



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die mittelalterliche Malerei in Soest

Schmitz, Hermann

Münster, 1906

2. Ihr Verhältnis zur byzantinischen Malerei

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

würde man sie überall in Deutschland beobachten, da, wo das Kunstleben wirklich rege war. Es handelt sich um eine alle erschütternde Bewegung; ebenso, wie sich das Phänomen der Entstehung des romanischen Stils im 11. Jahrhundert nur deuten lässt als eine gleichzeitig allerorts eintretende Erregung der bis dahin kunstlos gebliebenen Gesamtheit. Vorgänge wie im 10. und im Anfang des 11. Jahrhunderts, wo die einzelne Schule der Reichenau ihre Zierkunst bis nach Sachsen und Westfalen, an die Höfe Siegeberts von Minden und Bernwards trägt, sind hier nicht anzunehmen. Die niederdeutschen Gegenden gewinnen jetzt von sich aus, auf eigenen Wegen, ihre erneute Anschauung byzantinischer Kunst. Ebenso die südostdeutschen Lande.

2. Das Retabulum in Berlin offenbart dies Punkt für Punkt. Einsam steht die natürlich-edle Darstellung der Kreuzigung in der Malerei der Zeit. Die Frauen und Johannes wirkliche Menschen; die Trauer beredt im stummen Spiel der Hände, in den gesenkten Köpfen — das laute Volk auf der andern Seite; die Modellierung der bunten Gewänder, der kräftige, bräunliche Ton des Fleisches: unbegreiflich; 30 Jahre vorher genügt der Anblick strengstilisierter, naturferner Gebilde. Bedenken wir aber: gar nichts spiegelt sich hier von der Umgebung des Soesters; antike Trachten, byzantinische Rüstungen; Geräte (Tisch und Sessel der Kaiphasszene u. s. w.), Architektur fremdartig. Also nur durch völlige Versenkung in ein fremdes Vorbild ist der Künstler der Natur nahe gekommen. Ja sogar zeigt er seine Hilflosigkeit in der Bewältigung des Raumes; er zieht alles in die Fläche. Dies lässt sich auch bei dem verwandten Künstler der Hohnkirche (Chor) wahrnehmen; die Szenen aus dem alten Testament setzen ja Bekanntschaft mit byzantinischen Miniaturen voraus. Die schmalen Bodestreifen sind Verkümmernungen der in der byzantinischen Miniatur traditionellen Felslandschaft; die Vorstellung des Räumlichen fehlt ganz; die trinkenden Juden (am Horeb) liegen einer über dem andern.

Ganz umsonst auch hier das Suchen nach Zügen aus der alltäglichen Umgebung. Die Szene der drei Engel im Hain Mamre in der Hohnkirche stelle man neben die in San Vitale (1 Mose, Kap. 18): die beiden alten Leute, vor der Hütte, im Garten, da der Tag am heissesten war. Drei Jünglinge, in weissen Mänteln, lichte Scheine um den Kopf, kommen zum Besuch. Abraham hat ein Tischchen in den Schatten des Baumes gestellt, für jeden liegt ein Kuchen darauf, jetzt bringt er das gebratene Kälbchen. Sarah, in der Tür, die Hand nachdenklich ans Kinn gelegt. Leer, ohne liebende Verweilung auf dem Einzelnen ist die Darstellung des 13. Jahrhunderts; eine von Hand zu Hand gegebene Komposition; die gleiche in Braunschweig. Nur das Augenfällige herausgehoben; die Engel

strotzend in Goldkleidern, ihre Nimben riesenhaft, in Stuck aufgelegt, jeder soll sie nur ja erkennen. Nicht so in Ravenna: er hob seine Augen auf und sah und siehe da stunden drei Männer vor ihm.

Die letzte Spur landschaftlicher Elemente, Felsstreifen und ornamentale Bäume, verschwindet in den folgenden Werken. Die Architektur spielt die Rolle der Abbrüviatur fort; Turmbauten der Katharinenlegende. Wohl leben Kuppelgebäude und Thronessel hier weiter; aber verwandelt in phantastische Gebilde; Berliner Dreifaltigkeit. Gleichfalls tritt in der späteren Zeit wieder eine schematische Stilisierung der Figuren hervor. Die Köpfe der Nikolaikapelle (Maria und Johannes auf dem Berliner Bild, wie in Lügde und Lippstadt) erscheinen als abgezirkelte Ovale, an die die Ohren angeklebt sind.

Mit der Gleichförmigkeit wächst die Ornamentalisierung, das Zeichnerische und Schattenlose wieder an. Also nur in einem kurzen Augenblick völliger Hingabe an das Fremde entstehen solche naturwahren Sachen wie das Retabulum und die Malereien der Hohnkirche. In ihrem weiteren Verlauf verrät die deutsche Malerei eine Wiederabkehr von der Natur, allmähliche Abnützung dieser fremden Elemente.

3. Indes: eine merkwürdige Veränderung der Linie und der dekorativen Flächenbehandlung vollzieht sich zugleich mit dieser Zunahme der Stilisierung. Die Linien ergreift eine auffällige Bewegung; mit gradweise anwachsender Schnelligkeit. Die Säume fangen zu springen an, hüpfen in kurzen Sätzen (Hohnkirche, Methler); zuletzt zuckend, rasend hin und her gejagt, irre, flackernde Mantel-Enden; verschärfte Zipfel, grellen Blitzen gleich, Zickzackfalten durcheinander, zerraute Gewänder, die Fläche dicht überspinnend. Die Figuren wachsen in die Länge, rücken enger zusammen und dichter an den Rahmen. Darum wirkt die Apsis der Nikolai-kapelle (1250 ca.) so anders neben der Apsis von St. Patrocli (1166); bei völlig gleicher Anordnung. Die Mandorla, damals breitoval, schnürt sich zusammen, spitzt sich oben und unten zu und klemmt den Thronenden ein; die umgebenden Tiere der Evangelisten schieben sich dichter heran, ihre Flügel, langgezogen, züngeln in die Spitzen; die verehrend zur Seite stehenden Figuren, aufgeschossen, stossen mit den Köpfen beinahe oben an. Die sieben Kreise auf dem Vorlagenbogen (Maria mit Vorbildern und Propheten) scheinen sich drehen zu wollen; die Gestalten, in ihrer Länge aufgerichtet, berühren oben und unten die Peripherie; ihre quergerichteten Arme, Spruchbänder oder abflatternden Gewandenden möchten die Kreise herumreißen, den Speichen von Schwungrädern analog. Die in die Zwischenräume eingestopften Ornamente bringen die Umdrehung zum Stocken. Bewegung und zugleich Hemmung, Zerhackung, Auflösung der Fläche, Verengerung.