

Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau

Im Angesicht gotischer Kathedralen hat Thomas von Aquin (1224/25–1274) in augustinischer Tradition die Schönheit in seinem Hauptwerk *Summa theologiae* um 1250 im Kontext seiner Gotteslehre erklärt: „Für die Schönheit (*pulchritudo*) sind drei Dinge erforderlich. Erstens die Vollständigkeit oder Vollkommenheit (*integritas sive perfectio*); was nämlich unvollständig ist, ist häßlich (*turpia*). Und die rechte Proportion (*debita proportio*) oder Harmonie (*consonantia*). Und schließlich die Klarheit (*claritas*): denn die [Dinge], welche glänzende Farbe haben, werden schön zu sein genannt.“¹ An anderer Stelle spricht er von der Klarheit (*claritas*) der Farbe.² Für das Kunsterleben im Mittelalter ist die Farbe von herausgehobener Bedeutung, denn die Farbe wird nur sichtbar durch das Licht, und das kommt unmittelbar von Gott. Hierin sind die leuchtenden Farbfenster den bunten Gemälden überlegen, denn sie können den Raum mit Farblicht füllen und damit einen höheren Realitäts- und Wirkungsgrad des Lichtes im Hinblick auf die Schönheit bewirken als die Bilder.

- „Hast du zufällig einmal eine Kirche betreten, die durch Zierde von Glasfenstern [gläserne Zierde] erleuchtet ist (*vitreo decore illuminatum*)?“
- Du verspottest mich, wo doch dieser Brauch (*usus*) in den Kirchen so sehr Vorrang erhalten hat, daß ohne diese Zierde (*decor*) auch das, was man sonst an Ausstattung (*ornamenta*) hat, nichts ist.
- Wenn nun der Strahl der Sonne (*radius solis*) mit ihrem hellen Glanz (*splendor*) die gläserne Farbe (*colorem vitreum*) durchdringt, wem würdest du dann die verschiedenfarbige Farbe (*variaturum colorem*) auf der Wand zuschreiben? Was erkennst du, was da durch das Glas[fenster] zum Vorschein kommt (*prodisse*)?“
- Zweifellos schreibe ich den Strahlen der Sonne die durch den Strahl bunt gemachte Schönheit der Wand zu (*radio variatam parietis pulchritudinem*), dennoch ziehe ich dem Glas[fenster] nicht auf irgendeine Weise das von dieser sinnlichen Erfahrung ab, was es in dieser empfangenen Buntheit (*varietas*) zu eigen hat.
- Das sagst du sehr richtig. Denn wenn der Glanz (*splendor*) der Sonne nicht da wäre [helfen würde = *adesset*], könnte im Dunkeln die gläserne Farbe (*color vitreus*) nicht zeigen, was sie durch Kunstfertigkeit (*in arte*) empfangen hat.“

So lautet ein Abschnitt in dem philosophisch-theologischen Dialog zwischen dem Presbyter Peregrinus und der *virgo Christi* Theodora in dem bald nach 1140 verfassten *Speculum virginum*.³ Die anschließende Diskussion führt zu der Erkenntnis, dass so wie die Sonne erst die farbigen Glasfenster zur Wirkung bringt, auch die Seele ihre naturgemäßen guten Eigenschaften erst unter dem Einfluss göttlicher Erleuchtung entfaltet.

Die besondere Bedeutung farbiger Glasfenster für das Erleben des Kirchenraumes wird schon aus einem Brief des Abtes Gozpert von Tegernsee aus dem Ende des 10. Jahrhunderts deutlich: „Bis heute waren die Fenster[öffnungen] (*fenestras*) unserer Kirche mit alten Tüchern verhängt. Zu euren glückseligen

Zeiten scheint zum erstenmal die goldhaarige Sonne durch die buntfarbig bemalten Gläser [= Glasfenster] (*per discoloria picturarum vitra*) auf den Estrich unserer Kirche, und jedem, der es sieht und die Farbigkeiten der ungewohnten Wirkung (*insoliti operis varietates*) bewundert, hüpfte voll freudiger Erregung das Herz in der Brust.“⁴

In der Beschreibung der Kirche Sainte-Bénigne in Dijon um 1060 wird insbesondere auf die zahlreichen Fenster und deren Wirkung auf den Innenraum hingewiesen.⁵ Das Oratorium wird „durch den hellen Glanz von sechs Fenstern erleuchtet (*senarum inlustratur splendore fenestrarum*)“, ebenso die Wendeltreppe, der Altar im Betraum und die Kirche. Zum Obergeschoss der Rotunde bemerkt der Chronist: „es strahlt durch elf Glasfenster (*undenisque irradiatur vitreis*)“ und „es erstrahlt in außerordentlicher Klarheit durch die Fenster, die von allen Seiten und von oben vom weiten Himmel Licht hineinströmen lassen“ (*fenestris undique ac desuper patulo caelo lumen infundentibus micat eximia claritate*). Hier wird für das Obergeschoss der Rotunde ausdrücklich die *claritas* erwähnt, in die der Innenraum durch das vom Himmel durch die Fenster kommende Licht versetzt wird und so im Glanz (*splendor*) erstrahlt (*micat, inlustratur, irradiatur*).

Die Wirkung der lichtdurchfluteten farbigen Glasfenster auf den Kirchenraum und seine Besucher beschreibt gleichzeitig mit dem *Speculum virginum* auch Abt Suger von Saint-Denis in seinem Bericht über den 1144 geweihten Chor mit seinem Kapellenkranz, „durch den die ganze [Kirche] erstrahlen sollte von dem wunderbaren und ununterbrochenen Licht der höchst klaren (bzw. hellen, leuchtenden) Glasfenster, wenn dieses die Schönheit des Innenraumes durchstreift (*quo tota clarissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorum perlustrante pulchritudinem eniteret*).“⁶ An anderer Stelle preist Suger „die höchst glänzende [oder leuchtende] Farbigeit der neuen Glasfenster (*vitrearum novarum preclaram varietatem*)“, die er „von erlesener Hand vieler Meister aus verschiedenen Völkern“ gestalten ließ; Suger hat Geld und Material „für die Werk tätigen der zu bestaunenden Glasfenster (*admirandarum vitrearum operarios*)“ beschafft.⁷ Auch Suger preist das *Speculum virginum* und Abt Gozpert das Licht der bunten, glänzenden Glasfenster, das die Schönheit des Innenraumes durchstreift. Suger benutzt *claritas*, *clarus*, *clarere*, um die Wirkung der von Licht durchschienenen farbigen Glasfenster zu beschreiben. Eine Übersetzung ist kaum angemessen vorzunehmen: *clarere* bedeutet hell sein und – wie die Gestirne – glänzen, strahlen; *clarus* bzw. *claritas* ist das Helle, die Helligkeit, das Strahlende und zugleich die geistige Klarheit, d. h. bei der Benutzung der Begriffe bezogen auf das Licht und die dadurch bewirkte reale Helligkeit schwingt immer auch der Hinweis auf die geistige Klarheit mit, oder anders ausgedrückt, die vom Licht bewirkte Leuchtkraft der Farbe und insbesondere der Farbfenster bedeutet zugleich im übertragenen Sinn die Erleuchtung der Seele.

Die Bedeutung des Lichtes und der leuchtenden Glasfenster macht Suger in der Weihinschrift des Chores von 1144 nach-

drücklich deutlich: „Indem der neue Teil als späterer sich dem früheren verbindet, erstrahlt (*micat*) die Halle, die in ihrer Mitte hell gemacht ist (*clarificata*). Denn es erstrahlt, was sich strahlend Strahlendem vermählt (*claret enim claris quod clare concupulatur*), und weil neues Licht (*lux nova*) es überströmt, strahlt das edle Werk (*claret opus nobile*).“⁸

Die immer wieder an den Glasfenstern gepriesene *varietas* ist die Mannigfaltigkeit der Farbe, das Bunte, d. h. die Farbigekeit, die durch das Sonnenlicht zur Wirkung gebracht wird und dem Kircheninnenraum, dem Estrich und den Wänden Schmuck (*decor*), Schönheit (*pulchritudo*) und Klarheit (*claritas*) vermittelt, und zwar in anagogischer Absicht, wie Suger in den Versen auf dem Westportal höchst deutlich ausgedrückt hat: „[...] Edel strahlt (*claret*) das Werk, doch das Werk, das edel strahlt, soll die Herzen erhellen (*clarificet*), so daß sie durch wahre Lichter (*per lumina vera*) zu dem wahren Licht gelangen, wo Christus die wahre Tür ist. Welcher Art dieses [wahre Licht] innen ist, das gibt die goldene Tür hiermit an. Der schwerfällige Geist erhebt sich mit Hilfe des Materiellen zum Wahren [...].“⁹ Das heißt, die so vielfach für die Wirkung der farbigen Glasfenster auf den Kircheninnenraum benutzten Worte *clarus*, *clarificare*, *clarere* haben eine herausgehobene Bedeutung in der Hinführung vom Materiellen zum Immateriellen (*de materialibus ad immaterialia excitans*).¹⁰ Das Glänzende, Strahlende, Helle in der durch die sonnendurchlichteten bunten Glasfenster hervorgerufenen farbigen Wirkung verweist auf das wahre Licht, auf Christus. So bittet Suger im Schlusssgebet seines Büchleins *De consecratione*: „[...] und im Empfang der allerheiligsten Eucharistie vereinigst Du [Gott] Materielles mit Immateriellem, Leibliches mit Geistlichem, Menschliches mit Göttlichem in einer einzigen Gestalt, [...] Du erneuerst durch diese und derartige sichtbare Segenszeichen in unsichtbarer Weise die gegenwärtige Kirche und verwandelst sie auf wunderbare Weise in das himmlische Königreich.“¹¹

