

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 24 (1937)
Heft: 2

Artikel: Irische Buchornamentik als Beispiel abstrakter Kunst
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87158>

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: 04.04.2026

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

Heute scheint die Architektur auf eine Befruchtung von seiten der Malerei nur zu warten, seit die Schlagwörter von Konstruktivismus und Funktionalismus in ihrer ärmlichen Unzulänglichkeit durchschaut sind, und sich die Innenarchitektur im Einheitsbeige mit Chromstahl und ach so blondem Sperrholz festgefahren hat. Andererseits ist bei den Malern ein Zug zur Architektur unverkennbar. Es ist lediglich eine nicht überwundene Gewohnheit aus der Zeit des naturalistischen Guckkastenbildes, wenn auch die ungegenständliche Kunst meistens am Typus des gerahmten Tafelbildes festhält. Dass viele Maler damit unzufrieden sind, ist ersichtlich aus den Versuchen, diese Bildform zu beseitigen. Man gibt dem Gemälde etwa die Gestalt einer dicken Gipsplatte, man komponiert im Bildfeld mit plastischen Einzelementen, man legt Wert auf die Materialqualität der Kompositionselemente und benützt als Farbträger neben der Oelfarbe Papier, Stanniol, Holz, Gips, Sand, Stoff. Die Komposition soll nicht durch einen Rahmen von ihrer Umgebung isoliert, sondern sie soll zu dieser in sinnvolle Relation gesetzt werden – alles Elemente, die nach der architektonischen Komposition hin weisen. Und sicher fände die Freude an der Ausbalanzierung verschiedener Körpervolumina, an der Durchdringung von Räumen und Farbflächen, an der Verschränkung abstrakter Richtungsgegensätze und der Konfrontierung verschiedener Materialqualitäten sowie naturalistischer Formen mit abstrakten sehr viel umfassendere Wirkungsmöglichkeiten in der Architektur als in Bildern, die immer wie verhinderte Architekturen aussehen.

In einigen Jahrzehnten wird man vielleicht keine abstrakten Bilder mehr malen, aber die Architekten werden die Nutzniesser dessen sein, was die abstrakte Ma-

Türkonsole im
Rittersaal des
Schlosses Marburg
(Foto:
Kunstgeschichtl.
Seminar Marburg)



lerei in ihren Bildern erarbeitet hat, sie werden die ästhetische Seite der Architektur intensiver und mutiger in Arbeit nehmen als heute.

Eines Tages wird man sogar die surrealistische und abstrakte Seite der klassischen Architekturformen entdecken, wenn erst einmal die Phobie gegen diese Formen überwunden ist, die als Gegengift gegen den Historismus nötig war (es würde mich nicht wundern, wenn auch das von Le Corbusier, dem beweglichsten Geist unter den zeitgenössischen Architekten, ausgehen würde!) – nicht in Form eines historisierenden Rückgriffs, sondern einer universaleren, über alle sektenmässige Enge hinauswachsenden Modernität.

Peter Meyer

Irische Buchornamentik als Beispiel abstrakter Kunst

Während überall sonst die prähistorische Kultur der nordeuropäischen Völker von der römischen Provinzialkultur verdrängt oder zugedeckt wurde, so dass es höchstens zu Mischformen zwischen beiden, nicht aber zu einer organischen Synthese kam, erwies sich einzig die keltische Prähistorie in Irland stark genug, sich mit den Einflüssen des Südens aktiv auseinanderzusetzen.

Die Buchmalereien, von denen wir Proben abbilden, sind christliche Kunst. Die Gewohnheit, Bücher zu schreiben, die Kunst des Schreibens überhaupt, der Inhalt und der liturgische Verwendungszweck dieser Evangelienbücher stammt aus der stark orientalisch gefärbten frühchristlichen Kultur der Spätantike. Sogar in den künstlerischen Einzelheiten des Ornaments liessen sich spätantike, byzantinische und sonst östliche Motive nachweisen. Aber auf diese Herkunft der einzelnen Motive kommt es am allerwenigsten an, sondern darauf, was daraus ge-

macht wurde, und hier ist nun das Erstaunliche, dass alle Motive, woher immer sie entlehnt sein mögen, völlig eingeschmolzen sind in ein ganz einheitliches, durchaus unantikes Formempfinden, wodurch sie einen völlig neuen Charakter annehmen, der keiner anderen Kunst näher verwandt ist als der Ornamentik der La-Tène-Epoche, also der ebenfalls von Kelten getragenen Ornamentkultur der Spätprähistorie. Es ist eine besondere Tücke der Geschichte, dass die irische Buchornamentik und verwandte Goldschmiedearbeiten, die von frühestens dem VII. Jahrhundert bis ins XII. hinabreichen, durch einige völlig dunkle Jahrhunderte von jener Vorzeit getrennt sind, an die sie ihrem Stil nach anknüpfen: darüber, wie zwischen 200 bis 600 n. Chr. in Irland gearbeitet wurde, fehlt bisher jeder zuverlässige Aufschluss.

