

WILHELM SCHLINK

Groß und Klein, Nah und Fern in der Architektur

WILHELM SCHLINK

Groß und Klein, Nah und Fern in der Architektur*

Ich möchte zunächst ein Phänomen vorstellen, das in der Bauanalyse zu wenig Beachtung gefunden hat: die mittelalterliche Architektur kennt Pfeilersockel, deren Höhe wir als normal, ja sogar als indifferent auffassen, und andere - ungewöhnlich hohe oder ungewöhnlich niedrige -, die uns spontan auffallen und die unser

Verhältnis zum betreffenden Bau in einer besonderen Weise disponieren. Die Sockel der Kathedrale Notre-Dame von Paris haben Normalmaß. Sie sind mit knapp 50 cm annähernd kniehoch. Auch die Kathedrale von Noyon mit ihrem ausgeprägten Stützenwechsel besitzt unter den Dienstbündelpfeilern Sockel, die mit einer Höhe von 65 cm noch indifferent bleiben. Die Sockel der schwächeren Rundpfeiler jedoch sind um einen weiteren Quaderblock aufgestockt; mit 90 cm Höhe reichen sie uns mindestens bis zur Hüfte (Abb. 22). Dies bewirkt eine intensivere Form der Kommensurabilität von menschlicher Figur und Sockel. Der Sockel gewinnt eine Körperpotenz, die über seine normale Funktion als untergeordnetes Glied der Stütze hinausweist.

Dieser letztbeschriebene Eindruck kehrt - um vieles verstärkt - in der Kathedrale von Reims wieder. Hier reichen uns die mächtigen, dreifach gestuften Sockel mit einer Höhe von über 130 cm bis zur Brust, ja manchem bis zur Schulter empor (Abb. 23). Wir sind diesem Maß mit unserem Körperempfinden in besonders krasser Weise ausgesetzt - weit stärker noch als dem Maß der hohen Rundpfeilersockel in Noyon -, zumal die hohe Sockelung nicht nur an den Freipfeilern auftritt, sondern ausnahmslos alle Teile des Baus unterfängt, so wie wir es sonst allenfalls vom Außensockel eines Bauwerks gewohnt sind. In allen bodennahen Bereichen des Kathedralinnern, d. h. auch unter den Apsisstützen, in den Kapellen, an den Seitenschiffswänden und an den Innenfassaden, ist der hohe Sockel in durchgängig gleichbleibender Höhe angetragen. Tatsächlich ist nur die Gesamthöhe des Sockels an Wand und Freipfeilern gleich, die Stufenfolge jedoch bei Freipfeilersockel und Wandsockel verschieden. Während die Stufenstirnen des Pfeilersockels jeweils um die 40 cm hoch sind, messen sie beim Wandsockel nur um die 30 cm;

* Schon das Thema dieses Beitrags ist im wahrsten Sinne des Wortes Wolfgang Schöne eigen. Seiner Sensibilität entgingen die im Titel genannten Kategorien nie. Die mit Wolfgang Schöne ausgetauschten Beobachtungen auf einen Begriff zu bringen, war verlockend, ist aber voreilig. Beobachtungen zu Bauten aus anderen Epochen, insbesondere zur frühchristlichen Architektur und der des Barock, aber auch Modelle mitbetroffener Disziplinen, allen voran der Wahrnehmungspsychologie, wären zu berücksichtigen, wenn eine ‚Lehre‘ des angemessenen Architektursehens entwickelt werden sollte.

dafür nimmt der Wandsockel auf weite Strecken eine vierte Stufe hinzu, sodaß zwischen einer locker angeböschten Stufenfolge an der Wand und einer konzentriert gebündelten Sockelfigur unter den Freipfeilern deutlich unterschieden werden kann.

Die kunstgeschichtliche Literatur hat trotz tiefgreifender Analysen des Wandauffrisses von Reims die Sockel kaum je ins Kalkül gezogen oder stand ihnen doch zumindest voller Verlegenheit gegenüber. Viollet-le-Duc hatte es sich Mitte des 19. Jhs. leichtgemacht: für ihn als ausgesprochenen Funktionalisten galten die Stufen eines Wandsockels als Sitzgelegenheit.¹ Sobald die Kunstgeschichte sich vom 'rationalisme médiéval' Viollet-le-Ducs aber freigemacht hatte und die gotische Baugestalt nach ihren spezifisch-künstlerischen Merkmalen zu charakterisieren suchte, verschwand der Sockel aus ihrem Gesichtskreis. Schon bei Dehio-Bezold um 1900 erscheint der Sockel des gotischen Kirchenbaus - gemeinsam mit Kapitellflora und Schafringen - nurmehr unter der Kapitelüberschrift 'Ornament'.² Hans Sedlmayr schließlich verstand die sichtbare Architektur der Kathedrale als Illusionsarchitektur, „die den Anschein zu erwecken versucht, als stünden die Glieder nicht fest auf der Erde, sondern schwebten über unseren Häuptionern“.³ Auch in Hans Jantzens Analyse des gotischen Kirchenraums spielen Sockel keine Rolle - ebensowenig wie die anderen Elemente des Nahbereichs, Paviment und Stufen.⁴ Jantzens Blick, der aufs optische Erfassen des Raumes und der Raumgrenzen ausgerichtet ist, senkt sich nicht dem Boden zu, sondern hebt sich Triforium und Fenstergaden entgegen; was unterhalb des Augenhorizontes liegt, ist für ihn *quantité négligeable*. Ähnliches ließe sich übrigens von Beschreibungen gotischer Innenräume durch Lisa Schürenberg, Werner Gross und Hans Reinhardt sagen. Nur für Richard Hamann-McLean (dessen Analysen Reimser Skulpturen von einer fast zu geschärften Einfühlungssensibilität zeugen) sind die Sockel bedeutsam, und zwar nicht nur als Kennzeichen einer bestimmten Architektenindividualität, sondern auch als Merkmal einer spezifisch Reimsischen Bauwirkung. Wenn Hamann-McLean sagt, der Wandsockel bereite auf die Nischung der Wand über der Passage Remois vor, so ist dies zwar *vage*, aber gefühlsmäßig plausibel; wenn er dann freilich fortfährt, der Sockel bedeute „als sichtbar gemachtes Stufenfundament die formbildende Verwertung eines konstruktiven Elementes im gleichen Sinne wie die für die Hochgotik bezeichnende ästhetisch wirksame Gestaltung des Strebebogensystems“⁵, dann ist unsere baukünstlerische Assoziationskraft überfordert.

