



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

a) Die frühbarocke und die manieristische Nuance

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

Anton Pilgram, der — im hitzigen Kampfe gegen die Wiener Zunftgenossen — den Orgelfuß und die Kanzel von St. Stephan schuf. Der Verfasser gesteht sein dauerndes Schwanken ein. Er würde den Grablegungs-Meister lieber in der Gegend suchen, aus der auch Meit wuchs: es ist für ihn die wesentlich oberrheinisch wirkende Kunst von Hans Seyffer, nicht seine eigene, aber ihre ganze Atmosphäre. Die Beifiguren der Stuttgarter Kreuzigung in St. Leonhard — gerade diejenigen, die, anders als der Kruzifixus, dem Verfasser vom Heilbronner Altare abzuweichen scheinen, — wäre er geneigt, dem Meister der Grablegung als damaligen Gehilfen Seyffers zuzuschreiben. Und dennoch — auch das Selbstbildnis Pilgrams von der Wiener Kanzel (1513—15) hat mit der Grablegung verblüffende Ähnlichkeiten der Handschrift (der Kenner möge den Aufsatz, in Galls Jahrb. d. Kunstwiss. 1927, I. u. 2. H. sehr genau studieren). Und die zweifellos starke Abweichung des menschlichen Ausdrucks — freier, leichter und schlaffer in Wien — wäre theoretisch durch den Zeitabstand begründbar. Auch hat die Darstellung der Kirchenväter in Wien den Verfasser stets stark an Oberrheinisches erinnert. Die alte Verbindung dahin durch Nikolaus Gerhart liegt freilich damals weit zurück. Aber man möge hier mit Respekt vor Vöges Blick weitere Aufklärung abwarten. Setzte sich Vöges' Auffassung durch — und sie hat manches für sich — so hätten wir eine ganze große Gestalt für das Bild dieser Richtung gewonnen. Wir sind noch immer im Suchen. Eine durchaus hypothetische Vermutung, eine unverbindliche Frage: sollte man nicht in diesen ganzen Komplex die Stuttgarter Beifiguren wirklich mit hineinbeziehen — könnte sie nicht gar Pilgram als Gehilfe Seyffers geschaffen haben? (man vgl. z. B. Vöge, Taf. IX, 2 mit Taf. 40 bei Baum, Niederschwäb. Pl.). Es wäre vielleicht eine Lösung; Pilgram erschiene als Schüler des Oberrheins, die Schwierigkeit, die Münchener Grablegung als österreichisch zu sehen — die Viele empfinden — wäre beseitigt. Die fremden Eindrücke wären in der Jugend als am stärksten begreiflich, der Wiener Pilgram vielleicht ebenso begreiflich im Durchbrechen der eigenen Stammesart in der Reife und auf eigenem Boden. Der ganze Komplex von Werken aber — München, Stuttgart, Wien — gehört hierher. Was er umfaßt, das bedeutet eine selbständige Steigerung des Spätgotischen in das Neue, eine eigenwüchsige Parallele zur italienischen Klassik: neue deutsche Kunst um 1500. (Vgl. Abb. 428—431.)

