

FRITZ HAEBERLEIN  
GRUNDZÜGE  
EINER NACHANTIKEN FARBENIKONOGRAPHIE  
*Mit vier Farbentafeln*

## INHALTSÜBERSICHT

I. Bedeutung und Begriff der Farbenikonographie . . . . .	77
II. Die Quellen der Vorstellungsfarben . . . . .	83
III. Der Beitrag der römisch-hellenistischen Malerei . . . . .	94
Die frühchristliche Malerei vor der Zeit der Großkirche	98
IV. Der Beitrag der Mosaiken und Malereien „römischer Färbung“ des 4.–9. Jahrhunderts . . . . .	98
V. Der nichtkultische Farbenkanon . . . . .	116

Die vorliegende Untersuchung über den Bedeutungswert der Farben, der eine eigene Problemstellung und Blickrichtung zu Grunde liegt, für die kaum oder nur für Teilgebiete Vorarbeiten vorlagen, bringt es mit sich, daß auf eine ausführliche Angabe der benutzten Literatur verzichtet werden kann. Selbstverständlich ist aus einer Reihe grundlegender Forschungsarbeiten Gedankengut miteingeflossen, deren Autoren wesentliche Anregungen abgaben; einmal als Voraussetzungen oder Befruchtungen eigener Beobachtungen, zum anderen als Klärung gegenüber entgegengesetzten Meinungen. So seien in diesem Zusammenhang vor allem folgende Namen angeführt: H. STEWART CHAMBERLAIN, JOSEPH STRZYGOWSKI, NATHAN SÖDERBLOM, FRANZ WICKHOFF, JOSEPH WILPERT, JULIUS VON SCHLOSSER, AUGUST SCHMARSOW, ANDREJ GRABAR, WILHELM NEUSS sowie STEPHAN BEISSEL, ERNST DIEZ, WLADIMIR DE GRÜNEISEN, ROGER HINKS, EDUARD O. LIPPMANN, RAIMOND VAN MARLE, OSKAR WULFF, HEINRICH ZIMMERMANN.

Die Tafeln I und 2 wurden mit freundlicher Erlaubnis des Verlages Herder & Co., Freiburg i. Br. hergestellt nach den Tafeln 10 und 93 des Werkes: Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert, 4 Bde., 1916

## I. BEDEUTUNG UND BEGRIFF DER FARBENIKONOGRAPHIE

DER Versuch, die Gesetze einer Farbenikonographie zu finden, will zur Klärung der Geschichte der Farben innerhalb der Geschichte der mittelalterlichen Malerei beitragen. Er berührt jenes Gebiet innerhalb der Geschichte der Phantasie, wo bisher wenig geordnete Begriffe vorliegen, gemessen an jenen einer reinen Formengeschichte. Der Grund liegt selbstverständlich in der Unzulänglichkeit der schriftlichen Wiedergabe und in der Ausdrucksenge gegenüber farbigen Erscheinungen im Bild. Es hieße Unmögliches begehren, wollte man den unerschöpflichen Reichtum an farbiger Phantasie des europäischen Mittelalters – ein herausgegriffenes Jahrtausend farbig bildender Kunst – summarisch zu ordnen versuchen. Der Mut zu diesen farbikonographischen Betrachtungen – das sei vorangestellt – wurde weniger aus einer Summe von Einzelbeobachtungen gewonnen, als vielmehr aus einem geheimen Parallelismus zwischen Geschautem und Gedachtem erschlossen.

Die Notwendigkeit der Versuche einer Geschichte der Farben drängt sich auf, denn 1. kann die Geschichte der farbigen Phantasie nicht immer ein kunstgeschichtlich kaum angetastetes Gebiet bleiben; 2. können durch die Kenntnisse der Farben Zugänge zu Phantasiequellen erschlossen werden, die durchaus eine Erfahrungswelt wie Vorstellungswelt (in ihrer farbigen Auswirkung) gegenwärtig machen, die, kunstgeschichtlich betrachtet, anderen Stilgesetzen folgen als denen der Formengeschichte; 3. zeigt gerade die Betrachtung abendländischer frühmittelalterlicher Malerei im Hinblick auf die Farbengebung, daß zwischen *italischer Kunst* (wobei hierunter die *reichsrömische Kunst* des gesamten Mittelmeerbeckens, die die Grundlagen für die christliche Kirchenkunst abgab, verstanden werden will) und *deutscher Kunst* einerseits enge Beziehungen bestanden, andererseits lebhaft Auseinandersetzungen erfolgten. Die Farbvorstellungen sind eng mit dem geschichtlichen Hintergrund verwoben. Der *Imperiumsgedanke*, sei er als Sacerdotium oder als deutsches Weltamt begriffen, zieht sich auch farbig als *Purpurbedürfnis* durch die mittelalterliche Darstellungswelt.

Es zeigt sich auch bei aufmerksamer Betrachtung der Farben, daß diese oft einen ruhenden Pol bilden innerhalb der flüchtigeren Erscheinungen des formalen Stilwandels. Zugleich aber scheint der Ablauf der Veränderungen der einzelnen Farben sich mit unterschiedlichem Zeitmaß zu vollziehen; jedenfalls nicht im Gleichschritt mit dem Formenwandel. Außerdem ist zu erkennen, daß sich bestimmte Farben brüderlich zu Gruppen zusammenschließen, eine gemeinsame Abstammung haben, durch die Geschichte lange gemeinsam wandern, sich einigen, trennen oder sich gemeinsam verändern: sie führen jedenfalls ein anderes historisches Leben als wie die Welt der Formen. Hierzu bedarf es einer eingehenden Erklärung.

Die Färbung mittelalterlicher Darstellungen zeigt auf lockerem Blick wiederkehrende, klar zu bezeichnende Farbtöne von zufälligem dekorativem Geschmack, die eine Lust an Buntheit vertragen. Unserer Erfahrungswelt entstammen nur wenige. Die Mehrzahl sind keine „Lokalfarben“ – es sei denn ein purpurnes oder goldenes Gewand, welches an die Triumphfarben einer Civitas Dei erinnert, oder ein blauer, wie auch goldener Himmelsgrund, ein grügelber Bodenstreif, der jenen abschließt. Die Farben wechseln jedoch innerhalb der Formen, wandern aus einer Form in die benachbarte über. Es scheint schwer, in der Anwendung der Farben eine Gesetzmäßigkeit festzustellen und sie aus dem Bild herauszulesen. Denn vom Standpunkt subjektiver Bildbetrachtung aus ist der Zugang zu den Farbenbedeutungen nicht ohne weiteres zu erschließen. Hierzu möchte ein Beispiel angeführt werden. Die frühen christlich-römischen Mosaiken zeigen eine be-

stimmt Landschaftsdarstellung, die immer wiederkehrend die Bedeutung einer Ideallandschaft, des Paradieses, angenommen hat: eine blühende Blumenwiese ist von blauem Quellwasser begrenzt, mit rot-golden gefärbten Phönixpalmen abgeschlossen. In deren Zweigen nisten rot-goldene oder blau-rote Vögel. Der blaue oder goldene Himmel ist mit rosenrot-blauen Morgenwölkchen bedeckt. Da diese Landschaft, durch die Jahrhunderte wiederkehrend, ein Sinnbild sein muß, werden auch ihre Farben sinnbildlich und bedeutungsvoll sein. Sie werden einer bestimmten Vorstellung entsprechen, wenn auch einem Vorstellungsbild, das der Erfahrungswelt entnommen wurde, die naturbeobachtend *Morgenröte*, *Blumennwiese* erlebte und sich zu deren Wiedergabe der impressionistischen Darstellungsmittel bediente. So werden sich solche Farben zu Vorstellungsfarben herausgebildet haben, die auch dann, wenn wir sie später in der Kunst des Mittelalters als blau-rote Wolkenbänder oder ebenso farbige Bildrahmungen wiederkehren sehen, sich nicht zufällig in der Nähe christlicher Himmelsgestalten einfinden, oder, in karolingischer und ottonischer Malerei der Naturform *Wolke* entschlüpfend, als Streifenründe in den Farben des *Regenbogens* oder der *Morgenröte* die Bildfläche darstellen. Wenn die flankierenden Palmenbäume, die allgemein die konventionelle Farbe Grün oder, von der aufgehenden Sonne bestrahlt, die Farbe Gold annehmen, sich selbst in die Wolkenfarben Blau-Rot kleiden, wird man nicht an ein freies, dekoratives Farbenspiel denken können<sup>1</sup>. Der Hahn, der den Morgen ankündigt und mit der Morgenstimmung verknüpft bleibt, trägt auf östlichen Gewebedarstellungen, die teilweise in Rom im kultischen Gebrauch waren, ein blau-rotes Gefieder; der byzantinische Kaiserornat – dargestellt auf ravennatischen Mosaiken – zeigt in aufgenähten Schmuckmedaillons blaue Vögel in rote Kreise gesetzt. Jener rot-gold gefiederte Vogel, der Phönix, der bereits in ägyptisch-griechischer Vorstellung mit der Farbe Rot und dem Feuer zusammenhängt, führt den gleichen griechischen Namen, oft auch die gleiche Färbung wie die seinen Namen tragende Palme, auf der er dargestellt wird. Ebenso wird Christus von Zeno als Phönix bezeichnet und oft in goldner Tunika mit roten Claven und roten, auffälligen Faltenlinien abgebildet, d. h. in einer Gewandung, die wiederum der Zeittracht spätantiker Staatshierarchie entlehnt ist.

Dieses herausgegriffene Beispiel soll nur andeuten, daß hinter den meisten Färbungen der mittelalterlichen Darstellungswelt sich Bedeutungszusammenhänge verbergen, deren Kenntnis zum genauen Bildverständnis notwendig scheint. Zugleich soll gezeigt werden, daß die Farben, die hier zur Untersuchung gelangen, nicht im Sinne von Farbtönen, von Nuancen verstanden werden wollen. Versuche, diesen gerecht zu werden, liegen nicht im Rahmen der Untersuchung. Gesetze wie *Licht und Schatten*, *Harmonisierung*, kurz, Bildgesetze, denen die im Bildwerk vereinigten Farben unterworfen sind, werden nicht berührt. Die hier vorgetragenen Farben werden als *Farbvokabeln* angesprochen. Deren *Kanon* setzt sich aus der Summe dieser Vokabeln zusammen. Diese sollen einzeln in ihrer geschichtlichen Entwicklung untersucht werden. Die Gesetzmäßigkeit, die sich in ihnen ausspricht, ihr Bedeutungsinhalt soll hier als *Farbenikonographie* bezeichnet werden. Die Art der Benutzung und Einsetzung der für den Künstler verbindlichen Farbvokabeln in das Bild ist hingegen keine Frage der Farbenikonographie, sondern eine Frage der Farbstilistik. In dieses Gebiet gehören im Rahmen der Untersuchungen über Bildgesetze die Ursachen der Veränderungsmöglichkeiten der Farbvokabeln durch Nuancierung, Trübung, Brechung, Mischung – wenn sich auch selbstverständlich Farbenikonographie und Farbstilistik immer berühren. Denn *wie* die einzelnen Farbvokabeln in die Hand genommen werden, ist Angelegenheit des anonymen mittelalterlichen Farbgefühls. Darüber müßten die mittelalterlichen Rezepturen und Werkstattverfahren

<sup>1</sup> Siehe z. B. Cod. vat. 9820; blau-roter Palmenbaum, die bildzugehörigen Gestalten blau-rot gewandet.

nähere Anweisungen geben können<sup>2</sup>. So wird es – um ein Beispiel anzuführen – für die Erkenntnis der Farbvokabel Porphyry, des imperialen Purpurs, nichts ändern, ob ihr Ton von Tiefrot über Violett, Rostrot bis Zimtbraun führt oder ob sie durch die ornamentfreudige Phantasie eines nordischen Malers, der dem ikonographischen Zentrum ihrer Gültigkeit fern war, als grelles Rosa gebildet wurde, das die gleiche hierarchische Machtfarbe Purpur auszudrücken sich bemüht.

Das Schicksal der Farben soll auf dem kunstgeschichtlichen Hintergrund der mittelalterlichen Malerei betrachtet werden von ihrem Beginn an, d. h. mit den historischen Vorstufen einsetzend, die zu ihr hinführen: der spätantiken und der frühchristlichen Epoche<sup>3</sup>. Sie umfaßt die repräsentative, religiöse Malerei, soweit das Mittelalter eben nur jene als öffentliche Kunstübung anerkannte. Die vorliegende Untersuchung soll sich bis zu einem erkennbaren Abschluß dieser Darstellungsentwicklung erstrecken, d. i. ungefähr das 13. Jahrhundert. Damit ist jene Epoche umrissen, in der die Denkvorstellungen schlechthin jeder sinnlichen Erfahrung vorangehen, wo ein selbstverantwortliches Sehen des Künstlers nicht nötig war, um die Darstellung wirklichkeitsnah zu gestalten und in der eine kultische Wirklichkeit die künstlerische zu ersetzen vermochte. So endet der zu betrachtende Zeitabschnitt dort, wo ein neuer (anderer) „Wirklichkeitssinn“ jene „metaphysische“ Richtung des (bisherigen) Mittelalters ablöste<sup>4</sup>. Das bedeutet auch, daß die subjektiven Farbbeimpfindungen der Künstler in unseren Betrachtungen ausgeschaltet bleiben und die in der Suggestion des Kunstwerkes wirkenden außerkünstlerischen Mächte im Hinblick auf die Farbe erfaßt werden sollen. Mithin wollen die hier angestellten Untersuchungen der *Bedeutung der Farbe als Ikonographie gerecht werden*, d. h. der *Gesetzmäßigkeit ihrer Inhaltsbedeutung* nachgehen. Dabei wollen jedoch nicht ohne weiteres *symbolische* Farben verstanden werden, es sei denn, man setzt voraus, daß für den mittelalterlichen Menschen alle Farben der kultischen Malerei einen Symbolwert haben, soweit jener die Welt und ihren farbigen Abglanz als Gotteserscheinung deutete und in der ewigen Welt auch die Farbigekeit der zeitlichen enthalten glaubte<sup>5</sup>. Hier wird die Tatsache vorausgesetzt, daß die mittelalterliche Malerei objektiv ist, und daß diese Objektivität, die die Form, die Farbe und den Bildinhalt erfaßt, einer religiösen Wirklichkeit gleichkommt; d. h. daß eine nur subjektive Wertung ihnen nicht gerecht wird. Mithin zeigt die Geschichte der mittelalterlichen Farben von ihrem Beginn an eine gebundene Entwicklung. Denn: es lassen sich sehr viel mehr Farben vorstellen und wiedergeben, als tatsächlich für kultisch wertvoll erachtet worden sind und als Wiedergabe in Erscheinung treten konnten. Der Farbenkanon bleibt begrenzt.

Einige Gedanken aus Goethes Farbenlehre können ein Licht auf solche Betrachtungen werfen: „wir werden bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermaßen pathologisch affiziert, indem wir, zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehrend, bald zu Edlem emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen fühlen, so führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unserem Organ eingeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus.“

<sup>2</sup> In der Anwendung des ikonographischen Farbenkanons, der den mittelalterlichen Meistern und Werkstätten vorgesetzt war, lassen sich innerhalb der einzelnen Malereien teilweise die Wirkungen eines persönlichen Farbgefühls feststellen, das sich dadurch ausdrückt, daß die Farbvokabeln mit Hilfe von Nuancierung, Brechung, Mischung verändert werden im Sinne eines künstlerischen Bildgesetzes. Verfasser hat z. B. innerhalb der Malereien des Evangeliums. ms. theol. Nr. 59, Landesbibliothek Kassel, aus dem 12. Jahrhundert die von verschiedenen Händen herrührende Anwendung eines einheitlich genutzten Farbkanons durch Farbmessungen feststellen können. Hier zeigte sich im Verein mit der Anwendung des Goldenen Schnittes als Proportionsschema eine Tendenz, die Farbvokabeln mit Hilfe der Komplementärgesetze zu verändern und sie bildkünstlerisch zu gestalten (s. S. 81, Anm. 8; 96, Anm. 37).

<sup>3</sup> Die Einbeziehung der vormittelalterlichen Epochen in den übergeordneten Zeitbegriff *Mittelalter* ist im Rahmen der vorliegenden Untersuchung mit der Tatsache zu verteidigen, daß gerade einige der charakteristischen Farbvokabeln des Mittelalters sich fast unverändert aus jenen Epochen erhalten haben.

<sup>4</sup> Vgl. W. Goetz, Beitrag zur Entwicklung des Wirklichkeitssinnes, Archiv f. Kulturgesch. Bd. 27, 1937, Heft I.

<sup>5</sup> Die liturgischen Farben, deren Ableitung bekannt ist, werden hier nicht berührt.

Aus diesen „aus sich selbst entspringenden (harmonischen) Zusammenstellungen“ der Farben entwickelte Goethe seine Begriffe von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben, d. h. von Gesetzen, denen auch wir unterworfen sind. Dem Kanon der mittelalterlichen Farb-vokabeln werden jene Gesetze nicht gerecht. So sind beispielsweise die (im Sinne Goethes) „charakterlosen“ Farbverbindungen Grün-Blau, die auch wir ähnlich feindlich empfinden, gerade besonders *charaktervolle* Farb-vokabeln im Sinne des Mittelalters, die zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert in fast jeder nationalen Kunst Europas die Hintergrundfärbung abgeben. Ebenso müssen jene weißen Gewänder urchristlicher Märtyrergestalten, die gleichfalls im oströmischen Kaiserzeremoniel als Bekleidung der Candidi wiederkehren und die mit der vorgestellten biblischen Farbe der Reinheit symbolisch im Kanon verschmolzen sind, eine gleiche erregende Wirkung im Bild erzielt haben wie die Verleihung der Machtfarben des imperialen Purpurs und des kostbaren Goldes an den christlichen Heiland und seine Umgebung als Zeichen der öffentlichen Anerkennung der bisher bekämpften Religionsübung. Der kultische Wirklichkeitssinn des Mittelalters wird mithin auch eine eigene sinnlich-sittliche Wirkung der Farben gekannt haben, die zu ergründen zu dem Aufgabenkreis einer Farbenikonographie gehört. Das zeigt auch, wie unvollkommen wir gerüstet sind, frühere farbige Leistungen in dem zeitlichen Ausmaß ihrer Wirkung zu erkennen.

Die Geschichte der farbigen Phantasie des ersten nachantiken Jahrtausends zeigt, daß gerade mit der Entstehung eines für religiöse Erziehungsaufgaben<sup>6</sup> notwendigen Kultstiles, der einen Machtzwang auf die Beschauer und deren Phantasie auszuüben sich vornahm, die abendländische Malerei eine Farbensauslese erfährt. Gemessen an den Möglichkeiten der Ausbildung und Ausweitung einer malerischen unvoreingenommenen Phantasie, bedeutet diese historische Tatsache eine *Phantasieeinengung*. Der farbenikonographische Kultstil hat den Reichtum an schöpferischer Farbigekeit gewaltsam eingeschränkt. Die Wirkungen solcher Phantasiebegrenzung sind weitreichend für die europäische Bildgestaltung gewesen.

Die für kultisch wertvoll erachteten Farben werden verschiedenen Phantasiequellen entnommen sein:

1. sind sie mit der Tatsache verknüpft, daß die Hierarchie des spätantiken Staatsorganismus als farbiger Machtapparat die Vorlage abgab für die Vorstellung der Civitas Dei. Die Illustration vorgestellter Jenseitigkeit geschah mit den Mitteln imperialer Triumphfarben. Die dem historischen Zeitstil, dem Hofzeremoniell, entnommenen Farben werden kultische Vorstellungsfarben.
2. hängen sie mit den Überlieferungen des Urchristentums zusammen, soweit die zur Zeit der Religionsstiftung maßgebliche konventionelle Lokalfarbigekeit der Profangewandung als historisch-einmalig zur Zeitlosigkeit und Tradition erhoben wird. Damit wird jene Farbigekeit zur Vorstellungsfarbe entrückt.
3. geben die Quellenschriften des Alten wie Neuen Testaments (besonders die Evangelien und apokalyptischen Schilderungen) ebenfalls Vorstellungsfarben an, mit denen sich auch Synodenvorschriften beschäftigen.
4. sind sie mit der Tatsache verbunden, daß in der Entwicklung der Civitas Dei zur scholastischen Theophanie ein Materialgefühl eingebunden war, das die Kostbarkeitswertung des Materials, das zur Darstellung verwendet wurde, als höchstmögliche Gottesnähe ansah; an-

<sup>6</sup> Vgl. hierzu den Brief des Nilus vom Sinai an den Eparchen Olympiodoros: „...damit die der Schrift Unkundigen... durch den Anblick der Malerei Kunde gewinnen... und also erweckt zum Wettkampf in den höheren Heldentaten...“

gefangen von dem Willen Justinians, einen Altar zu schaffen, der „mehr als Gold sei“ oder seinem Ehrgeiz, Salomo in Kultpracht zu übertreffen, bis zu den Mönchsrezepturen, die bei der Farbenzubereitung auch den Seltenheitswert einschlossen<sup>7</sup>.

In diesen hier angeführten Vorstellungen liegen die Wurzeln der mittelalterlichen Farbdeutung im Sinn einer Ikonographie verborgen. Die Entwicklungsstätte wird allgemein dort zu suchen sein, wo das religiöse Machtzentrum sich anschickte, einen Kultstil auszubilden und die *urbs romana* in eine *urbs christiana* umzugestalten. Das bedeutet indes schon, daß damit die Möglichkeiten aller Mittelmeereinflüsse eingeschlossen werden, soweit sich jene bereits vor der Entstehung einer christlichen Ikonographie farblich niederschlugen. Mithin reichen die Wurzeln einer Farbenikonographie zeitlich tiefer herab und breiten sich räumlich weiter aus als wie der stadtrömische Boden, auf dem das kultische Farbenprogramm zur Allgemeingültigkeit erhoben wurde, vermuten läßt. So steht zu erwarten, daß einzelne Farbvokabeln, die aus den östlich-asiatischen oder nordischen Kulturen herrühren und die den Weg in die christliche Mittelmeerkunst und in die Ikonographie fanden, wiederum mit christlichen Bildvorstellungen, die vor allem im Süden Italiens, in Rom und Kleinasien (Syrien) entstanden, eine Rückwanderung antraten. Solche Übertragungen von Farbvokabeln sind anzunehmen. Denn die widerstandslose Aufnahme mancher charakteristischer Vokabel aus der südlichen Kunst in nordische Malschulen in Angelsachsen, Irland und Franken im 7. Jahrhundert, die, an eigenmächtige farbige Schmuckkunst gewöhnt, sich sonst gegenüber südlichen Farbeinflüssen zu behaupten wissen, läßt schließen, daß solche Vokabeln nicht auf einen fremden Boden gelangten. Damit sei nur angedeutet, daß es einfacher erscheint, Allgemeines über eine Farbenikonographie auszusagen, als wie die einzelnen Vokabeln auf ihren Wanderungswegen zu verfolgen.

Eine wichtige Untersuchungsaufgabe, die über den Rahmen der Farbenikonographie, wie schon erwähnt, hinausragt, bedeutet, daß im Verändern der Farbvokabeln, in der Bereicherung des Kanons mit neuen Vokabeln das Erwachen eines Wirklichkeitssinnes erblickt werden kann. Es müssen aus der Anwendung der Farbenikonographie, die für die mittelalterlichen Werkstätten maßgebend blieb – denn wenn auch ihre Künstler vermögend waren, die farbige Umwelt wirklichkeitsnah zu sehen, so taten sie es ohne Absicht für die Gestaltung –, Auseinandersetzungen entstehen, insofern die Farbvokabeln sich mit den den Farben innewohnenden Eigengesetzen, die sich erst innerhalb der Bildkomposition aussprechen, im Bildraum stoßen<sup>8</sup>. Es läßt sich auch zeigen, daß innerhalb der engsten Sphäre mittelalterlicher Werkstätten ein Ausweichen vor dem ikonographischen Farbzwang, wenn auch nur lose, erkennbar ist. Es betrifft dies gerade die deutschen Werkstätten, die in ihren bedeutendsten Leistungen, wie den ottonischen und frühromanischen Malereien, mit „Harmonisierungsmitteln“ den vorgesetzten Farbzwang zu lockern sich bemühen.

Es zeigt sich aber auch, daß solche Auseinandersetzungen auf dem Felde der Farbe dort zu erwarten sind, wo die allgemeingültige christliche Farbenikonographie sich nicht organisch und gemeinsam mit den ikonographischen Vorstellungen entwickelt hat, sondern wo sie sich nur kraft des „Anspruches“ der christlichen Lehre verbreitete und wo diese ausgebildete Farbenikonographie auf schon ausgebildete farbige Kunst traf, die mit christlichem Boden keine Beziehungen hatte. Es sind jene Kunstübungen, deren Reichtum eine schier unfaßbare, ornamentbewegte Formenwelt ist, angefüllt mit bunten, dekorierenden Schmuckfarben. Sie lagerten als farbige Phantasie der Völker-

<sup>7</sup> Es bleibt einer eingehenden Untersuchung überlassen, der Frage nachzugehen, wie weit die Geschichte der Alchimie in enge Beziehungen zu einer Geschichte des mittelalterlichen Materialgefühles getreten ist.

<sup>8</sup> Darunter sind z. B. die im Sinne Goethes „aus sich selbst entspringenden farbigen Zusammenstellungen zu verstehen“. – Über Lockerung des Farbenzwanges vgl. S. 79, Anm. 2 sowie S. 96, Anm. 37.

wanderungszeit, vorallem mit ihren Wurzeln, vor der Epoche, die den christlichen Kultstil begründete. Diese Farbvorstellungen liegen in den weiten Räumen des Nordens Europas und Asiens. Beide Farbvokabelgruppen, die christlich-kultische wie auch die völkisch-dekorative, werden aufeinandertreffen und sich mischen, dem Vorgang christlicher Legendenbildung vergleichbar. Der Schauplatz solcher Auseinandersetzungen sind die vom Mittelmeerzentrum aus gesehenen Randgebiete.

Erkennt man eine, die Gestaltendarstellung bevorzugende Kunstentwicklung und Machtfarbenentfaltung dort, wo die Kunst des Südens als Einfluß und Vorbild der farbigen Welt urwüchsiger Schmuckkunst gegenübertrat oder deren Farbigkeit in sich aufzog, so kann man die Vereinigung und Verschmelzung dieser beiden farbigen Kunstbildungen als eine Missionierung der farbigen Phantasie des frühen Mittelalters ansprechen. Solche Stilbildungen bedeuteten eine farbige Überfremdung, die zu einer Brachlegung eigenmäßiger Farbvorstellungen führten. Denn die kultische Farbenikonographie hat kraft der damaligen Souveränität christlicher Darstellungen die andere Quelle der Farbigkeit verschüttet. Diese hat sich nur erhalten können, indem sie unter der Decke einer repräsentativen Kunst die Phantasie der Volkskunst speiste. Ihre Quellen sind im Märchen und deren Wortfarbigkeit erhalten geblieben.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Farbenikonographie die kultischen Farben christlicher Darstellungen und Vorstellungen umfaßt. Ihr Entstehungsbeginn ist historisch fest umrissen. Ihre Entstehungsursache war die (geglaubte) Notwendigkeit, eine religiös belehrende und bedingte Kunst zu schaffen. Selbstverständlich gab es vor dem Beginn einer solchen eine malerisch gestaltende Kunst mit Symbolfarben religiöser Bedeutung. Eine ausgebildete kultische Farbenikonographie gab es jedoch nicht. Deren Kanon und damit die Herrschaft weniger, inhaltsgebundener Vokabeln im Kunstwerk wird erst erschüttert oder ergänzt mit Hilfe der erwachenden Kräfte des Wirklichkeitssinnes am Ausgang des Mittelalters, so daß die Geschichte mittelalterlicher Farbenikonographie einmündet in die Geschichte des Wirklichkeitssinnes und des Humanismus. Aus dem mittelalterlichen Farbenkanon brechen Vokabeln aus, so daß die Geschlossenheit der Reihung wie die Bedeutungsstrenge sich aufzulösen beginnt. Erweiterung und Zustrom fließen ihm aus der erwachenden sinnlichen Erfahrungswelt (der Einzelbeobachtung) zu. Diese verfärbt und ersetzt indes die traditionsverhafteten Farbvokabeln sehr ungleichmäßig. Am langlebigsten zeigen sich – im Gegensatz zu den Inkarnat- und Hintergrundvokabeln (Flächenfarben) – die Gewandfarben, obwohl auch hier nationale Kunstauffassungen sich unterschiedlich aussprechen (vgl. beispielsweise das Madonnen-Weiß französischer, das Madonnen-Blau-Rot italienischer und deutscher Ikonographie). Es verbleibt Aufgabe von weiteren Untersuchungen, solchen Vorgängen aus dem Bedeutungswandel mittelalterlicher Farbenikonographie in den künstlerischen Epochen der Renaissancebewegung, des Humanismus, der Konfessionsspaltungen, des Barock nachzugehen<sup>9</sup>. Aber auch die farbigen Ergebnisse der sinnlichen Erfahrungswelt, die die mittelalterlichen Vorstellungsfarben überwinden halfen, vermochten nie, diesen aus der Spätantike geborenen Farbenkanon vollständig aus der Geschichte der malerischen Phantasie zu verdrängen. Künstlerische wie religiöse rückgreifende Reformbewegungen belebten ihn und verhalfen manche der verlorengegangenen Farbvokabeln wieder zu ihrem Bildrang. Als letzte Stilepoche griff die Kunst der Nazarener auf ihn zurück. Indes ist das *Purpurbedürfnis* des spätantiken Imperiums und der mittelalterlichen Theophanie als machtsprechendste Farbe des kultischen Kanons zu einer bleibenden, geschichtsbildenden Vorstellung erwachsen.

