weg bis zum Mittelschiff zwar stark an Intensität, aber nur wenig von seiner Kälte verliert. So kontrastiert es zu einem wärmeren und gedämpften Licht, das durch die Triforien schräg nach unten fällt. Über diesem befindet sich der Schatten der sehr hohen Gewölbe, der senkrecht nach unten drückt. Wir haben also drei Schichten übereinander, die von der Waagrechten über die Schräge zur Senkrechten, und vom kalten Licht über einem warmen Halbton zum Schatten übergehen.

Jede dieser drei Schichten der Licht-Schatten-Komposition setzt sich durch ihre jeweilige Richtung in Gegensatz zu den steigenden Senkrechten und den nach außen gerichteten Schrägen der Konstruktion und lenkt von dieser ab oder relativiert ihre Bedeutung für den Gesamteindruck aufs stärkste. Gerade dadurch verwirklicht sich die durch die Kontinuität der Übergänge angelegte Beziehung zwischen Licht- und Raumgestaltung.

Die Lichtkomposition von *St. Sernin* ist eindeutig konzentrisch, da das Auge die Lichtquellen nur in sehr bedeutenden Distanzen oder gar nicht erreichen kann, während umgekehrt von dieser Licht- oder vielmehr Schattenachse des Raumes aus die Schubkräfte zentrifugal wirken. Dieser Gegensatz von zentripetaler Lichtkomposition und zentrifugaler Konstruktion gibt dem Raum eine doppelte Beweg-

heit, die um so unbestimmter wirkt, als ihre Einheit noch nicht realisiert wurde.

Neben der bisher ausschließlich betrachteten Aufriß- und Querschnittkomposition des Lichtes von *St. Sernin* finden wir eine solche in der Tiefenrichtung des Grundrisses, wodurch die enge Beziehung zwischen Raum- und Lichtkomposition gesteigert wird, die die Künstler der Romanik immer gesucht haben. Im Hauptschiff nimmt ein Halbton vom Eingang her zum Querschiff immer mehr an Dunkelheit zu, kontrastiert dann stark zu dem hellen Licht im Querschiff, während der Chor durch einen Wechsel von Licht-Schatten-Licht einen Ausgleich dieses Kontrastes schafft. Die kontinuierliche Verminderung des Lichtes in der Tiefenrichtung korrespondiert derjenigen in der Höhenrichtung; und das so einheitlich behandelte Hauptschiff wird dann als Kontrast dem Licht des großen Querschiffes entgegengestellt. Diese Diskontinuität wird besonders wirksam in den engeren Seitenschiffen; denn ihre Fluchten schießen auf eine kleine Öffnung zusammen, hinter der ein aus der Achse verschobenes Fenster die Dunkelheit in das Licht des Querschiffes nach außen ableitet, während gleichzeitig ihre Bewegung nach innen zum Chorumgang weitergeleitet wird. Der Ausgleich, den der Chor für das Hauptschiff bringt, ist heute durch einen Altar des XVIII. Jahrhunderts unkenntlich gemacht, wodurch uns die volle Erkenntnis der Zusammenhänge der verschiedenen Kompositionsteile in der Einheit des Raumes entzogen bleibt, und damit der architektonische Ausdruck der christlichen Ideenwelt.

Die waagrechte Lichtführung in die Tiefe, für die wir bisher einen kontinuierlichen und einen diskontinuierlichen Fall unterschieden hatten, ist ganz ausgeschaltet in dem weiteren Typus, in dem nur Diagonale und Senkrechte sich begegnen. Seine volle Realisierung hängt mit den folgenden Elementen der Raumgestaltung und der Konstruktion zusammen: der rechteckige Grundriß wird

zugunsten eines quadratischen aufgegeben; dies vergrößert den Einblick in die Seitenschiffe, wodurch sich die Breiten-erstreckung der drei Schiffe enger zusammenfügt. Gleichzeitig akzentuiert sich der Zusammenschluß der verschiedenen Dunkelheiten des Hauptschiffes, insbesondere die des Bodens mit der Decke. Die Tiefenerstreckung des Lichtes wird so von den beiden andern Dimensionen stärker differenziert. Diese räumliche Funktion des Lichtes überwiegt die zur Konstruktion, in der sich ein wichtiger Faktor geändert hat: die Seitenschiffe sind jetzt mit einer Ganztonne eingewölbt.

In dem konkreten Beispiel von *Aulnay* sitzen die Fenster ziemlich hoch in der Mauer und öffnen sich von einem kleinen Loch aus nach innen, so daß das Licht kegelartig auseinandergestrahlt wird und sich von beiden Seiten her am Boden auf der Tiefenachse des Mittelschiffes trifft. Der Betrachter, der sich im Mittelschiff befindet, steht also in einem Licht, dessen Intensität nach oben ständig abnimmt, nach außen dagegen ständig wächst. Sein Blick wird angezogen von den Quellen des Lichtes, das heißt, er wird aus der Mittelachse des Baues in einer Schrägen nach außen geführt. Jede dieser immateriellen Bahnen begegnet der des Gewölbeschubes senkrecht, oder anders ausgedrückt: sie ist dem ihr gegenüberliegenden Gewölbeteil parallel, aber entgegengesetzt gerichtet, und alle führen aus dem Raum heraus.

Man kann die Schrägen der Lichtführung und die der Schubrichtung als ein Parallelogramm der Kräfte auffassen, das auf seiner Spitze steht. Die untere Spitze liegt im Licht, die obere im Schatten. Dieser wird nicht mit dem Gewölbe nach den Seiten abgeleitet, denn aus der Halbtone ist in den Seitenschiffen die Ganztonne geworden, und die Zusammenschau der Bögen ist unterbunden. Der Schatten drückt jetzt senkrecht nach unten (auf der Diagonalen des erwähnten Parallelogramms), betont also die den Konstruktionsträgern entgegengesetzte Richtung der Hö-

hendimension. Die Gliederung der Träger in ein schwereres unteres Stück aus Vierpaßsäulen und ein leichteres Oberstück aus Zwillingshalbsäulen scheint ein übriges tun zu wollen, um die aufsteigende Richtung der Konstruktion von der fallenden Richtung der Schatten zu sondern.

Der seelische Gefühlseindruck bildet sich aus der diagonalen Lichtführung und dem senkrechten Schattendruck; der reflektierende Verstandeseindruck aus den entgegengesetzten Diagonalen der Schubkräfte und der steigenden Senkrechten der Pfeiler. Es handelt sich also um eine Ablenkung der Aufmerksamkeit von der konstruktiven Wirklichkeit durch eine Licht-Schatten-Wirklichkeit, die sich mit ihrer Immaterialität von der Massigkeit und Schwere der rational-konstruktiv bewältigten Materie als Kontrast abhebt. Dabei bleibt die Beziehung zur Raumgestaltung erhalten. Die Mauer, deren ganze Dicke man im Fenstergewände sehen kann, wirkt sehr schwer. Von beiden Seiten kommt verschiedenes Licht, verschieden nach Intensität, Farbigkeit, Wärme und Kälte, wodurch die beiden Seitenschiffe sich räumlich differenzieren: das eine nähert sich dem Hauptschiff, das andere dehnt sich von ihm fort. So wird die Masse der Steinmaterie wie die des Raumkubus in eine Bewegtheit versetzt, die zu ihrer Wucht kontrastiert, ohne sie auflösen zu können.

In den verschiedenen Varianten der Lichtkomposition innerhalb der tonnengewölbten Kirchen bleibt das Grundprinzip dasselbe: die Ablenkung der Aufmerksamkeit des Menschen von der rationalen Konstruktion, ihre Umleitung auf immaterielle Licht- und Schattenbahnen, die sowohl untereinander wie zur Schwere der Materie kontrastieren. Es ist offensichtlich, daß hierdurch erst ermöglicht wird, das am Christentum auszudrücken, was an ihm geistig und der Materie entgegengesetzt ist: die Transzendenz von Geist und Materie, den Gegensatz von Endlichkeit und Unendlichkeit etc. (wozu der rein rationale Konstruktivismus von vornherein außerstande war).

Wer mehr Licht wollte, als diese indirekt beleuchteten Kirchen geben konnten, mußte ein anderes Gewölbe wählen. Wir werden von den anderen Wölbungsmöglichkeiten des XII. Jahrhunderts nur die (über einem quadratischen Grundriß errichteten) Kuppeln betrachten. In den einschiffigen Kuppelkirchen lassen sich zwei verschiedene Typen der Lichtkomposition feststellen, ein Bewegungs- und ein Kontrasttypus. Es entspricht ihnen eine verschiedene Raumgestaltung, während sich die Unterschiede der Konstruktion auf ein Minimum reduzieren (siehe Abschnitt III).

Nehmen wir für den Fall des Bewegungstypus das Beispiel von *Angoulême*. Das Licht fällt aus den zwei Fenstern, die auf jeder Seite des Joches hinter der unteren Etage der Füllungsmauer zurückliegen, leicht schräg nach unten; es entsteht über dem Boden ein schwebender Mittelton. Das Auge, das diesen Lichtbahnen zu den Quellen folgt, gleitet *zwischen* den Pfeilern schräg nach oben, es wird auf einer sich von einem Punkt aus erweiternden, immateriellen Bahn an der Konstruktion vorbei diagonal nach außen geführt bis an die zurückliegenden Fenster. Diese sind mit der Konstruktion nur äußerlich verbunden durch einen Wandbogen, der schmaler ist als die beiden großen Längsbögen der Konstruktion. Es entsteht so an dieser Stelle ein lebhafter Kontrast von Licht und Schatten, welcher das Auge nach innen auf die Kuppel drängt, deren aufsteigende und sich verengende Kreise die Materie des Steines um so schneller immaterialisieren, als die Kuppel selbst in einem Halbschatten liegt, der sich nach oben zu einer Dunkelheit steigert.

Das Auge, einmal in der Höhe der Kuppel angekommen, wird durch die Punkthaftigkeit der Dunkelheit, durch die Bewegung der fließenden Halbschattenskala nach unten gezogen; es gleitet die Rundung der Kuppel und der Pendentifs hinunter und begegnet zum ersten Mal dem konstruktiven Gerüst. Dieses wird auf einer seinem eige-

nen Aufbau entgegengesetzten Richtung wahrgenommen, und auch dies nur auf einer ganz kurzen Strecke, denn das aus den Fenstern herableitende Licht zwingt das Auge auf einer diagonalen Bahn gegen die Mittelachse. Die Lichtkomposition schafft also innerhalb der kaum wahrgenommenen Grenzen des konstruktiven Gerüsts eine immaterielle Licht-Schatten-Bahn in Form einer doppelten Spirale, die sich um ein und dieselbe rein ideelle (. . .) Achse zuerst auf- und dann zusammenrollt – über einen lebhaften Licht-Schatten-Kontrast an der Umschlagstelle hinweg; an ihren Polen ist ein hellster und ein dunkelster Punkt senkrecht übereinandergelagert, zwischen denen die Halblight- und Halbschattenskalen hin- und herfließen.

Ein Vergleich dieser Lichtkomposition mit denen der tonnengewölbten Kirchen zeigt, wie stark die andere Gewölbekonstruktion und Grundrißform die Lichtkomposition beeinflussen. Die mehr oder weniger starre Begegnung von Waagrechten und Senkrechten wird in eine fließende Rundführung verwandelt und der senkrechte Druck des schweren Schattens in das Schweben eines Schattenpunktes über einem Lichtpunkt auf derselben Achse. Aber das Prinzip der Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Konstruktion durch Schaffung eines immateriellen Lichtweges von gänzlich anderer Form als der des tragenden Gerüsts, das heißt, die Kontrastbeziehung zwischen Konstruktion und Lichtführung bleibt bestehen. Und damit ist auch genügend Spielraum gegeben, um in dieselbe Konstruktion eine völlig andere Lichtkomposition einzuführen. Man hat vielfach behauptet, daß *Fontévrault* aufs engste von *Angoulême* abhängt, in Wirklichkeit handelt es sich um einen völlig anderen Typus der Licht- (und Raum-)gestaltung: um den Kontrasttypus.

Das kontinuierliche Fließen der Lichtstufen auf einer Spiralbahn ist ersetzt durch eine Folge von waagrechten Schichten. Zwischen die Halbtöne des Erdgeschosses und der Kuppel schiebt sich unterbrechend der waagrechte

Streifen der Fenster und des Lichtes. Er führt nicht über das einzelne Joch hinweg in die Tiefe wie in den tonnengewölbten Kirchen, da er seinerseits von dem konstruktiven Gerüst stärker unterbrochen wird. Selbst auf jeder einzelnen Seite des Joches bilden die beiden gegen die Ränder der Wandfüllung gerückten Fenster keinen in sich zusammenhängenden Lichtstreifen, weil das Mauerstück zwischen ihnen eine trennende Wirkung entfaltet, die im ersten Typ nicht so stark zur Geltung kommt. Aber dafür schließen sich die einander gegenüberliegenden Fenster zu einem breiten Rechteck zusammen, welches durch das Quadrat des Trägersystems nach außen zieht. Diese von Trägern und Kuppel isolierte Zentrifugalschicht des Lichtes unterstreicht durch den Kontrast die Wirkung der zentripetalen Kuppelmauerung auf einen Punkt hin. Träger und Kuppel werden, obwohl sie unmittelbar aufeinander sitzen, indirekt durch die Lichtkomposition voneinander getrennt.

Diese führt also den Dualismus konsequent weiter, der zwischen Konstruktion und Mauer besteht, und entwickelt dadurch das dualistische Moment, das im Christentum liegt, soweit, daß man das religiöse Äquivalent dieser Konstruktion in gewissen ketzerischen Bestrebungen des Orients zu suchen geneigt ist, aus dem ja auch die Konstruktion selbst stammt. Man verzichtete sogar noch – im Gegensatz zum Orient – auf die Mosaiken (d. h. auf eine nicht aus der Architektur selbst entwickelte Dekoration) und gewann einen größeren Helligkeitsgrad und eine höhere Lichtschärfe, die vorwiegend den rationalen Charakter verstärken, der von der völlig übersehbaren Konstruktion ausgeht. Die orthodoxen Anschauungen der katholischen Religion waren diesem Typus unrealisierbar geworden.

Man findet auf französischem Boden auch den Grundriß über dem griechischen Kreuz, der trotz seiner Einmaligkeit

(*St. Front in Périgueux*) auch für unsere Frage der Lichtkomposition eine besondere Bedeutung hat. Sieht man von sekundären Lichtquellen ab, so bleiben: die Fensteretage an je drei Seiten eines jeden der vier Außenjoche (bestehend aus drei Fenstern von gestufter Höhe und Breite) und vier kleine Fenster in jeder Kuppel genau in der Achse der Pendentifs.

Das Licht aus der Fensteretage ist im *Prinzip* von allen Seiten gleich stark. Es drängt von außen nach innen und schwächt sich dabei ab, so daß sich in der Vierung ein Licht von geringerer Intensität, aber größerer Freiheit findet, da sich der Lichtdruck der verschiedenen Richtungen gegeneinander aufzuheben scheint. Diese relative Isolierung der Mittel-Höhenachse des ganzen Baues durch das Licht, diese Betonung einer zentralen Halbtonachse kontrastiert gegen die großen entfernten Fenster, aus denen verschiedenartiges Licht hereinströmt, was den Grenzen eine verschiedene Entfernung von dieser Achse gibt und dem ganzen Raum eine unbestimmte, variable Weite um sie herum. Wir werden später sehen, wie dies die Raumgestaltung des griechischen Kreuzes unterstützt.

Die Fenster liegen in einer Höhe von 14-21 m. Die großen, von Pfeiler zu Pfeiler geschlagenen Bögen, welche die Kuppeln tragen, hindern die Ausbreitung des Lichtes nach oben und lenken es nach unten. Auf dem Wege zum Boden nimmt es allmählich ab, bleibt aber immer noch etwas heller als unter den Kuppeln. Der schwebende Mittelton über dem Boden entwickelt sich also in der Richtung von unten nach oben zunächst zu einer größeren Helligkeit, dann zu einer größeren Dunkelheit. Das aus den Fenstern in die Kuppelräume in der Mitte zwischen ihnen strömende Licht verliert also sowohl nach unten wie nach oben an Helligkeit, aber in verschiedenem Maße. Auf diese Weise werden Boden und Kuppel gleichzeitig durch das Licht getrennt und durch die Schatten gebunden. Die Bruchstelle zwischen Kontinuität und Diskontinuität wird im Innern

des Baues unfixierbar, die Übergänge fließend, obwohl der Sprung an den Seitenwänden stark betont ist. Zwischen den Lichtquellen und der endgültigen Lichtwirkung besteht ein Unterschied, den man als Verwirklichung, als Konkretisierung des reinen Lichtes nach seiner Brechung durch die materiellen Teile der Konstruktion charakterisieren könnte. Aber diese Konkretisierung nimmt nie den Weg der Konstruktion, sondern die vielfachen Diagonalen ebenso wie ihre Umlenkung in die eine und einzige Höhenrichtung der leeren Mittelachse verlaufen *zwischen* den konstruktiven Pfeilern der Mittelkuppel.

Welches ist nun die Rolle der Kuppelfenster? Sie beleuchten nicht die Kuppel selbst, sondern verdunkeln sie eher durch den Gegensatz zwischen dem kleinen, blendenden Licht und der großen, im Halbschatten liegenden Kuppelfläche. Sie beleuchten auch nicht direkt das Pendantif, das unter ihnen liegt, sondern das jeweils gegenüberliegende in seiner ganzen Breite, so daß dieses heller wird als die Kuppel. Dadurch wird dem sphärischen Dreieck zu seiner konstruktiven Funktion ein immaterielles Element hinzugefügt. Und da sich die einzelnen Pendantifs zu einem zusammenhängenden Kranz verbinden, bekommen sie einen Akzent und eine symbolische Bedeutung als Vermittler. Auf diese indirekt beleuchteten Formen konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Menschen, für den nun Kuppelgeschoß und Stützengeschoß durch eine Brücke zugleich verbunden und getrennt sind, auf der Materielles und Immaterielles, Rationales und Irrationales unentwirrtbar zusammenklingen. Der Gedanke der Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität, der Vermittlung der Gegensätze kommt so zu seinem Triumph.

Vergleichen wir nun zusammenfassend die Typen des indirekten und des direkten Lichtes, so finden wir in beiden zentripetale und zentrifugale Gruppen (neben der Verbindung dieser Gegensätze durch gesonderte Behandlung von

Licht und Schatten). Aber welches auch die Unterschiede sein mögen, so bleibt als das Gemeinsame aller Typen, daß sie breite Massen von Licht und Schatten in Beziehung zueinander setzen und deren Immaterialität zur Steinmaterie und Konstruktion kontrastieren, daß sie das Licht-Schatten-Spiel auf einer bestimmten Bahn führen, die in sich endlich ist, weil sie sich direkt oder auf einem Umweg schließt, nachdem durch einen Bruch oder Sprung in dieser Bahn das Unendliche in sie hereingenommen ist. Eine Ausnahme bilden die Typen in *Aulnay* und *Fontévrault*, wo der eine Ast der Lichtführung nach außen sich entfernt – in eine offene, nicht eigentlich künstlerisch geformte oder formbare Unendlichkeit. Damit ist die Hereinführung des Lichtes aus dem Unendlichen ins Gegenteil umgeschlagen, und wir sind an den Grenzen der romanischen Gestaltung angekommen.

Die Gotik schuf ein neues Licht und ein neues Verhältnis des Lichtes zur Konstruktion. Dieses ist an seiner Quelle eine mittlere Tonart, die sich an den Grenzen der Architektur bildet und sich dann von diesen aus gleichmäßig und diffus durch den Raum ausbreitet, wobei es sich in sich selbst mit Hilfe der Architekturglieder differenziert. Dieses diffuse Licht tritt jetzt in Gegensatz zu einer Konstruktion, die sich auf bestimmte Stellen konzentriert und auf vorgeschriebenen Bahnen geführt wird, während im Romanischen die Konstruktion relativ diffus war, die Lichtführung aber konzentriert. Das Verhältnis zwischen Konstruktion und Licht hat sich also in dieser Hinsicht umgekehrt, trotzdem ist die Kontrast-Verwendung geblieben. Allerdings hat diese insofern eine stärkere Einheit bekommen, als das Licht nicht mehr in Gegensatz zur Materie gebracht wird, sondern zur Durchdringung und Verschmelzung mit ihr; ferner werden die Konstruktionsglieder und das Licht aufeinander eingestellt.

In diesem Sinne hat *Chartres* die romanischen Gegensätze durch eine Synthese überwunden: das Licht ist hier

die Materie, aus der gebaut wird, und ein Stützenwechsel ohne jeden konstruktiven Sinn wird zur Differenzierung und Verlebendigung des Lichtspieles beibehalten; ferner werden die Vierungspfeiler als die vollkommensten Sammel-, Gleit- und Nuancierungsflächen des Lichtes gestaltet; und schließlich umgeben die räumlichen Grenzen des Baues das in sich unendliche Lichtfeld so, daß dieses sie transzendiert. Denn was nun an Lichtführung überhaupt noch vorhanden ist, wird dadurch unendlich gemacht, daß das Auge des Beschauers zunächst bis zur Höhe des Chorfensters ansteigt, um dann von diesem in die tiefliegenden Kapellenfenster herunter zu fallen, d. h. in einem Winkel mit sehr verschiedenen langen Schenkeln, was die an sich schon große Tiefenerstreckung unendlich zu machen scheint. Die Transzendenz ist durch die Illusion erreicht. Mit neuen Mitteln ist der Ausdruck der christlichen Religiosität gegeben. Für den geschichtlichen Prozeß dieser Entwicklung ist zu beachten, daß man zuerst die Diagonalführung der Konstruktion von der Haupttonne zur Halbtone der Seitenschiffe unsichtbar machen mußte, um die Diagonalführung des Lichtes zu erreichen, und daß erst dann die Gotik die Diagonalführung in den *Formen* der Konstruktion ausdrücken konnte. Dies zeigt, daß die Formensprache und selbst die Konstruktion nicht die führenden Momente der Entwicklung der christlichen Architektur sind, wohl aber diejenigen, die die neuen Tendenzen, die zuvor in Raum- und Lichtgebung zur Gestaltung gedrängt haben, erst vollkommen zu realisieren erlauben.

Um den Unterschied zwischen romanischer und gotischer Lichtgestaltung in seiner ganzen Weite und Allgemeinheit zu Bewußtsein zu bringen, müßte man etwa die philosophischen Anschauungen des *Isaac Stella* (um 1150) und des *Robert Grosseteste* (1175-1253) gegenüberstellen. *Isaac Stella* »superpose à une conception aristotélicienne de la connaissance humaine une théorie de l'intuition mystique aussi

étrangère que possible à la pensée d'Aristote«.<sup>5, \*20</sup> Die Abstraktion wird von der Ratio an den Inhalten vollzogen, welche der sensus corporeus und die imaginatio liefern, sie richtet sich also nur auf die Dinge der Erfahrung und »erschließt die *Natur* des Körpers, die nicht selbst ein Körper ist, obwohl sie nur in einem Körper gefunden wird«.<sup>6</sup> Vollständig getrennt von dieser Wirklichkeitserkenntnis gehen dann zwei höhere Vermögen, intellectus und intelligentia, auf den geschaffenen Geist und auf die Gottheit vermöge von Theophanien, die von obenher in die Intelligenz hinabsteigen. »Wie das Auge die Sonne nur im Lichte der Sonne sieht, so kann die Intelligenz das wahre und göttliche Licht nur sehen in diesem Licht selbst. Das von Gott ausgehende Licht bestrahlt (irradiat) den Geist. Der letztere sieht zuerst das Aufleuchten des Lichtes, ohne welches nichts gesehen wird, und schaut in ihm alle Körper. Von hier aus steigt dann die Intelligenz zur Quelle des Lichtes selbst auf, um durch das Licht das Licht selbst zu finden und zu schauen (Ita manens in Deo lux, quae exit ab eo, mentem irradiat, ut primum ipsam corruscationem lucis, sine qua nihil videtur, vedeat, et in ipsa cetera videat: hincque ad ipsum lucis fontem intelligentia ascendens ipsam per ipsius lumen inveniatur et cernatur)«.<sup>7</sup>

Die Analogie zwischen der Bewältigung der körperlichen Welt durch die Vernunft einerseits und die Bewältigung des Baustoffes durch die Konstruktion andererseits; die Analogie zwischen dem von Gott ausgehenden Licht einerseits und dem in den Kirchenraum einstrahlenden Licht andererseits; die Analogie zwischen dem Dualismus der Erkenntnis der Welt und des Gottes einerseits und dem Aneinandervorbeiführen von Konstruktion und Lichtkomposition andererseits – diese drei Analogien sind wohl so überzeugend, daß sie nicht näher erläutert werden müssen.

Und nun der Gegensatz: Die Lichttheorie des *Robert Grosseteste*, der übrigens ein genauer Zeitgenosse des Architek-

ten der *Kathedrale von Chartres* war und seine geistige Erziehung in der *Schule von Chartres* erhalten hat. *Grosseteste* lehrte, daß in der Schaffung und Beschaffenheit der Welt das Licht die Hauptrolle spiele. Es sei ein fast unkörperlicher Stoff, die erste Form, die von Gott in der ersten Materie geschaffen wurde. Diese Lichtsubstanz ist Träger von Kraft und Kraftwirkung, indem es sich von einem Punkte aus nach allen Seiten hin kugelförmig ausbreitet. Und da die Materie ursprünglich ebenfalls eine einfache und ausdehnungslose Substanz ist, so erfolgt mit der Ausdehnung des Lichts auch die der Materie, die sich von der Form (Licht) nicht mehr trennen läßt. Es ist also die dauernde Selbstveränderung des Lichtes, welches die drei Dimensionen und die Körperlichkeit selbst schafft, so daß der Raum eine Funktion des Lichtes ist und nicht mehr unabhängig von ihm oder im Gegensatz zu ihm.

Diese Verbindung hat dann den ganz modernen Grundsatz zur Folge, daß man die Natur nur begreifen könne, wenn man die Mathematik auf die Physik anwende, daß nur vermöge Linien, Winkeln und Figuren alle Ursachen aller Wirkungen angegeben werden können. Diese enge Verknüpfung des Lichtes mit Materie und Raum, welches aufs genaueste dem für die *Kathedrale von Chartres* geschilderten Tatbestand entspricht, ändert nichts an der prinzipiellen Trennung dieses geschaffenen Lichtes von dem ungeschaffenen Gott. In diesem Sinne heißt es bei *Grosseteste* (am Anschluß an *Augustinus*), daß man die Wahrheit der Dinge nur im Lichte der göttlichen Wahrheit schauen kann, aber diese letztere nicht in sich selbst, sondern nur in Verbindung und bei einer gewissen Ausgießung über die wahren Dinge. Gott ist auch in der immateriellen Substanz des Lichtes nicht als substanzieller Teil derselben vorhanden, sondern »Gott ist nur in dem Sinne die Form der Dinge, daß diese Verwirklichungen der in meinem Geiste existierenden Formen sind, also als *causa exemplaria*«. <sup>8</sup>

Also auch auf dieser neuen Basis ist der Raum als das

Irdische über sich selbst hinaus zu transzendieren. In dieser Hinsicht ist der Zusammenhang mit dem XII. Jahrhundert gewahrt, weil in ihm das Wesen des Christentums überhaupt liegt.

### III. Konstruktion und Raumgestaltung

Man hat oft behauptet, die griechische Antike habe (im dorischen Tempel) nur den Baukörper formal durchgestaltet, das christliche Mittelalter dagegen vorwiegend den Innenraum. An dieser einseitigen Formel ist nur soviel richtig, daß sich der Ausgangspunkt des architektonischen Denkens vom Außenbau auf den Innenraum verschoben hat. Dies wird am klarsten in demjenigen Kirchentypus, der alle zur Konstruktion und Raumgestaltung notwendigen Glieder ganz ins Innere hineingenommen und hier vollständig sichtbar gemacht hat: in den sogenannten aquitanischen Kuppelkirchen und besonders in ihrer Kombination mit der Form des griechischen Kreuzes. Dieser letzte Fall kommt in Frankreich nur einmal vor, aber wegen des in ihm rein verkörperten Zentralgedankens hat *St. Front* in *Périgueux* eine über diese zahlenmäßige Geringfügigkeit weit hinausreichende Bedeutung. Denn abgesehen von den wiederholten Versuchen mit Zentralkapellen, war der Gedanke der Zentrierung auch in den Längsbau über dem lateinischen Kreuz eingedrungen (wie Bedeutung und Durchbildung der Vierung, die sogenannten Dreikonchenkirchen, und die Choranlagen mit Umgang und Kapellenkranz beweisen), bis schließlich in *Chartres* eine Verbindung und Versöhnung des lateinischen und des griechischen Kreuzes versucht wurde. Indem man das Querschiff mit halber Gesamtlänge der Kirche in die Mitte des Längsschiffes legte, stellte man eine Gleichgewichtsrechnung zwischen zwei heterogenen Hälften her: das dreiteilige Längsschiff und ein Chor mit doppeltem Umgang und Kapellenkranz wurden durch das dreiteilige Querschiff gegeneinander ausgewogen.

Das Eigentümliche der Anlage über dem griechischen

Kreuz besteht darin, daß sie den Menschen in die Leere des Kreuzungspunktes aller Mittelachsen stellt und ihn damit seines eigenen natürlich-körperlichen Achsenkreuzes beraubt; ihn dann auf Körper stoßen läßt, und schließlich Raum um ihn entwickelt, den er nur durch einen die Grenzen umschreitenden Weg zusammenfassen kann, von dem aus sich ihm die vollkommene Gleichheit aller Teile perspektivisch verschoben darstellt. In der Kirche über dem lateinischen Kreuz dagegen ist zunächst in der einseitig festgehaltenen Blick- und Schreitrichtung des menschlichen Körpers eine Bewegung angeregt, die sich auf einseitig gerichteten Bahnen in einer rhythmischen Gliederung verwirklicht, welche aus der Kontrastierung und Durchdringung von Endlichem und Unendlichem gewonnen wird. Aus dem Zusammenspiel beider – des Strebens und der Gnade – erreicht der Mensch eine momentane Erlösung, die er in dem Maße als sinnlich fühlbaren Besitz wieder verliert, als er denselben Weg in umgekehrter Richtung zurückgehen muß.

Das griechische Kreuz von *St. Front* in *Périgueux* stellt den Menschen in den Schnittpunkt aller Achsen, also in den Mittelpunkt des Gebäudegrundrisses, d. h. in ein Maximum an Leere, von dem alle Schließungen gleich weit entfernt sind (28 m) und sich nur der Form nach unterscheiden. Die vier einheitlichen Schließungen liegen jeweils in einer Ebene und sind in dieser als ganze Schließung wie eine Mauer vorhanden; die Schließung in der Höhe dagegen bildet sich allmählich in immer neuen, höher steigenden Kurven, die den Raum durchschreiten, sich dabei verengen und schließlich in *einem* Punkt enden. Dadurch bekommt die Höhe für den in der Achse stehenden, von Leere rings umgebenen Menschen ein Übergewicht über alle andern Richtungen; subjektiv gesehen, kommt es folglich zu einer fast vollständigen Entwurzelung des mit dem menschlichen Körper gegebenen Achsensystems. In der Längskirche über dem lateinischen Kreuz war schon dem

Schreiten, also der Bewegung, ein Übergewicht über die statischen Koordinaten gegeben (über die Blicklinie oder Augenhöhe und über die Trefflinie oder Symmetrieachse), und man hatte die Blicklinie immer mehr in Bewegung umgesetzt, sie steigen und fallen lassen, so daß allein die Mittelachse des Körpers in der Symmetrie der Dreischiffigkeit und in der Konzentration auf die Achse des Chores festgehalten wurde.

Diese Dynamisierung des körperlichen Achsenkreuzes unter Bevorzugung der Tiefe, d. h. der Gangrichtung, war bedingt durch den religiösen Gehalt des Christentums, durch seine speziell abendländische Interpretierung. Im griechischen Kreuz dagegen ist die Gangrichtung nicht nur nicht angeregt, sondern geradezu gehemmt. Denn da alle vier Arme gleich lang sind, hat der Bewegungsanreiz einen Indifferenzpunkt gefunden. Der Mensch, der in diesem Indifferenzpunkt steht, kann nur durch Drehung des Körpers um sich selbst eine Differenzierung suchen. Schon der bloße Anreiz zu einer solchen Bewegung hebt die Trägheit des Menschen auf, lockert seine Beziehung zum irdischen Gleichgewicht. Liegt nun überdies die einzige feststellbare Differenzierung in der Höhenrichtung weit über dem Menschen, und rückt somit die Blicklinie, unbekümmert um alle natürlichen Forderungen des Körpers, in den Endpunkt der Kuppel (28 m über dem Boden), so ist die Bewegung entkörperlicht, entstofflicht, und der in der Leere stehende Mensch ist nur als Bewegung seiner Seele vorhanden. Und diese vollständige Immaterialisation und Bewegtheit *ist da*, sie ist ein existierendes und nicht ein sich entwickelndes Phänomen, oder genauer: die Umwandlung des Menschen geht in einem unwahrnehmbar kurzen Augenblick, durch einen der Gleichzeitigkeit nahe kommenden Sprung, gleichsam in der Zeitlosigkeit vor sich, während der Abendländer sie durch eine in der Zeit sich vollziehende Anstrengung sucht, indem er von seinem Körper ausgeht und ein Streben entwickelt, auf dessen Weg sich einmal in der Zeit die Gnade

finden muß, die es aufhebt und vollendet. Der Abendländer beginnt da, wo der primitive Mensch allein beginnen konnte: beim Körper; die Byzantiner aber fahren fort, wo die Neuplatoniker geendet hatten: bei dem Faktum des absoluten Geistes als Ausgangspunkt. Alles weitere ist Konkretisierung des Absoluten, Materialisierung der Höhenbewegung durch gleichmäßige Hinzunahme der übrigen Dimensionen, während im Typus des lateinischen Kreuzes der entgegengesetzt gerichtete Entmaterialisierungsprozeß unterstrichen ist.

Wie vollzieht sich der Konkretisierungsprozeß des Leeren, der immateriellen Bewegung des senkrecht unter der Kuppel Spitze stehenden Menschen? Zuerst stößt er auf die vier Pfeiler, welche auf den sie zusammenspannenden Bögen die Zentralkuppel tragen. Sie sind wirkliche, rings von Luft umgebene Körper von ca. 5 m 80 × 5 m 80 Umfang (bei einer Höhe von 14 m). Aber das Auge stößt auf die Ecken, in denen sich die Seiten des Quadrates begegnen, wodurch dieses sich in der Diagonalrichtung aufspaltet und für den Eindruck an Masse und Schwere verliert. Auf den ersten Anhub ist ein Gegensatz zwischen optischem Eindruck und architektonischer Wirklichkeit hergestellt. Der Architekt gleicht dann die Paradoxie dieser Spannung wieder aus, indem er die Leere, aus der der Blick herkommt, und die schwere Masse, auf die er stößt, sich einander durchdringen läßt: jeder Pfeiler wird in der Mitte aller vier Seiten ausgehöhlt; es entstehen so vier kleinere Pfeiler, deren Zwischenraum – breiter als die Seite der neuen Teilpfeiler – durch eine Wölbung (oder Kuppel) überbrückt wird. Während so die vom Auge vorgenommene Aufspaltung der Pfeilermasse durch ihre wirkliche Aushöhlung unterstützt und ergänzt wird, wird die Gesamtform der Kirche in das Bauglied des Pfeilers hineingetragen, denn seine Leeren bilden jetzt zusammen die Form eines griechischen Kreuzes (und ähnlich fixieren die optischen Diagonalen an ihren Endpunkten ein griechisches Kreuz).

Der Pfeiler bildet die erste körperliche Konkretisierungsstufe, vier solcher Pfeiler die erste räumliche. Das Joch der Zentralkuppel ist zunächst nur die räumliche Ausweitung der Teile des Pfeilers (oder umgekehrt der Pfeiler ein in den Maßen reduziertes Joch), wobei sich aber mit den absoluten Maßen auch die relativen ändern und damit die Gesamtwirkung. Es entstehen jetzt zwischen den vier Joch-Pfeilern immaterielle Luftebenen als Grenzen, die weniger für den Körper als für das Bewußtsein da sind, aber da sind nicht nur wegen der Bögen, die sie verbinden, sondern vor allem auch wegen der Tatsache, daß der Zwischenraum zwischen ihnen gerade noch gleich ist der Summe der zwei Pfeilerseiten, welche die Luftebene fest einfassen. Diese Luftebenen bilden zusammen für das ganze Kuppeljoch ebenso ein griechisches Kreuz wie die Aushöhlungen in jedem einzelnen Pfeiler. Der Unterschied für die Wirkung beruht darauf, daß für die Pfeiler das Luftkreuz sekundär war, da es erst durch Aushöhlung in sie hineingetragen werden mußte, während für das Joch die Begrenzung durch Pfeiler sekundär erscheint, was durch die Aushöhlung der Pfeiler noch unterstützt wird.

Diese erste Stufe der räumlichen Konkretisierung, gebildet allein aus verschiedenen Beziehungen des Vollen und des Leeren über verschieden großen Formen des griechischen Kreuzes, vollendet sich in der Höhendimension. Die Pfeiler steigen auf einer Breite von ca. 6 m zu einer Höhe von 14 m; ihr endlicher, körperhafter, statuarischer Charakter wird trotz der senkrechten Höhengliederungen dadurch gewahrt, daß die oberen Durchbrechungen (zwei Fenster) ein liegendes Rechteck bilden, das zur Waagrechten des abschließenden Gesimses überleitet. Von Pfeiler zu Pfeiler wölbt sich ein Bogen, für das Auge annähernd in Form eines Halbkreises. Diese Bögen begrenzen den Luftraum nach oben hin teilweise, und zwar durch eine steigende und dann auf die Ausgangshöhe zurückfallende Bewegung. Das Untergeordnete und Unvollständige dieser

Bemühung wird trotz oder gerade wegen der viermaligen Wiederholung anschaulich, zugleich aber auch die Gewißheit, daß die restliche Aufgabe auf eine andere Weise gelöst werden wird, da die vier Bogen nicht *allein* fallen, sondern gleichzeitig mit den sich nach unten zuspitzenden Pendentifs zwischen ihnen. Jeder Bogen zwischen je zwei Pfeilern des Zentraljoches zieht sozusagen die obere Grenze dessen, was durch Aufsteigen von unten her zu leisten ist. Indem nun aber in den Zwischenräumen die Pendentifs mitfallen, tritt das dritte Element des Aufrisses – die Kuppel – in Funktion.

Die Kuppel setzt sich durch drei Steinschichten und ein Gesims gegen die Jochbögen ab und steigt über waagrecht liegende Steine in immer kleiner werdenden Kreisen von unten nach oben, um – immer leichter werdend – den Raum in einem einzigen Punkt zu schließen. Von diesem Endpunkt gleitet das Auge wieder zurück nach unten und außen, aus einer Einheit in die Mannigfaltigkeit, aus einer Immaterialität in die Materialität, aus der Ausdehnungslosigkeit in die Ausdehnung. Diese Herabsenkung in den Raum überbordnet das Gesims zunächst in seinem ganzen Umfang, dann in den Pendentifs, die durch die drei erwähnten Steinschichten untereinander zusammenhängen. Kuppel und Träger, getrennt und verbunden zugleich, haben zwei ganz verschiedene Arten von Bewegungen: unten in den Pfeilern bewegen sich geschlossene Massen in direkter Richtung nach oben, die Kuppel dagegen bewegt sich, den Raum umschreibend, gleichsam als ein *actus purus*, der sich ins Unendliche zurückziehen oder auf die Masse gnadenartig überborden kann, während die Masse immer im Endlichen bleibt (ins Quadrat gebunden und zum Zurückfallen gezwungen). Die Vermittlung zwischen zwei so verschiedenen Bewegungen bilden die Pendentifs; oder anders ausgedrückt: in der Koordination von Jochbögen und Pendentifs zwischen oberem Pfeiler- und unterem Kuppelgesims koordinieren sich die zu Gott strebenden Energien

des Menschen und die sich vermenschlichenden Energien Gottes, ohne daß durch diese schwebende Zwischenschicht der Vermittlung die prinzipielle Verschiedenheit aufgehoben wird.

Der Hauptausdruck des Christlichen ist also zunächst in die senkrechte Richtung verlegt, und zwar direkt, d. h. ohne jeden Umweg über Breite und Tiefe. Die nächste Stufe der Konkretisierung besteht dann darin, daß sich identische Kuppelräume nach allen vier Richtungen des Grundrisses gleichmäßig an das zentrale Joch anschließen. Rein technisch oder konstruktiv könnte man das Verfahren unendlich oft wiederholen; sobald man aber die Idee des griechischen Kreuzes – die Zentralanlage – festhalten will, ist die Zahl der Ansetzungen abhängig von der Wirksamkeit der zentralen Kuppel als Sammelpunkt. Konstruiert man alle Seitenkuppeln über denselben Grundrißmaßen wie die Hauptkuppel, so reicht die konzentrierende, zentripetale Wirksamkeit des Zentraljoches nicht über eine Vergrößerung um *eine* Kuppel nach jeder Seite hinaus. Die zentrifugale Ausdehnung des Raumes begrenzt sich also von innen her durch und um die Hauptachse, die Raumgestaltung findet aus immanenten Gründen ein Ziel, während – wie wir sehen werden – die Verwirklichung dieses Abschlusses durch eine Mauer oder durch deren Baukörper immer nur äußerlich bleibt.

Soll das Gleichgewicht zur Zentripetalkraft der Mittelachse gewahrt werden, dann drängt also die Erweiterung selbst trotz oder gerade wegen ihrer Zentrifugalkraft zu einem Abschluß hin. Eben dadurch stellt sich eine wesentliche Veränderung ein: die Pfeiler der Zentralkuppel werden nur an einer (unsichtbaren) Ecke davon betroffen, daß der Zwischenraum zwischen den Pfeilern nach außen hin abgeschlossen werden soll, während umgekehrt von den Pfeilern der weiteren Kuppeln nur eine einzige Kante von dieser Tatsache unberührt bleibt. Der freistehende Pfeiler ist ein Körper, der nur die Aufgabe hat, der Konstruktion

zu dienen, das heißt, er ist nur ein konstruktiv durchgeformtes und ideologisch ausdrucksvolles (symbolisches) Gerüst.

An den andern Pfeilern tritt diese Funktion in Konkurrenz mit der Tatsache, daß jeder Pfeiler an zwei Seiten durch Mauer oder Fenster geschlossen wird. Dies ist nicht eine (konstruktive) Funktion des Pfeilers, sondern hängt ab von der Notwendigkeit, aus der Raumgestaltung einen Baukörper zu machen. Der Pfeiler hört damit auf, ein freistehender Körper zu sein, er wird ein von zwei Seiten eingebundener und einbezogener Körper, wodurch seine Abhängigkeit verdoppelt wird. Dabei ist der Charakter der zweiten Abhängigkeit ein ganz anderer als der der ersten. Dieses ist zugleich eine Selbst- und Fremdfunktion, denn der Pfeiler bestimmt sich für das Gewölbe, wie er von diesem bestimmt wird; die andere Abhängigkeit dagegen ist eine völlig äußere: die Mauern fügen sich den Pfeilern an, verschmälern ihre Ausdehnung, ohne daß der Pfeiler von sich aus die Mauer fordern würde, ohne daß es von ihm aus einen Übergang zum Baukörper gibt. Der Architekt hat diesen Unterschied empfunden und hat den Mauercharakter des Pfeilers dadurch für den Eindruck zu vergrößern gesucht, daß er den eingebundenen Pfeilern nur ein kleineres [Fenster] statt zwei größerer Fenster gegeben hat; er hat ferner jeden Abstand zwischen der dekorativen Wandgliederung und den Pfeilern vermieden. An dem absoluten Dualismus zwischen konstruktiv und ideologisch durchgeformten Gerüst und der Füllung des Mauerabschlusses wird dadurch nichts geändert.

Diese Stufe der Konkretisierung ist also dadurch charakterisiert, daß der äußere Abschluß des Baukörpers zwar nicht aus der Konstruktion, wohl aber aus dem Kern der Raumgestaltung gefordert wird, womit der Zufälligkeit seiner Realisierung (dem Dualismus von Gerüst und Füllung) doch eine Notwendigkeit im Prinzip zugrundeliegt. Dieser Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit der Grenze des

Baukörpers, von der Raumgestaltung her gesehen, und der Zufälligkeit seiner Verwirklichung, von der Konstruktion her gesehen, ist das treibende Moment in der Entwicklung zur Gotik. Diese macht durch Ausdehnung der Raumgestaltung auf den Baukörper mittels Strebepfeilern und Strebewölbungen den Zusammenhang zwischen Konstruktion, Raumgestaltung und Baukörper notwendig.

Die nächste Stufe der Konkretisierung wird durch die Behandlung der Mauer selbst gebildet: durch ihre Arkadendekoration im unteren Teil, durch ihre Fenster im oberen. Der erste Faktor bleibt akzidentiell, von dem zweiten haben wir im Abschnitt über die Lichtkomposition gesprochen.

Die letzte Stufe betrifft nicht mehr die geometrische Seinsform, sondern die Wahrnehmung durch das Auge und den Schritt des Menschen. So sehr der Mysteriengehalt der christlichen Religion sich durch die gleichzeitig und vollständig übersichtliche Konstruktion rationalisiert zu haben scheint, schon die Tatsache, daß der ganze methodische Konkretisierungsprozeß in der leeren Achse seinen Ausgangspunkt hatte und die Leere alles Volle und Körperliche durchsetzte und schließlich die Realisierung des endlichen Abschlusses zufällig machte – schon all dies zeigt, daß das Rationale nur eine methodische Brücke zwischen dem Unfaßbar-Leeren jenseits ihrer und dem Sinnlich-Körperhaften diesseits ihrer ist.

Sobald man nicht in der Mitte, sondern (wie der Eintretende!) an einer der Extremitäten steht, wird die geometrische Seinsform aus Quadraten mit dem Gleichgewichtsspiel zwischen Zentrifugalkraft des Raumes und Zentripetalkraft der Achse und die Höhenbewegung um diese Achse durch einen Bewegungszug in die Tiefe des Raumes ersetzt, welcher dem Gesetz der Perspektive unterliegt.

Es findet eine ganz rapide Verkürzung zwischen den drei Pfeilergruppen statt: denen, welche die zentrale Kuppel vorn tragen, denen, welche sie hinten tragen, und de-

nen, welche die Abschlußkuppel hinten tragen. Die Pfeiler der ersten Gruppe sind soweit voneinander getrennt, daß das Auge sie nicht zusammen sehen kann, ohne eine Bewegung von links nach rechts zu machen. Trotzdem tritt die zweite Gruppe nur teilweise in die Öffnung der vorderen ein; diese bildet einen Rahmen, welche die hintere Arkade so überschneidet, daß nur der innere Teil der Gerüst-Pfeiler mitumfaßt wird. Dies wiederholt sich von der zweiten zur dritten Gruppe in einer noch zugespitzteren Weise.

Ebenso rapid fallen die Kuppeln. Der sichtbare Teil wird nach Höhe und Breite kleiner. Die Höhe senkt sich vom Schlußpunkt der ersten Kuppel zum Absatzgesims der zweiten und schließlich zur Höhe des Arkadenbogens unterhalb der dritten Kuppel. Für den Betrachter ergibt die letzte Höhe wegen der Distanz eine Blicklinie\*<sup>21</sup>; die erste dagegen liegt fast senkrecht über ihm, quasi im Unendlichen, so daß diese Differenz einen Kontrast zwischen Unendlichem und Endlichem schafft. Die Verschmälerung der Kuppel ist sehr deutlich sichtbar an ihren Fenstern. In der ersten Kuppel liegen diese in der ganzen Rundung, in der dritten sieht man nur das Stück zwischen zwei Fenstern.

Zwischen der perspektivischen Verkürzung der Pfeiler und der Senkung der Kuppeln entsteht ein Abstand, der ausgefüllt wird durch eine sphärische Figur, deren Grenzen gebildet werden unten aus den Arkadenbögen, oben aus der Rundung des Kuppelgesimses, rechts und links durch je eine Seite des sphärischen Dreiecks der Pendentifs, welche die obere und untere Grenze verbindet, ohne sie zu schließen. Die Perspektive legt also den Akzent auf den vermittelnden Teil zwischen den zwei so verschiedenartigen Bewegungen des Pfeilers und der Kuppel und hebt damit – wesentlich stärker als die geometrische Seinsform – die Tatsache der Vermittlung heraus, die für die christliche Religion in der zweiten Person der Trinität, im Sohn Got-

tes, der zugleich der Menschensohn war, eine so große Bedeutung hat.

Neben dieser perspektivischen Bewegung, in die sich die Quadrate der geometrischen Seinsform für das Auge verwandeln, ist eine andere vorhanden. Man kann den Kirchenraum durchschreiten und umschreiten. Man kann ihn durchschreiten, indem man durch die Aushöhlungen der drei Pfeiler in der Ost-West- oder in der Nord-Süd-Richtung hindurchgeht. Man kann ihn umschreiten, indem man entweder im Erdgeschoß durch die acht äußeren Pfeiler hindurchgeht oder über die Galerien, die sie in der Höhe des ersten Geschosses verbinden. Damit ist in den gleichseitigen statischen Grundriß ein in sich zurücklaufender Bewegungszug eingeführt, der von der einseitig gerichteten Bewegung, die den Kirchentypus des lateinischen Kreuzes beherrscht, durchaus verschieden ist.

Im Raum über dem lateinischen Kreuz wird man zunächst allmählich, dann durch den Sprung der Vierung bis vor den Chor (d. h. die Erlösung) hingeführt, dann von ihm aus in abrupter Weise ins Gegenteil zurückgeworfen; nur das Vorhandensein eines Umganges mit Kapellenkranz macht die Umkehr kontinuierlich, allerdings auch zwangsläufig. Das Eigentümliche dieser letzten Lösung ist, daß man sich gleichsam im Rücken des Allerheiligsten noch einmal aufgehalten und an die Heiligen verwiesen sieht, was eine Vermittlung zur Welt darstellt. Im griechischen Kreuz dagegen bewegt man sich – mag man die Kirche durchschreiten oder umschreiten – immer auf derselben spannungslosen Bahn der Kontemplation, und nur wenn man unter die Achse der Kuppel tritt, beginnt eine neue, die entscheidende Bewegung. Aktion und Stufen der Aktion gibt es nur zwischen oben und unten, nicht aber zwischen vorn und hinten.

Anstelle der für die Kirche über dem lateinischen Kreuz entscheidenden Längsrichtung des Durchschreitens findet sich das sich in sich selbst schließende Umschreiten, das in

einer Distanz (und in mehreren Schichten) um die zugleich leere wie zentrale Achse herumführt. Der umschreitende Körper des Menschen faßt den Raum zusammen und bereitet zugleich seine Seele für die entscheidende Begegnung mit dem Absoluten vor. Dieses bleibt ruhend an seinem Platz, versenkt in die Fülle seiner Leere, und der Mensch tritt ohne Zwang unter es hin, wenn seine Kontemplation gleichsam von selbst ihn dahin führt. In der Kirche über dem lateinischen Kreuz dagegen steht man von Anfang an unter dem Zwang der einseitigen Richtung, man ist sogleich am Eingang in eine Spannungsbeziehung zum Absoluten gesetzt, und die Auseinandersetzung wird eine Anstrengung des Willens, eine Aktion, eine Schlacht mit kurzen Siegen und langen Niederlagen, deren endgültige Entscheidung nicht in diesem Leben fällt. Der Soldat Gottes und der Anachoret [der christliche Eremit] Gottes – kann es zwischen ihnen eine Beziehung geben?

Es war die Stärke des westeuropäischen Christentums des XII. Jahrhunderts, die ihre Quelle in der unverbrauchten geistigen Kraft der Stämme der Völkerwanderung hatte, daß es vor keinem Gegensatz zurückschreckte, daß es für die großen Antithesen zunächst eine äußere Versöhnung, dann eine wahrhafte Synthese suchte. So finden wir die Wölbung durch Kuppeln mit dem lateinischen Grundriß zusammengebracht, eine ausgesprochene Rundform mit einer ausgesprochenen Langform, indem die Kuppeln über quadratischem Grundriß wie an einem Faden in die einseitig betonte Richtung der Tiefe aneinandergereiht werden (die bereits erwähnten sogenannten aquitanischen Kuppelkirchen). Mag diese unmittelbare Kombination absoluter Kontraste vom künstlerischen Standpunkt aus nie ganz aufgehen, historisch gesehen hat sie die kaum zu überschätzende Rolle eines Triebstoffes für die Entwicklung der Jochbildung wie der Wölbung der eigentlichen Basilika gespielt.

Für die Raumgestaltung der aquitanischen Kuppelkirchen ergibt sich aus diesem Kontrast folgendes:

Der Verzicht auf Seitenschiffe hat zur Folge den Verzicht auf malerische Durchblicke durch die Arkaden, auf interessante Überschneidungen, auf das Zusammenspielen getrennter Raumteile. Oder positiv ausgedrückt: die Beschränkung auf die Einschiffigkeit bedeutet die Herausbildung quadratischer bzw. kubischer Raumzellen, die Eroberung des Raumvolumens von großer Spannweite nach allen Dimensionen im Gegensatz zum Vorherrschen der einseitigen Bewegungsrichtung und deren Rhythmisierung.

Diese Raumzellen haben keine andere Verbindung untereinander als die der direkten Addition; Quadrat wird an Quadrat gefügt, Raumvolumen an Raumvolumen gehängt. Wie jede Addition ist auch diese im Prinzip unendlich, das heißt, jede innere Beziehung zwischen der wirklichen Endlichkeit der einzelnen Raumzelle und der möglichen Unendlichkeit des Additionsverfahrens fehlt. Der Abschluß – und d. i. der Chor, also vom theologischen Standpunkt das Entscheidende – wird dadurch künstlerisch zufällig.

Die Aneinanderreihung in der Längsrichtung nimmt der einzelnen Raumzelle die Betonung der senkrechten Mittelachse, welche ihre konzentrierende, zentripetale Wirkung verliert. Damit schwindet aber nicht nur das innere Gleichgewicht zwischen der zentripetalen und der zentrifugalen Tendenz der Raumgestaltung, sondern mit dieser Spannung auch der eigentliche religiöse Ausdruck des Raumes. Die vollständig sichtbare Konstruktion bekommt ein Übergewicht über die Raumgestaltung und damit der Rationalismus über den Glaubensgehalt. Diese Aufspaltung ergänzt und vertieft den Dualismus zwischen Gerüst und Füllung, der ebenfalls ein Ausdruck des einseitig vorherrschenden Konstruktivismus und Rationalismus ist.

Wir hatten bereits in dem Abschnitt über die Licht-

komposition die Entwicklung festgestellt, welche die Lichtführung zentrifugal macht, im Gegensatz zur Zentripetalkraft der umkreisten Achse, die durch die Tiefenreihung der einzelnen Raumvolumina ohnedies sehr geschwächt war. Dieselbe Entwicklungstendenz trägt nun den Dualismus auch in die räumliche Gestaltung der einzelnen Zelle selbst hinein. Wir hatten bei der Analyse von *St. Front in Périgueux* die Bedeutung des vermittelnden Teiles zwischen Trägern und Kuppeln betont. Sie kam – architektonisch gesehen – dadurch zustande, daß die Koordination der Arkadenbögen und der Pendentifs sich durch eine Reihe von zwei bis drei Steinschichten so verband, daß die Pendentifs nicht voneinander isoliert wurden. Dadurch wird wirkungsmäßig der Übergang vom Trägersystem zur Kuppel und umgekehrt kontinuierlich gemacht; die drei Faktoren des Aufrisses fließen ineinander. In *Fontévrault* aber sitzt die Kuppel bzw. das Kuppelgesims direkt auf den Extrados der großen Arkadenbögen; die Pendentifs sind dadurch voneinander getrennt, ihre Vermittlerrolle wird unterbrochen. Die beiden entgegengesetzten Faktoren des schweren Aufwachsens des Irdischen und der Herabsenkung des Göttlichen berühren sich nur tangential, d. h. so wenig wie möglich. Die Transzendenz und Unmaterialität des Göttlichen ist so gesteigert, daß das Irdische mit seiner Körperlichkeit und Räumlichkeit unabhängig und selbständig wird. Die bloße Äußerlichkeit der Vermittlung ist so stark betont, daß die katholische Art der Einheit zwischen den Gegensätzen des Irdischen und Überirdischen bedroht, ja der letzte Rest des religiösen Ausdruckes der Raumgestaltung beseitigt erscheint. Man wird an den Nihilismus des XII. Jahrhunderts erinnert, daß Christus als Mensch nichts sei – eine Lehre, die von *Robert von Melun* und *Johannes von Cornwall* bekämpft und auf dem dritten Laterankonzil verurteilt wurde.

Es ist offensichtlich, daß die aufgezählten vier Faktoren aufs engste zusammenhängen und ein und dasselbe Ziel verfolgen: die Eroberung eines allein durch die Konstruktion bedingten, rational-irdischen Raumes. Die Rolle dieses Konstruktivismus in der Architektur ist der der Dialektik in der Philosophie des Mittelalters analog (wobei unter Dialektik das Operieren der Vernunft mit der aristotelischen Logik zu verstehen ist, welche auf dem Identitätssatz, dem Satz des Widerspruches und der Syllogistik beruht). Man weiß, wohin diese formallogische Richtung schon in der Frühscholastik des XI. Jahrhunderts geführt hat, wenn sie auf die Theologie angewandt wurde. Gestützt auf einen erkenntnistheoretischen Rationalismus, der die Vernunft zur Richterin der Theologie machte, hatte *Berengar von Tours* die Transsubstantiation, die wirkliche Gegenwart Christi und damit das Mysterium der Eucharistie geleugnet. *Roscellin* hatte eine tritheistische Interpretation des Dogmas der Trinität gegeben. »In Deo tres personas esse tres res ab invicem separatas, sicut tres anguli, ita tamen, ut una sit voluntas et potestas.\*<sup>22</sup> Diese Formulierung kann beinahe wörtlich auf die Zersetzung der Einheit der Raumgestalt der Kirche übertragen werden, deren Parzellen nur durch eine Tiefenachse zusammengehalten werden, welche in dem Wesen der einzelnen Raumzellen nicht verwurzelt ist. Diese auflösende Tendenz steht in einem scharfen Widerspruch zu allen jenen Bemühungen um eine methodische Kontinuität des Weges, der von Gott zu den Menschen und von diesen zurück zu Gott führt (und von denen wir oben gesprochen haben).

Vom Standpunkt der Aufklärung aus repräsentiert diese analytische Richtung der Vernunft allein den Fortschritt in der Entwicklung, weil sie die Theologie zugunsten einer wissenschaftlichen Erfassung der Welt auflöst. Für eine umfassendere Geschichtsauffassung dagegen liegen die Dinge nicht ganz so einfach. Denn die christliche Religion und speziell ihr bewußter dogmatischer Ausdruck in der

Theologie stellt den unbeherrschten Sektor der Welt in einem imaginären, zugleich aber scharf beleuchteten Bild dar, und zwar nicht nur eine eingebildete Beherrschung der Inhalte der Welt, sondern auch eine Herausarbeitung der Methode, welche die wirklichen Inhalte formte (wenn auch nicht auf der konkreten Ebene der Wirklichkeit, sondern auf der imaginären Ebene des Verhältnisses des Menschen zu Gott). \*<sup>23</sup> In seinem Kampf gegen *Berengar von Tours* hatte *Petrus Damiani* mit Recht auf die Beschränktheit des Satzes vom Widerspruch hingewiesen, der seiner Meinung nach für die Logik und für die Mangelhaftigkeit der Natur gelte, nicht aber für die göttliche Majestät. Dies ist zwar eine falsche Beurteilung des Anwendungsbereiches der Antithesen, ändert aber nichts an der Tatsache, daß die Theologie damals die Hüterin jener anti-aristotelischen, später hegelschen Dialektik war, deren Hineintragung in die natürliche Wirklichkeit die positive Seite des Fortschrittes der Entwicklung des menschlichen Denkens war. Wenn wir daher die geschichtliche Bedeutung sowohl des architektonischen Konstruktivismus des XII. Jahrhunderts wie der philosophischen Dialektik des XI. beurteilen wollen, so müßten wir im Auge behalten: Der bewußte Fortschritt, der in der Auflösung der religiös-dogmatischen Gehalte liegt, beschränkt sich selbst, sei es dadurch, daß er einseitige Prinzipien wählt, deren geschichtliche Begrenztheit er nicht durchschaut (wie z. B. die aristotelische Logik), sei es dadurch, daß er über die Kritik nicht hinauskommen kann, weil zwischen der intellektuellen und der wirklichen Beherrschung der Welt noch eine Kluft liegt. Dagegen besteht für den bewußten Traditionalismus der Anreiz zu einer Erweiterung der Theologie um einen Teil der konkreten Welt, und er vollzieht den nächsten möglichen Schritt der Entwicklung wirklich.

Wir haben diese allgemeine Betrachtung für nötig gehalten, weil die Gotik zwar die Tendenz zum Konstruktivismus übernommen hat, ohne aber dessen absolut dualisti-

schen Konsequenzen zu verfallen, wie es *Viollet-le-Duc* annimmt. Denn es tritt in die Gotik ein anderer Faktor ein: die Raumgestaltung über dem lateinischen Kreuz, die wir nun zu analysieren haben, um unsere frühere Behauptung verständlich zu machen, daß die Gotik die Synthese aus den beiden so entgegengesetzten Arten der Raumgestaltung gezogen hat.

Die tonnengewölbte Kirche scheint zunächst nur weniger Modifikationen in der Raumgestaltung fähig zu sein (z. B. Ein-, Drei- oder Fünfschiffigkeit, Chor mit oder ohne Umgang und Kapellenkranz, Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Triforien). Es zeigt sich aber, daß wesentlich geringere Veränderungen genügen, um die Raumgestaltung zu beeinflussen, und daß innerhalb dieses Konstruktionstypus eine Entwicklung der Raumgestaltung stattgefunden hat, wie sie durch den Unterschied zwischen rechteckigem und quadratischem Grundriß, zwischen Halbkreisbogen und zugespitztem Bogen, zwischen durchlaufenden und zweistöckigen Trägern äußerlich und formal charakteristisch ist. Wir werden aber zunächst versuchen, einige gemeinsame Züge dieser Raumgestaltung, die ja die typisch romanische ist, herauszustellen.

Der romanische Innenraum hat ein endliches Volumen in seiner Gesamtheit wie in seinen Teilen. Die Erstreckungen der einzelnen Dimensionen werden selten so groß, daß die perspektivischen Verkürzungen und die durch sie entstehenden optischen Eindrücke stärker werden als die geometrische Seinsform der Beziehungen zwischen den Dimensionen und Richtungen. Die Endlichkeit hat gewiß die Tendenz, sich bis an ihre äußerste Grenze zu erstrecken, aber diese Grenze bleibt bestimmt durch die Reichweite des Körpers des Menschen und nicht durch die der Sinne, speziell des Auges. Die von den Sinnen bedingten Veränderungen des Raumdaseins und ebenso die von diesen bedingten Anreizungen des Subjektes, selbst die seiner Seele,

seines Gefühles, seines Strebens sind einbezogen in die objektive Form. Diese ist bei Fehlen jeglicher Anweisung auf Anthropomorphes eine körperliche Realität *sui generis*, gleichsam die *Idee* eines Raumes, nicht im geringsten abstrakt, nicht Produkt menschlichen Denkens, nicht Entäußerung menschlichen Fühlens, sondern ein Sein *vor* allen diesen Subjektivismen, eine substantielle, schlechthin objektiv wirkliche Idee.

Dies gilt für das Ganze wie für die Teile. Das Längsschiff wird gegen das Querschiff abgeschlossen durch teilweise Zumauerung der Schlußarkaden, wodurch der Schiffsraum eine kubische Masse wird, in die sich die Bewegung einzuordnen hat. Der Conchenschluß des Chores wird tiefer gelegt als das Gewölbe des Hauptschiffes und der Chor auf diese Weise als abschließende Rundung an das Schiff herangerückt. Und selbst dort, wo ein Chor mit Umgang mit Kapellenkranz vorhanden ist, wird er nicht in der gotischen Weise benutzt, um die Illusion der Erstreckung ins Unendliche hervorzurufen.

Aber ein endlicher Raum kann nicht die christlichen Religionen ausdrücken, die das Moment des Unendlichen wesentlich in sich trägt. Wie ist in der romanischen Raumgestaltung dieses Moment des Unendlichen und seine Beziehung zum Endlichen dargestellt? Zunächst durch den eben erwähnten Charakter der ideellen Objektivität des Endlichen selbst. Der Raum wirkt nicht als vom Menschen gemacht, nicht als in sich selbst autonom, sondern als abhängig von einem noch allgemeineren Sein, als geworden – aber nicht vom Subjekt des Menschen her, sondern als gezeugt durch eine absolute Substanz. Hier kommt der mittelalterliche Realismus der Ideen in seiner ganzen Strenge und Herbeheit architektonisch zur Erscheinung, d. h. in seiner ganzen Distanz zu jedem menschlich-irdischen Dasein, obwohl der Künstler, der Architekt kein anderes Mittel als die Körperhaftigkeit hat, um die körperlose Idee und die transzendente Substanz auszudrücken.

Das zweite Mittel ist dann, in diese objektive Realität des Raumes den Sprung hineinzutragen. Vorbereitende Mittel sind die Abtrennung des Längsschiffes durch die teilweise Zumauerung der Abschlußarkaden, die Kontrastierung der parallel-epipedischen Form des Schiffes gegen die Rundform des Chores, die Höhendifferenzierung zwischen Schiff und Chor; die Kuppel, die über der Vierung aufsteigt, das Gesims, das die Höhe des Arkadengeschoßes gegen das Tonnengewölbe abschließt (und das im Barock zu einem zerreißenen Vorsprung sich entwickelt), sind die hauptsächlichsten Mittel der Verwirklichung dieses Sprunges für die Tiefen- und Höhendimension. Sie trennen die beiden Richtungen, die zusammenstreben; sie entfernen voneinander, was sich fast berührt: die Erstreckung in die Tiefe und das Zurückleiten aus der Tiefe durch die umfangende Rundform; das senkrechte Aufwachsen in die Höhe und die Herabwölbung der Tonne. Dieser Sprung, dieser Riß ist das Symbol für die in der objektiven Realität der Idee des Raumes enthaltenen zwei Gegensätze: des Irdischen und des Überirdischen, des Endlichen und des Unendlichen, des Relativen und des Absoluten, die aufs engste miteinander zusammenhängen und doch in keiner Weise miteinander zur Deckung oder zueinander ins Gleichgewicht zu bringen sind. In dieser letzten Hinsicht, d. h. für das Fehlen der den Griechen so vertrauten Gleichgewichtsrechnung ist bezeichnend, daß diese Sprünge – in der Tiefen- wie in der Höhendimension – nicht in der Mittelachse liegen, sondern zwischen sehr ungleichen Teilen, die aber doch, wie wir später sehen werden, durch bestimmte Proportionsgesetze zusammenhängen.

