



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

Schlußwort

urn:nbn:de:hbz:466:1-41954

Schlußwort.

„Eine großartige Handlung des menschlichen Geistes, voller Spannungen, voller verbissener Mühen und heldenhafter Siege mit dem Ausgange eines Trauerspieles.“ So hatten wir (I. Teil S. 2) den Gesamtvorgang in der Entfaltung der altdeutschen Plastik genannt. Der Rückblick wird bestätigend wirken. In keinem Lande erfolgt eine so ungeheuer reiche Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte so unmittelbar zugleich als Ende. Nur in Italien ist die Zusammenfassung ebenbürtig; aber da erfolgt nur eine leise Senkung, nicht ein „Ende“. Noch einmal: es ist nicht das Ende deutscher Qualität, schon garnicht, wenn man im Großen sieht und über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus, aber auch nicht einmal, wenn man innerhalb ihrer sich umschaute. Die Erforschung des deutschen Barocks insbesondere offenbart in fast täglich neuen Entdeckungen, wieviel starke deutsche Phantasie auch in den Formen des Sichtbaren bei günstigen Umständen noch immer hervortreten konnte. Der Barock ist sogar von einer unleugbaren Verwandtschaft mit den Endformen altdeutscher Kunst. Ja, auch das spätere 16. Jahrhundert, die unmittelbare Folgezeit der großen Krisis, ist nicht völlig kunstarm, auch nicht ausschließlich abhängig von Fremdem. Die gesamte Sinnenkultur des Volkes scheint in mancher Beziehung zunächst noch gewachsen zu sein. Noch Montaigne hatte von der deutschen Lebensgestaltung gegenüber der französischen eher den Eindruck der Überlegenheit — und zwar bis hinein in die Fragen der Tafelsitten und des kulinarischen Geschmackes, auf die er, als auf ein unwillkürlichstes Zeugnis allgemeiner Sinnenkultur, mit Recht großen Wert legte. Es sieht noch im späten 16. Jahrhundert von weitem so aus, als sei jener alte Zustand ungebrochen, den im 15ten Aeneas Sylvius bewundert hatte: glanzvolle Städte, kraftvolle Menschen in reicher Pracht, ein starker Ausdruck der nationalen Kultur in der Welt des Auges. Aber das war ein Nachschimmern im Äußerlichen, vielleicht schon Veräußerlichung. Das für uns hier Entscheidende: die Herrschaft der bildenden Kunst, das drängende Bedürfnis, innerste Anliegen gerade ihr vor jeder anderen zu übertragen, war gebrochen, früher und energischer als irgendwo sonst. Natürlich sind wir in der Lage, auch in der Zwischenperiode zwischen altdeutscher Kunst und Kunst um 1600 Entdeckungen zu machen. Man weiß schon jetzt, daß die alten Schnitzertraditionen unter der Decke weiterlebten. Es gibt u. a. im Münchener National-Museum einen Raum, der das gut illustriert. Im 18. Jahrhundert dann werden die Altersgenossen Georg Raphael Donner und Egid Quirin Asam sehr charakteristische Gegensätze vertreten: Donner die europäisch genährte Metallplastik, die über die Hubert-Gerhart-Periode mit Jean de Boulogne und Italien zusammenhängt — Asam die alte deutsche Schnitzkunst unter den neuen Bedingungen einer extrem malerisch-musikalischen Gesamtkultur; Donner zugleich (und das ist immer bezeichnend) eine überwiegend jenseits des Religiösen lebende, formalistische und eben darum isoliert lebensfähige Plastik — Asam eine wesentlich religiöse und nur im Gesamtkunstwerke lebensfähige. Das sind die wieder aufgenommenen Endlinien altdeutscher Kunst (immer wieder gesagt: unter sehr verwandelten Allgemeinbedingungen). In Donner wird die Richtung Daucher, Hering, Vischer, Meit, Schwarz wiederkehren, in Asam die Kunst der Backoffen, Leinberger, H. L., Dreyer, Berg. Alles richtig — und doch ist die Wettbewerbslosigkeit der sichtbaren Form seit der Zeit um 1530—40 niemals wiedergekehrt. Zuletzt hat das deutsche Volk den Anliegen des Unsichtbaren (in jedem Sinne) stärker und früher als irgendein anderes seine einst so unvergleichliche Kultur des Auges und schließlich sein äußeres Glück, seinen äußeren Reichtum geopfert. Der 30jährige Krieg ist nur Symptom, relativ spätes Symptom, nicht Begründung dieses Vorganges. Erst aus dieser Periode aber stammt die Vorstellung einer grundsätzlichen

