



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die mittelalterliche Malerei in Soest

Schmitz, Hermann

Münster, 1906

2. Das Naturgefühl in der bildenden Kunst des 12. Jahrhunderts

urn:nbn:de:hbz:466:1-28267

würde dies als primär hinstellen. Die restaurierten Malereien in Königs-
lutter und Gernrode schliessen sich an. Die Restaurierung hält überhaupt
das Urteil zurück. Es ist die Mitte des 12. Jahrhunderts die Sonnenhöhe
des romanischen Stils. Ein Abschluss scheint erreicht; eine Form gefunden.
Die technische Vortrefflichkeit, die Glasur der Oberfläche, die Sicherheit
und Festigkeit der schwarzen Konture zeigt es schon an. Gegen die kahle
Strenge und Schlichtheit der früheren Sachen fällt die breitere Färbung,
die prächtigere Kleidung, Freude an der Rüstung der Ritter, an prunk-
vollem Gerät (z.B. reichgemusterter Thronstuhl Christi) Goldglanz auf. „Presi-
dente Romane sedis Legato Rege Frederico Romanorum imperatore“,
wurde die Apsis gemalt. In des Kaisers Heerbann zogen die Soester
gegen Heinrich den Löwen. Einige westfälische Handschriften derselben
Zeit und der Gruppe durchaus verwandt sind von Haseloff veröffentlicht;
das Fraternitätsbuch aus Corvey. Münster, Staatsarchiv Ms. I, 133;¹⁾ das
Hardehausener Evangelium, Cassel, Landesbibliothek. Ms. fol. theol. 59.²⁾

2. Das Naturgefühl in der bildenden Kunst des 12. Jahrhunderts.

1. Treten wir zurück, um das vollendete Bild zu überschauen. Wir
beobachteten die Umwälzung; Hinschwinden der antiken Tradition im
Verlauf des 11. Jahrhunderts; währenddessen das erste Aufkeimen einer
anderen, rätselvollen Weise; um die Mitte des 12. Jahrhunderts zur Blüte
entfaltet. Alle Werke vom Bodensee bis zur Nordsee (Dänemark) durch-
zieht derselbe Ton. In Frankreich das gleiche Bild.³⁾ Uns durchdringt
das Gefühl, dass hier eine Notwendigkeit am Werke ist. Die Anre-
gung kommt zwar von der byzantinischen Kunst; nichts entwickelt
sich von selbst. Aber der Anstoss zur Tat ist nur Gelegenheitsursache.⁴⁾

1) Haseloff in „Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen“ 1904 Taf. 111. Die Qua-
derung des Mauerwerks wie in Idensen. Erfurter Ausstell. 1903. Kat. Nr. 248. Lübke,
pag. 335.

2) Haseloff. Taf. 112. Erfurter Ausstell. Nr. 242. Auffällig byzantinisierend im
Typ und Ornament. Hierher auch Taf. 109. Kat. Nr. 225. Ms. I, der Halberstädter
Dombibl.

3) Vgl. Gelis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e
siècle Paris 1895 (Farbentafeln) Saint Savin (Vienne) langgezogene schematische Figuren, wie
in den frühromanischen deutschen Werken; antike Ornamentik (11. Jh.; St. Jean zu Poitiers,
Montoire (Loir et Cher) Vic (Indre et Loire), Liget (Indre-et-Loire) u. a.

4) Das Gleiche gilt natürlich von der Plastik.

Das Byzantinische wirkt nicht als primäres, stilbildendes Prinzip. Der Historiker kann a priori nicht glauben, dass das 12. Jahrhundert im Norden durch Formen Befriedigung gefunden hätte, wie sie die Decadenzkultur der Byzantiner seit dem 10. Jahrhundert unablässig wiederholt. Die Stauferzeit sollte in der Malerei von schwächlichen, historischen Antrieben erfüllt sein? Die romanische Baukunst — wiewohl auch sie orientalischen Anregungen Befruchtung zu verdanken hat ¹⁾ — ist Ausdruck einer anderen, ursprünglichen Phantasie. In Soest führt man um 1150 den Dombau zum Abschluss, man wagt, das Mittelschiff von 11 m Breite mit Gewölben zu decken. St. Petri, Pfeiler-Säulenbasilika, wird gebaut. Der schwere, quadrate Westturm — drohend, massiv, 3 Reihenschüsschartiger Schallfenster eingebrochen, Festungsturm zugleich, kehrt schroff das westfälische Gemüt heraus. Die Bürgerschaft fühlt Verlangen nach eigenem Stadtrecht: Schrâ. Bald darnach erweitert Erzbischof Philipp die Stadt, umzieht sie mit wehrhaften Mauern und Gräben.