<sup>9</sup> Es sei in diesem farbikonographischen Zusammenhang hingewiesen auf die Farbprobleme in der Malerei des 17. Jahrhunderts, die sich mit dem Begriff Gegenreformation oder den Namen Rubens und Rembrandt verbindet.

## II. DIE QUELLEN DER VORSTELLUNGSFARBEN

Die Geburt eines christlichen Farbenkanons fand einen fruchtbaren und künstlerisch wuchern- den Boden vor. Die Spätantike, ihr öffentliches Leben wie ihre Kunst, hatte eine verwirrende Fülle farbiger Vorstellungen gesammelt, deren Herkunftschao allerding die Bildung eines christlich-kultischen Farbenprogrammes eher erschwerte denn erleichterte. Die reichen malerischen Erfahrungen, die religiösen Vorstellungen der Weltstädte des Mittelmeeres wie auch des nahen Orients standen als Vorlagen zur Verfügung. Die malerischen Wiedergaben des Lebens dieser Epoche, in der sich urchristliche Gemeinden zur kommenden Großkirche entwickelten, konnten jeder Anforderung für die Schöpfung einer Bildlichkeit genügen. Noch nie in der Geschichte der Malerei war ein schmiegsameres, wiedergabefähigeres Malvermögen entwickelt worden.

Solange die christliche Erinnerungs- und Vorstellungsmalerei nur einer beschränkten Gemeinschaft sichtbar blieb, benötigte diese keinen eindeutigen, künstlerisch propagandistischen Kultstil, sie verlangte nicht einmal eine dekorative Farbigeit, die ihre Sonderheit ausdrückte. Sie hat sie auch nicht gesucht; zumal die ersten christlichen Gemeinden fast gleichzeitig, jedoch räumlich unzusammenhängend, sich gleich „Ölflecken“ im westlichen und östlichen Mittelmeer, im nahen Orient, in Lateinafrika verbreiteten, so daß eine eindeutige Kunstgestaltung auch keiner Notwendigkeit entsprang. Es lassen sich nirgends Bemühungen erkennen, die nach einem eigenen „farbigen Abglanz“ frühchristlicher Ideenwelt drängten. Diese lebte inmitten einer sich zersetzenden, neubildenden, gärenden Gesellschaftsordnung und gewährte selbst den dem Osten entströmenden Spekulationen, Religionsvorstellungen, Mysterien und Kulturen Einlaß. Das zersetzende Chaos der Rassen und Ideen barg die mannigfaltigsten farbigen Vorstellungen. Die Brutstätte dieses Gärungsprozesses, Rom, sammelte in seinen Mauern schon seit der unter Diokletian eingeleiteten letzten großen Periode antiken Lebens das Resultat eines langen, „welthistorischen Prozesses“<sup>10</sup>, den Ausgleich zwischen Orient und Okzident. Das neuorientalisierte Römertum wurde in die Formen „asiatischen Herrschertums gepreßt“<sup>10</sup>. Imperatorenkult, Beamtenhierarchie und in ihrem Gefolge eine triumphale Farbigeit schufen Vorbilder einer neuen Machtkunst, deren zeremonielle Darstellungen und Vorstellungen sich der Öffentlichkeit farbmächtig aufdrängten und zwar zur gleichen Zeit, als der römisch-hellenistische Impressionismus fähig geworden war, differenzierte farbige Eindrücke wiederzugeben. In diesen Bereichen: dem Synkretismus spätantiker religiöser Spekulationen, der Triumphalatosphäre, dem zeitgebundenen Kunststil, schlummerten die Keime von kultischen Farbvokabeln, die nun einen weiten Weg antraten, der sie bis in die späte mittelalterliche Malerei führte. Wurden sie auch verschieden ausgewertet, wurde ihre Farbigeit verstärkt und vereinfacht und gleichsam in der Phantasie späterer Generationen einzeln zum Glühen gebracht – ihre Abstammung konnten sie nie ganz verleugnen.

Zuvorderst war noch kein Auslesezwang zu erkennen. Indes konnten nicht für Gegenwart und Zukunft alle jene künstlerischen Elemente, die sich vorfanden, brauchbar bleiben. Einer der ersten Meilensteine auf dem Wege der Farbenikonographie wurde gesetzt mit jenem historischen Ereignis der konstantinischen Erhebung der christlichen Lehre zur Staatsreligion. Rom schickte sich an, ein doppelsinniger Mittelpunkt der Welt zu werden: die Ideologie des Orbis Romanus verwuchs mit jener des Orbis Christianus; das römische Imperium setzte sich dem christlichen Reiche Gottes gleich<sup>11</sup>. Soweit die Kunst bestimmt wurde, kraft der neuen öffentlichen Verpflichtung

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Jul. v. Schlosser, *Praeludien*, Berlin 1927.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.

tung, eine Idee (die christliche) sinnlich gegenwärtig zu machen, brauchte sie (aus eben jener Tendenz der Wirkung heraus verständlich) eine sicher deutbare Inhaltsangabe wie auch eine erzählende, belehrende Farbeneinheit im Bild. Diese Wirkungstendenz der kultischen Kunst ist schon in den ersten Jahrhunderten erkannt und formuliert worden: von Hieronymus (*multo plus intelligitur quod oculis videtur quam quod aure percipitur*), von Paulinus v. Nola, der von Bilderzyklen „zur Erbauung“ spricht, von Gregor I. (*quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus*). Auch ein Konzilsbeschluß (*Concilium quinisextum* des Jahres 692) wünscht das „Vollkommene mit Farben vor Augen zu stellen“.

Diese Kultkunst wird zu Gestaltungsgesetzen greifen, die schon in ihren Darstellungsmitteln eine kultisch zwingende Wirkung auslösen, die verehrungswürdig erscheinen. Sie wird dazu eine bestimmte „sinnlich-sittliche Wirkung der Farben“ einsetzen. Nicht das persönliche Farbenempfinden, vielmehr eine allgemeingültige Farbigkeit ist im Bild notwendig, die mittels einer sinnlich-sittlichen Wirkung Gläubige beeindruckt kann – entsprechend der Gesamtfunktion kirchlicher Kunst. Eine bestimmte Farbigkeit der dargestellten Sinnbilder, der Gestalten wie des „vorgestellten Himmelsraumes“, wird Erfordernis. So hebt sich das Ziel ab: die Eindringlichkeit der Idee sowie das (neu verstärkte und staatlich beglaubigte) christliche Triumphgefühl auch farbig demonstrierend vorzutragen, Kirche und Himmel als Farbbild gleichzusetzen. Es wird sich eine ausgeprägte Machtfarbenentwicklung in den sich neu bildenden Farbvokabeln aussprechen. Solchen Zielen einer *Ecclesia triumphans* kam die historische Einmaligkeit oder (unhistorisch gesprochen) die „Zufälligkeit“ entgegen, daß eine imperiale (weltliche) Ikonographie seit konstantinischer Zeit einen Machtapparat ausgebildet hatte, dessen farbiges Abbild der Öffentlichkeit als Schaustück und Kunst vor Augen war. Dieses sichtbare Vorbild beeindruckte und entzündete jede machtbeflissene religiöse Phantasie. Diese Konkordanz zwischen *Civitas Terrena* und *Civitas Dei* war jedoch tiefer begründet als nur in der gleichen Wirkungstendenz. Beide Hierarchien befanden sich in Abhängigkeit voneinander. Die eine Vorstellungswelt speiste die andere. Beide trafen sich auf der Ebene: Herrscher – Gott – Gläubiger<sup>12</sup>. Denn die Herrscherkunst ist sinnbildlich an den Himmel gebunden. Der Kaiser, nach „gerechter Vollen- dung“ seiner Herrschaft auf Erden im „Reich des Himmels“ neben dem König der Könige aufgenommen, führt seine Macht auf göttliche Quellen zurück. Das oströmische Imperium als Erbe des weströmischen entlehnt für sich selbst die in christlichen Prophetien, Offenbarungen, schriftlichen Quellen und in Analogien der Bibel eingeflossenen Vorstellungsbilder, übernimmt die farbige Kraft solcher Visionen, um seinen göttlichen Ursprung zu beweisen. Diese gingen in die imperiale Zeremonie und Kunst ein. Die kirchliche Hierarchie übernimmt, soweit sich das römische Sacerdotium gleich dem Imperium als Weltfunktion ausgibt, im Wechselspiel die nach eigenen maßgeblichen Quellen gebildete weltliche Machtkunst um so leichter, als die Offenbarungen und theologischen Quellen bei der Schilderung göttlicher Herrlichkeit des öfteren das irdische Vorbild kaiserlicher Macht vor Augen gehabt haben müssen, um den „Christus Triumphator“ darzustellen. Das Alte Testament, die apokalyptischen Visionen, die Evangelien (Matthäus) und Apokryphen (Protevangeli- um des Jakobus), die Apostelgeschichte, eschatologische Visionen, die Gedankengänge des Eusebius oder Chrysostomus kleiden ihre Vorstellungen in imperiale Farbigkeit. Das „doppelte Rom“, nach dem Ausspruch Leos I. Welthauptstadt wie auch Hauptstadt der Gottesmonarchie, die Typologie von König David – Christus – Kaisertum Byzanz sind ein vorgezeichneter Weg für die Bildung wie auch Traditionsstärke christlicher Machtfarben- vokabeln.

<sup>12</sup> Vgl. a. Graber, a. a. O.

Deren Weg dringt in der Geschichte der christlichen Farben aus dem Hofzeremoniell als irdischem Vorbild in den vorgestellten Himmelsraum ein, der wiederum auf die imperiale Kunst und den imperialen Kult abfärbt.

Gerade innerhalb jener Zeitepoche, in welcher der Drang nach einer richtungweisenden Kirchenkunst Gestalt erhielt, wurde das farbige Zeremoniell eines Kaisertums erzeugt, das sich aus östlichen Quellen, aus den Machtvorstellungen hellenistischer Orientmonarchien genährt hatte und sich noch daran sättigte. So ergab sich ein Farbenmaßstab für die Ikonographie der frühen Kirchenkunst. Die christliche Farbenikonographie setzt mit einer Farbtypologie ein. Ihre Farbvokabeln sind Konkordanzfarben. Die Machtkunst der Zeit weist die Richtung für die spätere mittelalterliche Farbigekeit. Das Historisch-Einmalige wird zum Allgemeingültigen erhoben.

Die imperiale Macht als farbenprunkende Apotheose im oströmischen Imperium endgültig vorgetragen, wurzelt soweit in römischer Tradition, als der oströmische Kaiser zu Byzanz bei der ererbten Übernahme der Tradition des römischen Cäsar die damit einbegriffenen Triumphfarben übernahm. Sie waren bereits in der Kaiserkunst des 2./3. Jahrhunderts vertreten, wie auch schon im augustäischen Cäsarentum die Typologie vom Gott-Herrscher verankert war (auf einer griechischen Inschrift aus Ägypten, 24 v. Chr., wird Augustus als „Gott aus Gott“ bezeichnet<sup>13</sup>). Das byzantinische Kaisertum pflegte bewußt diesen farbigen Zustrom aus orientalischen Quellen. Das bleibt für die Herkunftsfragen der Farbvokabeln oströmischer Triumphalkunst von Bedeutung, als der Fragestellung Rom-Orient nicht nachgespürt zu werden braucht. Die triumphale Machtfarbigkeit lag zu Rom, Ravenna und Konstantinopel in Sehweite der sich bildenden christlichen Farbenikonographie. Deren Konkordanz mit imperialen Triumphfarben, ihre bewußte Gleichsetzung mit Herrscherfarben, eingebunden in ein Zeremoniell, das Purpur- und Goldbedürfnis, eingefangen in die gleitende Farbvokabelreihe Purpur, Rot, Blau – Gold, Gelb, Orange, verliert sich im Dämmern historisch nicht faßbarer Bedeutungstiefen der frühesten Zeit mythischer Phantasie, die die Begriffe Blut, Leben, Sonne, Licht, Siegerkraft und Überwindung in diese Farben zu bannen suchten<sup>14</sup>. Die Farbenikonographie holt sich ihr (vermeintliches) Recht auf Ausnutzung solcher „sinnlich-sittlichen Farbenwirkung“ für die kultische Bildgestaltung aus doppelter Quelle: aus einer orientalisch verfärbten Antike, deren Civitas Terrena auf die Ebene christlicher Vorstellungen im 4./5. Jahrhundert projiziert wird. Die dort gegenwärtigen Erfahrungsfarben, die „Lokalfarben“ höfischen Zeremoniells, wurden zu christlichen Vorstellungsfarben erhoben und kultisch wertvoll. Die andere Quelle sind die in Zeugnissen christlicher Tradition eingebundenen gleichen Farben, die, im Imperium verwirklicht, hier bereits als Vorstellungs- und Offenbarungsfarben Existenz besaßen.

Diese Farbentypologie bedeutet einen ersten großen Eingriff in die farbige Phantasie des damaligen Menschen. Diese Konkordanzfarben werden eine historische Bedeutung erlangen, soweit die Darstellungen sowohl der imperialen weltlichen wie auch der kirchlich-hierarchischen Kräfte in der Vergegenwärtigung ihrer (gegensätzlichen) Repräsentanten die gleichen Macht-

<sup>13</sup> Über antike Formen des Herrscherkultes s. E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen 1924, S. 5. – In einem Dekret der vorderasiatischen Griechenstädte aus dem Jahre 9 v. Chr. wird Augustus ebenfalls als „Gott“ bezeichnet.

<sup>14</sup> Gold wird in Beziehung zur Sonne gesetzt, deren Glanz heilbringend ist. Mit der Sonne ist der Glaube an himmlische, zauberhafte Kräfte verbunden. So finden sich auch in der antiken alchimistischen Literatur in den zusammenfassenden Abhandlungen des Olympiodoros (frühes 5. Jahrh. v. Chr.), die auf weit zurückreichender Tradition beruhen, Bedeutungsgegenüberstellungen von „Gold“ gleich „rotem Blut“, wie auch „das Rote“ mit Adam als erster Menschenfigur farbsymbolisch verbunden ist. (Später ist oft der Schurz in den Adamsdarstellungen rot gefärbt). Vgl. hierzu Berthelot, Collection des anciens alchimistes grecs, Paris 1888 u. E. O. Lippmann, Entstehung und Ausbreitung der Alchemie, Berlin, 1919.

farben für sich in Anspruch nehmen. In aktiven geschichtlichen Epochen solcher Auseinandersetzungen, wie in der karolingischen und ottonischen Geschichte, schlägt sich dieses „Purpurbedürfnis“ in der Malerei zwiefältig nieder, indem es sich von den ihm zustehenden, ihm zugehörigen Formen löst und die aus anderen Phantasiequellen abgeleiteten Farbvokabeln im Bilde verdrängt. Purpur wandert zu Formen über, die selbst nur lose mit dem Begriff des Machtattributes verbunden sind. Selbst die Farben der nordischen Ausdrucksornamentik werden von dieser Farbe ergriffen – wenn auch nur in bestimmten machtfarbenfreudigen, purpurnen Epochen.

Die Purpurfarben beschränkten sich nicht ausschließlich auf dunkelrote und violette Färbungen, d. h. auf die klassischen Imperialfarben, die aus der tyrrhenischen Schnecke, der *Sacer murex* gewonnen wurden. Nach der *Charta coruntiana* finden sich vor: *leucos* (Hellweiß), *albus* (Weiß), *melinus* (Gelb), *rhodinus* (Rosenrot), *porphyreus* (Purpur), *coccus* (Scharlach), *prasinus* (Grün), *leucorhodinus* (helles Rot), *cocomelinus* (Gelbrot), *rhodomelinus* (feines Gelbrot) sowie *leucoporphiros*, *prasinopurpureus*, *melinoporphyreus*<sup>15</sup>. Der Purpurbrauch nahm in der Maxentiuszeit überhand. Konstantin verbot deshalb den tyrrhenischen Purpur. Der private Luxus suchte aber nach Auswegen. Im Jahre 424 unter Theodoros II. abermals bei Todesstrafe verboten, tauchte das Purpurbedürfnis, die Sucht, den imperialen Zeitgeschmack zu kopieren, erneut im 6. Jahrhundert auf, abermals von Tiberius II. verboten<sup>16</sup>.

Einige Beispiele aus oströmischen chronistischen Quellen<sup>17</sup> geben den farbigen triumphalen Zeitgeschmack an, der zu solcher ikonographischen Typologie führte: die Standsäule Konstantins, eine umgetaufte Apollostatue aus Erz, die aus Rom geholt worden war, stand auf einer achttteiligen Porphyrsäule; das konstantinische Forum enthielt zwölf Statuen aus purpurnem Marmor. Konstantin stellte, angeregt durch eine Vision, drei silbervergoldete Kreuze auf Porphyrpfeilern auf; auch das Theodorastandbild stand auf einer Säule, die „purpurn war“; an den Türen und äußeren Portalen der Kirchen hingen (laut *Chronicon paschale*) goldene Vorhänge. Prokop, der Geschichtsschreiber Justinians, bezeugt, daß die Hagia Sophia nicht durch die Sonne erhellt wurde, sondern den Glanz aus sich selbst hatte, „alle Decken aber, die Seiten und Nartheken vergoldete er mit dem glänzendsten Mosaik; auf dem Platz des Hochaltars, unter dem Ziborium, hängt die Krone Konstantins, unter der Krone ist ein Kreuz und unter dem Kreuz eine Taube von Gold, bei dem Altar ist ein roter Marmorstein, auf welchen man den goldnen Thron stellt, auf dem Thron krönt man den Kaiser.“ (Dieser Zeremonialeindruck ist als farbiger Vorwurf für den Christus-Maria-Herrschertypus in die mittelalterliche Ikonographie eingegangen.)

Beim Bau der Sophienkirche wurde „die Decke mit Gold überzogen, es siegt jedoch der Glanz der Steine, der noch das Gold überstrahlt, die Hallendecken haben goldenen Schmuck; man sollte meinen, man wäre auf eine blumenreiche Wiese geraten (als vorgestellte „Ideallandschaft“), man wird billig hier den Purpur, dort das Grün bewundern und wo es purpurn blüht, und wo das Weiß hervortritt und wiederum wo es von den entgegengesetzten Farben bunt ist, als ob die Natur es gemalt hätte“ – „alle schickten freudig Material, das sie aus heidnischen Tempeln, Palästen, Bädern und Häusern aus allen Provinzen der Welt nahmen“ – Justinian „vergoldete alles mit

<sup>15</sup> St. Beißel, *Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien*, 1899, S. 267.

<sup>16</sup> Zur Gegenüberstellung des echten und des Pseudopurpurs vgl. den „Maximaltarif des Diokletian von 301“, ed. Mommsen-Blümner, Berlin 1893.

<sup>17</sup> In Betracht kommen die Aufzeichnungen der byzantinischen Geschichtsschreiber des 6.–11. Jahrh., wie Prokopios, Georgius Codinus, Theophanes, Leo Grammaticus und dessen aus Exzerpten gebildete Weltchronik und andere; außerdem die unter Konstantinos Porphyrogenetos entstandenen wissenschaftlichen Sammelwerke oder die Osterchronik (*Chronicon paschale*) und die Schriften von Franc. Cambesius, Paris, 1664. Vgl. hierzu F. W. Unger, *Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte*, I. Bd., Wien 1878 und J. P. Richter, desgl., Wien 1897, denen die Übersetzungen entnommen sind.

reinem Gold, vergoldete die Säulen und die Marmorbelegungen, gewaltige Säulen (waren) silbern vergoldet, (das) Ziborium aus Silber emailiert, darüber stellte er eine massive Goldkugel, darüber ein goldenes Kreuz mit kostbaren, seltenen Steinen. Er machte folgende Erfindung, da er den heiligen Tisch besser machen wollte und prachtvoll, mehr als Gold, berief er viele Kunstverständige, sie sagten ihm aber: wir werden in den Schmelzofen werfen Gold, Silber, allerlei Steine, Perlen, Perlenmuscheln, Erz, Elektron, Blei, Zinn, Eisen, Glas und alle anderen metallischen Stoffe, und der aus allem Möglichen gemachte Guß wurde der heilige Tisch, wer könnte das Aussehen des heiligen Tisches betrachten und nicht staunen wegen des Wechsels der bunten Farben, des Glanzes, daß es bald golden, bald silbern erscheint (der Begriff „Hellgold“ als höchster himmlischer Glanz in den Visionen Ezechiels<sup>18</sup> auftretend), an einer anderen Seite wie Saphir blitzend und sozusagen in zweiundachtzig Farben; den Ambo machte er mit Smaragden, massiv goldnen Säulen, (die) goldne Kuppel mit Perlen, Smaragden mit angehängten Perlenschnüren“ (hier liegt der Farbenklang Gelb, Grün, Weiß, die Materialvorliebe Gold-Malachit-Perle der abendländischen karolingischen und ottonischen Goldschmiedeschulen verwurzelt). – Der Ausruf Justinians: „Ich habe dich übertroffen, Salomo“, bedeutet die Gleichsetzung von Kostbarkeitswert und kultischem Wert. – „Das Altarbuch (ist) schön im Purpurblut gefärbt der sidonischen Muschel“ (bedeutet die gedankliche Assoziation zwischen „Blut“, „Altar“ und der kaiserlichen Farbe der „sacer murex“). – In der Beschreibung der Sophienkirche (Paulus Silentarius) wird gesprochen von „im Purpurglanz mit Blumengewinden gezierten Säulen – über den Säulen von Porphyr (stehen) andere des grünen thessalischen Felsens“; es wird „vom Onyxglanz mit gelblich leuchtendem Strahl“ gesprochen, vom „gesättigten Grün“, das sich „dunkler Bläue nähert“, vom „Weiß wie Schnee mit dem Glanz des Schwarzen verbunden“ – „mitten auf die Wand setzte des Künstlers Hand die zierlichen Stücke des Marmors und malte auf Tafeln Hörner bis oben gefüllt mit den herrlichen Gaben des Herbstes, allerlei Blätter und Körbe und auf den Spitzen der Zweige sitzende Vögel, am Rand ringsherum kriecht der Weinstock mit goldnen Reben, Steine mit Gold überzogen umschließen die Kuppel“.

„Das Bild des Erlösers (hat) nicht des Künstlers Meißel geschaffen, sondern die Spule allein, die durcheinander die bunten Fäden gemischt, golden strahlet im Schein der rosenfarbigen Eos das Doppelgewand, und im Purpur erglänzt von der tyrrhenischen Muschel der Leibrock . . . golden strahlet der Mantel, denn köstlich windet das Gold sich fein in Fäden gedreht durch das schöne Gewebe . . . Paulus, Petrus, das Obergewand von der lichten Farbe des Silbers.“ „Leuchtende, golddurchwirkte Gewebe“ zeigen als Darstellungen „Tempel“, „den Kaiser, dem Maria die Hände reicht, den Erlöser; es schimmert das Ganze im Strahle goldener Fäden“ – es finden sich „Marmorstücke, welche gefärbt sind mit einem Ding, sie nennen es Porphyr“ (rot-weiß gesprenkelter Marmor). Auch Paulinus von Nola spricht von reichen Behängen, von purpurnem Leinen im Kircheninneren, um die Türen zu verhängen.

Die Kaisersarkophage sind aus Porphyr und grünem thessalischem Marmor. Im kaiserlichen Thronsaal ist die grüne Krone der Apostel aufgehängt, die Kuppel des Palastes glänzt von lauterem Golde und ist dem „Himmelsgewölbe“ vergleichbar. Der Kaiser sitzt auf purpur belegtem Thron, er hat den goldenen „cäsarischen Mantel“ um und trägt rote Schuhe, sein Bett ist von Gold; während der Zeremonien bleibt er auf dem Porphyrstein stehen. Porphyra hieß der Pavillon, die Wochenstube der Kaiserinnen, „nach dem purpurfarbigen Stein genannt, um der Nachkommenschaft den Titel der Purpurborenen zu garantieren“. Neben Gold glänzt Grün im Baumwerk

<sup>18</sup> Wilh. Neuß, Das Buch des Ezechiel, Münster, 1912.

und Ornament, Grün ist auch die Farbe der Apostelkrone, der Krone Demetrios, der Muttergotteskrone; aus grünem Glasmosaik ist auch in der Decke des kaiserlichen Schlafzimmers das „siegbringende Kreuz“ gebildet.

Die imperiale Machtfarbigkeit Ostroms, erhalten und sich steigernd bis in die Komnenzeit, verfärbte im Zuge der stoßweise ins Abendland rollenden „byzantinischen Einflüsse“ die nordische malerische Phantasie. Sie war auch typologisch in den farbigen Visionen religiöser Prophetien und orientalischer Glaubensmystik eingeschlossen (A. N. Testament, besonders Geheime Offenbarung, alttestamentliche Apokryphen, Märtyrervisionen, epigraphische Dokumente). Konzilsbeschlüsse bestätigten solche Vorstellungen. Die Phantasie zeitgenössischer Chronisten arbeitete mit der Ideenverklammerung Herrscher-Gott. In den Prophetien Ezechiels wird der Heilandstyp als „hellgoldstrahlend“ gezeichnet, aus „Gold“ (Gottheit) und „Silber“ (Menschheit) gebildet, der vom „Feuer der Verfolgung“ (Rot, Orange) umgeben ist; es wird von seinen zwei Naturen geredet, der hellgoldenen und der feurigen. – Feurige Engelsgestalten kommen auch nach alttestamentlichen und apokalyptischen Aufzeichnungen vom Himmel und geben die wörtliche Vorlage ab für eine bestimmte ikonographische Inkarnatfarbe; visionär erscheinen diese Flammengesichter (*divinis flammeis visionibus frequenter admonitus*) auf einer epigraphischen Urkunde des 4. Jahrhunderts (St. Ursula, Köln)<sup>19</sup>. Eine alttestamentliche göttliche Anordnung über Priesterkleidung spricht vom gelbseidenen Leibrock, vom Granatäpfelmuster aus gelber, scharlacher und rosinroter Seide, vom goldenen Stirnblatt. Bei der Schilderung der Arche wird von einem rein goldenen Dach gesprochen. Das Protevangelium des Jakobus (Mitte 2. Jahrhundert) schildert in den Vorbereitungen zu Marias Tempelweihe die Gewandung als von Gold und Seide in den Farben Purpurbau, Scharlachrot und in echtem Purpur. Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor (Matth. 17, 1ff.) zeigt dessen Antlitz „wie die Sonne glänzend“ (hellgolden, rot); dort gleicht die Schilderung der Stadt Jerusalem als Bild der beschreibenden Wiedergabe einer gesehenen Mosaikdarstellung: „... die große Stadt, das hl. Jerusalem... hatte große und hohe Mauern... deren Bau... war aus Jaspis und die Stadt war von lauterem Golde, gleich dem reinen Glas, und die Gründe der Mauern und der Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelsteinen, Jaspis, Saphir, Smaragd, Sardis, Beryll, Topas... und die zwölf Tore waren zwölf Perlen und die Gassen der Stadt lauter Gold als ein durchscheinendes Glas.“ Hier erscheinen in der Vorstellung Kostbarkeitsfarben verbunden mit Gold-Saphyr-Smaragd-Beryll-Perlen, die zu einem festen Programm späterer (karolingischer, ottonischer) Goldschmiedewerkstätten bei der Herstellung von Kultgeräten geworden sind. Im Buch Esra, das, obwohl alttestamentlich-apokryph, in griechischem Urtext verfaßt, wird die Erzählung eines Wettstreites der Leibpagen des Darius erwähnt, bei dem der „Siegerpreis“, durch Darius verliehen, aus dem Vorrecht bestehen soll, sich in Purpur zu kleiden, aus goldenem Becher zu trinken, auf goldenem Bett zu schlafen, goldenes Wageneschirr zu benutzen und einen Turban aus Byssus zu tragen als Ausdruck höchsten triumphalen Gefühles. In den Akten der Hinrichtung der Märtyrer Petrus und Marcellinus<sup>20</sup> bezeugt der Henker, daß er ihre Seelen aus dem Körper habe scheiden sehen als Jungfrauen, die mit Gold und Edelsteinen geschmückt und mit glänzenden (hellgoldenen) Gewändern angetan waren. Das Konzil zu Nicäa (325), das die Wesensgleichheit: Christus-Gottvater, Herrscher des Himmels und der Erde, aussprach, hat das Christusideal wie auch das Bild der Maria-Imperatrix, der Himmels-

<sup>19</sup> Die Clematiusinschrift an der Wand der St. Ursula-Kirche, Köln, spricht von „göttlichen feurigen Gesichtern“; siehe C. M. Kaufmann, Hdb. d. altchristl. Epigraphik, Freiburg 1917, Abb. 231.

<sup>20</sup> H. F. J. Liell, Die Darstellung der Maria, Freiburg, 1887, S. 135.

königin, als Vorstellung festgelegt. Bei visionären Erscheinungen wird der „Engel des Herrn“ gegenwärtig als „im Kaiserkleid und mit roten Schuhen dem Kaiser gleichend“<sup>21</sup>, während andererseits der Kaiser (Konstantin d. Gr. auf dem Konzil zu Nizäa) als „wie ein Engel des Himmels“ geschildert wird.