Hier sei nur noch auf einige ästhetische Eigenschaften dieser Ornamentik hingewiesen.

Die Energie, die den Buchmaler dazu treibt, seine Arbeit auf die Ausschmückung der liturgischen Bücher zu verwenden, findet ihren freiesten Ausdruck nicht in den figürlichen Darstellungen der Evangelisten (eine von diesen auf S. 62), sondern in den abstrakten Formen der Buchstaben. Man kann sich in unserer mit Druck-Erzeugnissen überschwemmten Gegenwart das ungeheure Pathos kaum vorstellen, das der Schrift anhaftete zu einer Zeit, in der sie erst wenigen Generationen von gelehrten Männern bekannt war. Die neuen Zeichen müssen dieser Zeit als Zauberformeln erschienen sein, als eine Leibwerdung des Wortes in einem doppelten Sinn: als die wunderbare Möglichkeit, einen Gedanken dinglich festzuhalten und ohne mündliche Botschaft weiterzugeben, und mehr noch hinsichtlich ihres ausschliesslichen Verwendungszweckes, Gottes unmittelbares Wort zu repräsentieren. Auf die Realpräsenz des Erscheinung gewordenen Wortes, und nicht auf die Mitteilung des Textes kommt es hier in erster Linie an – diese subalterne Teilfunktion hat zurückzustehen, und deshalb wird auf «Lesbarkeit» im landläufigen Sinn kein Wert gelegt. Das «Verbum Divinum» ist nicht Mittel der Verständigung, sondern Gegenstand der Adoration, und als solchem wird ihm durch Steigerung der Buchstabengrösse und Ornamentierung Substanz gegeben. Das Wort ist in einer sehr intensiven Art vorhanden, zugleich aber fast unlesbar gemacht, denn zu leichte Lesbarkeit hätte Profanation bedeutet. Sogar die Aufeinanderfolge der Buchstaben im Initialwort, die Aufeinanderfolge der Wörter auf der Initialseite wird preisgegeben, die Buchstabenformen selbst sind bis zur Unlesbarkeit deformiert, das Wort liegt nicht offen vor dem profanen Blick, es ist ins Ornament gebunden und gebannt, absichtlich wie mit einer Wolke von Geheimnis umgeben. Das gleiche Bestreben, das Heilige der Profansphäre zu entrücken, führt zur siegelartigen Kontraktion des Namens Christi, der nie voll ausgeschrieben, sondern aus Veneranzgründen lediglich angedeutet wird – eine Parallelercheinung zur Verwendung der lateinischen Kultsprache in die Liturgie.

Die liturgischen Bücher sind so wenig wie die Messe selbst auf das Verständnis der Laien berechnet, und ihre Heilswirkung für den Laien ist nicht von diesem Verständnis abhängig. Wie ernst man dafür die Leibwerdung des Wortes im Buch nahm, bis zur ausdrücklichen Dämonisierung des Buches, wird durch die Tatsache erhärtet, dass vom Clan O'Donnell noch 1497 das Kriegsbuch «Cathach», ein angeblich von St. Columba selbst geschriebener Psalter, in silbernem Schrein in der Schlacht vorangetragen wurde. Und das «Book of Durrow» hat Wasserflecken, wie es heisst, weil man kranken Kühen als Medizin Wasser über das heilige Buch ins Maul eingoss.

