

WOLFGANG KEMP

Modus und Modul. Ein Beitrag zur Strukturanalyse der romanischen Baukunst

Die romanische Baukunst wird gemeinhin mit einer Ästhetik des Massenbaus, der additiven Disposition und der rhythmisierenden Komposition assoziiert. Nicht sogleich wird man an jene Kategorie denken, die in unserer Vorstellung von antiker und nachmittelalterlicher Architektur einen zentralen Rang hat: die Gliederordnung. Gleichwohl hat es Versuche gegeben, anhand dieses ›Leitfossils‹ Schulen, Gruppen und Epochen des Bauens im Zeitraum von 500 bis 1200 zu sortieren. Puig i Cadafalch machte die Mauergliederung durch Lisenen, verbindende Bogenfriese, Blendarkaden und Ornamentbänder zum bestimmenden Merkmal seines »premier art roman«.¹ Ihm folgend und ihn zum Teil korrigierend haben Peter Meyer und Hans Eckstein diese Untersuchungen für die »eentlichen« romanischen Jahrhunderte nach 1000 fortgesetzt und an »ihrem Verhältnis zu den plastischen Architekturgliederungen« zwei Großregionen unterschieden: das ostromanische und das westromanische Stilgebiet mit den Bauten Deutschlands, Italiens und der Ostprovinzen des heutigen Frankreich auf der einen, und den Bauten des südwestlichen Frankreichs und Nordspaniens auf der anderen Seite.² Für die erstgenannte Gruppe soll gelten, daß sie an Gliederformen so »wenig interessiert« sei, daß »es nie zu einer konsequenten, körperhaften Organisierung der Mauer« komme – wenn Gliederung, dann Flächengliederung als »Dekoration« und »Bereicherung«. Der westromanische Stil habe dagegen »aus römischen Anregungen eine neue Formenwelt« körperlicher Gliederung entwickelt und sei zur »strukturell-körperhaften Mauergliederung« vorgestoßen.³

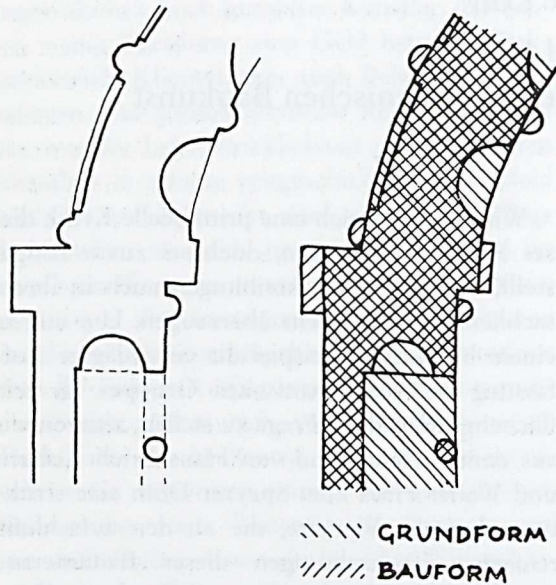
Wir werden gleich eine prinzipielle Kritik dieses Ansatzes vortragen, doch sei zuvor festgestellt, daß diese Zuschreibungen auch in ihrem sachlichen Gehalt nicht überzeugen. Um nur an einem berühmten Beispiel die einschlägige Auffassung der »ostromanischen Gruppe« als rein flächengliedernde in Frage zu stellen, zitieren wir aus dem Inventarband von Hans Erich Kubach und Walter Haas zum Speyrer Dom eine strukturanalytische Vignette, die zu den aufschlußreichsten Beobachtungen dieser Bauuntersuchung und der neueren Romanikforschung überhaupt gehört. Es geht um die Stelle, wo an die gerade Mauer des Altarhauses die Rundung der Apsis ansetzt (Abb. 1): »Die Längsmauer des Altarhauses hat vor dem Apsisansatz außen einen verstärkten Eckpfeiler. Innen hat sie an dieser Stelle einen Halbsäulendienst und sie ist durch die Mauerkapelle mit ihrer Apsidole ausgehöhlt. Die mit dem Einzug anschließende Apsis ist außen mit Blendnischen und Halbsäulenvorlagen gegliedert [ich füge hinzu: auf der Höhe des mittleren Geschosses, s. Abb. 8 – W.K.] und hat innen einen verstärkten Absatzpfeiler sowie eine Gliederung mit Muldennischen und Halbsäulenvorlagen. Die Pfeiler, auf denen Apsisstirnbogen und Ostgiebel aufruhend, erhalten auf diese Weise eine Grundrißform, die gegenüber der Grundform des Anschlusses einer eingezogenen Apsis an einen Rechteckchor durch 8 verschiedene Gliederungssysteme bereichert ist. 4 davon erweitern die Grundform durch Vorlagen, während die anderen 4 als Nischen in sie eindringen. Die Mauer ist zwar noch analysierbar, aber nicht die übersichtliche

1 Josep Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935.

2 Peter Meyer, *Europäische Kunstgeschichte. Vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1986,

160ff.; Hans Eckstein, *Die romanische Architektur: der Stil und seine Formen*, Köln 1975, 37ff.

3 Meyer (wie Anm. 2), 160.



1. Speyer, Dom, Wandrelief Altarhaus und Apsis
(nach Walter Haas)

Gliederung des Baukörpers mit Gliedern von klar ablesbarer Herkunft und Funktion ist das Ziel dieser Gestaltung, sondern die plastische Durchformung der ganzen Mauer.«⁴

Wir könnten mit den Autoren lange über die Berechtigung des Schlußsatzes streiten, aber die Widerlegung eines angeblichen Desinteresses dieser Baukunst an der Gliederform und an der strukturellen Durchbildung der Mauer dürfte schon mit den von Haas gezeichneten Rissen gelungen sein. Mit Speyer II ist längst eine Stilstufe erreicht, welche die Konformität von Wand und Glied überwunden hat, die als Charakteristikum des »premier art roman« gilt. Es sei nicht bestritten, daß wir in den romanischen Kunstlandschaften auf unterschiedliche Verhältnisse zwischen diesen beiden Größen treffen, aber dieser graduelle Ansatz geht an einem ganz ent-

scheidenden Charakteristikum der Gliederungs-schemata vorbei: daß sie nämlich immer, auch in ihrem dünnsten, »dekorativen« Auftrag eine diskursive Form sind, die am Bau vom Bauen spricht. Dazu müssen sie nicht plastisch instrumentiert sein.

Die Beachtung der Gliederungs-schemata hat also bei den Stilhistorikern zu nicht viel mehr geführt als zu Klassifizierungshilfen und zu einer sehr allgemein gehaltenen Ästhetik des (Vor-)Romanischen, die an körperlichen Werten Maß nimmt.⁵ Nun war die Romanik-Forschung inzwischen über die Form- und Typengeschichte vom Schläge Puig i Cadafalch fortgeschritten und hatte sich parallel zu Ansätzen in der Gotik- und vor allem in der Barock-Interpretation strukturanalytischen Überlegungen geöffnet. Zwei Texte waren in dieser Hinsicht grundlegend: *Zur Mittelalterlichkeit der gotischen Kathedrale* von Werner Gross aus dem Jahr 1938 und Hermann Beenkens Brühler Vortrag von 1948 mit dem Titel *Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der romanischen Baukunst*. Kurze Zitate mögen andeuten, wie diese Autoren das Primat des Syntagmatischen als »Umwandlung des tektonischen Gliedes [der Antike] in ein systembauendes Motiv« angehen. Gross: »Das mittelalterliche Bauglied ist bei seiner tektonischen Zwitterhaltung das ideale *Motiv*, ein *Movens*, das überall zur Einordnung, zum Antrieb, zur Wiederholung drängt. Aber nur mit so gearteten Gliedern ist es möglich, ein System aufzubauen, [...]«, ist es möglich, wie Gross an anderer Stelle schreibt, »daß dieselben Bogen und Glieder den Raum erst auf«bauen.⁶ Das Stichwort Raum deutet an, daß das systematische Verknüpfungspotential der Glieder über die Gliederungseinheit hinausreicht und symbolisch oder praktisch auch die »Raumordnung« dieser Architektur mitartikulierte. In diesem Sinne hat Beenken sich des

⁴ Hans Erich Kubach und Walter Haas, *Der Dom zu Speyer*, München 1972, 712.

⁵ Die verlässlichste und ausführlichste Übersicht über die Gliederungssysteme der Romanik geben Hans Erich Kubach und Albert Verbeek, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas*, Berlin 1989, Bd. 4, 180ff., 267ff.,

332ff., 442ff. Sie sind an den Kriterien Stilstufe, Schule und Kunstlandschaft orientiert. Es fällt auf, daß die Autoren denselben Tatbestand bei jedem Durchgang anders überschreiben.

⁶ Werner Gross, *Zur Mittelalterlichkeit der gotischen Kathedrale*, in: *Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Ge-*

romanischen Pfeilers mit Vorlagen angenommen und ihn als »eine richtungsmäßig differenzierte, d.h. das Auge auf bestimmte räumliche Richtungen verweisende Stützform« beschrieben. »Er ist nach allen vier Seiten auf eine räumliche Entsprechungsform ihm gegenüber bezogen und mit ihr verbunden.«⁷

Die syntagmatische Leistung wäre also im Sinne dieser Autoren das naheliegendste Thema überhaupt, wenn es um *mittelalterliche* Gliederordnungen geht. Sie sind schon auf der konstitutiven Ebene ihrer Durchbildung syntagmatisch infiziert. Anders ihr antikes Gegenstück: »In der griechischen Antike fügen sie sich wohl zu einer Ordnung, aber die Teile bleiben in ihr selbstgewichtig und schön, was sie sind.«⁸ Diese Feststellung von Gross widerspricht den Auffassungen jenes Architekturtheoretikers, der als erster in einer protostrukturalistischen Weise über die Gliederformen nachgedacht hat – das war Karl Bötticher 1844 in seiner *Tektonik der Hellenen*. Er unterschied die Bauglieder bekanntlich als »Kunstform« des Baus von dessen »Kern-« oder »Werkform«, dem »mechanisch notwendigen und statisch fungierenden Schema«, und definierte ihre Aufgabe als den »ethischen Zweck«, »die bauliche Funktion, welche der ganz allein fungierende Kern physisch verrichtet, äußerlich darzustellen und lebendig zu versinnlichen«.⁹ Diese Koppelung der beiden »Formen« oder Funktionen wird man in dieser Verallgemeinerung heute nicht mehr unterschreiben wollen, auch für das engere Gebiet der griechischen Baukunst nicht, dennoch bleibt Böttichers Herangehensweise wichtig, weil die Aufgabentrennung es ihm ermöglichte, seine »Kunstform« als »erklärende Charakteristik«, als »symbolische Attribution«, als »charaktervolles Zeichen« zu beschreiben und ihr damit eine Sprachförmigkeit und einen diskursiven Status zu sichern, der für

unsere Untersuchungen von direkter Relevanz ist, auch oder gerade, wenn wir als Referenten dieser »Erklärungen« die Tektonik streichen müssen. Aber Bötticher ist auch der Vordenker des syntagmatischen Ansatzes. Außer der sinnlichen »Erklärung« des zugrundeliegenden Funktionsteils kommt dem Glied nämlich die Bestimmung zu, »seinen Bezug zu den *anschließenden* Gliedern« zu »versinnlichen« und das Ganze »bildlich zu verknüpfen«. Bötticher nennt diese Funktion »Junktur«. Er sieht mit anderen Worten für die Antike und implizit ganz allgemein eine doppelte Bestimmung des Gliedes vor, die man mit einer in der Sprachwissenschaft geläufigen Begriffsfindung als Koexistenz von Auto-Funktion und Syn-Funktion beschreiben kann: danach hat jedes Element einen Eigenwert und einen Bindungswert. Wir fragen im folgenden nicht, welchen Charakter die nachantike Gliederform als einzelne aufweist. Wir nehmen ihre Grundbestimmung als »systembauendes Motiv« für gegeben und setzen auf der nächsthöheren Ebene an, wo sich die Glieder zu größeren, relativ autonomen Einheiten zusammengefunden haben, und fragen dann, welchen Beitrag diese gegliederten Einheiten oder Syntagmata zur Konstitution der baulichen Gesamterscheinung bzw. ihres Stils leisten. Dazu müssen wir erst die Bedingungen ihres Erscheinens klären.