1 Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française 10 Bände, Paris 1858-1868, hier: Band 2, S. 99/100

2 Georg Dehio und Gustav Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. II, Stuttgart 1901, S. 159 ff.

3 Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, S. 92. Dort, Seite 83, auch „Ein Beziehen der Kathedrale auf das Maß der menschlichen Gestalt ... widerspricht ihrem Wesen.“

4 So schon in dem berühmten Aufsatz „Über den gotischen Kirchenraum“ von 1927, in welchem Jantzen seine ‚Analyse der Raumgrenze‘ aus „gewissen Faktoren optischer Art“ speist; erneut in H. J., Gotik des Abendlandes, Köln 1962, etwa S. 16

5 Richard Hamann-McLean, Zur Baugeschichte der Kathedrale von Reims, in: Gedenkschrift Ernst Gall, München 1965, S. 197

Bevor ich in meinen Überlegungen zum Sockel von Reims fortfahre, will ich ein Mißverständnis ausräumen. Man könnte auf den Gedanken kommen, der Sockel wachse notwendigerweise mit der Größe eines Baus oder doch zumindest mit der Stärke und Gesamthöhe der Stütze. Somit sei es selbstverständlich und kaum der näheren Betrachtung wert, daß die in großen Maßen erbaute Kathedrale von Reims schon in den bodennahen Gliedern über Normalmaß hinauswachsen mußte. Dieser Einwand wäre fehl am Platz, denn er setzt etwas voraus, das in der antiken und neuzeitlichen Kunsttheorie als Proportionssystem, als wechselseitiges Verhältnis steigender und fallender Maße aller Bauglieder definiert ist; gerade dies war der mittelalterlichen Architektur aber unbekannt.

Ein Beispiel kann für viele genügen: obschon die Kathedrale von Bourges insgesamt nur wenig niedriger ist als die Kathedrale von Reims und im hohen Durchmesser ihrer Rundpfeiler dem der Reimser Pfeiler nahekommt, erreichen ihre Pfeiler- und Vorlagensockel nur gerade ein gutes Drittel der Reimser Sockelhöhe. Dennoch wird niemand die Sockel der Kathedrale von Bourges als besonders niedrig ansehen; vielmehr wirken sie mit ihrem kniehohen Maß einmal mehr indifferent, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sich über ihnen der gedehnte (ca. 16 Meter hohe) Riesenpfeiler des Langhauses oder die gestauchte (nunmehr viereinhalb Meter hohe) Stütze des niedrigen Außenseitenschiffs erhebt.

Das bedeutet nun freilich nicht, daß der Sockel vom Mittelalter willkürlich oder gar nachlässig behandelt worden wäre, so als zähle er im baukünstlerischen Gefüge eines Kathedralbaus und seines Wandgefüges nicht voll. Ein Blick in Villard-de-Honnecourts Skizzenbuch zeigt, daß diesen aufmerksamen Zeichner in Reims nichts so sehr fasziniert hat wie Maßwerkformen und Sockelbildungen.⁶ Von ungewöhnlich zeichnerischer Präzision und starker Anschauungsvermittlung sind seine Bilder vom dreifachen Blendsockel am Fuß der Blendarkade der Radialkapelle und von den hohen Sockeln der Freipfeiler (deren Einzelbildung der Reimser Realität freilich ebensowenig entspricht wie die hohe Blendarkatur der Seitenschiffe), vor allem aber seine Schnitte des Reimser Vierungspfeilers, eines Langhauspfeilers und einer Wandvorlage im Bereich des Querhauses, jeweils mit überaus genau vermerkten Sockelstufungen (Abb. 20/21).

Worin liegt nun die baukünstlerische Bedeutung des Reimser Sockels? Ein Diktum Albertis über das Menschenmaß der Säule abwandelnd könnte man sagen: „vermöge des uns angeborenen natürlichen Gefühls merken wir das Maß“.⁷ Wie alle Körperformen der näheren Umgebung ist der Sockel dem permanenten Wunsch des Menschen nach raum-körperlicher Orientierung, dem Verlangen nach Kommen-

⁶ vgl. Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, kritische Ausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, z. Aufl., Graz 1972, Tf. 60/62/63

