



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

3. Kapitel. Die Malerei des 10.-12. Jahrhunderts.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

Drittes Kapitel.

DIE MALEREI DES ZEHNTEN BIS ZWÖLFTEN JAHRHUNDERTS.

Wir treten mit Zagen an dies Kapitel heran. Der heutige Bestand an romanischer Mal- und Zeichenkunst, was ist er anders als ein Fragment von Fragmenten? Aber noch mehr als die Schmalheit der Tatsachenbasis beunruhigt uns ein anderes: die Fragwürdigkeit der inneren Erkennbarkeit des Gegenstandes. Wir sind noch keineswegs am Ziele, wenn wir die Formen dieser Kunst nach ihrer Entstehung universalgeschichtlich erklärt haben. Zu fragen bleibt: Was haben die deutschen Maler dabei gefühlt, als ihre Hand diese Werke schuf? und was ging bei den Nichtkünstlern vor sich, wenn sie sie betrachteten?

Das erste, worauf unser Nachdenken uns hinführt, ist doch, man kann es nicht anders sagen, ein grenzenloses Erstaunen, daß diese Kunst der Malerei bei den Deutschen überhaupt möglich geworden ist. In ihrer ursprünglichen Anlage, soweit sie in ihrem Altertum sich entwickelt hat, scheinen alle Voraussetzungen für sie zu fehlen. Sie hatten dahingelebt, ohne zu der umgebenden Natur jenes geistig-sinnliche Verhältnis zu gewinnen, aus dem der künstlerische Darstellungstrieb hervorgeht. Es fehlte jede Spur eines inneren Bedürfnisses, über die von der Menschengestalt, der Lebensform überhaupt, empfangenen Eindrücke sich nachahmend Rechenschaft zu geben. Und nun doch diese unermessliche Summe von Menschenbildern, die unverdrossen über die Wände der Kirchen ausgebreitet, mit denen die heiligen Bücher angefüllt und die kirchlichen Geräte überdeckt wurden. Es ist keine kindliche, keine am Anfang ihres Werdens stehende Kunst, sondern eine in den ausgelebten Formen uralter Kunsterfahrung sich ergehende, eine übertragene. Wäre sie am Ende nur eine die gelehrige Hand, nicht die fühlende Seele angehende Scheinkunst, eine seltsame und ungeheure innere Unwahrheit?

Es ist unvermeidlich, daß solche Zweifelfragen auftauchen. Denken wir aber länger nach, so können wir nicht bei ihnen stehen bleiben. So

gewiß der primäre äußere Anlaß durch die Überlieferungen und Bedürfnisse der Kirche gegeben war, es ist undenkbar, daß sich ein ganzes Volk andauernd, aktiv und passiv, zu einer ihm innerlich nichtssagenden und gleichgültigen Übung hätte nötigen lassen. Die Eigenschaft, die an der Bilderwelt jener Jahrhunderte dem modernen Betrachter am meisten auffällt, ist ihre Naturfernheit. Es muß sogleich gesagt werden: in dieser negativen Eigenschaft traf das, was die Kirche vom Bilde wollte, mit der Begrenztheit der deutschen Seelenanlage zusammen: auch das Christentum war naturfern. Seine Weltanschauung war ein schroffer Dualismus. Die irdische Wirklichkeit galt als wertlos, zum Untergang bestimmt, Wert und Dauer hatte allein das himmlische Jenseits. Bei der Menschen-darstellung, die sie gab, dachte die kirchliche Kunst nicht an Schönheit oder sonst einen körperlichen Wert, sie war ein Sinnbild des Übersinnlichen. Von der entkörpernten Welt blieb als bedeutsam für die Anschauung nur die Linie übrig, und diese genügte, um zu geben, woran allein etwas gelegen war, Bewegung und Ausdruck als vom Körper getrennte Phänomene. — Noch einen zweiten Vorteil bot die Vorherrschaft der Linie: die rhythmische Verbindung der figürlichen Komposition mit der Architektur. Wir werden dies das dekorative Interesse zu nennen haben. Ein zweites ist das illustrative. Es geht von der stofflichen Bedeutung der dargestellten Gegenstände aus und erzeugt ein Mitschwingen der dichterischen Einbildungskraft. Haben wir uns dies beides klargemacht, daß die romanische Malerei, auf so mannigfaltige Gattungen sie sich verteilt, etwas anderes nirgends wollte als nur illustrieren und dekorieren, so ist sie kein psychologisches Rätsel mehr. Der deutsche Mensch der frühromanischen Jahrhunderte war zu diesen Anschauungsformen durchaus disponiert. Linienphantasie und poetische Phantasie, beides besaß er von alters. Aber die Linienphantasie war inhaltslos und die poetische Phantasie war bildlos gewesen. Die Berührung mit der Antike brachte die große Offenbarung, daß diese bisher getrennten Funktionen der Einbildungskraft sich vereinigen und damit eine gewaltige Steigerung ihrer Wirkungskraft erleben konnten. Dies ist das Neue. Sicher eine ganz große Erweiterung in der deutschen Geistesentwicklung.

Von diesen beiden Randgebieten aus also, dem tektonisch-schmuckhaften und dem poetisch-darstellenden, gewinnen nach säkularer Bildlosigkeit die Deutschen den ersten Zugang zur Kunst der Malerei. Der moderne Betrachter darf auch nichts anderes in ihr suchen wollen. Er muß sich des Vorurteils entschlagen, als ob ein Angeschautes hätte klar und überzeugend nachgeahmt werden sollen. Nicht Augeneindrücke sind der Ausgangspunkt, sondern unsinnliche Phantasievorstellungen. Die Menschendarstellung ist nicht Selbstzweck, sie gibt nur so viel, als sie religiös und poetisch bedeutet. Eine gelbe Scheibe genügt, um die himmlische Glorie, ein buntgestreiftes Band, um den über das Weltall gespannten

Regenbogen, den Stuhl des Königs Christus, auszudrücken; ein Pferd wird rosenrot oder himmelblau angestrichen, wenn diese Farben mit andern eine angenehme dekorative Zusammenstellung geben. Daß dieses nicht die Wirklichkeit sei, wußte der Betrachter damals so gut als wir heute. Es wird damit nicht Stumpfsinn bewiesen, sondern nur eine grundsätzlich andere, eine schroff antinaturalistische Auffassung vom Zwecke der Kunst.

Diese Auffassung aber war die ursprünglich und eigentlich deutsche. Zwischen den beiden Naturalismen, dem antiken und dem modernen, ist sie ein Stück aus einer fremden Welt und mit den uns geläufigen Wertmaßstäben nicht zu beurteilen. Ihre Andersartigkeit bedeutet noch nicht Minderwertigkeit. Auch dies ist Kunst. Wenn bestimmte Zeiten und Volksingenien durch sie sich befriedigt finden, so werden wir ihnen das Recht dazu nicht bestreiten dürfen. Das historische Urteil wird nicht behaupten — wie es das modern gestimmte ästhetische allerdings tun müßte —, daß die deutsche Malerei sich vom 9. bis zum 12. Jahrhundert rückwärts bewegt habe. Die relativ größere Naturwahrheit, die die Malerei des 9. und 10. Jahrhunderts vor der des 11. und 12. voraus hatte, war innerlich eine Unwahrheit, insofern sie eben doch nur ein unverständener Rest rezipierter antiker Darstellungsregeln war. Die salische und frühstaufische Malerei stieß auch diesen Rest noch ab und reduzierte das Bild der körperlichen Dinge auf Linienausdruck. In ihr ist nichts Unassimiliertes mehr übrig. Wir dürfen zu ihr das Zutrauen haben, daß die Maler vollkommen verstanden, was sie gaben, und daß das Publikum verstand, was es sah. Zuerst an der Hand der Antike hatte der deutsche Geist die angeborenen Schranken seiner Anlage überstiegen; jetzt ging er seinen Weg allein weiter und auf andere Ziele los, als die von jener ihm gewiesen waren. Es ist dieselbe Wendung, die wir im selben Zeitalter in der Baukunst eintreten sahen. Mag auch die Malerei jene nicht erreichen in der Frische, Fruchtbarkeit und Sicherheit des Wollens, wir werden sie um nichts weniger mit tiefem historischen Interesse betrachten. Es sind erste Rodungen und Siedlungen auf geistigem Neuland.

Diesem Gewinn steht an einer andern Stelle ein unerwarteter Ausfall gegenüber. Die Malerei ist die Kunst, die neben der Form ein weites und legitimes Interesse dem Gegenstand zuzuwenden gestattet. War dies nicht das gegebene Feld für die reiche und tätigkeitsfrohe poetische Begabung der Deutschen? Ein solches Schaffen im Stoff trat aber nicht ein. Die Deutschen empfingen den stofflichen Inhalt der Malerei von der Kirche als einen in der Hauptsache fertigen, sakrosankten. Von den griechischen Göttern hat man gesagt, sie seien durch Homer und Phidias geschaffen; jedenfalls waren die Götter und Göttergeschichten fluktuierende Gebilde, die aus einer durchaus künstlerisch gearteten Volksphantasie hervorgingen und die Dichter und Künstler zu freiem Anteil

an ihren Wandlungen einluden. Das Christentum aber war eine Buchreligion.

Die Kirche hat wohl nach und nach viel Gegenständliches in die Kunst auch aufgenommen, das eine Ableitung aus der Bibel nicht genannt werden kann; aber mit der erweiterten Kirchenlehre mußte es sich in Übereinstimmung halten. Die Phantasie der Maler war nach dieser Richtung aufs strengste gebunden, sie konnte nur in den Imponderabilien sich geltend machen. — Warum die Kirche ein so starkes Bedürfnis nach dem Bilde hatte und auch nach ihrer Verpflanzung aus der südlichen in die nordländische Umwelt darin nicht nachließ, ist keine einfach zu beantwortende Frage. Dem Gottesdienst unmittelbar diene das Bild nicht. Vom Altar hat es sehr spät erst Besitz ergriffen und mit sorgfältiger Zurückhaltung. Wundertätige Gnadenbilder brachte erst die letzte Zeit des Mittelalters. Auch der volkspädagogische Zweck kam nur nebenher in Betracht, und es gab zu allen Zeiten fromme Männer, die wie Rabanus Maurus dachten, welcher in einer poetischen Epistel seinen Freund Hatto von Fulda vor dem trügerischen Schein der Malerei warnte. Die deutsche Frömmigkeit ist unsinnlich von Natur. So muß gesagt werden: der schließlich entscheidende Daseinsgrund dieser Bilderkunst lag in ihr selbst. Sie war der von der Antike übernommene rote Faden, ohne den die Kirche eine höchste Bildung sich nicht denken konnte. Hierin tritt die Unsterblichkeit der Antike viel überzeugender ans Licht als in dem Nachleben dieser oder jener Einzelmotive. Daß die Gegenstände der Malerei nicht bloß religiös waren, sondern den ganzen kirchlichen Bildungskreis einbezogen, haben wir schon früher gesagt. Und wieviel umfaßte nicht dieser Kreis! Das Mittelalter besaß nur ein spärliches, unsicheres und willkürlich gehandhabtes Einzelwissen, aber sein Verlangen nach Bildung, d. h. nach Synthese, war groß (vielleicht im Verhältnis größer, als wir uns dessen heute rühmen können). Das einzelne hatte keinen Wert, wenn es nicht zu einem andern in Beziehung gesetzt und solange nicht hinter seinem nächsten Sinn ein zweiter, höherer sichtbar gemacht war. Die Neigung des Mittelalters zu symbolischer oder allegorischer Umdeutung der Erscheinungswelt hat hierin ihren Grund. Lächeln wir nicht über sie! Sie ist geboren aus einer tiefen Sehnsucht nach Erfassung der Ganzheit des Daseins. Daß sie in ihrer gleichnishaften Natur dies unmittelbar dem Gefühl zu übermitteln vermag als je das gesprochene Wort, dies machte die Kunst willkommen und unentbehrlich. Die mittelalterliche Malerei ist in ihrer Darstellung durchaus synthetisch: das einzelne hat keinen Wert für sie. Ob sie ganze Wände zu ihrer Verfügung hat oder nur die schmalen Flächen eines Reliquienkästchens oder eines Buchdeckels, immer breitet sie eine Mehrheit von Gegenständen darüber aus mit dem Endzweck, die höhere Ordnung nachzuweisen, der sie unterworfen sind.