Die vorromanische Architektur war bereits durch eine stark differenzierende Stufung und Disposition der Räume und Kubaturen gekennzeichnet. Dehio hat ihren robusten und vielgestaltigen »Körperstil« sehr treffend gekennzeichnet. Die »Vermannigfachung des Grundrisses«, schreibt er in seiner *Geschichte der deutschen Kunst*, »hatte aber noch eine zweite Bedeutung: sie gab dem Außenbau, verglichen mit der spätantiken Basilika, ein zu höchster Bedeutsamkeit verändertes Gepräge: dort alle Flächen und Lini-

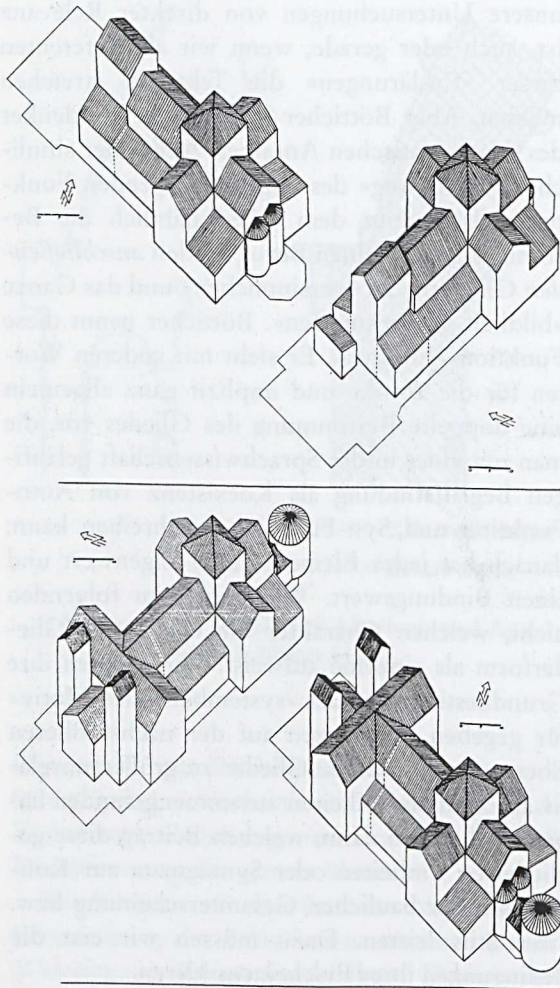
burtstag, Leipzig 1938, 65–181, hier 170. Siehe auch die weiteren Ausführungen dieser Gedanken in ders., *Abendländische Architektur um 1300*, Stuttgart 1948, passim.

⁷ Hermann Beenken, Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der romanischen Baukunst, in: *Beiträge zur*

Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl, Berlin 1950, 46–53, hier 47.

⁸ Gross 1938 (wie Anm. 6), 170.

⁹ Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1844, VI.



2. Reichenau, Mittelzell, Bauliche Entwicklung von 816 bis 946

en in gleichgerichtet geradem Verlauf, hier mannigfaltige Brechung, Gruppierung, Kontrastierung, im Eindruck noch gesteigert durch den Wechsel belichteter und beschatteter Bauteile. Daran schloß sich ein weiteres: die Bewegung, die in die Baumasse gekommen war, drängte vertikal in die Höhe, ein neuartiges Bauglied wurde der Basilika einverleibt: der Turm.¹⁰ Die spätere

¹⁰ Georg Dehio, *Die Geschichte der deutschen Kunst*, Stuttgart 1930, Bd. 1, 79. Das Kriterium Kontrast bereits bei Franz Theodor Kugler eingeführt, s. dessen *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart 1858, Bd. 2, 24.

Forschung hat das »kubische Schema« (Böttcher) dieser Architektur in der Perspektive einer progressiven Modularisierung behandelt. Module sind bauliche Einheiten, die mehr oder weniger spezielle Aufgaben durch spezielle Großformen und Lagebeziehungen ausdrücken: Westwerk, Langhaus, Chorhaus, Querhaus, Apsis, Turm, Krypta etc.¹¹ Unsere Abb. 2, welche die Entwicklung von St. Maria auf der Reichenau nachzeichnet, könnte als Musterillustration dieses Formkonzeptes jedes Lehrbuch schmücken.

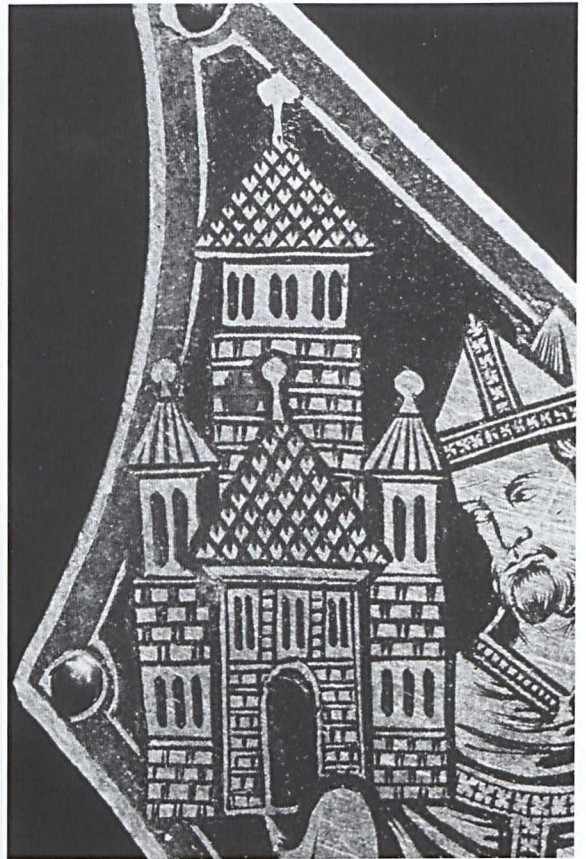
Die ebenso massive wie expressive Modularität ist die große Errungenschaft der nachantiken Architektur; es ist ein Gemeinplatz der Forschung, daß sie in den beiden Jahrhunderten nach 1000 nicht aufgegeben wurde. Die Romanik setzt das Kombinieren der vielen Teilkörper und Teilfunktionen zu immer anderen Kompositionen ungebrochen fort – diese Tatsache hat sich schließlich in einem der wenigen kunsthistorischen Grundbegriffe verfestigt, die dem romanischen Bauen gewidmet wurden: in Paul Frankls additivem Prinzip, und sie hat weiterhin die Romanik-Forschung fast automatisch der typologischen Betrachtungsweise ausgeliefert, die im Hinblick auf Regionen und Stilstufen charakteristische Kombinationen ermittelt.

Dieser Versuch nimmt vom typologischen Sortieren Abstand, bleibt aber am Prinzip der Modularität insofern weiterhin interessiert, als die Aufgabe der von uns betrachteten Gliederungseinheiten die Auszeichnung eines Moduls ist, was zweierlei bedeutet: Der Modul ist das Integral; das Gliederwerk ist diesem Teilganzen untergeordnet. Und weiterhin: Auf das Ganze gesehen wirkt es eher disjungierend, als jungierend. Während auf der konstitutiven Ebene der Einzelglieder und ihrer Durchbildung mit Beenen und Gross das Gesetz der Junktur gilt, welches vor allem im Rundbogen und im Reihencharakter von Gliederstellungen seine sinnfällig-

¹¹ Damit ist auch gesagt, daß Modul nicht im Sinne der Architekturgeometrie und Morphologie als grundlegende Maßeinheit zu verstehen ist.

sten Figuren hat, stehen die nächsthöheren Ebenen der Kombinationen und Kompositionen unter dem Gesetz des Kontrastes.

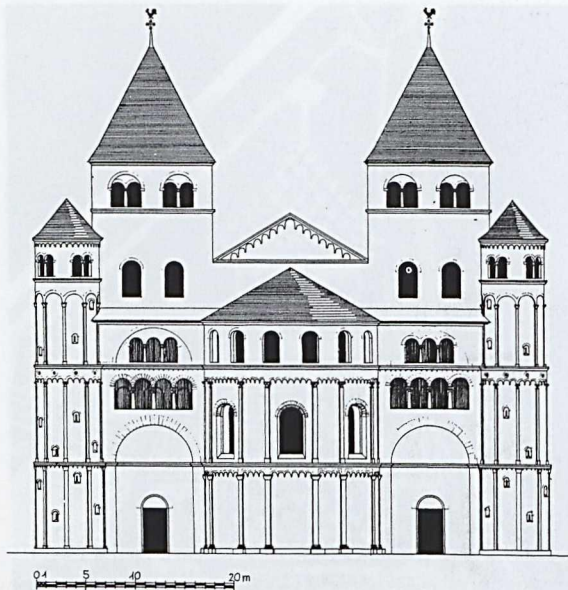
Angesichts der Tatsache, daß alle Aussagen und Bedeutungen nur in einem differentiellen System zustandekommen, möchte man dieser Kategorie keinen zu großen Erkenntnisgehalt beimessen. Andererseits darf man nicht zu früh aufgeben, über eine Typologie des Unterschiedlichen in historischer Hinsicht nachzudenken. Kontrast ist mehr als Differenz und Variation, weniger als Gegensatz und Widerspruch. Aber ebenso wichtig wie die Füllung ist die Frage nach der Reichweite des Begriffs. Wenn wir sagen, daß das Gesetz des Kontrastes für die drei Ebenen der Kombination gleichermaßen gilt, für die Komposition des Gebäudeganzen ebenso wie für das Verhältnis seiner Komponenten, sprich Module, untereinander wie für deren interne Durchbildung, dann ist das eine sehr weitgehende Aussage, die wir in diesem Umfang weder für die Antike noch für andere Baustile vor oder nach der Romanik machen können. Wir müssen dann nur noch einen Begriff für das syntaktische Analogon der antiken Gliederordnung finden und schlagen dafür den Begriff des Modus vor und qualifizieren ihn sogleich als Kontrastmodus. Modus verstehen wir als eine in sich konsistente Art und Weise des Gliederns, die zu einer Gliederungseinheit führt; mit Kontrastmodus ist gemeint, daß der Modus nicht allein auftritt, sondern sich über Kontrastbeziehungen definiert. Wenn die Module Teilfunktionen als abgesetzte Gebäudeeinheiten darstellen, dann kommt den Modi die Aufgabe zu, entweder einen Modul als ganzen oder Zonen desselben durch spezifische Gliederungsformen zu unterscheiden. Nichts kann diesen Sachverhalt besser illustrieren als die mittelalterliche Architekturabbildung (Abb. 3), die das Fehlen der körperlichen Dimension durch ein reichhaltiges graphisches Repertoire wettmacht. Wie die Teilkörper und die Teilabschnitte vertikal und horizontal abgesetzt und in sich unterschieden werden, das hat etwas von einem »jeu de differences«, bei dem die Regel gilt, daß niemals Gleiches sich berühren darf.



