



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die mittelalterliche Malerei in Soest

Schmitz, Hermann

Münster, 1906

5. Verhältnis der Malerei zur Architektur und Plastik

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

lich skulptierten 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 Gesetzlichkeit 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 Bedingungen“.

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.