Unterlegenheit deutscher bildender Kunst gegenüber jener der Nachbarvölker. Sie ist auch für die spätere Zeit übertrieben. Das 19. Jahrhundert und die aus seinem Geiste entwickelte deutsche Kunstgeschichtschreibung tragen die stärkste Schuld daran, daß sie so sehr sich festigte. Die typische Frage deutscher Kunsthistoriker gegenüber jeder markanten deutschen Erscheinung: „woher hat er das?“, anstatt: „was ist er?“, schließlich zwangläufig auf fast jede, auch außerdeutsche Erscheinung angewendet, stammt aus diesem subalternen Gefühle. Jene Vorstellung ist noch einigermaßen verständlich (wenn auch keineswegs voll berechtigt), sobald man an das 19. Jahrhundert selber denkt. Sie ist wirklich und wesentlich, d. h. aus einem tatsächlichen Verlaufe heraus, berechtigt gegenüber der deutschen Malerei (namentlich dieser!) des 17. und 18. Jahrhunderts, verglichen mit den gewaltigen Leistungen der Nachbarvölker. Sie ist aber vollkommen unberechtigt, solange es sich um das handelt, was wir altdeutsche Kunst nennen wollten, d. h. aber, um jene Zeit, in der für die Deutschen bildende Kunst das Erste war. Die Grundlegung der altdeutschen Kunst fanden wir im 14. Jahrhundert, von dem an ein breiter und sehr originaler Aufstieg beginnt. Hinter diesem Aufstiege bleibt z. B. Frankreich geradezu erstaunlich weit zurück — bis es durch eine genial-bewußte Überpflanzung rein italienischer Kunst (die bei uns nie vorkam!), durch die Schule von Fontainebleau, in eben dem Augenblicke wieder zu steigen begann, als Deutschlands bildende Kunst zurücksank, aus ihrem angestammten Bereiche, dem der vornehmlich religiösen Gefühlssprache vertrieben. Vor dem 14. Jahrhundert war ein schwankendes Verhältnis, ein Nehmen und Geben da. In der ottonischen Zeit allen Nachbarn kaiserlich überlegen, hatte die deutsche Kunst gewiß im hohen Mittelalter Vieles von den Franzosen zu lernen (nicht anders als die italienische). Was sie damit tat, war eigen, verdient den höchsten Ruhm und verleiht vordersten Rang. Mit der französischen gemeinsam, war die deutsche Kunst im hohen 13. Jahrhundert der italienischen weit voraus. Denn was ist Niccolò Pisano gegen das gleichzeitige Naumburg, gegen das vorangehende Chartres, Straßburg, Reims, Bamberg! Erst mit Giovanni Pisano, dann mit Giotto, kam eine Verschiebung; jedoch keineswegs eine wirkliche Unterlegenheit deutscher Kunst. Das ganze 14. Jahrhundert bildet eine Kette künstlerischer Eroberungen gerade durch die Deutschen; sie schufen, um nur Weniges zu nennen, das eigentliche Andachtsbild, sie erfanden die plastische Pietà! Die Ehrfurcht, mit der Ghiberti in seinem Kommentar von dem großen deutschen Plastiker in Florenz spricht, ist ein charakteristisches Zeugnis für die nächstfolgende Zeit; es gehört mit dem staunenden Berichte des Aeneas Sylvius über die imposante Schönheit unserer Städte zusammen. Gewiß ist dann im 15. Jahrhundert vieles Befruchtende vom „Burgundischen“, vom Niederländischen, auf unsere Kunst ausgegangen (wie ja auch von Italien zum „Burgundischen“). Aber sie blühte und sie schuf Einzigartiges — selbst wenn wir nur an das denken wollen, was in diesem Buche andeutend behandelt ist. Dehio hat vollkommen Recht, wenn er an der kleinen Cronberger Kirche — als einem Beispiel für sehr viele — eine altdeutsche Kultur des Auges demonstrierte, in der Alles Form war, vom Raume über die Bilder und Figuren bis zum kleinsten Geräte; deutsche Form, nicht französische oder italienische. Er hat ebenso Recht, von einem starken Absturz kurz danach zu sprechen. Deutschland hat um 1800 in einer ebenso unvergleichlich herrlichen geistigen Entfaltung wie um 1500 der Welt ein Schauspiel dichtest gedrängter, überwuchernd reicher Genialität gegeben; aber nicht mehr in bildender Kunst, so vornehm-anständig wenigstens die baulichen Leistungen des deutschen Klassizismus waren. Nur wer sich diese Weiterwanderung der gleichen Genialität aus der Welt der sichtbar erscheinenden in die Welt der ertönenden und erklingenden Geistigkeit, diese Erhaltung der Kraft in sich wandelnden Aggregatzuständen, klarmacht, nur der bekommt das richtige Verhältnis zum Werte der altdeutschen und schließlich aller deutschen Kunst über-

