

Leonhard Helten

Das Ornament im Mittelalter

Das katalanische Zisterzienserkloster Santes Creus aus dem frühen 13. Jahrhundert in der Provinz Tarragon besitzt eine Reihe ziemlich verknotet erscheinender Glasfenster. Die Kirche wurde in der Nähe einer Gruppe von Kreuzen gegründet, die zur Erinnerung an angebliche Lichterscheinungen errichtet worden waren, daher der Name Santes Creus, also: zu den heiligen Kreuzen. Hat man sich in diese Fenster einmal eingesehen, dann ordnet sich der Wirrwarr bald höchst kunstvoll zu zwei großen Grundfiguren: Einmal sind es vier quadratische Felder mit je einem zentralen Kreuz. Die zweite Grundfigur bilden ein großer Kreis mit vier weiteren nach innen weisenden Halbkreisen. Beide Grundfiguren sind nun so kunstvoll miteinander verschlungen, dass im Zentrum der vier Einzelfelder wiederum weitere vier kleinere Kreuze entstehen (Abb. 1).

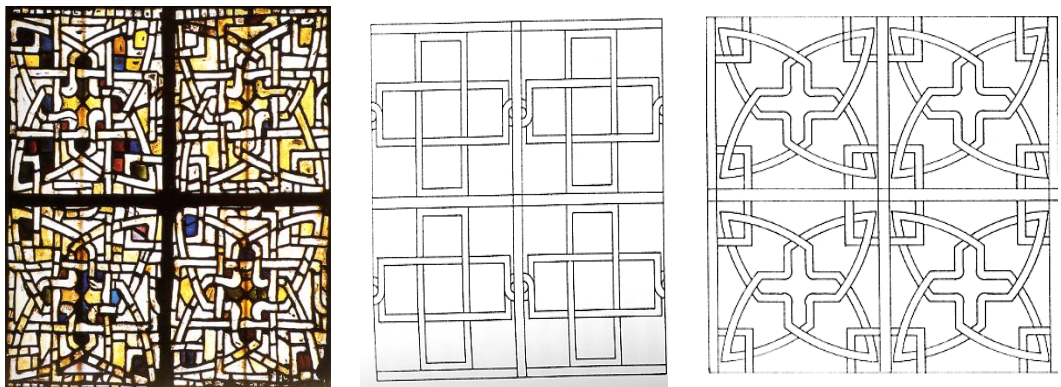


Abb. 1: Katalanische Zisterzienserkirche Santes Creus, Anfang 13. Jahrhundert

Deutlich einfacher und klarer erscheint eine solche Flechtwerkstruktur im Ornamentfenster der Predigerkirche in Erfurt um 1280 (Abb. 2). Man hat sie abgeleitet vom berühmten Musterbuch des 13. Jahrhunderts aus dem österreichischen Zisterzienserkloster Rein (Abb. 3). Aber braucht es wirklich für solch einfache geometrische Flechtbänder so räumlich weitgespannte Vorbilder? Was wissen wir eigentlich über die mittelalterliche Tradition der Ornamentfenster und wieviel blieb tatsächlich bis heute erhalten?

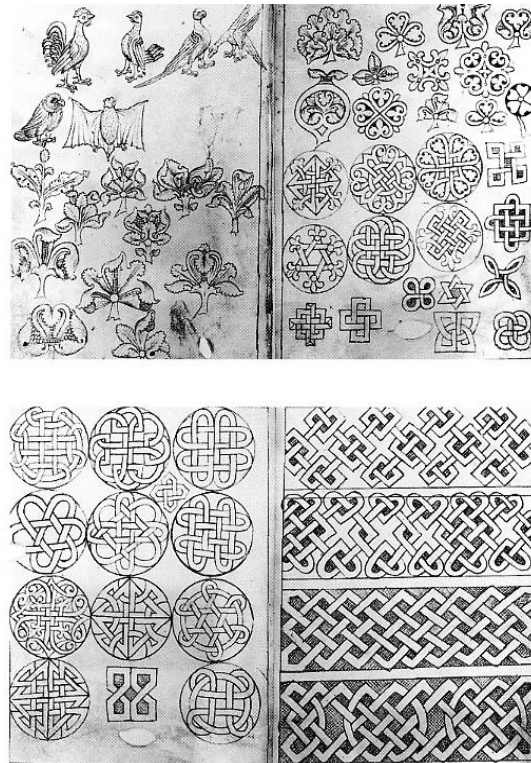


Abb. 2: Erfurt, Predigerkirche. Ornamentfenster im Chorseitenschiff um 1280

Abb. 3: Musterbuch aus dem Zisterzienserkloster Rein, 13. Jahrhundert

Wir schätzen, dass vom mittelalterlichen Bestand an Glasmalereien vielleicht drei Prozent in irgendeiner Form bekannt sind: in Werk, in Schrift, in Bild. Unser Wissen stützt sich also auf einen sehr kleinen Ausschnitt. Noch weniger blieb von den technischen Hilfsmitteln des Entwurfs von Glasfenstern erhalten. Meist wird in diesem Zusammenhang auf eine grundrierte Holztafel in Gerona verwiesen und auf deren Umsetzung im Glasfenster der Kathedrale von Gerona aus dem 14. Jahrhundert. Die einzelnen Flächen des Entwurfs sind mit Buchstaben gekennzeichnet, die dem Glasschneider für jede einzelne Glasscherbe die jeweilige Farbe vorgeben: gleicher Buchstabe, gleiche Farbe. Kleinteilige Figuren, die sich wiederholen, werden an genau einem Exempel ausgeführt, sonst nur in der Fläche umrissen. Man gibt also nicht mehr an, als für die Umsetzung nötig ist. Es ist meines Wissens eines der ganz seltenen mittelalterlichen Beispiele einer Arbeitstafel für die Herstellung eines konkreten uns bekannten Glasfensters. Tatsächlich muss es Abermillionen solcher Holztafeln im Mittelalter gegeben haben, die nach Gebrauch aber nicht aufbewahrt wurden – wozu auch? – und wohl bei erster Gelegenheit im Ofen landeten.