Zu dieser die gegenständliche Auswahl und Zusammenstellung regierenden Tendenz verhält sich die formale Darstellung in vollkommener Angemessenheit. Das eine spiegelt sich im andern und im Ganzen. Die Bildelemente werden aufs höchste vereinfacht, aller Nachdruck liegt auf ihren Beziehungen zueinander. Aber es sind nicht die, die ihre Urbilder in der Wirklichkeit aufweisen, sondern selbstherrlich geschaffen im Verhältnis zu einer vom Menschen konstruierten Ordnung. Konkreter ausgedrückt: die menschliche Gestalt für sich genommen ist haltlos, wesenlos; sie existiert nur in dem linearen Rhythmus, der sie mit dem ihr übergeordneten Ganzen verbindet, der Architektur oder dem Buch oder dem zu schmückenden Gerät. Und wie die Form nicht auf den plastischen Schein modelliert ist, so kennt die Farbe keinen Einfluß von Licht und Schatten. Auch sie bildet ein System von lediglich dekorativer Bedingtheit.

Die populäre Meinung von der Malerei des Mittelalters, nach der sie für den heutigen Menschen einfach unverständlich oder zum mindesten ungenießbar sei und daß man sich in eine schwierige Geheimwissenschaft einweihen lassen müsse, um ihr etwas abzugewinnen, ist sehr im Irrtum. Um den richtigen Standpunkt ihr gegenüber zu finden, kommt es viel eher auf ein Vergessen an: wir müssen eine Reihe uns geläufiger Ansprüche ausschalten können. Und allerdings sind es ihrer nicht wenige. Es fehlen vor allem die zwei, durch die im modernen Sinne die Malerei überhaupt erst malerisch wird: das Problem der Raumtiefe und das Problem des Lichts. Solange diese nicht einmal gestellt, geschweige denn gelöst sind, heißt auch Form etwas anderes, als von uns darunter verstanden wird. In diesen negativen Eigenschaften steht die Malerei des Mittelalters, trotz allem, was sie von der Antike gelernt hat, der Inkunabelkunst des deutschen Altertums näher als uns. Nicht am meisten das schwächere Können, sondern das andersgerichtete Wollen bedingt sie. Ja, man möchte die Frage aufwerfen, ob es überhaupt richtig ist, diese ganze Kunstart Malerei zu nennen, ob es nicht besser wäre, sie in eine besondere Kategorie zu stellen, für die wir freilich noch keinen Namen in Bereitschaft haben.

Im Gegensatz zu der Beschränktheit der künstlerischen Zielsetzungen ist das technische Können, dieses im unmittelbaren Sinne genommen, nichts weniger als ängstlich und ungewandt. Die Malerei auf der Mauer wurde in einer Ausdehnung geübt, die die Gegenwart vergleichsweise bettelarm erscheinen läßt. Sie fand reiche Ergänzung in den gewirkten Teppichen und gestickten Tüchern. Das Mosaik war nicht unbekannt, blieb aber auf die Fußböden beschränkt. Auch die Glasmalerei war schon vorhanden. Zur Kleinkunst gesellt sich die Emailmalerei und die gravierte Zeichnung auf Metall. Endlich das weite Feld der Buchmalerei. Nur gerade die eine Gattung, die nach moderner An-

schauung dem Wesen der malerischen Darstellung die gemäßeste ist, fehlt: das selbständig in sich ruhende, durch seinen Rahmen von der Umgebung optisch abgesonderte Tafelbild. Fließend blieb die uns heute so wichtig erscheinende Unterscheidung von freier und angewandter Kunst. Denn auch die Darstellungen von höchster gegenständlicher Weihe hatten immer, wie nun genugsam ausgeführt ist, auch eine dekorative Seite, und umgekehrt, selbst die Erzeugnisse des Kunstgewerbes sind mit inhaltlicher Bedeutsamkeit gesättigt. Dem heutigen Begriff von freier Kunst kommen am nächsten die Wandmalerei und Buchmalerei. Mit ihnen hauptsächlich werden wir uns im folgenden beschäftigen.

Ihr Verhältnis zueinander zu untersuchen ist deshalb schwer, weil ihr Erhaltungszustand quantitativ wie qualitativ durchaus ungleich ist. Miniaturen gibt es sehr viele und in bester Erhaltung, Wandgemälde sehr wenige und ausnahmslos verderbt. Es ist oft danach gefragt worden, welche der beiden Gattungen die führende gewesen ist; waren die Wandgemälde vergrößerte Miniaturen? oder die Miniaturen verkleinerte Wandgemälde? Halten wir daran fest, daß beide, wie verschieden immer in der Technik, denselben Stilgesetzen unterstanden, so ist die Frage eigentlich gegenstandslos.

Folgende Erwägungen werden dennoch nicht überflüssig sein.

Kennen wir nur wenige ottonische und so gut wie gar keine karolingischen Wandgemälde aus unmittelbarer Anschauung, so kennen wir doch durch literarische Überlieferung die von ihnen behandelten Gegenstände. Da zeigt sich denn, daß noch in karolingischer Zeit die Wandgemälde im gegenständlichen Programm reicher waren als die Miniaturen. Die ersten gaben große historische Zyklen, die letzteren noch nicht. Aber in der ottonischen Buchmalerei sind sie da. Sie können nur von den Wandgemälden aus eingedrungen sein. Wir wollen eine Stichprobe machen, indem wir eine bestimmte Szene, die Teufelaustreibung bei Gerasa, in zwei Darstellungen zum Vergleich stellen, einmal in der Darstellung an der Wand der Oberzeller Kirche auf Reichenau (Abb. 351), zum andern in derjenigen der Evangelienbücher Ottos III. und Egberts von Trier (Abb. 311). Sie gehen auf dasselbe Schema zurück. Unverkennbar aber steht die Darstellung auf dem Wandgemälde der ursprünglichen Fassung näher. Die Hauptperson, der Besessene, nimmt die Mitte ein; rechts und links von ihm ein Abstand, und dann in besonderen Gruppen der Wundertäter mit seinem Gefolge als Erreger der Handlung und als Wirkung die übereinanderstürzenden Säue, in welche die Teufel einfahren. Das ist eine klar abgewogene, offenbar die ursprüngliche Erfindung festhaltende Komposition. Auf den Miniaturen ist das Gleichgewicht gestört. Das Rechteck, in das die Komposition eingeschrieben ist, ist dem gegebenen Format des Buches angepaßt kürzer; infolgedessen, vielleicht auch weil die

Einzelheiten dem Miniaturisten zu schwierig wurden, ist die rechte Seite mit den Säuen (der Maler arbeitet von links nach rechts!) verkümmert und blieb es dann in den weiteren Wiederholungen. In diesem Falle ist also unbedingt nicht das Wandgemälde eine vergrößerte Miniatur, sondern der Wandmaler hat die bessere, ursprünglichere Tradition. — Zu demselben Ergebnis führt die Szene mit der Heilung des Aussätzigen. Ganz sicher ist die durch das Wandgemälde repräsentierte Fassung derjenigen der Miniatur (Münchener Kodex) vorausgegangen. — Man wird aber auch allgemein für wahrscheinlich halten müssen, daß die Wandmalerei, als die schwierigere und verantwortungsvollere Gattung, den besten Kräften vorbehalten blieb, während in den Schreibstuben Gerechte und Ungerechte nebeneinandersaßen, je nachdem wirkliche geschulte Maler und Kalligraphen, die zur Not auch den Pinsel führen konnten, wie es eben kam. — Eine zweite allgemeine Erwägung geht dahin, daß die Wandmalerei als die öffentliche unter den beiden Gattungen die größere Wirkung geübt hat. Kostbare Bücher kamen nur in wenige Hände. In einem voll besetzten Kloster haben sicher nicht einmal alle Mönche, unter denen viele, wie wir wissen, des Lesens unkundig waren, den Bücherschatz gekannt. Aber die Gemälde in der Kirche sah ein jeder von ihnen; vor allem sah auch das Volk sie. Sie waren das allein in Betracht kommende Mittel für die allmähliche Erlernung des Bildersehens, für das Weiterwachsen der Eindrücke in der Volksphantasie, aus der dann auf Umwegen wieder die Maler Nahrung und Richtung empfangen. Wechselwirkung zwischen Künstlerschaft und Publikum erzeugt zu allen Zeiten die einzig fruchtbare Atmosphäre für die Kunst. — Drittens war die Miniaturmalerei enger an bestimmte Textstellen und bestimmte Plätze im Buch gebunden. Die Wandmalerei mit ihrem größeren Maßstab fordert die größere geistige Anstrengung, wie sie die größere Resonanz gewährleistet. Nur auf ihrem Boden konnten die mächtigsten Synthesen der Phantasie, wie die *Majestas Domini* und das Jüngste Gericht, entstehen.

Alles zusammengekommen, kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Wandmalerei historisch die größere Bedeutung gehabt hat. Sie war das tragende Element für die absterbende retrospektive Kunst des 11. Jahrhunderts. Es soll damit nicht geleugnet werden, daß gelegentlich auch ein Wandmaler nach dem Bücherschatz der Kirche gegriffen hat. Einfach kopieren konnte er auch dann nicht, er mußte transponieren; gute Einfügung in die gegebene Fläche war ja erstes Erfordernis. Die Miniaturisten zwar waren seßhafte Leute, aber ihre Produkte wurden weithin verschickt. Die Wandmaler können wir uns aber nur als von Ort zu Ort wandernd denken; die Gelegenheit, diese Kunst zu üben, kam am einzelnen Orte zu selten, als daß man selbst in großen Klöstern jederzeit einen erprobten Meister zur Hand gehabt hätte. Leider sind die Schriftquellen zu schweigsam. Immerhin liegt darin ein bedeutsamer

Unterschied zwischen der karolingischen und der frühromanischen Malerei, daß jene noch größtenteils von Eingewanderten aus den westlichen und südlichen Teilen des fränkischen Reichs, diese von geborenen Deutschen ausgeübt wurde. Griechen sind wahrscheinlich nur ganz selten nach Deutschland gekommen; etwas öfter, keineswegs oft, Italiener, wie z. B. ein solcher, der für Otto III. im Aachener Münster arbeitete, die heimwehkranken Inschrift hinterlassen hat: *A patriae nido rapuit me tercius Otto*. Durch importierte Bilderhandschriften, Stickereien und sonstige kunstgewerbliche Gegenstände standen die Maler (mehr als etwa die Architekten) mit der Kunst des Auslandes in Fühlung, aber eine umfassende Rezeption fand nicht mehr statt: in der Hauptsache bildete das in der karolingischen Zeit erworbene Kunstgut den Grundstock, von dem sie ausgingen.

DIE WANDMALEREI.

In welchem Umfang ist sie ausgeübt worden? Eine exakte Antwort läßt sich hierauf nicht geben. Ein volles Recht haben wir jedoch, zu sagen, daß eine jede romanische Kirche in dem oben (S. 88) ausgeführten Sinne mit farbigem Wandschmuck ausgestattet war; aber wir vermögen nicht zu berechnen, nach welcher Quote die Figurenmalerei daran beteiligt war. Den ersten Anspruch auf sie hat selbstverständlich das Altarhaus, und an dieser Stelle haben sich, alles in allem genommen, auch am häufigsten Spuren von ihr gefunden. Demnächst scheinen Westchöre und Westemporen bedacht worden zu sein. Wie oft das Langhaus figürlich ausgemalt war, läßt sich in keiner Weise bestimmen, nur entgeht es nicht, daß an einzelnen sehr bedeutenden Kirchen die architektonischen Bedingungen so beschaffen waren, daß sie figürliche Malerei ausschlossen. So z. B. im Münster von Schaffhausen, das mit zweifarbigen Steinschichten verkleidet ist; so in den Domen von Speier und Mainz, deren Blendnischen nur für ornamentale Polychromie oder höchstens für Einzelfiguren Platz boten. Vielleicht war diese Beschränkung mit ein Grund, weshalb das architektonisch so wertvolle System von Speier keine Nachahmung fand. Wir werden späterhin sehen, daß durch die Fortentwicklung des Gewölbebaus die Malerei überhaupt in Bedrängnis kam. Andererseits kennen wir kleine und im Rang nicht hochstehende Kirchen mit durchgehender Bemalung. Gerade in solchen, weil sie am ehesten von späteren Umbauten verschont blieben, hat sie sich relativ am häufigsten erhalten.