Die Gesamtheit der Liturgie, zu der auch das Kirchengebäude mit seiner Ausstattung, den *ornamenta*, gehört, gibt innerhalb der gebauten Kirche (*ecclesia materialis*) die geistige Kirche (*ecclesia spiritualis*) symbolisch zu erkennen. Die Kathedrale ist zunächst und grundsätzlich Ort der göttlichen Epiphanie und des gestalteten Ritus. In diesem Zusammenhang bildet die Farbe durch das Licht und damit die Helligkeit bzw. Leuchtkraft sowie der Glanz eine der wichtigsten Elemente. Das wird deutlich bei Sugers Beschreibung der Dagobert-Kirche, dem Vorgängerbau des frühgotischen Suger-Chores, bezüglich der reichen Ausstattung mit Marmorsäulen, Schätzen reinsten Goldes und Silbers und reichen Wandbehängen, „so daß sie [die Kirche] die Ausstattungsstücke (*ornamenta*) der anderen Kirchen zu übertreffen schien und auf jegliche Weise in unvergleichlichem Glanz (*incomparabili nitore*) erblühend und mit aller irdischen Schönheit angetan in unvorstellbarer Zierde (*inestimabili decore*) Glanz bekam (*splendesceret*).“¹² Hier wird der Glanz der irdischen Schönheit mit *nitor*, *decor* und *splendescere* ausgedrückt und nicht mit *claritas*.

Der Begriff *claritas* fehlt auch in der einleitenden Begründung, die Theophilus Presbyter (wohl der Mönch Roger von Helmarshausen) um 1125 (in Köln?) im Prolog zu dem dritten Buch seiner *Schedula diversarum artium* über die *ornamenta ecclesiae* gibt: „Du hast es [das Haus Gottes] mit solcher Gefälligkeit geschmückt (*tanto lepore decorasti*). Und Decken und Wände hast du mit verschiedenem Werk [Arbeiten] und durch verschiedene Farben (*diversis coloribus*) verziert, und du hast gewissermaßen den Betrachtern das Bild des Paradieses gezeigt, [...]. Und so hast du bewirkt, daß sie [die Betrachter] Gott, den

Schöpfer, in seinen Geschöpfen loben und den Wunderbaren in seinen Werken preisen. [...] Betrachtet es [das menschliche Auge] die [bemalte] Holzdecke, so leuchtet sie wie Brokat; wenn es die Wände betrachtet, so zeigt sich das Bild des Paradieses; wenn es die Überfülle des Lichtes aus den Fenstern (*luminis abundantiam ex fenestris*) erschaut, bewundert es den unschätzbaren Schmuck des Glases (*vitri decorem*) und die Farbigekeit des höchst wertvollen Werkes (*operis pretiosissimi varietatem*).“¹³

Im Prolog zum ersten Buch zählt Theophilus Presbyter auf, welche besonderen kunsthandwerklichen Leistungen den einzelnen Ländern zu verdanken sind, so auch „was Frankreich an kostbarer Farbigekeit der Fenster schätzt“ (*quiquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia*).¹⁴ Bei der Beschreibung des Eindrucks, den die Hagia Sophia in Konstantinopel bei seinem Besuch ihm vermittelt hat, vermerkt er: „Ich erblicke einen kleinen Raum (*cellula*), der mit aller erdenklicher Mannigfaltigkeit verschiedener Farben (*diversorum colorum omnimoda varietate*) ganz angefüllt ist und der die Nützlichkei und Beschaffenheit der einzelnen [Farben] zeigt. [...] Weil ja wegen ihres Verwendungszweckes derartige Gemälde nicht durchsichtig sein können, habe ich, quasi als neugieriger Entdecker, mich auf jede Weise bemüht zu erkennen, durch welche natürliche Anlage der Kunstfertigkeit (*artis ingenio*) einerseits die Vielfalt der Farben (*colorum varietas*) das Werk schmückt, andererseits das Licht (*lux*) Gottes und die Strahlen der Sonne nicht zurückwirft. Nachdem ich soviel Mühe auf die Untersuchung verwandt habe, die Natur des Glases und den Gebrauch einfarbiger und vielfarbiger Gläser zu verstehen, erwog ich, daß man dies darstellen könnte.“¹⁵

Aus diesen Worten wird deutlich, dass die farbigen Glasfenster, die das Licht Gottes, d. h. die Strahlen der Sonne durchlassen, gegenüber der farbigen Malerei, die das Licht reflektiert, einen höheren Wert bezüglich der wichtigen Funktion des Schmuckes für den Kirchenraum besitzen, in dem die Liturgie stattfindet und der großen Anteil an der Liturgie hat. Theophilus begründet darüber hinaus: „So steht doch fest, daß er [Gott] auch den Schmuck des materiellen Gotteshauses (*ornatum materialis domus Dei*), das die Stätte des Gebets ist, begehrt hat. [...] Du sollst glauben [...], daß Gottes Geist dein Herz erfüllt, wenn du sein Haus mit solchem Schmuck und solcher Farbigekeit der Werke zierst (*cum eius ornasti domum tanto decore tantaque operum varietate*). [...] Durch den Geist des Verstandes hast du die Fähigkeit erlangt herauszufinden, durch welche Ordnung (*ordo*), durch welche Mannigfaltigkeit [der Farben] (*varietas*), durch welches Maß (*mensura*) du deine verschiedenen Werke betreiben kannst.“¹⁶

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Äußerung des Zisterzienserabtes Bernhard von Clairvaux in seinem Brief an Wilhelm, Abt des Cluniazenserklösters Saint-Thierry, hinzuweisen, in dem Bernhard 1124/25 die Schmuckfreude der Mönche bei der Ausstattung ihrer Klöster anprangert und dabei ausdrücklich auf die Farbe und ihre Leuchtkraft in den Kirchen verweist, zugleich aber auch bemerkt: „Freilich gilt für Bischöfe ein anderer Beweggrund als für Mönche. Denn wir wissen, daß jene, da sie Weisen wie Unklugen gegenüber in der Pflicht stehen, die Hingabe des dem Leib verhafteten Volkes mit verzierten Ausstattungsgegenständen (*ornamentis*) von leibgebundener Art erwecken, da sie es mit solchem geistiger Art [bei ihnen] nicht können. Wir aber, die wir uns bereits vom Volk abgesondert haben, die wir alle Kostbarkeiten (*pretiosa*) und wohlgestalteten Dinge (*speciosa*) der Welt um Christi willen hinter

uns gelassen haben, die alles, was schön leuchtet (*pulchre luentia*), was durch Wohlklang betört, was lieblich duftet, was köstlich schmeckt, was dem Tastsinn gefällt, kurz – alle leiblichen Freuden für Schmutz halten, um Christus zu gewinnen.“ Zu dem abzulehnenden Prunk gehören „das besonders schöne Bild (*pulcherrima forma*) eines Heiligen oder einer Heiligen, das man für um so heiliger hält, je farbenprächtiger (*coloratior*) es ist. [...] Man bewundert mehr das Schöne (*pulchra*) als daß man das Heilige verehrt. [...] Die Kirche strahlt (bzw. glänzt) in ihren Wänden (*Fulget ecclesia in parietibus*).“ Anschließend spricht Bernhard von den verzierten Fußböden, deren heilige Bilder und schöne Farben (*pulchrae colores*) beschmutzt und mit den Füßen getreten werden.¹⁷

Honorius Augustodunensis (um 1080-1157) würdigt zur gleichen Zeit in seinem bekannten Werk *Gemma animae* zunächst die Funktion der Fenster und anschließend das Fensterglas als Bedeutungsträger: „Die durchsichtigen Fenster (*perspicuae fenestrae*), welche das Unwetter ausschließen und das Licht (*lumen*) hinein führen, sind die Lehrer, die dem Sturm der Irrlehren Widerstand leisten und der Kirche das Licht (*lumen*) der Lehre eingießen. Das Glas in den Fenstern (*vitrum in fenestris*), durch das der Lichtstrahl (*radius lucis*) geworfen wird, ist der Geist der Lehrer, die die himmlischen Dinge gleichsam durch einen Spiegel in einem Rätsel betrachten.“¹⁸ Diese Auffassung ist allgemein verbreitet und wird u.a. von Sicard von Cremona (um 1155-1215) und Durandus von Mende (1230/31-1296) in ihren vielgelesenen Büchern aufgenommen.¹⁹

Die Farbe hat einen hohen Schönheitsrang, der ihr durch die substantielle Gebundenheit an das Licht zukommt, denn das Licht ist die Kraft, die der Farbe erst ihren Charakter gibt. Das geht auf den neuplatonischen Philosophen Plotin (um 204-270) zurück, nach dem es eine einfache Schönheit gab, nämlich die der Farbe; denn Farbe bedeutet den Sieg des Lichtes über die Finsternis. Gott ist das Licht (s.u.). Beim Evangelisten Johannes (1, 4 f.) heißt es nach der Luther-Übersetzung: „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen (*Vita erat lux hominum*). Und das Licht scheint in der Finsternis.“

Nach Dionysios Areopagites (um 500) handelt es sich bei dem intelligiblen Licht um einen Namen für das göttlich Gute (*ostendit quomodo nomen hominis solaris metaphorice Deo attribuitur*); entsprechend geht er der Frage nach, „wie das göttliche Gute durch den Namen des intelligiblen Lichtes gelobt wird“ (*sed nunc oportet considerare quomodo laudetur bonum divinum, nomine intelligibilis luminis*).²⁰