### 15. Der zweite spätgotische Barock.

#### a) Die frühbarocke und die manieristische Nuance.

Die Kunst um 1500 — noch einmal: der Ausdruck ist an sich gewiß zu neutral und nur als Verabredung erlaubt — war eine aus sich selbst zum Neuen vorgedrungene Spätgotik, war nationale Parallele zu Italien, nicht im Wesentlichen Schulung an Italien. Aber sie konnte schon gelegentlich einzelnes als verwandt Empfundene aufnehmen. Sie blickte noch nicht oder kaum über die Grenze. Sie konnte aber auf Grund dieser doppelten Tatsache — selbständig gewordener Parallele zu Italien und selbständig erworbener Verwandtschaft zu Italien — nach zwei Seiten hin weiter entwickelt werden. Die reine Herausschälung des Statischen, Fülligen, Glatten, Runden, des körperlich Motivierten, des Überschaubaren, konnte zu einer tatsächlich renaissancemäßigen Weise führen, die nun an Italien nicht mehr vorbei konnte. Damit ging fast immer eine Neigung zum thematisch Profanen zusammen. Hierhinein rettete sich alles Formale und Formalistische, das den Zusammenbruch der kirchlichen Kunst durch die Reformation als Tatsache anerkannte und ausnutzte; aller Schönheitssinn an sich, alles Artistische (oftmals insgeheim mit großen alten Kräften verbunden und durch sie genährt). Es ist im Wesentlichen die schönheitsdurstige deutsche Raffaelgeneration, die mit einem großen Teile, ihrer Majorität geradezu, in diese oft kleinmeisterliche und oft auch italistische Kunst, eine Kunst zuletzt für Kenner und Geschmacksmenschen, für höfische oder patrizische Bedürfnisse, hineinging. Eben dies war es, was die deutsche Kunst auf die Dauer weniger als irgendeine andere ertrug: das *l'Art pour l'Art*, das hier schon aufdämmert. Diese Möglichkeit wird der Abschnitt „Renaissancemäßige Richtung“ behandeln. Die andere große Möglichkeit ist nicht zufällig fast ausnahmslos da zutage getreten, wo sich die alten religiösen Kräfte zur Wehr setzten, die im Kunstwerke eine seelische Sprache für das Gotteserleben wußten und suchten. Diese Möglichkeit lag darin, das neue Körpergefühl noch einmal in eine Bewegtheit wie die spätgotische einzufangen, in einer Wiederkehr des Spätgotischen auf

neuen Boden. Es waren die selbsttätigen Kräfte der Spätgotik, die das neue Erlebnis fast unbewußt erzeugt hatten und bei ihm nicht Halt machen konnten. Sie erzeugten einen neuen Bewegungsrausch, eine Steigerung von der bejahten und als zuständig begriffenen Gestalt aus. Damit aber geschah nichts anderes, als was mit der klassischen Kunst Italiens auch geschah. Auch diese verwandelte sich, und zwar in ihren eigenen stärksten Trägern selber, Michelangelo vor allem, aber auch dem letzten Raffael, schnell und zwangläufig in einen ersten Barock. Man kann ihn Frühbarock nennen, muß sich aber sagen, daß er zeitlich vom Hochbarock des 17. Jahrhunderts abgetrennt ist, durch eine bald einsetzende, von jüngeren Kräften getragene manieristische Bewegung, die eine Zeitlang dem ersten Barock chronologisch parallel läuft, ihn dann aber von innen her unterhöhlt und ablöst. „Proto-barock“ wäre also für das, was in vielen Gestalten der Sixtinischen Decke, im ersten Julius-Grabmal, im Moses und den Sklaven als seinen erhaltenen Zeugen, in Raffaels Stanza d'Eliodoro und der Transfiguration auftritt, ein möglicher und sinnvoller Ausdruck. Die Kräfte dieses Früh- oder Proto-barocks gären in Italien unter der Decke des Manierismus weiter, nähern sich sehr deutlich in der zweiten Schicht der Manieristen, der des Tintoretto, des Veronese, des Jean de Boulogne, des Alessandro Vittoria, des Baroccio besonders, der Oberfläche, sprengen sie gelegentlich, tauchen wieder im dritten Manierismus unter — um erst im 17. Jahrhundert, und nun am stärksten in den nordischen Formen, als Hochbarock siegreich hochzusteigen. Italien hatte keine Reformation. Dennoch waren seine Gefahren den deutschen bei sehr anderer Gestalt richtungsverwandt. Es lag schon in der klassischen Kunst ein profanes Element; gewiß ein hohes Ideal menschlicher Würde, — aber seine eigenen Träger ertrugen nicht seine beginnende Entfernung aus dem Religiösen. In Michelangelo wird die Revolte des Bedingtheitsgefühles am deutlichsten. Seine große religiöse Seele will kein *L'Art pour l'Art* (wenn es auch nur als ferne Möglichkeit sich andeutete). Sein Körpergefühl aber ist da, ist unbesieglich, es wächst an der tieferen Aufgabe und dehnt sich nur gewaltiger auf. Die begriffene und bejahte Gestalt wird expansiv; sie setzt sich und von sich aus ihre nächste Umwelt in grandiose Bewegung. Das ist Barock; ob Früh- oder Proto-barock, darüber kann man sich verabreden. Die manieristische Bewegung ist dagegen zunächst zweifellos formalistisch, sie ist sehr bewußt, ist elegant, dekorativ. Die Gestalt ist ihr nichts Expansionsfähiges, sie hat nicht mehr jenes „Selbstgefühl“, das sie in Italien wie in Deutschland — nur der Vollständigkeitsgrad ist verschieden — sich gegen die Spätgotik und durch die „klassische Kunst“ erkämpft hatte. Die Form erscheint nicht mehr als „selbstgewolltes“ Ergebnis der Gestalt, als ihre gesteigerte Selbstgestaltung — die Form wird der Gestalt angetan, ihr auferlegt. Die Entfaltungsrichtung wirkt geradezu umgekehrt: nicht von innen nach außen dehnt und überdehnt sich die Gestalt zur Form; von außen nach innen wird sie gefaßt, gebogen, gepreßt von der „maniera“, die Gestalt von der Form. Daß damit für später eine neue expressive Möglichkeit geschaffen wird, ahnt der frühe Manierismus kaum. Nur in Ausnahmen bringt auch er es schon zum Ausdruck. Die Träger dieser Kunst sind nicht von der gewachsenen Sicherheit der vorigen Generation, sie sind in sich selbst gespalten, nervös, allzu vag, sie sind in ganz neuem Sinne angreifbar, sie liegen fremden Einflüssen weit offen. Sie blicken aus sich heraus. So wird Pontormo durch Dürer eine Zeitlang fast umgeworfen, in seinem Italienischen erschüttert, wie die Nordländer durch Italien. Italismus im Norden oder „Germanismus“ im Süden — gewiß viel weniger verbreitet — sind Parallelerscheinungen manieristischen Grundcharakters. Die „klassische Kunst“ auf beiden Seiten ist national, weil sie aus der Tiefe des Geborenen, also gerade, weil sie aus dem Persönlichen heraufkommt. Die deutsche renaissancemäßige Richtung hat den Keim des Manierismus in sich. (Er wird schon in Hans Vischer leise deutlich, der eine deutsche Parallele zu Fontainebleau ist!) Der

