Maria Mirtschin

Die Dorfkirche von Zaue und das Problem der „sorbischen“ Kunst

Das Dorf Zaue (Cowje) liegt im östlichen Teil des Kirchkreises Lübben, der zu den insgesamt zwölf Niederlausitzer Kirchkreisen zählt, unmittelbar am Schwielochsee. Zaue hat bis in die Gegenwart die eingemeindeten Dörfer Goyatz, Guhlen, Jessern und Ressen gottesdienstlich zu betreuen. Etwa 500 Meter südwestlich des heutigen Ortes wurden Spuren einer slawischen Siedlung des 9. bis 13. Jahrhunderts nachgewiesen. Die Sprachwissenschaft datiert die Ankunft westlicher Siedler in diesem Raum erst in das 13. Jahrhundert.[1] Die Baugeschichte der Kirche (Abb. 1) bestätigt diese Feststellung. Die Lage der Kirche scheint sich u. a. aus folgendem Sachverhalt zu erklären: Bekanntlich verehrten die einzelnen slawischen Stämme in heiligen Hainen, an Seen und Quellen ihre Gottheiten. Zwischen Zaue und dem etwas nördlicher gelegenen Trebatsch, Kreis Beeskow, liegt der kleinere Swietensee. Etymologisch erklärt sich die Namensform aus der niedersorbischen Bezeichnung „swěty jězor“ (heiliger See). Dem See dürfte eine Funktion als Kult- oder Opferstätte zugefallen sein, zumal in Quellen davon die Rede ist, dass in die dem See gegenüberliegende Zauer Kirche ein heidnischer Opferstein eingemauert worden ist.[2]

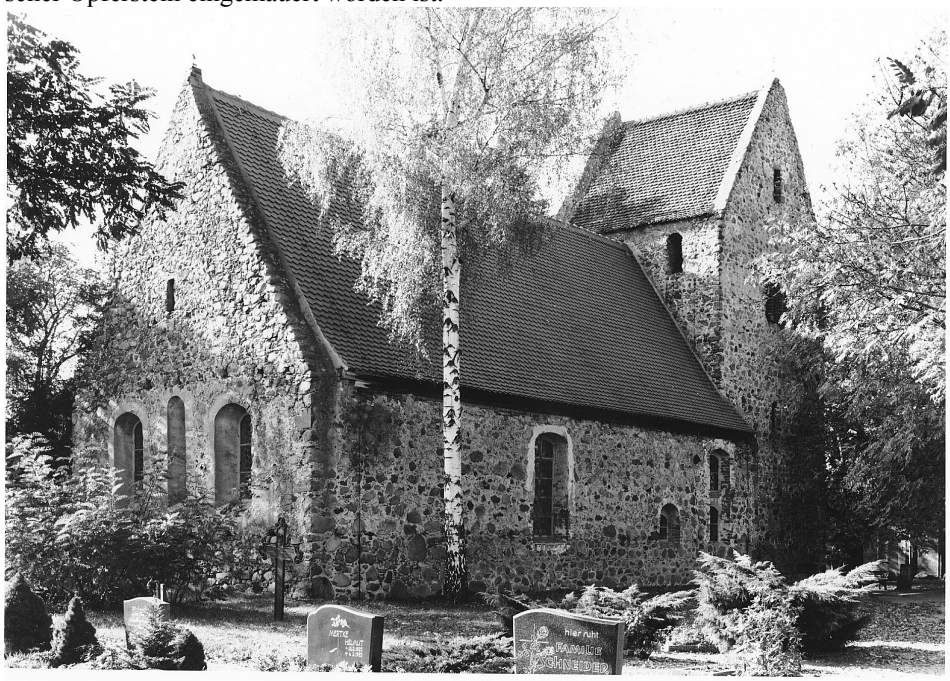


Abb. 1 Zaue, Dorfkirche

[1] Gertraud Eva Schrage, Slawen und Deutsche in der Niederlausitz. Untersuchungen zur Siedlungsgeschichte im Mittelalter, Berlin 1990, S. 84