Schönheit

Die farbigen Glasfenster in ihrer Wirkung mittels der Sonnenstrahlen auf den Innenraum der Kirche sind ebenso wie die farbige Behandlung der Wände selbst im Zusammenhang mit der allgemeinen Auffassung von Schönheit (*pulchritudo*) im Mittelalter zu sehen.²¹

Das mittelalterliche Denken über das Schöne wird durch zwei Traditionen bestimmt: einmal durch Platon, Plotin und Augustinus, zum andern durch Dionysios Areopagites. Nach Platons „Symposion“ werden Begierde und Liebe durch die Schönheit geweckt; die Seele strebt, ihrer Natur gemäß, nach jener höheren Welt der reinen Ideen und der Vernunft, nach der Schau des Höchsten, des göttlich Schönen.²²

Für den Neuplatoniker Plotin (um 204-270), der aus Ägypten stammte und in Rom als Lehrer wirkte, kommt dem Schönen ei-

ne besondere Rolle auf dem Weg zur mystischen Schau zu. Die Erfahrung des Schönen von der äußeren, wahrnehmbaren Schönheit über die innere, geistige Schönheit bis zur mystischen Schau des Einen, der höchsten Gottheit und dem Ursprung allen Seins, vollzieht den Aufstieg in exemplarischer Weise, wie Plotin in seiner bis in die Renaissance einflussreichen Schrift „Über das Schöne“ darlegt.²³ Hier behandelt er die Universalität des Schönen und fragt: Was ist schön? Nachdem er festgestellt hat, dass nicht nur, „wie ziemlich allgemein behauptet wird, die Harmonie der Teile zueinander und zum Ganzen und zusätzlich das Moment der schönen Farbe die sichtbare Schönheit ausmachen“ und dass „schön sein bedeute, für die sichtbaren Dinge und überhaupt für alles andere, symmetrisch sein, Maß in sich haben,“ weist Plotin darauf hin, dass „für die Verfechter dieser Lehre also kein einfaches, sondern notwendig nur ein zusammengesetztes Schönes geben kann.“ Deshalb bleiben die schönen Farben wie auch das Licht der Sonne, da sie einfach sind und ihre Schönheit nicht auf Symmetrie beruhen kann, für sich vom Schönsein ausgeschlossen. Vielmehr ist nach Plotin das, was die Seele, die auf der Seite der Wesenheit steht, als sich verwandt erkennt, schön. Die Verwandtschaft besteht im Teilhaben an der göttlichen Formkraft, der Idee. Die Schönheit ist nach Plotin mit dem Höchsten, mit dem Göttlichen, identisch, dessen Ordnung sowohl in der übersinnlichen als auch in der sichtbaren Welt wirkt.

„Die Schönheit der Farbe ist ein Einfaches vermöge der Form, indem das Dunkel in der Materie bewältigt wird durch die Anwesenheit des Lichtes, welches unkörperlich ist, es ist rationale Form und Gestalt.“ Die Schönheit der Farben entsteht als eine Form, die sich der Materie prägend aufdrückt. In der Farbe bekunde sich die Gegenwart des unkörperlichen Lichtes, das als Weltgeist (*logos*) und Idee wirkt. Den stärksten Anteil an dieser Form der Schönheit (Farbe und Glanz) besitze das Feuer, das an der Idee teil hat und im Sinne der Stoa als lebensspendendes Element gilt. Die Schönheit stammt nach Plotin von dem Einen ab und tritt in den niederen Existenzformen und Dingen als Form, Farbe und Licht in Erscheinung. Letztlich ist alles ausgerichtet auf die geistige Schönheit, die wahre Schönheit. Der Bereich des Schönen ist das Jenseits, die Ideen, das Geistige, das Gute, das Urseiende. Die Schönheit erweckt das Verlangen der Seele nach Höherem, Geistigem sowie das Bestreben, sich mit diesem zu vereinen.

Plotins Aussagen über das Wesen und die Funktion der Schönheit und hier insbesondere der Farbe sind im Zusammenhang seines philosophischen Systems zu verstehen, das von Platon ausgeht, aber in entscheidenden Punkten doch von ihm abweicht. Seine Vorstellungen wurden von den Kirchenvätern rezipiert und prägten entscheidend die christliche Auffassung von dem Erscheinungsbild der Kirchen und deren Ausstattung sowie ihrer Wirkung auf den Betrachter. „Kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde also einer zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will.“

In unserem Zusammenhang ist auch noch die Frage Plotins nach der Wirkung eines Bauwerkes interessant:

„Wie kann der Baumeister das Haus draußen nach der Idee des Hauses in seinem Innern abstimmen und es dann als schön ansprechen? Nun, weil das äußere Haus, wenn man die Steine ausscheidet, [...] eben durch Verputz und Farbe eine Sichtbarwerdung des Unteilbaren in der Vielheit [bedeutet]. Erblickt nun die Wahrnehmung die Idee an den Körpern [...], diese Form,

welche hervorleuchtend über den anderen Formen thronet, so faßt eben dies das Vielfältige geschlossen zusammen, hebt es hinauf, bringt es ein in das Innere als ein nunmehr Unteilbares, und überliefert es ihm als ein übereinstimmendes, zu ihm Passendes, Verwandtes.“

Ebenfalls durch die Ideen Platons beeinflusst, bestimmt Augustinus die Schönheit durch die Einheit in der Verschiedenheit, durch zahlenmäßige Proportionen und durch die Harmonie der Dinge. Zudem lesen wir bei Augustinus: „Alle Schönheit des Leibes ist ja die Übereinstimmung (Harmonie) der Teile [verbunden] mit einer gewissen Lieblichkeit der Farbe (*Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate*). [...] Wie wird die Lieblichkeit der Farbe sein, wo ‚die Gerechten leuchten werden wie die Sonne in ihres Vaters Reich!‘ (*Coloris porro suavitas quanta erit, ubi iusti fulgebant sicut so in regno Patris sui*; Mt 13, 43) Diese Klarheit (*claritas*) besaß, wie man annehmen muß, der Leib Christi, als er auferstand [...].“²⁴

Die auf die angenehme Erscheinung ausgerichtete Erklärung der Schönheit bei Augustinus wird im 12. Jahrhundert u.a. von dem Zisterzienser Thomas von Cîteaux aufgenommen: „Dreifach ist die Schönheit (*pulchritudo*): erstens ist sie vorhanden, sofern etwas ohne Makel ist, zweitens ist sie in dem, was eine gewisse Feinheit (*elegantia*) des Geschmacks (*gustus*) und der Ausschmückung (*ornatus*) hat, drittens eine gewisse Anmut (*gratia*) der Glieder und der Farbe, die in sich das Verlangen nach genauer Betrachtung trägt; diese dreifache Schönheit ist in der Seele.“²⁵

Die zweite Tradition, die die mittelalterliche Vorstellung vom Schönen bestimmt hat, geht auf Dionysios Areopagites (um 500, Pseudonym) zurück. Hier werden ebenfalls wie bei Augustinus Harmonie (*consonantia*) und Klarheit (*claritas*) als wesentlich für die Schönheit betrachtet; zudem wird die Schönheit mit dem Guten identifiziert. Die Schönheit ist ein Attribut Gottes; der Mensch soll, wie bei Plotin, das Irdisch-Schöne nicht nur betrachten, sondern nach der höchsten Schönheit streben.

Zu der These von Dionysios Areopagites bemerkt Thomas von Aquin in seiner *lectio* 5 „Über das Schöne“: „Obwohl das Schöne und das Gute im Subjekt dasselbe (*idem subiecto*) sind, weil sowohl die Klarheit (*claritas*) als auch der Zusammenklang unter dem Sinngehalt des Guten enthalten sind, unterscheiden sie sich dennoch begrifflich (*ratione*): Denn das Schöne fügt dem Guten etwas hinzu: nämlich die Hinordnung auf das Erkenntnisvermögen (*ordinem ad vim cognoscitivam*).“²⁶ Für das Verständnis von der Auffassung von Schönheit im Mittelalter ist auch der viel zitierte Satz von Thomas von Aquin bedeutsam: „Das Schöne (*pulchrum*) bezieht sich auf das Erkenntnisvermögen (*vis cognoscitiva*): Schön werden nämlich die [Dinge] genannt, die im Angeschautwerden gefallen (*pulchra enim dicuntur, quae visa placent*).“²⁷ „In dieser Definition wird das Schöne von seinem eigenen Effekt her bestimmt. Das Wohlgefallen konstituiert nicht das Schöne, sondern ist eine Folge davon.“²⁸

Ähnlich hat sich schon Wilhelm von Auvergne (um 1180 – 1249), Lehrer der Theologie und Philosophie in Paris, seit 1228 Erzbischof von Paris, geäußert. Er hat als guter Kenner der aristotelischen und arabischen Philosophie diese erstmals für die christliche Glaubenslehre herangezogen, ohne die augustiniisch-platonischen Grundanschauungen aufzugeben. „Etwas ist schön (*pulchrum*) anzuschauen sagen wir, wenn es von seiner Natur heraus den Betrachtern gefällt (*placere spectantibus*) und gemäß der Erscheinung erfreut (*delectare secundum visum*).“²⁹

Diese Vorstellungen gehen auch zurück auf Ciceros *De officiis*: „Jenes selbst, das ansehnlich (*honestum*) und schicklich (*decorum*) [d.h. schön] genannt wird, weil es durch sich uns gefällt (*placet*). [...] Die Schönheit des Körpers bewegt die Augen und erfreut (*delectat*), [...] und es bewegt zur Zustimmung (*adprobatio*).“³⁰

