



Handbuch der Kunstgeschichte

Das Mittelalter

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

- b. Romanische Bildnerei und Malerei. Die Kunst unter Heinrich II. - Bischof Bernwards Kunstpflege in Hildesheim - Erweiterung und nationale Vertiefung des Stoffgebietes - Das Kunsthandwerk. ...
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93670](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93670)

b. Bildnerei und Malerei.

Kommt man von der karolingisch-ottonischen Zeit her, so übt die Kunst des 11. Jahrhunderts vielfach den Eindruck, als ob auch in der Geschichte der Menschheit einmal der Naturprozeß der Rückbildung versucht worden wäre. Dort waren die Gedanken einfach klar und durchsichtig, die Gestalten naiv erfasst, mit dem sichtlichen Streben, der Wirklichkeit einzelne Züge abzulauschen, die Formen ziemlich weich und fließend. Jetzt dagegen werden dunkle, trübe Vorstellungen verkörpert, das Auge hat sich von der Natur abgewendet, phantastischer Spuk erschreckt den Sinn, die Linien sind hart, die Formen grob und steif geworden. Die Kunst erscheint in ihrer Entwicklung gewaltsam auf ihre Anfänge zurückgeworfen.



Fig. 166. Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. Paris, Museum Cluny.

Zunächst allerdings haltt noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Die Plastik und Malerei am Anfange des 11. Jahrhunderts unterscheidet sich noch nicht wesentlich von jener der nächstvergangenen Periode. Die für Kaiser Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften (Evangelarien, Missale) stehen noch auf überliefertem Boden. Sie dürften wohl meistens der Regensburger Schreibschule entstammen und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Vamberger Bibliothek gefunden. Die Widmungsbilder gehen gewöhnlich auf karolingische Vorbilder zurück; doch wird zuweilen auch der Versuch selbständiger Anordnung bemerkbar, z. B. auf dem Widmungsbilde in einem Münchener Missale (Fig. 167), welches den Kaiser in langem Prachtgewande darstellt, wie ihm der bärtige Christus die Krone auf das Haupt setzt. Dem Kaiser stehen zwei Heilige (Ulrich

und Emmeran) zur Seite, seine Arme stützend, während ihm zwei Engel Schwert und Lanze reichen. Wie in diesen Miniaturwerken und einzelnen Elfenbeintafeln, als Einband für die



Fig. 167. Heinrich II. Miniatur aus einem Missale des 11. Jahrh. München, k. Hofbibliothek.

ersteren benutzt, so lebt auch in der goldenen Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny in Paris bewahrt, die gute Schule nach. Sie diente als Altarvorhang und zeigt in fünf zierlichen Arkaden, Christus mit den drei Erzengeln und Springer, Kunstgeschichte. II.

dem heiligen Benediktus (Fig. 166). Die Figuren sind über einem Holzfern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, leicht gewundene Ranken, zwischen welchen Tiere laufen, wurden mit einem Stempel herausgeschlagen.

Einen anderen neuen Mittelpunkt eifriger Kunstpflege bildet Hildesheim. Seit Bernward,

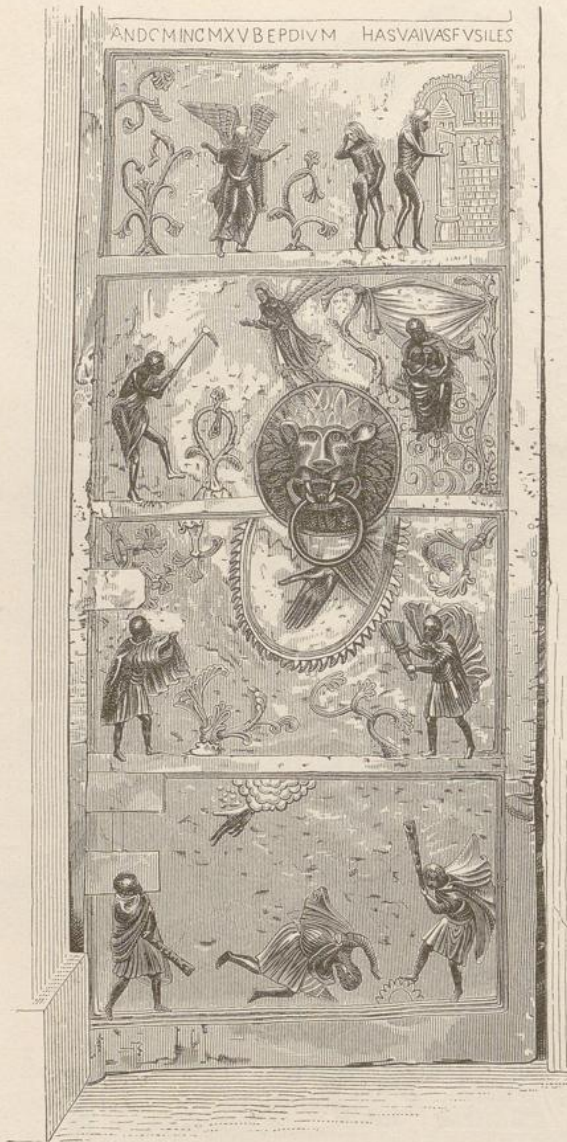


Fig. 168. Teil der Domthür zu Hildesheim.

während der Unterkörper ganz flachgehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese, auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Weist die Bernwardssäule auf eine allerdings nur äußerliche

aus einem edlen sächsischen Geschlechte entsprossen, ein ländlich- und sachkundiger Mann, den Bischofsstuhl bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Ueber die Richtung seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule, ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband, welches ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapital sich emporwindet. Aber nur die Absicht, nicht die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der Bronzethüre am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord, sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Fig. 168). Die zwischen die Kindheit und die Passion Christi fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzethüre dagegen zeigen den Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume;

Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im elften Jahrhundert steht, so deuten die Miniaturen, welche in der Hildesheimer Schreiberschule geschaffen wurden, den noch nicht ganz erstorbenen Einfluß der karolingischen Kunst an. Einem italienischen Muster wieder ist der musivische Fußboden im Hildesheimer Dome (erst längere Zeit nach Bernwards Tode hergestellt) nachgebildet. Doch fehlten die Mittel, um, wie in Italien, Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu Köln (aus der Mitte des 11. Jahrhunderts), die musivischen Bilder mit Hilfe von Steinstäben zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit welchen auch die Gegenstände der Darstellung (u. a. allegorische Figuren) übereinstimmen.

