



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Blick auf die staufische Malerei

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42022**

## BLICK AUF DIE STAUFISCHE MALEREI

Der Weg, der zu jenen Großen des frühen 15. Jahrhunderts führte, wurde schon um 1300 angetreten. Dieses Buch ist ja nicht zu Vollständigkeit verpflichtet, es hat an dieser Stelle vom wechselnden Führertum der Künste und seinen Gründen zu reden. So trifft die staufische Malerei hier nur ein kurzer Blick, rückwärts gewendet von der Betrachtung des Neuen her, das ihr folgte. Es war tragisch und reich zugleich, und es war aus echter geschichtlicher Folgerichtigkeit geboren. Die Betrachtung lehrt besonders von der Mitte des 14. Jahrhunderts an ein ergreifendes, drängendes Werben um die Gestaltung des Zwischengestaltlichen, selbst schon um die Landschaft. Sie lehrt für das frühere Vierzehnte erst noch eine allgemeine Vorherrschaft der Linie und der Fläche, die jenes Kommende vorbereitet.

Wundervolles hatten auch die staufischen Maler geschaffen. Doch nicht über sie kann hier berichtet werden. Versucht sei nur eine Deutung ihrer Stellung in der Geschichte. Zur Wand- und Buchmalerei treten schon im Staufischen mit wachsender Bedeutung die Glasfenster und sogar schon die Keimzellen der späteren „Moderne“: die Tafelbilder. Leider ist die sehr ausgebreitete Wandmalerei oft in einem peinlichen Zustande auf uns gekommen, oft süßlich in fälschend nazarenischem Sinne überschrieben. So können wir an großen Bilderreihen, wie jenen des Braunschweiger Domes, oft nur noch die allgemeinen Umrisse wahrnehmen. Wo man, wie kürzlich in der Nordapsis von St. Patroklos zu Soest, die Überdeckungen entfernte, hat man jedesmal deutlichste Verbesserungen erzielt und etwas von der herben Größe des Echten zurückerobert. In sich selbst zeigt die Wandmalerei große Unterschiede. Man hat die Prüfening-Fresken des mittleren 12. Jahrhunderts mit Mosaiken vergleichen, ihre großartige Starre besonders deutlich an südöstliche Kunst zu knüpfen versuchen können, in der gleichzeitigen Unterkirche von Schwarzhendorf dagegen mit Recht das leidenschaftlich Visionäre betont, die innere dramatische Beweglichkeit nordischer Herkunft (Bruhns). Man könnte auch auf diesem Gebiete etwas von jener verwandelten Rückkehr des Ottonischen spüren, die uns die Geschichte der staufischen Baukunst zeigt. Die salische Archaik ist verlassen, ihre Monumentalität aber erhalten und einer neuen Lebendigkeit vermählt. Das Frühstaufische erwächst gleichsam als Synthese aus gesteigerter salischer Monumentalität und wiederkehrender ottonischer Bewegungsfülle. Die überlebensgroßen thronenden Könige in den Nischen der Unterkirche von

