



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

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

Drittes Kapitel.

DIE MALEREI.

Die Malerei hat in unserer Epoche die bis dahin von ihr innegehabte Machtstellung nicht länger in gleichem Umfang behaupten können; nicht deshalb indessen, weil ihre Kräfte gesunken wären, sondern weil die Schwesterkünste ihre Rechte stärker geltend machten. Der Plastik war sie überlegen gewesen durch die größere Leichtigkeit in der Mitteilung lehrhaften Stoffes, während jene, die Plastik, in dem unentwickelten Formgefühl der älteren Zeit eine Stütze noch nicht fand, und der Architektur war sie unentbehrlich als ein Mittel zur Organisierung ihrer leeren Flächen. Beide Gründe fielen nun weg. Am klarsten zeigt sich die eingetretene Verschiebung in der

WANDMALEREI.

Die Krisis für sie begann schon mit dem Übergang vom flachgedeckten zum gewölbten Bausystem. Jeder Fortschritt im Sinne der Zerlegung der Wandflächen, vollends deren Auflösung durch die Gotik, war für sie eine Bedrohung. Man nehme ein System, wie das der Liebfrauenkirche in Trier oder der Elisabethkirche in Marburg, — wo war da für Wandmalerei noch Platz? Aber schon vorher, in den Bauten der ersten Rezeptionsstufe, konnte an zusammenhängende erzählende Zyklen nicht mehr gedacht werden außer an den Decken; an den Wänden war höchstens noch Platz für Einzelfiguren (Beispiel Abb. 364), was aber auch nach der positiven Seite eine wichtige Folge hatte: die relative Annäherung an die Stilgesetze der Plastik. Auf dem rasch enger werdenden Felde, soviel die Architektur ihr ließ, hat die Malerei sich aber noch lebhaft geregt. Als in einer viel späteren Epoche, der Dürers, Grünewalds und Holbeins, die deutsche Malerei ihre schönsten Blüten trieb, fehlte unter ihnen doch die Monumentalmalerei. Diese stand im 13. Jahrhundert auf einer Höhe, die nie wieder erreicht wurde. Wenn aber im 16. Jahrhundert Süddeutschland den Primat in der Malerei hatte, so kam er im 13. dem Nordwesten zu,

dem Niederrhein, Westfalen und einem Teile Niedersachsens. Eigentlich hätte man es anders erwarten sollen, da doch die altertümlich zurückgebliebene Bauweise des Südens der Wandmalerei die wenigsten Hindernisse bereitete. Nun zeigte sich doch, daß der höhere Schwung der Architektur in jenen nordwestlichen Gegenden auch die Malerei anfeuerte, wenn er auch durch die Entwicklung, die er nahm, ihr die Lebensfrist verkürzte.

Es sei ins Gedächtnis zurückgerufen, daß wir in der Architektur der Zeit gleichsam zwei Seelen gefunden hatten: die eine strebte der emporkommenden Gotik zu, in der andern schwangen Nachklänge aus der Antike. Dasselbe sind wir bei der Plastik gewahr geworden, wobei wir für die Antike ihre Erbin, die byzantinische Kunst, eintreten sehen. Offenbar hat es zwischen der Malerei und der Plastik Wechselwirkungen gegeben. Darin unterscheiden sie sich aber höchst bedeutsam, daß die Malerei von der aus Frankreich kommenden gotischen Strömung, die für die Plastik mehr und mehr die bestimmende wurde, unberührt blieb; soweit auch sie dem weltbürgerlichen Zuge der Zeit nachgab, war es allein der Byzantinismus, der für sie in Betracht kam. Die genaueren Umstände aber, unter denen diese Befruchtung zustande kam, kennen wir nicht. Die Zahl der erhalten gebliebenen Werke ist beiderseits zu klein. Man denkt an den durch die Kreuzzüge vermehrten Verkehr mit dem Osten und, wohl mit noch größerem Recht, an die Ableger der byzantinischen Kunst in Venedig, Apulien, Sizilien — Domänen der Staufer. Freilich, ein Bild wie etwa das Mosaik über dem Hauptportal der Markuskirche in Venedig muß den vielen Deutschen, die sich hier ins Heilige Land einschifften, bekannt gewesen sein, und wir können diesen thronenden Pantokrator mehr als einmal am Rhein wiederfinden (Abb. 363). Die wichtigste Quelle blieben doch immer die beweglichen Kunstgattungen, Geräte, Elfenbeinschnitzereien, auch Tafelbilder. Es ist beachtenswert, daß auf keinem Wandgemälde der Anschluß an Byzanz annähernd so eng ist, wie auf dem Altaraufsatz aus Soest, jetzt im Berliner Museum. Mit Recht ist daran erinnert worden, daß am vierten Kreuzzuge, der zur Plünderung Konstantinopels führte, viele Leute vom Niederrhein beteiligt waren. Daß die Byzantiner der Gegenwart menschlich verachtet wurden, dafür gibt es Zeugnisse genug. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie wir es heute zur italienischen Renaissance einnehmen, die wir auch nicht nach ihren Enkeln beurteilen. Die deutsche Kunst zog das an, was sie selbst nicht besaß. Sie selbst ging aus, um sich der Worte Paul Clemens zu bedienen, auf Unterstreichung des Dramatischen, auf Herausholung der äußersten Bewegung, auf Verdeutlichung des inneren Ausdrucks. In den ausgeleihten Formen der byzantinischen Kunst hatte die Szene längst etwas Konventionelles erhalten. Dafür gaben sich die Einzelgestalten in einer höheren, bewußten Würde, ein edleres, abgeklärtes