Auf die Ikonographie der Wandmalerei gehen wir nicht näher ein, einesteils weil es ohne Heranziehung der Lehre, der Liturgie, der Predigt, des geistlichen Schauspiels ein einseitiges Bemühen bliebe, andernteils weil die Zahl der erhaltenen Denkmäler viel zu klein ist, um auf sie ein System zu gründen. Die Tituli, die für die karolingische Zeit eine aus-

giebige Quelle waren und von denen aus dem 10. Jahrhundert eine auf einen großen Zyklus in Trier hinweisende Reihe sich erhalten hat, verschwinden im 11. Jahrhundert. Die letzte große Programmdichtung dieser Art ließ Erzbischof Aribio (1021—31) für seinen Dom in Mainz herstellen, sie forderte jedoch eine so hohe Zahl von Szenen, daß sie so nie zur Ausführung gekommen sein kann; auch sagt der Verfasser selbst in der Überschrift: man möge auswählen, was passe. So müssen wir uns auf wenige Bemerkungen beschränken. Der Bilderkreis scheint über die unter den Karolingern gegebenen Feststellungen bis vielleicht zum 12. Jahrhundert nicht hinausgegangen zu sein. In ihnen hat man als Hauptmassen die symbolisch-repräsentativen und die historischen Bilder zu unterscheiden. Ausschließlich den ersteren ist das Altarhaus geweiht. Über dem Altar, an dem in der Messe das Mysterium des Opfertodes Christi gefeiert wird, erblickt man in der Halbkugel der Apsis regelmäßig die Kolossalfigur des Erlösers in seiner Dauergestalt, als Himmelskönig auf dem Regenbogen thronend. (Wann der einer andern Überlieferungsreihe angehörende realistische Goldthron in die Wandmalerei eindringt, kann hier nicht erörtert werden.) Um ihn schweben die längst als Symbole der Evangelisten angenommenen Tiere aus der Vision des Ezechiel. In der tieferen Region, zwischen oder unter den Fenstern, bald sitzend, bald stehend, die Apostel; auch andere Heilige können nach Bedarf hier eingeschoben werden. Am Chorbogen sind zuweilen, von ihren Patronen empfohlen, die Bilder der Stifter gemalt, worin wir eine der Wurzeln der Porträtmalerei vor uns haben, einer rein idealen versteht sich. Am andern, dem westlichen Ende der Kirche, erscheint das Jüngste Gericht. Man sieht es als letztes Stück, sich umdrehend, wenn man alle übrigen Wände durchmustert hat. Zugleich weist es auf die Benutzung des Vorhofs als Begräbnisstätte. Die Längswände sind der Platz für die historischen Szenen. Über ihre Zahl und Auswahl ist nichts Sicheres zu sagen, außer daß man auch hier symbolische Bezüge gern hineinspielen ließ. Wir kennen mehrere Beispiele, daß nichts anderes dargestellt war als die Wunder Jesu, die Beweise seiner göttlichen Herkunft und Kraft. Wir erfahren auch von inhaltlich korrespondierenden (»typologischen«) Gegenüberstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Ob die Passion Christi, die in den Mainzer Tituli zur Auswahl angeboten wird, je wirklich dargestellt wurde, können wir seltsamerweise nicht feststellen. Dunkel sind auch die Anfänge des Marienbildes in der Wandmalerei; eine hervortretende Rolle hat es in unserer Epoche keinesfalls gespielt. Von dem Inhalt der Deckenmalerei wissen wir wenig, aber es genügt, um zu sagen, daß sie eine feste Typik nicht kannte. Die Kirche des Klosters Petershausen bei Konstanz erhielt zu Ende des 10. Jahrhunderts eine als prachtvoll gerühmte, indes bloß ornamentierte Kassettendecke; im ganzen waren auch an dieser Stelle figürliche Darstellungen vorherrschend.

Nach dieser leider vieles noch im ungewissen lassenden Übersicht wenden wir uns den einzelnen Denkmälern zu.

Am ausgiebigsten vertreten ist die alemannische Südwestecke am Bodensee, und nicht zufällig; denn auch die Schriftquellen bezeugen für dieses in der Baukunst nicht sonderlich ausgezeichnete Gebiet eine früh begonnene und ausdauernde Blüte der Malkunst. Reichenauer Maler führten zu Ende des 9. Jahrhunderts in St. Gallen umfangreiche Arbeiten aus. Hundert Jahre später schmückte auf der Reichenau der Abt Witigowo (985—997) sein Münster mit Gemälden, über die ein Klosterpoet begeisterte Verse hinterlassen hat. Nicht erwähnt derselbe die dem hl. Georg gewidmete Oberzeller Kirche. Ebendieser gehört der überaus merkwürdige Zyklus, der im Jahre 1880 unter der Tünche hervorgezogen wurde (Abb. 351, 352). Er ist ganz vollständig bis auf die 1840 zerstörten Gemälde des Altarhauses. Wie die Meinungen über die Baugeschichte schwanken, so ist auch für die Datierung der Gemälde eine wirkliche Sicherheit nicht gegeben. Ich denke sie mir eher etwas nach, als unter Witigowo entstanden. Wenn sie um ihrer guten Erhaltung willen gepriesen werden, so heißt das noch nicht, daß sie uns einen ungeschmälerten Farbeindruck bieten, wie etwa Wandgemälde Pompejis. Wir dürfen schon glücklich sein, daß wir aus den Spuren das polychrome System in seinen Grundzügen rekonstruieren dürfen. In der Mittelschiffsansicht (Abb. 33) wenigstens war kein Fleck unbemalt. Die Säulen dunkelrot in den Schäften und gelb in den Kapitellen mit schwarz konturierten Palmettenmustern. In den Bogenzwickeln Medaillons mit Abtbildnissen. In der Zone zwischen den Arkaden und den Fenstern die großen Historienbilder, oben und unten eingefäßt von reichen Mäanderbändern. Zwischen den Oberfenstern Einzelgestalten von Propheten. Oberer Abschluß durch ein gekräuselter Stoffgehänge. Bei dem ausgebildeten rhythmischen Sinn fällt es auf, daß die Verteilung der Historienbilder mit den architektonischen Achsen nicht zusammenfällt. Es lag eine programmatische Schwierigkeit vor: acht Wundergeschichten sollten dargestellt werden, die Zahl der Arkaden aber ist jederseits fünf (eine Diskrepanz, die es nicht leicht macht, an Gleichzeitigkeit der Malerei und Architektur zu glauben). Von grundsätzlicher Bedeutung aber ist der Zwiespalt im malerischen Darstellungsprinzip. Die räumliche Anordnung der Figuren wie des architektonischen und landschaftlichen Beiwerks setzen eine Vorstellung von malerischem Tiefenraum voraus, die der Maler, wie man an zahlreichen Verstößen bald bemerkt, in Wahrheit gar nicht besaß. Wie hätte er auch sonst den Hintergrund in drei ornamentale Streifen — braun, grün und blau — aufteilen und damit allen Schein des Räumlichen zerstören können? Diese Reste perspektivischer Anschauung sind aber mechanisch aus einer Vorlage herübergenommen, deren Urgestalt noch der letzten Antike, etwa dem 5. Jahrhundert, angehörte, einer Zeit also, in der das malerische

Empfinden des Hellenismus noch nicht gänzlich erloschen war. Obschon sie inzwischen durch viele Hände gegangen war, hat die Komposition starren Widerstand geleistet. Was der Maler der Reichenau eigentlich wollte, war etwas anderes: er wollte dekorieren. Das war der lebendige Teil seiner Kunst. Er konnte den zum Stil des 5. Jahrhunderts gehörenden einheitlichen blauen Grund nicht brauchen; ihm schien es eine Verbesserung — von seinem Standpunkte mit Recht —, wenn er das Massenübergewicht der blauen Farbe aufhob und sie durch Streifen mehrerer Farben ersetzte. Wir lernen hier ein Prinzip kennen — nennen wir es die polychrome Flächenparzellierung —, das während der ganzen Dauer des 11. und 12. Jahrhunderts und bis ins 13. hinein als Grundbedingung einer guten Komposition galt.

Daß wir den oben besprochenen Zwiespalt im Stilcharakter richtig aufgefaßt haben, beweist der Vergleich der Langhausbilder, von denen allein bisher die Rede war, mit dem Schlußbild des Zyklus, dem Weltgerichtsbild an der Westwand (Abb. 353). Hier ist kein Zwiespalt. Die figürliche Komposition zeigt sich den Erfordernissen der dekorativen Flächenbehandlung bestens angepaßt; die Figuren stehen so auf dem Grunde, daß nirgends eine einzelne Farbe sich zu einer größeren, das Übergewicht erlangenden Masse sammeln kann, nirgends eine Unklarheit entsteht; allerdings um den Preis, daß alle Tiefenvorstellungen von vornherein aufgegeben sind. Warum hier so anders? Der Grund ist lehrreich. Wir haben ihn erfaßt, wenn wir die ungleiche Geschichte der in Frage stehenden Kompositionen uns klarmachen. Das Weltgerichtsbild ist nicht aus dem christlich-antiken Typenvorrat geschöpft, es ist eine nordische Schöpfung von damals erst kurzer Vergangenheit. Lateiner wie Orientalen hatten das Thema erst zaghaft gestreift, über leichte Andeutungen, und auch nur in der Kleinkunst, sich nicht hinausgewagt. Hieraus konsolidierte sich in Byzanz das Dreifigurenbild der sogenannten Deësis: Christus, Maria und Johannes, Christus sitzend, die beiden andern vor ihm kniend mit den Gebärden der Fürbitte und Prophetie. Auf dem Gemälde der Reichenau aber handelt es sich, wie man auf den ersten Blick sieht, um etwas Neues: es ist unternommen, das Drama des Jüngsten Tages voranzuschauen in seiner ganzen Entfaltung und wie eine erlebte Realität. Dies ist die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im christlichen Bilderkreise. Wir dürfen es behaupten auch nach vorsichtiger Prüfung aller andern Möglichkeiten. Die Elemente der Darstellung, aber nicht mehr als sie, waren aus dem Osten gekommen; die großartige Synthese zum Weltgerichtsbilde ist die Tat des germanischen Westens. Mit Recht ist schon darauf hingewiesen worden, daß bei den Germanen die Vorstellungen von Weltuntergang und Gericht ein besonderes Entgegenkommen fanden, wie Gedichte sie zeigen: Muspilli, Heliand, der angelsächsische Krist, die nordische

Wölupsa. Das früheste sichere Zeugnis für das Weltgericht als Wandgemälde geben die in Abschrift erhaltenen Verse unter einem verschwundenen St. Galler Zyklus aus der Zeit um 870. Etwas der karolingischen Malerei Geläufiges kann die Darstellung nicht gewesen sein, denn dann müßte sie unter der Menge der Tituli noch sonst begegnen. Auch die karolingische Buchmalerei kennt sie nicht, nur die irische und auch sie nur in rudimentärem Ansatz (Abb. 295). Wir werden also mit dem Jahre 870 der Entstehung zeitlich nahe sein und werden annehmen müssen, daß sie auf dem Boden der Wandmalerei vor sich gegangen ist, wie ja auch alles in dieser Komposition höchste Monumentalität atmet. Beachten wir endlich noch, daß Mönche von der Reichenau, wie berichtet wird, die St. Galler Gemälde ausgeführt haben. In der Altersfolge das nächste — das älteste körperlich erhaltene — ist dann das Reichenauer Fresko, von dem wir eben sprachen. Darauf folgt ein Gemälde in Burgfelden, nicht gar weit nördlich vom Bodensee, auch dieses immer noch älter als die ältesten Gerichtsbilder Italiens und Frankreichs (Abb. 354). Schließlich die frühesten Beispiele in der Miniaturmalerei: der oben genannte, von Iren nach St. Gallen gebrachte, vielleicht auch erst dort gemalte, und ein Reichenauer Kodex vom frühen 11. Jahrhundert (Abb. 320, 321).

Ist die viermalige Nennung des Namens Reichenau in diesem Zusammenhang nicht überaus merkwürdig? Ist wohl hier der Punkt — irgendwo muß es doch gewesen sein —, wo dies gewaltigste Gesicht der christlichen Bildphantasie zum erstenmal als Bild auskristallisiert wurde? Beweisen kann man es nicht; aber es wird kein Vorwurf sein, es zu glauben.