Eine grundlegende Bedeutung für die mittelalterliche Auffassung von Schönheit hat Johannes Scotus Eriugena (um 810 – um 877). Aus Irland stammend, war er seit etwa 847 Leiter der Schule am Hof Karls des Kahlen. In seinem Dialog *De divisione naturae* versucht er, neuplatonische und christliche Anschauungen zu einem philosophisch-theologischen System zu vereinen. Er versteht jedes Geschaffene als „Theophanie“, d. h. als Erscheinung Gottes: „Theophanie nenne ich die sichtbaren und unsichtbaren Erscheinungen, durch deren Ordnung und Schönheit Gott zu erkennen ist“ (*Theophanias autem dico visibilium et invisibilium species, quarum ordine et pulchritudine cognoscitur Deus esse*).³¹ Die wichtigste Manifestation Gottes ist das Licht; jedes einzelne Seiende sowie „der gesamte Weltenbau“ ist ein Licht. Durch seine Lichthaftigkeit weist jedes Geschaffene zurück auf seinen Ursprung und wird so zum Symbol der absoluten Schönheit. Die sichtbaren Formen (*visibiles formae*) „sind Abbilder (*imaginationes*) der unsichtbaren Schönheit (*pulchritudo*), durch die die göttliche Vorsehung den menschlichen Geist (*animus*) in die reine und unsichtbare Schönheit der Wahrheit selbst (*in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem*) [...] zurückruft.“ Einige Zeilen weiter sagt Johannes: „Die materiellen Lichte (*materialia lumina*), entweder die auf natürliche Weise in den himmlischen Weiten geordnet worden sind (*ordinata sunt*) oder die auf Erden durch menschliche Kunsttätigkeit (*arteficium*) bewirkt werden (*efficiuntur*), sind Abbilder der begreiflichen Lichte (*imagines intelligibilium luminum*) und darüber hinaus des wahren Lichtes selbst (*ipsius verae lucis*), das jeden Menschen, der in die Welt kommt, erleuchtet (*illuminat*).“³²

Die Schönheit hat demnach für die Menschen eine anagogische Funktion, die Hinführung von der materiellen zur geistigen *ecclesia*, wie es Abt Suger von Saint-Denis um 1145 über seinen frühgotischen Chor neubau ausgedrückt hat: „Als daher mich einmal aus Liebe zum Schmuck (*decor*) des Gotteshauses die vielfarbige auffällige Schönheit der Edelsteine (*multicolor gemmarum speciositas*) von den äußeren Sorgen ablenkte und würdiges Nachsinnen mich veranlaßte zu verharren, die Verschiedenartigkeit der heiligen Eigenschaften von den materiellen Dingen zu den immateriellen zu übertragen,³³ da glaube ich mich zu sehen, wie ich in irgendeiner Region außerhalb des Erdkreises, die nicht ganz im Schmutz der Erde, nicht ganz in der Reinheit des Himmels lag, mich aufhielt, und [glaube], daß ich, wenn Gott es mir gewährt, auch von dieser unteren [Region] zu jener höheren in anagogischer Weise (*anagogico more*) hinübergetragen werden könne.“³⁴

Der Engländer Robert Grosseteste (um 1168 – 1253), in Paris vielseitig ausgebildet, schreibt im Angesicht der gotischen Kathedralen in unnachahmlicher Deutlichkeit über die traditionelle Bedeutung des Lichtes: „Johannes von Damaskos [gest. um 750] sagt: ‚Nimm das Licht fort, und alle Dinge werden unerkannt in der Finsternis bleiben, wenn sie nicht ihre ihnen eigene Zierde (*decor*) zeigen können. Das Licht ist also Schönheit und Schmuck (*pulchritudo et ornatus*) jeder sichtbaren Kreatur.‘ Und, wie Basilius [um 330 – 379] sagt: [...] Durch sich selbst ist dieses schön, weil ‚seine Natur einfach ist, und es ist für sich selbst alles zugleich‘. Deshalb ist es am meisten einheitlich und,

bezogen auf sich selbst, durch Gleichheit (*aequalitas*) in vollkommenster Weise proportionsgerecht (*proportionata*), die Übereinstimmung der Proportionen (*proportionum concordia*) aber ist Schönheit. Deshalb ist das Licht (*lux*) selbst, auch ohne die harmonische Proportion körperhafter Gestalten, schön und dem Blick höchst angenehm (*iucundissima*). Daher ist auch das Gold kraft der Zierde des Lichtes aus seinem schimmernden Glanz (*fulgor*) schön, und die Sterne erscheinen dem Blick sehr schön, obwohl sie uns doch keine Schönheit aus der Zusammenfügung der Gliedmaßen oder der Proportion von Gestalten zeigen, vielmehr allein aus dem Glanz des Lichtes (*luminis fulgor*). Wie nämlich Ambrosius [um 340 – 397] sagt: „Die Natur des Lichtes ist solcherart, daß nicht in der Zahl, nicht im Maß, nicht im Gewicht, wie es für anderes gilt, sondern im Anblick (*in aspectu*) all seine Wohlgefälligkeit (*gratia*) entsteht. Es bewirkt, daß auch die übrigen Glieder der Welt lobenswert sind.“³⁵

Die am Schluss angefügte grundsätzliche Bemerkung führt uns zurück zur Bedeutung des Lichtes und seiner durch die farbigen Glasfenster gewandelten Erscheinung im Kirchenraum, der durch die Farbe schön wird, d. h. *pulchritudo* erlangt. Schon Eusebios von Kaisarea (um 260/65 – 339/40) spricht in seiner Kirchweihpredigt von Tyros um 315/20 von „lebendigen sowie starken und festen Steinen der Seelen“, die eingefügt sind in „den Glanz und die Helle der Wahrheit, die in jedem ist und sich im ganzen Kirchengebäude reichlich und ganz vortrefflich zeigt.“³⁶ Das Licht gibt über die Farbe der Materie und damit auch der Architektur der Kirche erst aus seiner Kraft Schönheit und Weihe.

Methoden der Betrachtung

Wenden wir uns nun der Frage zu, wie der mittelalterliche Kirchenbesucher die Farbe und die *claritas* betrachtet hat. Dabei müssen wir berücksichtigen, dass der mittelalterliche Mensch Kirchen und deren Ausstattung, die wir heute für Kunstwerke halten und mit ästhetischen Kategorien betrachten, anders wahrgenommen und erlebt hat. Sein „Kunsterleben“ war von einem vielgestaltigen, theologisch-philosophisch geprägten „Erlebnis- und Verstehenshorizont“³⁷ bestimmt und ist entsprechend auch nur als Verkörperung visueller Erfahrung des mittelalterlichen Betrachters für uns angemessen zu verstehen; das Kirchengebäude und seine Ausstattung dürfen nicht mit heutigen Betrachtungsweisen beurteilt werden. Nur so können wir den Gestaltungswillen der Bauherren und Werkmeister erkennen.

Die Betrachtung der Dinge, die *contemplatio*, die betrachtende Schau auf dem Weg zur Wahrheit, ist bewusstseinsbildend und letztlich von der Fähigkeit des Betrachters abhängig, aufgrund seiner Bildung (*intelligentia*) zu erkennen und zu beobachten, wie Richard von St. Viktor sagt.³⁸ Hier ist zunächst einmal zu betonen, dass der Kirchenbau an der in der Kirche alles bestimmenden täglichen und festtäglichen Liturgie teilhat. Dabei ist auch die mittelalterliche Zeitvorstellung zu berücksichtigen, wie sie Augustinus in seinen *Confessiones* formuliert und damit das Denken geprägt hat: „[...] weder das Zukünftige noch das Vergangene ist, und eigentlich läßt sich nicht sagen, ‚der Zeiten sind drei: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft‘, vielleicht sollte man richtiger sagen: ‚Zeiten sind drei: die Gegenwart des Vergangenen, die Gegenwart des Gegenwärtigen, die Gegenwart des Zukünftigen.‘ Es sind nämlich diese [Zeiten] als eine Art Dreiheit in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht. Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung (*memo-*

ria), Gegenwart des Gegenwärtigen die Anschauung (*contuitus*), Gegenwart des Zukünftigen die Erwartung (*expectatio*).“³⁹ Diese Dreiheit in der zeitlichen Einheit ist es, die wir bei der Betrachtung der Kathedrale und ihrer Wirkung berücksichtigen müssen.

Die Kathedrale ist liturgischer Raum oder besser Raum für die Liturgie und gleichzeitig Teil der Liturgie. Im abschließenden Gebet seines Kirchweihberichtes von 1145 sagt Suger von Saint-Denis, dass Gott in der Liturgie „Materielles mit Immaterielltem, Leibliches mit Geistlichem, Menschliches mit Göttlichem in einer einzigen Gestalt (*uniformiter*) vereinigt.“ *Sacramentaliter* „erneuert er durch diese und derartige sichtbare Segenszeichen in unsichtbarer Weise (*invisibiliter*) die gegenwärtige Kirche und verwandelt sie auf wunderbare Weise in das himmlische Königreich, um [...] dereinst Himmel und Erde mit Macht und Barmherzigkeit zu einem einzigen Gemeinwesen zu vereinigen.“⁴⁰ Die Kathedrale dient den liturgischen Handlungen und ist in den Altären und deren Patrozinien gegenwärtig, sichtbare Heilsordnung. So nennt Abt Suger bei der Beschreibung des Chores von Saint-Denis zunächst die drei Altäre auf der räumlichen Mittelachse, der liturgischen Hauptachse, dann die Altäre in den Chorumgangskapellen und erwähnt schließlich das den Raum durchstreifende Licht. Er beschreibt nicht die Architektur als Form, sondern als Teil der Liturgie und als Bedeutungsträger, z. B. die Säulen als Apostel und Propheten.