Die imperiale Machtfarbigkeit bedeutete letztlich die Abkehr von klassischer Gewandtradition, von deren Einfachheit, Klarheit und Größe. Unterhalb dieser Machthierarchie, die in der sozialen Rangpyramide öffentlichen Lebens die farbige Spitze darstellte und die in den vorgestellten christlichen Himmel mit ihrer Farbigkeit (typologisch) hineinragte, lagerte als mächtiger Unterbau eben dieser Pyramide das alltägliche, profane Leben. Dort waren die Gewandtraditionen noch wenig von dem Purpurbedürfnis verfärbt, das ein imperiales Machtgefühl durch Verordnungen einzudämmen versuchte<sup>22</sup>. Diese gleichfalls zeitgebundenen Gewandfarben, die „Lokalfarbigkeit“ der diokletianisch-konstantinischen Epoche bildete die andere Quelle von Farbvokabeln, die den nicht in die imperiale Sphäre gehobenen christlichen Figurentypen anhaftete: Engeln, Evangelisten, Aposteln, Heiligen, Märtyrern, Klerus. Ihre Kardinalfarbe ist generell die Farbvokabel Weiß. Sie entstammt der gleichen Epoche wie die Machtfarben, ihre Tradition reicht ebenso weit zurück, nur ist sie verwurzelt in dem Boden der unverfälschten (klassischen) Antike. Sie wird ebenfalls zu zeitlos gültiger Kultfarbe erhoben. Dabei zeigt sich ein gleicher Vorgang gegenseitiger Steigerung zwischen „Vorstellung“ und „Naturerfahrung“ wie bei der Machtfarbigkeit; auch der Wert der weißen Kardinalfarbvokabel innerhalb der Ikonographie wird in ihrer Bedeutung durch theologische Quellen, Prophetien, Offenbarungen unterstützt. Die antike Zeit- und Lokalfarbe Weiß als Gewandung birgt in sich ebenfalls eine symbolische Bedeutung. Die Farbe Weiß ist mit dem Begriff der Reinheit und Läuterung vorstellungsmäßig schon tief im altorientalischem Mythenbewußtsein verankert, dringt in christliche Vorstellungen ein, trifft auf eine gleichfarbige Gewandung, die als historische Zeittracht den verehrungswürdigen, christlich wertvollen Figuren eigen war und die – im Sinne der neuen Großkirche – sich anschickte, gleichfalls Tradition zu werden. Erinnerungsbilder an erste Zeugen christlicher Lehre verschmelzen farbige mit den auf sie bezüglichen Prophetien (A. N. Testament, Apokryphen, Märtyrervisionen). Im oströmischen Hofzeremoniell bildeten, allen sichtbar, die „Candidi“, die Weißgekleideten, aus „großen und kräftigen Männern gebildet“, eine kaiserliche Ehrenwache.

Im Buch Ezechiel: „der Leib, mit dem er (Christus) umkleidet ist, vergleichbar dem reinen Leinen, das aus der Erde hervorgeht, von der jungfräulichen Mutter kommt... ähnlich der Wolle, die aus dem Fleisch hervorwächst“. – Alttestamentliche Anordnung für Priesterkleidung (Exodus XXVIII, 39): „du sollst (eine) Tunika von Leinen machen lassen.“ – „Die Engel sind Jünglinge in weißen Kleidern“ (Gen. 19, 1, 5) – „Engel (sind) in Linnen gekleidet mit goldnen Gürteln“ (Daniel 10,6) – Das Kleid des Auferstehungsendels war „weiß wie Schnee“ (Matth. 28, 3) – „Am Grabe (Christi) saß ein Jüngling, bekleidet mit weißem Gewand“ (Mark. 16, 5) – Die Engel, die die Apostel nach der Auffahrt Christi trösteten, waren Männer „in weißen Kleidern“ (Apostelgesch. 1, 10) – Die Frauen am Grab sahen zwei Engel „in weißen Kleidern sitzen“ (Joh. 20, 2). – Im apokryphen Nazaräerevangelium: „Ich habe mich gebadet... und habe weiße und reine Kleider angezogen.“ In der Apokalypse: „die Auserwählten werden mit mir wandeln in weißen Kleidern, denn sie sind es wert“ – „Und um den Stuhl waren vierundzwanzig Stühle und auf denen saßen vierundzwanzig Älteste mit weißen Kleidern angetan“ – Danach sah ich eine Schar, welche

<sup>21</sup> J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrh., Freiburg 1916.

<sup>22</sup> Vgl. S. 86, Anm. 16.

niemand zählen konnte . . . angetan mit weißen Kleidern“ – „Diese sind es, die gekommen sind aus großer Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen und haben ihre Kleider helle gemacht im Blut des Lammes“ – „Wer überwindet, soll mit weißen Kleidern angelegt werden . . . die Seelen derer, die erwürgt waren um des Wortes Gottes willen . . . wurde einem jeglichen ein weißes Kleid gegeben“ – Bei der Verklärung Christi war sein Gewand „weiß wie Schnee“ (Matth. 17, 2) „seine Kleider so glänzend weiß, wie kein Walker auf Erden sie weiß machen kann“ (Matth. 9, 2). – Die Märtyrerin Perpetua sah „einen greisen Mann sitzen in Tracht eines Hirten . . . es standen um ihn herum viel tausend Weißgekleidete“.

Die große Zeitspanne zwischen der Spätantike und der Epoche Paschalis I. (9. Jahrhundert) zeigt als allgemeine und sozial gleiche profane Gewandfärbung: weiße Tunika und Pallium von weißem Leinen oder weißer, gelblicher, grauer, grünlicher Naturwolle, dazu die vom Orient eingeführte „intime“ Tunika (als Unterkleid). Diese Gewandstücke haben eine doppelte Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Farbenikonographie erlangt. Sie schufen durch ihre Formenzäsur innerhalb der Figurendarstellungen Platz für einen Zweifarben- oder Dreifarbenklang, forderten zu mehrfarbiger Flächenfüllung heraus und leiteten eine Gewandfarbengruppierung zu zwei und drei Farbvokabeln in die Wege. Allerdings unter der einen Voraussetzung, daß die einzige neutrale Farbe im kultischen Bild, die Gewandlokalfarbe „Weiß“, in seiner historischen Tradition übergangen wurde. Innerhalb fortschreitender Archaisierung, innerhalb der Formen-erstarrung, Vereinfachung, Monumentalisierung, die die künstlerische Entwicklungsgeschichte des ersten Jahrtausends nach der Entstehung einer frühchristlichen Kunst darstellt, werden die weißen Gewänder, sowie jene, die keine „imperialen“ Farben tragen, ausersehen für bunte, neu-gefundene Schmuckfarben. Das bedeutet, daß jene Gruppe der christlichen Ideenträger, nämlich die der „Candidi“, die zugleich innerhalb des christlichen Darstellungskreises die zahlenmäßig ungleich stärkere ist – gegengesetzt jener Gruppe Heiliger Personen, die in der Darstellung das farbige Recht auf imperiale Machtfarben besitzen – durch eben diesen Zuwachs an schmuckhaften Gewand-Farbvokabeln den Bildaufbau farbig mächtiger beeinflussen. Es scheint, als forderten gerade die weißen Farbvokabeln die dekorative, malerische Phantasie, die christlichen Vorstellungen gegenüber unvoreingenommen war, zur Besitzergreifung heraus. Dabei bleibt selbstverständlich zu berücksichtigen, daß die Anregung dazu die Spätantike selbst tat, sofern das klassische Weiß durch leichte Färbung getönt wurde und die Gewänder dem Einfluß des Purpurbedürfnisses als gelbe, rosa, rote Schmuckfarbigkeit nachgaben.

Die Erhebung christlicher Ideenträger in sozial höhere Rangordnungen zeigt sich in den Darstellungen schon von Beginn an, sofern die Tuniken purpurne, d. i. schwarzblaue, blaue, rote oder gelbe und goldene Claven als Farbzusätze erhalten, mithin *Machtfarben* in das Weiß treten. Diese Machtfarbentendenz hat wiederum eine künstlerische Bedeutung, als jene Streifenclaven sich mit den hart gezeichneten *Schattenlinien* in den Gewändern farbig stoßen. Je weiter nun diese lineare Erhärtung der Schattenfarben eintritt, je graphischer jene im Bildgefüge auftreten, um so stärker verwischen sich farbige Claven und Faltenlinien, um so stärker fließen sie darstellerisch ineinander über und vernichten dadurch den malerischen Ausdruck der ehemaligen *Lokalfarbe*. Zum andern zeigt sich, daß die traditionsgewichtige historische Farbvokabel Weiß niemals imstande ist, die Farbvokabel Purpur, das imperiale Rot, von dem ihm ikonographisch zugewiesenen Platz innerhalb der Gewandfärbungen zu verdrängen. Dagegen umgekehrt „rötet“ die Purpurvokabel leicht die historischen Profangewänder und deren Bedeutungsfarbe Weiß. So läßt sich ein ungleiches Kräfteverhältnis innerhalb der Widerstandskraft der Farbvokabeln

untereinander feststellen. Er scheint, daß die bildende, d. i. hier die dekorierende farbige Phantasie stärker ist als die ihr vorgesetzte kultische Farbvorstellung. Denn die Vorstellungsfarbe Weiß wird trotz ihres kultischen Rechtes und ihrer aus den Offenbarungen abgeleiteten Herkunft – wenn man auf weite Sicht die mittelalterliche Malerei überblickt – am leichtesten von Farben übergangen, die aus anderen Quellen herrühren als wie die „Vorstellungsfarbe“ Weiß. Das Schmuckbedürfnis tritt farbig in sein künstlerisches Recht. Je weiter zeitlich und räumlich von dem ikonographischen Zentrum, von „römischer Färbung“ entfernt, um so eher verblaßt die Traditionsfarbe der Candidi, der Auserwählten, der Geläuterten, der antik Gewandeten. Die Formen der klassischen Gewänder hingegen haften länger in der Bilddarstellung als die ihr zukommenden Farbvokabeln.

Die Tendenz zur Verfärbung der weißen Schlichtheit der Antike, die bereits im spätkaiserzeitlichen Rom im Alltag spürbar wurde, drängt sich früh in die ikonographische Farbentwicklung der Priestergewänder ein. Die weiße Farbe, die dem Priester seit alttestamentlicher Auffassung und, im Einklang mit der Laienkleidung, bis zur konstantinischen Epoche eigentümlich blieb, trennt sich in der weiteren Entwicklung von der Konkordanz mit den Gewändern der Heiligen, Engel, Evangelisten, Märtyrer. Die Triumphfarben greifen auch hier über. Seit die oströmische Beamtenhierarchie die priesterliche Gewandung beeinflusste, setzte sich das Purpurbedürfnis der Civitas terrena auch hier durch als rote und blaue „Purpurne“ Oberkleidung; hinzu treten weiße Mäntel für die höheren sowie grüne Mäntel für die niederen Grade. Die in den Konzilsbeschlüssen der Jahre 580 und 589 ausgesprochene Beschränkung der Klerikerkleidung auf einfaches Weiß und das Zurückdrängen der eingedrungenen Machtfarben hat sich in der Kunst und somit farbenikonographisch nicht erkennbar ausgewirkt.

Neben dem zeitgebundenen Kolorit, welches die beiden spätantiken Zivilisationssphären, die weltlich-hierarchische und die profane, dem christlichen Farbenkanon liehen, lebten im christlichen Gedankengut auch farbige Vorstellungen und Gleichnisse, die, obwohl der sinnlichen Erfahrungswelt wie der Landschaft und Tierwelt entnommen, ebenfalls zu symbolhafter, kultischer Bedeutung gelangten. Diese Symbolbilder wurden im Laufe der Entwicklung zur Kunst des hohen Mittelalters hin ihres ehemaligen farbenreichen und naturgebundenen Kolorites entkleidet und zu knappen, charakteristischen Farbvokabeln vereinfacht und verdichtet. Letztere erhielten sich trotz des Wechsels der Formensprache während fast eines Jahrtausends als bildtragendes Farbengerüst, wenn auch zum Farbenschema erstarrt. Die mittelalterlichen Bildgesetze konnten solche überkommene farbige Bildvorstellungen wohl verändern; jedoch wurde die Kraft ihrer Eindringlichkeit – das können wir auf Grund ihrer künstlerischen Lebensfähigkeit annehmen – sehr langsam erschüttert. Diese Erschütterung zeigte sich dadurch, daß die aus solchen Bildvorstellungen gewonnenen Farbvokabeln in den Rang bunter Dekorationsfarben herabsanken, bis sie endlich verblaßten. Die Wurzeln dieser obengenannten Vorstellungen lagen tief unter dem Boden der christlichen Gedankenwelt, d. h. sie wirkten schon vor der Entstehung der christlichen Lehre in anderen Religionen und Kulturen. Sie hängen mit orientalischen, hellenistischen sowie arischen Glaubens- und Weltauffassungen zusammen. Das sind einmal die bildhaften Vorstellungen des Himmelsgewölbes, das sich als Sitz der Gottheit in die atmosphärischen Färbungen des Himmels, als Regenbogen und als Morgenröte, kleidet, die zu farbigen Attributen der Gottheiten erhoben werden. Als biblische Quelle sei aus dem Buch Ezechiel<sup>23</sup> die Vorstellung Gottes angeführt, der, selbst „Licht“, die Wolke umfängt und dessen Güte der Regenbogen anzeigt. Christus ist von einer dreifachen Mandorla umgeben, die sich aus den Farben Rot (gleich

<sup>23</sup> Kap. I, 27, 28.

Feuer), Grün (gleich Bernstein), Blau (gleich Saphir) zusammensetzt. Der blaue Saphirton über dem Firmament ist das Sinnbild unerforschter Geheimnisse; der Thron von Saphir drückt die Beständigkeit und Schönheit des Himmels aus. Die Darstellungen des Himmelsgewölbes und der Erdkugel leiten sich einmal von den Vorstellungen der antik-griechischen Sphärentheorie, wie des Thales, Platon, Ptolomäus ab, die seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. bis in das 6./7. nachchristliche Jahrhundert lebendig geblieben sind<sup>24</sup>. Zum anderen lassen sich die Himmelsgewölbe-Darstellungen zurückführen auf altorientalische (chaldäisch-mesopotamische) kosmographische Vorstellungen, die den Himmel als ein doppeltes Tonnengewölbe konstruieren, das sie wiederum als horizontales Bildzonenfeld wiedergeben. Dieses Bildschema verbreitete sich ungefähr seit dem 4. Jahrhundert n. Chr.<sup>25</sup>. Beide Theorien der Himmels- und Erdgestaltung gewannen einen langdauernden Einfluß auf die farbige Bildgestaltung des Mittelalters und damit auf die Farbenikonographie. Aus der Sphärentheorie ging die Darstellung der Erde als eine blaue Kugel, eigentlich als eine mit Wasser gefüllte Kristallkugel, hervor<sup>26</sup>. Damit läßt sich auch der blaue Sitz oder die blaue Fußauflage für den Thronenden Christus und die Engel in Beziehung bringen. Die größere bildhafte Verbreitung fand die andere Vorstellung von dem tonnengewölbten, zonenzerlegten Himmelsgrund. Sie gab einen charakteristischen Bildgrund ab, der zur Aufnahme der himmlischen Gestalten diente. Bildgründe solcher Art, zu einem feststehenden Farbenschema erstarrt, lassen sich in der karolingischen wie ottonischen Kunst, vor allem in deren Miniaturmalerei, erkennen. Das Kolorit dieser Bildgründe, die Farbvokabelreihe, welche die Bildzonen färbt, läßt sich jedoch zugleich von einem anderen Vorstellungsbild ableiten, das sich mit jenem des Himmelsgewölbes vereinigt und vermischt. Das ist die Farbigkeit der himmlischen *Morgenröte* und der Farbenfächer des *Regenbogens*. Beide kosmische Erscheinungen erlangen eine außerordentliche Ausdruckskraft innerhalb der Entwicklung des mittelalterlichen Kolorismus. Sie werden in Zusammenhang gebracht werden können mit den Farben jener mythischen Vögel, welche symbolisch die „Morgenröte“, das „Erwachen“ oder in tieferer Bedeutung die „Auferstehung“ und die „Unverweslichkeit“ ausdrücken; das heißt Vorstellungen, die sich in fast allen Weltreligionen und Auferstehungsglauben finden und zur Darstellung gebracht werden. Es sind dies der *Phönix*, *Hahn*, *Pfau*<sup>27</sup>, die sämtlich in die christliche Ikonographie aufgenommen worden sind. Dabei gibt der Mythos des Phönix, des „blutroten“ Vogels, die Beziehung zum Feuertod, verbindet sich in römisch-nachsullanischer Zeit mit dem Morgenlicht<sup>28</sup>, verwächst mit den Farbvokabeln Gold-Rot. Der Pfau, der Vogel Junos, der samt seiner naturübernommenen Pfauenfächerfarben in die Apotheose der Kaiserin einging, und dessen Bedeutungsfarben als medischer Vogel Blau-Rot-Gold sind, vereinigt in sich zugleich die Regenbogenfarben<sup>29</sup>. Das Farbenkleid des antiken Lichtheroldes (nach Prudentius), des Hahnes, leuchtet ebenfalls Rot, Blau, Gold; schon hier zeigt sich die eindeutige Kraft eines Farbenkreises, der sich in verschiedenen Formen auszudrücken bemüht. In iranisch-arischen Vorstellungen kommt er als erster „vom Himmel“, in Begleitung des Gottes Sraosa<sup>30</sup>. Die himmlische Morgenröte ist in tiefer Bedeutung mit dem Farbenprogramm

<sup>24</sup> Lippmann a. a. O., Abschn. „Die Quellen der alchemistischen Lehre.“

<sup>25</sup> Vgl. hierzu W. de Gruenisen, *S. Maria Antiqua*; O. Wulff, *Altchristl. und Byzant. Kunst*, Hdb. Berlin 1918; Berchem-Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV.-X. siècle*, Genf 1924.

<sup>26</sup> Eine blaue Erdkugel wird z. B. als Machtattribut der Göttin Roma in die Hand gegeben, Mosaiken S. Maria Maggiore, Rom.

<sup>27</sup> Vgl. Fr. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*.

<sup>28</sup> F. Schröll, *Phönix*, Heidelberger Rektoratsrede 1890.

<sup>29</sup> Der Pfau erscheint sowohl in römischen wie persisch-indischen und byzantinischen Darstellungen in gleicher Weise, als Form wie in der Farbe, bedeutungsvoll.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu N. Soederblom, *La vie future après le mazdaïsme*, Paris 1901.

mittelalterlicher Bildgestaltung verbunden, sei es als abklingende Farbstimmung, die in die Bildgründe eingefangen wurde und sich mit der Farbenskala des Regenbogens vereint, sei es als Kolorismus jener buntgewandeten Gestalten, die solchen Bildgrund füllen. Die Morgenröte färbt auf die gesamte Malerei ab. Das aufsteigende Morgenlicht, das die Wolken rötet, verknüpft sich bildhaft mit einer anderen Vorstellung von großer Tragweite. Es betrifft das die vorgestellte Ideallandschaft, ein paradiesisches Gefilde. Das Naturereignis des aufsteigenden Morgens in einer Landschaft, die von blumiger Wiese begrenzt, von einem blauen Fluß eingefaßt und von Palmenbäumen gerahmt wird, die, gleichen Namens mit dem Phönix, sich zumeist in die Farben Rot-Gold kleiden, läßt sich allerdings als Sinnbild aus den schriftlichen abendländischen Quellen nicht in der Form ableiten, wie es sich aus dem frühchristlichen und mittelalterlichen Bildmaterial ergibt. Ein Blick auf letzteres läßt indes die besondere Bedeutung dieser farbigen Landschaftsvorstellung als bildkünstlerischen Vorwurf erkennen, die sich in dem Naturbild: Morgenhimmel-Fluß-Weide ausgeprägt hat. Hierbei muß auf die gewaltige bildnerische Kraft hingewiesen werden, die älteste arisch-iranische Glaubensvorstellungen, Sinnbilder und Terminologien farbige in sich bergen<sup>31</sup>. Von ihnen scheint sich ein Bogen zu spannen von dem mit mazdaistischen (iranischen) Glaubensvorstellungen durchtränkten asiatischen Raum hinüber zu frühchristlichen Bildern, hinweg über hellenistische Ideallandschaften, die gleich Zwischengliedern einer Kette in bukolischen Genredarstellungen ähnliche, wenn auch profane Motive, wie das „alexandrinische Flußidyll“, wiederholt zur Darstellung bringen und dabei den Fluß „Nil“ zum „Jordan“ umtaufen. Die Mazdairigion (im Avesta niedergeschlagen) spricht von dem Hvarenah, als die „Macht“ oder „Herrlichkeit“ der Arier. Es bewirkt, daß „fließende Wasser aus Quellen nicht versiegen“, daß an diesem Wasser „Pflanzen aus der Erde sprießen“, daß „Winde in die Wolken blasen“; es wird von einem „Sieger in der Herrlichkeit“ gesprochen, von der Landschaft „Seistan“, die vom „Fluß Hilmend“ durchströmt wird; das Wasser ist „segenspendender Machtstoff“, der den Landbau befruchtet und „Herrlichkeit“ verleiht. Der indo-iranische Mithra hängt zusammen mit dem Bild eines leuchtenden Gottes, der von mazdaistischer Herrlichkeit und Sieg begleitet wird. Die „Herrlichkeit“ (gleich einer Gottheit) tritt neben Mithra und dem Feuer (rot, rötend) und neben (klarblauem) Wasser auf. Es mischen sich hier und in späteren Konzipierungen der Lehre von dem „Zukünftigen Leben“ Naturbilder ein: der Himmel ist der Sitz des Lichtes, dort wohnt die Gottheit; der Himmel wird als ihr „Kleid“ bezeichnet. Das Hvarenah, der „sichtbare Glanz“ erscheint als Vogel; der „siegreiche Wohltäter“ Saošyant, der die körperhafte Welt unvergänglich macht, kommt gleich der Sonne (der „mächtigen“) aus dem „Lande der Morgenröte“. Unsterbliche Heilige überwachen den Lauf der Himmelskörper; der allweise Zarathustra spricht: Ich habe die arische Herrlichkeit mit Vieh (?), reich an Herden, Gräsern geschaffen. Diese der Natur entlehnten, farbenreichen, beobachteten Landschaftsbilder mit der erfundenen sonnengleichen Gestalt eines siegreichen, morgenrotumspülten „Wohltäters“ ist sicher für die christliche Bildikonographie nicht ohne Einfluß gewesen. Eine solche Herkunft ist schon für bestimmte römisch-christliche Wandmosaiken erkannt worden (z. B. für die Landschaft im Apsidenmosaik von SS. Cosma e Damiano, Rom), wie auch der mächtige Einfluß sinnbildlicher Gefiederfarben (Fasan) aus nordasiatischen und fernöstlichen Kulturen auf die europäische Kunst (Strzygowski). Es scheint aber im Rahmen der Farbenikonographie und ihres Kanons wichtig, nicht nur auf die Übernahme solcher Vorbilder hinzuweisen, sondern auch das Ausmaß zu betonen, das ganz bestimmte, sich in allen Kulturen und in

<sup>31</sup> Vgl. hierzu N. Soederblom, *Das Werden des Gottesglaubens*, Leipzig 1926. – Jos. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig 1920; derselbe, *Asiens bildende Kunst*, Augsburg 1930.

den meisten Weltreligionen findende und wiederkehrende Farbenkreise bei der Bildung des christlichen Vokabelkanons erreichten. Von den Vorstellungen *Morgenröte*, *Regenbogen*, *Vogelgefiederfarben*, *Paradieslandschaft*, deren Farbenkreise sich wiederum untereinander ähnlich sind, sich überschneiden und dadurch gegenseitig verstärken, scheinen sich jene charakteristischen Einzelfarben abzuleiten, die gleich einer dekorativen Schmuckfarbigkeit die späteren mittelalterlichen Bildrahmungen, Ornamentfassungen, Konchen und Architekturmuscheln als Hintergründe kultischer Personendarstellungen bilden und die teilweise in deren Gewand- und Inkarnatfärbungen übergehen. Die Voraussetzungen dieser mittelalterlichen Schmuckfarbigkeit werden sich in den erwähnten Farbenkreisen finden lassen.

Die Tatsache, daß die lebendige Tradition des Frühchristentums, dessen Drang nach einem belehrenden Kultstil, dessen Bedürfnis, die noch zeitnahen christlichen Ideenträger in die religiöse Vorstellungswelt zu erheben, innerhalb einer Zeitgeschichte am Werke war, die mit den Namen Diokletian – Konstantin – Justinian umrissen werden kann, ergibt den farbigen Realismus des ikonographischen Kanons, bestehend aus den Kardinalfarben *Purpur* (Rot oder Blau), *Gold* (Gelb, Orange) als *Machtfarben*, aus der Grundfarbe *Weiß* als Symbol- wie Lokalfarbe, aus den der Natur entnommenen *Erfahrungsfarben* der Morgenröte, des Regenbogens, der Paradieslandschaft, der Gefiederfarben. Der Bildung einer Farbenikonographie kam zu Hilfe, daß ein Einklang bestand zwischen der in den religiösen Quellschriften geoffenbarten und der historisch erlebten Farbigkeit. Die ‚orientverfälschte‘ Antike wies in ihren Wirklichkeitsfarben einen so knappen Abstand von den theologischen Offenbarungsfarben auf, daß beide Kategorien sich bildhaft leicht in Einklang bringen ließen. Je weiter indessen sich die christliche Kultkunst von ihren Ursprüngen entfernt und der Vorstellungswelt der mittelalterlichen Theophanie nähert, um so eindeutiger werden auch die ikonographischen Farbvokabeln als kultische Begriffe aufgefaßt worden sein, die farbig die „wirkliche Existenz“ der Civitas Dei ausdrücken, bis zu der Zeitepoche, wo neu gefundene Erfahrungsfarben die Begrifflichkeit der alten Vorstellungsfarben auflösten. Zugleich entwächst dem imperialen Farbengeschmack spätantiker Kaiseratmosphäre ein Materialgefühl, das sich als Kostbarkeitswertung einsetzt für das kultisch Wertvolle. Die Einschätzung der Farbe nach ihrem Bedeutungs- und Materialwert, die aus dem spätantiken Rom, aus Byzanz und seinem Orienterbe herrührte, lebte in den mönchischen Malrezepturen mittelalterlicher Werkstätten weiter. Das farbige Gerüst der Ikonographie, das für den Künstler verpflichtend war, wird von diesem, der sich als anonymen Kündler neuer Ideen und deren Werkzeug gegenüber der Öffentlichkeit verantwortlich fühlte, so lange nicht als Bedrängnis empfunden worden sein, als er unter der sinnlich-sittlichen Wirkung der Kultfarben gestanden hat. Der Überblick über die Entwicklung der Farbvokabeln wird zeigen, wann deren Wirkung zu erblasen begann.

### III. DER BEITRAG DER RÖMISCH-HELLENISTISCHEN MALEREI

Die Malerei der spätantiken, römisch-hellenistischen Kunst hatte ihre künstlerischen Erfahrungen in einem impressionistischen, illusionistischen Malstil niedergelegt. Für den Aufbau einer christlichen Farbenikonographie, die diese Erfahrungen vorfand, boten solche malerischen Darstellungsmittel wenig Möglichkeiten zur Übernahme. Die Objektivierung von Gestalt, Raum, Landschaft mittels unübersehbarer Farbnuancen ließ kaum einige greifbare, kultisch eindeutige Farbvokabeln erkennen. So verrät sich die Übernahme weniger in der Benutzung spätantiker „Lokalfarbigkeit“ von Gewand und Landschaft – denn diese war durch den Filter impressionistischer Malverfahren

zerlegt und verfärbt worden (obwohl sie auch dann noch christlich ikonographisch verwendbar geblieben wäre) – als viel eher in der Verwendung der „inhaltlich“ bedeutungslosen Farbvokabeln römischer Dekorationssysteme. Außerdem – und hier beginnt die bedeutsame Einflußsphäre spätantiker Farbvorstellungen auf die kommende mittelalterliche Malerei – bargen die „farbigen Impressionen“ die Möglichkeit, religiöse Vorstellungen von einer „paradiesischen Ideallandschaft“, von „Wolkenbildern“, „morgengeröteten“ Himmelsräumen und farbvisionären Erscheinungen als Bild zu objektivieren. Zum anderen fanden sich in der Fülle des Nuancenreichtums leuchtender Gewand- und Inkarnatfärbungen überreiche Gelegenheiten zur Bildung neuer Farbvokabeln. So erwächst nach der Methode einer Auslese aus der Summe impressionistischer Farbtöne für Himmel und Landschaft, für Gewand und Inkarnat ein Farbenkanon, der für Licht und Schatten, für Ferne und Nähe selbständige, wiederkehrende Farbvokabeln benutzte, deren Keime eben in jener spätantiken „impressionistischen Palette“ verborgen lagen. Das antike Erbe in der Geschichte der Farben ist ein verstecktes farbiges Guthaben, durch einen Ausleseprozeß aus Vieldeutigem zu Einfachem geläutert. Die aus Vorstellung und Tradition erworbenen Grundfarben der Ikonographie wurden auf diesem Wege um neu gefundene, dekorative Farbvokabeln bereichert.