Das Vorhandensein dieses Sprunges unterstreicht die Verschiedenartigkeit der Teile, die sich – aufeinander verweisend – durch ihn getrennt finden. Das romanische Schiff der tonnengewölbten Kirche ist eine räumliche Einheit, aus der mit Hilfe der Träger und Gewölbegurten Glieder ausgesondert werden, ohne jemals ein selbständiges Sein oder

auch nur eine konstitutive Funktion für das Ganze des Schiffes zu gewinnen. Wir haben eine Art Divisionsverfahren vor uns, das die unmittelbare Abhängigkeit des Teiles vom Ganzen immerfort deutlich fühlen läßt, die Tatsache eines abhängigen erborgten Daseins von einem höheren Sein anschaulich ausdrückt. Es ist also das genaue Gegenteil des Verfahrens, das die als Raumvolumina selbstgenügsamen Quadrate der Kuppelkirchen addiert. Es unterscheidet sich aber auch wesentlich von der gotischen Raumgestaltung, die das (quer über alle drei Schiffe hinaus) räumlich durchgestaltete Einzeljoch in eine unmittelbare Beziehung zur (unendlichen) Gesamterstreckung der Tiefe bringt und durch eine Folge von solchen Beziehungen den Raum der Bewegung abringt (so daß man also nicht von einer Addition von Jochen in der Gotik sprechen darf). Im Schiff der tonnengewölbten Kirche der Romanik ist umgekehrt das Raumganze als Sein das erste, und eine rhythmisierte Bewegung wird sekundär durch Träger und Quergurte in dasselbe hineingetragen. Aus Querjochen zur Tiefenrichtung wird indirekt die ganze Tiefe aufgebaut, die als räumliches Dasein gleichsam a priori gegeben ist. Es gilt dabei die Regel, daß der Divisor so groß und der Quotient so klein sein muß, daß ein hinreichende Anzahl von Gliedern entstehen kann, um dem Raumdasein des Ganzen eine genügende Bewegtheit zu sichern. Oder anders ausgedrückt: Der Grundriß des Quasi-Joches muß rechteckig sein, wobei die Tiefe nur die Hälfte der Breite zu betragen braucht; dagegen darf er sich nicht so sehr dem Quadrat annähern, daß eine Ruheform entsteht, der rhythmische Ablauf der Folge zu langsam wird, die Beziehung zwischen Raumkörper und gegliedertem Weg zu locker und das Ineinander von Raumdasein und Wegbahn spannungslos. Begrenzt man außerdem noch das Raumkompartiment über einem fast quadratischen Grundriß mit zugespitzten Arkaden und Querbögen, dann wird die Selbständigkeit des Joches so groß, daß die Apriorität des Daseins des ganzen Schiffsrau-

mes verlorengelassen. Wir stehen damit an den Grenzen dieses Systems, das ganz auf dem objektiven Sein des Umfassenden, Allgemeinen, kurz: der Idee beruht und nur das Einzelne als das Wirkliche betont sieht.

Die Entwicklung zu diesen Grenzen hin kann man sich einerseits durch die größere entlastende Kraft des Spitzbogens erklären, andererseits aus dem Einfluß des quadratischen Grundrisses der Kuppelkirchen, der dem Bedürfnis nach Ausbildung des einzelnen Raumvolumens entgegenkam. Für die Art der geschichtlichen Bewegung ist interessant, daß die Gotik mit ihren rechteckigen Jochen nicht *unmittelbar* an die Aufteilung des romanischen Längsrechteckes in Querrechtecke anknüpfen konnte, sondern daß zwischen beide Etappen die Grundrißbildung über dem Quadrat sich einschleibt als notwendig, um von dem geringen Grad räumlichen Eigendaseins der romanischen Jochaussonderung zu dem räumlich durchgestalteten Joch der Gotik übergehen zu können.

Wir hatten den auffallendsten Unterschied in der Gestaltung des Grundrisses auf den Gegensatz zwischen Realismus und Nominalismus zurückgeführt.<sup>\*24</sup> Wie weit dieser Gegensatz Zeichen einer Entwicklung ist, wie weit er nur die dem XII. Jahrhundert immanenten und darum gleichzeitig vorhandenen Gegensätze bezeichnet, wird nie ganz entschieden sein. Wir können aber eine analoge Tendenz zur Verselbständigung der Teile im Verhältnis von Haupt- und Seitenschiff beobachten. Da dieses wesentlich schmaler ist, so entstehen hier durch die Quergurte Quadrate, wodurch der Rhythmus der Abfolge ein ganz anderer war als im Hauptschiff. Diese Differenzierung wurde, solange wir es in den Seitenschiffen mit Halbtonnen zu tun haben, zusammengehalten durch die sichtbare Überführung der Ganztonne in die Halbtonne, wodurch das Seitenschiff an das Hauptschiff herangezogen wurde. Sobald dagegen im Seitenschiff die Halbtonne durch die Ganztonne ersetzt

wird, vergrößert sich die Ablösung und Verselbständigung des Seitenschiffes. Dieser Ausfall des konstruktiven Zusammenhanges wird durch eine stärkere räumliche Beziehung ersetzt, wenn man gleichzeitig durch Übergang zum quadratischen Grundriß die Arkadenöffnung zwischen den Schiffen vergrößert. Diese Art des Miteinbeziehens der Seitenschiffe in die Gesamtbreite ist räumlicher, aber lokaler, weniger zentripetal als im Falle der Halbtonne. Die Gotik knüpfte an dieses Zusammenziehen der Räume im Querschiff an, und sie vergrößerte es, indem sie im Hauptschiff auf den rechteckigen Grundriß zurückging.

Eine dritte Differenzierung findet sich im Aufriß. Wir sehen dabei von den Triforien ab und betrachten nur den Unterschied zwischen ganz durchlaufenden und abgesetzten Pfeilern, wie sie sich z. B. in *St. Eutrope* in *Saintes*, in *St. Gaudens* und in *Aulnay* finden. Während der vom Boden bis zum Gewölbesims ununterbrochen durchlaufende Pfeiler die Arkadenetage gegen das Gewölbe kontrastiert, zeugt das Aufsetzen von einer oder zwei niedrigeren und schmaleren Säulen auf den Hauptpfeiler von dem Bestreben, zwischen Arkadenetage und dem Gewölbe etwas wie ein Zwischengeschoß auszusondern. Für die Raumgestaltung kann diese Aussonderung entweder im Sinne der Vermittlung oder im Sinne der Trennung gebraucht werden. Das erstere ist in *Saintes* der Fall, wo eine einzige, relativ niedrige Säule auf einer schrägen Konsole steht. Der Arkadenbogen gehört sowohl zur Decke wie zu den Trägern; das Tonnengewölbe ist gleichsam die Projizierung des in die Tiefe gerichteten Arkadenbogens in die Breite. Die Lichtführung unterstützt diese Vermittlung, wie wir bereits gezeigt haben. In *Aulnay* dagegen betont dieses ausgesonderte Zwischenstück gerade umgekehrt die Trennung. Es steht hier ein Paar von Halbsäulen auf einem eigenen Sockel, der auf der Deckplatte des Vierpaßpfeilers und zwar auf ihren vorderen Rand aufgesetzt ist, so daß es an dieser Ansatzstelle wie ein schwangerer Leib nach vorn stößt,

während es sich nach oben zu gegen die Mauer zurückzulehnen scheint. Diese paradoxe Herauslösung geht mit der zentrifugalen Führung des Lichtes zusammen, von der wir früher gesprochen haben.

Die Entwicklung läuft also im Sinne einer Differenzierung, der aber gewisse neue Momente der Integrierung zugesellt sind. Das in objektiver Realität vorgegebene Raumganze wird aufgelöst dadurch, daß der Gegensatz zwischen der Raumgestaltung durch Gliederung des Ganzen und durch Addition von Teilen in den Typus der tonengewölbten Kirche selbst hineingetragen wird. Das XII. Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Kontraste, deren Synthese im XIII. Jahrhundert gefunden wird. Die Kontraste folgen nicht nur aufeinander, sie bestehen gleichzeitig nebeneinander, sie durchdringen sich zur selben Zeit. Die Kuppeln verbinden sich mit dem lateinischen Kreuz, und die kontinuierliche Tonne löst sich in räumliche Einzelkompartimente auf. Die extremsten Kontraste scheinen mit ihren letzten Konsequenzen vor allen Vermittlungsformen vorhanden gewesen zu sein (was für die Chronologie die größten Schwierigkeiten zur Folge hat). Die Ursache hierfür liegt außerhalb der Kunst: in der beschleunigten Veränderung des ökonomischen Lebens und in den damit verbundenen sozialen Umschichtungen. Aber welche Folgerungen dieses Tempo für die Kunst auch hatte (z. B. einen ziemlich starken Verfall der handwerklichen Ausdruckskraft zugunsten eines selbstgefälligen Virtuositums in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts), der Künstler hat auf keiner Stufe der Entwicklung aufgehört, diejenige Einheit zu suchen, die nötig war, um seinen Glauben oder seinen Zweifel architektonisch und künstlerisch auszudrücken. Beweis ist die Tatsache, daß jede Veränderung an einer Stelle, z. B. im Grundriß, eine analoge Veränderung an andern Stellen nach sich zog, z. B. im Querschnitt, im Aufriß, in der Lichtgestaltung etc., die auch mit Veränderungen in der Konstruktion verbunden war (z. B. Wechsel

zwischen Halb- und Ganztonne). Es würde dies noch deutlicher werden, wenn man das gesamte Material auf die Proportionsgesetze hin durcharbeiten würde und auf das Verhältnis von mathematischer Proportion und optischer Illusion, das bis in sehr feine Details hinein geregelt war.

Einer solchen Arbeit stehen nicht nur materielle Schwierigkeiten entgegen (die Fülle des Stoffes, die Seltenheit einheitlich durchgeführter Bauten, die geringen zeitgenössischen Hinweise auf die geometrischen Figuren, mit denen gearbeitet wurde etc.), sondern auch mehrere theoretische Vorurteile. Das eine besteht darin, daß man das Arbeiten des Architekten mit geometrischen Figuren oder arithmetischen Proportionen entweder ganz leugnet oder auf Zahlensymbolik beschränkt; das zweite darin, daß man von dem Prinzip abstrakter Proportionen ausgeht, welches (wie die gesamte einseitig konstruktivistische Theorie) ein Produkt des Bürgertums ist und das Problem unlösbar macht.

Was das erste Vorurteil betrifft, so wird man zwar die Rolle der mystischen Bedeutung von Zahlen und Figuren nicht leugnen können. Sie ist durch den Versuch *Thierrys von Chartres* (ca. 1120-1150), mit Hilfe der Zahlenspekulation das Geheimnis der Dreifaltigkeit abzuleiten, weit über alle allegorische Spielerei hinausgeführt und zu einer Rationalisierung des dogmatischen Inhaltes benutzt worden. Aber außerdem gewinnt die Mathematik im XII. Jahrhundert eine methodologische Bedeutung für die Theologie. *Alanus ab Insulis* (1203) hat in seinen *Regulae* oder *Maximae theologicae* (in Nachahmung des *Boethius*) den ursprünglich logischen Begriff des Axioms in die Theologie eingeführt. Ähnlich wie alle übrigen Wissenschaften sollte sich auch die Theologie auf oberste Grundsätze stützen, aus denen dann auf deduktivem Wege alle späteren Regeln abgeleitet und der ganze Glaubensinhalt mitsamt den Mysterien aufgebaut wurde. *Nicolaus von Amiens* widmet dem Papst *Clemens III.* (1187-1191) eine apologetische Schrift *De arte*

*catholicae fidei*, in welcher er genau das methodologische Schema der Geometrie des *Euklid* nachahmt, indem er Definitionen, Postulate, Axiome an die Spitze stellt und aus ihnen Lehrsätze und Theoremata deduziert über Gott, den Einen und Dreifaltigen, über die Schöpfung der Engel und der Menschen etc. »So ist am Ende des XII. Jahrhunderts unter dem Einfluß der mathematisch orientierten boethianischen Methodologie die Theologie – um es paradox auszudrücken – zur Mathematik, zur Geometrie geworden. Wir haben eine *Theologia more geometrico demonstrata*, lange bevor Spinoza seine *Ethica more geometrico demonstrata* schrieb«. <sup>9</sup> In dieser methodologischen Weise muß auch jede Verwendung der Mathematik in der Architektur verstanden werden: als der Versuch, die Mysterien des christlichen Glaubens mit rationalen Mitteln auszudrücken.

Damit ist aber schon im Allgemeinen begründet, warum es in der mittelalterlichen Kunst keine abstrakten Proportionen geben kann. Um es zu spezifizieren:

Jede Proportion steht in einem sie mitbestimmenden Konstruktionsfeld. Das Material, sein Gewicht, seine Widerstandskraft, seine natürliche Größe etc. erlauben bei einer historisch gegebenen Technik nur eine bestimmte Spannweite, durch welche dann absolute Maße festgelegt sind. Und in der Architektur ändert eine Proportion ihren Ausdruckswert in Abhängigkeit von den absoluten Maßen, so daß 2:3 nicht mehr dasselbe bleibt, wenn die absoluten Maße nicht 4 und 6 m, sondern 16 und 24 m sind.

Jede Proportion steht in einem »Maßfeld«, von dem ihre Verwendung abhängig ist. Das Maßfeld eines dorischen Tempels z. B. setzt sich aus der Beziehung von endlichen Maßen zu endlichen Maßen zusammen; das der gotischen Kirche dagegen aus der Beziehung von endlichen Maßen zu unendlichen Maßen. Das Maßfeld der romanischen Kirchen besteht aus endlichen Maßen, deren Bezie-

hung einen Sprung hat, durch den das Unendliche ins Endliche hereinbricht.

Jede Proportion steht in einem ästhetischen »Konzeptionsfeld«. Das Tragische und das Lyrische können nicht durch dieselben absoluten Maße oder Maßverhältnisse dargestellt werden. Die Tradition liefert ein Schema, z. B. das der Triangulierung oder das der Einteilung des Kreisumfanges, der Künstler hat es gemäß der ästhetischen Grundrezeption zu konkretisieren.

Jede Proportion steht in einem Wahrnehmungsfeld, das bestimmt ist durch eine geschichtlich bedingte Gruppierung der Vermögen, mit denen der Mensch die Welt erfassen kann (Körper, Sinne, Intellekt, Vernunft).<sup>10</sup>

Die abstrakte, vorwiegend auf dem Verstand beruhende Proportion besteht erst, seitdem es eine bürgerliche Architektur gibt und eine bürgerliche Interpretation der Geschichte der Architektur. Handelt es sich aber in allen übrigen Epochen nicht um einen absoluten Formalismus, sondern um die Konkretisierung eines geometrischen oder arithmetischen Schemas gemäß den vier genannten Bedingungen, so genügt es nicht, anzugeben, daß ein bestimmtes Schema vorhanden ist, sondern es ist festzustellen, in welchem Sinne es verwandt wird. Das wiederum hat zur Voraussetzung, daß man den komplexen Charakter einer Proportion genau analysieren muß. Nehmen wir als Beispiel den goldenen Schnitt. Dieser hat folgende Eigentümlichkeiten:

Er ist eine Zweiteilung, aber er teilt in ungleiche Teile. Die Beziehung geht nicht nur auf die Teile untereinander (wie bei 1:3, 1:4), sondern auch auf die Teile zum Ganzen. Auf diese Weise wird zugleich die Einheit und die Mannigfaltigkeit betont, und die Bevorzugung des goldenen Schnittes erklärt sich daraus, daß er ein spezieller Fall des allgemeinen ästhetischen Prinzips der Mannigfaltigkeit in der Einheit ist.

Die Zweiteilung des goldenen Schnittes ist derart, daß die Unterschiede der Teile zwar groß genug sind, um die vollkommene Statik zu verhindern, welche die Folge der Gleichheit der Teile ist (Quadrat), aber gleichzeitig nicht so groß, daß aus der Differenz ein Bewegungszug entsteht. Ein Rechteck in den Proportionen des goldenen Schnittes ist gleich weit entfernt vom Quadrat wie von einem ausgesprochen breit und gedrückt liegenden oder auf schmaler Basis hoch stehenden Rechteck, es hat ein labiles Gleichgewicht zwischen Statik und Dynamik.

Der goldene Schnitt läßt sich unendlich fortsetzen und zwar in zwei Richtungen, indem die Teile untergeteilt oder das Ganze um die Teile erweitert wird. Er ist ein kontinuierliches Verfahren, das aus dem Gleichgewicht ins unendliche Kleine oder ins unendliche Große sich fortsetzen läßt.

Diese drei Faktoren haben ganz verschiedene Ausdruckswerte, und es hängt von den allgemeinen Bedingungen des Konstruktions-, des Konzeptions- und des Maßfeldes ab, ob und wie jeder von ihnen gebraucht wird. Die dorische Architektur wird das labile Gleichgewicht zwischen Statik und Dynamik bevorzugen und durch dieses die Grenzen des ganzen Grundrisses, zentrale Teile des Aufrisses etc. bestimmen lassen. Umgekehrt wird die gotische Architektur den kontinuierlichen Prozeß bevorzugen und die labile Stabilität nur zu partiellen Zwecken verwenden.

Diese Andeutungen zeigen, wie weit wir noch von einer empirischen Lösung des Proportionsproblems in der Architektur entfernt sind. Die nachfolgenden Bemerkungen über die tonnengewölbten romanischen Kirchen wollen daher nur einige unsystematische Beobachtungen über folgende drei Maßgruppen geben: über die Gesamtmaße, über die größeren Teilmaße und über die Jochmaße. Selbstverständlich hängen sie alle untereinander zusammen, aber über die Art dieses Zusammenhanges können erst nach der Analyse jeder einzelnen Gruppe Aussagen gemacht werden.

Für die Maßbildung bei rechteckigen Jochen in einschiffigen Kirchen steht das Verhältnis von Breite zur Tiefe in Beziehung zur Höhengliederung. Es ist z. B. in *St. Sulpice* die Höhe der Kirche gleich der Summe der beiden Jochseiten, und das Verhältnis der Wandhöhe zur Gewölbehöhe gleicht dem Verhältnis von Jochbreite zu Jochtiefe. Dasselbe gilt in *Pont L'Abbé*, wo sich ein Quadrat zwischen Breite des Joches und Trägerhöhe ergibt, dasselbe in *Chadenac* (Abb. 1-5), wo die Höhe  $\frac{1}{4}$  der Tiefe des Schiffes ist, so daß vielleicht die Gesamthöhe direkt bestimmt wurde. In allen diesen Fällen handelt es sich dann bei den Unterteilungen um Abweichungen vom Verhältnis 1:2. Das Verfahren dürfte so gewesen sein, daß man von dem gestreckten Rechteck des ganzen Grundrisses ausging, dessen Maße im Außenbau genommen waren und ein einfaches Verhältnis zeigten (etwa 1:3); man unterteilte dieses Grundrißrechteck und konstruierte über dem Teil, welcher die äußere Gesamthöhe ergab, den Aufriß. Man zog von der Gesamtbreite die Mauerdicke ab (ca.  $\frac{1}{6}$  auf jeder Seite), konstruierte über dem Rest den Halbkreis der Tonne und benutzte dann das entstehende Rechteck für die lichten Maße des Grundrisses. In ganz einfachen Verhältnissen wie in *St. Sulpice*, wo Chor und Schiff fast gleich lang sind, gewinnt man die Vierung durch einfache Verdoppelung der Höhe der Wölbung.

Für dreischiffige Kirchen scheint man dieses sehr einfache Verfahren nur leicht abgewandelt zu haben, solange es sich um einen rechteckigen Grundriß handelt. In *St. Pierre* zu *Melle* scheint die Addition der Jochmaße in den Achsen (und nicht im Lichten) die Gesamthöhe zu ergeben, aber die Teilungen der Höhe stimmen nicht mit den Teilungen des Joches überein. In *Saintes* (St. Eutrope) ergibt die Addition der lichten Jochmaße annähernd die Höhe der beiden Träger, die Addition der Jochmaße, in den Achsen gemessen, die gesamte Höhe der Wölbung. Anders ausgedrückt: Die Höhe der Wölbung ist gleich der doppelten

Breite einer Pfeilerseite. Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß die Pfeilerbreite, bzw. der Pfeilerumfang in einer bestimmten Beziehung steht sowohl zur Differenzierung der beiden Jochseiten wie zur Höhengliederung der Kirche. In *Toulouse* (Saint-Sernin) z. B. beträgt die Differenz zwischen den beiden Seiten des Jochrechteckes genau zwei Pfeilerseiten. Dasselbe in *Conques* und in *Rodez*. Was nun die Höhe betrifft, so ergibt sich für *Toulouse* die des Arkadengeschoßes (ohne Tribüne) aus der Addition der im Lichten gemessenen Jochseiten, die der Gesamthöhe (ohne Tribüne) aus der Addition der in den Achsen gemessenen Jochseiten, also die Differenz der Jochseiten gleich der Wölbungshöhe und gleich der Summe zweier Pfeilerseiten. Geometrisch gesehen ist also die Konstruktion des Pfeilers sehr einfach. Man hatte nur die Tiefe des Rechteckes auf die Längsseite des Joches abzutragen und den Rest zu halbieren, um die Seite des Trägers zu erhalten. (Die Tribüne war berechnet als die Hälfte der Summe der beiden Jochseiten, in den Achsen gemessen).

Man sieht, daß Grund- und Aufriß des Joches in allen ihren Teilen durch geometrisches Verfahren untereinander und mit der Gesamtlänge der Kirche zusammenhängen. Vorausgesetzt ist dabei die Kenntnis des Grundrechteckes oder besser: Parallelepipedons.<sup>\*25</sup> Es fehlt die Bestimmung der Lage der Vierung auf der Längsachse und die der Breite des Querschiffes. Es scheinen einfache Proportionen gegolten zu haben, z. B. daß in normalen Fällen das Querschiff gleich der halben Schiffslänge wurde und die Gesamtbreite ein Drittel derselben. In *Toulouse*, wo die Querschiffsbreite zur Gesamtlänge im Verhältnis 5:9 steht, ergibt die Übertragung dieser Proportion in absolute Zahlen die Größe der beiden Seiten des rechteckigen Joches, deren Addition die Höhe der Kirche ohne Tribüne und deren Subtraktion zwei Seiten des quadratischen Pfeilers sind. Da 9 m sich erklärt aus 2 *coudées romaines* (0,4436) mal 10, so verbindet sich der geometrische Zusammenhang

mit einem Modul; außerdem gehorcht die Proportion 5:9 dem allgemeinen Typus  $a:(2a-1)$ , was die Modulrechnung sehr übersichtlich macht.

Es ist schwierig, die Lage des Querschiffes oder das Verhältnis von Längsschiff und Chor rational zu bestimmen, wenn man nicht annehmen will, daß die Addition der Joche das Schiff ergeben hat, was einen freien Spielraum für die Anzahl der Joche läßt. In der Tat war ja das Verhältnis der beiden Arme des lateinischen Kreuzes zueinander nicht fest bestimmt, und die Künstler scheinen dieses Moment der Freiheit benutzt zu haben. Ein Bauhüttenvers weist auf die Art der Lösung hin:

Un point se place dans le cercle,  
Qui se trouve dans le carré et dans le triangle,  
Si vous trouvez le point, vous êtes sauvé,  
Tiré de peine, angoisse, danger. (Ghika)<sup>\*26</sup>

Es scheint demnach, daß man die Lage des Vierungsquadrates sowohl mit Hilfe des Kreises wie der Triangulation festgestellt hat; vielleicht galt die letztere für die Bestimmung der Höhe, die erstere für die des Grundrisses. Denn es liegt nahe, die Rundung – sei es der Apsis, sei es der Kapellen des Chores – mit dem Mittelpunkt der Vierung in Verbindung zu bringen oder mit ihrer vorderen oder hinteren Grenzebene im Schnittpunkt der Tiefenachse.

Wie weit wir auch noch von einem einfachen und vollständigen Resultat entfernt sein mögen, unsere Angaben dürften beweisen, daß man es in den tonnengewölbten Kirchen über rechteckigem Grundriß mit einem bis in die Einzelheiten durchgebildeten System zu tun hat, in dem alles mit allem zusammenhängt. Und eben dieses ganze System stürzte zusammen, als man vom rechteckigen zum quadratischen oder genauer: zum annähernd quadratischen Grundriß überging. Nicht Ein- oder Dreischiffigkeit, nicht das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Triforien war das Entscheidende, sondern diese Änderung der

Raumgestaltung, die freilich mit einer Änderung in der Konstruktion insofern verbunden war, als die dreischiffigen tonnengewölbten Kirchen mit annähernd quadratischem Grundriß meistens in den Seitenschiffen eine Ganztonne oder ein Kreuznahtgewölbe (statt der Halbtonne) zeigen. Man kann die Zersetzung des alten und das Tasten nach einem neuen Proportionssystem geradezu verfolgen (was aber vielleicht auch als gegenseitige Durchdringung zweier gleichzeitiger Systeme verstanden werden kann). In *St. Pierre zu Melle* ist die Differenz der beiden Jochseiten nur noch eine Pfeilerseite, und in *Parthenay le Vieux* ist diese Beziehung ganz aufgelöst. Die beiden Seiten des Joches werden aus der Vierung entwickelt, indem dieselbe Größe einmal addiert, das andere Mal subtrahiert wird. Diese Einheit ist ein römischer Gradus von 0,739 m, und es läßt sich zeigen, daß das Zehnfache – ca. 7 m – und das Quadrat davon, wie überhaupt Verhältnisse mit der Zahl 7, eine große Rolle spielen (wobei man aber vielleicht bewußt nie mit den exakten Modulen gearbeitet hat, um jede vollständige und starre Fixierung zu verhüten). Es scheint also fast, als sei die Berechnung mit Hilfe geometrischer Figuren durch arithmetische Modulen ersetzt worden, was dem Charakter größerer Lockerheit, der in diesen Kirchen herrscht, gut entsprechen würde. Vielleicht äußert sich darin wie in dem Zurückgehen auf den quadratischen Grundriß die Nachwirkung der karolingischen Tradition.

Wir haben in der vorliegenden Arbeit den Charakter des romanischen Kirchenbaues durch Differenzierungen des Denkmälerbestandes zu gewinnen versucht, wobei uns die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des XII. Jahrhunderts selbst entgegenkam. Es handelt sich dabei aber nicht um Buntheit und Disparatheit, sondern um eine Fülle von Variationen einiger zentraler Ideen. Darum kann man auch dem Zwang der Zusammenfassung nicht ausweichen.

Wir sehen die Einheit weniger in dem »humanisme religieux«, von dem Gilson in dem Kapitel über den »Esprit du

XII siècle« seiner *Philosophie au Moyen âge* spricht. Dieser der Renaissance sehr nahe Humanismus war vorhanden, wir haben ihn als einen Typus in der Fassaden- und Chorbehandlung aufgewiesen, aber er war mehr eine Etappe der Emanzipation und des Widerspruches zum eigentlichen religiösen Geist als dieser selbst (von dem sie übrigens mitbedingt blieb).

Wesentlich näher an den Grundcharakter des XII. Jahrhunderts führt das andere von Gilson genannte Merkmal: »Pour un penseur de ce temps, connaître et expliquer une chose consiste toujours à montrer qu'elle n'est pas ce qu'elle paraît être, qu'elle est le symbole et le signe d'une réalité plus profonde, qu'elle *annonce* ou qu'elle *signifie* autre chose.«<sup>\*27</sup> In dieser allgemeinen Form charakterisieren solche Sätze freilich mehr das Christentum überhaupt als das XII. Jahrhundert im besonderen. Es käme darauf an, die Wirklichkeitsart dieser »signes« und die Art ihrer Bezogenheit auf die Realität festzustellen. Dazu genügt nicht die negative Charakteristik: »Ce qui manque au XII siècle pour poser une réalité concrète, sous ce monde de symbole, c'est la conception d'une nature avant une réalité en soi et une valeur pour soi, si faible soit-elle.«<sup>\*28</sup> Denn dieser Mangel einer Natur bedeutet keineswegs, daß die »Zeichen« des XII. Jahrhunderts eine Wirklichkeit nur in der Sphäre der subjektiven Vorstellungen des einzelnen oder allgemeinen Menschen gehabt hätten. Nein, sie existieren außerhalb seiner Vorstellungen, sie hatten – wie die Ideen – nicht nur eine eigene Realität, sondern sie waren die eigentliche, die universale Realität nächst Gott, in dem sie wurzeln sollten. Das XII. Jahrhundert war realistisch nicht nur im erkenntnistheoretischen, sondern vor allem auch im metaphysischen Sinne des Wortes. Der Nominalismus, die Häresien waren nur Gegenströmungen, freilich Gegenströmungen von dem größten Wert für die geschichtliche Fortentwicklung, aber nicht Grundtendenz. Wenn

man also das Spezifische der Grundströmung der Architektur der romanischen Epoche charakterisieren will, so muß man zeigen, wie sich dieser »Realismus der Ideen« architektonisch äußert. Es folgen aus unseren früheren Erörterungen folgende Merkmale:

Die Eroberung des Eigenwertes des Materials aus der massiven Wand und die spätere Auflösung der Eigenwerte dieses Materials: seiner Schwere, seiner Undurchdringlichkeit, seiner Widerstandskraft etc. durch die Vereinigung mit dem Licht.

Die Eroberung der konstruierten Mauer aus der massiven Wand, die relative Differenzierung derselben durch Tiefenschichtung, ihre Verbindung mit versteifenden Organen und ihre stufenweise Konkretisierung zur Plastik.

Die Eroberung der Körperhaftigkeit des Baukörpers derart, daß die Endlichkeit seines Gesamtvolumens als eine gleichsam auf die Erde gesetzte Masse betont wird, die sich nur an einzelnen Stellen von ihr ab- und aufwärts hebt, und daß dieses körperhafte Volumen stärker ist als die Differenzierung und die Relativierung seiner Teile untereinander.

Die Fixierung eines Raumes von endlichen Dimensionen, dessen endliche Körperhaftigkeit an einer Stelle aufgerissen, sprunghaft durchbrochen wird, um das Unendliche in diesem Endlichen anzudeuten, das aber zugleich dieses Unendliche in sich enthält, da es eine Idee und nicht ein konkreter Gegenstand ist. In das Dasein dieses Raumes wird dann die Bewegung als etwas Sekundäres durch Aussonderung hineingetragen.

Der Dualismus von konstruktiv-rationaler Bewältigung des Baustoffes und immaterieller Lichtführung ist derart, daß die Lichtkomposition die Aufmerksamkeit von der Konstruktion ablenkt und so ein mehr mystisch wirkendes Moment dem rationalen entgegensetzt.

Dies etwa sind die spezifischen Erscheinungsformen, in denen sich der »Realismus der Ideen« in der romanischen Epoche verwirklicht, falls es nicht paradox ist, von der individuellen Eigenart einer Zeit zu sprechen, für die das Individuelle eine Tatsache der Opposition war. Aber diese Opposition war nicht nur vorhanden, sie war wirksam. Und daher kommt es, daß man die romanische Epoche viel schwieriger als irgend eine andere als beharrende Existenz charakterisieren kann. Sie fand und sie verlor ihr Wesen; und diese Geschichtshaftigkeit einer Epoche, die ganz auf die Darstellung des Ewigen gerichtet war, die Geschichtshaftigkeit dieser Darstellungen gegenüber der Ungeschichtlichkeit des darzustellenden Gegenstandes ist mehr als in jeder anderen christlichen Epoche charakteristisches Merkmal des XI. und XII. Jahrhunderts. Das hat nichts damit zu tun, daß die romanische Epoche die gotische vorbereitet, denn diese Auffassung ist eine Interpretation des modernen Historismus. Im Gegenteil, die architektonische Realisation ist groß genug, um den künstlerischen Eigenwert der einzelnen Gebäude wie der ganzen Epoche zu sichern. Es hängt diese Geschichtlichkeit vielmehr damit zusammen, daß das eigentliche Faktum, daß das Christentum als solches den künstlerischen Eigenwert nie autonom werden ließ, im XII. Jahrhundert eine Unterstützung erfuhr durch die Beschleunigung der ökonomischen und sozialen Entwicklung. Diese war so stark, daß wir bereits von der Mitte des XII. Jahrhunderts an von einem Verfall der eigentlichen Romanik in Kunst und Philosophie sprechen müssen. Die Reifezeit hat sich auf kaum fünfzig Jahre erstreckt und war infolge der ökonomischen und sozialen Entwicklung von den stärksten Gegensätzen durchsetzt.

Glaube und Vernunft, Theologie und Dialektik, Scholastik und Mystik, Tritheismus, Modalismus und Nihilismus, Mathematik und Kontemplation, Realismus und Nominalismus, transzendente und pantheistische Theorien, Erbsünde und Unterschiedslosigkeit von Gut und Böse, Ab-

sichts- und Tattheorie, christlicher Mysterienkult und antiker Humanismus, Sophisten und Eremiten, griechische, byzantinische, arabische, orientalische (selbst indische und chinesische) Einflüsse – alle diese Gegensätze treten sich bald als absolute Aufspaltungen gegenüber, werden bald zu versöhnen versucht. Die Kraft, die alles dieses zusammenhielt, war das Hauptmerkmal dieser Epoche. Und diese Kraft schuf dann – nach einer kurzen Atempause – die wahre Synthese aller dieser Gegensätze: die Gotik.

*Anmerkungen von Max Raphael*

- 1 Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf systematische Vollständigkeit; es sind nur solche Kirchen behandelt, die der Autor auf einer Reise durch Süd-West-Frankreich (1935) selbst gesehen und ausgemessen hat. Das Absehen geht nicht so sehr auf geschichtliche Fragen als auf diejenigen Faktoren, die einer Theorie der christlich-mittelalterlichen Architektur dienen.
- 2 Vgl. M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, 2 Bde., Freiburg 1909 (Nachdruck: 1961, 1988).
- 3 M.-A. Texier, *Géométrie de l'Architecte*, Paris 1934.  
[Der Passus, auf den Raphael Bezug nimmt, findet sich auf S. 55; vgl. auch Raphaels Besprechung des Bandes, wiederabgedruckt in: Raphael, Tempel, Kirchen und Figuren, Frankfurt/M. 1988.]
- 4 A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 2 Bde., Paris 1899 (Nachdruck: Ivry 1976), Bd. 1, S. 188 f.
- 5 E. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, Paris 1930 (3. Auflage, 2 Bde., Paris 1976) S. 82.
- 6 B. Geyer, *Die patristische und scholastische Philosophie* (= F. Überweg, *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, Bd. 2), Berlin 1928, S. 259.
- 7 Ebd., S. 260.
- 8 Ebd., S. 376.
- 9 Ebd., S. 248.
- 10 Vgl. M. Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Paris 1934, S. 38 ff.

- \*1 Bei ihnen allen gibt es Autoritäten im Überfluß, aber keineswegs im gleichen Maße Beweise; bei ihnen allen fehlen Experimente, sind Begründungen selten.
- \*2 Eine gezwungene [d. h. hier: nur auf Autoritäten gestützte] Wissenschaft ist unerfreulich.
- \*3 Vgl. zu Raphaels Theorie der ästhetischen Gefühle AKK 169-256; *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Frankfurt/M. 1984, S. 320 ff.; kritisch dazu F. Dröge/K. Nievers, *Konstitution und Produktion. Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik Max Raphaels*, in: H.-J. Heinrichs (Hg.), *Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen.* Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt/M. 1989.
- \*4 E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 Bde., Paris 1854-1869.
- \*5 Wenn es Dir gelingt, verbinde Glauben und Vernunft.
- \*6 Bei Aristoteles lautet das Argument: die Vernunft begründet den Glauben. Aber bei Christus geht das Argument dahin, daß der Glaube die Vernunft begründe. Und Aristoteles: erkenne und glaube. Aber Christus: glaube und erkenne.
- \*7 Dies sind zentrale Begriffe für Raphael. Vgl. auch S. 58 in diesem Band. Und: Raphael, *Tempel, Kirchen und Figuren*, Frankfurt/M. 1988, S. 91. *Ossature*: Gerüst; *remplissage*: Füllung.
- \*8 Der *Autonomiebegriff* ist in der Kunstwissenschaft üblicherweise an die soziale Existenzform der Kunst gebunden. Insofern ist Autonomie ein »Schicksal«, das der Kunst als ganzer geschieht und epochal bestimmbar ist; sie wird im allgemeinen mit der Frührenaissance angesetzt und entwickelt fürderhin eine eigene Emanationsgeschichte (vgl. kritisch M. Müller u. a., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt/M. 1972). – Nun ist *die Kunst*, ob autonom oder nicht, für R. bekanntlich kein empirischer Gegenstand und deshalb auch nicht Anlaß kunstwissenschaftlicher Bemühungen. Sie wird, ihm höchst suspekt aber bezeichnend, mit epochalen Stilbegriffen mehr eingekreist als eingefangen: »Über einen Stil zu schreiben, schließt den Verzicht ein, über Kunst zu schreiben; denn der Stil ist kaum die Physiognomie der Kunst« (Raphael, *Anmerkungen zum Barock*, in: *Bild-Beschreibung*, Frankfurt/M. 1987, S. 57). Raphael interessiert das Werk oder eine definierte Werkgruppe. Für ihn ist Autonomie eine methodenästhetisch

eindeutig bestimmte (und deshalb theoretisch rekonstruierbare) Verbindung der Einzelformen in der Werkgestalt und insofern, in allerdings unterschiedlichem Grade, für jedes einzelne Kunstwerk konstitutiv. Es handelt sich in diesem Programm der künstlerischen Methode um »eine Verselbständigung der künstlerischen Seinsart gegenüber der außer- und innerweltlichen, gegenüber Sein und Bewußtsein, als deren Synthese sie ihre (relative) Autonomie gewinnt.« Es *wird* ein Sein »sui generis« (Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, S. 334 f.). Der Autonomiegrad eines Kunstwerks ist dadurch gekennzeichnet, wie die immer notwendig vorhandenen außerkünstlerischen Konstitutionsfaktoren in den künstlerischen Materien und Methoden aufgehoben sind, deren Aufbau dann einer eigenen kausalen Logik folgt, die den ästhetischen Sinn des Kunstwerks ausmacht (ebd., S. 338 f.). Seine volle Autonomie, die vorliegt, wenn Einzelformen und Werkgestalt in gegenseitiger Finalität ohne Restsumme aufgehen, nennt Raphael »organisch« (ebd.). – Bei der Werkgruppe der romanischen Kirchen, die Raphael behandelt, liegt – in seinen Begriffen – keine organische, sondern eine fragmentierte Werkform vor. Er kann aber Bruchstellen bezeichnen, in denen sich der künstlerische Produktionsprozeß von seinen außerkünstlerischen Konstituentien *methodisch* zu emanzipieren vermöchte. Dies geschähe indessen keineswegs durch Absenkung des religiösen Impetus, also durch Säkularisierung der Baugesinnung, sondern durch eine Radikalisierung der raumzeitlich spezifischen Bedingungen des künstlerischen Produzierens selber, durch ästhetische Finalisierung der material- und formimmanenten Tendenzen. Aber wie wir sehen, gibt es für diese Potentialität der »künstlerischen Materien« (ebd., S. 317 f.) offenbar keine Verwirklichungsmöglichkeiten: der Prozeß drängt zu seiner Autonomisierung, ohne sie voll erreichen zu können.

\*9 Vgl. Anm. 4 des Autors.

\*10 »... daß er diese ins Auge springenden Widersprüche zusammengebracht hat, um Fragen aufzuwerfen und in dem Bemühen, den Wunsch zu wecken, sie zu lösen.« – Raphael hat hier, wie auch bei allen anderen zitierten Autoren des Mittelalters, die Quelle selbst nicht benutzt. Seine Zitationen stammen entweder aus Florilegien oder aus der Sekundärliteratur. Das vorliegende Zitat Abaelards hat er dem bekannten Werk Etienne Gilsons entnommen. Vgl. Anm. 5 des Autors.

\*11 ... während der Hl. Thomas »diesen Widerspruch entwickelt, indem er die Lösung auswählt, genau beschreibt und beweist«.

- \*12 Das *Universale* ist ein Allgemeinbegriff. Ihm kam im Universalienstreit – Raphael bezieht sich später (S. 26 ff.) noch ausführlich darauf – in der sogenannten realistischen Deutung des Erkenntnisproblems der ontologische Existenzstatus zu (*universalia sunt ante rem*), während die Einzeldinge nur eine von diesem Sein abgeleitete und in ihm beschlossene Seinsweise besitzen. Umgekehrt vertrat die nominalistische Position die reale Existenz der Einzeldinge, während die Gattungsbegriffe nicht existierende Abstraktionen seien, also nur im Einzelnen wirkliche Existenz gewinnen (*universalia sunt post rem*, oder wie bei Abaelard: *sermones*). – Raphael parallelisiert den Nominalismus des zeitgenössischen Abaelardus der architektonischen Konzeption der Rahmenform, welche die Fassadengliederung als relativ unabhängige Gestaltungsaufgabe aus dem Baukörper freisetzt. Der Effekt ist eine Tendenz zur Autonomisierung: wie der Nominalismus die Wirklichkeit der Dinge ontologisch aus dem Zwangsverband ihrer Gattungsnamen entläßt, so gewinnt die architektonische Konzeption der Kunst eine gewisse Unabhängigkeit von dem alles dominierenden Baukörper der Kirche (als dem gedachten *Universale* des himmlischen Jerusalem) hinzu (vgl. hierzu die Anm. \*8 und \*23).
- \*13 Das *Universale* ist der Hauch der Stimme [d. h. bloßer Name].
- \*14 Vgl. zur Frage der Autonomie bei Raphael Anm. \*8 und \*12.
- \*15 Nicht mehr erhalten; Teile im Musée des Augustins.
- \*16 Vgl. zu diesen Passagen auch Anm. \*12. Wir sind auf die Stelle auch im Werkkommentar kurz eingegangen. Wir möchten hier besonders auf die außerordentlich kühne – und ganz und gar ungewöhnliche, freilich auch nicht unstrittige – Perspektive verweisen, die Raphael durch seine methodische Interpretation eines allerdings ziemlich zentralen Problems der mittelalterlichen Philosophie gewinnt; vor allem, wenn er den Nominalismus des XII. Jahrhunderts mit seiner Individualismuskonzeption »zum Fundament für die Menschengestaltung des XIII. Jahrhunderts« macht, und diese an der Synagoge des Straßburger Südportals festmacht. Denn während – Raphaels hauptsächlicher Meinung nach – die theologische Orthodoxie der Zeit »realistisch« war, stand der Nominalismus am Rande des unterdrückten Ketzertums (Petrus Abaelardus) bzw. hatte diese fließende Grenze überschritten (Berengar von Tours). Auch seine Fortsetzung in der Philosophie des vor allem gegenüber der kirchlich anerkannten Schulphilosophie etwas marginalisierten Franziskanismus – trotz hervorragender und damals weltberühmter Denker – unterstreicht Raphaels theoretischen Mut. – Zum genauen Ver-

ständnis ist hervorzuheben, daß Raphael an dieser Stelle Bauvarianten des Mauertyps mit nominalistischen Positionen in Verbindung bringt. Auf S. 67 ordnet er der tonnengewölbten Halle des Mauertyps, sozusagen ihrem reinen Typus, den Realismus und die Orthodoxie zu. Dort ist die Formulierung, mit der er Varianten mit kunstimmanenten Schlußfolgerungen und sozialen und ökonomischen Einflüssen in Beziehung setzt («vielleicht») zum mindesten der hier erörterten Stelle gegenüber mißverständlich oder verkürzt ausgefallen. Insgesamt erreichen die vorgenommenen Zuordnungen nur an wenigen Stellen die methodisch gesicherte Überzeugungskraft, die Raphael in der Einleitung programmatisch anstrebt.

- \*17 Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris 1934.
- \*18 Raphaels These von der Schichtzugehörigkeit der Ketzer ist – selbst mit dem relativierenden »meistens« – für die großen häretischen Bewegungen wie etwa die Katharer, Waldenser oder Humilaten in dieser Allgemeinheit auf keinen Fall zu halten. Ebenso wenig die Halbthese vom Selbstausschluß (vgl. H. Grundmann, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*, Berlin 1935). Ob und wie weit häretisches Gedankengut künstlerische Form und architektonischen Ausdruck gewonnen hatte, ist heutzutage mindestens strittig, seitdem man weiß, welche gründliche Arbeit die kirchlichen Sieger in der Beseitigung der Spuren ihrer zu Ketzern erklärten Gegner geleistet haben. – Diese ganze Passage, auch der folgende Teil über die Städte leidet etwas an einer relativ schematischen Betrachtung von Klassenverhältnissen und ihren religiösen Zuordnungen.
- \*19 Choisy begreift die Jochentwicklung »als eine methodische Verkettung von Versuchen, die alle im Hinblick auf ein doppeltes Resultat gelenkt wurden:  
1) die Basilika zu wölben; 2) die Verwendung der Wölbungen in Einklang zu bringen mit den Erfordernissen des Lichts«.
- \*20 Isaac Stella »legt über eine aristotelische Auffassung vom menschlichen Bewußtsein eine Theorie mystischer Erkenntnis, ebenso fremd wie möglich hinsichtlich des Gedankens von Aristoteles«.
- \*21 Vgl. zu diesem Begriff: Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt/M. 1984, S. 329 ff.: »Die *Blicklinie* läuft unserer Augenhöhe parallel . . .«.
- \*22 »In Gott seien (die) drei Personen drei voneinander getrennte Dinge, wie drei Winkel, aber dennoch so, daß Wille und Macht eins sei«.

\*23 Raphael bestimmt den geistigen und gesellschaftlichen Funktionszusammenhang der Kunst ebenso wie den von Mythologien und Philosophien in der Vermittlung zweier nicht exakt grenzdefinierter Weltsektoren, die er den beherrschten und den unbeherrschten Sektor nennt. Die Ökonomie und die in ihr erwachsenen politischen und sozialen Ordnungsgefüge bilden den jeweils aktuell wirklich beherrschten Bereich. Die Mythologien und theologisch-philosophischen Spekulationen sichern den zur gleichen Zeit unbeherrschten Sektor, das bedrohlich Unbekannte der Natur in und um uns. Die Kunst nun hat noch eine zusätzliche Funktion darüberhinaus: sie synthetisiert beide historisch sich offensichtlich variabel zueinander verhaltenden Teile, »sie schafft das sinnliche Abbild der Einheit beider« (Raphael, Arbeit, Kunst und Künstler, Frankfurt/M. 1975, S. 179). – Entgegen einer an einem imaginären Fortschrittsideal orientierten Philosophie- (und Kunst-)geschichtsschreibung, welche in der mittelalterlichen Philosophie nahezu ausschließlich im Zurückdrängen der theologischen Elemente und in der bemühten methodologischen Grundlegung der zukünftigen empirischen Wissenschaften das relevante *Movens* sieht, betont Raphael hier die *inhaltliche* Bedeutung der christlichen Dogmatik für die Aufhellung des, aber auch für eine methodisierte Auseinandersetzung mit dem unbeherrschten Sektor der Welt. In der Darstellung implizit, aber notwendig mitzudenken bleibt das Argument, daß bei einer anderen, nicht-orthodoxen, z. B. streng empiristischen Konzeption der Interpretationscharakter für den unbeherrschten Sektor, angesichts des tatsächlichen Standes der Naturbeherrschung die Synthesisfunktion der Kunst, eine die Menschen überzeugende sinnliche Repräsentanz der Einheit, womöglich nicht zu realisieren gewesen wäre. Unseres Erachtens überinterpretiert Raphael in diesem ganzen Text seine eigene, zweifellos hochinteressante Funktionstheorie der Kunst etwas, auch wenn er sie explizit kaum anspricht. Daraus erklärt sich eventuell auch seine philosophiegeschichtlich etwas zu modifizierende Auffassung von der tatsächlichen Marginalität nominalistischer Positionen im XII. und XIII. Jahrhundert und deren angebliche Irrelevanz für künstlerische und architektonische Produktionen, wie er gegen Ende des ersten Hauptteils explizit darstellt (vgl. S. 117 f.). Dies widerspricht direkt anderen Passagen und unterstreicht die gelegentlichen Uneindeutigkeiten der Zuordnungen (vgl. Anm. \*16).

\*24 Der Terminus »zurückgeführt« ist hier etwas irreführend, weil er die logisch-deduktive Ableitung eines künstlerischen Sachver-

haltes aus widersprüchlichen Philosophemen insinuiert. Darum ist es Raphael, wie er in der Einleitung darlegt, methodisch nicht gegangen und hätte es aus logischen und empirischen Gründen gar nicht gehen können, wie Raphael nur zu genau wußte. Er hatte eine wirkliche Vermittlung beider vor Augen, die, wie sich der Leser bis hierher schon leicht überzeugen konnte, ebenfalls nur sehr schwer gelingt und oft in Parallelreihen stecken bleibt. Raphael meint an dieser Stelle eher, daß er die beiden Ebenen (Architektur und Religion/Philosophie) in einen systematischen Zusammenhang gebracht habe.

- \*25 Raphael bevorzugt in allen seinen Werken den Begriff »Parallelepipedon« gegenüber »Grundrechteck«.
- \*26 »Ein Punkt findet eine Stelle im Kreis, der sich im Quadrat und im Dreieck befindet; Wenn Ihr den Punkt findet, seid Ihr gerettet, seid Ihr aus Sorge, Angst und Gefahr gezogen.«
- \*27 »Für einen Denker dieser Zeit besteht erkennen und erklären einer Sache immer darin, zu zeigen, daß sie nicht ist, was sie zu sein scheint, daß sie Symbol und Zeichen einer tieferen Realität ist als sie anzeigt, oder daß sie eine andere Sache bedeutet.«
- \*28 »Was im XII. Jahrhundert fehlt, um überhaupt eine konkrete Realität in dieser Welt der Symbole anzunehmen, ist die Vorstellung von einer Natur vor einer Realität an sich und eines Wertes für sich, so schwach sie auch sein mag.«

Studien über  
die Fassaden und Portale  
romanischer Kirchen  
in Frankreich

## Inhaltsübersicht

Einleitung . . . . .	129
I. Fenioux . . . . .	149
II. Chadenac . . . . .	162
III. Pérignac (Charente-inférieure) . . . . .	171
IV. Valcabrère . . . . .	184
V. Toulouse: Saint-Etienne . . . . .	197
Anhang: Chartres (Auszug) . . . . .	223
Vornotiz des Herausgebers . . . . .	223
Vorbemerkung . . . . .	225
1. Die Ausgrabungen von Lefèvre-Pontalis . . . . .	226
2. Die Skulpturen des Königsportals in Chartres . . . . .	228

## Einleitung

Die folgenden Studien sind dazu bestimmt, einige Problemkreise künstlerischer und historischer Art eingehend zu untersuchen. Dieses Unternehmen scheint recht einfach, und doch erweist es sich als sehr schwierig, zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen, denn wir besitzen keine fundierte Kunstwissenschaft. Es gibt keine empirische Kunstwissenschaft, die in der Lage wäre, die Struktur eines Kunstwerks zu beschreiben und uns zur Entdeckung seiner bestimmenden Gesetzmäßigkeiten zu führen; es gibt auch keine wissenschaftliche Kunstkritik, welche fähig wäre, die künstlerischen Werte von den historischen zu trennen, mit denen sie nicht a priori zusammenfallen; und schließlich gibt es keine Kunstgeschichte, die uns die Beweggründe von Entwicklungen – die den Kunstwerken teils innewohnen, teils äußerlich sind – und die Gesetze ihrer Veränderungen enthüllen könnte. Die drei verschiedenen, schöpferischen, kritischen und historischen Aspekte des Problems sind stets eng miteinander verbunden und im Einzelfall äußerst schwer auseinanderzuhalten, was jedoch für eine wissenschaftliche Lösung des Problems unabdingbar ist.

Zumindest bei der Festlegung der Entstehungsdaten der Baudenkmäler hoffte man dieser Schwierigkeit dadurch zu entgehen, daß man sich auf zeitgenössische Dokumente stützte. Aber die Anzahl der mittelalterlichen Urkunden ist sehr beschränkt. Sie sind zum größten Teil im Laufe der Jahrhunderte zerstört worden, und die erhaltenen sind selten so genau, daß wir sicher sein könnten, inwieweit sie sich auf diesen oder jenen Bau in seinem aktuellen Zustand beziehen. Oft sind die Dokumente von Anfang an aus Gründen verfälscht worden, die uns unbekannt bleiben, und schließlich kann man sich über den Charakter und die

Tragweite eines Dokumentes täuschen. Kingsley Porter<sup>1</sup> hat seine Theorie über die spanischen Einflüsse auf die romanische Skulptur in Frankreich unter anderem auf eine im Kloster von Silos gefundene Inschrift gestützt; aber Paul Deschamps<sup>2</sup> hat gezeigt, daß wir dabei eine Gedächtnis-Inschrift vor uns haben, die es nicht im geringsten erlaubt, die Schlußfolgerungen zu ziehen, zu denen Porter gelangt war. Marcel Aubert hat mit dem Portal der Kirche von Valcabrère eine Urkunde in Verbindung gebracht, die eigentlich auf den Altar Bezug nimmt, obgleich seine eigene Stilanalyse eine solche Übertragung verbietet. Dem Archiv der Abtei von Conquez-en-Rouergue ist zu entnehmen, daß Abt Oldéric (1039-1065) »Basilicam ex maxima parte consummavit«. Indessen zählt Deshoulières<sup>4</sup> mehrere Gründe auf, die ihn zögern lassen, in der heutigen Kirche »das Werk eines Bischofs zu erkennen, der diesen Bau um 1050 vollendet haben soll«, während Vallery-Radot genau das Gegenteil schreibt: »Die Kirche von Conques dürfte die älteste sein, und der Bau, der uns überliefert ist, scheint sehr wohl derjenige zu sein, welcher von Oldéric – der von ungefähr 1030 bis 1065 Abt war – errichtet und in der Amtszeit von Bégon (1087-1107) vollendet wurde.« Unsere drei Beispiele zeigen, daß selbst dann, wenn manchmal bereits eine kritische Untersuchung der Schriftquellen ausreicht, um Irrtümer und willkürliche Schlußfolgerungen zu vermeiden, in vielen Fällen doch andere Mittel unerlässlich sind, um zu entscheiden, ob sich eine Urkunde auf einen bestimmten Bau bezieht oder nicht: die Mittel sind erstens eine vollständige Analyse der Kunstwerke und zweitens ihr unparteiischer Vergleich.

Wir brauchen bloß einige kunstgeschichtliche Handbücher verschiedener Länder aufzuschlagen, um uns Rechenschaft darüber abzulegen, bis zu welchem Punkt der Nationalismus, womöglich noch verstärkt durch Regionalismus, die Wissenschaft selbst dann noch bestimmt, wenn die politische Struktur dieser Staaten imperialistisch geworden ist.

Eine unermessliche Anzahl von fiktiven Problemen und vor allem die Überbewertung der »Einfluß-Theorie« verdanken sich dieser unseligen Geisteshaltung. Sogar ein hervorragender Regionalforscher wie Charles Dangibeaud<sup>6</sup> macht sich lustig über die Art, wie mit Einflüssen jongliert wird. Er prangerte mit viel Ironie die Gelehrten an, die bei demselben corpus delicti zu den verschiedensten Ansichten gelangen und doch letztlich von dessen Ursprung nichts wissen. Und was speziell Frankreich angeht, hat Kingsley Porter festgestellt, daß die Gelehrten, vielleicht ohne ihr Wissen, Royalisten geworden sind, während das Land sich in eine Republik verwandelte. Daraus entstand die Neigung, das Entstehungsdatum der Baudenkmäler im Norden zurückzulegen und das derjenigen im Süden vorzuschieben, wodurch fast die gesamte Kunstgeschichte des 12. Jahrhunderts verfälscht wurde.

Indessen konnte Kingsley Porter, der mit großem Scharfblick einige fundamentale Vorteile dieser »Wissenschaft« entdeckte, nicht die soziologischen und ökonomischen Gründe für die Mystifikation erkennen, denen das Bewußtsein der Gelehrten erlag. Das ist der Grund dafür, warum er, anstatt die Bedeutung der »Einfluß-Theorie« einzuschränken, ihr internationale Bedeutung verschafft hat. Aber man muß zunächst vor allem unterscheiden zwischen demjenigen Einfluß, der die gesamte Konzeption eines Künstlers bestimmt, und dem, der nur einige Details der Ausführung betrifft. Dieser begrenzte Einfluß ist weniger entscheidend und auch in Übereinstimmung zu bringen mit einer fundamental andersartigen Grundkonzeption. Er determiniert nichts Entscheidendes, weder bei dem Kunstwerk selbst noch in der Geschichte der Kunst; in den meisten Fällen handelt es sich eher um die Folge einer allgemeinen Mode als um einen regionalen Zusammenhang. Der Einfluß auf die Konzeption dagegen kann die Originalität eines Künstlers zunichte machen; er bringt »Schulen« hervor, die nichts anderes verkörpern als eine die ge-

schichtliche Entwicklung hemmende Trägheit. Dieser negativen Reaktion widersetzt sich ein aktiver Impuls derjenigen Künstler, die entweder das Erbe in seine Bestandteile zerlegen, um einen davon mit aller Konsequenz zu entwickeln, oder aber eine einseitige Tendenz mit der Gesamtheit der Traditionen verschmelzen, welche die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Kunst repräsentiert. Der Einfluß besitzt eine historische Bedeutung folglich nur als Ausgangspunkt für das Wirken der schöpferischen Kräfte. Der Einfluß bestimmt nicht das künstlerische Schaffen; dieses begrenzt vielmehr den Einfluß, und ein Kunstwerk verdankt seinen historischen Wert nicht dem Einfluß, sondern dessen Transformation.

Der Irrtum besteht nicht darin, das Vorhandensein eines Einflusses zu behaupten, sondern in dem Glauben, er stelle den ersten und einzigen Grund des Schaffens und der geschichtlichen Entwicklung der Kunst dar. Daraus resultiert eine Vielzahl von Ungeheuerlichkeiten, von denen wir nur die wichtigsten aufzählen:

Dort, wo sie beständig ist, führt man die Entwicklung der Kunst auf Null zurück, und in den Fällen, wo lediglich außerkünstlerische Gründe die Entwicklung bestimmen, nimmt man eine spontane Entstehung an.

Man stellt sich eine rein den Kunstwerken innewohnende Geschichte vor, wohingegen der Formbestand nur sehr wenig von seiner eigenen inneren Logik abhängt und die wahren Triebkräfte der Entwicklung kunstfremde Faktoren sind. Man beraubt sich aller Hilfsmittel, die es erlauben würden, die komplizierte Beziehung zwischen den eigentlichen und unwesentlichen Faktoren der Kunstentwicklung genau zu erklären.

Man trennt die Kunstgeschichte von der allgemeinen Geschichte und reduziert ihre Interaktion im günstigsten Fall auf einen Parallelismus zwischen den verschiedenen Gebieten menschlicher Tätigkeit, ohne einen Kausalzusammenhang zwischen ihnen anerkennen zu wollen.

Für uns steht deshalb fest, daß die »Einfluß-Theorie« auf ein Minimum begrenzt werden muß und daß die Faktoren eines wirklichen Einflusses einer umfassenderen und allgemeineren Geschichtstheorie untergeordnet werden müssen. Indessen beklagen wir uns gleichzeitig über die Unzulänglichkeit und die Leichtfertigkeit der Argumente, die herangezogen wurden, einen konkreten und begrenzten Einfluß nachzuweisen. Man leitet aus der Formähnlichkeit einer Nase, einer Falte oder eines Ohres den Einfluß eines Künstlers, einer Schule oder eines Landes auf andere ab – eine rührende Einfalt angesichts jenes Grundgesetzes der Logik, das es verbietet, vom Teil auf das Ganze zu schließen. Man hat gelegentlich die Unzulänglichkeit der gängigen Argumentation festgestellt und eine Theorie gefordert, die fähig wäre, die verschiedenen Faktoren (Proportionen, Falten, Ikonographie etc.) zusammenzustellen und miteinander zu verbinden.<sup>7</sup>

Allerdings ist diese Forderung unzureichend. Es ist notwendig, nicht nur die wesentlichen Bestandteile eines Kunstwerks zu erkennen, sondern auch die methodische Grundlage, die sie im künstlerischen Schaffensprozeß verbindet. Das setzt einerseits eine Erkenntnistheorie voraus, die zugleich eine Theorie des menschlichen Schaffens ist<sup>7a</sup>, und andererseits eine Betrachtung der Kunstwerke aller Völker und aller Zeiten, d. h. eine Erfahrung und eine Theorie von universeller Tragweite. Die Anstrengungen der Gelehrten, die die Aufgabe, eine empirische Wissenschaft der Kunst und der Kunstgeschichte zu schaffen, am weitesten vorangebracht haben, sind aus folgenden Gründen gescheitert:

Sie haben sich auf ein zu begrenztes Erfahrungsgebiet eingeschränkt, was sie dazu verleitete, die Ergebnisse ihrer Beobachtung allzu schnell zu verallgemeinern. Sie wollten eine Kunstgeschichte begründen, ohne eine Kunstwissenschaft zu besitzen.

Sie haben diese Kunstwissenschaft vor allem im Reich

der Formen anstatt in der Methode gesucht und wechselseitig die geistige Grundlage mit ihrem formalen Ausdruck verbunden.

Sie haben die Geschichte der Kunst von der Geschichte der anderen Schaffensgebiete des Menschen getrennt, um eine autonome Entwicklung der Formen bestimmen zu können.

Sie haben die Mannigfaltigkeit des historischen Querschnitts entkräftet, um für die Chronologie einen einzigen, meistens geradlinigen Entwicklungsstrom vorzuweisen, während die Beobachtung immer mehrere gleichzeitige Entwicklungsströme in derselben Epoche aufzeigt, ihre wechselseitige Durchdringung, den Rückschritt usw.

Sie haben den Sinn der Entwicklung bestimmen wollen, indem sie Kunstwerke miteinander verglichen, die weder analog noch homolog sind, das heißt, die weder der gleichen Schaffensweise unterliegen noch derselben Funktion des Entwicklungsprozesses.

Wir können aus Raumgründen hier nicht die ganze Breite der deskriptiven Terminologie aufzeigen, die einer empirischen Kunstwissenschaft als Grundlage dient, noch die verschiedenen Bedeutungsebenen dieser Begriffe im Laufe des XII. Jahrhunderts aufzählen. Zur besseren Verständlichkeit dieser Studie über die romanischen Fassaden begnügen wir uns damit, die wichtigsten Strukturmerkmale sowie einige Besonderheiten anzugeben.

Die Grundbegriffe betreffen erstens die formale Gestaltung, dann die Anlage der Formzusammenhänge und schließlich die Veranschaulichung der Gestaltungsformen und ihrer Beziehungen. Diese grundlegenden Kategorien stellen keine zeitliche Aufeinanderfolge dar; es sind im Gegenteil gleichzeitige Bestandteile einer einheitlichen Beziehung, die zum Zweck der wissenschaftlichen Analyse voneinander getrennt und isoliert wurden. Jeder Bestandteil wiederum setzt sich zusammen aus mehreren >historisch

determiniert« miteinander verbundenen Faktoren dank einer historisch bestimmten Methode, die beim Übergang von einem Element zum anderen eine Entwicklung erfährt. Wir möchten betonen, daß die Bedeutung der Methode diejenige der Faktoren und Gruppen, die sie verbindet, überschreitet, und daß es eine sehr große Vielfalt von Methoden gibt (Induktion, Deduktion, Dialektik, Emanation etc.).

Die Bedeutung der Methode ist einer der Gründe, warum wir auf die Hilfe der Philosophie nicht verzichten können, wenn wir eine Kunstwissenschaft begründen wollen. Doch gibt es noch einen anderen Grund. Jedes Kunstwerk besitzt einen bestimmten Existenzmodus. Man weiß, daß ein Baum z. B. eine andere Seinsart hat als ein Gedanke oder ein Gefühl. Dieser Existenzmodus ist wiederum ein anderer für die Ideen oder für Gott – wenn man den meisten Philosophen folgen will. Die Ästhetiker haben oft diskutiert, ob ein Kunstwerk an sich überhaupt Realität hat oder nur ein einfaches Abbild darstellt. Wir möchten wissen, welches die Seinsweise eines räumlich und zeitlich bestimmten Kunstwerks ist. Dieser Existenzmodus ändert sich mit der Definition, die jedem der vier Elemente (Gegenstand der materiellen Welt, geistige Hervorbringung, Idee, Gott) zukommt, und mit der zwischen ihnen herrschenden Verbindung, die durch die Methode bestimmt wird.

Nachdem wir die Bedeutung der Existenzmodi und der Methoden als Grundlage des künstlerischen Schaffensprozesses herausgestellt haben, können wir einige Einzelheiten der Grundbegriffe genauer bestimmen, die die drei Kategorien (Formbildung, Anlage der Formzusammenhänge und deren Veranschaulichung) charakterisieren.

Die Formbildung umfaßt unter anderem die künstlerische Bearbeitung der Materie und die Gestaltung. Zur Ausführung dieser Gestaltung wird die Unterscheidung eines ursprünglich rechteckigen oder zylindrischen Blocks

durch senkrechte oder diagonale Ebenen getroffen; dann verbindet man diese Ebenen untereinander durch die Projektion des »Motivs« in die Tiefe und durch die Veränderung der Oberflächengestaltung; schließlich werden die Grenzen des aus dem Materialblock herausgenommenen Ensembles festgelegt. Mit anderen Worten, die Gestaltung ist das methodische Verfahren zur Ausnutzung des Raumes, wodurch die Dimensionen und Fluchtlinien sich gegenseitig zur Geltung bringen. Auf diese Weise schafft man durch Festlegung neuer Grenzen des Raumes um eine gemeinsame zentrale Achse herum eine menschliche, tierische, vegetabile oder geometrische Form, die den ursprünglichen Block ersetzt, den der Architekt dem Bildhauer vorgegeben hat. Die Modellierung hat für die plastischen Künste die gleiche Bedeutung wie die Konstruktion für den Architekten.

Jede Modellierung wird für eine Materie angewendet. Der Künstler kann die allgemeinen Eigenschaften (Dichte, Widerstand usw.) oder die speziellen Charakteristika seiner Materie betonen, oder er kann diese entmaterialisieren oder sublimieren, um seine religiösen oder ästhetischen Gefühle direkter auszudrücken. Er kann sein Material in unterschiedlicher Weise an das Licht binden, und zwar dadurch, daß er es sich reflektieren oder absorbieren, sich verteilen oder sich der Materie inkorporieren läßt. Endlich kann er den Stein bearbeiten, indem er z. B. einmal die Stofflichkeit des dargestellten Gegenstandes (Kleidung, Haut, Haare etc.), ein andermal die innere Gefühlswelt oder den natürlichen Charakter des Steines betont und ihm jegliche Verbindung mit dem realen oder idealen Sujet abspricht. In allen diesen Fällen handelt es sich darum, die Materie als Materie zu gestalten.

Es ist zu beachten, daß – wenn die Materie eine konkrete Existenz hat – die Gestaltung im Gegenteil dazu ein abstrakter Vorgang ist. Ihre Verbindung kann nur durch eine Methode erreicht werden. Desgleichen umfaßt die künstle-

rische Bearbeitung der Materie zumindest drei sehr unterschiedliche Elemente, deren Vereinigung eine Methode erfordert. Schließlich ist das methodische Verfahren kein imaginärer, sondern ein realer Akt; man muß ihm demnach einen Existenzmodus zuschreiben, der nicht durch Willkür, sondern durch den je nach den verschiedenen geschichtlichen Zeitpunkten differierenden Zugriff des Menschen auf die Welt bedingt wird.

Ebenso verhält es sich mit der Bestimmung der Formbeziehungen untereinander, die der Künstler entwirft, indem er selbstverständlich ihre innere Konstitution berücksichtigt. Diese Beziehungen werden im Hinblick auf das »Motiv« und die »Werkgestalt« bestimmt. Wir verstehen unter *Motiv* einen Formenkanon, der sinnlich greifbar die Geisteshaltung einer Epoche zum Ausdruck bringt und im individuellen und sozialen Rahmen eines den schöpferischen Kräften seiner Zeit unterworfenen Künstlers entsteht. Andererseits verstehen wir unter *Werkgestalt* das Verhältnis der Elemente zum Ganzen und die Beziehungen der Elemente untereinander. So wie es in der Natur organische, kristalline und zusammengesetzte Körper gibt, so existieren auch im künstlerischen Schaffen Körper unterschiedlicher Art. Man kann das »Motiv« als den Ausgangspunkt, die »Werkgestalt« dagegen als das Ziel der Konstitution der Beziehungen zwischen den Formen ansehen, und zwar derart, daß diese ein bestimmter Modus der Durchdringung oder des Gleichgewichtes zwischen Kausalität und Finalität ist.