⁷ Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Liber IX, 7. Nach der deutschen Übersetzung von Max Theuer, Wien und Leipzig 1912, S. 504

surabilität in besonderer Weise zugänglich. Dies im Unterschied zur glatten Wand, die einer solchen Beziehung ganz unfähig ist. In der Regel ist der Sockel das einzige reicher gestaltete Architekturelement des Innenraums, das auf demselben Boden steht wie der Betrachter selbst; schon von daher fordert er zur Herstellung einer kommensurablen Beziehung auf. In Reims ist die physische, körperliche Wirkung des Sockelelementes im Nahbereich eine enorme; sofern man sich nicht aufs optische Erleben des Raumes und seiner Raumgrenzen allein versteift hat, ist die physische Wirkung der nahen, hohen Sockel sogar dominierend. Gerade in Reims bleiben diese im Nahbereich des Menschen durchgängig präsent, da kein Abschnitt des aufgehenden Mauerwerks ohne sie gestaltet ist. Wahrscheinlich bildet sich zwischen dem Menschen und den Sockelstufen - vor allem im Seitenschiff - zwangsläufig doch so etwas wie eine metrische Skala: die Stufen fordern zum präziseren Maßnehmen heraus, gerade weil sie als begehbare Stufen unverkennbar zu hoch sind.

Warum wurde dieser offen zutage liegende Sachverhalt in der Kunstgeschichte nicht so vermerkt, wie ich ihn beschrieben habe? Wie konnte sich ein Sehen mittelalterlicher Innenräume ausbilden, das - im Falle der Kathedrale von Reims - die ersten 130 cm des Aufrisses einfach ignorierte? In einem Fragment aus dem Nachlaß Goethes vom Jahre 1795 heißt es ganz allgemein über die Aufgabe der Baukunst: „Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten acht hat, für den Sinn des menschlichen Körpers arbeiten.“⁸ Bei Hans Rose, dem Schüler Heinrich Wölfflins, heißt es knapp 150 Jahre später detaillierter, emphatischer, in der Tendenz aber ähnlich: „Was den Einklang von Mensch und Bau angeht, so wäre es richtiger, die Frage nicht nach Menschenähnlichkeit, sondern nach Menschenangemessenheit zu stellen; ob der Bau auf den Menschen und sein aufnehmendes Organ, auf das Auge Rücksicht zu nehmen bereit war, und zwar auf alle Funktionen, die das Auge in sich vereinigt: auf das Tastorgan, auf das Gewichtsgefühl, auf das Augenmaß, auf die natürliche Reichweite des Blicks und erst in letzter Linie auf das bildmäßige Sehen. Menschenangemessen ist zunächst die Art, wie der Bau sich verhält zu dem Felsgrund, auf dem er steht. Vom natürlichen Gestein zum Sockel und von diesem zum Säulenbau spielt sich ein ähnlicher Vorgang ab ... wie er seinerseits auch in das Menschenbild weitergedacht werden kann.“⁹ Das schiene Wasser auf meine Mühlen, wenn es nicht ausdrücklich über griechische Tempel und gerade nicht über das Innere einer gotischen Kathedrale gesagt worden wäre. Die Vorstellung, der Innenraum der Gotik sei ein aetherisch-schwereloses, schwebendes, allenfalls von vertikalen Linien markiertes Formgebilde und damit der äußerste Gegensatz zur Rundheit und körperlichen Fülle der antiken Architektur, - diese Vorstellung blieb als Erbe der Romantik über Franz Kugler, Heinrich Wölfflin und Hans

⁸ Johann Wolfgang Goethe, ‚Baukunst‘ (1795), Handschrift aus dem Nachlaß, in: Schriften zur Kunst (der Artetuis-Gedenkausgabe), Zürich und Stuttgart 1965 (2. Aufl.), S. 149

⁹ Hans Rose, *Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes*, München 1937, S. 79 f.

Jantzen hinaus stets so bestimmend, daß man für eine Baukunst dieser Art von vornherein nur im Sinnmedium des Optischen die angemessene Erfahrungsweise glaubte bereitgestellt zu finden.

Tatsächlich haben sich bildgemäße Sehweisen der Gotik mit besonderer Einseitigkeit angenommen, selbst dort, wo der einfühlungspsychologische Ansatz mehr zu versprechen schien. Ich erinnere an die Interpretationen des gotischen Innenraums durch August Schmarsow und Dagobert Frey oder an den Versuch des Phänomenologen Hermann Schmitz, der den eigenleiblichen Erfahrungen vor Kunstwerken auf die Spur kommen wollte und letztlich doch - nach Art der Gestaltpsychologie - nur vage Korrespondenzen von Bewegungssuggestionen und -anmutungen zwischen Kunstwerk und Betrachter herstellen konnte.¹⁰

Was die gotische Kathedrale nicht nur dem Auge an Raumbildern, sondern dem Maßstabssinn an Körpern anbietet, muß also überhaupt erst wiederentdeckt werden. Das ist nicht einfach: da wäre in der Vorstellung erst einmal das Kirchengestühl wegzuräumen, das auf allen photographischen Aufnahmen und leider auch in Wirklichkeit die überaus wichtige Scharnierstelle zwischen Boden und Sockel verschleiert und damit die Vorstellung von der ‚schwebenden Kathedrale‘ ungemein fördern mußte.

