



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

Die Wandmalerei

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

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, einestheils 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 Witi-gowo (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 Farbeneindruck 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 eingefast 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 Schwarzrheindorf 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 Schwarzrheindorf, 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 Schwarzrheindorf 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.