Die Hildesheimer Künstler, welche Bischof Bernward und seine Nachfolger in rege Thätigkeit setzten, holten nicht allein von älteren und fremden Kunstweisen Muster und Anregungen, sondern begannen auch bereits den neu auftauchenden Anschauungen zu huldigen. Der Schmuck der beiden Leuchter z. B., welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Fig. 169), insbesondere die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Ueberlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung in den kirchlichen Vorstellungen, welche erst seit dem 11. Jahrhundert herrschen. Unter dem Einflusse der strengen Cluniazenser Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein,

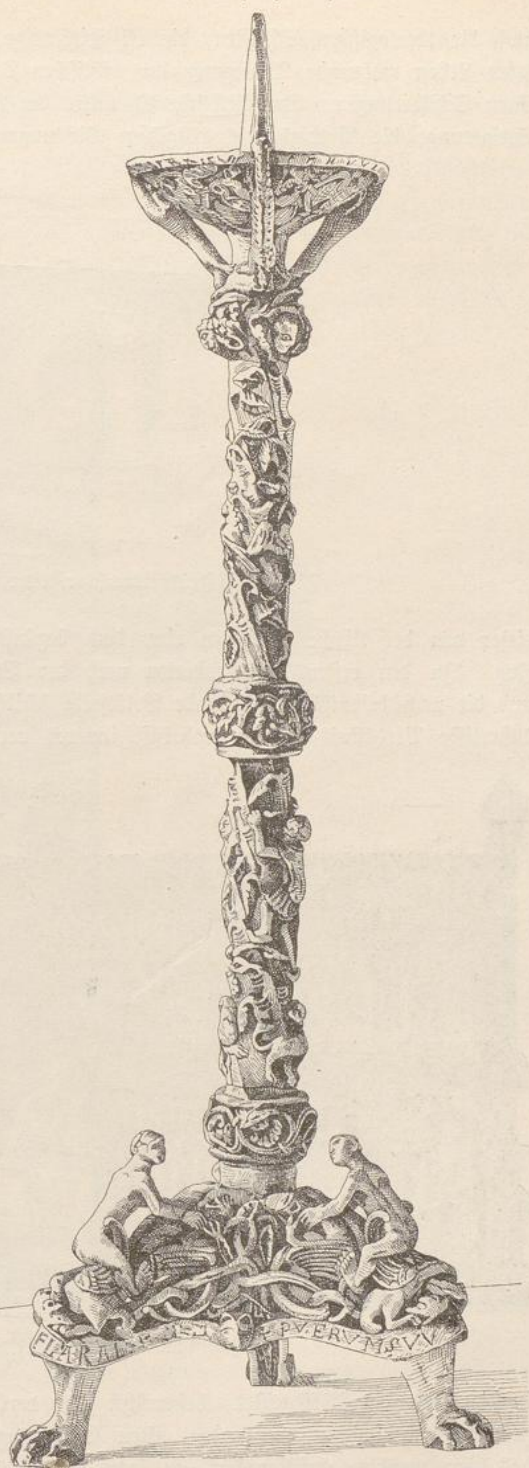


Fig. 169. Bernwardsleuchter. Hildesheim, Magdalenenkirche.

was man bloß?
 auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, immer zu einem düster ernsten, freude-
 losen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu
 ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige
 Steigerung, die Predigt, die religiösen Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit

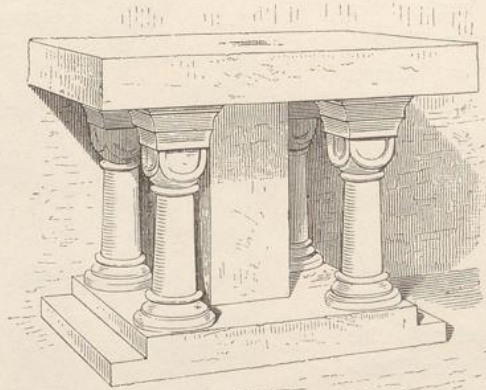


Fig. 170. Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.

dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer
 Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre
 und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das
 äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres verwandelt werden. Das Christentum drang

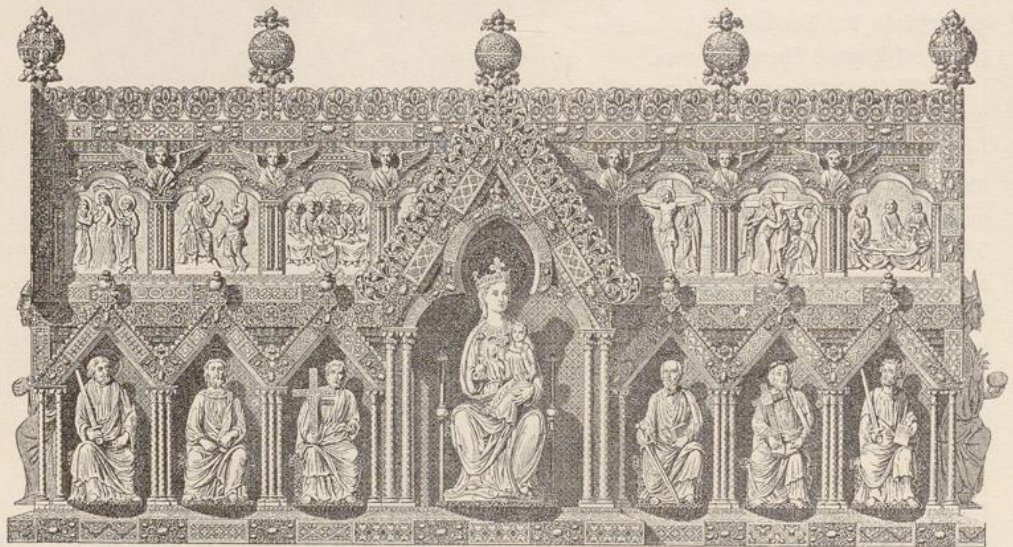


Fig. 171. Reliquienschein. Aachen, Dom.

in die Tiefe des Volksgeistes, beherrschte ihn, verband sich aber zugleich mit den im Hinter-
 grunde noch immer lauschenden alten Stimmungen und Empfindungen. Wurde anfangs
 das Germanentum christianisiert, so kann man jetzt gewissermaßen von einer Germanisierung
 des Christentums sprechen. Vorstellungen, welche der Lehre und dem Volkstume gemein-

schäftlich waren, traten in den Vordergrund und bestimmten die religiöse Anschauung. Nun traf es sich, daß die Kirche das Trübenste, Kampfreiche besonders stark betonte, Elemente, welche auch in dem alten, von der hellenischen hellen Freudigkeit weit entfernten Götterglauben sich bargen. Die Einigung vollzog sich auf natürlichem Wege. Daraus erklärt sich, daß so manche Schilderungen aus der Zeit von 1050 bis 1150 den Irrtum weckten, als ob sie altnordische Mythen versinnlichten. Die mythischen Gestalten lebten nicht mehr; die Färbung der christlichen Vorstellungen, insbesondere jener, in welchen dämonische Gewalten auftraten, erinnert aber in der That an einzelne Züge der alten Götterlehre. Sobald die nationale Phantasie an der Verkörperung christlicher Vorstellungen thätig mitwirkte, kam auch der bis dahin ruhende Niederschlag