Zum zweiten aber müssen unsere orthogonalen Dehio-Bezold-Eindrücke, typische ‚déformation professionnelle‘, aufgrund der Erfahrungen vor Ort revidiert werden. Zwar meinte Erich Hubala jüngst, die besondere Illustrationsform im Dehio-Bezold nötige „zur aktiven Vorstellung von der körperlichen und der räumlichen Organisation des gemeinten Kirchenbaus“ und sie gebe uns eine unmittelbare Auffassung von den „relativen Größenverhältnissen aller Formen zueinander und zum Ganzen, die sich auch in der gesetzmäßigen Verkleinerung ohne weiteres unserem Sehen darbieten.“¹¹ Ich kann dies positive Urteil, das Dehios Orthogonalprojektion auf die Ebene eines cinquecentesken Fassadenrisses hebt, nicht teilen. Denn wozu Dehio-Bezolds Vorstellungshilfen uns schwerlich in die Lage versetzen, ist eine Differenzierung nach Nah- und Fernformen. Es ist dem Reimser Kathedralaufriß Dehio-Bezolds schlechterdings nicht anzusehen, wo die entscheidenden Qualitätsunterschiede zwischen Groß und Klein, Nah und Fern liegen (Abb. 18). Die hohen Reimser Pfeilersockel, in Wirklichkeit die bestimmende und bestimmteste dem menschlichen Gefühl für Kommensurabilität zugängliche Gestalt des Nahbereichs, sind bei Dehio-Bezold eine bloße Bodenleiste; wohingegen das bei Dehio-Bezold als respektables Aufrißelement wiedergegebene Triforium in Wirklichkeit einzig dem Blick zugängliche Fernform ist.

Gewiß sehen wir in Wirklichkeit keine stürzenden Linien, und doch gibt uns die zu Unrecht als gewaltsam verpönte Aufnahme der Reimser Mittelschiffhochwand im

¹⁰ Hermann Schmitz, System der Philosophie, 2. Band, Teil II: Der Leib im Spiegel der Kunst, Bonn 1966

¹¹ Erich Hubala, Georg Dehio 1850-1932, seine Kunstgeschichte der Architektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 7

Bildarchiv Foto Marburg (Abb. 17) den von Nah zu Fern vermittelten Eindruck richtiger wieder als jedes ‚entzerrte‘ orthogonale Bild: Unten der große Sockel, groß im Vergleich zum Menschen, aber immer noch eher klein im Vergleich mit dem auf ihm stehenden kantonnierten Pfeiler. Auch dieser ist der Maßstäblichkeit des Betrachternahbereichs noch nicht ganz entwachsen. Nur sein Kern ist uns Goliath, - den Trabanten hält Menschenmaß stand. Wir nehmen als bedeutsam wahr, daß die Körperformen des unmittelbaren Nahbereichs ausschließlich mit Kanten und Ecken arbeiten, die des Fernbereichs - unter Einschluß des kantonnierten Pfeilers -hingegen ausschließlich mit Rundformen. Für den weiteren Zusammenhang des Aufgehenden ist es wichtig, daß das abnehmende Maß vom Gurtdienst zum Triforiensäulchen und von diesem zum Rippendienst im Sinne einer relativen Deutlichkeit voll erkannt wird. Das heißt nun freilich nicht, daß wir den Dienst unmittelbar unter dem Gurtbogenansatz des Mittelschiffs noch in seiner effektiven metrischen Stärke wahrnehmen könnten, bedeutet aber doch, daß wir ihn auch nicht für so klein halten, wie er der perspektivischen Verkürzung entsprechend als Fernform erscheinen müßte. Es gibt hierauf eine einfache Probe: wir empfinden die Schlußsteine der Kathedrale von Reims als ungewöhnlich groß und voluminös und sind doch erschrocken und in unserem Maßstabssinn verletzt, wenn wir im Palais-de-Tau, dem Skulpturenmuseum der Kathedrale, unvermittelt einem Schlußsteinelement mit seinem Kyklopenmaß gegenüberstehen.

Diese zunächst nur an der Kathedrale von Reims vorgenommene und etwas pauschal anmutende Differenzierung von Nah und Fern, Groß und Klein sollte verfeinert werden. Da wäre zuerst zu fragen: wo liegt die Grenze zwischen Nah und Fern? Gibt es dafür eine feste Marke, etwa das Gesims zwischen Arkade und Triforium oder die Deckplatte des kantonnierten Pfeilers? Oder ist nur das, was gemeinsam mit dem Menschen auf dem Boden aufsteht, wirkliche Nahform und schon das nächste Glied darüber - etwa der kantonnierte Pfeiler - allenfalls Nahform in eingeschränktem Sinne? Ich denke, die Dinge liegen selten so günstig wie in der Mensa von Saarbrücken, wo Architekt Walter Schrempf und Bildhauer Otto Herbert Hajek 1970 einen Nahbereich, der Le Corbusiers Modulor No. 2 entsprechen könnte, von einem darüberschwebenden, vorzüglich gestalteten Fernbereich resolut getrennt haben.¹² In der Gotik jedoch liegen die Dinge von Bau zu Bau so verschieden, daß es unmöglich ist, unsere Beobachtungen auf einen Nenner zu bringen.

Ein paar Beispiele müssen genügen. Die Kathedrale von Laon strukturiert den Wandaufriß dergestalt, daß uns eine Grenze zwischen Nah und Fern deutlich vorgegeben scheint, nämlich an der Deckplatte der säulenähnlichen Rundstützen, über welcher das nurmehr optisch zugängliche Dienst-Säulchensystem der Hochwand beginnt. Für Chartres mag dasselbe gelten, obschon dort die kantonnierten

¹² Vgl. Deutsche Bauzeitung, Heft 3/1968

Pfeiler mit fast 10 m eine Höhe erreichen, die unsere Nahbereichsempfindung stark anspannt.