Die farbige Fülle der Naturbeobachtungen stand den Vorstellungen einer christlich-kosmischen Himmelshierarchie zur Verfügung. Die Wiedergabe atmosphärischer Naturerscheinungen und deren Reichtum an zartfarbigen Sonnenaufgangs-, Abend- und Regenbogenstimmungen hatte sich in den Darstellungen bukolischer Landschaften und in den Illustrationen griechisch-römischer Klassiker als Miniatur und Wandbild betätigt und hier ein fest umrissenes Farbenschema mit einem sich wiederholenden Farbenkanon ausgebildet: einem graublauen Himmel, der in Morgen- oder Abendstimmung purpurn, rosig, golden, lichtgelb, orange, grün erglühete<sup>32</sup>. Ihm antwortete im Bild ein graugrüner, ockergelber (pflanzenarmer) oder grüner (grasreicher) Bodenstreif, der erbsengrün (im Licht) und blaugrün (im Schatten) des öfteren von wasserblauen Quellen berieselt wird, verwandt dem Bild des alexandrinischen Flußidylles<sup>33</sup>; Goldreflexe glitzerten als Lichttropfen auf Architektur und Gewändern. So hatte sich eine „konventionelle“ Farbenanordnung eingeführt, aus den Vokabeln Grün-Gelb (Boden), Blau (Wasser), Grau-Rosa-Purpur-Orange (Himmel) zusammengesetzt, vorerst noch eingebettet in die abklingende Farbigkeit einer Naturstimmung. Dieser Farbenkanon, der einer Landschaftserfahrung entnommen wurde, schuf die Basis für die Farbigkeit paradiesischer Ideallandschaften und vorgestellter überirdischer Bildgründe in den frühchristlichen Apsidial- und Triumphbogenmosaiken, in Fresken und Illuminationen. Dieser Kanon wurde auf seinem langen Wege durch die frühmittelalterliche Kunst seiner Naturnähe schrittweise entrückt und zu einer farbigen Zeichensprache umgebildet, die sich wiederum aus einzelnen bestimmten Farbvokalen zusammensetzt. So verwandelt sich dieser Kanon in der letzten Phase seiner Entwicklung, der reifen Romanik, in dekorative farbige Bildstreifen, welche als eine bunte Felderordnung den Bildgrund aufteilen und ihre Ausdruckstärke durch das ererbte Gewicht sinnbildlicher Vorstellungen gesteigert haben mögen<sup>34</sup>.

Das römische Mosaik der Silvanusdarstellung (Rom, Lateranmuseum) kann als ein eindringliches Beispiel eines farbig konstruktiven, zukunftssträchtigen Aufbaues dienen: ein tiefblauer Himmelsgrund, in ihm schwimmend hellblaue Wolken von gleicher Farbe wie der Nimbus, ein gelber Bodenstreif; unter ihm eine zweifache blaue Zone gelegt, von einer roströten Rahmung

<sup>32</sup> P. de Nolhac prägte dafür den Ausdruck „L'aurore boréale“ in „Virgil des Vatican“, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Rome-Paris 1884.

<sup>33</sup> S. O. Wulff, *Altchristl. und Byzant. Kunst*, Hdb. I. 1918. S. 320.

<sup>34</sup> Siehe S. 105 ff., Tafel 4, VIII, IX.

umschlossen, von gleicher Farbe wie der Inkarnatschatten und die dekorierenden Gewandclaven. Schon hier trifft sich die Doppelbedeutung der roten Farbvokabel für Inkarnat, Purpur und Rahmung.

Aus der Farbenreihe der monochromen Hintergründe, aus Weiß, Schwarz, Gelb, Rostrot, Blau sind im allgemeinen nur drei, Weiß, Gelb, Blau in die christlichen Darstellungen eingegangen. Hingegen verdichten sich aus der Reihe der Ornamentformen, der unübersichtbaren Rahmen- und Stableisten, Flechtmuster und Mäander, die mittels der Dekorationsvokabeln Weiß, Gelb, Rosa, Rot, Grün gefärbt werden, einige Vokabeln zu einer bleibenden engeren Gemeinschaft, die sich charakteristisch in der Bildung von Rot zu Gelb und Grün; Rot zu Gelb; Rot und Blau zu Grün; Weiß zu Gelb und Rot ausspricht. Ein antikes Komplementärgesetz – wie beispielsweise das polychrome Rotgrün-Farbenspiel<sup>35</sup> – ist den Entstehungsgesetzen der kultischen Malerei fremd. Die Sphäre der Eigengesetzlichkeit der Farben<sup>36</sup>, die ihnen innewohnenden Kräfte der Harmonisierung, die die antike Malerei kennt, werden hingegen von der Farbenikonographie nicht berücksichtigt. Nur ein „harmonisierendes Medium“, das metallische Gold, dringt in den mittelalterlichen Kanon ein. Das Gewicht seiner Bedeutung liegt jedoch nicht in dieser bildnerischen Funktion, sondern ist mit der Doppelbedeutung „Macht“ und „Licht“ verhaftet<sup>37</sup>, liegt in der optischen Suggestion von „Glanz-Raum“, wenn das Auge räumlich zu sehen begabt ist (nordische Projektion) oder von „Fläche ohne Ende“, wenn die Funktion des gefärbten Hintergrundes als die eines unbegrenzten Ornamentes angesehen wird (asiatische Projektion).

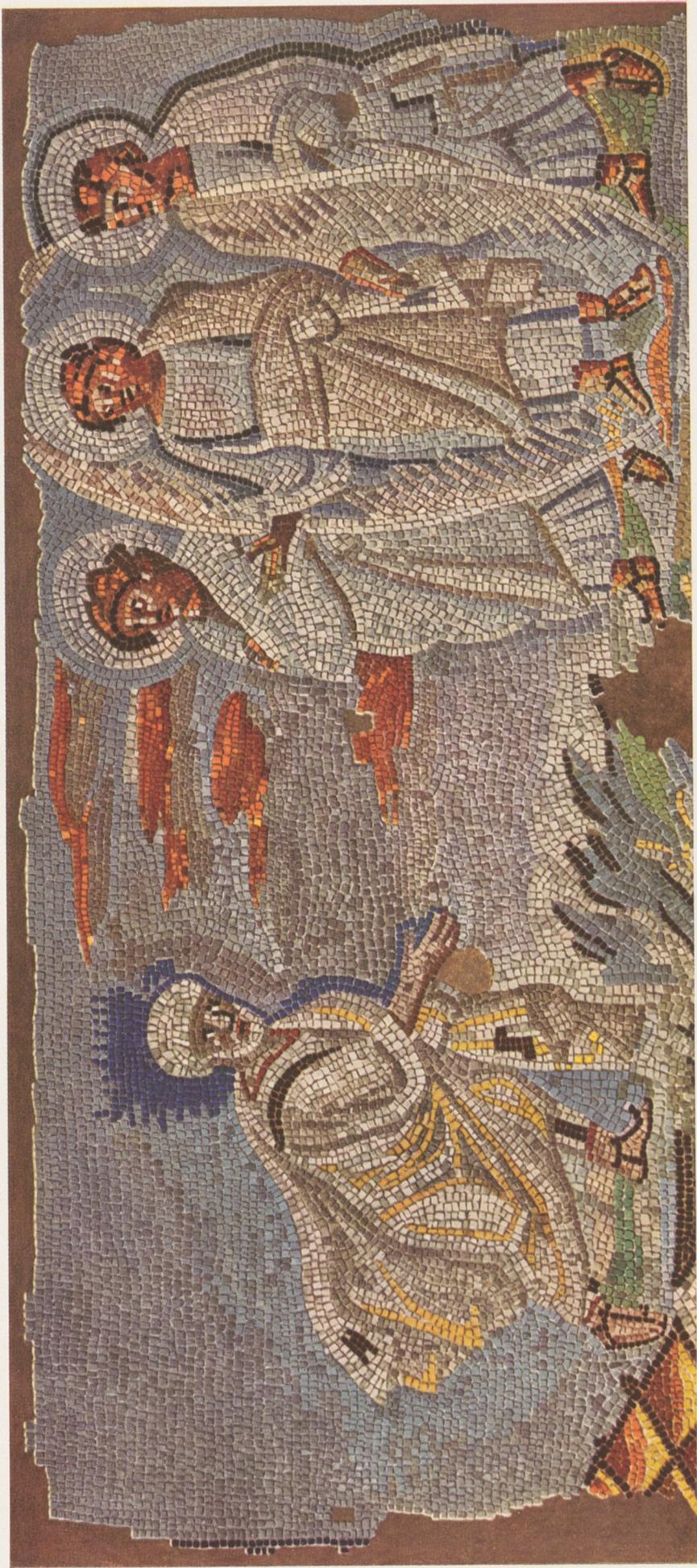
Einen ausgeprägten Bedeutungswandel haben sich die Farbwiedergaben der spätantiken Gestaltendarstellungen (Gewand wie Inkarnat) unterziehen müssen, an denen die malerische Phantasie kommender Jahrhunderte klärend und ordnend arbeitete, ehe sich die Farbenbedeutungen herausbildeten. Die Gewandwiedergaben zeichneten sich durch vorerst unbestimmte Lokalfarbigkeit aus. Sie waren überlichtet und überschattet mittels impressionistischer Farbtöne, die die Lokalfarbe verfärbten und sich mühten, den Zusammenhang von Gestalt und Raum auch farbig herzustellen. Ungetrübtes Weiß blieb eine Seltenheit. Das „weiße“ Gewand der naturfarbigen getragenen Wolle oder das Leinen wird unter dem Eindruck von Licht und Schatten mittels rosagelber Töne im Licht sowie mittels olivgrüner, brauner oder blau-violetter Töne im Schatten gefärbt. Diese Nuancenskala überzieht gleichmäßig die Lokalfarbe der gelben, blaßblauen, grünen Gewänder. Dieser, die Lokalfarbigkeit verändernde „Farbenillusionismus“ bedeutet als Farbeindruck das Gegenteil einer „wirkungsvollen“ Färbung im kultischen Sinne. So finden sich die ausgeprägtesten illusionistischen Darstellungen, die monochromen Malereien, die farbeinend Gewand wie Inkarnat überziehen, nicht in der Kultmalerei, höchstens in den nichtöffentlichen Katakombenräumen urchristlicher „Sektengemeinden“.

Zwei Wege werden im allgemeinen für die Gewanddarstellung beschritten: die farbgleitende, plastische Skala des Hell-Dunkel und eine farbgegensätzliche, malerische Wiedergabe. Letztere setzt auf weiße Gewänder gelbe und rosa Lichter sowie blaue, grüne und violette Schatten. Da auch die farbenikonographische Wiedergabe der Gewänder nicht auf eine räumliche Farbdeutung verzichtet, so greift sie zu diesem Zweck zu Farbvokabeln, die durch „Binnenzeichnung“ die Falten-

<sup>35</sup> Siehe S. 98 unten.

<sup>36</sup> Siehe S. 80 oben; S. 81, Anm. 8.

<sup>37</sup> Siehe S. 85, Anm. 14. – Allerdings lassen sich in einzelnen mittelalterlichen – z. B. westfälisch-sächsischen – Malschulen des 12. Jahrhunderts wie auch in byzantinischen Miniaturmalereien bestimmte auffällige malerische Gepflogenheiten erkennen, die das Gold als „Mittel“ benutzen, um die bunten „charakterlosen“ Farbvokabeln (siehe S. 80) im Bildbau abzuschwächen. Jedoch trifft eine solche Anwendung des Goldes bereits die künstlerisch-persönliche Auslegung des vorgeschriebenen Farbenkanons.



Rom. S. Maria Maggiore. Mit Genehmigung des Verlages Herder & Co., Freiburg i. Br. Aus Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken





Ravenna. Erzbischöfliche Kapelle. Mit Genehmigung des Verlages Herder & Co., Freiburg i. Br.  
Aus Jos. Wilpert, Die römischen Mosaiken



würfe kennzeichnen. Diese werden aus der illusionistisch gefundenen und ererbten Nuancenreihe herausgelöst, ihres Zusammenhanges entrissen und farbig selbständig gemacht, d. h. zu einer Vokabel erhoben. Sie erhalten einen „dekorativen“ Charakter, jedoch nicht aus „Zufälligkeit“, sondern kraft ihrer Abstammung von dieser oder jener Nuance. Ein laufender Entwicklungsgang hat sie ausgebildet.

Gleiche Gesetze erfahren die Inkarnatfarben. Auch hier gibt es zwei Farbensysteme. Das Inkarnat modelliert sich mit Hilfe einer gleitenden Farbskala auf der Basis natürlicher Fleischfarbe (Krapprot, Ockerbraun), die im belichteten Teil rosarot, im beschatteten rostbraun abgewandelt ist. Die belichtete Farbe (Rosarot) gibt auch zugleich die Lokalfarbe für Wange und Lippe ab. Die Begrenzung (Kontur) wird von dem dunkelsten Ton (Braun) gestellt. Hinzu tritt eine Lichtfarbe in Gelb, die die rosarote Färbung zu Gelbrosa und Orange erleuchtet. So bilden sich aus der gleitenden Skala die „dekorativ“ aufglühenden Orangelichtflecke im Inkarnat. Es entsteht eine Orange-Vokabel. Andererseits treten farbbereichernd, und der Grundfarbe des Inkarnates entgegengesetzt, komplementäre Farbtöne auf, so ein Blau (Blaugrau oder Blauviolett), das gleich „Sonnenglast“ eine Luftfarbe besitzt und der Schattenfarbe Blau der weißen Gewänder ähnelt. Diese Schattenvokabel dämpft das rote Inkarnat (in den Augenwinkeln und längs der Nasenlinie) und ergibt, über das Lichtorange lasierend gelegt, ein „optisches Grau“. Diese Schattenvokabel steigert das Orange und dadurch sich selbst. In ihrer Nähe findet sich meist ein Halbschattenton von olivgrüner bis honiggelber Farbe. Diese sonnig wirkende Farbvokabel, die in pompejanischer Malerei oft als Grün mittels Gelb und Blau gebildet auftritt, besitzt eine mehrfache Bedeutung. Denn sie ist Schattenfarbe des hellen Haares und der weißen und goldenen Gewänder; sie bedeutet die Lichtfarbe des roten Purpurs, sie übernimmt oft die Rolle der Grundfarbe der Inkarnattönung und wirkt, gemeinsam mit der Farbe Rosa der Inkarnat-Lichtseite im gesteigerten Farbensinn. Sie erlangt, zusammen mit ihrer Gegenfarbe Orange, eine farbenikonographische Bedeutung für die spätere Inkarnattönung.

So lassen sich aus dem antiken Inkarnat einige Farbvokabeln herauslesen, die fähig waren, ihre Zeitepoche weit zu überleben: die Lichtfarben Orange und Blau (oder Grau), die Schatten- und Konturfarbe Rotbraun, die Halbschattenfarbe Olivgrün. So entwickelt sich aus dem Nuancenreichtum folgender Ausleseprozeß: der gleitenden Farbskala wird ihre farbige Anfangshöhe und ihre Endtiefe entnommen (Orange, Rostbraun), aus der farbgegensätzlichen Skala werden die Farbvokabeln Blaugrau und Grün zurückbehalten. Die Gesetze der Archaik, die die Isolierung der Einzelteile im Gesamtbild unterstützen, wirken sich im gleichen Sinn auch in der Farbe aus. Sie entziehen nach und nach diesen Farbvokabeln ihre farbige Fütterung, das sind die vermittelnden Zwischentöne, so daß sie als „pars pro toto“ für das künftige Liniengerüst des frühmittelalterlichen Inkarnates eingesetzt werden. Das bedeutete für die aus einer Unsumme spätantiker Beobachtungen herausgeborenen Impressionen den Weg zu ihrer isolierten Bedeutungssteigerung und ihre Aufnahme in den ikonographischen Kanon.

So ist die für die Schaffung von reinen malerischen Werten bedeutsame antike Epoche der spät-römischen Malerei nicht ohne Vererbung geblieben. Die farbigen Reflexe einer lebendigen Antike, die Spanne ihres farbigen Nuancenreichtums, der zusammen gesehen ein „optisches Grau“ bildete, sind durch die Tatsache ihrer Auflösung in Einzelvokabeln, die wiederum farbig gesteigert vortragen werden, zu einer Grundlage des mittelalterlichen Farbenkanons geworden (Taf. 1 u. 2).

## Die frühchristliche Malerei vor der Zeit der Großkirche

Die frühchristliche Malerei, soweit sie sich keiner öffentlichen Anerkennung rühmen konnte, ungefähr im 1.–3. Jahrhundert, unterscheidet sich in ihren farbigen Mitteln nicht von der gleichzeitigen Profankunst. Sie bleibt gebunden an deren konventionelle Farbigekeit. Soweit sich diese fortpflanzend zu einem mittelalterlichen Programm entwickelte, soweit bedeutet die Periode urchristlicher Darstellungszyklen nur eine schwellenlose Weiterleitung. Die Lokalfarbigkeit des christlichen Figurenkreises zeigt in der Gewandung die römische (kosmopolitische) Zeitfärbung, kaum berührt von der Machtfarbigkeit. Die Farben sind weiß oder leicht getönt; oft zeigen sie eine monochrome, Gewand wie Inkarnat bindende, ockergelbe oder rostrote Farbe. Erst im 4. Jahrhundert dringt eine Imperialfärbung ein, wie das Goldweiß weiblicher Tracht oder die zahlreichen purpurnen (roten und blauschwarzen) Signen. Andererseits tritt in den Katakombenfresken eine „Landschaftsdarstellung“ auf, deren Farbenkanon zu bleibender Gültigkeit erhärtet wird. Das Motiv des Guten Hirten weist einen grünen Bodenstreifen auf, der im Licht gelb, im Schatten blau, von grünen Phönixpalmen flankiert wird, auf denen sich der mystische Vogel Phönix in den Gefiederfarben Rot-Blau-Grün aufhält. Jedoch im Laufe des 4. Jahrhunderts zeigen sich bereits die oben erwähnten Gewandfarbenerhärtungen, die zugleich einer Vokabelverschmelzung gleichkommen. Auf gelben (goldenen) Gewändern verläuft, den roten Clavenstreifen parallel und ihnen graphisch und farbig gleichend, die rote Faltenführung, die auch die abschließende Aufgabe der Begrenzungslinie übernimmt. Eine immer stärker hervortretende Nuancenarmut setzt sich in der Gewandung durch, die sich in den Malereien auffälliger bemerkbar macht als in den Mosaiken. Andererseits beginnen den Gewinn aus solcher farbigen Ausdrucksenge die dekorativen Werte innerhalb der Malerei zu ziehen, indem sich die Schmuckphantasie des Spieles der Faltenfarben bemächtigt. Es bleibt noch zu betonen, daß sich in der Katakombenmalerei des 3. Jahrhunderts neben den (übernommenen) Dekorationsfarben Grün, Blau, Rot, die sowohl geometrische Formen (Stableisten) wie auch naturnachahmende Motive (Weinstock und Traube) unterschiedslos zu färben imstande sind, eine Farbvokabelverbindung eindringt, die aus Rot-Gelb zusammengesetzt ist und die vor allem die Bildrahmung koloriert. Sie wird innerhalb der Farbenikonographie epocheweise eine bedeutsame Rolle spielen. Diese Verbindung, die versteckt bereits in der „abgekürzten“ gelben Gewandfärbung ruhte, soweit sich von einer gelben Grundfarbe rote Claven, Faltenlinien und Konturen abhoben, beeinflußt bildbeherrschend am frühesten die römischen Freskenzyklen des 7./8. Jahrhunderts. Dort wird ihrer Herkunft näher nachzugehen sein. Noch einmal zeigt sich an dekorierenden Symbolmotiven (Fisch, Brot) die spätantike Rot-Grün-Polychromie, ehe dieses „natürliche Farbengesetz“ aus der Ikonographie allgemein schwindet.

## IV. DER BEITRAG DER MOSAIKEN UND MALEREIEN „RÖMISCHER FÄRBUNG“ DES 4.–9. JAHRHUNDERTS

Erst die großen ikonographischen Bildzyklen des christlichen Kultstiles an den Wänden römischer und ravennatischer Kirchen sind das weite Feld, auf dem eine bestimmte Farbauswahl zu erkennen ist. Diese Auswahl vollzieht sich nach den Grundsätzen archaischer Kunstgesetze, d. h. in der Form der Erhärtung, der Isolierung und der Steigerung der einzelnen Farben; wobei einmal die dekorative Leuchtkraft der einzelnen Farbe im Bild betont wird, zum anderen eine Nuancenvereinfachung der Gesamtfarben im Bild eintritt. Dieses eben erwähnte Auslesegesetz

der Farben ist ein Grundgesetz für die Entstehung der mittelalterlichen Farbvokabeln. Die Gründe, warum zur Ableitung dieser Farbenentwicklung gerade die Gruppe der früh- und hochmittelalterlichen römischen und ravnatischen Mosaiken- und Wandmalereien herausgegriffen wurde, sind folgende: die frühchristlichen Mosaiken vor allem standen als erste selbständige Kultbilder der mittelalterlichen Malerei vor Augen<sup>38</sup>; außerdem stellen sie eine historisch zusammenhängende, „typologische“ Bildzyklenreihe dar, die den Vorteil einer beinahe farbigen Unvergänglichkeit besitzt. An ihnen läßt sich deutlich eine Farbvokabelbildung erkennen, die mit dem Aufgreifen des spätantiken Kolorismus einsetzt und die in ihrer Entwicklung getragen wird vom Zuwachs religiöser Vorstellungen und der damit eingeschlossenen farbigen Bilder. So stehen am Anfang der Entwicklung die Beobachtungsfarben impressionistischer Art, die wiederum zu Vorstellungsfarben mit ikonographischer Bedeutung erhoben werden.

Jedoch um der Betrachtung der einzelnen Farbvokabeln gerecht zu werden, ist es nötig, eine isolierende Bildbetrachtung vorzunehmen, d. h. es soll das Augenmerk vorerst auf einige Bildteile gerichtet werden, nämlich auf den Bildgrund (Landschaft) und auf die ihm auferlegten Gestaltendarstellungen. Letztere wiederum lassen sich in Gewand- und Inkarnatflächen zerlegen. Solche auf ersten Blick gewaltsam anmutende Isolierung der Bildteile für unsere Betrachtungsweise läßt sich damit verteidigen, daß gerade die mittelalterliche Malerei ihre Bildwerke nach dem Gesetz der Addition von Teilen zum Ganzen aufbaut. Das will sagen, daß sich das Bildwerk wiederum leicht in eben jene Teile auflösen läßt. Diese additive Gesetzmäßigkeit kommt in besonderem Maße der Bildung von Farbvokabeln entgegen. Der Anfang zu einer solchen Bildgesetzlichkeit ist bereits in den frühchristlichen Mosaiken und Wandmalereien zu erkennen und rechtfertigt ihr näheres Eingehen. Es möchte jedoch angefügt werden, daß mit dieser Betrachtung „römischer“ Bildwerke – die eine Einschränkung des Beobachtungsmaterials bedeutet – nicht auch zugleich ausgedrückt werden soll, die Zentrale Rom stelle die alleinige und maßgebliche Geburtsstätte der mittelalterlichen Farbenikonographie dar.

#### S. Costanza

Die Nischenmosaiken<sup>39</sup> aus dem 4. Jahrhundert mit den Darstellungen Christi und den Aposteln Petrus und Paulus bedeuten eine frühe Realisierung einer bestimmten „Sinnbildlandschaft“ mit Hilfe der noch farbvokabelfeindlichen Illusionsmalerei. So erscheint ein weißgrundiger (römisch-hellenistischer) Himmel, eine sich schwach abzeichnende Morgenröte in blauen, rötlichgelben, grauen, grünen Tönen; im Vordergrund eine grüne „Weide“ mit grünen Palmen und blauen Quellwassern; die Lokalfarben der Gewänder sind in den Traditionsfarben Weiß und Gold gehalten, hier naturalistisch grün gleich „grusianischer“ Wolle, wobei diese Tönung in Übereinstimmung mit der grüngrundigen Inkarnatfarbe das nachklingende monochrom-römische Farbgesetz verrät. Die Falten sind gleich den impressionistischen „Stimmungswolken“ blau, rötlich, gelblich, grünlich gefärbt. Die Signen sind purpurbau. Das Gewand von Christus trägt die Schattenfarben Rot und Grün. Die aus einer illusionistischen Wiedergabe herausfallende Farbvokabelgleichheit der Darstellung von Clave, Falte und Grundfarbe des Gewandes, die erst spät-

<sup>38</sup> Der Verfasser ist sich bei dieser Beispielsbeschränkung für die Farbenentwicklung klar, daß das vorliegende Material, besonders an musivischen Arbeiten, nur einen Ausschnitt darstellen kann. So sind z. B. die umfangreichen Neuentdeckungen besonders an latein-afrikanischen Mosaiken, die zumeist einen gesonderten farbigen Vokelaufbau gegenüber den römischen Arbeiten darstellen, nicht berücksichtigt. Es soll vorerst nur das augenfälligste und einflußgebende Material der römischen Metropole erwähnt werden.

<sup>39</sup> Als vergleichendes Bildmaterial für die römischen Mosaiken sei auf das bis jetzt noch unübertroffene Werk von Jos. Wilpert hingewiesen: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert, Freiburg 1916.

mittelalterlichen koloristischen Gesetzen entspricht, erweist sich schon kraft solcher farbiger Vermischung als eine zeitlich spätere Ausbesserung<sup>40</sup>.

Das Inkarnat in grüner Grundfarbe und roter Belichtung hält sich an die Gepflogenheit spät-römischer Mosaikfärbungen. Die Rankenfelder, aus Flechtwerk und Naturformen zusammengesetzt, tragen für Bandwerk, Laub, Früchte die gleichen Farbvokabeln Gelb, Rot, Grün.

#### S. Giovanni in Laterano

Im Akanthusrankenfeld der Rufinakapelle verteilen sich pflanzliche und himmlische „Landschaftsfarben“ wie grün-gelber Bodenstreif, blauer Himmelsraum und Fluß auf die Rankenformen, den Bildgrund und die Rahmung. Der hier (als ein Beispiel) mit Hilfe dreier Vokabeln (Grün-Gelb-Blau) zusammengesetzten Rankenfärbung verpflichtet sich in kommenden Jahrhunderten konventionell die mittelalterliche (romanische) Pflanzenornamentik<sup>41</sup>.

#### S. Maria Maggiore (Tafel 1)

Die ungefähr in fünfzig Farben glühende Phantasie der vermutlich aus dem 4./5. Jahrhundert stammenden Mosaiken gibt farbenikonographisch Einblicke in die lebendige Entstehung der Farbvokabeln, wobei sich die Zyklen des Langhauses dem Triumphbogenmosaik so augenfällig farbige anschließen – unbeschadet ihrer formstilistischen Unterschiedlichkeit – daß eine zusammenhängende Betrachtung gerechtfertigt ist. Das „vorgestellte Landschaftsbild“ enthält bereits in der konventionellen, dem Zeitalter gemäßen Grau- oder Blaufärbung des Himmels ausgeprägte rotorange und blaue Wolkenkissen; der Vordergrund ist pflanzengrün. Das Gold des Lichtes überzieht in eingestreuten Glaspasten Tiere und Pflanzen, es beginnt sich zu verdichten als „goldner Bildstreif“ und bedeutet den ersten Schritt zu kommenden Goldgründen. So ist eine „gebundene“ Farbigkeit in Blau-Gold-Grün erkennbar. Die ikonographisch bedeutenden Farben der Morgenröte binden sich attributhaft an himmlische Personen (Gottvater, Engel). Die beiden Lichtfarben Rot und Gold zeichnen sich bereits dekorativ ab, strömen suggestive Farbgewalt im Bild aus. Die Himmelsraumfarbe Blau ist die Farbe des Wassers und zugleich die allgemeine impressionistische Schattenfarbe. Sie verfärbt den grünen Boden und die beschatteten Gegenstände und wechselt schon hier in dieser Doppelbedeutung über von „Schatten“ zu „Wasser“ (mit Wein gefüllter, beschatteter Kantharos).

Die weißen Tuniken alttestamentlicher Figuren und Engel tragen wohl noch nuancenfarbige Falten (dreierlei Gelb, zweierlei Blau, Graublau, Grau, Grün), aber diese verdichten sich, durch Reihung der Steinchen unterstützt, zu einem Liniengefüge, das sich farbige absetzt und heraushebt innerhalb der unräumlichen weißen Lokalfarbe der Gewandfläche. Die aus der Reihung der Nuancen sich ablösende Farbe Blau bleibt von nun an die dominierende, ikonographische Schattenfarbe für weiße Gewänder. In den roten, blauen, grünen Gewändern glühen orangene und gelbe Lichtzüge auf. In der blauen Exomis der Hirten setzt sich eine rote Lichtlinie fest, die gleichfalls zur bleibenden Gewohnheit innerhalb der späteren „himmelblauen“ Madonnen- und Christusgewänder erstarrt. Die lokalfarbigen Gewänder werden durch Licht und Schatten dekorativ bunt gefärbt. So entstehen: Weißgewänder mit gelben und blauen Falten, Grün- und Rotgewänder mit gelben Falten, Blaugewänder mit roten Falten. Die Purpurgewänder werden mit Olivgrün, der

<sup>40</sup> Historisierende Ausbesserung aus dem Jahre 1843.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu die Wandschmuckmotive persischer Palmetten mit ähnlichen Farben, z. B. in Mosaiken von Kubbet es Sachra, Jerusalem; siehe J. Strzygowski, *Asiens Bildende Kunst*, Augsburg 1930, Abb. 210 a.