Schwarzrheindorf sind von großartigem Ausdruck und verraten die zeitliche Nähe zum Braunschweiger Löwen. Doch schon hier läßt der Vergleich ahnen, daß auf einige Zeit noch die Malerei „gebundener“ sein müsse, als die ihr gleichzeitige und gleichgesonnene Plastik. Die monumentale Gesinnung, die in jenem gewaltigen Bronzetierrückenschild die sinnbildliche Darstellung eines starken Herrschers zum ersten Freimonumente aller abendländischen Kunst erhob, bedeutete innerhalb der damaligen Geschichte weit mehr, als die gesinnungsverwandte und gleichzeitige Malerei gekonnt hätte — und dies nicht aus Gründen des Wertes, sondern aus Gründen der Geschichte. Die große Körperlinie vermag nun einmal, auf das Tastbare angewendet, etwas in sich Vollkommenes zu erreichen schon in einer Zeit, die noch keine eigentliche Raumdarstellung kennt, — weil *dafür* ja solche gar nicht nötig ist. Erst seit etwa 1400 ist die abendländische Kunst fähig geworden, die plastische Gestalt in echtem Raumzusammenhange auch auf der Fläche wiederzugeben. Eine nur Körper und Linie, nicht aber den atmosphärischen Raum, nicht die allein noch dem Augensinne zugänglichen Eindrücke begreifende Kunst — so also die staufische — ist voll in ihrem Elemente, sobald sie den greifbaren Körper bildet. Sie ist es aber nicht, wenn sie seine Projektion in die Fläche geben soll; und dieses zu können, gehört nun einmal zum Wesen des entfaltet Malerischen. Darum kann gleichzeitig eine klassische Vollendung des Plastischen und ein primitiverer, archaischerer Zustand sogar künstlerisch gleich wertvoller Malerei vorkommen. Nun stehen wir freilich um die Mitte des 12. Jahrhunderts auch bei der Plastik noch nicht in klassischer Zeit. Es wird also hier zwischen Plastik und Malerei noch nicht ein solcher Abstand der Vollendung zu spüren sein, wie etwa um 1230 und 1250, wo die Statuarik sich voll entwickelt hatte, große Baukunst noch hinter sich, doch ohne malerisches Sehen neben sich. Es wäre auch gerechter, statt des Braunschweiger Löwen etwa das noch genauer gleichzeitige Magdeburger Bischofsgrabmal (Friedrich von Wettin, † 1152) den Schwarzrheindorfer Thronenden gegenüber zu stellen, und sicher, da ist der Abstand vom Vollendeten weniger verschieden. Beide Werke sind ausgesprochen vorklassisch. In beiden Werken ist auch u. a. das Übergewicht des Kopfes ein deutliches Zeugnis gleichzeitig-gleichsinniger Unausgeglichenheit. Und doch, schon die reine Tatsache, daß der Magdeburger sich im greifbaren Raume ausdehnen kann, schützt ihn vor gewissen archaischen Verzerrungen, wie sie namentlich die Unterkörper der gemalten Gestalten zeigen müssen. Wo es sich um Köpfe und Blicke handelt, da packt uns auch die frühstaufige Malerei gewaltig. Sie packt uns überhaupt. Das Packende, auch das Ergreifende, ist nur nicht gleichbedeu-

tend mit dem Klassischen. Großartig sind auch die höchst bedeutenden Halbfigurenfresken auf dem Nonnberge bei Salzburg.

Etwas anders steht es um die Buchmalerei der Barbarossa-Zeit, deren offenbar wichtigstes Zeugnis, der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 1870 in der Straßburger Bibliothek verbrannt, leider nur durch Nachzeichnungen erhalten ist. Hier scheint bei der Anerkennung der Fläche als Bewegungsfeld erstaunlich viel erreicht worden zu sein. Aber hier ist auch die Aufgabe weniger der Statuarik vergleichbar als dem Flachrelief. Hier herrscht ein Ansichtszwang, ein überzeugendes Entlang, das hinreißende Eindrücke rhythmischer Bewegungsfolgen erzielen kann (z. B. solche stürmischen Reitens). Die Geschichtslage greift hier eher jener des Vierzehnten voraus.

Erst mit dem Erreichen der klassischen Stufe der Plastik trennen sich die Wege beider Künste deutlicher. Ohne der Raumdarstellung zu bedürfen, umrundet die Linie des Plastikers immer völliger den Körper, dringt mit dem Meißel in seine Tiefen ein und gestaltet ihn schließlich bis zur klassischen Statue. Was kann der Maler tun? Auch er lebt noch unter dem Monopole der Gestalt, auch er will sie groß und edel in Haltung geben, und diesen Ausdruck erreicht er auch durchaus. Indessen der Mangel an Raumdarstellung, der nur für den Plastiker kein Mangel ist, kann ihn in gewisse Engen treiben. Will er etwa, wie dies besonders um und nach 1250 gerne geschah, jenen üppigen Faltenreichtum entwickeln, in den die deutsche Plastik ihr Erbe an gegenstandslosem Liniengefühle auf eine durchaus körpererhaltende Weise retten konnte, so wird ihm die gleiche Linie, die in der Plastik körperliche Tiefen schafft, in der Fläche seitab ausrutschen müssen. Ihr fehlt die dritte Dimension der raumkörperlichen Wirklichkeit. Sie wird durch Zackungen und seitliche Auskrümmungen ersetzen müssen, was ihr an naturgegebenen Ausbreitungsmöglichkeiten durch die Malfläche entzogen worden ist. (Der „Zackenstil“ der äußerst großartigen Fresken in der Goslarer Neuwerkskirche u. a.!) Die Malerei wird aber noch nicht den Schraum darstellen können, so wie er das Körperliche umfängt. Erst im 15. Jahrhundert vermochte sie selbst den Eindruck plastischer Werke mit ihren eigenen echten Mitteln zu geben, und das hat sie, besonders in den Niederlanden, reichlich genug getan. Verkürzung, Schattenwirkung, Luftfärbung liegen echter Plastik ferne wie Landschafts- und Innenraum. Da geht es um Wirkungen unseres Augenbaues, die eine echte Plastik diesem unserem Auge selber zu vollziehen ruhig überläßt, — genau so wie alles greifbar Wirkliche, wie auch die Bauwerke oder die lebendigen Menschen, wie die ganze wirkliche Natur. Echte Plastik will dieses Verhalten unseres Auges gar nicht darstellen, weil sie es mit ihren eigenen Mitteln