Gefühl scheint ihre Bewegungen zu leiten. Es war die Vornehmheit, die nur das Alter der Rasse und der Kultur geben kann. Diese hat es dem staufischen Deutschland angetan. Lange war sie gekannt gewesen, jetzt erst wurde sie erkannt. Was sich daraus ergab, wird aber mit dem Worte Nachahmung nur äußerlich erfaßt. Am besten denkt man an das Goethesche Gleichnis vom Wasser im Gefäß, das, wenn es eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Kristall verwandelt wird. Als befreiender Anstoß bis dahin gebundener Kräfte war die byzantinische Dazwischenkunft von unbestreitbarer Wichtigkeit, doch mehr als das nicht.

Es können zwei Phasen unterschieden werden. Die erste geht von dem weichen, fließenden Stil Schwarzrheindorfs aus (Abb. 361). Sie sucht auf den Spuren der Byzantiner erhöhte Feierlichkeit. Man wird sie, soweit es sich aus unserem Abbildungsmaterial erläutern läßt, am besten aus der Gegenüberstellung der Malereien aus Limburg, um 1235, gegen die hundert Jahre älteren in Knechtsteden sich klarmachen (Abb. 363 und 358). Der goldgeschmückte Thron, der höchst kunstvolle Aufbau der Gewandung, die komplizierte Art der Faltengebung, die mit Weisheit durchgeführte Eleganz der ganzen Erscheinung des Limburger Christus — wir nennen ihn am besten gleich mit dem volltönenden griechischen Zunamen Pantokrator — steht zu der Flächenhaftigkeit und Herbheit des Knechtstedeners in schlagendem Gegensatz. — Dieser Stil wurde aber nicht festgehalten. Ihn löste ein anderer ab, in dem nur noch einige formale Äußerlichkeiten an Byzanz erinnern, während im Grundton die deutsche Empfindung durchschlug. Er herrschte von etwa 1210—1260, drang, durch die Miniaturmalerei vermittelt, nach Süddeutschland und Österreich vor, fand auch Zugang in die Plastik. Nach seiner inneren Disposition ist er das Seitenstück zu dem, was wir in gewissen Tendenzen der rheinischen Architektur und Dekoration als barock bezeichnet haben. Sein am leichtesten greifbares äußeres Merkmal sind die zackigen, gebrochenen, zerhackten Linien der Gewandung. Der »fließende« Stil — auch er liebte Fülle der Falten — hatte sie der Richtung der von ihnen verhüllten Glieder folgen lassen; der neue setzt über die Längsfalten ein zweites System von Quersfalten, an den Rändern scharf abgesetzt, in der Kontur zerrissen, die Enden in langen Zipfeln wegflatternd; wie diese heftige Linienbewegung entsteht, darüber wird keine Rechenschaft abgelegt; sie ist Selbstzweck, um so sichtlicher, wenn dabei die Gestalten selbst in ruhiger Haltung bleiben.

In der Monumentalmalerei zeigt sich der zackige Stil zum ersten Male, noch im Übergang aus dem fließenden, an der Decke von St. Michael in Hildesheim (Abb. 371). Die auf einer Schlußfolgerung beruhende Datierung 1186 ist nicht zwingend; sie würde dieses Denkmal allen verwandten unbegreiflich weit vorseilen lassen. In das Dezennium 1220

bis 1230 fallen die (nur in Nachzeichnungen erhaltenen) Malereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt, der Chor der Neuwerkskirche in Goslar und in sehr großartig wirkender Vereinigung mit byzantinischer Feierlichkeit der die Theotokos umgebende Engelchor in St. Maria zur Höhe in Soest (Abb. 370); zügellos bizarr in der Frankenberger Kirche bei Goslar (Abb. 367). Von der großen Fruchtbarkeit dieser Schule zeugen in Westfalen noch heute: die Nikolaikirche in Soest, die Marienkirche in Lippstadt, die Apsiden in Lügde und Methler (Abb. 369). — Der alle Flächen des Innenraums umfassende Zyklus im Braunschweiger Dom, der größte, den wir kennen, hat infolge moderner Übermalung und Ergänzung von seinem urkundlichen Wert das meiste eingebüßt.