2. Aber verharren wir in der Betrachtung der Kunstformen. Es gilt einen tiefen Riss in der Entwicklung. Hier sahen wir die Antike lebendig nachwirkend, wenige Schritte nur entfernt schroffe Abkehr. Ihr Vermächtnis an die frühchristliche Welt, ihre letzte Tat ist der Illusionismus. ²⁾

Die pompejanischen Wandgemälde, die enkaustischen Portraits ägyptischer Sarkophage, ³⁾ die Handschriften des 5. und 6. Jahrhunderts, die Plastik gleichfalls, in Rom: Haleriergrabmal, Titusbogenreliefs, intensiver auf hellenistisch-kleinasiatischem Boden: Altar zu Pergamon (2. Jahrhundert nach Chr.) in letzter Konsequenz die kleinasiatischen Sarkophage (5. Jahrhundert) ⁴⁾.

Die malerische Tendenz beseelt Baukunst, Dekoration, Malerei ⁵⁾ und Plastik in gleicher Stärke; die spätantike Welt sehnt sich nach Auflösung der festen, plastisch klaren Form.

1) Vgl. Strzygowsky, der Ursprung der romanischen Kunst. Ztschr. f. bild. Kunst 1903, pag. 295. Abdr. aus Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. S. o. Idensen.

2) Wickhoff, Die Wiener Genesis, herausg. von Hartel und Wickhoff, Beiheft zum Jahrb. d. Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien, 1895, S. 1—96.

3) Abgeb. Spemanns Museum II, 107, IV, 70, VIII, 4.

4) Strzygowsky, Orient oder Rom.

5) Chronograph von 354 in Copieen d. 17. Jh. Publ. von Strzygowsky. Die Kalenderbilder der Chronographen vom J. 354. Jahrb. d. kais. archäol. Instituts, Ergänzungsheft I, Berlin 1888. — Wiener Genesis 5. Jh. — Wiener Dioscorides (527 in Constantinopel entst.) Abb. Kraus, Gesch. Bd. I, S. 459. — Codex Rossanensis 6 Jh. Anf. griech. Hs., herausgeg. von Arthur Haseloff: Codex Purpureus Rossanensis Leipzig 1898.

Diese Erbschaft wird von der Karolingischen Hofkunst weiter gepflegt. Im Mittelpunkt stehen die Werke der von Janitschek getauften Palastschule; in den übrigen Schulen Tours, St. Denis, Corbie, Reims sehen wir Abschwächungen jener antikisierenden Richtung, nirgends Hervortreten eines ursprünglichen, lebendigen Naturgefühls.¹⁾

Und die ottonische Richtung, wie sie im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts (gegen 965) heraufkommt, zeigt das Bild unverändert. Zurückgreifend auf die Buchmalerei des 5. und 6. Jahrhunderts, und auch in Anlehnung an die Karolingische Renaissance gewinnt sie ihre Formen.²⁾

Die St. Galler Schule (Folchartpsalter, Psalterium aureum) ist nach Swarzenski im Ornamentalen Vermittlerin. Die Reichenauer Schule, im letzten Viertel des saec. 10 sich voll entwickelnd, beherrscht auf 100 Jahre die Kunst von West- und Norddeutschland. Die Werke sind von Haseloff zusammengestellt. Frühe Werke: Cod. Gertrudianus (Cividale) für Egbert v. Trier (977—993); Evangeliar von Poussay Bibl. nat. Paris, noch auf dem Boden karolingischer Weise; in Stil, Erfindung, vor allem im Ornamentalen eng verwandt den ottonischen Sachen (Vöge). Höhepunkt: Codex Egberti; 980 von Kerald und Heribert, 2 Reichenauer Mönchen dem Egbert überreicht. (Trier, Stadtbibl. Nr. 24. Perikopenbuch.) Blüte und Niedergang: Die Liuthargruppe (von Vöge aufgestellt) Hs. Ottos I. zu Aachen; 22 Darstellungen aus dem neuen Testament. Evangelienbuch Ottos III. München, Cim. 58; aus Bamberg. Ms. A. I, 47, der Bamberger Kgl. Bibl. Schule in Trier: Registrum Gregorii (Stadtbibl. zu Chantilly und Stadtbibl. Trier), Sakramentar der Ste. Chapelle 1337. Echternacher Evangeliar, um 990 in Anlehnung an den Egbertcodex. Verzweigung nach Echternach (von Vöge zusammengestellt). Evangeliar Heinrichs III. (Bremen, Stadtbibl. 1. H. saec. 11; Nachwirkung des von Otto III. hierher geschenkten Echternacher Evangeliers. Codex aureus im Escorial. (Conrad II., Gisela; Heinrich III., Agnes). Evangeliar Heinrichs III., aus dem Goslarer Dom in Upsala. Verzweigungen nach Köln, Essen, Minden, Westfalen (Kap. 2, 1.).