nicht kann. Die staufische Malerei, gleichzeitig mit einer vollendeten Plastizität, fast rein raumlos gestaltendes Denken gleich jener, nicht Darstellung, sondern vorwiegend eher Vertretung des Plastischen auf einem Gebiete, dem die dritte Dimension entzogen ist — sie ist gezwungen, jene Wege der Formung, die gemeißelte Figuren zu wirklicher Tiefe umrunden, in die nur zweidimensionale Fläche ausweichen zu lassen. Sie verliert dadurch nicht an künstlerischem Werte — dies wäre im Sinne des Fortschrittsgedankens gewertet —, sie hat nur eine andere geschichtliche Stelle: sie ist „früher“ in ihrer eigenen Geschichte.

Großartiges entstand. Die Glasfenster von Lohne bei Soest, die von St. Kunibert zu Köln, die ihr verwandten der Erfurter Barfüßer-Kirche um 1240, die von St. Patrokus zu Soest um 1250 oder die älteren Marburger um 1241 sind Beweise unter vielen. Das Glasfenster, für die französische Gotik wichtiger als für die staufische Kunst, ist gleichwohl in Deutschland schon lange heimisch gewesen. Zweifellos aber bedarf seiner die Gotik weit mehr als die Staufik. Die Durchsichtigkeit ihres Gliedergerüsts schließt sich in ihm zu einer neuen, unwirklicheren, geisterhaft die Seele verzückenden Traumsphäre, die fühlbar zarter ist als eine wirkliche Wand. Nur von innen her ist sie lebendig, ein Schimmer aus Glut und Leuchten, den die Sonne entzündet und verlöscht. Das unterscheidet sie von der echten Wand; aber sie schließt sich trotzdem und trägt Bilder, wie die echte Wand — das gibt ihr die berückende Doppeldeutigkeit. Namentlich in Chartres könne wir heute ihren Zauber noch ungebrochen auf uns wirken lassen. In tiefen warmen Farben treten, in sich zunächst einfarbig, die bleigefassten Flächen zusammen. Die Innenzeichnung wird überwiegend nur durch Schwarzlot gegeben. Die Bleifassung selber liefert den Umriss. Rot und Grün, Blau und Goldgelb ergänzen sich in einem Verhältnis, das physikalische Berechnung für die klassische Zeit der Gotik auf gleichgewichtige Komplementärverhältnisse, d. h. auf gleichmäßige Auflösbarkeit in Sonnenlicht bestimmen konnte. Glasmalerei konnten wir schon in salischer Zeit bei uns im Augsburger Dome kennen lernen. Sie ging damals — und noch längere Zeit — auf die Ganzgestalt in Vorderansicht aus. Im 13. Jahrhundert wurde auch sie beweglicher, kleinfigurig erzählend.

Die Wandmalerei wetteiferte mit ihr. Dem berühmten Wurzel-Jesse-Fenster von Chartres tritt bei uns die Hildesheimer Decke zur Seite; sie stammt nicht, wie man früher glaubte, aus der Barbarossa-Zeit, sondern erst aus jener Friedrichs II., also der Zeit der klassischen Großplastik. Die gleiche architektonische Gesetzmäßigkeit, die die Glasmalerei schon durch das gotische Fenstergestänge erhält, empfängt die Hildesheimer Decke durch

den wirksamen Rhythmus des Innenraumes. Die Gliederung in senkrechte Bahnen und waagerechte Zeilen ist von einem strophischen Empfinden eingegeben, das der Baukunst ebenbürtig und innerlich von ihr bestimmt ist. Wie ein flach hingekipptes, eigentlich aufrechtes Glasfenster ist die ausgedehnte Komposition zu lesen.