Wie dem auch sei, auf dem Bilde der Reichenau sehen wir zum erstenmal die Komposition in allen wesentlichen Zügen fertig so, wie sie seither das Mittelalter beherrscht hat. Im Zentrum, weit größer als die übrigen Figuren, der Auferstandene auf dem Regenbogen sitzend, das Grabtuch über den nackten Oberkörper gezogen, beide Hände mit einer unsagbaren Gebärde von sich breitend, der Welt die für sie empfangenen Wundmale zu zeigen. Wir empfinden noch heute ungeschwächt die starre Erhabenheit dieses Anblicks und können uns denken, daß sie für die Menschen jener Zeit etwas Atembeklemmendes hatte: *terribilis vultus* steht in der Versunterschrift von St. Gallen. Zur Rechten Maria, noch nicht die sanft flehende Mitleidvolle, nur die eine Hand zu gemessener Bitte erhoben. Zur Linken (dort, wo im byzantinischen Schema Johannes seinen Platz hatte) ein Engel mit dem Kreuz von Golgatha. Weiter fliegende Engel, wagerecht schwebend, wie vom Sturmwind hingefegt, in Hörner stoßend, die Schriften aufrollend, auf denen die Schulden der Menschheit verzeichnet stehen. Im mittleren Streifen die Schöffen des Gerichts, die Apostel, die Körper geradeaus, die Köpfe mit scharfer Drehung, der eine genau wie der andere, auf den Richter hin. Endlich im untersten Streifen

die Toten, nackt, mit halbem Leibe aus der Erde sich ringend. . . Und nun sei es noch einmal gesagt: dies ist nicht Nachahmung, sondern Schöpfung; in der Grundstimmung wie in den Kunstmitteln unantik.

Die Malereien in Goldbach bei Überlingen sind ein Ableger der Reichenauer Schule. Im Chor die Apostel, paarweise sitzend, im Gespräch. Danach ungefähr hätten wir uns das Fehlende in Oberzell zu ergänzen. Am Chorbogen sind die Stifter, ein adliges Ehepaar, Winidher und Hilteburg, mit ihren Schutzheiligen dargestellt. Im Langhaus die Wunder Jesu in schwachen Spuren.

Die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts würde ganz leer ausgehen, wäre nicht im Jahre 1892 in Burgfelden am württembergischen Heuberg ein hochinteressanter Zyklus aufgedeckt worden, in dem Augenblick, als das altersschwache Kirchlein abgebrochen werden sollte. So sehr ist unser weniges Wissen ein Gnadengeschenk des Zufalls! Die Kirche war das Familienbegräbnis eines edlen Geschlechts, wahrscheinlich der Zollern, das auf der nahen Schalksburg saß, und darauf bezieht sich der Inhalt der Gemälde wie die Widmung an St. Michael. Die ganze Ostwand nimmt das Weltgericht ein (Abb. 354). Auch formal ist beim Burgfeldener Bilde der Zusammenhang mit dem Reichenauer nicht zu verkennen, die künstlerische Intention aber und damit auch die gegenständliche Auffassung ist anders und neu. Es wird nicht das Gericht selbst dargestellt, sondern die Momente vorher und nachher, die Auferweckung und die Seelenscheidung. Maria und die Apostel fehlen. Ist in Reichenau alles feierliche Spannung, so hier Bewegung. Nur der Weltenrichter selbst thront in starrer Ruhe, die im Linienausdruck noch verstärkt wird durch das von zwei Engeln vor ihm, genau in der Mittelachse, gehaltene Kreuz. Um ihn Getöse und Aufruhr. Die Engel haben sich zur Erde hinabgestürzt, beugen sich über die Gräber und blasen mit ihren Tuben, die wie Alphörner der Schweizer aussehen, in sie hinein. Im oberen Streifen werden rechts von Christus die Erretteten dem Paradiese zugeführt, ficht links St. Michael den letzten Kampf mit Satan aus. Es war ein echter Künstler, der dies Bild ersonnen hat, nichts darin ist konventionell. Den Rest aus dem ABC der antiken Verhältnislehre, den der Reichenauer als ein unverstandenes Erbstück noch bewahrt hatte, läßt dieser hier unbekümmert fahren, dafür entfesselt er ein stürmendes, wogendes, hinreißendes Pathos der Linie, in dem der Geist altgermanischer Ornamentik zu höherer Aufgabe wiederkehrt. — Von den Darstellungen an den Längswänden sind nur wenige Linienreste erhalten. Man erkennt den Tod des reichen Mannes der Parabel, ein in Miniaturen öfters mit dem Jüngsten Gericht verbundener Gegenstand. Dann einen rätselhaften Kampf im Walde. Daß die Geschichte der Ermordung zweier edlen Herren von Zollern im Jahre 1061 dargestellt sei, wie einige Erklärer gemeint haben, ist mehr wie unwahrscheinlich; es kann sich nur um eine Legende handeln. Einige Bewegungen

sind bei aller anatomischen Ungeheuerlichkeit von überzeugender Frische. — Umsonst suchen wir nach etwas Ähnlichem. Daß es in den Denkmälern nicht vorkommt, beweist natürlich nichts. Wir werden vielmehr überzeugt sein dürfen, daß auch an andern Orten es Künstler gegeben hat, deren leidenschaftliches Empfinden die Zäune der Überlieferung durchbrach. Als Beispiel aus dem Gebiete der Kleinkunst möge auf die beiden in Paderborn aufbewahrten Tragaltärchen von der Hand des geschätzten Roger von Helmershausen (um das Jahr 1100) hingewiesen sein. Es sind figurenreiche Legendenszenen in Gravierung auf Kupferplatten (Abb. 346). Die auf ausgestochenen dunkeln Grund gesetzte Komposition ist sehr geschickt so angelegt, daß ganz nach dem Prinzip der zuletzt beobachteten Wandgemälde vom Grunde nur viele kleine, einander im Gleichgewicht haltende Flecken übrigbleiben. Die Einzelmotive sind von einer wilden Lebendigkeit und doch ohne jedes wahre organische Lebensgefühl, als würden Gliederpuppen mit losen Gelenken heftig durcheinandergeschüttelt. Die lineare Bewegung ist Selbstzweck.

Im übrigen Schwaben und im größten Teil von Altbaiern ist von Wandgemälden aus den uns angehenden Jahrhunderten nichts anzutreffen, wie es bei der spärlichen Erhaltung frühromanischer Architekturdenkmäler in diesen Gegenden auch nicht anders zu erwarten ist. Mittelpunkt der südostdeutschen Malerei war seit dem 12. Jahrhundert die Metropolitanstadt Salzburg, wo freilich außer den machtvollen Halbfiguren in der Nonnbergkirche an den Wänden sich nichts erhalten hat, dafür eine Fülle von Miniaturen. Hingegen gibt es unter den vielen romanischen Kirchen von Regensburg keine einzige, die nicht größere oder kleinere Reste von Wandmalereien noch heute besäße. Einen vollständigen Zyklus, wenigstens in den Umrissen gut erhalten, finden wir in der Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang. Der reich gegliederte kleine Zentralbau ist vollständig ausgemalt, wohl sogleich nach Fertigstellung der Architektur (um 1160), gegenständlich in engem Anschluß an die der Apokalypse entlehnten Lektionen an der Vigilie des Allerheiligenfestes, eine theologisch ergrübelte Komposition, die für den Laien nur einen allgemeinen Gefühlswert besitzen konnte, »vergleichbar den wogenden Fluten des lateinischen Chorgebets«. Nach denselben Grundsätzen behandelt, ist die (zum Glück von keiner restaurierenden Hand berührte) Ausmalung der Friedhofskapelle in Perschen bei Nabburg. Das bedeutendste sind die zwischen 1130 und 1160 entstandenen Chorgemälde in der Klosterkirche Prüfening (Abb. 355, 356). Die gewissenhafte Restauration hat den Stilcharakter so wenig, als in solchen Fällen überhaupt möglich ist, verfälscht und gibt uns den Gesamteindruck so vollständig (nur die Apsis fehlt), wie nicht oft. Die Komposition — man sagt noch besser: Konstruktion — dieses Zyklus näher zu betrachten, wird sich lohnen. Im Deckenbilde nimmt die Einteilung auf die architektonische

Grundform (ein grätiges Kreuzgewölbe) keine Rücksicht; sie geht so vor, als gäbe es keine gebrochenen Flächen, als handelte es sich um eine Kuppel. (Darin zeigt sich, daß die Schule an den Gewölbebau noch nicht gewöhnt war; am Rhein kommt eine derartige Rücksichtslosigkeit nicht vor.) Der von fein ornamentierten Bändern eingefasste große Kreis im Scheitel umschließt eine mächtige Frauengestalt, thronend, eine Krone auf dem Haupt, die Kreuzesfahne in der Rechten, in der Linken das Symbol des Erdkreises: es ist die Personifikation der Kirche. An den Zwickeln die Evangelistensymbole. Streng prächtig, Ornamentales mit Figürlichem mischend, die Untersicht der Gurtbögen. Die dieselben tragenden Wandpfeiler wechselnd mit Schachbrettmustern, mit ornamentaler Paraphrase eines Quadergefüges und einem stilisierten Marmorgefleck. Auf den von diesem reichen Rahmenwerk eingeschlossenen Wandflächen herrscht die Menschengestalt. Für die Einteilung bot die unsymmetrische Anordnung der Arkaden keine gute Unterlage. Sie geht deshalb mit ihren vier Streifen einfach über sie weg. Rhythmisch fein empfunden ist die zunehmende Höhe dieser Streifen, ein vortreffliches Motiv auch das in leichter Wellenlinie bewegte Spruchband, das die Standfiguren in Zweidrittelhöhe überschneidet. Alle streng frontal, alle im äußeren Umriß einander gleich, möglichst variiert jedoch die Funktion der Hände, und in den Köpfen regelmäßig einer mit dunklem und einer mit grauem Haar abwechselnd. Man sieht: es ist eine der Architektur verwandte Ordnung, die die Komposition beherrscht und mit ihrem feierlich gemessenen rhythmischen Leben in die Stelle der fehlenden Handlung eintritt. Von Einzelheiten beachte man die Zeichnung der Falten. Es kommen darin Überschneidungen vor, die in der Wirklichkeit unmöglich wären; die Absicht ist rein ornamental. Ebenso in den gestickten Säumen, die auf den Lauf der Falten gar keine Rücksicht nehmen. Der sachliche Inhalt zeigt eine bemerkenswerte Fähigkeit, die im 12. Jahrhundert überall zu wachsen scheint: die, aus den alten theologischen Quellen neue Bildvorstellungen zu schöpfen. Zugrunde liegt, was man nicht erwarten würde, dieselbe Allerheiligenliturgie, die wenig später in der Kapelle des Regensburger Domkreuzgangs illustriert wurde. Um so bezeichnender für den aus starrer Traditionsherrschaft sich lösenden Geist dieser Zeit, daß zwei durchaus verschiedene und selbständige Erfindungen zustande kamen. Wie die große Gemeinschaft der Bekenner, Heiligen und Propheten nach ihren Rangstufen gegeben ist und über ihnen als Schlußstein die Ekklesia thront: kann es eine verständlichere Symbolik geben, als in dieser räumlichen Verteilung?

Das Kloster Prüfening war eine Pflanzung der Hirsauer. Daß mit der großen und einflußreichen Bautätigkeit der Kongregation in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine gleiche in der Malerei zusammengegangen ist, versteht sich fast von selbst. Die Prüfeninge Gemälde sind

das einzige aus diesem Kreise erhaltene größere Denkmal. Dürfen wir sie als ein Dokument Hirsauer Malerei im spezifischen Sinne ansehen, so wäre bewiesen, daß in der Stilwandlung des 12. Jahrhunderts Hirsau ein wichtiger Faktor, vielleicht die treibende Kraft, gewesen ist. Jene Architektonisierung der Komposition, die wir in Prüfening kennen lernten, wurde ein Hauptmerkmal der Wandmalerei des 12. Jahrhunderts überhaupt. Der aus der Antike übernommene Rest malerischer Erzählungskunst, den uns die Reichenauer Schule gezeigt hatte, ist abgestorben; ebensowenig hat der bewegte Linienstil, den wir in Burgfelden fanden, sich durchgesetzt, noch auch ist man der Natur näher gekommen: die Wandmalerei des 12. Jahrhunderts denkt in architektonischen Kategorien. Nicht etwa als Überwuchern des gemalten Architekturschmucks ist das zu verstehen: die Menschengestalt selbst wird zum Bauornament. Damit vollendet sich der Stil, den wir in den einleitenden Bemerkungen kurz geschildert haben. Repräsentative Darstellungen eignen sich für ihn am besten. Handlungen müssen so komponiert werden, daß die Stellung wie Anordnung der einzelnen Figuren den Erfordernissen der Flächenteilung sich fügt. Und dann wird der Grund selbst noch mehrfarbig parzelliert. Wenn wir farbige Papiere ausschneiden, aufeinanderkleben und mit festen Strichen ein wenig von innerer Zeichnung eintragen wollten, so hätten wir im kleinen schon ungefähr das, was die Wandmalerei im großen tut. Ersichtlich ist hierbei die Rolle der Farbe eine gänzlich unmalerische. Nicht das im Raum sich bewegende Licht verbindet die einzelnen Farbflecke miteinander, sondern allein ein subjektives ornamentales Harmoniegefühl. Alles dieses meinte ich, wenn ich oben mit zusammenfassendem Ausdruck von Architektonisierung des Bildes sprach.

