



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1935

Salische Malerei und Kleinkunst

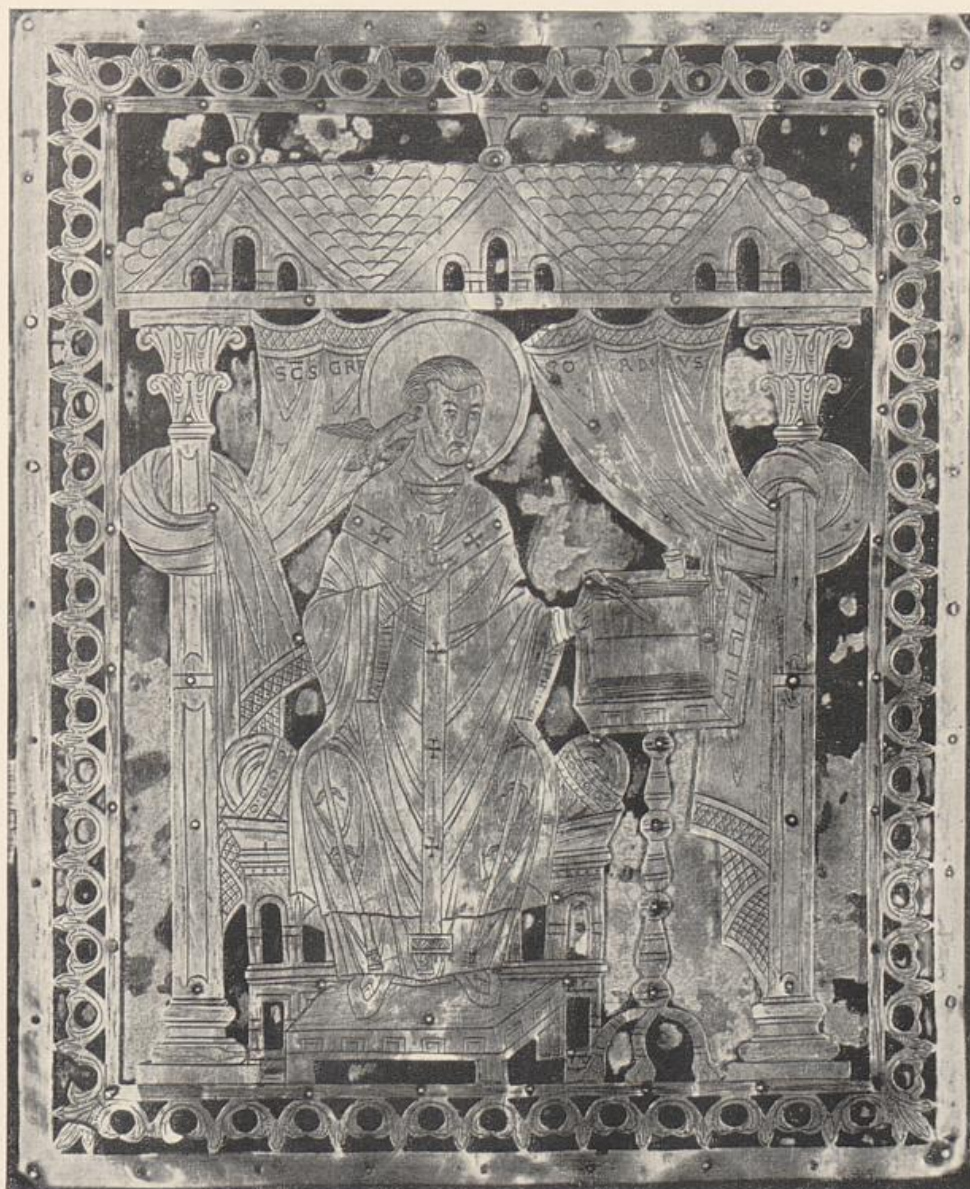
urn:nbn:de:hbz:466:1-41863

beredt geschlossenen Lippen gleichsam hörbar schweigend, in sich selber sprechend. Die Grundzüge der Form, die Faltung der Brauengegend, die Senklinien in der Wange neben der Nase, die Schweifung der Lippen, die weich-starke Wölbung des Kinnes – das alles werden wir einst, durch neue Erfahrungen vertieft und durch noch plastischere Vorstellung schärfer herausgewölbt, im Kopfe des Magdeburger Reiters wiederfinden: Harz-Kunst, Kunst des Grenzlandes von damals. Es ist auffallend und eindrucksvoll, daß zwar die Baukunst – gereifter und also für den Heutigen von noch mehr zeitunabhängiger Wirkung – mit den salischen Kaisern an den Rhein zog, daß aber die Plastik damals das Tiefste an der Stelle gab, wo die Ottonen den Grund zu aller deutschen Kunst engeren Sinnes gelegt hatten: die innerlich junge, die altertümliche, also gerade die der nächsten großen Zukunft sichere Kunst hielt sich dort, wo die Bauten Ottos des Großen, Geros und Bernwards aufgewachsen waren. Das ornamentale Rahmenwerk für die Gernroder Gestalten schufen wohl lombardisch geschulte Hände – noch oft sind sogar Lombarden in diese Gegend zurückgekehrt; zurück, denn dort sollen sie vor der Wanderung nach dem Süden eine Zeitlang gefessen haben. Aber ihre eigene plastische Kunst in der Po-Ebene kennt nichts, was Gernrode, was vor allem diesem einen Kopfe vergleichbar wäre. Er ist, wie alles Salische, die Voraussage einer großen Zukunft deutscher Kunst und das Bekenntnis einer gewaltigen Zeit.

Salische Malerei und Kleinkunst

Wir fassen beides zusammen. Namentlich die Goldschmiedekunst, diese uralte eingewurzelte, nähert sich jetzt der Art des Malens manchmal so deutlich wie früher der Art des plastischen Schaffens. Sie müht sich dann, einer eingrabenden Zeichnung Flächen darzubieten. Auch damit erreicht sie, was das Salische fordert: eine starke Annäherung an das echt Archaische. Denn die Abstoßung des Malerischen wird ihr Weg nun auch darum, weil es jener der Malerei selber ist. Am Anfang wie am Ende des salischen Zeitalters begegnen wir sehr bemerkenswerten Zeugnissen einer Technik, die von den Goldschmieden ausgeübt wird, aber eigentlich einer reinen Zeichnung dient. Es ist die Gravierung zusammen mit dem Ausschneiden von Formen aus Metallflächen, das ein klareres Verhältnis von Grund und Muster durch zwei gleichlaufende Schichtungen erreicht (*opus interrasile*). Der früh-salische