Nicht anders als die Plastik wird auch die monumentale Malerei des frühen Dreizehnten großen Teiles von der byzantinischen Kunst befeuert, namentlich in dem so schöpferischen sächsisch-thüringischen Gebiete. Auch die Gewölbe und überhaupt gekrümmte Flächen werden mit tiefstem architektonischen Verständnis ausgemalt; das schönste Beispiel mögen die Deckenmalereien von Maria zur Höhe in Soest bezeichnen. Aber auch weniger bekannte Kirchen, wie die einzigartig reizvolle von Oberpleiß, das bauliche Gegenstück zur Formempfindung des Bassenheimer Reiters, durchaus vom Geiste des Zentralbaues her gestaltet, eingedrückt, ausgebeult, gehöhlt, gleichsam „konkave Plastik“ des Raumes — auch sie zeigt, wie herrlich sich die Malerei dienend einzuordnen wußte. Da sind wir im Rheinlande. Die Gewölbe von Maria-Lyskirchen in Köln um 1220 gehören wohl zu den frühesten Zeugnissen dieser Fähigkeit des Freskos, sich den Krümmungen der Bauflächen einzuschmiegen. Die Wandgemälde von St. Gereon zu Köln mit ihren Rittergestalten, die man etwa den plastischen vom Wechselburger Lettner an die Seite stellen könnte, dann die großartige Muttergottes im kärntnerischen Dome von Gurk treten hinzu — und vieles andere.

Auch die Buchmalerei gewann im Staufischen neuen Aufschwung. Auch sie setzte sich aus eigenem Schönheitsempfinden heraus mit der byzantinischen Kunst auseinander, sodaß eine einheitliche Geschichtsschreibung dieses Vorganges eigentlich zwischen Plastik (besonders Relief) und den verschiedenen Möglichkeiten der Malerei andauernd hin und her zu gehen hätte. Die Hildesheimer und Halberstädter Schranken, das Relief von St. Godehard, ja noch die Schranken des Georgenchores von Bamberg haben genügend Berührungspunkte mit der Kunst der in der Fläche bewegten Linie. Wieder ist es Sachsen, das hier an bevorzugter Stelle zu stehen scheint. Eine sehr wichtige Gruppe bildet sich um das herrliche Goslarer Evangeliar. Ein in Wolfenbüttel aufgefundenes Musterbuch schließt sich an. A. Stange hat diese schon vorher bekannte Gruppe von neuem aufgehellert, ausgehend von ein paar Zeichnungen in einem Bande der Leipziger Bibliothek. In denen von Halberstadt, Hannover, Braunschweig, Kopenhagen findet man heute fernere oder nähere Verwandte. Gemeinsam ist ein der gleichzeitigen Großplastik — etwa vom Godehard-Relief bis Freiburg-Wechselburg — nahe verwandtes und höchst erfolgreiches Ringen um

menschenhafte Schönheit, dem die Beschäftigung mit der byzantinischen Kleinkunst nur Hülfe, nicht erster Antrieb war. Und auch das Tafelbild, so ein berühmter Altarvorsatz des Berliner Deutschen Museums aus Soest, beteiligt sich an diesem Kampfe. Diese Malerei will, so sagten wir, in einigen Punkten Ähnliches wie die Plastik, und hier und da vielleicht zu Ähnliches, um ganz sie selbst zu sein. Es kann sich dabei natürlich nicht um Ersatz der Plastik handeln, sondern nur um verwandtes Empfinden. Schon die farbige Belebung verleiht neben der größeren Bewegtheit selbstverständlich einen eigenen Charakter.