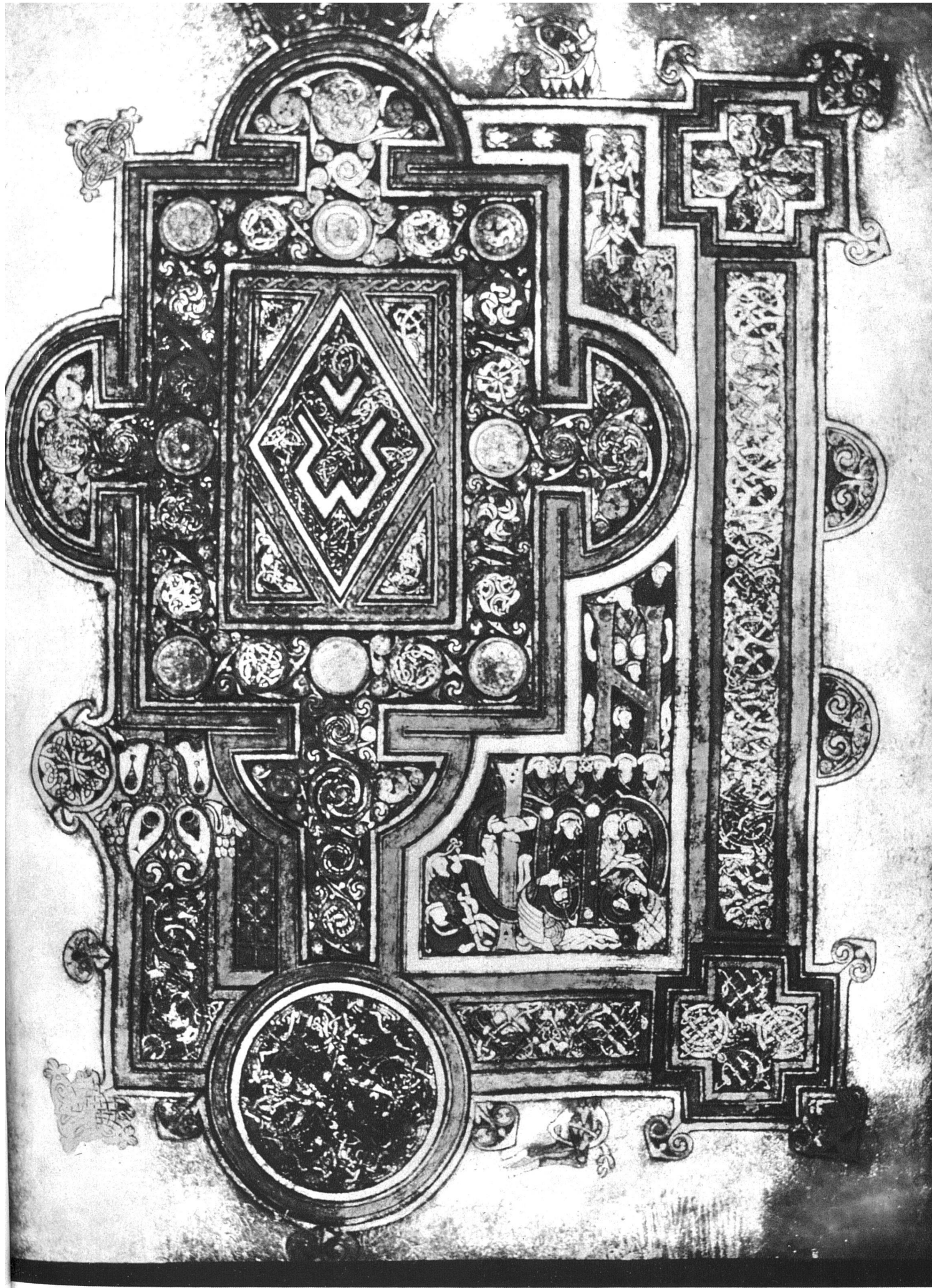
Es ist hier nicht der Ort, eine ins Einzelne gehende Formanalyse zu geben.¹ So seien nur einige Züge an-

deutend herausgegriffen, die über die Bedeutung des Ornaments überhaupt Aufschluss geben.