Am Rhein war das Hauptwerk St. Gereon in Köln (nach 1227). Im Dekagon ist zwar nicht viel mehr übriggeblieben als die reizenden, kühn bewegten Engel der Zwickel. Dafür ist in der Taufkapelle die ganze Ausmalung erhalten (Abb. 364, 366); das Figürliche zeigt sowohl der Tradition wie der Natur gegenüber große Freiheit, alles ist vom rhythmisch-dekorativen Gesamtzweck aus zu beurteilen und ist, so betrachtet, eine glänzende Leistung. — Wer sich von dem schlechthin erstaunlichen Reichtum der rheinischen Monumentalmalerei zwischen 1200 und 1250 eine Vorstellung machen will, nehme die von Paul Clemen besorgte Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde in die Hand. Leider macht sie auch ein Gefühl des Bedauerns unüberwindlich: über den Leichtsinn, mit dem das 19. Jahrhundert diese unersetzlichen Dokumente übermalt und ergänzt hat. Solche Rekonstruktionen wären unschuldig und in begrenztem Sinne sogar wertvoll, wenn sie neben den Originalen ständen; da sie aber durch die Art ihrer Entstehung die Originale vernichten, sind sie ein nie wieder gutzumachendes Unglück. Es ist dasselbe, wie wenn der Besitzer einer alten Liederhandschrift dieselbe ins Neudeutsche übersetzen, die Lücken nach Gutdünken ausfüllen und dann den echten Text vernichten wollte. Was noch zum Genuß übrigbleibt, ist die Komposition in ihren großen Linien — und wer wird nicht gern bekennen, daß dies etwas ist. — So wollen wir noch auf die Wandbilder in Linz (einer kleinen Kirche am Rhein, gegenüber Remagen) hinweisen. Was die Abbildung bei Clemen zeigt, die Umrisse, sie sind im wesentlichen echt und, wie man sieht, höchst eigentümlich und geistreich in der Erfindung. Von vornherein bringt die über dem Pfeiler in einem gemalten Tabernakel stehende Kolossalfigur des Heiligen (es ist St. Jacobus major) in den dekorativen Rhythmus einen sehr glücklichen Akzent. Die kleinen Figürchen der Flächen geben die Pilgerfahrt zu seinem Hauptheiligtum, in Compostella. Über Berg und Tal ziehen sie dahin, Männer und Frauen, Alte und Junge, bepackt mit Taschen und Flaschen, Rucksäcken und Kapuzen, durch keine Beschwerden aufzuhalten, je näher dem Ziele, um so eiliger und froher, die Erstangekommenen schon vom

Heiligen mit der Krone belohnt. Es sind alles Typen aus dem Leben, nicht uneben hat man den Maler einen »romanischen Brueghel« genannt. Etwas in mancher Hinsicht Ähnliches kennen wir in der Wandmalerei nur noch in dem (ebenfalls total »wiederhergestellten«) Gemälde des Domes zu Münster i. W., auf dem vier friesische Gaue dem hl. Paulus als dem Patron des Doms den Zehnten in ihren Landesprodukten darbringen.

Fassen wir uns zu einem Schlußurteil kurz zusammen: Die Malerei des 13. Jahrhunderts war, verglichen mit der des 11. und 12., der Wirklichkeit um mehrere Schritte näher gekommen. Aber die Nachahmung derselben war doch nicht die Hauptsache in dem, was sie wollte. Sie steht mit den älteren Stufen noch immer unter demselben Generalnenner: Einbildungskraft, nicht Anschauungskraft ist das Beherrschende in ihr.

Von Süddeutschland und Österreich haben wir nur wenig zu sagen, da die Überreste der Wandmalerei des 13. Jahrhunderts hier spärlich sind und nichts darunter ist, was den Vergleich mit der nordwestdeutschen Malerei aushielte. Mehr und Besseres findet sich auf der Südseite der Alpen. Die Ausmalung des Nonnenchors im Dom zu Gurk in Kärnten gehört unter die hervorragendsten Werke des Jahrhunderts. Der zackige Gewandstil erinnert an die hl. Jungfrau bei Konrad von Scheiern (Abb. 336), wenn nicht noch mehr an die rheinisch-westfälischen Arbeiten, war also deutsches Gemeingut der Zeit, ebenso wie der auch hier nicht fehlende leichte byzantinische Einschlag. Durchweg über kleine und unbedeutende Kirchen, aber es werden ihrer nicht weniger als 23 gezählt, verteilen sich die Denkmäler romanischer Wandmalerei in Tirol, von höherem Werte keines, aber als Masse ein anschauliches Zeugnis, wie verbreitet diese Kunstübung war (Abb. 372—374). Die ältesten besitzt der Vintschgau in Naturns und Mals. Sie repräsentieren frühe Stilphasen, die im Norden der Alpen nur noch in der Buchmalerei kennen zu lernen sind: die Wandgemälde in Naturns erinnern an die irisch beeinflussten Arbeiten der Malerschule von St. Gallen, die in Mals finden ihre Parallele im antikisierenden Stil der Karolingerzeit. Der vollständig erhaltene Zyklus der Schloßkapelle von Hocheppan bei Bozen (12. Jahrhundert), in dem u. a. die Theoderichsage behandelt ist, dürfte wegen der streng byzantinischen Stilhaltung von einem Oberitaliener herrühren. Gleicher Art sind die Gemälde in Gretschn und Lana. In einer zweiten Gruppe ist der byzantinische Einfluß nur noch indirekt und unbewußt, vielleicht auf dem Umwege über Salzburg, übernommen, so in der Frauenkirche in Brixen (um 1220), der Taufkirche ebenda (um 1250) und in St. Nikolaus in Windisch-Matrei. Der Thron Salomonis in Brixen erinnert sehr an Gurk. So nimmt Südtirol im einzelnen Anregungen von Italien auf, bleibt aber im ganzen der Entwicklung im Zusammenhang mit Deutschland, wohin ja auch die kirchlichen Verhältnisse wiesen.

DIE GLASMALEREI.