[2] Geschichte der Sorben, Bd. 1, Bautzen 1977, S. 80

All diese etymologischen, topographischen und glaubensgeschichtlichen Details ergeben einen kausalen Zusammenhang und untermauern abermals die hinreichend bekannte Tatsache, dass die christlichen Kirchen mit Vorliebe auf den Plätzen heidnischer Kultstätten errichtet worden sind. In der Niederlausitz gibt es dafür mehrere Beispiele. In der wüsten Kirche von Drehna, Kreis Luckau, wurde unterhalb des Altars ein Findling entdeckt, der auf einen heidnischen Altar oder Opferplatz hindeuten könnte. Auch bei der Kirche von Schönfeld, Kreis Calau, ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, dass die schachtartigen Gruben neben dem Altar Pfostenspuren eines heidnischen Kultplatzes sind. Eine Reihe von Kirchen wurde direkt auf slawischen Burgwällen errichtet (Kirchen von Nienburg und Altgolßen).[3] In anderen Gegenden verfuhr man ähnlich beim Kirchenbau (Dorfkirche von Zadel bei Meißen, Marienkirche von Brandenburg).

Die Dorfkirche von Zaue ist eine der 87 Niederlausitzer Kirchbauten, deren Entstehung bis zum Jahr 1400 urkundlich belegt ist.[4] Es ist aber aufgrund des Baubefundes anzunehmen, dass der erste Kirchbau von Zaue bereits aus dem 13. Jahrhundert stammt, obgleich die erste Erwähnung erst in das Jahr 1350 fällt. Zaue gehört zum ehemals sorbischen Sprachgebiet. Ernst Mucke (Arnošt Muka) durchwanderte in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Niederlausitz und verweilte auch in Zaue, dessen sorbische Bezeichnung Cowje er auf das sorbische Wort „sowa“ (Eule) zurückführte. In der Zeit von Mukas Wanderungen hatte Zaue keinen sorbischen Gottesdienst mehr, vermutlich war das Dorf schon völlig deutsch geworden. Die Niederlausitz war seit 1136 meißnisch (wettinisch), zwischen 1304 und 1367 gehörte sie politisch zu Brandenburg, 1367 kam sie zu Böhmen. In der Kunst hatte sich die „böhmische Schule“ um 1360 endgültig konstituiert und der Einfluss, der vom so genannten „zweiten Stil“ der böhmischen Kunst auf die Kunst der Nachbarländer und die Kunst der zur Krone gehörenden Länder überging, war im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts am intensivsten. Zaue lag in dieser böhmischen Einflusssphäre. Es war aber damals auch ein Dorf im ursprünglich sorbischen Siedlungsgebiet. Wirkte sich dieser Umstand auch auf die Kunst aus?

Die Zauer Kirche ist ein rechteckiger Feldsteinbau. Ihr ältester Teil ist der etwas eingezogene, gedrungene Westquerturm, der vermutlich aus der Mitte bis zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt und wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts, nach Fertigstellung des Gemeinderaums, mit dem Schiff verbunden worden ist. Eine Baunaht deutet auf die ursprüngliche Selbstständigkeit beider Baukörper. Die gekuppelten Rundbogenfenster mit den sauber gefugten Backsteinleibungen in der oberen Turmhälfte sind stilistisch noch der Romanik zuzuordnen. Vom Typ her ist der Kirchturm ein kemenatenartiger Breitturm mit quer gerichtetem Satteldach. In dieser Form kam er vom 12. bis zum 14. Jahrhundert in den Diözesen Hildesheim und Halberstadt, um Magdeburg, in Mecklenburg und im gesamten östlichen Neusiedelland vor.[5] Allein das Wort Kemenate führt uns zur feudalen Ritterburg, wo es der Begriff für das steinerne Wohngemach war. Prinzipien der feudalen Eigenbefestigung gingen demnach auf den Dorfkirchenbau über. Der Kirchturm offenbart am augenscheinlichsten den Grundgedanken der deutschen Dorfkirche, wie sie typisch für das 12. bis 14. Jahrhundert war. Der Turm war Wehrturm und Rechtssymbol der guts- und landesherrlichen Obrigkeit in einem. In seinem geräumigen Innern konnten zu Gefahrenzeiten Vorräte verwahrt wer-

---

[3] Schrage, Slawen und Deutsche in der Niederlausitz, S. 57 f.

