

**Zeitschrift:** Schweizerische Bauzeitung  
**Herausgeber:** Verlags-AG der akademischen technischen Vereine  
**Band:** 65 (1947)  
**Heft:** 47

**Artikel:** Europäische Kunstgeschichte  
**Autor:** P.M.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-55989>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 21.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Frankreich hat sich für die Dampflokomotiven eine Bezeichnungsweise eingeführt, die der englischen gleicht, aber an Stelle der Räderzahlen die Achsenzahlen angibt. Durch Hinzufügen von grossen lateinischen Buchstaben, die die einzelnen Maschinenreihen gleicher Achsfolge voneinander unterscheiden, sind die heute bei der SNCF üblichen Gattungsbezeichnungen (z. B. 141-R, 231-B) entstanden.

Die ersten Bestrebungen, die Achsfolge der Triebfahrzeuge einheitlich zu bezeichnen, wurden vom «Verein Mittel-europäischer Eisenbahnverwaltungen» (VMEV) unternommen. Darnach werden im Prinzip die Laufachsen mit arabischen Ziffern, die Triebachsen mit grossen lateinischen Buchstaben bezeichnet. So besitzt z. B. eine 2C1-Lokomotive vorne zwei Laufachsen, dann drei Triebachsen und eine hintere Laufachse.

Die Entwicklung der elektrischen Zugförderung brachte für die Triebfahrzeuge mannigfaltige Antriebsformen, die sich mit dieser Achsfolgebezeichnung nicht eindeutig und genau ausdrücken liessen. Daher befasste sich auch der Internationale Eisenbahnverband (IEV, Union Internationale des Chemins de fer UIC) mit dieser Sache und stellte in Zusammenarbeit mit dem VMEV eine neue Bezeichnungsweise auf, denen die beiden Verbände in den Jahren 1935 und 1936 zustimmten. Die deutsche Fachliteratur hat sich weitgehend an sie gehalten, auch die französischen Zeitschriften beginnen es zu tun, so dass es wünschenswert wäre, wenn man in der Schweiz ebenfalls diesen Weg beschreiten würde.

## 2. Prinzip der Achsfolgebezeichnung nach IEV

Die Bezeichnung soll die Folge von Trieb- und Laufachsen ausdrücken und außerdem die wichtigsten Unterteilungsmerkmale des Fahrgestells nach Hauptrahmen, Drehgestellen, Triebgestellen mit den in ihnen gelagerten Achsen erkennen lassen.

Laufachsen werden durch arabische Ziffern bezeichnet, Triebachsen durch grosse lateinische Buchstaben, denen bei Einzelachsantrieb der Index 0 zugefügt wird ( $B_0$ ,  $C_0$  usw.). Sind angetriebene Achsen im selben Rahmen gestell gelagert und gruppenweise gekuppelt, so werden die für jede Gruppe geltenden Kennbuchstaben getrennt nebeneinander gesetzt.

Ist das Fahrgestell unterteilt, so bleibt die Bezeichnung für Achsen oder Achsgruppen, die zum selben Rahmen gestell gehören, gleich wie vorhin angegeben. Die Kennzeichen für nicht im Hauptrahmen gelagerte Achsen oder Achsgruppen erhalten einen über der Zeile stehenden Strich ('), wenn es sich nur um eine Ziffer oder nur um einen Buchstaben handelt (z. B. C'C',  $B_0'B_0'$ , 2'C1'), im andern Fall eine Klammer, z. B. (A1A) (A1A), (1A)  $B_0$  (A1). Adamsachsen, Bisselachsen, Laufachsen des Krauss-Helmholtz-Drehgestells gelten als nicht im Hauptrahmen gelagert und werden daher mit einem hochgestellten Strich versehen. Im Hauptrahmen oder im Rahmen eines Triebgestelles quer (achsial) verschiebbare Triebachsen (z. B. Triebachsen des Krauss-Helmholtz-Drehgestells), ferner achsial verschiebbare Laufachsen gelten als in diesem Rahmen gelagert. Laufachsen, die durch einen Hilfsantrieb auch als Triebachsen verwendbar sind, werden durch kleine lateinische Buchstaben bezeichnet.

Zur Bezeichnung von Lokomotiven, die aus mehreren je für sich allein arbeitsfähigen oder aus einzeln fahrbaren Bestandteilen (z. B. kurzgekuppelte Hälften) ohne gemeinsamen Ueberbau zusammengesetzt sind, werden die Bezeichnungen der einzelnen Teile durch das Zeichen + miteinander verbunden ( $C+C$ ,  $1'C_0+C_01'$ ).