deutsche Frühbarock aber, der „zweite spätgotische Barock“, ist wesentlich national wie der italienische. Reine Betonung der Form führt auf beiden Seiten zunächst nach dem Manieristischen — um später auch da auf neue Art der „Seele“ wieder dienstbar gemacht zu werden (Greco, Pietro Bernini, Münstermann, Ekbert Wolff!). Starkes Eigenerlebnis, Form als seelische Sprache, auf Grund der Kunst um 1500 sich selbst und die Gestalt steigernd, führt auf beiden Seiten zum nationalen Früh- oder Protobarock. Auf beiden Seiten ist es die gleiche Generation, die das vollzieht. Nur — man wolle diese bisher nicht übliche Darstellung als den Zoll an die geschichtliche Wahrheit annehmen, die sie nach bestem Gewissen ist —, nur sind (immer von Leonardo abgesehen), die Träger der deutschen Kunst um 1500 etwas älter, im Durchschnitt kühner, und kommen eben darum, zwar früher und häufiger vorstoßend, auch nur zu einer mehr fragmentarischen Repräsentation des Ideals — ähnlich, aber entschieden stärker als Signorelli oder gar Filippino, mit denen sie ungefähr gleichaltrig sind. (Riemenschneider gehört dem Alter nach zu ihnen, wie in Italien Filippino!) Die deutsche Generation Bartolommeo-Michelangelo ist die Dürers. Sie ist gegen 1475 geboren. Und sie wieder eilt — mit wenigen Ausnahmen — ohne fühlbaren Aufenthalt bei unserer „frühklassischen“ Kunst zu deren nächster Konsequenz. Die aber ist die gleiche, die auch Michelangelo zieht. Es handelt sich hier zunächst um die Kunst der Altersgenossen Michelangelos in Deutschland, generationsgeschichtlich um eine ganz reine Parallele. Auf die Gefahr hin jedoch, die Darstellung scheinbar zu komplizieren, aus dem Wunsche, die Komplikationen des geschichtlich Tatsächlichen einigermaßen zu erfassen, muß noch gesagt werden: auch aus diesem „spätgotischen Barock“ der deutschen Plastik bildet sich eine manieristische Nuance heraus. Wir kommen der üblichen Vorstellung, die diesen Unterschied niemals hervorhebt, entgegen, wenn wir zunächst nur von einer Nuance sprechen. Im Prinzip ist hier freilich mehr. Das Gemeinsame mit dem echten, spätgotischen Barock (dem, der dem echten italienischen Frühbarock, der von ihren eigenen Trägern verwandelten Klassik entspricht), entstammt ganz zweifellos der unmittelbaren persönlichen Schulung dieser „spätgotisch-barocken Manieristen“ bei jenem. In Backoffens wie in H. Leinbergers Werkstatt ist das Auftreten und (sicher unbewußte) Sich-Ablösen dieser neuen Kräfte leicht festzustellen. Es sind aber jüngere Meister, die dem großen Ideal der religiösen Kunst mit einer gewissen Angst sich anpressen und ihm dienen; nervösere, überhitzte, aber weniger expansiv denkende Naturen, die diese Nuance ausprägen. Es ist die Minorität der deutschen Raffaelgeneration. Diese hat sich gespalten. Renaissancemäßig fühlende, oftmals sehr bedeutende Künstler der Form wie Peter und Hermann Vischer die Jüngeren, Hans Daucher, Loyen Hering, Konrad Meit, Peter Flötner, als jüngste Hans Vischer, Hans Schwarz usw., bilden die Majorität. Meister H. L., Benedikt Dreyer, Andreas Morgenstern und andere sind die „treugebliebene“ Minorität. Offenbar sind sie tatsächlich gleichen Alters mit jenen, d. h. eben: Minorität der gleichen Generation. Was zunächst nur Nuance ist, offenbart sich indessen als ein grundsätzlicher Unterschied. Wieder sei betont: Abstraktionen, wie diese, werden nicht gemacht, um das Lebendige einzusperren, sondern um das in ihm Überkreuzte geistig zu erfassen. Claus Berg und Benedikt Dreyer z. B. sind auf lübeckischem Boden Vertreter dieser beiden Arten spätgotischen Barocks — nennen wir sie vorläufig noch so. Aber sie sind es doch nur durch den überwiegenden Charakter ihrer Schöpfungen. Claus Berg, offenbar der Ältere, geht von der bejahten Gestalt aus und weitet sie nach außen; seine Proportion ist unter setzt (ein stets wichtiges Symptom). Dreyer preßt die Gestalt zusammen; seine Proportion ist sehr schlank (wieder symptomatisch!). Trotzdem gibt es bei jedem gelegentliche Annäherung an das andere Prinzip. Versuche ich aber nicht, diese Prinzipien herauszulösen, so entgeht mir eine Möglichkeit nuancierender Erfassung des Wirklichen. Die Abstraktion ist immer nur ein Mittel,