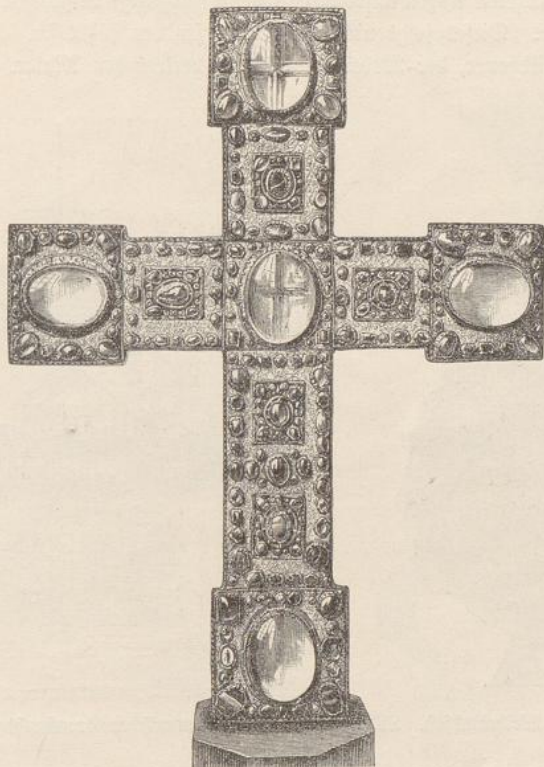


Fig. 172. Bernwardskreuz. Hildesheim,
Magdalenen-Kirche.

in Bewegung. Historisch bedeutsam bleibt also die Periode des 11. Jahrhunderts. Wie in der Litteratur, so wagt auch in der Kunst der nationale Geist seine ersten Schritte. Aber freilich in der Kunst mußte er dieses Wagnis mit dem Verluste des reinen Formensinnes bezahlen. Für die neuen Gegenstände der Schilderung, für die veränderte Auffassung bot die Tradition nur wenige Vorbilder; vollends gelähmt wurde der wohlthätige mittelbare Einfluß der Antike. Das von dieser empfangene Erbe war ohnehin nahezu aufgebraucht, aber noch nicht durch den Erwerb eines frischen Blickes für die Natur ersetzt. Das Verständnis der Natur, die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben, wird nur durch lange Schulung erworben. Gerade daran fehlt es im 11. Jahrhundert. Die einzelnen Pflgestätten der Kunst wechseln rasch; kaum über die Anfänge der Entwicklung herausgewachsen, müssen sie gewöhnlich anderen

weichen. Der örtliche Bedarf hatte sie in das Leben gerufen; war dieser gedeckt, so sanken sie wieder in das Dunkel zurück. Dadurch erlahmt nicht nur der Formensinn, sondern auch die technische Geschicklichkeit. Diese zu heben erscheint als die nächste Aufgabe. Wie wichtig sie den Männern des 11. Jahrhunderts dünkte, welchen Wert man auf die technischen Vorgänge legte, beweisen die vielen Sammlungen technischer Rezepte (die berühmteste Sammlung ist die wahrscheinlich am Schlusse des 11. Jahrhunderts in Deutschland geschriebene „*diversarum artium schedula*“ des Theophilus) und die zahlreichen ruhmredigen Inschriften auf Kunstwerken, wenn technische Fortschritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften. Das Kunsthandwerk hebt sich auch rascher als die monumentale Kunst. Während die letztere das Bild der Dürftigkeit, oft auch der Noth vor unseren Augen aufrollt, entlocken gleichzeitige Leistungen des Kunsthandwerkes viel günstigere Urtheile. Dieses folgt nicht der Kunst, sondern führt sie. Der Goldschmied war der erste tüchtigere Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler.



Fig. 173. Romanisches Weihrauchfaß. Lille. Fig. 174. Romanischer Kronleuchter. Hildesheim, Dom.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des 11. Jahrhunderts prägt sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbart sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihte. Das Kirchengeschmück empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Fig. 170) mit einer Vorschalttafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (Soest) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen, oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Krystalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont wurden (Fig. 172). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschreine, welche häufig über den Altären aufgestellt wurden (Fig. 171). Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem versuchten die Goldschmiede ihre Künste zu erproben. Diese aber waren gar mannigfacher

Art. Der Goldschmied des tieferen Mittelalters verstand sich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Fassen von Edelsteinen; er kannte auch die Filigranarbeit, er gravierte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit schwarzem Schmelze (Niello) aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails ist für die frühmittelalterlichen Goldschmiedwerke geradezu charakteristisch geworden. Die Kenntnis des Emails war schon den gallischen Stämmen nicht fremd, in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigst betriebenen, gewinnreichsten Künsten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen oder Lamellen auflöteten. Die so gewonnenen Kästchen füllten sie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegensatz zu diesem Zellenemail benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die alte gallo-römische

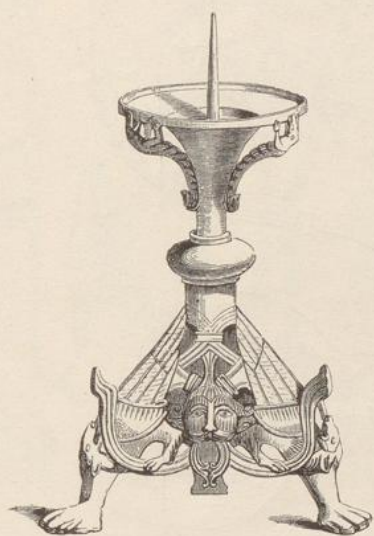


Fig. 175. Romanischer Altarleuchter.
Brit. Museum.

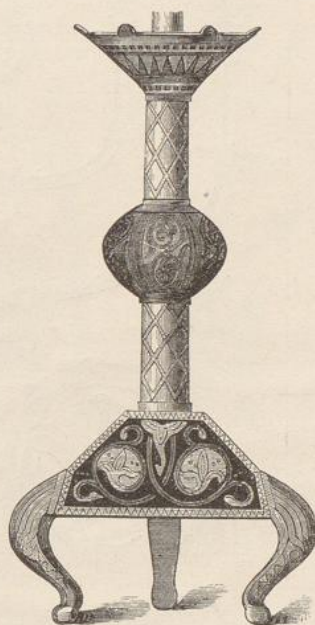


Fig. 176. Romanischer Altarleuchter.
Paris, Museum Cluny.

Technik wieder neu auffrischend, das Grubenemail, welches zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und etwas später Limoges im südlichen Frankreich scheinen Hauptsitze der Goldschmiedekunst gewesen zu sein; aus Köln stammen wahrscheinlich auch die prächtigen, in Aachen bewahrten Reliquienbehälter (Fig. 171).