### Beispiele:

- (Elektrische Lokomotiven SBB; vgl. auch S. 362 lfd. Jgs.)
- Re 4/4-Lokomotive, Nr. 401 bis 416: Achsfolge  $B_0'B_0'$ ;
- Ae 4/7-Lokomotive, Nr. 10901 bis 11027: Achsfolge für Maschinen mit normaler Bisselachse  $2'D_01'$ , für Maschinen mit «Java»-Drehgestell  $2'C_0$  (A1), für Maschinen mit modifiziertem «Java»-Drehgestell nach Weiss  $2'C_0$  (A1');
- Be 4/6-Lokomotive, Nr. 12303 bis 12342: Achsfolge (1'B) (B1');
- Ce 6/8 III-Lokomotive, Nr. 14301 bis 14318, sowie Be 6/8-Lokomotive, Nr. 13251 bis 13283: Achsfolge (1'C) (C1');
- De 6/6-Lokomotive, Nr. 15301 bis 15303 (Seetallinie): Achsfolge C'C' ;
- Ae 8/14-Lokomotive, Nr. 11801, 11851 und 11852: Achsfolge (1A) A1A (A1) + (1A) A1A (A1);
- Ae 4/6-Lokomotive, Nr. 10801 bis 10812: Achsfolge (1A)  $B_0$  (A1).

<sup>1)</sup> Dieser Index darf auch auf der Zeile stehen: Bo, Co usw.

## Europäische Kunstgeschichte

DK 7.072(4)

Unser Mitarbeiter Peter Meyer ermöglicht den Lesern der SBZ, durch die nachstehenden Textproben Kenntnis zu nehmen von der Art seines neuesten Werkes<sup>1)</sup>, dessen erster Band ausserordentlich ansprechend ausgefallen ist. Der Verfasser gibt nachstehend selbst eine Einführung in sein Buch; einige wenige Abbildungsbeispiele betreffen nur seine im Text eingestreuten Handzeichnungen. Jeder Band der auf zwei Bände angelegten Kunstgeschichte ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich; Band II soll im Herbst 1948 erscheinen. Red.

Diese Darstellung der Kunstgeschichte Europas ist ein Versuch, eine für den gebildeten Laien lesbare Gesamtdarstellung zu geben, die einerseits mehr bieten will als abgekürztes Handbuchwissen, anderseits aber auch nicht in weltanschaulichen oder lyrisierenden Allgemeinheiten über das Einzelne weggleitet, denn schliesslich sind und bleiben die einzelnen Kunstwerke der eigentliche Gegenstand der Kunstgeschichte, und sie dürfen sich nicht zugunsten abstrakter «Entwicklungen» verflüchtigen. Zur Darstellung gelangen sämtliche Kunztzweige: Architektur, Skulptur, Malerei, Ornamentik. Auf Vollständigkeit in der Aufzählung von Denkmälern und Künstlernamen ist von vornherein verzichtet, so dass schon die Auswahl des Genannten eine Wertung und Stellungnahme bedeutet. Ganze Denkmälergruppen, die an sich jeder Hochschätzung wert wären, sind übergangen oder nur gestreift, sofern sie zum Gesamtbild nichts Neues beitragen, denn es kam dem Verfasser in ersten Linie darauf an, dem nicht künstlerisch geschulten Leser die zunächst unübersehbaren Stoffmassen zu gliedern und die Zusammenhänge durchsichtig zu machen. Dabei ergab sich von selbst als Ordnungsprinzip der einzige Zusammenhang, der alle Aeusserungen der europäischen Kunst unter sich verbindet: ihr Verhältnis zur griechischen Kunst. Selbstverständlich bedeutet die grössere oder geringere Nähe eines Kunstwerkes zur Antike kein Werturteil über seine Qualität, sondern lediglich eine Standortbestimmung, ohne die die Kunstgeschichte in eine Aufzählung zusammenhangloser Einzelheiten zerfallen müsste. Auf diese Weise treten die Bedeutung der griechischen Kunst, ihre historische Einmaligkeit, ihre Nachwirkung im Positiven und Negativen, und die spezifischen Unterschiede der späteren Epochen deutlich in Erscheinung.

In der Darstellung der mittelalterlichen Architekturformen glaubt der Verfasser, auch dem Fachmann einiges Neue bieten zu können. Ueberhaupt ist die neueste Forschung nach Möglichkeit berücksichtigt, soweit sie in den heutigen Zeitläufen erreichbar war — eine Auseinandersetzung mit ihr und Literaturnachweise waren im gegebenen Rahmen schlechterdings ausgeschlossen. Ausführlicher und vielleicht liebevoller als üblich ist die Zeit der Spätgotik behandelt, die lediglich als Entartung erscheint, wenn man die gotische Architektur in der Hauptsache als Folge der technischen Erfindung des Rippengewölbes darstellt, wie dies der Materialismus des 19. Jahrhunderts zu tun liebte. Auch die griechische Säule erscheint in einem, manchen Lesern wohl neuen Licht.

Andern Kunstkritikern gegenüber hat der Verfasser den unverdienten Vorteil, aus einem Maler-Milieu zu stammen und architektonische Fachkenntnisse zu besitzen — er hofft, dass beides nicht ganz ohne Nutzen für die Unmittelbarkeit der Darstellung geblieben ist, und dass man dieser anmerkt, dass sie auf der persönlichen Kenntnis und Anschauung der griechischen Welt und der Mehrzahl der beschriebenen Denkmäler fusst, wie sie in dieser Ausdehnung der jüngeren Generation vorläufig durch die Ungunst der Zeit verschlossen ist.

