



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Schmuckformen der Denkmalsbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike

<<Die>> romanische Epoche

Ebe, Gustav

Berlin, 1893

Syrien.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96624](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96624)

St. Jak zeigt einen besonders reichen Ornamentenschmuck. Das Portal hat glatte und verzierte Säulen, und die Deckplatte zeigt Ranken und Thierbilder. In Siebenbürgen, der deutschen Enklave in Ungarn, dauert der romanische Stil noch weit in das 14. Jahrh. fort. Die Kirche zu Sächsisch-Reen ist 1330 in romanischen Formen erbaut.

Russland hat eine ursprüngliche Holzarchitektur, dagegen ist der Steinbau seit dem 11. Jahrh. byzantinisch und ebenso Skulptur und Malerei. Der Märmorsarkophag des Jaroslaw in Kiew, aus dem 11. Jahrh., ist mit Bäumen und Vögeln in Relief geschmückt. Mosaiken byzantinischen Stils finden sich in der Sophienkirche zu Kiew. Der byzantinische Stil erlitt in Russland eine Abänderung ins Schwerfällige; die aus dem 10. und 11. Jahrh. stammenden Goldschmiedearbeiten in der Kathedrale zu Moskau zeigen bereits diesen Charakter. In Russland bleibt bis zum 13. Jahrh. der byzantinische Einfluss der allein herrschende.

Syrien.

Es bleibt uns noch übrig, den Blick auf die christliche Kunst in Syrien zu lenken, die dort seit den Kreuzzügen den romanischen Charakter annimmt. Seit 1084 herrschen die Turkomannen in Palästina, bis 1096 die ägyptischen Fatimiten, seldschuckischer Abstammung, die Oberhand gewinnen. In demselben Jahre beginnt der erste Kreuzzug und endet 1099 mit der Eroberung Jerusalems. Schon durch die türkisch-seldschuckische Herrschaft hatte sich der künstlerische Bezug zu Byzanz gelockert und seit den Kreuzzügen tritt Jerusalem in eine lebhaftere Wechselwirkung zum Abendlande. Der Wiederaufbau der zerstörten heiligen Grabeskirche geschah von 1010—1048 auf der alten Stelle, aber in geändertem Kunstcharakter, vermuthlich unter dem Einflusse der Kubet-es-Sakrah, des von den Muhamedanern umgebauten Felsendoms. — Der Einfluss der alten konstantinischen heiligen Grabeskirche des 7. Jahrh. auf die Gesamtanlage der abendländischen Kirchen war bereits seit dem 10. und 11. Jahrh. erkennbar, namentlich wurde die Rotunde mit ihrem zweistöckigen, gewölbten Umgange und ihrem kryptenartigen Untergeschoss mit der Grotte des heiligen Grabes das unmittelbare Vorbild für St. Bénigne zu Dijon, für die Abteikirche zu Charroux, für die Kirche von Rieux-Nivernois u. a. Der nach der christlichen Eroberung Jerusalems von den Tempelrittern in Besitz genommene Felsendom selbst wirkt auf die abendländischen Kirchenbauten dieses Ordens bis in das 14. Jahrh. hinein. Der Neubau der heiligen Grabeskirche unter christlicher Herrschaft geschah, wie es scheint, nach altem Planschema, aber mit neuen Anbauten, besonders einer östlichen gewölbten dreischiffigen Kreuzbasilika, dem sogenannten Katholikon, in französisch-romanischen Formen. Es ist ein merkwürdiges zeitliches Zusammentreffen, dass sich hier in Jerusalem, wie etwa gleichzeitig am Chorbau von St. Denis zu Paris, die Anwendung des Spitzbogens zeigt; indess ist wohl an eine gegenseitige Beeinflussung in diesem Sinne nicht zu denken. Im Orient ist der Spitzbogen älter als im Abendlande und in Jerusalem war es arabischer Einfluss, der den Spitzbogen auf die heilige Grabeskirche übertrug. Das Innere des Baues erhielt übrigens wieder Mosaiken im byzantinischen Stile. Andere Kirchen in Jerusalem aus derselben Zeit, St. Anna und St. Maria latina, sind spitzbogige Pfeilerbasiliken mit Kreuzschiff, überdeckt mit rippenlosen Kreuzgewölben, und stellen ein Zusammentreffen abendländisch-französischen Einflusses mit arabischen Motiven dar. — Bereits 1187 hat die Herrschaft der Kreuzfahrer in Jerusalem und also auch ihre Bau-thätigkeit daselbst ein Ende.