Deckel eines Bamberger Evangeliiars, in Regensburg geschaffen, und die Tragaltäre des Roger von Helmarshausen (gegen 1100) zeigen diese Art. Namentlich die Gravierung hat sich auf sächsischem Gebiete auch während des staufischen Zeitalters noch stark weiterentwickelt, besonders im Kreise um Heinrich den Löwen. Die eingravierte Gestalt Gregors des Großen auf dem Bamberger Deckel ist der plastischen Madonna von Essen verwandt, mehr noch freilich ihrer etwas jüngeren Hildesheimer Schwester: eine kühle Ruhe beginnt sich durchzusetzen. Es ist die reinere Ruhe des Salischen, sie entspricht dem Stile von Limburg a. d. Saar und Hersfeld. Das Gemeinsame mit der Plastik aber ist nur der Umriss. Darum kann die Formenentfaltung genau so in der Buchmalerei weiterverfolgt werden. Wie der gemeinsame Grundzug des geklärten stillen Umrisses die Unterschiede des Ausführungsverfahrens überbrückt, wie damit auch noch eine Entsprechung zur werden den archaischen Plastik entstehen kann, beweist die gekrönte Madonna eines in Zwiefalten am Ende des Zeitalters geschriebenen Stuttgarter Passionale. Die Entrückung der Formen aus allem zufällig Bewegten ist noch weiter gediehen. Unwillkürlich erinnert man sich der großen Tat der Imad-Madonna. So salisch wie diese ist das spätere Stuttgarter Blatt. Es setzt den Wandel, der von der Essener zur Paderborner plastischen Gestalt führte, als vollzogen voraus. Genau so achsenstrenge wie der Umriss der Paderborner geschnitzten Figur ist nun auch jener der gezeichneten gehalten. Auch hier ist ein stetig wachsender Verzicht vorausgesetzt, der Verzicht auf die ottonische Erregtheit, Bewegung und gelegentliche Zufälligkeit der Haltung. Mit ihm wird der Ausdruck der Gültigkeit, Entrücktheit und Dauer erobert. Die stillere Bescheidung in der Flächenkunst klingt rein zusammen mit der einseitigeren Größe, der durchaus gefestigten („klassischen“) Hocharchaik der Baukunst wie der schon sich festigenden, noch früheren Archaik der Plastik. Es ist gewiß bisher nicht üblich gewesen, bei solchen Werken vom Salischen zu reden; dieses ertrinkt gewöhnlich im Begriffe des Romanischen. Wir suchen gerade diesen nach Möglichkeit zu entbehren. Der Begriff salisch bezeichnet etwas wirklich Lebendiges, das als Stilwillen sich deutlich machen läßt. Das Nebeneinander des Alten und des Neuen, das gleichzeitige Nachleben spätottonischer Beweglichkeit namentlich in der Frühzeit des Salischen macht dessen Eigenart nur noch deutlicher. Anders kann Geschichte nie verlaufen. Nicht anders stand auch in der Baukunst noch vor der Vollendung der Hildesheimer Michaelskirche der neue Gedanke des Straßburger Münsters, ja der Limburger Abteikirche auf. Auch da war frühsalische feierliche Sprödeheit neben spätottonischem Reichtum am Leben. So spürt man etwa im



