



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

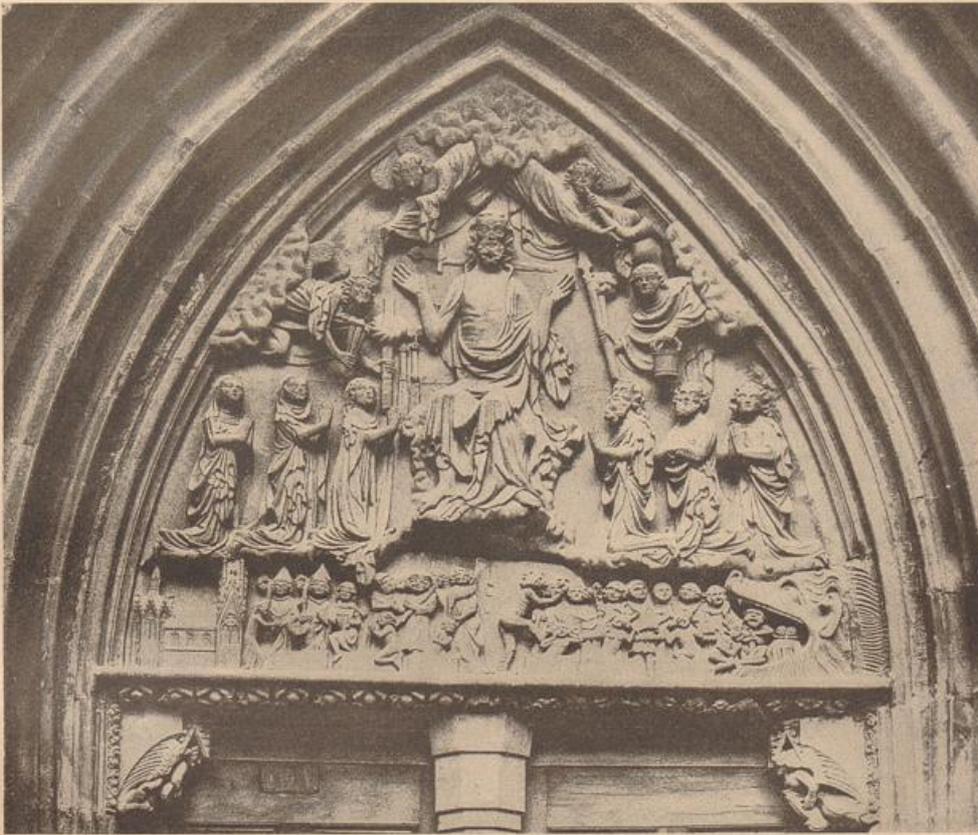
Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

1. Der Begriff des Plastischen in der spätmittelalterlichen Kunst
Deutschlands

urn:nbn:de:hbz:466:1-41993



1. Bogenfeld des Westportales am Kapellenturm in Rottweil.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

Grundlegung

1. Der Begriff des Plastischen in der spätmittelalterlichen Kunst Deutschlands

Die deutsche Plastik des späteren Mittelalters ist dem heutigen Bewußtsein fremd; fremder als die Malerei, die ihren Ausgang begleitete, viel fremder als die Baukunst, die an ihrem Eingange stand. Sie ist zwar — den schwersten Schicksalen zum Trotz — mit vielen Tausenden von Werken (ohne Übertreibung!) auf uns gekommen. Sie ist auch nicht arm, sondern sogar auffallend reich an Meisterwerken hohen Ranges. Es sind Schöpfungen darunter, die man nur zu veröffentlichen braucht, um die Empfänglichen auf der Stelle gewonnen zu haben (Abb. 2). Aber neben ihnen steht eine Fülle von Werken, deren Größe erst dem eifriger Werbenden sich erschließt. Und beide Arten umfließt (und verdeckt oft) eine Menge ge-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

1



2. Ausschnitt aus der Beweinung Christi im Limburger Dommuseum. Mittelrheinische Thonplastik des frühen 15. Jahrhunderts. Aus: Back, Mittelrheinische Kunst.

ringerer Leistungen, die zum Handwerke, zuweilen noch darunter, sinken und mit dem gleichen Ansprüche aufzutreten scheinen. Das Allerfremdeste ist heute noch das Ganze selbst, die Entfaltung der Werke durch die Geschichte — das Fremdeste und das Herrlichste zugleich, eine großartige Handlung des menschlichen Geistes voller Spannungen, voller verbissener Mühen und heldenhafter Siege mit dem Ausgange eines Trauerspiels.