Wir haben bewußt den Begriff »Komposition« vermieden, denn er scheint uns eher eine aufgesetzte Ordnung als eine logische, eigene Entwicklung des »Motivs« zu bezeichnen. Aber innerhalb der Komposition selbst, jetzt im eingeschränkten Sinne des Wortes, gibt es Oppositionen, z. B. die Statik (Gleichgewicht) und die Dynamik (Bewegung, Abfolge), das Netz der geometrischen Linien, bedingt durch die Form des Blocks einerseits und das Koordinaten-

system andererseits, das auf der menschlichen Struktur des Betrachters beruht. Da es verschiedene Arten gibt, diese Gegensätze zu vereinen, entscheidet in letzter Instanz die Methode über die Komposition.

Indessen müßte der Forscher, der sich um eine Terminologie bemüht, die der Beschreibung eines Kunstwerks gerecht wird, der inneren logischen Entwicklung der Komposition den Vorrang geben. Wir verstehen unter »innerer Komposition« alle Stufen und alle Stadien der Ausbildung des »Motivs« in die Dreidimensionalität, was – auf die eine oder andere Weise – die zeitliche Dimension mit einschließt. Die horizontale Dimension beläßt allen Gegenständen ihre eigene Wertigkeit oder die Wertigkeit im Bezug auf den menschlichen Körper. Sie entfaltet die spezifische theologische Hierarchie des Mittelalters, die einzig die Werte der Dinge festlegte. In der vertikalen Dimension entwickelt sich das Motiv, das, ausgehend von der irdischen Schwere, über das menschliche Bewußtsein das Unwägbare und Übermenschliche erreicht. Für den Künstler umfaßt diese Entwicklung vier Stufen. Zunächst führt er uns, indem er einen oder mehrere Schwerpunkte schafft, den in der Schwere befangenen Menschen vor Augen, also das Unbewußte seiner Seele. Dann legt er durch die Gestik sein emotionales Leben frei. Die Gestaltung des Kopfes erlaubt es ihm, das Bewußtsein in der menschlichen Vernunft auszudrücken; schließlich, durch den Zusammenhang zwischen Mensch und Raum, führt er uns, entsprechend seiner philosophischen Vorstellung, dem universellen Geist, dem Jenseits und Gott entgegen. Die Dimension der Tiefe rückt die dargestellten Dinge dem Betrachter näher oder entfernt sie, akzentuiert oder verringert ihre Körperlichkeit; man findet im XII. Jahrhundert das eine oder das andere realisiert. Die Ordnung der verschiedenen Dimensionen, das Übergewicht der einen über die andere, ihre Koordination etc. ändern sich mit den Epochen und selbst innerhalb der verschiedenen Gestaltungsweisen ei-

ner einzigen Stilepoche. Hier wird wiederum die Bedeutung der Methode spürbar.

Die Ausführung vollzieht sich in zwei Richtungen. Die erste ist die der natürlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten und umfaßt Körper und Geist, materielle und ideologische Produktion. Alles, was der Künstler wahrnimmt und ausdrückt, ist eine Überschneidung von individuellen Beschäftigungen, gesellschaftlichen Bedingungen, Naturgesetzen, religiösen oder intellektuellen Hervorbringungen. Und alles, was er ausdrückt, ist eine Einheit dieser Faktoren in direkter Abhängigkeit von ihrer Epoche, aber gültig für alle Zeiten, sofern es sich um eine angemessene Konkretisierung eines schöpferischen Aktes handelt, in dem die Gesamtheit des menschlichen Vermögens vereinigt ist.

In verschiedenen Epochen wird die Annäherung an die »natürliche« Erscheinung durch die Verbindung von unterschiedlichen Kunsttechniken aufgewogen. Dies ist das beherrschende Merkmal im Mittelalter. Aber selbst im XII. Jahrhundert, wo – Focillon<sup>10</sup> zufolge – die romanische Skulptur eine Teilfunktion der Architektur ist, finden sich mehrere Varianten: die Skulpturen werden etwa über die ganze Oberfläche des Bauwerkes verteilt oder an bestimmten Punkten konzentriert. Vom Beginn seiner Arbeit an sind dem Bildhauer nicht nur bestimmte geometrische Figuren gegeben (kubischer Block, Säule, durch einen Halbkreis begrenzte Fläche); er kennt nicht nur verschiedene räumliche Prinzipien (die Oberfläche der Mauer zu erhalten oder in die Tiefe hinein beziehungsweise in das Innere zu führen), sondern er besitzt auch eine bestimmte Schaffensmethode, die vorab von dem Architekten festgesetzt wird. Indem er gegen die reine architektonische Funktion und für die den plastischen Künsten inhärenten Werte kämpft, verwirklicht der mittelalterliche Bildhauer seine eigene Konzeption – ein Kampf, der mitten im XII. Jahr-

hundert in gewissen Regionen zu einem Dualismus von Architektur und Dekoration geführt hat. Hier zeigt sich ein weiteres Mal die Dominanz der Methode, mit welcher der Forscher in jedem konkreten Fall sich vorrangig beschäftigen müßte.

Wir haben einige Gesichtspunkte aufgezeigt, die zu einer vollständigen Beschreibung der Kunstwerke beitragen könnten – eine Arbeit, die ihrem vergleichenden Studium vorausgeht. Wir haben schon drei prinzipielle Vorurteile aufgezeigt, die eine vergleichende Kunstgeschichte verfälschen: Nationalismus-Regionalismus, Royalismus und die Vorstellung von kontinuierlichen und geradlinigen Fort- oder Rückschritten in einer einzigen künstlerischen Entwicklungslinie. Welche Ergebnisse kann man von vergleichenden Studien erhoffen, wenn diese Vorurteile einmal aufgehoben sind, oder genauer: welche Vorkehrungen müssen getroffen werden, um eine exakte Interpretation der chronologischen Daten mit dem Ziel der Begründung einer Kunstgeschichte zu erhalten?

Die vergleichende Wissenschaft vermittelt uns relative Daten, die wir dadurch in absolute verwandeln können, daß wir sie auf präzise Dokumente oder auf historische Ereignisse von entscheidender Wichtigkeit stützen. Bei der Festlegung dieser Daten müssen wir jedoch der oft vernachlässigten oder sogar vergessenen historischen Tatsachen Rechnung tragen, daß in einem Land verschiedene Seinsweisen, Methoden, Formkonstitutionen und parallele Beziehungen sowie vielfältige Weisen der Ausführung gleichzeitig nebeneinander bestehen.

Diese Verschiedenartigkeit beruht einerseits auf der gesellschaftlichen Vielschichtigkeit, denn die Gesellschaft setzt sich aus einem Konglomerat von heterogenen und sogar gegensätzlichen Berufsständen und Ideologien zusammen. Andererseits bestehen in dem Nebeneinander von zwei oder drei Generationen gleichzeitig verschiedene

Epochen der wirtschaftlichen Produktion, der Kultur, der Interessen oder Bestrebungen; und schließlich umfaßt der Reichtum der menschlichen Natur die unterschiedlichsten Charaktertypen, die in den verschiedenen Geschichtsepochen unter neuem Aspekt wiederkehren, in gewissem Maße jedoch Konstanten der menschlichen Natur darstellen.

Die Gesamtheit dieser gleichzeitigen Mannigfaltigkeit macht den historischen Querschnitt aus. Er weist nicht nur eine Summe ungleicher und unharmonischer Wesenheiten auf, sondern verbindet sie untereinander zu einer höheren Einheit, durch einen allgemeineren gemeinsamen Nenner, der gebildet wird durch die Interaktion zwischen dem, was einer Epoche vorgegeben ist, und dem, was sie verwirklichen kann, zwischen dem, wovon sie beherrscht wird, und dem, was sie zu meistern vermag. Dieses Verhältnis zwischen der wirklichen Produktion und den idealen Bestrebungen drückt sich soziologisch im Klassenverhältnis aus, in den Formen seiner Ordnung und in der Realität des Klassenkampfes. Es schafft, was die Kunst anbelangt, die Grundstimmung einer mit ideologischen Verschiedenartigkeiten und Widersprüchen erfüllten Epoche. Diese Widersprüche kommen in den verschiedenen künstlerischen Schaffungsmethoden und verschiedenen Seinsweisen zum Ausdruck, und sie bestimmen weitgehend den Zeitpunkt, zu dem ein Kunstwerk eines bestimmten Stils in einer bestimmten Region auftritt. Je nach dem Einfluß der dominierenden Gesellschaftsklasse oder des vorherrschenden Berufsstandes kann das Entstehungsdatum im Vergleich zu anderen Regionen deutlich früher oder später liegen. Man muß also die reale Datierung, die man durch ein Dokument belegen kann, von der idealen Datierung unterscheiden, die durch die allgemeine Chronologie der Kunst bestimmt wird. Man würde einen grundlegenden Fehler begehen, wollte man sich, um eine künstlerische Entwicklung aufzuzeigen, ausschließlich auf einen dieser beiden Faktoren stützen.

Nur wenn man alle Elemente des *Querschnitts* peinlich genau ermittelt hat, kann man darangehen, das Problem der künstlerischen Entwicklung zu lösen, die den historischen *Längsschnitt* ausmacht. Dieser Längsschnitt ist übrigens weitgehend von den Gegensätzen abhängig, die sich in den früheren Querschnitten finden; sie sind es, die zum größten Teil den fortdauernden Bestand der Methode verständlich machen.

Der Idealgegenstand der historischen Wissenschaft besteht darin, die Entwicklung eines jeden Typus zu verfolgen, den man in der vorgängigen Analyse begründet hat. Aber obwohl jede Wissenschaft, die ihren Namen verdient, einen solchen Idealgegenstand konstituiert hat, ist die Kunstgeschichte niemals so methodisch vorgegangen. Es gibt neben soziologischen auch immanente Gründe. Da die Verbindung der die Kunst konstituierenden Faktoren (Form, Komposition, Ausführung) ein menschlicher Schaffensprozeß ist, stellt sie keine historische Konstante dar; das heißt, daß sie in jedem historischen Augenblick und selbst für jedes neue Werk von dem Künstler neu geschaffen werden muß. Aus verschiedenen Gründen variieren die konstitutiven Elemente, historisch gesehen, mit unterschiedlicher Geschwindigkeit. Manchmal gewinnt die konkrete Gestalt der Gegenstände einen Vorsprung gegenüber dem schöpferischen Vermögen, und zwar wegen der Schnelligkeit des technischen und des wirtschaftlichen Fortschritts, dem das gesellschaftliche Leben Geltung verschafft; manchmal folgt die Formensprache ihrer eigenen Logik und verliert die Verbindung mit einer zu rückständigen Wirklichkeit. Schließlich zieht die Koexistenz verschiedener Schaffensstypen einen Kampf nach sich, der die Einheit der konstitutiven Elemente jedes einzelnen Kunstwerks zerstört. Voneinander abgetrennt, werden diese Elemente zu einer akademischen Konvention. Dann beginnt man die Elemente verschiedener Typen miteinander zu kombinieren und löst

auf diese Weise die Konvention selbst auf. Ein Vorgang der Überkreuzung verschiedener Typen verlagert die Entwicklung eines und desselben Typus.

Man hat das Problem der Kunstgeschichte unlösbar gemacht, indem man diesen beiden Arten der Entwicklung nicht genügend Rechnung trug und darüber hinaus noch rein ästhetische Gesichtspunkte hineingemengt hat. Indessen muß der Kunstkritiker urteilen, ob die geistige Grundlage vollständig und durch eine adäquate Einheit der konstitutiven Elemente ausgedrückt ist. Der Kunsthistoriker dagegen muß weiter die Entwicklung und Überkreuzung der verschiedenen Typen sowie die Herausbildung und Auflösung der künstlerischen Epochen verfolgen. Diese beiden Entwicklungsstufen fallen nicht a priori zusammen. Ein Meisterwerk kann viele Nachahmer haben und auf diese Weise eine »Schule« bilden, aber das zeugt mehr von der Trägheit als von der Lebenskraft einer Epoche. Andererseits kann ein mittelmäßiges Kunstwerk genügend Keime für eine Entwicklung von großer Tragweite in sich bergen.<sup>11</sup>

Die Grundregel des Kunstkritikers ist die Vollkommenheit, ausgedrückt durch die Einheit in der Verschiedenartigkeit. Den Grundsatz des Kunsthistorikers bilden die Fruchtbarkeit und die künstlerische Wirkungskraft, die eine neue Epoche eröffnen. Erst wenn der ästhetische und der historische Wert strikt voneinander getrennt worden sind, läßt sich durch empirische Untersuchung feststellen, ob sie in bestimmten Augenblicken der Geschichte einander entsprechen.

Indessen sind die Loslösung von einem gemeinsamen Vorbild und die Verknüpfung mehrerer Vorbilder nur die beiden sichtbarsten Weisen der historischen Entwicklung. Es gibt zwei wesentlichere, indirektere und deshalb schwerer zu fassende Formen: die Zerlegung einer Einheit mit dem Ziel, eines der herausgelösten Elemente bis zur letzten Konsequenz zu entwickeln, und die Wiedereinschmel-

zung eines verselbständigten Elements in den Zusammenhang der Tradition. Wir haben davon schon zu Beginn unserer Untersuchung gesprochen und wollen hier nur einige Beispiele aus der modernen Kunst anführen, um die Komplexität des Geschichtsverlaufs zu illustrieren. Die Impressionisten haben das Element des Augenblicklichen, des Individuellen, des Vorübergehenden aus den Werken von Corot und Courbet isoliert; sie haben es verabsolutiert und durch Mittel ausgedrückt, die sie eher bei Delacroix als bei Corot und Courbet fanden. Es war Cézanne, der, nach seinen eigenen Worten, die Art der Impressionisten wieder aufgegriffen hat, der den Gesetzen der Logik und Poussin folgte und diese Natur in eine Totalität reintegriert hat. Er benutzte dazu Ausdrucksmittel (modellierte Farbflecken), die den mittelalterlichen Glasfenstern näherstanden als der impressionistischen Technik oder derjenigen Poussins. Cézannes Standpunkt wiederum wurde aufgelöst von den Expressionisten, von Gauguin und Matisse sowie von den Kubisten (Picasso, Braque). Die einen entwickelten die reine Farbe auf einer dekorativen Oberfläche (so gleichermaßen Manet fortsetzend), wohingegen die anderen sich auf das Spiel der Modellierung im transparenten Raum konzentrierten. Während diese beiden Tendenzen sich durchdrangen, wurde Picasso (der diese Entwicklung mit vorantrieb) selbst durch die Zerlegung seines Werkes in einen »abstrakten« und einen »surrealistischen« Teil »demontiert«. Obwohl sehr vereinfacht, läßt dieses Beispiel die Komplexität des Problems erkennen: Die Entwicklung des Inhalts und diejenige der Ausdrucksmittel – obwohl in jedem Kunstwerk auf das engste miteinander verbunden – können unterschiedliche Quellen haben; so bezieht sich die Entwicklung nicht nur auf die Erscheinungsweisen einer früheren Realisation, sondern vielmehr auf die Weltauffassung selbst.

Wir haben soeben die Frage nach den Gesetzen aufgeworfen, welche die Entwicklung der Künste bestimmen, eine Frage, auf die jede Geschichtstheorie hinauslaufen muß. Wir nehmen nicht für uns in Anspruch, alle Verästelungen der Kunstentwicklung aufgrund der Entwicklung eines bestimmten Typus, des Durchkreuzens verschiedener Typen (die zu einer akademischen Konvention oder zur Auflösung führen) oder aufgrund der Zerlegung und der Reintegration dargestellt zu haben. Indessen setzen diese vier Entwicklungsweisen nicht im gleichen Maße geschichtliche Kontinuität voraus; und man kann sogar behaupten, daß die Desintegration nur durch einen Faktor der Diskontinuität möglich wird. Je weiter man die Epochen auseinanderückt, desto deutlicher tritt die Diskontinuität hervor. Sie scheint deutlicher ausgeprägt zwischen der Renaissance und der Gotik als zwischen dem gotischen und dem romanischen Stil. Aber im ersten Fall ist die Diskontinuität nicht absolut, und im zweiten Fall ist die Kontinuität nicht absolut.

Kontinuität und Diskontinuität sind nichts anderes als verschiedene formale Entsprechungen, die der Kunstgeschichte von der allgemeinen Geschichte aufgedrückt werden: von der Geschichte der materiellen Produktion, des Handels, der Gesellschaft, der Politik, der Religion, der Wissenschaften, des Naturgefühls etc. Die Frage nach den Gesetzen stellt sich demnach unter einem konkreteren Gesichtspunkt: Besitzt die Kunst eine rein immanente Geschichte ihres Gebietes oder eine Geschichte, die von äußeren Faktoren bestimmt wird? Welche wechselseitige Beziehung besteht zwischen den der Kunst inhärenten und den ihr fremden Faktoren? Wir können hier nicht im einzelnen die Gründe unserer Auffassung darlegen, wonach diese Beziehung existiert und es vor allem die äußeren Faktoren sind, welche die wahren Antriebskräfte der Entwicklung in den kritischen Augenblicken bilden, in denen sich eine neue Epoche herausformt.<sup>12</sup> Wir begnügen uns mit dem

Hinweis, daß sich aus den genannten Gründen das Problem, die Gesetze der Kunstgeschichte aufzufinden, viel komplizierter wird. Denn wenn es eine rein immanente Kunstgeschichte gäbe, dann würden die Gesetze durch das quantitative Verhältnis der trägen und der lebendigen Kräfte bestimmt, durch die Überschneidung und Durchdringung der Ausdrucksmittel, durch die Vielfalt der Wege, auf denen die Geschichte weiter fortschreitet. Aber da eine solche immanente Entwicklung nicht existiert, gibt es hier keine Gesetze von universeller Tragweite. Selbst in der Biologie stellen die Lebensrhythmen nur ideale Gesetze dar, die durch soziale, individuelle und Naturereignisse verändert werden, nur eine Annäherung an die Wirklichkeit. Man würde einen schweren Irrtum begehen, wenn man die Geschichte als eine reine Biologie der Gesellschaft betrachten wollte. Nur eine Kenntnis der gesamten Kunstgeschichte, die unter Berücksichtigung aller Faktoren der allgemeinen Geschichte Vergleiche zwischen den einzelnen Epochenschwellen und den verschiedenen Arten des Übergangs angestellt hätte (denn Wandlungen haben einen sehr unterschiedlichen historischen Wert) und somit auf festem Grund stünde, würde es uns erlauben, die empirischen Gesetze der künstlerischen Entwicklung aufzustellen. Davon sind wir weit entfernt wegen der Schwäche der Fundamente, auf denen man das Kartenhaus, welches sich Kunstgeschichte nennt, errichtet hat und dessen Wissenschaftsanspruch schlichtweg eine Usurpation ist.

Aber steigen wir von den Höhen der Theorie herab zu geduldigen und – angesichts der Komplexität des Problems – bescheidenen Untersuchungen. Wir nehmen uns lediglich vor, einige skulpturale Typen zu analysieren, die in denselben Jahrzehnten des XII. Jahrhunderts nebeneinander bestanden haben. Wir versuchen einem dieser Typen zu folgen, den wir den Typus der [architektur-unabhängigen] *sculpture pure* nennen, und beschränken uns auf die französischen Skulpturen, die wir an Ort und Stelle gese-

hen haben.<sup>13</sup> In Anbetracht der unterschiedlichen und einander widersprechenden Meinungen der wichtigsten Gelehrten hoffen wir, daß ein methodisches Vorgehen, das sich dichter an die skulpturale Wirklichkeit hält, Richtlinien für eine wirkliche Kunstgeschichte ergeben wird, falls eine solche Wissenschaft ohne Verbindung zu allen anderen Bereichen der schöpferischen Tätigkeit in der Gesellschaft aufgebaut werden kann. Denn man darf nicht vergessen, daß wir nur die Wirkungen analysieren und daß wir nach den Ursachen noch suchen müssen.

### *Anmerkungen*

- 1 A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 Bde., Boston 1923.
- 2 P. Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*, in: *Bulletin monumental* 1923, S. 306.
- 3 M. Aubert, *Congrès archéologique de France 1927*, Paris 1928, S. 64.
- 4 F. Deshoulières, *Au début de l'art roman. Les églises de l'XI<sup>e</sup> siècle en France*, 1929, S. 134.
- 5 J. Vallery-Radot, *Eglises romanes. Filiations et échanges d'influences*, Paris 1931, S. 171.
- 6 Ch. Dangibeaud, *De l'influence des façades romanes charentaises*, Angoulême 1916, S. 20.
- 7 J. Laran, *Recherches sur les proportions dans la statuaire française au XII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue archéologique* 1909, S. 216 ff.
- 8 M. Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Paris 1934.
- 9 Wir denken hier an die Publikationen von Wölfflin, Riegl, Schmarsow in Deutschland und Österreich sowie Focillon in Frankreich.
- 10 A. v. Hildebrandt, *Das Problem der Form*, Strasbourg; H. Focillon, *Les sculpteurs romans*, Paris 1931 (<sup>2</sup>1961); M. Raphael, *Idee und Gestalt*, München 1922; M. Raphael, *Der dorische Tempel*, Augsburg 1930.
- 11 [Raphael verweist hier auf einen Artikel zur Romanik, in: *Le Temps*, No. 27205, gezeichnet mit J.B.].

- 12 M. Raphael, Proudhon – Marx – Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art, Paris 1933.
- 13 Die nur auf die Basis von gedruckten oder photographischen Reproduktionen gestützte Forschungsarbeit zählt zu den Ursachen für das – vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen – sehr niedrige Niveau der Kunstgeschichte.

## I. Fenioux

An der Kirche von Fenioux überrascht die Heterogenität der Elemente, aus denen die Fassade (Abb. 11) aufgebaut ist. Das große Portal (Abb. 12), mit zu beiden Seiten vorge-lagerten zehn Halbsäulen, die die fünf abgestuften Archivolten unterstützen, ist in die ursprüngliche Mauer eingelassen und zerstört fast vollständig die Wirkung der Reihe der sieben Statuen (Abb. 13), die darüber unterhalb eines Kranzgesimses aus Sparrenköpfen und Metopen angebracht sind. Der Stil der Ornamentierung an den Kapitellen und den Figuren (Tugend und Laster, kluge und törichte Jungfrauen) bildet einen direkten Gegensatz zu dem der Statuen des ersten Stockwerks, ferner zu den Ornamentformen des Gesimses und des Fensters.

Wie bereits festgestellt wurde<sup>1</sup>, gibt es andererseits an der Nord-West-Ecke der Kirche ein weiteres Portal (Abb. 15) mit drei Rundbögen, die von dünnen Säulen getragen werden, und die Ornamentik dieses Portals stimmt sehr gut mit der des Gesimses und des Fensters von der Hauptfassade überein.

Um diese Sachverhalte zu erklären, scheint mir die folgende Hypothese am einfachsten und schlüssigsten zu sein: Das Portal, welches sich heute an der Nordseite befindet, war ursprünglich das der Westfassade. Es wurde erst an seinen aktuellen Platz gebracht, als man das große Portal baute, das die gesamte Breite zwischen den Eckpfeilern einnimmt (ungefähr sechs Meter) und eine Höhe von 6,50 m erreicht. Vorausgesetzt, das alte Portal war nur 2,30 m breit und 2,30 m hoch, so blieb zwischen dem Scheitel seiner Archivolten und der unteren Begrenzungslinie der Statuen eine leere Mauerfläche von ungefähr 4 m, genug, um die Statuenreihe zur Geltung zu bringen. Dar-

über hinaus gab es an beiden Seiten des Portals ein Stück Mauer von zwei Metern Breite, das mit dem Fenster harmonisierte, dessen nach oben abnehmende Breite auf den Giebel vorbereitete.

Betrachten wir die bislang erschienene Literatur. Musset stellt fest, daß »Teile der Kirche von Fenioux erstmals gegen Ende des XI. oder wahrscheinlicher zu Beginn des XII. Jahrhunderts erbaut wurden, zu einer Zeit, in der man eine Konstruktion mit mächtigem Mauerverband durch einen leichteren Mauerverband ersetzt hatte, der zweifellos weder genügend Festigkeit noch Widerstand bot.«<sup>2</sup> Dem großen Westportal wird das Portal von Aulnay vorangegangen sein, das gegen 1135 beendet worden sein dürfte, so daß die Errichtung der Fassade von Fenioux in die Mitte des XII. Jahrhunderts zu datieren ist.<sup>3</sup> Beim Seitenportal dagegen »finden wir einen romanischen, etwas auvergnatischen Einfluß wieder, der uns im Portal von Sainte-Gemme (auf Chaise-Dieu zurückgehend) ein so schönes Zeugnis hinterlassen hat.«<sup>4</sup> Musset stellt diese unterschiedlichen Einflüsse fest und merkt an, »daß die pflanzliche Ornamentik Ähnlichkeiten ... zu dem einfassenden Reliefschmuck am Hauptportal und am Giebelfenster« aufweist<sup>5</sup>; daraus schließt er, »daß die beiden Fassaden von demselben Architekten entworfen worden sind; es sei denn, man wolle hier – was erstaunlich wäre – eine um einige Jahre spätere Konstruktion erblicken, bei der man sich von den Skulpturen der früheren Zeit hätte inspirieren lassen; ein für diese Zeit seltsames Ansinnen, das jedoch nicht unvergleichlich wäre.«<sup>6</sup>

Diese Hypothesen sind nicht sonderlich schlüssig. Es ist wenig wahrscheinlich, daß ein Architekt sich von der modernsten Kunst der Zeit, verbunden mit der des Bas-Poitou, und zugleich von der auvergnatischen Kunst beeinflussen läßt. Andererseits ist es unerklärlich, daß in einer Epoche, in der die Entwicklung sehr rasch voranschreitet, eine Planung von einer vorangehenden Konstruktion sich

habe beeinflussen lassen. Oder aber man müßte die Ansicht vertreten, das Seitenportal (Abb. 15) sei älter als das Westportal (Abb. 12). Anstatt das Problem zu lösen, vermehrt Musset nur die Verwirrung.

Die Auffassung von Dangibeaud<sup>7</sup> unterscheidet sich fast in allen Punkten von derjenigen Mussets. Er behauptet erstens, daß das Seitenportal aus der ersten Phase der romanischen Kunst der Saintonge stamme, welche die Kirchen vom Ende des XI. Jahrhunderts bis gegen 1130 umfaßt; und zweitens, daß das Westportal in das dritte Viertel des XII. Jahrhunderts (1140-1170) zu datieren sei oder daß es »unbestreitbar ins letzte Viertel des XII. Jahrhunderts zurückreicht.«<sup>8</sup> Geht man davon aus, daß die Archivoltenskulpturen einen manieristischen Stil aufweisen, kann man als ungefähres mittleres Datum des Westportals 1175 annehmen. Außerdem sehen wir eine weitere Bestätigung in der Tatsache, daß die zehn Säulen sich in die Tiefe staffeln, ohne Mauerstücke hervortreten zu lassen, die der Kirchentür parallel laufen. Die Hypothese eines Architekten, der sich gleichzeitig von zwei völlig verschiedenen Quellen beeinflussen läßt, ist ganz und gar auszuschließen.

Bei Dangibeaud<sup>9</sup> findet sich die folgende Bemerkung: »indem man auf die nackte Wand der Fassade ein massives Mauerwerk aufsetzt, das oben zugespitzt oder abgeflacht ausläuft und in das sie [die Baumeister der Gironde] die Tür einfügten . . . Dieser Kunstgriff, der vor allem den Eindruck erweckt, ein Aufsatz zu sein<sup>10</sup>, ist ganz einfach dazu bestimmt, den Mauerkubus zur Geltung zu bringen und zugleich dem Portal die für die gestuften Archivolten notwendige Tiefe zu verleihen.« Heißt das aber nicht auch, daß es in Fenioux, wo das Westportal nachträglich an die ursprüngliche Mauer angefügt wurde, bereits vorher ein anderes Portal gab? Dangibeaud hat diesen Schluß nicht gezogen, der freilich durch die Tatsache nahegelegt wird, daß die Pflanzenornamentik des Reliefbandes, das entlang der inneren Archivolte des Portals verläuft, sich stilistisch

völlig von dem Band unterscheidet, das oberhalb der sieben Statuen verläuft, sowie von dem anderen, welches das Fenster umrahmt.

Wir schließen aus all dem: An der Fassade (Abb. 11) von Fenioux, so wie wir sie heute vor uns sehen, gibt es zwei verschiedene Teile: das Portal, das mit dem unteren Gurtgesims abschließt und ungefähr um 1175 zu datieren ist; und der obere Teil, der stilistisch in den Anfang des XII. Jahrhunderts gehört und in Beziehung steht zu dem Portal, das sich jetzt an der Nordseite (Abb. 15) befindet. Man kann also annehmen, daß dieses letztere das ursprüngliche Portal der Kirche von Fenioux darstellt.

Hieraus ergibt sich, daß die ursprüngliche Fassade von Fenioux einen in der Saintonge (und anderswo) weit verbreiteten und möglicherweise den ältesten Typ darstellt. Alle diese Fassaden lassen – bei unterschiedlichen Mitteln in der Detailgestaltung der Ornamente und der Abfolge der Bogenläufe – die gleichen Maße und denselben Gesamteindruck erkennen. Es handelt sich jeweils um eine Fassade mit einem einzigen Portal, das in die Mauer eingelassen ist, von der es auf allen Seiten völlig umschlossen ist. Darüber befindet sich ein Fenster (und auch ein Giebel), das in der Achse des Portals liegt und von diesem ungefähr drei bis vier Meter entfernt ist. Man findet diese Fassade, jedoch ohne Statuenreihe, zum Beispiel in Migron und in Saint-Sulpice d'Arnoult wieder. Hier sind die Maße fast dieselben wie in Fenioux. Das Portal umfaßt  $\frac{1}{3}$  der Breite und  $\frac{2}{5}$  der Höhe der Fassade; die Tiefe ist jeweils gleich (ca. 1 m). Am Portal haben beide Teile, Gewändesäulen und Archivolten, dieselbe Höhe. Diese Proportionierung schließt jedes Streben nach oben, jede Höhentendenz der gedrunghenen Säulen aus; aber sie verhindert nicht eine Differenzierung der Bogenläufe (Abb. 15). Diese Unterscheidung betrifft erstens die Höhe der Bogenläufe, die immer größer wird, woraus ein wachsendes Gewicht und ein zunehmender Umfang resultiert, und zweitens die Bewegung

der Bögen. Der Stirnbogen mit seiner Spannweite von fast 4 m scheint sich zu senken, während der innere Bogenlauf zu steigen scheint; die mittlere Archivolte vermittelt zwischen diesen beiden entgegengesetzten Bewegungen.

Dieser Fassadentypus mit einem einzigen, proportional untergeordneten Portal, welches eine Differenzierung und Bewegung in der Mauer schafft – ohne je die Flächenwirkung der Wand zu unterbrechen –, steht in voller Übereinstimmung mit dem nur einschiffigen Innenraum der Kirche und mit dem Äußeren, dessen Hauptelement – nämlich die Mauer an sich – respektiert wird.

Es gibt also keinen Zweifel über den ursprünglichen Zustand der Fassade von Fenieux, zu dem auch die sieben Statuen (Abb. 13) gehören, die für die Geschichte der romanischen Skulptur von großer Bedeutung sind.

Sie geben mehrere Probleme auf. Zuerst das Problem der Anzahl. Hat es immer sieben Skulpturen gegeben? Ich wage hier keine Hypothese aufzustellen. An zweiter Stelle folgt das Problem des Darstellungsgegenstandes. Musset spricht »von sechs Frauenstatuen, die zweifelsohne Heilige sind; in der Mitte befindet sich die Darstellung des segnenden Himmlischen Vaters«. <sup>11</sup> Bei Dangibeaud finden wir zwei Versionen. Bald spricht er von Christus, der von sechs Aposteln oder Heiligen umgeben ist, bald vom sitzenden und segnenden Himmlischen Vater und von Heiligen. <sup>12</sup> Die Statuen sind stark beschädigt, was ihre Interpretation erschwert. Bei der mittleren Figur handelt es sich um einen Christus (Abb. 14), vielleicht umgeben von den vier Evangelistensymbolen; man müßte die Portalüberdachung abheben, die einen Teil der Beine verdeckt, um feststellen zu können, ob es zwei weitere kleine Figuren gibt oder gab, die denjenigen korrespondieren, die sich neben dem Kopf befinden. Bei der linken Gruppe hält die erste Figur in der linken Hand einen Stein; sie dürfte Moses mit der Gesetztafel darstellen. Die zweite Statue trägt vor sich eine geöffnete Schriftrolle, wie man es sehr häufig bei der Dar-

stellung Isaaks findet. Der dritten Figur fehlt der Kopf und der linke Arm, was jede Interpretation unmöglich macht. In der Gruppe, die sich rechts von Christus befindet, scheint mir die letzte Statue am leichtesten zu interpretieren; denn in dem Medaillon, das sich über ihrem Kopf befindet, sieht man einen Engel. Es handelt sich also wahrscheinlich um eine Verkündigung Mariens. Diese Figur stellt als einzige der Reihe eine Frau dar, und möglicherweise hat sie der Künstler mit gekreuzten Beinen dargestellt, um sie von den anderen Figuren zu unterscheiden; sie hat auch eine größere Anmut. Die beiden anderen Statuen dieser Gruppe haben keine Köpfe, aber die Skulptur an der Seite von Christus war bärtig, und man könnte an Johannes den Täufer denken – so wie in Conques. Alles in allem neige ich dazu, in dieser Statuenreihe eine Darstellung des segnenden Christus mit seinen Vorläufern aus dem Alten und Neuen Testament zu sehen.

Das dritte Problem betrifft den Stil. Bisher ist es von niemandem berücksichtigt worden.<sup>13</sup>

Der Stil der sieben Statuen oberhalb der Archivolte unterscheidet sich völlig von dem der Archivoltenfiguren (Abb. 16), deren Körper sehr lang, dünn und stark bewegt sind. Sie sind in der Hohlkehle der Bogenläufe aufgereiht, die sie allerdings nicht ausfüllen. Jede von ihnen folgt einer mehr oder weniger gebrochenen Kurve, aber immer in der Richtung der Diagonalen. Die Materie des Steins hat ihr Gewicht, ihre Dichte und ihre Widerstandskraft verloren; seine Masse ist entmaterialisiert, verflüchtigt. Um die »Psychomachia« darzustellen, hat der Künstler der Materie selbst einen geistigen Charakter gegeben, eine ideale Existenz; er hat ihre irdische Schwere in weiches Licht verwandelt, in ekstatische Bewegung. Nicht die einzelne Figur zählt, sondern die fließende Silhouette, der Übergang von der einen zur anderen, das dekorative Ensemble. Dagegen verbleiben die sieben Statuen ganz und gar ruhig innerhalb ihrer vorbestimmten Grenzen. Sie nehmen eine völlig ru-

hige, gerade Haltung ein. Der Künstler hat die Undurchdringlichkeit und Dichte, die Widerstandskraft und das Gewicht der Materie deutlich hervorgehoben. Kaum in den ursprünglichen Steinblock hineinarbeitend, der an der Wand im Leeren zu hängen scheint, hat er aus ihm einen Zylinder mit unregelmäßigem Umriß, eine körperliche Einheit, einen Reichtum plastischer Formen gewonnen. Der Schatten, den die Statuen werfen, löst sie von der Mauer; alle Unterarme sind seitlich der Hüfte nach hinten angewinkelt, so daß man sie in einer sehr akzentuierten Verkürzung wahrnimmt. Die Beine sind offen, eines steht hinter dem anderen; der Hohlraum, der demnach zwischen ihnen entsteht, wird durch ihre zylindrische Form ebenso betont wie durch die leichte Auswölbung des Bauches. Trotz dieser Modellierung bleibt die Flächendifferenzierung zugunsten einer einheitlichen Oberfläche untergeordnet. So werden Größe und Ausdruckskraft des Gesamtwerkes nicht durch Vereinzelnungen zerstört.

Es bleibt jedoch festzuhalten, daß diese Gesamtform nicht durch eine a priori konzipierte geometrische Figur gebildet wird, die den menschlichen Körper in ihren Begrenzungen einschließt. Es handelt sich nicht um die Unterteilung eines vorgegebenen Ganzen oder um eine Addition von Einzelteilen, sondern um ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen der Gesamtform und den Details. Dies ergibt sich daraus, daß die menschlichen Figuren aus einem kubischen Block entwickelt wurden, während die einzelnen Formen nach dem Zylinder modelliert wurden. Alles in allem handelt es sich um Skulpturen, um plastische Körper und nicht um direkte Darstellungen von seelischen Zuständen oder eines religiösen oder mystischen Lebens. Das schließt einen spirituellen Ausdruck nicht aus, aber dieser ist vollkommen konkretisiert, körperlich geworden. Die Majestät Christi, der kontemplative Zauber der Jungfrau nehmen dadurch sogar noch zu, daß sie an eine körperliche Wesenheit, an eine materielle Substanz gebunden

sind. Mit dem Figurenstil wechselt auch die Art der Komposition. Aus der dekorativen Bewegung wird rhythmische Statik. Die linke Gruppe wendet sich Christus zu, der im Zentrum ist, die rechte Gruppe dagegen wendet sich der Jungfrau zu, die sich in der rechten Ecke befindet; die Symmetrie verliert ihre Strenge, denn das Verhältnis zwischen den Achsen der Figuren und den Achsen der Konsolen variiert von Statue zu Statue.

Es bleibt das vierte und letzte Problem: Die Datierung der sieben Statuen. Als Lösung ergeben sich zwei Möglichkeiten. Eine besteht darin, das Entstehungsdatum der Ornamentik der Konsolen, der Metopen, des Fensters und des Seitenportals zu finden. Musset und Dangibeaud sind sich darin einig, daß die Ornamentik auf Sainte-Gemme (Charente-inférieure) zurückgeht, die »das Werk jener drei Mönche ist, die 1079 von Chaise-Dieu (Auvergne) kamen und von denen einer den Titel *Magister* trug«. <sup>14</sup> Es ist erstens die Zeit zu berücksichtigen, die notwendig war, um die Kirche von Sainte-Gemme zu erbauen, und zweitens darf man, trotz der Ähnlichkeit in der Ornamentik, die Unterschiede in der Anordnung der Archivolten nicht vergessen. In Sainte-Gemme sind die Bogenläufe nur an den Stirnseiten ornamentiert. Die verschieden großen Bogenläufe sind nur durch Rundstäbe voneinander abgesetzt, so daß es keine gut getrennten Abstufungen, wohl aber einen kontinuierlichen Rücksprung von dem ersten zum letzten gibt. Am Seitenportal von Fenioux dagegen ist die Unterbrechung des Rücksprungs durch deutlich hervorgehobene Abstufungen akzentuiert. Jede Archivolte korrespondiert mit genau einer Säule respektive dem Kapitell dieser Säule und ist sowohl an der Stirnseite als auch an der Unterseite reliefiert, die durch einen Rundstab voneinander getrennt sind, während die verschiedenen Bogenläufe ohne ein vermittelndes Element aneinandergrenzen. Obwohl jede Reliefseite, deren Ornamente wie Lichtflecke auf dunklem Untergrund erscheinen, eben ist, bildet jede Archivolte

und besonders die Gesamtheit der Bogenläufe nach menschlichem Maßstab einen rhythmisierten Körper. Mit den gleichen Ornamenten hat man ein in der Tat ganz anderes plastisches Konzept verwirklicht, das sich in völliger Übereinstimmung mit dem plastischen Charakter der Skulpturen befindet. Deshalb müssen wir bis zum Beginn des XII. Jahrhunderts als Entstehungsdatum für die sieben Statuen zurückgehen.

Die andere Datierungsmöglichkeit ist der Vergleich mit der einzigen Statue, die vom Portal der 1047 gegründeten L'Abbaye-des-Dames in Saintes übriggeblieben ist. Zweifellos war diese Statue nicht die einzige. Nun entspricht ihre bildhauerische Konzeption vollkommen derjenigen der sieben Statuen in Fenioux. Allerdings gehen die Meinungen der Gelehrten über die Datierung dieser Kirchenfassade beträchtlich auseinander. Üblicherweise nimmt man als Entstehungsdatum 1119-1134 an<sup>15</sup>, während Michel 1134-1144 und der Abt Crasilier das zweite Drittel des XII. Jahrhunderts für wahrscheinlich halten. Dangibeaud<sup>16</sup> schließt aus einigen Gewanddetails der Figuren von bestimmten Kapitellen, daß man nicht weiter als 1130 zurückgehen kann, und scheint sich für etwa 1150 zu entscheiden.

Die Argumentation von Dangibeaud setzt voraus, daß man erstens von einem Detail auf das Ganze schließen kann; daß zweitens der Bauschmuck in einem sehr kurzen Zeitraum nach dem gleichen künstlerischen Konzept geschaffen wurde; und drittens schließlich, daß es keine zwei verschiedenen Bauphasen gab und daß man nicht mehr oder weniger beträchtliche Materialmengen aus früherer Zeit für die endgültige Konstruktion verwendet hat.

Diese Hypothese ist wegen der beiden folgenden Argumente jedoch kaum aufrechtzuerhalten. Das erste betrifft die Archivolten des Hauptportals, das zweite das Ornamentband, das auf den Stirnseiten der Bogenläufe an den Seitenportalen angebracht ist, sowie dasjenige am Gurtgesims.

Was das erste Argument anbelangt, so ist eindeutig, daß sich der obere Teil des Hauptportals (Abb. 12) aus vier großen Bogenläufen zusammensetzt sowie aus drei kleinen, welche die ersten miteinander verbinden. Man kann in diesem fließenden Übergang einen sehr kunstvollen Aufbau erkennen; denn der Künstler hat den Gegensatz zwischen der Ausrichtung der Bogenläufe und derjenigen der einzelnen Wölbsteine benutzt, um das Licht gegen den Innenraum der Kirche zu führen, indem er zwischen den Archivolten die konkave Wölbung der Formsteine, die Anzahl der kleinen Skulpturen, die Schattentiefe, die Materialdicke sowie die entgegengesetzte Ausrichtung der Archivolten und der einzelnen Wölbsteine stufenweise verminderte. Dies wirft die Frage auf, ob es sich hier um die ursprüngliche und einmalige Konzeption oder um die Verbindung zweier verschiedener Stilrichtungen handelt. Als Beleg für diese letzte Möglichkeit kann man anführen: daß erstens die schmalen Bogenläufe auf den großen Pfeilern aufruhren, während die breiten Bogenläufe von den einzelnen dünnen Säulen abgestützt werden; daß sich zweitens der innere Bogenlauf von den anderen völlig unterscheidet, indem er die konvexe Wölbung der Formsteine nicht aufnimmt; daß drittens der zweite große Bogenlauf (von innen nach außen gezählt) sich aus heterogenen Elementen zusammensetzt und man nur mit Vorbehalt behaupten kann, hier sei das Osterlamm dargestellt; daß viertens die Anzahl der apokalyptischen Ältesten 54 beträgt, während Johannes nur von 24 berichtet (tatsächlich hat man diese Zahl oft genug vergrößert, aber niemals verdoppelt); daß sich fünftens der Stil der Pflanzenornamente an den schmalen mittleren Bogenläufen völlig von dem Figurenstil der großen Archivolten unterscheidet.

Es scheint mir deshalb möglich und sogar wahrscheinlich, daß es ein ursprüngliches Portal gegeben hat, das weniger breit und weniger hoch war, und daß man die Zahl der Motive (Märtyrer und Älteste) und sogar die Anzahl

der Archivolten vermehrt hat, um das Hauptportal zu vergrößern.

Wie auch die ursprüngliche Form des Portals gewesen sein mag, es bleibt uns noch die zweite Gruppe der Argumente, deren Deutung nicht notwendigerweise von der ersten abhängt. Man sieht zwischen den beiden oben erwähnten Reliefbändern Formen, von denen die einen Aureolen gewesen sein könnten, die anderen Bruchteile der Ornamentik, welche die Statuen voneinander trennt. Vielleicht war dieser Zwischenraum vollständig angefüllt mit Figuren, wie wir es heute z. B. in Ruffec, in Thouars finden, wo sie später entstanden sind. Und dann könnte die Statue, die sich heute im Giebel befindet, ursprünglich mit mehreren anderen über den Archivolten des Portals gestanden haben, was seine monumentale Wirkung erhöht hätte.

Wir haben also allen Grund, die Hypothese aufzustellen, daß es sich um zwei Planungen und um zwei verschiedene Bauphasen handelt. Die große Statue gehört der ersteren an und ist zu Beginn des XII. Jahrhunderts entstanden. Sie dürfte außerdem die Vorlage für die sieben Statuen von Fenioux gewesen sein, die offensichtlich derselben Schule entstammen.<sup>17</sup>

Offen bleibt, woher der Stil dieser Figuren kommt. Ohne daß wir die auvergnatische Herkunft des Portals von Sainte-Gemme in Abrede stellen wollen, geht es, wie wir gezeigt haben, darum, den Unterschied in der Anordnung der Archivolten des Seitenportals von Fenioux, die mit der plastischen Konzeption der Statuen übereinstimmt, zu erklären. Ich sehe hier einen römischen Einfluß, der auf Reste von Baudenkmalern zurückgehen könnte, die es seit jeher in der Saintonge gab. Im Gegensatz zu der Auffassung von Michel<sup>18</sup> hat diese christliche Bildhauerei ihren Aufschwung »in den am meisten von der römischen Kunst beeinflussten Gegenden genommen«, und ohne auch nur dem geringsten byzantinischen Einfluß zu unterliegen, hat sie eine Vollkommenheit und eine Reinheit erreicht, wie

sie selbst im XII. Jahrhundert selten ist. Es ließe sich also daraus schließen, daß sich die Theorie von Kingsley Porter zugunsten der französischen Kunst des Mittelalters entkräftet.

### *Anmerkungen*

- 1 G. Musset, *L'église de Fenioux*, La Rochelle 1896.
- 2 Ebd., S. 12.
- 3 Ebd., S. 8.
- 4 Ebd., S. 23.
- 5 Ebd., S. 24 f.
- 6 Ebd., S. 25.
- 7 Ch. Dangibeaud, *L'école de la sculpture romane saintongeoise*, in: *Bulletin archéologique*, Paris 1910, S. 24-28. – Ch. Dangibeaud, *De l'influence des façades romanes charentaises*, Angoulême 1916, S. 20.
- 8 [unauffindbar]
- 9 Ch. Dangibeaud, *De l'influence*, a.a.O., S. 41 f.
- 10 Das ist unserer Ansicht nach in Fenioux der Fall.
- 11 G. Musset, a.a.O., S. 13.
- 12 Ch. Dangibeaud, *L'école*, a.a.O., S. 32, 34.
- 13 Nebenbei sei bemerkt, daß über jene sieben Statuen, die so bedeutend für die Geschichte der Skulptur im XII. Jahrhundert sind, sich lediglich fünf Zeilen bei Musset (a.a.O., S. 13) finden, eine einzige bei Dangibeaud (*L'école de la sculpture romane saintongeoise*, a.a.O., S. 16), und unerwähnt bleiben sie bei Deshoulières (*Les façades des églises romanes charentaises*, in: *Congrès archéologique d'Angoulême 1912*, Paris 1913, Bd. 2, S. 180 ff.). In der allgemeinen Überblicksliteratur finden sich natürlich keinerlei Hinweise.
- 14 Ch. Dangibeaud, *De l'influence*, a.a.O., S. 25.
- 15 G. Musset, *Guide pour le Congrès [archéologique] de 1894 [Charente-inférieure]*, Paris 1895, S. 22.
- 16 Ch. Dangibeaud, *L'école*, a.a.O., S. 25.
- 17 Die Hypothese für die zwei Arbeitsphasen stimmt gut mit den Architekturuntersuchungen an Sainte-Marie-des-Dames in Saintes von André Rhein (in: *Congrès archéologique d'Angoulême*, a.a.O., Bd. 2, S. 371 ff.) überein. A. K. Porter (*Romanesque*

Sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923, Bd. 1, S. 330) geht auch von zwei Arbeitsperioden aus, wobei die erste – im ersten Viertel des XII. Jahrhunderts – den unteren Teil der Fassade umfaßt und die zweite Phase – in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts – die obere Etage.

Porter erwähnt nicht die große Statue. Aber mir erscheint die stilistische Ähnlichkeit mit einem Teil der Archivoltenfiguren ganz überzeugend.

18 A. Michel, L'histoire de l'art, Bd. I.2, S. 598.

## II. Chadenac

Kingsley Porter, der die Schönheit der Skulpturen an der Fassade von Chadenac (Abb. 1) preist, beklagt, daß man ihr Entstehungsdatum allzu früh angesetzt hat.<sup>1</sup> Er möchte es um 1140 festsetzen, während Nodet zu einer Datierung neigt, die »sich dem letzten Viertel des XII. Jahrhunderts annähert«<sup>2</sup>; Dangibeaud nimmt 1140-1170 an.<sup>3</sup> Aber niemand hat die Heterogenität der Bauformen analysiert, aus denen sich diese Fassade zusammensetzt, die in einigen Details so schön ist und so harmonisch im Ganzen.

Diese Fassade, die – nach Nodet – »durch sukzessive Rücksprünge eine Pyramide bildet«, ist nachträglich vergrößert worden, um genügend Platz für zwei Blendportalnischen zu bieten, welche das Eingangsportal flankieren. Die Archivolten des Erdgeschosses und die fünf Blendbögen im ersten Stockwerk, die in zehn kleinere Arkaden unterteilt sind, betonen so einseitig die Horizontale, daß jedes Gleichgewicht zwischen Breite und Höhe verloren geht; während in den Seitenmauern des Schiffes doch gerade der Eindruck der Höhe vorherrscht. Der stilistische Unterschied zwischen den Archivoltenfiguren und den vier Statuen in den Bogenzwickeln ist dermaßen auffallend, daß die Skulpturen weder von der gleichen Hand noch aus der gleichen Zeit stammen können. Das belegen auch die kleinen Säulen, die nach einer Umgestaltung hinzugefügt wurden, möglicherweise um dem Vorbild von Saint-Vivien in Pons zu folgen, einer Kirche, die Laferrière gegen Ende des XII. Jahrhunderts einordnet.<sup>4</sup> Der innere Teil der Fassade ist mit Skulpturen überladen (wilde Tiere, die das Lamm angreifen, weitere in den Tympana der Blendöffnungen etc.), was dem sehr feinen Geschmack des Bildhauers widerspricht, der die vier einzelnen Statuen geschaf-

fen hat. Außerdem finden wir große Skulpturen, welche die ganze Höhe der Blendportalnischen einnehmen, was man üblicherweise in der Saintonge vermieden hat, mit Ausnahme jener ganz ähnlichen Figuren von Saint-Vivien in Pons. Aber die Entstehungszeit dieser letzteren, wenn sie von Laferrière richtig bestimmt worden ist, läßt sich nicht vereinbaren mit dem Stil der Statuen, die in den Bogenwickeln seitlich der Archivolten angebracht wurden.

Schon aus dieser kurzen Auflistung lassen sich zwei verschiedene Bauphasen für die Konstruktion oder die Bauornamentik dieser Fassade herauslesen. Der Wahrscheinlichkeitsgrad dieser Vermutung ließe sich vergrößern, wenn wir die Entwicklung der Kirchenfassaden in der Saintonge verfolgen würden. Beim ältesten Typ des XII. Jahrhunderts wurde die Breite des einzelnen Portals in Übereinstimmung mit der Jochtiefe des Grundrisses festgelegt; so vermittelte das in der Fassade untergeordnete Portal dem Gläubigen, der sich dem Bau näherte, die Proportionen, in deren Folge er – einmal eingetreten – zum Altar geführt wurde. Später, nachdem seine Breite, sei es mit einer oder drei Öffnungen, auf die ganze Fläche der Fassade ausgehnt worden war, übernahm das Portal die Funktion, den Gläubigen in den Innenraum hineinzuziehen. Diese Absicht wurde sowohl an den Archivolten (Abb. 5) als auch am Gewände durch Wiederholung der Bauformen verwirklicht. Die sich verkürzenden Mauerschichten im Gewände werden einander angeglichen durch eine vorgeblendete Reihe von Säulen mit verschiedenen Durchmesser, die ohne Abstand nebeneinanderstehen und in regelmäßigem Rhythmus in schräger Richtung abwechseln, wie z. B. in Saint-Vivien in Pons oder an der Kirche von Echebrune. In Chadenac fehlt diese Regelmäßigkeit im Säulenwechsel, vielleicht wegen der Übernahme älterer Bauteile während der zweiten Konstruktionsphase. Der aufgestützte Teil entfaltet sich in Breitenrichtung unabhängig von der Ausrichtung der Wölbsteine. Man führte hier schmale Bogenläufe

ein, um für den Betrachter einen Anblick ohne Bauornamentik zu vermeiden. Es ergab sich daraus vielfach eine Verbindung von breiten Archivolten und dünnen Säulen oder umgekehrt. Diese paradoxe Beziehung ist in Chadenac nicht regelmäßig verwirklicht worden, vielleicht deswegen, weil die beiden kleinen Archivolten, nach Beobachtungen von Nodet<sup>5</sup>, nicht in Wölbsteinen ausgeführt, sondern nachträglich eingesetzt wurden.

Wahrscheinlich wurde der zweite Portaltypus nicht vor der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts geschaffen – eine Annahme, die sich am Beispiel von Chadenac bestätigen läßt –, weil hier die Arkadenzone weder durch eine einfache Aneinanderreihung noch durch eine rhythmische Abfolge gleicher Bauformen, sondern durch eine Untergliederung geschaffen wird. Es genügt im übrigen, Chadenac mit einer in einem Zug errichteten Kirchenfassade (wie z. B. derjenigen von Seurre) zu vergleichen, um sofort den Mangel an Zusammenhang und Einheit festzustellen. Es ist also legitim, eine Veränderung der ursprünglichen Fassade anzunehmen. Diese Veränderung war jedoch so umfassend, daß der gegenwärtige Zustand zu wenige Spuren aufweist, mit denen man die ursprüngliche Fassade rekonstruieren könnte, was für die Lösung der vielfältigen Probleme, vor die uns die Skulpturen stellen, eine Hilfe wäre. Versuchen wir umgekehrt, aus den Skulpturen Rückschlüsse auf die Datierung von Urzustand und Umbau der Fassade zu ziehen.

Die vier Statuen seitlich der Archivolten – von links nach rechts: ein stark verstümmelter Krieger, eine weltliche Frau, der Heilige Michael, der seine Lanze in ein zu seinen Füßen (liegend) dargestelltes Tier stößt, und ein geflügelter Drache – scheinen die ältesten Figuren zu sein. Kein Autor hat zwischen diesen vier Figuren eine Verbindung herstellen und ihre ikonographische Bedeutung klären können. Ich maße mir nicht an, die Lösung gefunden zu haben. Aber angesichts eines unentwirrbaren Problems

will ich den Leser auf ein Kapitell aus dem Kreuzgang von Saint-Bertrand-de-Comminges (Abb. 10) verweisen. Wir finden hier das gleiche Fabeltier, aufrecht auf seinem Schwanz sitzend. Es ist dabei, irgendein Wesen, das es fest zwischen seinen Pranken hält und das einer nackten Frau gleicht, zu verschlingen, während ein Krieger es von hinten durchbohrt. Dieses Thema scheint für die Menschen des XII. Jahrhunderts eine große Anziehungskraft gehabt zu haben, denn es stellt die beiden Seiten des Verhältnisses zwischen Mensch und Dämon dar. Der Dämon tötet jeden, der durch Hochmut, wegen seiner irdischen Schönheit, gesündigt hat, aber er wird seinerseits durch den Soldaten Christi getötet. Dieses erzählende Kapitell dürfte der Zeit des heiligen Bertrand angehören (erstes Viertel des XII. Jahrhunderts). Es ist eine konkretere Darstellung des Kampfes zwischen Laster und Tugend, als wir sie später auf so vielen Archivolten in der Saintonge finden. Da man diesen Gegenstand in einer monumentalen Form darbieten wollte, hat man den direkten Zusammenhang zwischen den Elementen aufgelöst und daraus isolierte Statuen geschaffen. Der Heilige Michael, der das zu seinen Füßen hockende Tier durchbohrt, ist nichts anderes als eine Variante der Art von moralischen Vorstellungen, für die man zu allen Zeiten im Westen Frankreichs eine große Vorliebe hatte. Und wenn unsere Hypothese richtig ist, wird hier die Herausbildung und Entwicklung dieser Darstellung greifbar.

Es folgt daraus im übrigen, daß man das Entstehungsdatum dieser Skulpturen in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts verlegen muß. Zum selben Ergebnis kommen wir durch ihre Stilanalyse. Wir glauben sie in die Nähe der großen Statuen an der Fassade der Kirche von Fenieux und derjenigen von L'Abbaye-des-Dames in Saintes rücken zu können. Sie begründen den zweiten Entwicklungsgrad dieser Schule. Die Figuren füllen den ursprünglich rechteckigen Block nicht mehr vollständig aus: Der Künstler hat

eine der beiden Seiten frei belassen als Hintergrund, vor dem sich mit deutlicher Klarheit der dargestellte Mensch durch ein Hochrelief abhebt. Die Härte der senkrechten Begrenzungen ist weggefallen. Die Umriss der Figur, die auf der Schnittfläche des ursprünglichen Blocks steht, sind in der Richtung seiner Neigung gewölbt und ins Gleichgewicht gebracht durch einen Körperteil oder die Kleidung, die gleichzeitig dafür vorgesehen sind, einen Teil der Leere zu füllen. Der Faltenwurf, der einerseits der Modellierung unterworfen ist und als Ornament bisweilen fast eigenständig zu sein scheint, unterstreicht jedoch andererseits die Körperkonturen. Die gegenseitige Durchdringung von Bewegung und Statik, die Verbindung zwischen gebogenen Konturen und gerader beziehungsweise geneigter Achse, der Gegensatz von Leere und Fülle – das sind die Hauptcharakteristika des relativen Freiraumes, den die Skulptur gegenüber dem ursprünglichen rechteckigen Block erlangt hat. Dieser rein skulpturale Freiraum steht in Verbindung mit einer menschlichen Freiheit. Die dargestellten Wesen sind nicht mehr dem Zwang einer höheren Macht unterworfen, die im übrigen in dieser Tradition niemals eine außerirdische Macht gewesen ist. Aber einmal von der Strenge dieser Bevormundung befreit, die aus der irdischen Materie das Symbol einer allmächtigen Substanz gemacht hat, werden die Figuren menschlich – eine Menschlichkeit, die den Engel ebenso einschließt wie den Dämon, der nicht weniger griechisch als christlich ist.

Es ist die künstlerische Gestaltung der Materie, die diesen Humanismus mit der vorherigen Epoche, der Schule der Saintonge (Fenioux, Saintes), verbindet und gleichzeitig vom Toulouser Humanismus (Meister Gilabertus) und noch mehr von dem von Chartres unterscheidet. Ich meine hier die Undurchdringlichkeit, die Widerstandskraft der Materie, die das Licht vollständig absorbiert, ohne sich mit ihm zu verbinden. Aber auch hierin hat sich etwas verändert: Das Zentrum der Schwerkraft scheint nicht mehr fest-

gelegt zu sein; es bewegt sich mit dem Auge des Betrachters, das nicht mehr nach unten gelenkt wird. Die Schwerkraft hat ihre Bedeutung, ihre Vorherrschaft verloren; das Gewicht des Ganzen ist vermindert.

Alle diese Eigenschaften bestätigen gemeinsam die Jahreszahl 1140, die 1627 in das Giebelkreuz eingemeißelt wurde. Aber wenn diese Tradierung nicht irreleitet, so ergibt sich das Problem, auf welche der anderen Figuren diese Jahreszahl zu beziehen ist. Da die großen Statuen wohl kaum während des XII. Jahrhunderts in den Blendportalnischen (Abb. 3) aufgestellt worden sein dürften, wird man zu der Hypothese neigen, daß sie ursprünglich zu seiten der vier oben beschriebenen Figuren situiert waren. Aber eine solche Hypothese läßt sich aus zwei Gründen nur schwer aufrechterhalten: erstens wegen der Größenunterschiede, zweitens wegen der Verschiedenheiten im Stil, die es trotz vieler Ähnlichkeiten gibt. Die Umrisse haben nicht die gleiche Klarheit voller Genauigkeit und Eleganz; die Wölbungen sind in ihrer Zeichnung weniger gespannt und dicht; die Materie ist vergeistigter, die Falten zeigen mehr ornamentales Spiel, kurz: der Stil ist weicher und zarter geworden. Obwohl der Künstler noch derselben Tradition unterliegt, ist er unter den Einfluß eines allgemeinen Wandels geraten, der um die Mitte des XII. Jahrhunderts stattgefunden haben dürfte, aber er hat seinen Sinn für die »statuaire pure« nicht verloren. Es handelt sich vielleicht um einen anderen Künstler derselben Schule, vielleicht aber auch um denselben, nur um einige Jahrzehnte gealtert.

Die weitgehende Zerstörung dieser beiden Statuen erschwert wesentlich die Lösung des Problems. Aber man kann dennoch annehmen, daß die Gruppe der wilden Tiere (Abb. 4), die das Lamm angreifen, von demselben Meister und aus derselben Zeit ist wie die Statuen in den Blendportalnischen. Der Vergleich dieser durch die Anstrengung ihres Angriffs langgestreckten Körper mit dem ungeheuer-

lichen Fabelwesen (dem geflügelten Drachen) aus der vorhergehenden Epoche zeigt die gleichen Unterschiede: die Materialdichte ist weicher geworden; das Verständnis für die Bewegung im Sein ist freier, das Gleichgewicht der Gegensätze in der körperlichen Einheit ist zu einer dekorativen Ordnung geworden, die Objektivität des Seins ist ersetzt worden durch die Subjektivität eines Strebens oder eines menschlichen Gefühls. In dem Zeitraum, der diese beiden Schöpfungen trennt, hat der Mensch des Mittelalters oder haben die Künstler dieser Schule die Strenge des Realismus der Ideen verloren; der Versuch, sie zu humanisieren, wie wir ihn an den vier Figuren des ersten Stockwerkes festgestellt haben, hat seine ideale Gleichgewichtslinie überschritten. Das Kunstwerk ist nicht mehr Symbol eines universellen Gehalts, sondern Ausdruck des Seelenlebens und der Empfindungen des Menschen in seiner Beziehung zu Gott. Der Aspekt ist ein anderer, doch ist es der gleiche Unterschied, den wir schon in Pérignac angetroffen haben. Aber während man in Pérignac Zuflucht zu einer neuen Schule nahm, hat sich hier in Chadenac die Wandlung in der gleichen Werkstatt von Steinmetzen vollzogen.

Mit diesem Ergebnis können wir das Problem der Archivolten am Hauptportal (Abb. 2) von neuem erörtern. Ich habe schon die Bemerkung von Nodet zitiert, der zufolge die beiden kleinen Archivolten nicht mit Wölbsteinen gemauert, sondern nachträglich eingesetzt worden sind. Der Stil der Tierfiguren, die sich oberhalb dieser kleinen Archivolten befinden, ist derselbe wie derjenige der Tiere, die das Lamm angreifen. Man kann daraus schließen, daß die Bögen verbreitert und folglich erhöht worden sind. Außerdem zeigen einige Archivoltenfiguren an den großen Bogenläufen den Stil des Meisters der Tugenden von Pérignac, ebenso wie andere sich dem Stil von Aulnay annähern. Der überall abgebröckelte Stein, einschneidende Restaurierungen, ein geringerer künstlerischer Wert – alle diese Gründe erschweren ein endgültiges Urteil. Aber die

Hypothese einer Überarbeitung während des XII. Jahrhunderts wird erhärtet durch den Stil der Archivoltenornamentik der Blendportalöffnungen, der eher an die zweite als an die erste Hälfte des Jahrhunderts erinnert, soweit man sich nach all den Restaurierungen noch ein Urteil bilden kann. Allerdings wird das Ornament nicht mehr durch den Formstein bestimmt. Vielleicht könnte ein genaues Studium der Kapitelle, von denen einige figuriert und von hohem künstlerischen Wert sind, das Problem lösen, ob es sich tatsächlich um nur ein einziges Portal handelte, das heißt, ob die ursprüngliche Fassade vom gleichen Typ war wie diejenigen von Pérignac und von Fenioux und also in Harmonie stand mit der Architektur jener Kirche, die nur aus einem einzigen Schiff besteht. Daraus läßt sich schließen, daß der Bruch mit dieser Einheit und die Verselbständigung der Bauornamentik von der Architektur in der Saintonge nicht vor der Mitte des XII. Jahrhunderts allgemeine Verbreitung fand.

Unsere Analyse enthebt uns einer Auseinandersetzung mit Kingsley Porter, der in Chadenac gleichzeitig Einflüsse aus Chartres, Toulouse und Autun feststellt. Es ist dies eine evidente Übersteigerung der »Einflußtheorie«. Wir dagegen sehen hier lediglich aufeinanderfolgende Phasen einer skulpturalen Konzeption, deren Bestand in der Saintonge wir seit dem Beginn des XII. Jahrhunderts nachgewiesen haben. Es ist eine grundsätzliche Schwäche der »Einflußtheorie«, daß sie den speziellen Wandel der künstlerischen Ausdrucksformen von den allgemeinen Rahmenbedingungen trennt, welche die Ursachen für die rasche Entwicklung in den Bereichen des ökonomischen, sozialen, intellektuellen und religiösen Lebens aller Regionen in Frankreich sind. Man darf die Hierarchie der allgemeinen und besonderen Faktoren nicht verdrehen. Und wenn man die Hauptursache ausfindig machen möchte, dann muß man sie in der Wiederbelebung der materiellen Produktion und in dem regen Austausch suchen, der im XII. Jahrhun-

dert immer rascher auf alle französischen Provinzen übergriff.

### *Anmerkungen*

- 1 A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 Bde., Boston 1923.
- 2 H. Nodet, *Bulletin monumental* 1890, S. 363 ff. *Congrès archéologique de Saintes* 1894, Paris 1895, S. 230.
- 3 Ch. Dangibeaud, *L'école de la sculpture romane saintongeoise*, in: *Bulletin archéologique*, Paris 1910, S. 26 ff.
- 4 J. Lafferrière, *L'art en Saintonge et en Aunis*, Toulouse 1879-1892, S. 105 ff.
- 5 H. Nodet, a.a.O.

### III.

## Pérignac (Charente-inférieure)

Der Archäologe, der sich gleichermaßen mit der griechischen und der christlichen Kunst befaßt, muß die spezifischen Unterschiede seines jeweiligen Forschungsgegenstandes berücksichtigen. In der Antike besaß das Kunstwerk eine derart weitreichende Autonomie, daß man es nicht einmal geringfügig verändern konnte, ohne es dabei zu zerstören. Im Mittelalter dagegen war die Kontrollmacht der Kirche über die Kunst so umfassend, daß jedes Werk gewissen Veränderungen nicht nur beim Übergang von einer Stilepoche zur andern, sondern auch im Laufe einer Bauphase unterworfen war. Oft wurde die Grundkonzeption des Künstlers umgestürzt. Bei den Griechen war die Kunst Ausdruck der allgemeinen Demokratie und der Verbindung der verschiedenen Schaffensbereiche des Menschen, welche in ihrer Gesamtheit durch die Vereinigung der schöpferischen Kräfte gewährleistet wurde. Die christliche Kunst war einer feudalen Hierarchie untergeordnet, wobei der Geist der Religion den Anforderungen der Kunst widersprach, da beide einander diametral entgegengesetzten Quellen entsprangen.<sup>1</sup> Für den Klerus – als Hauptauftraggeber des Künstlers – hatte die geistig-moralische Einheit im Prinzip Vorrang vor der künstlerischen.