Eine genaue stilistische Untersuchung würde lehren, daß die von den Goldschmieden geübte Technik des Treibens auf die in der mittelalterlichen Skulptur herrschende Modellierung der Gestalten nicht geringen Einfluß übte. So müssen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben sind, am Unterleibe zahlreicher romanischer Figuren darauf zurückgeführt werden.

Dem Goldschmiede benachbart sind die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Thätigkeit giebt mannigfaches Kirchengesamtes anschauliche Kunde. Eine besondere Wichtigkeit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichen Schmucke bedachten Weihrauchfässer

(Fig. 173) in Anspruch, welche sowohl getrieben wie gegossen wurden, in einzelnen Fällen auch aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Keifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Thüren des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Fig. 174], Comburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen, aus dem 11., und im Braunschweiger Dome (Fig. 177) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, waren im Chore, kleinere Leuchter (Fig. 175 u. 176) auf dem Altare aufgestellt. Die Tierfiguren am Fuße der Leuchter drücken häufig im Anklänge an die Antike

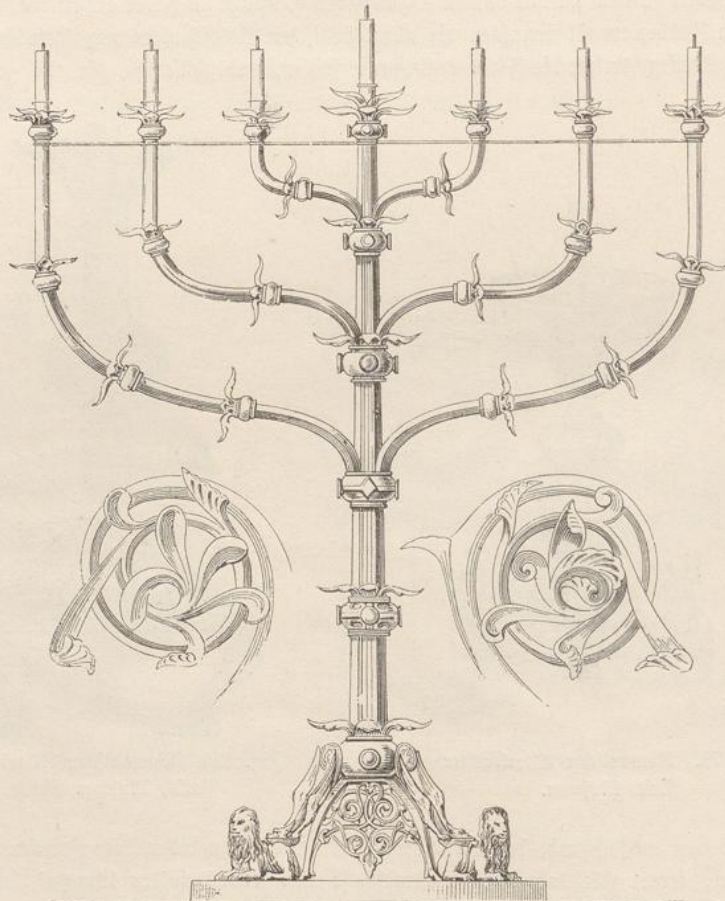


Fig. 177. Siebenarmiger Leuchter. Braunschweig, Dom.

nur die bewegliche Natur des Gerätes aus; nicht selten müssen sie aber auch symbolisch gedeutet werden und versinnlichen den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und den Sieg des ersteren. Dieses gilt namentlich von den Schlangen, welche Löwen bedrohen, von den Drachenreitern, welche dem Ungetüm die Hand in den Rachen stecken, einer Illustration des Verses (Jesaias 11, 8): „Ein Entwöhnter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken“ u. s. w. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine abgekürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kraft geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Rheims, aus der Kirche St. Remy stammend,

und der Leuchterfuß im Prager Dome, welchen die Sage zu einem Beutestücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des 11. oder der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört.

Neben den Goldschmieden und Rotgießern lieferten die Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, die gestickt wurden regelmäßig von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickerei ist der 60 cm lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux, mit der Schilderung des Normannenzuges nach England (Fig. 178). In einem altfranzösischen Gedichte des Baudry de Bourgueil wird ein Teppich mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin geschildert, ein Beweis, daß



Fig. 178. Vom Teppich zu Bayeux.

solche historische Darstellungen im 11. Jahrhundert nichts seltenes waren. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß.

Wandert das Auge von der reichen Welt der Geräte in das Reich der monumentalen Kunst, der mit den architektonischen Werken unmittelbar verbundenen Plastik und Malerei, so stößt es zunächst auf eine peinliche Leere. Man kann nicht behaupten, daß diese durch den thatsächlichen großen Mangel an erhaltenen Werken verschuldet werde, daß Zeit und Menschen sich besonders arg an den Schöpfungen des 11. Jahrhunderts vergriffen hätten. Diese boten nur geringen Stoff zur Zerstörung. Die konstruktiven Aufgaben, die technischen Schwierigkeiten nahmen die Kraft und die Aufmerksamkeit der Künstler so sehr in Anspruch, daß der plastische und malerische Schmuck der Kirchen darüber vollständig zurücktreten mußte. Wie langsam sich der Formensinn entwickelte, erhellet am deutlichsten aus den Werken, welche im westlichen Deutschland, also auf älterem Kulturboden, am Anfange des 12. Jahrhunderts entstanden. Bei dem Relief an den Externsteinen (ungefähr 1115) bei Horn im Lippeischen, einer aus dem lebendigen Felsen herausgehauenen großen Darstellung, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die

ungelenken Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Ueber dem Kreuze erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Fig. 179). So vereinigte das Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Ein anderes Skulpturwerk, dessen Entstehung gleichfalls in den Anfang des 12. Jahrhunderts versetzt werden muß, die Holz-