Man kann sich hier und da dem Einzelnen nähern; überall treten große Wirkungen heraus, die einsam genossen werden wollen — das Ganze verlangt doch noch eine Arbeit nicht nur der Forschung, sondern vor allem des Gefühls, die der Gelehrte allmählich nicht mehr merkt, der ernsthaft Zugewandte jedoch zum Anfange stets schwer zu spüren

bekommt. Das Ziel des Handbuches ist die Darstellung der lebendigen, geschichtlichen Verbindung. Aber auch zu ihr führt der Weg nur über einige Überlegungen, die der begrifflichen Grundlage dienen und die dadurch nicht überflüssig, sondern nur bestätigt werden, daß ein glückliches Gefühl für den Genuß ihrer entraten kann.

Wir wollen „lebendige“ Geschichte künstlerischer Vorstellungen treiben. Die Träger dieser Art Geschichte aber, die Erlebenden selbst, sind Menschen, die gestorben sind und dennoch mit uns zusammenhängen, die unbedingt anders waren als wir, weil sie früher lebten, und die uns doch verwandt sein müssen, weil wir von ihnen abstammen. Unser eigenes Menschentum ist aus den unauslöschlichen Erlebnissen körperlich Vergangener errichtet. Irgendwo müssen doch noch Zugänge liegen. Der Trieb, diese verdeckten Zugänge aufzugraben und sich durch sie hindurch zum Gewesenen zurückzubauen — das menschlich Starke aller Geschichtsforschung und in seiner Art auch eine Überwindung des Todes —, ist im vergangenen Jahrhundert, dessen philosophische Fähigkeiten wir im übrigen gering einschätzen, zweifellos gut vorangekommen. Wir nennen den Erfolg davon die „Objektivität“. Es ist das Bewußtsein von der Andersartigkeit alles vergangenen Lebens. Dieses Bewußtsein, übersteigert bis zum Gefühle der völligen Unerreichbarkeit früheren Seelenlebens und wohl auch unterirdisch gespeist von gewissen Absichten der neuesten Kunst auf das verlorene „Elementare“, hat den Büchern Wilhelm Worringers den Boden für ihren so breiten Erfolg bereitet. (Es liegt mir gänzlich fern, damit ein Werturteil über die Leistung selbst auszusprechen.) Die brauchbare und notwendige Erkenntnis, die darin steckt, ist den höheren Formen der Kunstwissenschaft allgemein zu eigen. Alle heutige Geschichte überhaupt steht zu der älteren Vergangenheitsbetrachtung in einem Punkte ähnlich, wie die Sternkunde zur „Sterndeutung“; sie will nicht einfach nützliche Beziehungen auf das Wohl des Ichs, sondern ein klares Bild von dem, „was ist“. Eben dieses Ziel aber, dem für die Welt der Himmelskörper die Mathematik zur Waffe dient, ist für uns verdunkelt und erschwert, wenn es sich um Geistesgeschichte handelt. Wir sind selbst im Flusse — und das, was wir sehen wollen, ist im gewissen Sinne „verflossen“.