Das Buch will in erster Linie gelesen, und nicht nur als Bilderbuch durchblättert sein — was vielleicht ein almodischer Standpunkt und eine Zumutung ist. Verfasser und Verleger glaubten sich deshalb mit masstäblich kleinen, doch scharfen Abbildungen begnügen zu dürfen, die lediglich Hinweise sein wollen. Nur so war es möglich, den riesigen Stoffbereich wenigstens andeutend darzustellen, und nicht nur allgemein Bekanntes zu zeigen. Die meisten Textabbildungen sind vom Verfasser gezeichnet. Um die Darstellung flüssiger zu gestalten, sind alle Daten und Aufzählungen in tabellarischen Abschnitten zusammengefasst, die bei der Lektüre überschlagen werden können.

<sup>1)</sup> Europäische Kunstgeschichte. Von Peter Meyer. Band I (vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters). 420 Seiten 20 mal 16 cm. 334 Abbildungen auf 64 Kunstdrucktafeln, 183 Grundrisse und Zeichnungen im Text. Zürich 1947, Schweizer Spiegel-Verlag Guggenbühl & Huber. Preis geb. 42 Fr.

Dem Verlag schuldet der Verfasser für die Sorgfalt der Ausstattung und den schönen Druck von Text und Bildern allen Dank.

P. M.

### Aus den Abschnitten über griechische Kunst

#### Griechische Architektur

Was von Anfang an da ist, seit es eine griechische Monumentalarchitektur gibt, ist der unbedingte Wille zur Belebtheit. Ihm werden Formen verschiedenster Herkunft dienstbar gemacht, die sich sonst nicht hätten begegnen, geschweige denn vereinigen müssen. Wie in der Plastik die Quellflüsse von allen Seiten zusammenrinnen — aus dorischen, ionischen, ägyptischen, kretischen, assyrischen Ursprüngen — um einen mächtigen, durchaus einheitlich-griechischen Strom zu bilden, so vereinigen sich auch in der Architektur verschiedene Traditionssreihen. Die dorische Säule kommt aus kretisch-mykenischen und ägyptischen Zusammenhängen, die ionische aus vorderasiatischen, und nun ist es der spezifisch griechisch-«synthetische» Blick, der im Beziehungslosen mögliche Gegensätzlichkeiten aufspürt und Fremdestes zusammenspannt. Die genannten Traditionssreihen liegen in ihren Heimatländern nebeneinander her, ohne aufeinander Bezug zu nehmen. Die Griechen entwickeln daraus die dorische und die ionische Säulenordnung, die nun erst zu gegensätzlichen Tonarten des Säulenmotivs werden.

In der archaischen Zeit ist das dorische und ionische Element bei weitem nicht so rein geschieden wie im klassischen 5. Jahrhundert; es gibt seltsame Mischformen, wie sie in nachklassischer Zeit aus Sensations- und Kuriositätenbedürfnis von neuem auftreten. Mit dem ionischen und dorischen Volksstamm hat das nichts mehr zu tun: die beiden Tonarten werden als polare künstlerische Möglichkeiten nebeneinander verwendet, wie in der attischen Tragödie die ionische Sprache des Dialogs und die dorische der Chorlieder. Die dorische Ordnung wird nach dem Kargen, Asketisch-Monumentalen hin gezüchtet, die strenge Abstimmung zwischen Säule und Gebälk ist erst eine Errungenschaft der klassischen Zeit. Es ist keine ursprüngliche, sondern eine bewusst gewollte Strenge, in der die menschenkörperliche Belebung des Säulenkörpers sehr stark zum Ausdruck kommt, weil sie allein die Form beherrscht und nicht eine Vielzahl einzelner Gliederungsselemente. Die ionische Säule und ihr Gebälk sind reicher gegliedert und deshalb intellektueller, eleganter, trockener. Sie ist dadurch begrifflich fester stabilisiert, weniger auf das Verständnis späterer Nachahmer angewiesen, und so übersteht sie den Stilwechsel besser als die dorische.

In keiner anderen Epoche sind Architektur und Skulptur so sehr nur verschiedene Ausdrucksformen des gleichen Lebensgefühls, und so machen sie die gleiche Entwicklung durch: Auch die Architekturglieder haben im 6. Jahrhundert noch etwas Steifes; die Teile des Gebälkes liegen hart und unverbunden übereinander; dann werden die Gelenke geschmeidig gemacht durch vermittelnde Ornamentleisten, die man Kymatien nennt, und durch die gleichsam erklärenden Eierstäbe, Blattstäbe, Wellen — Bindewörtern vergleichbar, die das Wortgefüge eines Satzes flüssiger machen.