Der aufgehäufte Typenschatz pflanzt sich fort. Abänderungen werden hauptsächlich durch Entlehnung bestritten. Farben breit aufgetragen, Massen körperhaft herausmodelliert, mittlere Proportionen, viereckig-runde

1) Die Trierer Adahandschrift herausg. von Menzel, Corssen, Janitschek, u. a., Leipzig 1889. Janitschek Gesch. d. Malerei. Publ. d. Evangeliers Karls d. Gr. in Wien von Arneth. Denkschr. d. kais. Akk. d. Wissensch. Wien phil. hist. Cl. Bd. XIII. Swarzenski. Jahrb. d. pr. Kunstslg. Bd. XXIII. pag. 81. Die Karol. Malerei und Plastik in Reims.

2) Vgl. Janitschek. Gesch. III. Unter der Herrsch. lat. karol. Überlieferung pag. 52 bis 103. Vöge, eine deutsche Malerschule um d. Wende des 1. Jahrtausends, westdeutsche Ztschr. 1891. Bd. VII, Beiheft. Lamprecht, Bilderschmuck d. Cod. Egberti in Trier und des Cod. Echternac. in Gotha. Bonner Jahrb. Bd. LXX. Haseloff u. Sauerland, der Psalter Egberts, Codex Gertrudianus in Cividale. 1901. Clemen, Katalog der Düss. Ausstell. 1904².

Köpfe mit kurzgeschorenem Haar, weichliche Extremitäten, zügig-gleitende Linie, runde, oft schwungvolle Gebärde, lebhaft erzählend (Aachener Ottonenkodex und Cim. 58. Salome, tanzend, Thomas); scholliges Erdreich, pilz- und lanzettförmige Bäume. Aber es kommt nichts aus eigener Anschauung. Was die Antike, nach vorausgegangenen Entwicklungsstadien zuletzt, im Greisenalter, als ihr gutes Recht erworben hatte, das übernehmen ohne Besinnung die unreifen germanischen Stämme. Die Karolingische und Ottonische Renaissance ist eine historische Episode; kein Erlebnis im kräftigen Sinn. Sie stirbt — der Fluch des Historischen — an Verödung. Das Echternacher Evangeliar, hart und bunt, goldstrotzend, greift auf frühmittelalterliche Darstellungen zurück. Das Evangeliar Heinrichs III. in Bremen ist Zusammensetzung aus dem vorigen und dem Cod. Egberti.

Der Illusionismus, um uns der Begriffe Wickhoffs zu bedienen, beruht in der Auffassung der Umgebung als Erscheinung. Der Naturalismus (z. B. van Eyck) sieht die plastische, greifbare Form und fügt sein Bild aus einzelnen, im Raum von einander abgesetzten Körpern zusammen. Der Illusionismus verwischt diese plastischen Formen, indem er malerische Flecke auf die Fläche neben einander bringt. Er verzichtet auf die abtastbare Linie und Körperlichkeit. Die Flecke fließen erst in der Wahrnehmung des Beschauers zu einer einheitlichen Vorstellung ineinander. Das Auge wird in die Tiefe gezogen. Die Malerei hat ihr ersehntes Ziel erreicht. Sie gibt ein Bild, illusionäre, körperlich-räumliche Vorstellung. Die Karolingische Kunst zeigt diese Errungenschaften noch lebendig. Die Ottonische übernimmt sie, hütet sie fast 2 Jahrhunderte lang; die Kraft, Schätze aus der Natur hinzuzusammeln, fehlt ihr. Sie schöpft, wie der Müsiggänger vom mühsam erworbenen Kapital der Vorfahren. Zuletzt schwindet es dahin. Die späten „Liuthar“-Handschriften (Vöge), die Echternacher Heinrichs Kodices offenbaren es: Mangel organischer Form, Verflachung, Betonung des Contours, Zurücktreten alles Landschaftlichen, Sterilität.