Während der Wandmalerei, eben als sie innerlich in vollster Kraft stand, von der eigenen Herrin, der Baukunst, der Boden unter den Füßen weggezogen wurde, war ihr schon die Nachfolgerin gefunden: in der Glasmalerei. Ein hinlänglicher Ersatz war sie, von den Zielen der Malerei aus beurteilt, nicht; aber die Architektur hatte Grund, mit den Diensten der jüngeren Schwester zufrieden zu sein. In jedem Falle trat damit im allgemeinen Aspekt des Kircheninneren ein vollkommener Umschwung ein, der größte, den er im Mittelalter durchgemacht hat. — Ist auch das Umsichgreifen der Glasgemälde prinzipiell eine Wirkung des eindringenden gotischen Bausystems, so treten sie doch zunächst noch in romanischen Stilformen auf und sind deshalb schon hier zu betrachten.

Alle Technik des Mittelalters geht irgendwie auf eine antike Wurzel zurück. So auch die Glasindustrie. Aber sie nahm eine andere Wendung. Die römische hat ausgezeichnet Schönes, besonders in der Färbung Schönes, in der Herstellung von Gefäßen geleistet; die Verglasung der Fenster blieb auf sehr kleine Öffnungen beschränkt und scheint nur in der Ausfüllung hölzerner Gitter bestanden zu haben. Umgekehrt, im Mittelalter blieb das Glasgefäß, da die Kirche dafür wenig Verwendung hatte, künstlerisch zurück, während das Glasfenster schon frühzeitig über den Stand in der Antike hinauswuchs. Der Unterschied ist nicht etwa in dem Hinzutreten einer wichtigen technischen Erfindung begründet, sondern darin, daß dem Fenster im baukünstlerischen Willen des Mittelalters eine andere und wichtigere Rolle zufiel (vgl. S. 34). Technisch betrachtet ist das Glasgemälde ein Mosaik aus kleinen, einfarbigen Scheiben, eingefast in schmiegsame Bleiruten, welche zugleich die Umrisse der Zeichnung ergeben, während für die inneren Linien Auftrag von Schwarzlot zu Hilfe genommen wurde (schon in dem Kunstbuch des Theophilus um 1100 beschrieben). Die stilistische Grundbestimmung ist also die der kolorierten Flächenzeichnung, nicht anders als in der Wandmalerei, nur noch enger begrenzt in den Mitteln, als die dort zur Verfügung stehen.

Die ältesten Erwähnungen figürlicher Glasfenster sind, wie immer in solchen Dingen, durchaus zufälliger Art: um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Werden a. d. Ruhr, nach der Mitte des 10. in Reims; dazwischen, doch nicht unzweideutig, in St. Gallen. Hieraus auf einen Vorsprung des Ostfrankenreichs vor dem Westen zu schließen, wäre natürlich verfehlt. Wenig später schrieb Abt Gozbert von Tegernsee (982—1001) seinem Gönner, einem Grafen Arnold, einen gefühlvollen Dankbrief für die von ihm gestifteten vielfarbigen Glasgemälde; sie würden von allen Beschauern als ungewohnt bewundert, denn bis dahin seien die Fenster der Kirche mit alten Tüchern verhängt gewesen. — Das Älteste, was wir noch heute vor Augen haben, sind die fünf Prophetenfenster im Dom

von Augsburg (Abb. 380). Je eine Figur in mehr als Lebensgröße (2,10 m hoch) füllt die ganze Öffnung. Es ist jetzt üblich, ihre Entstehungszeit nach einem im Jahre 1065 stattgehabten Weiheakt zu bestimmen. Aber dies ist doch nur eine unsichere Grundlage. Stilistisch stehen sie unter allen zum Vergleich geeigneten Denkmälern der Malerei am nächsten den Wandgemälden in Prüfening von 1159 (Abb. 355), was bei der Langsamkeit der Stilbewegung natürlich nicht ausschließt, daß sie auch ein paar Jahrzehnte älter sein könnten; mehr schwerlich. Sonst sind Denkmäler aus dem 12. Jahrhundert ganz spärlich erhalten: zwei Fenster aus Peterslahr (Museum zu Bonn) und eines aus Neuweiler im Elsaß (Paris) dürften der Zeit nahe vor 1200 angehören, und wenig später die in Kappenberg in Westfalen. Von da ab nehmen die Denkmäler rasch an Zahl zu, und zwar so verteilt, daß bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts, wie in der Wandmalerei, so auch in der Glasmalerei der Nordwesten Deutschlands den ersten Platz einnahm. Dabei ist kaum nötig, zu sagen, daß die Zahl der verlorengegangenen Stücke erheblich größer sein muß als die der erhaltenen. Aber der relative Verlust wird für das eine Jahrhundert nicht anders sein als für das andere. Daß der inzwischen in Frankreich, gleichen Schrittes mit der Entwicklung der Gotik in der Baukunst, eingetretene und immer glänzender werdende Aufschwung den Deutschen ein Ansporn war, kann im Zusammenhang der Dinge gar nicht anders gedacht werden. Keineswegs aber trat — wie ja auch in der Wandmalerei nicht — eine unmittelbare Nachahmung ein. Der Stil der deutschen Glasgemälde geht mit dem der deutschen Wandgemälde zusammen, insbesondere blieben sie dem deutsch-romanischen Ornament lange anhänglich, bis weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus. Und in der künstlerischen und technischen Qualität können die besten unter ihnen mit den besten französischen Scheiben wohl wetteifern. Hinsichtlich der Komposition sind zwei Gruppen zu unterscheiden. Die erste ist hochmonumental gerichtet: wenige große Figuren, meist sogar nur eine, in der Zeichnung klar und groß, in der Farbe, wie sich versteht, von einer Pracht, durch die die Wandmalerei gänzlich geschlagen wurde. Schönste Beispiele in St. Kunibert in Köln (vor 1247) und ihnen so nahestehend, daß ein direkter Werkstattzusammenhang vermutet werden kann, die älteste Reihe in der Elisabethkirche in Marburg (Abb. 382, 383, 386). In der zweiten Gruppe gewinnt das Verlangen nach gegenständlicher Fülle die Oberhand; es werden übereinander runde oder vierpaßförmige Felder angeordnet und mit kleifigurigen Szenen in zusammenhängendem Zyklus gefüllt. Dazu entdeckt man, daß das Ineinanderwirken vieler kleiner, glitzernder — schon die zeitgenössischen Dichter zum Vergleich mit Edelsteinen führender — Farbflecke einen eigenen dekorativen Reiz hat. Auch hier ist die Herleitung des Kompositionsschemas aus Frankreich nicht nötig; man braucht nur an die Decke von St. Michael in Hildesheim