Um uns wieder den Denkmälern zuzuwenden, so müssen wir sagen, daß es große, zweifellos kunsttätige Gebiete gibt, wie die oberrheinischen und mainfränkischen Bistümer, die für unsere Betrachtung ganz ausfallen, weil in ihnen heute so gut wie nichts mehr zu finden ist. Besser daran ist der Niederrhein und vom 12. Jahrhundert ab Westfalen. Hier im Nordwesten lassen sich noch ein paar Grundlinien einer fortlaufenden Entwicklung erfassen. — Die Malereien im Westchor von Essen, in Münstereifel, in den Krypten von Emmerich und von St. Maria im Kapitol, unter sich verschieden genug, haben doch eine gemeinschaftliche Eigenschaft, die sie von allen vor dem Jahre 1000 entstandenen Malereien unterscheidet und ihre Einordnung in den romanischen Stil rechtfertigt. Das ist das Durchdringen eines bewußt zeichnerischen Vortrags, der das Wichtigste, das er zu sagen hat, in den Umriß legt. In den erhalten gebliebenen Beispielen wird sogar die volle Eindringlichkeit und Gewaltsamkeit der Gebärde, wie wir sie in Burgfelden gesehen haben, nicht erreicht; die Tendenz ist aber dieselbe, und sie befindet sich, was besonders zu be-

achten ist, im Gegensatz nicht nur zur lateinischen Spätantike, sondern auch zu der kanonisch gesicherten Schönheit und selbstbewußten Würde der byzantinischen Kunst. Offenbar hat diese auf die werdende deutsch-romanische Kunst, trotz des theoretischen Ansehens, in dem sie stand, einen tieferen Einfluß nicht gehabt. Die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts (nahe der Mitte) hat in der Apsidenmalerei in Knechtsteden (Abb. 358) ein großartiges, für uns parallelenloses Beispiel hinterlassen. Die Hast der Umrißlinien, die an manchen früheren Arbeiten auffiel, ist verschwunden, der Nachdruck aber doch der streng zusammengehaltenen Silhouette verblieben. Die wenigen inneren Linien setzen sich vom Grund in Komplementärfarben ab. Der thronende Salvator drückt durch seinen kolossalen Maßstab alle übrigen Figuren herab. Die Apostel mußten wohl aneinandergerückt werden, bleiben aber doch statuarisch isoliert: der Künstler verstand es nicht anders zu machen, als daß er sie scheinbar einander auf die Füße treten ließ. Die Tracht ist ohne byzantinischen Prunk, der entschieden gewollte Ausdruck von Würde mit andern Mitteln, ohne höfische Schulung, erreicht. Wie sehr es auf strengste Symmetrie abgesehen war, zeigt u. a. der Vergleich des Matthäusengels mit dem Johannesadler. — Nach 1150 setzt ein neuer Stil ein, der nun für ein halbes Jahrhundert, einheitlicher als der vorangehende, die rheinische Malerei bestimmt. Es scheint, daß gerade der Ausgangspunkt uns noch erhalten ist: in den Wand- und Deckenmalereien der Doppelkapelle von Schwarzrheindorf (Abb. 361). Ausnahmsweise haben wir für sie auch eine sichere Datierung: die der Unterkirche zwischen 1151 und 1156, die der Oberkirche um einiges später, noch bei Lebzeiten der nach 1176 verstorbenen Äbtissin Hedwig von Wied. Das Thema der Malereien in der Unterkirche, die die bedeutenderen sind, sind die Visionen des Propheten Ezechiel. Die typologische, d. h. in diesen Visionen das Leben Christi vorbildlich vorweggenommen denkende Auffassung war durch die zwei- und zwanzig Homilien des Papstes Gregor des Großen zu besonderem Ansehen gelangt und in erbaulichen Schriften oft wiederholt worden, zuletzt noch, nicht lange vor Entstehung der Bilder, in einem Buche des Rupert von Deutz. Auch die Malerei hat sich sicher oft mit ihnen beschäftigt, wenn wir auch nicht wissen, ob schon jemals der Versuch gemacht war, so wie hier das weit ausgespinnene theologisch-symbolische Programm zu einer einheitlichen dekorativen Wirkung auszubauen. Gerade diese Seite der Aufgabe ist ausgezeichnet gelöst. Beachten wir sodann: die ganze bisherige Entwicklung der Wandmalerei war unter Voraussetzung der räumlichen Verhältnisse der Flachdeckenbasilika vor sich gegangen. Hier aber hatten die Kompositionen sich einer neuen Flächeneinteilung, der durch Gewölbe gegebenen, anzupassen. Die sphärischen Dreiecke der Kreuzgewölbe sind aber eine unbequeme Rahmenform. Die Renaissance — man denke nur an die Decke in Raphaels *Camera della segnatura* —

komponierte unabhängig von der struktiven Gliederung einfach über die Grate weg; und ebenso war es an dem oben besprochenen Chorgewölbe in Prüfening geschehen. Der Meister von Schwarzhof dagegen gehorchte schon der von nun ab allgemeingültigen Regel, daß jede Kappe eine geschlossene Einheit bilden müsse. Die älteren Kompositionsschemata waren hierfür nicht brauchbar, sie mußten neu ausgearbeitet werden. Schon die Aufteilung der Szenen ist mit dramatischem Sinn durchgeführt; noch mehr zu rühmen die Kunst des Malers, die Zwickel so zu füllen, daß die Figuren nicht wie aufeinander zufallend erscheinen. Wieviel schlechter ist dies dem schwächeren Nachfolger in der Oberkirche gelungen. Ein ganz großer Fortschritt liegt in der Gewandbehandlung, die den Gliederbau verständnisvoll interpretiert und in weichen, fließenden Linien, wie sie bisher nicht einmal geahnt waren, ihre eigenen Ausdruckswerte erfüllt. Die Farbenwahl ist auf einfache, durchgehende Akkorde gestimmt, auch der Grund mehrfarbig, aber nicht mehr in horizontale Streifen, sondern konzentrisch nach der Grundform der Kappen geteilt, so daß ein dreieckiges, blaues Mittelfeld von einem breiten, grünen Randstreifen, den die Figuren überschneiden, eingefasst wird. Diese Manier der blaugrünen Grundierung läßt sich bis in die Miniaturen hinein verfolgen. — Ein zweites Hauptwerk, aus den siebziger Jahren, besitzt der Kapitelsaal der nahe bei Köln gelegenen Abtei Brauweiler. Die moderne Restauration, noch durchgreifender als in Schwarzhof, hat der Zeichnung viel von ihrem ursprünglichen Reiz genommen. Bei zweischiffiger Anlage des Saales ergeben die 6 Kreuzgewölbe 24 Szenen. Ihren Inhalt würde man ohne die Beischriften kaum erraten: es handelt sich um eine Erläuterung zum 11. Kapitel des Hebräerbriefes. Der Maler, noch immer architektonisch denkend, hat sich den Zwang angetan, daß er jedes seiner Dreiecke noch einmal durch einen senkrechten Streifen teilt, meistens eine Einzelfigur in die Mitte setzt und die Ecken mit kompakten Gruppen ausfüllt. Er versteht zwischen feierlicher Ruhe und starken Bewegungen zu wechseln. Zuweilen gelingen ihm ausdrucksvolle Motive, öfter kommt er über ein unbeholfenes, rein sachliches Illustrieren des Textes nicht hinaus. Der Kampf Simsons mit den Philistern (Abb. 362) veranschaulicht beides. — Die Zyklen von Schwarzhof und Brauweiler machen es uns sehr klar, daß ihre volkstümliche Wirkung über enge Grenzen nicht hinausgehen konnte. Sie bedurften der Erklärung, und auch diese war nur für den theologisch Gebildeten verständlich. Um so merkwürdiger ist, wie viel dennoch die Künstler malerisch und poetisch aus ihnen herauszuholen vermocht haben.

In der Stadt Köln, wo wir das Zentrum der neuen Bewegung zu vermuten haben, ist beinahe alles untergegangen. Das beste sind die mit Dämonen kämpfenden Heiligen in der Apsis von St. Gereon (Abb. 359, 360). Was hier mit der Silhouette geleistet wird, ist wirklich sehr viel; aber

es ist nicht bloße Silhouette, sondern wir werden dessen inne, daß die Gestalten eine Tiefe haben, im Raum stehen. Ein großer Fortschritt über die Stufe der Apsis von Knechtsteden. — Der Kölner Schule sind weiter zuzurechnen die großen repräsentativen Gemälde in St. Patrokus in Soest. Hier zum erstenmal tritt das byzantinische Element mitbestimmend auf. Man könnte diese Wendung reaktionär nennen. Für Deutschland war die Pracht und Majestät, die sich hier auftat, neu. Einen *Rex in gloria* wie diesen hatte man noch nicht gesehen. Er ist nicht nur mechanisch groß, sondern mit ungewohnter Macht der Glieder und Würde des Gestus ausgestattet; er ist auch nicht mehr ein Ausschnitt aus einer Scheibe, sondern eine plastische Rundfigur. Das Sitzen auf dem Regenbogen, das der poetischen Phantasie viel, der Anschauung nichts zu sagen hatte, ist aufgegeben und dafür ein goldener Thron hingesetzt. Gold ist überhaupt reichlich verwendet, zum Teil in flachen Plättchen aufgenietet, zum Teil als Goldstaub auf reliefmäßig erhöhten Stuck aufgetragen. Starken Eindruck machen die zwischen den Fenstern in reicher, gemalter Baldachinarchitektur angeordneten, kronentragenden Greise. Irrig hat man in ihnen deutsche Kaiser gesehen. Es sind Könige in Juda, die Vorfahren des in der Kuppel thronenden Königs der Könige. Sie sind in der deutschen wie in der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts ein beliebtes und charakteristisches Element — u. a. in Schwarzhof kommen sie vor. Christus sollte auch nach seinem fleischlichen Teil als ein Mann von bestem adligen Geblüt erkannt werden. — Die Malereien in der Hauptapsis von St. Patrokus könnten wohl mit der Einweihung derselben durch Erzbischof Reinald von Köln zusammenreffen. Durch ihre byzantinisierende Tendenz sind sie ein Vorspiel zur nächstfolgenden Epoche.

Die Decke von St. Michael in Hildesheim (Abb. 371). Daß wir sie besitzen, ist ein Glücksfall ersten Ranges. Sie ist die einzige in ihrer Bemalung vollständig erhalten gebliebene Flachdecke. Ohne sie würden wir von dieser ganzen, einst Hunderte von Exemplaren umfassenden Abteilung der Monumentalmalerei nichts wissen*. Abgesehen von ihrem unersetzlichen Gattungswert ist sie auch als Individuum ein Werk hohen Ranges. Die Kunst rhythmischer Flächengliederung entfaltet sich hier, von keiner Nebenrücksicht gehemmt, in freier Wonne, und sie weiß ihr kontrapunktisches Gewebe so reich und zugleich klar vor uns auszubreiten, daß in dieser Art etwas Vollkommeneres nicht mehr gedacht werden kann. Die Farbe ist nach wiederholten Restaurationen in ihren feineren Abtönungen nicht mehr stichhaltig, läßt aber doch die Wirkung im großen, wie sie beabsichtigt war, richtig erkennen. In ihrer Verteilung

* Verhältnismäßig unbedeutende Bruchstücke in den Museen von Köln, Metz und Zürich.

feiert das von uns mehrfach besprochene Parzellierungsprinzip seinen höchsten Triumph. Nicht minder kunstreich ist der sachliche Inhalt periodisiert. Darzustellen war die sogenannte Wurzel Jesse, d. i. der Stammbau Christi mit parallelen Reihen von Propheten; im ganzen 88 Figuren, und zwar lauter Einzelfiguren, ohne Handlung*. Daß dieses keine malerische Aufgabe im wahren Sinne sein konnte, versteht sich von selbst; aber als ornamentale ist sie glänzend gelöst.