3. Ein Übergang zum romanischen Stil besteht nicht. Dieser ist von Anfang an dem Konventionellen entgegengesetzt. Überall wo er sich heraushebt, klingt eine niegehörte Melodie.

Der Künstler des 12. Jahrhunderts setzt seine Darstellung aus einzelnen Gegenständen, gleichsam stückweise, zusammen. Und diese Gegenstände sind nur ferne Erinnerung an ein Naturbild. Er kennt keine körperlichen Gebilde; er hat kein Gefühl für Tiefendimension. Die Figuren entfalten sich silhouettenhaft, friesartig hinziehend; sie haben keine Stofflichkeit,

Schattenrissen ähnlich. Die Linie zerschneidet Bildfläche, Köpfe, Haare, Gewänder, als wäre alles von einer Textur. Der romanische Künstler vermeidet das Fließen der Linie, welches doch unser hingleitendes Auge von Natur aus bevorzugt. Starr, unerbittlich gehen seine Züge. Und die regungslosstehende Einzelgestalt ist sein Lieblingsthema.

Auch die Erzählung durchdringt starrste, statuarische Eintönigkeit. Man stelle die Clemenslegende in Bunzlau, die Petrilegende in Idensen neben die Reichenauer Wunderdarstellungen. Selbst, wo heftigste Leidenschaft ausgedrückt werden soll, hält ein harter Zwang die Glieder gefesselt. Ein Temperament wie Rogkerus (Felixlegende auf dem Tragaltar der Paderborner Franziskaner-Kirche) kann dagegen nicht an. Es wirkt die Bewegung nicht wie von innen heraus, organisch; sie funktioniert, wie ein durch maschinelle Kraft getriebener Mechanismus. Die Füße hängen in die Fläche herab, welk. Der Künstler des 12. Jahrhunderts bildet seine Figuren nach festem Schema. Die individuelle Bedeutung wird durch einen Kanon bezwungen. Ein gleichförmiger Typus lässt nirgends Willkür zu. Die stereotypen Gesichtszüge vollenden die Monotonie. Der Künstler des 12. Jahrhunderts verlangt die Symmetrie; daher auch die Vorliebe für die Einzelgestalt in Vorderstellung. Die Apsiden und Westwände der Kirchen hatten sie schon in frühester Zeit erfordert. Sie greift nun deutlich aber auch in die szenischen Darstellungen ein. (Corneliuslegende, Idensen.) Die Reihung von Gestalten in gleichen Abständen gehört auch dahin.

Wirklich sieht das von der Antike erfüllte Auge hier nur Verzerrung. Dahin die Errungenschaften der hellenischen Welt. Schematisch-geometrische Flächenbilder, ohne Anzeichen von Leben, gleichmässig behandelt wie Architektur, Landschaft und Ornament, einbezogen mit diesen in ein System mathematisch-kalligraphischer Linien-Figuren. Menschen von Fleisch und Blut sind es nicht; Traumbilder, Phantome. Wie vermag der Beschauer hier einen Zugang zu finden?

4. Würde man den Lebensgehalt des romanischen Stils darnach abmessen, wie weit er ein Abbild der Natur ist, so hätte man ihn freilich bald gekennzeichnet. Hier wäre etwa zu sagen: Die Empfindung, wie sie aus der Dunkelheit des bewusstlosen Zustandes zuerst aufdämmert, empfängt nur die stärksten und wuchtigsten Eindrücke. Die rohe, steife Hand gibt nur einfache, ungegliederte Grundzüge wieder. Das Auge führt alle Mannigfaltigkeit auf wenige, allgemeine Hauptlinien zurück; es sieht Typen. Weit aufgerissen starrt es unbeweglich in die aufgehende Welt. Wie ein plötzlich sehend gewordener Blindgeborener voll Verwunderung und Schreck in die Sonne stiert. Hierfür geben die

