



## **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**

Wandmalerei

---

[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 ausgeleierte 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.