An den athenischen Propyläen werden zum erstenmal dorische und ionische Säulen nebeneinander verwendet, erstere als strenge Säulenfront, letztere, um den lichten Innenraum emporzuheben. Das wird von da an häufig; in hellenistischer Zeit werden beide Säulenordnungen und die Ende des 5. Jahrhunderts neu dazu erfundene korinthische Ordnung am gleichen Bauwerk verwendet.

Vom Ende des 4. Jahrhunderts an werden die ionischen Architekturformen zum Ausdruck der griechischen Weltkultur. Die dorische Säulenordnung tritt nun hinter der ionischen und korinthischen zurück; denn erstens bietet deren reicher gegliederter Formenschatz grössere Variationsmöglichkeiten, zweitens ist er fester geprägt, formelhafter als der dorische und deshalb weniger anfällig für Missverständnisse. Große dorische Säulentempel werden nicht mehr errichtet, dagegen verwendet man gern an mehrgeschossigen Monumentbauten die dumpfere dorische Ordnung zur Gliederung des Erdgeschosses, über dem dann ionische und korinthische Geschosse folgen. Unter den Händen der Römer verliert der Körper der dorischen Säule seine blühende Sinnlichkeit; er nimmt den Charakter mürrischer Spröde an und verliert die Fühlung mit den Nachbarsäulen — die Zwischenräume werden grösser, und dieses Erlöschen des plastischen Kör-

pergeföhls ist eine der Voraussetzungen für die entscheidende Neuerung der Römerzeit: die Aufnahme des Bogens in die Säulenarchitektur. Die hellenistische Baukunst kann sich dazu noch nicht entschliessen. Es war ihre historische Tragik, eine Formenerbschaft von höchster Vollkommenheit, aber sehr beschränkter Variationsbreite antreten zu müssen, die nur noch nach verschiedenen Seiten spezialisiert werden konnte. So erschöpft sich der Hellenismus in Spielformen und Zutaten ohne grossen Zug und in der zunehmenden Profanierung der alten Sakralbauformen für die Bauten der hellenistischen Könige oder sogar für reiche Privathäuser.

#### Nachwirken der griechischen Kunst

In den Griechen hat die Menschheit zuerst und ein für allemal jene Stufe der Bewusstheit erreicht, auf der die ganze seitherige Geschichte Europas beruht. Aus diesem Grunde ist die ganze europäische Kunstgeschichte eine einzige, lang ausgespannte Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst, betraf diese doch die fundamentalen menschlichen Probleme, die stets von neuem zu lösen sind.

Der Glanz der antiken Kunst ist niemals erloschen, wenn auch die originalen Werke der Griechen wie die Kenntnis ihrer geschichtlichen Entwicklung fast 2000 Jahre lang verschollen waren. Im Geschichtsbild des ersten christlichen Jahrtausends war die griechische Kunst hinter der römischen zurückgetreten, und noch zur Zeit der Renaissance verschmolz sie mit dieser zu einem vagen Gesamtbild der «Antike», wozu der römische Klassizismus der augusteischen Zeit das meiste beitrug, der diese Gleichsetzung bis zu einem gewissen Grad rechtfertigte.

Selbstsichere, künstlerisch schöpferische Epochen griffen in der Folgezeit immer wieder unbefangen auf die antiken Vorbilder zurück, um an sie anzuknüpfen und eigene Leistungen davon abzuleiten. Innerlich schwache Zeiten empfanden das antike Vorbild als bequeme Ausflucht und ahmten es sklavisch nach; noch schwächere empfanden die hohen Massstäbe der Antike als Last, die man abzuwerfen sucht, und als Vorwurf, dem man sich entzieht.

Ein Abglanz der umfassenden griechischen Menschlichkeit liegt noch über den spätesten Bauten und Bildwerken griechischer Herkunft; er ist recht eigentlich der Träger ihrer unzerstörbaren Wirkung. Wenn im Mittelalter und in der Renaissance antike Vorbilder bescheidenen künstlerischen Ranges oft Werke von höherer Qualität anregen und zum Ausgangspunkt neuer Formenreihen werden, so ist es immer dieser Gehalt an ursprünglicher Lebensfülle, den die späteren Meister durch alle Entstellungen hindurch empfanden, dieser unerschöpfliche Vorrat an Möglichkeiten zur Differenzierung nach allen erdenklichen, auch ganz ungriechischen Richtungen. Hier liegt der Grund, warum nur die griechische Kunst immer neue Renaissance erlebt und keine andere. Aus den verschiedensten historischen Situationen heraus konnte sie als aktuell empfunden werden: von der Totalität lassen sich immer neue Spezialfälle ableiten, jeder Spezialfall aber ist ein Ende. Die Gotik hat keine vergleichbare Renaissance erlebt und wird keine erleben, und so scheint gerade im Vergleich mit dem Mittelalter die griechische Kunst als die sonnenhafte Mitte, von der die Strahlen nach allen Seiten ausgehen.