Viele Diskussionen um die Datierung eines Denkmals bleiben fruchtlos, denn die Gelehrten tragen der Grundtatsache zu wenig Rechnung, daß im gleichen Baudenkmal verschiedene künstlerische Richtungen verwirklicht sein können, ebenso wie der ursprüngliche Zustand durch nachfolgende Veränderungen überdeckt werden konnte. Das ist namentlich der Fall bei vielen Kirchenfassaden in der Saintonge aus dem XII. Jahrhundert. Man hat oft bemerkt<sup>2</sup>, daß die Anordnung von drei Öffnungen im Erdgeschoß

nicht der Einschiffigkeit der Kirche entspricht. Aber es gibt noch einige Kirchenfassaden, die mit einem einzigen Portal ausgerüstet sind, das an drei Seiten von Mauerstücken umgeben ist und von einem einzigen Fenster gekrönt wird. Es wäre wichtig, den ursprünglichen Zustand aller später umgestalteten oder in mehreren Bauphasen errichteten Fassaden wiederherzustellen; und zwar vor allem, um die Theorie von Viollet-le-Duc zu rechtfertigen, nach der bei qualitätvollen Baudenkmalern des Mittelalters die Außenansicht die Innenraumaufteilung widerspiegelt; dann aber auch, um klarzustellen, zu welcher Zeit die Trennung von Innenarchitektur und Fassadengestaltung einsetzt, in welcher Form sich diese Entwicklung verwirklicht hat und durch welche allgemeinen Ursachen sie bedingt worden ist. Die Untersuchung bleibt immer unvollständig, solange man sich darauf beschränkt, den Einfluß des Poitou auf die Charente zu diskutieren oder nach dem Prototyp der Fassaden in der Charente zu suchen<sup>3</sup>; das Problem ist tiefgründiger und umfassender, da es auf die gesamte Geistesgeschichte des XII. Jahrhunderts zu beziehen ist.

An der Fassade der Kirche von Pérignac (Abb. 17) hat sich noch die ursprüngliche Ausgestaltung erhalten<sup>4</sup>, doch hat man sie um dekorative und bildhauerische Elemente bereichert, ohne dabei der organischen architektonischen Einheit von Innen- und Außenbau genügend Beachtung zu schenken. Zuerst wurde zu beiden Seiten des Fensters eine Reihe ornamentierter Arkaden (Abb. 18) eingefügt, dann eine zweite Reihe unterhalb des Fensters und schließlich oberhalb dieser Bauornamentik ein Christus in einer von zwei Engeln getragenen Mandorla. Vornehmlich werden die beiden stilistisch unterschiedlichen Skulpturenreihen den Gegenstand unserer Untersuchung bilden.

Die Statuen der oberen Reihe stellen wahrscheinlich Tugenden im Kampf gegen die Laster dar, aber keine Heiligen, wie Dangibeaud annahm.<sup>5</sup> Es wurden nur fünf von acht Statuen für acht Nischen ausgeführt. Die Figuren sind

durch Rundbogennischen geschützt und von Säulen eingeraht. Zwei Nischen bilden eine Gruppe, die von der Nachbargruppe durch ein dreifaches Stützensystem getrennt ist: Pilaster ohne Basis und Kapitell an zwei Seiten, umgeben von einer beigeestellten Säule, wobei die Kämpfer oberhalb der Kapitellzone mit einem Gesims auf der Rückwand verkröpft sind und somit die Nischen durchgängig miteinander verbinden. Dieser rhythmische Wechsel wird durch den ornamentierten Rundbogen oberhalb der Nischen betont; denn dieser Reliefbogen senkt sich nur oberhalb des eingestellten Pfeilers bis auf den Kämpfer hinab. Die Nischenreihe wird unten von einem Kranzgesims aus skulptierten Sparrenköpfen und oben von einem reliefierten Gesimsband begrenzt.

Der Rhythmus der Nischen wird durch die Anordnung der Statuen hervorgehoben. Jede Skulptur ist aus einem in der Mauer hervorkragenden Stein gehauen und bildet – gleichsam frei in der Leere schwebend – zusammen mit der architektonischen Konstruktion ein Ganzes.<sup>6</sup> Diese rechteckigen Steine treten beidseits der Einzelsäulen heraus, welche die beiden als Gruppe zusammengefaßten Nischen trennen. Die plastische Masse drängt also nach innen, während der Freiraum auf die Außenseiten übergreift. So schafft der Wechsel aus raumübergreifender Masse (v) und Leere (l) folgenden Rhythmus, der durch die Architekturformen (einfache Säule und dreiteilige Stütze) hervorgehoben wird:

l-v I v-l III l-v I v-l

Die Leere zu beiden Seiten der dreiteiligen Stütze wird durch die einander zugeneigten Köpfe überwunden. Diese Anordnung ist symmetrisch in bezug auf die vertikale Achse, die durch das Fenster, welches die Höhe der Nischen übersteigt, gebildet wird, und zwar in der Weise, daß die beiden mittleren Figuren scheinbar nicht nur den Freiraum in ihren Nischen, sondern auch den, der durch das Fenster entsteht, überwinden.

Die Bedeutung der analysierten Rhythmen überschreitet die Grenzen des rein Formalen. Die aus dem rechteckigen Block herausgeschlagene Skulptur verbleibt bei ihrer Ausgestaltung innerhalb der vorderen und seitlichen Oberflächen des Blocks. Die Leere und der Raum können hier nicht eindringen. Indessen ist die Gruppe der beiden nahe beieinander stehenden Figuren auf drei Seiten von der Leere oder dem Raum der Nische umgeben, was diesen unüberbrückbaren Gegensatz schafft zwischen Fülle und Leere oder Masse und Raum. Man hat den Eindruck, als würde die aktiv gewordene Leere die Figuren in der Art voneinander zurückdrängen, daß sie sich gegen die Leere wenden.

In rein architektonischer Form wird dieser Gegensatz von dem dreiteiligen Stützensystem aufgegriffen. Es gibt also zwei Ebenen, eine abstrakte und eine konkrete, zwei verschiedene Schichten der Verwirklichung ein und derselben Idee, ohne daß dieser koordinierte Wechsel auf eine tiefgründige Methode zurückzuführen ist. Es ist nicht mehr nur die Gegenüberstellung von Fülle und Leere, die wir z. B. in Fenioux (Abb. 11) vorgefunden haben, wo die Leere noch nicht die Bedeutung von Räumlichkeit hat; andererseits handelt es sich noch nicht um die Durchdringung dieser beiden Gegensätze, wie man sie bei einigen Figuren am Königsportal von Chartres (Abb. 6) beobachten kann. Man könnte zeigen, daß in dem gleichen Maße, wie Körper und Raum eine bildhauerische Einheit bilden, auch die Verbindung zwischen dem Abstrakten und dem Gegenständlichen, zwischen Architektur und Skulptur klarer wird. Das ist eine der grundsätzlichen Tendenzen der Kunstentwicklung im XII. Jahrhundert.

Ich habe bereits gezeigt, daß die Figuren aus einem rechteckigen Block herausgeschlagen wurden, dessen Begrenzungen der Künstler beibehalten hat, obwohl die Ausgestaltung die Oberfläche in zwei Zylinder verwandelt, deren Zwischenraum mit vertikalen Gewandfalten ausgefüllt

ist; und dies, obwohl die Schilde das Auge des Betrachters in die allerdings sehr verkürzte Tiefe führen. All diese Differenzierungen, zudem vermehrt durch die Gewandfalten, haben noch nicht genügend Intensität, um ein Spiel der entgegengesetzten Kräfte und Richtungen auszulösen und diese anschließend in einen neuen Gleichgewichtszustand zu überführen. Es handelt sich hier um eine Skulptur noch ohne statische Ausponderierung, indem sie von der Materialdichte des Steinblocks, seinem unten liegenden Schwerpunkt, seiner einheitlichen und geschlossenen Masse bestimmt wird und nicht von der Figur mit dem Aufwärtsstreben ihres schlanken Wuchses, der Bewegung ihrer Glieder etc. Die bildhauerische Grundidee findet sich in dem Unbewegten, senkrecht Aufgerichteten. Bewegung bedeutet hier nur die Verschiebung eines Einzelteils im Rahmen dieser absoluten Ruhe, die in ihrer Unabhängigkeit selbst den rein psychischen Ausdruck vorwegnimmt, der hier eine Persönlichkeit mit individuellen Lebenszügen einführen könnte. Es ist das Sein vor dem Werden, die Existenz vor der Bewegung, ohne daß in dieser Materialität Bewegung und Leben ausgeschlossen würden.

Diese Substanz besitzt die Grundeigenschaften der Materie (Schwere, Widerstandskraft, Dichte u. a.), aber sie ist mit ihr nicht identisch. Sie reflektiert das Licht und stößt es zurück, so wie sie die Vereinigung mit dem Geist und dem menschlichen Sehnen leugnet. Sie ist die *conditio sine qua non* dieser »statuaire pure«.

Die Skulpturen in der unteren Arkadenreihe stellen in ganz anderem Charakter Christus, umgeben von den zwölf Aposteln, dar.

Die Arkaden der Nischen sind tiefer, schmaler und auch niedriger als die der oberen Reihe. Die Stützen, welche die Nischen trennen, sind alle dreiteilig – aber nur in der Ansicht – und fast so groß wie die Nischen selbst. Diese werden von Spitzbogen geschlossen, die von den Stützen durch ein Profil abgetrennt sind, das ohne Unterbrechung ober-

halb der Kapitelle verläuft. Nur die mittlere Nische bildet eine Ausnahme von dieser gleichförmigen Anordnung: Sie ist größer und mit einem Rundbogen abgeschlossen. Die ganze Arkadenreihe ist in die Tiefe der Mauer eingelassen und nicht auf ihre Oberfläche aufgesetzt.

In Folge dieser Nischenform hat sich auch das Verhältnis zwischen den Nischen und den Skulpturen bedeutend verändert. Die gleichförmige Anordnung läßt sich nicht vereinbaren mit einer rhythmischen Statuenaufstellung, ebenso wie ihre Koexistenz durch die Breite des Stützensystems unmöglich geworden ist. Die Skulpturen sind sehr schlank und füllen nur einen Teil der ohnehin schon schmalen Nische. Wenn sie noch eine materielle Verbindung mit dem Grund der Nische, d. h. mit der Fassadenmauer, eingehen, so bleibt diese Verbindung zurückgenommen und kaum zusammenhängend. In den meisten Fällen besteht keine Notwendigkeit, als Ausgangspunkt einen rechteckigen Block zu verwenden. Aber indem der Künstler auf diese Weise vorging, hat er von allen Oberflächenseiten des Steins so viel wie möglich entfernt, um die Figur vom Grund zu lösen und das Auge des Betrachters um die Skulptur herumzuführen, in der Absicht, den Figuren ein Großmaß an Bewegungsfreiheit im Rahmen der Arkaden zu geben und jene innere Verbindung zwischen den Nischen und den Skulpturen aufzulösen. Niemals berührt der Mantel der Figuren die Mauer im Hintergrund; im Gegenteil, die Trennung wird verwirklicht durch die Rundungen der Skulpturen, durch die sie umgebende Leere, durch ihre schräg verlaufende Bewegung oder ihre heftig belebten Konturen. Es herrscht ein Gegensatz zwischen der stämmigen Masse des dreigeteilten Stützensystems, der weiten Tiefe der Nischen einerseits und der Leichtigkeit, Immaterialität, der reich gebogenen Silhouette der Statuen.

Dieser Dualismus ist um so bemerkenswerter, als er mit der künstlerischen Bearbeitung der Materie lebhaft kontrastiert. Der Stein hat sein Eigengewicht, seine Dichte, seine

Masse, seine Widerstandskraft verloren. Er scheint weich geworden und verwandelt zu sein in ein Licht von gleichförmiger Strahlung. Dieses Licht ist weder der Reflex einer äußeren Lichtquelle noch die Entäußerung eines immateriellen und erhabenen Geistes, sondern die Materie selbst. Es gibt keine Dualität zwischen Materie und Licht, zwischen Körper und Geist, zwischen Innen und Außen mehr, alles ist gleich ungegenständlich. Mit anderen Worten: Wir sehen uns im Hinblick auf die Materie einem rein vergeistigten Monismus gegenüber, der sich dem Dualismus zwischen Raum und skulptiertem Körper und der vollständigen Trennung der Skulptur von ihren Nachbarfiguren entgegengesetzt.

Um die Tragweite dieses Gegensatzes zu begreifen, reicht es nicht, die äußerlichen Gesten der Statuen zu betrachten, denn wir finden einige ruhige Statuen neben bewegt und verschiedenartig agierenden Figuren. Der Künstler wiederholt in seiner Komposition nicht einförmig das Überkreuzen der Beine und die bis dahin übliche Wendung der Köpfe, sondern führt eine neue Variationsbreite von Haltungen ein: so z. B. Figuren, die sich gerade setzen oder erheben. Für den Künstler ist die Materie durchgeistigt, die das Werden als uranfängliche und unablässbare Qualität verkörpert. Diese Grundidee hat der Künstler durch die Ausdifferenzierung der nach oben, nach unten und in alle Richtungen geführten Bewegungen verwirklicht.

Am Anfang dieser Kunst gab es die Bewegung einer vergeistigten Materie. Indessen verwandelt sich dieses Prinzip im Zuge seiner Verwirklichung nicht in eine unendliche Bewegung, in ein Jenseits-Streben; indem es sich verkörpert, vernichtet es die dichte Masse, die horizontalen und vertikalen Achsen, den einzigen nach unten verlagerten Schwerpunkt; aber trotz all der Wölbungen der unregelmäßigen Kontur, bleibt der endliche Charakter des stereometrischen Körpers erhalten. Der menschliche Körper und seine vielfältige Kleidung bildet ein Ganzes, dessen

Bewegung gleichförmig ist, weil sie sich nicht den Abstufungen der plastischen Entfaltung anpaßt. Die Statue enthält nur eine Differenzierung der Ebenen, so daß die vorderste nur einige isolierte Punkte ohne Verbindung berührt, während der Zusammenhalt in die Tiefe der Figur zurückverlegt ist. Die Anfangsbewegung verwirklicht sich somit nicht nur in den Gesten, sondern in der ganzen vergeistigten Materie.

Der Ausdruck dieser Heiligenstatuen verdeutlicht, daß sie das Stadium der Askese bereits durchschritten oder überschritten haben; sie befinden sich in Ekstase. Diese ist kein rein freiwilliges Streben zum Unendlichen des Jenseits, sondern eine Bewegung, die ihrem Sein und ihrem Willen durch eine Kraft auferlegt wurde, für die sie sich der Askese unterworfen haben und die die Statuen in einer Art Tanz auf der Stelle bewegt oder sie in dieser Ekstase wie in ihrer Seligkeit ruhen läßt. Es sind Wesen, die – in ihrem Menschsein ganz unvollkommen – eine Funktion des Absoluten sind.

Diese mystische Kraft ist nicht nur der einzelnen Skulptur auferlegt, sondern ihrer Gesamtheit von links nach rechts und von rechts nach links. Sie schafft keine regelmäßige oder gradweise abgestufte Bewegung um ein ruhendes Zentrum herum. Ganz im Gegenteil stellt dieses Zentrum, Christus, das Höchstmaß an Bewegung dar. Der Körper Christi ist nicht genau aufrecht, der Thron nicht horizontal; hier kreuzen sich zwei Schrägen. Auf jeder Seite gibt es Hindernisse und Unregelmäßigkeiten, Neigungen gegen das Zentrum, entgegengesetzte Neigungen nach außen, Unterbrechung durch Senkrechten. Es ist ein freier Rhythmus, der die metrische Regelmäßigkeit zerstört hat. Diese durch eine transzendente Kraft oder durch die Ungleichheit des Widerstandes, den jede Figur dieser ursprünglichen Bewegung entgegengesetzt, rhythmisierte Bewegung ist die einzige Verbindung zwischen den isolierten und ihrer Einheit beraubten Menschen – einer Einheit, wie sie un-

mittelbar aus ihrer Existenz oder sogar ihrem Wesen hervorgeht.

Wir können also schließen, daß die beiden Statuenreihen von zwei Meistern mit unterschiedlichem persönlichen Stil und aus völlig verschiedenen Schultraditionen geschaffen worden sind. Es gilt hier folglich nicht nur, die Provenienz und die Entstehungszeit dieser Statuen festzustellen, sondern ebenso herauszufinden, ob es in der ursprünglichen Bauplanung ein oder zwei Arkadenreihen gab. Wir wollen diesem rein architektonischen Problem keine Lösung aufdrängen. Wir befassen uns augenblicklich mit der von zwei Engeln umgebenen Christusfigur (Abb. 19), die über dem Fenster angebracht ist und deren Relief aus der Mauer-oberfläche hervortritt. Möglicherweise war eine solche Gruppe ursprünglich in einem Giebel angeordnet, der – wie in Ruffec – ein wenig über der oberen Arkadenreihe ansetzte. Man findet hier noch heute in bestimmten Abständen Rosetten, die die Hypothese nahelegen, daß es ein Kranzgesims gab, dessen Sparrenköpfe unter diese Reihe versetzt wurde bei der Anbringung der unteren Arkadenreihe. Schließlich verbleibt noch der Hinweis auf einen skulptierten Stein, links neben der Mittelgruppe, welcher auf der rechten Seite keine Entsprechung findet. Es ist also wahrscheinlich, daß die untere Arkadenreihe zu der gleichen Zeit errichtet wurde, als man den ursprünglichen Giebel durch einen horizontalen Fassadenabschluß ersetzte.

Eine Schlußfolgerung, die man aus dem Stilunterschied der Statuen ziehen könnte – nämlich, daß die untere Arkadenreihe jüngeren Datums ist als die obere –, würde mit dieser Hypothese übereinstimmen. Diese letztere läßt übrigens vermuten, daß der ursprüngliche Entwurf geändert wurde, sei es während der ersten Bauphase oder nach einer Zeitspanne, die noch zu bestimmen bleibt.

Um das Datierungsproblem zu lösen, untersuchen wir zunächst die Statuen der oberen Arkadenreihe. Man stellt im Prinzip die gleiche skulpturale Konzeption fest, die wir

in Fenioux gefunden haben. Sie geht von einem rechteckigen Block aus, der aus der Mauer herausragt und in sie eingehängt bleibt, indem er durch eine weitgehend eingeschränkte bildhauerische Bearbeitung seine Masse hervortreten läßt, eine stehende Figur in Ansicht, deren Formen, trotz der einheitlichen Gestaltung von Kleidern und Körperformen, mit der Oberfläche des ursprünglichen Blockes sich vermischen. Die unterschiedliche Ausführung bezeugt zwei Tatsachen: Erstens den Niedergang dieser seit langem in der Saintonge beheimateten Schule, welcher sich zeigt in der Vervielfältigung der Ausdrucksformen, die an Expressivität verlieren und sich aus dem ihnen bis dahin eigenen Funktionszusammenhang lösen; und zweitens neue bildhauerische Tendenzen, die der Künstler soweit aufnahm, als sie sich mit seiner veralteten Tradition versöhnen ließen: Ausdifferenzierung der Zwischenräume, Komplexität des Rhythmus in der Anordnung der Figuren, Wiederherstellung einer Beziehung zwischen Figur und Raum durch Arkaden, Zurücknahme von Körpervolumen und Breite der Statue, tiefere Einkerbung der Falten, die dennoch ihren plastischen Wert nicht hervorhebt.

Wenn die Verwandtschaft der Statuen der oberen Reihe mit denen von Fenioux außer Zweifel steht, so ergibt sich daraus, daß die Statuen der unteren Arkaden nicht von einer – vormals in der Saintonge niedergelassenen – Schule stammen können. In dem besonderen Charakter ihrer – oben ausführlich beschriebenen – Bewegungen, glauben wir die Arbeit eines Meisters aus dem Languedoc (und nicht aus Burgund) zu erkennen. Aber es genügt der Vergleich zwischen den Aposteln von Pérignac und den apokalyptischen Ältesten von Moissac, um zwei Hauptmerkmale der Entwicklung festzustellen: Zum einen hat das Werden die Vorherrschaft über das Sein gewonnen, dergestalt, daß die Bewegung nicht mehr eine Verschiebung der Glieder von einem Ort zum anderen ist, sondern die Realisation, die Konkretisierung dieses grundsätzlichen Werdens. Zum

ändern hat die Materie (der Stein) ihre Härte, ihren Widerstand etc. verloren; sie ist weich, geschmeidig, gallertartig geworden; sie hat gleichermaßen das Gleichgewicht überwunden, das Gilabertus zwischen den Eigenschaften der festen Materie und dem Licht hergestellt hatte.

Die vorangehenden Ausführungen sind von Bedeutung für das Datierungsproblem. Kingsley Porter verlegt die Entstehung nach 1135<sup>8</sup>, Dangibeaud und Deshoulières dagegen sprechen sich für 1150-1175 aus.<sup>9</sup> Rührt dieser Unterschied daher, daß die Autoren den stilistischen Unterschied nicht ausreichend berücksichtigt haben, der zwischen der oberen und der unteren Arkadenreihe besteht? Aber hat man diese Unterscheidung einmal vorgenommen, muß man erkennen, daß die bildhauerische Konzeption der oberen Reihe in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts gehört, die der unteren dagegen in die zweite Hälfte.

Indessen bezieht sich diese Feststellung mehr auf geistige Strömungen als auf konkrete Fakten, was eine zusätzliche Präzisierung notwendig macht. Wir erhalten sie dadurch, daß wir entweder die Baudenkmäler vergleichen, die zu jeder der beiden Tendenzen gehört, oder indem wir die Lösung in der folgenden Alternative suchen: Gab es zwei Bauphasen, die durch einen mehr oder weniger langen Zeitraum voneinander getrennt waren, oder aber eine einzige Bauphase, die eine Abwendung von der Planungs-idee einschließt? Auffälligerweise sind drei der acht eingebundenen Blöcke nicht skulptiert. Die Arbeit des Steinmetzen ist also plötzlich unterbrochen worden, wahrscheinlich in dem Augenblick, da man den linken Teil des Gerüsts beseitigt hatte, das heißt nachdem man die von seinen Werken ausgehende Wirkung beobachtet hatte. Die Kritik war ohne Zweifel massiv; man stellte fest, daß sie nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen. Infolgedessen suchte man nach einem jüngeren Meister, der der nachfolgenden Generation angehörte. Andererseits dürfte dieser letztere festgestellt haben, daß er nicht einfach fortfahren konnte,

die in die Mauer eingelassenen Steine zu bearbeiten, weil diese Anordnung ihm zuwenig Tiefe bot und im Gegensatz zu seiner bildhauerischen Konzeption stand. Er hat also eine zweite Arkadenreihe vorgeschlagen, was die Verschiebung des Kranzgesimses und eine Umänderung des ersten Planungsentwurfs erforderte.

Wir haben soeben die Nützlichkeit einer vergleichenden Studie aufgezeigt. Was die obere Arkadenreihe anbelangt, so dürften ihre Statuen wegen ihrer übertriebenen Strenge eine späte Arbeit der Schule der Saintonge sein, zu der unter anderem die Jungfrau in der Mandorla in Rioux sowie die Statuen von Matha und von Chadenac gehören. Man könnte also eine Datierung um 1145 wagen. Die Skulpturen der unteren Reihe dagegen sind der erste Ausdruck eines Stils, der in der Saintonge nach und nach an den Archivolten zu *Psychomachie*-Darstellungen degeneriert. Wenn man von einer Entstehungszeit näher an 1175 als an das Jahr 1150 ausgeht, so könnte man annehmen, daß die Apostel von Pérignac etwa um 1155 geschaffen worden sind.

Der Meinungsunterschied der Gelehrten ist also auf die sehr bemerkenswerte Tatsache gegründet, daß die Kirchenfassade von Pérignac uns den ursprünglichen Fassadentypus der Saintonge überliefert. Diese Fassade besitzt Skulpturen, die auf eine Bildhauerschule aus den Anfängen des XII. Jahrhunderts zurückgehen, und ist gleichzeitig eines der ersten Beispiele, die das Aufkommen eines neuen Stils markieren, der in dieser Gegend in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts vorherrschen wird.

## Anmerkungen

- 1 M. Raphael, Proudhon Marx Picasso, Paris 1933, S. 151 ff.
- 2 M. F. Deshoulières, Les façades des églises romanes charentaises, in: Congrès archéologique d'Angoulême 1912, Paris 1913, Bd. 2, S. 180 ff. Ch. Dangibeaud, De l'influence des façades romanes charentaises, Angoulême 1916.
- 3 V. de Courcel; vgl. Deshoulières, a.a.O., S. 193.
- 4 Das Portal stammt nicht aus dieser Bauphase.
- 5 Ch. Dangibeaud, L'école de sculpture romane saintongeaise, in: Bulletin archéologique, Paris 1910, S. 24-28.
- 6 Hierzu sollte man anmerken, daß der von dem Baumeister aufgestellte Stein nicht genau der Statuenhöhe entsprach. Daraus ergibt sich, daß man im Anschluß an die Herausarbeitung des Körpers den Kopf hinzugefügt hat. Überdies blieb nur eine ganz beschränkte Höhe übrig, um die Köpfe anzuordnen, so daß der Bildhauer gezwungen war, dem Kopf eine Neigung zu geben, um ihm ein expressives Aussehen zu verleihen. Der Bildhauer war gezwungen auf eine vergleichbare Maßnahme zurückzugreifen, als der zweite für den Kopf vorgesehene Stein bereits von dem Baumeister versetzt worden war. So erhebt sich die Frage, ob das Fehlen der Köpfe heute nicht in Zusammenhang mit der Bauweise zu bringen ist, die man ebenso später an der Vorhalle der Kirche von Candes beobachtet.
- 7 Vgl. die Untersuchungen über das Kreuzgangportal von Saint-Etienne in Toulouse.
- 8 A. K. Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 10 Bde., Boston 1923.
- 9 Ch. Dangibeaud, L'école de sculpture romane saintongeaise, a.a.O.; M. F. Deshoulières, a.a.O.

#### IV. Valcabrère

In dem Absatz, welcher der »statuaire pure« der Skulptur des XII. Jahrhunderts gewidmet ist, wird das Portal von Saint-Just-de-Valcabrère (Abb. 30) besonders bedeutend sein, um das Steinmetzatelier zu rekonstruieren, das in Comminges für den Heiligen Bertrand gearbeitet hat. Diese Werkstatt, von der wir weder die personelle Zusammensetzung noch die Weite der künstlerischen Ausstrahlung kennen, dürfte ebenso alt sein wie die Werkstätten von Toulouse und von Moissac, denn der Heilige Bertrand war von 1073 bis 1123 Abt in Comminges. Es ist möglich, daß diese Werkstatt für die Herausbildung der romanischen Skulptur keine weniger entscheidende Rolle spielte als die beiden anderen. Wie viele Arbeiter, Architekten und Künstler dürfte der junge Erzdiakon aus Toulouse versammelt haben, als er sich ans Werk machte: »das Kreuz in der einen Hand, die Maurerkelle in der anderen, nach Art der großen Kirchenmänner im Mittelalter«!

»Alles mußte neu gemacht werden auf dem Hügel, der von den Burgundern des Königs Gontran verwüstet worden war. Es mußte die in der Ebene zerstreute oder in den Gebirgswinkeln versteckte Bevölkerung zurückgeführt werden. Der Einfluß seiner Tugend, die Anziehungskraft seiner Milde vollbrachten dieses erste Wunder.

Diese Massen, die von allen Seiten herbeigeeilt waren, brauchten Häuser und zahlreiche Wohnungen. Eine ganze Stadt stieg durch seine Fürsorge und zu seinen Kosten aus dem Boden.

Mit soliden Befestigungen mußte diese neue Stadt umgeben werden. Mächtige Mauern umgürteten an ihren Flanken nicht nur die Oberstadt, sondern auch die Vororte der Unterstadt.

Endlich bedurften diese neuen – nicht nur durch das Schwert eines Soldaten, sondern durch das Herz des Bischofs wieder zusammengeführten und wiederhergestellten – Laienbruderschaften einer großen Kirche, einer wahren Kathedrale. Der heilige Bertrand errichtete sie auf der Bergspitze, von wo aus sie in ihrer ganzen Höhe die Festungswälle beherrschte, wie die herrliche Bekrönung des erträumten Werkes.

Mehr noch war nötig. Die Augustinermönche, die herbeigerufen worden waren, um zu beten und seine Anstrengungen zu unterstützen, brauchten ein Kloster, in dem sie in der Gemeinschaft nach ihren Regeln leben konnten. Ein großes Kloster mit Zellen, Kapitelsaal, Kreuzgang wurde im gleichen Festungsgürtel errichtet, angrenzend an seine eigene Wohnung«. <sup>1</sup>

Die Literatur über Saint-Just-de-Valcabrière geht nicht in ausreichendem Maße auf die Problematik des Portals ein (Abb. 31). Von den vier Säulenstatuen am Gewände können die beiden hinteren weder von demselben Meister geschaffen sein noch aus der gleichen Zeit stammen wie die zwei vorderen. Um sich klarzumachen, daß die vorderen Statuen (Abb. 33) Nachahmungen sind, genügt es, die gekonnte und schwierige Bearbeitungstechnik von Haaren und Falten zu betrachten, die – losgelöst von der umgebenden Luft – jede Bewegungsrichtung nachzeichnet, während die Obergewandfalten des Heiligen Stephanus, beinahe trotz alledem, eine irreführende Perspektive schaffen. Nimmt man die langweilige Symmetrie und den fehlenden Zusammenhang zwischen den zu stark betonten Einzelheiten hinzu und bedenkt man die kokette Art, in der die Heilige Helene das Kreuz hält oder die unangebrachte Betonung des Geschlechts durch den Faltenwurf, dann wird man feststellen, daß sie eine Freud'sche Analyse erfordern. Vergleicht man Einzelheiten wie die Haare oder den allgemeinen Ausdruck einer eher aufgesetzten als empfundenen Frömmigkeit, die der Kunst von »Saint-Sulpice« näher

steht als dem XII. Jahrhundert, dann wird man sich tief im 19. Jahrhundert wiederfinden.

Vielleicht hat es andere Statuen gegeben, die in der Folgezeit ersetzt wurden, oder möglicherweise gab es ursprünglich nur zwei, die des Saint-Just und die des Saint-Pasteur (Abb. 33)<sup>2</sup>, denen die Kirche geweiht ist. Die beiden Reliefbasen aus der Gründungszeit, die sich heute im rechten Portalgewände befinden, bestätigen diese letzte Hypothese.

Aber hatte das ursprüngliche Portal ein Gewände mit Säulenstatuen? Ohne Zweifel sind die Statuen nachträglich eingestellt worden<sup>3</sup>, was auch als Erklärung dient für ihre Anbringung in so geringer Höhe über dem Bodenniveau. Der Stil des Tympanons (Abb. 32) – eine Majestas Domini, umgeben von den vier Evangelisten – scheint älter zu sein als die beiden Statuen des Saint-Just und des Saint-Pasteur. Der heutige Türsturz stammt nicht aus der Gründungszeit und erreicht nicht mehr, wie der ursprüngliche, die Höhe der Säulenkapitelle am Portalgewände. Aus der Rekonstruktion eines skulptierten Türsturzes ergeben sich Ähnlichkeiten des ursprünglichen Portals mit Saint-Bertrand-de-Comminges (Abb. 9) und Saint-Sernin (Toulouse) (Abb. 26), die ebenfalls keine Säulenstatuen aufweisen.

Welche Vorbilder finden sich für das ursprüngliche Portal? Porter<sup>4</sup>, der es wie die vier Säulenstatuen des Hauptmeisters gegen Ende des XII. Jahrhunderts datiert, schreibt diese Arbeit einem ungeschickten Mitarbeiter zu, der ein burgundisches Vorbild hat nachahmen wollen. Was die Einflüsse anbelangt, so läßt sich zunächst die große Bedeutung der Nachahmung von römischen Werken feststellen. Darüber hinaus beobachten wir Verbindungen mit dem Languedoc. Die künstlerische Gestaltung besteht aus der ruhigen Haltung des Christus und den im übrigen kontrastreichen, asymmetrischen Bewegungen der Evangelisten – ein Gegensatz, der in monumentaler Form in Moisis-

sac entwickelt worden ist. Der Faltenwurf im unteren Bereich der Beine ist an der gleichen Stelle bei den großen Engeln im Tympanon und einigen Aposteln am Türsturz der »Porte Miégeville« von Saint-Sernin in Toulouse (Abb. 27) wiederzufinden. Die Evangelisten links von Christus bilden eine Zweiergruppe wie die Apostel dieses Türsturzes, und der Evangelist an der äußersten Rechten zeigt die gleiche Kopfwendung. Aber ist das nicht eher das Werk eines Vorläufers denn eines Nachahmers?

Die fließenden Stoffbahnen der Gewänder sind so angeordnet, daß sie die Zwischenräume zwischen Figur und Mandorla beziehungsweise dem Tympanonrahmen ausfüllen. Das gleiche gilt für die dekorative Stellung der Kopfdrehung. Es gibt indessen Einzelheiten, die sich in Valcabrère nicht finden: Schematisch im Zickzack gebrochene Aufschläge am unteren Saum der Gewänder, die schematische Linienführung des Faltenwurfs, der sich achsensymmetrisch an Unter- und Oberkörper ergänzt. Wenn man hier in Valcabrère eine Nachahmung der Tradition von Toulouse sieht, dann hätte der Künstler die auffälligsten Bezüge weggelassen, indem ihm – in eine ganz andere Tradition eingebunden – dieser sehr ausgeklügelte Formalismus fremd erschien. Das zeigen manche Einzelheiten sehr deutlich: Das in seiner ganzen Breite dargestellte Buch, der gespreizt ausgestreckte Daumen und der Stoffüberwurf des Thrones, der sich in Voluten um die Armlehnen rollt. Der Künstler neigt dazu, römische Bestandteile in monumentaler Form in christliches Gedankengut aufzunehmen, ohne sich vom Einfluß seiner Vorbilder befreien zu können.

Man könnte also dieses Tympanon des ursprünglichen Portals von Valcabrère um 1100 datieren. Zu dem Zeitpunkt wurde das Bedürfnis nach einer Kirche spürbar, denn die Einwohner der Unterstadt siedelten »sich erneut an diesem Punkt der alten Stadt an, wo zwei römische Straßen zusammenliefen«.<sup>5</sup> Die schon seit langem bestehende Kirche von Valcabrère wurde wieder zum Gottesdienst ein-

gesetzt, wobei bemerkenswert ist, daß das Portal zur Straße der Unterstadt hin errichtet wurde und nicht – wie üblich – nach Westen. Später – gleichsam um es mit der Gründung von Saint-Bertrand aufnehmen zu können – wurde das Portal durch Säulenstatuen verschönt, von denen nur noch zwei ursprüngliche – wenn es jemals mehrere gegeben hat – erhalten sind.

Wenn wir bei unseren Überlegungen davon ausgehen, daß wir in Valcabrère tatsächlich Säulenfiguren<sup>6</sup> vor uns haben, dann müssen wir nicht nur feststellen, daß der Säulenschaft ober- und unterhalb der Figur fehlt<sup>7</sup>, sondern vor allem unterstreichen, daß die zylindrische Form hier keinerlei Bedeutung für den Entstehungsprozeß der Skulptur hat. Dagegen nimmt man den ursprünglichen kubischen Block ganz deutlich wahr in seiner übermäßigen Breite im Verhältnis zum Durchmesser der Säule, die nur als eine Art reduzierte Verlängerung dazu bestimmt ist, den Block in das Gewände des Stufenportals einzubinden. Alle Oberflächenarbeiten des Blockes neigen eher dazu, die menschlichen Formen des Säulenkörpers hervortreten zu lassen, als diese zu verwischen.

In Chartres ist der menschliche Körper in den geometrischen Zylinder eingebunden und von ihm bestimmt; die »statuaire pure« wird geschaffen durch den gleichzeitigen und beiderseitig beschrittenen Weg des Geschöpfes zum »Schöpfer« und drückt daher die Abhängigkeit des Menschen aus, der von einer außerirdischen Kraft abstammt, die ihn prägt und nach der er strebt. In Valcabrère erreicht das menschliche Wesen in der Tat, trotz seines heidnischen Aussehens, nicht die natürliche Freiheit und die Autonomie der Bewegung, wie wir sie in der Antike kennen. Es ist eingeschrieben, unterworfen und gefangen in dem kubischen Block. Indessen ist diese Abhängigkeit in ihrem eigenen Sein eine Art von Zuordnung der zwei Wesenheiten, von denen eine universeller ist – daher der anderen übergeordnet –, wengleich beide auf irdischer Ebene bleiben.

Insofern verkörpern die beiden Säulenstatuen zwei verschiedene Konzeptionen der christlichen Religion und der mittelalterlichen Skulptur.

Welche Verfahren haben die Meister von Valcabrère angewandt, um den ursprünglichen kubischen Block endgültig in eine menschliche Figur zu verwandeln? Man rundete die seitlichen Kanten ab, um die plane Oberfläche leicht konvex hervortreten zu lassen, ohne die Richtung der Modellierung klar festzulegen oder die vertikale Achse der Skulptur zu betonen. Man erhält so im Grundriß ein Oval, dessen leichte Wölbungen die Geraden des Rechtecks ersetzen. Der Steinblock bleibt vollständig geschlossen; weder der Raum noch die umgebende Leere dringen in ihn ein, sie entfalten sich zwischen den vorspringendsten Punkten (den Füßen, den Händen, dem Kopf) der Skulptur. Obwohl der menschliche Körper auf den beiden Seiten in den rechteckigen Block vollkommen eingeschlossen bleibt, so überwindet er diesen, aber tritt zugleich hinter ihn zurück.

In die durch ihre Begrenzung bestimmte Masse schreibt man zum einen ein eher imaginäres als wirkliches System vertikaler und horizontaler Achsen ein, zum anderen zwei Dreiecke mit der Spitze nach unten, das eine für den Kopf, das andere für den Körper. Sie sind durch einen ziemlich langen und fast zylindrischen Hals voneinander getrennt, der anatomisch besonders hervorgehoben ist. Nach diesem angedeuteten Prinzip entwickelt sich die plastische Modellierung und die Gestaltung der Masse.

Bei beiden Statuen bilden Ober- und Unterkörper einen Gegensatz. Die erste folgt in ihrer konvexen Wölbung äußerlich dem Zylinder des Säulenschaftes, während die zweite in mehrere zylindrische Formen (Beine) untergliedert wird durch mehr oder minder große konkave Eintiefungen. Diese Vielfalt von Vorsprüngen und Eintiefungen ist in jeder der beiden Skulpturen in verschiedener Weise verwirklicht, wobei es sich jedoch um das gleiche Grund-

problem handelt: den Größenunterschied und den Schwerpunkt der Skulptur auszugleichen, die durch die Verbreiterung der Schultern zu überhöht erschiene. Diese zweite Tendenz ist in den Streifen der Stola an der Figur im rechten Gewändeabschnitt und in den V-förmig fallenden Falten des Meßgewandes an der Statue im linken Gewände ersichtlich. Die horizontale Achse stellt also das Gleichgewicht wieder her, und der Künstler hat sie zugleich durch festumrissene und bewegte Linienführung betont. Man sieht, wie weit man von Chartres entfernt ist, wo die horizontale Achse ausdrücklich vermieden wurde.

Das gleiche gilt für die Falten – in Form von gebogenen Kanneluren oder V-förmig geführt –, die an ihren Enden oft zu einer Spitze auslaufen; diese Falten erinnern somit an die Form des Hornes. Sie erhöhen den körperhaften Charakter dieser Statuen, der ihr hervorstechendes Merkmal ist, desto bemerkenswerter, als er nicht durch einen stereometrischen Körper erreicht wird, sondern durch die Ausarbeitung der Oberfläche und die Zurücknahme der plastischen Formen. Diese Reduktion verstärkt den schon beschriebenen Eindruck von einem in die Tiefe des Blockes zurückdrängenden Körper, der dabei weder an Ausmaß noch an Volumen verliert. Ebenso löst eine um die imaginäre zentrale Achse verdichtete Modellierung die innere Vergeistigung von ihrem steinernen Ausdruck, das Endliche des Körpers vom Unendlichen der Seele, die materielle Substanz vom absoluten Sein. Ihr unmittelbarer und wechselseitiger Zusammenhang, ihre – wenn auch unvollständige – Verbindung ist zerbrochen zugunsten der Willensanstrengung und der Bewußtseinsautonomie, sowie einer irdischen und materiellen Schwere und Kraft. Die Objektivität des Seins, in der sie gebunden war, verliert ihre Kraft, die Polaritäten lösen sich auf, und um sie nicht in einen absoluten Dualismus auseinander treten zu lassen, vermittelt der Künstler zwischen beiden und führt am Ende einen in der Tat andersartigen Stil herbei.

Wo leitet sich der Stil der beiden Statuen des Saint-Just und des Saint-Pasteur her? Wir haben bereits gezeigt, daß der Einfluß von Chartres, sofern es ihn überhaupt gegeben hat, im Bereich des Oberflächlichen verhaftet blieb. Wir weisen ebenso die Feststellung von Kingsley Porter zurück, der Bezüge zu dem Verkündigungengel im Musée des Augustins in Toulouse (Abb. 21) herstellt, wobei er sich auf einige Details beruft und zugleich den vollständigen Unterschied des Ganzen nicht wahrnimmt. Mit Ausnahme des offensichtlichen römischen Einflusses verbleibt nur die Verbindung mit dem Evangelistenpfeiler des Kreuzganges von Saint-Bertrand-de-Comminges (Abb. 7), die zuerst von Lavedan und Rey vertreten wird. Aber um diese Beziehung näher zu bestimmen, scheint es notwendig, diese Abhängigkeit zu verdeutlichen, denn der Pfeiler ist von mehreren unterschiedlichen Bildhauern bearbeitet worden, und die Präzisierung wird ermöglichen, die Vielfalt innerhalb der Werkstatt zu rekonstruieren, die der Heilige Bertrand in Comminges zusammengestellt hatte.

Der figurierte Pfeiler war ein kubischer Block. Die Skulpturen wurden an den vier Ansichtsseiten herausgearbeitet und unterscheiden sich darin von denen des Evangelistenpfeilers von Chamalières, die sich an den Ecken befinden. Daraus ergibt sich eine Datierung dieses Pfeilers in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts. Die vier Evangelisten sind um einen Zylinder gruppiert worden, der lediglich ein wenig hinter ihren Köpfen zum Vorschein kommt; aber seine formende Kraft findet in dem Umkreis eines äußeren und konzentrischen Zylinders seinen Ausdruck, der das Bestehen der Figuren und ihrer Verbindung untereinander in Abhängigkeit hält. Dieser zweite Kreis faßt die Einheit der vier Figuren noch enger, indem diese keinen ersichtlichen Freiraum zu den Kanten des ursprünglichen Blocks zeigen. Die Eigenständigkeit der Statuen ist spürbar zurückgenommen im Vergleich zu den Märtyrern von Valcabrère. Oder mit anderen Worten: Die Tendenz, sich von

innen her aus der Säule zu lösen und sich einer äußeren Begrenzung einzufügen, ist spürbar weiter entwickelt als in Valcabrère.

Eine der vier Evangelistenstatuen ist so zerstört, daß keine weiteren Erkenntnisse gewonnen werden können. Wie in anderem Zusammenhang dargestellt wurde<sup>8</sup>, betrachten wir den Evangelisten der Nordseite des Pfeilers als ein Werk des jungen Gilabertus, den Meister des rechten Portalgewändes des Kreuzganges von Saint-Etienne in Toulouse. Diese Skulptur unterscheidet sich deutlich in ihrer zylindrisch gewölbten Oberflächenstruktur von der Statue an der Südseite, deren Formen die Anlage und Beschaffenheit der Außenseite des rechteckigen Blockes berücksichtigt. Jener Stil wiederum beeinflusst die Statuen von Valcabrère.

Ebenso wie in Valcabrère rundet dieser Künstler die Quaderkanten ab, indem er ein Mindestmaß entfernt, um dem Betrachter den Eindruck von Tiefe zu vermitteln, jedoch mit Rücksicht auf die ursprüngliche Oberfläche. Die Wölbungen reichen nach allen Seiten, und doch entfalten sich die Statuen in die Breite. Dieses Wechselspiel zwischen Relief und dreidimensionaler Skulptur erzeugt einen sehr lebendigen Eindruck, von dem die Evangelisten durchdrungen scheinen. Man findet hier das gleiche Achsenetz wieder: Die Horizontale schneidet die Vertikale annähernd im Verhältnis von 3 zu 2; die beiden Dreiecke für den Kopf und den Körper, die einen Schwerpunkt zwischen die Schultern setzen. Man findet dieselben rundstabförmigen Falten wieder, die V-förmig aufbrechen, sich in langen Reihen überlagern und zu Spitzen zusammenlaufen. Die Hand an dem gesenkten Arm hebt den Mantel leicht an. Eine analoge Funktion erfüllen schließlich die Streifen der Stola, welche die abfallenden Dreieckseiten auffangen und ausdehnen, aber auch die zylinderförmigen Beine in die ebene Oberfläche wieder einbinden.

Neben diesen Übereinstimmungen lassen sich Unter-

schiede beobachten, die insbesondere die Ausrichtung dieser Werkstatt auf eine monumentale Bildhauerkunst ins Licht rücken.

Die Skulptur wird von einer Längsachse beherrscht und weist nicht den Gegensatz zwischen Ober- und Unterkörper im Bereich der Querachse auf, was wir in Valcabrère bemerkt haben. Die vertikale Asymmetrie betont so bei dem jungen Evangelisten – vielleicht Johannes – die sehr variierende Faltenführung. Die Gesamtform wirkt zusammengedrängter, starrer und strenger. Die Einbindung des menschlichen Körpers in den kubischen Block erscheint vollendeter; das beweist sowohl die hervorgehobene Vorderansicht als auch die Entwurfsachse, die vor der Brust bis über den plastisch ausgearbeiteten Kopf verläuft. Die Proportionen sind weniger gelängt, dadurch, daß der Künstler den muskulösen und verhältnismäßig langen Hals der Märtyrer von Valcabrère weggelassen hat. Trotz des Körperausdrucks, der – ohne negativ werten zu wollen – einen heidnischen Charakter zeigt, und ungeachtet eines gewissen Freiraumes und einer gewissen Eigenständigkeit des Menschen unterstreicht die Einbindung in den ursprünglichen Block und die Ausrichtung auf das Verinnerlichte ganz die christliche Geisteshaltung einer unendlichen Kontemplation. Dank einer oberflächlichen und unpersönlichen Gegenständlichkeit bleibt das Psychische unmittelbar an die Außenseite, an die Körperbegrenzung und an die körperlichen Dimensionen gebunden, was zu der über das gewöhnliche Maß hinausgehenden Gegenständlichkeit beiträgt.

Dieser direkte Zusammenhang löst sich innerhalb der Zeitspanne zwischen den beiden Arbeiten derselben Werkstatt auf. Er bestand, solange ihr Gegensatz hervorgehoben wurde, durch die substantielle Einheit, welche beide widersprüchlichen Zustände einschließt. Aber der skulpturale Entwurf geht zurück auf die »statuaire monumentale« und »statuaire pure«, während man in anderen

Provinzen bald die ekstatischen Bewegungen zum Unendlichen hin (wie in Burgund), bald die heterogene Verbindung zwischen Körpervolumen und Bewegung (wie im Languedoc) isoliert herausarbeitet. Man sieht, warum Gilabertus – der aus dieser Schule stammte und mit den Grundgedanken im Languedoc in Berührung kam – dazu prädestiniert war, eine neue Einheit zu schaffen.

Versuchen wir den zeitlichen Unterschied zu klären, der die Evangelisten in Saint-Bertrand-de-Comminges von den Statuen in Valcabrère trennt. Nach der übereinstimmenden Meinung der Gelehrten überliefert die Urkunde, die sich auf die Weihe des Kirchenaltars bezieht, das Entstehungsdatum des Portals ebenso wie seine Ikonographie.<sup>9</sup> Wir haben dagegen jedoch zwei Einwände: Diese um 1200 datierte Akte erwähnt nur drei Heilige und erklärt daher nicht die gesamte Ikonographie des Portals; nichts berechtigt uns, das Weihedatum des Altars auf das Portal zu übertragen. Marcel Aubert, der diese Identifikation unterstützt<sup>10</sup>, wird von seiner eigenen Stilanalyse in Verlegenheit gebracht. »Die Schwere der Skulptur, die vielleicht noch hervorgehoben wird durch den verwendeten Marmor, aus dem diese Statuen gearbeitet sind, und die archaisierenden Proportionen der Herausarbeitung von Köpfen, Faltenwurf, Palmetten, Gewandmuster, könnten eine Datierung dieser Statuen in die Mitte des XII. Jahrhunderts zulassen, aber der Schnitt der Gewänder, der Stil der kleinen skulptierten Szenen auf den Kapitellen, der lebendige Charakter der großfigurigen Skulpturen, die Bogenprofile mit schlanken Rundstäben und Kehlen erlauben, dieses Portal auch noch später zu datieren, d. h. bis an das Ende des XII. Jahrhunderts.« Was die Archivolten anbelangt, so ist Deshoulières anderer Meinung und legt ihr Entstehungsdatum auf höchstens 1175 fest. Aber stammen alle Bogenläufe aus der gleichen Zeit? Es ist unmöglich, eine solche Versicherung für die Kapitelle abzugeben, von denen nur zwei aus dem XII. Jahrhundert stammen. Daß die Oberflächenbearbei-

tung am Pfeiler von Saint-Bertrand-de-Comminges sehr viel nachdrücklicher ist, hat Aubert völlig vernachlässigt, wie Lavedan und Rey<sup>11</sup> bereits angemerkt haben.

Ich betrachte die Zeit um 1150 als die wahrscheinlichste Datierungsmöglichkeit, was Aubert ebenfalls für plausibel hielt. Es ergab sich somit ein zeitlicher Zwischenraum von fünfundzwanzig Jahren von dem Evangelistenpfeiler in Saint-Bertrand-de-Comminges – ein Bestandteil des Kreuzganges, der von Saint-Bertrand selbst erbaut wurde – und den beiden älteren Statuen des Portals in Valcabrère. Wir haben also drei verschiedene Stilrichtungen der von Saint-Bertrand zusammengestellten Werkstatt nachgewiesen: Das Tympanon in Valcabrère um 1100, den Evangelistenpfeiler (und einige Kapitelle des Kreuzganges) um 1125 und die Statuen am Portal in Valcabrère um 1150.

Die Suche nach weiteren Arbeiten dieser Werkstatt müßte es uns erlauben, die Geschichte dieser Schule zu vervollständigen, zu der unter anderem die Madonna mit Kind aus Saint-Avetin gehört. Genauso interessant wäre es, die Tragweite ihrer Ausstrahlung zu untersuchen, die sich vielleicht bis in die Provence erstreckt hat.<sup>12</sup>

### *Anmerkungen*

- 1 P. Bedin, *La cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, Saint-Juste de Valcabrère, Limoges 1931* (Nachdruck der Ausgabe von 1907), S. 19 f.
- 2 Die erste ikonographische Studie in diesem Sinn stammt von du Mège. Sie wird jetzt belegt durch eine Urkunde, die sich auf die Einweihung des Altars bezieht. Dennoch hält P. Bedin (a.a.O., S. 157) sie für wenig wahrscheinlich.
- 3 Diese Beobachtung machten bereits P. Bedin (ebd., S. 151 ff.) sowie P. Lavedan und R. Rey, *Luchon, Saint-Bertrand-de-Comminges et la région, Paris 1931*, S. 34, 39.
- 4 A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 Bde., Boston 1923, Bd. 1, S. 24 ff.
- 5 P. Bedin, a.a.O., S. 145.

- 6 M. Aubert, Le portrait sculpté de Valcabrère, in: Congrès archéologique de Toulouse 1929, Paris 1930, S. 342 ff.
- 7 P. Lavedan und R. Rey, a.a.O.
- 8 Vgl. das Kapitel über das Portal von Saint-Etienne in Toulouse.
- 9 Nur F. Deshoulières bemerkt in seinen Studien über die Archivolten dieses Portals: »Diese Rahmung, die ich nicht nach dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts einordnen kann ...« (in: Congrès archéologique, Toulouse 1929, S. 335 ff.).
- 10 M. Aubert, a.a.O.
- 11 P. Lavedan und R. Rey, a.a.O.
- 12 Ich kann die wenig vorteilhaften Beobachtungen über den ästhetischen Wert der Statuen und des Tympanon von Valcabrère, die ein Großteil der Gelehrten unterstützt, nicht teilen. In der Tat verkörpern die Köpfe so ausgeprägt die römische Tradition, daß man eine gewisse Uneinheitlichkeit zwischen Köpfen und Körpern bemerken kann. Aber die reichen und vielfältigen Übergänge und die expressive Ausdruckskraft der Körper lassen ganz das geistige und bildhauerische Unvermögen der Nachahmer hervortreten. Doch der Pfeiler von Saint-Bertrand ist eine vorzügliche Arbeit, wenn man berücksichtigt, daß die Skulptur nicht nur in ihrer expressiven Gestik, sondern in ihrer Gestaltungsweise zum Ausdruck kommt.

V.  
Toulouse: Saint-Etienne

Von den drei romanischen Portalen – Saint-Etienne (Abb. 22), Notre-Dame-de-la-Daurade, Saint-Sernin (Abb. 26) –, die man gegenwärtig in Toulouse vorfindet, bildet dasjenige vom Kapitelsaal des Kreuzgangs von Saint-Etienne den Angelpunkt der historischen Entwicklung der Skulptur des XII. Jahrhunderts im Languedoc. Es ist von symbolischer Bedeutung, daß hier in ähnlicher Gestalt zwei Meister mit völlig verschiedenartiger bildhauerischer Konzeption nebeneinanderstehen.

Die Ähnlichkeit besteht zunächst in der architektonischen Ordnung. Es handelt sich um ein Gewändeportale mit Wandpfeilern statt mit eingestellten Säulen. Die beiden Enden jeder Gewändeseite werden von einem rechteckigen Block gebildet, der breiter als tief ist. Der innere Block steht im rechten Winkel zur Tür, während der äußere parallel zu ihr angeordnet ist. Die beiden mittleren Blöcke sind in jedem Gewände schräg angeordnet und bilden regelmäßige rechteckige Abstufungen. Die Bildhauer haben die Pfeiler in Nischen mit Doppelarkaden umgewandelt, die eine einzelne Figur (Abb. 24) umschließen, sowie die rechteckigen Pfeiler in Arkaden mit zwei Figuren unter drei Bögen (Abb. 25), welche »auf drei Säulen mit Blattkapitellen aufliegen: Die größte ist viereckig, steht zwischen den beiden Figuren und in der Mitte der Hauptansicht; die beiden anderen sind halbzyklindrisch . . .«<sup>1</sup>

Die Unterschiede hat Henri Rachou folgendermaßen zusammengefaßt: »Sechs der Apostel von Saint-Etienne – von denen zwei mit dem Namen Gilabertus signiert sind und vier ihm zugeschrieben werden – sind barfuß auf einem ziegelartigen Boden dargestellt, während die sechs anderen – von einem unbekanntem Meister gearbeitet – mit Sanda-

len bekleidet dargestellt sind und mit ihren Füßen auf Laubwerk oder Tiermonstren treten.«<sup>2</sup> Wir sind mit diesen Zuschreibungen einverstanden<sup>3</sup>, aber wir werden zeigen, daß die Unterschiede zu groß sind, als daß man von einem Meister (Gilabertus) und einem zweitrangigen Mitarbeiter sprechen könnte.<sup>4</sup>

Bevor wir diese Hauptfrage erörtern, werden wir aus diesem Zitat eine Schlußfolgerung im Hinblick auf die Rekonstruktion des Portals (Abb. 22) ziehen, die zuletzt 1928 – basierend auf dem Zustand nach 1835 – vorgenommen wurde.<sup>5</sup> Unserer Ansicht nach konnten diese Vorgaben nicht zu einer exakten Rekonstruktion des Portals führen. Wir nehmen im Hinblick auf eine solche Rekonstruktion die drei folgenden Hypothesen an:

1. Das Werk des unbekanntes Meisters muß in dem einen Gewände und das Werk des Meisters Gilabertus im anderen angeordnet werden;
2. In jedem Gewände müssen die Apostel dergestalt platziert sein, daß sie ein Maximum an Beziehungen untereinander haben, da sie bei einem Disput dargestellt sind;
3. Die Ausgestaltung des Portalgewändes muß das Auge des Betrachters, wenn es auf einen der beiden äußeren Blöcke orientiert ist, zum Inneren des Gewändes führen, also zur Tür und nicht nach außen, ins Leere.

Um der größeren Klarheit der Unterscheidung willen bezeichnen wir in der aktuellen Anordnung [1935] des Portals einerseits den Standort jeder Statue mit einer Zahl (von 1 bis 8, von links nach rechts), andererseits die Skulpturen selbst mit einem Buchstaben (von a bis h, ebenfalls von links nach rechts). Da sich an den Standorten 1, 4, 5 und 8 zwei Statuen befinden, bezeichnen wir diese mit aa', dd', ee' und hh'. So korrespondiert im linken Gewände 1 mit aa' (zwei unbestimmte Apostel), 2 mit b (der Heilige Thomas) usw., und im rechten Gewände 5 mit ee' (der Heilige Petrus und der Heilige Paulus), 6 mit f (der Heilige Jacobus minor) usw.

Nach der ersten Hypothese ergibt sich eine Anordnung von Statue f auf Platz 2 und von Statue b auf Platz 7. Unsere Hypothese weist der Skulptur g die Position 6 zu. In Übereinstimmung mit unserer dritten Hypothese schließlich vertauschen wir die Statuen dd' mit aa' und die Statuen hh' mit ee'. In der Gruppe hh', die sich heute auf Platz 8 befindet, ist in der Tat die linke Statue zu der rechten Statue derselben Gruppe gedreht, so daß sie nicht in Verbindung mit den anderen Gewändefiguren steht; da andererseits die gleiche Statue rechts (die letzte des rechten Gewändes) sich nach außen wendet, ist die Komposition nicht geschlossen und der Leere zugekehrt. Man kann analoge Feststellungen für die drei anderen Statuenpaare machen.

Auf diese Weise wäre die Skulptur streng der Architektur unterworfen, die Werke der beiden Meister wären getrennt und auf die beiden Gewändehälften verteilt, wo die Statuen dann untereinander in Beziehung stünden.

Worin bestehen die Unterschiede zwischen den – je nach Meisterzuweisung – auf die beiden Seiten des Portals verteilten Skulpturen?

Wir sprechen zunächst von den Einzelfiguren. Der Unterschied drückt sich bereits in der Umformung der Pfeiler zu Nischen aus. Der unbekannte Meister begrenzt die Nische durch zwei Knotenstöcke oder zwei dünne Baumstämme, die denen gleichen, die wir in der Darstellung des Heiligen Johannes an der »Porte Miégeville« (Abb. 26) von Saint-Sernin finden. Diese schwankenden Linien, welche eher ein naturalistisches Ornament darstellen als Säulen, die eine Arkade tragen, werden von der Bewegung der Gewänder so sehr überschritten, daß zwischen den sichtbaren Teilen kaum noch eine Verbindung besteht. Der Meister Gilabertus dagegen behandelt die Nische wie eine architektonische Form, die durch wirkliche Säulchen ohne jegliche Ornamentierung begrenzt wird und deren architektonische Funktion auch dann berücksichtigt bleibt,

wenn sie von den Bekleidungen berührt oder überschritten wird. Diese Unterscheidung zwischen ornamentalem Raum und architektonischer Form bestimmt alle anderen Details in der Ausbildung der Nischen.

Die Heterogenität tritt in dem Verhältnis zwischen menschlicher Figur und Nische noch deutlicher hervor. In beiden Fällen ist der Pfeiler ein in die Diagonale gestelltes Parallelepipet. Der unbekannte Meister hat die Eckpartie des Blockes abgeschlagen, um die Diagonalebene auszuwerten, die ihm eine Breite von 34 cm bietet, mehr also als die Breite einer Blockseite, die nur 24 cm mißt. Diese neue Ebene setzt sich von unten nach oben aus einer Folge abwechselnd nach vorn und nach hinten geneigter Ebenen zusammen. Sie ist im übrigen durch plastische Formen begrenzt, die eine Leere einschließen, welche mit der Diagonalebene des Pfeilers zusammenfällt. Diese plastischen Formen sind mehr oder weniger voneinander getrennt, wenngleich sie sich teilweise überkreuzen und um eine Vertikalachse versammelt sind.

Der Meister Gilabertus dagegen respektiert das Volumen des Pfeilers. Er rundet gleichzeitig die beiden vorspringenden Seiten ab, aber ohne eine zylindrische Form erreichen zu wollen, so daß die alte Ecke des Pfeilers betont bleibt. Jede Figur ist mit drei Gewandteilen bekleidet, von denen zwei übereinanderliegen und konzentrische Zylinder bilden, die durch einen Zwischenraum voneinander getrennt sind. Das dritte Gewand löst sich auf beiden Seiten von der Figur ab, und durch seine konkave Form gewinnt man unmittelbar den Eindruck, die Nische sei völlig hohl und ganz durch den zylindrischen Block der Figur ausgefüllt. Durch diesen Gegensatz betont Gilabertus seine Absicht, einen stereometrischen Körper in einem Raum zu schaffen, während der unbekannte Meister ein bewegtes Hochrelief geschaffen hat, das den Raum der Nische entgrenzt und aufbricht.

Aus diesen grundsätzlich verschiedenen bildhauerischen

Konzeptionen folgt, daß es sich mit dem gesamten Stil der Modellierung ebenso verhalten muß. Er besteht bei dem unbekanntem Meister aus einer wellenartigen und sich schlängelnden Kurvung, aus der Addierung unterschiedlich geneigter Ebenen, aus einer Linienführung mit konvergierenden und divergierenden Formen, die sich durchkreuzen oder voneinander entfernen. Alle diese Bewegungen legen die Grenzen des Ensembles nicht fest, die eine Kontur bleiben, also eine Silhouette, die ihrerseits nicht die Bewegung der Modellierung bestimmt. Der Meister Gilabertus dagegen geht von einem nicht festgelegten stereometrischen Körper aus, der sich durch die Modellierung selbst um ein System betonter vertikaler und horizontaler Achsen bildet, die auf der Höhe der Ellenbogen zusammenlaufen und die der Bewegung der Modellierung eine statische Stütze geben. Jegliche Differenzierung bleibt diesem Ganzen des plastischen Körpers unterworfen, die Glieder des menschlichen Körpers ebenso wie die Falten der Kleidung, die – da jede natürliche Bedeutung, jeder psychische Ausdruck, jede ornamentale Zeichnung als verbunden erscheinen – eine Funktion der Modellierung erfüllen. Der unbekanntem Meister indessen ist gezwungen, den menschlichen Körper in relativ autonome Teile aufzulösen, und zeigt von der Kleidung nur Stücke, deren Bewegung absolut unabhängig ist. Dazu ist er jedoch nicht nur gezwungen, weil der Ausdruck wichtiger ist als die Figur, sondern auch, weil das System der Modellierung eine Auflösung der Hauptebene erfordert, eine Addierung der sekundären Ebenen und eine dynamische Aktivierung des statischen Koordinatensystems. So korrespondiert das System der Modellierung mit der anscheinend unendlichen Bewegung, die den Körper durchläuft.

Analoge Unterschiede finden sich in der Bearbeitung des Materials. Der unbekanntem Meister betont seine Widerstandskraft und Undurchdringlichkeit, aber gleichzeitig läßt er es, getrieben von einer ihm fremden Kraft, von

einem Punkt zum anderen gleiten. Mit Hilfe einer übernatürlichen Kraft, die sich äußert, indem sie die Materie durchläuft, verleiht er dieser Materie Beweglichkeit. Es ist ein Dualismus zwischen Materie und Geist, der seine Einheit in der Heftigkeit dieser Bewegung sucht. Der Meister Gilabertus dagegen läßt, indem er sich des Lichtes bedient, den Geist in die Materie eindringen und konkretisiert den Geist durch die Materie; beide bilden eine Einheit, die schwingt und vibriert auf Grund der Energie, die in jedem Punkt konzentriert ist. Es ist ein vollkommener Monismus.

Die Masse dieser vergeistigten Materie ist gleichmäßig über die gesamte Oberfläche verteilt, auf der sich alle Punkte auf denselben Schwerpunkt zurückführen lassen. Die Schwere der Statue wird durch den stereometrischen Körper in seiner Gesamtheit und nicht durch einen isolierten Teil verdeutlicht. Der unbekannte Meister dagegen bringt schwere und leichte Partien in einen Gegensatz; er unterbricht sie abrupt, indem er den Schwerpunkt ständig verändert mit einer Bewegung, die der Materie von unten nach oben ihre Schwere nimmt. Aber dieser Zug zur Entmaterialisierung ist nicht unendlich, er ist sogar klar begrenzt. Die Spitze, die durch das Zusammentreffen der beiden Archivolten der Doppelarkade gebildet wird, drückt auf den Kopf des Apostels und hält die Bewegung auf, die nach unten zurückfällt. Der Meister Gilabertus hat diese Spitze angehoben, um seinen Statuen mehr Freiheit im Raum zu geben.

Da das Kunstwerk eine Einheit ist, dessen Elemente untereinander übereinstimmend sein müssen, ist es ganz natürlich, daß die Meister Gestalten geschaffen haben, die sich im Hinblick auf ihren philosophischen und religiösen Hintergrund, ihre physische Erscheinung, ihre Kleidung, die Gewandfalten etc. unterscheiden. Die Apostel des unbekanntes Meisters sind Mystiker, doch der Bewegung zur Ekstase widersprechen die schweren Massen, die zahlreichen Schwerpunkte und der ornamentale Charakter der

Linien, aus denen die menschlichen Figuren geschaffen sind.

Es handelt sich um einen Mystizismus, der eine Rationalisierung erfahren hat durch die Bedeutung der Materie, von der er getrennt bleibt, um eine Mystik, die aufrichtig und fanatisch scholastische Formeln zum Tragen bringt, um den religiösen Grund eines Herzens auszuloten, das beunruhigt ist durch die Macht des Irdischen, welche es nicht aufzuheben vermag. Kurz, es handelt sich um einen häretischen Mystizismus.<sup>6</sup> Meister Gilabertus seinerseits hat humanistische Apostel geschaffen, von einem Humanismus, der eher aus der griechischen als der römischen Antike herrührt. Die ekstatische Kraft ist auf ein inneres Leben beschränkt, das nicht nur in vollkommenem Gleichgewicht mit dem Körper und der Materie ist, sondern auch mit ihnen eine physische und psychische Einheit bildet. Von jedem Punkt der Statuen des Gilabertus geht eine intensive Ausstrahlung aus, eine ruhige Sicherheit des schöpfenden Menschen, gegenüber dem geschaffenen Menschen, der in sich selbst den Grund seines Seins findet und doch zugleich weiter von seinem Schöpfer abhängt.<sup>7</sup> Dem mystischen Dualismus steht ein humanistischer Monismus gegenüber, zwei völlig verschiedene Aspekte der mittelalterlichen Theologie.