79. Deckel eines Evangeliums. München, Staatsbibliothek



so. Madonna aus dem Passionale, Stuttgart. Landesmuseum

Darmstädter Evangelienbuche der Äbtissin Hilda von Meschede noch reichenaussische Lebendigkeit; gleichzeitig aber zeigt der in Tegernsee für den Abt Ellinger (1026–32) geschriebene Codex eine neue kühlere Formenruhe und Geradheit. Daß sie in den Büchern für Heinrich II. schon angekündigt war und dort bereits, dem Kaiser selber gleich, den Weg ins Salische bedeute, war gesagt. Man muß sich schon durch ein wohlbekanntes Vorurteil blenden lassen, um zu verkennen, wie auch in dem „Evangeliar Heinrichs IV.“ zu Krakau eine Wendung von der gekrümmten (also beweglicheren) zur gewinkelten (also starrereren) Form, von der unruhigeren zur feierlich gestillten, vom Ottonischen zum Salischen sich durchsetzt. In der Zeit Heinrichs V.



81. Judith aus der Bibel von St. Castor in Koblenz.
Pommersfelden, Schloßbibliothek

beweist die erstaunliche Zeichnung einer Judith (Bibel von St. Castor zu Koblenz) schlagend, daß die Darstellung in der Fläche, ohne an Kraft zu verlieren, von der erhabenen Haltung der Baukunst wie von der beginnenden Versteifung des Plastischen ihren Gewinn ziehen konnte. Der Atemgang der Geschichte wird deutlich. Er wird uns später das Staufische wie eine gewandelte und neu gesteigerte Wiederkehr des Ottonischen erleben lassen, bis hinein in den Kern des Lebensgeföhles, der gesunden Quelle jeder echten Form also, bis hinein in die Wiedervereinigung von Weltbejahung und Gläubigkeit. Wiedervereinigung wird es sein, also natürlich etwas anderes, als das noch selbstverständliche Einssein beider Werte im Ottonischen. Im