3. Umkreis Nikolaus von Verdun,
Bischof mit Kirchenmodell (Detail),
Grubenschmelz,
Ende 12. Jahrhundert. Chicago,
The Art Institute of Chicago

*Trier, Dom: Der Ursprung der Fassade
aus dem Geiste modularen Komponierens*

An dieser Stelle werden wir uns nur den Außengliederungen widmen – die ebenso ergiebigen Themen der Flächendifferenzierung und Aufbauform im Inneren und der Beziehung von inneren und äußeren Aufrißsystemen bleiben ausgeklammert. In Trier finden wir auch das erste, voll ausgearbeitete und am besten erhaltene Beispiel für ein Komponieren mit Modulen und Modi. Die Rede ist vom Westbau des Domes, der seit 1042 unter Erzbischof Poppo errichtet wurde (Abb. 4, 5).¹²



4. Trier, Dom, Westfassade (nach Kubach/Verbeek)

Der Westbau stellt sich als die Kombination zweier Großmodule dar, die man behelfsmäßig als Front und Fassade unterscheiden kann. Eine hintere glatte Wand schließt das Langhaus ab, das in zwei Türmen und einem Dreiecksgiebel aufgipfelt, dreiteilig, elementar, wie es auf Siegeln erscheint, eine »Abbréviatur des Gesamtbaus«, wie Günter Bandmann sagen würde. Davor ist als vielförmige Komposition eine Fassade aufgebaut, die in einem fünfteiligen Rhythmus in der Folge a b A b a angelegt ist. Die vorgezogenen Flankentürme (a) entsprechen als zylindrische Formen und dank ihrer Flächengliederung dem mächtigen Apsisrund (A) in der Mitte. Dazwischen sitzen zwei gerade Fassadenjoche (b), die eine eigene Ordnung formaler Artikulation vorführen. Beide Ordnungen arbeiten zum Zweck der Differenzierung mit den Mitteln Material/Farbe, Figur, Fläche und Tiefenschichtung. Die

Mauer der rund vortretenden Elemente ist kleinformatiges Kalksteinmauerwerk, das mit ziemlicher Sicherheit verputzt war. Damit kontrastieren die geradlinigen Bauteile mit ihrem Großquaderwerk und dem Schichtwechsel verschiedenartiger Steine in den Bögen. Und so wie den vortretenden Elementen vortretende Glieder aufgesetzt werden, so ist den zurücktretenden Partien eine zweite Wand hinterlegt. Was in der einen Ordnung plastisch ausgeformt erscheint, wird in der anderen ausgeschnitten und zu optischer Wirksamkeit gebracht. Die abgestimmten Kontraste von Auswärts und Einwärts, von Entgegnetreten und Nach-Innen-Leiten, von Architekturrelief und Schattenraum sind der einfachste und stärkste Ausdruck der zweifachen Orientierung der Fassade – als Vorbereitung auf das Innen, als Adressierung des Umraums, der Stadt.

Mit den rund vortretenden Partien sind die Wandfelder durch die Gesimse verbunden. Sie trennen, für alle fünf Kompartimente verbindlich, das Erdgeschoß vom ersten Stockwerk und das erste vom zweiten – darüber dann, das Dachgesims, schließt nur die drei mittleren Partien ab, während die Türme mit ihrem dritten Geschoß seinen Ansatz demonstrativ überragen. Damit ist in der Horizontalen schon angelegt, was für die gliedernde Wirkung der Gesimsbänder auch in der Vertikalen gilt: Sie können trennend und verbindend eingesetzt werden. Im ersten Stock der geraden Joche wird aus dem Band ein Auflager für den großen Blendbogen, und im Inneren der Portalöffnung teilt es, weiterlaufend, das große Motiv nach Rechteck- und Kreisform, in die beiden Grundelemente also, welche das Gesamt von Grund- und Aufriß bestimmen. Diese Aufteilung wiederholt sich in der Ausgestaltung der kleinen Eingangsöffnungen, so daß wir in Verbindung mit geschoßüberschreitenden Ansätzen hier das Motiv der übergreifenden Form antref-

¹² Wolfgang Kemp, Kommunikative Distanz. Zu den Anfängen der Fassade am Beispiel des Trierer Doms, in: *Re-visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte. Festschrift Alexander Perrig*, hrg. v. Barbara Hüttel, Richard Hüttel u. Jeanette Kohl, Berlin 2002, 3–24,

hier 3ff. Ich müßte, die damalige und die jetzige Interpretation zusammennehmend, von einer zweifachen Wurzel des Ursprungs der Fassade sprechen: in der Transformation des städtischen Kontextes und im darauf abgestellten Prinzip des modularen Kompo-



5. Trier, Dom, Westfassade

fen, welches gestaltpsychologisch ebenso stark ist wie das Motiv des struktiv erklärenden Schichtenaufbaus, das in den runden Teilen herrscht.¹³ Über dem großen Portalbogen ist die Figur des Übergreifungsmotivs noch ein zweites Mal, wenn auch schwächer ausgebildet, wirksam: Ein Entlastungsbogen legt sich zusammenfas-

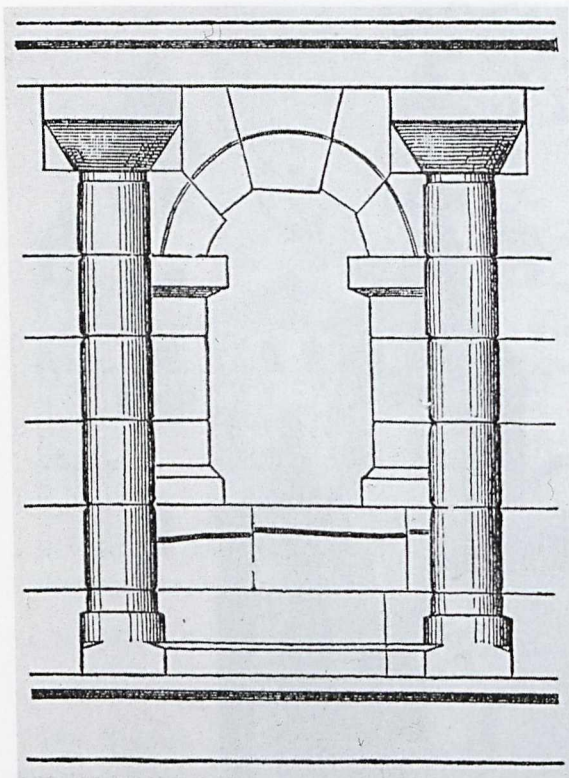
nierens. Ausführliche Behandlung des Gliederungssystems bei Kubach/Verbeek (wie Anm. 5), 181f.

¹³ Die wichtigste Referenz ist nach wie vor Hans Sedlmayr, *Das erste mittelalterliche Architektursystem*, in: ders., *Kunstwissenschaftliche Forschungen II*, 1933,

send über die obere Galerie aus drei Arkaden, die mit der darunterliegenden Vierergruppe als ein Zusammenhang verstanden wird, wenn auch dazwischen das Gesimsband durchläuft.

Man erhält schon hier einen Hinweis darauf, daß romanisches Komponieren nie Sache *eines* Formgedankens sein kann. Als differentielles

25–62, hier 25ff., auch in: ders., *Epochen und Werke*, Wien 1959, Bd. I, 80–139. Ob Sedlmayr seine Begriffe auch auf die romanische Architektur angewandt hat, wie es die ebd. angekündigte Arbeit über »architektonische Systeme« verspricht, ist mir nicht bekannt.



6. Trier, Porta Nigra, Säulen- und Bogenstellung

System beruht es auf einer koordinierten Abstimmung und Abgrenzung mehrerer Prinzipien. Das gilt für das spannungsreiche Nebeneinander von Grundfiguren wie rund und gerade, plastische und ausschneidende Wandbehandlung, additiver Geschoßaufbau und subordinative Form. Das gilt aber auch für die Mehrfachbesetzung ein und derselben Figur. Unser Beispiel war das Gesims, das jungierende Element, das die verschiedenen Kontexte aller fünf Einheiten durchläuft und mehreres leistet: Es faßt Module zusammen, und es scheidet sie; es trennt Stockwerke, und es trägt zur Überwindung ihrer Grenzen bei.

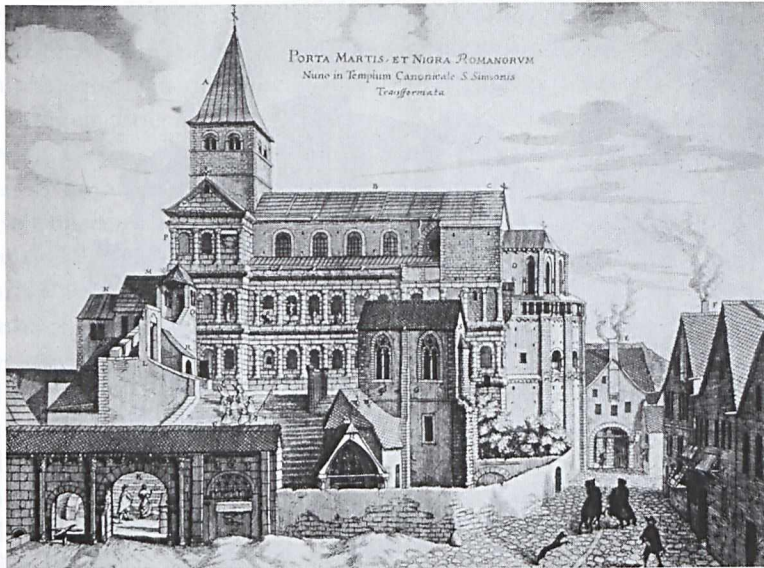
Man kann die These vertreten, daß sich der Kontrastgehalt der beiden Hauptmodi aus der

Aufspaltung eines antiken Vorbilds ergibt. Die nahe Porta Nigra (Abb. 6) hat als alles bestimmendes Motiv die Rundbogenöffnung, die von kleiner und großer Geschoßgliederung zweifach gefaßt wird – dieser Formenverband, die sog. Kolosseumsordnung, taucht im Äußeren wie im Inneren, an den runden und an den geraden Partien in serieller Konformität auf – insgesamt 144mal. Wiederholung ist das oberste Prinzip des antiken Bauens; Variation kann, muß aber nicht sein. Der Baumeister der Domfassade zerlegt diese Einheit und verteilt ihre Elemente auf die beiden Ordnungen oder Modi. Die gerundeten Elemente Turm und Apsis zeigen geschoßbetonende Pilastergliederung und haben entweder keine Fensteröffnungen oder rundbogige Fenster, die auch ohne Abstimmung mit der Wandgliederung eingesetzt werden können. Die geraden Zwischenbauten haben die Öffnungen als Hauptmotiv, kommen aber ohne die rahmende und trennende Pilasterordnung aus. Wenn das römische Vorbild in diese beiden Baumotive zerlegt wird, dann folgt daraus als weitere Konsequenz der Wegfall einer inneren Proportionslogik. Wir finden am mittelalterlichen Bau nebeneinander abgewogene, graduell nachvollziehbare Maße und Abfolgen, aber auch den Maßstabssprung, die unbedingte Größe wie in den Portalbögen, die das größte Einzelmotiv an der Domfassade sind – die »Goliathstufe«, wie Schöne sagt.¹⁴

Der Westbau des Trierer Doms ist eines der besten Beispiele für das rhythmische Komponieren der Kontrastmodi im Nebeneinander. Man darf über dieser Feststellung aber nicht die Ansätze zur vertikalen Differenzierung vernachlässigen, die als Gestaltungsaufgabe in den kommenden Jahrzehnten immer wichtiger wird. Wenn wir die Westgruppe als ganze betrachten, können wir noch einmal auf den Gegensatz ihrer beiden Einheiten Fassade und Front hinweisen, der sich ja im wesentlichen im Übereinander er-

¹⁴ Unveröffentlichtes Manuskript einer Romanik-Vorlesung aus dem WS 1962/63, 381, das mir Martin Warnke freundlicherweise zugänglich machte.

¹⁵ Die neuere Literatur bei Kubach/Verbeek (wie Anm. 5), Bd. 4, 313f.



7. Caspar Merian, Trier, Porta Nigra und St. Simeon, Kupferstich, 1646

eignet. Aber auch die Module der Fassade sind in dieser Beziehung analysierbar. Bei der Apsis muß man sich die Öffnungen des obersten Geschosses ohne Glas vorstellen, um ihren Gegensatz zu den geschlossenen Stockwerken darunter zu ermes- sen, eine Differenz, die ja auch in der fehlenden Achsenabstimmung zum Ausdruck kommt. Und bei aller Formverwandtschaft hat der Unter- schied zwischen den großen Portalbögen und den kleinen Galeriearkaden einen grundsätz- lichen Charakter. Das Strukturgesetz des Kon- trastes treibt also auch im Geltungsbereich ein und derselben Modalität durchaus verschiedene Lösungen hervor. Diese verhalten sich solidaris- ch in ihrer Abgrenzung von den anderen Modi und Modulen, sie stehen aber untereinander ebenfalls in einem Konkurrenzverhältnis.