sowie an gewisse Miniaturen, bis aufwärts zum Regensburger Utakodex (Abb. 324, 371), zu erinnern. Westfalen besitzt eine ganze Zahl schöner Stücke dieser Art (Abb. 384, 387), auch die Mittelfenster in der Dreikönigskapelle des Kölner Doms wie des Westchors in Naumburg, beide aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sind wegen ihrer noch immer romanischen Stilhaltung hier einzureihen. — Weshalb Süddeutschland Ähnliches nicht besitzt, beantwortet sich ebenso aus der Geschichte der Architektur wie die glänzende Ausnahmestellung des Elsaß. Beschränkte man sich am Rhein und in Westfalen zunächst noch auf die Ausstattung des Chorraums, so wurde während der Erbauung des Straßburger Münsters zum ersten Male der Beschluß gefaßt, das ganze Gebäude gleichmäßig mit Glasgemälden zu begaben. Wir geben in Abb. 381 eine Probe aus dem südlichen Querschiff, etwa 1240—50. Das schwere Brandunglück 1298, das an mehr als einer Stelle der deutschen Kunstgeschichte sich als ein Verhängnis zu erkennen gibt, machte diesem mit großartiger Energie begonnenen Unternehmen vorläufig ein Ende. Ein Teil der Glasgemälde des Querschiffs blieb verschont, aber die des (1250—1275 erbauten) Langhauses, soweit sie schon fertig waren, wurden stark beschädigt, übrigens nicht das letzte Mal. Es handelt sich um die sieben großen, vierteiligen Fenster des nördlichen Seitenschiffs. Als Architektur ausgesprochen gotisch, sind sie in ihren Malereien noch romanisch stilisiert, also auch hier von der französischen Kunstströmung unabhängig. Dargestellt waren in mehr als vier Meter hohen Figuren 28 deutsche Könige, mit dem letzten Staufer endend, dem als 29ster ein Knabe beigegeben ist, doch wohl Konradin. Denken wir vergleichsweise etwa an die dem Gegenstande nahe verwandten und genau aus der gleichen Zeit stammenden Fürstenstatuen in Naumburg, so wird uns das Stilgesetz der Glasmalerei in seiner Begrenztheit ganz klar. Eine tiefergehende Charakterisierung wird nicht versucht, alles steht in der Kategorie der Dekoration, aber man wird zugeben, daß auch hierin, gerade mit durch die großartige Monotonie der Haltung, ein bezwingend monumentaler Eindruck erreicht ist, der auch aller Verderbnis der Einzelheiten standgehalten hat. Über den nicht an sich, aber in seiner Motivierung rätselhaften Inhalt nur wenige Worte. Ein rein profanes Thema, der gemalte Katalog der deutschen Könige und Kaiser, wie kommt er an den heiligen Ort? Gestalten in Königstracht, reihenweise auf Wandbildern, waren nichts Ungewöhnliches, dann aber waren sie durch einen religiösen Ideengang motiviert, bedeuteten sie die Könige aus Juda. Hier sind sie durch Inschriften Mann für Mann als deutsche Könige gekennzeichnet*. Erwägt man die Lage einer Reichsstadt in der Zeit des Interregnums, ins-

* Eine wenig jüngere Nachahmung: die Standbilder der Babenberger in Heiligenkreuz in Österreich.

besondere die Straßburgs, im Kampfe um die Stadtfreiheit gegen den Bischof, so kann man sich wohl vorstellen, daß bestimmte Hoffnungen und Mahnungen darin ausgesprochen werden sollten. Für uns, die wir wissen, daß das echte alte Königs- und Kaisertum sich nicht wieder aufgerichtet hat, hat dies Denkmal noch einen tieferen und ergreifenderen Sinn.

DIE BUCHMALEREI.