Die technische Umsetzung ist übrigens bis heute gleich: Nach diesem ältesten Verfahren, der sogenannten musivischen Glasmalerei, wurde der in Originalgröße angefertigte Entwurf (Visierung, Scheibenriss) mit farbigen Glasscherben ausge-

legt und die Binnenzeichnung mit Schwarzlot (eine feine Mischung pulverisierter Metalloxide mit einem leicht schmelzbaren Glasfluss) aufgemalt und eingebrannt. Die Scherben wurden mit Bleiruten, die zugleich Konturen bezeichneten, aneinandergesetzt. Auch die praktische Herstellung des Glases bleibt über die Jahrhunderte so, wie es Theophilus Presbyter schon zu Beginn des 12. Jahrhunderts ganz detailliert beschreibt. Zwei Teile Buchenasche und ein Teil Flusssand werden in verschiedenen Stufen und Öfen auf 1100°C erhitzt, zu Zylindern geformt, aufgeschnitten und gerade gewalzt. Scherben bis zu einer maximalen Größe von ca. 30 x 30 cm sind auf diese Weise möglich. Wirklich klares Glas war erst später möglich, als es gelang, Öfen bis 1450 °C zu erhitzen. Die ältesten Zeugen einer monumentalen Farbverglasung sind die Prophetenfenster im Langhaus des Augsburger Domes. Sie entstanden um 1100. Ein jedes Fenster zeigt je eine kräftig konturierte Prophetenfigur, so die Propheten Daniel und Hoseas. Eine abgestufte Binnenzeichnung verleiht ihnen plastische Fülle, die Gesichter sind fein differenziert. Relativ große Einzelscherben gliedern die Figur. Die klassischen Bemalungsphasen kamen hier noch kaum zur Geltung. Im 13. Jahrhundert wird das Bleirutennetz dann stärker zur differenzierenden Konturierung eingesetzt, wie etwa bei der Darstellung des Hl. Sebastian im Naumburger Dom aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Das Bleirutennetz gewinnt hier seine eigene graphische Qualität, ist nicht nur Hilfsmittel, sondern gehört substantiell zur Erscheinung des Glasfensters. So wie in den zu Beginn beschriebenen Fenstern im katalanischen Zisterzienserkloster Santes Creus. In beiden Fällen zielt die herausgehobene graphische Qualität des Bleirutennetzes auf die fensterinterne Komposition, während die Farbigkeit des Fensters stärker über das Einzelfenster hinaus raumkonstituierende Qualitäten generiert.

Aufschlussreich ist eine Gegenüberstellung dieser hochmittelalterlichen Fenster von Santes Creus mit der modernen 2007 eingeweihten Querhausverglasung des Kölner Domes durch Gerhard Richter: Ein riesiges Einzelfenster von 113 m² mit 11263 einzelnen Farbquadraten aus 72 verschiedenen Farbtönen – aber ohne jegliches Bleirutennetz. Die Echtantikscheiben mit einer Kantenlänge von 9,7 cm wurden vielmehr auf farblose Trägerscheiben geklebt und durch 2 mm breite Sili-konfugen miteinander verbunden. Im Ergebnis eine fast ganz auf die Raumwirkung abzielende Zusammenstellung einzelner Farbflecken ohne Konturierung der Einzelform des Quadrats. Das Fenster ersetzt ein von Wilhelm Teuwen nach dem 2. Weltkrieg entworfenes, weitgehend farbloses Fenster, dessen Lichtflut vom Domkapitel dann als störend und dem Raumeindruck zuwiderlaufend empfunden worden war. Der Fensterrahmen des sechsbahnigen Maßwerks war alt und im Zuge der Vollendung des Kölner Domes im 19. Jahrhundert eingesetzt worden. Die damalige figürliche Verglasung war eine Schenkung von König Wilhelm I., sie zeigte eine Reihe mittelalterlicher Herrscher und Kölner Erzbischöfe wie Anno oder Engelbert. Soweit die Vorgeschichte. Die heutige nichtfigürliche Verglasung

war Gegenstand langer Kontroversen. Für unseren Zusammenhang ist die Feststellung wichtig, dass es weder figürliche Fenster, noch im eigentlichen Sinne Ornamentfenster sind, da das Quadrat eben nicht als Einzelform erscheint und damit auch nicht im Rapport, Register oder als Reihe entgegentritt. Zufällig oder willkürlich ist die Anordnung aber damit keineswegs: die erste und dritte Bahn spiegeln einander ebenso wie die vierte und sechste, sowie die zweite und fünfte und folgen damit sogar dem achsensymmetrischen hierarchischen Aufbau des gegebenen Maßwerkfensters. Aber dies in einer Weise, die dem Mittelalter fremd war.

Ich komme damit zu einem zentralen Punkt. Ornamente sind im Mittelalter zunächst und vor allem baugebunden. Mittelalterliche Kirchenbauten bilden eine Einheit von Architektur und Ornament, von Zweckgemäßem und zugleich Schmückendem. Untersucht wurden Architektur und Ornament indes meist getrennt voneinander. Und so wie die Architektur auf einen großen Typenvorrat der Antike zurückgreift, so gilt dies auch für den ornamentalen Reichtum im Mittelalter. Die wenigen frühen Neuschöpfungen in dieser Zeit entspringen fast ausnahmslos der überragenden Bedeutung der Geometrie und ihrer semantischen Aufladung im Mittelalter. Die Kapitellform der Klosterkirche St. Michael in Hildesheim mag dies verdeutlichen. Stifter und Bauherr der Klosterkirche ist Bernard von Hildesheim, der auch als *architectus et artifex* titulierte worden ist. Im Langhaus seiner Klosterkirche begegnet in der Rhythmisierung des doppelten Stützenwechsels das sogenannte Würfelkapitell, eine Form, die der Antike mit ihren fünf Säulenordnungen gänzlich unbekannt ist. Das Würfelkapitell ist die geometrische Antwort auf die Frage: Wie leite ich über von der viereckigen Form der Auflast zur zylindrischen Querschnittsform der Säule? Der Terminus Würfelkapitell mag etwas irreführend sein, denn die Grundform dieses Kapitells ist kein Kubus, sondern eine Halbkugel, dessen Grundkreis ein Grundquadrat umschreibt. Aus den vier Halbkugelabschnitten über den Quadratseiten resultieren die seitlichen Schildflächen, dann wird horizontal so viel vom Halbkugelscheitel weggeschnitten, dass er dem oberen Durchmesser des Säulenschaftes entspricht. Es ist dieselbe geometrische Figur, die auf den Kopf gestellt, beim Kuppelbau von den im Quadrat angeordneten Grundpfeilern zur kreisförmigen Grundlinie der Kuppel führt, gemeint ist die Pendentivkuppel. Bis in jede Einzelform hinein reicht in Hildesheim die neue Qualität der Geometrisierung des Bauwerks (Abb. 4).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang folgende Feststellung: das Würfelkapitell ist eine genuin neue Einzelform des Mittelalters, aber diese Form ersetzt nicht den antiken Formenschatz, sie bereichert sie. Dies gilt in gleichem Maße für den symbolischen Sinngehalt. So besaßen seit dem Altertum Zahlen wie geometrische Grundformen einen symbolischen Inhalt, der sich im Schrifttum und in den Künsten widerspiegelte. Von der mesopotamischen über die griechische, römische und die jüdisch-christliche Kultur begegnet eine stete Bereicherung des symbolischen