Ebenso ist die unterschiedliche Geisteshaltung in der Darstellung der Kleider zu erkennen. Der unbekannte Meister klebt sie auf den Körper, als würde es sich um nasse Wäsche handeln. Bald inkrustiert er hier dünne und scharfgratige Falten, bald versammelt er von einem unnatürlichen Wind bewegte Stoffbahnen, denen er eine die natürliche Schwere überwindende Masse gegenüberstellt. Die Falten ergeben sich immer aus einer Bewegung in entgegengesetzte Richtungen, welche den Entwurf bestimmt. Der Meister Gilabertus dagegen löst die Kleider vom menschlichen Körper, er verleiht ihnen einen hohen plastischen Wert und schließt die Skulptur in eine sanfte und

weiche Hülle ein. Die Falten fallen natürlich, es sei denn, sie werden durch eine Hand angehoben. Sie erinnern an die Kanneluren griechischer Säulen. An einigen Figuren findet man einen doppelten Faltenwurf, der von einem gemeinsamen Punkt ausgeht und in sehr feinen schrägen Strängen gleichsam hinabgleitet. Diese Faltenform geht auf die Frühzeit der griechischen Antike zurück und findet sich vor allem in Chartres, in Angers und in Le Mans wieder, wo sie eine architektonische Funktion übernimmt.

Meister Gilabertus differenziert weitgehend die Falten bei der Herausarbeitung eines plastischen Körpers; der unbekannte Meister schafft Falten als Bestandteil von einander entgegengesetzten Bewegungen, deren Gesamtheit eine ornamentale Anordnung bildet.

Wir haben nur von den einzeln stehenden Skulpturen gesprochen; aber es ist ganz natürlich, daß sich die Statuengruppen durch die gleichen Indizien unterscheiden. Davon ausgenommen ist der Block mit den Statuen des Heiligen Petrus und des Heiligen Paulus (Abb. 25), der weitgehend vorbereitet war, als Gilabertus seine Arbeit begann. Der unbekannte Meister – und das ist sein Charakteristikum – hat den Entwurf auch auf die Gruppe mit Statuenpaaren übertragen. Die Bewegung des oberen Beines der einen Skulptur wird von derjenigen der oberen Armpartie der anderen Skulptur fortgesetzt. Die Annäherung der voneinander entfernten Körperteile, ihr jähes Zusammentreffen und ihr Zurückweichen in der Weise, daß ein großer Hohlraum zwischen den Köpfen entsteht – diese Ausführung in Form eines X also – hat sicherlich eine symbolische Bedeutung, einen geistigen Wert gehabt.

Die Kreuzung der Beine ist derart, daß man von dem überschrittenen Bein nur eine ganz unbedeutende Partie sieht. Der Rumpf bei beiden Statuen hebt sich in schräger Richtung vom Grund der Nische ab, so daß sich die Ellenbogen ganz im Vordergrund berühren. Die Heftigkeit, die Dramatik sowohl des Bewegungszusammenspiels als auch

der wellenförmigen Wölbung sind in der Gründlichkeit ihrer Ausführung bis zum Äußersten getrieben. Daraus folgt, daß das Gleichgewicht der Skulptur, ihre Gründung in sich selbst, ihre Autonomie, ihre Ruhe und ihr kontemplativer Charakter an Bedeutung verlieren und nur in der Ausübung von Bewegung existieren.

Auf jeden Fall war der unbekannte Meister von diesen gegensätzlichen Bewegungen gefesselt, die die Körperformen bestimmt haben und in denen sich eine übernatürliche Kraft bekundet. Indessen wirkt die Körperlichkeit durch ihre Substanz, durch ihre Masse auf die transzendente Bewegung ein und erlegt ihr einen endlichen Charakter auf, schließt sie in eine begrenzte Gestalt ein, hindert sie daran, sich auf das Unendliche hin auszudehnen und läßt sie in sich selbst zurückfließen. Diese Tendenz, die transzendente Bewegung durch einen irdischen Körper zu konkretisieren, bekundet sich noch in den technischen Einzelheiten der bildhauerischen Arbeit. Im oberen Bereich der Beine, wo sie am Becken zusammentreffen, sind die Falten bald von unten nach oben, bald von oben nach unten ausgemeißelt; so kreuzen sich das Steigen und das Fallen, um die Bewegung auf einer begrenzten Oberfläche aufzufangen. Dieser paradoxe Gegensatz zwischen dem Streben nach Unendlichkeit und der Verwirklichung im Endlichen unterscheidet die Bildhauerkunst im Languedoc von der in Burgund, wenngleich beide dynamischer Natur sind.

Der unbekannte Meister zeichnet sich besonders in den Gruppen mit zwei Figuren aus, Gilabertus dagegen in der einzelnen Figur. Als dieser sich den bereits vorbereiteten Block (mit den Darstellungen des Heiligen Petrus und des Heiligen Paulus) vornimmt, achtet er darauf, die Schwere der Falten ebenso zu vermindern wie die Verschiedenheit ihres Eigengewichts, indem er vertikale Falten mit feiner Kannelierung hineinfügt. Er umgibt sie mit einer weichen Hülle und läßt den Raum aus dem Block hervortreten, um

sich klar von dem Hochrelief zu unterscheiden. Mit anderen Worten: Vom Beginn seiner Arbeit an befreit sich Gilabertus vom Entwurf der geneigten Ebenen des unbekanntenen Meisters und schafft plastische und stereometrische Formen. In der anderen Gruppe entwickelt er die Modellierung aus einem Zylinder, er nimmt die Überkreuzung der Beine bei der einen Statue zurück und verzichtet bei der zweiten völlig darauf. Die beiden Skulpturen sind nicht durch die Bewegung in Form eines X verbunden, sondern durch ihr Nebeneinanderstehen in demselben Raum. Das Sein und nicht die Bewegung bildet die Grundlage ihrer Existenz und ihrer Verbindung.<sup>8</sup> So kann man die Abfolge der Arbeitsstufen des Gilabertus rekonstruieren: Er beginnt mit den Statuen ee' (Petrus und Paulus), dann schafft er die Skulpturen hh' und schließlich b (Thomas) und g (Andreas).

So haben wir gezeigt, daß das Portal vom Kapitelsaal des Klosters von Saint-Etienne von zwei Meistern mit völlig unterschiedlichen Konzeptionen gearbeitet wurde.<sup>9</sup> Es verbleibt noch ihre Chronologie zu klären und ihr Entstehungsdatum festzulegen.

Was den unbekanntenen Meister anbelangt, so ist sein Stil eng verwandt mit dem des Türsturzes von Saint-Sernin in Toulouse. Wir finden dort ebenfalls Zweiergruppen, die gleichzeitig die Verbindung und die Trennung der Apostelstatuen so sehr akzentuieren, daß die Beziehung der verschiedenen Gruppen nicht weniger bedeutend ist als ihre Isolierung. Aus dem gleichen Grund läßt auch der Meister des Türsturzes eine Figur mit gekreuzten Beinen und eine ohne gekreuzte Beine abwechseln. Der unbekanntene Meister des Portals von Saint-Etienne hat dasselbe Mittel bei seinen zwei Einzelfiguren c und f angewandt, was man ganz deutlich aus unserer Rekonstruktion ersieht, in der diese Figuren auf den Plätzen 2 und 3 nebeneinander stehen. Er hat also lediglich die letzten Konsequenzen aus der Intention und deren künstlerischer Verwirklichung

durch den Türsturzmeister in den Gruppen aa' und dd' gezogen. Es läßt sich auf diese Weise die Abfolge seiner Arbeitsweise ermitteln, die mit den Einzelstatuen begonnen hat und mit den Gruppen fortgesetzt wurde. Wir finden schließlich die gleiche Relation zwischen Masse und Bewegung, die von unten nach oben die stoffliche Schwere der Materie zu verringern scheint und die Glieder des Körpers in ihren Gelenken heftig dreht, ohne aber den Körper selbst zu definieren. Man kann also schließen, daß der unbekannte Meister aus jenen Werkstätten stammt, die seit einiger Zeit im Languedoc arbeiteten.<sup>10</sup> Aber wieviel Zeit war notwendig, damit sich diese logische Entwicklung der bildhauerischen Gedanken verwirklichen konnte, die den zwischen 1115 und 1120 geschaffenen Werken innewohnen? Hier sind wir auf Vermutungen angewiesen.

Diese Vermutungen lassen sich auf Grund der Probleme, die durch den Meister Gilabertus gestellt werden, nicht in präzise Fakten verwandeln. Man weiß aus seiner eigenen Signatur, daß er, als er an Saint-Etienne gearbeitet hat, bereits »vir non incertus« war. Aber auf welche Werke gründete sich sein Ansehen? In Toulouse zumindest gibt es keine weiteren Statuen von seiner Hand, und man kann seine Arbeiten nicht direkt mit anderen, hier noch erhaltenen Skulpturen in Verbindung bringen. Andererseits sind seine Versuche, plastische Körper zu schaffen, nicht ohne Vorläufer im Languedoc. Vor allem im Chorumgang von Saint-Sernin finden wir einen Erzengel (Abb. 28) und einen Propheten (Abb. 29), die ein vergleichbares Bemühen um Plastizität, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln, erkennen lassen. Aber die beabsichtigte Wirkung verliert sich in dem leeren Raum der Nische, in die sie hineingestellt sind. Es war historisch unvermeidbar, daß man zuerst auf die Skulptur bedacht war, ohne dem Raum Rechnung zu tragen. Dies haben der Meister der Apostel des Kreuzganges von Moissac bei dem Flachrelief und der Meister von Fenieux, in L'Abbaye des Dames in Saintes bei der

Plastik berücksichtigt. Man hat die Gemeinsamkeit dieser beiden Bestrebungen verkannt; denn in der Tat hat sich der eine von byzantinischen, der andere von römischen Vorbildern inspirieren lassen.<sup>11</sup>

Die zweite Entwicklungsstufe ist in Toulouse durch die Statue des Heiligen Jacobus (Porte Miègeville) (Abb. 26) vertreten. Man findet hier erstens den Versuch, die Skulptur einzurahmen, um sie in Beziehung zu dem sie umgebenden Raum zu setzen, wobei dennoch die Figur vorherrschend bleibt; und zweitens den allerersten Versuch, die Bewegung in die Ausführung mit einzubeziehen, um die beiden in der Zeit vorherrschenden bildhauerischen Richtungen zu vereinen: Die Ausformung eines plastischen Körpers und das Sichtbarmachen der geistigen Natur in der Bewegung.

Die rechte Seite der Statue des Heiligen Jacobus wurde klar vom Hintergrund gelöst und die Skulptur auf einem Drittel oder Viertel ihrer Breite kräftig herausgeformt. So wurde die andere Körperhälfte stufenweise in den Hintergrund zurückgedrängt. Der Kontrast zwischen dieser breiten Körperpartie, die in die Tiefe zurücktritt, und der schmalen Seite, die sich davon löst, also die Entfaltung und die Auflösung des plastischen Volumens werden noch durch eine Reihe von bildhauerischen Techniken betont, wie z. B. durch jene Körperdrehung der Statue, den Faltenverlauf und vor allem auf der rechten Seite durch eine ganz schmale Saumborte, die sich von der breiten Partie des Körpers hart abhebt und so einen unterbrechenden Moment in die Einheit hineinbringt, was den Reliefgrund in das Unendliche rückt. Die äußere Bewegung der Körperglieder ist nun zur eigentlichen Bildung und Auflösung der plastischen Formen geworden; in ihr kommt der Übergang vom Nicht-Sein in die plastische Gestalt und von dieser ins Nicht-Sein zum Ausdruck. Das Hauptinteresse des Bildhauers war die Darstellung der unterschiedlichen Ausprägung des Daseins im plastischen Körper.<sup>12</sup>

Man erkennt nun, daß das Gestaltungssystem des Meisters Gilabertus, das wir weiter oben analysiert haben, von dem Meister der Statue des Heiligen Jacobus gut vorbereitet war. Der Unterschied ist freilich noch groß genug; denn diese Bewegung der Seinsgrade drückt vor allem die Unvereinbarkeit von Körper und Geist aus, während Gilabertus die geistige Grundhaltung ungeteilt verkörperlicht hat. Er hat dieses Ziel auf zwei Weisen erreicht: Durch die gleichzeitige Gestaltung von zwei Ansichtsseiten, um einen stereometrischen Körper zu schaffen, und ferner in der gegenseitigen Durchdringung von Licht und Materie. Wenn man die fortgeschrittene Kultur der Gesellschaft im Languedoc bedenkt, ihren entwickelten künstlerischen Geschmack und die Schnelligkeit des Fortschritts auf allen Gebieten während der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, so läßt sich folgende Hypothese aufstellen: Der unbekannteste Meister und Gilabertus vertreten zwei Stilrichtungen der Bildhauerkunst und zwei verschiedene Generationen: der eine folgte dem anderen wahrscheinlich unmittelbar nach dessen Ableben; denn Gilabertus setzt die Entwicklung der Tendenzen, die wir aufgezeigt haben, fort.<sup>13</sup>

Welchen Wert diese Hypothese auch haben mag, so dürfte sie doch wahrscheinlicher sein als die von Kingsley Porter<sup>14</sup>, die er in der Formel zusammenfaßt: »Gilbert aus Autun plus Saint-Denis ist gleich Gilbert aus Toulouse«. Erstens gibt es keine direkte Übereinstimmung mit dem Stil von Autun, und wie bereits Louise François-Pillion festgestellt hat, »berechtigt der Stil«, trotz der Gleichheit der Namen, »keineswegs zu der Behauptung, daß es sich um den gleichen Autor handelt«. <sup>15</sup> Porter verfällt in den üblichen Irrtum der »Einfluß«-Theoretiker, der sie nämlich – im Widerspruch zu ihrer eigenen Theorie – dazu zwingt, dort ein spontanes Entstehen anzunehmen, wo kein offensichtliches Vorbild dem künstlerischen Schaffensprozeß innewohnt. Wir wissen aus sehr bekannten Dokumenten, daß Abt Suger in Saint-Denis Künstler von überallher zu-

sammengerufen hat. So wollen wir daher voraussetzen, daß diese Künstler – befreit von den Traditionsfesseln ihrer Werkstattschulen – um so leichter haben etwas neues schaffen können. Aber konnten sie die Kontinuität der Geschichte vollständig unterbrechen? Besonders das Argument, das sich auf das Vorhandensein eines gleichartigen Zuschnitts in Toulouse stützt, widerlegt Porter. Denn es handelt sich hier nicht um an Säulen gestellte Figuren, sondern um Figuren, die direkt aus den Pfeilern des Gewändes herausgearbeitet wurden. Eine unterschiedliche Höhe war ebensowenig möglich wie eine Verlängerung der Figuren, weil die Architektur (Kapitelsaal und Kreuzgang) das nicht erforderte. Die Hypothese, der zufolge die Entstehung von Architektur und Bauornamentik in Saint-Denis zeitgleich ist, bleibt noch zu beweisen.<sup>16</sup>

Man könnte versucht sein, das spezielle Problem der Kunstgeschichte durch Zuhilfenahme der allgemeinen Geschichte zu lösen. Der Süden war eindeutig getrennt von dem Land jenseits der Loire. »Die letzte Urkunde der Karolinger, das Languedoc betreffend, datiert in das Jahr 955, und erst 1134 taucht die erste Kapetingerurkunde auf, die sich auf dieses Gebiet bezieht. Die Lehnstruppen des Languedoc werden niemals vor dem Albigenserkrieg bei den Kontingenten erwähnt, die der monarchischen Autorität vom hohen Feudaladel zur Verfügung gestellt wurden.«<sup>17</sup> In diesen beiden Jahrhunderten haben die Herzöge von Toulouse die einzelnen Besitztümer zu einem großen Lehen zusammengeführt, dessen Einheit nach 1054 und namentlich um das Jahr 1093 begründet wurde. Die Bewohner dieses Staates zwischen Mittelmeer und dem Norden der Pyrenäen – eines Staates von »Durchreisländern« – orientierten sich nach Spanien, Italien, Afrika, der Levante zu und ignorierten die nördlich der Loire residierenden Herrscher. Vergessen wir nicht, daß Alphonse Jourdain, der von 1119 bis 1148 Herzog von Toulouse war, in Palästina geboren wurde.

Louis VII. indessen kam nach Toulouse. Nach ihrer Scheidung vom französischen König heiratete Eleonore von Aquitanien 1152 Heinrich II. Plantagenêt. Dessen Drohung führte dazu, daß Louis VII. seinem Vasallen Raimond V. (1148-1194), der seine Schwester Constance geheiratet hatte, zu Hilfe eilen mußte.<sup>18</sup> Aber die Truppen des Königs reichten nicht aus, und die Stadt Toulouse mußte sich selbst gegen die Engländer verteidigen. Louis VII. »mußte sogar zulassen, daß sich die englische Lehenshoheit über Toulouse (1173) zwischen das raimondische Haus und die Krone stellte«. <sup>19</sup>

Könnte man wirklich behaupten, daß aus Anlaß der Urkunde von 1134, der Heirat von Constance oder der Ankunft von Louis VII. zur Verteidigung von Toulouse, sich eine künstlerische Verbindung zwischen dem Norden Frankreichs und dem Languedoc geknüpft hat?

Hinsichtlich des burgundischen Einflusses auf das Languedoc darf man nicht übersehen, daß die Geisteshaltung dieser beiden Provinzen sehr verschiedenartig war. Selbst »wenn Herzog Raimond IV. (gestorben 1105), der seit 1093 die Einheit des Lehens herbeigeführt hatte ... sich als erster auf dem Konzil von Clermont anwerben ließ und schwor, niemals wieder den Fuß in seine Lehnsherrschaft zu setzen, gab er nicht nur seinem Eifer als christlicher Ritter nach ... er überließ sich auch seinen Erinnerungen an Marseille, Arles, Magelone, Narbonne und deren alten und reichen Handel mit dem fernen Morgenland, den Verlockungen eines orientalischen Traumes ... der mutmaßliche Stifter der Sainte-Lance, der Konkurrent des Godefroy de Bouillon um den Thron von Jerusalem, hatte vor allem für die französischen und italienischen Kaufleute gearbeitet.«<sup>20</sup>

Man könnte einwenden, daß Cluny und die Benediktinerabteien zur Verbreitung der romanischen Kunst beigetragen haben. Aber »man darf nicht vergessen, daß neben den Klöstern daran auch verschiedene Personen beteiligt

waren; am Ende des XI. Jahrhunderts vor allem der Bischof und der Herzog von Toulouse«. <sup>21</sup> Fügen wir noch hinzu, daß die großen Gemeinwesen des französischen Südens durch ihren wirtschaftlichen Reichtum ständig anwachsende Städte waren und zudem aufgrund ihrer wirklichen Autonomie im Rahmen der feudalen Lehnsherrschaft große Macht besaßen. Und man mag eine weitere Bemerkung von M. Cachon hinzufügen: »In dieser Gesellschaft verbreitet sich sehr rasch eine Gleichgültigkeit religiösen Fragen gegenüber, woraus sich im übrigen die zur Gewohnheit gewordene Toleranz erklärt.« <sup>22</sup>

Es erscheint demnach wenig plausibel, daß der Meister Gilabertus als »Gilbert von Autun plus Saint-Denis« anzusehen ist. Für den Beginn wie für die Weiterentwicklung der romanischen Kunst dürfte die Formulierung von Deschamps am ehesten zutreffen: »Meines Erachtens liegt kein Grund vor, eine Debatte über die künstlerische Hegemonie Burgunds über den Languedoc oder des Languedoc über Burgund zu eröffnen.« <sup>23</sup> Das gleiche gilt in noch größerem Maße für die Vorherrschaft von Saint-Denis. Der Meister Gilabertus setzt vielmehr konsequent frühere Stilrichtungen des Languedoc fort. Er wurde sehr stark von der griechischen Kunst beeinflußt, die man auf den Kreuzzügen kennenlernte, an denen Raimond IV. (im Heiligen Land gestorben 1105) und Alphonse Jourdain (um 1148) teilnahmen. Wir sind also berechtigt, die Formel von Porter zurückzuweisen.

Können wir nichtsdestoweniger das Datum 1145 gelten lassen? Porters Begründungen sind nicht schlüssig. Das Jahr 1145 wird im allgemeinen als der Beginn der Arbeiten am Königsportal in Chartres angenommen, und wir können nun den einen König mit überkreuzten Beinen, der sich dort befindet (Nordportal, rechtes Gewände), mit den Aposteln des Gilabertus vergleichen. Man stellt fest, daß die Art, wie der Meister von Chartres seinen König die

Beine kreuzen läßt, weiter von der des Gilabertus entfernt ist, als sich diese wiederum von der Art des unbekanntes Meisters unterscheidet. Der alte Stil aus dem Languedoc, der seinen Ursprung im Flachrelief hat, ist der Säule vollkommen angepaßt. Außerdem ist der bildhauerische Arbeitsvorgang ganz anders. Der Zylinder, den der Meister Gilabertus bei dem Gestaltungsprozeß behauen hat – wie eine körperhafte Wirklichkeit, die den menschlichen Körper einhüllt – ist in Chartres zu einer vollständig idealistischen Existenz geworden. Sie lebt aus dem Kontrast von Konkav und Konvex, der den Zylinder von allen Seiten auf eine mehr imaginäre als körperliche Weise begrenzt. Der Meister Gilabertus hatte die zylindrische Form geschaffen, um die plastischen Werte im Gegensatz zu den architektonischen Funktionen der Pfeiler hervortreten zu lassen. Dieser Konflikt existiert in Chartres nicht mehr, wo der Architekt selbst die Bedeutung der Skulpturen herausgestellt hat, indem er die Säulen vor die Schrägen am Gewände gestellt hat. Die Aufgabe der Bildhauer war es also, seine Figuren in den zylindrischen Körper dieser Säulen zu meißeln. Aber man befand sich in Chartres auf einem jüngeren Entwicklungsstand. Wenn wir also in Chartres und in Toulouse gemeinsame Elemente haben, muß man dann Gilabertus die Urheberschaft zuschreiben, vor allem für den kaskadenförmigen Faltenwurf?

Es gibt einen Faktor, der uns ganz besonders dazu anhält, das Entstehungsdatum der Statuen von Gilabertus nicht zu früh anzusetzen, und auf den man die Worte von Porter anwenden könnte: »Es gibt eine spezifische Empfindungsart des XIII. Jahrhunderts . . .«<sup>24</sup>

Wir meinen hier die Vereinigung von Materie und Licht, ihre gegenseitige Durchdringung und ihr Gleichgewicht. Diese Erfindung hat die künstlerische Umformung der Materie im XII. Jahrhundert völlig verändert. Zumindest im ersten Viertel hatte die Materie das Licht absorbiert oder reflektiert, um ihre ganze Widerständigkeit zu bewahren.

Erst gegen Ende des XII. Jahrhunderts und zu Beginn des XIII. Jahrhunderts stellt man in der Architektur und in der Philosophie eine Auflösung des Dualismus zwischen Materie und Licht fest, die Gilabertus in der Skulptur realisiert hat.<sup>25</sup> Diese war also der Architektur bei weitem vorangegangen, und wahrscheinlich bot der Süden günstigere Bedingungen für die Synthese von Materie und Licht. Diese Zusammenfügung geschah unter dem Einfluß der griechischen Kunst, dessen historische Quellen wir in den Kreuzzügen aufgezeigt haben.

Wenn wir unsere Argumente zusammenfassen, können wir die Hypothese wagen, daß das Portal von Saint-Etienne, begonnen von einem Meister der alten regionalen Werkstatt und vollendet von Gilabertus aus der nächsten Bildhauergeneration, zwischen 1130 und 1140 gearbeitet wurde, fern jeglichen Einflusses von Saint-Denis und Chartres. Man könnte folglich in der Würdigung des historischen Wertes von Gilabertus' Werk weiter gehen als André Michel<sup>26</sup>: Seine Apostel sind der Drehpunkt in der Entwicklung der Skulptur im XII. Jahrhundert.

Kann man in Frankreich Spuren des Werkes eines so bedeutenden Meisters finden oder zumindest Werke, die von der gleichen bildhauerischen Konzeption zeugen? Wir glauben die Hand des Gilabertus in dem Evangelisten wiedererkannt zu haben, der sich auf der Nordseite des einzigen noch erhaltenen Pfeilers im Kreuzgang von Saint-Bertrand-de-Comminges befindet (vgl. Abb. 7). Man findet hier schon das gleiche Körperhafte, aus einem Zylinder herausgestaltete Volumen, das von den beiden Graten des Blockes gleichzeitig ausgeht, um allmählich die vertikale Achse der Oberfläche zu erreichen. Die so betont realisierte Körperhaftigkeit schließt damit gleichzeitig den Prozeß ihrer Herausbildung ein. Diese Bewegung der Modellierung wird hier durch das gleiche System von Achsen stabilisiert, deren Vertikale nicht exakt lotrecht ist und deren Horizontale die Augen des Betrachters in Höhe des

Ellenbogens fixiert (ungefähr im Proportionsverhältnis 1 zu 2). Man findet hier sogar die Andeutung einer Faltenkaskade, die – ausgehend von der Höhe des Zylinders – einer Bewegung folgt, entgegen der Bildhauerrichtung. Die beiden Seiten – abgetrennt durch eine betonte Mittellinie – sind in all ihren Details asymmetrisch behandelt, und da keine Bewegung die ganze Figur durchläuft, ist es lediglich ihr gemeinsames Auftreten in demselben Körper, welches die Einheit der Figur gewährleistet. Alle Details sind lediglich Differenzierungen des Ganzen, dessen Einheit sie trotz ihrer Vielfältigkeit aufrechterhalten. Wir erkennen die Art des Meisters Gilabertus ebensogut in den parallel gestellten Füßen wieder wie in dem kontemplativen Charakter des Evangelisten, dessen wohl hervorgehobener und klar umgrenzter Körper den Geist des Unendlichen einschließt. Kurz, der Pfeiler von Saint-Bertrand-de-Comminges und vor allem die Evangelistenstatue an der Nordseite sind ein bemerkenswertes Beispiel für die Art, wie der Bildhauer durch die Annäherung an die zylindrische Form ein Maximum an Plastizität erreicht und nur ein Minimum der Materie des ursprünglichen Blockes entfernt.

Indessen darf man die recht gewichtigen Unterschiede nicht stillschweigend übergehen; sie betreffen die Undurchdringlichkeit der Materie, die Position der zentralen Achse (ein wenig hinter dem Scheitelpunkt des Zylinders), die konvexen Falten, die spitz zulaufen wie ein Horn. Was diese Falten anbelangt, so handelt es sich um eine alte Tradition, zu der man ein eigenartiges Beispiel in der Figur aus dem XI. Jahrhundert sehen kann, die in die Nordmauer von Notre-Dame-de-la-Couldre in Le Mans eingelassen ist; oder später in den Kleidern der Thronenden Madonna mit Kind in Saint-Aventin.<sup>27</sup> Dieses künstlerische Erbe findet sich nicht mehr in den späteren Werken von Gilabertus.

Wie läßt sich der chronologische Zusammenhang zwischen dem Evangelistenpfeiler und den Werken des Mei-

sters Gilabertus herstellen? Erinnern wir zunächst daran, daß der Kreuzgang von dem Heiligen Bertrand selbst erbaut oder begonnen wurde, der mütterlicherseits von den Herzögen von Toulouse abstammte und 1123 starb. Er könnte also den Kreuzgang von Moissac oder sogar die Porte de Miègeville von Saint-Sernin in Toulouse gekannt haben. Trotz aller späteren Veränderungen des Kreuzganges kann man annehmen (zumindest als Arbeitshypothese), daß der Evangelistenpfeiler zur Zeit des Bischofsamtes des Heiligen Bertrand geschaffen wurde<sup>28</sup>, der zahlreiche Künstler für den Bau der Kathedrale, des Klosters und des Kreuzgangs zusammenrufen mußte. Wenn wir den Evangelisten an der Pfeilernordseite dem Gilabertus zuschreiben, setzen wir also voraus, daß er seine Lehrzeit in der Werkstatt von Saint-Bertrand-de-Comminges absolvierte. Da der größte Teil ihrer Denkmäler zerstört ist, kennen wir die persönliche Zusammensetzung dieser Werkstatt-Schule nur sehr schlecht. Aber der Pfeiler der vier Evangelisten besitzt die Eigenart, uns verschiedene Mittel zu zeigen, sich von den Fesseln des Reliefs zu lösen und nahezu eine Rundskulptur zu schaffen. Man darf zwei verschiedene Meister annehmen<sup>29</sup>, der eine bleibt in Saint-Bertrand-de-Comminges und findet sich in Valcabrère wieder; der andere, der am vollkommensten die Hinwendung zur Plastik erkennen läßt, ist der junge Gilabertus. Dieser hat demnach mit den tradierten Formen gearbeitet, um zugleich seinen persönlichen Stil zu entwickeln. Vielleicht ist ein Teil der verschwundenen Pfeiler von seiner Hand gewesen. Dies würde den Stolz seiner Inschrift verständlich machen; denn zu jener Zeit für den Bischof von Comminges gearbeitet zu haben, war eine sehr ehrenvolle und bedeutende Sache, denn der Ruf seiner Wunder und seiner Heiligkeit verbreitete sich nach seinem Tod sehr rasch.<sup>30</sup> Eine Seite des Evangelistenpfeilers führt uns also die Höhe des Stils von Meister Gilabertus vor Augen. Gibt es auch ein Werk, das uns den Verfall dieses Stils zeigt?

Ich sehe es in dem Altarretabel von Saint-Front, heute im Museum von Périgueux. Marcel Aubert hat die folgende Beschreibung davon gegeben: »Es ist ein Flachrelief, das den Tod der Jungfrau darstellt. Maria liegt ausgestreckt auf ihrem Bett, ein Apostel stützt sanft ihren Kopf, die anderen stehen an beiden Seiten, Petrus am Kopfende. Christus ist unter ihnen erschienen und bereitet sich darauf vor, die Seele seiner Mutter ins Paradies zu tragen. Dieses sehr beschädigte Flachrelief mit schweren Falten, die sich übereinander drängen, und mit seinen langen Figuren scheint mir, trotz der Steifheit der Gesten und Haltungen, nicht vor dem Ende des XII. Jahrhunderts entstanden zu sein, nach den großen Werken der Ile de France und des Nordens der Loire.«

Ich kann die Meinung dieses bedeutenden Gelehrten nicht ganz teilen. Ganz im Gegenteil, das Retabel scheint mir die logische Stilentwicklung des Languedoc und vor allem die des Meisters Gilabertus widerzuspiegeln. Wir finden die gleiche Zweiergruppierung und das gleiche Bemühen, die Gruppen untereinander zu verbinden, wie wir es, seit dem Beginn des XII. Jahrhunderts, vom Türsturz der Porte Miégeville von Saint-Sernin (Abb. 27) kennen. Die Falten, die Haltung, die Neigung der Köpfe und der Füße – all diese Details zusammen bedingen eine rhythmische Bewegung zum Zentrum der Komposition hin, während dabei gleichzeitig jeder Gruppe eine relative Autonomie gewährleistet ist und die Gesamtform in sich selbst abgeschlossen wird.

Wir finden außerdem die gleiche Art wieder, die Skulptur zylinderförmig um ein analoges System von vertikalen und horizontalen Achsen herum zu bilden, die bildhauerische Gestaltung gleichzeitig von zwei Seiten ausgehen zu lassen und eine Verbindungslinie herauszuarbeiten, die in den meisten Fällen die Mittelachse ist. Und diese Linie ist wieder eine hornförmige Falte, wie wir sie bereits am Evangelistenpfeiler in Saint-Bertrand-de-Comminges an

der Ansichtsseite bemerkt haben. Es gibt sie in Saint-Etienne in Toulouse (Saint-André) mit einer verschiedenen, von oben nach unten herausgearbeiteten Oberflächenbeschaffenheit, die sich vervollkommnet durch eine Kaskadenfalte nach griechischem Vorbild. Wir sehen sie schließlich in vereinfachter Ausführung am Retabel von Saint-Front wieder, wo sie von den übrigen Falten stärker isoliert ist. Hier wiederholt sich die gleiche Art, die Kontur der Statue in ein Oval zu fassen, das der Gestaltungsweise nach dem Zylinder entspricht und dessen Ausmaß durch die Beinstellung angegeben ist, von denen das eine gerade, das andere angewinkelt ist. Diese Vorgehensweise – die bereits bei zwei Figuren im Chorumgang von Saint-Sernin angewandt wurde – bleibt noch im Bereich der flachen Zeichnung, aber Meister Gilabertus hat sie in ein Mittel der Raumdarstellung verwandelt. Schließlich finden wir den gleichen griechischen und klassischen Geist wieder, der sich in dem Gleichgewicht von Materie und Licht, von Körper und Geist ausdrückt. Jede Gestalt der Skulpturengruppe drückt den harmonischen Einklang zwischen dem Bewußtsein ihrer eigenen unabhängigen Existenz und dem Gefühl aus, von einer transzendenten Macht beherrscht zu sein.

Wir wollen nicht die offensichtlichen Unterschiede zwischen den Aposteln des Meisters Gilabertus in Saint-Etienne und denen des Altarretabels von Périgueux leugnen: die gelängten Figuren, die vom menschlichen Körper abgehobenen Gewänder etc. Aber all diese Unterschiede können die Folge einer Entwicklung der Schule des Languedoc unter dem Einfluß der allgemeinen stilistischen Vielfalt des XII. Jahrhunderts oder sogar unter dem direkten Einfluß der Schule aus dem Norden sein. Aber das, was uns von den Köpfen übriggeblieben ist, wie zerstört sie auch seien, scheint mir anzuzeigen, daß der griechische Geist dieser Apostel als Vorläufer und nicht als Nachfolger dessen von Chartres (Nordportal), von Reims, von Straß-

burg (Synagoge) anzusehen ist. Vor allem das vollständige Fehlen eines die Skulpturen vereinenden Raumes widerlegt das von Aubert vorgeschlagene Datum.

Bedenken wir schließlich noch, daß der Wiederaufbau von Saint-Front nach dem Brand von 1120 im Jahr 1173 abgeschlossen wurde. Es scheint mir durchaus wahrscheinlich, daß das Retabel 1173 von einem Meister aus Toulouse in der Werkstatt des Gilabertus, wenn nicht gar von ihm selbst, geschaffen wurde. Man glaubt noch heute darin die Hand eines Greises zu erkennen, die diese Szene gemeißelt hat, die – obwohl sie den Tod der Jungfrau darstellt – als Gesang eines bildhauernden Troubadours erscheint.

Wir haben hier nicht den Einfluß des Meisters Gilabertus auf einen der Künstler verfolgt, die in der Ausführung des Portals von Notre-Dame-de-la-Daurade (Toulouse) beteiligt waren. Wir ziehen es vor, das sehr komplexe Problem dieses Portals gesondert zu behandeln.

### *Anmerkungen*

- 1 H. Rachou, *Pierres romanes de Saint-Etienne, la Daurade et Saint-Sernin, Toulouse und Paris 1934*, S. 42.
- 2 »Wegen seiner ikonographischen Bedeutung und vor allem seiner Einzigartigkeit« (S. 62). Rachou bezieht sich auf die Unterscheidung von nackten Füßen und mit Sandalen bekleideten Füßen. Wir finden diesen Unterschied im Kreuzgang von Moissac wieder, wo vier der neun Apostel Sandalen tragen: Philippus, Andreas, Petrus und Paulus. In Saint-Etienne sind Andreas und Petrus und Paulus barfüßig. Andererseits hat man von den Aposteln in Moissac, die »entsprechend der ikonographischen Tradierung nackte Füße haben« (Auguste Angles, *L'abbaye de Moissac*, S. 63) nur Johannes identifiziert, der in Saint-Etienne jedoch Sandalen trägt. Aber Porter glaubt in der Figur, die ein Doppelkreuz trägt, Philippus zu erkennen. Auf alle Fälle sieht man hieraus, daß es sich nicht um eine allgemein anerkannte ikonographische Regel handelt. Man kann etwa unterschiedliche Werkstatttraditio-

- nen annehmen. Aber bis jetzt hat noch niemand zwei verschiedene Hände oder Bildhauerschulen an den Aposteln von Moissac nachgewiesen. Das Problem kann also nicht anhand eines Vergleichs zwischen Saint-Etienne und Moissac gelöst werden.
- 3 Wir glauben, daß mittlerweile die Komposition der Gruppe des Heiligen Petrus und Heiligen Paulus bereits entworfen war, da Gilabertus beim Aufnehmen seiner Arbeit nur noch die Oberfläche auszugestalten hatte.
  - 4 A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923, Bd. 1, S. 150 ff.
  - 5 H. Rachou, a.a.O., S. 38.
  - 6 Aber ich kann weder den »Zynismus« noch die spöttische Haltung, die Porter beschreibt, wahrnehmen. Der daraus entstehende Eindruck läßt sich vielmehr, wenn nicht als sittenstrenge Hoheit, so doch wenigstens als protestantischen Mystizismus umschreiben. Schließlich degenerierte auch diese Mystik zu einem Manierismus zu dem Zeitpunkt, als sie kunstvoll eine Realität annehmen wollte.
  - 7 Nebenbei ist auf den Irrtum von L. François-Pillion hinzuweisen, die die überkreuzten Beine auf jene zwei Statuen mit Signatur von Gilabertus bezieht. *Les sculptures français du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1931, S. 96.
  - 8 Das ist die gleiche Unterscheidung, die auch später zwischen van Eyck und Rogier van der Weyden oder David (Ingres) und Delacroix etc. getroffen wird.
  - 9 Es ist auch möglich, der entgegengesetzten These zu folgen wie Grautoff (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 37, 1915).
  - 10 Das entspricht der Ansicht von J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Wildpark-Potsdam 1930, S. 209.
  - 11 Man hat fast immer die Bedeutung des Zeitabstands zwischen den Flachreliefs von Moissac und den Skulpturen im Chorumgang von Saint-Sernin, zumindest was ihre bildhauerische Gestaltung anbelangt, unterschätzt.
  - 12 In der Diskussion über die Vorbilder dieses Meisters hat man dem Einfluß von der gallisch-römischen Kunst nicht genügend Rechnung getragen. Ein Sarkophag im Musée des Augustins von Toulouse, der vom Friedhof in Saint-Sernin stammt, ist mit elf Figuren geschmückt, deren Proportionen und Haltungen eine große Ähnlichkeit aufweisen mit der Statue des Heiligen Jakobus (abgebildet bei A. Auriol und R. Rey, *La Basilique de Saint-Sernin de Toulouse*, Paris 1930, S. 346 f.).
- Man kann die berechnete Auffassung von Rachou nicht genü-

gend unterstreichen: »Eine Untersuchung der erhaltenen Werke beweist uns jedoch, daß sie einen solchen Kenntnisreichtum aufweisen und eine solche Anpassungsfähigkeit besitzen, daß sie problemlos imstande sind, das von dem römisch-gallischen Vorbild – dem sehr wahrscheinlichen Hintergrund für ihre künstlerische Ausgestaltung – ganz verschiedene christliche Ideal aufzunehmen (a.a.O., S. 271).

- 13 Das entspricht in gewisser Weise der Auffassung von A. Michel (*L'histoire de l'art*, Bd. I,2): »Es besteht kein Zweifel darüber, daß diese Statuen (des unbekanntes Meisters) von anderer Hand geschaffen wurden, falls sie nicht sogar aus einer früheren Epoche stammen.«
- 14 A. K. Porter, a.a.O., S. 160 ff.
- 15 L. François-Pillion, a.a.O., S. 22.
- 16 Die Richtigkeit dieser Hypothese ist klar bestritten worden von J. Baum, a.a.O., S. 204, der die Ansicht von Vöge aufgreift (*Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Straßburg 1894, S. 225).
- 17 P. Cachon, *Histoire de Languedoc*, S. 51.
- 18 J. Calmette, *Le monde féodal*, Coll. Clio, 1934, S. 318.
- 19 Ebd., S. 323.
- 20 P. Cachon, a.a.O., S. 59 f.
- 21 P. Deschamps, *Les débuts de la sculpture romane en Languedoc et en Bourgogne*, in: *Révue archéologique* 1924, Bd. 1, S. 163 ff.
- 22 P. Cachon, a.a.O., S. 77.
- 23 P. Deschamps, a.a.O., S. 173.
- 24 A. K. Porter, a.a.O., S. 240.
- 25 Vgl. Abhandlung des Verfassers: *L'esthétique des églises romanes en France* [in diesem Band].
- 26 *L'histoire de l'art*, a.a.O., Bd. I, 2, S. 624: »Die Apostel zählen zu den bedeutendsten Werken der Bildhauerwerkstätten von Toulouse.«
- 27 Vgl. die Abbildung bei Lavedan und Rey, *Luchon, Saint-Bertrand-de-Comminges et la région*, Paris 1931, S. 235.
- 28 Dem entspricht die Auffassung von F. Deshoulières, in: *Congrès archéologique* 1929, S. 318 ff.: Das gleiche beobachten wir bei dem Pfeiler mit den vier Evangelisten, deren Kapitelle – im Vergleich zu den anderen Bogengängen – eine weniger weit fortgeschrittene Kunst darstellen, und sie mußten wieder verwendet worden sein, weil die Säulen und Basen, die sie stützen, stilistisch älter erscheinen als die seitlichen und gegenüberliegenden. Möglicherweise stammen diese Kapitelle aus dem Kreuzgang, der traditionell Saint Bernard zugeschrieben wird, wahrscheinlich aber

von ihm im ersten Viertel des XII. Jahrhunderts nur begonnen wurde.

- 29 Auf dieses Problem wird in dem Kapitel über das Portal von Valcabrère näher eingegangen.
- 30 Die geläufige Ansicht der Gelehrten tendiert dahin, eine Beziehung zwischen Saint-Etienne und dem Pfeiler von Saint-Bertrand-de-Comminges zu sehen, aber in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge. Da niemand Anlaß dazu gibt, können diese Fragen jedoch nicht diskutiert werden.

## *Anhang* Chartres

### Vornotiz des Herausgebers

In der von Raphael für eine Veröffentlichung vorgesehenen Fassung der Portal-Studien sind die Ausführungen zu Chartres als Kapitel VI gedacht. Sie nehmen jedoch insofern eine Sonderstellung ein, als Raphael hier auf eine romanische Frühform zurückgehen muß, die für die spätere Kirche nur noch eine archäologische und baugeschichtliche Bedeutung hat. So bildet denn auch der archäologische Befund die Ausgangsbasis für seine Überlegungen zu Chartres – ein Vorgehen, das in der Chartres-Literatur allerdings auch von einigen Spezialisten allzu oft vermißt wird. Insofern ist Raphaels Zugang auch für die heutige Forschung nicht unerheblich, wobei er jedoch, mangels eigener praktischer Studien, nur zu einer Zusammenfassung der damaligen Ausgrabungsergebnisse (1901 ff.) kommt.

Auch lassen sich einige seiner Theorien oder besser gesagt »Theorieansätze« und »Anmutungen« – die sich auch zuweilen widersprechen – heute nicht mehr so halten. Manche seiner Argumentationen zerfallen in eine extrem subjektivistische Sicht – was vom Auge her »paßt« und sich zusammenfügt – und ein extrem formalistisches Umgehen mit Fakten und Daten. Dabei ist er oft sehr stark auf einzelne Aspekte fixiert.

Da seine Überlegungen zu Chartres aber zugleich auch eine Vergleichsfolie für die anderen besprochenen Kirchen sind, werden sie zumindest in einem Auszug vorgestellt und in den Ausführungen des Editorischen Berichts berücksichtigt. Interessenten seien auf das im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, befindliche Originalmanuskript verwiesen.

Es ist noch anzumerken, daß der von Raphael erwähnte

Brand von 1134 nur ein Stadtbrand war und nicht mit dem großen Brand der Kirche von 1194 zu verwechseln ist.

In dem vorliegenden Auszug des Textes wurden Raphaels Anmerkungen weggelassen. Zur Doppeldeutigkeit des Titels »Die Skulpturen des Königsportals von Chartres« vgl. den Editorischen Bericht, S. 321.

## Vorbemerkung

Selten haben mittelalterliche Fassaden so viele – französische und ausländische – Untersuchungen von Archäologen hervorgerufen wie das Königsportal der Kathedrale von Chartres. Das Hauptproblem betrifft die Anomalie der drei romanischen Portale, »die, eingeschlossen zwischen die Türme, lediglich der Breite des Schiffs entsprechen, anstatt sich in der Achse des Mittelschiffs und der Seitenschiffe zu befinden, wie es der von den mittelalterlichen Architekten angenommenen Regel entspräche« (Lefèvre-Pontalis); problematisch sind weiterhin die Unregelmäßigkeiten des aktuellen Zustandes. Um diese Fakten zu erklären, haben die Gelehrten die Hypothese verraten, »daß die drei Tore (ursprünglich hinter der aktuellen Fassade errichtet) Stein für Stein abgetragen und vor die Türme versetzt wurden« (Lefèvre-Pontalis). Allein Mayeux hat die These aufgestellt, daß die heutige Fassade niemals versetzt worden ist; er hat jedoch eine Komplikation eingeführt, denn er nimmt an, daß sich zwischen den Türmen, d. h. hinter der aktuellen Fassade, eine Vorhalle mit sechs Spitzgewölben erhob.

Gewiß, wenn man von der Theorie Viollet-le-Ducs ausgeht, muß man eine Anomalie feststellen. Diese Theorie, die versichert, daß die Außenfassaden authentischer mittelalterlicher Monumente nur der Ausdruck der Verhältnisse im Innern sind, wird gleichzeitig durch eine sehr große Anzahl anderer Kirchen widerlegt, die – aus nur einem Schiff bestehend – eine Fassade mit drei Öffnungen besitzen. In Chartres finden wir sozusagen die umgekehrte Nichtübereinstimmung; aber sie hat schon vor der Versetzung des Portals bestanden, denn selbst die Autoren, die die Existenz eines dreiteiligen Portals, das hinter den Türmen lag und in der Folgezeit verschwunden ist, anerkennen, haben die seitlichen Portale niemals vor die Seitenschiffe gelegt. Also ist die Versetzung allein unzureichend,

um die sogenannte Anomalie zu erklären. Man muß die Lösung des Problems woanders suchen.

Unzureichend analysierte Hypothesen lassen diese heikle Frage immer noch genauso offen wie unbekannte Fakten. Wir haben folgende Annahmen zu überprüfen:

Alle drei Portale existieren vor ihrer Versetzung an ihren aktuellen Standort im gleichen Zustand anderswo, so daß alle Unregelmäßigkeiten der Anordnung nur aus diesem Transport resultieren.

Die Gelehrten unterscheiden generell mehrere Künstler oder Ateliers, ohne einen Unterschied in den Entstehungsdaten ihrer Werke anzunehmen.

Man leitet fast alle anderen sogenannten Königsportale von demjenigen in Chartres her, ohne zu prüfen, ob einige dieser Portale oder Teile von ihnen nicht älter als das Meisterwerk von Chartres sind, das nicht das Ergebnis einer spontanen Entstehung sein kann.

Uns stehen drei Hilfsmittel zur Verfügung, um das Problem zu lösen: die Ausgrabungen von Lefèvre-Pontalis, die stilistische Analyse der Skulpturen, welche heute das Portal schmücken, und das komparative Studium der Königsportale (vgl. Vöge).

## 1. Die Ausgrabungen von Lefèvre-Pontalis

[...] Wir glauben aus den Grabungen die folgenden Schlüsse ziehen zu können:

Eine dreiteilige Fassade über dem Fundament B hat im Zusammenhang niemals bestanden, trotz der Absicht, die Vorhalle von Raimbaud nach dem Brand [?] von 1134 zu erneuern. Alle Projekte zwischen 1134 und 1144, eingeschlossen diejenigen, die das Fundament C betreffen, sahen nur einen einzigen Eingang vor. Indessen ist es möglich, daß einige Statuen (oder Tympanon und Türsturz) für

eines dieser Projekte geschaffen worden sind: sei es zur Verschönerung der Fassade des Fulbert, die durch Strebe-  
pfeiler verstärkt worden war (Fundament A), sei es für die  
Front der Vorhalle (Fundament B) oder für die über dem  
Fundament C geplante Fassade.

Die aktuelle Fassade wurde zusammenhängend zum  
ersten Mal an ihrem heutigen Platz errichtet, aber mit zwei  
Auflagen: einerseits galt es, dem Plan zu folgen und die  
Planung und die teilweise schon errichteten Türme zu be-  
rücksichtigen; andererseits mußte man sich mit Skulpturen  
abfinden, die in anderer Absicht gefertigt worden waren.  
All diese Skulpturen sind – falls sie existiert haben – vor der  
Anbringung geschaffen worden, und zwar von Künstlern,  
die bis dahin die Gewohnheit hatten, nach der Anbringung  
zu arbeiten, was viele Anomalien erklärt.

Die Schwierigkeiten, aus den Grabungen von Lefèvre-  
Pontalis sichere Schlußfolgerungen zu ziehen, haben ihren  
Ursprung in den Unschlüssigkeiten des Kapitells und in  
den Meinungswechseln über die Art und Weise, die Türme  
mit der Kirche des Fulbert zu verbinden, deren Fassade  
man soweit wie möglich erhalten wollte.

Der Bau der heutigen Fassade hat erst nach 1150 be-  
gonnen.

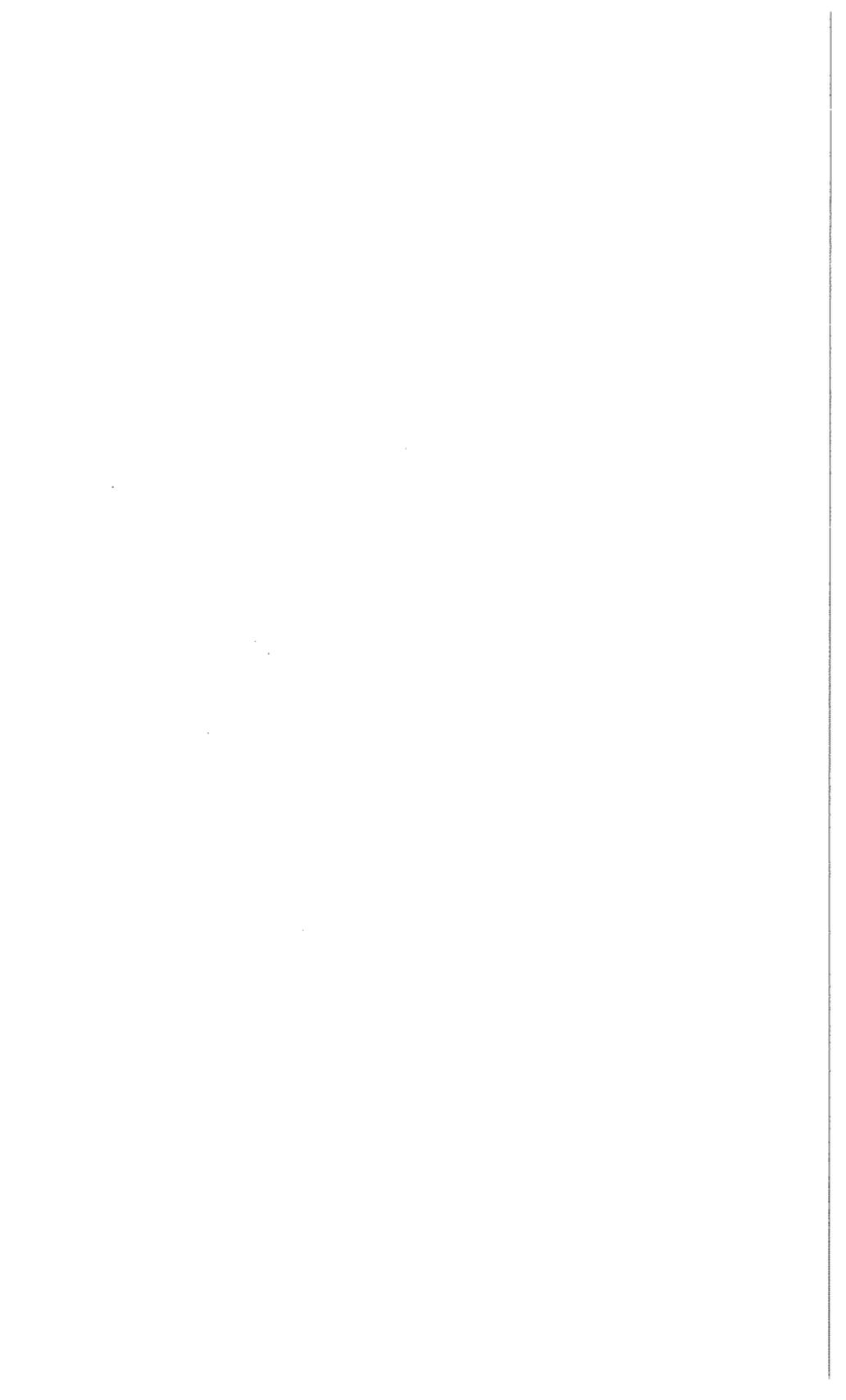
Wenn wir uns der stilistischen Prüfung des Königsportals  
von Chartres nähern, so stellt sich das Problem ganz klar, ob  
die drei Faktoren – das wirkliche Vorhandensein eines gro-  
ßen Teiles der beiden Türme, das mögliche Vorhandensein  
einiger Skulpturen und die Arbeit vor der Anbringung –  
die Anomalien und Eigentümlichkeiten der Anordnung er-  
klären können, die von den Gelehrten festgestellt worden  
sind.

## 2. Die Skulpturen des Königsportals von Chartres

Die Analyse der Arbeiten von Lefèvre-Pontalis hat nicht nur gezeigt, daß ein schlüssiger Zusammenhang zwischen den Fakten der Ausgrabungen und den Schlüssen, die der bedeutende Gelehrte aus ihnen gezogen hat, fehlt, sondern vor allem die geringe Wahrscheinlichkeit eines dreiteiligen Portals, das in eine Vorhalle führte und zwischen 1150 und 1175 erbaut wurde. Denn ein solches Portal wäre in den ersten Jahren von den beiden Türmen getrennt gewesen, die seit 1134 und 1144 im Bau waren und, seit seiner Ersetzung im Jahre 1180, ohne Verbindung mit dem Raum des Schiffes der alten Kathedrale. Zwanzig Jahre lang wäre es, von zwei Seiten, allen Wetterunbilden ausgesetzt gewesen.

Die Schwierigkeiten vervielfältigen sich, wenn wir die Meinungen der Gelehrten über die Skulpturen selbst miteinander vergleichen, die sich widersprechen, was die Wirkung des Ganzen, die Ikonographie, die Ersetzung, die Herkunft und die Entstehungszeit anbelangt. Da wir nicht die Absicht haben, alle vorgetragenen Theorien zu diskutieren, können wir uns darauf konzentrieren, die gegensätzlichen Meinungen über das Entstehungsdatum des Portals aufzuzählen. Vöge hat auf ein Datum vor 1140 für die Südseite und auf 1145 für die anderen Partien geschlossen und nimmt einerseits eine Unterbrechung an, weist sie andererseits aber zurück. De Lasteyrie und Merlet haben für das dritte Viertel des XII. Jahrhunderts plädiert und weisen die Auffassung von Marignan zurück, der den Zeitpunkt bis nach dem Brand von 1194 hinausschieben wollte. Mayeux dagegen ist bis auf 1130 zurückgegangen, hat sich allerdings später korrigiert. Aubert, Baum und Mariage haben sich auf das zweite Drittel des 12. Jahrhunderts geeinigt, während Fleury zwei Daten feststellt: eines für die linken Statuen (gegen 1135), das andere für den Rest (letztes Drittel des 12. Jahrhunderts). Wir können also zwi-

schen 1130 und 1200 wählen, was augenscheinlich von einem Mangel an Übereinstimmung zwischen den Gelehrten zeugt. [...]



# Bildteil

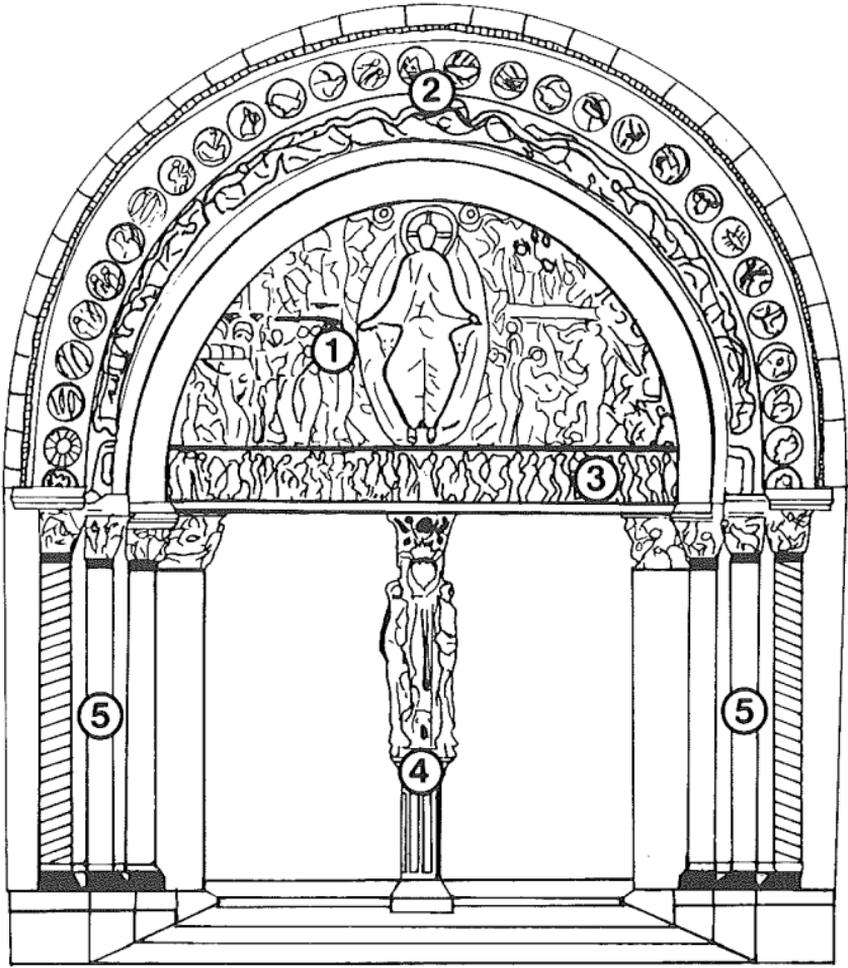


## Vorbemerkung des Herausgebers

Den Abbildungen vorangestellt ist ein Schema des romanischen Portals.

In einigen Fällen konnte auf Bildmaterial zurückgegriffen werden, das Raphael hinterlassen hat, vor allem in den Fällen, in denen er Skizzen angefertigt und Abbildungen schematisiert hat. Zu jeder von Raphael im Detail beschriebenen Kirche wurden aus der älteren und neueren Literatur Abbildungen miteinander verglichen, um verschiedene Stadien der Restaurierung in bezug auf den Zeitpunkt von Raphaels Reise bestimmen zu können. Wurden zu Abbildungen keine weiteren Angaben gemacht, handelt es sich in der Regel um ältere Aufnahmen ohne Angabe des Photographen.

Der Text selbst wurde nicht mit Abbildungsverweisen überfrachtet, denn es sind in der Mehrzahl immer wiederkehrende Ausschnitte, auf die sich Raphael bezieht. Übersichtlich gehören zu jeder von Raphael erörterten Kirche in der Regel zwei bis drei Ansichten, die aus dem Textkontext leicht ersichtlich sind.



Aufbau des Portals: 1 Tympanon 2 Archivolten (Bogenläufe, Bogenwölbung) 3 Türsturz 4 Mittelpfeiler (Trumeau) 5 Gewände  
 Nach: Ingeborg Tetzlaff, Romanische Portale in Frankreich, Köln 1977, S. 79.