Schattenfarbe des Goldes wie auch des früheren, spätrömischen rötlichen Inkarnates, gelichtet. Auch diese Verbindung Purpur-Grün erhält sich als eine spätere allgemeine dekorative Färbung. So zeigt sich hier beispielhaft das Herauslösen der Licht- und Schattenfarben aus den Grundfarben zu selbständigen Farbwerten und zu Vokabeln. Die in der spätantiken Malerei gefundene Lichtfarbe Orange im Inkarnat gleitet aus ihrer Aufgabe, eine Beleuchtungsvokabel zu sein, heraus und übernimmt, zur Bedeutungsfarbe erhoben, als Lokalfarbe die Gesamtfärbung des Antlitzes „geoffenbarter“ feuerfarbiger Engelsboten, berücksichtigt hierbei die Zusammenhänge von Feuer, Morgenrotwolke, Lichtreflex und Himmelsboten. Diese neue Funktion einer alten, ererbten Lichtfarbe, ist über weite historische Strecken gesehen die vorerst einzige Schöpfung einer christlichen Farbvokabel. Der Farbenfächer des Pfauengefeders ist hier zur Färbung bestimmter Architektur motive (Konchen über biblischen Gestalten) benutzt worden und zeigt durch diesen Zusammenhang eine Farbenbedeutung an, die über ein dekoratives Farbenspiel hinausgeht<sup>42</sup>.

Das Triumphbogenmosaik bedeutet als Landschafts- und Gewandfärbung einen weiteren Schritt zu einer farbigen Ordnung hin. Die Nuancenfülle entwirrt sich zu greifbarer Vokabelbetonung: eine Streifeneinteilung des Bildgrundes versammelt die Farben Grüngelb (Boden), Gold (Lichtreflex, zur Raumwand verdichtet) mit einem geröteten, wolkenbedeckten Himmel. Dessen rot beleuchtete blaue Wolken zeichnen sich als ausdrucksvolle Bildattribute ab, die einer impressionistischen Himmelsstimmung entnommen sind. Sie verstärken sich, indem sie auch deren grüngelbe Farben hinzunehmen. So entsteht der Eindruck, solche grüngelbe Färbung wäre dem – im Sprachgebrauch einer Ornamentbeschreibung als gegenständig zu bezeichnenden – Bodenstreif des unteren Bildrandes entnommen und unter dem Zwang eines dekorativen Gesetzes wiederholt worden. Die späteren mittelalterlichen, bildumziehenden Farbrahmen gehorchen jedenfalls einem Farbenkanon, der sich ebenfalls aus „Morgenwolken- und Bodenfarben“ zusammensetzt. Das „himmlische Jerusalem“ schimmert hier und auch in späteren Darstellungen von Goldzinnen und Marmorfarben, die den römischen Palastarchitekturen entlehnt sind. Schmuckbesatz mit grünblauen Steinen, gleich Malachiten und Saphiren, findet sich farbengleich auffällig fortgesetzt an karolingischen wie ottonischen Goldschmiedearbeiten, die eine charakteristische Materialfarbigkeit von Gold, Malachit und Saphir aufweisen.

Die weißen Gewänder bevorzugen innerhalb impressionistischer, vielfarbiger Schattierungen vor allem die Farbvokabel Blau. Einer gleichen blauweißen Wirkung nähert sich die mittels „weißer“ Lichterhöhung verfärbte blaue Gewandfarbe. Solche Vorgänge stellen den Anfang eines farbigen Gleichgewichts dar, das sich zwischen einer „Lokalfarbe“, einer „Schattenfarbe“ und einer „Lichtfarbe“ ergibt, und bedeuten die Lockerung der Lokalfarben, die sich endgültig in den Gesetzen der Romanik ausprägt. So erobern sich die Beleuchtungsfarben die Gewänder, färben sie mit Hilfe der ehemaligen Faltenfarbvokabeln zu dekorativer Buntheit. Die Gewandung der himmlisch-hierarchischen Gesellschaft zeigt, begünstigt durch den Konzilsbeschluss von Ephesus (431) den Machtfarbeneinfluss bei der Darstellung von Maria als Herrscherin oder ihrer Mutter Anna als Purpurgekleidete. Die goldenen (gelben) Pallien tragen tiefrote Schatten. Die Goldschattenfarbe Rot verdrängt im Lauf der Entwicklung die bisherige Schattenfarbe Grün. Die Bezüglichkeit der Farben Rot zu Gold (Gelb) verhaftet sich immer stärker zu einer farbenikonographischen Bindung, die ihre Gültigkeit unabhängig von den Formen einhält (s. Palme, Phönix,

<sup>42</sup> Die gleichen Gefeder- oder Regenbogenfarben treten im Zusammenhang mit den Darstellungen kaiserlicher Personen, z. B. an ravenatischen Mosaiken auf und werden ein farbiges Machtattribut bedeuten.

Inkarnat). Die hier auftretende blaue Schattenfarbe für Gold, die als Schattenfarbe aus der weißen Gewandung entnommen ist, ist farbenikonographisch nicht von Bestand.

### S. Pudenziana

Das Inkarnat beruht auf einer (kalten) Grundfarbe Rosaviolett, die mit den Vokabeln Orange aufgelichtet ist, sowie mittels Blau und Rostrot beschattet ist. Hinzu tritt eine (warme) Grundfarbe Rosabraun nebst der zusätzlichen (spätromischen) Schattenfarbe Olivgrün.

Die Mosaikwirkung von S. Pudenziana bedient sich ausgeprägter impressionistischer Ausdrucksmittel ohne herausgehobene Farbvokabeln: die Landschaft in wässriger, graublauer Atmosphäre und farbverschleierter morgendlicher Röte (blau, rosa, orange, grün), der Bergkegel bergblau (in der Farbe der Ferne, des Schattens, des Wassers), das visionäre Triumphalkreuz als Goldschmiedearbeit mit roten, blauen (wolkenfarbigen) Steinen besetzt, das Himmlische Jerusalem als römische Palastarchitektur, goldbezint, der Vorstellung gemäß, die Gewandung in den Machtfarben Gold, Gelb mit purpurblauen Claven geziert, sowie in der Zeitfarbe Weiß mit braunen, d. i. purpurnen, olivbelichteten Claven in der Farbverbindung Purpur-Grün.

Die formzerstörende Illusionsmalerei zeigt sich im farbigen Zusammenschluß, an der Nahtstelle von Inkarnat und Purpurgewand, dort, wo die Lichtfarbe des Purpurgewandes (Olivgrün) zugleich die Schattenfarbe des Inkarnates darstellt. Diese Gleichheit entspringt der dem Inkarnat wie dem Gewand zukommenden einheitlichen Grundfarbe Purpur.

### S. Sabina

Die Farbigekeit des Mosaikes von S. Sabina, Rom, wird hingegen in Farbvokabeln eingefangen, die durch ihre Eindeutigkeit und Auswahl farbenikonographisch zukunftsweisend sind: ein Goldfeld als Bildwand, vom grünen Bodenstreif begrenzt, der seinerseits wieder naturnahen Formen enthoben, als dekorativer Grünstreif um einen blauen Rand bereichert wird, welcher durch seine Färbung als „Wasserlauf“ einer Landschaft gedeutet werden will. Er schickt sich an, gleich einer vorweggenommenen archaischen Felderordnung das Mittelfeld dekorativ zu begrenzen.

### Ostrom – Ravenna (Tafel 2)

Die Farbenphantasie Ostroms gab, nach seinem künstlerischen Vorposten Ravenna zu urteilen, der Farbenikonographie des 5./6. Jahrhunderts keine wesentlich veränderte Richtung. Es zeigt sich – wie zu erwarten steht – ein betontes *Purpurbedürfnis* sowie eine bildhaft ausgeprägte *Machtfarbigkeit*, die sich in Gold- und Gelbgewändern, Goldfalten oder Goldstickereien auf Weiß, klassischem Purpur von blauvioletter Färbung, Goldclaven und Purpursignen ausspricht. Die Lokalfarbe Weiß schwindet. Die lichtblaue Schattenfarbe verfärbt die weiß vorgestellte Tunika, sowohl als Teilabschnitt des unter dem Pallium sichtbaren Gewandes als auch im Ganzen. Aus dieser künstlerischen Gepflogenheit entwickelte sich von nun an eine neue „konventionelle“ Gewandfärbung für die mittelalterliche Malerei. Indem sich nun auf dieser neu gefundenen Tunikafarbe, die aus dem Blau des Schattens abzuleiten ist und ikonographisch wohl die „weiße“ Farbe der Candidi darstellen will<sup>43</sup>, die bisherigen roten und blauen Clavenauszeichnungen erhalten haben, verstärkt sich die Bildbedeutung der Farbvokabeln Blau-Rot. Diese Vokabelverbindung, die zugleich jene

<sup>43</sup> Hier zeigt sich besonders deutlich die Schwierigkeit in der ikonographischen Bezeichnung der Farben: das „weiß“ gedachte und damit ikonographisch festgelegte Gewand der Candidi wird mittels Blau wiedergegeben; die „Impressionsfarbe“ des Schattens wird zu einer Bedeutungsfarbe erhoben und damit der Farbenikonographie eingegliedert.



Abb. 110. Rom. SS. Cosma e Damiano

Vokabeln in sich vereinigt, die die „Wolkenattribute“ in den wiederkehrenden Landschaftsbildern färbten, umzieht auch als Einfassungskante das Mosaikfeld, schwimmt in dessen „Goldraum“ als Attribut der Morgenröte, schlüpft in Draperien und in die Stickereien des Kaisermantels sowie in die Ornamentformen ein. Symbolhaft sind dafür die in den Farben der Wolken polychrom (blau-rot) gefaßten Engelsbegleiter Christi<sup>44</sup>. Werden diesen „Himmelsvokabeln“, dem farbigen Vorgang am Triumphbogenmosaik S. Maria Maggiore analog, die ihm gegenüberliegenden konventionellen Bodenfarben Grün-Gelb zugefügt, ergibt sich der Farbenkreis der Gefieder- oder Regenbogenfarben, die sich als eine imperiale Dekoration über dekorative Zufälligkeit hinaus an Konchen, Mäanderbändern und Muscheln finden. In den späteren mittelalterlichen, unübersehbar wechselnden Ornament- und Rahmenformen ist jene Vierfarbenbindung zu einer Konstante geworden. Die farbige Übertragung der blauen „Flußvokabel“ des Landschaftsbildes in die Staudenwurzeln der Akanthusranke des Mosaikfeldes in S. Rufina zu Rom wiederholt sich ein Jahrhundert später am gleichen Bildthema der Galla-Placidia-Kapelle; als weiteres Beispiel solcher Vokabelübertragung sei die Apsisranke S. Clemente-Rom aus dem frühen 12. Jahrhundert angeführt, ein Vorgang, der der Anpassungsfarbigkeit des Vogels Phönix (Rotgold) an die Wolkenfärbung seiner Nachbarschaft (Rotblau) entspricht<sup>45</sup>.

#### Außerrömische Mosaiken

Die Mosaiken der frühen Kirchen in Mailand und Neapel<sup>46</sup> bevorzugen – im Gegensatz zu Rom – Monochromie im Bild und vernachlässigen die Machtfarben. Die naturalistischen wollgrauen Gewandfarben sind illusionistisch geschattet und mit schattenfarbigen bläulichen (statt purpurblauen) Clavenstreifen geziert. In Neapel wiederholt sich das Blau des Bildgrundes in den stark blau beschatteten Gewändern und trägt zu einer bildzusammenschließenden Wirkung bei.

#### SS. Cosma e Damiano

Die Mosaiken von SS. Cosma e Damiano, Rom bieten das typische Beispiel einer vorgestellten, von arischer, nichtchristlicher Phantasie befruchteten Sinnbildlandschaft<sup>47</sup>: eine Flußlandschaft (grün-gelber Boden mit goldnen Blumen), gefaßt von natürlich gegebenen Palmen, deren Farbigkeit übereinstimmt mit der ihnen ikonographisch zugehörigen Phönixdarstellung (Rot, Gold). Der „lebenspendende“ Fluß ist hier ausdrücklich als „Jordanus“ bezeichnet. Die verklingende Röte am blauen Himmel spiegelt sich in den rotblauen Wolkenteilen. Solche Farbwiederholungen finden sich auch im unteren Bildstreifen (Lämmerweide) sowie an den Triumphbogenmosaik (Gelbgrün, Gold, Purpur, Blau, Rot). In den Gewändern stimmen die Verzierungen der Claven mit den Faltenangaben farbig überein (Abb. 110).

Diese vergleichende Übersicht will einen Einblick in den Ausleseprozeß geben, der von nuancenreicher Farbigkeit zur Vokabelvereinfachung führt. Die spätere römische Stilepoche der paschalischen Kunst bringt eine weitere farbige Verarmung im Gefolge ihrer linearen archaischen Stilerstarrung. Jedoch ist der Zwang einer solchen Beschränkung auf knappe Eindeutigkeit nicht nur als ein künstlerischer Verlust zu betonen, vielmehr schafft solche Beschränkung die Voraussetzungen für eine schmuckfreudige, unkultische Buntheit, sofern sie ein natürliches Schmuckbedürfnis herausfordert, das jenseits der Grenzen jeder eingeeengten kultischen Färbung in den

<sup>44</sup> Mosaik des Guten Hirten, S. Apollinare Nuovo, Ravenna.

<sup>45</sup> Siehe S. 78 Anm. 1.

<sup>46</sup> Diese historisch sprunghafte Beispielreihung sei zur Verdeutlichung der phasenhaften Entwicklung der Farbvokabeln erlaubt.

<sup>47</sup> Siehe J. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig, 1920.

Bereichen ungefesselter Schmuckphantasien aller Kulturvölker wuchert und sich mit bunten Farbvokabeln in die räumlich vereinfachten Farbflächen der Bildgründe, des Inkarnates und der Gewänder wagt.

#### Oratorium S. Venanzio (am Baptisterium des Lateran)

Zwischenglieder dieser eben angedeuteten Entwicklungskette des 7. und 9. Jahrhunderts sind in den römischen Mosaiken von S. Venanzio und S. Agnese anzutreffen, die im Zuge byzantinischer Einflüsse entstanden. Hier ist die sinnbildhafte Morgenröte mit dem dekorativen Gewicht ihrer Vokabeln über den gesamten Bildbau verstreut. Ihre roten, blauen, gelben, grünen Himmelsvokabeln verhaften sich mit den Inkarnatfärbungen wie den Attributen der mit dem Himmel in Beziehung stehenden Engelsfiguren. Diese haben rostrote Konturen, blaue Schatten und orange Lichtlinien, die sich um Augen, Stirn, Hals, Lippen legen und zu einem System eines dreifarbigem Flechtwerkes erhärtet werden, das von nun an bis weit in das hohe Mittelalter hinein farbige Gültigkeit besitzt. Die blauen Schatten und die gelben Lichtlinien in den weißen Gewandflächen folgen den geometrisch geordneten Faltenläufen und deren Winkelfalten und setzen sich, ihre frühere Richtung vergessend, als ein dreifarbiges Winkel (Blau-Gelb-Blau) auf das Gewand. Schon an solchen, wenn auch für das Gesamtbild unbedeutenden Farbbeobachtungen zeigt sich eine außergewöhnliche Beharrungskraft der Farbvokabeln an der ihnen einmal zugewiesenen Stelle. Entsprechend wie die Schattenfarbe Blau die „weiß“ vorgestellte Tunika verfärbte, so vermag sie auch das „weiße“ Greisenhaar blau zu tönen. So entsteht wiederum hier eine bestimmte Farbvokabel, die von nun an zur konventionellen Kolorierung des Greisenhaares innerhalb der mittelalterlichen Malerei verwendet wird. Das Faltenystem der Purpurmäntel verläuft vielfarbig und prägt damit ein Beispiel einer scheinbaren dekorativen mittelalterlichen Färbung, die sich jedoch auf die traditionelle Purpurschattenfarbe Olivgrün, auf die Clavenfarbe und Schattenfarbe Blau des Weißgewandes, die auch zur Lichtvokabel des Purpurs erhoben wird, sowie auf die allgemeine Lichtvokabel Rot gründet.

#### S. Agnese

Der Bildraum im Mosaik von S. Agnese bildet sich aus den Vokabeln: Grün (Bodenwuchs), Porphyr (Bildrand), Blau (als das dem Porphyrband im Bild gegenständigem „Himmelsband“) sowie Gold (als Mittelfeld). Hier schwimmen die roten Symbolwolken im weißen, „lichten“ Himmel.

#### Paschalische Epoche

Die Stilepoche Paschalis I. (817–24) verdient – wie schon erwähnt – eine besondere Betonung für die Entwicklung der farbengeschichtlichen Vokabeln. Ihre Stilgesetze, die zur flächigen und linearen Bilderstarrung führten, ihre Nuancenarmut und die damit verbundene Enträumlichung der Farbenen wirkten sich günstig für einen dekorativen, schmuckhaften Farbvokabelkanon aus. Es wurden farbige Resultate erzielt, die erst wieder, nach einer fast dreihundertjährigen Entwicklung innerhalb der deutschen mittelalterlichen Malerei, auf dem künstlerischen Boden der Romanik analog angetroffen werden. Farbvokabeln, die sich hier aus den abgekürzten Bildraum-, Gewand- und Inkarnatmotiven herausbildeten, stimmen ikonographisch mit „archaisch-romanischen“ überein, als hätten gleiche Veränderungsprozesse, die von gleichen Vorstellungen ausgehen, eingegriffen (Taf. 4, I–V und VIII, IX).

Die „vorgestellte Ideallandschaft“ an den Apsiden- und Triumphbogenwänden von S. Prassede (Abb. 111 u. 112) zum Beispiel hat sich in ein System von farbigen Feldern verwandelt. Die Bildmitte, das Blau-Goldfeld, trennt sich hart vom grünen Bodenstreif. Die Bildfläche umläuft ein deko-



Abb. 111. Rom. S. Prassede (vgl. Taf. 4, II)

ratives Band, das mit „wolkenfarbigen“, rotblauen Mustern besetzt ist. Der „Landschaftsbau“ hat sich zur gefelderten Ordnung, das symbolische Naturbild zu dekorativen Bildstreifen verflacht. Den Hintergrund des Apsidenbogens in den Farben Grün und Gold umzieht ein türkisfarbiges Schmuckband. Es stellt gleichsam den unter dem Grünstreif fließenden „Jordanfluß“ dar, der sich verlängert und zum Bildstreifen ausgewachsen hat<sup>48</sup>. Andererseits wird das Gesamtfeld nochmals von einem blauen dekorativen Rahmen eingefasst, der auf ähnliche farbige Zusammenhänge schließen läßt. Es kann somit hier von einer dreifarbigem Vokabelordnung im Bildbau gesprochen werden, die sich als eine unmittelbare Vorstufe jener charakteristischen romanischen Felderordnungen gibt, die die hochmittelalterliche Bilddisziplin aus den Vokabeln Blau, Grün, Gold oder Gelb für die Hintergründe der Wände, der Miniaturen und Schmelzplatten bildete. Das Apsidenmosaik zeigt den Zusammenhang mit dem Sinnbild der Paradieslandschaft. Ein blauer Fluß, Goldpalmen, blaues, farbig flaches Himmelszelt,

rotblaue Morgenwolken. Die Farben der Figurenfolgen sind nach gleichen Gesetzen vereinfacht. Die weißen Gewänder trennen sich nach „Grundfarbe“ und „Faltenlinie“, die unterschiedlich mittels Vokabeln wiedergegeben werden. Die grünlichen, gelblichen, bläulichen Falten impressionistischer Prägung verdichten und vereinfachen sich zu zwei Farben. Sie benutzen die Vokabeln des Bodens (Wiesengrün) und des Jordanwassers (Blau). Die Schattenfarbe Blau färbt oft einheitlich die weiß gedachten Gewänder<sup>49</sup>. Die roten (purpurnen) Claven vereinigen sich farbig mit den Lichtreflexen, die aus Gold gebildet sind, sowie den goldenen Claven wie auch den roten (purpurgleichen) Faltenlinien zu gemeinsamer Linienführung, die, gleich den aneinandergereihten farbig verschiedenen Gliedern einer Kette das Gewand aufteilt. So werden die Claven, die wohl formal, aber nicht farbig, den Falten gleichen, hier ihres Signum-Charakters entbunden und den Falten eingegliedert. So entsteht beispielsweise ein breiter Streif (Clave), daneben ein schmaler Streif (Falte), beide von grüner Farbe, die wiederum dem pflanzenfarbigen Boden entnommen scheint. Diese so entstandenen Farbvokabeln der Falten hängen innerlich nur soweit mit der Grundfarbe des Gewandes zusammen, als sie einer ursprünglich malerischen Auffassung der Farbe der „weißen Tunika“ entstammen. Es bedeutet das den gleichen Vorgang, der die Goldgewänder zu ihrer roten und grünen Faltenliniatur gelangen ließ. Solche farbenikonographische Vorgänge in der Bildung des Landschaftsraumes wie der Gewänder lassen

<sup>48</sup> Die Vorstufe dieser Wandlung zeigt sich z. B. im Mosaik von S. Sabina in Rom.

<sup>49</sup> Siehe S. 102 Anm. 43.



Abb. 112. Rom. S. Praxede (vgl. Taf. 4, I)

sich durch weitere Beispiele erhärten, die sich in den Mosaiken von SS. Nereo e Achilleo, S. Maria in Domnica, S. Cecilia in Trastevere sowie in S. Marco, Rom, finden.

Das Mosaik von SS. Nereo e Achilleo (Taf. 4, IV) zeigt einen tiefblauen Bildgrund, rostrot-orange Morgenwolken, einen Grünstreif, der sich seitlich als ein dekoratives Band aufrickt und einen blauen Streif, der die Farbe des Jordanflusses trägt. Ebenfalls „jordanblau“ ist das Mittelfeld im Mosaik von S. Maria Domnica (Abb. 113). Der Bodenstreif ist wiederum grün; hingegen hat sich der jordanblaue „Flußstreif“ ebenfalls dekorativ zu einem das Bild zweiseitig umfassendem Rahmen ausgewachsen. Im Mosaik von S. Marco (Abb. 114), das in farbiger Hinsicht am deutlichsten die Verarmung des Nuancenreichtums innerhalb der hier angeführten römischen Typenreihe beweist, ist im Goldhintergrund ein grünes Rechteck eingesetzt, das dreiseitig von einem blauen Band umgeben ist. Unterhalb dieser Felderung befindet sich ein farbige korrespondierender Landschaftsstreif (Lämmerweide), von jordanblauer Rahmung umschlossen, so daß hier mittels dreier Farbvokabeln (Gold, Grün, Blau), die als Reste aus der früheren Sinnbildlandschaft erhalten sind, die Hintergrundsfärbung, fast im Sinne späterer Jahrhunderte, bestritten wird. Die Falten der weißen Gewänder sind gleichfalls grün und blau, die Claven rot und gelb. Oft zeigen sich hier die aus der farbigen Entwicklung des Weißgewandes hervorgegangenen blauen Falten- und roten Claven-Linien auch auf die Goldgewandung übertragen. Die weißen Tuniken nehmen zusätzlich ihrer roten und blauen Linien auch gelbfarbige (d. sind Lichtstreifen) auf; so entsteht ein dekorativer Faltenstreif. Diese Vokabelvereinigung Rot-Blau-Gelb überträgt sich auch auf das Inkarnat; vorerst dort, wo die Nähe von Gewandteilen dazu verführt, wie an den im Gewandschoß ruhenden Händen, aber auch in die Gesichter selbst, deren gelbliche Inkarnatfarbe blaue Schattenlinien und rote Binnenzeichnung erhält. Als Beispiel archaischer Farbübertragung sei besonders eine Stelle in S. Marco angeführt. Dort, wo die Golddalmatika des Paschalis an die weiße Tunika grenzt, bilden sich in ihr auffällige gelbe Schattenlinien. Für italienisches Farbgefühl scheint bemerkenswert zu sein, daß sich die rötlichen Winkelfalten der weißen Gewänder bemühen, die



Abb. 113. Rom. S. Maria in Domnica (vgl. Taf. 4, III)

Claven, die ja eine Auszeichnung bedeuten, nicht vollständig mit ihrer Farbe zu verwischen, indem man zur Unterscheidung zweierlei Rot benutzt. Hingegen dort, wo die Längsrichtung der roten Faltenlinien parallel mit der Clavenführung verläuft und Überschneidungen ausgeschlossen sind, meidet man eine solche unterschiedliche Nuancierung<sup>50</sup>. Rot-blauen Wolken hier im Bild entsprechen – als Widerpart – rot-blaue Ranken, die ihrer Form nach Anspruch auf die Farbvokabel Grün erheben können.

Die Freskenzyklen, die den musivischen Werken zeitlich entsprechen, sind anderen künstlerischen Einflüssen und Bedingungen unterworfen. Ihr Farbenkanon stimmt mit dem musivischen im allgemeinen nicht überein (Taf. 4, VI, VII). Die während des 6. und 8. Jahrhunderts in Rom entstandenen Wandmalereien – auf dem Hintergrund einer christlichen Darstellungswelt, die sich von nahöstlichen (griechisch-byzantinischen, syrischen) Strömungen in Kunst, Literatur, Lehre und Ikonographie speiste (griechisch-syrische Päpste, griechische Kolonie und Klöster in Rom) – zeigen gegenüber den Mosaikfarben eine Erweiterung der Farbvokabeln. Die neuen Farben, die bildbestimmend in den Freskenmalereien verschiedener Epochen, wie denen von S. Maria Antiqua, S. Crisogono, S. Saba, S. Maria in Via Lata mit großer Eindringlichkeit wirken, sind die Vokabeln Rot-Gelb. Sie sind unabhängig von einer bestimmten Form. Sie binden sich großflächig an Bildgründe wie an Gestaltenreihungen, verengern sich aber auch bis zu den schmalen Flächen der Inkarnatwiedergabe. Sie erstrecken sich nicht nur auf die „byzantinisierende“ römische Malerei, sie greifen vielmehr auf die gesamte italienische über, die sich auf der künstlerischen Linie: Rom – Volturno – Monte Cassino als benediktinische Kunst entwickelt und hinter der die Ausdruckskraft nordischer Kunst steht. Der Vorrang des Nordens in dieser Epoche erweist sich ja schon aus der großen Zahl bedeutender transalpiner Bilderhandschriften<sup>51</sup> gegenüber den wenigen, die in Italien selbst entstanden. Allerdings erstreckt sich die farbige Macht der Vokabeln Rot-Gelb auch auf das byzantinische Mittelalter und den gesamten nahen Orient, nicht nur allein in der Malerei, sondern auch in der dekorativen Architekturfarbigkeit und der Web-

<sup>50</sup> Dekorationsfreudige nordische Malschulen verwischen in gleicher Lage solche farbige Unterschiede unbekümmert.

<sup>51</sup> Dafür möchte nur auf das Jahr 787 hingewiesen werden, dem Jahr der Anwesenheit Karls d. Gr. in Monte Cassino.



Abb. 114. Rom. S. Marco (vgl. Taf. 4, V)

kunst. Trotzdem braucht ihr Auftreten innerhalb der römischen Malerei nicht allein mit einem direkten römisch-byzantinischen oder kleinasiatischen Einflußstrom erklärt zu werden. (Spätere Ausführungen werden auf die Bedeutung dieser Farbvokabel zurückgreifen.)

Die erwähnten Wandmalereien, die mit den Papstnamen Martin I., Johann VII., Paul I., Leo III., Paschalis I. verbunden sind, zeigen charakteristische Bildgründe in Horizontalstreifen gelegt, die sich neben den „Landschaftsvokabeln“ Grasgrün, Olivgrün, Ockergelb mittels der Farbtöne Lachsrot, Ziegelrot, Rostrot, Schwefelgelb, Goldgelb, Bergblau, Marinblau hervorheben. Sie einigen sich zu zwei- und dreifarbigem Vokabelgruppen und gleichen oft dekorativ aufgefaßten „atmosphärischen“ Streifengründen (zum Beispiel S. Saba: Bildgrund zitronengelb, bergblau, marinblau, purpur, orange). Solche Bildgründe führen farbenikonographisch wiederum zu karolingischen und ottonischen Malereien hin, wie auch die durch ihre Ausdruckskraft aus der Reihung römischer Malereien herausgehobenen und ohne nordischen Einfluß nicht zu denkenden Fresken der Unterkirche S. Clemente (Kreuzigung und Himmelfahrt) ohne östliche Elemente in sich zu verbergen, durch ihre rot-gelbe farbige Gewandung auffallen und einem Streifengrund von roter, blauer und grüner Färbung aufliegen, der verwandtschaftlich in karolingischen Malschulen wiederkehrt und dort ein bestimmtes Farbenschema bekundet<sup>52</sup>. Auf blauem Grund ist an den Wänden von S. Maria Antiqua und S. Crisogono gleich einem Bildstreif eine Heiligenreihung aufgesetzt, die rote, rosa und gelbe Gewänder trägt. Die weißgrundigen Tuniken unterwerfen sich diesen Vokabeln mit Hilfe reichlicher Benutzung von rosaen Faltenlinien, die ihre weißen Grundfarben verfärben. Einer gleichen Gelb-Rot-Betonung unterliegen die erwähnten S. Clemente-Fresken (Abb. 115), in denen eine starke rote (clavenfarbige) Faltenführung die

<sup>52</sup> Vgl. die Malschule von S. Denis im 9. Jahrhundert.