Anders jedoch in der Kathedrale von Amiens, wo die Unauffälligkeit der Sockel, die gedehnte Spannkraft der Pfeiler und die vermittelnde Gestaltung der Kämpferzone dafür sorgen, daß die spezifische Erfahrung eines Geltungsbereichs der Nahformen hier nicht gemacht werden kann; ebensowenig übrigens wie in Cluny III, sofern wir uns in die zeichnerische Wiedergabe des Baus im 18. Jahrhundert versetzen.¹³ Nicht, daß es in Amiens und Cluny keine Nahformen gäbe; doch ist ihr Geltungsbereich der Höhe nach nicht eigens definiert; er ist unscharf, nach oben offen und allein dadurch weniger spürbar als in Chartres oder Laon.

Die Verkümmerng des Nahbereichs kann in der Spätgotik sogar soweit führen, daß die Nahform, die uns vom Körpervolumen her als groß erscheinen müßte, zur kleinen Form degeneriert; wenn sie nämlich (etwa in St. Maclou in Rouen) überwiegend von der kleinen Textur des Fernbereichs geprägt ist und damit als letzter Ausläufer des Fernbereichs in unserem nicht näher definierten Nahbereich erscheint.

Bisher ging ich davon aus, als seien im gotischen Innenraum Nah und Fern einigermaßen genau definiert: nah das Niveau der Zugänglichkeit und der körperlichen Kommensurabilität, fern der darüber aufsteigende, optisch vermittelte Bau. Nun gibt eine Kathedrale mit über 100 m Länge aber nicht nur dem Blick nach oben, sondern auch dem Blick über die Längsachse Fernbilder, etwa den Blick auf die Apsis (wobei ich für diesmal von ehemaligen Lettnern absehe, weil es mir ums Phänomen und nicht um Rekonstruktion geht). Wie schätzt der Betrachter dieses Fernbild ein? Werden die potentiell kommensurablen Pfeiler des Chores trotz der in absoluten Maßen ausdrückbaren Ferne als potentielle Nahformen aufgefaßt? Bleibt die an *einer* Stelle des Baus - in diesem Fall also die in der unmittelbaren Nachbarschaft der Westfassade - gemachte Erfahrung der Nahbereichsformen auch für die in Fernsicht wahrgenommenen Apsisstützen bestimmend? Oder sticht das optisch zugängliche tableau der fernen, vom Tiefenzug der Langhauswände gerahmten Apsisrundung jede körperkommensurable Empfindung aus? Ich glaube, daß die einmal im Bau - an welcher Stelle auch immer - gemachte Erfahrung von Nah und Fern auch für die Fernsicht auf der Achse des Baus bestimmend bleibt. Denn gerade dem kommt die Gotik durch ihre in allen Teilen des Baus gleichbleibende Aufrißstruktur so deutlich entgegen. Der Reimser Apsispfeiler ist eben nicht im Gegensatz zu den kantonnierten Pfeilern der geraden Joche ein reiner Rundpfeiler (wie so oft gesagt wird), sondern ein um drei Trabanten erleichterter kantonnierter Pfeiler, der in der Grundform augenfällig Ähnlichkeit

¹³ vgl. die Innenansicht des 18. Jhdts. in der Collection J. Vanuxem, abgeb. bei Francis Salet, Cluny III, in: Bulletin Monumental, 1968, S. 292

mit den Freistützen des Langhauses wahr und sich damit auch einer fernsichtigen Kommensurabilität stellt.

Auf der anderen Seite wäre es aber ganz unsinnig zu verschweigen, daß die Zusammenschau von Stützen und aufgehender Wand im Fernbild den Fernformen von Triforium, Fenstergaden und Wölbung eine Größe verleiht, die wir auf anderem Wege nicht kennenlernen können. Wir stoßen hier auf das Phänomen, daß die Gotik - und ihr vergleichbar nur wenige Bauten der Renaissance und des Barock - die sukzessive Entwicklung des Aufgehenden von Nah zu Fern auch als simultanes Bild in Gestalt der fernsichtigen Apsisfassade wiedergeben kann. Beide Sichtweisen, die vertikal sukzessive wie die horizontal simultane, ergänzen und intensivieren einander; der nah erlebte Nahbereich gibt dem Bild des Fernbereichs seinen Maßstab, und umgekehrt gibt uns das Fernbild die notwendige Vorstellung vom engen Zusammenhang der Nahformen und Fernformen.

Wenn man von St. Martin in Chablis (Abb. 19) nur eine photographische Aufnahme über die Achse des Baus hinweg vor Augen hat, könnte man im ersten Moment an einen ausgewachsenen Kathedralbau nach Art der Kathedrale von Sens oder der Ste. Madeleine von Vézelay glauben. Steht man aber im Bau selbst an entsprechender Stelle im Nahbereich der Langhausstützen, dann kann die Vorstellung einer großen Architektur auch im Fernbild gar nicht erst aufkommen, da sich das Maß der Säulen, die eine Höhe von nur wenig mehr als drei Metern erreichen, dem Betrachter längst mitgeteilt hat.