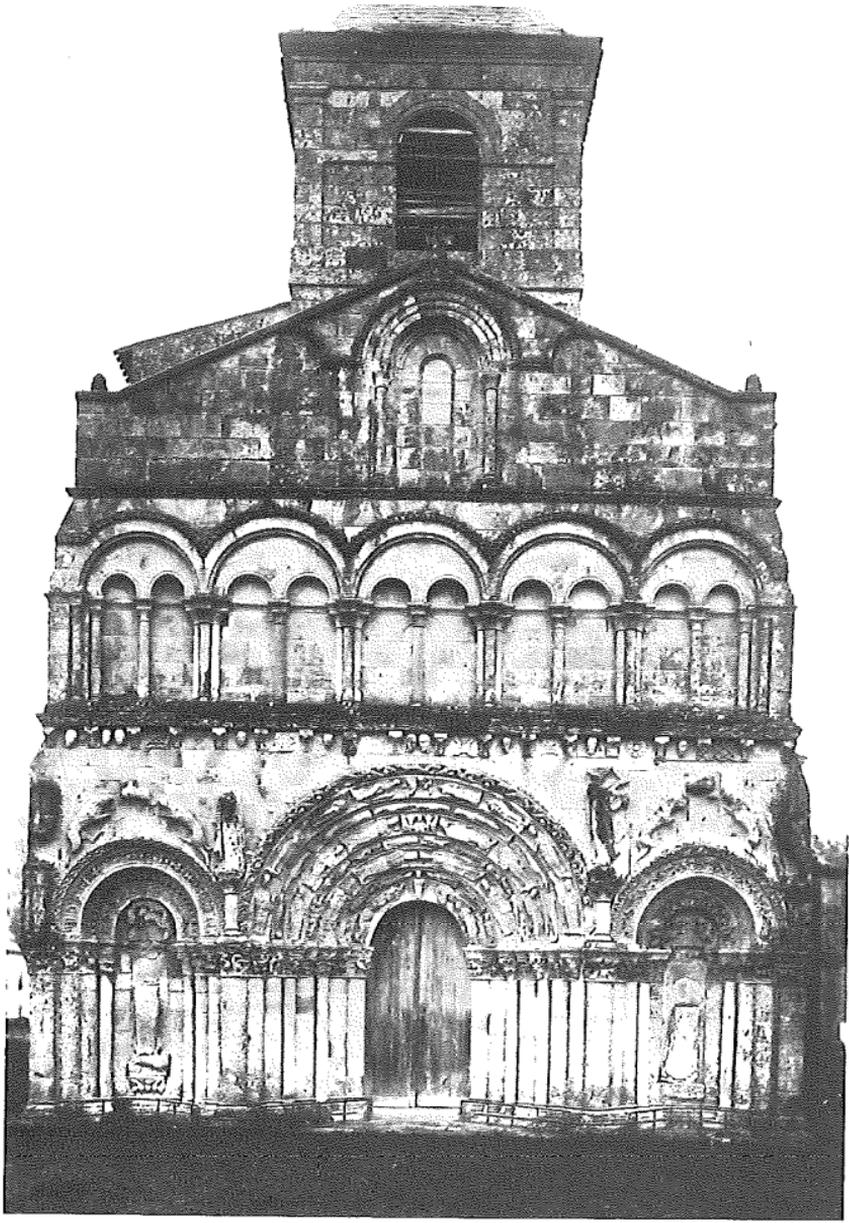


Abb. 1 *Chadenac, Fassade*

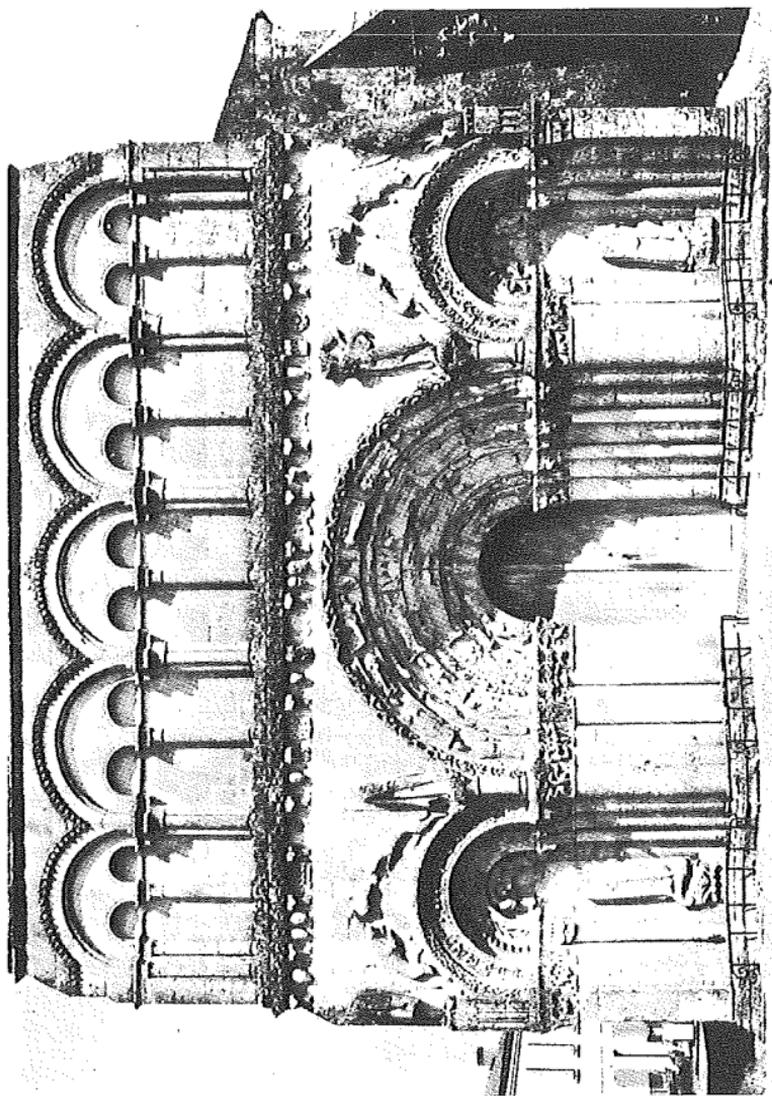


Abb. 2 Chadenac, Portal

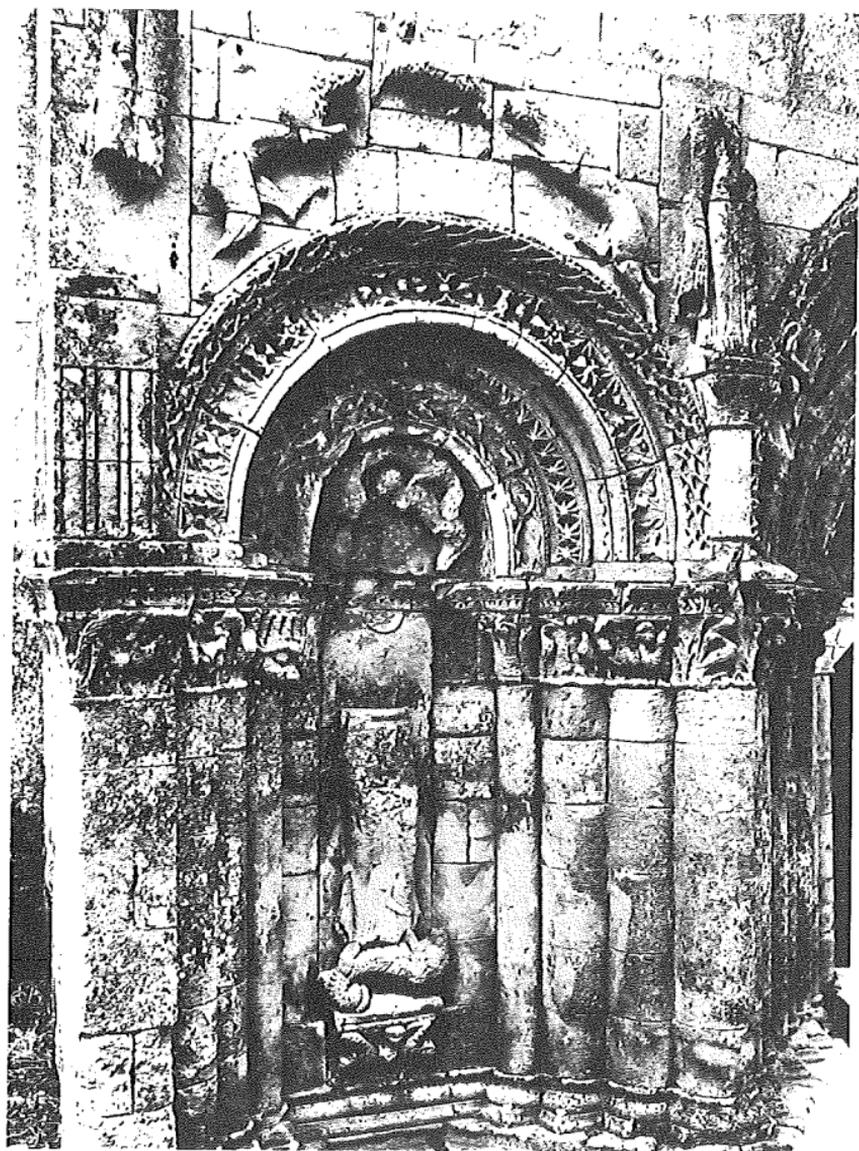


Abb. 3 *Chadenac*, Blendportalnische

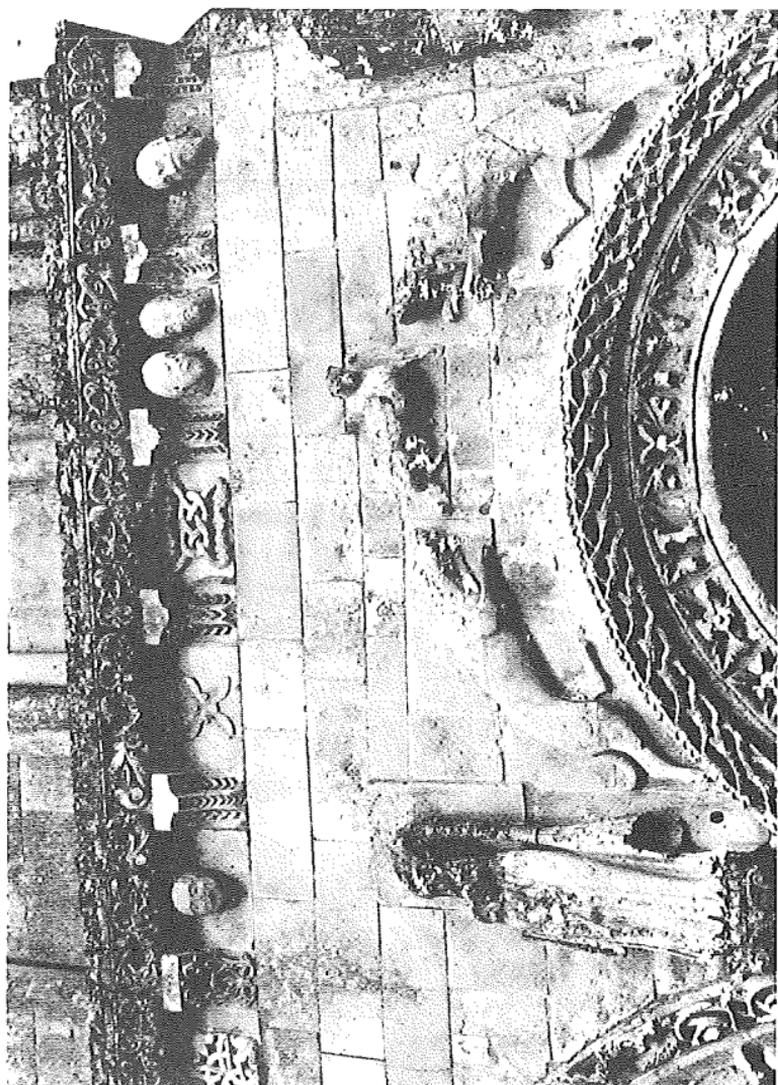


Abb. 4 *Chadenac*, linkes Seitenportal mit Tiergruppe

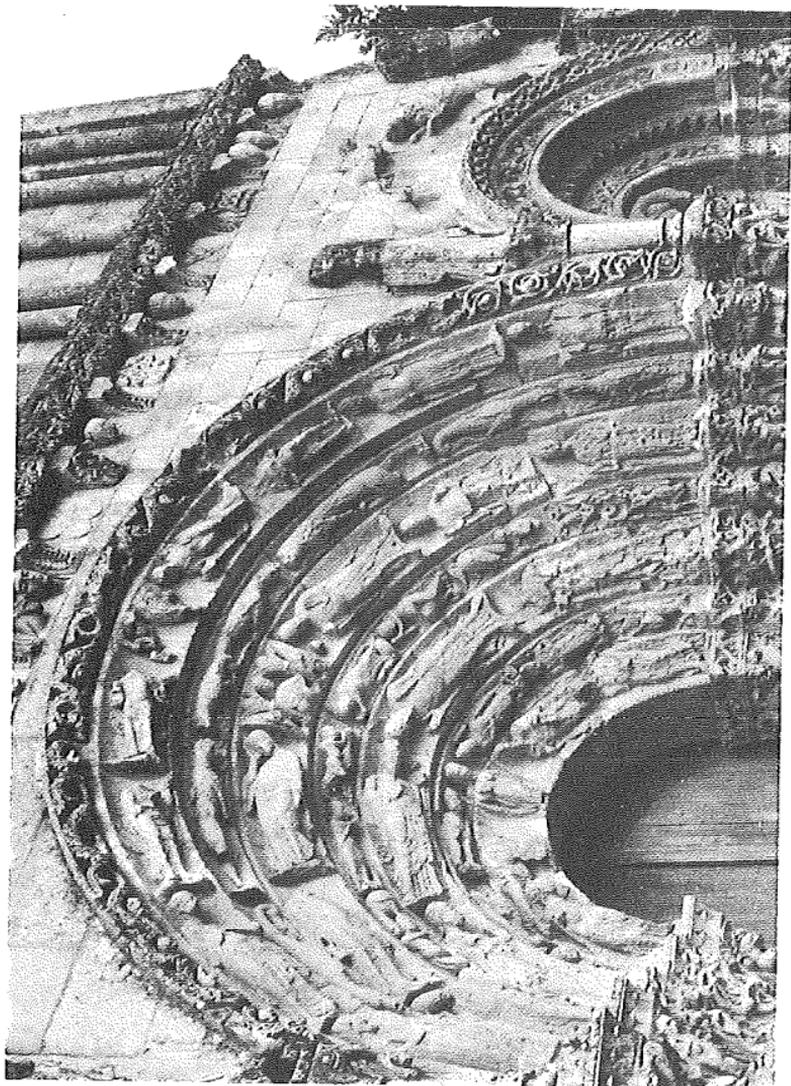


Abb. 5 *Chadenac*, Archivolten des Mittelportals und des rechten Seitenportals

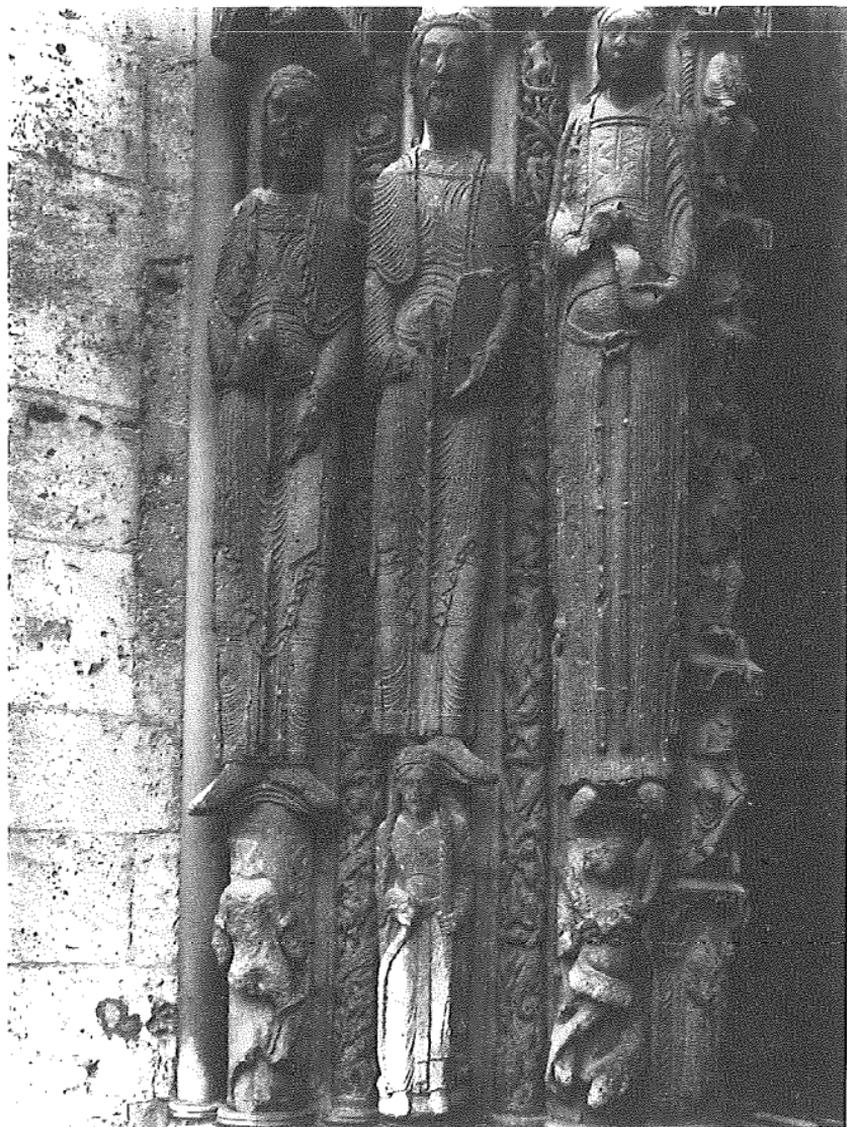


Abb. 6 *Chartres*, Königsportal



Abb. 7 *Saint-Bertrand-de-Comminges*, Evangelistenpfeiler im Kreuzgang



Abb. 8 *Saint-Bertrand-de-Comminges*, Evangelistenpfeiler, Johannes



Abb. 9 *Saint-Bertrand-de-Comminges*, Portal



Abb. 10 *Saint-Bertrand-de-Comminges*, Kapitell im Kreuzgang

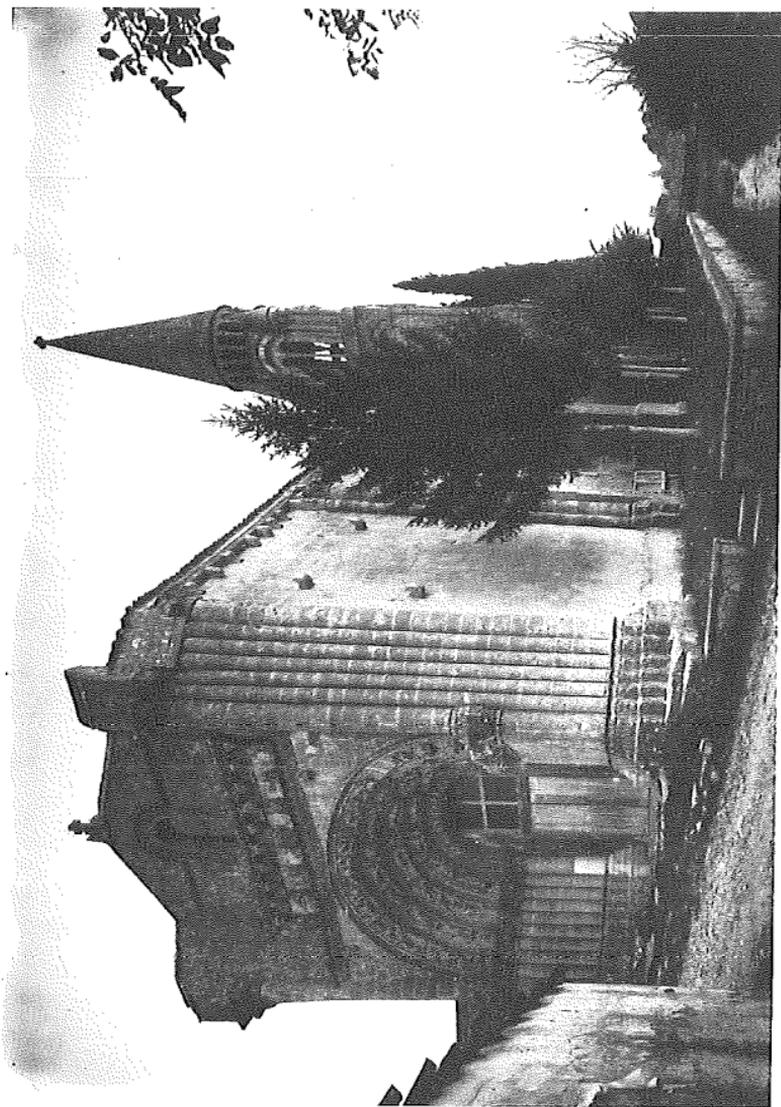


Abb. 11 *Fenioux, Fassade*

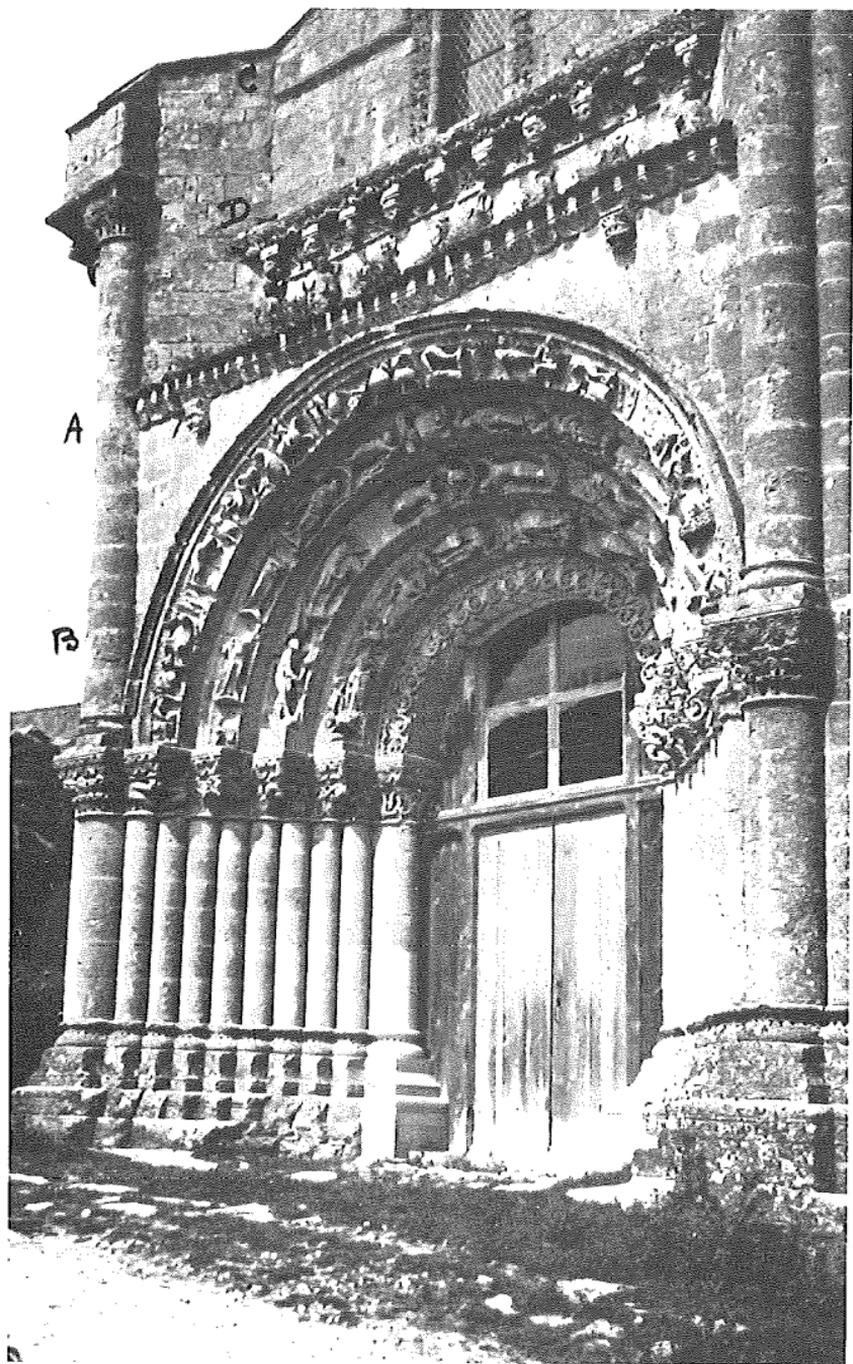


Abb. 12 *Fenioux*, Portal

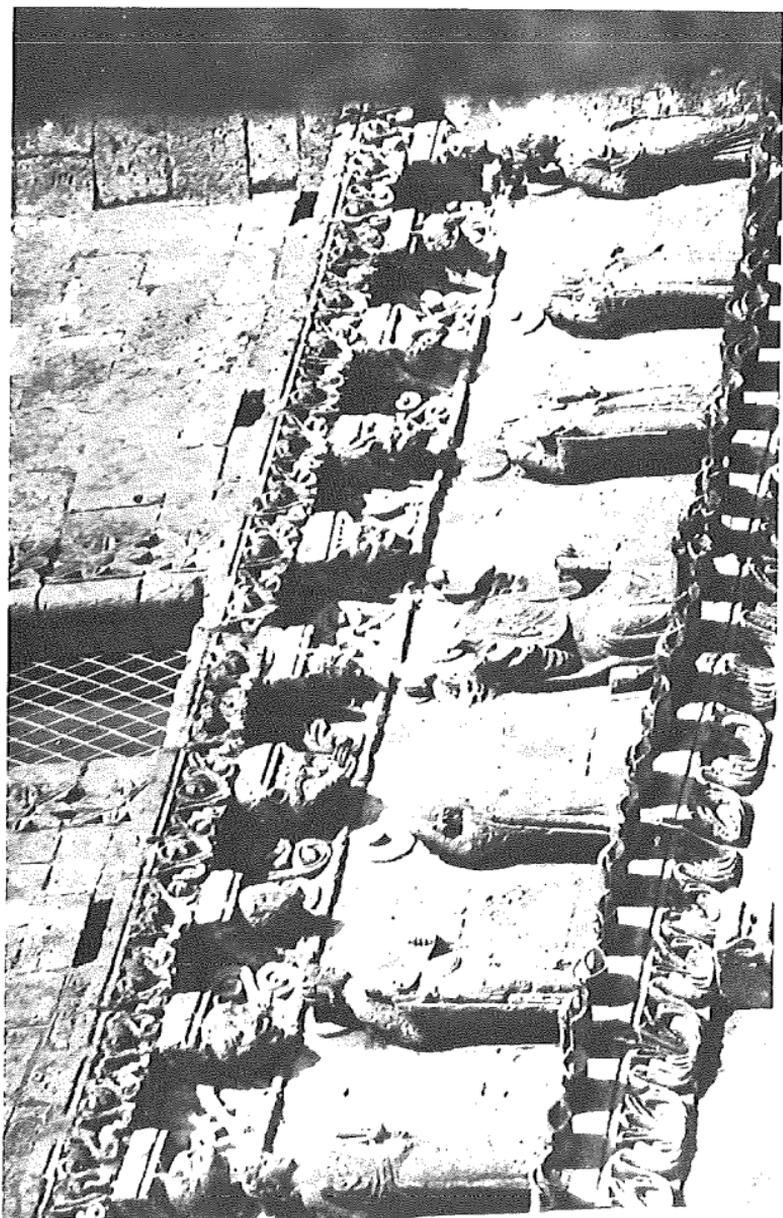


Abb. 13 *Fenix, Figurengalerie*



Abb. 14 *Fenioux*, Figurengalerie, drei Mittelfiguren und Christus

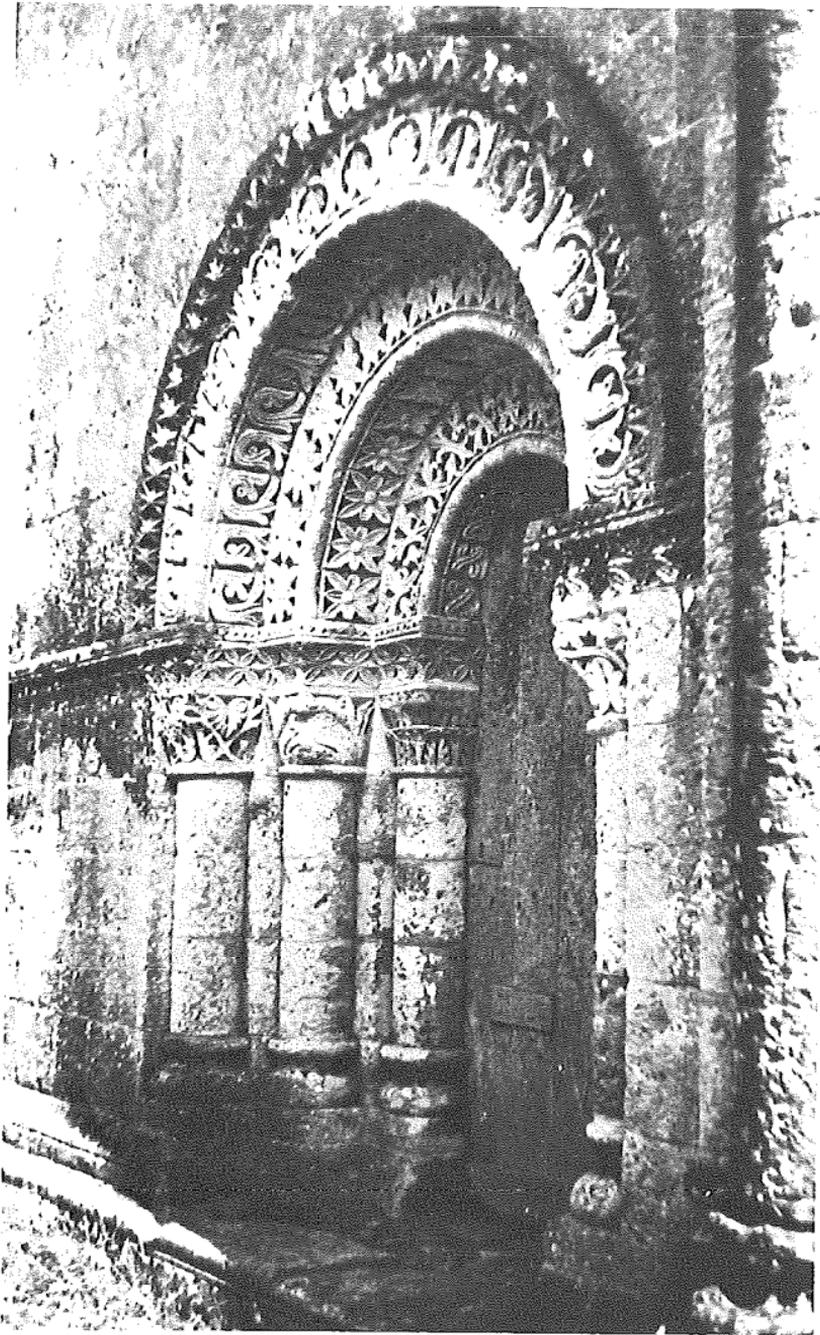


Abb. 15 *Fenioux*, Portal der Nordseite

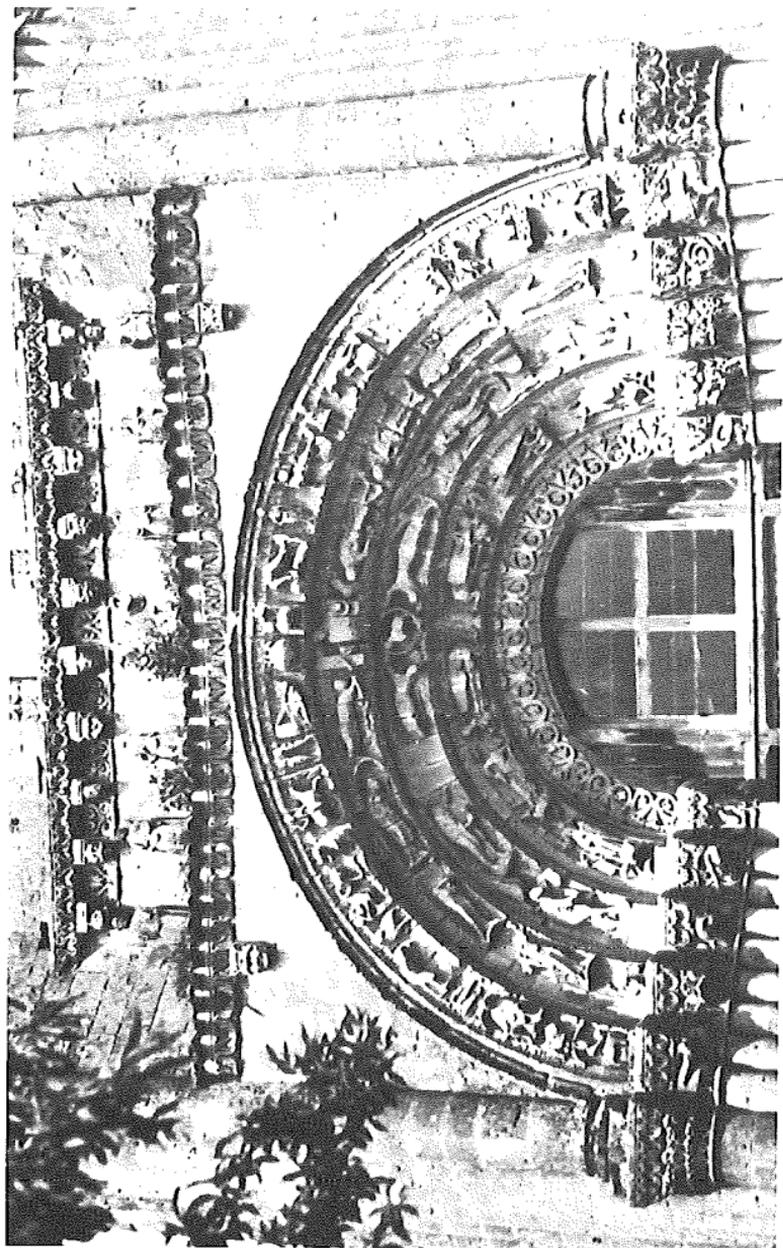


Abb. 16 *Fenioux*, Portal, Archivolte

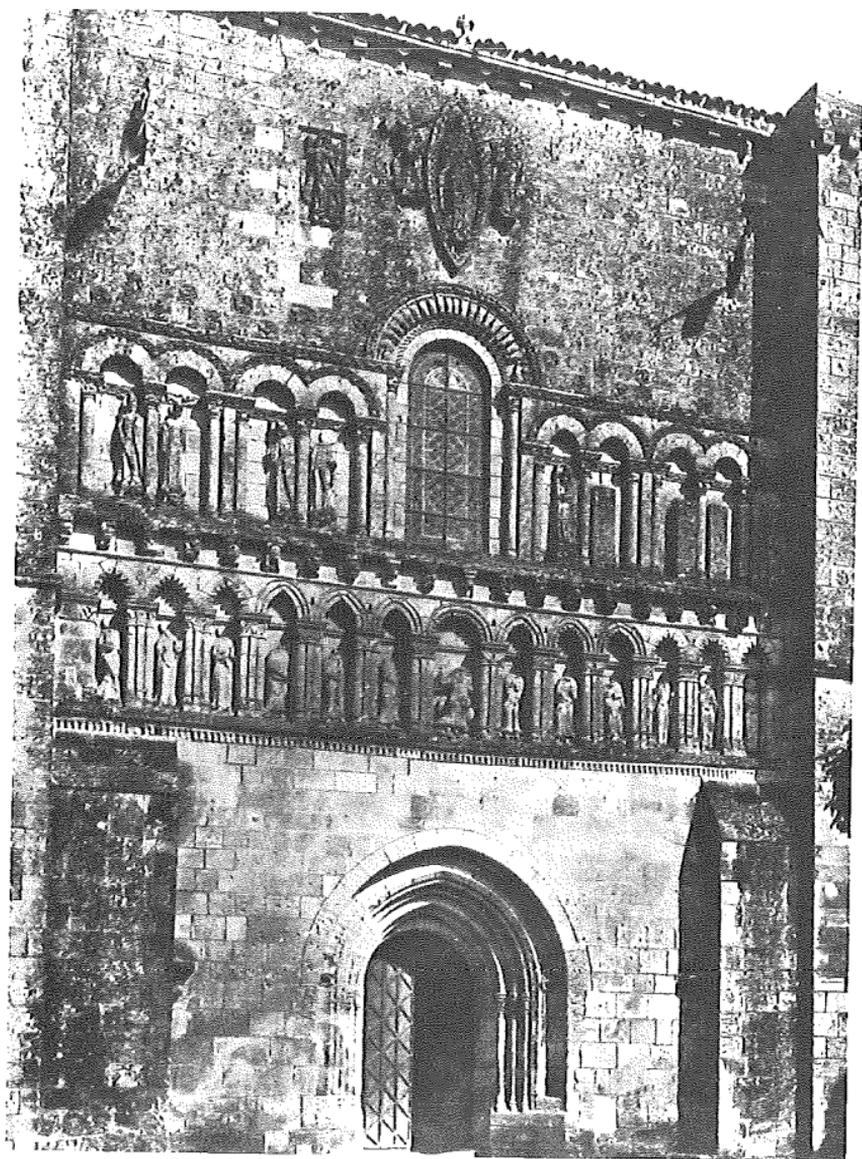


Abb. 17 *Pérignac*, Fassade

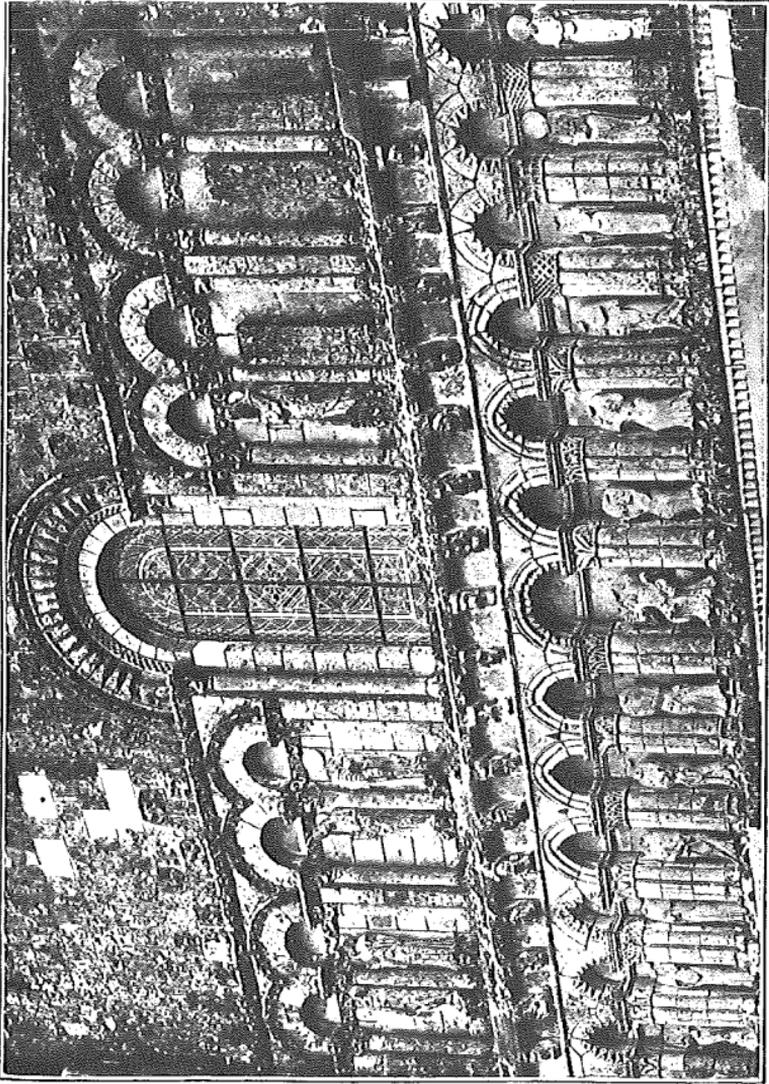


Abb. 18 Pérignac, Arkadenzone

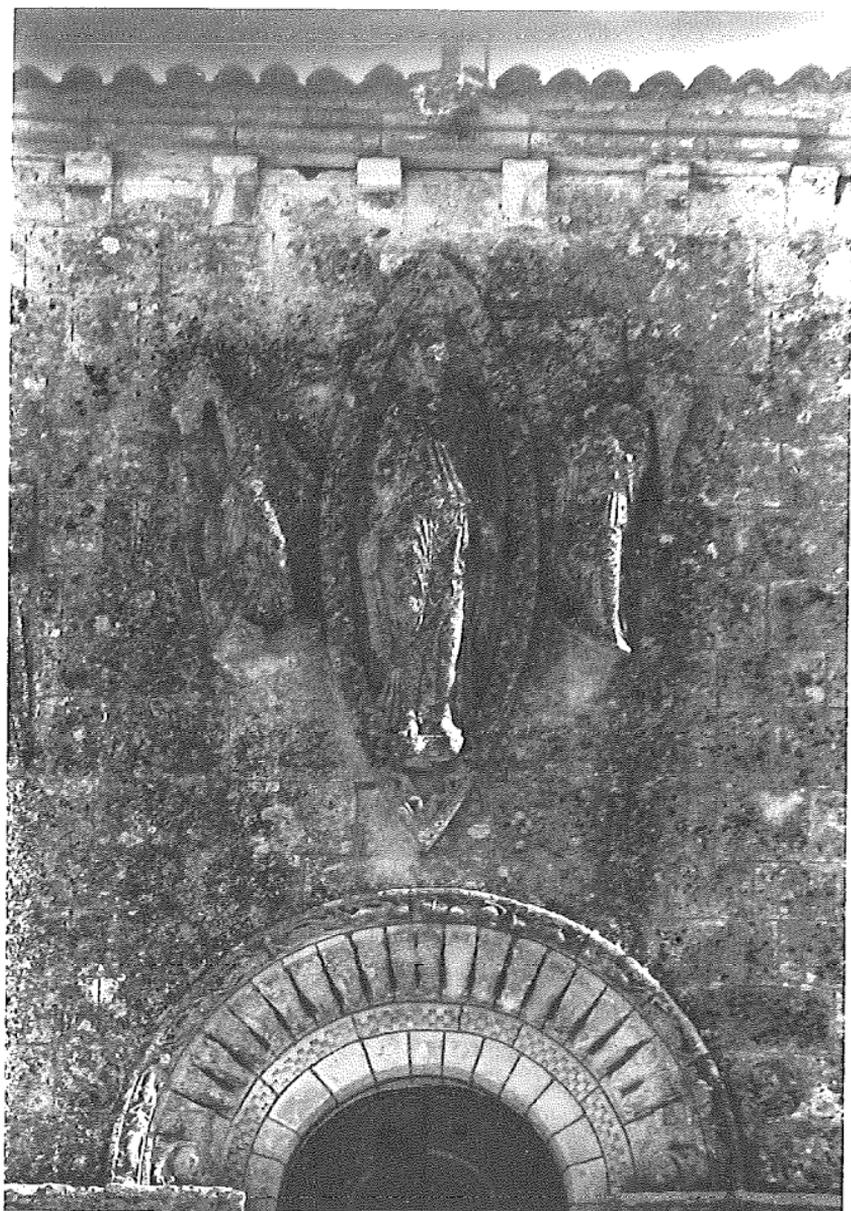


Abb. 19 *Pérignac*, Christus in der Mandorla



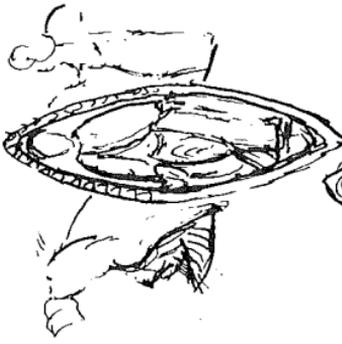
Figure with  
 long as the  
 of the figure  
 S. vollen  
 fechtend.



Fig. d. b.  
 and 2 extreme  
 am 2. offener  
 stellen Kopf  
 sind immer  
 fady. fady.



Die  
 sind  
 Kopf  
 L. n. d. l. C.  
 sind



Christus der Gute Vater.

Christus in der  
Mandorla. Form von ihm d. den Platon an die Seele  
schickte. Köche Psychologie. Die Mandorla ist an der l. Seite der  
götterwelt s. verhalten mit dem Weltgrundgesetz verbunden.



Abb. 20 Pérignac, Christus in der Mandorla. Skizzen von Raphael



Abb. 21 *Toulouse, Convent des Cordeliers (Musée des Augustins), Verkündigungengel*

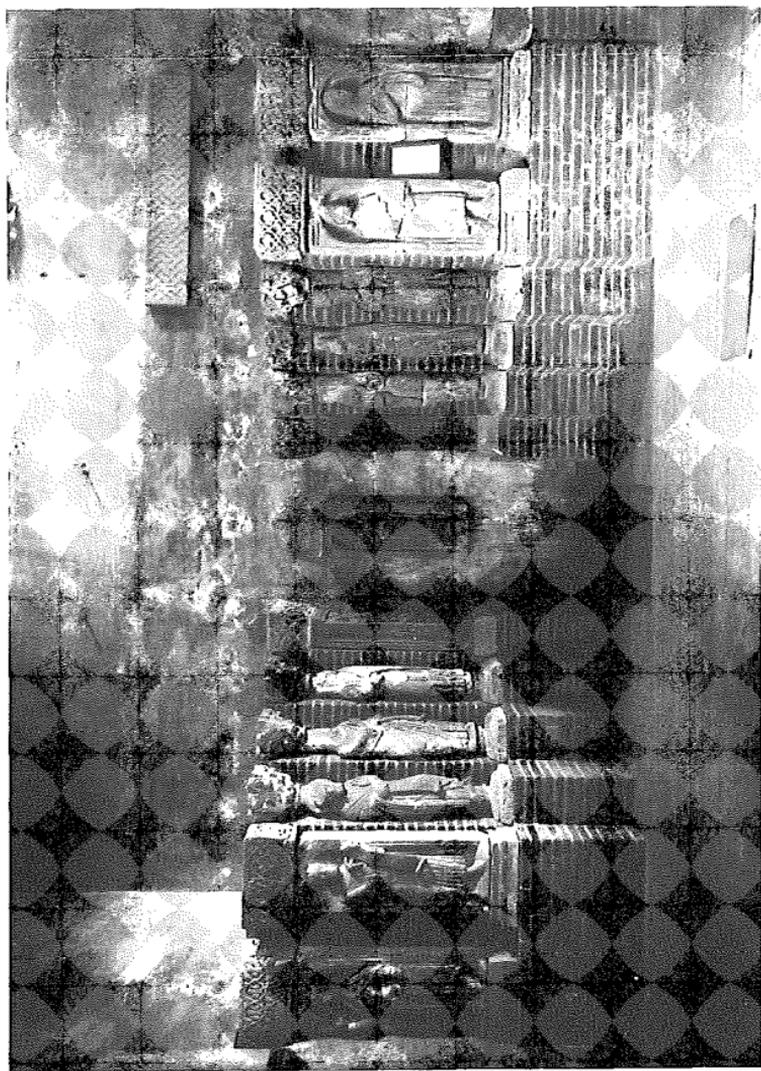


Abb. 22 *Toulouse, Saint-Etienne* (Musée des Augustins), Portal vom Kapitelsaal des Kreuzgangs. Aufstellung von 1933

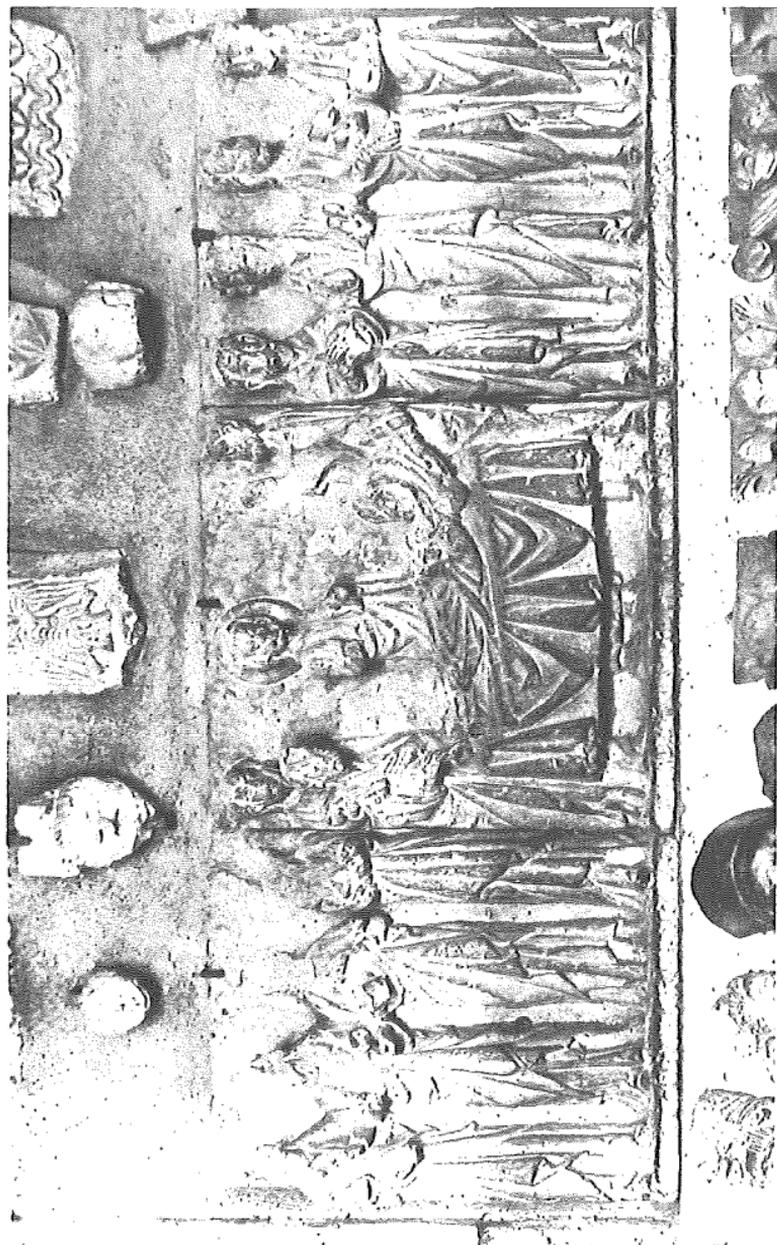


Abb. 23 *Toulouse, Saint-Etienne, Skulpturen*



Abb. 24 *Toulouse, Saint-Etienne, Einzelstatuen*

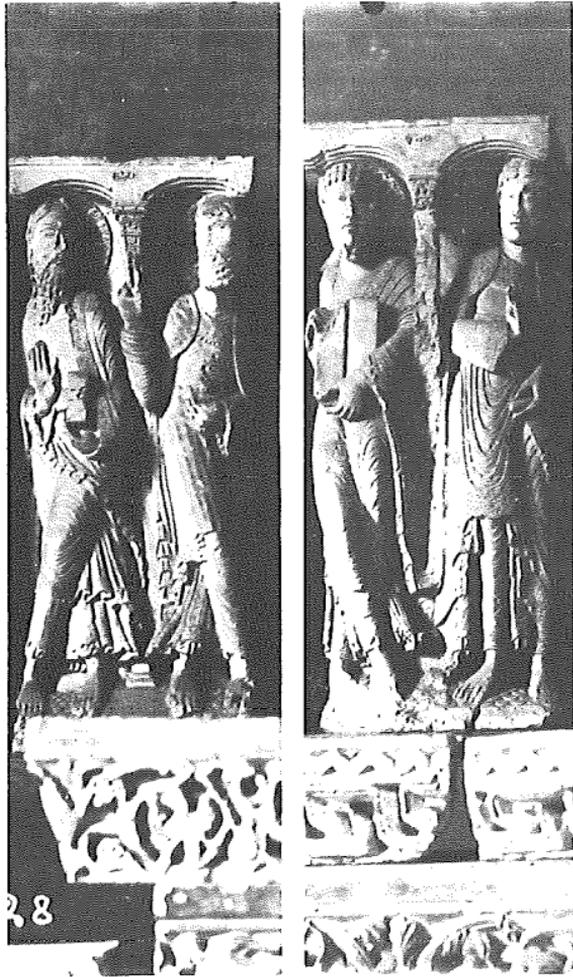


Abb. 25 *Toulouse, Saint-Etienne, Statuenpaar*

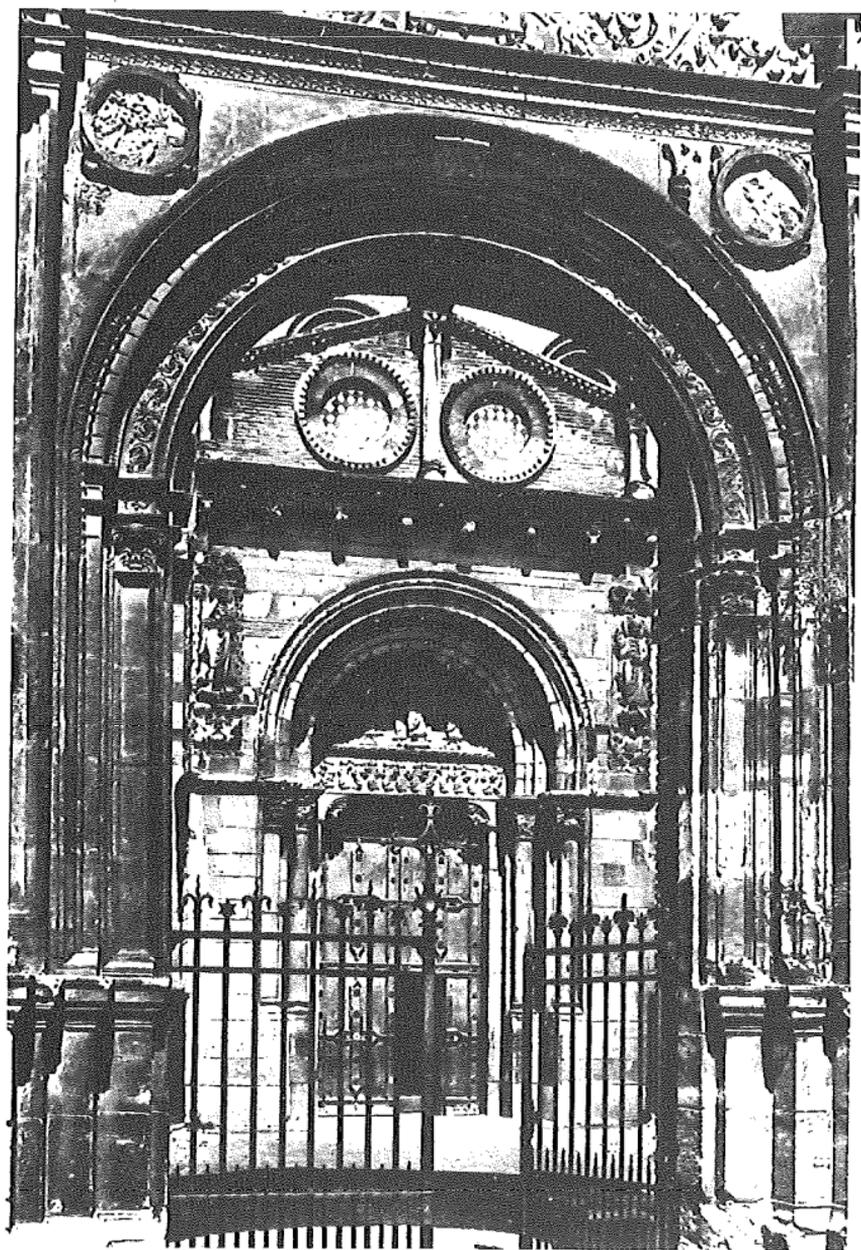


Abb. 26 *Toulouse, Saint-Sernin, Porte Miégevillaise*

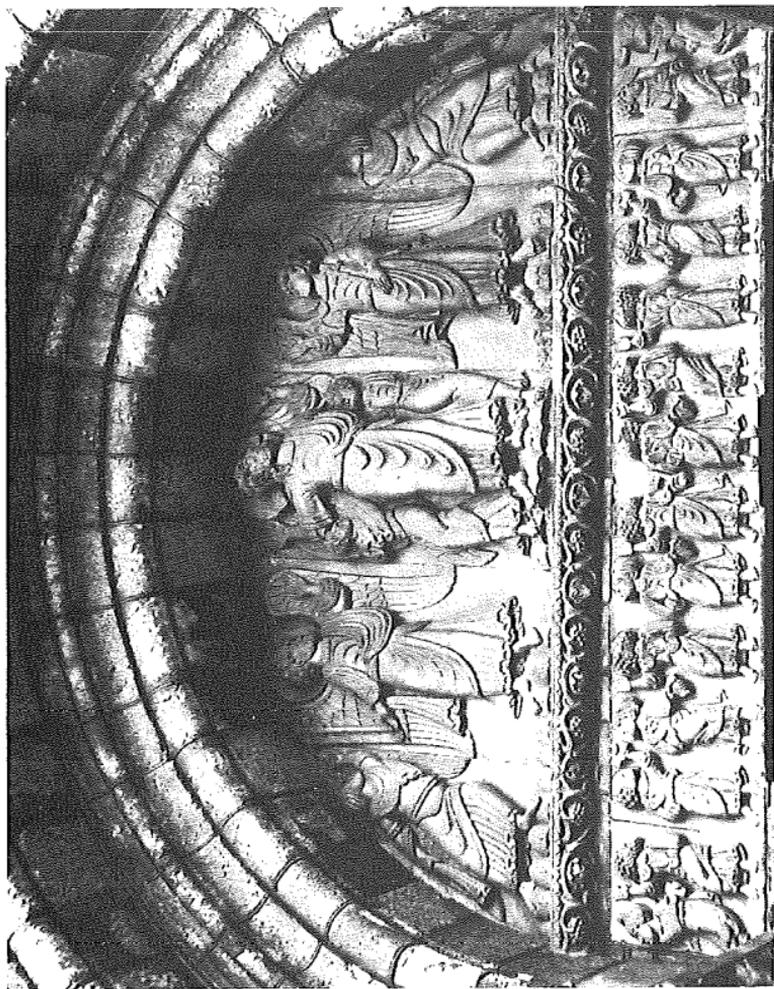


Abb. 27 *Toulouse, Saint-Sernin, Tympanon der Porte Miégeville*



Abb. 28 *Toulouse, Saint-Sernin, Erzengel im Chorungang*



Abb. 29 *Toulouse, Saint-Sernin, Prophet im Chorungang*

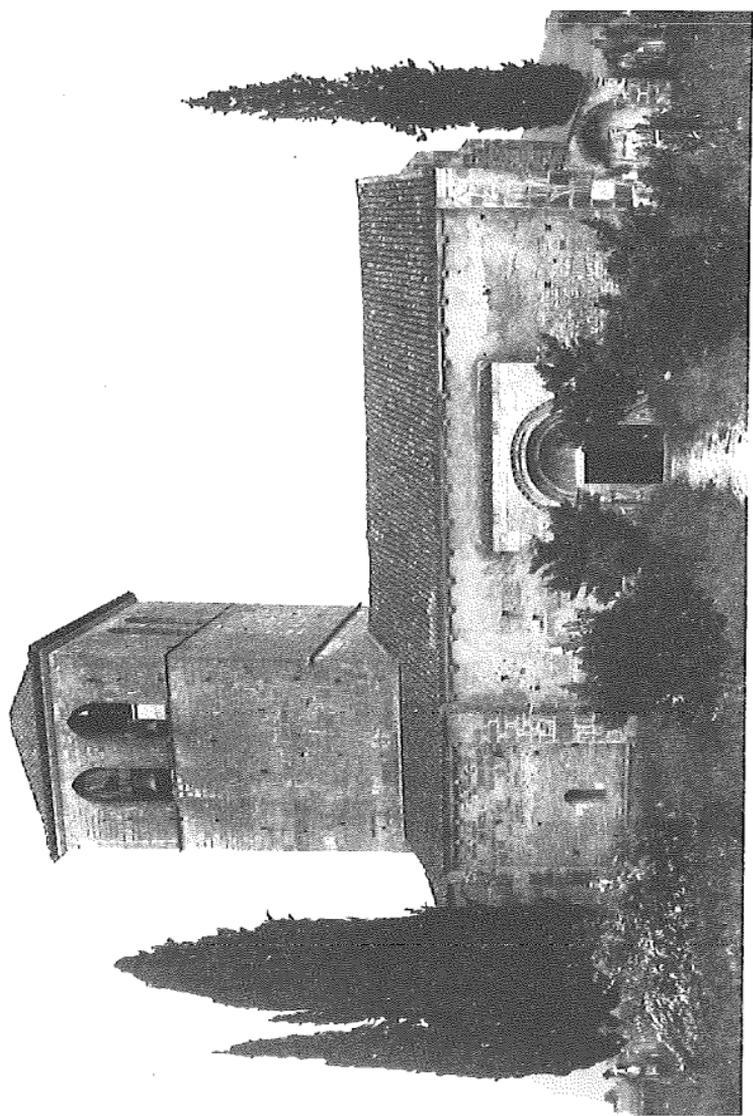


Abb. 30 *Saint-Just-de-Valcabrière, Fassade*

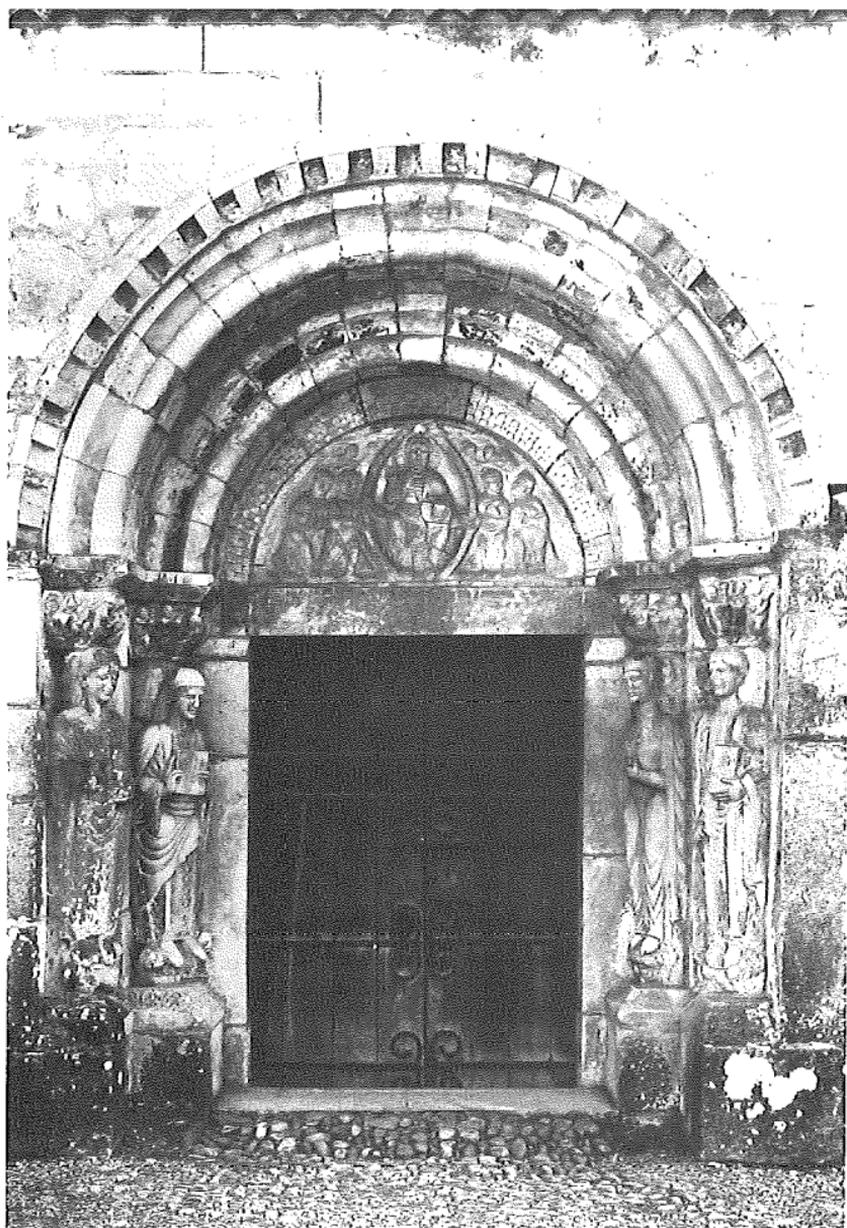


Abb. 31 *Valcabrère*, Portal



Abb. 32 *Valcabrière*, Tympanonrelief



Abb. 33 *Valcabrière*, Gewändestatuen

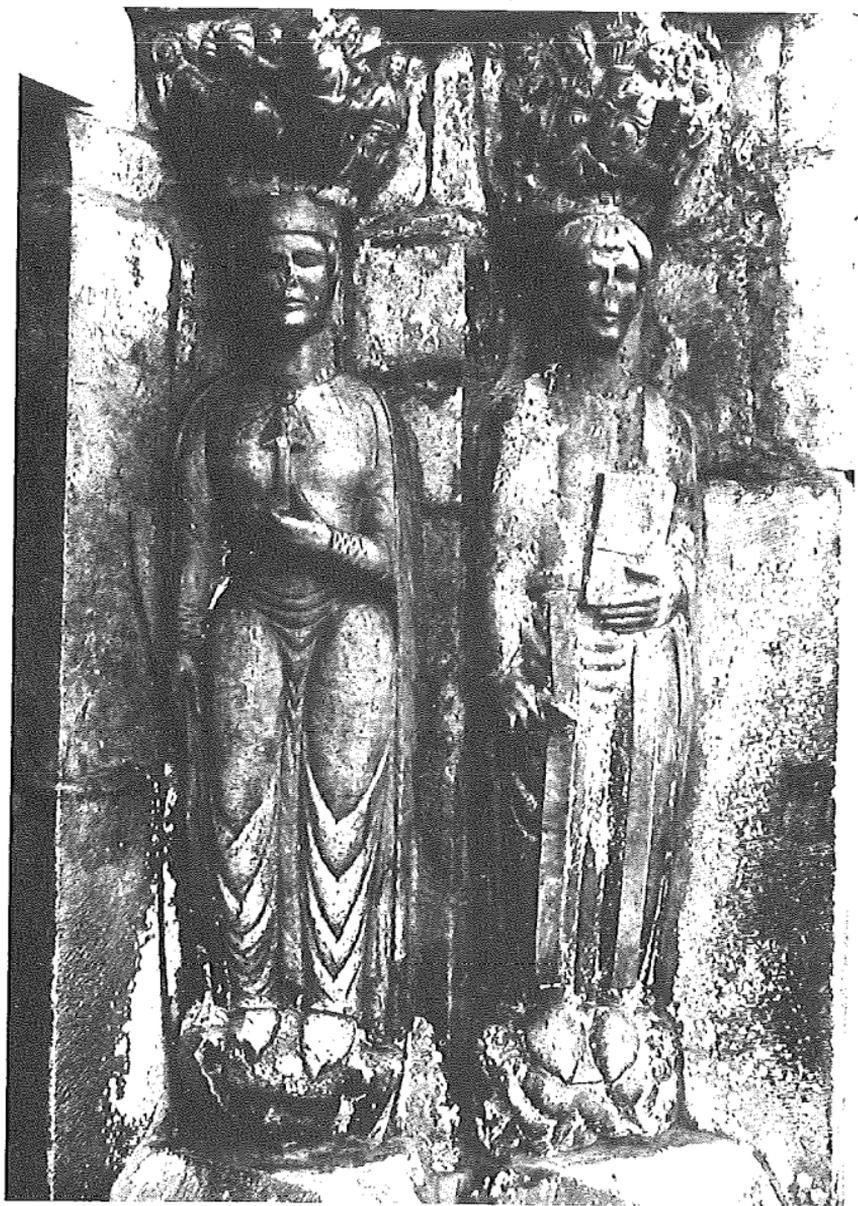
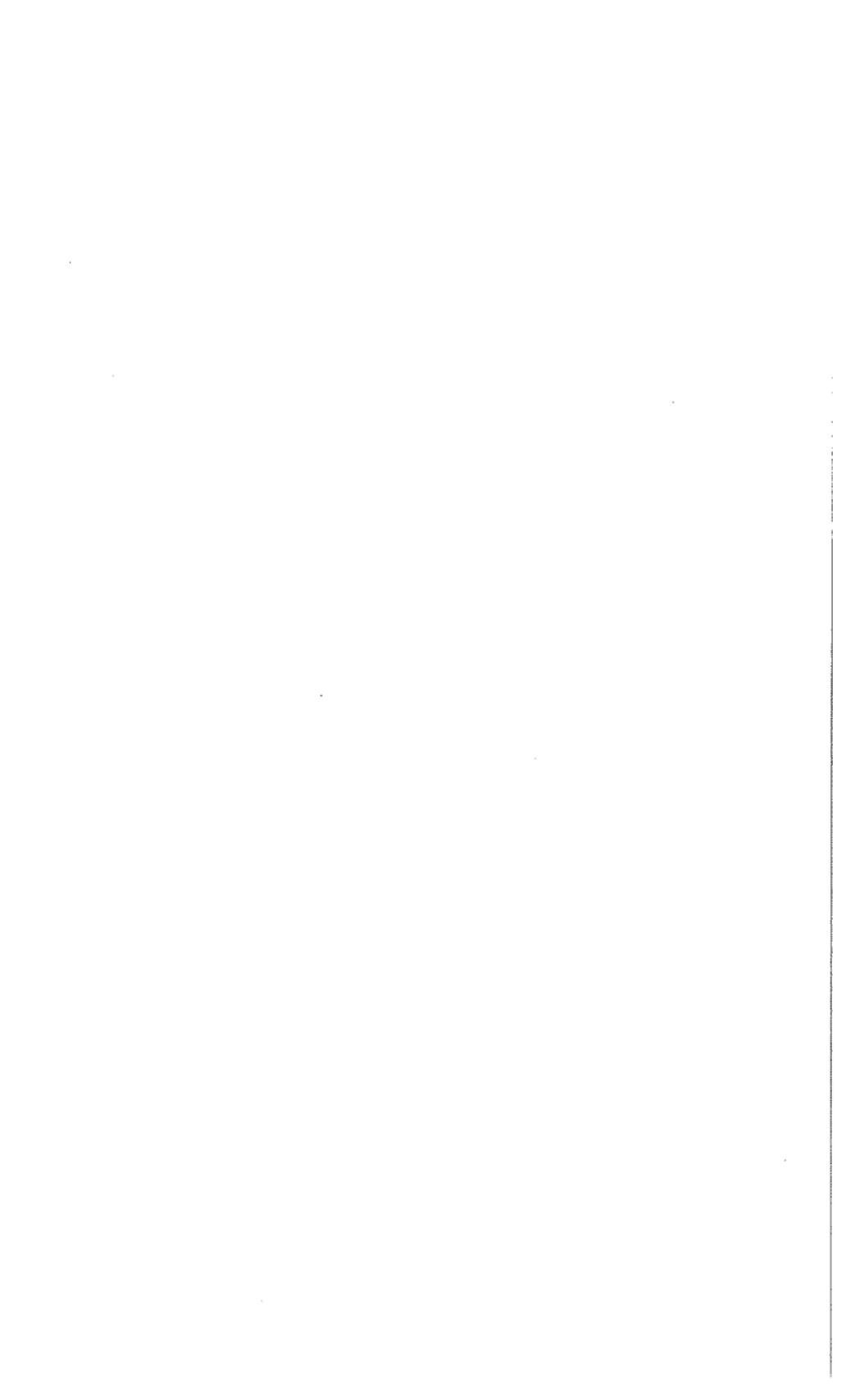


Abb. 34 *Valcabrère*, Gewändestatuten



## Nachbemerkung von Johann Konrad Eberlein

Raphael konnte nicht anders, er mußte über Kunst schreiben. Der Antrieb dazu ließ ihn Hindernisse überwinden, die einen anderen stumm gemacht hätten. Seine Arbeit bringt ihm nichts ein, kein Geld, keine Anerkennung, also keine Stellung, er kann nicht einmal mit ihrer Veröffentlichung rechnen. Auch im Ideellen: Die Fata morgana, daß es ihm gelänge, zu erklären, weshalb ein Kunstwerk so ist, wie es ist, sie weicht jedes Mal um den Schritt zurück, den er auf sie zu macht. Daß er dennoch schreibt, unter den bittersten Verhältnissen, zeigt, was sein Tun für ihn ist: eine existenzielle Aufgabe.

Den autobiographischen Notizen kann entnommen werden, wovor er flieht und was er sucht. Die Kulturferne des deutschen Ostens, der preußischen Provinz, in die er hineingeboren worden war, mündete für ihn in den Marschtritt der Nationalsozialisten. Seine Sehnsucht galt dem Süden, an dem er die Integration der Kultur in den Alltag, ins Leben bewunderte. Wenn er über französische Kunst schreibt, dann ist es nicht das, was Deutsche nach verlorenen Kriegen den Franzosen deren Kathedralen erklären läßt. Er kommt als Freund, als Gast, mit der Kunst meint er »la douce France«.

Seine Denkweise kann sehr wohl kritisch genannt werden. Er sucht die Wahrheit, auch auf Kosten der Zustimmung. Aber es gibt für ihn grundsätzlich Nicht-Hinterfragbares, Feststehendes: Kunst, Künstler. Es gibt sie zu allen Zeiten, auch z. B. im Mittelalter. Kunst wurde in einem ganz eigenen Sinn Bestandteil seines Lebens. Raphael führt einen imaginären Dialog mit den Künstlern, er zeichnet ihre Entwürfe nach und diskutiert sie. Sein Zugriff, in dem er gleichsam die Kathedralen neu errichtet – eine zweite Schöpfung auf der Ebene der persönlichen Rezep-

tion –, läßt sich auch der Dimension nach als zeittypisches Phänomen begreifen. Er darf in die deutsche, der Romantik entwachsene Tradition des Nach-Entwurfs jenseits der Realität eingeordnet werden, zu der die historistischen Strömungen, aber auch Richard Wagner gehören und deren Macht noch in der Verwässerung bei einer Figur wie Adolf Hitler spürbar ist.

Was Raphael fraglich, ja aufs Äußerste fragwürdig scheint, das ist die Kunstgeschichte, also die Wissenschaft, die sich bisher mit den Werken befaßte. Für ihn ist sie unwissenschaftlich schlechthin. Er entwirft eine neue Theorie, die negativ auf die praktizierte Kunstgeschichte bezogen ist. Das macht zugleich Eigenart und Schwäche seines Gedankengebäudes aus. Es besteht im Grunde aus Kritik, die in Forderungen umgewandelt wurde. Der Idealismus der ersteren bedingte die Maßlosigkeit der letzteren. Raphael kann sie selbst nicht entsprechend seinem Ideal erfüllen; er verbleibt bei der Realisierung seines Erklärungsmodells oft in bloßen Analogien. Eine Rolle mag dabei spielen, daß er sich nicht der Hilfe abgesicherter Verfahren bedient. Er hätte sich durchaus an die Frankfurter Schule anlehnen können, deren Ideologiekritik kulturelle Phänomene bevorzugt erfaßte. Auch sein Marxismus blieb eher Ausdruck der persönlichen Redlichkeit als methodisches Hilfsmittel. Fremd ist ihm schließlich die Ikonologie Warburgs und Panofskys, die dem Kunst-Erbe der Vergangenheit einen Platz im Reich der Bildung gab. Letztlich hat Raphaels Theorie nur ihn selbst als Basis.