[4] Rudolf Lehmann, Untersuchungen zur Geschichte der kirchlichen Organisation und Verwaltung der Lausitz im Mittelalter, Leipzig 1986, S. 23

[5] Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1989, S. 205

den und die Dorfbewohner fanden Zuflucht in den starken Gemäuern der Kirche. In diesem Sinne standen die Dorfkirchen auch in der Tradition der frühmittelalterlichen Fluchtburgen.[6] Die Wehrhaftigkeit deutet darauf hin, dass neben demographischen, religiösen und sozialen Aspekten auch eine zeitbedingte Existenzangst eine Rolle bei der Gründung von Dorfkirchen spielte.

Die bei Dehio[7] erwähnten drei Lanzettfenster an der Ostwand des Rechteckraums haben bei näherem Hinsehen einen gedrückten rundbogigen Abschluss. Nur das mittlere Fenster entspricht noch dem Originalmaß, die beiden anderen wurden vergrößert. Mit diesen rhythmischen Fenstergruppen hat der Feldsteinbau schon eine gewisse Grenze seiner dekorativen Ausdrucksmöglichkeiten erreicht. Die Fenster der Nord- und Südwand wurden ebenfalls stark verändert. Dagegen hat sich der Durchgang zwischen Turmhalle und Schiff als niedrige gotische Spitzbogenöffnung erhalten.

Die Zauer Kirche entspricht demnach durchaus den allgemeinen zeitabhängigen Baugepflogenheiten deutscher Dorfkirchen, so verbleibt für ethnisch determinierte Besonderheiten lediglich das dekorative Gestaltsystem.

Alle Wände der Kirche wurden in das mittelalterliche Ausmalungsprogramm einbezogen. Es gibt einen älteren Zyklus, der um 1420 entstanden sein muss und einen jüngeren, der aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert stammt. Die älteren Malereien beginnen im Westen mit Szenen des Alten Testaments, der Schöpfungsgeschichte, der Opferung Isaaks und Gottvater im brennenden Dornbusch. Im Norden schließen sich Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu an, mit der Darstellung der Geburt und der Anbetung der heiligen drei Könige. Der Ostwand sind Szenen aus dem Neuen Testament vorbehalten. Besonders gut erhalten sind die Passionsszenen, Christus vor Pilatus, die Geißelung Christi, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Gefangennahme sowie zwei große Ganzfiguren der Apostel Petrus (Abb. 2) und Paulus beiderseits des schmalen mittleren Ostfensters. Auf der Südseite schließen sich die Kreuzigung (Abb. 3) und eine Darstellung Christi in der Vorhölle an. Christus steht mit Kreuzstab und Fahne vor dem Feuer speienden Höllendrachen, welcher die auf Erlösung hoffenden „Wartenden" umschließt.

Die Werkstattfrage der Malereien um 1420 bleibt offen. Für die Maria der Zauer Kreuzigungsgruppe wäre die so genannte Schmerzhafte Maria (um 1320) aus dem Passionsbuch der Äbtissin Kunigunde (Prag, Universitätsbibliothek) als typologisches Vorbild zu vermuten. Ebenso ist für das selten dargestellte Motiv der würfelnden Kriegsknechte das Prager Kunigundenpassionale als Anlehnung denkbar. Aber den Zauer Malereien um 1420 insgesamt böhmischen Ursprung zuzusprechen erscheint aufgrund der Sachlage derzeit noch zu voreilig. Den Vergleich erschweren natürlich die erheblichen Niveauunterschiede zwischen den böhmischen hochrangigen Standardbeispielen und der provinziell-naiven Malerei der Zauer Dorfkirche. Darin ist beispielsweise nichts mehr von den ursprünglichen sienesischen und venezianischen Einflüssen böhmischer Kunst zu spüren, wie sie noch in den Malereien der Kamenzer St. Just-Kirche um 1400 anklingen. Die durch Architektur konstruierte Räumlichkeit weicht beim Zauer Beispiel einer eher abstrakten Umgebung, die deutlich an Räumlichkeit eingebüßt hat. Aber auch der psychische Ausdruck der Figuren, die Betonung seelischer Gemütszustände, wie sie für den zweiten böhmischen Stil typisch sind, kommen in Zaue nicht zum Tragen. Dafür treten einige Figurengruppen (z. B. in der Dornenkrönung) in manieriert extremen Bewegungshaltungen auf. Der Weiche Stil dagegen, im Tschechischen Schöner Stil ge-

---

[6] Ebenda, S. 197

[7] Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Die Bezirke Cottbus und Frankfurt/Oder, Berlin 1987, S. 330

nannt, der sich im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts durchsetzte, kommt lediglich in den beiden Apostelfiguren Petrus und Paulus an der Chorseite zum Ausdruck. Hier treten die schweren Faltenbäusche und -kaskaden auf. Auch Farbkontraste, wie beispielsweise rot/grün, treten – typisch für diese Stilströmung – zugunsten eines kühlen Hellblaus bei beiden Figuren zurück.