Die *contemplatio*, die Betrachtung mit den Augen und zugleich die geistige Betrachtung, kann nach Richard von St. Viktor, dem 1173 gestorbenen, aus Schottland stammenden, einflussreichen Pariser Theologen und Lehrer in sechs Arten (*genera*) unterteilt werden: „Die erste ist in der Vorstellung (*imaginatio*)“ und führt über die sichtbare Form (*visibilium forma*) zum Bestaunen (*admiratio*) von Schönem und Angenehem (*pulchra et iucunda*). Die zweite erreicht das Bestaunen (*admiratio*) durch das Erkennen des Prinzips (*ratio*), der vernunftgemäßen Ordnung (*ordo*), der planmäßigen Anordnung (*dispositio*) und der Ursache eines jeden Dinges (*uniuscuiusque rei causa*). Die dritte erkennt durch die sichtbaren Dinge die Ähnlichkeit mit den unsichtbaren Dingen (*per rerum visibilium similitudinem in rerum invisibilium speculationem*).⁴¹ Die vierte bis sechste Art ist frei von unmittelbarer Betrachtung realer Dinge. Diese Auffassung erläutert Richard von St. Viktor noch einmal in seinem Kommentar zur Apokalypse des Johannes. Hier unterscheidet er „vier Betrachtungsweisen (*visionum modi*), von denen zwei innerhalb und zwei außerhalb sind. Zwei sind körperlich, zwei sind geistig. Und zwar ist die erste Betrachtungsweise körperlich, soweit wir die Augen auf das Äußerliche und Sichtbare richten, sowohl zum Himmel als auch zur Erde, sehen wir Figuren und Farben der sichtbaren Dinge (*figuras et colores rerum visibilium*). Aber diese Betrachtungsweise ist die unterste und schwache.“ Sie nimmt die Materie schlichtweg wahr. Die andere körperliche Betrachtungsweise befasst sich mit der mystischen Bedeutung des äußeren Erscheinungsbildes eines Gegenstandes. Die geistige Betrachtung, „die nicht mit den Augen des Fleisches, sondern mit den Augen des Herzens erfolgt,“ dient der Ergründung der Wahrheit verborgener Dinge unter Zuhilfenahme von Formen, Figuren und Ähnlichkeiten.⁴²

Richard folgt mit den Erläuterungen seinem 1141 verstorbenen Lehrer und Vorgänger Hugo von St. Viktor.⁴³ Dieser hat ausdrücklich die auf Pseudo-Dionysius zurückgehende Forderung formuliert, dass „bei der Betrachtung der Schöpfung der Verstand drei Wege geht. Der erste reicht von den sichtbaren Dingen der Welt zu unseren sichtbaren Dingen; der zweite von den

unsichtbaren Dingen der Welt zu unseren unsichtbaren Dingen; der dritte von unseren unsichtbaren Dingen zu den unsichtbaren Dingen Gottes. Oder: der erste Teil umfaßt die sichtbaren Formen (*formae*) der sichtbaren Dinge, der zweite die unsichtbaren Ursachen, der dritte die unsichtbaren Wesenheiten. Der erste Teil behandelt die Mathematik, der zweite ergibt die Physik, der dritte die Theologie. [...] Unsere Seele (*animus*) kann nicht direkt zur Wahrheit des Unsichtbaren aufsteigen, es sei denn, sie wäre durch die Betrachtung des Sichtbaren (*per visibilium considerationem*) geschult und zwar so, daß sie in den unsichtbaren Formen Sinnbilder der unsichtbaren Schönheit (*imaginatioes invisibilis pulchritudinis*) erkennt. Da nun aber die Schönheit der unsichtbaren Dinge in ihren Formen (*in formis*) gegeben ist, läßt sich entsprechend aus den sichtbaren Formen die unsichtbare Schönheit beweisen, weil die sichtbare Schönheit ein Abbild (*imago*) der unsichtbaren Schönheit ist.⁴⁴

Diese Vorstellung beruht auf der grundsätzlichen Definition: „Das Symbol ist der Vergleich der sichtbaren Formen mit der Veranschaulichung der unsichtbaren“ (*symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem*);⁴⁵ oder an anderer Stelle sagt Hugo von St. Viktor: „Alles Sichtbare ist für uns, die wir im Sehen Symbolisches (*symbolice*) zu erkennen geschult sind, sofern es bildlich (*figurative*) überliefert ist, Vorgabe zur Kennzeichnung und Klarstellung (*ad significationem et declarationem*) des Unsichtbaren. [...] Sie [die sichtbaren Dinge] sind Zeichen (*signa*) des Unsichtbaren und Abbilder (*imagines*) dessen, was in der vorzüglichen und unbegreiflichen Natur des Göttlichen über allem Erkenntnisvermögen (*intelligentia*) existiert, und zwar die Idee (bzw. Bedeutung, *sensus*).“⁴⁶

Im Anschluss an Dionysios Areopagites (um 500) versteht Alanus ab Insulis (um 1120 – 1202) Symbole als Zeichen (*signa*), „als Ähnlichkeiten, die von den Dingen auf der Erde zu den himmlischen Dingen hinüberführen“ (*similitudines, quae transferuntur a terrenis ad coelestia*).⁴⁷

Nach Konrad von Hirsau (um 1070 – 1150), der die Schriften des Richard von St. Viktor kannte und dessen Aussagen z.T. wörtlich übernommen hat, setzen *allegoria* und *tropologia* die *cognitio rerum*, die Kenntnis der sichtbaren Welt, voraus,⁴⁸ dabei ist zwischen *forma* und *natura* zu unterscheiden: „Die Form ist in der äußeren Anordnung, die Natur ist in der inneren Qualität“ (*forma est in exteriori dispositione, natura in interiori qualitate*); mit der *forma rerum* beschäftigen sich die vier *artes* des Quadriviums und zwar mit *numerus* die *arithmetica*, mit *proportio* die *musica*, mit *dimensio* die *geometria*, mit *motus* (*Bewegung*) die *astronomia*; auf das Wesen (*ad interiorem naturam*) schaut die *physica*.⁴⁹

Die aus zeitgenössischen Schriftquellen erkennbare Bedeutung des Lichtes und der Farbe wird überzeugend erkennbar aus einer Illustration der Brüder Limburg in *Les très riches heures* des Duc de Berry kurz vor 1416.⁵⁰ Auf fol. 26^r zu Beginn des Marienoffiziums ist, von musizierenden Engeln umgeben und über dem Wappen des kunstsinnigen Auftraggebers Jean Duc de Berry (1340-1416), die Verkündigung an Maria durch den Engel Gabriel in einer schön ausgemalten gotischen Kapelle dargestellt, deren drei- und vierbahnige Maßwerkfenster mit Vierpässen, Dreiblättern und Schneuß (Zwickelfischblase) auf eine Bauzeit nach der Mitte des 14. Jahrhunderts verweisen. Maria hat ihr Gebet unterbrochen und sich dem Engel Gabriel zugewandt, der sie mit den Worten begrüßt *Ave gratia plena*. Von oben links sendet Gottvater, der außerhalb des Bildes erscheint, aus seinem Mund goldene Strahlen, die durch die gelbe Glasscheibe eines liegenden Neunpass-Okulus des Maßwerkfensters

die Geisttaube auf dem Haupt Mariens treffen. In dem *AVE*, das Gabriel auf seinem Spruchband hat, ist nach mittelalterlicher Auffassung in der buchstäblichen Umkehrung des Namens die Stammutter Eva zu erkennen; damit hat Gabriel selbst Maria als die neue Eva bezeichnet und das schicksalwendende Geschehen der Verkündigung deutlich gemacht. In der Vesper der Marienhören bezeugt seit dem 9. Jahrhundert der Hymnus *Ave maria stella* diese etymologische Allegorese: *sumens illud AVE / Gabrielis ore, / [...] mutans Evae nomen*. Nach dem Hymnus ist Maria, die neue Eva, jetzt selbst *felix caeli porta*. Im *Capitulum* zur Sext (fol. 50) heißt es ausdrücklich: „Durch Eva wurde das Tor für alle geschlossen, und durch die selige Jungfrau Maria wurde es wieder aufgetan.“

Optische Wahrnehmung

Im Verlauf des 13. Jahrhunderts entwickelte sich unter dem Einfluss der Schriften des Aristoteles und arabischer Autoren das Interesse an der Schönheit von der Wissenschaft der Optik her. Die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in lateinischer Übersetzung vorliegenden naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles, die zunächst Gegenstand wissenschaftlicher Kontroversen waren und deren Studium 1210 in Paris verboten aber weiter betrieben wurde, waren 1255 zur Pflichtvorlesung an der Artistenfakultät der Pariser Universität und damit bald zum zentralen Inhalt des Universitätsstudiums bestimmt. Wissen konnte nach Aristoteles ausschließlich durch Wahrnehmung der sichtbaren Welt erworben werden. Roger Bacon (ca. 1214-1292), ein in Oxford und Paris studierter Anhänger der aristotelischen Lehre, vertrat die Auffassung, dass der Mensch nur das vollkommen zu verstehen vermag, was sich seinen Augen darbietet.