Ein wichtiger Punkt in der Beurteilung von Groß und Klein bei Fernformen ist die Frage nach den Formzusammenhängen. Das einzelne Rippenprofil, der auf der Folie der Gewölbekappen gesehene Rippenbogen oder das Kapitell unter dem Wölbungsansatz sind für sich allein zweifellos kleine Formen; Sedlmayrs Gewölbe-Baldachin jedoch ist ein großfiguriger und auch in der Ferne großer Formzusammenhang. Dieselbe Frage muß an die Fensterformen gestellt werden. Aus der Feingliedrigkeit und Kleinteiligkeit des Maßwerks darf man nicht ohne weiteres auf Kleinheit der Fenster als Fernform schließen. Villard-de-Honnecourt verstand das kochgotische Maßwerkfenster in Art von Reims als zusammenhängende Grundform, die nicht etwa aus Addition kleinerer Teile gewonnen sei; bauanalytisch läßt sich dies nachvollziehen, und doch muß man sich fragen, ob die Reimser Fenster auch in den Glasmalereien groß gestaltet sind. Beginnt mit den doppelgeschossig besetzten Kathedralenbilderfenstern des Reimser Hochchores nicht eine Entwicklung, die mehr und mehr auf eine kleine Gestaltungsform der Fernform ‚Fenster‘ hinzielt (Hochchor der Kathedrale von Tours, ca. 1250-70)? Wir brauchen nur Bourges dagegenzustellen, wo das ferne und eher kleine Fenster des Hochgadens durch die Glasmaler groß, ja geradezu monumental gestaltet wurde, das große Fenster des Nahbereichs in der kleinfigurlichen Medaillenfolge jedoch klein. Ich will dies nicht weiter vertiefen, - nur festhalten, daß in Fragen der maßstäblichen Abstimmung von Architektur und Glasmalerei noch vieles zu klären ist.

Meine Bemerkungen zu ‚Groß und Klein, Nah und Fern‘ seien mit einem Beispiel abgeschlossen, das aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts stammt: es sind die Ostteile von Santa Maria delle Grazie in Mailand, die wahrscheinlich unter Bramante erbaut wurden und nach entstehenden Eingriffen des 17. Jahrhunderts heute weitgehend in den alten Zustand zurückversetzt worden sind.¹⁴ Wer mit normativen Vorstellungen von Renaissancearchitektur an den Bau heranging, wurde von ihm enttäuscht; wie viele andere zuvor hat Otto H. Förster den Bau mit Vorwürfen nur so überschüttet: „große, leblose Flächen in Apsis und Seitenteilen, deren Stützensystem und zierliche Umrandung und Gesimse schwächlich wirken unter dem ungeheuerlichen Halbrund des Schildbogens, der sie zu zerknicken droht und dessen Widrigkeit durch die riesigen Runde ins Unerträgliche gesteigert wird. Die obere Partie ist so lastend schwer, daß auch das weite, schwebende Rund der Kuppel darüber den Raum nicht hinaufzureißen vermag“ u.s.f.¹⁵ Was Förster hier als eine Frage der Qualität und der nicht befolgten Norm ausgibt, ist in Wahrheit eine Frage des Verhältnisses von Groß und Klein, - eine Frage, die in Santa Maria delle Grazie freilich auf ganz ungewöhnliche Art und Weise beantwortet worden ist.

Der Nahbereich ist zurückhaltend, kahl und flächig, durch schwächliche Gesimse und dünne Stäbe nur gerade wie mit einer zeichnerischen Andeutung von Feldern und Pflasterspiegeln versehen. Der Fernbereich der Kuppel (Abb. 24) voller kleinteiliger, ferner Figurationen: teils aufgemalte, teils aufgeblendete, dichtgedrängte Schein Fenster am Kuppelfuß und ornamentierte Radialbänder, die bald enden und die Kalotte mit dem Opaion leer lassen. Zwischen der Wandzone unten, die sich einer Kommensurabilität zum Betrachter weitgehend verweigert, und den Fernformen der Kuppel oben steht schließlich die alle gewohnten Maßstäbe sprengende Wechselzone: sie spricht mit dem in den Halbrundbögen, den Speichenrädern und den Zwickeltondi angeschlagenen Riesenmaßstab so stark, daß sie endlich, über alle Entfernung hinweg, mit dem Betrachter ein quasikommensurables Verhältnis aufnimmt. Aber es ist eben nur ein quasikommensurables Verhältnis: denn es ist primär ein optisches und schafft als solches dem körperlichen Maßstabssinn eine gewisse Befriedigung nur aus dem Grunde, weil dieser Maßstabssinn in der ihm eigentlich zgedachten Nahbereichszone keinen entsprechenden Widerpart gefunden hatte.

Vieles noch ließe sich an diesem Bau hervorheben, - etwa die Rolle der lichtspendenden Bullaugen und ihrer unterschiedlichen Durchmesser. Auch müßte man sich überlegen, ob eine Freskierung von Wand und Kuppelkalotte den beschriebenen Eindruck wesentlich hätte verändern sollen. Soviel dürfte deutlich geworden

14 Agnoldomenico Pica, Piero Portaluppi, *Le graue*, Roma 1938. Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 194 ff und 784 ff.

15 Otto H. Förster, *Bramantes Pläne für den Dom zu Pavia und S. Maria delle Grazie*, in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage*, Dresden 1935, S. 1-29, insbes. S. 19 ff.

sein, daß hier durch die krasse Veränderung des zonenspezifischen Maßstabs ‚Nah und Fern‘ auf den Kopf gestellt worden sind; schließlich dürfte aber auch klar geworden sein, daß nichts weniger als Nah und Fern, Groß und Klein die Kategorien sind, mit denen dieser Bau analysiert werden muß.