Gelbgewänder farbig verändert. Die bildfüllenden Figurengruppen um Christus in den Fresken von S. Saba<sup>53</sup> hüllen sich, der Farbigkeit ihres Bildgrundes angepaßt, ebenfalls in Gewänder von „atmosphärischer“ (rosa, roter, gelber usw.) Färbung. An solchen Beispielen zeigt sich die Einheitlichkeit eines benutzten Farbenkanons. Die ikonographischen Machtfarben *Purpur*, *Gold* scheinen sich zu identifizieren mit den erwähnten Gelb-Rot-Vokabeln, die sich mittels Zitronengelb, Chromocker, Lachsrosa, Ziegelrot, Rostrot ausdrücken, die den östlich byzantinischen Webfarben ähnlich sind. Die *klassischen Imperialfarben* (Blut-Blau-Purpur) werden schmuckhaft abgewandelt, auf der Basis ihrer Grundfarben nuanciert und ihre Bedeutungsfärbungen auf verschiedene Vokabeln verteilt. Hier zeigen sich Farbauffälligkeiten, die in nordischer Malerei anzutreffen sind, wenn die Vorlagen „römischer Färbung“ auf die Schmuckphantasie alter Völkerwanderungskunst stoßen. Die Vokabeln der Bildgründe, die auch in die Gewandung überwechseln (Gelbgewänder mit roten Falten, purpurrote Gewänder mit gelben Falten), verdoppeln außerdem diesen Farbenakkord im Inkarnat, indem auf gelber, ockerfarbiger Grundfarbe rosa Glanzlichter und rote Binnenzeichnungen gelegt werden. Eine gleiche „Verdoppelung“ im Bild erfährt die Vokabelreihe Gelb-Rot-Blau. Denn zu den Inkarnatvokabeln Rot, Gelb gesellt sich öfters die (spätromische) Schattenfarbe Blau. Letztere tritt als Faltenvokabel in den weißen Gewändern oft zu den roten Claven- und den gelben Lichtlinien. Die gleichen roten, gelben und blauen Vokabeln teilen auch den Bildgrund streifig auf. Es kann somit hier von einer einheitlichen polychromen Farbigkeit innerhalb der Freskenmalerei gesprochen werden, die als Farbvokabelverteilung im Gegensatz zur Vielfarbigkeit der musivischen Arbeiten steht, welche auch damit ihre Abstammung von einer nuancenreicheren malerischen Epoche kundgeben. So lassen sich hier zweierlei Ableitungen der farbigen Bildauffassungen feststellen, die getrennte Wege in die mittelalterliche Malerei einschlagen.

Es lassen sich aber noch andere Gesetzlichkeiten erkennen, die fortan die mittelalterliche Farbenikonographie beeinflussen. Auffallend ist die sekundäre Lokalfarbigkeit, die einer bestimmten Licht- und Schattenwiedergabe entspringt. Sie ist als Lokalfarbenverkehrung anzusprechen. So wird ein weißes Gewand farbig erzeugt, indem eine gleichmäßige ockergelbe (oder schwarzblaue) Grundfarbe vorerst als Lokalfarbe aufgelegt wird und mittels Lichterhöhungen so „geweißt“ wird, daß neugebildete und zusammenhängende Lichtflächen entstehen, die den Eindruck „weißes Gewand“ erwecken; die Grundfarbe Gelb (oder Schwarzblau) bleibt als Schattentiefe stehen. Dieses Verfahren, das in den nordisch-abendländischen Malereien, vor allem des karolingischen und romanischen Jahrhunderts, eine farbige Gleichgewichtsverteilung zwischen „Lichtfülle“ und „Lokalfarbe“ anstrebt, führt bis zur Unentschiedenheit innerhalb der ikonographischen Gewandfärbungen. Denn deren Lokalfarben beginnen sich zu verwirren, wenn die Licherhöhungen die selbständige Rolle einer Farbvokabel im Gewand übernehmen. So „lichtet“ sich das Purpurgewand mittels Blau, das Grüngewand mittels Gelb (der Lichtfarbe des Pflanzenbodens und des Rankengrüns). So färben sich in den späteren mittelalterlichen Kunstwerken mit der gleichen Vokabel Bodenstreif, Ranke und Gewand im Bild.

War das eine bisher hervortretende Farbgesetz für Gewandwiedergaben auf der Mehrfarbigkeit von Grundfarbe und Faltenvokabel aufgebaut, abgeleitet von der impressionistischen Spätantike, so tritt mit der Freskenmalerei des 7.-9. Jahrhunderts in Rom eine Gewandfärbungsart zutage, die die Faltenräumlichkeit ohne Farbvokabeln und bunter Linienführung allein mit Hilfe der gleitenden Farbplastik (Hell-Dunkel) andeutet. Dabei setzen sich die so behandelten Gewänder einzeln aus verschiedenen Lokalfarben zusammen, die von Rot, Rosa, Gelb, Blau

<sup>53</sup> z. B. in der Darstellung Christus heilt den Gichtbrüchigen.

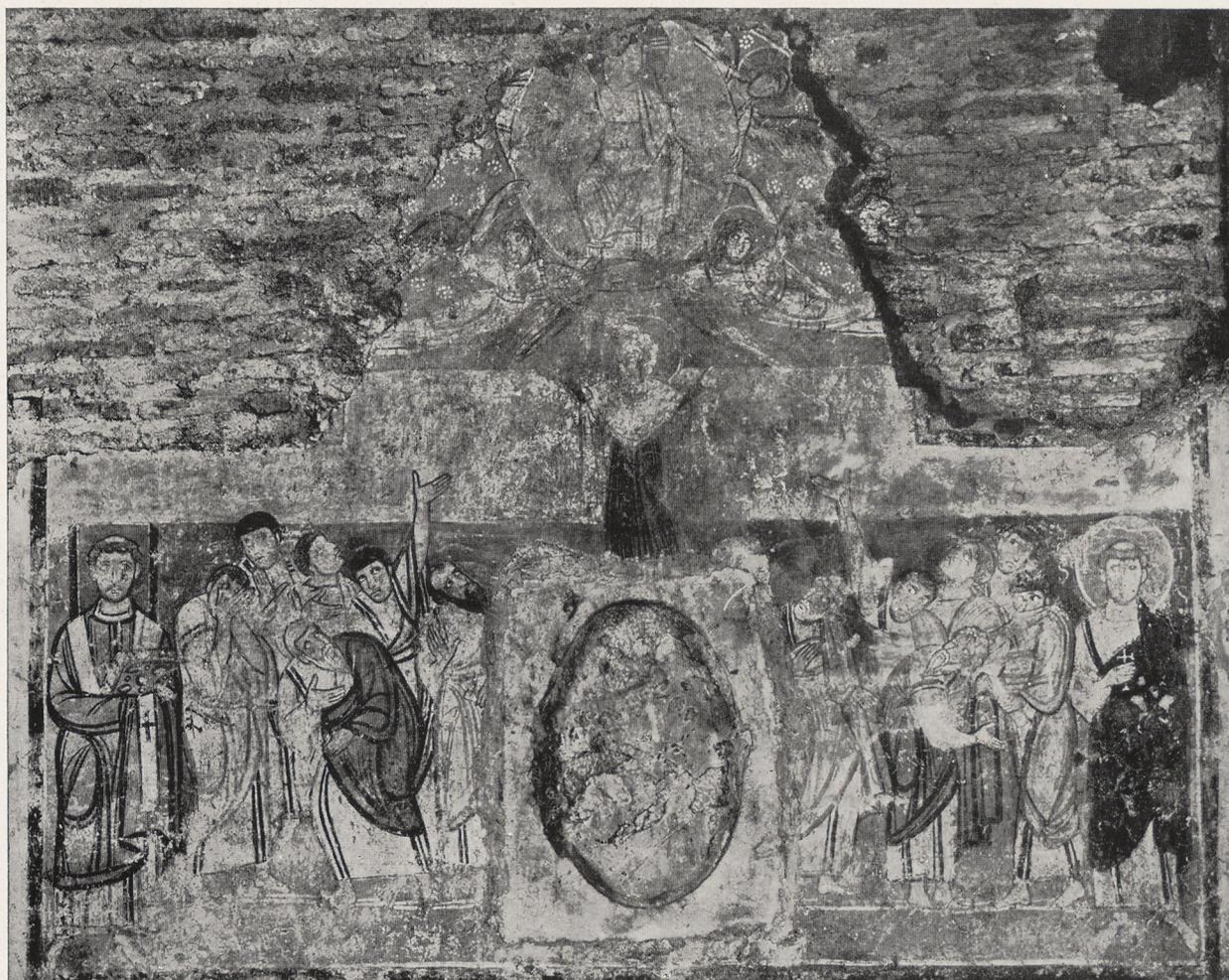


Abb. 115. Rom. Unterkirche von S. Clemente (vgl. Taf. 4, VII)

und Grün zumeist gebildet werden. Eine solche Bildreihe buntgewandeter Figuren bedeutet eine Auflockerung der ikonographisch festgelegten Gewandbestimmtheit, die sich bisher aus den Machtfarben und dem Profanweiß ergab, mit Hilfe einer Schmuckphantasie. Deren Wirkung prägt sich in der Gewandfarbenikonographie – im Gegensatz zur karolingischen und romanischen Kunst – allgemein in den Malereien des 10./11. Jahrhunderts, d. h. in den ottonischen und frühromanischen sowie auch in byzantinischen Malschulen aus. Dabei wird eine farbige Gewandverteilung im Bild vorgenommen (gelbe, blaue; rote, grüne Gewänder), die sich nach dem Gesetz der Komplementärwirkung auszurichten bemüht. Auch diese Gesetzmäßigkeiten zeigen sich erstmalig deutlich klar formuliert in den römischen Freskenzyklen des 7./8. Jahrhunderts. Ebenso liegt ein ausgesprochenes natürliches Farbengesetz dem komplementären Inkarnataufbau der Malereien von S. Maria Antiqua, S. Saba, S. Clemente zugrunde, wenn versucht wird, die Inkarnatplastik mit Hilfe der Farbvokabeln Rosa und Grün zu lösen. Diese später zu einer charakteristischen Konvention gefestigte Färbung<sup>54</sup>, die zumeist stilkritisch mit dem Ausdruck „byzantinische Malerfahrung“ abgetan zu werden pflegt und die auffällig in byzantinischen

<sup>54</sup> Dieser Inkarnat-Kolorismus, der sich als antikes Erbe in den römischen Fresken (nicht Mosaiken!) des 8. Jahrhunderts findet, umfaßte ursprünglich eine bestimmte Farbenskala, die sich zusammensetzte aus Olivgrün, Honiggelb, Ockerbraun, Krapprot. Aus ihr wurden, entsprechend dem schon aufgezeigten Gesetz mittelalterlicher Farbauslese (siehe S. 96, 97), die Zwischentöne ausgeschieden, hingegen die beiden „polaren“ Farben dieser Skala, nämlich Olivgrün und Krapprot, beibehalten und gegenseitig komplementär gesteigert.

Malereien und östlichen Malvorschriften sowie in den von byzantinischen Stileinflüssen betroffenen nordischen Schulen<sup>55</sup> angetroffen wird, kann nicht als eine „Byzanz“ eigentümliche Erfindung angesprochen werden. Denn die Keime dieser komplementären Farbvokabelbindung lagen bereits in der römisch-pompejanischen, alexandrinisch beeinflussten Malerei verborgen, soweit diese ihre Schattenfarben mit Hilfe der Vokabeln Olivgrün und Blau als „Nebeneinander“ sowie mittels einer gelben Lichtlasur auf blauer Grundfarbe als „Übereinander“ erzeugte. Spätromische Mosaiken bauten ihr Inkarnat auf einer hellgrünen Grundfarbe auf, die sie mit rosa Tönen belichteten. In den frühchristlichen Mosaiken des 4. Jahrhunderts (Rom, Neapel) lebte diese farbige Wiedergabe weiter, wie sich auch in den römischen urchristlichen Katakombenmalereien polychrome Dekorationen finden lassen, die die gleichen konträren Vokabeln Rot-Grün auf die christlichen Symbole – Fisch, Brot, Pfau – übertrugen. Sie bedeuten ein antikes Vermächtnis, das von einer geistigen Bemühung Zeugnis gibt, den Wirklichkeitsschein des flüchtigen Lebens zu realisieren. Erst die östliche Phantasie und ihr unräumliches Vorstellungsvermögen bildete mit Hilfe einer Ornamenterfahrung diese Farbvokabeln zu farbigem Handwerksgut um.

Die römische christliche Katakombenmalerei griff in die Entwicklung der Ikonographie nicht ein. Sie hielt sich an die ihr zeitlich vorgesetzte dekorative Illusionsmalerei<sup>56</sup>. Als Bildgründe wurden Landschaftsstreifen, oft dreifarbig übereinandergelegt, benutzt. Sie tragen die Farben Grün, Gelb und Blau, die Wiesen grün und Fluß andeuten sollen. Als Beispiel farbiger Schrumpfung sei auf Motive von Paradieslandschaften in den Katakombenmalereien hingewiesen, wo ein grün-gelb-blauer Horizontstreifen von blauen, seitlichen Palmen eingefasst wird.

Die frühchristlichen Handschriften<sup>57</sup>, die auf einem Boden entstanden, der neben spätromischem künstlerischem Erbe enge Wechselbeziehungen zu Alexandrien unterhielt, zehren insgesamt, wie auch die Codices aus griechisch-syrischen, mesopotamischen und oströmischen Kunstzentren, von hellenistischer Illusionsmalerei oder sind von einer ausgeprägten Machtfarbigkeit durchtränkt, die sich über Schreibseiten und Kalligraphie ausbreitet und teilweise zu ihrer Stammesbezeichnung „Purpurcodices“ führte. Dieser antike machtfarbige Schriftstil überträgt sich auf christliche Schriften, bindet sich oft mit der „Morgenrot-Landschaft“, den „Gefiederfarben“ sowie andererseits mit kleinasiatischen Webfarben wie Purpur, Rot, Gelb, Grün, die z. B. in das Architektur-schema der Kanonesbögen eingesetzt werden. Der Codex Rossanensis, der farbenikonographisch „höfische“, purpur- und goldtragende, sowie „nichthöfische“, weißgewandete Prophetentypen unterscheidet, zeigt allerdings hierbei eine Einstellung, die kaum Nachahmung fand. Die Wiener

<sup>55</sup> So nennt die charakteristischste griechische Malvorschrift, die Hermeneia des Dionysios vom Berge Athos, die, obwohl im 16./17. Jahrhundert niedergeschrieben, auf allen älteren griechisch-byzantinischen Malerfahrungen fußt, einen schwarzgrünen Untergrund (Protoplasma), einen grünlich-bräunlichen Übergangston (Glykasmus), über welche der rötliche Inkarnatton gelegt wird. Ebenfalls auf südeuropäische (griechische und italische) Tradition läßt sich das sogenannte Lucca-Manuskript aus dem 9. Jahrhundert (Kapitelbibl. der Kanoniker zu Lucca) zurückführen, deren Rezepte teilweise wieder übernommen sind von einer verbreiteten Schedula des 12. Jahrhunderts angelsächsischer Herkunft, der *Mappae clavicula*. Andererseits finden sich nähere Beziehungen zu dem Malerbuch vom Berge Athos in der wichtigen mittelalterlichen Quellschrift für Kunsttechnik, der *Schedula des Theophilus*, Bibl. Wolfenbüttel, die vermutlich im 10. Jahrhundert in Westdeutschland als Rezeptensammlung entstand. Hier treten als Inkarnatfarben hervor: *Membrana* (allgemeine Hautfarbe aus Weiß und Zinnoberrot), *Prasinus* (grüne Erde), *Posch* (Mittelton aus beiden), *Rosa prima* (Zinnoberrot für rosige Teile), *Lumina prima* (Lichtton aus Weiß und *Membrana*); vgl. hierzu E. Berger, *Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters*, München 1897.

<sup>56</sup> In diesem Zusammenhang sei auf eine eigenartige farbige Wiedergabe von Purpurstreifen in den Gewändern hingewiesen, die seit dem 4. Jahrhundert anzutreffen ist. Dort wird der vertikale Purpurstreifen, der *Clavus*, vergrößert und zu einem „Lorum“ umgebildet, d. h. zu einem Riemen des Brustpanzers. Indem nun diese Panzerriemen purpurrot, purpurblau und grün koloriert werden, tragen sie zur Bereicherung, aber auch zur farbigen Verunkelung der gleichfarbigen Falten-Vokabeln bei.

<sup>57</sup> Als herausgegriffene Beispiele lateinischer und griechischer Handschriften seien erwähnt: Vatikanische Josuarolle; Quedlinburger Itala, Staatsbibl. Berlin; Pariser Psalter Nr. 139; Kosmas-Codex Nr. 699, Rom; Rabula-Evangelium, Florenz; Wiener Genesis sowie die Evangelienbücher von Rossano und Sinope, Paris.



Miniatur aus dem Perikopenbuch Heinrich II. Clm. 4452, Bl. 131<sup>v</sup>.  
München, Bayerische Staatsbibliothek



Genesis übernimmt neben der Machtfarbigkeit die farbige „Morgenlandschaft“ als einen generellen Farbenkanon und stattet damit ihren Figurenapparat aus. So gleichen die Gewänder in den Farben Wasserblau, Lachsrot, Orange, Schwefelgelb und Resedagrün dem Kolorismus des Morgenhimmels. Die Miniaturen des Kosmas Indikopleustes färben beispielsweise die Gewänder der himmlischen Hoheitspersonen mit den komplementären Farbvokabeln Rosa und Grün, die wiederum mit der Inkarnatwiedergabe übereinstimmen<sup>58</sup>.

Die farbenikonographische Bedeutung der Miniaturen und Illuminationen liegt in ihrer Wirkungsweite als eines mittelbaren Missionsrüstzeuges, das fähig war, mit Hilfe der innewohnenden kultischen Kraft die Suggestion der Machtfarbigkeit sowie der farbigen Gestaltentypik der späten Antike als ein künstlerisch zwingendes Dogma in die Gebiete nordischer Phantasie zu tragen. Ein solcher Vorgang ist ohne eine Auseinandersetzung mit der eigenmächtigen symbolhaften Schmuckfarbigkeit nicht zu denken. Bei der Betrachtung der römischen Farben in ihrer Wirkung auf die nordischen, vor allem fränkischen, angelsächsischen und irischen Malerschulen wird gerade diese Auseinandersetzung zwischen der farbigen Phantasie der Nordkunst und der Südkunst berührt werden müssen. Als ein Beispiel sei der angelsächsische Codex Amiatinus<sup>59</sup> genannt, der die südeuropäische, spätantike illusionistische Farbigkeit „atmosphärischer“ Bildzonen, antike Gewandung und Inkarnattönung mit einer eigenmächtigen farbigen Ornamentkraft verschmilzt. Hier, wie an einem anderen Beispiel einer Übertragung einer südlichen Vorlage, dem Evangeliar Bibl. Vat. Barb. lat. 570<sup>60</sup>, das auf südenglische Malschulen Einfluß nahm, wird im Rahmen römischer Farbvokabeln zusätzlich ein dekorativer Reichtum ausgeschüttet, der die Färbung der Vorlage zum Anlaß nimmt, diese selbst farbig zu erweitern. Das heißt, ein Schmuckwille gebiert aus den übernommenen ikonographischen „Grundfarben“ neue Farbvokabeln, indem er gleichsam die vorgeschriebenen Vokabeln aufspaltet und dadurch dekorativ vermehrt. So wird die Machtfarbe Gold mittels der Farben Schwefelgelb, Orange und Ocker ausgedrückt; die Farbe Purpur in die Farben Krapprot, Rosa, Violett, Lila und Braun zerspalten. Solche schöpferischen farbigen Erweiterungen fanden sich in der Farbenentwicklung, die von dem spätantiken Kolorismus ausging und zur archaischen Vereinfachung in der paskalischen Kunst führte, auf römischen Boden in diesem Maße nicht. Solche neu gefundene Farbvokabeln deuten auf einen Stilprozeß hin, der die Genesis des mittelalterlichen Kolorismus berührte. Es war der Ausdruck der nordischen Phantasie, die damit in das Gebiet der italisch-kleinasiatischen Mittelmeerkunst eindrang: die ikonographischen Farbvokabeln der christlichen Machtfarbigkeit werden im Norden mit neuem farbigem Ausdruck erfüllt und aus ihrer farbigen Enge gelöst.

<sup>58</sup> Maria trägt ein rosa Gewand, Christus ein grünes mit roten Faltenlinien.

<sup>59</sup> Codex Amiatinus, Florenz, Bibl. Laurentiana, um 700 in Jarrow oder Wearmouth entstanden (siehe H. Zimmermann, Vorkaroling. Miniaturen, Berlin 1919). Der antike Farbenkanon wird in der Darstellung von Christus in der Mandorla mit den Evangelisten in Art des atmosphärischen Streifenhintergrundes zur Färbung benutzt. Dabei zeigt sich, daß die regenbogenfarbigen Nuancen des Himmels zu bunten, dekorativen Farbvokabeln gesteigert werden. Der Bildgrund setzt sich zusammen aus: Blaulila, Rotviolett, Lichtblau, Tiefgrün und Ziegelrot; die Mandorla aus: Mineralblau, Lichtblau, Rotorange, Gelb auf schwarzem Grund; hinzutreten Purpur, Scharlachrot, Graublau sowie Gold und Silber. Diese Farbvokabeln werden auch zur Kolorierung der antiken Gewandung der Evangelisten herangezogen. So tragen diese grüne und lichtblaue Mäntel; letztere Farbe wird auch zur Tönung der Haare benutzt (Johannes); andererseits behalten die Evangelistensymbole, die Tiere, ihre naturnahe Färbung.

<sup>60</sup> Evangeliar Bibl. Vat. Barb. lat. 570, Rom, in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Südengland entstanden (siehe H. Zimmermann, a. a. O.). So zeigt z. B. die Darstellung des Evang. Matthäus einen gelb-blau geteilten (komplementären) Bildgrund. Das Gewand ist grün mit roten Falten und rostbrauner Kontur (Komplementäre Falten-Vokabeln). Der Mantel ist in Purpur gehalten, jedoch so stark mit Weiß gehöhlt (siehe S. 110 „sekundäre Lokalfarbigkeit“), daß die „Grundfarbe“ Purpur zu der Farbvokabel der Schattenangabe geschrumpft ist. Der Flechtwerkrahmen der Darstellung weist die Farben Rot-Braun, Gelb-Rot sowie Grün-Purpur auf, außerdem für die zwischengesetzten Tierornamente Gelb-Grün; d. h. die gleichen Farbvokabeln, die für die rein ornamentalen Zierseiten benutzt werden (Initialblatt XPI).

Die bisherigen herausgegriffenen Beobachtungen wollen erkenntlich machen, daß eine erste entscheidende Phase in der Entwicklung der Farbenikonographie mit der Herausstellung einer begriffsbestimmten Farbigkeit abgeschlossen ist, die den Bildgrund, den Raum und die Figur, das Gewand und Inkarnat umfaßt. Entscheidend ist diese Entwicklungsperiode für die Geschichte der christlichen Bildgestaltung deshalb, weil hier eine direkte, unmittelbare Vorstufe für die mittelalterliche Farbigkeit erreicht ist. Die illusionistischen Darstellungsmittel, die „räumlichen“ Farbnuancen, sind auf ihre Grundfarben zurückgeführt. Es haben sich Farbvokabeln gebildet, die als wiederkehrende Zeichen vorerst der farbigen Idee des Kultischen genügten. Sie sind dekorativ eindrucksvoll, nach unserer Vorstellung, und von „sinnlich-sittlicher Farbenwirkung“ gemäß mittelalterlichen Denkens. Sie waren fähig, einen religiösen Gedanken in einem Stoff wiederzugeben. Als Meilensteine des historischen Weges der Farben sind anzusprechen: der Illusionismus der Wirklichkeitserscheinungen (Impressionen, Nuancenreichtum), seine historische Abnutzung, die Steigerung und die Verfestigung einzelner farbigen Elemente zu bestimmten Vokabeln. Dieser Vorgang liegt durchaus im Sinn des Mittelalters begründet, sofern „im Teil des Ganzen“, nämlich der Vokabel, das „Ganze“, nämlich eine bestimmte Bildvorstellung, enthalten ist.

Ist die religiöse Vorstellungswelt, wie wir sahen, die Voraussetzung für eine Farbenikonographie, so ist das farbige Gewand, das diese Vorstellungswelt annahm, der spätantiken Bildung entnommen. Das heißt, einer Bildung, die sich durch eine religiöse und künstlerische Empfangsbereitschaft gegenüber allen Mittelmeerkulturen auszeichnete, wobei neben vornehmlich kleinasiatischen, hellenistischen Bestandteilen, die schon nordische Wechselbeziehungen aufgenommen hatten, arische, farbengebundene Überlieferungen eindringen. Somit war die größte geschichtliche Epoche einer Mischkultur, die in sich die Hinderung einer eigenmächtigen, abgeschlossenen Phantasieentwicklung barg, die Geburtszeit der Farbenikonographie. Diese Ikonographie war bereit zur Befruchtung, Erweiterung und Veränderung mittels unkultischer Farbvokabeln. Soweit sich der mittelalterliche Farbenkanon mit letzteren speiste, soweit werden Neuschöpfungen von Farbvokabeln und Eliminierungen von unverständlichen, zeitlich und geographisch dort einsetzen, wo die mittelalterliche Kunst völkisch-nationale Schmuckfarbigkeit aufnahm; andererseits wird eine farbige Verfestigung und Bestätigung der Farbenikonographie in besonderem Maße dort anzutreffen sein, wo die mittelalterliche Machtvorstellung sich der politischen Idee des antiken Imperiums bediente und damit den farbigen Parallelismus zwischen Welt- und Gottesstaat leicht begriff.

Zwei Farbenkreise haben den Kanon grundlegend beeinflußt und gestützt. Ihre rasche Bildausbreitung ist schon an den besprochenen Beispielen römischer Kultmalerei ersichtlich geworden: die imperiale *Machtfarbigkeit* (Purpurbedürfnis) und der *Auferstehungs- und Aufbruchsgedanke*, der sich des landschaftlichen Sinnbildes bediente (Sonne, Morgen, Licht über fruchtbarer Landschaft). Beide entstammen verschiedenen Quellgebieten von Vorstellungen. Der erste ist spätantiken, hellenistischen Ursprungs (historische Farben), der zweite hat fast alle religiösen Phantasien, die mit der Vorstellung eines „arischen“ Weltbildes verhaftet sind, durchtränkt (ideale Farben). Seine farbige Vielseitigkeit innerhalb der mittelalterlichen Farbenikonographie ist ungeheuer. Er bedient sich für die Darstellung ebenfalls spätantiker Mittel. Aber diese schwinden, je stärker diese Farbidee dekorativ-sinnbildlich vereinfacht wird. Die Vokabeln dafür sind die Farben der Morgenröte am Himmel: Orange, Rosarot, Gelb, Purpur, die sich über die Bildgründe, Wolkenbänder und die bildumschließende Ornamentik verbreiten. Als Landschaftsvokabel ist ihnen zugehörig die Farbe Grün oder Grüngelb (Bodenstreif), die Farben Blau und Gold des Himmels-

raumes, die Farbe Blau des „Jordan“-Wassers. Diese Bildvokabeln werden durch verschiedene Stadien dekorativer Flächenerstarrung zu einer Bildkonstruktion hingeführt. Sie werden ihres Charakters als Erfahrungsfarbe entkleidet, jeder neuen Erfahrung enthoben und zur Grundfarbe archaisiert. Der gedanklichen Disziplin und Begriffsordnung des hohen Mittelalters tritt eine Bilddisziplin entsprechend gegenüber, die in der Ordnung der Farbvokabeln zum Ausdruck kommt.

Die Machtfarbigkeit wird mittels der Vokabeln Purpur (Rot-Blau), Gold (Gelb, Orange) und Silber gegenwärtig. Sie umgreift Gewand, Hoheitsattribute, Schriftseiten. Die Vielfältigkeit der Anwendung dieser Vokabeln innerhalb der christlichen Malerei, ihre Herrschaft in den Bildern verdankt dieser Farbenkomplex nicht allein der Ausdrucksstärke kultisch-hierarchischer Typologie. Die Weltweite des mittelalterlichen Imperiumsgedankens, der durch Renovationen periodisch seine Auferstehung erfuhr, belebte und erweiterte das Purpurbedürfnis, von dem die kultische Färbung wiederum Nutzen zog. Es ist weniger das besondere Verdienst Roms, als vielmehr der allgemeine Weltgedanke an das Fortleben des antiken Imperiums, der die kosmopolitische Bedeutung der Purpurvokabel im Kanon stützte.