Portraitdarstellungen des 12. Jahrhunderts den Beleg. Das aus Bronze getriebene Alexanderkopfreliquiar aus Stavelot in Brüssel (1145, von Falke, deutsche Schmelzarb. Bd. III, Taf. 69), Reliquiar des hl. Gondulf und Candidus (ebendort 1165, Taf. 80) aus der Werkstatt des Godefroid de Claire. Am deutlichsten zeigt es das bronzene Kopfreliquiar Barbarossas in Capenberg (vor 1171 als des Kaisers Geschenk an den Propst; v. Falke Taf. 119). *Caput ad imperatoris formatum effigiem!* Die viereckige Bildung des ovalen Kopfes, das flache Gesicht, die schnörkelhafte Stilisierung der Haarperücke, die weitaufgesperrten, herausquellenden Augen, ins Unendliche hinein, das erfrorene, ewig andauernde Grinsen um den Mund: Die elementare Unpersönlichkeit dieser Zeit wird hier subiective wie obiective fasslich. Ja, hier kann uns der tiefste Sinn jenes Stils aufgehen; wir sehen seine Quelle im innersten Lebensgrund des Volkes. Ein Porträt gibt nichts vom Individuum; man kannte, man fühlte sich nicht als Individuum. Man hat Bedürfnis, Verlangen nach Unpersönlichkeit. Nicht die Empfindung des Einzelnen macht jenen Stil aus, er ist erfüllt von dem Trieb einer Allgemeinheit. Was er uns gibt, was wir erleben vor diesen mit Linien und Figuren angefüllten Flächen, das Abbild der Erscheinung ist es ja nicht; dies, die „objektive Naturwahrheit“ ist kümmerlich. Aber ausserdem, was sie als Gegenstand bedeuten, wohnt den Formen eine mächtige Kraft inne. Die mathematischen Verhältnisse, die Füllung der Fläche, die Starrheit der Linie, die Symmetrie, die Gleichförmigkeit: hierin drückt sich der allgemeine Zustand, die Lebensstimmung oder, wie man es nennt, das Lebensgefühl, aus (Vischer). (Ich will mich ungern zwar beschränken und auf das zu Grunde liegende psychophysische Phänomen nicht eingehen.)

So ergreift uns der romanische Stil als Entladung des zum ersten Mal erregten Lebenszustandes der germanischen Völker. Wie gesagt, wir erfahren mehr von den Instinkten des Künstlers, als von der Welt, die er abbilden will. Wie er aus dem blöden Hinvegetieren erwacht, sein selbst und der ihn umgebenden Natur bewusst wird, da ist es zuerst ein dunkles ahnendes Gefühl; der Mensch sieht die Natur nicht ausser sich, von sich abgerückt, als Erscheinung in Licht und Schatten, als Bild. Dagegen der spätantike Künstler, der Illusionist, sieht die Welt überlegen an, ausser sich ganz und gar, als Augenschein, objektiv.

Man kann es auch so fassen. Der Mensch ist mit der Natur innig verbunden. Jetzt nun, wie der auf Anschauung gerichtete Trieb in ihm lebendig wird, treten die mathematisch-mechanischen Verhältnisse der Natur zuerst in sein Bewusstsein und erwecken in ihm eine allgemeine

Welt-Stimmung. Er ist gleichsam in dem Stoffe noch versunken, der Maler in seiner Fläche und Linienfigur gefangen gehalten, der Plastiker im Stein stecken geblieben; der romanische Stil steht somit der objektiv anschauenden Antike als subjektiv gegenüber. D. h. er verbildlicht mehr von dem Innenzustande des erregten Subjekts als von dem angeschauten Objekt.

Es ist ein Stil; er entspringt der Not und dem Drang der Masse. Die karolingisch-ottonische Kunst war künstlich am Leben gehalten, von der Historie getragen. Sie vermochte den Bedürfnissen des gebildeten Klerus, der adligen Stiftsdamen und des Kaiserhofes, mit dem sie alle in Beziehung standen, genutzutun. Ihr fehlen die kräftigen, lebenszeugenden Instinkte. Die Stillosigkeit der Werke, die unter Bernward von Hildesheim entstehen, die Bronzetür und die Säule, ist dafür der Ausdruck. Deshalb sind auch alle Abweichungen von der antiken Form nur schwache Produkte. Hier gehören die zeichnerisch-linearen Tendenzen hin, die in der altchristlichen Kunst schon auftreten (Wiener Genesis, Vergil der Vaticana 3225, Quedlinburger Italafragmente), die Werke der Reimser Schule in karolingischer Zeit; ²⁾ die Werke der Adagruppe. ³⁾ Es fehlte eben das Publikum. Über die Köpfe des in Dumpfheit und Lebensnot befangenen Volkes hinweg gehen die Werke von Hand zu Hand. Die städtische und bürgerliche Kultur erwacht jetzt im 11., vor allem im 12. Jahrhundert. Und damit erst entwickeln sich Lebensgefühle, Triebe, welche nach Ausdruck verlangen. Der schöpferische Geist, Selbstgefühl treten hervor. Man fasst Mut zu sich selbst. Es schwinden die historisch-antiquarischen Bemühungen der Mönchskultur. Die ganze Lebensauffassung durchdringt das einheitliche, grosse Gefühl. Hier treten die grossniederfallenden Gewänder auf. Der Mantel auf der Schulter genestelt, lose herabgehend, von dem gehobenen Arm feierlich aufgenommen (St. Patroclikönige, Idensen). Man versteht zu wohnen. Das romanische Haus in Soest. ⁴⁾ Die sauberen Quadersteine, die engen Fenster mit zier-