Nur selten aber scheint sich die Flächendarstellung so zu geben, daß man vorübergehend geradezu an den *Eindruck* ausgeführter plastischer Werke zu denken gezwungen ist. Selten auch wird sie im engsten Sinne staufisch. Es ist überwiegend die Zeichnung, farblos oder leicht laviert, die uns hier weiterhilft. Im 12. Jahrhundert fehlt noch unserer Kunst ein so bewundernswertes Zeugnis gerade dieser Aufgabenstellung, wie es die französische an den Skizzen des Villard de Honnecourt besitzt. Vor diesen könnte man zweifeln: sind es vorbereitende Werkzeichnungen für Statuen? Oder geben sie wirklich geschaffene wieder? Das Letztere liegt dem durch sein Skizzenbuch berühmt gewordenen Architekten nahe. Er hat uns auch ausgeführte Bauteile wiedergegeben, und dies mit Beischriften, die seiner Bewunderung Ausdruck gaben. Erst in staufischer Zeit dürfen wir bei uns das Wolfenbüttler Vorlagewerk den älteren Zeichnungen Villards an die Seite stellen; aber nicht nur dieses: auch die schon erwähnten, von Stange behandelten Leipziger Zeichnungen. Namentlich die vermutlich als Engel veröffentlichte Gestalt hebt sich selbst gegen das nächstverwandte Blatt des gleichen Codex (mit fünf bewegten Männergestalten) heraus durch die unverkennbare Nähe zu ausgeführter Statuarik. Unverkennbar scheint nämlich in ihr der Wille, die körperhafte Ausbiegung einer Figur aus der Schrägansicht ihrer tatsächlichen Gewölbtheit wiederzugeben; und hier, in der zeichnerischen Skizze, ist man auf der Fläche dem Eindruck der Plastik weit näher gekommen als in farbig ausgeführten Deckmalereien, die sich solche Aufgaben gar nicht stellen wollten. So etwa wie Villards Zeichnungen zum Stile der Reimser Sixtus-Pforte, so steht die Leipziger Gestalt zu dem des Bamberger Heimsuchungsmeisters, insbesondere zu dessen Maria. (Ist sie überhaupt wirklich ein Jüngling, ist sie nicht tatsächlich eine Frau? Das Kopftuch spräche dafür.) Erst wer mit eigener Hand nachzuzeichnen versucht, begreift es, wie kühn abkürzend, auf späteres malerisches Erfassen vorausweisend, hier die Schrägansicht doch wohl wirklich einer gemeißelten Figur aufgefaßt wird, einer Figur von Bamberg naheverwandtem

Stile. — Es gibt auch einzelne Beispiele (wahrscheinlich mehr, als man zur Zeit noch weiß) für engste und geradezu ebenbürtige Berührung zwischen Zeichnung und Plastik, — wesentlich farbloser Zeichnung aber, was sehr aufklärend ist: nicht „Malerei“ ist in solchen Fällen das letzte Ziel. An einem unvergeßlich schönen Beispiel ist — doch hier sicher nicht in Abbildung ausgeführter Plastik — der völlige Zusammenklang der darstellenden Künste untereinander und selbst mit der Dichtung an einem Orte zu ersehen. An den Anfang seines Werkes über die Malerei der Gotik konnte Stange eine Miniatur aus einer Bilderreihe der Münchener Tristan-Handschrift stellen, die in Straßburg bei dem Schreibermeister Hesse um 1240 geschrieben, des großen Straßburger Dichters, Gottfrieds Werk illustriert — genau im Stile des Straßburger Südost-Portales! Man kann den Unterschied von der vorherrschenden Malerei, wie es üblich ist, als den des „Gotischen“ vom „Romanischen“ zu begreifen suchen. Ein Wichtigeres aber liegt wohl doch darin, daß in der Tristan-Handschrift wie in der Leipziger Zeichnung eine unmittelbare Beziehung auf einen bestimmten Stil der Plastik vorliegt; dort zu Straßburg-Südost, hier zu Bamberg; dort in einer ebenbürtigen Übertragung des Reliefstiles, hier in der andeutenden Wiedergabe einer Statue. Trotz all dieser verschiedenen Möglichkeiten, ja vielleicht durch sie besonders hell beleuchtet, ergibt sich, daß die geschichtliche Stellung der staufischen Malerei durch ein Übergewicht des Plastischen an sich erklärt wird. Die Plastik erklärt hier geradezu die Malerei, ihre Reife deren jugendlicheren Zustand.

## DIE MALEREI DES FRÜHEREN 14. JAHRHUNDERTS

In der anschließenden Zeit, mit dem großen Umbruche, kehrt sich das soeben gezeichnete Verhältnis um. Von jetzt an erklärt eher die Malerei — eine noch zeichnerische Malerei gewiß, aber doch *Flächenkunst* in jedem Falle — erst ganz die neue Art der Plastik; ihre Stärke erst erklärt deren Schwächen. Die Entkörperlichung, die schmiegsame Leichtigkeit, die gegen 1320 sogar die Gestalten des Bildhauers ergriffen hat, ist ja für die Kunst der Fläche gerade das gegebene Element! Blickt man von den Kölner Chorstatuen zu den gleichzeitigen Malereien der Chorschränken (wahrhaft köstlichsten Schöpfungen der neuen Zeit), blickt man vorläufig nur auf die kleinen Hintergrundmalereien der Südseite, die den Teppichgrund der Figuren beleben: *diese* Bildungen gehen gänzlich widerstandslos uns ein, sie lassen nichts bedauern, ihr Reiz beruht gerade auf der Widerstandslosig-