15 PK

gleichen Atemgange entspricht das Salische wenigstens einem, dem zukunftsreicheren Teile des noch wogend vielfältigen Karolingischen, seiner strengen und auferlegten, seiner architekturverwandten und gestarrteren Form: dem Stile der Aida-Gruppe. Es kann gelegentlich sogar so aussehen, etwa im Goslarer Evangeliar aus der Zeit Heinrichs IV., als ob eine unmittelbare und fast bewusste Rückbeziehung auf jenes geschichtliche Vorgestern eingetreten sei. Wichtiger und weit deutlicher ist die gesteigert-verwandelte Wiederkehr der monumentalen Achsengerechtigkeit. Die Gestalten streben unverkennbar einer ruhigen Frontansicht zu. Es ist die Zeit der völlig in Vorderansicht gegebenen Relieffiguren, des Rudolf von Schwaben, des Widukind! Selbst alle Erinnerung an das Ottonische scheint aber abgestreift, ein erst nunmehr Mögliches, vorher Undenkbares gewonnen in dem Blumenbuche des Theofrid von Echternach († 1108). Jedes Unwirklich-Drohende und Zeichenhafte des Ottonischen liegt vergessen zurück. Die neue Aufgabe weckt neue Erfindung, neuen Ausdruck, neue Beobachtung. Die schlanke und stille Form nimmt in diesem Falle eine gewinnende Anmut an, einen beinahe zarten Ausdruck von wesenhaftem Frieden, der wie ein leiser Blumenduft – sehr sachlich also – uns anweht. Salisch dürfen wir diese Klarheit, diese hirsauisch kühle Sauberkeit nennen. Salisch ist auch seinem Stile nach das Antependium von Groß-Komburg. Das Kloster ist zu Heinrichs IV. Zeit gegründet (1075–1081), die Silberarbeit stiftete der 1140 verstorbene Abt Hartwig. Die faltenarme Klarheit der Figuren ist salischer Stil. Vorbei ist der alte Reichtum des Ottonischen, noch nicht da der neue des Stauffischen. Der Raum ist der Gestalt gewichen. Deren Umriß ist echte Zeichnung, ihr Relief schon echt werdende Plastik. Bei sehr anderer Einzelform würde man den gleichen neuen Geist in den Reliefs der Burgkapelle Hohenzollern finden, auch noch in dem 1129 entstandenen Taufsteine von Freckenhorst. Die in diesem richtig erkannte Übersetzung aus Bronze in Stein läßt nicht ganz die gleiche Gegensätzlichkeit von Grund und Muster zu, aber diese scheint schon durch.

Salisch sind auch die Glasfenster des Augsburger Domes. Es ist der kalt-klare Stilcharakter in ihnen, der sich zwischen die reichen Stile einer freudigeren Lebenshaltung einschleibt, ein harter und mächtiger Block. Ein Stilcharakter von Kühle und Reinheit wird von der Kunst gefunden in einer Zeit, wo die Weltanschauungen wie eiserne Schilde aufeinander prallen. Die alte ungebrochene Einheit von Kaiser und Kirche ist endgültig dahin. Die neue, manchmal bis zum Hohen vordringende Verfeinerung der Stauferzeit, das eigentlich Kitterliche, das Höfische ist noch nicht gewonnen.



82. Abt Theosfrid aus dem Echternacher Blumenbuch. Gotha, Landesbibliothek

15*



85. Glasfenster.
Augsburg, Dom

Düster oft, schroff, groß, früh noch, aber nicht mehr naiv, ist das Saliertum. In den Glasfenstern von Augsburg blickt sein strenger Ernst uns an mit einem ausgesprochenen Willen zur Dauer und zur Gültigkeit, farg, kühl und entschlossen.

Die salische Spätzeit überliefert uns einmal auch einen bedeutenden Künstlernamen: es ist Roger von Helmarshausen, ein großer Goldschmied, der in der Wesergegend gearbeitet hat. Er hat seinen Ruhm durch seine Tragaltäre gefestigt, Reliquienkästen, mit feinbearbeitetem Metall überzogen. Dieser deutsche Benediktiner hat im Jahre 1100 für Bischof Heinrich II. von Paderborn (Heinrich von Werl) den einen der uns erhaltenen, außerdem noch mindestens einen anderen für Kloster Abdinghof bei Paderborn geschaffen. Eine ganze Entwicklung ist durch ihn eingeleitet worden, die in den herrlichen Schreinen der Kölner Schule um 1200 bei uns gipfeln sollte. Seinen Auswirkungen begegnen wir namentlich im Kreise um Heinrich den Löwen; bezeichnenderweise wieder in plastischer ebenso wie malender Technik. Die Oberseite des Paderborner Altares zeigt zu seiten des kostbaren geweihten Steines gravierte Figuren; an der vorderen Kopfseite getriebene Gestalten, schwerfällig, auch weniger plastisch als die steinernen von St. Emmeram; an der rückwärtigen ausgeschnittene Bilder sitzender Heiligen. Der Abdinghofer, ein Hauptstück von „opus interrasile“, ist vollendet salisch in den reinen Vorderansichten der Oberseite (Halbfiguren). Die Märtyrerszenen der Langseite verblüffen durch die ausbrechende Lebendigkeit der Bewegungen. Aber man übersehe ja nicht, daß hier die fortlaufende Einheit des Bildmusters über das Ottonische weit hinausgeht. Es ist unbegreif-