Ohne diese Besinnung, ohne diese Besonnenheit darf man nicht an alte deutsche Plastik herantreten. Man muß sich als erstes festlegen, daß wir in den erhaltenen Kunstwerken ein vergangenes und andersartiges Wollen anzuerkennen haben, und nicht einfach die unvollkommene Vorform des unserigen. Wahrscheinlich bedarf es darum doch nicht so schwieriger und so allgemeiner Konstruktionen, wie sie Worringer gezogen hat, um uns von dem Banne unseres eigenen Wollens für die Erkenntnis des Vergangenen loszubringen. Aber die Notwendigkeit dieser Loslösung ist außer jedem Zweifel. Begleitweise haben wir etwa an unserem Verhältnis zur ostasiatischen Kunst. Wohin kämen wir auch da, wenn wir das anders gewollte Fremde nur als das nicht gekonnte Eigene ansähen? Die erste Forderung weist nämlich weiter auf eine zweite: Der materialistische Wahn — in der Zeit des bösesten philosophischen Tiefstandes festgeprägt! — als liefere alle Kunstgeschichte nur das Bild eines Wettlaufes um die „Naturwahrheit“, als könne man nach dem Grade der erreichten „Naturwahrheit“ die Vollkommenheit einer Zeit abschätzen, ist gerade hier, wo man allzu oft und grundlos und jedenfalls zu ausschließlich von „Realismus“ redet, gänzlich aufzugeben. So wenig „Entwicklung“ heißt, daß die Kunstwerke immer besser würden, so wenig sagen „gut“ wie „besser“ im Begriffe der künstlerischen Vollendung überhaupt etwas über den Grad der angewendeten Naturbeobachtung aus. Selbstverständlich darf man deren treibende Kraft nicht hinwegleugnen. Auch sie ist sehr oft und gerade auf unserem Gebiete gewollt worden; und wo sie gewollt wurde, wird man Grade des Erreichens genau so gut wie bei jeder anders



3. Teil vom Relief des Nordportales an der Prager Teynkirche.
Aus: Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Wien 1908.

laufenden Willensrichtung feststellen können. Man darf sich doch z. B. ja nicht einreden, ein großer Meister, der auf uns „primitiv“ und fremd wirkt, etwa einer des 12. Jahrhunderts, wie der Fassadenmeister von St. Trophimes in Arles, habe den gleichen Schatz an anatomischem Wissen und an Naturbeobachtung besessen, der heute in dem allgemeinen Bewußtsein lebt, und er habe nur in freier Entschliebung zugunsten der „architektonischen Wirkung“ auf die Anwendung verzichtet. Man begegnet neuerdings solchen Gedanken nicht selten — unbegreiflich, wenn man geschichtlich denkt, wohl begreiflich in einer Zeit, die das Übermaß an beobachtendem Wissen als eine Belastung der eindrucksvollen Form von sich werfen will. Dieses Übermaß ist ein modernes Leiden. Der Meister von Arles hatte unbedingt nicht die gleiche Erfahrung, die nach ihm viele Schwächere besaßen, die heute dem mäßigen Zögling der Akademien zugute kommt. Er erreichte trotzdem eine vollkommene Plastik, weil sich ihm die natürlichen Eindrücke von selbst in neuen Formen abkürzten und weil er denjenigen Grad von Erfahrung, den er wirklich besaß (nicht einen, den er erstrebte!) frei und sicher zum Ausdruck eines inneren Bildes gestaltete. Der heute umgehende Gedanke, eine vorhandene Naturerfahrung sei damals freiwillig nicht angewendet, ist genau so falsch, jedoch nicht falscher als der noch immer häufige Glaube, eine erstrebte Naturwahrheit sei nur noch nicht erreicht. Der „primitive“ Meister kann groß oder klein sein, genau so wie der Meister, dessen Naturerfahrung ihn für uns „modern“ macht (oder machte). „Natur“ kann durchaus ein Element der Bewegung sein, sie kann die Form selber vorwärts treiben — aber immer nur die Form selbst, in einem weiteren Sinne, der sie als ein freies Gefäß des Seelischen erfaßt, ist das Entscheidende. Man kann also ein großer Künstler sein, gerade indem man sich auf dasjenige Maß von Naturerfahrung beschränkt, das dem Wissen der eigenen Zeit