1) Zu den mannigfaltigen Einflüssen, denen sich die Handschriften hingeben, vgl. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei.

2) Eboevangeliar (816—35) Loiselevangeliar, Evangeliar von Blois, Utrechtsalter (nach Goldschmidt).

3) Ältestes Werk: Evangeliar des Godescalc, 781—83 für Carl des Grossen und Hildegard (Janitschek, Adapubl. Taf. 25.) Harley-Evangeliar Brit. Mus. Harley 2788. Evangeliar von Abbeville, Evangeliar von Soissons, Drogosakarmentar. Hauptwerk: Adahs, Trier Stadtbibl Nr. 22. Anf. 9. Jh. an St. Maximin in Trier geschenkt. Evangelienbuch aus Mainz in Gotha I, 21. Erfurt. Ausstell. 1903 Nr. 219. Publ. v. Haseloff Taf. 16.

4) Auf dem Burghof, zwischen St. Paul und Grandweg. Veröffentl. Ztschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde Westfalens Bd. 60 (1902) Münster pag. 88 (Taf. 1—3).

lich skulpierten Kapitellen, die Gewölbe im Untergeschoss, noch ängstlich und gedrückt, aber farbig geziert. Grate mit roten und blauen Sternen, Kappen mit bunten Sternen auf weissem Grund. —

5. Es scheint, als ob ein mathematisches Gesetz im Menschen wirksam ist. Wir sehen, er bringt alle Willkür und Zufälligkeit der Erscheinung auf ein architektonisches Prinzip; es ist der innere Antrieb. Die starre Gebundenheit, die regelmässigen Verhältnisse, die strenge Gradlinigkeit, die Flächigkeit sind Ausdruck eines architektonischen Gefühls. Dies ist auch die Quelle der archaischen Kunst der Griechen im 6. Jahrhundert. Lotze (Mikrokosmos 2. Aufl. 2. Bd. S. 198) sagt: „Wo die Erzeugnisse der künstlerischen Phantasie sich kaum über die Bemalung und Tätovierung des Körpers erstrecken, auch da tritt ein Formgefühl auf, in welchem die Ahnung eines inneren Rechtes jeder gezogenen Linie liegt. Alles, was am kräftigsten und härtesten den Gedanken der Gesetzmäßigkeit ausspricht: die geraden Linien, parallele Seiten, rechte Winkel, ebene Flächen, kurz jede leicht übersichtliche Symmetrie setzt der beginnende Kunstsinn am liebsten an die Stelle irrationaler Naturformen.“ Gleichsam fasst der romanische Maler das Weltbild unter mechanischen und mathematischen Verhältnissen, als Architektur, auf. Hier darf kein Zweifel sein. Man setzt eine Erscheinung, die selbst Wirkung dieser tieferen Ursache ist, als Ursache, wenn man sagt: der übermächtige Einfluss der Architektur sei das wichtigste, stilbildende Prinzip. Diese Meinung ist die durchgängige. In der Plastik, wo die gleichen Gesetze wirksam sind, vertritt sie das Buch von Vöge, die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter (Strassburg 1894). Hier ist der entscheidende Einfluss der mittelalterlichen Architektur auf die Stilentwicklung der Statuarik der Grundgedanke.¹⁾ Man lernt die Gegensätze zwischen der antikisierenden Strömung der Provence (Arles, St. Gilles) und der neuen, monumentalen Kunst des nördlichen Frankreichs (St. Denis, Chartres 1140–80) kennen. Der Leser wird auf lebendige Weise von Relation zu Relation geführt. Es drängt sich ihm die Frage auf, warum denn das alles so verläuft. Warum die volleren, weicheren Körper, die rundlich-wulstigen Falten verdrängt werden durch erstarrte

¹⁾ Auch Reiche, das Portal des Paradieses zu Paderborn, Münster 1905, erklärt die Chartreser Säulenstatue aus den „architektonischen Bedingnissen“.