TAFEL VIII

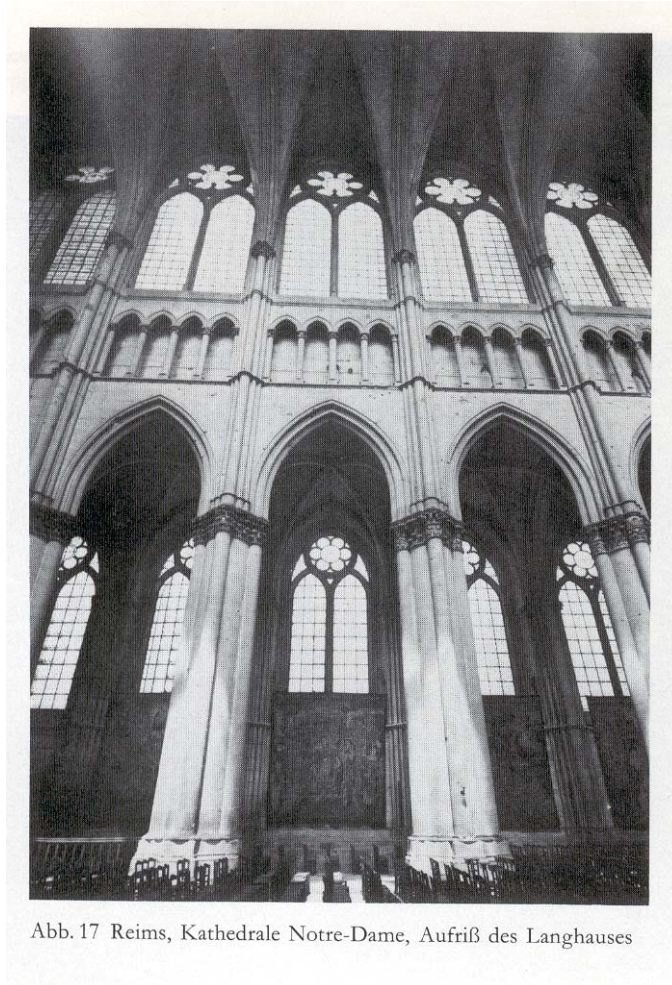


Abb. 17 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Aufriß des Langhauses

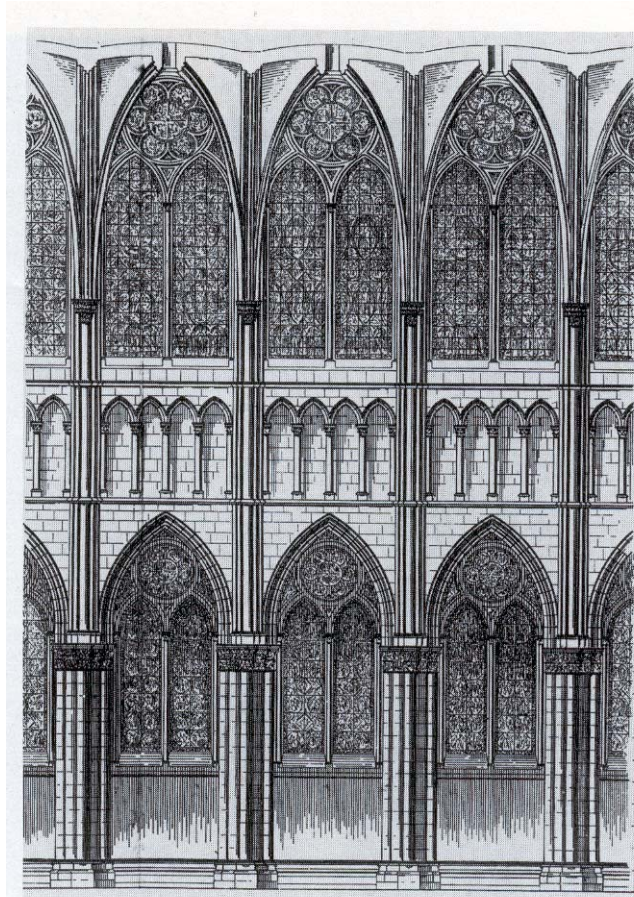


Abb. 18 Reims, Kathedrale, Langhausaufriß in orthogonaler Wiedergabe durch Dehio-Bezold