Im Ganzen gesehen haben diese Initialseiten einen teppichartigen Charakter, nirgends treten eindeutig umrissene, vom Hintergrund gelöste Formen dem Betrachter entgegen. In der ganzen antik-klassischen Formenwelt ist man nie und nirgends im unklaren, was als dargestellter Gegenstand gemeint ist, und was als Hintergrund, und auch die ornamentalen Einheiten sind stets eindeutig charakterisiert: ein Blatt ist ein Blatt, ein Kopf ein Kopf, ein architektonisches Profil ein Profil – nie geht die eine Formkategorie in eine andere über, und nie gehört eine Form verschiedenen Kategorien zugleich an. Philosophisch formuliert: die klassische Kunst anerkennt wie in ihren Baugliederungen, so auch in ihrem Ornament den logischen Fundamentalsatz von der Identität. Wenn wir das irische Ornament (und, was hier nicht auszuführen ist, auch das Barockornament und surrealistische Bilder) einer prälogischen Bewusstseins-schicht zurechnen, so ist das nicht ein vages Werturteil, sondern eine präzise Standortsbestimmung, denn es ist das Merkmal dieser Ornamentik, dass sie diesen Satz nicht anerkennt. Rahmenleisten schlagen plötzlich um in Tierköpfe, farbige Konturstege spalten sich ab von der Binnenform, die sie einfassen, um auf Nachbarformen überzuspringen, ja um plötzlich sich passiv ergebende Zwischenräume zu konturieren, oder um auf eigene Faust Bandgeschling zu bilden und für sich allein in Tierköpfen zu enden. Im «Tiergeschling» bleibt grundsätzlich unentschieden, wie weit die einzelnen Elemente nur als grafischer Linienzug, wie weit sie als Tierkörper gemeint sind, und oft ist das Ornament mit dem leergelassenen Seitengrund so genau ausbalanciert, dass ein und dieselbe Form bald als «Gegenstand», bald als «Zwischenraum», also bald als positiv, bald als negativ erscheint, und es ist gerade dieses schillernde Umspringen des Formakzentes, das diesem Ornament den Charakter des Rätselhaften, Unheimlichen und Quälenden gibt. In der klassischen Kunst hat noch jedes ornamentale Detail soviel körperliche Selbständigkeit, dass es über Zwischenräume hinweg mit anderen Formen in proportionaler Spannung stehen kann; im irischen Ornament ist keine Form so weit ernst genommen, und deshalb gibt es keine proportionalen Spannungen, sondern als einzig mögliche Formbeziehung den körperlichen Kontakt und seine Intensivierung in Gestalt von Konturierung, Verflechtung und Durchdringung, und eben hieraus schöpft dieses ornamentale Geflecht seine Dichte und eigentümliche hieratische Schwere.

P. M.

¹ Der Schreibende hatte Gelegenheit, sich ausführlicher hierüber zu äussern in einem Vortrag über irische Ornamentik, auf Einladung der «Royal Society of Antiquaries of Ireland» in Dublin, Dez. 1936.



Altirisches Ornament, ca. 700 n. Chr. Initialseite des Lukas-Evangeliums aus dem «Book of Kells» im Trinity College, Dublin

Vom Wort «QUONIAM» ist das Q in geometrisierter Form als grosse Initiale ausgebildet, in ihrem Innern in eine Raute eingeschrieben die Buchstaben Q und D. Rechts ein Fragment, dessen Ornamentborte links in einen Tierkopf ausläuft. Die Zwischenräume zwischen Q und Rahmen sind «unlogischerweise» ebenfalls konturiert, darin die übrigen Buchstaben N und IAM.