Wie die Decken, so waren in einer wohlausgestatteten Kirche auch die Fußböden durch farbige Zeichnung veredelt. Unter den erhaltenen Resten fällt auf, wie oft figürliche Darstellungen vorkommen. In Sankt Gereon in Köln, um 1069, hat sich aus den Bruchstücken der Tierkreis und eine Folge von zwölf Szenen aus den Geschichten Davids und Simsons zusammensetzen lassen (Abb. 375, 376), auf weißem Grund schwarze Umrisse mit farbiger Füllung ohne Modellierung — im Grunde stilvoller als die gemäldemäßigen Fußbodenmosaiken der Antike (Bernhard von Clairvaux verbot den Zisterziensern die figurierten Fußböden mit dem Einwand: *Cur depingis quod necesse est calcari?*). Im Ludgerikloster in Helmstedt (um 1150) die sieben Weisen Griechenlands, in den Gipsgrund eingeritzte Zeichnung mit Ausfüllung in Schwarz und Rot. In ähnlicher Niellomanier ein Fragment im Dom zu Hildesheim mit der (in Deutschland ältesten) Personifikation des Todes.

Endlich ist in unserer Epoche, wenn auch in beschränktem Umfange, die Glasmalerei bereits in Übung gewesen. Um unseren Bericht nicht zu sehr zu zerstückeln, ziehen wir vor, was darüber zu sagen ist, an späterer Stelle zusammenhängend vorzubringen.

DIE MALEREI IN DER TEXTILEN KUNST.

Einen ungeheuren Gebietszuwachs erfuhr die Malerei durch die Ausdehnung ihrer Stilformen und Sachinhalte auf die Textilkunst, deren Arbeiten daher treffend Fadenmalereien genannt werden. Die Gegenwart hat dem nichts Ähnliches an die Seite zu setzen. Auch die Gobelingemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sind nur ein schwacher und in gewissem Sinn entarteter Nachhall uralter Kunstsitten. Die Gepflogenheit der Antike, sowohl an Tempeln als in den Atrien und Peristylen der Privathäuser die Interkolumnien der Säulen durch Vorhänge zu verschließen, war auf das christliche Kirchengebäude übergegangen, das auf diese Weise, je nach dem Moment des Gottesdienstes wechselnd, in zahllose kleinere Abteilungen und Zellen zerlegt wurde. Der *Liber pontificalis Romanus* hat mit besonderer Vorliebe die Aufwendungen der Päpste für diese kostbaren, immer mit bildlichen Darstellungen geschmückten Vela

* Eine Decke mit dem Stammbaum Christi besaß auch St. Gallen, 1122—33.

gebucht. Nach der Verwüstung des Sarazenenfalls von 846 schenkte Papst Leo IV. der Peterskirche 136 solcher Vorhänge, 46 für das Mittelschiff, 34 für das Presbyterium, 25 für die Umhüllung des Hauptaltars, 10 für die Confessio, die andern für andere Stellen. Der Norden gab, nachdem noch die karolingische Zeit sie zu retten versucht hatte, die Sitte der freihängenden Velarien auf. Dagegen hielt er an der Verwendung als Wandteppich, besonders als Rückenschutz (»Dorsal«) über den Chorstühlen, fest, und auch sonst verblieb der Textilkunst noch immer ein weites Feld. An Altarbehängen und Priestergewändern ging sie ins Kleine und Feine, mit der Miniaturmalerei wetteifernd; an Altarvorsätzen wurde sie Mitbewerberin, und zwar überwiegend siegreiche, der Tafelmalerei; in den Wandteppichen wurde sie monumental. Erst wenn man die Fadenmalerei zur Pinselmalerei hinzuaddiert, gewinnt man einen vollen Begriff von der Ausdehnung des Figurenbildes in jenen Zeiten. Durch unser realistisches Darstellungsprinzip ist der Kreis der Möglichkeiten weit kleiner geworden. Die ornamentale Auffassung der Malerei gestattete aber, das unersättliche Verlangen nach sachlich bedeutsamem Inhalt auch an Orten und in Materien zu befriedigen, die den eigentlichen Malern unzugänglich waren.

Trotz der den textilen Kunstwerken anhaftenden Vergänglichkeit ist es nicht ganz wenig, was sich von ihnen in deutschen Kirchenschätzen erhalten hat, mögen es auch nur wenige Tropfen aus einer einst übervollen Schale sein. Noch in der karolingischen und öttonischen Zeit war wohl der größere Teil der im Gebrauch befindlichen gestickten Tücher orientalischen Ursprungs. Sie haben in noch höherem Maße als die Buchmalerei als Träger der ikonographischen Tradition und als Vermittler oströmischer Formanschauungen zu gelten, von denen sie, was die Buchmalerei nicht konnte, in Unmittelbarkeit zeigten, wie dort monumentaler Stil aussah. Besäßen wir von diesen orientalischen Musterstücken mehr als einzelne Fetzen, so hätten wir von der Entstehung des romanischen Stils, den Anregungen, die er empfing, und den selbständigen Reaktionen auf dieselben eine weit deutlichere Anschauung. Die ältesten einheimischen Sachen, die sich erhalten haben, sind aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. In ihrer Folge lassen sie erkennen, wie auf der Grundlage östlicher Importe allmählich eine bodenständige Kunst mit abweichender Technik und eigenen Stilformen heranwuchs. Auf die technischen Spezialfragen werden wir nicht eingehen. Uns genüge, auf den Unterschied zwischen Weberei und Stickerei hinzuweisen. Die Bildweberei war im Orient und Byzanz zu Hause und läßt sich in Deutschland vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht nachweisen. Die Nadelarbeit wurde hier von jeher gepflegt, nicht bloß in Nonnenklöstern, auch von vornehmen weltlichen Damen. Schon karolingische Kaiserinnen werden ihretwegen gerühmt. Die ältesten gestickten Gewänder besitzt der Dom von Bamberg als Geschenke Kaiser

Heinrichs II. (durch Inschrift beglaubigt). Auf seine Schwester Gisela, die Gemahlin König Stephans von Ungarn, geht der in einem bairischen Kloster gestickte ungarische Krönungsmantel zurück, Goldfadenzeichnung auf violetter Seidenstoff aus Byzanz. Wandteppiche haben sich nur in Norddeutschland erhalten. Eine ganze Reihe, in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen, im Dom von Halberstadt, der schönste in Quedlinburg (Abb. 378, 379). Auch durch die Gegenstände sind sie interessant, indem sie uns in die Gedankenkreise weltlicher Weisheit einführen. Ohne ihre Inschriften wären sie natürlich nicht verständlich. Da sehen wir z. B. auf einem in Gobelinmanier ausgeführten Wollteppich in der Mitte Karl den Großen thronend, an den Ecken vier weise Männer des Altertums (Cato, Seneca — die Namen der andern zerstört) mit Spruchbändern, die an die Vergänglichkeit des menschlichen Glücks und Lebens mahnen. Der Quedlinburger Teppich, wie die Inschrift sagt, war als Geschenk der Äbtissin Agnes (1186—1203) an den Papst bestimmt, blieb aber aus unbekannten Gründen am Orte der Anfertigung zurück, wo er lange auf dem Fußboden des Chors gelegen hat. Der ganze Teppich war 6 m breit und $7\frac{1}{2}$ m hoch. Von den fünf friesartig komponierten Bildstreifen haben sich zwei ziemlich gut erhalten. Der oberste gibt in der Mitte zwei sich umarmende allegorische Frauen, die Frömmigkeit und die Gerechtigkeit, ihnen sich anschließend ein König und ein Bischof mit den Beischriften *Imperium* und *Sacerdotium* und weitere Kardinaltugenden. Der nächste Streifen läßt die Hochzeit Merkurs mit der Philologie nach Marcianus Capella und der unterste die Personifikation des Frühlings mit andern Elementargeistern erkennen. Es könnte in Quedlinburg ganz wohl einige gelehrte Nonnen gegeben haben, die sich diese Kompositionen selbst zusammenstellten. Was uns aber am meisten imponiert, ist der wahrhaft große und freie Stil der Darstellung. Die Teppiche sind zur Ergänzung unserer Kenntnis der monumentalen Kunst völlig unschätzbar; sie sind authentischer als irgendeines der immer halb zerstörten oder übermalten Wandgemälde und lassen ahnen, wie Bedeutendes verlorengegangen ist.

Von einer großen Folge von Chorteppichen der Abtei St. Maximin in Trier (um 1220) sind die Inschriften bewahrt; Kirchenväter und antike Philosophen gehen hier einträchtiglich durcheinander. In der Kirche von Herrenzimmern in Oberschwaben wurden im 16. Jahrhundert Teppiche gezeigt, die 500 Jahre früher die Gräfin Elisabeth von Teck mit neun ihrer Frauen im Verlaufe von neun Jahren gearbeitet hatte, und es soll darin die Geschichte der Wallfahrt der drei Brüder von Zimmern nach Jerusalem dargestellt gewesen sein. — Schon an den obigen Beispielen sieht man eine auffallend häufige Berücksichtigung weltlicher Stoffe. Die mittelhochdeutsche Dichtung belehrt uns sodann, wie sehr dieser Luxus der vornehmen Laienwelt behagte. Teppiche gehörten zum Reisegepäck der

Fürsten. In welcher ihrer Burgen sie gerade weilten, wurden mit ihnen die Wände dekoriert. Schlachten und Turniere, Geschichten aus dem Altertum und Szenen aus Ritterromanen waren dargestellt. Freilich darf in diesen Quellen nicht alles wörtlich als Wiedergabe der Wirklichkeit angesehen werden. Im ganzen sind die Deutschen in ihrem Luxus auch hierin bescheidener gewesen als die Franzosen. Als Brücke zu einer neuen, weltlichen Kunst, die indessen wesentlich erst dem 13. Jahrhundert angehört, haben die Teppiche sicher eine wichtige Rolle gespielt.

DIE BUCHMALEREI.

Das Schicksal hat sie vor allen andern Gattungen der Malerei bevorzugt. Ihre Werke sind ohne Vergleich am zahlreichsten und, was noch mehr bedeutet, unverblaßt, so wie sie der Maler hingesetzt hat, auf uns gekommen. Dies muß man bei ihrer relativen Einschätzung von vornherein in Rechnung bringen. Für das Studium sind die Buchmalereien eine weit bequemere und ausgiebigere Quelle als die Wandmalereien, den höchsten Stand des jeweiligen Kunstvermögens zeigen nicht sie.

Die Miniaturmalerei bildet eine Abteilung im weiten Reiche der Kunstindustrie. Der eigentliche Zweck der Prachtbücher ist nicht der, eine Sammlung von Bildchen zu sein, sondern als ein Ganzes gewürdigt zu werden, auch in der Schönheit der Schrift, die nicht weniger gilt als das eingestreute Bild, und vor allem in dem Glanz des Einbandes. Sie waren nicht zum Genossenwerden in beschaulicher Einsamkeit da, sondern dazu, an festlichen Tagen neben den heiligen Gefäßen auf dem Altar aufgestellt, in der Prozession getragen, den Eidleistungen vornehmer Männer unterlegt zu werden. Es fällt gerade an den wertvollsten Bilderhandschriften auf, wie wenig abgegriffen und geschwärzt die Ränder sind. Sie waren schon immer das, was sie heute sind: Zimelien.

Eine jede Kirche, auch die kleinste, sollte von liturgischen Büchern zum mindesten drei besitzen: ein Psalmenbuch, ein Evangelienbuch und ein Meßbuch*. In großen gab es ihrer selbstverständlich sehr viel mehr. Der Reichenauer Katalog des 9. Jahrhunderts umfaßte 58 Sakramentare, 12 Lektionare, 10 Antiphonare und 7 andere liturgische Bücher. In der Gattungsbezeichnung ist der Sprachgebrauch nicht genau. Namentlich mit dem Wort Evangelienbuch werden zwei zu sondernde Dinge vermischt. Ein Evangeliar im strengen Sinn ist ein Buch mit den vier Evangelien. Für den Gottesdienst war aber der vollständige Text nicht nötig. Es wurde deshalb schon seit dem 6., mindestens dem 7. Jahrhundert ge-

* Nach einem Schema der Trierer Erzdiözese vom Jahre 906 hatte der visitierende Bischof an den Pfarrer u. a. die Frage zu stellen: *Si Missalem plenarium, Lectionarium et Antiphonarium habeas? Nam sine his Missa perfecte non celebratur.*

bräuchlich, die als Lesestücke allein in Betracht kommenden Stellen auszusondern und nach der Reihenfolge der Sonn- und Festtage anzuordnen, also unter Auflösung des Zusammenhanges der Evangelien. Einen solchen nach dem offiziellen Verzeichnis des Comes angelegten Auszug nannte man *Evangelistarium* (Synonyma: *Lektionar*, *Perikopenbuch*). Ein *Sakramentarium* ist die nach dem Kirchenkalender geordnete Sammlung der Gebete, die der zelebrierende Priester bei der Messe zu sprechen hat, mit Ausschluß der Lesestücke aus den Evangelien und Episteln.