Säulengebilde mit verhärteten Linieneinritzungen zur Andeutung der Falten. Man verlangt eine erlösende Antwort. Zwar wird hier und da der französische Genius als der stilbildende Faktor genannt. Zuletzt wird dann doch gesagt, das menschliche Gebilde schäle sich unter dem Zwang der Architektur aus dem viereckigen Steinbalken heraus. Vöge meint dies natürlich nicht so absolut. Im Grunde fühlt er wie wir.¹⁾ Wer aber auf eine prinzipielle Erklärung aus dem Wesen der Dinge heraus gedrängt wird, der lässt solche relative Faktoren — ob er gleich ihre Nebenwirkung nicht leugnet — zunächst bei Seite. Die Freistatuen der romanischen Zeit zeigen doch dieselben Formeigentümlichkeiten. Die archaischen Frauenstatuen der Akropolis (6. Jahrhundert) sind Geschwister der mittelalterlich-strengen Säulenfigur. Wer zwingt sie denn, starr zu stehn, symmetrisch, wer verlangt hier harte, ornamentale Gewandlagen? Sind sie das, was sie sind, unter dem Zwang der Architektur geworden? Die Wandlung zum Linear-Flächigen, zum Gradlinig-Starren, ist sie nicht ebenso radikal in der Buchmalerei? Wo ist hier der allmächtige Baukörper, der sie zurecht setzt? Und in der Tafelmalerei? Thode macht die Bemerkung: „Man darf wohl behaupten, dass die Tafelmalerei in Deutschland in ihren Anfängen nichts als in kleinere Verhältnisse übertragene Wandmalerei war.“ Was den Erfahrungen an unserm Antependium widerspricht; sogar der Rahmen weist auf kleine Kunst hin.

Um es noch einmal zu sagen. Im Naturgefühl und Weltgefühl der Menschheit des 11. und 12. Jahrhunderts liegt in Wahrheit der Grund für das dargestellte Phänomen. Diese Gestalten sind keine direkten Abbilder der Natur, sie sind befangen im Geist der Architektur, ja, sie sind Architektur. Sie entstammen dem Geist der Architektur; sie sind geboren aus einer allgemeinen architektonischen Weltstimmung; es mag ein Vorgang walten, dem analog, wie ihn Nietzsche darstellt, indem er die Geburt der Tragödie aus der Musik erklärt.

Dies ganz eigentlich gibt die Erklärung für die oft beobachtete rätselhafte Einigkeit der bildenden Künste im Mittelalter. Der plastische und malerische Schmuck scheint mit dem Bauwerk innig verwachsen. Die 4 Gestalten in St. Patrocli stehen so abgemessen zwischen den Fenstern, als wären Baumeister und Maler ein und derselbe erfindende Kopf; sie

1) Er geht allem einigermaßen Begrifflichen aus dem Wege. Diese anschauliche Konkretion, das Schreiten von Fall zu Fall ist das Wunderbare bei Vöge; seine liebende Versenkung in den Gegenstand. Er ist wahrhaft historisch: seine Analysen sind positiver Natur; sie sind ohne Gleichen.

2) Die Nürnberger Malerschule, Frankfurt 1891, pag. 4.