432. Sixt von Stauffen (?), Hl. Sebastian.  
(Photo Staatl. Bildstelle)



433. Hl. Sebastian. München,  
Privatbesitz.

die Anschauung des Lebendigen ist das Ziel. Man vergleiche zu Beginn zwei Sebastiansdarstellungen: die kleine des Berliner Museums (Abb. 432), die neuerdings (ziemlich überzeugend) auf Sixt von Stauffen, einen echten Frühbarockmeister, benannt wird, und den Sebastian aus Privatbesitz (Abb. 433). In beiden rauscht die Gewandung, aber im Berliner Sebastian ist sie Begleitung, nach außen verwiesenes Mitströmen neben einer wundervoll stark gebogenen, in ihrer Fülle und kraftvollen Schönheit bejahten Gestalt. In dem anderen ist sie fast gleichwertiges Element. Die Proportion ist in diesem innerlich jüngeren Werke wieder gotischer! Hinter dem Berliner wartet Rubens, hinter dem anderen der Greco. Im einen ist von der bejahten Gestalt durch erweitertes Durcherlebnis, als ihr Effekt, expansiv die Gesamtform erobert. Im anderen ist in ein Gitter hagerer Gesamtformen die Gestalt mit hineingepreßt, sie dient wieder vorgefaßten Linien, sie erzeugt sie nicht aus der schwellenden Kraft ihrer eigenen dehnungskräftigen Massivität. Wer diesen tiefgrundsätzlichen Unterschied als den Gegensatz der Entfaltungsrichtung, der er ist, begriffen hat, der wird mit dem Versuche einer Scheidung — der die gemeinsame Basis gegenüber der renaissancemäßigen Richtung, damit auch den Unterschied des bewegten („barocken“) Manierismus gegen den renaissancemäßigen betont und anerkennt — einverstanden sein. Wir versuchen eine kurze Darstellung, zunächst also des „echten Früh-