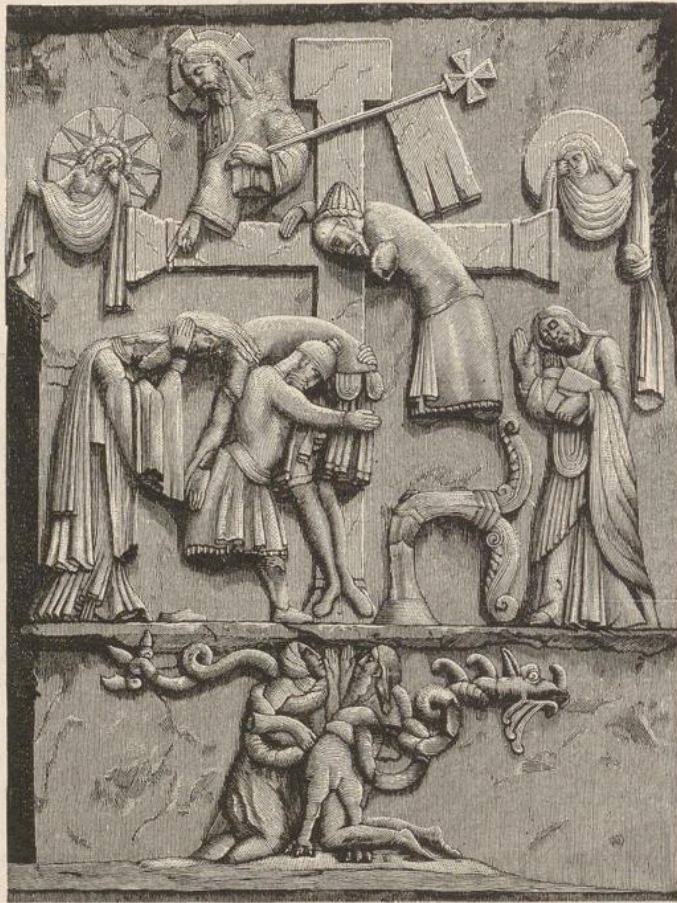


Fig. 179. Relief von den Externsteinen. ~ 1115

geschnitzte Thüre an S. Maria im Kapitol in Köln, beweist nicht minder, wie sehr noch die Ausbildung des eigentlichen plastischen Sinnes gegen die ornamentale Kunst zurückgeblieben ist. Während die Einrahmung der vierundzwanzig Felder mit geflochtenen Bändern und Rosetten ein gutes Handgeschick bekundet, verraten die vierundzwanzig Szenen aus dem Leben Christi, in stärkstem Relief ausgearbeitet, eine noch geringe Schulung. Ähnliches gilt von den bronzenen Grabplatten in Merseburg und Magdeburg; doch bewahrte die letztere Werkstätte einen großen Ruf, so daß selbst aus entfernten Gegenden (Gnesen, Nowgorod) hier Erzthüren bestellt wurden. Im südlichen Deutschland hinderte schon der phantastische Zug und

die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief in das 12. Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. Die Bronzethüre am Dome zu Augsburg, wahrscheinlich aus den Resten zweier Thüren zusammengesetzt, hebt sich vorteilhaft von ihrer Umgebung ab. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Szenen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 180 links), Gestalten des alten Testaments, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die nicht säen und sammeln und doch genährt werden (Fig. 180 rechts), Löwen, Centauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Beziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gußhütte erinnert. Aber der



Fig. 180. Von der Domthür zu Augsburg.

Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern. Offenbar ist dieses Werk um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, blieb aber ohne Nachfolge.

Erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ist das technische Vermögen genug erstarkt, der Kunstsinne hinreichend geübt und geschult, auch der Inhalt der Darstellungen soweit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Künstler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Wichtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Ueberall, in Frankreich so gut wie in Deutschland und England, und auf allen Gebieten der Kunst geht es seitdem rasch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gotik genommen hat, die Entfaltung dekorativer Pracht, die Vorliebe für große geschmückte Portale, die feine plastische Durchbildung der Einzelglieder helfen wesentlich den Fortschritt auch auf die benachbarten Künste übertragen. Die Linie in der Entwicklung der Malerei und Skulptur hält ihre aufsteigende Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obschon in dieselbe Zeit die Einfüh-

zung des gotischen Baustiles fällt, so darf man doch nicht den Aufschwung der bildenden Künste als eine Folge des neuen Baustiles auffassen und daraus erklären. Die gotischen Bauformen mußten sich eingebürgert haben, ehe sie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geschah erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gotischen Stiles in der Plastik und Malerei, nicht immer zu ihrem Vorteile, deutlich wahrgenommen. Die Blüte der Malerei und Plastik in der spätromanischen Periode steht vielmehr



Fig. 181. Die Verkündigung. Aus dem Bruchsaler Evangeliarium in Karlsruhe.

im Zusammenhange mit dem wunderbaren Aufschwunge des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch-bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine bildungsstarke Zeit, welche den fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und von dem Hauche der Antike leise berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangeliarium (Fig. 181) mit älteren Miniaturen vergleicht, so überrascht die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung.

Die Wandmalerei und die Steinskulptur erfreuen sich gleichmäßigen Aufschwunges. Jene findet, der Natur der Anwohner, dem zur malerischen Dekoration einladenden Wesen der Architektur entsprechend, namentlich in den Rheinlanden eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaal zu Brauweiler bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzheldendorf (s. S. 99) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren unstreitig in den Jahren 1151—1157 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite.

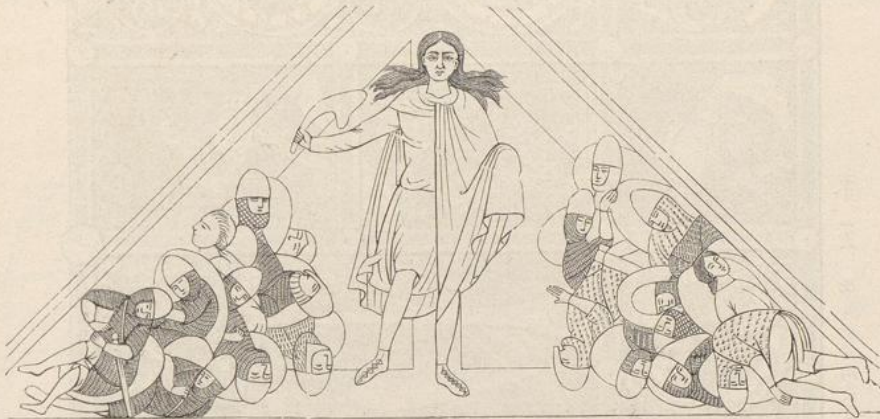


Fig. 182. Aus dem Kapitelsaal zu Brauweiler.