Die spezifische Ausgangssituation – wo gibt es sonst noch Ähnliches? – verleiht den Schriften Raphaels ihre Eigentümlichkeit, ihre Spannung. Er stellte sich unter den Zwang, Kunst, das per definitionem Ungeordnete, in Wissenschaft zu überführen. Geradezu manisch gebraucht er das Wort Analyse. Dabei steht er als nachschaffender Betrachter, der die Werke wie Individuen auffaßt, eher auf der Seite der Kunst als auf der der Wissenschaft. Seine von

persönlichen, ganz eigenen Eindrücken getragenen Ausführungen werden paradoxerweise vor allem durch ihre Ordnung, die Individuelles zu kategorisieren versucht, angreifbar. Raphael verallgemeinert das Aussehen, das die Werke ihm bieten.

Die Nachteile des Verfahrens sind offenkundig. Theoretisch gesprochen: Seinen Sätzen droht der Verlust des Gegenstandes und der Gültigkeit. Sie werden zu Ausführungen, die man unterschiedslos auf alles anwenden könnte, und geraten zu Behauptungen, die man durch andere ersetzen könnte. Was hindert etwa, seine Betrachtungsweise von Mauersteinen auf alle Steine, z. B. auf Pflastersteine anzuwenden? Sein Verfahren setzt einen Kanon des zu Betrachtenden voraus, statt ihn selbst zu begründen. Eine genauere, nachvollziehbare Einbettung in die durch Quellen zu erschließende Situation sowie die Diskussion der historisch orientierten Literatur hätten Raphaels Beobachtungen mehr Sicherheit verleihen können. Ob der zeitgenössische Betrachter etwa infolge einer Bemalung oder der Behängung mit Wandteppichen einen ganz anderen Eindruck von den Kirchenwänden hatte als der heutige, ist für ihn keine Frage, der er nachginge. Raphael kann insofern nicht als *Kunsthistoriker* gelesen werden; seine Aussagen sind nur nach vorangegangener Überprüfung zitierbar.

Raphael gerät auf diesem Weg selbst in die Nähe der von ihm gezeißelten Behauptungswissenschaft, in der die Kunstgeschichte eine Zeitlang zu enden drohte. Er gibt sich jedoch keine Mühe, die jedem Interessierten erkennbaren Blößen zu verbergen. Man kann das als Anzeichen dafür nehmen, daß sein Standpunkt tatsächlich ein ganz anderer ist. Raphael geht es nicht darum, in die zeittypische Rolle des Kunsthistorikers zu schlüpfen. Um das zu verdeutlichen, muß man sich den damaligen deutschen Hintergrund, den von 1935, vergegenwärtigen. Raphael ist kein Vertreter der Geisteswissenschaft, die in Deutschland traditionell Anschluß an die Gemeinschaft und Klage über

die Moderne bedeutete. Seinen Schriften fehlen bereits die formalen Erfolgs-Legitimationen. Er bringt nicht jenen Forschungsstand, über den der Autor mit ritueller Demutsgebärde sein Angebot der Selbst-Einordnung macht. Er verweist nicht auf Literatur, um in das Gespräch der anderen einzufallen, und zitiert nicht, um die Namen ferner Größen einzubringen. Er stimmt nicht das Lob des Meisterwerks an, um seine Anerkennung der Hierarchie zu bekunden. Er vermeidet die Flucht in die Gruppe, zu Rasse, Volkstum oder Religion. Kurzum: Er versäumt es, die Akzeptanz seiner Schriften zu sichern. Statt dessen: *Raphael denkt*. Ostentativ trägt seine Arbeit Gedanken vor, unbeschönigt, ohne das Risiko des Scheiterns zu fürchten. Es ist nicht nur so, daß er damit – wie Hannah Arendt über Walter Benjamin schrieb, dem es nicht viel besser ging – »das übliche akademische Mißtrauen gegen alles [reizte], was nicht garantiert mittelmäßig ist.« In diesem Abschnitt der deutschen Geschichte mußten seine Schriften den Anschein eines problematischen Unterfangens mit dem Aspekt der Unwissenschaftlichkeit erhalten. Das gilt nicht nur für die Zeit des Nationalsozialismus. Den Jahren, in denen Denken das Wiederholen der Gemeinschaftsformeln war, folgten die, welchen die bloße Faktensammlung, unter der Diktatur angehäuft, wie ein Widerstandsakt erschien. Auch nach 1945 war die Lage für die Aufnahme von Raphaels Schriften daher immer noch nicht günstig, weil sie mit dem neuen Schema der Kombination von Material und politischem Bekenntnis nicht übereinstimmten. Ihre Rezeption mußte auf die Postmoderne warten.

Raphaels Essays sind vor dem Hintergrund »1935« zu sehen. Es waren Zeiten, in denen die Heiligung des Heiligen, die er mit seinen Kunstbeschreibungen betreibt, keineswegs überflüssig oder sinnlos war. Und es waren Zeiten, in denen das hartnäckige Beharren auf dem eigenen Ich, auf dem Recht des Individuums, auf dem eigenständigen

gen Blick, der die Basis dieser Beschreibungen bildet, ebenfalls ein besonderes Gewicht hatte. Seine Sätze, denen all das Weinerliche, das Sich-selbst-Rechtfertigende heutiger Ichbezogenheit fehlt, vertreten einen humanen Gegenentwurf gegen die Unmenschlichkeit. Das können wir festhalten. Raphael hat uns die Konsequenzen für die praktische Arbeit vorgeführt. Sie beginnt bei ihm mit der Autopsie des Originals. Er sucht das Kunstwerk, nicht dessen Photographie.

Die Kunstgeschichte hat inzwischen viel zuviel von der Art und Weise seiner Arbeit an die Kunstpädagogik abgegeben. Nur die Originale konnten Raphael auf seine der Zeit weit vorausseilenden Fragen bringen. Ich nenne einige; es wird sofort erkennbar, daß er dank der ausgeprägten Unbefangenheit seines Denkens Themen erfassen konnte, die erst sehr viel später von anderen unter günstigeren Umständen bearbeitet wurden. In der »Ästhetik der romanischen Kirchen« treibt Raphael die Genauigkeit der Anschauung bis zur Interpretation der Steine und Fugen voran. Er sieht einen scholastischen Habitus am Werk. Er bringt die Körpererfahrung ein. Er fordert eine Geschichte der Gefühle. Er sucht nicht nur die Theologie, sondern auch Laien und Ketzer zu berücksichtigen. Er nimmt eine Spannung zwischen Theologie und Kunst an. Er faßt das Gewölbe als Baldachin auf, spricht vom Schweben des Raums und spürt eine Bewegungsrichtung von oben nach unten. Die Kathedrale erschließt sich ihm unter dem Konzept des Lichtraums. In den »Studien über die Fassaden romanischer Kirchen in Frankreich« behandelt Raphael intensiv am Rande Liegendes, das meist auch noch halb zerstört ist: Fenioux, Chadenac, Pérignac und Valcabrière. Seine Essays ergeben einen Ansatz für die Ordnung der Bildhauerkunst der Saintonge. Unter der Überschrift »Toulouse: Saint-Etienne« trägt Raphael zum Gilabertus-Problem im weitesten Sinn eine eigene Position bei. Natürlich wird man inzwischen bei den einzelnen Komplexen die

Spezialisten lesen; dazu zwingt nicht nur der Abstand von einem halben Jahrhundert, sondern schon Raphaels eigenwilliger Umgang mit der Literatur. Natürlich kann man einwenden, daß Raphael die Fragen, die er stellte, oft selbst nicht beantworten konnte. Wesentlich ist jedoch, daß er sie sah und daß die geistigen Grundlagen, die ihn dazu befähigten, die *conditio sine qua non* der geistigen Arbeit schlechthin bilden. Nicht in der Befolgung der Regeln, nach denen sie betrieben wird, liegt die Wissenschaft, sondern in der Freiheit, die auch Freiheit vom Wissenschaftsbetrieb sein muß. Daß die Realität sich von diesem Grundsatz uneinholbar entfernt hatte, das hat Raphael das Leben gekostet.

Kommentar von Franz Dröge  
Theorie und Empirie in Max Raphaels  
»Ästhetik der romanischen Kirchen  
in Frankreich«

1. Zur Stellung der Untersuchung  
in Raphaels Gesamtwerk

Als Max Raphael 1932 an der Volkshochschule Berlin aus politischen Gründen den Dienst quittierte, emigrierte er nach Frankreich, wo er bereits vor dem Ersten Weltkrieg einige Jahre zu Studienzwecken verbracht hatte. Das ist natürlich kein Emigrantenzufall: Er hätte auch in andere Zentren der Emigration gehen können. Aber er war eben, wie Heinrichs in seinen Erwägungen zu Raphaels Biographie richtig bemerkt<sup>1</sup>, mit der französischen Kultur vertraut, er stand ihr sehr nahe. Wie er in seinem Bericht über eine Frankreichreise im Jahre 1935 darlegt, sah er in Frankreich den einzigen lebendig tradierten Kulturzusammenhang in Europa.<sup>2</sup> Soweit die Zeugnisse seiner kunstwissenschaftlichen Bemühungen zurückreichen, hat er sich stets intensiv mit französischer Kunst befaßt.

Als er sich in Paris unter kargsten Bedingungen niederläßt, beginnt er sogleich mit einem umfassenden Studium der französischen Kunst- und Kulturgeschichte, der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Er hat systematisch die greifbare Fachliteratur aufgearbeitet; er hat unermüdlich monographische Studien zu Kunstwerken und Werkgruppen angefertigt; er hat sich mit französischer Literaturgeschichte beschäftigt und insbesondere über Flaubert längere Ausarbeitungen hinterlassen.

Gleichzeitig setzte er seine in den zwanziger Jahren begonnenen Untersuchungen fort. Sie galten primär der Entwicklung einer Kunsttheorie. Er arbeitet weiter an den

Aufsätzen, deren Veröffentlichung er plante, die indessen erst postum erscheinen sollten und die den Kern seiner Kunsttheorie enthalten<sup>3</sup>; er beginnt mit der Aufstellung seines deskriptiven Schemas einer analytischen Werkbeschreibung, von ihm selbst »Empirische Kunsttheorie« genannt – ebenfalls postum veröffentlicht in seinem letzten Emigrationsland, den USA<sup>4</sup>; und er schreibt seine materialistische Erkenntnistheorie<sup>5</sup>, die zugleich ein grundlegendes Element seiner Theorie künstlerischer Produktion ist.<sup>6</sup>

In der Schnittmenge dieser beiden Arbeitsstränge ist das zweiteilige Romanik-Manuskript angesiedelt. Der erste Arbeitsstrang gliedert sich in Studien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Landes vom Ende der Römerzeit bis zum Ende des zweiten Empire<sup>7</sup>, die Notizen und Exzerpte zur Literaturgeschichte<sup>8</sup> und in werkmonographische Beschreibungen, Analysen, Skizzen, Entwürfe etc. von verschiedenen, aber überwiegend französischen Künstlern.<sup>9</sup> Er setzt einen deutlichen Schwerpunkt im Mittelalter. Im Kontext der erwähnten, fragmentarischen Studien liegen nämlich drei längere geschlossene Abhandlungen zur Plastik des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts vor<sup>10</sup>, überschrieben: »Zur französischen Kunstgeschichte«, die Untersuchungen zu den Skulpturen in den gleichnamigen Räumen des Louvre enthalten, durch den Raphael private Führungen veranstaltete.<sup>11</sup> Ferner existieren Studien zu mittelalterlichen Bildhauerschulen (z. B. des Languedoc)<sup>12</sup>; zusätzliches Gewicht aber erhält diese Beschäftigung durch differentielle Untersuchungen, die unter dem Titel »Rhythmik des romanischen Innenraums«<sup>13</sup> generalisiert werden sollten und auf einer großen Zahl einzelner Kirchenbeschreibungen beruhen, die aus Deutschland, Frankreich und Italien vorliegen.<sup>14</sup> Unschwer ist zu erkennen, daß in diesen Titel Motive zusammenfließen, die auch im ersten Hauptteil des vorliegenden Buches bearbeitet sind.

Es unterliegt also keinem Zweifel, daß Raphaels Forschungsreise zu rund sechzig romanischen Kirchen in Frankreich im Sommer 1935 und das darauf zurückgehende Manuskript in einem breit angelegten sowohl kulturräumlich also auch chronologisch bestimmten Forschungszusammenhang steht. Die aufgefundenen Kirchenbeschreibungen<sup>15</sup>, sein empirisches Material, fügen sich in Art und Ausführung bruchlos in die anderen erhaltenen Notizen ein.

Dennoch nimmt das Manuskript eine Sonderstellung in diesem Strang ein. Dies weniger, weil es die einzige größere abgeschlossene Arbeit in dem thematischen Kontext ist. Der besondere Status ist dadurch gekennzeichnet, daß in ihm das thematische, empirische Interesse sich kreuzt mit einem theoretischen Interesse an wissenschaftlicher Verallgemeinerung singulärer Befunde, an einer konstitutiven Theorie der Kunstwerkentstehung und seiner Funktionen. Dieses Zusammentreffen der beiden Hauptarbeitsziele des Kunstwissenschaftlers Raphael, das er stets intendiert, jedoch nur in wenigen Werken in Angriff genommen und – wie auch im vorliegenden Fall – nur ansatzweise verwirklicht hat, hebt dieses Buch unzweifelhaft in den Rang eines seiner Hauptwerke. Es wirft auch ein definierendes Licht auf einige der anderen Arbeiten, z. B. auf die Aufsatzsammlung *The Demands of Art*, in denen ausschließlich, allerdings auch sehr anschaulich, sein gegenständliches Werkinteresse zum Ausdruck kommt. Seinem eigenen methodischen Verständnis nach, auf das wir im nächsten Abschnitt noch zu sprechen kommen, sind solche Werkbeschreibungen Ausgangsmaterial vorwärtsschreitender theoretischer Anstrengungen der Verallgemeinerung und in einem Rückschreiten ihrer »Anwendung« das *explanandum*, dessentwegen die theoretische Bemühung allein unternommen wird.

Raphael hat ausdrücklich darauf hingewiesen, daß genau

dieser Zusammenhang von empirischer Beschreibung und theoretischer Verallgemeinerung sein Arbeitsziel war, das er mit der Romanik-Untersuchung verfolgte. Und deshalb hat er zum einen dem zweiten Teil, den Beschreibungen der Denkmäler, eine Einleitung vorangestellt, in der er die Begriffssystematik der empirischen Kunsttheorie, d. h. der analytischen Werkdeskription zusammengefaßt hat und zugleich den ersten Teil mit einer methodischen Skizze seiner Kunsttheorie als einer allgemeinen Konstitutionstheorie von Kunstwerken eingeleitet. Zum zweiten erklärt er, wenn auch mehr en passant, in ebendieser Einleitung die Analyse der Denkmäler zur Voraussetzung des eigentlichen Ziels der Kunstwissenschaft: die Theorie eines epochalen »Querschnitts«, wie er es nennt, zu erarbeiten. Zum dritten skizziert er diese Intention noch einmal in seinem bereits erwähnten Reisebericht, in dem sich der Leser, der literarischen Form nach, als Adressat eines fiktiven Briefes angesprochen sieht. Danach wollte Raphael die Kunst des XII. und XIII. Jahrhunderts näher kennenlernen. Er fährt fort: »Ich wollte mir ein Urteil bilden, ob es möglich ist, an diesem Teil der Geschichte . . . ein Kapitel Kunstgeschichte zu schreiben, die meinen übrigen Anschauungen entspricht . . . Alles, was ich in diesen 30 Jahren geschrieben habe, waren Studien, die zur Lösung des Problems ›Kunstgeschichte als Wissenschaft‹ nötig waren. Ich glaubte, jetzt so weit zu sein, daß ich das alte Problem mit Erfolg in Angriff nehmen könnte. Im Prinzip habe ich mich nicht getäuscht.«<sup>16</sup> Das bei Raphael durchweg sinnliche Interesse an den Kunstwerken ist im vorliegenden Fall also fraglos determiniert durch ein übergeordnetes, durch sein theoretisches Interesse. Wie das aussieht, skizzieren wir im nächsten Abschnitt. Hier ist daran zu erinnern, daß er parallel zu den französischen Studien seine Einzeluntersuchungen und seine Theoriekonzeption vorantrieb, deren ersten Entwurf er 1932 publiziert hatte<sup>17</sup> und deren Weiterentwicklung in *Arbeiter, Kunst und Künstler* zusammengefaßt

ebenfalls in den enddreißiger Jahren abgeschlossen war. Das Zitat macht deutlich, daß er den dort schriftlich fixierten Stand der Untersuchung gedanklich bereits 1935 erreicht hatte, so daß er glaubte, sich auf einem vom Werkbestand her anscheinend überschaubaren Gebiet an die Bewährung seiner »Anschauungen« machen zu können. Tatsächlich, so meinen wir, war diese Einschätzung richtig. Trotzdem hat er das Programm nicht voll bewältigen können, weil die analytische Durcharbeitung des empirischen Materials so umfangreich war, daß er, wie er fortfährt, noch mehrere solcher Reisen hätte machen müssen.

Wir haben mit diesem Buch also nach Raphaels Selbstbeurteilung ein Stück Kunsttheorie vor uns, das aus materialen Gründen unvollständig ist, aber dennoch die Strukturen des Theorieprogramms enthält. Auch das unterstreicht den Rang des Buches innerhalb des Œuvres, indem es ein Beispiel der Kunstbeschreibung<sup>18</sup> mit der ausgeführten Theoriearbeit verbindet.

## 2. Zum Theorieprogramm Raphaels

Wenn Raphael also meint, seine Theorie sei weit genug ausgearbeitet, um die Probleme einer Kunstgeschichte als Wissenschaft zu lösen, er habe mit dem vorliegenden Buch dennoch »ein Fragment« des Gesamtprogramms vorgelegt, so müssen kurz die Gründe für dieses Scheitern angegeben werden.

In der Einleitung führt Raphael drei Bedingungen an, welche die Kunstgeschichte als Wissenschaft erfüllen muß. Die dritte, man könne nur von Wirkungen auf Ursachen schließen, also die Benennung der logischen Struktur möglicher Verallgemeinerungen, klingt streng induktionslogisch. Was die Schlußform angeht, ist der Eindruck auch richtig. Man würde aber trotzdem fehlgehen, sähe man dies

als Raphaels einziges methodisches Prinzip an. Die damit bezeichnete generalisierende Abstraktion kann nämlich nur an allen Einzelphänomenen gleichermaßen auftretende Elemente – eventuell typologisch – verallgemeinern. Das ist annäherungsweise das Verfahren der Stilgeschichte, die sich freilich ihres methodischen Weges und mithin auch ihrer besonderen Beschränkungen nicht bewußt zu sein scheint, die Raphael jedoch just deshalb ablehnt, weil in diesen Verallgemeinerungen gerade das Charakteristische – das, was Kunstwerke von allen anderen Sachverhalten der Welt unterscheidet – verfehlt wird. Das Kunstwerk wird dabei zum katalogisierten Merkmalsträger, ähnlich wie der befragte Mensch in der empirischen Sozialforschung.<sup>20</sup>

Ersichtlich geht es Raphael aber um anderes als um die Trivialitäten, welche generalisierendes Abstrahieren in der Kunstgeschichte herbeischaffen kann. Als erste Bedingung für eine erklärungskräftige Theorie führt er nämlich an, »daß man nicht nur die Zusammenhänge der Kunst mit der Religion, sondern beider mit den politischen, sozialen und ökonomischen Faktoren aufzeigt«, und er bedauert, daß er im vorliegenden Buch nur »einige Zuordnungen zu religiös-philosophischen Tendenzen« vornehmen konnte. Erklärungskraft: Nach dem Vorbild aller empirischen Wissenschaften will Raphael nicht mehr und nicht weniger als erklären, warum ein Kunstwerk so produziert wurde, wie wir es vorfinden und warum nicht anders. Dafür sind alle inner- und außerkünstlerischen Konstitutionsfaktoren in ihrem systematischen Wirkungszusammenhang begrifflich zu rekonstruieren. Eben das geschieht in der Kunsttheorie. Diese hat »von dem Dasein des Werks zurückzugehen auf den Prozeß seiner Entstehung – . . . auf die logischen Strukturen – diese in Begriffe zu übersetzen und dann den ganzen Prozeß aus solchen Begriffen zu rekonstruieren«. <sup>21</sup> Selbstredend ist dieser Theoriebildungsprozeß für Raphael limitiert, ohne daß freilich die Grenzziehung a priori be-

stimmbar wäre. Denn die Vermittlungen, die in einem Kunstwerk zur Geltung kommen, sind zu vielgestaltig, um sie alle erkennen zu können. Die Grenzen begrifflicher Erfassung künstlerischer Produktion korrespondieren den Grenzen ihrer realen Determination. Allerdings verführen diese Einsichten Raphael keineswegs zum wissenschaftlichen Relativismus.

An dieses Theorieprogramm knüpfen sich nun – neben den allgemeinen Schwierigkeiten, denen sich Theoriebauer oft ausgesetzt sehen und die wir oben behandelt haben – zwei Verfahrensprobleme, die zum Teil die Grenzen des vorliegenden Buches markieren und zum Teil von Raphael als ungelöste Zukunftsprobleme angegeben werden.

Da ist zum ersten das Problem des systematischen Faktorenzusammenhanges, der »Domänen«, wie Raphael es im vorliegenden Buch etwas salopp nennt. Es besteht die Gefahr einer reinen Parallelordnung von Faktenreihen, die per (unzulässigen) Analogieschluß aufeinander bezogen werden. Die Konsequenz ist naheliegend. Kunstgeschichte wird in eine Sozialgeschichte aufgelöst. Gegen diesen theoretisch nicht vermittelten Synkretismus wendet sich Raphael an verschiedenen Stellen mit Entschiedenheit: Die Materialanhäufung über die konstitutiven Faktoren garantiert nicht die Rekonstruktion ihrer inneren Verbindung, d. h. ihre systematische begriffliche Vermittlung.<sup>22</sup> Der Aufbau der Kunstwissenschaft ist ihm aus diesem Grunde Projekt; er ist schrittweise zu lösen. Er besteht im Primat der Theoriearbeit, welche die Materialsammlungen steuert, nicht umgekehrt. Die Analyse der Kunstwerke nämlich deckt selber einen Teil der zu erforschenden Vermittlungsglieder auf, deren Bearbeitung dann vorstrukturiert werden kann. Darin ist ein Aspekt des methodologischen Sinns der dritten Bedingung, die für sich genommen – außerhalb des Werkkontextes – so induktivistisch klingt.

Das generelle Problem eines möglichen Theorieaufbaus der Kunstwissenschaft hielt Raphael für gelöst. Wir kön-

nen seinen Lösungsvorschlag heute in Form einiger Modelle aus *Arbeiter, Kunst und Künstler* herausziehen. Aber das bedeutet nicht, wie er im Reisebericht indirekt feststellt, daß er selbst dieses Programm im Forschungsprozeß angesichts der komplexen Problemfügungen und der Schief lagen der Forschung bewältigen kann. Die mittelalterlichen Kirchen verweisen z. B. prinzipiell auf technologische und ökonomische Determinationen. Aber gerade sie kann Raphael nicht behandeln. Ausgehend von der kirchlichen Rohkonstruktion stößt er indessen auf die Dialektik von Endlichem und Unendlichem als künstlerischen Problemhorizont und Gestaltungsprogramm. Das bringt ihn zu den parallel laufenden Erörterungen der zeitgenössischen Philosophie und Theologie und zur Formulierung seiner heuristischen Hypothese über diesen Zusammenhang in der Einleitung. Anders als z. B. Ernst Bloch, der in seiner Philosophiegeschichte die konstruktiven Leistungen der Kathedralarchitektur und den Aufbau der scholastischen disputatio, vor allem in den »Summen«, als parallele Erscheinungsreihen sah, die sich gegenseitig deuten<sup>23</sup>, werden Philosophie-Theologie bei Raphael als Verarbeitungs- und Orientierungsweisen auch des in der These formulierten künstlerischen Problems gesehen. Der Unterschied ist also der, daß Raphael keine Parallele und auch nicht, wie oft üblich, Befruchtungen oder Beeinflussungen erblickte, sondern eine spezifizierbare »innere Verbindung«, die als Steuerungs- oder Orientierungskomplex für künstlerische Problemwahrnehmung und produktive Bewältigung fun gierte.

Wir brauchen hier seine Darlegungen nicht zu wiederholen; der Leser kann sich selbst überzeugen, wieweit ihm die Ausführung dieser Hypothese gelingt. Wir können aber festhalten, daß Raphaels Beschränkung auf nur einen Vermittlungszusammenhang künstlerischer Produktion keineswegs ausschließlich auf Mängel in der Forschungslage der anderen »Domänen« zurückzuführen ist. Raphael hat

schließlich nicht einmal den Versuch gemacht, die Ergebnisse seiner eigenen gleichzeitigen wirtschafts- und sozialhistorischen Studien für seine Romanik-Untersuchung fruchtbar zu machen.<sup>24</sup> Die Annahme hat vielmehr einen höheren Grad an Wahrscheinlichkeit, daß er unter seinen Arbeitsbedingungen die sich vermehrenden logischen und methodologischen Schwierigkeiten bei Berücksichtigung mehrerer konstitutiver Faktoren nicht bearbeiten konnte. So war die Konzentration auf einen einzigen Zusammenhang, die Raphael selbst als Fragment seiner wissenschaftlichen Zielsetzung betrachtet, für ihn plausibler als das Zusammentragen weiteren Materials, bei dessen nicht rekonstruierter innerer Verbindung die Erklärungskraft kaum über die auch anderswo gewohnte Plausibilität hinausge-  
langt wäre. Der Leser sollte freilich stets vor Augen bewahren, daß der ganze für Raphaels Vorstellungen außerordentlich wichtige materielle Konstitutionsbereich unausgeführt ist; andernfalls könnte er nämlich sehr leicht einer geistesgeschichtlichen Fehldeutung von Raphaels Theorieprogramm verfallen. Diese Gefahr liegt allerdings noch näher, wenn man dessen werkmonographische Studien als Quintessenz seiner kunstwissenschaftlichen Arbeit betrachtet, statt sie als das zu nehmen, was sie sind: Ausgang und Ziel seiner theoretischen Bemühungen.

Das zweite Problem, das wir noch kurz zu streifen haben, ist das Verhältnis von Kunsttheorie zu Kunstgeschichte. Der Autor will mit seinem Buch schließlich einen exemplarischen Schritt zur *Kunstgeschichte* als Wissenschaft vorführen. Diese fällt nun keineswegs zusammen mit der Kunsttheorie. Raphael diskutiert in allen seinen Werken den Zusammenhang als den des Verhältnisses von historischem Querschnitt zu Längsschnitt.<sup>25</sup> Im vorliegenden Buch schreibt er dazu: »Man muß die Lösung des Längsschnittproblems, das Zusammenspiel von evolutionären und diskontinuierlichen, von immanenten und transzen-

dentem Momenten in der Entwicklung von der vorherigen vollständigen Analyse des Querschnittes abhängig machen.«

Den forscherschen Primat hat also der Querschnitt, nur seine umfassende Darstellung ermöglicht überhaupt eine exakte Kunstgeschichte, den Längsschnitt. Wenn man ihn allein thematisiert, bekommt man den Konstitutionszusammenhang nicht in den Blick, und dann verbleibt als Erklärungsansatz nur eine »Theorie« von Einflüssen. Die ist aber aus logischen Gründen abzulehnen, weil diese und damit die Gestaltungsmöglichkeiten in jeder Epoche kontingent sind und eine immanente Entwicklungsbetrachtung keine methodisch kontrollierbaren Instrumente bereithält, diese Kontingenzen zu reduzieren.<sup>26</sup> Dieser forschungslogische Sachverhalt erzwingt deshalb, Raphael zufolge, seinen konstitutionslogischen Ansatz mit dem Primat des Querschnitts. Danach ist die Rolle der Theorie nun einfach zu bestimmen: In ihr ist der konstitutive Zusammenhang aller Faktoren formuliert, die in der so formulierten Systematik Dasein und Sosein eines jeden Kunstwerks als Produktionsprozeß oder als künstlerische Praxis beziehungsweise das Dasein und Sosein spezifischer Werkgruppen erklären, die in einem Querschnitt liegen.

Daraus leitet sich ein weiterer Gesichtspunkt ab, der erhebliche Komplikationen schafft und den Raphael immer wieder betont: Zwar sind die allgemeinen Prinzipien in der Kunsttheorie anzugeben, sozusagen die Methode ihrer Architektur und ihre Leistungsmerkmale hinsichtlich des erhobenen Erklärungsanspruchs, aber es gibt keine allgemeine Kunsttheorie, die für alle Zeiten gültig wäre. Da die Faktoren in jeder historischen Phase anders konfigurieren, zum Teil auch ganz andere sind, erfordert jeder Querschnitt seine eigene Theorie. Diese wäre – Raphael zufolge – je nach analytischem Aufwand so weit auszubauen, daß sie im Idealfall eine den exakten Naturwissenschaften ähnliche Gestalt annimmt.<sup>27</sup>

Die Querschnitte liegen aneinandergesetzt auf der in beiden Richtungen offenen Zeitachse. Die je spezifische Faktorenkonfiguration schließt aus, daß ein Gesichtspunkt von einem Querschnitt in die Theorie eines anderen projiziert wird, es sei denn, deren Analyse habe seine äquifunktionale Wirksamkeit erwiesen.

Im vorliegenden Buch schlägt diese Auffassung nicht zuletzt in seiner Zurückweisung einer Konstruktionstheorie für den mittelalterlichen Kirchenbau durch. Diese Theorie sei mit der Entwicklung der Eisenkonstruktion und der Stahlskelettbauweise im 19. Jahrhundert (und unserer Gegenwart) entstanden und zurückprojiziert. Damit würde aber der mittelalterliche Kirchenbau rationalistisch überdeterminiert, wodurch die Theorie zum Wesen des christlichen Glaubens und damit auch zur tragenden Bauidee der Kirchen in Widerspruch gerate. Das Verfahren wird nicht dadurch besser, daß es auch in anderen Wissenschaften – und dort ebenso falsch – angewendet wird, z. B. in der Geschichtswissenschaft oder vielleicht am prominentesten – denn dort hat Marx es schon an Adam Smith und an Ricardo kritisiert – in der Nationalökonomie. Zwar sind konstruktive Gesichtspunkte selbstredend auch bei der Untersuchung der mittelalterlichen Sakralbauten zu berücksichtigen. Aber ihnen sind die künstlerischen Gestaltungen nicht akzidentiell, sondern sie bilden den Kern einer umfassenden geistigen Durchdringung der Materie und organisieren den künstlerischen Gesamtprozeß. Sie korrespondieren der partiellen verstandesmäßigen Durchdringung der Religion, die sich z. B. in dem Versuch manifestiert, die Glaubensgehalte mit den Mitteln der natürlichen Vernunft (*ratio naturalis*) zu begründen.

Raphael bezieht sich hier in erster Linie auf die Zeitgenossen der Baumeister seiner untersuchten Kirchen, Anselm von Canterbury (1033-1109), Petrus Abaelardus (1079-1142) und Robert Grosseteste (1175-1253), den englischen Naturforscher, der zeitweilig auch zur Schule von

Chartres gehörte.<sup>28</sup> Eine Kunsttheorie des »romanischen Querschnitts« kann die Konstruktion deshalb nicht als autonomes architektonisches Prinzip theoretisch konzeptualisieren, wie es die Konstruktionstheorie nahegelegt hat, sondern muß sie in der Einordnung in diese geistige Bewältigung übergeordneter – oder anders ausgedrückt: dem Bauen vorgeordneter – Problemzusammenhänge dingfest machen. Das ist in der Tat für Raphaels kunstwissenschaftliches Unterfangen das einzig mögliche methodische Prinzip, über das Thomas (1225-1274) schreibt: »Omnium autem ordinatorum ad finem gubernationis et ordinis regulam ex fine sumi necesse est: tunc enim unaquaeque res optime disponitur cum ad suum finem convenienter ordinatur; finis enim est bonum uniuscujusque.«<sup>29</sup> Soviel zur Bedeutung der Theorie in der Querschnittsanalyse, soweit sie im vorliegenden Buch thematisiert ist. Für weitergehende Vertiefungen sei der Leser auf *Arbeiter, Kunst und Künstler* verwiesen.

Hieran schließen sich noch zwei Fragen an. Die erste ist die nach der Verankerung der Querschnitte. Wenn diese alle auf einer indefiniten Zeitachse angeordnet sind, die natürlich für jeden Kulturkreis gesondert ausgelegt werden muß, dann drängt sich die Frage auf: In welchen Abständen müssen sie eigentlich gelegt werden? Diese Frage erledigt sich keineswegs durch Verweis auf den kunsthistorischen Traditionsbestand, weil Raphael dessen stilgeschichtliche Epochenbegriffe ja vehement ablehnte (vgl. den entsprechenden Abschnitt dieses Werkkommentars). Wenn er solche Begriffe verwendet wie im Titel dieses Buches, so ohne die üblichen Stilimplikationen, vielmehr lediglich zur Verständigung der Leser über den von ihm gemeinten Zeitraum.

Diese Frage erhält ihre Bedeutung erst vor dem Hintergrund des zweiten Problems, dem des Verhältnisses von Quer- zu Längsschnitt. Denn für sich genommen beantwortet sie sich durch die Zeitstelle eines interessierenden

Kunstwerks im historischen Zeitkontinuum. Idealerweise müßte die Querschnittsanalyse für jedes Kunstwerk oder für jede Werkgruppe vorgenommen werden, für die man sich wissenschaftlich interessiert. Das ist natürlich gar nicht möglich, und so wird jede einem Querschnitt zugeordnete materiale Kunsttheorie unumgänglich nicht empirisch ausgewiesene Abstraktionen enthalten, und keine theoretische Erklärung einer künstlerischen Produktion (im Sinne Raphaels) wird restlos frei von jeder Kontingenz sein.

Wir können die absolute Reduktion von Kontingenz nur als ideale Grenzleistung der Kunsttheorie ansehen, eine Tatsache, die dem außerordentlich methodisch-kritischen Raphael ebenfalls völlig bewußt gewesen ist.

Das Verhältnis von Quer- zu Längsschnitt müssen wir indessen etwas problematischer sehen. Um es kurz zu sagen: dieses Problem hat Raphael nicht gelöst. In der zitierten zweiten Bedingung schreibt er, daß die Lösung von der »vorherigen vollständigen Analyse des Querschnittes abhängig« zu machen sei. Nur: Wie ist die logische Struktur dieser Abhängigkeit beschaffen? Raphael schwebte hier eine methodische Konzeption vor, wie sie Marx im *Kapital* angewendet hat.<sup>30</sup> Aber bei Marx existiert das Raphaelsche Problem nicht. Für ihn *sind* die Kategorien historische Größen, und reale Geschichte wird nur zur Bestimmung ihres Geltungsgrundes systematisch eingeführt, ansonsten dient sie höchstens der Veranschaulichung. Raphael aber geht es um die Begründung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Das heißt, diese muß selber zur Darstellung gelangen. Das Dargestellte muß in seinem jeweiligen historischen Eigensinn erklärt werden. Das ist der inhaltliche Sinn des Wortes »abhängig machen«, d. h. der engen Knüpfung an die allein erklärungs-fähige Theorie, ohne daß deshalb eine methodische Explikation des Verfahrens vorläge. Die in den Sozialwissenschaften seinerzeit diskutierten Lösungen – der Evolutionismus, wie er vor allem von Herbert Spencer ausgearbeitet worden war, und das Ver-

hältnis von sozialer Statik und Dynamik, wie es von Auguste Comte über Emile Durkheim in die Theoriediskussion der französischen Soziologie eingeführt worden war – lehnte Raphael, der diese und andere Methodendiskussionen aus seinem Studium sicherlich kannte, offensichtlich und aus heute allgemein akzeptierten Gründen ab; daraus ergibt sich auch sachlich sein Rekurs auf Marx.

Wir können deshalb festhalten: Die Konzeption des Theorieaufbaus einer Kunsttheorie und damit das methodische Problem der Querschnittsanalyse hat Raphael über alle zu erwartenden Schwierigkeiten der Durchführung hinweg prinzipiell gelöst und in verschiedenen Ansätzen unterschiedlicher Konkretisierungsstufe exemplarisch vorgeführt.

Das im vorliegenden Buch ebenfalls thematisierte Problem der Kunstgeschichte ist nur in seinem theoretischen Fundierungsaspekt, nicht aber in der methodischen Durchführung seiner Lösung behandelt. Wir haben in dieser Hinsicht die inzwischen veröffentlichten Schriften und den Nachlaß durchgesehen. Wir können diesen Befund als generelle Aussage formulieren: Es gibt hierzu praktisch keine näheren Bestimmungen im Werke Raphaels. Er war viel zu sehr mit der Theorieproblematik als der notwendigen Fundierung der Kunstwissenschaft beschäftigt. Diese Aufgabe harrt also noch immer der Behandlung, und noch immer gilt die Auffassung Raphaels: Bevor das methodische Problem nicht gelöst ist, wird es eine Kunstgeschichte als Wissenschaft nicht geben.

## Anmerkungen

- 1 In: Max Raphael, *Lebens-Erinnerungen*, hg. von H.-J. Heinrichs, Frankfurt – New York 1985, S. 32.
- 2 Der Reisebericht ist vollständig veröffentlicht in den *Lebens-Erinnerungen*; die zitierte Stelle ebd., S. 246 ff.
- 3 Unter dem Titel: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt/M. 1975.
- 4 Als Anhang in: *The Demands of Art*, Princeton 1968, S. 207-238.
- 5 Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Paris 1934; frz. Ausgabe Paris 1938.
- 6 Vgl. ihre zentrale Aufnahme in den Prolegomena, in: *Arbeiter, Kunst und Künstler*, S. 182 ff.
- 7 Germanisches Nationalmuseum, ZR AEK 404, I B 29 (fortan wird der Nachlaß Raphaels im GNM nur durch Angabe der Konvolut-Nr. zitiert).
- 8 Konvolut 30.
- 9 Z. B. Cézanne, Corot, Courbet, David, Degas, Géricault, Delacroix, Manet, Matisse, Poussin, Renoir, Rodin, Watteau, Hennebique etc. Konvolut 41. Zum Teil veröffentlicht in: Max Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, hg. von H.-J. Heinrichs, Frankfurt – New York 1985.
- 10 Konvolut 26.
- 11 Allerdings waren sie von Raphael nicht zur Publikation vorgesehen, denn sie liegen nur als hs Ms, nicht als Ts vor.
- 12 Konvolut 29 e.                      13 Konvolut 40 a.
- 14 Ebd. und Konvolut 40 b.
- 15 Enthalten in den Konvoluten 28 c-e.
- 16 *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 249 f.
- 17 Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus, in: *Philosophische Hefte* 3 (1932) 2, S. 125-152.
- 18 Auch die Beschreibung hat hier methodisch einen besonderen Stellenwert. Wenn man Raphaels empirische Schemata aufmerksam studiert, stellt man nämlich fest, daß sie überwiegend an Werken der Malerei gewonnen sind. Er hat sie methodisch leider nie für die anderen Kunstgattungen präzisiert und konkretisiert, aber im vorliegenden Fall auf die Skulpturen angewendet. Insofern lassen sich für weitere, an Raphaels Arbeiten anschließbare Untersuchungen die methodischen Prinzipien der Konkretisierung deskriptiver Begriffe aus den Beschreibungen des zweiten Hauptteils dieses Buches vielleicht mühsam, aber doch immerhin gewinnen.

- 19 Ein umfassender Rekonstruktionsversuch des Theorieprogramms findet sich bei F. Dröge/K. Nievers, *Konstitution und Produktion. Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik bei Max Raphael*, in: ›Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen‹. Frankfurt/M. 1989.
- 20 *Arbeiter, Kunst und Künstler*, S. 185.
- 21 Ebd., S. 185.
- 22 Ebd., S. 176.
- 23 Vgl. Ernst Bloch, *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*, Gesamtausgabe, Bd. 12, Frankfurt 1977, S. 87 ff.
- 24 Seine philosophiehistorischen Arbeiten sind in diesem Kontext übrigens keineswegs weiterreichend als jene, und trotzdem hat er sie im Unterschied dazu verarbeitet. Raphaels Kenntnisse auf diesem Gebiet waren im allgemeinen ausgezeichnet, wie man seinem Œuvre ansehen kann; er hatte nicht nur in Berlin laufend philosophiegeschichtliche Veranstaltungen abgehalten, sondern zu philosophiehistorischen Einzelthemen auch publiziert. Aber es ist doch auffallend, daß er im vorliegenden Manuskript seine Autoren nicht im Original zitiert, sondern nach Sekundärliteratur, obgleich ihm die Originale zum großen Teil in Paris zugänglich waren. Man könnte das vordergründig für eine gewisse Schludrigkeit halten. Doch es zeigt unseres Erachtens in erster Linie die Steuerung der Forschungsarbeit durch die Theorie an: Der am Original fixierte Raphael hielt es damals keineswegs für erforderlich, seine Kenntnisse durch ein vertieftes Schriftstudium noch auszuweiten. Kenntnis zeigt sich in seiner Sicherheit, unorthodoxe Deutungen vorzunehmen. *Etwa* bei der primär methodischen Interpretation des Universalienstreits, der als ontologische und erkenntnistheoretische Grundauseinandersetzung geführt wurde. Die Haltbarkeit der Raphaelschen Auffassung erweist sich an seinen Schlußfolgerungen. *Oder* in seiner Relativierung der geläufigen Ansicht, die aus der Perspektive der Aufklärung ausschließlich im Nominalismus als philosophischer Grundlage der neuzeitlichen Wissenschaften das Fortschrittspotential mittelalterlichen Philosophierens erblickt. Dagegen insistiert Raphael darauf, daß das neuplatonische Denken, wie es über Dionysius Areopagita in die christliche Philosophie hineingetragen wurde und durch die Übersetzung der dionysischen Schriften von Johannes Eriugena im IX. Jahrhundert dann die mittelalterliche Philosophie gerade des XII. Jahrhunderts – Raphaels Untersuchungszeitraum – beeinflusste, über diese Linien seine Sprengkraft bis zu Hegels Dialektik weiterreichen konnte. Im übrigen hat Raphael bewährte Kronzeugen herangezogen: Am stärksten stützte er sich auf Bernhard Geyer und Etienne Gilson, deren Werke auch

heute noch Standardliteratur zur Geschichte der Patristik und Scholastik darstellen.

- 25 Am intensivsten in Arbeiter, Kunst und Künstler, vgl. S. 199 ff.
- 26 Ebd., S. 199.
- 27 Vgl. Ts »Empirische Kunstwissenschaft«, Konvolut 56 b, Vorwort S. 2.
- 28 Besonders klar formuliert diese Intention der zeitlich spätere Johannes Duns Scotus (ca. 1265-1308): »Aduva me, domine, inquerentem ad quantum dognitionem de vero esse, quod tu es, possit pertingere nostra ratio naturalis ab ente, quod de te praedicasti, inchoando.« (Hilf mir, Herr, wenn ich danach forsche, bis zu welchem Maß an Erkenntnis des wahren Seins, das Du bist, unsere *natürliche Vernunft* (Hervorh. d. Hg.) gelangen kann, anfangend bei dem Seienden, das Du von Dir ausgesagt hast.) Tractatus de primo principii, ed. W. Kluxen, Cap. I, 1. Diese Stelle sei zitiert, weil sich Duns Scotus als Theologe in expliziter Frontstellung zur Philosophie verstand. Aber erkennbar bezog sich das nicht mehr auf ihre seit hundert Jahren übliche Methodik. Bereits Berengar von Tours (ca. 1000-1088) hatte freilich mit rein logischen und grammatischen Mitteln die kirchliche Abendmahlslehre attackiert. Vgl. Berengar Turonensis, De sacra coena adversus Lanfrancum, ed. W. H. Beekenkamp, Den Haag 1941. Er ging von der Vernünftigkeit des Glaubens (ratio fidei) aus, die Anselm dann beweisen wollte. Deshalb entwickelte dieser seinen »ontologischen« Gottesbeweis im 2. Kapitel seines Proslogion, den zwar Thomas von Aquino und Kant verwarfen, den jedoch Johannes Duns Scotus, Descartes oder Hegel akzeptierten. Vgl. Anselm v.L., Proslogion, ed. F. S. Schmidt, Stuttgart 1962; Auszüge bei K. Flasch (Hg.), Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung. Mittelalter, Stuttgart 1982, S. 217 ff.
- 29 »Für alles aber, was auf ein Ziel hin geordnet ist, muß der Maßstab des Lenkens und Ordnen vom Ziel her genommen werden: dann nämlich ist ein jedes Ding am besten bestellt, wenn es angemessen auf sein Ziel hin geordnet ist; denn das Ziel ist das Gute von allem.« Summae contra gentiles libri quattuor, ed. Albert/Engelhard, Cap. I. In diesem Sinne ist die Architektur von dem Aquinaten, hicibidem, explizit als die ars alias artes principans bezeichnet, also als die den künstlerischen Gesamtzusammenhang vermittelnde Tätigkeit, und die Architekten nomen sibi vindicant sapientum, und zwar zu Recht, denn sie haben das oben zitierte methodische Telos. Raphael hat den *methodischen* Totalitätssinn der hochmittelalterlichen Philosophien treffend erschlossen.

- 30 Arbeiter, Kunst und Künstler, S.199. Vgl. zur methodischen Konzeption Marxens, speziell zu dem hier fraglichen Problem des Verhältnisses von Struktur und Geschichte: Otto Morf, Geschichte und Dialektik in der politischen Ökonomie. Zum Verhältnis von Wirtschaftstheorie und Wirtschaftsgeschichte bei Karl Marx, Frankfurt-Wien 1970.

# Editorischer Bericht von Franz Dröge und Knut Nievers

## Raphaels Publikationsplanungen

Das vorliegende Manuskript von Max Raphael über die romanischen Kirchen in Frankreich geht zurück auf einen Textkorpus, der im Nachlaß des Autors im Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum (GNM) in Nürnberg aufbewahrt wird. Der Korpus besteht aus zwei Teilen. Der erste trägt den Titel »Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich« und ist in drei Kapitel gegliedert.<sup>1</sup> Raphael hat ihn in deutscher Sprache verfaßt. Der zweite Teil des Manuskripts trägt den Titel »Etudes sur les façades romanes en France«. Er ist in sechs Kapitel gegliedert und in französischer Sprache verfaßt.<sup>2</sup>

Beide Teile gehen auf eine Reise zurück, die Raphael im Sommer 1935 durch Frankreich unternommen hat.<sup>3</sup> Diese Reise hat er ganz gezielt und ausschließlich zu den hier behandelten sowie noch weiteren romanischen Kirchen unternommen, um diese ausführlich zu untersuchen, zu beschreiben, zu vermessen und die Skulpturen, denen sein hervorgehobenes forschendes Interesse galt, nachzuzeichnen.<sup>4</sup> Es entsprach seinem kunstwissenschaftlichen Ideal, an Originalen zu arbeiten, »weil die Reproduktion alles Wichtige unterdrückt«<sup>5</sup>, im Falle der Kirchenarchitektur insbesondere die ihn aus theoretischen Gründen stark interessierenden Maßverhältnisse der Bauteile zueinander, die Proportionen.<sup>6</sup> Beide Teile haben also eine identische Materialgrundlage: eben jene Beschreibungen und Untersuchungen.<sup>7</sup>

Trotzdem hat Raphael ursprünglich mit Sicherheit nicht geplant, die beiden Teile gemeinsam in einem Buch zu publizieren. Er hat ganz offensichtlich zunächst überhaupt

nicht vorgehabt, den deutschsprachigen Teil zu veröffentlichen, obgleich dieser seine kunsttheoretischen Intentionen am besten repräsentiert. Für diesen Schluß auf Raphaels Planungen lassen sich vier Beweisargumente anführen, von denen uns jedes für sich hinreichend schlüssig erscheint und die alle auf Raphael selbst zurückgehen, also keine indirekten Konstruktionen oder Indizienbeweise darstellen:

1. Die Textgestalt: In der folgenden Rekonstruktion der Textschichten wird sich zeigen, daß Raphael den deutschsprachigen Manuskriptteil am intensivsten bearbeitet hat. Das lag vor allem daran, daß in ihm alle methodisch sehr schwierigen Verallgemeinerungen enthalten sind. Die häufige und zum Teil sehr umfangreiche Bearbeitung diente jedoch nur einer ausgearbeiteten Klärung der Probleme und der Gewinnung einer endgültigen Textversion. Um diese Klärung hat der Verfasser in der Anstrengung des Begriffs ersichtlich mit sich gerungen. Daß sie in dieser Form noch nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, geht daraus hervor, daß Zitate nicht übersetzt, die Literaturhinweise nur in unvollständigen Abkürzungen im Text eingeklammert sind. Im Gegensatz dazu sind die Verweise im französischsprachigen Text kapitelweise als Fußnoten angehängt.
2. Der Hinweis im Reisetext (*Lebens-Erinnerungen*, Frankfurt/M. 1985, S. 250): »Ich habe aber einige sehr hübsche Einzelresultate mitgebracht, ich werde versuchen, diese zu veröffentlichen und dann wird sich alles weitere allmählich finden.« Das »Weitere« ist das Problem der theoretischen Verallgemeinerung und die hierfür noch notwendigen mehreren Reisen, um die Materialbasis zu erweitern, wie er schreibt. Der zitierte Hinweis kann sich nur auf den französischsprachigen Teil beziehen, weil in ihm tatsächlich die Einzelfallanalysen, vermehrt um eine kurze einleitende Darstellung seiner Kategorien der Kunstbeschreibung<sup>8</sup>, enthalten sind.

3. Das methodologisch problematische Verhältnis von Verallgemeinerung und empirischer Basis. Bekanntlich hat Max Raphael eine empirische Kunstwissenschaft intendiert.<sup>9</sup> Damit wird die Bestimmung dieses Verhältnisses eine der methodologisch fundamentalen Erkenntnisleistungen der Kunstwissenschaft. Soweit wir sehen, ist Raphael der einzige Kunstwissenschaftler, der diese Fragen – an vielen Stellen – in unterschiedlichen Zusammenhängen thematisiert. In anderen empirischen Wissenschaften, in der Wissenschaftstheorie allgemein, füllt die Literatur hierzu ganze Bibliothekssäle. Raphael formuliert das Problem sehr scharf, wenn auch in narrativen Formulierungen im Reisetext (a.a.O., S. 245): »... die Fülle der Eindrücke war so groß, daß jede Verallgemeinerung bereits den Verzicht auf die Wirklichkeit und Wahrheit einschließt«. Wahrheit und Wirklichkeit sind aber – nicht nur für Raphael – die Kriterien empirischer Theoriebildung.
4. Wie wir noch begründen werden, hat Raphael den zweiten Hauptteil selbst in französischer Sprache geschrieben, die er gut beherrschte. Es ist nun auffallend, daß vom ersten Hauptteil keine Zeile in französischer Sprache existiert, er ihn also nur auf deutsch geschrieben hat, vom zweiten Hauptteil hingegen keine Zeile in deutscher Sprache vorhanden ist. Die beiden Teile sind offensichtlich für verschiedene Verwendungen in zwei verschiedenen Sprachen verfaßt, der erste wahrscheinlich für eine spätere Weiterverarbeitung, der zweite zur Veröffentlichung. Denn der zweite Teil war als Summe von Einzelfallanalysen wohl zu vermehren, nicht aber – entsprechend seiner Beschreibungskategorien – zu verbessern. Der erste Teil aber war nach den Argumenten (2) und (3) sehr wohl zu verbessern, nämlich durch Vermehrung der Einzelfallanalysen – die keineswegs alle veröffentlicht werden müßten: auch die vorliegenden sechs Beschreibungen sind nur ein Zehntel der insgesamt untersuchten sechzig Kirchen.

5. An diese vier unbezweifelbaren und beweisfähigen Sachverhalte möchten wir noch eine indirekte Überlegung hinsichtlich der Weiterverarbeitung des ersten Manuskriptteils anschließen, die indes nur eine Möglichkeit darstellt und deren Wahrscheinlichkeitsgrad wir nicht abschätzen können. Wir können nicht mehr dafür anführen als Raphaels Arbeitsweise. Wir wissen, daß Raphael kurz vor seinem Tod für den Herbst 1952 eine Forschungsreise zu den südfranzösischen Höhlenmalereien plante: Er hatte sich in den letzten Jahren vertieft mit prähistorischer Kunst beschäftigt und seit 1945 zwei Bücher darüber in englischer Sprache veröffentlicht. Es erscheint uns nun mehr als ein belangloses Reisedetail, daß er im Reisebericht (a.a.O., S. 248) den Besuch einiger dieser Höhlen als bedeutendes Erlebnis, das dort allerdings für etwas anderes steht, erwähnt. Angesichts der gut dokumentierten Tatsache, daß Raphael fast stets mehrere Arbeiten gleichzeitig unter der Hand hatte, halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß er sich auf der geplanten Reise die romanischen Kirchen erneut vornehmen und die Schlußbasis für seine Verallgemeinerungen verbreitern wollte.

Diesen für eine Edition problematischen Sachverhalten gegenüber ist die Publikationsfrage im französischsprachigen Teil eindeutig. Das Ts ist von Raphael selbst druckfertig gemacht und zur Publikation in französischer Sprache vorgesehen worden.<sup>10</sup> Diesen Plan muß er sogar noch in seinen letzten Lebensjahren in den USA gehegt haben. Wir verweisen hierfür auf die Rekonstruktion der Textschichten im nächsten Abschnitt. Aus den Fremdbearbeitungen der »introduction« der Schicht (3) ist dies sicher zu schließen. Denn der verwendete Kugelschreiber erobert erst Ende der vierziger Jahre den Schreibwarenmarkt. Raphael hatte diese methodische Einleitung offenbar noch einmal, wie es seiner Gewohnheit entsprach, jemandem zur Stellung-

nahme und eventuell zur Verbesserung vorgelegt – wem, ist heute nicht mehr zu eruieren<sup>10a</sup> – und sie danach, die Ergänzungen akzeptierend, wieder in das Gesamtmanuskript eingeordnet.

Bei der Herausgabe stand man damit vor der Entscheidung, den methodisch so außerordentlich skrupulös und redlich begründeten Publikationsvorbehalt Raphaels für den deutschsprachigen Manuskriptteil nicht nur zu achten, sondern auch als Verdikt hinzunehmen oder ihn zu ignorieren. Im ersten Fall würde die enorme Arbeit des Autors an einem instruktiven Stück Kunsttheorie nicht nur für die Öffentlichkeit endgültig im Archivstaub eingekapselt und dem Vergessen anheimgegeben, dem sein Werk erst gerade, für die kunstwissenschaftliche Diskussion sehr spät, nach Ansicht mancher zu spät<sup>11</sup>, entrissen wird. Dem kunstwissenschaftlichen und allgemein kunstinteressierten Publikum würde auch ein im theoretischen Gehalt, in der Argumentationsstruktur und im gegenständlichen Resultat höchst bemerkenswerter Text vorenthalten. Angesichts dieser Bedeutung, welche wir dem fraglichen Textteil zuschreiben, ist die Versuchung groß. Wir meinen aber, daß es neben diesem, dem Kenner keineswegs tadelnswerten Bestreben auch sachliche Gründe gibt, die beiden Teile in einem Buch vereinigt der Öffentlichkeit vorzulegen.

Zunächst gilt es, dafür den systematischen Zusammenhang beider Teile zu sichern. Der Umstand, daß sie thematisch im selben Zusammenhang stehen und dasselbe empirische Material verwenden, ist ein notwendiger, wenn gleich für sich allein genommen kein hinreichender Grund. Es gibt andere, abgeschlossene Ausarbeitungen Raphaels, die im selben thematischen Zusammenhang stehen, die jedoch ersichtlich nicht zum Buch gehören können, und es existieren andere Ausarbeitungen auf demselben empirischen Material – andere Kirchen- und Skulpturenuntersuchungen –, die ebenfalls nicht zum Buch gehören und von Raphael nie dafür vorgesehen waren.

Nun gibt es einen Hinweis im letzten Absatz des Vor-  
spruchs zum ersten Teil (= dem deutschsprachigen Text),  
der das Verhältnis beider Teile charakterisiert und zugleich  
den wissenschaftstheoretischen Status des ersten Teils näher  
bestimmt. Zuvor hat Raphael das Wissenschaftsprogramm  
einer Kunstgeschichte näher skizziert. Gemessen daran hält  
er seinen Versuch nur für ein »Fragment«, weil er aus Mangel  
an Vorarbeiten wichtige empirische Konstitutionsfaktoren  
des Gegenstandes unberücksichtigt lassen müsse. Aber: »Die  
nachfolgenden Bemerkungen [der erste Teil] haben nur einen  
Teil der Denkmäler zur Voraussetzung . . .« – nämlich die  
untersuchten Kirchen und speziell die im französischsprachigen  
Teil dokumentierten. Der Zusammenhang beider Teile ist also  
der logischen Schlußform nach, nämlich induktionslogisch  
gesichert: der zweite ist Voraussetzung des ersten. Dieser  
Zusammenhang wird noch unterstützt durch ein weiteres  
ebenfalls forschungslogisches Argument, das Raphael in  
verschiedenen Werken als Fundamentalprinzip seiner Arbeit  
vorträgt<sup>12</sup>: »Man muß in der kunstgeschichtlichen  
Forschung wie in allen anderen Wissenschaften von den  
Wirkungen auf die Ursachen schließen, d. h., man muß die  
Kunstwerke selbst vollständig analysiert haben, bevor man  
eine konkrete und exakte Zuordnung zu den übrigen  
Domänen . . . vornehmen kann.«

Das Verhältnis ist also folgendermaßen bestimmt: Die  
Untersuchungen an den Kirchen im zweiten Teil sind das  
schlußfähige empirische Material. Daraus werden sehr  
begrenzte Verallgemeinerungen gewonnen, die im ersten  
Teil dargestellt sind. Diese beziehen sich »auf die konkrete  
und exakte Zuordnung zu den anderen Domänen«, hier  
lediglich auf religiöses Bewußtsein und Philosophie der  
Zeit, daher: begrenzt. Im Kommentar von Franz Dröge  
wurde bereits ausgeführt, wie der Zusammenhang von  
Kunst und anderen Domänen von Raphael theoretisch  
gefaßt ist. Hier ist nur noch so viel anzumerken: Das  
konstitutionslogische

Theorieprogramm durchbricht den rigiden Induktivismus des Forschungsprozesses. Deshalb muß der von Raphael in deutsch verfaßte Teil auch methodisch zwingend am Anfang stehen und nicht am Ende, wie es die induktive Forschungslogik nahelegen würde: Analyse und Rekonstruktion der künstlerischen Objekte erhalten ihren Sinn in den Verallgemeinerungen, die Raphael »Querschnitte« nennt, deren vollständige Darstellung erst eine kunsthistorische Konstruktion, den »Längsschnitt« gestatten soll. Am Rande sei vermerkt, daß wir hier eine ähnliche Darstellungslogik vor uns haben wie im *Kapital* von Karl Marx, mit dessen Werk Raphael sich bekanntlich ausführlich beschäftigt hat.

Es existiert ein Inhaltsverzeichnis über romanische Kirchen – in der Schrift Emma Raphaels.<sup>13</sup> Dieses faßt beide Teile zu einem Textkorpus zusammen.<sup>14</sup> Wir gehen davon aus, daß Raphael – entsprechend seinen Briefen im bereits zitierten Band *Lebens-Erinnerungen* – in einem ungewöhnlich engen Vertrauens- und Austauschverhältnis zu seiner Frau stand und deshalb auch die Publikationsmöglichkeiten und -pläne mit ihr erörtert hat, was sich in dem erwähnten Entwurf eines Inhaltsverzeichnisses niedergeschlagen haben könnte, als Frau Raphael, wieder in Deutschland, spätere und deshalb im Material und in den zitierten (früheren) Quellen nicht dokumentierte Publikationspläne ihres verstorbenen Mannes verfolgte. Das könnte bereits ein hinreichender Grund sein; da wir aber in dem entscheidenden Verbindungsglied auf eine Vermutung angewiesen sind, gewinnt er Gewicht nur im Zusammenhang anderer guter Gründe.<sup>15</sup> – Jedoch existiert *außerhalb des Nachlasses* ein Hinweis, der die Vermutung zur Gewißheit macht: Im Besitz Claude Schaefers befindet sich das Ts eines Inhaltsverzeichnisses in französischer Sprache, das beide Teile zu einem Buch zusammenfaßt. Es stimmt im Erscheinungsbild und der Überschriftengestaltung des französischsprachigen

Teils mit keiner Textschicht überein und legt klar, daß die Teile in verschiedenen Sprachen geschrieben waren. Trotz der genannten Differenzen gibt es keinen Zweifel, daß es von Raphael stammt. Er war offenbar bereit, für eine eventuelle Publikationsmöglichkeit in Frankreich den ersten Teil zu übersetzen. Wann und wo sich diese Möglichkeit auftat, ist nicht mehr zu eruieren. Schaefer datiert das Verzeichnis in vorsichtiger Vermutung auf 1935/36 – wohl eher 1936, sonst müßte Raphael unglaublich schnell geschrieben haben.

Gegen die frühere Datierung spricht auch, daß Schaefer im selben Brief vom 2.3.1987 an uns die Niederschrift des deutschsprachigen Teils auf einen späteren Zeitpunkt, etwa 1937 oder 1938, datiert, was angesichts des skizzierten Forschungsprozesses Raphaels plausibel erscheint. In dem Verzeichnis jedoch ist der deutschsprachige Teil in seiner endgültigen Kapitelgliederung übersetzt enthalten. Das heißt: Eine der beiden Datierungen ist nicht zu halten, vermutlich die des Inhaltsverzeichnisses; es muß später als von Schaefer vermutet entstanden sein. Entscheidend für unsere Argumentation ist indessen, daß Raphael offensichtlich noch während der Frankreichzeit bereit war, beide Teile zusammen zu veröffentlichen. Das spricht nicht gegen seine ursprünglichen Vorhaben, wie wir sie rekonstruiert haben. Es zeigt lediglich, daß Raphael angesichts seiner denkbar ungünstigen Publikationsmöglichkeiten bereit war, eine sich bietende Gelegenheit auch dann zu ergreifen, wenn er ursprüngliche Planungen revidieren mußte.

Daraus folgt: Raphael hielt die Zusammenfügung für möglich – aber nicht für erstrebenswert, denn er hat keine Zeile vom deutschen Text übersetzt. Die Quelle weist also die Möglichkeit der Textvereinigung als eher marginal und zufällig, von äußeren Gegebenheiten bestimmt aus; so verhält es sich mit seinen Werken ja leider häufig. Insofern bleibt die editorische Frage bestehen, ob die Zusammenfassung nicht nur möglich, sondern sachlich und darüber

hinaus unter den Bedingungen der Werküberlieferung heute vernünftig und deshalb wünschenswert ist.

Wir halten, kurz gesagt, die Veröffentlichung deshalb für vernünftig, weil wir in dem Text – bei all seinen von Raphael selbst hervorgehobenen Begrenztheiten – eine paradigmatische Verfahrensskizze für die Leistungsfähigkeit und Fruchtbarkeit seiner Methode erblicken. Sie läßt klar erkennen, was zu erwarten ist, wenn die Raphaelsche Theoriestrategie in dem von ihm skizzierten Forschungsfeld der außerkünstlerischen Konstitutionsfaktoren der Kunst weiterverfolgt wird. Daß wir darin zu Recht ein überzeugendes Argument sehen dürfen, geht daraus hervor, daß Raphael selbst ein Exempel dafür gegeben hat: An die Analyse eines Corot-Bildes »Römische Landschaft« hat er den »Versuch einer Theorie der Kunst des liberalen Konkurrenzkapitalismus« in der gleichen methodischen Weise geknüpft, wie wir sie für das vorliegende Buch skizziert haben.<sup>16</sup> Und obgleich diesem Versuch dieselben Begrenztheiten anhaften, hat er selbst ihn für die Veröffentlichung vorgesehen.<sup>17</sup>

Mit dem vorliegenden Buch gewinnen wir damit ein zweites exemplum, in dem Raphaels Theorieprogramm einer Kunstwissenschaft in den Grundstrukturen dargelegt ist. Es hat den Vorteil, daß hier andere konstitutive »Domänen« im Vordergrund stehen als im Corot-Beispiel. Damit gewinnt nämlich der Beitrag Raphaels in einer notwendigen Diskussion um die Kunstgeschichte als Wissenschaft an Kontur, an Orientierungsfähigkeit, aber auch an Überprüfbarkeit. Er selbst hat im Reisebericht gerade dieses Kriterium, Reife und Überprüfbarkeit seines Theorieansatzes als Hauptmotiv seiner Forschungsreise angegeben (a.a.O., S. 249 f.). Und ferner: Aus dem seiner Ansicht nach embryonalen Zustand seiner Disziplin ergibt sich für ihn, »daß man sich nur schrittweise dem Ziel nähern kann, aus der Kunstgeschichte eine Wissenschaft zu machen«. Wie soll man dieses Ziel aber erreichen, wenn man die

zurückgelegten Schritte nicht dokumentiert, um sie öffentlich diskutierbar zu machen?

### Zur Rekonstruktion des Textbestandes

Von beiden Textteilen existieren mehrere, aber unterschiedlich viele Bearbeitungsstufen oder, wie wir sie nennen, *Textschichten*. Wir konnten uns auf die Herausgabe einer Textfassung ohne Variantenapparat beschränken, weil es sich bei den verschiedenen Schichten nicht um Lesarten, sondern um Bearbeitungsstufen handelt, die der Autor eigenhändig vorgenommen und jeweils in das Typoskript der nächsten Schicht eingearbeitet hat, die dann wieder von eigener Hand bearbeitet wurde.

Das Ziel der kritischen Edition muß darin bestehen, die Ausgabe letzter Hand als authentischen Text zu gewinnen. Nach der skizzierten Bearbeitungsweise des Autors müßte das einfach sein. Doch ergeben sich Komplikationen dadurch, daß Einzelstücke früherer Schichten in spätere Schichten aufgenommen wurden. Wir haben in unserer Aufstellung solche Teile jeweils als eigene Schicht bezeichnet. Trotzdem ist der Wille des Autors in dem deutschsprachigen Textteil eindeutig zu erkennen. Etwas anders verhält es sich beim französischsprachigen Textteil. Hier stellt unsere vorgelegte Version eine editorische Rekonstruktion dar. Wir sind nach dem Prinzip vorgegangen, die letzte Textversion, die alle früheren Korrekturen im Typoskript enthält und noch hs Ergänzungen oder Änderungen aufweist, als Fassung letzter Hand zu nehmen (bei der Einfügung handelt es sich um das letzte Unterkapitel VI,2). Ein anderes Prinzip ist unseres Erachtens nicht denkbar.