TAFEL IX

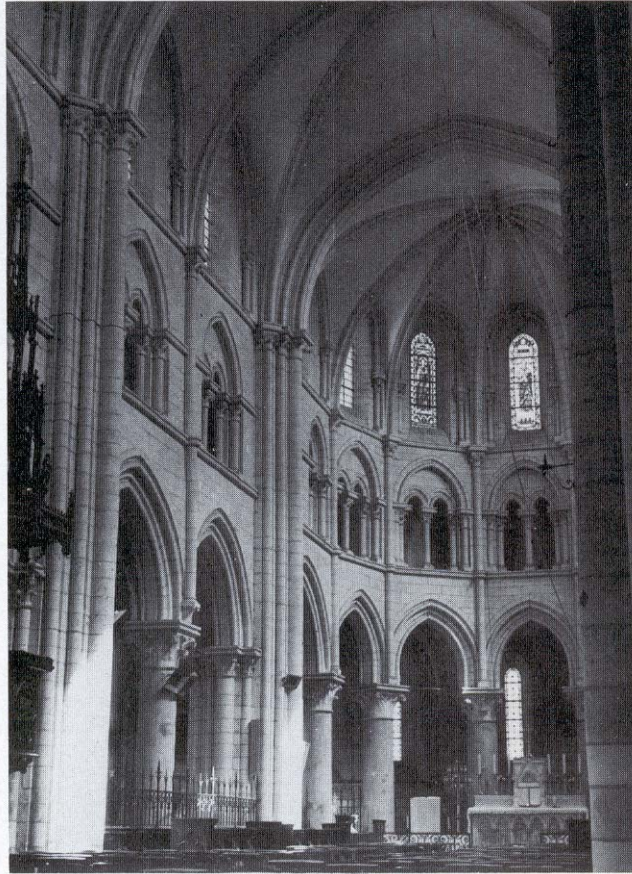


Abb. 19 Chablis, Saint-Martin

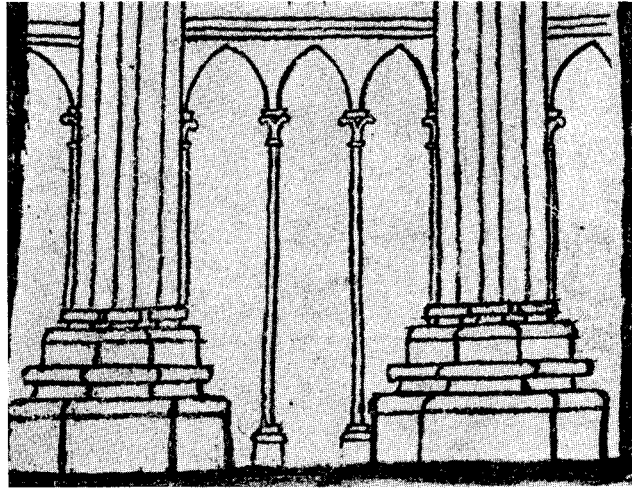


Abb. 20

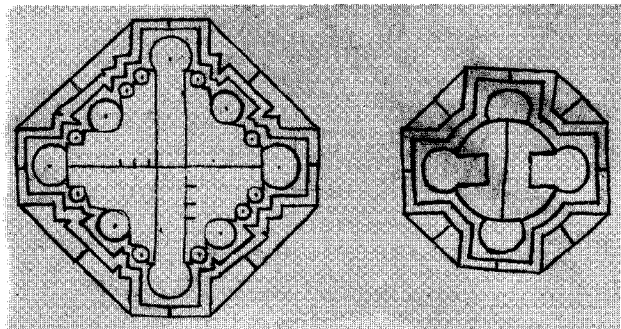


Abb. 21

Abb. 20/21 Reims, Kathedrale, Langhaus- und Vierungpfeiler nach Villard de Honnecourt

TAFEL X

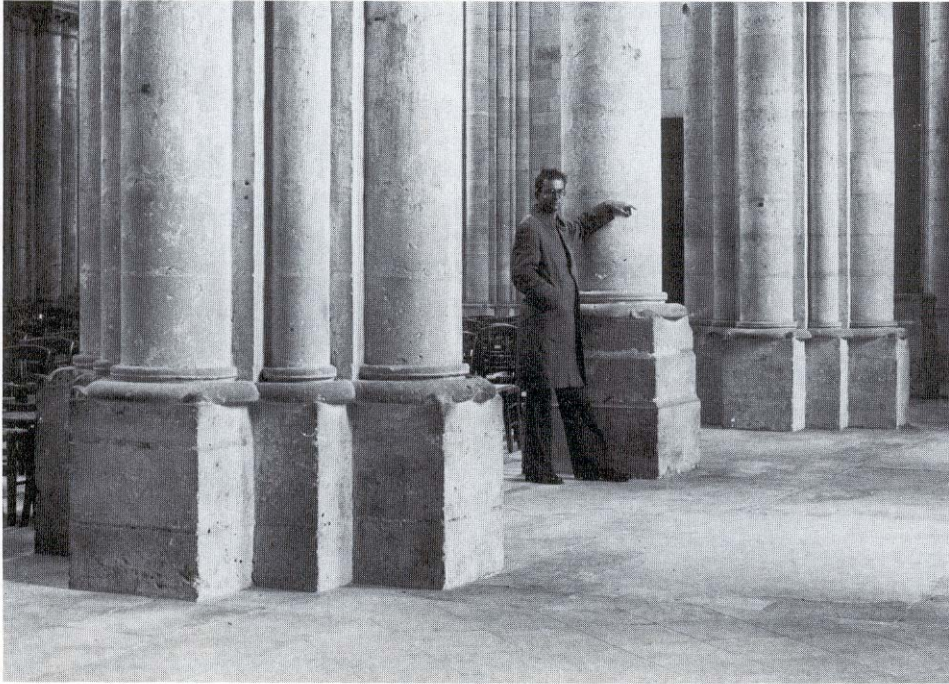


Abb. 22 Noyon, Kathedrale Notre-Dame, Langhausstützen



Abb. 23 Reims, Kathedrale, westlichster Langhauspfeiler

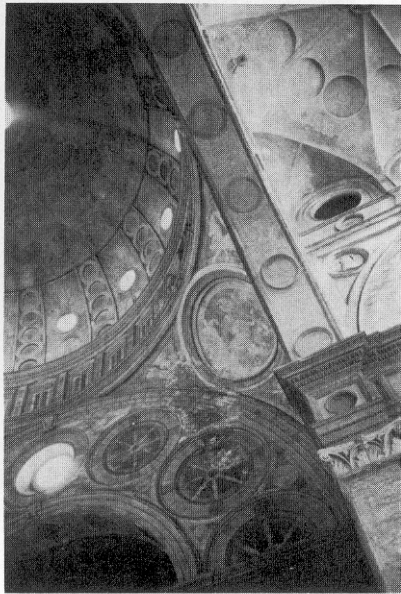


Abb. 24 Mailand, Sta. Maria-delle-Grazie,
Blick in die Kuppel