*Trier, Porta Nigra und St. Simeon:
Der Gegenbau und seine Antithetik*

Um das Übereinander als Dimension des Kon- trasträchtigen an einem außerordentlichen Bei- spiel zu studieren, brauchen wir in Trier nicht weit zu gehen. Wir müssen nur den spätromani- schen Chor der Simeonskirche aufsuchen, zu der

die Porta Nigra seit dem 11. Jahrhundert ausge- baut wurde (Abb. 7, 8). Dieser Anbau der Zeit um 1150 ist (oder war) nicht nur in sich extrem kon- tradiktorisch konzipiert, er steht auch – und das macht den Fall so lehrreich – in einem ersten fun- damentalen Oppositionsverhältnis zum Haupt- bau, zum antiken Bauwerk des 2. Jahrhunderts.¹⁵

Der Widerspruch zum Stadttor der Römer be- ginnt schon auf der Ebene von Material und Bauausführung. Die *operarii* des 12. Jahrhun- derts setzten präzise Steinfügung und eine klei- nere Quaderung gegen die groben Klötze der Porta. Welchen Reim sie sich auch immer auf die Tatsache gemacht haben, daß ihre Vorgänger vie- le Partien in der Bosse stehen ließen und generell sehr summarisch arbeiteten, sie führten glatte Flächen, exakte Winkel und feindetaillierte Or- namentik mit großer Entschiedenheit als ihre Markenzeichen ›ins Feld‹ – so kann man wörtlich sagen, denn der Choranbau ist auch als Teil der mittelalterlichen Stadtbefestigung anzusprechen.

Ähnlich auffällig ist die Ersetzung runder Grundformen und Glieder durch polygonale und rechtwinklige. Im Spektrum zeitgenössischer und lokaler Möglichkeiten¹⁶ ist das eine singuläre Entscheidung, die wir wohl als dezidierten



8. Trier, Chor von St. Simeon

Widerspruch zum römischen Befund verstehen müssen. Stärker noch als die winklige Brechung selbst wirkt ihre Verstärkung durch die massiv vortretenden Senkrechten der Strebepfeiler, deren systematischer Einsatz als aufrißbestimmendes Element, als Vertikalgliederung der Fassade immer Schwierigkeiten bereitet hat. Die Streben könnte man als abstrakte Ordnung begreifen, die mit der Wand in einer Art Äquivalenzverhältnis

steht – das wäre eine durch und durch unantike Lösung. Sie sind weder als Dienste im Sinne von Verstärkung und Tragefunktion noch als Schmuck und erst recht nicht als Glieder im Sinne der antiken Gliederordnung anzusprechen.

Die massive Vertikalität dieser Streben wird nur einmal, in der Höhe von 13 Metern durch ein Gurtband skandiert, das weder als Indikator für Geschoßaufbau taugt, noch den faktischen

Anschluß mit der römischen Horizontalgliederung herstellt – weder an den schmalen, präzise abgesetzten Architrav, noch an die Ober- oder Untergrenze des breiten Frieses noch an den scharf vorstechenden Gesimsvorsprung schließt es an. Es setzt höher an als letzterer, nicht viel höher, aber doch so unvermittelt, daß die gesuchte Unabhängigkeit des Anbaus deutlich wird. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß der Gurt auch in seiner Ausbildung und in seiner Führung einen grundsätzlichen Widerspruch zu den antiken Horizontalgliedern artikuliert. Der Gedanke an Architektur, an einen Aufbau aus Träger und Last, wird durch ein Haken schlagendes und abschüssiges Band verneint. Konsequenterweise wird es vor der Mauer geführt.

Das römische Tor ist als Masse durch die Wiederholung aller Baumotive gebändigt. Wir sprachen schon von der Wiederholung des Fenstermotivs, ähnlich repetitiv ist der Geschoßaufbau. Wiederholung kann aber auch paarweise Ergänzung im Großen wie im Kleinen heißen: zwei Durchfahrten, zwei Türme auf jeder Seite, zwei Halbsäulenvorlagen als Rahmen jeder von zwei Pfeilern umstellten rundbogigen Öffnung. Der mittelalterliche Choranbau entsteht dagegen aus lauter nicht-verbundfähigen Großelementen: Auf einen halben Wehrturm folgt eine niedrige, feinteilige Galerie, und darüber stand ursprünglich eine Kapelle, die den Chorobergaden abgab. Nicht-verbundfähig heißt, daß der massive hochgereckte Unterbau und der spielzeughaft filigrane Umgang und die wie ein »Sonderbauwerk« (Irsch) aufgesetzte Kapelle in keiner sinnfälligen und sinnhaften Beziehung stehen können. Es ist unmöglich, von progressiver Formenverjüngung zu sprechen, so radikal ist der Kontrast, der Sprung in Artikulation und Proportion. Auch hat man die Möglichkeit ausgeschlagen, den Umgang als Sockel für den Chorobergaden

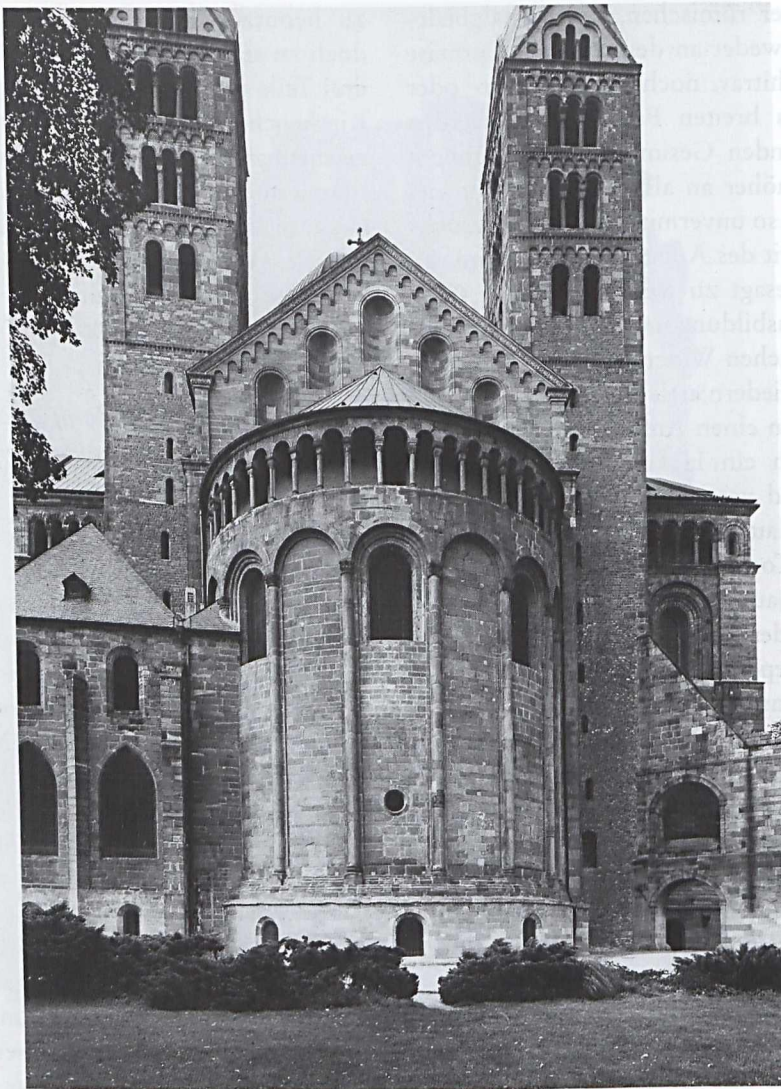
zu benutzen, denn dafür ist der Rücksprung doch zu stark. Ferner wird es nicht gelingen, die drei Teile typologisch als Aufbaumomente eines Kirchenchors zu begreifen. Die »Kapelle« in ihrer zeichenhaften Vereinzelung erinnert dabei an die silhouettenhafte Ausbildung der Trierer Domfront, die über der eigenwilligen, nicht durchweg »Kirche« sagenden Fassade so etwas wie eine ikonographische Orientierungsgröße darstellt, einen Modus des Zeichenhaften einführend.

Speyer und Mainz: Komplexes Zusammenbestehen und Gruppenkomposition

Es wirkt fast so, als sei dieser Chor als entschiedener Gegenbau zur Antike auch in seiner eigenen Gestaltung zu fundamentalen Kontrasten verpflichtet gewesen. Betrachten wir im Blick auf die Gesamtfügung und die relative Autonomie der Geschosse zwei weitere Absiden der Hochromanik, die als Modelle ungleich erfolgreicher waren: Speyer (nach 1080) und Mainz (kurz vor 1100) (Abb. 9, 11). In beiden Fällen ist der Aufbau dreigeschossig. Der ungegliederte Ring der Krypta bildet die Untergeschoßzone; darüber erhebt sich das Hauptgeschoß mit den Blendarkaden über Halbsäulen, welche im Wechsel ein Fenster und eine blinde Wandfläche umfassen; den Abschluß macht die Zwerggalerie. Auch hier ist das auffälligste Strukturierungsmerkmal die auf mehreren Gestaltungsebenen abgestimmte Artikulation jeder Zone, wie wir sie als Voraussetzung für Moduskonstitution beschrieben haben. Größenordnung, Wandbehandlung, Gestalt und Gliederform sind die einschlägigen Parameter, deren Kooperation zu ganz unterschiedlichen Wirkungsgraden getrieben wird. Sie reichen von signalhafter Prägnanz über Weisen der quasi selbstreflexiven Binnenabstimmung bis hin zu Stufen der Latenz.

16 Was die Strebpfeiler angeht, die am polygonalen Ostchor des Doms zu Verdun schon um 1130 auftauchen, so stehen sie dort und an anderen Kirchen Lothringens auch im Dienste der Geschoßgliederung, die jetzt zum Standard gehört. Sie sind den Etagen des Chorrunds entsprechend abgetrept und werden

von verkröpften Horizontalgesimsen mit dem Baukörper zusammengebunden. Diese Leistung einer horizontal-vertikalen Integration ist beim Chor von St. Simeon bewußt ausgeschlagen. Zur Diskussion der Beziehungen Lothringen–Trier s. Kubach/Verbeek (wie Anm. 5), Bd. 4, 314 ff.



9. Speyer, Dom, Apsis

Was die Gestaltfrage angeht, so ist die Art und Weise, wie »das den ganzen Bau durchwaltende Bogengesetz« (Kugler) modifiziert wird, von primärer Wirksamkeit. Wir konzentrieren uns auf Speyer. Unten kommt uns im prallen Halbrund der Krypta-Ummauerung die geschlossene Wand entgegen, die einen liegenden Rundbogen beschreibt; darüber erfolgt dessen – man möchte sagen – triumphale und absolute Aufrichtung in und vor einer vielstufigen Wand; an höchster Position ist die Wand negiert, hier läuft ein schat-

tendes Band um, vor dem sich die kleine Bogenfolge abhebt. Das Unbeweglich-Liegende, das Hochgestelzt-Aufgerichtete, das Umlaufend-Reihende: diese Kontraste im Dimensionalen sind in Speyer auf eine besonders überzeugende Weise mit verschiedenen Arten der Wandbehandlung koordiniert. Oder umgekehrt gesagt: Jede Schicht hat ihre eigene Formung. Daß solche Mehrfachmotivierung die Qualität jeder Architektur ausmacht, dürfte unstrittig sein; man müßte dann aber auch dazusagen, daß in der

Architektur des 11. Jahrhunderts überhaupt erst das Repertoire und das System erarbeitet wurden, um Elemente und Gestaltungsebenen im Sinne dieser Mehrfachmotivierung in Kontakt bringen zu können.