sind 4 mächtigen Säulen vergleichbar, welche die Halbkuppel tragen. Die Gestalten auf der nördlichen Wand in Idensen, Gebet des Cornelius links, Vision Petri rechts vom Fenster, sie antworten einander in denselben Grundtönen. Das Gleichgewicht der Flächenbelastung ist mit strengen Maassen abgewogen. In den pompejanischen Wandgemälden wird dagegen durch Architekturmalerei die Fläche überwunden, dünne Säulchen spielen zum Schein mit schweren Gebälken; Festons hängen vorn herab; schimmernde Gestalten schweben am blauen Himmel hin; man wandelt im Anblick sonniger Landschaft. Man hat ein Bild; vergisst die Wand, die Architektur. Noch die Fresken der Reichenau verraten nichts von einem strengen, tektonischen Sinn. Die Abschnitte der einzelnen Felder treffen nicht auf die Säulenintervalle der Arkaden. Die malerische, spätantike Kunst verleugnet die architektonische Wahrheit. In der romanischen Kunst aber übertönt diese Wahrheit alle anderen. Sie kommt uns aus den plastischen Gebilden (der Säulenstatue z. B.) entgegen; sie spricht aus der Malerei. Flächenhaftigkeit, Linienhaftigkeit, Symmetrie, Regungslosigkeit und Gesetzmässigkeit der Figuren, das dekorative System, alles entspringt scheinbar dem inneren Leben des Bauwerks. In der Ornamentik der Gliederung verkündet sich am lautesten dieser Zusammenklang im innersten Wesen. Die Architektur selbst nun, sie drückt sich im romanischen Stil am vollständigsten aus. Sie verkündet ihre Grundwahrheit. Das Gefühl der Masse und Schwerkraft ergreift uns nicht mehr so elementar. Der dorische Stil allein vermag sich daneben zu behaupten; beide entstammen der Erde unmittelbar; schon in der Säulenstatue und der archaischen Akropolisstatue geben sich das 12. Jahrhundert der mittelalterlich-germanischen und das 6. Jahrhundert der hellenischen Welt die Hand. Die Übereinstimmung ist wertvoller als die relative Ähnlichkeit zwischen der romanischen und byzantinischen Kunst. Nur insofern also darf man die Architektur als die mächtigste Kunst des Mittelalters auffassen, als es ihre Grundtöne sind, welche die übrigen Künste abgeschwächt wiederholen. Alle zusammen geben erst den vollen Ton. Das Innere von St. Patroclus sei, wo wir im Begriff stehen, in das 13. Jahrhundert fortzuschreiten, der letzte Eindruck. Der Blick wandert in feierlichem Tempo von der Westempore gegen den hohen Chor. Dicke, viereckige Pfeiler tragen die Oberwände; mächtige rechteckige Vorlagen mit Säulen in den Ecken, springen gegen das Mittelschiff vor; schwere Gurte spannen sich flach herüber. Die Gewölbe hängen drückend über dem Schiff-Raum, so dass er im Schnitt mehr breitgezogen als hoch wirkt. Die Vierungspfeiler sind von ungeheurer Massigkeit; die breiten Wandflächen sind geschlossen, still; ein dünner Horizontalsims: alles. Die tragenden Glieder ohne Gelenk; die Pfeiler pfostenhaft, ohne

Basis, ohne Kapitell. Der gleiche abgemessene Takt, derselbe schwere Rhythmus, dieselbe einförmige Melodie wie in der Malerei der Apsis. Bruch mit aller Historie auch hier. Die Bartholomäuskapelle Meinwerchs in Paderborn (1015 vgl. Kap. I) kaum 100 Jahre vorher: steile elegante Basen, schlanke Säulen, reich gegliederte Kapitelle, die zusammengeschnürten Gewölbansätze steil aufsteigend, durch eingeschobene Kämpferstücke noch gelenkiger gemacht; alles geht zierlich auf den Zehen. Von der neuen Zeit aber gilt der Ausspruch Dehios (Baukunst Bd. I): „sie wollte den Kirchenbau über die lockere, unentschiedene Behandlungsweise der älteren Jahrhunderte, über alle Willkür und Missverhältnisse hinausheben durch Fixierung einer leicht verständlichen, in der Anwendung untrüglichen, alle Einzelverhältnisse durchdringenden Regel; es ist der von Innen wirkende Trieb nach entschiedener Betonung des Richtungsmomentes, nach straffer Sammlung und Bindung.“

Im Verlauf wird dies innere Verhältnis von Malerei und Architektur noch deutlicher. Seine Beleuchtung wirft Licht zurück auf die Wandlung des Naturgefühls in der Malerei. Im 12. Jahrhundert ist die Malerei die schwächste Kunst. Sie soll ein Abbild der Erscheinung sein und sie ist beinahe Ornament. In diesem Sinne besteht der Ausspruch Brunns¹⁾ über die verwandte Kunst der Ägypter: „Die Ägypter fassen den menschlichen Körper nur in seiner ersten Beziehung auf.“

1) Griechische Kunstgeschichte, Bd. II (1897) pag. 98.