84. Roger von Helmersbauhen. Traggalter aus dem Kloster Abdinghof, Paderborn, Stanzislanertlofter

lich, wie jemand den tiefen Unterschied gegen die Hildesheimer Bronzetüren übersehen kann. Kein locker geistvolles Geflecht ist mehr da, vor- und zurückwogend aus unwirklicher Raumtiefe, sondern ein einziges straff gespanntes Netz aus Gestalten ist als Muster vor ein zweites Netz des Grundes gespannt, antiker Vasenmalerei vergleichbar. Zugleich kann man wirklich sehr deutlich erkennen, daß es ganz überflüssig ist, für gewisse weitausgreifende Formen des Externstein-Reliefs Südwestfrankreich zu bemühen. Bei Roger von Helmarshausen sind diese Bewegungsformen schon vorbildlich da, gleich dem neuen klaren Verhältnis von Grund und Muster. – Mitten über der salischen Zeit, ihre furchtbaren Gefahren in sich bergend, aber kaum gewahrend, steht, noch siegreich, die Gestalt des gewaltigen Heinrichs III. Er hat seinem Speyerer Dome ein großes Evangelienbuch geschenkt, das heute sich im Escorial befindet. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft hat es seinen Mitgliedern 1933 in einer großartigen Wiedergabe zu Weihnachten beschert. Ein solches Werk kann niemals soviel aussagen (jedenfalls niemals in solcher Größe), wie das steinerne Denkmal selber, dessen Betreuern es übergeben wurde. Aber es erzählt doch genug von jener großen Zeit. Eine Reihe Hände waren daran tätig. Die des größten Meisters war auch die am meisten salische. Die Unterschiede der Maler, Schreiber, Zeichner sind nicht nur persönlicher, sondern geschichtlicher Art. Der Herausgeber, Boeckler, bezeichnete unter den verschiedenen Meistern als „Sand I“ „eine ganz überlegene Persönlichkeit“. „Der erste Eindruck gegenüber diesen Bildern ist der einer selbstsicheren und selbstverständlichen Vornehmheit und ruhigen Großartigkeit.“ Dieser Meister hat „eine ausgesprochene Begabung für das Repräsentationsbild“ und „hat wohl darum keine der zahlreichen Evangelien szenen übernommen“. Diese letzteren wirken eher wie abgefühlt es Ottonisches. Sie sind nicht mehr das Alte, ohne schon das Neue zu sein. In den Kaiserbildern ist es da! Wenn man das Ganze überblickt: diesen Zug zur fühlen und vornehmen Größe, der vor dem Aufgeregt-Bewegten sich zurückzieht, dieses sichere Auffinden derjenigen Haltung, die darum voll die eigene sein kann, weil sie endlich auch in der Malerei rein altertümlich wird – dies eben nennen wir salisch.

Man würde es wohl auch in der Dichtung finden. Doch bleibt ihr gegenüber stets ein Vorbehalt geboten. Ihr unmittelbarer Charakter als Ausruf und unwillkürliche Äußerung sagt auch dieses Mal mehr von der Vielfältigkeit des Lebens aus als die begrenzteren Formen der bildenden Kunst; zugleich aber auch von geringerer Formhöhe aus als jene. Überdies führt der