Letzte Zweifel, ob es sich wirklich um die Fassung letzter Hand handelt, sind dennoch nicht zu beseitigen. Bei der von uns aufgrund deutlicher Hinweise vermuteten Angehörigkeit Raphaels, Kopien an Freunde zur Stellungnahme

zu schicken, womöglich mit hs Änderungen, ist es nicht auszuschließen, daß fürs Ganze oder für Einzelstücke noch eine spätere Fassung existiert. Wir waren auf den Bestand des Nachlasses im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg angewiesen und wissen überdies nicht, wieviele Kopien noch existieren und wo sie sich befinden. Die Zweifel wären nur auszuräumen, wenn alle noch lebenden Freunde, Schüler und Mitarbeiter Raphaels ihre Raphaelica dem Nachlaßarchiv zur Verfügung stellten oder sie anderswo öffentlich zugänglich niederlegten. Allerdings sind in diesen Bereichen womöglich noch existierende Textvarianten inhaltlich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht mehr gravierend, denn in den uns zugänglichen Stufungen nahmen sie ebenfalls laufend ab und beschränkten sich schließlich überwiegend auf sprachliche Korrekturen.

Im folgenden listen wir die vorgegebenen Textschichten auf, charakterisieren kurz die Textgestalt und definieren unsere Zuordnungsentscheidungen.

### *A. Die Manuskriptschichten des ersten Hauptteils*

1. *Schicht*: hs Notizen, Beschreibungen, Vermessungen und Handskizzen von knapp ›60 Kirchen‹ und ›mehreren 100 Plastiken‹.<sup>18</sup> Diese Ausarbeitungen sind größtenteils erhalten.<sup>19</sup> Datierung: Juli/August 1935, während der Reise durch Frankreich.
2. *Schicht*: Die erste, hs Textversion. Sie ist nach der Herstellung der typographischen Reinschrift durch Frau Emma Raphael von Raphael vernichtet worden (vgl. Abschnitt »Zur Arbeitsweise«). Datierung: Nicht eindeutig festzulegen; jedenfalls noch vor 1940. Aus methodologischen Gründen müßte dieser erste Hauptteil zeit-

lich nach den französischsprachigen Einzeluntersuchungen verfaßt sein. Claude Schaefer vermutet 1937/38 (siehe oben).

3. *Schicht*: Die zweite, masch. Textversion. Textgestalt<sup>20</sup>: Ts-Durchschlag DIN A 4, einzeilig getippt, 45 pag.<sup>21</sup> Diese Schicht enthält keine Korrekturen von Raphaels Hand. Sie ist im Textbestand mit der zweiten Schicht weitgehend kongruent zu denken.
4. *Schicht*: Dritte, ebenfalls masch. Textversion. Überschrift: »2. Kopie« von fremder Hand. Original-Ts, in der Seitenhöhe etwas kleiner als DIN A 4 (französisches Briefformat), einzeilig getippt, 59 pag. mit zum Teil erheblichen inhaltlichen und stilistischen Korrekturen und Streichungen von Raphaels Hand.
5. *Schicht*: Vierte, ebenfalls masch. Textversion. Textgestalt: Ts-Durchschlag, DIN A 4, einzeilig getippt. Erhalten ist Kapitel II: Konstruktion und Lichtkomposition. 12 pag. eigener Paginierung. Nicht identisch mit der 4. Schicht, da die dort enthaltenen Korrekturen bereits eingearbeitet sind. Sie ist als gültige Version des II. Kapitels in die 6. Manuskriptschicht aufgenommen. Es ist nicht gesichert, ob die beiden anderen Kapitel des Ms in dieser Schicht überhaupt angefertigt worden sind. Dagegen spricht die eigene Paginierung des Textkorpus.
6. *Schicht*: Textversion 5a. Textgestalt: Ts-Durchschlag, DIN A 4, 1 1/2-zeilig getippt, 91 pag. In diese Version wurden von Raphael nur folgende Ms.-Teile aufgenommen:
  - a) Der methodische Vorspann (ohne Titelei);
  - b) Kap. I: Konstruktion und Mauer  
Blaukopie; (a) und (b) zusammen pag. 1-43.  
Reinschrift der Version der 4. Schicht, Ts.
  - c) Kap. III: Konstruktion und Raumgestaltung.  
Schwarzer Ts-Durchschlag, trotzdem offensichtliche Fortsetzung von (a) und (b), pag. 60-91.Beide reinschriftlichen Teile dieser Textschicht enthal-

ten weitere stilistische Bearbeitungen von Raphaels Hand. Auch die Titelanmerkung zur Entstehung, die auch in der 8. Schicht, der (6.) Textversion letzter Hand, enthalten ist, wird hier eingefügt. Die vierte Textversion, das heißt Kap. II, wird als gültige Version des Kapitels in die 6. Manuskriptschicht aufgenommen.

7. *Schicht*: Textversion 5b. Textgestalt wie Version (5a). Nur Kap. II: Konstruktion und Lichtkomposition. Korrekturen von Raphaels Hand. Zeitliche Anfertigung vor der 4. Version (Endschicht 5), da die dort enthaltenen Korrekturen in diese Version nicht übertragen sind. Pag. 44-59 der Version (5a), zeitlich vor Raphaels dortigen Korrekturen. Die zeitliche Schichtung läßt sicher darauf schließen, daß die Version (5b) von Raphael mit Absicht aus der gültigen Version, die mithin aus der Zusammenfügung der Schichten (5) und (6) besteht, ausgeschieden worden ist.<sup>22</sup>
8. *Schicht*: 6., reinschriftliche Textversion = vermutliche Textversion letzter Hand. Textgestaltung: Ts-Original und Ts-Durchschlag, DIN A 4, einzeilig getippt, 56 pag. Die vorgängigen Korrekturen der älteren Schichten sind größtenteils eingetragen; zwei Streichungen und einige kleinere stilistische Korrekturen von Raphaels Hand. Datierung: Sie ist nicht sicher festzulegen. Es spricht alles dafür, daß Raphael die vielschichtigen Überarbeitungen relativ zügig nach der ersten Niederschrift von Schicht 2 vorgenommen hat. Mit absoluter Sicherheit liegen sie aber alle in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. Vgl. unsere Darlegungen zur 2. Schicht. Im Ts-Original ist unter die Titelüberschrift die Einfügung »12. Jahrhundert« von fremder Hand in Rotstift vorgenommen. Ebenfalls finden sich dort zahlreiche rote Unterstreichungen, deren Funktion nicht erkennbar wird.

## B. Manuskriptschichten des zweiten Hauptteils

1. *Schicht*: Identisch mit der 1. Schicht des deutschsprachigen Teils. Vgl. dort.
2. *Schicht*: Die erste hs Textversion, die von Raphael nach masch. Abschrift vernichtet worden ist. Datierung: Unmittelbar nach der Reise. Schaefer datiert die Tss. auf 1935/36 (zitiertes Brief).
3. *Schicht*: Die zweite, masch. Textversion.<sup>23</sup> Textgestaltung: Ts-Durchschlag, in der Seitenhöhe etwas kleiner als DIN A 4 (französisches Briefformat), zweizeilig getippt. Von dieser Version sind im Nachlaß nur folgende Teile erhalten:
  - a) Introduction, 16 p.
  - b) Kap. III: Pérignac, 10 p.
  - c) Kap. IV: Valcabrière, 11 p.(b) und (c) sind unkorrigiert. (a) enthält Korrekturen von zwei verschiedenen Bearbeitern mit Bleistift und Kugelschreiber in französischer Sprache. (b) und (c) sind den entsprechenden Kapiteln in der vierten Textschicht beigelegt. Diese Anordnung ist vermutlich von Emma Raphael für die Archivierung des Nachlasses vorgenommen worden. Sie waren von Raphael für eine Veröffentlichung ausgeschieden worden. – Datierung: Die Introduction ist ganz offensichtlich später geschrieben als die folgenden Einzelkapitel. Das ergibt sich nicht nur aus den hier vorgetragenen Schichtungen, sondern auch aus dem beschriebenen Inhaltsverzeichnis im Besitze Schaefers, in dem die Introduction hs nachgetragen ist. Wir weisen darauf hin, daß diese Introduction der erste in sich geschlossene Entwurf, die Fassung erster Hand der postum in den USA erschienenen »Empirischen Kunsttheorie« ist.
4. *Schicht*: Masch. Version 3a. Textgestalt: Ts-Durchschlag, DIN A 4, einzeilig getippt. Enthält alle Teile

- außer der Introduction. Mit hs Korrekturen von Raphaels Hand. Die Unterkapitel bestehen aus den Textkorpora plus Fußnotenanhang; sie sind einzeln paginiert.
5. *Schicht*: Masch. Version 3b. ist in der Textgestalt mit der vierten Schicht identisch. Besteht nur aus Kap. VI,2: Les sculpteurs du portail royal à Chartres; enthält der Version (3a) dieses Kapitels gegenüber nur zwei Änderungen: Eine Einfügung auf p. 3 und die Änderung von »sculpteurs« in »sculptures«. Während die Einfügung von Raphaels Hand ist, ist die Urheberschaft der Titeländerung nicht eindeutig zu bestimmen. Die Uneindeutigkeit ist auch inhaltlich gegeben. Vgl. unsere Begründung für die Titелentscheidung des edierten Textes.
  6. *Schicht*: Die vermutliche Textversion letzter Hand. Diese umfaßt die Introduction aus der dritten Ms-Schicht und die Kap. II bis VI,1 aus der vierten Schicht. Diese Ms-Kompilierung ist Raphaels Entscheidung, wie der Zusammenhang des Textkorpus ausweist. Kap. VI,2 haben wir der 5. Schicht entnommen, weil es die letzte auffindbare Korrektur von Raphaels Hand enthält, die in keiner Schicht vorkommt.

### Zur Arbeitsweise Max Raphaels

An dem vorliegenden Text sind die Arbeitsweise Raphaels sowie einige sich daraus ergebende archivalische Besonderheiten verhältnismäßig gut darzustellen.

Zunächst fällt auf, daß wohl sämtliche hs Studien vor Ort, aber auch Vor- und Nachstudien zu Hause, Gedächtnisnotizen, Literaturexzerpte, einfache Literaturhinweise und sogar eine vollständige Übersetzung eines amerikanischen Autors über die Westfassade von Chartres erhalten sind, jedoch nicht die hs Original-Ms der ersten Niederschrift (Schicht 2). Bei genauerem Hinsehen ist das indessen kein ungewöhnlicher Befund. Soweit wir feststellen

konnten, existiert trotz einer vielbändigen Fülle hs Nachlaßmaterials von keinem fertigen Text, der im Typoskript vorliegt, ein hs Ms. Als wir anlässlich einer Arbeit über Raphaels Museumskonzeption<sup>24</sup> mit Frau Emma Raphael korrespondierten, teilte sie uns im Zusammenhang mit einer ungeklärten Datierungsfrage mit Brief vom 8.9.1982 folgendes mit: »Dieses letzte *unfertige* Manuskript Empirische Kunsttheorie nahm er mit sich<sup>25</sup>, die *Maschinenkopie*, nicht das Handschriftliche. Er zerriß immer das Handschriftliche, nachdem es mit der Maschine abgeschrieben.« (Hervorhebungen Emma Raphaels)

Das ist im vorliegenden Teil besonders bedauerlich, weil dadurch das Problem der persönlichen Autorschaft der französischsprachigen Textversion noch gesondert geklärt werden muß (vgl. den folgenden Abschnitt).

Der Herausgeber von *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (Frankfurt/M. 1984) schreibt: »Trotz der erschöpfenden Detailgenauigkeit seiner Beschreibung, trotz der begrifflichen Nüchternheit der Texte war Raphael kein geduldiger Arbeiter, das ließ schon die damalige Zeit nicht zu« (S. 362). Das mag für jenes Buch stimmen; hinsichtlich der »romanischen Kirchen« erweist sich jedoch das Gegenteil als zutreffender. Die beiden vorliegenden Textteile weisen nämlich vom ersten Ts an – die Erarbeitungsetappen des hs Manuskripts bleiben uns unbekannt – einen vielfach gestuften, intensiven Bearbeitungsprozeß auf, der sich auf inhaltliche Änderungen und Ergänzungen wie auf stilistische Korrekturen erstreckt. Das mag, wie eine weitverbreitete Ansicht lautet, daran liegen, daß für den Emigranten und Ausländer die Publikationsmöglichkeiten seinerzeit nicht die besten waren – man schiebt gewissermaßen sein Manuskript vor sich her und überarbeitet es voller Hoffnung stets aufs neue. Aber das gilt mit Sicherheit nicht für Raphael. Arbeit war für ihn nicht einfach wissenschaftlich-literarische Produktion, sie war Medium der Selbstdeutung, Sinngebung und – es trifft das Selbstverständnis Raphaels, dies

zu sagen – der Erlösung; sie war unbedingter Inhalt seines Lebens.<sup>26</sup> In diesem Sinne war Raphael in der Tat kein geduldiger, sondern ein ungeduldiger, ein besessener Arbeiter. Jeder Satz und vor allem der treffende Begriff waren ihm ein nahezu existentielles Anliegen. Die ständige Überarbeitung seiner Manuskripte – auch für andere Texte ist im Nachlaß eine entsprechende Spurensicherung möglich – sind Resultat dieses Ethos.

Raphael hatte trotz seiner Schulung in Natur- und Gesellschaftswissenschaften, trotz seiner Abarbeitung am Marxschen Werk ein eher vorneuzeitliches, ein nicht-instrumentelles Verständnis von Wissenschaft als System und Praxis reiner Erkenntnis<sup>27</sup> – insofern ist er im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb auch der Geisteswissenschaften ein unzeitgemäßes Ärgernis. Sein motivierendes Streben nach dem Aufbau der Kunstgeschichte als Wissenschaft war deshalb nicht definierender Sinn und Ziel seiner Arbeit. Sie war vielmehr unumgängliches Mittel zum Ziel des Begreifens der Kunst als einer konstituierten Welt, in deren Artefakten die Menschen ihre unbeherrschte Wirklichkeit deuten, symbolische Lösungen für ihre Probleme in der Auseinandersetzung mit der Welt in und außer ihnen suchen. Dieser Kerngedanke seiner Kunstauffassung und damit seiner Theorie (vor allem in *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt/M. 1975) findet sich auch in dem Romaniktext materialiter ausgeführt. Ihn und seine Implikationen immer wieder einer Prüfung zu unterziehen, ihn zu präzisieren und am Material, in den Verallgemeinerungen zu verdeutlichen war das bestimmende Motiv dieser Überarbeitungen. Sie sind von der Sache, die problematisch ist, geboten und keineswegs Ausfluß perfektionistischer Autorschaft: dafür bleibt seine Sprache, sein Stil auch in den letzten Fassungen aller seiner Schriften viel zu brüchig und widersprüchlich, oft fragmentarisch, fast immer vorläufig. Auch eine Fassung letzter Hand, auch eine schließliche Publikation ist – mindestens für den Raphael der mittleren

und späten Jahre – stets nur Bearbeitungsetappe, ein Schritt auf dem Weg zum Begreifen der Wirklichkeit, von dessen endgültig gewinnbarer und methodisch zu sichernder Gültigkeit er völlig überzeugt war. Diese Überzeugung wird man heutzutage kaum noch teilen können<sup>28</sup>, was indessen Ziel und Weg keineswegs desavouiert.

In dieses beharrliche Bemühen um gedankliche Klarheit bezog Raphael offenbar Freunde und Mitarbeiter ein. Er sandte ihnen Kopien seiner Ausarbeitungen. Sicherlich, um sie ihnen bekanntzugeben, aber auch, um Stellungnahme zu bekommen. So finden sich mehrere Hinweise und Vorschläge von fremder Hand in seinen Manuskripten. Wie im letzten Abschnitt dargelegt, existiert zur dritten Manuskriptschicht des deutschsprachigen Teils ein mehrblättriges Korrekturverzeichnis von unbekannter Hand.<sup>29</sup> – Er teilt den Adressaten eigene Unsicherheiten und Unklarheiten mit und erwartet offenbar eine Stellungnahme, die seine Vorstellungen klärt. So findet sich von Kap. I (Fénioux) der französischsprachigen Fassung der Version (3a) die Abschrift eines Diskussionszettels Raphaels in der Handschrift von Emma Raphael, dessen Original sich in einer anderen Kopie befindet, die im Besitz von »Dr. Sch.« – offenbar der enge Freund Raphaels, Prof. Dr. Claude Schaefer, Paris – ist. Sie lautet: »Eine zweite Möglichkeit ist, daß ursprünglich das Hauptportal völlig analog dem Seitenportal projektiert war, dann aber in moderner Auffassung gemacht wurde. Das Seitenportal wäre dann immer Seitenportal gewesen als Eingang für die Mönche.« Der Austausch der beiden über diese Frage ist unbekannt. Raphael hat diese zweite Möglichkeit jedenfalls erwogen, aber nicht ins Ms eingebaut.<sup>30</sup>

Raphaels monomanischer Arbeitseifer vollzieht sich also keineswegs isoliert, abgekoppelt von Außenweltkontakten. Auch der literarische Arbeitsprozeß, das mühevollen Überarbeiten ist für ihn ganz offensichtlich zugleich immer auch Austausch und Diskussion, wenn bisweilen auch den

Lebensumständen geschuldet postalisch über größere Distanzen.

Zu dieser Seite seines Arbeitsstils gehört noch ein anderer Aspekt. Der Herausgeber der *Lebens-Erinnerungen* meint, daß Raphaels Hauptarbeitsplatz in Frankreich die Bibliothèque Nationale gewesen sei (S. 48), daß er, mit anderen Worten, sehr viel aus Büchern – und das würde für Raphael als Kunstwissenschaftler ja auch bedeuten: nach Bildbänden – gearbeitet hat. Dieser Eindruck wird im vorliegenden Buch gerade im französischsprachigen Teil der Werkanalysen bestätigt, indem Raphael eine intensive Auseinandersetzung mit entsprechender werkmonographischer und stilgeschichtlicher Literatur betreibt. Diese Ansicht scheint uns aber trotzdem nur bedingt zuzutreffen. Die Forschungskritik in diesem Buch ist für Raphael nämlich ganz und gar ungewöhnlich. In seinen Werken finden sich – im Vergleich zu anderen Kunstwissenschaftlern – eher sehr sparsame Zitationen und Literaturoseinsetzungen. Man kann sich nur schwer vorstellen, daß Raphael seine Forschungsgegenstände aus der Fachliteratur, aus Kontinuitäten oder Diskontinuitäten einer Fachdiskussion bezogen hätte, die er ohnehin im allgemeinen konzeptionell als unwissenschaftlich ablehnte. Sein Arbeitsfeld von der prähistorischen Höhlenmalerei bis zur zeitgenössischen Kunst durch alle Gattungen hindurch spricht bereits dagegen. Vielmehr aber noch folgt das aus seinem methodischen Prinzip, möglichst nur vor Originalkunstwerken zu arbeiten. Wie in der Einleitung des ersten Teils dieses Buches zu lesen ist, setzt die Theorieentwicklung aus logischen Gründen die vollständige Analyse eines Kunstwerks voraus. Das heißt, sein Ausgangspunkt für Arbeiten ist das Objekt selbst und keine Abhandlung darüber. Raphaels eigene kunstwissenschaftliche Produktion weicht allerdings (vorwiegend in seinem späteren Werk) von diesem Prinzip ab. Die Auswahl folgt vielmehr oft dem Zufall der Zugänglichkeit auf Reisen und in Museen, oder, wie im Fall des

Cézanne-Bildes »Mont Sainte-Victoire«<sup>31</sup>, das nahezu gleichzeitig mit ihm in New York ankam, einer biographischen Verbindung.

Im hier nun vorliegenden Fall gibt es keinen Grund, den Angaben im Reisetext zu mißtrauen. Er hatte ein sinnliches Interesse an der südfranzösischen Landschaft und den Kunstwerken, die sich dort befinden, und ein wissenschaftliches Interesse, an einer bestimmten Werkgruppe sein bis dahin entwickeltes theoretisches Gerüst einer empirischen Bewährung zu unterziehen.<sup>32</sup> Bei dieser methodischen Vorgehensweise scheint es uns unerheblich, ob er die zitierte Literatur nach seiner Reiseentscheidung vor Reiseantritt oder bei Manuskriptabfassung gelesen hat; die Argumentationsstruktur spricht übrigens eher für die zweite Möglichkeit: Er muß seine Objekte bereits vermessen und beschrieben haben. Der Kunsthistoriker Raphael war also mit Sicherheit kein Bibliothekenhocker. Er war vielmehr ein permanenter Museumsrenner, wie aus Selbstaussagen und unzähligen Werkbeschreibungen im Nachlaß hervorgeht. Selbst auf seiner Frankreichreise 1935, mit der Untersuchung Hunderter von Kunstwerken bei kräftezehrender Julihitze beschäftigt, konnte er kein örtliches Museum auslassen.<sup>33</sup>

Nun war Raphael darüber hinaus ein Kunsttheoretiker, der die Kunstgeschichte theoretisch fundieren wollte. Das heißt bei ihm: Er wollte die außerkünstlerischen Konstitutionsfaktoren der Kunst eruieren. Das bedeutet, daß er zusammen mit den Kunstwerken die Quellen und Literaturen studieren mußte, in denen er diese glaubte aufspüren zu können. So finden sich im Kontext der französischen Kunst- und Kulturgeschichte Listen und Literaturhinweise sowie ganze Bündel von Exzerpten, Zusammenfassungen und Paraphrasierungen gelesener Literaturen zur Wirtschafts-, Technik-, Literatur- und Sozialgeschichte des Landes. Auf seiner Frankreichreise hatte er übrigens einen Teil der philosophiegeschichtlichen Werke (etwa Etienne

Gilson u. a.) bei sich und studierte sie parallel zu seinen Untersuchungen am Abend.<sup>34</sup>

Raphael hatte also aufgrund seiner Theoriekonzeption der Kunstwissenschaft zwei höchst unterschiedliche Weisen der Auseinandersetzung mit Gegenständen, deren Resultate indes in einem Werkzusammenhang systematisch verbunden wurden. Gesteuert aber wurden beide von dem methodischen Vorrang des Objekts, also von der unmittelbaren, deshalb aber keineswegs »reinen«, d. h. theoretisch unstrukturierten Anschauung.

### Zur Frage der persönlichen Autorschaft des französischsprachigen Textteils

Max Raphael hat viele Jahre seines Lebens in Frankreich verbracht, nicht erst seit seinem freiwilligen und schließlich erzwungenen Exil ab 1932. Er beherrschte die französische Sprache gut. Er korrespondierte in ihr. Insofern ist es zunächst einmal wenigstens möglich, daß er den zweiten Ms-Teil direkt auf französisch verfaßt hat. Es gibt aber über diese notwendige Bedingung hinaus zwei Hinweise, welche die Vermutung einer persönlichen Autorschaft des französischen Textes hinreichend sicher erscheinen lassen.

Wie es vom deutschen Textteil keine ins Französische übersetzte Zeile gibt, so existiert umgekehrt vom französischen Textteil kein deutscher Manuskriptteil. Das deutet nun unzweifelhaft an, daß er direkt französisch geschrieben hat. Man könnte jetzt für diesen Korpus zwischen Schicht 1 und 2 noch eine weitere Schicht annehmen, die ein hs Original in deutscher Sprache enthielt, das den Usancen entsprechend nach Anfertigung der zweiten Schicht oder sogar schon nach der Übersetzung vernichtet wurde. Diese Hypothese ist aber durch Generalisierung eines eindeutigen archivalischen Befundes zurückzuweisen.

1. Es finden sich eine ganze Reihe französischsprachiger

Manuskripte im Nachlaß. Beispiele: *La vie sur les chantiers du Moyen Age* (Ts, 42 p. undat.)<sup>35</sup>; oder Notizen, Ausarbeitungen und Varia im Zusammenhang einiger Teile von *Arbeiter, Kunst und Künstler*, z. B. *La classe ouvrière devant l'art* (undatiert).<sup>36</sup> Er hat offensichtlich für diesen Aufsatzkomplex Übersetzungspläne gehegt und betrieb die Abfassung eines deutschen und eines französischen Originals parallel. Aus alledem geht hervor, daß Raphael nicht nur Briefe, sondern auch wissenschaftliche Texte in französischer Sprache selber schrieb.

2. Entscheidend ist jedoch, daß er von übersetzten Schriften das deutsche Original in Ts aufzuheben pflegte. Zwei Beispiele: *Arts, artistes et travailleurs* (Ts, 154 p. undat.) im Umkreis von *Arbeiter, Kunst und Künstler*.<sup>37</sup> Ferner: Im amerikanischen Exil hat Raphael eine »Geschichte des deutschen Industriekapitalismus« (Ts 58 + 118 p. undat.) geschrieben, die er auch zu veröffentlichen beabsichtigte, und zwar in den USA. Trotzdem hat er neben der englischen Übersetzung (Ts 198 p. undat.) das deutsche Original aufgehoben.<sup>38</sup> Dieser Fall ist noch deutlicher auf unser Romanik-Ms zu beziehen als die Texte im Umkreis von *Arbeiter, Kunst und Künstler*, weil die Übersetzung ebenfalls im Emigrationsland erscheinen sollte, während bei den undatierten Mss *Arbeiter, Kunst und Künstler* einiges dafür spricht, daß wenigstens ein Teil der Übersetzungen noch in Deutschland angefertigt wurde.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß Raphael in französischer Sprache schrieb und bei Übersetzungen das deutsche Original aufzubewahren pflegte. Beides spricht dafür, daß er selbst den französischsprachigen Textteil des Romanik-Ms, und zwar direkt in französischer Sprache verfaßt hat.

Es gibt noch ein weiteres Argument, den Stil. Dem wissenschaftlichen Selbstverständnis und den grundlagentheoretischen Zielvorstellungen nach war Raphael ein bisweilen

bis zur sprachlichen Stereotypie (vor allem in Teilen von *Arbeiter, Kunst und Künstler* vorgetrieben) nüchterner, präziser Autor ohne sprachliche Schnörkel und Ausschmückungen, dessen Stil von möglichst eindeutiger Beschreibung, von logischer Schlußfolgerung und von methodologischen und erkenntnistheoretischen Erörterungen geprägt ist. Zugleich ist er aber auch, wie er an vielen Stellen seiner autobiographischen Schriften darlegt, ein sehr sinnlicher Mensch.<sup>39</sup> Das schlägt sich auch im Umgang mit Kunstwerken und damit in seinen Schriften über diese nieder. Da gibt es sehr expressive Passagen, unvermittelte Deutungen und Wertungen, einen sehr hochgestimmten, gelegentlich pathetisch aufgeblähten Sprachduktus mit emotional stark besetzten Ausdrücken. Das ergibt eine gewisse stilistische Gebrochenheit, die sich in fast allen Werken Raphaels findet. Im vorliegenden Text nun ist diese Struktur nicht nur im deutschsprachigen Teil, sondern ebenso im französischen Teil zu beobachten, verstärkt durch einen relativ beschränkten Wortschatz. Das heißt, eine gewisse Glättung der Bruchstellen, wie sie bei fremder Übersetzung durch ein anders gelagertes subjektives Stil- und Sprachbewußtsein fast zwangsläufig erfolgt, fehlt. Es ist überdies eine kaum unterdrückte Neigung zur Verwendung rhetorischer Figuren festzustellen, die bekanntlich die französische Idiomatik, wie die fast aller romanischen Sprachen, prägt. Das kommt nicht nur an manchen Stellen Raphaels emphatischem Gegenstandsbezug und dem davon geprägten Stilempfinden entgegen, sondern erscheint uns außerdem nicht untypisch für den Sprachgebrauch von Ausländern, auch wenn sie die Sprache gut beherrschen. Diese Überlegungen halten wir für kein hinreichendes Beweismittel, aber es konkordiert dem archivalischen Befund und stützt deshalb die These von der persönlichen Autorschaft.

Als drittes Argument ist ein persönliches Zeugnis anzuführen. Claude Schaefer teilt uns in dem bereits erwähnten Brief am 2.3.1987 mit, er besitze ein (nicht mit der Text-

gliederung übereinstimmendes) Inhaltsverzeichnis, aus dem hervorgehe, daß Raphael das Ms selbst in französischer Sprache verfaßt hat. Er weist überdies auf einige Sprachfehler hin. Durch diese Übereinstimmung von persönlichem Zeugnis eines engen Freundes Raphaels, von stilkritischer Betrachtung und archivalischen Parallelsachverhalten halten wir die Autorschaftshypothese für hinreichend gesichert.

### Zu den Überschriften und der Gestalt des veröffentlichten Textes

Da Raphael, wie wir dargelegt haben, ursprünglich nicht den Plan hegte, beide Manuskriptteile zusammen zu veröffentlichen, hat er auch keinen gemeinsamen Titel für sie vorgesehen. Wir haben uns dennoch nicht veranlaßt gesehen, einen neuen Gesamttitel für das Buch zu suchen. Denn der Überschrift des deutschen Textteils sind beide Teilinhalte zu subsumieren, die deshalb auch beiden voranstehen kann. Diese Überschrift fungiert in diesem Buch als Untertitel, nachdem der Verlag einen nicht von Raphael stammenden Buchtitel gewählt hat. Eine über Zeit und Objektklasse hinausgehende Präzisierung des Forschungsprogramms hätte womöglich zu recht barocken Längen und Unverständlichkeiten geführt. Außerdem neigte Raphael selbst zu kurzen und sehr allgemeinen Titelangaben, wie seine zu Lebzeiten veröffentlichten Bücher und Überschriftenentwürfe im Nachlaß zeigen.

Die drei Kapitelüberschriften im ersten Teil stammen von Raphael selber; wir haben lediglich den im Ts titellosen Vorspann mit der Überschrift »Einleitung« versehen. Dadurch ergibt sich auch in den Überschriften eine gewisse Symmetrie zum inhaltlich ähnlich konzipierten Anfang des französischsprachigen Teils, den Raphael eigenhändig mit »Introduction« versehen hatte.

Eine Übersetzung ist notwendigerweise ein Eingriff auch in die geistige Struktur eines Textes. Zum französischsprachigen Teil hätten wir deshalb gern eine zweisprachige Ausgabe gehabt, in der die Übersetzung nur eine Lesehilfe gewesen wäre. Aber das ist aus verlegerischen Gründen nicht möglich. Bei den Überschriften haben wir eine leichte Änderung dem Ts gegenüber vorgenommen. Dort ist jedes einzelne Kapitel überschrieben mit: »Etudes sur les façades romanes en France«, gefolgt von »Introduction« oder den einzelnen Orten bzw. Patrozinien der behandelten Kirche. Die einzige Ausnahme bildet Kapitel V, das den Titel trägt: »Etudes sur les portails romanes en France. Toulouse: Saint-Etienne«.

Wir haben in der Kapitelgliederung nun zunächst die jeweilige Titelzeile weggelassen und den Kirchen- bzw. Ortsnamen allein als Überschrift genommen, weil die ständige Wiederholung der Zeile ja nur die Zugehörigkeit der einzelnen Faszikel, in denen die Kapitel aufbewahrt wurden, zum selben Textkorpus angibt.<sup>40</sup> Die ist aber durch ihre nunmehrige Zusammenfügung zwischen zwei Buchdeckeln ohnehin gesichert. Bleibt das Problem der Überschrift des gesamten Buchteils, die wegen der einzigen Ausnahme des Kapitels V nicht in authentischer Version von Raphaels Hand existiert. – Nun kann sich der Leser leicht überzeugen: die zentralen Untersuchungsgegenstände Raphaels sind die Portale und ihre Skulpturen. Beides ist natürlich in der Fassade lokalisiert und bestimmt deren Proportionen gründlich mit, wie ihre optische Signifikanz andererseits von den Fassaden nicht unberührt bleibt. Diesen ästhetischen Funktionszusammenhang thematisiert Raphael, aber eben im Hinblick auf die Portale. Wir hielten es deshalb für möglich und die inhaltlichen Intentionen des Autors treffend, wenn wir diesen Zusammenhang in einer Gesamttitulatur dieses Teils zusammenfassen: »Studien über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen in Frankreich«.

In dem bereits mehrfach erwähnten Inhaltsverzeichnis Schaefers liegt allerdings eine erwähnenswerte Überschriftenvariante vor. Nicht nur gibt Raphael hier dem Gesamtkorpus den Titel »Etudes sur l'art roman en France«. Vielmehr gliedert er den französischsprachigen Teil in vier Hauptkapitel, von denen der vierte über das Königsportal von Chartres das alte bleibt. Die anderen drei gruppieren die Kirchen nach Regionen und sind mit folgenden Überschriften versehen:

- I. La »Proto-Renaissance« romaine en Saintonge
- II. La »Proto-Renaissance« romaine dans les Hautes-Pyrénées
- III. La »Protorenaissance« [!] grecque à Toulouse.

Wir glaubten aus zwei Gründen diese Vorschläge, die erkennbar und, durch Schaefers Zeugnis belegt, von Raphael selbst stammen, vernachlässigen zu können:

- Inhaltlich sind die Überschriften in den Texten selbst durch nichts gedeckt. Raphael greift weder den Begriff Protorenaissance noch die damit überlicherweise bezeichneten kunst- und kulturhistorischen Sachverhalte in seinen Erörterungen auf. Wir sehen darin sogar eher eine gewisse inhaltliche Differenz zu seiner eigenen Kontinuitätshypothese.
- Zeitlich nach diesem Verzeichnis, dessen Anlaß nicht definitiv zu klären ist, hat Raphael den Text noch weiter überarbeitet. Er hat dabei nicht ein einziges Mal auf diese Begrifflichkeit zurückgegriffen. Wir können das nur so deuten, daß Raphael – vermutlich für eine vage Publikationsmöglichkeit – veranlaßt worden ist, sein Buch wenigstens in den Überschriften terminologisch »aufzumotzen«. Es gibt unseres Erachtens keinen Grund, diesem (vorgegebenen) taktischen Ziel entgegen der kontinuierlichen Textüberlieferung zu folgen.

Es bleibt noch das Überschriftenproblem des Kap. VI,2 (hier als Anhang auszugsweise abgedruckt): »Sculpteurs«

oder die Ersetzung in unidentifizierter Handschrift »Sculptures«. Die Frage ist inhaltlich kaum zu entscheiden, weil sich Raphaels Erkenntnisinteresse ja gerade auf den künstlerischen Produktionsprozeß eines Werkes, hier also auf die künstlerische Praxis der »sculpteurs« von Chartres richtet. Unsere Entscheidung für »sculptures« ist pragmatisch: Alle Überschriften des Beschreibungsteils bilden eine Objektklasse, die aus den Namen von gegenstandstragenden Objekten besteht. Deshalb bietet es sich an, für dieses letzte Kapitel ebenfalls eine Objektangabe zu wählen, um die Gliederungssystematik beizubehalten. In dem zitierten Inhaltsverzeichnis Schaefers heißt es im übrigen auch »Les sculptures«.

Raphaels Anmerkungen sind in der von ihm gewählten Reihenfolge mit arabischen Ziffern durchnummeriert und an die jeweiligen Kapitelenden gesetzt, wie er selbst angeordnet hatte. Unsere Anmerkungen sind ebenfalls arabisch durchnummeriert und mit einem vorgestellten Sternchen versehen an das Ende des Gesamttextes genommen worden.

Namen und Titel, sofern es sich um Verweise auf künstlerische oder literarische Monumente handelt, haben wir kursiv ausgezeichnet. Alle anderen Hervorhebungen stammen von Raphaels Hand. Fremdsprachige Zitate sind in den Anmerkungen übersetzt.

## Anmerkungen

- 1 Konvolut 27a.
- 2 Konvolut 28a.
- 3 Der Fragment gebliebene Reisebericht (in: M. Raphael, Lebens-Erinnerungen, hg. von H.-J. Heinrichs, Frankfurt/M. 1985, S. 243-264) ist eine grundlegende Quelle für viele Fragen im Zusammenhang mit dem hier veröffentlichten Ts.
- 4 Ebd., S. 245, 249.
- 5 Ebd., S. 250.
- 6 Diese wissenschaftliche Haltung dem Werkoriginal gegenüber übertrug sich offensichtlich auch auf Raphaels Schüler und Mitarbeiter. Im Nachlaß sind Korrespondenzen erhalten, in denen sich die Verfasser über originale Bildmaße und die Abweichungen bei den Angaben in Kopien auslassen. Vgl. auch die entsprechenden methodischen Hinweise bei J. Schumacher, Leonardo da Vinci. Maler und Forscher in anarchischer Gesellschaft, Berlin 1981, passim.
- 7 Aufbewahrt in den Konvoluten 28 c-e.
- 8 Die Gesamtdarstellung ist enthalten in: M. Raphael, Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, hg. von K. Binder, Frankfurt/M.-Paris 1984, S. 303-347 (in der Ausgabe gegenüber Ts gekürzt).
- 9 Ebd., S. 303; zum erkenntnistheoretischen Status und materiell-theoretischen Gehalt der Kategorie des Empirischen bei Raphael vgl. F. Dröge/K. Nievers, Konstitution und Produktion, in: ›Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen‹. Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt/M. 1989, S. 122-172.
- 10 Claude Schaefer berichtet, daß Raphael bei dem Versuch, diesen Teil zu veröffentlichen, Kontakt mit dem von ihm sehr geschätzten Kunsthistoriker Focillon aufgenommen habe, der seine Arbeit überschwänglich »gelobt«, ihm bei dem Publikationsvorhaben jedoch auch nicht helfen können. Brief an F. Dröge vom 2.3.1987.
- 10a Raphaels in New York geschriebene Manuskripte wurden z. T. von Joachim Schumacher redigiert; es ist denkbar, daß André Lurçat bzw. ein Forscher aus dessen Kreis Raphaels »Korrektor« für französischsprachige Texte war.
- 11 Vgl. A. Muschg, Arbeit – aufgegeben an uns selbst. Max Raphaels große Studie »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 263 vom 20.11.1984.
- 12 Woraus übrigens angesichts der letzten Werkeditionen der falsche Eindruck entstanden ist, Raphael würde als Bildbetrachter

fungieren. Das ist zumindest das Gegenteil von Raphaels Absicht, die sich auf Kunsttheorie und nicht auf Werkinterpretationen und deren pseudohistorische Aneinanderreihung richtet, und ebensowenig ist es die Ansicht der Herausgeber. Vgl. zu diesem Eindruck Harald Justin, Das Rätsel der verschiedenen Raphaels. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Max Raphaels, in: *Umbruch* 5-6/1986, S. 59-66.

- 13 Konvolut 27a, hs Fassung auf braunem Karton.
- 14 Die Teile sind arabisch mit 1 und 2 beziffert. Raphaels Freund, Prof. Dr. Claude Schaefer, und Frau Raphael haben 1970 offensichtlich vorgehabt, beide Teile im Zusammenhang und in deutscher Sprache zu veröffentlichen. Zu diesem Zweck hat Frau Raphael den deutschen Textteil komplett und die »Introduction« des französischen Teils am 25.8.1970 an Prof. Sauerländer zur Stellungnahme geschickt. Herr Sauerländer hat bekanntlich eine vollständig andere Arbeitsweise als Raphael. So schickte er das Skript umgehend am 3.9.1970 zurück (Notizzettel von Emma Raphael in 27a und 28a). Die Mappe enthält noch in Frau Raphaels Schrift eine spätere Einfügung eines anderen ersten Kapitels, nämlich des Buchs von Raphael über den Dorischen Tempel (Der Dorische Tempel, dargestellt am Poseidon-Tempel zu Paestum, Augsburg 1930). Dadurch verschob sich die Kapitelfolge über die romanischen Kirchen, die jetzt entsprechend mit 2. und 3. angezeigt wurde.
- 15 Gründe sind etwas anderes als Beweise. Da wir bewiesen haben, daß Raphael die beiden Textteile zunächst nicht zusammen publizieren wollte, können wir jetzt schlecht das Gegenteil beweisen. Die hier nunmehr vorgetragene Vermutung besagt, daß Raphael gegen Lebensende seine ursprünglichen Gründe hintangestellt hätte. Wir suchen also nach Gründen, die entgegen Raphaels früheren Absichten eine Publikation auch des deutschen Teils zusammen mit dem französischen sinnvoll oder gar notwendig, mindestens aber eine mögliche Hintanstellung seiner Absichten durch Raphael wahrscheinlich erscheinen lassen. Ein Grund ist ein Argument in einer vernünftigen Rekonstruktion. Er muß nicht immer zwingend sein. Soviel zum systematischen Status unserer editorischen Entscheidung.
- 16 Obgleich er hier das Darstellungsproblem, d. h. das Verhältnis von Forschung und logischer Rekonstruktion des Gegenstandes nicht so gut gelöst hat wie im vorliegenden Romanik-Text.
- 17 Und er ist dann postum auch so publiziert worden. Vgl. M. Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt/M. 1975, S. 51-168.

- 18 Quelle: Reisen in Frankreich 1935, a.a.O., S. 245.
- 19 Konvolut 28 c-e.
- 20 Diese und alle weiteren Textversionen sind enthalten in Konvolut 20a.
- 21 Hierzu gehören einige Bögen hs Korrekturhinweise von fremder Hand. Vgl. Abschnitt »Zur Arbeitsweise«.
- 22 Sie befindet sich deshalb im Nachlaß archivalisch zu Recht an anderem Ort, in Konvolut 28a, welches Varia von Raphaels Studien zur französischen Kunst- und Kulturgeschichte enthält.
- 23 Konvolut 28a.
- 24 F. Dröge/K. Nievers, Vom Kunstmuseum zum Kulturmuseum. Max Raphaels Museumskonzeption, in: Kritische Berichte 10 (1982) 2, S. 3-22.
- 25 Er nahm es mit in die Emigration mit dem Schiff *Mouzinho* von Lissabon in die USA, wo er am 22.6.1941 im Hafen von New York anlandete.
- 26 Das hat H.-J. Heinrichs, der Herausgeber der Lebens-Erinnerungen, sehr schön anhand von Selbstzeugnissen herausgearbeitet; vgl. a.a.O., S. 42.
- 27 Dagegen spricht auch nicht seine nie aufgegebenen Auffassung von einer strengen Kunstwissenschaft als Waffe im Klassenkampf. Denn reine und adäquate Erkenntnis der Wirklichkeit war ihm ihres aufklärerischen Gehaltes wegen sui generis befreiend und insofern gegen ideologische Herrschaft gerichtet. Vgl. die entsprechenden Passagen in Arbeiter, Kunst und Künstler.
- 28 Vgl. hierzu W. Schulz, Philosophie in der veränderten Welt, Pfuldingen 1972; H. Blumenberg, Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt/M. 1986.
- 29 Konvolut 26. Es zerfällt in drei Teile: 2 Blatt (4 Seiten) orthographischer Fehlerhinweise, 3 Blatt (4 Seiten) stilistischer und sachlicher Änderungsvorschläge, 1 Blatt (Überschrift: »Verschiedenes zur romanischen Ästhetik«) inhaltlicher und textorganisatorischer Hinweise und Anmerkungen zu vier Unklarheiten im Argumentationsgang. Raphael prüft alle Vorschläge gewissenhaft: viele arbeitet er in die nächste Textversion ein, einige akzeptiert er offensichtlich nicht, denn er ignoriert sie.
- 30 Schaefer erinnert sich nicht mehr an die Details dieses ein halbes Jahrhundert zurückliegenden theoretischen Diskurses. Sein Brief zur Sache an Raphael ist in dessen Nachlaß leider nicht mehr enthalten.
- 31 M. Raphael, Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, Frankfurt/M. 1984, S. 7-73.
- 32 M. Raphael, Lebens-Erinnerungen, a.a.O., S. 249 f.

- 33 Ebd., S. 245.  
34 Ebd., S. 263 und passim.  
35 Konvolut 69.  
36 Konvolut 54 a+b.  
37 Konvolut 53 b+c.  
38 Beides im Konvolut 21 a-c.  
39 Vgl. die einschlägige Passage der Lebens-Erinnerungen und den diesbezüglich erhellenden Kommentar von H.-J. Heinrichs.  
40 Allerdings indizieren die Wiederholungen noch etwas anderes. Von den beiden frühen Büchern, ferner dem Dorischen Tempel von 1930 und der Erkenntnistheorie von 1934 abgesehen, haben die meisten seiner Arbeiten den Charakter von Aufsätzen. Auch Arbeiter, Kunst und Künstler und Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? sind Aufsatzsammlungen, die jeweils unter einem Gesichtspunkt versammelt sind: In Arbeiter, Kunst und Künstler ist es das Bemühen, eine Kunsttheorie zu begründen und ihre Kernelemente für sich oder am Material (Corot) darzustellen. In Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? sind es die Bildanalysen unter unterschiedlich leitenden Fragestellungen. In den romanischen Kirchen, im zweiten Teil, sind es entsprechend einzelne Werkmonographien der Denkmäler. Dieser Aufsatzcharakter eines großen Teils des Raphaelschen Werkes ist allerdings keineswegs auf den fehlenden langen Atem zurückzuführen – den er andernorts hinlänglich bewiesen hat –, am wenigsten auch auf die Lebensumstände des Emigranten mit ihren kurzfristigen Planungshorizonten – dafür hat Raphael, wie wir zeigen konnten, seine Themen viel zu verbissen über wechselnde Stationen und lange Zeiten seines Lebens durchgehalten. Es ist unseres Erachtens am ehesten seiner unbedingten Werkorientierung, von der wir berichtet haben, geschuldet. Sein strukturiertes Theorieprogramm mit den aufs Einzelobjekt bezogenen methodischen Konsequenzen gewährleistet nahezu automatisch, daß sich solche Studien entweder unter thematischen Gesichtspunkten des Forschungsprozesses (z. B. Werkanalysen nach Gattungen) oder – wie bei den beiden Teilen des vorliegenden Textes – im Theoriekontext zusammenfügen lassen, ohne den Charakter des Willkürlichen anzunehmen. Das ist Ausfluß der gedanklichen Systematik Raphaels. – Der deutsche Teil ist übrigens eine durchstrukturierte Abhandlung mit klarer gedanklicher und begrifflicher Gliederung.

## Editorische Notiz des Herausgebers

Der Text wurde nach den folgenden editorischen Prinzipien von mir für eine Veröffentlichung bearbeitet:

Offensichtliche orthographische und grammatische Fehler sowie Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert. Altertümliche Schreibweisen wurden der heutigen Schreibweise angepaßt; dies betraf vor allem die Umwandlung von c in z bzw. k (etwa »Conception«) oder ae in ä etc. Allerdings wurde die altertümliche Schreibweise des Genitivs mit Genitiv-e (z. B. des Raumes) belassen und auch im zweiten Teil in der Übersetzung beibehalten. Von Raphael gebrauchte Abkürzungen wurden aufgelöst (m. W., sog., u.); m.a.W. wurde zum Teil in ein »also« umgewandelt. Das monotone »resp.« wurde in den meisten Fällen in »oder« geändert und in einigen Fällen gestrichen.

Sinngemäß wurden bei überlangen Abschnitten Absätze eingeführt; andererseits wurden manche Unterteilungen (in I,1, a etc.) aufgehoben, wenn sie mehr Strukturierungsprinzipien für Raphael selbst waren und vor allem bei längeren Passagen nur verwirrende Übergliederungen darstellten. In diesen Fällen wurde die Unterteilung durch Einzüge kenntlich gemacht.

Alle editorischen Zusätze stehen in eckiger Klammer.

**Weiterführende Literaturangaben**  
Zusammengestellt von  
Johann Konrad Eberlein und Heike Komnick

*Chadenac*

- Pariset, François-Georges, Les églises de Chadenac et de Pérignac, in: Congrès archéologique de France, 114<sup>e</sup> session, 1956, S. 245-256.
- N.N., Les lions de Chadenac et de Saint-Aubin d'Angers, in: Bulletin monumental 108 (1950), S. 218-219.

*Fenioux*

- Eygun, François, L'église paroissiale de Fenioux et la lanterne des morts, in: Congrès archéologique de France, 114<sup>e</sup> session, 1956, S. 304-315.
- Francovich, Geza de, Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo, 2 Bde., Milano/Firenze 1952.
- Giordano, Cuglielmo, Note su alcune chiese romaniche nell'ovest della Francia, in: Antichità viva 11 (1972) 3, S. 32-40.

*Périgueux*

- Beauchamps, Jean, Travaux effectués à Saint-Front de Périgueux dans la confession Sud, in: Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord 105 (1978), S. 43-45.
- Beoquart, Noël, Documents inédits du XVII<sup>e</sup> siècle sur des églises ou chapelles de Périgueux, in: Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord 106 (1979), S. 137-140.
- Bruand, Y., Documents sur la restauration de Saint-Front de Périgueux, in: Bulletin monumental 117 (1959), S. 135-136.
- Chappuis, R., Eglises romanes françaises comportant plusieurs coupes, in: Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente, 1968, S. 109-138.
- Donin, Richard Kurt, Die Kirchen Saint-Front in Périgueux und San Marco in Venedig, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 6 (1933), S. 97-101.
- Galet, Jean-Louis, Connaissance de Périgueux, Périgueux 1972.
- Lambert, Élie, Un ancien plan inédit de Saint-Front de Périgueux, in: Bulletin monumental 115 (1957), S. 279-282.

Secret, Jean, Saint-Front, Pierre-qui-vire 1970.

–, Périgueux, Paris o.J. (ca. 1970).

–, Les églises et chapelles de Périgueux. Existantes ou disparues, Périgueux: Joucla o.J. (ca. 1974).

–, Saint-Front au XVIIIe siècle, in: Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord 86 (1959), S. 44-48.

–, La restauration de Saint-Front au XIXe siècle, in: Les Monuments historiques de la France, 1956, S. 145-159.

–, La restauration de Saint-Front de Périgueux au XIXe siècle, in: Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord 102 (1975), S. 239-263.

Soubeyran, Michel, Catalogue raisonné des éléments de sculpture provenant de la cathédrale Saint-Front de Périgueux et conservés au Musée du Périgord, in: Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord 94 (1967), S. 166-200.

### *Toulouse*

Abrial-Aribert, Françoise, Le cloître de Saint-Sernin de Toulouse, in: Actes du 96e Congrès national des sociétés savantes [...], Archéologie occitane, 2, Paris 1976, S. 157-174.

Boiret, Yves, Toulouse, Église Saint-Sernin couvent des Jacobins, in: Les Monuments historiques de la France, N.S. 19 (1973) 1, S. 35-44.

Cabanot, Jean, Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse. Sixième colloque international de la société française d'archéologie (Toulouse, 22-23 Octobre 1971), in: Bulletin monumental 132 (1974), S. 99-145.

Cazes, D., Y. Carbonell-Lamothe und M. Pradalier-Schlumberger, Recherches sur la Cathédrale Saint-Etienne de Toulouse, in: Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France 43 (1979-1980), S. 7-163.

Cetto, Anna Maria, Explication de la Porte Miégeville de Saint-Sernin à Toulouse, in: Actes du XVIIe Congrès international d'histoire de l'art, Amsterdam 1952, La Haye 1955, S. 147-158.

Christ, Yvan, Abbayes de France, Paris 1955, S. 28, Tafeln 91-97.

Delaruelle, Étienne, Toulouse capitale wisi gothique et son rempart, in: Annales du Midi 67 (1955) 31, S. 205-221.

Drocourt, Michel, La nef raimondine de la cathédrale de Toulouse, in: Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France 1974, S. 108.

Duprat, Clémence-Paul, Les sources d'inspiration du milieu plastique dans lequel apparaît, vers 1555, l'art de Nicolas Bachelier, in: Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France 22 (1954), S. 57-78.

- Durliat, Marcel, La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XI<sup>e</sup> siècle, in: Bulletin monumental 121 (1963), S. 151-170.
- , L'atelier de Bernard Gilduin à Saint-Sernin de Toulouse, in: Anuario de estudios medievales 1 (1964), S. 521-529.
- , Le portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse, in: Annales du Midi 77, 72 (1965), S. 215-223.
- , Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac, in: Cahiers de civilisation médiévale 12 (1969), S. 349-364.
- , La sculpture romane à Toulouse, in: Archeologia 44 (1972), S. 6-13.
- , Saint-Sernin de Toulouse, in: Archeologia 77 (1974), S. 29-39.
- , Le portail de la salle capitulaire de la Daurade à Toulouse, in: Bulletin monumental 132 (1974), S. 201-211.
- , Les cloîtres historiés dans la France méridionale à l'époque romane, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 7 (1976), S. 61-74.
- , L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 8 (1977), S. 7-24.
- , Les édifices religieux, in: Les Monuments historiques de la France, N.S. 23 (1977) 2, S. 76-80.
- , Réapparition de chapiteaux romans dissimulés depuis sept siècles, in: Archeologia 52 (1972), S. 73-74.
- Gaillard, Georges, De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages, in: La Revue des Arts 1 (1951), S. 77-87.
- Gorsse, Pierre de, Toulouse, Paris: Nouvelles Editions latines, o. J. (ca. 1975).
- , A propos d'un centenaire: Prosper Mérimée inspecte les Monuments du Midi de la France, in: Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France, Serie 3, Bd. 5, H. 2-3 (1947), S. 478-492.
- Hamann, Richard, Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, Textband und 2 Tafelbände, Berlin 1955.
- Kraus, Henry, Gold was the mortar. The economics of cathedral building, London 1979.
- Lambert, Élie, La cathédrale de Toulouse jusqu'à l'époque romane, in: Cahiers archéologiques 2 (1947), S. 160-162.
- , [Bericht über Saint-Martin de Tours und Vergleich mit Toulouse, Saint-Sernin], in: Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1945-1946-1947, Paris 1950, S. 189-191.
- Lambert, Élie, Études médiévales, Bd. 2: Le Sud-ouest français, Toulouse 1958, S. 148-174.
- Lyman, Thomas W., Notes on the Porte Miégeville capitals and the construction of Saint-Sernin in Toulouse, in: The Art Bulletin 49 (1967), S. 25-36.

- , The sculpture programme of the Portes des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 12-39.
- , Terminology, typology, taxonomy – an approach to the study of architectural sculpture of the romanesque period, in: *Gazette des Beaux-Arts* 118 (1976), S. 223-227.
- Mesplé, Paul, Las estatuas de terracotta de Saint-Sernin de Toulouse, in: *Goya*, 6 (1955), S. 333-338.
- , Sculptures romanes et gothiques de l'église Saint-Sernin, in: *La Revue du Louvre et des musées de France*, 11 (1961), S. 167-174.
- , und Rascol, M., Les peintures murales de l'église des Augustins de Toulouse, in: *Les Monuments historiques de la France*, N.S. 7 (1961), S. 167-186.
- Milhau, Denis, Les cloîtres romans de Toulouse et l'art des chapiteaux, in: *Archeologia* 77 (1974), S. 50-59.
- Paulsson, Gregor, Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreichs, Toulouse und Cluny, in: *Formositas Romanica. Beiträge [ . . . ] Joseph Gantner zugeeignet*, Frauenfeld 1958, S. 9 ff.
- Prin, Maurice, *La cathédrale Saint-Etienne de Toulouse*, Lyon 1974.
- , La sculpture à Toulouse à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle, in: *Actes du 96e congrès national des Sociétés savantes [ . . . ]*, Archéologie occitane, 2, Paris 1976, S. 175-188.
- Rey, Raymond, Le cloître de Saint-Sernin et l'inquisition à Toulouse au XIIIe siècle, in: *Bulletin monumental* 110 (1952), S. 63-69.
- Salet, Francis, *La cathédrale de Toulouse*, in: *Bulletin monumental* 107 (1949), S. 169-172.
- Sauerländer, Willibald, Das sechste Internationale Colloquium der Société française d'archéologie: Die Skulpturen von Saint-Sernin in Toulouse, in: *Kunstchronik* 24 (1971), S. 341-347.
- Scott, David W., A restoration of the west portal relief decoration of Saint-Sernin of Toulouse, in: *The Art Bulletin* 46 (1964), S. 271-282.
- Seidel, Linda, A romantic Forgery: the romanesque »Portal« of Saint-Etienne in Toulouse, in: *The Art Bulletin* 50 (1968), S. 33-42.
- Seidel, Linda (Valerie), *Romanesque sculpture from the Cathedral of Saint-Etienne, Toulouse. (A thesis presented [ . . . ] to the Department of Fine Arts [ . . . ], Harvard University, Cambridge/Mass. December, 1964) (Nachdruck)*, New York 1977.
- Szym-Popper, St., Fouilles pratiquées sur l'emplacement du cloître de la cathédrale de Toulouse, in: *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (1963), S. 137-138.
- , *Saint-Sernin de Toulouse au XIe siècle*, in: *Bulletin monumental* 124 (1966), S. 196-197.

- , Le portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse, in: Bulletin monumental 124 (1966), S. 90-92.
- , Toulouse [Ausstellungskatalog 1971], Les grandes étapes de la sculpture romane Toulousaine, Musée des Augustins, April 1971.
- , Museum (Apostel aus dem Kapitelsaal von St. Etienne), in: Bulletin monumental 127 (1969).

#### *Valcabrère*

- Damiron, S., Eglises romanes pyrénéennes. Saint-Just-de-Valcabrère, in: L'information culturelle artistique 1 (1956) 2, S. 12-17.
- Gorsse, Pierre de, A propos d'un centenaire: Prosper Mérimée inspecte les Monuments du Midi de la France, in: Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France, Serie 3, Bd. 5, Heft 2-3 (1947), S. 478-492.
- Jacq, Christian, Le message spirituel de Saint-Just-de-Valcabrère, Paris 1972.
- , und François Brunier, Saint-Just-de-Valcabrère, Paris 1975.
- Stym-Popper, St., Consolidation et mise en valeur de l'église Saint-Just-de-Valcabrère, in: Les Monuments historiques de la France 5 (1959), S. 173-178.

#### *Zu dem Künstler Gilabertus*

- Lautard-Limouse, Lyne, Gilabertus, sculpteur roman toulousain, in: Archeologia 77 (1974), S. 40-49.
- , Origine du style de Gilabertus. Mémoire de maîtrise de l'auteur [...] à l'Université de Toulouse, Toulouse 1972.

## Namenregister

Beide Register wurden von Harald Justin erstellt und beziehen sich nur auf die Texte Max Raphaels.

- Abaelard 37, 38, 55, 56  
Abraham, Pol 220  
Alanus ab Insulis 109  
Hl. Anselm von Canterbury 26  
Alphonse Jourdain 210, 212  
Angles, Auguste 219  
Aubert, Marcel 130, 194, 195,  
196, 217, 228  
Augustinus 84, 220  
Auriol, A. 220
- Baum, Johann Wilhelm 220,  
221, 228  
Bedin, P. 195  
Berengar von Tours 55, 100,  
101  
Bernhard von Clairveaux 55,  
165, 184, 185, 216  
Boethius 26, 109  
Braque, Georges 144
- Cachon, P. 212, 221  
Calmette, Joseph 221  
Cézanne, Paul 144  
Choisy, Auguste 37, 61, 64, 69  
Clemens III. 109  
Corot, Camille 144  
Courbet, Gustave 144  
Coursel, V. de 183  
Crasilier 157
- Dangibeaud, Charles 131, 151,  
153, 156, 157, 160, 162, 170,  
172, 181, 183  
David, Jacques Louis 220
- Delacroix, Eugène 144, 220  
Deschamps, Paul 130, 147, 212,  
221  
Deshoulières, François 130, 147,  
181, 194, 221
- Eleonore von Aquitanien 211  
Euklid 110  
Eyck, Jan van 220
- Fleury 228  
Focillon, Henri 139, 147  
Francois-Pillion, Louise 209,  
220, 221
- Gauguin, Paul 144  
Geyer, Bernhard 120  
Gilbertus 166, 181, 192, 197 ff.  
Gilson, Étienne 116, 117, 120  
Godefroy de Bouillon 211  
Grabmann, Martin 120  
Grautoff, Otto 220  
Grosseteste, Robert 82, 83, 84
- Heinrich II. 211  
Hildebrandt, Adolf von 147
- Ingres, Jean Auguste Domini-  
que 220  
Isaac Stella 82 f.
- Johannes von Cornwall 99
- Laferrière, J. 162, 170  
Laran, J. 147

- Lasteyrie, Robert de 228  
 Lavedan, Pierre 191, 195, 196, 221  
 Lefèvre-Pontalis 225, 226, 227, 228  
 Louis VII. 211  
  
 Mariage 228  
 Marignan, Albert 228  
 Matisse, Henri 144  
 Mayeux, Henri 225, 228  
 Mège 195  
 Merlet 228  
 Michel, André 157, 159, 160, 214, 221  
 Musset, G. 150, 151, 153, 156, 160  
  
 Nodet, H. 162, 164, 168, 170  
  
 Oldéric 130  
  
 Petrus Damiani 101  
 Petrus Pictavensis 26  
 Picasso, Pablo 144  
 Porter, Arthur Kingsley 130, 131, 147, 160, 161, 162, 169, 170, 181, 183, 191, 195, 209, 210, 212, 219, 220, 221  
  
 Poussin, Nicolas 144  
  
 Rachou, Henri 197, 219, 220  
 Raimond IV. 211, 212  
 Raimond V. 211  
 Rey, Raymond 191, 195, 196, 220, 221  
 Rhein, André 160  
 Riegl, Alois 147  
 Robert von Melun 99  
 Roscelin von Compiègne 38, 55, 100  
  
 Schmarsow, August 147  
 Scotus Eriugena, Johannes 53  
 Suger (Abt von St. Denis) 209  
  
 Texier, Marcel-A. 63, 120  
 Thomas von Aquin 26, 37  
 Thierry von Chartres 109  
  
 Vallery-Radot, Jean 130, 147  
 Viollet-le-Duc, Eugène 24, 61, 102, 172, 225  
 Vöge, Wilhelm 221, 226, 228  
  
 Weyden, Rogier van der 220  
 Wölfflin, Heinrich 147

# Sachregister

- Absolute, das 178
- Antike (griechische Kunst, dori-  
sche Tempel) 29, 30, 31, 58,  
86, 104, 112, 171, 188, 204,  
214
- Architektur und deren sinnliche  
Wahrnehmung 38, 42, 43, 44,  
45, 53, 62, 63, 64, 74, 75, 76,  
77, 87, 88, 94, 96, 102, 103,  
111, 168, 199
- Autonomie des Kunstwerks 30,  
38, 42, 43, 58, 119, 171, 205
- Außen- und Innenraum (*siehe*  
*auch* Raum) 39, 40, 41, 42, 43,  
45, 60, 63, 64, 65, 86, 102,  
158, 163, 172
- Baukörper 34, 38, 39, 40, 41, 45,  
46, 47, 64, 66, 86 ff., 118
- Baustoff 24, 57, 58, 83, 118
- Christentum (Christliche Reli-  
gion, Ideologie und Kunst)  
24, 25, 26, 30, 31, 42, 43, 53,  
62, 68, 69, 73, 75, 78, 82, 85,  
88, 94, 97, 100, 117, 119, 159,  
171, 189
- Dualismus 67, 78, 93, 118, 176,  
190, 202, 203, 214
- »Einflußtheorie« 131 ff., 169,  
209
- Eisen- und Eisenbetonkonstruk-  
tion 24, 58, 61
- Empirische Ästhetik (*siehe auch*  
Kunstwissenschaft) 23, 24, 26
- Energie  
– Richtungsenergie 43
- Form 50, 51, 52, 53  
– Formbildung 135, 136  
– Gesamtform 155  
– geometrische Seinsform 94,  
95, 96
- Goldener Schnitt 111, 112
- Gotik (gotische Kunst und Ar-  
chitektur) 25, 36, 37, 46, 58,  
59, 61, 62, 65, 66, 68, 81, 82,  
94, 101, 102, 103, 105, 106,  
110, 112, 120, 145
- Impressionisten 144
- Komposition 137, 138, 157
- Konstruktion 24, 28, 29, 48, 65,  
66, 67, 69 ff., 86 ff., 136, 150,  
163  
– und Lichtgestaltung 69 ff.  
– von Materie und Masse 47, 48  
– und Mauer 28 ff., 39, 41 ff.  
– und Raumgestaltung 36, 86 ff.  
– Konstruktionstheorie 24, 25
- Konstruktionsfeld 110, 112
- Konkretisierungsprozeß 94  
– Konkretisierung des Absolu-  
ten 89  
– Konkretisierungsstufen des  
Räumlichen und des Körperli-  
chen 90 f.
- Konzeption 157, 159, 179, 181,  
182, 189, 197, 201, 214
- Konzeptionsfeld 111, 112
- Konzeptualismus 38
- Kunst(-werk) 23, 30, 43, 108,  
141, 144, 168, 202  
– Gesetze der Kunstentwick-  
lung 145, 146

- Kunst und Geschichte 131, 132
- Seinsweise eines Kunstwerks 135
- Künstler 42, 48, 71, 73, 103, 115, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 142, 154, 155, 158, 165, 167, 171, 174, 176, 177, 180, 187, 190, 192, 209, 210, 216
- Künstlerischer Schaffensprozeß, künstlerisches Schaffen, künstlerischer Gestaltungsprozeß 24, 25, 26, 132, 133, 135, 167, 171, 174, 176, 177, 190, 209, 213
- Kunstwissenschaft 129 ff.
  - empirische Kunstwissenschaft 129 ff.
  - Kunsthistoriker 143
  - Kunstkritik 129, 143
  - Kunstgeschichte und Wissenschaft 26, 27
- Licht 47, 82, 108, 118, 154, 158, 166, 175, 177, 181, 213, 214, 218
  - Lichtkomposition 60, 67, 69 ff., 98
  - Lichtkonkretisierung 80
  - und Schatten 50, 51
- Linie
  - Blicklinie 88, 95
  - Trefflinie 88
- Maßfeld 110, 112
- Materie und Masse 24, 47, 48, 56, 69, 75, 82, 84, 118, 135, 136, 137, 154, 155, 166, 167, 175, 176, 177, 181, 189, 202, 203, 205, 207, 213, 214, 215, 218
- Mathematik 84, 109, 110
- Mauer 28 ff., 118, 153, 180
  - konstruktive Funktion 28 ff.
  - Raumfunktion 38 f.
- Mensch und Gott 24, 39, 41, 44, 45, 54, 56, 65, 91/92, 101, 168, 188, 203
- Methode 135 ff.
- Mittelalter (Architektur, Kunst und Philosophie) 25, 29, 35, 45, 53, 54, 55, 56, 62, 67, 100, 110, 160, 172
- Modellierung 36, 136, 155, 166, 189, 190, 201, 206
  - Modellierungsachse 57, 63
  - Modellierungsebene 62
  - Modellierungssystem 34
- Motiv 137, 138
- Mystizismus 203
- ossature* 28, 29, 58
- Plotinismus 53
- Proportionen 109, 110, 111, 112, 114, 115, 163, 152
  - Proportionierungsgesetze 104
  - Proportionierungssystem 116
- Rationalismus 48, 67, 94, 98, 100
- Raum, Raumgestaltung (*siehe auch* Architektur, sinnliche Wahrnehmung) 33, 34, 35, 36, 65, 66, 67, 69 ff., 86 ff., 136, 174, 177, 180, 200, 205, 206, 207
- Realisation 180
- Realismus und Nominalismus 38, 54, 56, 106, 117, 119
- remplissage* 28, 58
- Renaissance 48, 117, 145
- Romanik (romanische Kunst und Architektur) 28, 31, 37, 41, 45, 46, 47, 49, 58, 64, 66, 81, 82, 105, 110, 112, 118, 119, 139, 144, 153 ff., 211, 212

Rhythmus 106, 173, 174, 178,  
180

Sein und Dasein 45, 46, 208, 209

– Objektivität des Seins 190

sinnliche Wahrnehmung (ästhe-  
tische Grundgefühle, sinnli-  
cher Genuß, Gefühle) 23, 32,  
38, 40, 44

Skulptur

– und Körper 177, 188, 189,  
190, 193, 200 f.

Stil 154, 159, 162, 163, 167, 168,  
179, 190, 191, 195, 206, 209,  
213, 216, 217

-analyse 155, 194

Universalienproblem 54 ff.

Wahrnehmungsfeld 111

Werkgestalt 137

Werkstein 48, 50, 51, 52