



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Die mittelalterliche Malerei in Soest**

**Schmitz, Hermann**

**Münster, 1906**

4. Die Beziehung zur Natur

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

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 subiective wie obiective fasslich. Ja, hier kann uns der tiefste Sinn jenes Stils aufgehen; wir sehen seine Quelle im innersten Lebensgrund des Volkes. Ein Porträt gibt nichts vom Individuum; man kannte, man fühlte sich nicht als Individuum. Man hat Bedürfnis, Verlangen nach Unpersönlichkeit. Nicht die Empfindung des Einzelnen macht jenen Stil aus, er ist erfüllt von dem Trieb einer Allgemeinheit. Was er uns gibt, was wir erleben vor diesen mit Linien und Figuren angefüllten Flächen, das Abbild der Erscheinung ist es ja nicht; dies, die „objektive Naturwahrheit“ ist kümmerlich. Aber ausserdem, was sie als Gegenstand bedeuten, wohnt den Formen eine mächtige Kraft inne. Die mathematischen Verhältnisse, die Füllung der Fläche, die Starrheit der Linie, die Symmetrie, die Gleichförmigkeit: hierin drückt sich der allgemeine Zustand, die Lebensstimmung oder, wie man es nennt, das Lebensgefühl, aus (Vischer). (Ich will mich ungern zwar beschränken und auf das zu Grunde liegende psychophysische Phänomen nicht eingehen.)

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

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



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

Es ist ein Stil; er entspringt der Not und dem Drang der Masse. Die karolingisch-ottonische Kunst war künstlich am Leben gehalten, von der Historie getragen. Sie vermochte den Bedürfnissen des gebildeten Klerus, der adligen Stiftsdamen und des Kaiserhofes, mit dem sie alle in Beziehung standen, genutzutun. Ihr fehlen die kräftigen, lebenszeugenden Instinkte. Die Stillosigkeit der Werke, die unter Bernward von Hildesheim entstehen, die Bronzetür und die Säule, ist dafür der Ausdruck. Deshalb sind auch alle Abweichungen von der antiken Form nur schwache Produkte. Hier gehören die zeichnerisch-linearen Tendenzen hin, die in der altchristlichen Kunst schon auftreten (Wiener Genesis, Vergil der Vaticana 3225, Quedlinburger Italafragmente), die Werke der Reimser Schule in karolingischer Zeit; <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“.