Inhalts. In der christlichen Symbolik sind Zahlen wie geometrische Grundformen Teil des gesamten Ideengebäudes: Sie hatten nicht nur rein quantitative Bedeutung, sondern waren mit komplexen Sinngebungen behaftet. Und diese Form des Denkens hat denn auch bis hinein in die Kapitellform Gestalt gewonnen. Dies wurde in der Forschung auch schon früh hervorgehoben, blieb aber auf figürliche Darstellungen konzentriert, Ana Maria Quinones führte 1998 hierzu aus: „Dieser symbolische Charakter der romanischen Ikonografie ist immer schon in Zusammenhang mit figürlichen Darstellungen gesehen worden, während die gemeißelte Flora oft unbeachtet blieb. Dies hat zweifellos mehrere Gründe: Der erzählende Charakter der figürlichen Ikonographie macht diese leichter zugänglich und greifbarer. Außerdem gab es die traditionellen Thesen und Vorurteile, die die Forschungen hemmten oder in bestimmte Bahnen lenkten. Auch gilt es, Vergessen und Unkenntnis einer uralten floralen Symbolik zu berücksichtigen, die das Christentum in seinen Werken aufnahm, und die durch die frühchristliche, die koptische, byzantinische und vorromanische Kunst bezeugt wird. Schließlich muss man auch sehen, dass es bei einem Großteil der Wissenschaftler an Kenntnissen im Bereich der Botanik fehlt – Gründe, die die Beschäftigung mit der floralen Skulptur zwar nicht unterbinden, aber auch nicht erleichtern.“ Für ihre eigene Untersuchung konzentriert sich Quinones dann auf Akanthus, Schachtelhalm, Farn, Efeu, Schwertlilie, Apfel, Palmetten, Pinienzapfen, Rosette, Kleeblatt, Weizen und Weinstock (Abb. 5, 6).

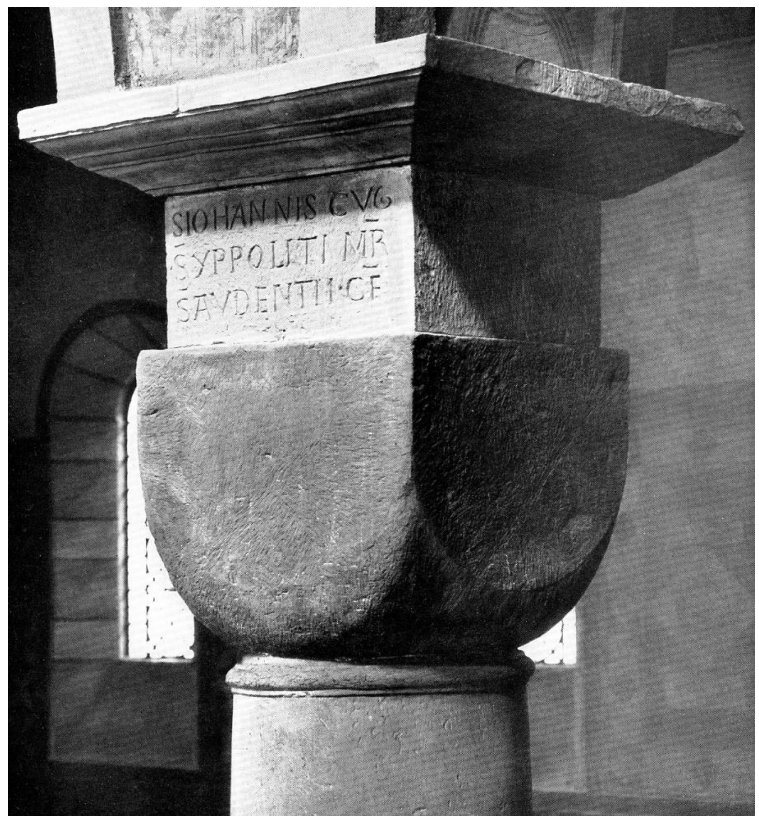


Abb. 4: Hildesheim, St. Michael, Würfelkapitel, Anfang 11. Jahrhundert



Abb. 5: Kapitell mit Weinrebe in San Pietro, Gropina (Toskana)



Abb. 6: Naumburg, Dom, Blattkapitelle, Mitte 13. Jahrhundert

Der jeweilige Reichtum allegorischer Sinngehalte einer bestimmten Pflanze korreliert indes nicht direkt mit der Häufigkeit ihres Erscheinens am Bauwerk. Dies gilt insbesondere für den Weinstock, der ein breites Spektrum an Bedeutungen aufweist, vom Symbol des gelobten Landes und damit des Paradieses nach einer Schriftstelle im vierten Buch Mose (Num 13, 23f.) bis hin zum offenkundigsten Emblem Christi im Johannesevangelium (Joh 15, 1ff.): „Ich bin der Weinstock und mein Vater ist der Weingärtner. Jede Rebe an mir, die keine Frucht bringt, entfernt er, und jede, die Frucht bringt, reinigt er, damit sie noch mehr Frucht bringe. Ihr seid schon rein durch das Wort, das ich zu euch geredet habe. Bleibet in mir und ich in euch. Wie die Rebe nicht von sich aus Frucht bringen kann, wenn sie nicht am Weinstock bleibt, so auch ihr nicht, wenn ihr nicht in mir bleibt. Ich bin der Weinstock, ihr die Rebzweige. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viele Frucht. Denn ohne mich könnt ihr nichts tun. Wenn einer nicht in mir bleibt, wird er hinausgeworfen wie der Rebzweig und verdorrt. Man liest sie zusammen und wirft sie ins Feuer. Und sie verbrennen. Wenn ihr in mir bleibt und meine Worte in euch bleiben, dann bittet, um was ihr wollt, und es wird

euch zuteilwerden. Dadurch ist mein Vater verherrlicht, daß ihr viele Frucht bringt, und dann werdet ihr meine Jünger sein.“ Weitere Bibelstellen, wie die Worte die Christus während des Letzten Abendmahls sprach oder die Zeichen des Bundes für Noah (Gen 9) und das Volk Israel (Ex 24, 6ff.) können darlegen, dass der Weinstock zu einem der komplexesten und attraktivsten Bildthemen avancierte, was aber nicht bedeutet, dass die Weinrebe auch am häufigsten am Bauwerk dargestellt wird. Die Auswahl der Pflanzen mag nicht beliebig sein, aber ihre Verwendung wird man nicht ausschließlich ihrem theologischen Gehalt zuresen. Viel wichtiger erscheint die grundsätzliche Ausdeutbarkeit der Formen im Mittelalter, wie es der Kulturhistoriker Johan Huizinga in seinem wunderbaren Werk „Herbst des Mittelalters“ bereits 1924 hervorhob: *Nihil vacuum neque sine signo apud deum*. Nichts ist leer oder ohne Zeichen bei Gott. Und schließlich bleibt in diesem Zusammenhang auffällig, dass eine Häufigkeit figürlicher Darstellungen in der Romanik besonders an den großen Pilgerstraßen begegnet, zuerst im 11. Jahrhundert an der Martinskirche im spanischen Fromista, dort am Außenbau nicht in erzählender oder darstellender, sondern in apotropäischer Intention.