Als Schlusswort und hauptsächlich als Antwort auf die etwa zu stellende Frage: Weshalb der Darstellung der romanischen Kunstepoche nach ihrer dekorativen und ornamentalen Seite im Obigen ein verhältnissmässig so breiter Raum gegönnt ist? — mag Folgendes dienen:

Einmal sind die romanischen Schulen ausserordentlich reich im Ausdruck nationaler Besonderheiten, dann versetzt uns die Blüthezeit des Stils auf einen Boden, in dem noch heute ein guter Theil unserer Kunstbestrebung wurzelt. Gerade in dem, was wir Neueren wieder mit mehr oder weniger Glück zu erreichen suchen, der Erfüllung der baulichen Schmuckformen mit einem frei aus dem Geiste der Zeit gegriffenen und deshalb volksthümlichen Inhalt, kann uns die romanische Epoche zum Muster dienen. Mag uns auch Manches räthselhaft erscheinen in den figürlichen Motiven der romanischen Ornamentik, so war das damals vermuthlich anders, und jedenfalls sind wir im Stande zu erkennen, dass im Romanischen der traditionell mitgeschleppte Ballast geistig inhaltsloser Formen durchaus geringer ist als in der Spätzeit der römischen Antike. — Für die unmittelbare Anknüpfung an romanische Bauformen liegen in der Neuzeit bereits erfolgreiche Versuche vor, problematischer dürfte sich die ebenfalls von mancher Seite bevorwortete Wiederaufnahme der romanischen Malerei und Skulptur gestalten. Man hat zwar behaupten wollen, die romanische Monumentalmalerei, ohne Modellirung, ohne Linien- und Luftperspektive, mit starken Umrissen, breiten, ohne Licht und Schatten angelegten Farbentönen, zugleich mit ihrer entschiedenen Abweisung des Beiwerks, sei die einzig würdige zur Ausstattung der Bauten; aber man braucht nur etwa an die Deckenmalerei der sixtinischen Kapelle in Rom zu denken, um einzusehen, dass es in dieser Art ein Höheres giebt als die romanische Art der malerischen Darstellung, und dass man einseitig urtheilt, wenn man die späteren grossen Fortschritte der Monumentalmalerei leugnet. Es ist auch nicht zu erwarten, dass sich die Neuzeit nach den hohen Leistungen eines Michelangelo und seiner Nachfolger mit einer getuschten Zeichnung zufrieden geben wird, wenn dieselbe auch noch so grossartig und gedankentief koncipirt ist.

Aehnlich wie mit der Malerei, verhält es sich auch mit der romanischen Skulptur, welche zwar durch die architektonische Strenge ihrer Anordnung im ganzen einen Ausdruck von unvergleichlicher Grossartigkeit erhält, aber im einzelnen die Probe nicht besteht. Mussten wir bei der Malerei zum Vergleiche die Renaissance heranziehen, so können wir bei der Skulptur auf die grundverschiedenen Eigenschaften des griechischen Vorbildes hinweisen. In dem Ergreifen der Momente, welche die Volksseele im Innersten berühren, ist das Romanische nicht gegen das Griechische im Nachtheil, wohl aber in der Gesamtdurchbildung des Körperlichen, welche doch durchaus gefordert werden muss, wenn von der Höhe künstlerischer Vollendung die Rede sein soll. — Im romanischen Mittelalter war das Studium des Nackten, sowohl durch die allgemeinen Sitten, als besonders durch die meist in den Klöstern von Geistlichen geübte Kunstthätigkeit erschwert. In Folge dieser beschränkenden Verhältnisse hat die romanische Skulptur nicht eine Figur hervorgebracht, welche sich in Bezug auf anatomische Richtigkeit der Körperverhältnisse mit irgend einem guten Werke der griechischen Skulptur messen könnte. Die romanische Skulptur bleibt im wesentlichen von bereits stilistisch geprägten Ueberlieferungen abhängig und kommt in der Wiedergabe der Bewegungen nicht über die Spuren frisch-naturalistischer Auffassung hinaus. Immerhin sind die Geberden oft sprechend und die Gewandmotive frei mit malerischem Gefühl erfunden, wenn auch die Schönheit des Körpers nicht in Betracht kommt, oder sogar, wie im Byzantinischen, als der heiligen Gestalten unwürdig geradezu verschmätzt wird. Aber in einem Punkte ist die romanische Skulptur unbestritten gross und theilweise sogar der Antike überlegen; es betrifft dies die Wiedergabe des Seelenhaften in den Köpfen mittelalterlicher Figuren, die im Ausdrucke göttlicher Hoheit und Ruhe, sowie in menschlicher Gefühlsmännigkeit und frommer Andacht oft Unübertroffenes leisten. Der durchweg volksthümliche Inhalt der romanischen Skulptur wurde schon oben hervorgehoben; und in der That bildete die kirchliche statuarische Kunst ein offenes Buch ohne Worte, die wahre *Biblia pauperum*, für Jedermann verständlich.