Man liest in diesem Zusammenhang immer wieder Interpretationen, die, wenn nicht auf den Begriff, so doch auf die Tatsache der »Entschwerung« hinauslaufen.¹⁷ Dagegen ist solange nichts einzuwenden, als man dieser Vorstellung nicht einen durchgehenden Bewegungszug und ein Ziel unterstellt. Unsere Schulung an den dynamisierten Aufrißsystemen der Gotik und des Barock zieht uns in diese Richtung. Die Zwerggalerie ist aber nicht der Kulminationspunkt des Aufgehenden, und die Aushöhlung der Wand ist in dem Sinne kein Fortschritt. Es kommt bei allen Kompositionen dieser Art darauf an, daß man gegen die Versuchung einer progressiven Logik die innere Mannigfaltigkeit dieser Einheiten »aushält«. Theodor Hetzer hat einmal in einem ganz anderen Zusammenhang darauf verwiesen, wie in mittelalterlicher Kunst die Kategorien des Flächigen, des Plastischen und des Räumlichen sich getrennt haben; wie sie je auf ihre Weise sich Geltung verschaffen, ihr »eigenes Wesen bekunden«.¹⁸ Dies ist noch sehr formalistisch, in Grundbegriffen gedacht. Bringt man die reinen Kategorien in die syntaktische und mehrdimensionale Gestaltungsgröße Modus ein, dann wird man feststellen, daß das Ergebnis der Kombination eine vielartige Ganzheit ist, ein komplexes Zusammenbestehen. Damit ist weder gesagt, daß die Modi syntaktisch äquivalent sind und beliebig zusammenkomponiert werden können, noch daß wir uns nicht eine ganz andere als die »klassische« Disposition von Speyer vorstellen können. Im Zeichen der syntaktischen Disjunktheit ist vieles, aber nicht alles möglich.

Dieses Stichwort leitet über zu einer kritischen Funktion dieser Architektur: zur Abgrenzung der Teilabschnitte. Sie wird in Speyer durch Mittel erreicht, die so unterschiedlich sind wie die



10. Speyer, Dom, Apsis (Detail)

Zonen selbst. Das Unterschiedene und das Unterscheidende zusammenschauen, das wäre überhaupt ein eigenes Thema einer romanischen Membrologie, die weniger an Querschnitten und typologischen Reihen als am strukturellen Beitrag ihrer Elemente orientiert ist. Am Trierer Dom hätten wir zu diesem Sachverhalt schon diverse Beobachtungen machen können. Wir haben pauschal vom Gesims gesprochen, das als solches weitgehend identisch als Schmiegegesims ausgebildet ist und doch verschiedene Funktionen übernehmen kann. Aber damit ist nicht alles gesagt: Nach Stockwerk und Modul verschieden tritt es in anderen Kombinationen mit Wandstreifen, Bogenfriesen, Konsolen, Kapitellen etc. auf. Aber zurück zu Speyer. Der Grundkörper des Sockelgeschosses ist durch das umlaufende Gesims als Zone eigenen, elementaren Rechts ausgewiesen. Ganz anders setzt sich das Mittelgeschoß ab (Abb. 10). Man beachte, wie die

¹⁷ Am überzeugendsten vorgetragen bei Ernst Adam, *Vorromanik und Romanik*, Frankfurt/M. 1968, 87.

¹⁸ S. dazu Gross 1948 (wie Anm. 6), 246.

Basen der Dienste in den abgestuften Sockel des Mittelgeschosses einschneiden und nicht eigentlich auf der Ummauerung des Unterbaus ruhen, der sich ja eigentlich als Basis des Ganzen anböte (vgl. im Gegensatz dazu Mainz, Abb. 11). Während also unten mit dem harten Mittel der Separierung gearbeitet wird, wird im Abschnitt darüber aus immanenten Mitteln ein Verhältnis der Zugehörigkeit definiert, was dem ›verbindlichen‹ Modus des Arkadengeschosses durchaus entspricht. Auch die Art, wie dieselbe Zone ihren oberen Abschluß findet, verdient eine Bemerkung. Wieder gibt es keine einfache Lösung im Sinne einer Abschnürung. Statt dessen bleibt über den Bögen ein beachtliches Stück ungegliederte Wand stehen, das in seinem schmalsten Ausschnitt, über dem Scheitel der Halbkreise die Höhe von deren Radius hat. Schon diese Äquivalenzen zwischen der negativ ausgeschnittenen, aber prominenten Schicht und der positiv gerahmten, aber zurückliegenden Schicht verweisen auf ein Bindungsverhältnis, das die oberste Wand nicht als Rest oder Übergang erscheinen lässt, sondern diese als eine neue Art von Architrav definiert, den wir als eigenen Abschluß der mittleren Ordnung sehen sollen. Es verwundert dann nicht zu sehen, daß die Bogenstellungen der Zwerggalerie auf einem zurücktretenden Fußgesims quasi noch einmal neu ansetzen.

Ein oft vermerkter Baugedanke zeigt, daß die Frage der vertikalen Integration die Architekten der Speyrer Apsis doch beschäftigt hat; bei aller Konzentration auf die Binnenstrukturen und ihren Kontrastgehalt. Durch zwei Abweichungen von ihrer Regel geht die Ausgestaltung der Zwerggalerie auf ihr großes Gegenstück im Mittelgeschoß ein: Die Bögen, die lotrecht über den Fenstern liegen, sind etwas breiter und höher angelegt, und die Stützen, die über den Halbsäulendiensten stehen, haben die Form eines Bündelpfeilers, während die anderen rund ausgebildet sind. Dieser Ansatz zur Koordination des

Wandaufbaus ist, um ein Wort Viollet-le-Ducs zu gebrauchen, »eine theoretische Genugtuung, die sich der Architekt hier gegönnt hat«,¹⁹ sinnfällig wird er nicht. Er kann es gar nicht, weil die Elemente, die zonenübergreifend ›jungieren‹ sollen, die Elemente ihrer Zone sind, nach Art und Größe gebunden.

Die Mainzer Variante (Abb. 11) bringt uns wieder zu dem Aspekt, den wir mit dem Trierer Dom angesprochen haben: die Stellung von Einzelmodulen wie Apsis oder Turm im Gesamtaufbau eines Komplexes. Wir beginnen mit den Türmen der Ostfront, denen in Sachen Gliederordnung entwicklungsgeschichtlich vielleicht eine Schrittmacherfunktion zukommt. Heinrich Klotz schreibt: »Es ist möglich, daß die ottonischen Türme überhaupt die erste durch Gesimse und Pilaster gegliederte Geschoßteilung des Mittelalters erfahren haben [...].«²⁰ Er bezieht sich hierbei auf die Flächengliederung aus flachen Pilastern, die in einem Schmiegenkapitell enden, und aus Schmiegenesimsen, »die sich wie Faßringe um den Turmleib legen«. Als älteste Baueinheiten des Doms gehören die Türme entweder dem Willigis-Bau (vor 1009) oder dem Bardo-Bau (vor 1036) an. In ihrem ursprünglichen Bestand reichen sie bis zu den Freigeschossen – was darüber kommt, ist 12. und 19. Jahrhundert. An diesem frühen Gliederungsschema ist wichtig, daß die Turmzylinder zwar wahrhaft und vielleicht zum ersten mal ›jungierend‹ gegliedert wurden, aber als Teilkörper mit einem hohen Grad an Formenverknüpfung keine Beziehung zu den anschließenden Baukörpern herstellen. Sie sitzen an einem weitgehend ungegliederten, monumentalen ›Ostwerk‹. An einem Baukörper zudem, der eine sehr viel höhere Wertigkeit hat als die bedienenden Elemente der Treppentürme. Es spielt dabei keine Rolle, welchem Bau die Türme und welchem Bau der östliche Querbau angehören und wie man sich jeweils die Apsislösung vorstellen muß. Die Ausführung des

19 Viollet-le-Duc, zit. n. Philippe Boudon, *Der architektonische Raum*, Basel 1991, 111.

20 Heinrich Klotz, Zur architekturgeschichtlichen Bedeutung des Domes von Speyer, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, 9–14, hier 11.



11. Mainz, Dom, Chorphatie

Mauerwerks in den unteren Teilen der Ostanlage stammt aus der Epoche der Türme und dürfte ähnlich blockhaft wie der spätere Ausbau gewesen sein. Daß man sich gegen Ende des 11. Jahrhunderts entschieden hat, die Komposition durch eine Apsis und einen Giebel in reicher und kontrastreicher Gliederung zu vervollständigen oder zu erneuern, ist von Bedeutung: Der Vorgang spricht für die »vitality of assimilation« (Ruskin) des romanischen Komponierens auch über größere Zeiträume hinweg.

Wir finden also hier eine fünfteilige Kombination von ungegliederten und gegliederten Modulen vor. Dazu gibt die Gliederung der Apsis einen auffälligen Kommentar ab. Es heben und senken sich dort alternierend die Bögen der großen Blendarkaden. Dies ist eine sehr eigenwillige, aus guten Gründen später nicht mehr verfolgte Anordnung, die ursprünglich, als die Fensterlichter nicht so weit nach unten reichten, noch »sprunghafter« gewirkt haben muß. Das eigenwillige Auf und Ab verstehen wir als einen Hinweis



12. Modena, Dom, die Apsiden

darauf, daß man das Bindemotiv des Bogens, also das Gesetz der Einzelform, zugunsten eines modusübergreifenden Formdenkens vernachlässigt hat. In Mainz geschieht das aber nicht mit Bezug auf die anderen Modi an der Apsis wie in Speyer, sondern auf die Gruppenkomposition. Es entsteht an der Apsis ein Rhythmus, der intern das Gesetz wiederholt, das die Gesamtdisposition des Ganzen aus Flankentürmen, Querriegel und Apsis bestimmt: a-b-A-b-a, wobei a/A für zylindrisch und gegliedert und b für unge-

gliedert und gerade steht. Daß die Apsis eine sieben- und nicht fünfhebige Bogenfolge hat (c-a-b-a-b-a-c; a = offen, hoch; b = blind, tief; c = blind, tief, schmal) ist kein Gegenargument, da nur dank der engen Anfangsbögen (c) eine Ansicht des volumetrischen Körpers mit dem vollen Fünfer-Rhythmus gewährleistet ist. Die Apsis als das späteste, die Komposition schließende Element, hält hier sozusagen eine selbstreflexive Nachbetrachtung ab.²¹

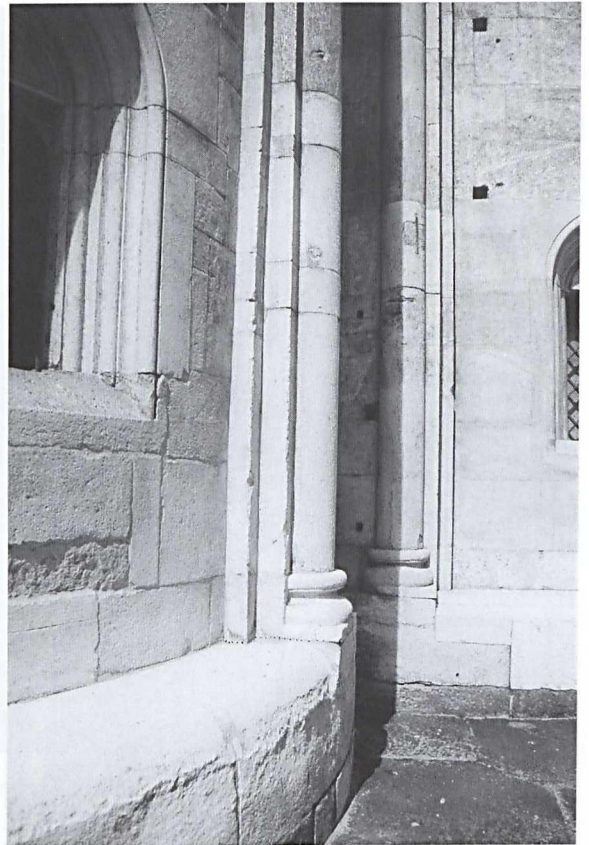
²¹ An der Trierer Apsis beobachten wir einen rhythmischen Wechsel der Pilasterstellungen im Verhältnis c-a-b-a-b-a-c, wobei c für die schmalen Anfangskompartimente, a für die breiteren und b für die schmalen Abschnitte steht. Auch hier ist c im wörtlichen Sinne die Voraussetzung, daß man eine perfekte An-

sicht auf eine fünfteilige Komposition hat, die als solche der Gesamtanlage entspricht, in ihrer Rhythmik aber immanent gesteuert ist und nicht etwa die Breitenverhältnisse der fünf Module abbildet. Die drei großen Fenster im zweiten Stock bedingen die größere Abschnittsbreite unten.