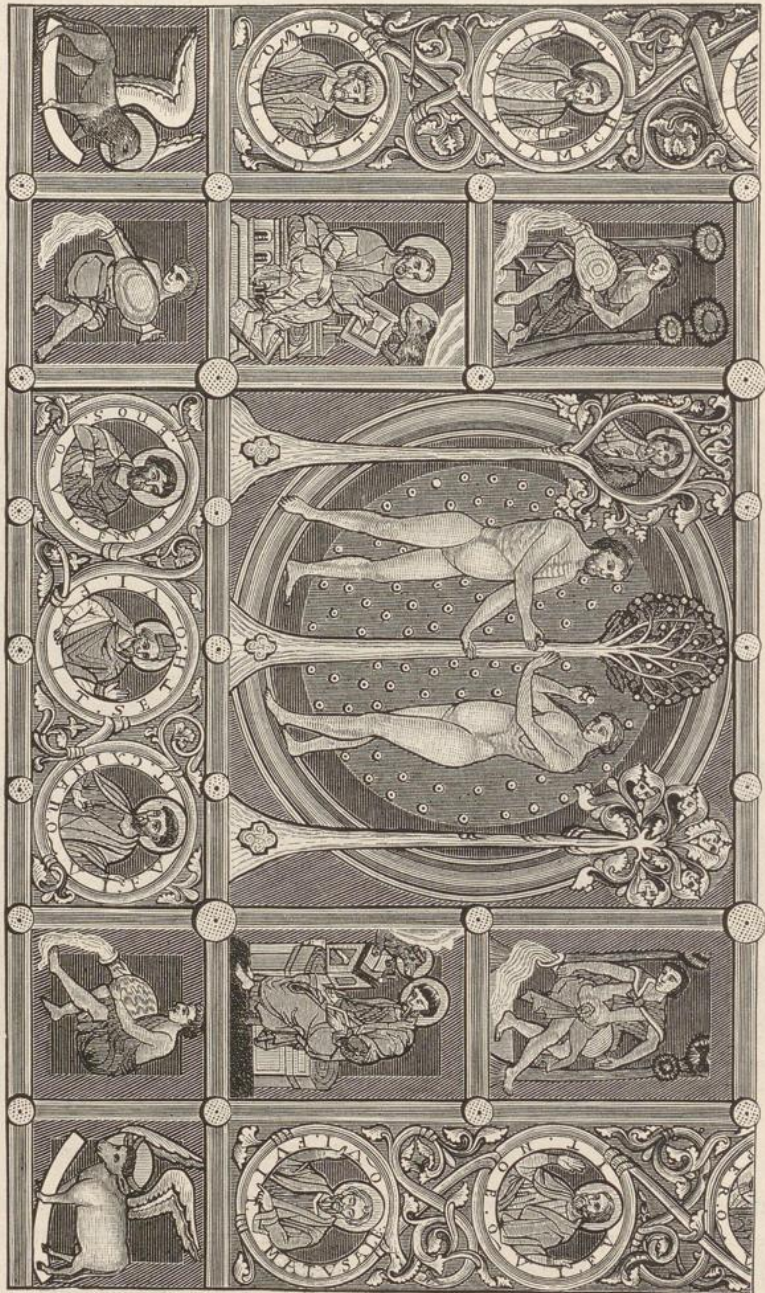


Fig. 183. Von den Wandmalereien in der Kirche zu Schwarzheldendorf.

Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unterwies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerszenen oder Thaten der alttestamentlichen Helden (Fig. 182) er darzustellen habe, um nach dem 11. Kapitel des Hebräerbriefes die Kraft des Glaubens durch anschauliche Beispiele zu versinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des neuen Jerusalem, welche an den Gewölben in Schwarzheldendorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in

Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Thätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der Märtyrer und ihrer Peiniger. Und wenn auch hier und in Schwarzheindorf der Raumfönn

Fig. 184. Von den Siedermalereien in der Michaelskirche zu Göttingen.



noch wenig entwickelt erscheint, die Figuren und Gruppen nicht auf einem gemeinsamen Plane sich bewegen, so offenbart doch die Zeichnung der Figuren das Streben nach Naturwahrheit. Die Gestalten sind in den Umrissen und allgemeinen Maßverhältnissen richtig wiedergegeben;

sie sind nackt entworfen und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verklärung und Kreuzigung Christi und (in der Apsis) den thronenden Christus im Kreise der Apostel und Evangelisten darstellen. Hier (Fig. 183) ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Offenbar gestatteten die wiederholt behandelten volkstümlichen Gegenstände dem Maler eine größere Freiheit und gaben ihm einen bequemeren Anlaß, seine Kenntnis der Formen zu zeigen. Eine weitere Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft gewahren wir in den Wandgemälden des Braunschweiger



Fig. 185. Von den Wandmalereien im Dome zu Gurk in Kärnten.

Domes, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Von dem umfassenden Bilderschmucke ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene hat, wie so häufig, durch moderne Restauration eine arge Entstellung erduldet. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, welcher dem ganzen Bilderkreise zu Grunde liegt — eine Geschichte des Erlösungswerkes —, zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher und anschaulicher Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen. In den Szenen aus dem Leben des Täuferers, an der Chorbauwand in mehrere Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die

Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwartigkeit ist in die Darstellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, den wir außer in Braunschweig auch in der Michaelskirche in Hildesheim (Fig. 184) in Peterborough, St. Alban, in England u. a. antreffen. Aber auch typische Bilder werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar, im Dom zu Gurf in Kärnten (Fig. 185) wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christ-

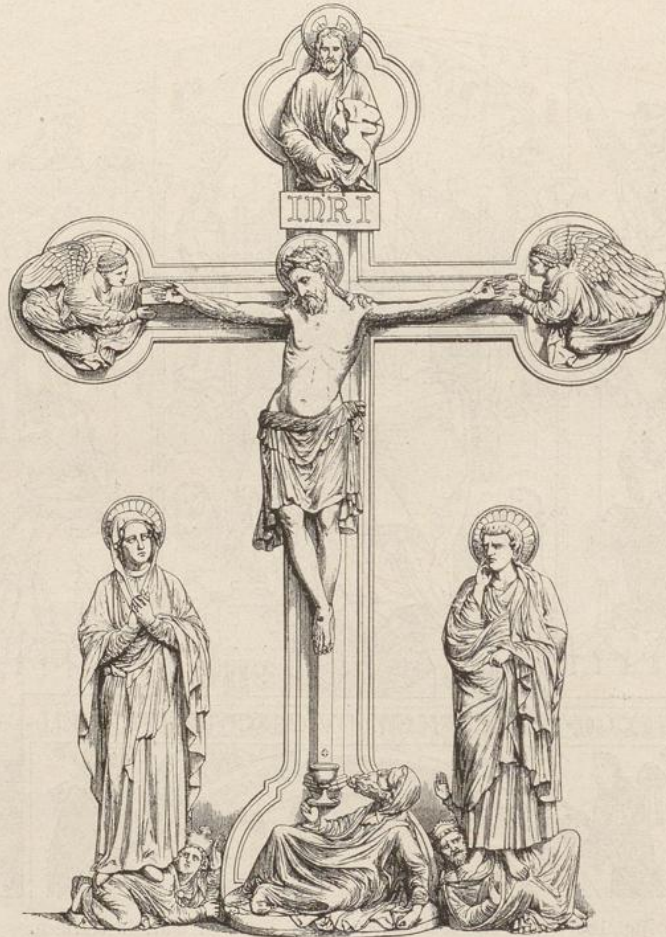


Fig. 186. Kreuzgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

kind die Hand lebhafter zum Segen erhebt, von der Madonna zärtlich gestützt, wie hier das Kind sich an die Mutter anschmiegt und von ihr gestreichelt wird, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Banne der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß es der Stimmung des Zeitalters entspricht, bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstum besitzt. Das Künstlerbewußtsein und der Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigelegt.