In der Pflanzen- und Thierornamentik machen sich öfter als in der figürlichen Kunst die Spuren frisch-naturalistischer Auffassung bemerkbar; und im ganzen herrscht auch auf dem Gebiete des Verzierungswesens ein klarer, zielbewusster Geist, der das Anhäufen willkürlicher und spielender Formen verschmätzt und oft zu einer einfachen Monumentalität und Würde des Ausdrucks gelangt, die dicht an klassische Vollendung streift.

Wir haben im Vorigen die romanische Kunstentwicklung über die gothische Periode hinaus, bis zum Beginn der Renaissance verfolgt, weil dies den thatsächlichen Verhältnissen einzelner Länder und namentlich Italiens entspricht. Nur in einigen Schulen, besonders in denen des französischen Nordens, kann, wie schon erwähnt, das Romanische als Vorbereitung zur Gothik gelten; indem man aber von manchen Seiten dies Verhältniss der mittelalterlichen Stile zu einander als ein allgemein giltiges angenommen hat, ist man zu einer falschen Auffassung der romanischen Stilepoche gelangt. In Wirklichkeit strebt der Romanismus einer harmonischen Anpassung an die Eigenthümlichkeiten der neueren Völker zu, ähnlich wie die spätere Renaissance, aber mit einer stärkeren Betonung des nationalen Elements, gelangt aber nicht zu seinem eigentlichen Ziel, weil die Entwicklung des Stils entweder durch die in streng nationaler Folge auftretende oder an anderen Stellen durch die von fremdher eindringende Gothik unterbrochen wird.

2. Das Byzantinische Mittelalter.

Zur Vervollständigung des Bildes mittelalterlicher Kunstentwicklung gehört nothwendig die Schilderung der gleichzeitigen byzantinischen Kunst. Allerdings erscheint der Byzantinismus nur noch als eine greisenhafte Fortsetzung antiker Ueberlieferungen, bewahrt aber seine technische Ueberlegenheit und ist in dieser Hinsicht immer noch von bedeutender Einwirkung auf die abendländische Kunst.

Fassen wir zunächst die byzantinische Kunst der sogenannten zweiten Periode, vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrh., ins Auge, so finden wir als Wirkung des Bilderstreits, obgleich dieser seit Theophilus um die Mitte des 9. Jahrh. dahin beigelegt war, dass man gestattete, in den biblischen Geschichten den menschlichen Hergang darzustellen, dennoch eine bleibende Unterdrückung der kirchlichen Skulptur. Selbst in der Buchmalerei war man im 8. Jahrh. auf das Gebiet der Laubwerks- und Vogeldarstellungen beschränkt gewesen wegen des ganzen oder theilweisen Verbotes der figürlichen Darstellungen. Erst im 9. Jahrh. findet sich die Kreuzigung in einem byzantinischen Codex, während dieselbe Darstellung im Abendlande bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jahrh. vorkommt. Die Darstellung Gottvaters wurde in Byzanz überhaupt vermieden, man begnügte sich mit dem Symbol, mit der vom Himmel herabreichenden Hand. Ein Rest antiker Auffassung erhält sich in der häufigen Anwendung der Allegorien: der Klugheit, der Seelengrösse, der Dankbarkeit u. s. w.; auch wird in einer Buchmalerei der Prophet Jesaias zwischen den Gestalten der Nacht und des Morgensterns oder Phosphorus abgebildet. — Unter Kaiser Theophilus im 9. Jahrh. wird von prunkvollen Bauanlagen berichtet, aber wie es scheint standen diese entschieden unter sarazenischen Einflüssen. Ein Sommerpalast, den Theophilus bei Constantinopel erbauen liess, war ganz einem Palaste des Khalifen von Bagdad nachgebildet. Unter der Regierung des Basilius Macedo und seines Hauses, bis zur Mitte des 11. Jahrh., setzt sich die prunkvolle Bauthätigkeit fort, zugleich bringt die Kunstindustrie eine grosse Anzahl reich ausgestatteter Erz- und Goldarbeiten, Emailen, Elfenbeinschnitzereien und gewebter Stoffe hervor. Auf diesen technisch hochstehenden, zum grossen Theil für den Export bestimmten Werken der Kleinkunst beruht nun hauptsächlich die Fernwirkung des Byzantinischen.