Gang der Betrachtung in immer quellen- und stoffreichere Gebiete hinein, und der Ausblick nach Auslagen jenseits bildender Kunst wird notgedrungen immer farger und andeutender werden müssen. Das eine ist doch völlig deutlich: die beiden Grundpfeiler der Frühzeit, Krieger und Geistlicher, Kaiser und Papst, weichen im Salischen auseinander, harte Entscheidungen werden gefordert; und auch die Dichtung spiegelt diesen Zustand. Das Vordringen des mönchischen Gedankens, die Eroberung der Seelen, dann auch der weltlichen Macht hat stark auf sie gewirkt. Aus den Klöstern sollte alles verschwinden, was einst das Leben vollmenschlich gemacht hatte. Ottloh von St. Emmeram, einst noch in weltfreudiger Spätottonik aufgewachsen, mit den römischen Schriftstellern vertraut, bekämpft sie heftig, sobald er von der Reformbewegung ergriffen als Lehrer zu wirken hat: „Was werden sie in der Stunde des Todes uns nützen?“ Die Zeit, die die Priesterehe austilgte und dem Kaiser die Belehnung der Bischöfe entzog, bedeutet ein mächtiges Vordringen des geistlichen Ernstes auch in der Dichtung. Wenn in unserem ältesten Prosaromane, im Ruodlieb, der um 1030 zu Tegernsee geschrieben wurde, gereimte lateinische Hexameter die ganze Fülle der Welt noch zu umspannen suchten, Heldensage und Spielmannsdichtung, Märchen und Alltag, Mensch und Tier, Kampf und Tanz, wenn Heroisches und Idyllisches gleichsam doppelchörig zusammengespannt wurde, so dürfen wir darin noch Spätottonisches vernehmen. Aber so, wie der cluniazensische Geist in den Klöstern bis zur Vernichtung die Freuden der Welt bekämpfte, wie er in den Hirsauer-Kirchen die stolze Wölbung erstickte, so eroberte er auch die Dichtung. Auch sie ist dann salisch, auch in ihr stehen Papst und Kaiser gegeneinander. Der päpstlichen Partei aber diente gerade die Dichtung in deutscher Sprache, weil sie auf das Volk wirkte; so das alemannische Memento Mori, das uns den Sieg der Reform in den Klöstern, das Bamberger Christuslied des 1330, das den gleichen Sieg an den Bischofsitzen zeigt; so das Anno-Lied, das in Heinrichs IV. Zeit entstanden, den berühmten, später heilig gesprochenen Kölner Gewaltmenschen, den Erzbischof, der den jungen Heinrich raubte, verherrlicht und unmittelbar ein Bild jener tragischen Zeit entwickelt. Der Kampf der großen Mächte lebt ganz innerlich noch in der Seele des Dichters selbst. Dieser schwört zur päpstlichen Bewegung, aber er kann den Schmerz um Deutschland nicht verwinden. Er bejammert die Uneinigkeit der Deutschen, er weiß, daß sie nur einig zu sein brauchten, um unwiderstehlich zu sein. Er weiß schon alles, was noch unsere Zeit bewegt und was wir nun endlich abschließend zu bewältigen haben. So hätte man in ottonischer Zeit noch nicht zu schreiben brauchen. Das Salische fordert Entscheidung; ob sie immer

geleistet wird, ist schon eine zweite Frage. Das Entscheidung-Sordernde, das ist auch jenes Gesicht, das in den Formen der bildenden Kunst seinen harten Ernst uns unmittelbar zuehrt; das die Steilwände des Speyerer Domes errichtete; das ihm die schweren Gewölbe auflud und streng und kühl den gleichen Willen in den Hirsauer Bauten wieder unterdrückte; das die Imad-Madonna in ihre starre Feierlichkeit rückte; das die Glasfenster des Augsburger Domes schuf: die gerade Front, die Einseitigkeit und eine Archaik, die in der am frühesten fertigen Kunst, in der Baukunst schon einen klassischen Charakter annahm. Die deutsche Kunst stand gefaßt auf einen großen Weg da, gleichsam in der straff gespannten Haltung vor einem großen Sprunge. Reich und Volk stürzten in neue Schwierigkeiten. Die Kunst erwies sich stärker als der Staat. Sie ging unerbittlich vorwärts. Sie bereitete im 12. Jahrhundert sich vor, über die Baukunst hinaus eine zweite Klassik zu finden, nunmehr – zum ersten und gleich zum letzten Male – die eines wahrhaft plastischen Zeitalters. Im frühen 13. Jahrhundert erreichte sie dieses. Es fällt in die Spätzeit der Stauferkaiser und überlebt sie in seinen letzten, größten Ausflängen.