Wollen wir im Auge behalten, daß Buchschmuck und Illustration keine sich deckenden Begriffe sind. In den karolingischen Prachthandschriften überwog die Absicht des Schmückens; darin wurden sie von den ottonischen und vollends den salischen nicht erreicht. Dagegen übertrifft die ottonische Buchmalerei die karolingische in der stofflichen Fülle. Erinnern wir uns, einen wie schmalen Raum in dieser die historische Illustration eingenommen hatte. Zumal das Neue Testament war beinahe leer ausgegangen. Erst die ottonische Kunst bemächtigte sich des ganzen Inhalts der Heiligen Schrift, und gerade das Neue Testament ist ihr der wichtigste Gegenstand geworden.

Die Wiederbelebung der Malerei ging nicht von denselben Landschaften wie der Aufschwung in der Baukunst aus, wohl aber von derselben Zeit, dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts, und derselben fördernden Ursache, der Sicherung des öffentlichen Friedens durch die Könige des sächsischen Hauses. Ja, es wird erlaubt sein, die häufig wahrzunehmende Heranziehung karolingischer Muster für die von Otto bestellten Prachthandschriften mit dem wiederhergestellten Kaisertum in Zusammenhang zu bringen. In der Natur der Buchmalerei liegt es, daß der Ort des Bedarfs nicht notwendig auch der Ort der Herstellung ist. Sie hatte damit die Tendenz — schon ähnlich wie im 15. und 16. Jahrhundert der Holzschnitt —, in einer beschränkten Zahl von Hauptwerkstätten sich festzulegen, wogegen die kleinen Schulen, die überall da entstehen, wo ein Schreiber es sich zutraut, auch Bilder zu kopieren oder zu variieren, wenig bedeuten. Eine über die Grenzen der Provinz hinausgehende Wirkung erlangte, vielleicht als einzige, die Schule der Reichenau; man darf ihr hierdurch, wenn auch nicht unbedingt durch die Qualität ihrer Leistungen, den Primat im ottonischen Deutschland zuerkennen. Wenn sie sich, wie wahrscheinlich ist, aus der auf die Karolingerzeit zurückgehenden Lokalüberlieferung entwickelt hat, so muß diese einen ungewöhnlich großen Reichtum an frühchristlichen Vorlagen, etwa des 5. Jahrhunderts, besessen haben. Viel mehr der geschickten Wiederanknüpfung an diese alten Fäden, als der Anspinnung neuer, verdankt die Reichenauer Miniaturistenschule ihr großes und ausgebreitetes Ansehen bei den Zeitgenossen. Von einer Durchtränkung der ottonischen Gesamtkunst mit »Renaissance« wird man nicht sprechen dürfen, aber

für die Reichenauer Schule in ihrer Blütezeit — sie erstreckte sich ungefähr auf die zwei Generationen von 970 bis 1030 — mag die Bezeichnung gelten. Als auswärtige Besteller lernen wir u. a. kennen die Erzbischöfe Gero von Köln und Egbert von Trier, die Kaiser Otto III. und Heinrich II., den deutschen Papst Gregor V. und bis in entfernte Lokalschulen, wie die Regensburger und die in Minden an der Weser, lassen sich Reichenauer Einflüsse verfolgen. — Der eben genannte Egbert von Trier gründete an seinem Bischofssitz im Kloster St. Maximin eine Werkstatt, die die Reichenauer an Fruchtbarkeit zwar nicht erreichte, aus der wir aber ein paar Fragmente besitzen (im Museum von Paris und in der Stadtbibliothek von Trier), die in ihrer malerischen Qualität alles sonst Bekannte überragen. — Als dritte Hauptschule hat die unter Kaiser Heinrich II. in Regensburg blühende zu gelten. Von dem Durchschnittscharakter der »ottonischen Renaissance« unterscheidet sie sich nicht unwesentlich, und es ist von Interesse, den Strömungen, die dies bewirkten, nachzugehen. In der ottonischen Renaissance kreuzen sich karolingische Erinnerungen mit neu aufgegriffenen altchristlichen, sei es nun, daß der durch die ottonische Politik wiederbelebte Verkehr mit Italien, vielleicht aber auch nur, daß ein zufälliger Besitz der Reichenauer Bibliothek diese retrospektive Richtung begünstigte. In Regensburg aber, dem Emporium des nach Osten hinweisenden Donauverkehrs, wurde auf den karolingischen Stamm — das Kloster St. Emmeram besaß in seinem von Kaiser Arnulf ihm geschenkten *Codex aureus* ein in Deutschland einzigartiges Prachtwerk westfränkisch-karolingischer Buchmalerei (Abb. 299, 301) — ein byzantinisches Reis gepflanzt. Sporadische byzantinische Anklänge, namentlich im Ikonographischen, finden sich in der Ottonenzeit überall. Hier aber handelt es sich um etwas Bedeutsameres, um ein bestimmt ausgeprägtes Schönheitsideal in der Auffassung der menschlichen Gestalt, das für Deutschland neu war und zunächst auch über die Regensburger Schule nicht hinausgriff. Wir wollen trotzdem diese Episode uns merken: es sollte erheblich später, am Ende des 12. Jahrhunderts, der Byzantinismus noch einmal und nun mit umfassender Wirkung in die deutsche Bildkunst eingreifen.

Warum sich in deutschen Bibliotheken von den altchristlichen Vorlagen der Reichenauer und den byzantinischen der Regensburger Schule nichts erhalten hat, ist einigermaßen rätselhaft. Dürfen wir doch z. B. von den auf der Reichenau laut einem Verzeichnis des 9. Jahrhunderts vorhandenen 87 Meßbüchern uns mehr oder minder alle mit Bildern geschmückt denken. Manches spricht dafür, daß die Buchmaler nicht bloß aus der Überlieferung ihrer Spezialkunst, sondern auch aus den Musterbüchern der Wandmaler geschöpft haben. Da somit ein unmittelbarer Vergleich mit der Quelle nicht durchgeführt werden kann, wird das Urteil über die eigene Leistung der ottonischen Miniaturisten immer etwas Un-

sicheres behalten. Im folgenden sollen in lediglich beschreibender Weise ein paar Proben vorgelegt werden.

Der *Codex Egberti* der Trierer Stadtbibliothek (Abb. 309, 311, 312). Geschrieben und gemalt von den Reichenauer Mönchen Kerald und Heribert, die sich leibliche Brüder nennen, für den Erzbischof Egbert von Trier. Das Buch gehört in die Klasse der Evangelistarien. Es enthält 165 Pergamentblätter von 27 cm Höhe und 21 cm Breite. 60 Seiten haben Bildschmuck. Nur die dekorativen Titel nehmen eine ganze Seite in Anspruch. Die erzählenden Szenen teilen sich in den Raum mit dem Text halb und halb. Der Leser wolle es sich nicht verdrießen lassen, die vollständige Inhaltsangabe kennen zu lernen, um an diesem einen Beispiel wenigstens ein genaues Bild der Gattung zu haben.

Fol. 1. Widmung des Klosters an den Erzbischof. Zierschrift auf Purpurgrund mit blau-goldener Umrahmung. Die verschlungenen Drachen eine Erinnerung an die irische Ornamentik St. Gallens.

Fol. 2. Egbert, auf dem Throne sitzend, empfängt von den Schreibern das Buch. Die letzteren nach kurialem Herkommen in winzigem Maßstabe. Sie haben die Genugtuung, ihre Namen nennen zu dürfen*.

Fol. 3—6. Die Evangelisten. Als Hintergrund gemusterter Purpur (nicht Architektur oder Landschaft, wie in den karolingischen Handschriften). Sie schreiben auf Rollen, also sehr alte, in der Praxis längst aufgegebenen Tradition. (Abb. 309.)

Fol. 7. Titel. *In nomine domini incipit liber evangeliorum per circulum anni sumptus ex libro comitis.*

Fol. 8. Initial. Bandwerkgeschlinge mit vegetabilischen Endigungen.

Fol. 9. Verkündigung (Luk. 1).

Fol. 10. Heimsuchung (Luk. 1).

Fol. 12. Josephs Traum (Matth. 1).

Fol. 13. Ganze Seite mit zwei Szenen, Geburt des Herrn und Verkündigung an die Hirten (Luk. 2).

Fol. 15. Bethlehemischer Kindermord (Matth. 2).

Fol. 16. Initial.

Fol. 17. Die Weisen aus dem Morgenlande (Matth. 9).

Fol. 18. Darbringung im Tempel (Luk. 2).

Fol. 18'. Jesus lehrt im Tempel (Luk. 2).

Fol. 19'. Taufe Jesu (Joh. 1).

Fol. 20'. Hochzeit zu Kana (Joh. 2).

Fol. 21'. Heilung des Aussätzigen (Matth. 8).

Fol. 22. Der Hauptmann von Kapernaum (Matth. 8).

Fol. 22'. Heilung der Schwiegermutter des Petrus (Matth. 8).

Fol. 23'. Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand (Mark. 3).

Fol. 24. Der Sturm auf dem Meere (Matth. 8).

Fol. 24'. Heilung der Blutflüssigen (Matth. 9).

Fol. 25. Auferweckung der Tochter des Jairus (Matth. 9).

Fol. 26'. Die Besessenen von Gerasa (Mark. 5). (Abb. 311.)

Fol. 27'. Petrus auf dem Meere (Matth. 14).

Fol. 28'. Berufung des Matthäus (Mark. 2).

* Auf Wandgemälden kommt das nie vor. Ähnlich sind auf plastischem Gebiet Künstlerinschriften nur auf kunstgewerblichen Sachen, nie in der Großplastik zu finden.

Die Malerei des zehnten bis zwölften Jahrhunderts.

- Fol. 29. Jesus im Hause des Levi (Mark. 2).
Fol. 31. Heilung des Blinden (Luk. 18).
Fol. 34. Verjagung der Wechsler aus dem Tempel (Matth. 21).
Fol. 35' und 36. Jesus und die Kananäerin, auf zwei Seiten verteilt.
Fol. 36'. Heilung im Teich Bethesda (Joh. 5).
Fol. 44'. Jesus und die Samariterin (Joh. 4).
Fol. 46'. Jesus und die Ehebrecherin (Joh. 8).
Fol. 47. Speisung der Fünftausend (Joh. 6).
Fol. 48'. Jesus und die Schriftgelehrten (Joh. 2).
Fol. 50. Heilung des Blindgeborenen am Quell von Siloah (Joh. 9). (Abb. 312.)
Fol. 51. Auferweckung des Lazarus (Joh. 11).
Fol. 65. Maria in Bethanien salbt Jesu die Füße (Joh. 12).
Fol. 66. Einzug in Jerusalem (Joh. 12).
Fol. 78. Fußwaschung (Joh. 13).
Fol. 79'. Verrat des Judas (Joh. 18).
Fol. 80'. Drei Szenen: Jesus vor dem Hohenpriester, Petri Verleugnung, Geißelung Jesu.
Fol. 82. Jesu Verspottung (Joh. 19).
Fol. 82'. Jesus vor Pilatus (Joh. 19).
Fol. 83'. Zwei Szenen: Kreuztragung und Kreuzigung (Matth. 27).
Fol. 84'. Jesu Tod, Longinus (Joh. 19).
Fol. 85'. Kreuzabnahme und Grablegung (Joh. 19).
Fol. 86'. Die Frauen am Grabe (Mark. 16).
Fol. 88. Gang nach Emmaus (Luk. 24).
Fol. 89. Der Auferstandene erscheint den Jüngern (Luk. 24).
Fol. 90. Jesus am See Tiberias (Joh. 21).
Fol. 91. Jesus erscheint Maria Magdalena im Garten (Joh. 20).
Fol. 92. Jesus und Thomas (Joh. 20).
Fol. 100'. Jesus erscheint den Elfen (Mark. 16).
Fol. 101. Himmelfahrt (Mark. 16).
Fol. 103. Pfingstfest (Act. 2).