Das intellektuell unentwickelte Frühmittelalter wurde durch die antiken Denkformen und Kunstformen zum wachen begrifflichen Denken erzogen, während die gleichen Formen dem einseitig abstrakt-spirituellen Hochmittelalter zur Anleitung dienten, sich mit den sinnlichen Formen der Wirklichkeit zu befassen. Im Klassizismus war es dann neuerdings die klassische Verstandesklarheit, die man dem Ueberschwang des Barock entgegensezte, und so dienten die antiken Vorbilder immer von neuem dazu, das verlorene Gleichgewicht wieder herzustellen und die menschliche Mitte zu finden.

### Aus den Abschnitten über romanische Kunst

#### Romanische Architektur

Seit den Dreissigerjahren des 19. Jahrhunderts hat sich für alle vorgotischen Bauten des Mittelalters der Sammelname «romanisch» eingebürgert, doch weist der Denkmälerbestand so grosse stilistische Verschiedenheiten auf, dass eigene Bezeichnungen für die einzelnen Gruppen nötig wären.

Auf Vorschlag eines katalanischen Gelehrten hat die Kunsts geschichte in den letzten Jahrzehnten zunächst einen «premier style roman» ausgesondert, für den ich als Uebersetzung «alt-romanisch» vorschlage.

Mit Beginn des 12. Jahrhunderts gabelt sich die Entwicklung in zwei Aeste, deren jeder sich in zahlreiche Untergruppen, sog. «Schulen» verzweigt. Unter dem Namen des ostromanischen Stils fassen wir die Bauten Deutschlands, Italiens und der Ostprovinzen des heutigen Frankreich zusammen; westromanisch ist das südwestliche Frankreich und Nordspanien. Auf ostromanischer Grundlage entwickelt sich Nordfrankreich und England im Laufe des 12. Jahrhunderts zu westromanischer Stilhaltung. Beide Stilrichtungen gehen von der frühchristlichen Architektur aus und nehmen Anregungen aus der zeitgenössischen byzantinischen und islamischen Kunst auf; sie unterscheiden sich vor allem in ihrem Verhältnis zu den plastischen Architekturgliederungen: das ostromanische Stilgebiet interessiert sich wenig dafür und bleibt damit der altromanischen Stilhaltung nahe; das westromanische entwickelt aus römischen Anregungen eine neue Formenwelt.

#### Bruchsteinmauerwerk und Quadermauerwerk

Das Verhältnis der verschiedenen Raumteile zueinander wird während der Ausbildung des romanischen Stils immer eindeutiger und durchsichtiger; der Wille zur Klarheit geht aber auch bis ins einzelne der stofflich-technischen Behandlung des Mauerwerks. Niemals betrifft die künstlerische Arbeit nur abstrakte Formen oder abstrakte Massen ohne bestimmte Stofflichkeit; jede einzelne Epoche hat vielmehr ein ganz bestimmtes sinnliches Verhältnis zu den verwendeten Baustoffen, und dieses Verhältnis spricht sich eindeutig in der Formgebung aus. Das gilt auch für den Bildhauer und den Maler: die dünnflüssige oder zähe Farbe, das Brett, die getünchte Wand oder die Leinwand, auf die er malt, haben ganz bestimmte stoffliche Eigenschaften, die als solche im Kunstwerk in Erscheinung treten. Der geistige Gehalt kommt in diesen sinnlichen Elementen zum Ausdruck; er setzt sich nie darüber hinweg.

Das Mauerwerk des frühen Mittelalters besteht in der Regel aus kleinen, roh zugehauenen Bruchsteinen, die in dicke Schichten von Mörtelbrei eingebettet sind. Die Außenflächen der Mauern erscheinen einigermassen geschichtet, oder die Steine sind fischgrätenartig wechselnd schräg gestellt; nicht selten werden von Zeit zu Zeit nach byzantinischem Vorbild waagrechte Backsteinbänder zwischen die Steinschichten eingeschoben. Manchmal wird die Wandoberfläche mit verschiedenfarbigen, in geometrischen Mustern geschnittenen Steinplättchen verkleidet — so an der karolingischen Torhalle von Lorsch. Aehnliche Oberflächenmusterungen bleiben in der Auvergne und an der unteren Loire bis ins 12. Jahrhundert gebräuchlich, wo sie sich der westromanisch-plastischen Gliederung unterordnen, während Inkrustationen in bunten Steinplatten und figürlich-ornamentale Einlegearbeiten für die Toskana bis in die Frührenaissance charakteristisch sind, so z.B. in Pisa und am Baptisterium und an San Miniato zu Florenz. Das Innere der Mauer ist mit einem Gemisch von Steinbrocken und Mörtelbrei ausgegossen; auch wird solches Gussmauerwerk manchmal zwischen hölzernen Schalungen eingestampft wie moderner Beton. Diese Mauertechnik ist der römischen verwandt, und wie jene steht sie in Gegensatz zum Quaderbau des griechischen Tempels.