Für uns von größerem Interesse sind die jüngeren Malereien vom ausgehenden 15. Jahrhundert an der Nord- und Südwand der Kirche. In der Südwandszene beschmutzen zwei Teufel einer beim Buttern eingeschlafenen Bäuerin das Butterfass (Abb. 4). An der Nordwand ist eine knieende, betende Gestalt mit Kapuze zu sehen und das Hinterteil einer Kuh oder Ziege (Abb. 5). Der daneben sitzende Ritter und die Heiligen gehören vom Duktus her dem ersten, älteren Zyklus an. Die beiden jüngeren Szenen haben offenkundig nicht direkt etwas mit der Heiligengeschichte zu tun. Karl Max Kober äußerte sich 1975 folgendermaßen dazu: „Der spätere Teil im unteren westlichen Bereich [gemeint sind der untere südliche und der untere nördliche Bereich – M. M.] zeigt Gestalten und Szenen, die höchstwahrscheinlich apotropäische Funktion haben und im Zusammenhang mit heidnischen Vorstellungen der Landbevölkerung stehen [...]. Im sorbischen Gebiet weisen einzelne Motive auf ein Weiterleben heimischer und heidnischer Traditionen.“[8] Für spätere Publikationen war diese Tatsache im Zusammenhang mit der überwiegend slawischen Besiedlung Zaues im Mittelalter Grund genug, um die beiden genannten Szenen einer „Sondergruppe“ innerhalb der spätmittelalterlichen Wandmalereien Sachsens zuzurechnen, zu welcher neben den Oberlausitzer Wandmalereien von Gebelzig, Zodel und Hähnichen auch die Niederlausitzer Wandmalereien von Briesen und Zaue – als ebenfalls im sorbischen Sprachgebiet gelegen – gezählt wurden.[9]

Was rechtfertigt diese kunstgeschichtliche „Enklave“? Die rotlinigen Zeichnungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts der Zauer Kirche sind szenische Darstellungen. Diese Tatsache für sich genommen deutet schon auf einen Fortschritt gegenüber früheren vorwiegend statischen Abbildern einzelner Figuren, meist Heiliger, hin, die auf eine apodiktische Manifestation von heilsgeschichtlichen Wahrheiten abzielten. Erzählende szenische Bildkonstruktionen sind zeittypisch für das späte Mittelalter. So sind beispielsweise Drolerien, in der Erzählmethode dargestellt, auch aus anderen Gegenden bekannt: In der Dorfkirche von Walkendorf bei Teterow wird eine Frau vom Teufel zum Branntweintrinken angestiftet. Im mecklenburgischen Bellin machen sich in den Malereien der Dorfkirche Teufel an der Waagschale des Erzengels Michael zu schaffen. Mit dem Wandel des religiösen Lebens, einer stärkeren Orientierung auf die Laien, änderte sich auch die Sprache der Kunst. Der ursprüngliche dogmatisch-hierarchische Charakter wich einem lebhaft-erzählenden Zug. Letzterer setzte sich im späten Mittelalter endgültig gegenüber dem feierlichen Pathos früherer Malereien durch. Dem Betrachter wurden durch diese Öffnung neue Identifikationsmöglichkeiten geboten, insbesondere durch eine Einbeziehung alltäglicher Elemente aus der unmittelbaren Lebensumwelt der Gläubigen hervorgerufen. Die Kirchenwände bekamen einen bilderbuchartigen Charakter.

Ikonographisch wurden die jüngeren Malereien an der Nordwand von Zaue noch nicht gedeutet. Man schrieb ihnen bislang die besagte apotropäische Funktion zu. Zu

---

[8] Karl Max Kober, Die gotische Wandmalerei in Sachsen und Thüringen, in: Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowowschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki (Poznań 20–23 X 1975), S. 92f.