Wie die Malerei, so erreicht auch die plastische Kunst um die Wende des 13. Jahrhunderts eine hohe Blüte und zwar sowohl die Stein- wie die Holzsulptur. Allorten merkt



Fig. 187. Von der Kanzel zu Wechselburg.

man den Aufschwung seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwicklung läßt sich nur an der sächsischen Skulptur



Fig. 188. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

beobachten. Seitdem auf sächsischem Boden die Künste gepflegt wurden, regte sich die Freude an plastischem Schmucke. Die alt-sächsischen Kirchen gingen in dieser Hinsicht allen anderen voran. Viel trug zu dieser Vorliebe für plastische Dekoration die Natur des Baustoffes bei,

welcher sich bequem mit dem Meißel bearbeiten ließ. Doch muß auch die Sinnesart und Lebensgewohnheit der Bewohner beachtet werden. Holzbau und Holzschnitzerei blieben hier auch in späteren Zeitaltern heimisch. Reichen Anlaß zur Uebung der Hand bot die sächsische Sitte der Einbauten in den Kirchen. Feste Schranken sperren den Chor seitlich ab, der Lettner scheidet ihn vom Mittelschiffe. Mit dem Lettner war die steinerne Kanzel verbunden, als Krönung erhob sich auf jenem eine Kreuzigungsgruppe. Dazu traten noch zahlreiche Grabsteine,



Fig. 189. Aaron und die Kirche an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

Statuen an den Pfeilern des Mittelschiffes, Reliefs über den Bogen. Die gleichartigen Gegenstände der Darstellung, ihre häufige Wiederholung lenkten die Künstler naturgemäß darauf hin, auf die formale Durchbildung den größeren Nachdruck zu legen. So entwickelte sich die Plastik still und stetig Menschenalter hindurch, bis sie jene Vollendung erreichte, welche wir an den Schöpfungen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts bewundern. Außere Umstände, die gesteigerte Macht des Wettiner Fürstenhauses, die Aufdeckung reicher Silberadern im Erzgebirge bewirkten, daß die Kunstpflege sich von Niedersachsen mehr nach dem Südosten verpflanzte. Wechselburg und Freiberg sind plötzlich der wichtigste Schauplatz der plastischen Thätigkeit

geworden. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Fig. 187) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Altarbau mit Prophetengestalten und der aus Holz geschnitzten großen Kreuzigungsgruppe (Fig. 186), hier die Goldene Pforte (s. Seite 111), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten. Eine Kreuzigungsgruppe in Freiberg. (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der Wechselburger Gruppe. Die Beziehungen der Schule reichen bis nach Halberstadt (Reliefs Christi, der Madonna und der Apostel an den Chorschranken, Kreuzigungsgruppe in der Liebfrauenkirche), ja bis an die Weser (Lettner in Bückeburg). Oder besaß sie in diesen Landschaften ihren Ausgangspunkt?

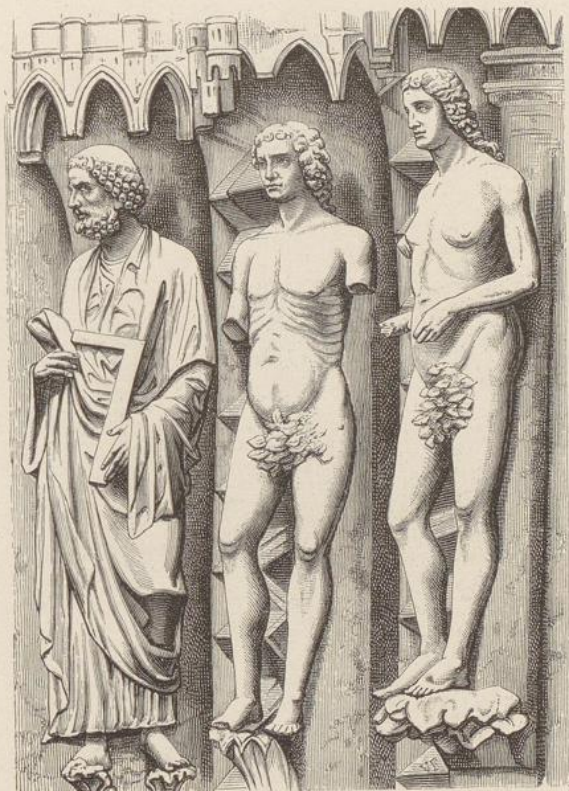


Fig. 190. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und wie auch die übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg wird das Blut Christi von einer zu Füßen des Kreuzes liegenden bärtigen Gestalt (Kirche?) in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes ruhen auf den gekrönten Figuren des Judentums und Heidentums. Selbst die reiche Komposition der Goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiburger Domes bildet, führt uns nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der drei Könige ein (Fig. 188); die kleineren Figuren in den Leibungen der Bogen

schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßten die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (Fig. 189). Fesselt uns an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Abern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der Goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut.



Fig. 191. Konrad III. Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg. 1206-1250

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen die Skulpturen am Bamberger Dome, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, noch größere Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, erscheinen die Apostelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores. Adam und Eva, am Portale an der Südseite des Ostchores, offenbaren ein eindringendes Studium des Nackten und ein, wenn auch herbes, doch frisches Schönheitsgefühl (Fig. 190). Selbst an die schwierige Aufgabe eines Reiterstandbildes wagt sich der Künstler und löst sie nicht ganz unglücklich. Die Reiterstatue

Konrads III. an einem Pfeiler im Innern angebracht (Fig. 191), erregt zwar mähtiges Gefallen, läßt aber namentlich im Pferdekopf das Streben nach Wahrheit durchblicken.

An dem Schlusse der Entwicklungsreihe stehen die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes, Frauen mit Männern gepaart (Fig. 192). Mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen (sonst ließe sich die gleiche Behandlung der Gewänder an den Bamberger Statuen Kaiser Heinrichs und Kunigunds nicht erklären), bekunden sie eine noch größere Weichheit der Formen, eine tiefere Belebtheit



Fig. 192. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dome.

und genauere Sorgfalt, die Bewegungen mannigfaltiger, wirkungsvoller zu gestalten. Die Männer erscheinen auch tieferen Empfindungen zugänglich, aber ohne jeden schmach tenden, weichen Zug; die Frauen sind milde und zart, aber nicht schwächlich und hilfsbedürftig. So denken wir uns die Männer und Frauen, an welche Walthar von der Vogelweide seine Sprüche richtete. Bei aller warmen Lebensfülle und Natürlichkeit umweht die Gestalten doch ein Zug der Kraft und vornehm gehobenen Wesens, welchen wir in den Werken des späteren Zeitalters schmerz lich vermissen.