Soweit zur Fülle der ornamentalen Einzelformen und deren symbolischer Ausdeutung im Mittelalter am Beispiel des Kapitells, die mit dem gleichen Ergebnis auf alle Kunstformen des mittelalterlichen Kirchenbaus bis hin zu den musivischen Glasfenstern übertragen werden können. Das methodische Spektrum zur Erfassung des Ornaments ist dagegen auffällig schmal und zugegebenermaßen auch keine leichte Kost, wenn die Forschung über die bloße Auflistung unterschiedlicher Einzelformen hinauszugehen suchte. Einen Autor will ich aber wenigstens kurz anreißen, der weniger über die Bedeutungsebenen als vielmehr über die Art und Weise des Dargestellten die Voraussetzungen der Ornamentformen im Mittelalter in den Blick nimmt: den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905) und sein Werk „Die spätromische Kunstindustrie“ aus dem Jahre 1905, insbesondere wegen seines wahrnehmungstheoretischen Ansatzes. Wie gesagt, keine leichte Kost, die Kernaussage beschreibt 1979 der Kunsthistoriker Ernst Gombrich (1909-2001) wie folgt: „Die These dieses Werkes in Kurzfassung: Die Geschichte der Kunst vom Alten Ägypten bis zur Spätantike ist die Geschichte einer Wandlung des ‚Kunstwollens‘ von einem taktilen (Riegl: haptischen) zu einem visuellen oder ‚optischen‘ Wahrnehmungstypus. Dieser Wandel manifestiert sich nicht nur in der figürlichen Kunst, sondern auch in Architektur und angewandter Kunst. Von jedem Architekturmotiv, jeder Brosche oder Fibel einer bestimmten Periode muss und kann gezeigt werden, wie sie denselben inhärenten Gesetzen der Stilentwicklung unterliegen, welche die Kunst unaufhaltsam vom Tast- zum Gesichtssinn treiben. (...) Drei Techniken werden nacheinander analysiert: Durchbrucharbeiten, Keilschnitt und Granatarbeiten in Gold. Sie zeigen nach Riegl die fortschreitende Abkehr vom isolierten Motiv, das sich vor einem neutralen Grund abhebt und das typisch ist für die griechische Kunst. Statt-

dessen erhalten wir eine Verunklärung des Verhältnisses von Figur und Grund. (...) Das geschieht zuerst in bestimmten Typen von durchbrochener Arbeit, wo sich die Figur und die ausgesparte Leere gleichwertig verhalten. Beim Keilschnitt ist es noch schwerer zu sagen, ob die Erhebungen oder die Senkungen das dominante Muster bilden. In den Granateinlagen der Völkerwanderungszeit stellt die Fassung bisweilen das Muster und die dunkelroten Steine lesen wir als Grund. Damit ist die Umkehrung komplett. Diese Entwicklung läuft bei Riegl parallel zu derjenigen der Skulptur. Anstelle des sorgfältig taktile Ausformens individueller Details setzte die spätrömische Bildhauerkunst jene summarische Behandlung, die ihr den schlechten Namen einbrachte, sie benützte Bohrer anstelle von Meisseln, um den Effekt tiefer Schatten und harter Lichter auszubeuten. Keine liebevollen Artikulationen des Individuellen also, wie wir es in den besten Hervorbringungen der griechischen Kunst bewundern, sondern massierte Effekte, die sich besser von der Ferne, als von der Nähe aus wahrnehmen lassen. Laut Riegl wäre es nicht nur nutzlos, sondern auch kurzsichtig, diesen Wandel als Verfall zu beklagen, denn ohne diese unaufhaltsame Entwicklung hätte die Kunst nicht zur Wiedergabe von Raum und Atmosphäre voranschreiten können.“

Riegls zentraler Begriff der „Wandlung des Kunstwillens“ mag heute fremd klingen, seine damals an Funden in Österreich-Ungarn direkt am Material gewonnenen Fachtermini bestimmen die Werke über das Ornament bis heute. Auch mag verwundern, dass jenen Altmeistern der Kunstgeschichte auf manchen Gebieten keine vergleichbaren am Material orientierten Arbeiten zur Seite gestellt werden können; eine Geschichte des mittelalterlichen Kapitells etwa wurde verschiedentlich angekündigt, erschienen ist keine von ihnen. Will man die Abhängigkeit des mittelalterlichen Ornaments von der Antike auf eine große Formel bringen, so wird man Anverwandlung antiker Typen und Einzelformen für das frühe Mittelalter konstatieren müssen, ab dem 11. Jahrhundert die systematische Geometrisierung des Kirchenbaus in all seinen Teilen und schließlich ab dem hohen Mittelalter die überragende Bedeutung der neuen Form des Maßwerks, das von einer bestimmten Fensterform im frühen 13. Jahrhundert zu einer universalen Gestaltungsform über alle Kunstgattungen hinweg bis ins späte Mittelalter avancierte.

Zunächst aber ein Blick auf die Glasfenster, um diesen schwierigen Gedanken-gang Riegls mit seiner, wie er es nennt, Verunklärung des Verhältnisses von ornamentaler Figur und Grund, an einem konkreten Beispiel zu erläutern, an drei Chorfenstern des Regensburger Domes: Eingefasst zwischen zwei weißen vertikalen seitlichen Streifen, die schon Viollet-le-Duc als internen Rahmen erkannte, vergleichbar dem Rahmen eines Gemäldes, zeigen alle drei Fenster eine vertikale Abfolge von Medaillons zwischen zwei Bordüren (Abb. 7). Im ersten Fenster alternieren gelbe und rote stehende Vierblätter in blauen Kreisen. Im zweiten Fens-