Die steinerne Stofflichkeit der Mauer wird von den frühmittelalterlichen Baumeistern nicht stark empfunden, weder wird die Körperlichkeit und Schwere der Mauer ausdrücklich betont und künstlerisch in Rechnung gestellt, noch wird sie grundsätzlich gelehnt wie im byzantinischen Stil. Frühmittelalterliche Bauten haben deshalb etwas Unentschiedenes, das erst überwunden wird, als sich der Westen entschliesst, die Stofflichkeit der Mauer ernst zu nehmen.

Es ist viel mehr als nur eine technische Neuerung, wenn gegen 1100 wieder Kirchenbauten aus grossen, behauenen Steinquadern entstehen, und viele zeitgenössische Zeugnisse beweisen, dass das als etwas Bedeutendes, ausdrücklich zu Verzeichnendes empfunden wurde. Von da an nimmt die Leidenschaft für den exakten Steinschnitt zu, bis dieser in der Steinmetzkunst der Gotik einen nie und nirgends sonst er-

reichten Gipfel erreicht, ein Ausserstes an intellektueller Durchdringung, also Durchgeistigung des Stoffes, die sich allein mit dem Quaderbau der Griechen vergleichen lässt, wennschon sie sich in ganz anderen Formen äussert.

Demgegenüber bedeutet die Renaissance einen Rück-schritt in der Richtung auf das Römisch-Altitalische, und der Barock geht in dieser Richtung noch über alles Fröhre hinaus: nun werden die Gewölbe überhaupt nicht mehr gemauert, sondern als dünne Schalen aus Gipsputz an hölzernen Tragkonstruktionen aufgehängt — auch dies ein Triumph des Geistes über die Materie von zugleich souveränerer, aber auch leichterer Art. Die Gotik zwang den schweren und dumpfen Stein dazu, durchsichtig und schwerlos zu scheinen; der Barock weiss umgekehrt den Eindruck steinerner Wucht und räumlicher Geschlossenheit unter Umgehung des Steins zu erreichen.

#### Altromanische Bauten

Um die Jahrtausende entstehen zahlreiche meist kleine Bauten aus kleinformatigen Bruchsteinen oder grob behauenen Steinen, mit oder ohne äussern Verputz. Diese altromanischen Kapellen und Kirchen haben aussen und innen glatte Wände mit kleinen Fenstern, unter dem Dachüberstand am Giebel und den Traufseiten laufen schwach vorspringende Friese aus kleinen Bogen entlang, aus denen von Zeit zu Zeit eine ebenso flache Vorlage, eine sog. Lisene, über die Wand herabzurinnen scheint. Das alles ist nicht eine wirkliche Gliederung des Mauerkörpers, es greift nicht in die Materie ein, sondern ist eine in flachem Relief aufgetragene Dekoration der Wandfläche. Im Innern sind die glatten Wände, in denen die Fenster ohne Verbindung untereinander schweben, oft ganz mit Wandgemälden bedeckt, was ihren ausgesprochen flächigen Charakter unterstreicht. Grössere Kirchen folgen dem Schema der dreischiffigen frühchristlichen Basilika mit oder ohne Querschiff vor der schlanken Apsis. Mit aller Schärfe heben sich die Vertreter dieses Stils von allem späteren Romanischen in Frankreich ab, weniger deutlich in Italien und Deutschland. In Italien gehören alle älteren Bauten der Lombardie und überhaupt des Pobeckens zu dieser Stilgruppe, meist querhauslose Basiliken mit offenem Dachstuhl; gewölbt sind einzlig die drei Apsiden und je ein Chorjoch davor.

In der Provence sind nur Spuren einstiger Bauten dieser Art erhalten, dagegen wieder grosse Gruppen beidseits der Pyrenäen, vor allem in Katalonien, hier mit besonders mannigfaltigen Grundrisse, auch mit Querhaus und Vierungskuppel. Hier wird grosser Wert auf Wölbung gelegt; die kleine, tonnengewölbte Kirche St-Martin de Canigou von 1005, mit ihrem unmittelbar ohne Dachstuhl auf der mächtigen Gewölübermauerung aufsitzenden Dach, ist vielleicht die älteste vollständig gewölbte Kirche des Westens. Rhoneaufwärts, im Saônetal, in der Schweiz, in Lothringen bis in die Niederlande, gleichen die Kirchen dieser Schicht eher den lombardischen. In Westfrankreich gibt es nichts Vergleichbares.

Der ostromanische Stil bedeutet im grossen nichts anderes als eine Weiterbildung des altromanischen Stils. Die Bauten werden grösser, die Ausführung wird gepfleger, die Dekoration reicher; auch treten Versuche zu einer stärkeren plastischen Gliederung auf, vor allem an den Pfeilern; aber sie bleiben zusammenhanglos auf den einzelnen Pfeiler oder ein Portal beschränkt, und so kommt es nie zu einer konsequenten, körperhaften Organisierung der Mauer. Ihre steinerne Masse bleibt stumpf und formträg. Die Gebiete des ostromanischen Stils haben zum Entstehen des gotischen Stils nichts beigetragen und den entwickelten Stil nur zögernd und unter Missverständnissen angenommen.