Der hohe Stand der künstlerischen Kultur im 13. Jahrhundert kam auch der Büchermalerei zugute. Als Faktor der Gesamtkunst bedeutete sie aber weniger als im frühen Mittelalter. Nicht mit derselben Ausschließlichkeit wie früher, doch immer noch überwiegend blieb sie an die Klosterwerkstätten gebunden, und die Klöster, wie man weiß, haben im geistigen Leben ihre überragende Stellung von ehemals nicht behaupten können. Gerade die tonangebenden Mönchsorden, die Zisterzienser und die Bettelorden, wie sie der Büchergelehrsamkeit überhaupt den Rücken kehrten, beschäftigten sich mit der Buchmalerei nicht mehr, ja, die Strenggesinnten belegten sie geradezu mit Verboten. Es sei den Benediktinern nicht vergessen, daß sie bei sinkendem Reichtum und verminderter Gunst der Massen dieser alten vornehmen Gewohnheit treu blieben. Auf der andern Seite vergrößerte die verfeinerte Bildung der Laien den Abnehmerkreis. Gebetbücher mit Kalendarien aus fürstlichem Besitz, z. B. des Landgrafen Ludwig von Thüringen und der hl. Elisabeth aus der Zeit, als sie noch nicht der Welt entsagt hatte, gehören zu den geschmackvollsten Erzeugnissen der Gattung (Abb. 338—341). In die berühmte Handschrift der *Carmina burana* sind rohe, doch lebensvolle Federzeichnungen eingestreut. Auch die Handschriften deutscher Dichtungen und selbst die deutschen Rechtsbücher begannen sich mit Bildern zu schmücken. Zu verkennen ist doch nicht: ein aktives Element in der Stilbewegung dieser Zeit ist die Miniaturmalerei nicht mehr, sie lebt von den Anregungen der großen Kunst; als Ergänzung zu dieser, die doch nur ganz lückenhaft uns überliefert ist, wie durch den unverfälschten Zustand ihrer Arbeiten wird sie lehrreich über ihren unmittelbaren Wert hinaus, und durch ihren stofflichen Reichtum eröffnet sie Einblicke in das Phantasieleben der Zeit, die wir, wenn sie fehlten, schwer vermissen würden.

Die Art, wie die Maler ihre Vorlagen benutzten, ist natürlich sehr verschieden, in den meisten Fällen undurchsichtig, in einigen doch annähernd zu erkennen. Wir geben ein Beispiel. — Im oberbairischen Kloster Scheiern war zwischen 1210 und 1240 ein Mönch Konrad zugleich als Schreiber und Zeichner tätig. Es gibt einen Katalog von 30 der von ihm ausgeführten Handschriften. Von ihnen haben sich fünf erhalten,

jetzt auf der Hof- und Staatsbibliothek in München. Zunächst fällt auf, daß der Stil der Zeichnungen durchaus nicht übereinstimmt. Ein Kritiker hat genau drei verschiedene Hände erkennen wollen und glaubt zu der Schlußfolgerung genötigt zu sein, daß es sich um ebensoviel gesonderte Personen handle — also nebeneinander in demselben nicht sehr großen Kloster drei malende Mönche, die alle drei Konrad heißen! Nun, schließlich könnte auch das Seltsamste nicht unmöglich sein. Die Hauptsache ist: es ist wirklich nur eine Hand; diese aber bedient sich allerdings, darüber kommt man nicht hinweg, mehrerer Stile. Den Schlüssel zum Rätsel gibt eine andere Beobachtung: eines der Blätter ist genau nach einer alten Vorlage, die wir, ein seltener Zufall, noch besitzen und die sich jetzt ebenfalls in München befindet (Glossar des Salomo von Konstanz von 1158, Abb. 330), kopiert, und zwar so, daß man sagen muß: die Hand des Kopisten ist weniger feinfühlig als die, die das Original geschaffen hat. Sieht man dann den übrigen Zeichnungen schärfer ins Gesicht, so ist bei ihnen die Zeichenkunst keineswegs der großartigen Haltung, die mehrere von ihnen auszeichnet, ebenbürtig (Abb. 336, 337). Man braucht nur anzunehmen, daß der gewandte Schreiber auch als Zeichner nur Kopist war und Vorlagen sehr verschiedenen Charakters (darunter vielleicht sogar Vorlagen für Wandgemälde, wie ich mindestens Abb. 337 deuten möchte) benutzt hat, — und alle Widersprüche lösen sich. Jedenfalls kann nicht länger davon die Rede sein, weder in dem einen noch in dem andern Falle, daß Konrad von Scheiern »zweifelloso das stärkste künstlerische Talent seiner Zeit auf dem Gebiete der Buchmalerei« gewesen ist, wie man bisher meinte. Es ist aber nicht wegen dieser negativen Kritik, weshalb wir den Fall etwas ausführlicher vorgelegt haben, sondern weil wir glauben, daß er für viele, vielleicht für die Mehrzahl der Miniaturisten typisch ist.