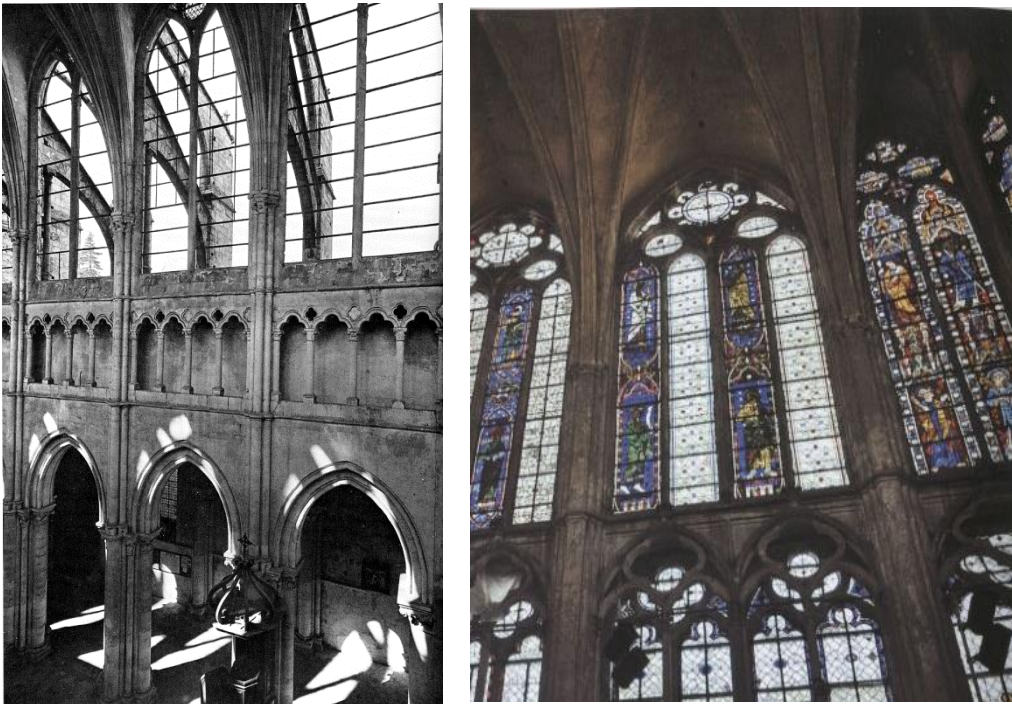
ter tangieren diese Kreise einander nicht mehr, sondern resultieren aus zwei gegenläufigen Ranken, wie auch die Vierblätter nun als Überschneidungsform von



Abb. 7: Regensburg, Dom. Fenster S V kurz vor 1300, Fenster I um 1310 und Fenster S XI um 1325

einbeschriebenen Vierpässen erscheinen, daher sind sie nun leicht gedreht als liegende Vierblätter. Im dritten Fenster dann wird das liegende Vierblatt mit einem über Eck gestellten Quadrat zu einer achteiligen Figur verbunden. Mit den Spitzen des Quadrats tangiert dieses Medaillon nun die seitlichen Bordüren, so wie die Medaillons in den beiden ersten Fenstern. Aber mit einem Unterschied: hier sind nun noch vertikal zwei zusätzliche rote Stege innen an die Bordüre eingefügt. Der Steg ist exakt so breit, dass er das Vierblatt des Medaillons tangiert, vom über Eck gestellten Quadrat aber überschritten wird. Auch fällt auf, dass auf eine alternierende Farbabfolge der Medaillons verzichtet wird, stattdessen stets rote Blüte, blaues Medaillon und gelber Grund. Doch gerade dieses Verhältnis von Figur und Grund ist durch die Einfügung der seitlichen roten Stege weniger deutlich als in den beiden ersten Fenstern, da das Vierblatt optisch in einer Ebene mit den roten Stegen eingespannt erscheint und nach der Binnenkontur dem Quadrat aufliegt, das Quadrat aber seinerseits durch seine seitliche Überschneidung des roten Steges ganz nach vorne rückt. Dazu passt, dass der gelbe Grund nun farblich gleichwertig mit Medaillon und Bordüre hervortritt, während der Grund im ersten Fenster eindeutig durch Schwarzlotbemalung definiert ist oder durch einen lichtblauen Fond hinter den klar konturierten Ranken des zweiten Fensters. Achim Hubel bekräftigt 2017 über diese Kriterien sogar seine zeitliche Abfolge dieser drei Fenster, er schreibt: „Zudem lassen sich die Ornamentscheiben in den oberen Bahnen der Südchorfenster direkt vergleichen mit den Ornamentscheiben im mittleren Hauptchorfenster [das sind die beschriebenen beiden ersten Fenster, L.H.]: Die zwischen Bordüren eingespannten Medaillons erscheinen im Hauptchor konse-

quent weiterentwickelt; sie bereichern die Komposition durch die Auflösung der betonten Vertikalisierung und durch die Einführung verschlungener Pflanzenreihen. Dennoch bleiben sie sich stilistisch nah verwandt und bestätigen ihre zeitliche Nähe, zumal sie ja nur ein Abstand von gut zehn Jahren trennt. Dagegen macht sich ab etwa 1325 ein ganz anderes Verhältnis zum Ornament bemerkbar. Die graphischen Elemente werden reduziert, die Schwarzlotzeichnung fällt teilweise ganz weg, die Ornamente erscheinen als leuchtende Farbflächen in raffinierter Farbigkeit. Zum Vergleich herangezogen seien etwa die um 1325 entstandenen Ornamentscheiben im Fenster süd XI [das beschriebene dritte Fenster, L.H.]. Der Unterschied zu den frühen Ornamentfeldern könnte nicht größer sein. Man begegnet nicht mehr fein gezeichneten und sorgsam konturierten Medaillons, sondern leuchtenden Farbflächen, die zu Sternen oder Mehrpässen geordnet sind, wobei nicht mehr die strenge Musterung vorherrscht, sondern ein fast kaleidoskopartiges Aufblitzen, ein leuchtendes Vibrieren, das vor allem von den in leuchten-



den Kontrasten eingesetzten Farbkontrasten lebt.“

Abb. 8: Chartres, Saint-Père, Langhaus und Chorobergaden

Wenn hier die Leuchtkraft dieser Glasfenster hervorgehoben wird, muss sie von der Helligkeit der Fenster deutlich unterschieden werden. Denn den Glasfenstern ist eine für den Kirchenraum genuin architektonische Qualität eigen, dies zeigt augenfällig eine historische Aufnahme der Abteikirche Saint-Pierre in Chartres aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie zeigt den Langhausobergaden mit seinen wandbreiten Maßwerkfenstern ohne seine Verglasung (Abb. 8). Aus der Vergrößerung der Fenster resultiert hier keine weitere Raumöffnung. Vielmehr avancie-

ren die Glasfenster zur eigentlichen Raumgrenze, wo diese fehlen, geht eben nicht die Füllung einer Wandöffnung verloren, sondern die architektonische Raumgrenze selbst. Hans Jantzen sprach 1927 von einem „diaphanen Strukturprinzip“, gerade nicht von einer „durchscheinenden Öffnung“. Die Voraussetzungen waren mit der Erfindung des Maßwerks in Reims 1211 durch Jean d’Orbais geschaffen worden und die Möglichkeiten mit der 1248 geweihten Sainte-Chapelle in Paris ausgeschöpft. Unabdingbare Voraussetzung für diese neugewonnene Raumgrenze war die Farbigekeit der Scheiben. Klarglas, mit seiner Öffnung nach außen, zerstört diese Raumgrenze, der in Frankreich – im Gegensatz zu Deutschland – so dominierende Einsatz blauer und roter Scherben unterstreicht sie. Es sind dies zugleich die beiden teuersten Farben.