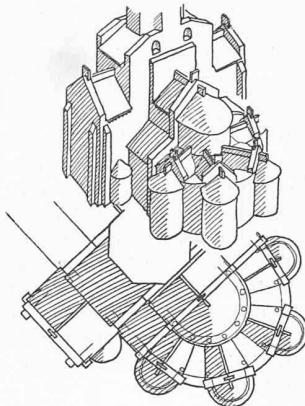
#### Der westromanische Stil und seine regionalen Schulen

In den flachgedeckten Säulenbasiliken erreicht der romanische Stil in Deutschland eine Blüte auf früher Entwicklungsstufe, der eine Zeit der Stagnation und unsicheren Tastens folgt. Durch innere Wirren benachteiligt, braucht Westfrankreich länger zur Reife, und so erfolgt diese in stilistisch fortgeschrittenerer Zeit, an der Wende zum 12. Jahrhundert. Der westromanische Stil enthält keimhaft alle Vor-

Auvergnatisches Querhaus mit überhöhtem Mittelteil und acht-eckigem Vierungsturm; Umgangchor und Kapellenkranz.

Das Gefüge der Raumkörper ist ausführlich klargelegt durch (technisch überflüssige) trennende Giebel, die frei über die Dach-schrägen aufragen. Typisch west-romanische Plattenstruktur der Mauern.

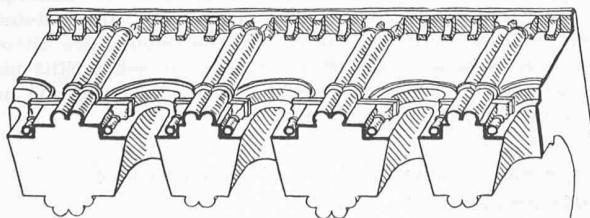
Notre-Dame-du-Port, Clermont (Dpt. Puy-de-Dôme).



aussetzungen des zeitlich auf ihn folgenden gotischen. Trotzdem ist er mehr als nur eine Vorstufe der Gotik, und er entwickelt sich keineswegs in seiner ganzen Breite zur Gotik hin. Die westromanische Formenwelt ist vielmehr festgefüg, stabil und traditionsfähig, und sie hält sich im südwestlichen Frankreich bis tief ins 13. Jahrhundert neben der im Norden aufblühenden Gotik.

Den Übergang vom altromanischen zum romanischen Stil bezeichnen Bauten aus kleinen Quadern; die altromani-schen Lisenen und Bogenfriese werden exakter, plastisch kräftiger. Die neue, kristallhaft-straffe Struktur zeigt sich in den sauberer Rechteckstufungen, mit denen alle Fenster und Portale umgeben werden. An die Stelle der flachen, breiten Lisenen treten in der Folge plastisch vorspringende Rechteckstreben oder Halbsäulen; die flachen, hängenden Bogenfriese werden durch energisch vorspringende, lebhaft gegliederte Konsolgesimse verdrängt. Die Stufungen um alle Öffnungen sind nun so tief, dass sie nicht mehr als blosse Reliefgliederung der Wandoberfläche abgelesen werden können; sie greifen nun ausdrücklich in den Mauerkörper ein, und indem sie in genau gleicher Breite und Tiefe systematisch innen und aussen an allen Öffnungen, Streben und wo immer sich Gelegenheit bietet, auftreten, erscheinen sie als eine aktive Aesserung der Mauer, nicht als von aussen zugetragener Schmuck. Zugleich erscheinen die Öffnungen durch diese Umrahmungen nachdrücklich festgelegt, das Gleitende der Lisenengliederung, die zähflüssig über die Außenwände herabzurinnen schien, das unentschiedene Schweben der Fenster ist verschwunden.

Das wesentlich Neue liegt in einer vorher unbekannten Hervorhebung der Stofflichkeit der Mauer. Unter Anlehnung an die Architekturformen römischer Stadttore und Triumphbögen werden die Mauern plastisch durchgeformt mit Hilfe von Rechteckstufungen oder von Gewändesäulchen, Bogenprofilen, ornamentalen Rahmen. Durch diese nun ausdrücklich plastischen Gliederungen wird die körperliche Dicke der Mauertafel sichtbar gemacht; nun erst wirkt sie schwer und steinern. Die ostromanische Mauer, die keine systematische Abtreppung kennt, wirkt daneben scheibenhaft, nicht eigentlich schwer, sondern nur träge. Im gleichen Sinn erscheint die Gliederung der Pfeiler als Verlebendigung der Mauer-Materie; durch die dem Kern vorgelegten Halbsäulen oder Rechteckvorlagen nimmt sie ausdrücklich und einzeln