4. Maria, Statue des 13. Jahrhunderts
im Bamberger Dome.



5. Muttergottes von der Ecke des
Rottweiler Kapellenturmes (vor Mitte
14. Jahrh.). Phot. Hebsacker-Rottweil.

entspricht. Man kann also auch ein großer Plastiker sein, ohne seine Aufgabe in der richtigen Darstellung der organischen Vergliederung des Körpers zu finden. Daß diese Tatsache uns noch immer ungewöhnlich vorkommt, wird in diesem Falle wohl wirklich mit Recht einer allgemeinen Abhängigkeit der Auffassung künstlerischer Leistungen von der Renaissance zugeschrieben. Der bewußte Umblick in der Welt des Organischen, das anatomische Wissen, das als Absicht schon ein Geschenk der Renaissance ist, hat die Bewertung anders gewollter Kunst sicherlich schwer belastet. Und wenn heute die unsterbliche Kraft der alten deutschen Plastik langsam in das allgemeinere Bewußtsein einzudringen scheint, so ist es wohl kein Zufall, daß gleichzeitig jene Belastung des ästhetischen Gefühles ebenfalls allgemeiner zurückweicht. Von den Schönheitswerten der Renaissance her sieht die deutsche Plastik tatsächlich

wie verrutschte Antike aus — und sie ist es doch höchstens hier und da bei späteren Italisten —, auf diesen Standpunkt hin wird sie gerade an den Stellen ihrer höchsten Kraft „verkrüppelt“ wirken. Und „verkrüppelt“ ist schon eine Übertragung aus der mehr wissenden Beobachtung des Leiblichen. Um unsere Plastik überhaupt als Plastik zu empfinden [und nicht etwa als eine Graphik in Stein und Holz] muß man den Begriff des Plastischen selbst erweitern — über eine künstliche Verengerung hinaus, die übrigens z. B. auch die ägyptische Kunst ausschließen müßte. Man darf ihn nicht so sehr vom dargestellten Gegenstande abhängig machen; man muß sich fragen, welche Kräfte im Beschauer angerufen werden. Plastik haben wir da, wo unsere Fähigkeit, organisch körperhafte Formen aus dem Raume herauszuheben, die gleiche Fähigkeit, die wir sonst rein empfangend auch außerhalb des Künstlerischen anwenden, — wo diese Fähigkeit in schöpferisch gebender Weise ausgenutzt wird, wo man ihr neue, vom Künstler gewollte Zusammenhänge anbietet. Auch so noch wird die für den Begriff der Plastik unerläßliche Erweckung der Vorstellung „Mensch“ und „Lebewesen“ mit erfaßt. Denn daß jene Zusammenhänge möglichst genau mit den „wirklichen“ zusammenfallen müßten, ist eigentlich nur eine Voraussetzung. Verbindungen doch noch als Verbindungen aufzufassen, d. h. die geformte Masse als „menschlich“ zu empfinden (Abb. 3).



6. Hl. Andreas, Pfeilerstatue vom Domchor zu Köln. Phot. von Herrn Dombaumeister Hertel-Köln.

Auch vor einer ägyptischen Statue, die die wirklichen Zusammenhänge der Gliedmaßen nur sehr frei umschreibt, sie durch neue Zusammenhänge der Massen und Flächen ersetzt, arbeitet unser plastisches Gefühl auf den vom „Natürlichen“ abweichenden Wegen mit, und empfindet durchaus noch das Gleichnis des Menschlichen. Das Ägyptische freilich legt gleichzeitig einen gewissen Wert auf das Anorganische, — auf das Unveränderliche als den Ausdruck des Ewigen. Die deutsche Plastik des späten Mittelalters geht genau nach der anderen Seite; sie sucht sehr oft gerade den Ausdruck alles an sich Unsichtbaren, den höchsten Ausdruck gerade des Veränderlichen, das hinter der Erscheinung lebt, des Geistigen. Aber die Abkürzungen, die sie für den Weg von einem Ausdrucksträger zum anderen, von der Hand zum Kopfe z. B. wählt, werden durch die gleiche Fähigkeit, von der das Ägyptische ausgeht, ermöglicht: die Fähigkeit unserer Sinne, auch andere, als die „wirklichen“