Von hier aus betrachtet, gewinnt die im wechselseitigen Verhältnis der technischen Gattungen — Deckfarbenmalerei und Federzeichnung — eintretende Verschiebung ein erhöhtes Interesse. Die Deckfarbenmalerei war pompöser, dekorativ wirksamer, zugleich mühsamer für die Arbeitsführung, enger an überlieferte Rezepte gebunden und auch im Formcharakter konservativer. In der Zeit, als die Klosterschulen in Blüte standen, unter den Ottonen und ersten Saliern, war sie allein geschätzt; mit dem Verfall der Schulen verfiel auch sie; in unserer Epoche hob sie sich wieder, aber mit Beschränkung auf die liturgischen Bücher, die Gebetbücher der vornehmen Laien und sonstige feierliche Anlässe. Wo diese fehlten, griff man jetzt unbedenklicher als früher zur Federzeichnung, der einfachen wie der mit dünnflüssiger Farbe übergangenen (Abb. 336). Diese Technik war leichter zu handhaben, flüchtiger und biegsamer, und es ließ sich mehr in ihr wagen, auch Dilettanten konnten es sich zutrauen. Wo der illustrative Zweck überwog und mehr auf Fülle als auf Eleganz ge-

sehen wurde, da wurde sie willkommen geheißen und zeigte sich ebenso geschickt, alte Bildmotive zu reproduzieren und einzusammeln, als mit der Gestaltung der vielen herandrängenden neuen Stoffe sich zu versuchen. So wurde diese anspruchslosere Gattung in doppeltem Sinne die fruchtbarere: sie überwog in der Zahl der Erzeugnisse, sie gab aber auch Freiheit, mit frischem Auge die Erscheinungswelt anzusehen oder mit dem beweglichen Phantasieleben der Zeit mitzugehen. Allein schon der veränderte Charakter der Initialen ist bezeichnend: die Gediegenheit des ornamentalen Geschmacks der vorangehenden Jahrhunderte vermißt man, aber überall wuchert und quillt es zwischen den Stammformen der Buchstaben von Fabelgestalten und phantastischen Szenen; ein Seitenstück zu der Spiellust, die wir im spätromanischen Bauornament schon kennengelernt haben.

Das meistgenannte Stück der besprochenen Gattung, zeitlich an der Spitze stehend, mehr noch eine sammelnde Ernte aus dem alten Bilderkreise als schon ein Griff nach dem Neuen, ist der *Hortulus deliciarum* aus dem Kloster Hohenburg am Odilienberg im Elsaß. Die sehr umfangreiche Bilderhandschrift ist 1870 bei der Belagerung Straßburgs, schlecht gehütet, verbrannt. Man hatte sich schon vorher viel mit ihr beschäftigt, der Text ist nicht abgeschrieben, aber die Bilder sind wiederholt durchgezeichnet worden. Zu feineren stilistischen Beobachtungen, wie wir sie heute anstellen würden, ist es zu spät, der Charakter der Arbeit im großen läßt sich übersehen. Die edle Frau Herrad aus dem Geschlechte der Herren von Landsberg, seit 1167 Äbtissin des Klosters, hat dieses »Lustgärtlein« zur Belehrung und Unterhaltung ihrer Nonnen angelegt, zehn Jahre nahm die Arbeit in Anspruch. Wie eine kleine Biene, sagt sie in der Vorrede, habe sie den Seim aus vielen Blüten der Hl. Schrift wie der Werke der Philosophen — die Auszüge gehen in der Tat von den Kirchenvätern bis herab auf die Zeitgenossen Anselm von Canterbury und Rupert von Deutz — zusammengetragen. Um den biblisch-theologischen Stamm rankt sich ein beträchtliches Vielerlei weltlichen Wissens. Der Bericht über die Welterschöpfung gibt Anlaß zu Ausflügen in das Gebiet der Astronomie und Geographie; bei der Erschaffung des ersten Menschen wird der Mikrokosmos erläutert; die Erörterung über die Sendung der Kirche und den von ihr zu führenden Kampf des Geistes gegen die sinnliche Natur wird benutzt, um ein weites Allerlei profaner Wissenschaft vorzutragen; mit der Schilderung des himmlischen Jerusalem z. B. wird eine Belehrung über die zwölf kostbarsten Edelsteine, ihre mystischen Eigenschaften und ihre allegorische Bedeutung verbunden usw. Man sieht, es ist im Auszug ein weitgespannter Kreis des Wissens, in den die Klosterjungfrauen eingeführt werden sollen, und es ist fraglich, ob sie diese trockene Speise sehr bereitwillig aufgenommen hätten, hätte nicht die kluge Pädagogin für die Zukost der Delizien gesorgt, eben die Bilder.