Modena: Der Modus im Modus

Nach Mainz und Speyer möchten wir einen Vergleich mit dem Dom von Modena anstellen, aus ganz anderen Gründen, als ihn Typologen und Bauplastikforscher normalerweise ziehen.²² Die Kirche wurde im Jahr 1099 begonnen und ihr Ostteil mit seiner gestaffelten Apsidentrias (Abb. 12) war 1106 so weit aufgeführt, daß man die Gebeine des hl. Geminianus in die neue Krypta überführen konnte. Der Architekt Lanfranco, den die steinerne Urkunde (Abb. 14) über dem mittleren Apsisfenster nennt, muß schon zu Baubeginn eine weitgehend geklärte Vorstellung vom Aufriß dieser Partie gehabt haben, denn auf die Bank des ringförmigen Sockels setzt er die drei Bauglieder auf, die den drei Einheiten des Aufrißsystems zugeordnet sind: die Halbsäule, die zur großen Rundbogengliederung gehört, ihre Vorlagen, die als gewissermaßen durchgesteckte Orthostaten in der Zwerggalerie gebraucht werden, und eine begleitende Wandstufe, die als Rahmenleiste für das hohe Wandfeld fungiert (Abb. 13). Daß man aus der zweiten Schicht der Vorlagen lückenlos auf eine Zwerggalerie schließen kann, soll nicht behauptet werden, aber evident ist, daß der Plan ab initio für drei kompositionelle Einheiten Vorkehrungen trifft. Solch detailgenaues und vorausweisendes Planen und solche Ökonomie der Mittel gehen gut zusammen mit den drei Maßangaben, die das wirtschaftliche Fundament der Kommune ansprechen: Links und rechts neben dem mittleren Fenster der Kryptenzone, in größtmöglicher Nähe zum Stadtheiligen, der sanktionierenden Instanz, sind im Stein die modenesische Elle (»braccio«), die Maßstange für das Tuch (»pertica di tela«) und der Krug (»coppo«) eingezeichnet (Abb. 14).

Auf der Sockelbank ist nicht nur alles vorbereitet, es findet auch gleich eine Rangstufung statt: Die »prominente« Säulenordnung fußt auf der ihr zugehörigen Basis, während die beiden anderen



13. Modena, Dom, die Apsiden, Detail mit Sockel und den drei Wandvorlagen

Vorlagen von der Position her als Begleiter und vom Ansatz her als abstrakte, wandnahe Glieder zurückgestuft werden. (Diese Charakterisierung wird übrigens in der Höhe nicht vergessen: regelgerechte Kapitelle haben nur die Säulen, während die äußeren Bögen der Galerie Übergangslos in die Senkrechte geführt werden und der Wandstreifen schmucklos in die Waagrechte umgebogen wird.) Beides, die Präsenz von Anfang an und die hierarchische Staffelung der Glieder, spricht für eine vertikale und integrierte Konzeption. In Speyer (Abb. 10) sind die Säulen der zweiten Zone in einer Lage horizontaler Linien verankert, und das umschlossene Wandfeld ist

²² Zuletzt zu Modena das monumentale Sammelwerk *Lanfranco e Wiligelmo, il Duomo di Modena*, hrg. v.

Marina Armandi u. a., Modena 1984, mit der älteren Literatur.



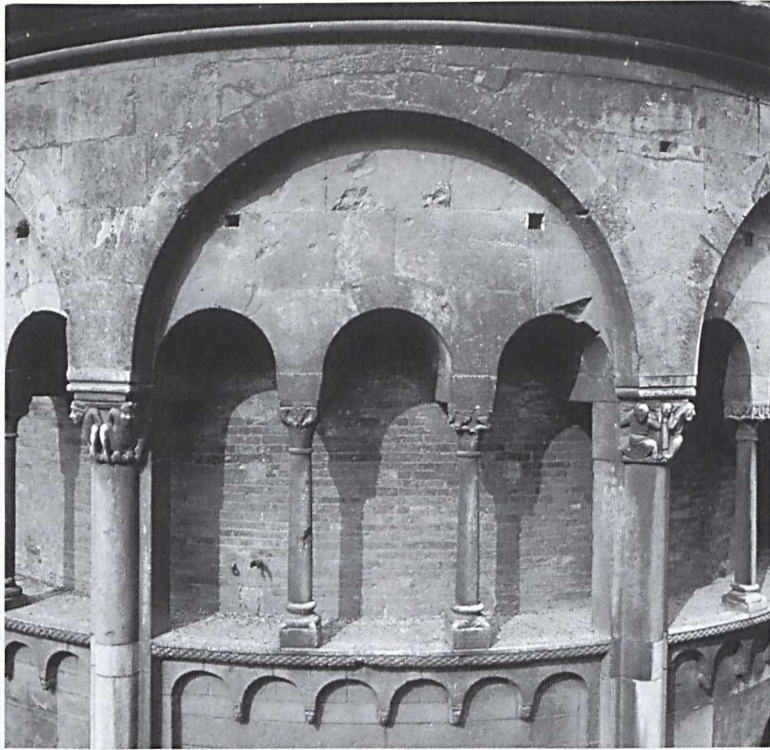
14. Modena, Dom, zentrale Apsis mit Baukunde und den Maßangaben für Coppo und Pertica di tela

unabhängig von diesen durch ein waagrechtes Band nach unten hin gerahmt – deutliche Hinweise auf einen schichtenden Aufbau. In Modena begegnen wir dem ganz anders gearteten Gliederungsmotiv der übergreifenden Form wieder, die aber jetzt, anders als am Trierer Dom, die gesamte Aufrißgliederung regiert. Dennoch sind die drei Apsiden unterschieden: Der Modul bringt die Staffelung nach Höhe und Durchmesser mit, der Modus die Regelabweichung – die nach innen zeigenden Bogenstellungen der beiden Seitenapsiden sind in jeder Hinsicht unvollständige Versionen des kompletten mittleren Modells.

Für unseren Zusammenhang gesprochen bedeutet die hierarchische Unterscheidung nach erster und zweiter Ordnung die Setzung eines starken Kontrastes und in weiterer Hinsicht die Ein-

führung einer anderen Art von Kontrastbildung. Ob dieser Baugedanke ein Mehr an Unterschied bringt, verglichen mit der Juxtaposition der Modi in Speyer, läßt sich schwer sagen. Viel hängt hier davon ab, wie die zweite Ordnung auf die erste reagiert. An kontrastreicher Ausdifferenzierung fehlt es in Modena jedenfalls nicht: die Monumentalgliederung der Rundbögen, die fein gerahmten und geschlossen gehaltenen Wandfelder, die dramatisch weiten und tiefen Öffnungen der Zwerggalerie, das sind drei Modi, die so grundsätzlich verschieden ausfallen wie die unten angeschlagenen Maßeinheiten für Länge, Breite und Volumen.

Ein großes Thema dieser Komposition ist das Verhältnis von Koordination und Kontrastierung, von Heteronomie und Autonomie. Nehmen wir die enge Beziehung von großer und kleiner Arkade (Abb. 15). Die Galerie behauptet sich als eigenständige Einheit, indem sie die von unten hochgezogenen Vorlagen als äußere Stützen benutzt und indem sie ihre kastenhafte Räumlichkeit in einem unbedingten Kontrast sowohl gegen die trommelhafte Wandspannung der Kompartimente unter ihr als auch gegen den weitgeschwungenen Bogenzug der Hauptarkade setzt. Aber die einfachste Form der Bindung, der reihende Zusammenschluß einer enggestellten und vielteiligen Form, wie er die Zwerggalerien vom Typus Speyer und Mainz zur Zeile verketet, ist hier weniger bestimmend. Die rahmende und zentrierende Wirkung der übergreifenden Ordnung und das ebenfalls zentrisch angelegte Dreiermotiv verhindern dies. Von Symmetrie sollte man aber nicht sprechen, denn wie Hermann Beenken in dem erwähnten Vortrag festgestellt hat, dominieren im Romanischen »niemals Flächen- und Raummitte, Flächen- und Raumachse, sondern immer Flächen- und Raumgrenze«. ²³ Die Binnenform wird also durch ihren Rahmenbezug mitdefiniert, und sie ist weiterhin an das erste Register dadurch angebunden, daß ihre Kapitelle auf gleicher Höhe mit den Kapitellen der großen Ordnung liegen. Das bedeutet, daß alle Bögen vom gleichen Niveau aus aufsteigen, womit ein Grad der Koordination starker



15. Modena, Dom, zentrale Apsis, Umgang

Einzelglieder erreicht ist, den wir vermutlich nur in der italienischen Baukunst antreffen.

Das zweite Register hat als gerahmter und subordinierter Modus die Möglichkeit zur reflexiven Aussage. Verstärkt wird diese Möglichkeit durch den kleinen Maßstab und die optische Wirkung. In diesem Fall stellt die ›Kunstform‹ den kompositionellen Grundgedanken der Dreiheit aus: drei Apsiden im Grundriß, drei Großarkaden pro Apsisrund, drei kleine Arkaden unter den großen Bögen – die letzte und unterste Stufe gibt uns das modellhafte Bild des Konzepts. Dazu passen der nur schwer korrigierbare Eindruck, daß die kleinen Arkaden und das von ihnen getragene Wandstück als gerade Fläche eingestellt sind und die Tatsache, daß von den drei Galerien überhaupt nur die mittlere durch eine Treppe erschlossen ist.

Dieser Fall von Selbstabbildung ist also, ganz ähnlich wie die Mainzer springenden Arkaden, auf der Seite einer ›Erklärung‹ der Gesamtfügung engagiert. Nehmen wir ihre Abhängigkeit vom ersten Register ernst, dann steigen wir gewissermaßen von der Formel zur Figur auf, zu einer Figur, die medienübergreifend verbürgt ist. Bei kleinen Bögen unter einem Umfassungsbogen denken wir an die Kanontafeln, wie sie so vielen Evangelien-Handschriften voranstehen: eine große Bogenstellung für das Gesamt des Neuen Testaments und darunter zwei bis vier kleinere Arkaden für die Evangelien und ihre Parallelstellen. Zur Chiffre geworden ist hier das große Thema der Einheit in der Vielheit und der Vielheit in der Einheit.²⁴ Das ist kein harmonistisches Konzept – bei der Evangelien»harmonie« wie bei der Gruppenkomposition eines Chorhauptes

²³ Beenken (wie Anm. 7), 48.

²⁴ Zum Modellcharakter der Kanonbögen s. Wolfgang

Kemp, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge – ihre Strukturen*, München 1994, 137ff.

handelt es sich um einen bewußten Umgang mit der Grundvoraussetzung der Pluralität, ohne die es keinen Kanon und keine ›musterhaften‹ Kompositionen gibt.