Neben der Kategorie von kultisch gebundenen Farbvokabeln, die die „beharrenden Kräfte“ innerhalb der Ikonographie darstellen, erwuchs eine weitere Gruppe von Farbvokabeln aus der archaisch erhärteten Nuancenskala, der illusionistischen, „räumlichen“ Gewand- und Inkarnatwiedergaben, die wiederum einer religiös unvoreingenommenen Phantasie entstammen. Auch sie wurden schrittweise ihres „beobachteten Farbwertes“ enthoben und zu dekorativen Farbvokabeln ausgebildet. Es sind das die Farben für Licht und Schatten oder für Plastik und Räumlichkeit, dargestellt in der Gewand- und Inkarnatwiedergabe, nämlich: Blau und Grün als Schattenfarbe, Gelb und Rot als Licht- und Clavenlinien in den Gewändern; dazu Blau und Grün sowie Rot und Orange als Schatten- beziehentlich Lichtlinien in fleischfarbigem oder farblosem Inkarnat. Diese Farben wurden als graphische Linienführung für Faltenwiedergaben und als Binnenzeichnung verwendet. Die Herausbildung dieser Kategorie von Farbvokabeln eröffnete Wege für eine unkultische Schmuckfarbigkeit innerhalb des christlichen Farbenkanons. Das Bedürfnis nach Schönfärbung und Buntheit wurde hier befriedigt. Hier, in dem farbigen Faltengerüst der Gewand- und Inkarnatflächen, verrät das Eindringen einer Schmuckphantasie in das streng farbenikonographisch gezeugte mittelalterliche Bild zugleich das Eindringen eines dem Menschen innewohnenden naturgegebenen Farbengesetzes<sup>61</sup>. Denn die Bevorzugung der „intensivsten Farbpigmente“ Rot-Gelb innerhalb der natürlichen Farbenreihung, die oft die Funktion der imperialen, geschichtlichen Machtfarben Gold-Purpur im Bild übernehmen – hat „schon der offene Sinn der ältesten Kulturvölker herausgefunden“<sup>62</sup>. So kann angenommen werden, daß das bevorzugte Herauslesen z. B. der Lichtfarben Rot und Gelb aus der spätantiken Illusionsmalerei und ihr Einsatz als Farbvokabeln mit auf solchen Voraussetzungen beruhte.

So führt der archaische Ausleseprozeß die Vielheit von unzähligen und nie gleichfarbigen Nuancen im Bild zu einer Farbvokabelreihe zusammen, die aus wenigen, ausgesuchten Vokabeln besteht. Diese wenigen werden zahlreich, das heißt in Wiederholungen, zur Wiedergabe in das Bild eingesetzt. Die schöpferische Tat der mittelalterlichen Farbenerfindungen beruht vor allem darauf, daß die ikonographisch bestimmten Farben, die mit der allgemeinen Ikonographie aus der Gründerzeit der christlichen Lehre vererbt wurden, soweit verfärbt, das heißt auf die Klarheit

<sup>61</sup> Es möchte diese Gesetzlichkeit, die sich auf die natürlichen Farbempfindungen unserer Sinnlichkeit begründet und unabhängig von den Kunstgesetzen wirkt, als eine biologische angesprochen werden. Dieses naturgegebene Farbengesetz ist dem ikonographischen entgegengesetzt, siehe S. 80 oben.

<sup>62</sup> Vgl. A. Schmarow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905; siehe hierzu S. 120 oben.

ihrer Grundfarben gebracht wurden, daß sie mit Hilfe einer natürlichen Schmuckfarbigkeit erweitert werden konnten, ohne einen künstlerischen Bruch zu erleiden.

## V. DER NICHTKULTISCHE FARBENKANON

Jene bildende Kunst, die ihr Dasein dem Schmuckbedürfnis verdankt, das will sagen, die außerhalb der christlichen Kultkunst ihre Berechtigung fand, wird gleichfalls einen Einfluß auf die Farbenikonographie ausgeübt haben. War die christliche Malerei als „Kunst des Südens“ vornehmlich den Maßstäben einer „Machtkunst“ verpflichtet und an die Vorrechtstellung der menschlichen Gestalt und ihrer farbigen Repräsentation gebunden, so werden sich die Farbvorstellungen und Vokabeln der mittelländischen, unkultischen Kunst innerhalb der gestaltenfeindlichen Schmuck- und Zierkunst eingefunden haben. Das heißt jener uns ferneren Phantasiewelt, die sich in den verschlungenen Bewegungen von Flechtwerk, Ranke oder Tierleib auf farbigem Grund sinnbildhaften Ausdruck schuf und deren Geltung mit der Kunst und Vorstellungswelt der Völkerwanderungsepochen umrissen werden kann. Die Einfügung von Farbvokabeln in die Farbenikonographie, die sich nicht mit den „mittelländischen“ Farbvorstellungen allein erklären lassen, wird auf den farbigen Einbruch dieser vorchristlichen Kunstübungen zurückzuführen sein. Zuzug der Ausbreitung der christlichen Kunst und der Vermehrung des kultischen Apparates auf einem Missionsboden, wo christliche Ideen erst Wurzel fassen mußten und wo eine eigene Kunsttradition lebte, wird zu erwarten sein, daß eine fremde und eine bodenständige Farbigkeit sich entgegenstanden und beeinflussten. Nun kann es hier nicht die Aufgabe sein, auch nur annähernd die schwierigen, heute noch nicht abschließend geklärten völkischen Wurzeln der Völkerwanderungskunst aufzudecken, die sich räumlich bis in fernere östliche und nordische Gebiete erstrecken, die die großen „Nordvölker“, nord- und zentralasiatische sowie iranische Stämme umgreifen<sup>63</sup>. Hier kreuzen sich Wege von Farbvokabeln, die aus gleichen Quellgebieten sowohl in die Bahnen der Völkerwanderungskunst wie in das Mittelmeerbecken abfließen, wie die Sinnbildfarben einer „Oasenlandschaft“, der „Morgenröte“, des „Regenbogens“, des „Vogelgefieders“. Andere Vorstellungen, z. B. aus der Farbenwelt des Orients traten hinzu. So sei hingewiesen auf die astrologischen Farben der Planeten<sup>64</sup>, die sich seit dem dritten Jahrtausend (Sumerer) gebildet hatten. Ihre Farbvokabeln wechselten innerhalb der Planetenikonographie zwischen Gold, Gelb, Rot, Purpur, Grün, Blau, Silber, Weiß. Die Planetenfarben waren nach griechischer Auffassung (Platon) „glänzend“, gelblich, rötlich, weißlich. In der früharabischen, aus griechischen Quellen schöpfenden Enzyklopädie der „Treuen Brüder“<sup>65</sup> werden vier Hauptfarben aufgeführt, entsprechend den vier Polen, Himmelsgegenden, Jahreszeiten, Winden, Temperamenten, Körpersäften und Hauptsaiten der Musikinstrumente, als Rot, Gelb, Blau, Grün, die wiederum am Regenbogen hervortreten. Nach gnostischer Lehre<sup>66</sup> vergleicht sich das (ursprünglich iranische) „Welt-ei“ mit dem des „Pfaues“, das trotz „Eines“ in seiner Anlage 365 Farben birgt. Solche – herausgegriffene – Vorstellungen lagen wie ein farbiges Netz über jene Räume gebreitet, die den Boden für die Entwicklung einer abendländischen mittelalterlichen Farbenikonographie abgaben.

<sup>63</sup> Hier sei auf die Untersuchungen von Jos. Strzygowski verwiesen.

<sup>64</sup> Vgl. Lippmann a. a. O., Abschnitt „Die Quellen der alchemistischen Lehre“.

<sup>65</sup> Die wichtige Enzyklopädie, die „Schriften der lauterer Brüder“ oder der „treuen Brüder“ oder „treuen Genossen“ (siehe Dieterici, Berlin 1858) beziehen sich auf einen 950 gegründeten Geheimbund; ihre Abhandlungen jedoch gehen auf spätgriechische Lehren und Vorstellungen zurück, wenn sie auch auf syrische Übersetzungen aus dem 5. Jahrhundert beruhen; vgl. Lippmann a. a. O. S. 369ff.

<sup>66</sup> Lippmann ebd.

Die Schmuckfärbung der Völkerwanderungszeit ist an einen engen, übersichtbaren Farbenkanon gebunden, der sich aus einer sich wiederholenden Vokabelreihe zusammensetzt, die wiederum auf eine lange, ehrwürdige Vergangenheit blicken kann. So werden auch diese Farben als Bedeutungsfarben zu werten sein, die zuerst eine magische Anwendung, einen sinnbildlichen Wert gehabt haben, der dann im Laufe wiederholter Anwendung verlorenging und in die Konvention des Dekorativen einmündete, somit das Schicksal der gleichzeitigen Tierornament- und Geflechtsformen teilte, deren Inhaltsbedeutung gleichfalls erlosch und die zuletzt als ein ausdrucksvolles Spiel der Formen erhalten blieben. Somit würde auch für diese Farben der Begriff einer Ikonographie am Platze sein, diese jedoch liegt abseits von der hier zur Untersuchung stehenden kultisch-mittelalterlichen Farbenikonographie. Die Vokabeln der ersteren wurden im Laufe kommender Jahrhunderte von der Vormachtstellung der Kultkunst ausgelöscht. Nur in den Tiefen der Volkskunst blieben Teile davon lebendig.

Es soll hier nur angedeutet werden, wieweit sich bestimmte Farben aus diesem schmückenden Kanon auffällig heraushoben und sich innerhalb der mittelalterlichen Farbenikonographie einen Platz eroberten, den sie bereits in der Frühgeschichte, das heißt hier der nichtchristlichen Kunst besaßen. Die Farbigekeit nordischer wie auch teilweise asiatischer Kulturen ballt sich auffallend in der Farbenbindung Rot-Gelb zusammen<sup>67</sup>. Sie beherrschen Edelmetall- und Gewebekunst. Sie treffen sich ebenso in ägyptisch-koptischen wie byzantinisch-hellenistischen, persischen und sassanidischen Geweben (noch heute ist die Farbe Rot-Gelb in Nordasien eine traditionelle Volkskunstfarbe). Die Metallschmuckkunst der Völkerwanderungszeit und ihrer vorgelagerten Epochen, deren vielräumig verschlungene Pfade der Formenwanderung zu verfolgen nicht im Rahmen der gestellten Aufgabe liegt, prägt zum mindesten eine eigentümliche Machtfarbigkeit im Schmuckstück, soweit sich neben Goldgrund eingelassene rote Almandine, Bernstein, Purpurgläser und rote Granaten, teilweise in farbiger Addition mit grünen Glasflüssen oder Steinen (Malachit) finden lassen. Gelb war die Farbe des nordischen, an Wert dem Golde gleichen Bernsteins. Soweit die Geschmacksrichtung wandernder und herrschender Germanenstämme in Europa, Asien oder Afrika die Schmuckfarbigkeit christlicher Kunstübung beherrschte oder beeinflusste, so weit laufen die Wege der Farbvokabeln Gelb (Bernstein, Gold), Rot (Almandin, Granat). Sie dringen in die Schmuckfarbigkeit merowingisch-fränkischer, angelsächsisch-irischer, süditalischer Malereien ein. Diese Vokabelverbindung wurde in der „römischen“ Färbung des 7.–9. Jahrhunderts angetroffen, die mit solchen Farben an die kleinasiatische Kunst gebunden schien, die wiederum nicht das Ursprungsgebiet sein kann. Wir finden sie ebenso als nordasiatische Rankenfärbung und islamische Ornamenttönung. Es ist zu vermuten, daß die farbige Bindung spätantiker Goldgewanddarstellungen mit den roten (purpurnen) Claven und roten Faltenlinien, die sich, wie wir sahen, in christlichen Mosaik- und Freskenzyklen dekorativ vokabelhaft herausgeschält hatten, zu solcher Buntheit durch die sehr alten, sinnbildhaften Metall-Edelsteinfärbungen gedrängt wurden. Als der Islam alte Kulturreiche überrannte, zehrte seine Kunst zuerst von der der Unterliegerstaaten. Spätantike und Persien „färbten“ auf ihn ab. Die Vokabeln Rot, Gelb, Purpurblau, Grün erscheinen als Sinnbildfarben zum Beispiel in den islamischen „Frühlingsteppichen“<sup>68</sup>, deren Motive an mazdaistische Landschaftsbilder (Wasserblau, Pflanzengrün, Goldsand) erinnern, die wiederum ihre Farbigekeit, wie wir sahen, in die Bildvokabeln der römischen Mosaiken des 4./5.–9. Jahrhunderts ausstrahlten.

<sup>67</sup> Vgl. S. 85 Anm. 14.

<sup>68</sup> Beispiele für solche islamische „Frühlingsteppiche“ sowie ähnlicher Motive auf Freskfußböden buddhistischer Heiligtümer siehe J. Strzygowski, *Asiens bildende Kunst*, Abb. 487 und S. 494ff.

So münden hier *arische Farbvorstellungen* ein; finden sich Spuren, die auf weiträumige Wanderungen einzelner Farbvokabeln schließen lassen. Solche Farbvorstellungen berühren den gleichen, mächtigen Farbkreis, der die christliche Ikonographie befruchtete.

Die vorkarolingischen Malschulen merowingischer, angelsächsischer oder irischer Herkunft, einschließlich jener nach italischen Vorlagen kopierten Handschriftengruppen, die alle der „gereinigten“ Erneuerung liturgischer Bücher durch Pipin und Karl dem Großen im Sinne römischer Gottesdienstordnung voraufgingen, lassen die nordische Ausdrucksornamentik offenbar werden, deren Elemente der Völkerwanderungszeit entstiegen sind. Die farbige Lebendigkeit solcher Initial- und Ziermalerei erregte noch im hohen Mittelalter Bewunderung, daß so „nebeneinander und übereinander gelegten Verschlingungen, die knoten- und kettenförmig zusammengebunden und mit so trefflichen erhaltenen Farben bemalt sind, daß man glauben möchte, sie seien eher durch den Fleiß von Engeln als von Menschen geordnet“<sup>69</sup>. Das System von Ordnungen, die sich zusammensetzen aus Riemenzungen, Flechtwerk, naturfernen, erfundenen Ranken oder Tierleibern, die keine oder sehr versteckte Naturerinnerung in sich bergen, überzieht ein gleichmäßig bunter Farbenkanon, dessen verwirrende Vielheit sich in wenige dekorative, klare Farbvokabeln auflösen läßt. Der Kanon haftet nicht an bestimmten Formen, er gleitet über sie hinweg und überwindet sie. Aber er verunklart sie auch, indem er die Formengrenzen ignoriert. Ebenso wie der Linienfluß der figurenfernen Ornamentik die „vorgesetzten“ christlichen Gestaltentypen lockert und deren Formenklarheit seinen Ornamentgesetzen unterwirft, wie er Gewandfalte in Ranke, Körper und Antlitz als geometrische Zeichnung, Haar zur Schlaufe und Auge zur Rosette „übersetzt“, so überzieht auch ein Kanon von wenigen Vokabeln die Initialen, ihre Füllung und ihren Grund, zerlegt Architektur und Symbolzeichen (Kreuz, Lamm, Vogel, Fisch), Gewandfläche und Gewandfaltung, Korpus und Inkarnat. Im Bild führt die Farbe und nicht die Form. Zwischen beiden gibt es kein Gleichgewicht. Der Farbenkanon ist ein selbständiges Darstellungsmittel. Schon hier spricht sich – im Gegensatz zur farbigen Bildklarheit der Südkunst – eine Farbenikonographie aus, deren Charakter in der Steigerung des Kanons zur Schmuckfunktion im Bild begründet ist. Der Riß zwischen Form und Farbe klappt um so tiefer, je mehr sich die Zeichnung als Wiedergabe von christlich-kultischen Figuren ausgibt. Je weniger dieser Formenapparat in die Malereien hereingenommen wurde, um so eindeutiger fallen die Illuminationen auseinander in: dekorative Farbvokabeln Rot, Rosa, Braun, Gelb, Grün und in „römische Färbung“ Purpur, Blau, Grau, Weiß. Beide Gruppen werden zahlenmäßig erweitert. Das geschieht durch „Archaisierung“ der in beiden enthaltenen „Machtfarben“ Rot, Gold (Gelb) und Purpur, Gold. Die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Vokabeln werden durch „Nuancierung“ bereichert; jedoch solche Nuancen zugleich auf die Stärke der „Grundfarben“ gebracht und damit dem Gesetz der farbigen Archaik Genüge getan. So vertreten dekorativ die Vokabeln Violett, Lila, Rosa, Karmin, Rot, Rostbraun, Zimtbraun zugleich die purpurroten Farben; hingegen Ockergelb, Schwefelgelb, Lichtbraun, Orange die Farbe Gold. Diese zusätzlich gewonnenen Vokabeln, die sich in der römischen Farbentwicklung nicht fanden, verteilen sich auf beide obenerwähnte Vokabelgruppen, tragen zu einem „ikonographischen“ Farbdurcheinander bei im höheren dekorativen Bildsinn. Sie bedeuten eine künstlerische Belebung der ikonographischen Vorstellungsenge der Farben.

Es heben sich aus diesem Farbenkanon einige engere Verbindungen heraus. Die Vokabeln R o t,

<sup>69</sup> Ausspruch von Girald Cambrensis im Jahre 1200; siehe *Topographia Hibernica* dist. 2, c. 38, *The chronicles of great Britain and Ireland* V, London 1867, 123.

Gelb binden sich mit der Vokabel Grün zu einem bildführenden, charakteristischen Dreiklang. Er beherrscht die Illuminationen sowohl der süditalischen (außerrömischen) wie auch der merowingisch-fränkischen und inselländischen Handschriften und erinnert an die Metallfarbigkeit der Völkerwanderungskunst. Dieser Dreiklang überzieht Flechtwerk, Initiale und Grund, sämtliche „ererbte“ Tierwesen sowie Palmettenfriese antiker Naturerfahrung, Schriftreihen und die Architektur der Kanonesbögen. Er gleitet auf naturnahe Pflanzenformen über. Zu diesem Zweck verteilen sich die Vokabeln auf die Einzelformen, geben ein Blatt gelb, den Stiel grün, den Kontur rot, so daß der Farbklang der benachbarten freien Ornamentik gewahrt bleibt. Dieses Gesetz der Priorität der Farbe über die Form weist sich auch dort aus, wo die Kraft der Abfärbung der gestaltenlosen Kunst auf die Gestaltentypik wirkt. Eine Fülle von Beispielen kann diese Beobachtung unterstützen. So ergreift die Vokabelreihe Rot-Grün-Gelb die Pfauenvögel und Drachentiere, springt über auf Symbolfiguren wie Lamm, Fisch, Vogel. Eine dreifarbige Linienführung überzieht als graphische „Fellstruktur“ das Lammsymbol, deren naturnahe Form durch den farbigen „Ornamentausdruck“ angegriffen wird. Einer gleichen farbigen Unterordnung unterliegen die Haartrachtmotive der Gestalten. Ein übereinstimmender Dreifarbenklang der Fisch-Vogel-Initialen in nordischen, fränkischen und süditalischen Handschriften färbt oft auf die benachbarten Schriftseiten ab. Dieser Dreifarbenklang stellt oft einzelne seiner Vokabeln gesondert heraus. So heben sich gern die Vokabeln Rot und Gelb auf grünem Hintergrund ab, wobei beispielsweise die beiden ersteren als ikonographisches Vogelornament (Phönix) ihre Quellenabstammung nicht verleugnen und sich trotzdem dem Dreiklang einfügen. Rot-Gelb bleibt eine charakteristische (metallfarbige) Ranken- und Flechtwerkfarbe, die sich auf Nimben, Inkarnat und Gewand der Gestaltenkunst überträgt. Eine unkultische, unrömische Färbung drückt sich in der Komplementärbindung der Vokabeln Rot-Grün aus, die Flechtwerk, Ranke sowie Fisch-Vogelmotiv und Architektur (Kanonesbögen) erfaßt. Ebenso leicht bindet sich die dekorative, der purpurnen Machtbedeutung entschlüpfte Vokabel Rosa mit Grün. Die spätantiken Ornament- und Pflanzenvokabeln Gelb-Grün der naturnahen Palmetten sowie der erfundenen Ornamentschlingungen ziehen Gestaltenmotive wie Nimben, Gewänder in ihren farbigen Bann und verteilen sich auf Haarfarbe (Grün) und Inkarnat (Gelb). Oft tritt als Konturführung die Vokabel Rot hinzu, erweitert den Zweiklang zu dem führenden Dreiklang, als liefen über jeden Formenzwang farbige Fäden hinweg, die zur Farbmacht Rot-Grün-Gelb hinführten. Die Vokabelbildung Rot-Blau, die ausgesprochene Farbe des Morgenhimmels und der davon abgeleiteten „Wolkenbänderfarben“, tritt seltener hervor. Sie überträgt sich auf Symbole wie den Johannesadler, der damit die Gefiederfarbe des Hahnes annimmt. Die Gestalten übernehmen sie auch als Haarfarbe. Ihre dekorative Verkopplung mit den Farben Grün-Gelb läßt an die späteren mittelalterlichen Ranken- und Rahmenfarben denken, die sich andererseits als Keime in der Vokabelbildung „Wiese-Wolken“ der Mosaikzyklen von S. Maria Maggiore fanden.

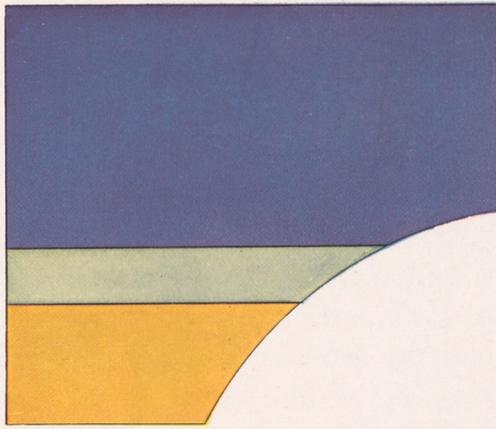
Diese bisher erwähnten dekorativen Farbvokabeln sind teilweise mit den klassisch überkommenen Machtfarben Purpur, Blau, Gold verschmolzen worden. Die hierarchisch-himmlische Vorstellungsfarbigkeit ist in den Kanon eingedrungen. Die leichte Vertauschbarkeit der Farben Purpur und Gold mit Rot und Gelb läßt die Frage offen, wieweit jene sich von letzterer vorstellungsmäßig trennen lassen als römisch-hellenistische Machtfarben einerseits und Völkerwanderungsschmuckfarben andererseits. Ihre Verflechtung wird zutiefst von der gemeinsamen Wurzel herühren. So löst sich leicht heraus: Grün-Purpur (für Rot) für das Fisch-Vogelmotiv, für Gefieder, Flechtwerk, geometrische Ranke, naturalistische Palmette, Schrift; oder: Purpur, Rot, Gelb für

Geflecht, Tierornament, Symbol, Nimbus und Gewand. Die antike Schriftfarbe Purpur (als Grund) räumt manchmal diesen Platz den dekorativen Vokabeln Rot, Grün, Gelb ein, die sich dadurch mit gleichem farbigem Recht als „Bedeutungsfarbe“ der Schriftseiten bemächtigen.

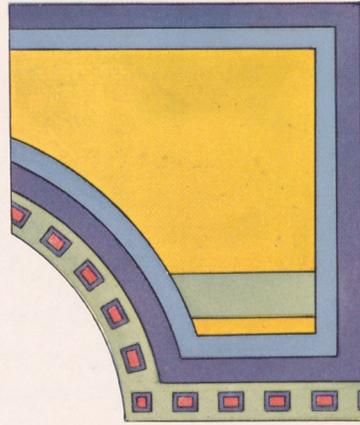
Die Färbungen der Gewänder der Civitas-Dei-Gestalten halten im allgemeinen die überkommene ikonographische Machtfarbigkeit ein. Nur entsteht der Eindruck, daß solche von Vorwürfen beeinflusste Gestaltenfarben gleichzeitig den Gesetzen natürlicher Farbenwahl nachzugehen sich bemühen, das heißt Gesetze auf Grund der den Farben innewohnenden „Zuneigung“ und „Abstoßung“ (Komplementärgesetze) berücksichtigen<sup>70</sup>. Diese Tendenz ist dort spürbar, wo der Zwang des Nachahmens sich am schwächsten durchsetzt. So gesellt sich die Purpurfarbe (im Gewand und Ornament) gern zu Grün, die Farbe Blau zu Gelb. Der Überblick über die Gewandfärbung dieser Civitas-Dei-Gestalten, die formal als eine dekorative menschliche Figurenornamentik aufgefaßt werden und von Flechtwerk, Ranke und Rahmung eingeschlossen bleiben, beweist, daß die Gestaltengruppe Christus, Maria, Evangelisten betont „machtfarbig“ übernommen werden, gemäß der römischen Ikonographie des 6./7. Jahrhunderts. Diese hebt sich aus der Ornamentfärbung heraus. So trägt Christus die Farben Purpur (Rot, Blutpurpur oder Himmelblau), Gelb (Ocker, Orange), sowie die dekorativ aufgespaltenen und erweiterten „Nachbarfarben“ der Machtvokabeln wie Braun, Lila, Rosa, Violett, oft mit gelben (nie goldnen) Claven geziert (ganz selten findet sich eine spätantike Goldlichtlineatur). Maria trägt Purpur und Gelb (statt Gold). Manchmal drängt sich ein Grüngewand (als Mantel und Tunika) dazwischen, das sich im römischen Kolorit überhaupt nicht fand. In solchen Fällen verbrämt sich die Grüngewandung gern mit Purpursignen<sup>71</sup>. Die Evangelisten zeigen oft purpurfarbige Gewänder und gelbe Claven oder Faltenlinien. Die archaische Auffassung von „räumlicher“ Vorstellungsfähigkeit übernimmt oder baut selbständig – ob eine Übernahme oder ein Parallelismus vorliegt, ist schwer zu entwirren – die Klarheit der Faltenvokabeln aus, die die römische gleichzeitige Entwicklung aus dem ererbten Nuancenreichtum gewann. Die Gewandflächen werden mit Hilfe farbiger Linien geordnet, die farbige Selbständigkeit der Falten durch den benachbarten Ornamentfarbenkanon angeregt und entzündet. Isoliert stehen auf Purpurgewändern blaue und rote Falten oder gelbe Säume, überziehen rote und purpurne Linien die Gelbflächen, heben sich auf ockergelbem Grund grüne Linien ab. Das Überhandnehmen der dekorativen Faltenvokabeln in den Gewandflächen ist wohl der Ausdruck einer generellen archaischen Farbentendenz, die Einheitsfärbung der Gewänder im Sinne einer farbigen Bilddekoration zu verlebendigen. Hier wird jedoch die Verunklärung der Formen, die aus diesem Gesetz folgt, nicht als Beschränkung empfunden oder als Farbenarmut anzusprechen sein – ein Eindruck, der sich gegenüber römischen Mosaiken einstellt, die gleichen Gesetzen folgen –, sondern wird als eine Anregung empfunden, die ikonographische Färbung im Bild zu beleben. Solche Vorgänge nehmen dort an Deutlichkeit zu, wo weniger ikonographisch gebundene Gestaltentypen wie zum Beispiel Engel, ihre Symbole oder Schriftseiten, Gelegenheit zu Farbübertragungen aus einer benachbarten Ornamentwelt ergeben. Solche Übertragungen finden sich in der Gewandung (rote, blaue Gewänder mit gelben Säumen; grüne Gewänder mit rot-gelber Zeichnung), in der Zusammenstellung von grünen Tuniken und Purpurmänteln, in zwei- und dreifarbigem Gewandaufteilungen (Gelb-Rot; Gelb-Rot-Grün). Das heißt, die Ornament-Vokabeln, die rot-gelb-grünen Rankenfarben, die mit den Machtfarben einen Kanon bilden, ergreifen die Gestaltentypik und Symbole. Die figürlichen, ikonographisch bedeutungslosen Ornament- und Tiermotive gleichen sich der farbigen Nähe, beispielsweise der

<sup>70</sup> Siehe S. 115 Anm. 61.

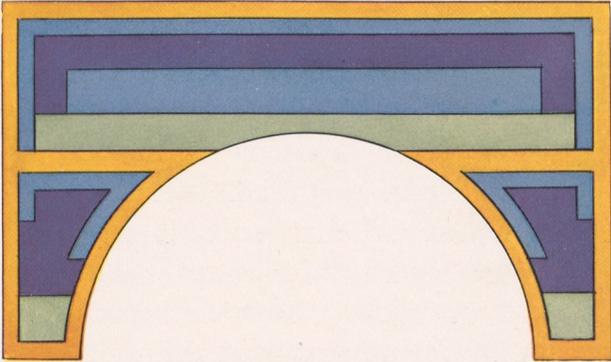
<sup>71</sup> Zumeist in Anlehnung an grün-purpurne Ornamentfarben.