Es sind ihrer nicht weniger als 636, und zum Teil in ganz großem Format. Daß Herrad sie eigenhändig ausgeführt habe, ist nicht geradezu gesagt, aber es wäre nicht unmöglich, da ja die Stickereien der Zeit der Zeichenkunst der Klosterfrauen ein sehr gutes Zeugnis ausstellen. Überraschender ist, daß sie in solcher Menge und Mannigfaltigkeit die Vorlagen sich hat verschaffen können. Denn mindestens von den Bildern religiösen und philosophischen Inhalts, also der Mehrzahl, versteht es sich von selbst, daß sie sie sich nicht aus den Fingern gesogen hat. Bei der in Abb. 331 mitgeteilten Darstellung des Systems der Wissenschaften — nach damaliger Ausdrucksweise: der sieben freien Künste — fällt die kreisförmige Anordnung auf; sie dürfte auf einer sehr alten Tradition beruhen; man hat mit Recht daran erinnert, daß Karl der Große einen runden Tisch besaß, in dessen Platte die Bilder der sieben Künste eingraviert waren. Von eigener Erfindung könnte dagegen manches in den Szenen aus dem täglichen Leben sein; das Bild der Mühle (Abb. 332) ist, wie mehreres andere noch, mit technologischer Genauigkeit gegeben, und die anmutige Gestalt der Frau, die die Körner einschüttet, ist nur Beiwerk; scharf gesehen, von ausgesprochener Sachlichkeit, die zahlreichen Genreszenen von der Art wie der Pflüger in Abb. 334. Besonders kriegerische Szenen, die den adligen Nonnen durch ihre Herkunft nicht fernlagen, spielen eine Rolle; in Abb. 333 sehen wir den Aufmarsch eines Amazonenkorps, es sind die Allegorien der Laster, an der Spitze in orientalisch-heidnischem Gewand, hoch zu Roß, die Superbia; auf dem nächsten Bilde folgt der Zusammenstoß mit den Tugenden und der Superbia jäher Fall. — Wir bedauern, daß der Raum uns nicht gestattet, den Leser noch weiter in Herrads Lustgarten sich umsehen zu lassen, und auch aus der langen Reihe ähnlicher Bücher, in denen der lehrhafte Inhalt sich in Phantasiebilder umsetzt, geben wir nur eine einzige Probe. Sie ist einer im Jahre 1158 in Regensburg angefertigten Abschrift des Glossars des Bischofs Salomo von Konstanz entnommen (Abb. 330). In sechs Beispielen aus der Geschichte wird die Bestrafung des Lasters vorgeführt; daneben die zugehörige allegorische Figur. 1. Die Stadt Babel, auf dem Thron die Begierde, vor ihr eine Tochter Babels, daneben der Bußprediger Johannes mit einem Spruche über die Buhlerei. 2. Auf dem Thron König Cyrus von Persien und vor ihm als Gefangener der König Krösus von Lydien mit der Allegorie des Reichtums, daneben die Fortuna auf dem rollenden Rad. 3. Die Erhängung des Haman mit der Ehrsucht. 4. Der Untergang Pharaos mit der Allegorie der Macht. 5. Das Ende Sauls als Beispiel des Übermuts. 6. König Achab und Jesabel mit der Voluptas.

Die Klasse der Buchillustration, der wir die obigen Proben entnommen haben — technisch Federzeichnungen — und die man als volkstümlich hat charakterisieren wollen — dilettantisch, in gutem Sinne, wäre treffender —, hat nur in Süddeutschland einen fruchtbaren Boden

gefunden. Die künstlerisch strengere Deckfarbenminiatur dagegen blühte in Norddeutschland, besonders in Westfalen, Niedersachsen und Nordthüringen. Sie hatte ihren Rückhalt in der Wandmalerei und geht mit den stilistischen Wandlungen derselben parallel. Die beiden schönsten Arbeiten des späten 12. Jahrhunderts sind ein Gebetbuch und Evangelienbuch Heinrichs des Löwen, gemalt 1175 im Kloster Helmwardshausen; die beiden schönsten des frühen 13. zwei Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, vor 1217, einer heute in der Hofbibliothek zu Stuttgart, der andere, nach dem Tode des Schwiegervaters im Gebrauch der hl. Elisabeth, jetzt im Museum von Cividale in Friaul (Abb. 338, 340). Die Stileigentümlichkeiten der beiden letztgenannten erinnern, wenn wir im Kreise der Monumentalmalerei nach einer Verbindungslinie suchen, am meisten an die Decke von St. Michael in Hildesheim, wo auch aus andern Gründen der Sitz einer einflußreichen Miniaturistenwerkstatt zu vermuten ist. Weiterhin hat dieser Schulcharakter noch mehrere andere sächsisch-thüringische Werkstätten durchdrungen. Sein stilistisches Hauptmerkmal ist die Anlehnung an Byzanz. Sie ist unter den erhalten gebliebenen Stücken am engsten in dem heute auf dem Rathaus zu Goslar aufbewahrten Evangelienbuch (Abb. 339, 344), das infolgedessen lange Zeit auch für eine unmittelbar byzantinische Arbeit gegolten hat, während heute die Entstehung in Sachsen nicht mehr bezweifelt wird. Beim Anblick dieser delikaten Bilder verstehen wir wohl, was dem deutschen Auge dieses neue, in Wahrheit sehr alte Schönheitsideal wert machte. Die andern Stücke der Gruppe (Beispiele Abb. 342, 343) stehen mehr oder minder unter der Einwirkung jenes Stils, den wir in der Wand- und Tafelmalerei unter dem Namen des »zackigen« beschrieben haben. Auch rheinische Parallelen gibt es, doch nicht so zahlreich, als man vermuten sollte. Der sächsisch-thüringischen Gruppe eng verwandt ist das brillante Mainzer Evangeliar in der Bibliothek von Aschaffenburg. Eine mit diesem Stil nicht völlig sich deckende, aber doch in derselben Richtung liegende Vorlage hat Konrad von Scheiern in der Madonna (Abb. 336) benutzt; ein anderes Beispiel der Psalter in Zwettl in Niederösterreich (Abb. 335). Mehreres in Kärnten und Tirol veranschaulicht das Überspringen in die Wandmalerei.