Fig. 193. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

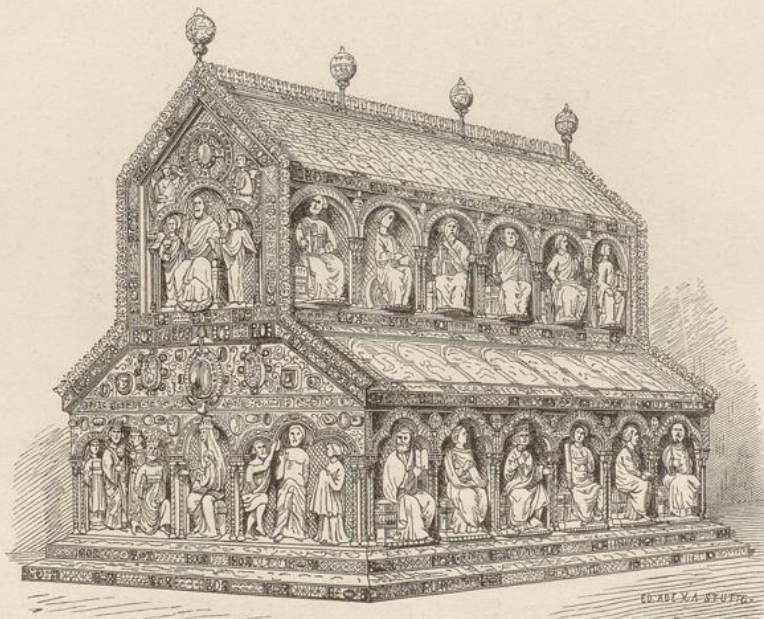


Fig. 194. Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln.

Diese Klage steigert sich, wenn wir erwägen, daß der künstlerische Aufschwung seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht allein in weiten Landschaften Geltung gewann, sondern auch alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf. Selbst eine Dilettantenarbeit, der Hortus deliciarum der Abtissin Herrad von Landsberg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Lustgarten“ des für die Nonnen des Obdillienklosters Wissenswerten, also eine Art Encyclopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich allmählich von allem Schematischen befreit und den frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige gewonnen hat (Fig. 193).



Fig. 195. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.

Eine noch glänzendere Periode als für die doch immerhin abseits wirkfame und nur engeren Kreisen zugängliche Miniaturmalerei brach für das Kunsthandwerk an. Die gewonnenen technischen Erfahrungen kamen der gesteigerten künstlerischen Kraft zu gute und gestatteten eine reinere Wiedergabe würdiger oder gefälliger Formen. Der Dreikönigskasten in Köln (Fig. 194), die Reliquiarien in Aachen, Siegburg u. a., vor allem aber der Altaraufsatz in Klosterneuburg, von Nikolaus aus Verdun 1181 geschaffen und in 51 emaillierten Tafeln (Fig. 195) die Ereignisse des alten und neuen Testaments typologisch zusammenfassend, haben in der folgenden Kunstperiode nicht ihresgleichen gefunden.

Die Kunstentwicklung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im ganzen und großen den gleichen Weg, scheint sogar hier und dort in einzelnen Zweigen einen rascheren Gang



Fig. 196. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.



Fig. 197. Historisches Kapitäl. Toulouse, Museum. (Nach Viollet-le-Duc.)

einzuschlagen. Das eiserne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, von einem Meister aus Dinant um 1112 gegossen (Fig. 196), überragt in technischer Beziehung, wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung die gleichzeitigen deutschen Metallarbeiten und wird selbst von viel späteren

Werken, wie z. B. dem Taufbecken im Hildesheimer Dome aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, nicht erreicht. Auch die südfranzösische Kunst zeigt sich in ihren älteren Schöpfungen den gleichzeitigen Werken in anderen Landschaften überlegen. Ob überhaupt in Frankreich, ähnlich wie in Deutschland, während der karolingisch-ottonischen Periode noch altchristliche Traditionen herrschten, läßt sich nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung nicht genau feststellen. Doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, und wenn in der That die Wandgemälde in St. Loup de Naud bei Provins (Christus in der Mandorla mit den Evangelisten, Aposteln und Paradiesesflüssen) dem 10. Jahrhundert entstammen, mit ihren deutlichen Anklängen an altchristliche Mosaikbilder, so muß die Frage bejaht werden. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Ueberlieferungen keine scharfe Unterbrechung erfahren. Die frohe Lebenslust zeitigte hier nicht allein frühzeitig poetische Blüten, sondern



Fig. 198. Bogenfeld von St. Trophime in Arles.

begünstigte auch das dem Luxus dienende Kunsthandwerk (Limousiner Email) und näherte die Bilderfreunde; daher namentlich hier die Bauten einen reichen plastischen Schmuck aufweisen. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitäl mit figurlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische“ Kapitäl (Moissac, St. Sernin in Toulouse, Fig. 197) leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitälform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitäl stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Freier konnte sich die Skulptur an den Kirchenportalen entfalten. Schon frühzeitig scheint sich eine feste Regel für den Inhalt und die Anordnung der Schilderung herausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Moissac, St. Gilles und St. Trophime in Arles) eine große Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistentieren umgeben (Fig. 198); darunter auf den geraden Thürpfosten sitzen die zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe mit den Thürpfosten, auf welchem links das Paradies

und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in die Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen sind Statuen von Heiligen aufgestellt. Eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung können aber diese Skulpturen nicht in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwicklung der Kunst auf nordfranzösischem Boden unabhängig von dem Süden vollzieht, hier aber die künstlerische Thätigkeit seit dem 13. Jahrhundert stockt.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne inneres Leben, treten uns die provenzalischen Skulpturen entgegen; ungleich lebendiger, mannigfacher im Ausdruck erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Bezeelay enthält gleichfalls eine reiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, an welcher namentlich einzelne Apostelfiguren durch das lebhafte Gebärdenpiel überraschen. Doch macht sich der Mangel an einem feineren plastischen Sinne in der Behandlung der Gewänder, in den langgezogenen Männerköpfen in empfindlicher Weise geltend, ebenso stört die allzudichte Gruppierung und weiter die starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft, welche unter der unmittelbaren Herrschaft der Cluniakenser stand, nicht auffallen kann. Von diesen burgundischen Bildwerken führt ebensowenig wie von den südfranzösischen eine Brücke unmittelbar zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch eine innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch die Außenteile der Kirchen mit reichem plastischen Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand die gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits wirksam vorbereitet.

2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter.

a. Die Baukunst gotischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtsagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer“ Stil verstanden wird. So lange als nur kleinere Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichtums zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, wie sie der Bedeutung volkreicher Städte entsprach. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken. So gewann man im Innern Raum und Licht. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 87) bemerkt, in der Ueberdeckung oblonger Grundflächen, wodurch die Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Ueber die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein gestelzter Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stehen“, d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, sodaß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht