



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Die mittelalterliche Malerei in Soest**

**Schmitz, Hermann**

**Münster, 1906**

2. Kapitel. Der Stil der Werke und das Naturgefühl des 12. Jahrhunderts

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

## 2. Kapitel.

# Der Stil der Werke und das Naturgefühl des 12. Jahrhunderts.

### 1. Der Stil der Werke. Ihre Stellung innerhalb der engeren und weiteren deutschen Kunst.

1. Die trennenden Kriterien lassen wir zunächst und greifen die angedeuteten, übereinstimmenden Grundzüge der Werke heraus.

Überall sind es langgestreckte Gestalten, in regelmässig wiederkehrenden Verhältnissen; gleichförmige, meist ovale Köpfe, leere, ausdruckslose Gesichtszüge ohne einen Anflug inneren, persönlichen Erlebens; am liebsten stehen sie frontal, alle starr aufgerichtet und regungslos; einzig der Kopf, wo er ins Halbprofil gekehrt ist, beugt sich vorwärts. Die Bewegung ist von getragener Monotonie, die Arme liegen eng an den Leib geschlossen, schematisch bewegt, Oberarm gegen den Unterarm im Winkel gebrochen; die Hand, oft flach vor die Brust gehoben, biegt sich mechanisch — nicht wie in löslichen Gelenken drehbar — gleichsam von einer äusseren Kraft bewegt. Alles verbreitet sich in die Fläche, der Architektur im Bilde fehlen die Fluchtlinien, die Füße hängen abwärts, schwebend, haltlos, ohne Boden. Kein Abbild raumerfüllter Wirklichkeit, körperhafter Menschen. Die Form begrenzt sich durch den Umriss. Die Linie, starr und grade durchgezogen, zieht zuerst das Auge an sich, und führt es unerbittlich auf der Oberfläche hin, nirgends einen Blick in die Tiefe, in den Raum hinein, vergönnend. Sie bezwingt Haar, Gewand und Körper zum Ornament. Die hellen Farben bedecken den Grund mit einem gleichmässigen Ton, kolorierend, flächenfüllend; der blaue, grünumrandete Untergrund hat gleichen Tiefenwert, wie Gewand und Glieder der Figur. Stofflichkeit, Spiegelung, Modellierung im Licht treten nirgends zu Tage.

2. Das Rätselvolle des Stils verstärkt sich durch die Einmütigkeit seines Auftretens. Wir sehen uns, Erklärung suchend, um. In der vor-

aufgehenden Malerei Westfalens und Nordwestdeutschlands, in der heimischen Tradition, hofft man, Mittel an die Hand zu bekommen, die einen Einblick in den Prozess der Entstehung dieses Stils und damit seiner Wunderlichkeiten zu geben vermöchten.

Die künstlerische Kultur Westfalens ist damals, im 12. Jahrhundert, noch jung; vor 300 Jahren erst war die fränkische Zivilisation hereingekommen. Die Klöster sind ihre Pflegestätten. In der Malerei gilt das Gleiche wie in der Baukunst (Kap. 1). Die ersten Werke, welche auf Fulda lokalisiert werden, sind Abzweigungen der karolingischen Hofkunst; wengleich irisch-angelsächsischer Zufluss, sowie eine derbere, zeichenmässige Auffassungsweise ihnen eine Sonderstellung gibt; Codex Nr. 562 olim. Theol. 30 der Wiener Hofbibliothek; Liber de laudibus sanctae Crucis, Codex Reginae Christinae 124 der Vaticana.<sup>1)</sup> Jede Abweichung von der altchristlichen Formengebung offenbart Hülfslosigkeit. Vergl. den Otfried von Weissenburg in Wien (Hofbibl. Einzug Christi, Kreuzigung). Rhabanus (geb. 776) war, bevor er 822 nach Fulda gekommen war, in Corvey Lehrer gewesen.<sup>2)</sup> Die Malstube wird ähnlich der Fuldaer gearbeitet haben; nur die Namen Theodegar und Anderedus aus dem 10. Jahrhundert sind uns erhalten. Corbie war Mutterstift. Wir sehen die Handschriften des Stiftes Essen einer nordfranzösisch-angelsächsischen Schreibstube entstammen. Evangelienkodex im Münsterschatz (8.—9. Jahrhundert) Missale D<sub>1</sub> der Düsseldorfer Landesbibliothek.<sup>3)</sup> Die Schule von Reims;<sup>4)</sup> (frühe Werke: Utrechtspsalter; Eboevangelier, Stadtbibliothek zu Epernay (816—835); Psalter von Troyes) wirkt noch in später Zeit im Westfälischen. Evangeliar aus Abdinghof, welches 1775 nach Kassel in die Lan-

---

1) Zusammenstellung der Werke und aller Literatur bei Clemen, Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. Rep. f. Kunstwiss. Bd. XIII, S. 124. I. Die Schreibstube von Fulda. — Publikation des Wiener Codex und Abb. der übrigen Werke bei J. von Schlosser. Eine Fuldaer Miniaturenhandschrift der K. K. Hofbibliothek. Jahrb. der Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Wien 1892 (XIII) pag. 1.

2) Lübke pag. 9. nach Bucelin hist. univ. ad ann. 1814.

3) Humann, Die Kunstwerke des Münsterschatzes in Essen. 1904, Taf. 3—9. Ders. Zeitschrift des berg. Geschichtsvereins. Bd. XXVII, 1881 (Abb.) Düsseldorfer Ausstell. 1904. Katalog, 2. A. Nr. 501a, Nr. 505.

4) Springer, die Psalterillustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtspsalter. Leipzig 1880. Abhandlung d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil. hist. Klasse. Bd. 8. pag. 187. — Janitschek, Publ. der Trierer Adahs, Trier 1889. pag. 101. Goldschmidt, Rep. f. Kunstw. 1892 (XV) pag. 113. (Der Utrechtspsalter.) Swarzenski, die karol. Malerei und Plastik in Reims, Jahrb. der preuss. Kunstsaml. 1902, pag. 85.

desbibliothek kam (Cod. theol. fol. 60);<sup>1)</sup> der Elfenbeindeckel mit den Brustbildern der Evangelisten ist byzantinische Arbeit des 10. Jahrh.; byzantinische Einwirkung auch im thronenden, bärtigen Christus. Die Gestalten der übrigen Zeichnungen (Frauen am Grabe, Pfingsten, Kruzifix mit unbärtigem, bekleidetem Christus) geben sich in den gedrungenen Körpern, schlaffen Gliedern als verkommene Erben spät-karolingischer Überlieferung. In der Schnörkelung letzte Zuckungen Reimsisch-angelsächsischer Linien.

Unter Bischof Siegbert erblüht in Minden zu Anfang des 11. Jahrhunderts eine Malschule, deren Werke Vöge zusammengestellt hat; vor allem: Berlin kgl. Bibl. Ms. theol. Fol. 2, 92; sie ist ein Ableger der in Köln nachwirkenden reichenauischen Tradition. (Rep. Bd. 16.) Dieser zählen auch andere Handschriften zu. Das Evangeliar des Hillinus in der Kölner Dombibliothek (Bibl. fol. 12; mit Purhard und Chuonrad, den Schreibern; Widmungsblatt, 1 Evangelistenbild) zeigt ja, wie im Übergang zum 11. Jahrh., die Reichenauische Kunst (der Aachener Ottonenkondices) am Rhein nachwirkt. Das Evangeliar im Kölner Priesterseminar (Christus, 4 Propheten, Kanones, Evangelisten) und das Evangeliar aus St. Gereon<sup>2)</sup> (Stuttgart, Landesbibl. Bibl. fol. 21) stellen bereits den Verfall vor Augen. Auch die übrigen Stifter im Lande, die sich um Köln (St. Gereon, Pantaleon) gruppieren, abseits vom grossen Verkehr, sie leben alle bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts in der ottonischen Renaissancekunst. Hierher zählen: Evangelienhandschrift der Hidda aus dem Stift Gerresheim im Bergischen<sup>3)</sup>, (Gerresheim, Stiftskirche; 4 Evangelisten, 2 Zierseiten, Kreuzigung). Evangeliar der Äbtissin Hitda des Kanonissenstiftes Meschede bei Arnsberg<sup>4)</sup> (Darmstadt, Grossherzogl. Bibl. Cod. 1640, 2 H. 11. Jahrh. Widmungsblatt, Christus, 14 Szenen aus dem alten Testament); dick aufgetragene Deckfarben, mit grellen Lichtern, dunklen Schatten; Häufung von Kuppeln und Türmen. Evangelienhandschrift im Münsterschatz zu Essen (Humann pag. 379. 1000—1050); im Ornament der Kanonensäulen ist karolingische Überlieferung lebendig; irisch-angelsächsische Art im Initialschmuck. Evangeliar der Theophanu (Humann pag. 241. 1039—56.); die Farben sind roh. Die Lichter unverschmolzen, die Konturen dick. Damals entstand wohl das

1) Einfache Band-Ornamentik der Initialen wie im Evangeliar W. 147, Staatsarchiv Köln (2. H. saec. 9). Düss. Ausstell. 1904<sup>2)</sup>, Nr. 509. (Lamprecht, Initialornamentik Taf. 7, 8.) Abb. Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn. Taf. 68, pag. 107, 108.

2) Ang. f. Kunde deutsch. Vorzeit XXIX (1872) Abb. b. Lamprecht a. a. O. Nr. 67. Janitschek pag. 85. Düsseldorfer Ausstell. 1904 Nr. 524.

3) Düsseld. Ausstell. 1904. Nr. 517.

4) Janitschek, pag. 91. Düss. Ausstell. Nr. 521 c.

Evangeliar aus Freckenhorst im Staatsarchiv zu Münster<sup>1)</sup> (Salvator, 4 Evangelisten, 4 Initialen, Kanones,) schwammig in den Formen, lax die Linie, dick im Strich, ungebrochene Farben; die karolingisch-ottonische Art ist hier ganz verwahrlost. Sie hat noch später, bis ins 12. Jahrhundert in dieser Gegend nachgelebt. Vita Sancti Luidgeri kgl. Bibliothek Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 323) besonders roh und fahrig.<sup>2)</sup>

Der in die Augen fallende Gegensatz der aufgezählten Werke des 10. und 11. Jahrhunderts im Vergleich zu denen des 12. Jahrhunderts ist: Dass diese letzteren mit Einmütigkeit und Festigkeit einherschreiten; sie reden in einer Sprache, die durch Gesetz geregelt ist. Dagegen im 10. und 11. Jahrhundert ist Mannigfaltigkeit, bald völlige, bald teilweise Hingebung an die Tradition, haltloses Schwanken, welcher Schulart man sich anschliessen soll. Die Bedürfnisse, die jene Handschriften befriedigen, sind der vornehmen Welt; Geschmack und Lebensart sind am Kaiserhofe gebildet. In reicher, historischer Kultur. Die griechische Bildung der Essener Äbtissinnen ist wahrscheinlich; die Fuldaer Mönche studierten im Vitruv, in Gandersheim dichtete Hroswith im Stile des Terenz. Die Kunstwerke werden von auswärts importiert.

Für Essen hat Humann es gezeigt. Das Schwert (S. 114) ist wahrscheinlich byzantinische Goldschmiedsarbeit, der Leuchter kam womöglich als Ottos III. Geschenk zur Zeit Mathildes (973—1011) aus dem Orient. Ebenfalls byzantinischer Import der Deckel auf Ms. theol. lat. 1,3 in Berlin aus Minden (Vöge. Abb. pag. 202); der auf dem Abdinghofer Evangeliar; der fränkischen Schnitzschule rechnet der Deckel mit der Himmelfahrt auf dem Plenar der Äbtissinnen von Gandersheim zu. (Gotha, Bibl.)<sup>3)</sup>; der Einbanddeckel auf dem Plenar im Mindener Domschatz.<sup>4)</sup>

Die Künstler sind die Mönche der Bischofs- und Klosterschulen. Wo sie von aussen berufen werden, bringen sie ihre Kunst mit. Wir hörten von Meinwerchs operarii graeci, von Mönchen, die von Cluny nach Abdinghof verpflanzt werden, von Büchern, die von Cluny nach Paderborn geschafft werden, von gallischen Handwerkern beim Bau von Schildesche.

1) Lübke. S. 335. Photographie bei Schöningh, (Ausstellung der westfälischen Kunsterzeugnisse, Münster 1879.) Elfenbein-Deckel (0,125×0,075) Christus, segnend, in Mandorla mit den Evangelisten-Symbolen abgeb. Kunst und Geschichtsdenkmäler d. Provinz Westfalen (Nordhoff) II. Stück, Kreis Warendorf, pag. 113. Mischung ottonischer und französ. romanischer Stilweise (?).

2) Janitschek S. 95. Abb.

3) Swarzenski, Jahrb. a. a. O. 1902: Metzger Schule. Erfurter Ausstellung 1903. Kat. Nr. 396; Publ. Taf. 47 (Haseloff).

4) Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Minden. Kat. d. kunsthist. Ausstell. Düsseldorf, 1880, Nr. 961. Ausstell. Münster 1879, Nr. 808.

Hier suchen wir vergeblich nach Anzeichen einer zukunfts gewissen, einheitlichen Kunstbestrebung. Ein blasser Schein der niedergegangenen Antike fällt herüber. Umsonst, hier ist Auflösung der Form, Erschlaffung der Linie, Ermattung der plastischen Kraft; Hinwelken.

3. Im Verlaufe des 11. Jahrhunderts treten aber doch Sachen auf, die in den verworrenen, durcheinanderfließenden Strömungen eine merkwürdige Stetigkeit offenbaren; innerhalb der nach allen Seiten ruhelos ausspähenden Zeit erscheinen sie wie ruhende Punkte.

Man sieht den Gegensatz auffällig z. B. an den beiden berühmten Goldkreuzen im Münsterschatz zu Essen. Denn Plastik, Emailkunst, Gravierung sind bei dem fast gänzlichen Fehlen frühromanischer Wand- und Buchmalerei in Nordwestdeutschland zu Rate zu ziehen. Es stehen die Mathildenkreuze I und II (Humann)<sup>1)</sup> nebeneinander. Die Ausstattung ist gleich: An der Schauseite die Vollfigur des Gekreuzigten; am Fuss eine Goldschmelztafel eingelassen; diese stellt die Widmung des Kreuzes dar. I zeigt die Äbtissin Mathilde mit ihrem Bruder Herzog Otto von Schwaben und Baiern, entstand demnach zwischen 973 und 982. II stellt ebenfalls eine Äbtissin Mathilde dar, vor der Maria mit dem Kinde. I hat also wohl Herzog Otto (auswärts) anfertigen lassen und nach Essen geschenkt. Mathilde, Ottos Schwester, bestellte darauf in einer norddeutschen Werkstatt (Paderborn, Hildesheim?) ein zweites Exemplar, nämlich II. Das ist Humanns Hypothese. Wir halten jedoch zur älteren Forschung, die das Kreuz II nach der Mitte des 11. Jahrhunderts ansetzt, in die Regierungszeit einer zweiten Mathilde.<sup>2)</sup> Sein Stil wäre sonst ein Phänomen.<sup>3)</sup> Darin aber ist man einig: Der Verfertiger von I gehört der graezisierenden Richtung, etwa am Hofe Ottos II. an; der von II ist ein einheimischer Künstler; der erste formt den Leib flüssig, mit weichen Gliedmassen; die Detaillierung ziselirt er sorgfältig, die Falten fließen lässig elegant herab. Und nun, was ist unter den Händen des Handwerkers von II

1) Humann, die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904. Text, Tafelb. 72 Lichtdrucktaf. gr. fol. pag. 115 ff. Kreuz I: Taf. 16, Fig. 1; Taf. 18, Fig. 1; Taf. 19, Fig. 1. Kreuz II: Taf. 16 Taf. 18, Fig. 3, 4; Taf. 19, Fig. 3. — Falke, Geschichte d. deutschen Kunstgewerbes, Berlin, Grote, pag. 35. Clemen, Kreis Essen, Bd. II (1893) Heft III. pag. 43. Aus'm Werth., Kunstdenkmäler etc. a. a. O. Bd. II, pag. 322.

2) In der Reihe der Äbtissinnen die dritte.

3) Die beiden Kruzifixe in der Magdalenenkirche zu Hildesheim (Abb. bei Beissel, hl. Bernward) und zu Heiningen sind ja auch ohne Grund auf die Angaben in Thankmars vita hin der Schule Bernwards zugeschrieben; ihr Stil fällt aus dem der Bernwardwerkstatt heraus. vgl. auch Humann pag. 33.

daraus geworden.<sup>1)</sup> Ikonographisch bleibt er dem Vorbild treu; aber er drückt den Körper zum viereckigen Klotz zusammen; schlägt den Brustkasten flach und ritzt die Rippen ein; die Falten des Leibtuches erfrieren zu 2, 3 steifen Graten. Gleich greifbar der Kontrast in den Darstellungen der Schmelztäfelchen am Fuss. Auf I rundliche Form, Posierung der spätottonischen Zeit; auf II: Maria streng von vorn; Kind und Mutter auf einer Symmetrieachse. Die Äbtissin von seitwärts, im Begriff niederzuknien, gelenklos; alle Linien verhärtet.<sup>2)</sup>

Die im Ausgang des 11. Jahrhunderts erblühende Schmelzwerkstatt von St. Pantaleon<sup>3)</sup> in Köln zeigt sich bereits im Besitz der neuen Formen; hier gibt die byzantinische Goldschmelztechnik die Anregung; siehe die St. Severinsplatte, womöglich Überrest des 1089—1099 gefertigten Severinschreines (von Falke Taf. II pag. 11). Doch bedenken wir, sie hatte 100 Jahre vorher, als sie in Köln, Trier und Essen eingeführt wurde,<sup>4)</sup> nicht vermocht, die heimische Kunst in vorwärtsführende Bahnen zu drängen. Jetzt scheint, wie mit einem Schlage, eine ersehnte Form gefunden. Die in den ersten 30 Jahren des 12. Jahrhunderts im heimischen Kupferschmelzgearbeiteten Werke der Pantaleonswerkstatt, welche sich um den Tragaltar des Eilbertus im Welfenschatz (um 1130) gruppieren, reden gleichmütig einen Stil.<sup>5)</sup>

In Westfalen, wo noch weniger, wie am Rhein, gar nichts von Handschriften frühromanischer Zeit erhalten ist, offenbart sich in den Metallarbeiten des Rogkerus von Helmershausen eine Zeit, die zu unseren Wandgemälden hinzuführen scheint. Von Falke hat die Werke, die auf der Düsseldorfer Ausstellung waren, auf Rogkerus konzentriert. Derselbe, den Ilg mit dem Verfasser der *Schedula Diversarum artium* des Presbyters Theophilus identifiziert;<sup>6)</sup> wodurch dann eine blühende Kunsttätigkeit in Westfalen für das frühe 12. Jahrhundert schon allein gesichert wäre.<sup>7)</sup> Wie

1) I in der schwierigeren Treibarbeit; II in Guss über Modell. Humann pag. 119.

2) In I sind die Goldstege sorgfältig aufgelöset. Humann pag. 121. Vgl. die Zeichnungen auf pag. 122.

3) Von Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Frankfurt 1904.

4) v. Falke, Kap. I. Der Zellschmelz auf Gold, pag. 1—12.

5) St. Victorsschrein in Xanten (modernisiert) 1129, Tragaltäre in Siegburg, München-Gladbach u. a.

6) Ilg, Quellenschriften zur Kunstgeschichte Bd. VII, Wien 1874, Im Anhang der Heraclius des Anonymus Berensis, ein Rezeptbuch aus früherer Zeit (11 saec.).

7) Wir hören von Bronzegüssen in Corvey unter Abt Thietmar; man giesst eine grosse Glocke, 6 eiserne Säulen für Chor-Schranken, fertigt einen kupfernen Kronenleuchter. — Dass auch Wände bemalt wurden, geht aus *Annal. Corbej. l. c. I, 42* hervor: Puer in ecclesia Sti. Viti de summitate machinae ad picturam ecclesiae erectae decidit.

Theophilus waren Goldschmiede und Maler eine Person, auch im Quattrocento. Man darf an L. B. Alberti denken, wenn man im Rezeptbuch des Rogkerus liest. Der Deckel des Evangeliars, aus Paderborn in den Domschatz von Trier gelangt, gibt von einer neuen Form kaum eine Ahnung. Die vier Symbole der Evangelisten: Oberfläche spiegelnd glatt; Zeichnung spitz und ziselierend, Nimben fein geriefelt, Flügel elegant geschwungen, Federchen peinlich ausgeführt. Der Anschluss an die zierlich schneidende Elfenbeinkunst der Byzantiner ist unverkennbar; zwar in den rechteckigen Faltenbiegungen lebt doch schon etwas anderes. Man sehe dann die beiden Hauptwerke, Tragaltar des hl. Kilian und Liborius im Dom zu Paderborn, für Bischof Heinrich von Werl (um 1100) gefertigt, besonders die gravierten Langseiten;<sup>1)</sup> je fünf Apostel unter fortlaufenden Arkaden sitzend. Die Bögen, auf starren Säulensäulen, umfassen den Kopf der Figur, konzentrische Kreise mit ausstrahlenden Achsen rahmen ihn ein und binden ihn eng mit dem architektonischen Gerüst zusammen. Geometrische Muster überspinnen Grund, Säulenschäfte und Bögen, die schematischen Köpfe, grosse Augen und Ohren, perrückige Haarschnörkelung, es ist alles dasselbe; in der schlaffen Handbildung wirkt allein, scheint es, Ottonische Tradition. Noch wunderlicher erscheinen die szenischen Darstellungen auf dem zweiten Hauptwerk, Tragaltar der Franziskanerkirche zu Paderborn aus Abdinghof.<sup>2)</sup> Martyrium des hl. Blasius und Felix; die Zeichnung graviert in ausgeschnittene, auf den Holzkasten aufgenagelte Kupferplatten. Rogker ist ein leidenschaftlicher Erzähler mit aufgeregten Gesten. Wie dennoch alle Glieder — und mögen sie noch so wild hantieren — versteinert erscheinen! Gewaltsam zuckt es in den Faltenenden, als wäre der Hand die Führung wider ihren Willen durch ein Gesetz aufgezwungen. Sehen wir von hier zur monumentalen Skulptur herüber, welche die Benediktiner von Abdinghof im Anfang des 12. Jahrhunderts pflegten, so zeigt das Relief der Kreuzabnahme auf dem Exsternstein im Teutoburger Wald (1093—1115) genug, dass eine feste Form auch hier gefunden war. Die byzantinische Elfenbeinkunst ist eigentlich nur im Ikonographischen noch lebendig.<sup>3)</sup>

1) Viereckiger Kasten aus Holz mit Silberplatten bekleidet. Schmalwand: Christus in kreisförmiger Gloriole, seitwärts Kilian und Liborius, getrieben, frontalgestellte Figuren mit herabgezogenen Füßen; vierschrötig, glotzügig; gegenüber Maria als Orante mit Johannes und Jakob minor; Niello (hier byzant. Einfluss, entfernt).

2) Abb. Düss. Ausstell. 1902. Kat. Nr. 613. von Falke, Taf. 12, 13, 14. Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn. — Hierzu kommt das Goldkreuz aus dem Herforder Schatz im Kunstgewerbemuseum Berlin; von Falke. Taf. 15.

3) Dewitz, Die Externsteine bei Horn, Breslau 1886. Kisa, die Externsteine, Bonn 1893 Sep. Abdr. der Bonner Jahrbücher Bd. 94. (1893) Abb. bei Bode Gesch. d. d. Plastik.

Aber wir wollten von der Malerei reden. Das Bild ist hier weniger leicht schematisierbar. Die Malerei vermag sich von der Tradition nur mühsam zu befreien. Zunächst ist sie Bewahrerin des gegenständlichen, legendarischen Inhaltes; der bleibt — wir sahen es — durch Jahrhunderte der gleiche. Die Gemälde Giottos z. B., wiewohl ihrer Stimmung nach den Bauten Arnolfo di Cambios, den Skulpturen Giovanni Pisanos wesensgleich, hängen dennoch technisch-ikonographisch, sogar stilistisch mit der byzantinischen Tradition noch zusammen; während man bei den beiden anderen ganz unabhängige Persönlichkeiten zu sehen glaubt.

Es scheint, die Quellen des neuen Stils springen an vielen Stellen hervor; belebender Austausch mag stattgefunden haben; führende Lokalschulen wie in karolingischer Zeit, oder gar eine einzige, wie die Reichenauische in ottonischer, sind kaum herauszugreifen. Das Material in Nordwestdeutschland ist spärlich und auch nicht erforscht; zunächst ein paar rheinische Miniaturen. Das Evangeliar von St. Pantaleon (Kanones, St. Pantaleon, vier Evangelisten), (Köln, Stadtarchiv W. 312 a.). Die Leiber zwängen sich in gestreckte Proportionen stirre, starre Gesichter, der schwarze Contour zersetzt Gewand und Haar in einzelne Stücke. Eine Pergamentmalerei, thronender Christus in der Mandorla, ist auf dem Tragaltar des Eilbertus (ca. 1130; im Welfenschatz; s. o.) unter einer Kristallplatte eingefügt; der streng symmetrisch gestellte, in weisse, goldgesäumte Tunika, blauen Mantel gekleidete Salvator steht dem Stil der Emailfiguren nahe; im Kopf ist ein Rest malerischer Auffassung; sonst konturierend. Ihm steht nahe das Widmungsblatt in der für Erzbischof Friedrich I. von Saarweden (1109—1131) gefertigten Abschrift der Hieronymi epistolae et opuscula (Abb. Kat. d. Düss. Ausstell. 1904) strenge Symmetrie, starrer, schwarzer Contour, dünnflüssige Farbe, ohne milchige Trübung der spätottonischen Kunst auch hier. Der blaue, grün umrandete Grund, wie in der Wandmalerei des 12. Jahrhunderts; man erklärt ihn als Verkümmern der antiken Hintergründe. Die Einteilung des Grundes in horizontale Farbzonen in Reichenau St. Georg und Burgfelden wäre hierzu die Vorstufe.<sup>2)</sup>

3. Befragen wir nun endlich die Wandmalerei selbst, um die westfälischen Werke im Zusammenhang zu begreifen, so richten wir zuerst die Augen nach Süddeutschland. Hier scheint der Umschlag früher stattgefunden zu haben; hier waren ja St. Gallen und Reichenau Vororte in

1) Vergl. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien, Holder, 1891. pag. 153. v. Falke a. a. O. Taf. 17—19.

2) Auch im Kupferschmelz des 12. Jahrh. ist das durchgängig.

Ottonischer Zeit. In Regensburg zuerst regt sich auch in der Miniatur eine von der südwestdeutschen antiken Weise abweichende, ornamentale Tendenz. Swarzenski<sup>1)</sup> hat das ausgeführt. In seiner zweiten Studie über die Salzburger Buchmalerei will er darstellen, wie mit dem 12. Jahrhundert Salzburg die Vermittlerrolle zwischen östlicher und nördlicher Kunst übernimmt, wie über Passau und Franken eine Welle byzantinischen Einflusses den völligen Byzantinismus der norddeutschen Monumental- und Miniaturmalerei hervorruft. Die Werke treten in Alemannien, in Tirol, in Böhmen auf. Die frühesten, erhaltenen Wandgemälde führen nach St. Georg auf der Reichenau.<sup>2)</sup> Aussenseite der Westapsis: jüngstes Gericht und Kreu-

1) Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei im X u. XI. Jahrhundert. Leipzig 1902. Frühestes Werk der Schule: Restauration des Romwald am Codex Aureus von St. Emmeram (um 975). Es stossen die Gegensätze aufeinander. Gegenüber den Schreibern Berengar u. Luthard, die den Codex 870 für Carl den Kahlen fertigten, ist Romwald (975—1001) ein roher Mensch; die starrstehende Gestalt vor klein gemustertem Grunde; abhängende Füße; zersetzende Linienführung (pag. 10, 11, Taf. I.). Sakramentar aus St. Wolfgang 993—94. Regelbuch von Niedermünster (um 990; Taf. II, III) noch starrer. Evangeliarum der Äbtissin Uta von Kirchberg aus Niedermünster (1002—1025?) München Cod. lat. 13601. Cim. 54) hier liegt eine Vergewaltigung des Malers durch den spekulativen Theologen; wie die falschen Inschriften dartun. Sakramentar Heinrichs II (Cim. 60 in München), wie das vorige, voll konstruierter Symbolismen, für die Entwicklung daher nicht wichtig (vgl. aber Swarzenski, pag. 106). Im Perikopenbuch von Niedermünster (München, Clm. 15713. Cim. 179; um 1040) durchdringt strenge Symmetrie auch die figürlichen Szenen; Architekturumrahmung mit Zinnenkranz, Turm- und Mauerwerk (Taf. XII—XXVII, pag. 135). Cod. VI, 55 der Stiftsbibliothek zu Salzburg, einem Canonicus Perchtolt zugeschrieben; sehr roh. In das letzte Drittel des 11. Jh. führt schon das Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dom zu Krakau (Bibl. des Domkapitels, Cod. 208; nicht vor 1070 (pag. 178); Publ. in den Mitt. d. Centr. Komm. n. F. Bd. XIII. (Endlich: Perikopenbuch, (Clm. 179 München); Lektionar in Pommersfelden (Ms. lat. 14272). Eine Nebenströmung der Regensburger Malerei unter Reichenauisch-westdeutschem Einfluss in Baiern; Centrum Tegernsee; Anknüpfungspunkt der böhmischen Malerei des 11. Jh. Hauptwerk in strengem Stil Codex Wishehradensis, Prag, Univ. Bibl. Abb. Mitt. der C. K. X. 1860, pag. 16. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 21, pag. 236. Initial bei Janitschek pag. 92 (Swarzenski pag. 16 ff.). — Es sind aber die Handschriften nicht in dem Sinn als Gruppe zu fassen wie die Reichenauische Schule, die Echternacher etc.; oder allenfalls die von Haseloff aufgestellte Thüringisch-Sächsische Schule. Es fehlt die verknüpfende Werkstatttradition, die Einflüsse fließen durcheinander; das ist von Swarzenski lebendig dargestellt.

2) Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Bär, herausgeg. von F. X. Kraus, Freiburg 1884; Janitschek pag. 56—61. Kraus, Gesch. d. chr. K. Bd. 2, 1 (1897) Tafel zu pag. 55; ders. Wandgemälde von St. Angelo in Formis, Jahrb. d. preuss. Kunstslg. Bd. XIV (1893) pag. 3. Vgl. auch Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte 1886<sup>2</sup>. D. deutsche Kunst im 10. Jahrh. Eine Abhandlung von Schmarsow „Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden. Rep. 1904.

zigung (entdeckt 1859). Oberwände des Mittelschiffes, jederseits vier Wunder-  
taten Christi (entdeckt 1880). Der Grundton des Cod. Egberti und der  
Handschriften der Liuthar-Gruppe. Aufgeregtes Tempo. Antik die schwung-  
volle Gebärde, der bartlose Typus, Rednerstatuen greifen so ihr Gewand,  
antik Architektur und Ornamentik (985—997). Die Apostelreihen in der  
Kirche zu Goldbach zählen hierher;<sup>1)</sup> sogar dieselbe Hand, wie im  
Reichenauer Wunderzyklus hätte sie gemalt, sagt Kraus. In der  
Reichenauer Kunst will dieser auch den Umschwung beobachten. Die Wand-  
gemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alp (Württemberg) aus dem  
letzten Drittel des 11. Jahrhunderts<sup>2)</sup> (nach 1161) bringt man mit der  
Reichenau zusammen, weil diese dort Güter hatte.

Die Reichenauische Kunst mit ihren ausgebildeten Architektur-  
gründen, der lebhaften epischen Erzählung scheint hier — kaum 70 Jahre  
darnach — in Vergessenheit geraten. Die Figuren strecken sich, die langen  
Glieder bewegen sich schematisch, die Köpfe verhärten sich zum gleich-  
förmigen Oval. Alles Beiwerk tritt zurück: ornamentale Bäume bedeuten  
in der legendarischen Szene die Landschaft. Anstatt des architektonischen  
Kulissengrundes, des braunen Erdreichs, des Himmels nur ein gestreifter  
gelber Grund. Die rote Umrisszeichnung wird mit hellen, dünnfließenden  
Farben ausgefüllt. Die malerische Breite in den Gewändern (St. Georg)  
weicht einer spitzen, flächigen Faltenzeichnung. In den Anfang des Jahr-  
hunderts, womöglich schon in die Mitte, führt die Ausmalung der nahen  
St. Peter-Paulsbasilika in Niederzell. In der Apsis Christus, Cherubim, die  
Apostel und Propheten unter Arkaden darunter (s. o.). Die hageren,  
dünnbeinigen Figuren, der rote Umriss, die dünnflüssige Farbe, hellrot  
vorwaltend auf blassgrünem Grund, ähneln den voraufgehenden. Ihre  
Entstehung, wenigstens erst im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts, ist  
dann auch durch das stilistisch und technisch ähnliche Widmungsblatt einer  
Spionheimer Handschrift von 1129 im Stiftsarchiv von St. Paul im Lavan-  
thal wahrscheinlich gemacht.<sup>3)</sup> Christus in der Mandorla, Vision des

---

1) Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, herausgeg. von  
F. X. Kraus, München 1902; entdeckt 1902.

2) Entd. 1892: Keppler, Arch. 1. chr. Kunst 1893, Nr. 1. Paul Weber,  
Schwäb. Merkur 1895, Nr. 40. Ders. die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwä-  
bischen Alp. Darmstadt 1896. Kraus, Gesch. Bd. 2. S. 57. Abb. Paulus, die Kunst- und  
Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg.

3) In Farbentafel publiziert im Jahrbuch der C. K. für Erhaltung der Kunst- und  
historischen Denkmale Wien, Braunmüller 1904. N. Folge. 2 Bd. 2. Teil. pag. 1 ff.  
Ausführl. technisch stilistische Würdigung.

Ezechiël, Bernehelm der Abt und Graf Meinhard (seit 1126 Vogt) als Stifter; (übrigens ward der Chor der Spornheimer Kirche, wie der des nicht fernen Niederzell nach Trithemius 1123 mit zwei Reihen Aposteln und Propheten bemalt). Die dünne, rote Vorzeichnung, das bräunlich gelbe Inkarnat, die leicht aufgetragene Farbe begegnen in Burgfelden, Niederzell und den weiteren Werken der früheren Zeit. Verwandtschaft hierzu offenbaren ferner die erwähnten, 1899 aufgedeckten Fresken der Clemenskirche zu Klein-Bunzlau in Böhmen.<sup>1)</sup> Apostel gereiht in der Apsis; Clemenslegende, weibliche Einzelfiguren in den Seitenschiffen. Das Oval der kleinen Köpfe ist dasselbe, wie in Burgfelden, die Figuren sind noch höher aufgeschossen, die Erstarrung ist gesteigert. Der blass-blaue Grund, das hellbräunlichgelbe Inkarnat, die dünne, rote und gelbe Farbe, Vorzeichnung in roten Linien. Byzantinische Vorlagen wirken in den weiblichen Einzelfiguren und der Ornamentik, getrépptes Zickzackband. Die Datierung der genannten Fresken der Burgkapelle zu Znaim in Mähren gibt einen Anhaltspunkt.<sup>2)</sup> Inschriftlich 1106 und 1111; Herzog Luitpold als Stifter (1100—1112. Die Restauration von 1892 tat zwar ihr Bestes, sie hatten aber bereits zu viel gelitten.) Auch hier ist der Habitus bezeichnend; rote und braune Töne vordringlich; schmale, langgelenkige Figuren; (byzantinisch die radiale Anordnung um den Zenith der Kuppel des kreisrunden Raumes). Swarzenski stellt für die Miniatur dar, dass über Regensburg, dem an der Donaustrasse gelegenen Einfallstor byzantinischer Kunstwerke, diese Strömung nach Böhmen kommt.<sup>3)</sup>

Wie steht es in Nordwestdeutschland? Um 1100 beobachteten wir auch hier völligen Sieg des Neuen. Aber noch während die konventionelle Formsprache ihr dünnes Dasein hinschleppt, brechen hoffnungreiche Keime ans Licht. Am verwegensten, unbekümmert um die historische Überlieferung, wie sie die Werdener und Essener Handschriften

1) Vgl. oben Kap. I. Topogr. der Kunstdenkm. von Böhmen, Bez. Karolinenthal, Taf. IV ff. (farbig).

2) Vgl. oben Kap. I. Prokop, die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschtl. Beziehung Wien 1904 Bd. I pag. 192: Wandmalerei der romanischen Epoche.

3) Die Apokalypsis, Actus, Apostolorum Epistulae etc. (11. Jh.) im Schatz des Metropolitankapitels. (Vgl. Topographie der histor. und Kunstdenkmale im Kgrch. Böhmen, kgl. Hauptstadt Prag II. Der Domschatz u. d. Bibliothek des Metropolitankapitels Abt. I. Der Domschatz, von Podlaha und Sittler Prag 1903; Abt. II. Bibl. des Metropolitankap. von Podlaha. Prag 1904. Abb. Fig. 127.) westdeutsche reichenauische Richtung nachklingend; beginnende Erstarrung. Völlige: Evangeliar d. XI. Jh. Evangelisten, neutestamtl. Szenen in architektonischer Umrahmung, dem Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dom zu Krakau (Domkap. bibl. Cod. 208, nach 1070; Swarzenski, regensburgische Schule) verwandt.

der Zeit pflegen, treten die gemalten Einzelgestalten in den Nischen der Oberwände des Chors der Luciuskirche zu Werden auf. terminus post 1053, Vollendungsjahr der Kirche. Ihre stilistische Eigenart, die streng symmetrische Haltung mit den Schwebefüßen, die schlanken Glieder, die schematischen Köpfe, die gerade niederwärts gehenden Säume, ergibt in den Grundzügen dasselbe Bild, welches auch die süddeutschen, frühen Wandgemälde widerspiegeln. Fügen wir das Technische an: die dünne Auftragung der Farben, die helle bläuliche Grundierung, gelb untermalt, die gold-gelben und blass-rosa Töne der Gewänder; die rote Innenzeichnung, dünne Farbstreifen Faltung andeutend, besonders das gelbblasser Fleisch mit den bräunlichgelben die Augen wie Ringe umziehenden Schatten, endlich die rosa und gelben Streifen, die die Fläche umrahmen. Allmählich tauchen hier die bei den Idenser Fresken gestreiften Eigentümlichkeiten wieder heraus.

Wirklich durchzieht ein eigentümlicher Stilcharakter die Werke des ausgehenden 11. und der ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts, der sie von den um die Mitte des Jahrhunderts entstehenden abhebt. Ihre Seltenheit macht die Bedeutung jedes neu aufgedeckten Werkes eminent. Hierher kann man noch die Apsis von Knechtsteden zählen (nach 1138). Die Malereien im Dom zu Hildesheim aus dem Ende des 11. Jahrhunderts (zerstört, Pausen u. Beschreibung Ztschr. f. chr. K. 1902).

Und blicken wir noch weiter nordwärts: Die bereits aufgezählten Zyklen in Dänemark in den Provinzen Jütland und Seeland: Jellinge, (Taf. 3), Tramslev, Hagested (Taf. 4), Bindslev (Taf. 5), Slaglille (Taf. 6).<sup>1)</sup>

Allen ist gemeinsam: Primitive Einfachheit im Technischen, leichter Auftrag auf dünnen, trockenen Verputz, spitze, meist rote Konturierung, Aufhellung, Ermattung, Zurücktreten der Farbe, hochgeschossene, gereckte Figuren, mit kleinen Köpfen, in schlichte, glatt niederfallende Gewänder gekleidet; Fehlen von Beiwerk, Architektur, Szenerie, von allem Reichen und Goldprunkenden, einfache ruhige Ornamentik, meist geometrisch, endlich Verhärtung der Linie und Erstarrung der Bewegung. Als bemerkenswertester

---

1) Siehe oben. Magnus Petersen, *Beskrivelse og Afbildinger af Kalkmalerier i Danske Kierker* (62 Taf.) Kopenhagen 1895. Beziehungen zwischen der westfälischen und dänischen Kunst sind vorhanden gewesen. Die Malereien können daher ihren byzantinischen Charakter haben. Die Rundkapelle in Drüggelte bei Soest erscheint wie eine Vorform der Bornholmer Rundkirchen (nicht wie Sesselberg rückschliesst: diese Drüggelter Kapelle wäre eine reichere Entwicklungsstufe der rudimentären, ursprünglich aus germanischen Ringburgen erwachsenen Bornholmer Kirchen.) Soests Handel ging vorzüglich nach Schleswig und Lübeck; in Soest bestand eine Schleswickerbruderschaft. Ein Teil der steinernen Taufkufen des 12. Jh. ist von Westfalen nach Friesland eingeführt.

Zug in dem gewonnenen Bilde fällt auf die sehr geringe Zuhilfenahme des byzantinischen Stils (vom 10. und 11. Jahrhundert). In Idensen suchen wir darnach umsonst. Die herabhängenden Füsse schon in Ravenna seit dem 6. Jahrh.; auf diese frühorientalische Kunst weist dann auch der Typus einzelner Figuren zurück. Der jugendliche, bartlose Christus wurde erwähnt; vor allem Petrus: mit dem kleinen Kopf, Haar und kurzer Bart ist regelmässig geschnitten, der lange, dünne Hals vorgebeugt. Der gestreckte Körper in ausschreitender Stellung (Zöllnerszene) die schmalen, abfallenden Schultern, kontrastierend gegen die untere Verbreiterung des Mantels; in St. Giovanni in Fonte gehen so die Apostel.<sup>1)</sup>

Die folgenden Werke, um die Mitte des 12. Jahrhunderts zusammengerückt — ob sie gleich jenen anderen grundverwandt — scheiden sich doch durch eine offenkündigere Herübernahme aus dem byzantinischen Typenschatz von den vorgenannten ab. Dieser Gruppe gehört St. Patrocli Apsis und das Antependium aus St. Walpurgis. Ja, diese beiden ganz eigentlich sind ihr Glanzpunkt. Überhaupt geht mit dem 12. Jahrhundert die Führung in der Malerei von Süddeutschland nordwärts. Und neben Sachsen steht Westfalen. Soest aber — wir werden es erleben — ist der Punkt, wo man dann am deutlichsten die Schicksale, die im weiteren Verlaufe über die deutsche Kunst hereinbrechen, erfährt. Die Hauptwerke dieses „hochromanischen“ Stils im Rheinland sind Schwarzheindorf, Brauweiler und die Apsis von St. Gereon. Die Restaurierung der beiden ersteren ist derart, dass kaum ein originaler Strich noch vorhanden ist; man zweifelt daran nicht, wenn man Werke wie Idensen oder früher auch St. Gereon daneben hält. Denn auch dies ist nun restauriert. Die Kaisergestalten in der Unterkirche zu Schwarzheindorf sind denen von St. Patrocli verwandt; die Apsis der Oberkirche gleichfalls; die Ornamentik hier und in Knechtsteden zeigt ähnliche Motive: Mäander, durcheinander geschobene Bänder, Palmettenreihen mit krausen Rändern<sup>2)</sup>; Medaillonsfriese. Die dünnen, flachen, stoffmusterartigen in Idensen heben sich von diesen lappigen malerisch-perspektivischen ab. Die grösste Verwandtschaft besteht zwischen St. Gereon und St. Patroclus. Darauf wurde hingewiesen (Kap. 1). Es bleibt unbenommen, an eine Schule zu denken; beide in demselben Jahre unter Rainald gemalt. Grössere ikonographische Strenge in St. Patrocli

1) Von den Ornamenten nähert sich der Kreis, inwendig ein Kreuz, gleichfalls der frühbyzantinischen Kunst.

2) Von Falke hat die verwandten Motive auf den Friedericusarbeiten auf byzantinische Vorlagen zurückgeführt. Diese sind aber sehr verwischt. Die Frage nach der Herausbildung der Ornamentik muss endlich einmal zusammenhängend untersucht werden.

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. reich gemusterter 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;<sup>1)</sup> das  
Hardehausener Evangelium, Cassel, Landesbibliothek. Ms. fol. theol. 59.<sup>2)</sup>

## 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.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup>

1) Haseloff in „Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen“ 1904 Taf. 111. Die Quade-  
rung 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 Lafflée, La peinture décorative en France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup>  
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 <sup>1)</sup> — 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 Reihenschliessartiger 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. <sup>2)</sup>

Die pompejanischen Wandgemälde, die enkaustischen Portraits ägyptischer Sarkophage, <sup>3)</sup> 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 Consequenz die kleinasiatischen Sarkophage (5. Jahrhundert) <sup>4)</sup>.

Die malerische Tendenz beseelt Baukunst, Dekoration, Malerei <sup>5)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.<sup>2)</sup>

Die St. Gallener 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. 1904<sup>2</sup>.

Köpfe mit kurzgeschorenem Haar, weichliche Extremitäten, zülig-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 voraufgegangenen 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 Cappenberg (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 subjective wie objective 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; <sup>2)</sup> die Werke der Adagruppe. <sup>3)</sup> 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 gestellt, lose herabgehend, von dem gehobenen Arm feierlich aufgenommen (St. Patroclikönige, Idensen). Man versteht zu wohnen. Das romanische Haus in Soest. <sup>4)</sup> 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 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.<sup>1)</sup> 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

---

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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 Brunns<sup>1)</sup> 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.