Ikonographie und Stilanalyse weisen auf frühchristliche Vorlagen aus dem 5., spätestens 6. Jahrhundert, was nicht ausschließt, daß einzelne Szenen, wie namentlich die Kreuzigung, sich auf den Zwischenstufen weitergebildet hatten. Die marklose Körperbildung, das unsichere Gleichgewicht der Körperhaltung, der gleichförmig stumpfe und trübe Gesichtsausdruck sind Eigenschaften wohl schon der Vorlagen; das Anziehendste und fast allein Eigene ist die liebevolle Pinselführung und der zarte Farbengeschmack. Unsere Abbildungen in Schwarz und Weiß wirken auffallend ungünstiger als die Originale. Aus dieser feinen, aber blutlosen Kunst konnte freilich etwas Neues nicht aufleben. Trotz entschiedensten Mangels an Volkstümlichkeit ist die Reichenauer Schule und der Beifall, den sie fand, ein denkwürdiges Zeugnis, man darf es wohl so nennen, in der Geschichte des deutschen Idealismus; eine rauhe und männliche Zeit erquickt sich in der Kunst am Gegensatz zur Wirklichkeit.

Das Trierer *Registrum Gregorii*. Die Handschrift ist untergegangen bis auf zwei herausgerissene Pergamentblätter. Auf dem einen (Stadtbibliothek in Trier) sehen wir den hl. Gregor im Moment der Inspiration

durch die Taube, von seinem Schreiber durch die Ritze eines Vorhangs belauscht; auf dem andern (Paris) Otto II. in kaiserlichem Ornat, neben ihm als Thronassistenten die Personifikationen der vier von ihm beherrschten Nationen (Abb. 307). Diese Blätter sind mit Recht für das Meisterwerk nicht nur der Trierer Schule, sondern der ottonischen Kunst überhaupt erklärt worden. Der Maler, dessen Vorbilder den in der Reichenauer Schule benutzten nicht sehr fern gestanden haben können, hat in ihnen etwas gesehen, was allen Zeitgenossen sonst verborgen blieb. Er erhebt sich über die bloß ornamentale Farbenharmonie der andern zu einer wirklich malerischen Einheit. Nach dem Maße seiner Zeit ein großes Talent.

Evangeliar Ottos III. in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cod. lat. 4453). Gemalt auf der Reichenau, vermutlich als Geschenk Heinrichs II. an den Bamberger Dom gekommen. Auf dem Einbanddeckel eingelassen ein Elfenbeinrelief, byzantinisches Original, breit umrandet mit Goldblech, Gemmen, Edelsteinen und Perlen. 276 Pergamentblätter, 35 cm hoch, 24,5 cm breit, 51 Blätter ganzseitig bemalt. Die ersten 12 Blätter enthalten Kanonestafeln. Die Anordnung nach karolingischer Tradition eine ideale Säulenstellung; die meisten mit horizontalem Gebälk und antikem dreieckigen Giebel gekrönt, ein kleinerer Teil rundbogig abgeschlossen, die Säulenschäfte so dekoriert, wie wir es ungefähr auch in der gleichzeitigen Großarchitektur uns denken dürfen. Dann folgt die Huldigung der Nationen vor dem Kaiser, ähnlich aufgefaßt wie in dem Buche Ottos II., aber auf zwei (gegenüberstehende) Blätter verteilt; an den Platz, den dort die Nationen einnehmen, sind zwei Bischöfe und zwei weltliche Fürsten als Thronassistenten getreten, und die Nationen füllen das zweite (linke) Blatt (Abb. 308). Sie bringen Geschenke dar und beugen das Knie, eine undeutsche, byzantinische Vorstellung. An individuelle Porträtähnlichkeit ist natürlich nicht zu denken, aber die feierliche Amtstracht wird der Wirklichkeit entsprechen. Otto III. wie Otto II. tragen sich glatt rasiert, während noch Otto I. mit langem Bart abgebildet wird. Die nun folgenden, mit Textseiten wechselnden 37 Bildseiten illustrieren die vier Evangelien in der Weise, daß die Reihe das Leben Jesu in historischer Folge zur Darstellung bringt. Jede Gruppe wird durch das Bild des Evangelisten und eine Initialseite eingeleitet. Matthäus beginnt mit der Verkündigung Mariä und endet mit der Berufung der Apostel; Markus setzt die Erzählung fort von der Heilung des Aussätzigen bis zur Austreibung der Händler aus dem Tempel. Lukas gibt Heilungen und Gleichnisse. Johannes schildert die Passion und endet mit der Thomasszene. — Ein Teil der Kompositionen, nur der kleinere, deckt sich mit denen des Egbert-Kodex, die Mehrzahl ist aus andern Quellen, jedoch ähnlicher Richtung, kompiliert. Auf eigenen Wegen finden wir den Maler in den Evangelistenbildern: ein Sturm visionärer Phan-

tastik ist über ihn gekommen und schüttet die reichsten Erfindungen aus (Abb. 310).

Ein anderes Reichenauer Hauptwerk ist das Evangeliar Heinrichs II. (Abb. 318—21). Die Szenen werden von einem frischeren Pulsschlag bewegt, ja, es liegt eine Abgewogenheit und Festigkeit in der Disposition und etwas Markiges im Vortrag, das die Frage nahelegt, ob nicht vielleicht Vorlagen für Wandgemälde hier benutzt worden sind. Die rundlich modellierende Körperdarstellung des Egbert-Kodex ist aufgegeben; Lichter und Schatten werden rein zeichnerisch eingesetzt, der selbstherrliche Ausdruckswert der Linie drängt sich vor. Von einem persönlichen Verhältnis zur Natur ist freilich so wenig als in irgendeinem andern Werk der Schule die Rede.

Das Echternacher Evangeliar. Bloß auf den Luxus der Gesamterscheinung angesehen, würde es an die Spitze der ottonischen Buchkunst zu stellen sein. Der Kodex ist ungewöhnlich groß, der Einband ein Hauptstück der Gattung: in der Mitte ein Elfenbeinrelief von der Hand eines einheimischen Künstlers; ringsum eingefast von breiten Perlenreihen, Borten in Email, Goldplatten in getriebener Arbeit mit den Darstellungen Kaiser Ottos III. und seiner Mutter Theophanu (gest. 991) zwischen Heiligen. Dieser Deckel schon, ebenso aber auch der malerische Inhalt des Kodex, widerlegt die früher beliebte Deduktion, als sei Theophanu, die Kaisertochter aus Byzanz, in besonderer Weise Bahnbrecherin für eine byzantinische Kunstrichtung gewesen. Der historische Zyklus bietet 59 Darstellungen, in Streifen, meist zu dreien, übereinander geordnet. Er ist der stoffreichste, den wir kennen. Die Trierer Schule blieb produktiv durch die ganze erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, aber innerlich stand sie still.

Die Schule von Regensburg (Abb. 322—325). Wie in der Architektur, so auch in der Malerei erlebte die alte bairische Herzogstadt ihre erste künstlerische Blütezeit unter Heinrich II. Ein in seinem Auftrage angefertigtes Sakramentar, von 1014 (jetzt München, Cod. lat. 4456) und das Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster, von 1025 (München, Cod. lat. 1360) sind die schönsten Arbeiten dieser Schule und in manchem Betracht die schönsten der ganzen Epoche. Ihre ganze Richtung ist eine andere als die der westdeutschen Buchmalerei. Sie will nicht, wie jene, eine reiche Folge historischer Szenen vorführen, sie ist in viel engerem Sinne eine Kunst fürs Auge; zeremoniöse Schaustellungen, feierlich und prächtig, sind ihr Anliegen. Hierin spinnt sie den karolingischen Faden weiter, aber sie tut es auf eigene Art. Es ist nicht die menschliche Gestalt, wie auf den karolingischen Evangelisten- und Widmungsbildern, die den größten Teil der Bildfläche füllt, sondern sie bildet nur den Mittelpunkt überaus reicher und mit unerschöpflicher Erfindungskraft variierten ornamentaler Kompositionen. Im Sakramentar wird man an Webemuster

erinnert, die auch zweifellos als Vorbild gedient haben, im Uta-Kodex bildet das Gerüst ein geometrisches Rahmenwerk. Was die Figuren miteinander verbindet, sind nicht Handlungen, sondern dogmatisch-symbolische Gedankenbeziehungen. Das Kompositionsprinzip hat eine Ähnlichkeit weder mit den altchristlichen Miniaturen und ihren Ausläufern in der Reichenauer Schule, noch mit den byzantinischen, an die nur formale Einzelheiten erinnern; es ist romanisch, und seine nächsten Analogien finden sich im Kunstgewerbe, in der Malerei am ehesten unter gewissen Gattungen der monumentalen Dekoration, man vergleiche die (übrigens viel jüngere) Decke von St. Michael in Hildesheim.

Über die Miniaturmalerei im Zeitalter der salischen Kaiser dürfen wir uns sehr kurz fassen. Sie hält nicht, was die ottonische Malerei versprochen zu haben schien. Die Prachtcodices Heinrichs III. für Goslar, jetzt in Upsala, und für Speier (Abb. 315, 316), jetzt im Escorial, können über die eingetretene Stagnation nicht täuschen; in der Mehrzahl der Arbeiten dieser Zeit führte sie zur Verarmung und Roheit. Die Störung des geistigen Lebens in den Klöstern durch den Investiturstreit erklärt dies nicht ausreichend; offenbar waren die inneren Quellen versiegt. Man kann hierüber nur erstaunen, wenn man sich — was freilich oft geschehen ist — über den wahren Charakter der sogenannten Renaissance der Ottonen einer Täuschung hingeeben hat. Was sie in ihren Anfängen an die Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts band, war das Schülerbedürfnis nach Anlehnung, nicht innere Wahlverwandtschaft. Jeder folgende Schritt führte sie weiter von dem vermeintlichen Ziele weg. Es ist mit Händen zu greifen: als einen Anruf zur Einkehr in die Natur haben die Deutschen auch damals die Antike nicht verstanden. Und wie hätten sie auch aus dieser welken Spätkunst eine solche Mahnung heraushören können? Etwas ganz anderes geriet bei ihnen in Bewegung: ihre poetische Phantasie. Begierig nahmen sie das antike Formenmaterial auf, um damit ihr eigenes Spiel aufzuführen. Nicht in einem vertieften Eindringen in das ästhetische Wesen der Lebensform, sondern in der Flüssigmachung und Ausbreitung des Szenenbildes liegt der Fortschritt von der karolingischen zur ottonischen Malerei und innerhalb der letzteren der Fortschritt von der Darstellungsweise des Egbert-Kodex zu der der Evangelienbücher Ottos III. und Heinrichs II. Die Körperwelt gilt auf dieser Stufe der deutschen Kunst etwas nur, insoweit sie Ausdrucksmittel für Charaktertypen und Werkzeug für Handlungen ist. Charaktertypen: der wundertätige Heiland, die fürstliche Gottesmutter, der tief nachdenkende oder von der Inspiration durchschauerte Evangelist, der Kaiser auf seinem Throne. Handlungen: die an Mannigfaltigkeit menschlichen Erlebnisses unerschöpflichen Geschichten des Neuen Testaments und der Ausblick auf die letzten Dinge. Versuchen wir es, mitzuempfinden, wie es die Deutschen beglückte, in der neuen Kunst der Malerei ein Mittel gefunden zu haben, um Momente

Die Malerei des zehnten bis zwölften Jahrhunderts.

anschaulich festzuhalten und ins einzelne auszuführen, die der Dichter und Sänger mit dem Worte nur flüchtig vor der Einbildungskraft aufblitzen lassen konnte. Ebenso begreift man aber, daß der Vorrat erworbener Formen, da die eigene Anschauung ihn nicht mehrte, nach einer gewissen Zeit erschöpft war. Nach der Mitte des 11. Jahrhunderts verhallte auf allen Feldern der deutschen Kunst — wir haben es in der Geschichte der Architektur schon gesehen — der letzte Ausklang der Antike. In der Malerei wurde die Buchmalerei schwerer davon betroffen als die Wandmalerei. Auch dieses ist nicht unverständlich. Die Wandmalerei konnte, gestützt auf ihr enges Verhältnis zur Architektur, eine eigenartige Welt rhythmischer Farben- und Linienverbindungen neu entwickeln. Die Buchmalerei versuchte in der Regensburger Schule etwas ähnliches. Aber das Wirkungsfeld war zu eng. So trat auch hier ein Stillstand ein. Die Buchmalerei bedurfte einer neuen Befruchtung, und lange mußte sie auf sie warten.