Es existierten zwei verschiedene Theorien über die optische Wahrnehmung des Auges: die Extromission und die Intromission.⁵¹ Nach der Extromissionstheorie, die auf Augustinus zurückgeht, sendet das menschliche Auge Lichtstrahlen auf einen Gegenstand, den diese beleuchten und somit sichtbar machen. Nach der Intromissionstheorie sendet das Bild, der Gegenstand, starke Lichtstrahlen aus, die mittels gerader Linien oder Strahlen in das Auge gelangen. Diese von Aristoteles vertretene Auffassung setzte sich im 13. Jahrhundert allgemein durch und ist für unsere Frage nach der Bedeutung der Farbe von besonderem Gewicht, denn das Sonnenlicht, das erst die Farbe sichtbar, d. h. existent macht, kommt von Gott und erreicht uns über die Farberscheinung.

Unter Benutzung der Schrift des arabischen Forschers Alhazen *De aspectibus* und aufgrund eigener Beobachtungen schrieb Witelo (1220/30 – nach 1277) um 1270 ein Werk über Optik (*perspectiva*). Unter den zwanzig Bedingungen des sichtbaren Schönen werden auch Licht und Farbe genannt.⁵²

Ende der mittelalterlichen Auffassung von dem Schönen

Der 1405 geborene Humanist und Dichter Enea Silvio de Piccolomini, 1442 Sekretär der Kanzlei Kaiser Friedrichs III. und von 1458 bis zu seinem Tod 1464 als Pius II. Papst, hat in seinen *Commentarii* die unter seinem Einfluss von Bernardo Rossellino (1409/10 – 1464) gebaute Kathedrale von Pienza bei Siena (1458 – 1463), eine gotische dreischiffige Hallenkirche mit 3/8 Polygonchor, Rippengewölbe und Maßwerkfenstern, ausführlich beschrieben und zwar – trotz seiner humanistischen Bildung – noch

ganz in der Tradition des 12./13. Jahrhunderts: „Dem, der durch das Mittelportal eintritt, steht die ganze Kirche mit ihren Kapellen und Altären vor Augen, hervorragend durch die Helligkeit des Lichtes und durch den Glanz des Werkes die Blicke auf sich ziehend (*precipua luminis claritate et operis nitore conspicuum*). Drei Schiffe, wie man sagt, machen das Gebäude aus, das mittlere breiter, alle von gleicher Höhe: so hatte es Pius befohlen, der das Vorbild (*exemplum*) bei den Deutschen in Österreich gesehen hatte. Diese Sache machte die Kirche anmutiger und lichter (*venustius ea res et luminosius templum reddit*).“⁵³

Ganz anders sah zur gleichen Zeit der Renaissance-Architekt Leon Battista Alberti die Schönheit eines Bauwerks in seinem an Vitruv orientierten architekturtheoretischen Werk *De re aedificatoria*, das er in den 1450er Jahren verfasst hat: „Die Schönheit (*pulchritudo*) ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß (*concinntitas*), das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz, fordert. Sie selbst zu erreichen, danach strebt die Baukunst in ganz besonderem Maß. Durch sie eignet sie sich Würde, Gefälligkeit, Hoheit an und wird hochgeschätzt.“⁵⁴ Interessanterweise fehlt hier jeder Hinweis auf *color* und *claritas*, auf das Licht und die Farbe, woraus im Vergleich mit der Kirchenbeschreibung von Pienza durch Papst Pius II. deutlich wird, welche besondere Bedeutung Licht und Farbe für die gotische Architektur hatten. Bei Alberti kommt zu der *concinntitas* das *ornamentum*, das verschönende Element, das den Glanz der Schönheit erhöht, hinzu (*quasi subsidaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum*).⁵⁵ In dieser Erklärung klingt die Vertrautheit Albertis mit der neuplatonischen Vorstellung von Schönheit und der scholastischen Definition der *claritas* hervor, jedoch tritt bei Alberti die Ausschmückung nachträglich hinzu, während sie früher wesentlich mit dem Gegenstand verschmolzen war.

Diese in Auswahl vorgestellten Belege müssen genügen, um die mittelalterliche Auffassung von Licht und Farbe im Zusammenhang mit der Vorstellung von Schönheit erkennbar zu machen und die Funktion der Farbe in der gotischen Kathedrale zu verdeutlichen und zu verstehen.

Berichte über Ausmalung

In einigen mittelalterlichen Schriftquellen wird die Ausmalung von Kirchen erwähnt, in einzelnen Fällen auch mehr als nur die Tatsache der Ausmalung.

Über die Klosterkirche von Montecassino, die Abt Desiderius (1058-1087) neu gebaut hat, berichtet Leo Marsicanus nach 1098 in seiner Klosterchronik, dass „die Holzbalkendecke mit Farben und verschiedenen Figuren bewundernswert ausgezeichnet war (*coloribus figurisque diversis mirabiliter insignito*) und auch alle Wände mit hinlänglich schöner Vielfalt aller Farben (*pulchra satis colorum omnium varietate*) ausgemalt waren.“⁵⁶ Auch die Klausur, die nach der Kirchweihe von 1071 gebaut wurde, war im Ganzen mit verschiedenen Farben durch die Kunstfertigkeit der Maler (*diversis totum coloribus pictorum artificio*) gestaltet; das Dormitorium war durch die Kunsttätigkeit der Maler mit Farben verziert (*artificio pictorum coloribus decorata*) und hatte zahlreiche „sehr kostbare Glasfenster (*fenestrae vitreae speciosissimae*), und der Fußboden war „mit sehr schönen Malereien äußerst angemessen verziert“ (*picturis pulcherrimis sufficientissime decorata*).“⁵⁷

Über die von Abt Oderisius gebaute und 1094 geweihte Hospitalkirche St. Andreas im Kloster Montecassino heißt es, sie sei „mit Glasfenstern bestens geziert, mit verschiedenen Heiligengeschichten mit schöner Vielfalt der Farben bemalt und auch mit einem Fußboden mit vielartigen Marmoreinlagen kunstvoll errichtet“ (*fenestris vitreis optime decorata, diversis sanctorum historiis pulchra colorum varietate depicta, pavimento quoque multimoda incisione marmorum artificiose constructa*).⁵⁸

Bald nach 1092 berichten die *Gesta* des Bischofs Gerard II. von Cambrai (1076-1092), dass Gerard die durch Brand zerstörte Kirche vor 1092 „schön und würdig“ (*pulchre et honeste*) wiederhergestellt hat; u.a. hat er „beste Farben zur Ausmalung der ganzen Kirche bereitet“ (*comparaverat etiam colores optimos ad agendam picturam per totam aecclesiam*).⁵⁹

Nachdem Abt Suger nach seinem Amtsantritt 1122 die finanzielle Situation des Klosters Saint-Denis geordnet und gebessert hatte, widmete er sich der Erneuerung der Kirche: „Als erstes Werk also, das wir auf Gottes Eingebung hier an dieser Kirche in Angriff nahmen, veranlaßten wir in Demut, daß das ursprüngliche Mauerwerk, da es schon so alt war und an einigen Stellen zu bersten drohte, instandgesetzt und in ehrenhafter Weise (*honeste*) mit Gold und mit kostbaren Farben (*preciosis coloribus*) bemalt wurde – hierzu hatte ich die besten Maler, die ich in verschiedenen Gebieten finden konnte, beigezogen.“⁶⁰

In einem Vertrag von 1512 mit dem Werkmeister Bernhard Sporer über die Kirche in Wimpfen am Berg heißt es: „Die Mauern unter dem Gewölbe verwerfen und tünchen, die Steine mit Farbe anstreichen und wie Quadersteine mit Strichen abteilen.“⁶¹

Strukturelle Bedeutung

Und schließlich hat die Farbe auch eine formal-strukturierende Bedeutung und Aufgabe. Die gotische Architektur, ein steinernes Gliedergefüge, Inbegriff steinmetzmäßiger Bearbeitung, ein kunstvoll gefügtes Quaderwerk in ausgesprochener „Materialgerechtigkeit“, war – für uns heute kaum noch vorstellbar – ursprünglich zumindest im Innern und an den Portalen verputzt bzw. geschlämmt und farbig gefasst.⁶² Die Funktion der Farbfassung in ihrem Verhältnis zur architektonischen Form ist in der Gotik – wie schon bei romanischen Kirchen – das Betonen, Ergänzen, Negieren oder Verändern der plastischen Struktur.

Zumeist besteht die Schwierigkeit zu klären, ob die erste, in Resten nachweisbare Farbfassung aus der Bauzeit stammt, vom Baumeister zugleich mit der Baustruktur geplant, unmittelbar nachträglich oder von einer nachfolgenden Generation eingebracht worden ist, d. h. wieweit die Farbfassung unmittelbar zur Planungsidee gehört und somit ein unverzichtbarer Teil der beabsichtigten Gesamtwirkung war. Die Farbfassung ist jedenfalls ein außerordentlich wichtiges Gliederungs- und Gestaltungselement. Voreilige Schlüsse oder Ergänzungen können die Wirkung der Architektur nachhaltig beeinflussen, wie auch das Negieren der Farbigkeit zu einem falschen Eindruck führt, der vorrangig durch die Vorstellungen der vergangenen 200 Jahre bestimmt ist.⁶³

In der Gotik wurden Wandflächenreste durch gleichmäßige Fugenmalerei gegliedert (Rampillon, Chartres, Marburg, Haina, Wetter) und dadurch alle Unregelmäßigkeiten des Steinmaterials oder des Versatzes verdeckt.⁶⁴ Stabförmige Profile, Dienste und Rippen werden durch ornamentale Bemalung unter vorrangiger Verwendung der Farben Blau, Rot und Gold in ihrer strengen Linienhaftigkeit gemildert oder aufgelöst sowie durch Par-

allelkolorierung erweitert und betont (Lausanne, Sainte-Chapelle in Paris, Taufkapelle von St. Gereon in Köln). Darüber hinaus wurden sie auch hell gegen die farbig gefassten und durch Fugenmalerei gegliederten Mauerflächen abgesetzt (Chartres, Rampillon, Marburg, Wetter). In Chartres waren alle Mauerflächen und die Plattenmaßwerkfenster wie auch alle Kapitelle, Basen und Gesimse ockerfarben mit weißen Fugen, während alle Dienste und Rippen weiß und ohne Fugenmalerei dagegensetzt waren.⁶⁵ Interessanterweise waren bei den Mittelschiffarkaden die runden und achteckigen Pfeiler wie das Mauerwerk behandelt und die Dienstvorlagen ungegliedert weiß belassen, d. h. wie *endélit* behandelte Säulenschäfte (obwohl die Dienste im Verband mit den Pfeilern gemauert sind); entsprechend sind die Kapitelle der Kernstütze und der Vorlagen gemäß dem Durchmesser in der Größe unterschieden (sie sind also noch kein Gliederpfeiler wie dann in den westlichen Langhausjochen der Pariser Kathedrale und in Reims).