Diese Erinnerung an die Kanonbögen enthält nicht die Aufforderung, ikonologisch zu werden. Der Gedanke, die Gliederungsmotive einer Apsis speziell auf den Sinn dieser Bauaufgabe zu beziehen und eine Symbolik, etwa eine funerale Sinngebung anzunehmen (Bandmann),²⁵ verbietet sich bei den zuletzt behandelten Beispielen ohnehin, weil der Formenapparat auch an anderen oder, wie in Modena, an allen Partien des Außenbaus auftritt. Worum es geht, das ist die Sprachförmigkeit, die Affinität eines Modus und darüber hinaus des gliedernden Repertoires überhaupt zu den symbolischen oder zeichenhaften Aussagemöglichkeiten des Baus und am Bau. Es ist hier nicht der Ort, die Debatte zwischen Bedeutungsforschung (Bauikonologie, Zitattheorie) und Strukturanalyse über die »structures of meaning« aufzumachen. Die Strukturanalyse wird in diese Auseinandersetzung zwei Möglichkeiten einbringen: erstens »die Funktion-erklärende Charakteristik« oder einfache Systemreferenz, also Böttichers symbolischen Funktionalismus, bezogen auf das Verhältnis von Einzelglied und Tektonik, und zweitens die Modellhaftigkeit oder höhere Systemreferenz, also das Verhältnis von erstem und zweitem Register in Modena und die Möglichkeiten, am Bau über das Bauen oder über den Bau zu sprechen, über architektonische Motive, Prinzipien, Kompositionsregeln, Qualitäten und ihre Übertragbarkeit für andere Kontexte.

Tournus: Fassadenordnung als baulicher Begriff der Kirche

Unsere bisherigen Beispiele waren der Ko-Evolution von Modul und Modus gewidmet. Das gruppierende Komponieren und Arbeiten mit der Kubatur und Stufenordnung der Module spielte eine ebenso wichtige Rolle wie die Ausarbeitung der kontrastierenden Modi. In diesem letzten Abschnitt soll es um Fassaden gehen, um reine Schauplätze also, bei denen sich das Thema der Abstimmung der Stockwerke noch einmal neu stellt. Wenn wir einen Blick auf die Westseite des Domes von Modena (Abb. 16) werfen, sehen wir aus dem Standardmaterial des Modeneser Aufrißsystems eine Fassade komponiert, die in Bezug auf den Geschoßaufbau nichts hergibt, was wiederum eine Folge der Integrationsfigur der übergreifenden Blendarkaden ist. Die Gestaltungsabsichten sind primär in die Differenzierung des Nebeneinander, in die kontrastive Einrichtung von Flügeln und Mitte, und sekundär in das Austarieren von vertikalen und horizontalen Baumotiven investiert.²⁶ Derartige Exerzitien in reliefhafter Durchproportionierung und linearer Verschränkung sind auf italienischem Boden häufig anzutreffen, doch auch für den gegenteiligen Ansatz, für die Mannigfaltigkeit im Übereinander, finden sich genügend Fassadenlösungen, darunter so bekannte Beispiele wie der Dom von Pisa, S. Michele in Lucca, die Inkrustationsfassaden der Florentiner Protorenaissance und schließlich der Dogenpalast in Venedig. Viele Varianten einer Individualisierung der Geschosse und ihrer Kombinationsmöglichkeiten treten auf: eine Fundamentalopposition der Geschosse im Sinne von

25 Günter Bandmann, Zur Bedeutung der romanischen Apsis, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XX, 1953, 28–46, hier 28 ff.

26 Zu verschiedenen Fassadenlösungen dieser Zeit in Italien s. Martin Gosebruch, Die Kunst des Nikolaus, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* XIX, 1980, 63–124, hier 68 ff.

27 Das Thema der Mehrgeschossigkeit in der antiken und mittelalterlichen Architektur ist von Willy Zschietzschmann und Hans Sedlmayr in den 30er Jahren dezidiert aufgeworfen worden und hat seitdem

wenig systematische Aufmerksamkeit erfahren, s. Willy Zschietzschmann, *Die hellenistische und römische Kunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Potsdam 1939, 9 ff.; Sedlmayr (wie Anm. 13). Zu den hellenistischen Voraussetzungen s. jetzt Hans Lauter, *Die Architektur des Hellenismus*, Darmstadt 1986, 297 f.

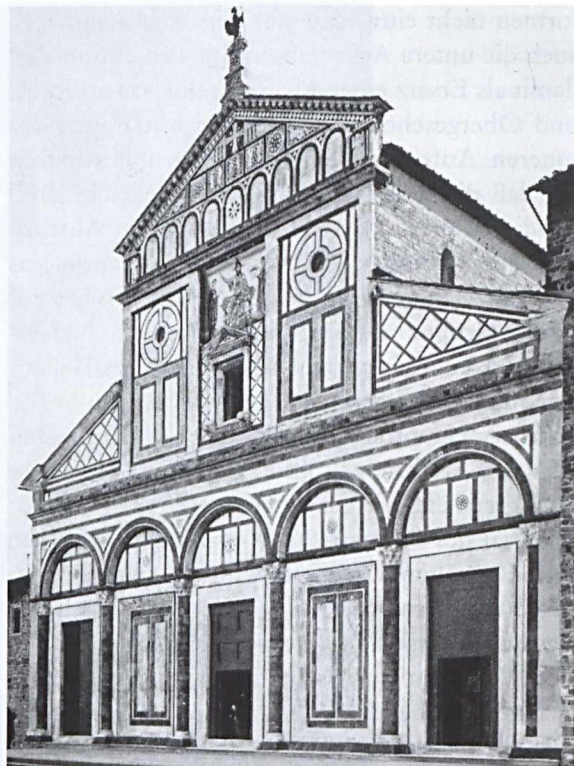
28 Karl M. Swoboda, *Römische und romanische Paläste*, Graz 1969, 268 ff. In der dritten Auflage aktualisiert Swoboda seine Untersuchung von 1919, leider ohne den Schlußteil zu den Kirchenfassaden des 11. und 12. Jahrhunderts einzubeziehen.



16. Modena, Dom, Fassade

unten offen vs. oben geschlossen oder umgekehrt, ein gradueller Kontrast wie großbogiges Unten und kleinbogiges Oben, eine Heteronomie der Geschosse in rein flächiger Ausarbeitung usw.

Die große Frage nach den antiken Vorformen der Stockwerkgliederung und ihrer jeweiligen Vorbildhaftigkeit für die romanische Architektur muß hier ausgeklammert werden.²⁷ Aber es sei daran erinnert, daß es Karl M. Swoboda war, der als erster in seiner magistralen Untersuchung *Römische und romanische Paläste* von 1919 auf die hier interessierenden Sachverhalte hinwies und den Aufbau der antik-römischen Straßenfassade mit weiten Lauben im Erdgeschoß und einer klein proportionierten Fensterarkadenreihe darüber auch für die mehrstöckigen Kirchenfronten vom Typ Pisa, Lucca, Florenz verbindlich machen wollte.²⁸ Wie diese Filiation zustandege-



17. Florenz, San Miniato, Fassade

kommen sein sollte, konnte er selbst nicht sagen, aber es war ihm bewußt, daß ein solcher Traditionsbezug in einem anderen stilistischen Kontext neu definiert definiert werden mußte.

Swobodas Erklärungsversuch ist vergessen, doch die elementare Klarheit der an diesen Fronten auftretenden Gegensätze scheint die Forscher automatisch in seine Richtung zu schicken, sie auf die Spur einer differentiellen Architektursemantik zu setzen. So lesen wir in einer der jüngsten Interpretationen der Fassade von San Miniato (Abb. 17), die zeitgleich mit Speyer II, Mainz und Modena begonnen wurde: »Die Vorderansicht mit den fünf großen Blendarkaden und den drei Portalen zeigt sich im Stil eines kaiserlichen Palastes. Oberhalb dieser als Palastschauseite gestalteten Basis erhebt sich eine Tempelfront.«²⁹ Man muß mit der Identifizierung dieser Groß-

formen nicht einverstanden sein, man kann z.B. auch die untere Arkadenreihe als Projektion und damit als Ersatz eines Atriums sehen oder Unter- und Obergeschoß als freie Interpretationen des inneren Aufrisses begreifen, aber unbestreitbar ist, daß die Stockwerke in zwei (vielleicht drei) Modi zerfallen und daß die mangelnde Abstimmung der achsialen Beziehungen, die man das Markenzeichen dieser großen und in sich heterogenen Gruppe nennen könnte, nur ein Nebenprodukt oder ein formaler Indikator des Willens zur Aussagevielfalt ist.³⁰

Unser Hauptbeispiel soll aber ein ganz früher Bau sein, weil sich an ihm auf einzigartige Weise studieren läßt, wie aus dem indifferenten Grundmaterial des »premier art roman«, also aus dem schon erwähnten Repertoire der Lisenen, Bogenfriese und Ornamentbänder, eine anspruchsvolle Fassadenkomposition werden kann. Die Rede ist vom Westbau von Saint-Philibert in Tournus (nach 1000), bei dessen heutiger Gestalt man sich den nördlichen Turmaufsatz als Pendant des südlichen gestaltet und die Portalarchitektur des 19. Jahrhunderts wegdenken muß (Abb. 18). Das extrem kleinteilige Bruchsteinmauerwerk ist das Material des Kernbaus und der zweiten Artikulationsebene, d.h. daß die Flächendifferenzierung das dem frühen Bauen so wichtige Mittel der Textur beibehält. Die Intonation der zweiten Ebene ist aber auch in ihren Reliefwerten so sparsam, daß es nach einer Betrachtung der vollgriffig instrumentierten Werke der Stufe Speyer II–Modena schwer fällt, ihre feinen Strukturen angemessen zu würdigen.

Daß es sich um eine Zweiturfassade handelt, hat noch keine Konsequenzen für die Durchgliederung der Schauseite; ebensowenig darf man am Äußeren ein Abbild der inneren Aufteilung der dahinterliegenden Vorkirche erwarten – die Dek-

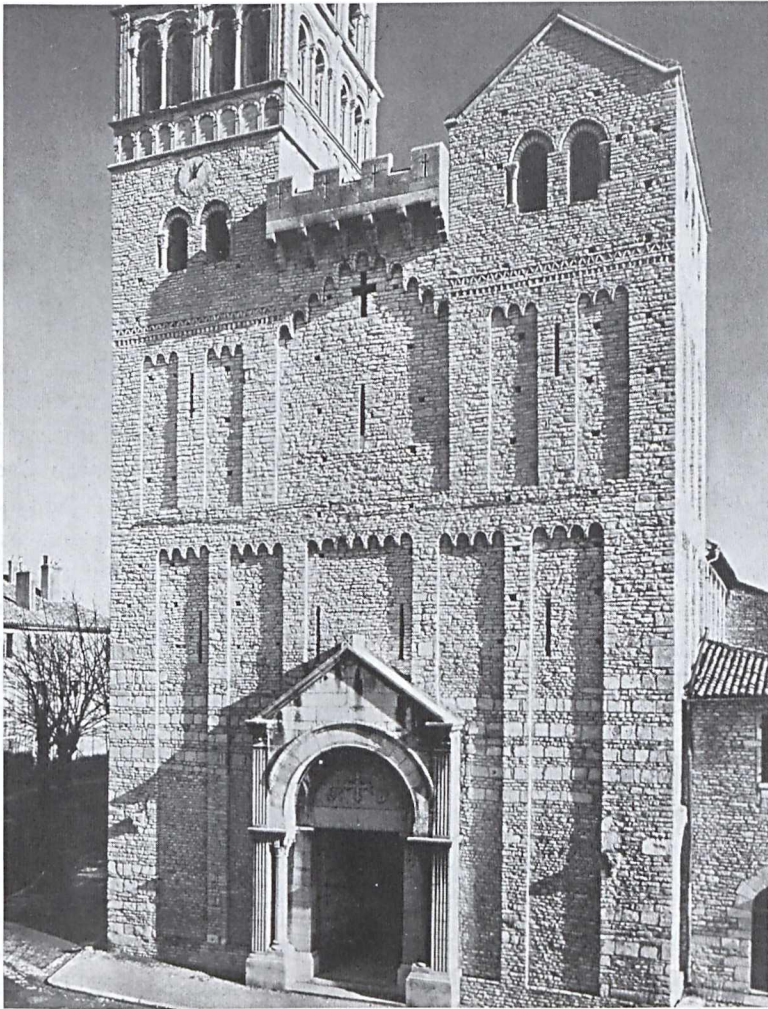
ke, welche die zwei Geschosse der Vorkirche trennt, setzt etwa auf Höhe der obersten Lage der weißen Steine an, und der zweimal fünfteiligen Aufrißgliederung entspricht kein Inneres mit ebenso vielen Schiffen. Weiterhin fällt auf, daß die Gliederordnung der zwei Geschosse zwar dieselben Gestaltungsmittel aufweist, aber nicht koordiniert ist: »Die Achsenteilungen der beiden Geschosse stimmen nicht zusammen, man bediente sich bewußt des Reizes der Unregelmäßigkeit«,³¹ schreibt Frankl, ein Gedanke, den man in solchen Fällen häufig liest, wenn die Autoren die Unregelmäßigkeiten nicht gleich als »Reuezug« oder als Neuansatz nach längerer Bauunterbrechung interpretieren.³²