Frühe Beobachtungen von Louis Grodecki und Eva Frodl-Kraft etwa, dass Fenstergröße und Helligkeit nicht zwangsläufig korrelieren, dass vielmehr in den Bauten des französischen Kronlandes im Zeitraum zwischen 1140 und 1240 mit zunehmender Fenstergröße die Dunkelheit der Farbverglasung proportional zunahm, gaben wieder Anlass, nach der Übertragbarkeit eines solchen Befundes auf andere Regionen und Zeiträume zu fragen. Denn schon um 1300 begegnet mit der Erfindung des Silbergelbs im Umkreis von Paris, das erstmals in der musivischen Glasmalerei mehrere Farbtöne auf einem einzigen Glasscherben ermöglichte, vom zarten Zitronengelb bis golden Orange, und mit einer deutlichen Aufhellung der Glasfenster insgesamt, eine völlig neue Befundlage. Gleichzeitig erscheinen nun höchst kunstvolle Maßwerkfiguren nicht mehr allein als Rahmen, sondern auch in der Glasmalerei selbst, im Kölner Domchor höchst kunstvoll vor einer Transennengliederung als Bildgrund. Die Untersuchungen Jürgen Michlers 1984 schließlich zu den Farbfassungen hochmittelalterlicher Räume berührten die Frage nach möglichen Abstimmungen zwischen Glasfenstern und Wandfassungen und damit die Frage eines Masterplans und darüber hinaus das noch nicht geklärte Verhältnis zwischen Bauhütte und Glasmalereiwerkstatt. Gattungsübergreifende Arbeiten hierzu fehlen. Eine dem *Corpus Vitrearum* vergleichbare Erfassung der im Original und *in situ* erhaltenen Maßwerke gibt es nicht einmal im Ansatz, grundlegende Fragen zum mittelalterlichen Glasfenster und zur Ausbildung und Anwendung des Ornaments im Mittelalter sind bis heute völlig offen.

Dies führt mich zum letzten Punkt: die figürlichen Fenster mögen von der Forschung gegenüber den Ornamentfenstern, die im 19. Jahrhundert auch gern ‚Tepichfenster‘ genannt wurden, bevorzugt behandelt worden sein, so wie die oben beschriebenen figürlichen Kapitelle gegenüber den ornamental gestalteten Kapitellen, ja sie mögen uns heute vielleicht bildmächtiger erscheinen, dem Mittelalter aber ist eine solche Vorstellung fremd! Hierfür steht die mittelalterliche Chorverglasung des 1248 begonnenen Kölner Domes. Diese legt nahe, dass die Entscheidung für oder gegen ein figürliches Bildprogramm viel stärker vom jeweiligen Benutzerkreis des betreffenden Bauteils bestimmt ist und dass für einen gelehrten

geistlichen Benutzerkreis eine reine Ornamentverglasung eher angemessen war als figürliche Bildprogramme. Ich will dies kurz erläutern:

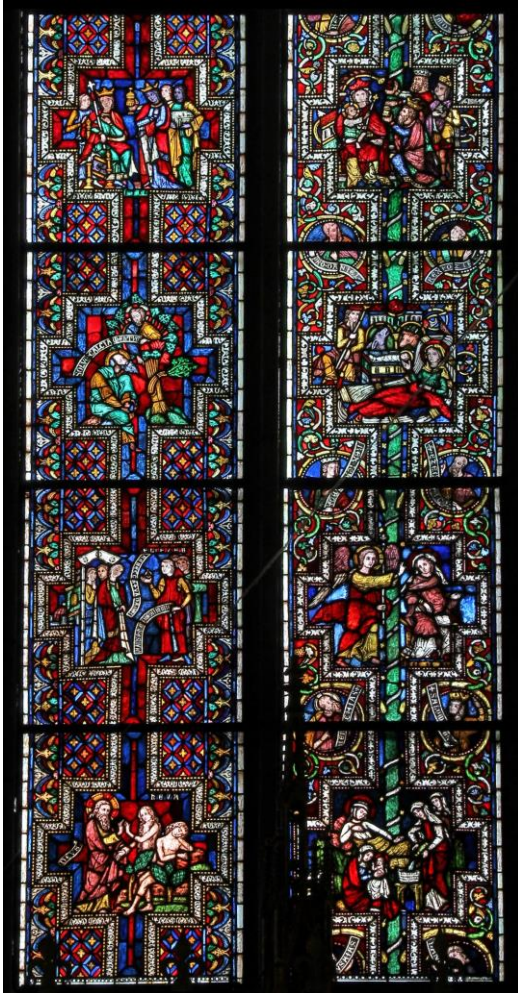


Abb. 9: Köln, Dom,
Bibelfenster, um 1260



Abb. 10: Köln, Dom
Grisaillefenster Chorumgang 1130-40

Der Kölner Domchor wurde 1248 im Osten begonnen. Um 1260 erhielten die Chorfenster im Kapellenkranz eine aufwändige ornamentale Grisailleverglasung. Mit einer Ausnahme: das zentrale Fenster in der Scheitelkapelle, also genau auf der Längsachse der Kirche, wurde in zwei parallelen Bahnen mit einem typologischen Bildzyklus ausgestattet, dem sogenannten Bibelfenster (Abb. 9). Im Ergebnis ein durchlaufendes helles ornamentales Fensterband mit einem einzigen vollfarbigen Akzent im Scheitel. Zwischen 1304 und 1315 wurden die Obergadenfenster eingesetzt, diese zeigen in einem schmalen unteren Band einen Zyklus von 48 Königen und darüber hohe, höchst kunstvoll zusammengesetzte Ornamentbah-

nen. Auch hier ist einzig das Scheitelfenster mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige und zwei aufsteigenden Bahnen mit 24 Propheten und königlichen Vorfahren Christi in ganzer Höhe figürlich besetzt. Unmittelbar danach wurde in den Chorkapellen die bestehende ornamentale Grisailleverglasung verändert: im unteren Teil der Fenster wurde eine figürliche Verglasung eingesetzt, darüber blieben die älteren Ornamentbahnen bestehen (Abb. 10). Soweit der Befund. Schon Herbert Rode hatte 1974 mit dem Verweis auf französische Vorbilder darauf verwiesen, dass es sich bei der ursprünglichen ornamentalen Grisailleverglasung keineswegs um eine Notverglasung handeln könne, sondern „eine echte Cathedralverglasung, die dem neuen Lichtempfinden der Zeit entsprach“. Das mittlere farbige typologische Bibelfenster ordnete er inhaltlich einem Gesamtprogramm zu, das die gesamte Ausstattung des Chores einschließlich der Verglasung umfasse: „Stehen in den Obergadenfenstern 48 Könige als auf Christus hinführende Genealogie (*ante legem*), bezeichnen die Chorpfeilerplastiken mit Christus und Maria sowie die Bibelfenster die Mitte der Weltgeschichte, die Zeit *sub lege* mit Christus als dem neuen *legislator*, so setzt sich in den Chorkapellen die an Christus anschließende Zeit, das *tempus gratiae*, im Bilde der Heiligen fort.“ Mit der späteren Entscheidung, die ursprünglichen Grisaillefenster zumindest teilweise durch ein figürliches Bildprogramm zu ersetzen, habe man schließlich versucht, die unteren Kapellenfenster den Königsfenstern im Obergaden farblich anzugleichen. Aber gerade hierfür kennen wir keine Beispiele. Auch inhaltlich wirft eine nachträgliche Ergänzung um die Gnadenzeit nach Christus (*sub gratia*) Fragen auf. Rolf Lauer und Ulrike Brinkmann haben demgegenüber auf der Grundlage der liturgischen Nutzung des Kirchenraumes eine andere überzeugende Deutung vorgebracht: „In der ursprünglichen Planung des neuen gotischen Domes waren den einzelnen Raumteilen unterschiedliche Nutzungen zugeordnet: Langhaus und Querhaus sollten als Pilgerkirche dienen. Folgerichtig plante man, den Dreikönigsschrein als das wichtigste Heiltum des Domes in der Vierung aufzustellen. Der Binnenchor sollte dem erzbischöflichen Gottesdienst und dem Chorgebet des Domkapitels vorbehalten bleiben, der Chorumgang Prozessionen der geistlichen, und in den Chorkapellen sollten Stiftungsmessen ohne Beteiligung von Laien stattfinden.“ Demnach wäre die Ornamentverglasung ausschließlich für die Geistlichkeit in einem den Laien nicht zugänglichen Chorraum bestimmt gewesen. Die Königsfenster im Obergaden hingegen waren vom Langhaus und von der Vierung aus zu sehen und konnten sowohl optisch als auch inhaltlich auf den großen Dreikönigsschrein im Vierungsquadrat vor dem Chor bezogen werden. Soweit die ursprüngliche Planung, die 1304 durch die folgenreiche Einziehung der großen Trennwand zum Chor durch eine zweite Planung ersetzt wurde. Bis dahin befand sich der Dreikönigsschrein noch im westlichen Teil des Alten Domes, der nun für die weiteren Bauarbeiten abgetragen wurde, das Querhaus mit dem eigentlichen Aufstellungsort für den Schrein war nur begonnen, aber längst noch auf absehbare Zeit nicht fertiggestellt. Deshalb entschied man, den Dreikönigsschrein

zur Chorweihe 1322 in die Achskapelle zu übertragen. Mit weitreichenden Folgen. Denn nun musste der Chorumgang für die Pilger geöffnet werden, um ihnen den Zugang zum wichtigsten Heiltum zu ermöglichen. Lauer und Brinkmann führen weiter aus: „Auch wenn dieser Aufstellungsort des Dreikönigen-schreines nur als Zwischenlösung gedacht war, war vermutlich klar, daß dieser Zustand länger andauern würde. Nur so ist zu erklären, dass die Ausstattung des Chorumganges im Hinblick auf den Pilgerbetrieb tiefgreifende Veränderungen erfuhr. Die Chorkapellen wurden durch steinerne Brüstungen und eiserne Gitter verschlossen, die Gnadenbilder wurden neu angeordnet, vor allem aber wurde die Ornamentverglasung teilweise durch ein farbiges Bildprogramm ergänzt, das thematisch auf die Bedürfnisse der Pilger zugeschnitten war. [...] In keinem anderen Kirchenbau läßt sich die Abhängigkeit des Ausstattungsprogrammes von der Nutzung so anschaulich und so stringent nachweisen, wie im Chorumgang des Kölner Domes. Der radikale Wechsel von einer bilderlosen Ornamentverglasung, hin zu einem narrativen, leicht verständlichen Bilderzyklus zeigt, daß mittelalterliche Glasmalereien nicht notwendigerweise Teil eines übergeordneten, statisch fixierten theologischen Gesamtkonzeptes sind. Vielmehr tragen sie den Erfordernissen der Theologie ebenso Rechnung wie den unterschiedlichen Bedürfnissen der Rezipienten, seien es Geistliche oder Laien.“



Abb. 11: Köln, Dom,
Ornament Fenster N VI

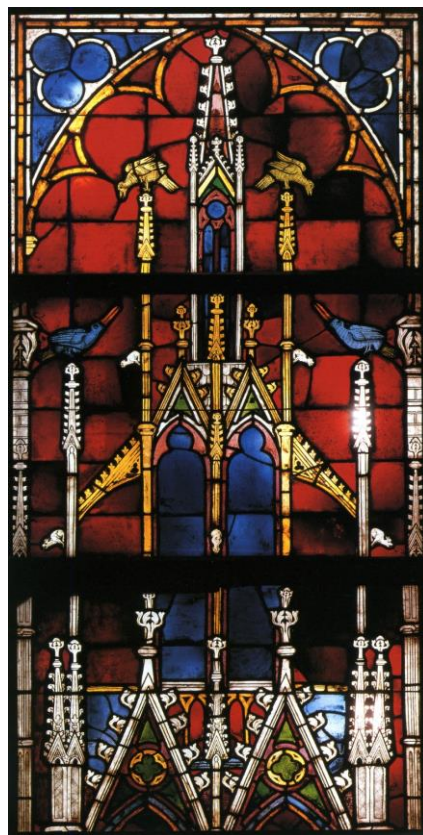
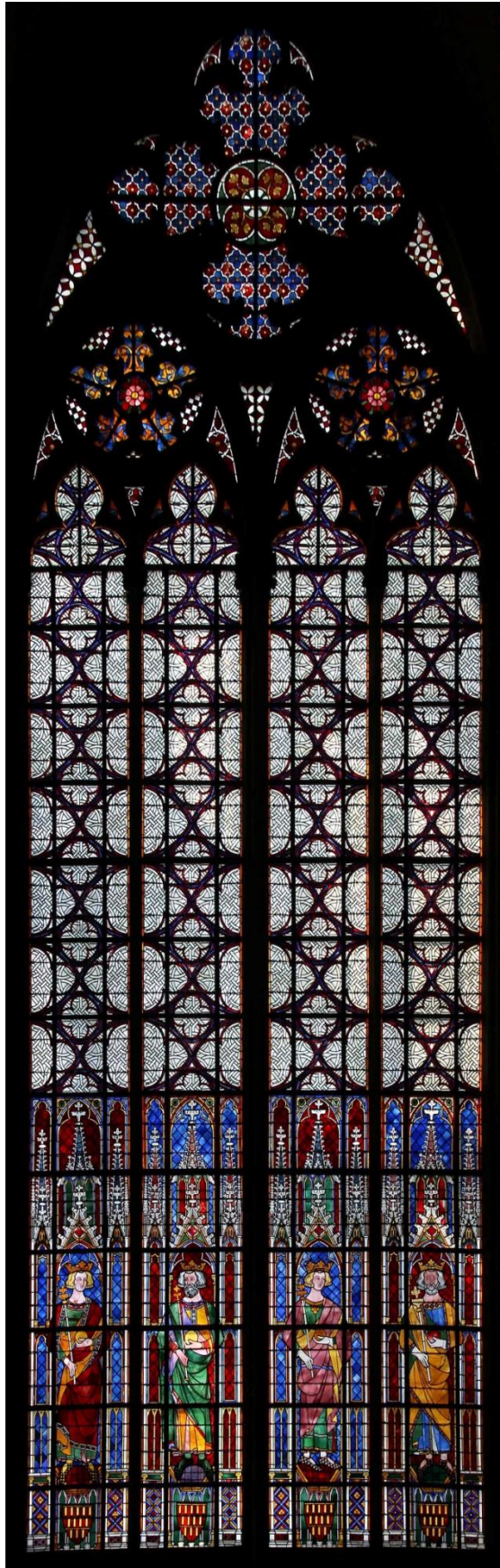