haupt. Die altdeutsche Kunst starb nicht, weil eine „bessere“, fremde, sie verdrängt hätte. Sie starb, weil das deutsche Volk überhaupt bildende Kunst an so hervorragender Stelle nicht mehr wollte. Will man dies zugleich so ausdrücken: die altdeutsche Kunst sei von allen die am tiefsten „mittelalterliche“, so wäre damit ein Stück der Wahrheit ebenfalls getroffen; und heute wird man wohl nicht mehr so sicher wie früher darüber sein, daß dies keinen Ehrentitel bedeute. Aber man möge doch jedenfalls die geschichtlichen Situationen nicht verwechseln. Man möge doch die Erscheinungen einer von eigenen Kräften zurückgedrängten, späteren bildenden Kunst unseres Volkes nicht auf eine Periode zurückprojizieren, wo noch der Nachdruck eines ungebrochenen Gesamtbedürfnisses auf der Sprache durch das Auge ruhte. Man wird später einmal auch außerhalb Deutschlands nicht verstehen können, daß die Deutschen gerade vor den Wundern der altdeutschen Kunst sich den Sinn für Farbe selber abgesprochen haben; vielleicht aber erst recht nicht, daß sie ihre außerordentliche plastische Begabung so tief unter die italienische stellten, die — von dem einen Riesen Michelangelo abgesehen — sowohl nach dem Werte als nach der Menge der Künstler wie der Werke, zur Zeit der letzten Blüte altdeutscher Kunst ebenso wie im 13. Jahrhundert, höchstens noch gerade neben der deutschen genannt werden darf. Die altdeutsche Plastik, die wir hier zu verfolgen versuchten, ist höchste europäische Kunst, erster europäischer Rang — so gut, wie später die deutsche Literatur, ja vielleicht sogar so sehr wie die deutsche symphonische Kunst (die freilich letzter Maßstab ist).

Es ist nur ein schwacher Versuch der Gesamtdarstellung, der nunmehr vorliegt. Unter äußerst ungünstigen Verhältnissen über viele Jahre ausgedehnt, durch den Krieg, durch Krankheiten und kraftraubende Ortswechsel des Verfassers erschwert, einem ständig sich verändernden Wissensstande fortlaufend angepaßt, vor allem auf ein noch immer ganz ungleichmäßig durchforschtes Gebiet angewendet und so, wenn man will, verfrüht, ist diese Arbeit — wie der Verfasser selbst am besten weiß — ungleichmäßig, jedem Sonderkenner verdächtig, zuletzt noch durch die begreiflichen äußeren Schwierigkeiten eines Lieferungswerkes in der Proportion verzerrt. Nötig ist sie dennoch wohl gewesen. Vielleicht sind gewisse Hauptlinien richtig gesehen und werden fruchtbar sein können; vielleicht ist auch die erste Andeutung des Gesamtreichtums ausdrucksvoll geworden — aber Österreich, Tirol, die deutsche Schweiz, Nord-, Mittel- und Ostdeutschland sind zweifellos auch in dieser Beziehung noch nicht zu ihrem Rechte gekommen. Vielleicht aber — und dies wäre dem Verfasser das Wichtigste — hilft diese Arbeit wenigstens den Deutschen selber zu einem höheren geschichtlichen Selbstbewußtsein, einfach nur als ein angedeuteter Weg zu einer Stelle ihrer gewaltigen alten Reichtümer. Gerade das neue Gesamteuropa, auf das wir sicher hinsteuern, an das der Verfasser bei seiner Arbeit ständig gedacht hat, wird als sein Kernvolk ein deutsches Volk brauchen, daß mit dem Bewußtsein einer auf allen Gebieten (immer zu ihrer Zeit) hervortretenden vollkommenen Ebenbürtigkeit in diesem Europa und zu ihm steht.