[9] Heinrich L. Nickel, Mittelalterliche Wandmalereien in der DDR, Leipzig 1979, S. 193 f.

denken wäre bei jener Darstellung des Betenden mit der Kuh aber möglicherweise auch an die damals verbreiteten Pestsagen, in denen der Teufel in Gestalt einer Kuh erscheint. Betender Gestus und Hinterteil des Viehs als simple bildhafte Ausdrucksform für das Fluchtergreifen ergäben einen Sinn in dieser Richtung. Das Motiv wäre dann ein schönes Exempel für das Wechselspiel von Volksglauben und Religion im Zusammenhang mit den alltäglichen zivilen Bedrohungen der Menschen im Mittelalter.

Ähnlich wie die Wandmalereien von der Südseite der Briesener Dorfkirche sind auch die Zauer Grotesken von ihrer Grundlage her ambivalent und stellen einen Versuch dar, die Welt in den beiden Äußerungen, der sakralen und der weltlichen, der erhabenen und der gemeinen, zu erfassen. Wie schon Aaron J. Gurjewitsch feststellte, war dem Bösen „im Mittelalter ein Doppelwesen und sogar ein gewisser Liebreiz nicht fremd".[10]

Die rotlinigen Darstellungen sind zeichnerisch in großzügiger freier Manier angelegt, mit wenig Binnenzeichnung. Das herabhängende Kopftuch der Bäuerin über dem geneigten und ins Dreiviertelprofil gedrehten Kopf zeigt eine gewisse Souveränität in der Handhabung der Ausdrucksmittel.

Aus ikonographischer Sicht ist die Erhebung dieser Malereien zu einer „Sondergruppe" nicht legitim. In Dänemark sowie in den nordwestlichen Teilen Niedersachsens, besonders in der Grafschaft Oldenburg, treten in der Spätgotik in sakralen Wandmalereien von Dorfkirchen Frauen beim Butterschlagen auf. Das Bildthema ist folglich keinesfalls an die sorbische Lausitz gebunden; es trägt vielmehr überregionalen Charakter. In Niedersachsen erscheint die butternde Frau ausschließlich moralisierend in Bezug auf die Sünder und Verdammten auf dem Weg zur Hölle. Auch in Zaue befindet sich die entsprechende Darstellung an der für die Szenen des Weltgerichts vorgesehenen Südwand. Während die butternden Frauen in den Wandmalereien Dänemarks stets die zeitübliche Tracht der Landfrauen tragen, treten in Niedersachsen die Frauen zum Teil in Arbeitskleidung, zum Teil aber auch unbekleidet auf. Damit verliert sich ein charakteristisches Merkmal des bäuerlichen Standes. In Dänemark war der Glaube an den Milchzauber (der auch in Milcheimer tragenden Teufeln seinen Ausdruck fand) so ausgeprägt, dass der Hexen- und Zauberglaube in die Volksfrömmigkeit eingebettet wurde. Christliches und magisches Weltbild wurden hier – wie so oft im späten Mittelalter – miteinander verbunden.[11] Solange die kirchliche Kultur sich in der Lage zeigte, Bestandteile der volkstümlichen Überlieferung und des Volksglaubens in sich aufzunehmen, behielt das Christentum lebendige Kräfte.

Wurden diese thematischen Parallelen von der Forschung bisher nur für Norddeutschland und Dänemark registriert, so lassen sich die religiös-kulturellen Vorstellungen, wie das Beispiel von Zaue beweist, auch auf den mitteldeutschen Raum erweitern. Bei all den thematischen Parallelen blieben jedoch stilistische Gemeinsamkeiten generell ausgeschlossen, d. h. den Beispielen kommt andererseits auch eine gewisse Eigenständigkeit zu.

Die Besonderheit der Zauer Szenen liegt darin, dass die Gläubigen, denen diese Malereien gewidmet waren und denen diese Inhalte durchaus vertraut gewesen sein müssen, dem sorbischen Volk angehörten. Dieser Umstand ist jedoch unzureichend für die Etablierung einer kunstgeschichtlichen Enklave im sorbischen Raum.