Die Elisabethkirche in Marburg war nach den Untersuchungen von Jürgen Michler um 1270 im Innern vollständig rosafarben gefasst und trug weiße Fugenmalerei, die an Wänden, Pfeilern und Diensten weitgehend der gemauerten Quaderung entsprach und auf den Putzflächen der Gewölbe in einen kleineren Maßstab wechselte.⁶⁶ Die Dienste waren in den rosa Farbgrund der Wandflächen und Pfeiler eingebunden und auch von Fugenmalerei überzogen. Ocker und weiß abgesetzt waren die Gurt- und Scheidbogen und zudem nicht durch Fugenmalerei in ihrer Struktur unterbrochen. Beim Maßwerk der Fenster war das Rundstabprofil weiß vor ockerfarbener Rücklage abgehoben. Aber auch ornamentale Bemalung und damit Auflösung der tektonischen Struktur wie in der rheinischen Spätromanik findet sich im 13. Jahrhundert (Sainte-Chapelle in Paris, Taufkapelle von St. Gereon in Köln 1242/45).⁶⁷ Malerei kann aber auch statt plastischer Gliederungsformen auftreten oder diese ergänzen. Die farbige Außenbehandlung der Kirchen ist nur in Ansätzen bekannt.

Ich hoffe, es ist mir gelungen, aufzuzeigen, wie vielfältig und wie grundlegend die Farbe und das damit verbundene Licht für die Wirkung und das Erlebnis einer gotischen Kathedrale war.⁶⁸

Anmerkungen

- 1 *Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.* Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I q 39 a 8c. – Siehe dazu Andreas Speer, Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: *Miscellanea Mediaevalia* 22, Berlin-New York 1994, S. 950. – Andreas Speer, Thomas von Aquin und die Kunst. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 72, 1990, S. 330-332 mit Anm. 31. – Pouillon (wie Anm. 21) S. 309. – Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale*. Darmstadt² 1972, S. 77-85. – Édouard de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Brügge 1946, Bd. 3, Kap. I: Esthétique de la lumière.
- 2 Wie vor II-II q 145 a 2c.
- 3 *Speculum virginum* XI; CCCM 5, 335. – Günther Binding, Susanne Linscheid-Burdich, *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*, Darmstadt 2002, S. 444. – Übersetzung von Jutta Seyfarth und Susanne Linscheid-Burdich leicht abgeändert. Im Folgenden werden Änderungen der aus der Literatur übernommenen Übersetzungen nicht besonders vermerkt.
- 4 Tegernseer Briefsammlung Nr. 24; MGH SS Epist. sel. 3, 25. – Johannes Bühler, *Das deutsche Geistesleben im Mittelalter*, Leipzig 1972 (= Deutsche Vergangenheit 2,2), S. 87 f. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 440 f. – Allgemein wird unterschieden

zwischen der Fensteröffnung (*fenestra*) und dem Glasfenster (*vitrum* = Glas, *vitreus* = gläsern, *vitrea* (*fenestra*) oder *vitreum* = Glasfenster). Siehe dazu Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 1), S. 440-444.

- 5 *Chronicon sancti Benigni Divionensis*; Wilhelm Schlink, *Saint Bénigne in Dijon*, Berlin 1978, S. 172-176. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 443 f.
- 6 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 49; Andreas Speer, Günther Binding (Hrsg.), *Abt Suger von Saint Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000, S. 224 f. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 441. – Dazu siehe auch Andreas Speer, *Lux mirabilis et continua*. Anmerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst, in: *Himmelslicht* (Ausstellungskatalog des Schnütgen-Museums), Hrsg. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln 1998, S. 89-94. Dort findet sich eine überzeugende Kritik an dem lichtmetaphysischen Einfluss auf Suger. – Andreas Speer, Martin Pickavé, Abt Sugers Schrift *De consecratione*. Überlieferung-Rezeption-Interpretation, in: *Filologia mediolatina* 3, 1996, S. 207-242.
- 7 Suger von Saint-Denis, *De administratione* 188 und 263-273; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 328 f.
- 8 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 181; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 326 f., siehe dort auch S. 114 f. die Erläuterungen der Quellen von Susanne Linscheid-Burdich.
- 9 Suger von Saint-Denis, *De administratione* 174; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 324 f.
- 10 Suger von Saint-Denis, *De administratione* 174; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 358 f.
- 11 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 98; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 248-251.
- 12 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 9; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 206 f.
- 13 Theophilus Presbyter, *De diversis artibus* III, *prol.*; Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, Bd. 2, Köln-Weimar-Wien 1999, S. 26 (die Übersetzung wurde teilweise geändert). – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 13 f., 441 f. Vgl. dazu auch Hiltrud Westermann-Angerhausen, Glasmalerei und Himmelslicht – Metapher, Farbe, Stoff, in: *Himmelslicht* (wie Anm. 6), S. 95-102. – Dazu Louis Grodecki, *Le moyen âge retrouvé*, Paris 1986, S. 256-259.
- 14 Wie vor I, *prol.*; Brepohl (wie Anm. 14), S. 51. Brepohl übersetzt *varietas* mit Mannigfaltigkeit.
- 15 Wie vor II, *prol.*; Brepohl (wie Anm. 14), S. 145 f. – Westermann-Angerhausen (wie Anm. 14), S. 101 f.
- 16 Wie vor III, *prol.*; Brepohl (wie Anm. 14), S. 15 f., 25.
- 17 Bernhard von Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum abbatem* XII, 28 f.; PL 182, 914-916. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 548-551.
- 18 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae* I, 130; PL 172, 586B. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 441.
- 19 Sicard von Cremona, *Mitratale* I, 4; PL 213, 20D-21D. – Durandus von Mende, *Rationale divinarum officiorum* I, 1, 24; CCCM 140, 20. – Günther Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus*, Darmstadt² 1998, S. 401-406. – Binding/Linscheid-Burdich (wie Anm. 3), S. 441.
- 20 Dionysios Areopagites, *De divinis nominibus* IV, lect. 3, n. 304 und IV, lect. 4, n. 322; Speer 1998 (wie Anm. 6), S. 90-92.
- 21 Jan A. Aertsen, Das Schöne, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8., Basel 1992, Sp. 1351-1356. – Ferner Jan A. Aertsen, Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter, in: *Historia Philosophiae Medii Aevi*, Hrsg. Burkhard Mojsisch, Olaf Pluta, Amsterdam, Philadelphia 1991, S. 1-22. – Dom Henri Pouillon, La beauté, propriété transcendente chez les scolastiques (1220-1270), in: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* 21, 1946, S. 263-328. – Andreas Speer, Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst, in: *Mittelalterliches Kunstleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Hrsg. Günther Binding, Andreas Speer, Stuttgart 1993, S. 13-52. – Jan A. Aertsen, Über das Schöne (lect. 5), in: *Archiv für mittelalterliche Philosophie und Kultur* 3, Sofia 1996, S. 97-103, Zitat S. 101. – Speer 1994 (wie Anm. 1), S. 950. – Ludger Müller, Das "Schöne" im Denken des Thomas von Aquin, in: *Th. Th.* 57, 1982, S. 413-424. – Francis A. Kovach, *Die Ästhetik des*