Abb. 12: Köln, Dom,
gläserner Riss, Schnütgenmuseum



In Köln stellen die Ornamentfenster und keineswegs die eher schlicht gefasste Reihe von alternierend jungen und alten Königen eine intellektuelle Herausforderung dar. Herausragend hingegen die Ornamentscheibe NVI im Chorobergaden mit ihren sphärisch gerahmten stehenden Vierpassen über einem komplizierten Flechtbandmuster, farblich hervorgehoben durch den Kontrast von gelb-blauem Maßwerkgerüst zu den farblosen Gläsern des Flechtbandes (Abb. 11). Die Form des Maßwerks, das seit 1211 beginnend mit der Kathedrale von Reims die Rahmenform der Glasfenster vorgibt, besetzt nun auch in unterschiedlichen Variationen die musivische Glasfläche selbst, bis hin zur Übertragung von Ausschnitten mittelalterlicher Planzeichnungen, dem sogenannten „Gläsernen Riß“ (Abb. 12). Hierfür ist eine Eigenschaft des mittelalterlichen Maßwerks konstitutiv: die skalierende Einbindung. Nicht allein die Fensterarkade kann fortan Ausgangsfigur einer progressiven Durchgliederung sein, sondern auch eine Passfigur, im Kölner Obergaden der genastete freie Vierpass mit seinem Divisionsprozess *ad infinitum*, d.h. jeder einzelne Pass kann wieder in drei Pässe geteilt werden und jeder dieser drei Pässe wieder in drei und so fort. Das Maßwerk gewinnt hier eine ganz neue Eigenständigkeit gegenüber der architektonischen Einbindung, es löst sich von der Fensterarkade. In Köln führt dies zu einer inflationären

Abb. 13: Köln, Dom, Fenster im Chorobergaden

Verwendung des Maßwerks: Neben der Innovation des Dreistrahls für die steilen Arkadenwimperge sind es die musivischen Maßwerkteppiche der Obergadenfenster, das Blendmaßwerk der Chorschranken und des Chorgestühls. Je bedeutender der Ort, desto aufwendiger scheinen die Maßwerke gestaltet. Ja bis hoch hinauf zu den Flächen des bleiernen Chordachs reichten nun die Maßwerkformen, als flache Zinnlötung und vielfach vergoldet, neben den in großen Buchstaben festgehaltenen Versen auf die Heiligen Drei Könige.

In den ornamentalen Glasfenstern des Kölner Domes selbst aber werden diese neuen Möglichkeiten über ein die einzelnen Fensterbahnen übergreifendes duales Ornamentensystem aus Flechtwerk und primärem Band-Raster auf ungekannte intellektuelle Höhen getrieben. Eva Frodl-Kraft hat dies 1998 am Fenster S V des Kölner Chorobergadens (Abb. 13), meinem letzten Bildbeispiel, sehr klar herausgestellt: „In diesem Fenster nämlich schließen sich die einfachen geometrischen Konstruktionselemente des primären Band-Rasters (Kreise, Spitzovale, eingeschriebene Drei- und Vierpässe) zu einer kurvigen gleichsam schwingenden Gesamtform. Das sekundäre Element, das Flechtwerk, aber erweist sich hier als keineswegs strikt den ausgewiesenen Ornamentfeldern untergeordnet. Es paraphrasiert sie vielmehr durch Verschiebung des Rhythmus und dadurch, dass die Binnenformen von diagonalen Strängen durchstoßen werden, die ohne Rücksicht auf die durch die farbigen Bänder festgelegten Ornamenteinheiten durch diese hindurch und über diese hinwegziehen. Das ist eine höchst abstrakte kalkulatorische Kompositionsweise, die sich wiederum nur im intellektuellen Nachvollziehen erschließt, und die durch den ‚normalen‘ Betrachter in der Kirche, also vom Bodenniveau aus, gar nicht erfahrbar ist.“ Deutlich wird mit diesem intellektuellen Höhenflug auch, dass die Rahmenform des gotischen musivischen Fensters für das Ornamentfenster ungezählte Möglichkeiten eröffnet, für die figürlichen Darstellungen mit ihren parallelen Bahnen und den menschlichen Proportionen abträglichen hochrechteckigen Bildformat im Verhältnis 1:8 aber kaum zu überwindende Schwierigkeiten.

Überhaupt bleibt festzuhalten, dass eine konzise Geschichte des Ornaments im Mittelalter noch aussteht. Vielversprechende Titel wie das 1974 erschienene von Friedrich und Helga Möbius verfasste Werk „Ecclesia Ornata. Ornament am mittelalterlichen Kirchenbau“ geben eine willkürliche kleine Auswahl von Einzelformen durch die Jahrhunderte, ohne jeglichen methodischen Ansatz. Die großartige Kölner Ausstellung 1985 „Ornamenta Ecclesiae“ gibt im Untertitel den gewählten zeitlichen Ausschnitt und die Ausrichtung an: „Kunst und Künstler der Romanik“ und bietet ein materialreiches Panorama der komplexen Welt von Heiltum und Bild, von Reliquie und Ikone, wie sie in den *ornamenta ecclesiae* zu so reicher Entfaltung gelangte, wie es Anton Legner formulierte. Aber auch in

diesem auf die Romanik konzentrierten Panorama bleiben grundsätzliche übergreifende Überlegungen hinter der Werkschau zurück. Die hochspezialisierten verdienten Kenner einzelner Kunstgattungen finden meist nicht wirklich zusammen. Noch nicht.

Literatur:

Ute Bednarz, Leonhard Helten und Guido Siebert (Hgg.), Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts, Berlin 2017.

Ernst Gombrich, The Sense of Order, Oxford 1979.

Leonhard Helten, Mittelalterliches Maßwerk. Entstehung – Syntax – Topologie, Berlin 2006.

Anton Legner (Hg.), Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, 3 Bde., Köln 1985.

Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248-1349), Köln 1998.

Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901.

Leonhard Helten, Prof. Dr. phil. habil., studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Marburg, Leiden und Utrecht, Promotion 1990 in Marburg über den spätmittelalterlichen Pfarrkirchenbau in den Niederlanden, Habilitation 2001 in Halle über das mittelalterliche Maßwerk. Lehrt und forscht am Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.