---

[10] Aaron J. Gurjewitsch, Mittelalterliche Volkskultur. Probleme zur Forschung, Dresden 1986, S. 280

[11] Karen Elisabeth Hammer, Sakrale Wandmalerei in Dänemark und Norddeutschland im ausgehenden Mittelalter, Ammersbek 1990, S. 140



Abb. 2 Hl. Petrus, Ostwand

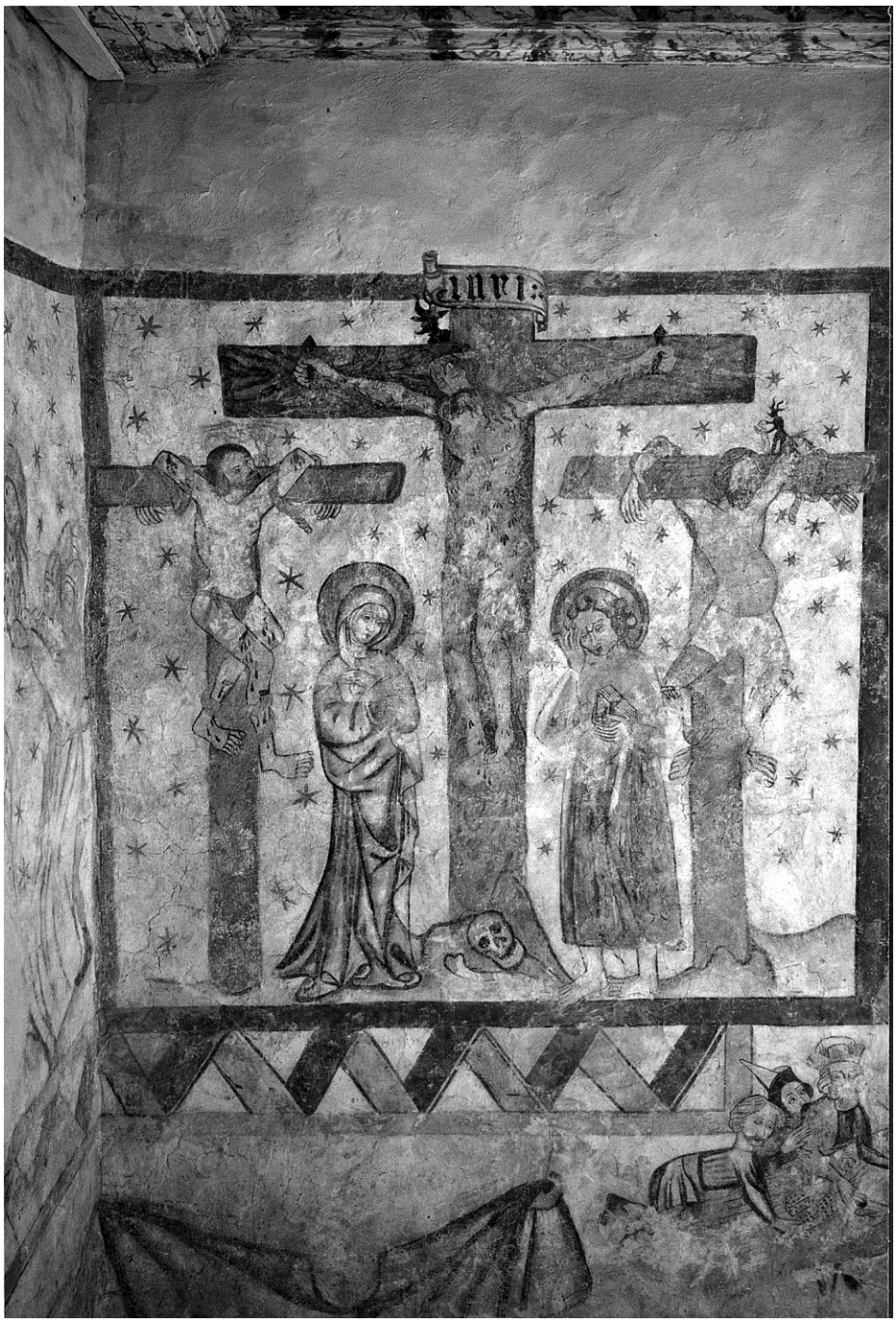


Abb. 3 Kreuzigung, Südwand



Abb. 4 Frau mit Butterfass, Südwand



Abb. 5 Mönch mit Ziege, Nordwand
Fotos: Jürgen Matschie