Die abstrakte Ordnung des ersten Geschosses schließt ohne plastische Zwischengliederung in beträchtlicher Höhe ab. Weitere Formgedanken sind die Auszeichnung der Mitte durch ein breiteres Intervall und eine Stabilisierung des gesamten Aufbaus durch vertikale Mauerbänder an den Kanten, die dreimal so breit sind wie ihre vier Pendants im Inneren. Sockel, Rahmen, Stützen – auf den derart definierten hohen und elementar tektonisch wirkenden Unterbau wird im oberen Geschoß nur insofern Bezug genommen, als sich dieses mit ganz anderen Proportionen als ein breitgestreckter Formenverband ausdehnen kann – zum Zeichen seiner anderen Dimensionalität und gleich zu erläuternden Modalität darf es auch über die unten gesetzten Rahmenstrukturen hinausgehen. Die Wandstreifen sind oben alle gleich breit und damit tektonisch nicht differenziert, dafür ist der Gegensatz zwischen den eingetieften Feldern zu beiden Seiten und in der Mitte enorm gesteigert, und die Mitte ist nicht nur durch ihre Breite, sondern auch durch das in Rundbögen ansteigende Giebeldreieck ausgezeichnet. Hinzu kommen als Öffnungen eine

29 Alick McLean, *Italienische Architektur des Spätmittelalters*, in: *Die Kunst der italienischen Renaissance*, hrsg. v. R. Toman, Köln 1994, 12–35, hier 16. McLean schlägt vor, die Übereinanderordnung der Großformen Palast und Tempel als Ausdruck einer pro-päpstlichen Baugesinnung zu verstehen.

30 Die exemplarische Analyse einer kontrastreichen Fas-

sade, hier der Chorfassade der Badia in Florenz (1284–1310), gibt Gross (wie Anm. 6), 259ff. So sehr wir den Ansatz von Gross teilen, so wenig können wir die Aussage nachvollziehen, daß hier »das im Sinn des Mittelalters Unbegreifliche gewagt« wird, ein Ganzes aus »Verschiedenartigkeiten« zu entwickeln.



18. Tournus, St. Philibert, Fassade

kreuzförmige Durchbrechung in der Höhe und ein vertikaler Fensterschlitz, die beide die Mittelachse betonen. Weiterhin ist auf die querliegende Füllung im unteren Bereich hinzuweisen, die wie eine Brüstung, vielleicht aber auch wie ein Altartisch anmutet. Solche Assoziationen sind erlaubt, weil im Übergang von unten nach oben ein Gestaltwechsel stattgefunden hat, ein Umschlag

von Figur und Grund, welcher der Wahrnehmung von zwei Modi zugutekommt. Unten fungieren die Lisenen als eine optische Ordnung von Stützen, oben wirken sie vor allem als Umstellung und Rahmung einer Flächenfigur mit Zeichencharakter und als Zeichenbehälter. Wir finden demnach als Modi übereinander arrangiert: eine abstrakte tektonische Ordnung und

³¹ Paul Frankl, *Baukunst des Mittelalters. Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 2), Wildpark-Potsdam 1926, 101.

³² Vgl. Eckstein (wie Anm. 2), 258: »An den Fassaden des Westbaus stehen die Lisenen der Etage nicht über

denen des Erdgeschosses. Das deutet nicht nur auf eine spätere Planänderung und die nachträgliche Errichtung einer Etage als eines Michel-Oratorium, sondern offenbart auch die rein dekorative Funktion dieser Lisenen.«

eine zeichenhafte Ordnung, einen Bau und einen Überbau, aber auch ein angedeutetes Außen wie Innen, womit an dieser Stirnseite über das Kircheninnere in einem anderem Sinne gesprochen wird, als es die Abbildtheorie der Fassade möchte. Thema ist nicht die innere Disposition dieses konkreten Gotteshauses, sondern die »Abbréviation des Gesamtbaus«, die sich hier weithin sichtbar auf der Basis der »ecclesia fabricata« (Thomas von Aquin) erhebt.

Ebenso wichtig wie die Kopräsenz der Modi erscheint uns an dieser Komposition das frühe Auftreten der »Goliath-Stufe«, die die inneren Gegebenheiten ebenso überspringt, wie sie auf die äußeren keine Rücksicht nimmt. Die Eingangöffnung kann man sich schwerlich als Orientierungsgröße vorstellen. Unsere Auswahl war nicht darauf angelegt, aber sie hat uns immer wieder zu diesem einen Motiv geführt: So verschieden z.B. die steilen Blendengliederungen von Tournus, Trier, Speyer und Modena eingesetzt und einkomponiert wurden, übergreifend verstanden ist ihre »Inkommensurabilität« der Indikator einer Baugesinnung, für die immer auch oder immer zuerst der Kontrast zählt.

Kontrastives Formdenken

Was die Mitteilung angeht, die im Kontrast der Modi selbst angelegt ist, sei noch eine kurze Überlegung angefügt. Das Arbeiten mit einem Repertoire von distinkten Modi gehört zu den Grundmerkmalen der christlichen Kunst. In vielfacher Hinsicht ist sie damit den Ansprüchen einer Religion gerecht geworden, die als »absolute Religion« in hohem Maße auf Abgrenzung basiert und dementsprechend all ihre Ausdrucksformen zur Arbeit der Differenzierung anhält – nach außen wie nach innen. Wir erinnern nur an die Typologie als genuin christliche Erfindung und an das in ihr gesetzte schwierige Differenz-

verhältnis von Ähnlichkeit und Überbietung. Das Echternacher Diptychon (Abb. 19) in Berlin³³ mit Christus und Thomas auf der einen und Moses auf der anderen Seite ist einer der sprechendsten Beweise dafür, wie um 1000 zur Unterscheidung der Gnadenstände eine elementare Architektursprache zur Verfügung steht, deren Vokabeln nicht anders als unsere Modi nur in einem Beziehungssystem ihre Bedeutungen gewinnen – »an sich« können Rundbogennische und Dreiecksgiebel weder Präferenz noch einen feststehenden Sinn beanspruchen. Aber noch eindrucksvoller in dieser Hinsicht ist im Grunde die große Zahl der Prunkkreuze, die seit dem 9. Jahrhundert die zwei Seiten des Objekts zu einer grundverschiedenen Auslegung der zwei Naturen und Erscheinungsweisen Christi benutzen. Das Lothar-Kreuz (Abb. 20, 21) in Aachen ist nur das bekannteste Exempel einer großen Gruppe, deren Urheber im wörtlichen Sinne alle Register in Bewegung setzen, um im Unterschied der Materialien, Farben, Techniken, Darstellungsweisen, Dimensionen usw. ihren Gegenstand, den höchsten überhaupt, in eine argumentative und spekulative Struktur zu übertragen: als Passionskreuz und als eschatologisches Vorzeichen, als Dokument der Geschichte und als »signum Dei vivi«. Wiederum handelt es sich nicht um Gegensätze oder Widersprüche – zwei Termini, die wir in dieser Untersuchung, so gut es ging, vermieden haben. Komplementär sagt sich leicht und mit gutem Recht, wenn es um die Kreuze und ihren zwiefachen Sinnentwurf geht. Aber der Begriff richtet bei dieser frühen Baukunst wenig aus, weil die vorausgesetzte und reproduzierte Sinntotalität Erlöser-Gott im Kirchenbau nicht oder nur sehr schwer darstellbar ist. Wenn die Erzählung fehlt, gibt es auch den produktiven Dualismus aus narrativer und thematischer Ordnung: das Perpetuum mobile der christlichen Kunst, nicht. So gesehen, ist es nur

33 Siehe meine ausführliche Interpretation in *Christliche Kunst* (wie Anm. 24), 217ff.

34 Oder unter dieser Gleichsetzung litten, s. die Romantik-Ideologie der 1920er und 30er Jahre, wie sie Hol-

ger Brülls in *Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit*, München 1994, dargestellt hat.



19. Echternacher Diptychon mit Moses und Christus und Thomas,
Berlin, Kunstgewerbemuseum

ein scheinbares Paradox, daß die herrscherliche und überzeitliche Natur Gottes in diesen so überaus erdschweren Repräsentationen der Architektur leichter darstellbar war als seine irdische Seite. Aber die Architektur nach 1000 hat sich, aus welchen Gründen auch immer, gegen die Option einer unbedingten »Kunst der Erhabenheit« (Hegel) entschieden. Erst spätere Zeiten, die das Gliedhafte und das Architektonische gleichsetzten, haben das anders gesehen.³⁴ Die Modularität, also die distinktive Behandlung der baulichen Einheiten und Aufgaben, die wir als erste und tragende Eigenschaft dieser Architektur beschrieben haben, ist ein unübersehbares Bekenntnis zur Bedingtheit, zum Sitz des Bauwerks im Leben. Die Gliederordnung der roma-

nischen Außenarchitekturen, die vorrangig der Sonderung und Auszeichnung der Module dient, arbeitet als zweites Register in dieselbe Richtung: Als Teilung und als Erklärung macht sie die Massen gegenständlich und begreifbarer. Die Übernahme des Kontrastgesetzes, das die Gesamtdisposition regiert, in das freiere Medium der Modi ermöglicht das »jeu de differences«, das den romanischen Stil so reich und schwer berechenbar macht. Als »negotiated order« ist der einzelne Modus immer zugleich Affirmation des Eigenen und Abgrenzung gegen die anderen – auch dies ein Perpetuum mobile der Formgeschichte.

Die Abweichung ist also die Regelmäßigkeit eines Bauens, die ohne kodifizierte Regeln verfährt, die aber gleichzeitig, wie wir gesehen ha-



20. Lotharkreuz, Crux gemmata.
Aachen, Domschatz



21. Lotharkreuz, Rückseite mit graviertem
Kruzifixus. Aachen, Domschatz

ben, in nachantiker Zeit als erstes zu einer gebau-
ten Reflexion und Selbstanzeige fähig ist. Von
dem Entwicklungsstand an, den Saint-Philibert
in Tournus markiert, besitzt die Baukunst im
Mittel der Wandgliederung wieder eine reflexive
und diskursive Form. Denn kontrastives Form-

denken ist nicht nur erfinderisch, es klammert
auch ein, es schafft Zonen eigenen Rechts, die zu
Versuchsanstalten der Formfindung, aber auch
der Selbst(er)klärung werden können. Zu den
Errungenschaften der romanischen Stilepoche
gehört mithin, daß in ihr die Architektur das
Niveau erreicht, das man für jede avancierte
Kunstform so definieren kann: Indem sie etwas
mitteilt, teilt sie auch etwas über sich selbst mit.

Abbildungsnachweis: 1 Kubach/Haas (wie Anm. 4). – 3, 5, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 21 Archiv des Verfassers. –
4 Kubach/Verbeek (wie Anm. 5). – 6 Erich Gose, *Die Porta Nigra in Trier*, Berlin 1969. – 9, 19 Foto Marburg.
– 10 Rheinisches Bildarchiv. – 12, 15 *Lanfranco e Wiliglelmo: il Duomo di Modena*, hrsg. v. Marina Armandi
u.a., Modena 1984. – 18 Jean Virey, *Saint-Philibert des Tournus*, Paris 1932.