- Thomas von Aquin, Berlin-New York 1961. – W. Czapiewski, *Das Schöne bei Thomas von Aquin*, Freiburg-Basel-Wien 1964. – G. Pöltner, *Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin*, Wien 1978.
- 22 Platon, Symposion 210–212 (28 f.); *Platon. Sämtliche Werke* Bd. 2, Übersetzung Friedrich Schleiermacher, Hrsg. Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1957, S. 238–240.
- 23 Plotin, *anneaden I*, 6; Richard Harder, Bd. 1, Hamburg 1956 (mit Übers.). – Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980, S. 216–218, 315–324. – Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 85–88. – Oliver Schütz (Hrsg.), *Mezler. Lexikon der antiken Autoren*, Stuttgart 1997, S. 561.
- 24 Augustinus, *De civitate Dei* XXII, 19; CCSL 48, 838 f. – Wilhelm Thimme, *Aurelius Augustinus, Vom Gottesstaat*, Bd. 2, Zürich, München² 1978, S. 796.
- 25 Thomas von Cîteaux und Johannes Algrinus, *Commentarii in cantica canticorum* V; PL 206, 309C.
- 26 Thomas von Aquin, *In librum Beati Dionysii De divinis nominibus*, c. 4, lect. 5; ... Marietti (Hrsg.), *S. Thomae Aquinatis In librum Beati Dionysii De divinis nominibus*, Rom 1950, S. 356. Vgl. dazu Aertsen 1991 (wie Anm. 19), S. 13–16.
- 27 Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I q 5a 4 ad 1. – Speer 1994 (wie Anm. 1), S. 950, Anm. 19. – Aertsen (wie Anm. 21), S. 13–16. – Speer (wie Anm. 21), S. 17.
- 28 Aertsen (wie Anm. 21), Sp. 1354.
- 29 Wilhelm von Auvergne, *Tractatus de bono et malo*; Pouillon (wie Anm. 21), S. 313–316. – Wilhelm von Auvergne, *De universo*; zit. Pouillon (wie Anm. 21), S. 269.
- 30 Cicero, *De officiis* II, 32 und I, 98 (28); Zit. Pouillon (wie Anm. 21), S. 269.
- 31 Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae* V, 26; PL 122, 919C.
- 32 Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in ierarchiam coelestem* 1; PL 122, 138C–139B; CCCM 31, 15. – Allgemein siehe Werner Beierwaltes, *Negati affirmatio*. Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik, in: *Philosophisches Jahrbuch* 83, 1976, S. 237–265.
- 33 Hier wendet sich Suger gegen den Vorwurf von Bernhard von Clairvaux, s.o.
- 34 Suger von Saint-Denis, *De administratione* 224; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 344 f.
- 35 Robert Grosseteste, Kommentar zum Hexaemeron; Pouillon (wie Anm. 21), S. 322 f. – Übersetzung Susanne Linscheid-Burdich. – Siehe auch Günther Binding, *Was ist Gotik?*, Darmstadt 2000, S. 51 f.
- 36 Eusebios von Kaisarea, *Kirchengeschichte* X, 4, 65; Hrsg. Heinrich Kraft und Hans Armin Gärtner nach der Übersetzung von Philipp Haeuser, (Kempten 1932)³ 1989, S. 428. – Binding (wie Anm. 20), S. 340.
- 37 Speer 1988 (wie Anm. 6), S. 90. – Allgemein zum Kunsterleben siehe Günther Binding, Andreas Speer (Hrsg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1993.
- 38 Richard von St. Viktor, *De gratia contemplationis libri quinque Benjamin maior* I, 3; PL 196, 66 f. – Siehe dazu Binding (wie Anm. 44), S. 215 f.
- 39 Augustinus, *Confessiones* XI, 20 (26); James J. O'Donnell, *Augustine: Confessions*, Bd. 1, Oxford 1992, S. 157. – Übersetzung von Wilhelm Thimme, Zürich 1950 und 1958, dtv-Taschenbuch München 1982, S. 318.
- 40 Suger von Saint-Denis, *De consecratione* 98; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 248–251.
- 41 wie Anm. 39: I, 6; PL 196, 70B–71A. – Binding (wie Anm. 44), S. 216.
- 42 Richard von St. Viktor, *In apocalypsin Joannis libri septem* I, 1; PL 196, 686B–C. – Michael Camille, *Die Kunst der Gotik*, Köln 1996 (= art in context), S. 16.
- 43 Hugo von St. Viktor, *In Salomonis ecclesiasticen homil.* I; PL 175, 116D–117A. Der Gedanke wird aufgenommen von dem zwischen 1162 und 1190 anonym verfassten Traktat *De spiritu et anima*; Leo Norpoth, *Der pseudo-augustinische Traktat: De spiritu et anima*, Diss. München 1924 (Reprint Köln-Bochum 1971) (Hrsg. Inst. f. Gesch. d. Medizin d. Univ. zu Köln), S. 139.
- 44 Hugo von St. Viktor, *De contemplatione et eius speciebus* IV, 3; Roger Baron, *La Contemplation et ses espèces*, Paris 1955 (= Monumenta Christiana Selecta II). – Hugo von St. Viktor, *Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii* II; PL 175, 949A–B. – Günther Binding, Die neue Kathedrale. Rationalität und Illusion, in: *Aufbruch – Wandel – Erneuerung. Beiträge zur „Renaissance“ des 12. Jahrhunderts*, Hrsg. Georg Wieland, Stuttgart 1995, S. 211–235, hier S. 216 f.
- 45 Hugo von St. Viktor, *Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii* II; PL 175, 941B.
- 46 Hugo von St. Viktor, *Expositio in hierarchiam coelestem Sancti Dionysii* II; PL 175, 954A–B und 987A. – Günther Binding, *Zur Methode der Architekturbetrachtung mittelalterlicher Kirchen*, Köln 1991 (= 43. Veröff. d. Abt. Arch. d. Kunsthist. Inst. d. Univ. zu Köln), S. 22. – Binding (wie Anm. 44), S. 214. – Vgl. dazu die ähnliche Auffassung von Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae* V, 26; PL 122, 919.
- 47 Alanus ab Insulis, *Libro in distinctionibus dictionum theologiarum*; PL 210, 964C. – Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen und Darmstadt 1980, S. 47 f. – Binding (wie Anm. 44), S. 214.
- 48 Konrad von Hirsau, *Dialogus super auctores*; R.B.C. Huygens. Brüssel 1955 (= Collectio Latomus 17), S. 59. – Binding (wie Anm. 44), S. 215.
- 49 Brinkmann (wie Anm. 47), S. 229.
- 50 Raymond Cazelles, Johannes Rathofer, *Das Stundenbuch des Duc de Berry Les très riches heures*, München 1988, S. 72–74.
- 51 Michael Camille, *Die Kunst der Gotik* (= art in context), Köln 1996, S. 21–23.
- 52 Witelo, *Optica* IV, 48; Cl. Baeumke, Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts, in: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter* III, 2, 1908, S. 127–179, hier S. 172–175. – Aertsen (wie Anm. 21), Sp. 1355.
- 53 Pius II., *Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, Hrsg. Adriano van Heek. Città del Vaticano 1984, S. 555 (IX, 23). – Ludwig Heinrich Heidenreich, Pius II. als Bauherr von Pienza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* NF 6, 1937, Heft 2/3, S. 105–146, hier S. 112.
- 54 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* IX, 5; Giovanni Orlandi, *Leon Battista Alberti, L'architettura (De re aedificatoria)*, Mailand 1966, S. 817. – Max Theuer, *Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst*, Darmstadt 1975, S. 492. – Christian Schädlich, Leon Battista Albertis Schönheitsdefinition und ihre Bedeutung für die Architekturtheorie, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 5, 1957/58, Heft 4, S. 277–284. – Markus Brandis, *La maniera tedesca*, (Diss. Tübingen 2001), Weimar 2002, S. 76.
- 55 Wie vor VI, 2. – Pochat (wie Anm. 23), S. 234.
- 56 Leo Marsicanus, *Chronica monasterii Casinensis* 28; MGH SS 34, 397.
- 57 Wie vor 33; MGH SS 34, 405 f.
- 58 *Chronica monasterii Casinensis* III, 33; MGH SS 7, 727. (In der Ausgabe MGH SS 34 nicht enthalten). Am Ende des noch von Leo Marsicanus nach 1098 geschriebenen 33. Kapitels des III. Buches.
- 59 *Gesta Gerardi II. episcopi Canaracensis* 9; MGH SS 7, 499.
- 60 Suger von Saint-Denis, *De administratione* 162; Speer/Binding (wie Anm. 6), S. 316 f.
- 61 Hans Koepf, Bernhard Sporer, Baumeister und Bildhauer um 1450–1526, in: *Lebensbilder aus Schwaben und Franken*, Bd. 7. Stuttgart 1960, S. 18–29 mit Quellen und Literatur.
- 62 Denis Verret, Delphine Steyaert (Hrsg.), *La couleur et la pierre: Polychromie des portails gothique: Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000*, Paris 2002.
- 63 Für das Mittelalter gibt es seit dem 19. Jh. durch E. Viollet-le-Duc, Carl Schäfer, Paul Clemen und Hermann Phleps eine Fülle von Einzelbeobachtungen, eine systematische Untersuchung fehlt, jedoch hat Friedrich Kobler mit Forschungsstand von 1973 im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* in Band 7, München 1981, Sp. 274–428 einen ersten Überblick gegeben (mit Literatur-Angaben). Siehe auch Günther Binding, *Farbigkeit der Architektur*, in: *Lexikon des Mittelalters* 4, München 1987, Sp. 291–294. – Günther Binding, *Was ist Gotik?*, Darmstadt 2000, S. 285–290.
- 64 Ivan Bentschev, Zu den Befunden romanischer Außenfassungen in Köln, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 44, 1986, S. 60–71. –

- Hilde Claussen, Zur Farbigkeit von Kirchenräumen des 12. und 13. Jahrhunderts in Westfalen, in: *Westfalen* 56, 1978, S. 18–72.
- 65 Jürgen Michler, La cathédrale Notre Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur, in: *Bulletin monumental* 147, 1989, S. 117–131.
- 66 Jürgen Michler, *Die Elisabethkirche in Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*, Marburg 1984 (= Quellen und Studien zur Geschichte des deutschen Ordens 19).
- 67 Anna Skriver, *Die Taufkapelle von St. Gereon in Köln. Untersuchungen zur Wechselwirkung zwischen Architektur und Farbfassung spätstauferischer Sakralräume im Rheinland*, Köln 2001 (= mediavalis. Beiträge zur Kunst des Mittelalters 2, Hrsg. Klaus Gereon Beuckers und Stefanie Lieb).
- 68 Der Vortragstext wurde um die lateinischen Zitate ergänzt; Susanne Linscheid-Burdich danke ich für kritische Durchsicht und weiterführende Hinweise. Frau Gabriele Behrens, Abt. Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, danke ich für die geduldige Anfertigung der Druckvorlage.