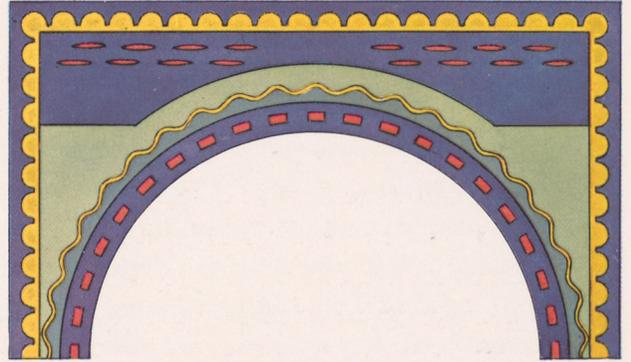
I



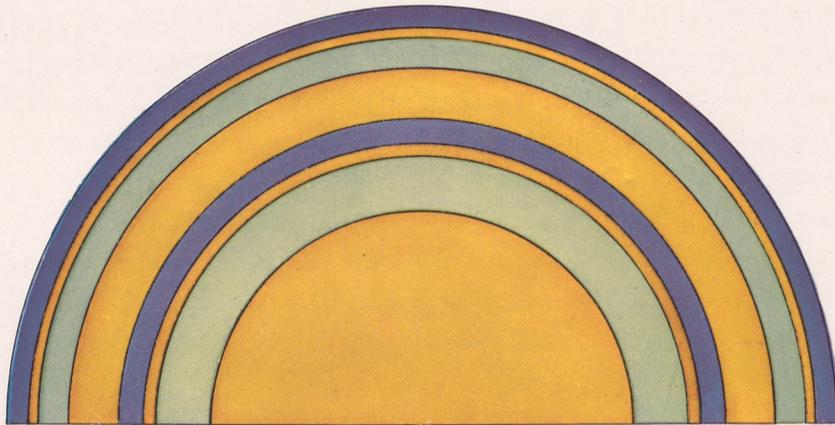
II



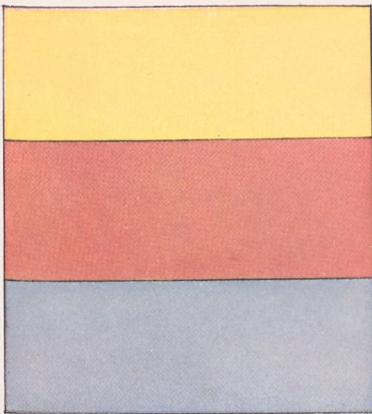
III



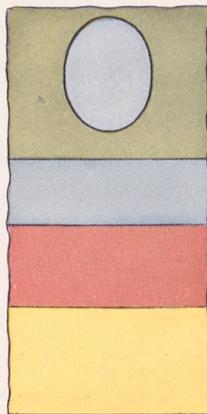
IV



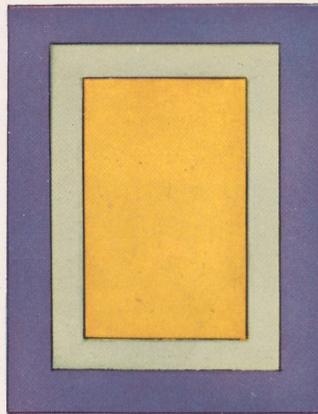
V



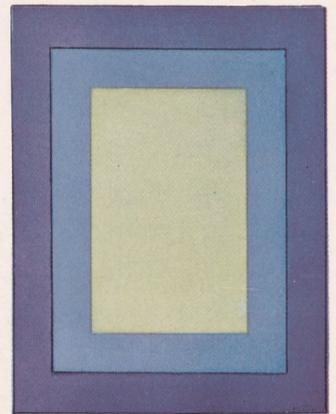
VI



VII



VIII



IX

Farbskizzen-Tafel

Schematische Darstellungen der farbigen Bild-Hintergründe (Farbvokabelverteilung) einiger mittelalterlicher Mosaiken und Malereien in Rom. I S. Prassede, Triumphbogen. II S. Prassede, Apsis. III S. Maria in Domnica. IV SS. Achilleo e Nereo. V S. Marco. VI S. Maria Antiqua bzw. S. Saba. VII S. Clemente, Unterkirche (Himmelfahrt Mariae). VIII und IX Typen von früh- und hochromanischen Bildgründen, als Vergleich.



gelben Schriftzeilen auf rot-blauem Grund, an, das heißt, sie übernehmen eine Bildfarbe, die sich charakteristisch ebenfalls in den römischen Fresken des 7./8. Jahrhunderts zeigte und die auch im farbigen Bildraum nordisch-karolingischer Kunst zu finden war. Das farbige Gewicht der nichtkultischen Ausdrucks- und Ornamentfarben beeinflusst die Farbenikonographie. Die einzige Farbe, die keine „Farbe“ ist, das reine Weiß, die ikonographisch bedeutsame Farbe der Candidi, fehlt bis auf geringste Ausnahmen, die sich von einer unselbständigen Nachahmung der wollgrauen, antiken Tunika ableiten lassen. Die Farbe Weiß wird von der Schmuckphantasie ignoriert.

Es bleibt noch übrig, einen Blick auf die Farbigkeit der Machtattribute zu lenken, auf die Embleme, Nimben, Kruzifixe. Sie alle sind aus der farbenikonographischen Vorstellungswelt übernommen. Die Attribute der Evangelisten, die symbolischen Tiere, tragen jedoch überwiegend die dekorativen Farbvokabeln der Ornamentik (Rot-Grün-Gelb, Rot-Gelb, Rot-Blau-Gelb). Ja, die Priorität der Farben über die Formen geht so weit, daß jene oft in eine Dreiklangfärbung aufgeteilt werden und der Unterschied zwischen der Kategorie der naturnahen Tierformen mit übernommener Beobachtungswirklichkeit und jener aus dem Ornamentgefüge entwickelten mittels der Farbigkeit verwischt wird. Selten trägt die erstere Kategorie die ihr zustehenden Farben, so daß Adler, Löwe, Stier bräunliche, grünliche, rötliche oder orange Gefieder- und Fellfärbung erhalten. Sie setzen sich dann in solcher Übernahmetreue hart und farbenfeindlich von der umgebenden Ornamentfärbung ab, obwohl sie, in den Szenenapparat der Südkunst versetzt, selbst dann noch ihre farbige Steigerung nicht verleugnen würden. In Anlehnung an die gleichzeitigen frühchristlichen, zumeist oströmischen Schmelz- und Goldschmiedearbeiten tragen die Kruzifixe die Farben Gelbbraun (Gold), Grün, Purpur, Rot oder Blau mit weißen Sternen (Perlen) als eine malerische Wiedergabe artgleicher Kultgeräte. Die Gewandung des Gekreuzigten korrespondiert oft mit den schmelzfarbigen, metallischen Kreuzstamm-Farben (grüner Schurz mit Purpurclaven). Dort, wo eine „Flächennot“ für diese korrespondierenden Farben eintritt, bieten sich die Gliedmaßen des (an sich inkarnatfarbigen) Korpus zur Farbaufnahme an (andersfarbige Arme, Beine). Sie erhalten somit eine Farbe, die Kreuz und Gewand entspricht. Diese Übertragungssucht der Vokabeln von „römisch-ikonographischer“ zu „dekorativer“ Färbung zeigt sich besonders bei den Nimben, der Haarfarbe, dem Gewand mit Hilfe der Vokabeln Purpur-Gelb. Andererseits dringen die alten Ornamentfarben Rot-Gelb schrittweise in den kultischen Farbenkreis ein. Hierbei nehmen die Architektur motive (Kanonesbögen) die Ornamentfarben Gelb-Rot-Grün wie auch die Machtfarben Purpur-Gelb an, während sich die Zutaten der überlieferten und letztlich spätantiken Kultausstattungen (Thron, Behang, Teppich, Kissen) auf die klassische ikonographische Farbigkeit beschränken.

So läßt sich abschließend sagen, daß hinter diesen Farbvokabelreihungen ein doppelter Farbenmaßstab verborgen liegt, der von einer Machtfarbigkeit und einer Ausdrucksfärbung herührt. Beide artverschiedene Reihungen brechen gegenseitig in ihre Formenbereiche ein. Die Machtfarbigkeit ist besonders in den Schmuckkanon der irischen Malereien eingedrungen, der – das möchte betont werden – keine Reinheit von Volkskunstfarben darstellt, da auch in inselländische Malereien syrisch-östliche Einflüsse eingedrungen sind. Immerhin führen deren Ableitungen in volksgebundene Phantasiegebiete. Die ikonographisch-figürlichen Handschriftengruppen weisen überwiegend eine südliche Machtfarbigkeit auf und lassen ihren Kanon mittels der dekorativen Vokabeln erschüttern. Hingegen nimmt der Ornamentkanon die machtfarbigsten Vokabeln als Bereicherung auf, denn er nutzt oder meidet sie je nach Gutdünken. Aber keine Ornamentform besitzt eine ihr eigens zustehende Farbvokabel. Initialstamm, Füllung, geometrische wie natur-

nahe Pflanzenformen und Riemengeflecht nehmen für Grund und übergeordnetes Muster die oben erwähnten Schmuckfarben als auch die Machtfarben. Eine besondere Pflanzenfarbe gibt es innerhalb des Kanons nicht. Naturgebundene wie erfundene Rankenformen besitzen die gleiche Färbung, die allerdings oft von den vegetabilen Farbvokabeln Grün-Gelb, zusätzlich anderer, bestritten wird. Die Symbol- und Schmuckfarben (in wörtlichem Sinn als getragener Symbolschmuck) Rot, Gelb sowie Grün ziehen alle Formen, einschließlich der im römischen Sinn festgelegten Bildthemen, in ihren Bann. Verbinden sich die ikonographischen Machtfarben Purpur, Gelb, Blau mit den ihnen zukommenden Gestalten, so erwacht, je schwächer die frühchristlichen Vorlagen durchschlagen, um so stärker, eine archaische sinnliche Buntheit, die wiederum ihren klarsten Ausdruck in der Farbigkeit der vorchristlichen Ausdrucksornamentik findet, die, wie der Gesamtüberblick über alle vorkarolingische Malerei lehrt, die weitaus größten Bildflächen ausfüllt. Es bleibt der Eindruck, die exakt übernommenen Gestaltendarstellungen bildeten eine farbige Störung. Das bedeutet, daß mit jenen eine fremd überkommene Farbauswahl Einzug hielt. Wenn bei der Wiedergabe figürlicher Darstellungen auch deren Färbung übernommen wurde, also die Farben des verschieden nuancierten Purpurs und des Goldes, sowie deren naturalistische Beobachtungsfarben wie Naturgrün und Erdbraun der Landschafts- und Pflanzenwelt oder die illusionistischen antiken Beobachtungsfarben der Gewänder, so werden sie dekorativ angewendet, und zwar so, daß sie auf ihre höchste Leuchtkraft im Sinne des Schmuckwillens und auf ihre „Grundfarben“ gebracht werden. Umgekehrt vermögen jene Schmuckvokabeln die ikonographischen Machtfarben so anzugreifen, daß jene eine ikonographische Bedeutungsminde rung erfahren.

Diese vorchristliche Farbenphantasie bedeutet eine Erhöhung der archaischen Buntheit im kultischen Bild, das heißt, sie unterstützt die Tendenz des Mittelalters aus der farbenikonographischen Einengung zu einer farbigen Bereicherung zu gelangen. Die Souveränität der Farbe über die Form – die sich in der leichten Übertragbarkeit dokumentiert – beweist hier die urwüchsige Lebendigkeit der nichtkultischen Schmuckkunst. Der mittelalterliche Farbenkanon hat, neben dem ikonographischen Zwang, aus dieser Phantasiequelle seinen zweiten farbigen Zustrom erhalten. Die Stärke der Auseinandersetzungen, die aufeinanderdrängende farbige Wucht dieser Ströme jeweils in den verschiedenen Stilräumen und nationalen Kunstbereichen zu überprüfen, muß langwierigeren Einzeluntersuchungen vorbehalten bleiben. Jedenfalls sei hingewiesen, daß das farbige Postulat des mittelalterlichen Menschen tiefgründiger und weiträumiger herzuleiten ist, als wie es die christlich-ikonographischen Zentralen auf Grund ihres Formenapparates anzugeben vermögen.

Damit wäre – soweit es in dem Bereich eines farbgeschichtlichen Überblickes liegt – zugleich die Wegweisung in die farbige Vorstellungswelt des hohen Mittelalters gegeben. Es möchte durchaus der Gefahr aus dem Wege gegangen werden, durch Beobachtungsfülle einzelner farbiger Kunstwerke des Mittelalters den Vorteil einer gedrängten genetischen Vorstellung der Farbenikonographie zu entwerten. So sei nur kurz auf einige Vokabelbindungen des Kanons in kommenden Stilperioden hingewiesen.

Entwickelt man den Kontinuitätsgedanken mittelalterlicher Kunst aus der germanischen Frühgeschichte heraus und erblickt als die Voraussetzung der Kunst des Mittelalters die Vorstöße der Nordvölker „Eurasiens“, der Germanen und auch der Araber in die Phantasiegebiete der nachkonstantinischen Spätantike mit ihrem orientalischen Charakter, so ist die karolingische Kunst vor allem der Schauplatz in der Geschichte der Farbenikonographie, auf dem eine Auseinandersetzung und – nach Widerstandskraft abgestuft – Einigung der nordischen, gestalten-

feindlichen Symbolfarbigkeit germanisch-keltischen Ursprungs, die keine „Repräsentation“ kannte, mit einer hierarchischen Machtkunst von weltlicher und kultischer Weite erfolgte. Vergegenwärtigt die karolingische Malerei die Fortsetzung der vorkarolingischen Epoche, deren Charakter sich – um ihn mit einem Beispiel zu treffen – im Lindisfarne-Evangeliar als nordisch-christlicher farbiger „Triumph“ spiegelt, der sich – wiederum als Beispiel – in ottonischen Schulen Bayerns und der Ostmark als „insulare-karolingische Erinnerung“ fortpflanzt, so treffen sich in der karolingischen Kunst die Farbensysteme: des spätantiken (hellenistischen) Illusionismus, der römischen Ikonographie, der nordischen Ornamentwelt, zusätzlich syrischer und sassanidischer Schmuckfarben (Webfärbungen). Gesteigert und entfaltet wird solche Farbenpotenz mittels des ungebrochenen archaischen Sinnes für Farbausdruck. Soweit der karolingische Farbenkanon lebendig von der Vorstellungswelt der Völkerwanderungskulturen zehrt und mit deren Farbvokabeln den römischen Formenapparat angreift, soweit ist er befähigt, in der kultischen Kunst nationale Elemente zur Geltung zu bringen<sup>72</sup> – und vielleicht in der Farbe mächtiger als wie in der Form. Die Wirkung der Farbenikonographie wird verstärkt durch den Imperiumsgedanken deutscher Kaiser des Mittelalters, die die römische (antik-hellenistische) Machtfarbigkeit als Propaganda und „Zeichen“ ansahen. Die Regungen der karolingisch aufgefaßten Antike im Staatsbegriff haben sich auch farblich in der Kunst niedergeschlagen – und nicht nur in den Gestaltenszyklen, sondern auch in der figurenfeindlichen und damit anderen Phantasiebereichen verwurzelten Ornamentik. Es kann in diesem Zusammenhang von einer Latinisierung der Farbvorstellungswelt, von lateinischen Farbvokabeln in der karolingischen und ottonischen Epoche gesprochen werden – entsprechend beispielsweise dem Vorgang der Verlatinisierung deutscher Sagen im 10./11. Jahrhundert. Es muß jedoch dabei betont werden, daß die dekorative Bereicherung der „Machtfarbigkeit“ mit Hilfe der aufgespaltenen, farblich nachbarlichen Vokabeln eines „Purpur- und Goldbedürfnisses“, die der Vorstellungskraft der Schmucksymbolik und der archaischen Farbigkeit entstammen, eine Entkräftung des lateinischen Kanons bedeutet, die unterstützt wird durch das Übergreifen der dem Ornament eigenen Vokabeln in die Bildflächen des ikonographischen Gestaltenapparates. Diese Ornamentfarbvokabeln können umrissen werden mit den in vorkarolingischer Periode bereits eingedrungenen und sich zusammenschließenden Vokabeln Gelb-Rot (Purpur)-Grün; Gelb-Rot; Grün-Rot(Purpur); Grün-Gelb, die bildeinigend wirken, soweit sie den Figurenapparat, die Initialornamentik und die Rahmung mit einem übergeordnetem Farbenkanon verschmelzen. Eigenwillige Beobachtungsfarben erscheinen nicht im Bild. Einem solchen Bedürfnis wird Genüge getan durch die Verselbständigung der aus dem überkommenen Farbenkanon abgespaltenen Nuancen wie Purpurrot, Braun, Violett, Lila, Rosa sowie Ockergelb, Schwefelgelb, Orange, Graugrün, Gelbgrün, Graublau, so daß der historische Weg der Farben durch die Bedeutungsänderung: Wirklichkeitsfarbe – Vorstellungsfarbe – Schmuckfarbe im Laufe der Entwicklung angegeben werden kann. Diese Bedeutungsänderung der Farben wird zu einem allgemeinen Gesetz, welches in der Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Malerei hervortritt, wobei jedoch die Schmuckfarbe niemals den Charakter ihrer Abstammung aus dieser Reihe verleugnet.

Gold- und Purpurvokabeln haften an den Civitas-Dei-Gestalten (einschließlich der Kleriker) und an den Imperatorendarstellungen. Gold als Metall findet sich im allgemeinen selten. Es tritt als Signen

<sup>72</sup> Auf die Vorliebe Kaiser Karls für „verwickelte, mittels des Zirkels hergestellte Bildungen und subtile arithmetische Figuren“ weist ein Brief Alkuins an Karl: „misi aliquas figuras arithmeticae subtilitatis laetitiae causa in cartula, quam nobis vacuam direxistis, ut vestita reveniret“; Mon. Alcuina VI. 459; siehe St. Beißel, Geschichte der Evangelienbücher, Freiburg 1906, S. 119.

an der Purpurtracht und an den klassischen weißen Gewändern (Gewandsäume, Falten, Lichtreflexe) sowie als Lichtglanz an Landschaftsmotiven auf – obwohl in solchen Fällen die Pflanzenfärbung oft mittels der Vokabeln „Purpur“ und „Weiß“ wiedergegeben wird, so daß die Beziehung zu den Gestalten gewahrt bleibt. Sehr oft vertritt die dekorative Vokabel Rot die ikonographische Purpurfarbe. Je weiter sich die Gesamtmalerei dem romanischen Mittelalter nähert, um so stärker tritt dieser Purpurersatz in Erscheinung, so daß sich an Stelle des klassischen Purpurs dessen dekorative Abwandlungen durchsetzen<sup>73</sup>. Diese Entwicklung zeigt der „Purpurschein“ und der „Goldglanz“, soweit sie auf die gesamte Sphäre der hierarchischen himmlischen Personen abfärben wie Attribute, Nimben, Thron und Behang, Symboltier, Sonne, Schwamm und Grabhöhle Christi, Engelsflügel und Paradiesschlange. Die Farbe Gold (Gelb)<sup>74</sup> sowie die Farbe Purpur können innerhalb der karolingischen Malerei<sup>75</sup> zur Färbung der gesamten Formenwelt eingesetzt werden wie Schrift und Schriftseite im „Machtcharakter“, sowie Initial, Ranke, Geflecht, Rahmung, selbst Architektur. Dabei zeigt sich jedoch, daß die gold- und purpurfarbigen Vokabeln in einer bestimmten farbig abgestuften Rangordnung zu dieser Aufgabe herangezogen werden und damit nur graduiert Einfluß auf die Ornamentik nehmen, die ja ihrem Wesen nach außerhalb des Bedeutungsbereiches der Ikonographie liegt. Das heißt, je weiter sich die Ersatzvokabeln von der farbigen Stammwurzel Purpur und Gold entfernen, um so geringer wird die Zahl der Ornamenteinzelformen, auf die sie ihre Farbe ausdehnen<sup>76</sup>. Auf die weitaus meisten Ornamentformen verbreitet sich die Vokabel Rot. Dabei, scheint es, kommt einer solchen Übertragung die Beziehung zugute, welche die uralte Symbolfarbe für „Leben“, nämlich das Rot, mit der Machtfarbe Purpur in den Vorstellungen der alten Kulturen verband. Es folgt Braun<sup>77</sup>, Rostrot, Rosa; letztere, als die am meisten abgeblaßte Vokabel dieser Reihe, erfaßt nur wenige Formen im Bild wie Initial, Geflecht und Ranke. Dabei fällt auf, daß die Vokabel Rot nicht zur Färbung der „Machtschrift“ herangezogen wird, wie wiederum das klassische Purpurviolett nicht auf die der Völkerwanderungskunst entstammende Tierornamentik, die abseits jeder kultischen Vorstellungswelt lag, übergreift, als würden damit restliche farbige Hoheitsrechte gewahrt. So zeigt sich eine „gleitende Farbenmacht“ des Purpurs in der karolingischen Ornamentik, im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der vorkarolingischen Malschulen. Die Durchdringung der Schmuckfarbenreihe mit dem römisch-ikonographischen Farbenkanon ist im 9. Jahrhundert fortgeschritten. Die Lust an der Buntheit wird dadurch zwar eingeschränkt; ihr wird jedoch, wenigstens teilweise, nachgegeben durch die eben erwähnte Aufspaltung der ikonographischen Farbvokabeln in Schmuckfarbvokabeln.

Neben diesen typologischen Farben heben sich als Bedeutungsfarbigkeit die karolingischen Bild-

<sup>73</sup> Die vor allem in romanischen deutschen Goldschmiedewerkstätten gebräuchliche Braunfirnisfärbung, die wiederum auf die Buchmalereien übergeht und als firnisgetränkte Textseiten für Goldschrift Verwendung findet (siehe Arbeit des Verfassers über ms. theol. 59, Evangeliar Hardehausen, Kassel, Landesbibliothek), läßt sich wohl auf eine solche Purpur-Ersatzvokabel zurückführen.

<sup>74</sup> In der karolingischen Malerei tritt, wenn auch selten, die Farbe Silber als Machtfarbe auf, die innerhalb der römischen Ikonographie kaum bekannt ist.

<sup>75</sup> Dabei ist vornehmlich an die Buchmalerei gedacht, da die geringen Bestände an Wandmalereien keine Beispielsreihung zulassen.

<sup>76</sup> Im großen Überblick lassen sich z. B. für „Purpur“ oder ihm verwandte Farben folgende Verbreitungsmöglichkeiten in der Ornamentik der karolingischen Miniaturen feststellen. Die Farbe Purpur wird benutzt für: Ornamentgeflecht- und Grund; Buchstaben; Schriftstreifen; Buchstabengrund; Initialbalken, Initialblattwerk; Einzelranke (in Architekturformen); Blattfries, Kanonesbogenfüllung; Rahmung. Die Farbe Rot für: Ornamentgeflecht\* und Grund; Buchstabe; Initialbalken- und Füllung\*; Initialblattwerk\*; Einzelranke\*; Rahmung. Die Farbe Braun (siehe oben, Anm. 73) für: Ornamentgeflecht\* und Grund\*; Schrift und Schriftgrund\*; Initial\*; Kanonesbogenfüllung\*. Die Farbe Rostrot für: Initialbalken\* und Grund\*; Schriftstreifen\*; Architekturfüllung\*. Die Farbe Rosa für: Ornamentgeflecht\* und Grund; Initialbalken; Einzelranke\*. Dabei ist noch zu unterscheiden, daß einige von diesen Farben nur in solchen Manuskripten anzutreffen sind, in denen überhaupt keine Gestalten-Illuminationen vorkommen, wo also die Zierkunst herrscht; sie sind mit \* bezeichnet.

<sup>77</sup> Siehe Anm. 73.

gründe heraus, die mit den spätantiken „atmosphärischen“ Streifengründen, dem morgendlichen Himmel sowie den Erdfarben zusammenhängen und gemeinsam in eine Farbenskala eingebunden sind. Diese ist in ihrem farbigen Ablauf wohl immer konstant und aus den Tönen Blaugrün, Grün, Grüngrau, Gelb (Boden) sowie Blaugrau, Violett, Purpur, Rot, Rosa, Gelb, Grünlich (Himmel) gebildet, die jedoch unter sich vertauschbar sind. Eine bildgegenständige Wiederholung<sup>78</sup> der einzelnen Erd- und Himmelsnuancen in der Hintergrundsfläche bringt auch hier das Eindringen einer dekorativen Schmuckordnung zum Ausdruck, die solche Streifenhintergründe als farbiges Ornament aufzufassen sich müht. Wenn auch diese ihre antike, farbige Naturstimmung nicht verleugnen, so scheinen sie andererseits mit der imperialen Purpursphäre zu verschmelzen. Denn „Purpur- und Sonnenfärbung“ fließen in wahrer Wortbedeutung farbig zusammen und überziehen gemeinsam die geometrischen Bildkonstruktionen, die horizontalen, quadratischen oder rautenförmigen Felderordnungen. Ihre Vokabelübertragung auch auf die Gewandfarbigkeit wie teilweise auf die Architektur wirkt sich farbeinigend für das Gesamtbild und deren Formenzusammenhang aus.

Es möchte in diesem Zusammenhang abschließend ein kurzer Ausblick auf die ikonographische Farbigkeit der Stilepochen der *Ottonik* und der *Romanik* gerichtet werden, sofern beide Epochen sich generell in der Anwendung der Farbvokabeln unterscheiden. Es muß allerdings eingehenden Einzeluntersuchungen überlassen bleiben, den Gründen nachzugehen, die dazu führten, daß beide Stilepochen zu ganz bestimmten und dabei unterschiedlichen Farbvorstellungen in Beziehung traten, und zwar Vorstellungen, die – wie wir sahen – sich schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kultkunst am römischen Orte beispielhaft unterschiedlich in den Färbungen der musivischen und malerischen Werke sichtbar zeigten<sup>79</sup>. Die ottonische Malerei gibt in ihren bedeutendsten Malschulen (Reichenau) eine Vorliebe für die Anwendung der regenbogenfarbigen, atmosphärischen, hellfarbigen Streifengründe kund (Tafel 3), die auch die karolingische Kunst kannte und die sich zum Beispiel in römischen Wandmalereien<sup>80</sup> des 6.–8. Jahrhunderts fanden, die fremde Einflüsse in sich aufgenommen hatten. Sie charakterisieren sich durch die Herворkehrung der Vokabelbildung Rot (Rosa), Gelb (Orange), die wiederum die byzantinische Malerei auszeichnet, die sich aber ebenso in der Schmuckfarbigkeit der Völkerwanderungskunst oder in den von dieser abhängigen vorkarolingischen nordischen Malschulen findet. Die romanische Malerei setzt in ihre Bildgründe ausgesprochen die Farbvokabeln Blau, Grün, teilweise unter Zuziehung der Farbe Gold ein; das bedeutet eine charakteristische Vokabelbindung, die sich beispielhaft in der Entwicklung der römischen musivischen Darstellungen des 5./6.–9. Jahrhunderts ähnlich ausgebildet vorfand<sup>81</sup>, während die erwähnten ottonischen Malschulen sie nur für ihre Initial- und Rankenwerkhintergründe anwenden. Hinter den Auffassungen von ottonischen und romanischen Gewandfärbungen und Inkarnattönungen bergen sich gleichermaßen gegensätzliche Farbgesetzmäßigkeiten. Die Bedeutung der Faltenvokabel als Gewandführung und Binnenzeichnung erlischt im allgemeinen nach der karolingischen Epoche und damit eine die Fläche belebende Vokabelreihung, um erst wieder in der romanischen Malerei zur Unterstützung konstruktiver Liniengerüste im Bildbau Ausdruck zu erhalten, wie auch das Purpurbedürfnis innerhalb der romanischen Epoche, eingebunden in die klassische Purpurvokabel, aus der Bildfarbigkeit zu schwinden beginnt. Die ottonischen Malschulen entlehnen zumeist die Lokalfarben ihrer Gewandfiguren der Farbenreihung ihrer atmosphärischen Bildstreifengründe und bemühen sich, diese

<sup>78</sup> Vgl. hierzu das gleiche Motiv erstmalig in den Mosaiken von S. Maria Maggiore, Rom.

<sup>80</sup> Vgl. S. 109 u. Taf. 4, VI, VII.

<sup>81</sup> Vgl. S. 105 sowie Tafel 4, VIII, IX.

<sup>79</sup> Vgl. S. 108, 109.

als Schmuckfarben, die ganzflächig die Gewandformen bedecken, nach den Gesetzen der Komplementärwirkungen zu ordnen. In Berücksichtigung solcher Bildgesetzlichkeiten stimmen sie mit den byzantinisch-östlichen, gleichzeitigen Malweisen überein<sup>82</sup>.

Das Erbe der Antike, wenn auch einer späten und verfärbten, prägt sich in der mittelalterlichen Farbenkunst eindeutig aus, nicht nur in einigen Farbvokabeln, sondern auch in bestimmten Farbenkomplexen. Dazu wirkten in den Völkerräumen des Nordens und Asiens Farbvorstellungen, die in die Metropole Rom machtvoll eindrangen. Dieser erwuchs die Aufgabe, ererbte farbige Erfahrungen zu sammeln und umzubilden, sie zur Grundlage einer Ikonographie zu machen. Deren Kanon begann seine Ausbildung mit einem farbigen Reichtum (Spätantike), durchlief Perioden farbiger Vereinfachung, Schrumpfung und Ausdruckssteigerung (als farbige Monumentalisierung des frühen und hohen Mittelalters) und führte am Ende zu einer farbigen Vorstellungserweiterung hin. Die begriffliche Konstruktion dieser Gesetzmäßigkeit kann mit Farbenvielheit, Vokabelauslese und Überwindung eben dieses Auslesezwanges verständlich gemacht werden, wobei der erste Teil dieses historischen Weges in rascherer Zeitabfolge als wie der letzte zurückgelegt worden ist.

Die Genesis einer mittelalterlichen Farbenikonographie ist mit diesen Ausführungen sicher nicht erschöpft. Es wurde nur ein Weg eingeschlagen, um zu einer historischen Farbenordnung zu gelangen. Es wird weiteren Einzeluntersuchungen vorbehalten bleiben, vor allem die das Mittelalter beeinflussende farbige Vorstellungswelt zu ergründen sowie die nachmittelalterlichen nationalen Kunstepochen unter dem Gesichtspunkt der Auseinandersetzung ihrer eigenmächtigen Farbigkeit mit jener einer übergeordneten, allgemeingültigen kultischen Ikonographie zu betrachten. Die Gesetze der farbigen Phantasie, die Geschichte ihrer Vorstellungen, die bisher zumeist als Randgebiete kunstgeschichtlicher Forschungen behandelt wurden, können, gleichwie die allgemeine Ikonographie, wesentliche Beiträge zur Stilgeschichte bilden.

<sup>82</sup> Siehe S. 111 unten.