Alle Aufnahmen: Mason, Dublin



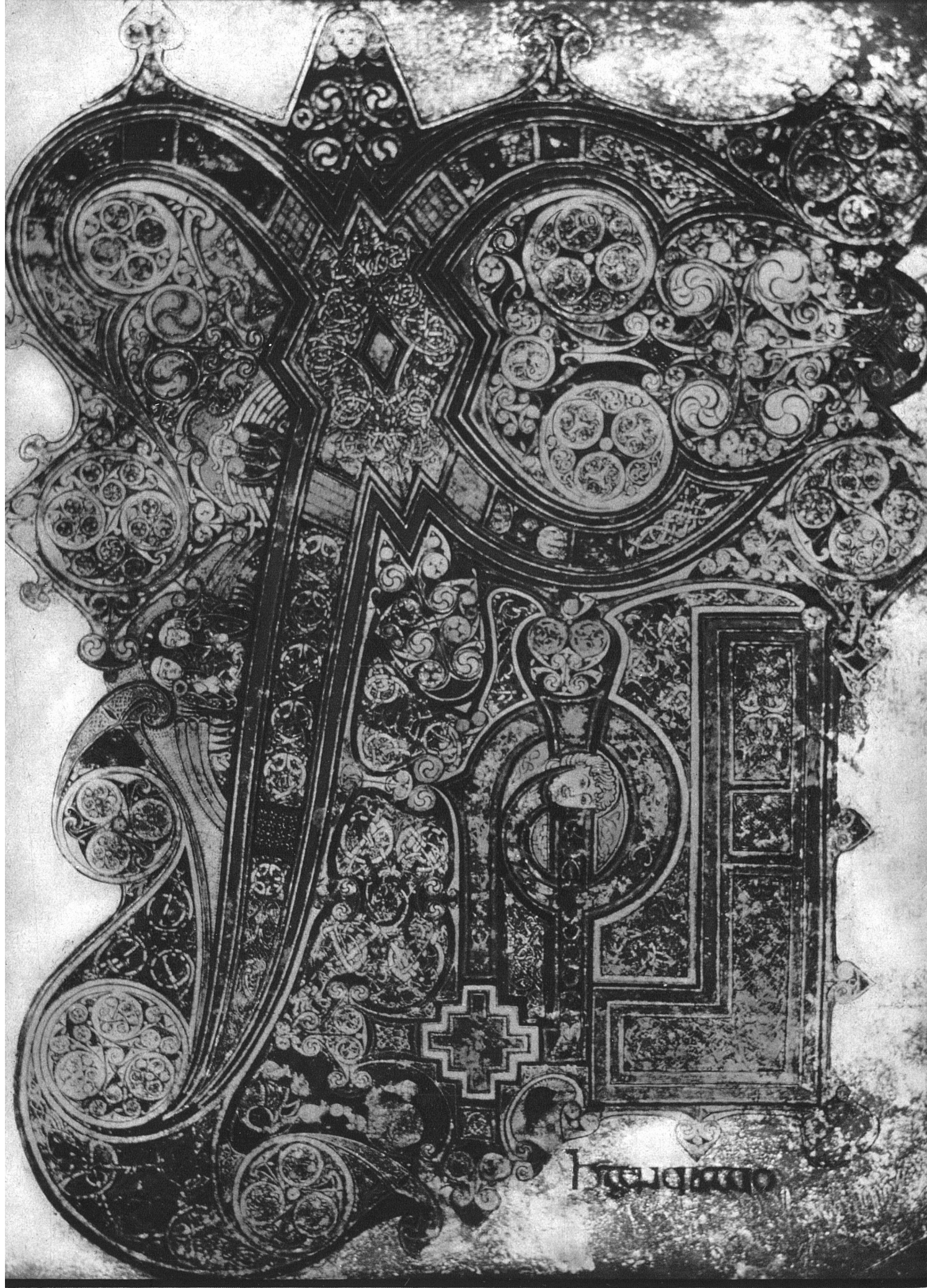
Altirisches Ornament. Frontispiz eines Evangeliums aus dem «Book of Kells» im Trinity College, Dublin

Sowohl die menschliche Figur des Evangelisten, wie auch der architektonische Zusammenhang der rahmenden Säulenarkade ist gänzlich zu Ornament zerlöst; die ursprünglich selbständigen Formbegriffe sind entkörperlicht und in das teppichartige Geflecht des Ornamentfeldes eingeschmolzen. Die Quadrate in Schulterhöhe der Figur sind die «Kapitäle», die Kreisscheiben am unteren Ende der geknickten «Schäfte» sind die «Basen» der Säulen. Man beachte



Altirisches Ornament. Initialseite des Markus-Evangeliums aus dem «Book of Kells» im Trinity College, Dublin

«Initium evangelii Jhesu XPI», und zwar INI als grosse kombinierte Initiale, rechts daran angelehnt T, gekreuzt vom liegenden I. Weiterhin im mäanderartig gebrochenen Rahmen: IUM EVAN GE LIIHU XPI. Rechts oben verwandelt sich die Rahmenborte in einen Drachenkopf, der sich mit einem sitzenden Mann verschlingt. Die Kassetierung der Initialenstämme erinnert an die in der gleichen Zeit geübte Zellschmelz- und Filigrantechnik. Die Initialenkonturen



Altirisches Ornament. Initialseite aus dem «Book of Kells» im Trinity College, Dublin

Rahmenfragment und grosses griechisches Christusmonogramm «XPI generatio», eingebettet in «prähistorisches» Wirbelornament. Einrollung der Buchstabenkonturen um wirbelgefüllte Kreise, die im allgemeinen Formcharakter den späteren gotischen Masswerkrosen verwandt sind. Konturierung auch der zwischen dem P und dem Rahmenfragment (rechts unten) abfallenden Restformen. Der P-Bogen endet in einem Menschenkopf.