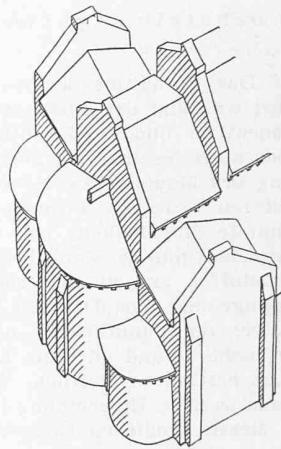
Westromanisch-plastische Durchgliederung der Mauer, energische und konsequente Tiefenstufung. Antikische Einzelformen, ganz unantik jedoch die exakte Bindung zwischen Säulenstreben und Konsolen-Gesims. Streben nach Vereinheitlichung des Gliederungs-Masstabes: durch die Verdoppelung der Strebensäulen wird ihre Körperlichkeit reduziert und den Säulchen der Fensterblenden angenähert

St-Hilaire, Melle, nördliche Außenwand. Maßstab 1:150.

Bezug auf Mittelschiff, Seitenschiff und Arkade sowie auf das Gewölbe, das nun seinerseits durch plastisch stark vorspringende, sichtbar steinerne Gurtbögen gegliedert wird. Damit ist das Gewölbe nun ebenso substantiell wie die Mauern. Im byzantinischen Stil war es gerade umgekehrt: dort wurde die plastische Mauergliederung unterdrückt, um auch den Wänden die Immateriellität der goldschimmernden Gewölbe zu verleihen. Auf der gleichen Linie liegt die auffällige Behandlung aller Giebelmauern. Die Stirnmauern der Fassaden und Querhäuser werden an westromanischen Kirchen nicht von den vorspringenden Dachschrägen abgedeckt, also passiv begrenzt, sondern sie ragen als Blendgiebel aktiv über die Dachschrägen empor, so dass hier die Dicke der Mauertafel unmittelbar sichtbar wird. Durch eine monstranzhafte Bekrönung, durch die Anordnung der frontalen und der seitlichen Streben wird dieser brettartige Charakter der Giebelmauer auf das raffinierteste unterstrichen und klargelegt. An den Chorungängen burgundischer und auvergnatischer Kirchen werden die Gelegenheiten geradezu gesucht, um aufragende Blendgiebel zu entwickeln an Stellen, wo überhaupt keine Giebel nötig wären. Hier kündigt sich ein Motiv an, das in

Ostteil einer einschiffigen Kirche mit Chor und Querhaus.

Alle Giebelmauern endigen aktiv, d. h. sie sind über die Dachschrägen emporgeführt und bilden frei aufragende Blendgiebel; auch die Strebpfeiler (vorn rechts) unterstreichen den typisch westromanischen Plattencharakter der Mauer. Cognat (Dpt. Allier), Frankreich



der Gotik eine grosse Rolle spielen wird: der Wimperg, die Verwendung von Giebelformen als Ausdruck des freien Auftrags, abseits aller technischen Notwendigkeit.

Nun ist die Mauer nicht mehr lediglich Gehäuse des heiligen Raumes wie im Byzantinischen, nicht mehr strukturlose Masse, nicht mehr der Berg, der die heilige Höhle enthält; auch ist die Wand nicht mehr eine substanzlose Hülle um schwelende Kuppelräume; die westromanische Mauer ist vielmehr ein standfester, massiver Körper, der aus eigener Formbereitschaft die gleichen Gliederungen gegen aussen wie gegen innen aus sich entfaltet.

Diese neue Mauerstruktur ist unabhängig von der Form des Raumes; sie tritt genau gleich auf an den aquitanischen Kuppelkirchen wie an den Hallenkirchen des Poitou und den Emporenbasiliken von Toulouse oder Conques; sie ist das entscheidende Merkmal des westromanischen Stils gegenüber dem ostromanischen und die unerlässliche Voraussetzung des gotischen Stils, obschon sich dieser nur aus einem kleinen Teilgebiet des westromanischen entwickelt hat. Vor allem unterscheidet sich die westliche Architektur damit im tiefsten von der byzantinischen. Das Abendland ist immer vergleichsweise materialistisch, d. h. es nimmt das Stoffliche ernst; die Materie wird verarbeitet und dadurch vergeistigt; sie wird nicht verleugnet wie im Osten. Das gilt ebenso für die Architektur wie für die figurale Kunst des romanischen Stils und aller folgenden Zeiten. Wie die Mauer in ihrer ganzen Schwere und Dicke durch die Gliederungen organisiert wird, so stellt die Plastik den menschlichen Körper in seinem ganzen Volumen und Gewicht dar, während die byzantinische Kunst keine plastische Gliederung der Mauer und keine figurale Plastik kennt.

Die westliche wie die östliche Kunst fassen auf letztlich griechischen Vorbildern. Bleibt der organische Aufbau des menschlichen Körpers in den bildlichen Darstellungen der byzantinischen Kunst besser verstanden, so wirkt die griechische Bejahrung des Stofflichen im Westen weiter, sobald sich seine Kunst zu eigenem Selbstbewusstsein aufruft.