Das Gefühl für das organische Gerüst des Leibes, für die anatomische „Wahrheit“, ist eben nur ein Unterteil des gesamten plastischen Empfindens. Wir dürfen — und wir müssen! — den Begriff der plastischen Absicht ausdehnen auf alle körperhafte Gestaltung,

die die Anregungen unseres Körpergefühles, zuletzt wohl unseres Tastgefühles auf das Erlebnis des Menschlichen hin verarbeitet. Die ganze nordische Plastik tut das in sehr eigenartiger Weise. Sie begreift Körper und Gewand als ein gemeinsames Etwas, das zu freiem Ausdrucke geformt wird. Sie will gar nicht, daß wir den ohnehin verdeckten und in seinen Teilen frei zusammengesetzten „Körper“ hinter dem Gewande als richtig empfinden. Unsere plastische Lust kann vor dieser neuen, nicht willkürlichen, sondern gesetzmäßigen, nur nicht „naturgesetzmäßigen“ Bildung, vor diesem geistig geschaffenen Dritten, jeden ihrer Grade entfalten. Sie kann hier durch tiefe Unterschneidung, durch Kehlung und Wulste den Eindruck stark bewegter Wucht, dort in zarten Abständen den Eindruck feineren Verhaltens, hier Steigung, dort Lagerung, vor allem Lodern, Zucken, Schwelen, alle Formen beweglichen Lebens und hinter allem Beweglichen das Menschliche empfinden, — auch ohne die Befriedigung unseres exakten

Wissens. Denn es ist wirklich nicht einfach unser Wissen von Fleisch und Bein, das hier nach seinen eigenen Gesetzen gleichsam an der Figur herumgeführt würde; es ist vielmehr unsere angeborene Fähigkeit, die Dinge „rund“ zu sehen, die nicht nur in flachen Linien, sondern in körperhafter Bewegung vorwärts, rückwärts, herum — und immer durch eine schöpferische Macht! — geführt, sich im Begreifen der Figur als plastische Lust ergeht.

Und nichts verwehrt, vieles erleichtert vielmehr, daß gerade so auch der Ausdruck des Verborgenen, das hinter den Körpern lebt, uns vermittelt wird. — So, und nur so, begreift man, daß die nordische, besonders die deutsche Entwicklung stellenweise genau umgekehrt verläuft, als der empfängliche Unwissende, den die Ästhetik der Renaissance noch bindet,



7. Zwei hl. Frauen vom Südportal des Augsburger Domchores.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.



8. Muttergottes. Farbige gefaßte Holzfigur um 1430 im Ostchor von St. Sebaldus in Nürnberg.

Nach Sauerlandt, *Mittelalterliche Plastik*: Verlag Langewiesche.

erwarten wird. Im 13. Jahrhundert haben die nordischen Völker zum ersten Male — und vielleicht auch gleich zum letzten Male! — eine plastische Absicht erreicht, die jener der Griechen nahe kam, natürlich unter den ganz anderen Bedingungen, daß sie niemals so vom Anfang an auf den Körper ausgingen, daß sie vielmehr mit der antiken Absicht noch nicht gewachsenen Kräften den Ansatz ihrer schöpferischen Arbeit erleben mußten und daß sie doch schon die Antike überall vor sich sahen. Das Große, das einmal da war, ließ sich nicht mehr ausscheiden. Aber es bot sich, obgleich es immer da gewesen und durch zahllose Reste sowie die Umarbeitungen der byzantinischen Kunst immer wieder vor Augen gehalten war, doch erst genau an dem Punkte dem Norden an, als dieser von sich aus Ähnliches wollte. Von diesem Augenblicke an gewannen im 13. Jahrhundert die Werke fast plötzlich etwas, das der „Schönheit“ der Antike nahe kam. Man war ihr im 13. Jahrhundert weit näher, als in den folgenden. Volle 150 Jahre der größten künstlerischen Fortschritte, der größten Eroberung neuer Darstellungsmöglichkeiten hat man genau dazu angewendet, sich von dieser Schönheit — zu entfernen (Abb. 4—7). Und an der berühmten sogenannten „Wende“ zur Renaissance, in der Zeit um 1400, schwillt zwar das Gefühl für die Körperlichkeit des geformten Werkes mächtig an — aber es wendet sich darum doch noch keineswegs gleich dem Körper des darunter gedachten Menschen zu (und wieder um 1460 vielleicht noch weniger als um 1400): es kommt weit mehr dem Gewande zugute. Die Körperhaftigkeit kann im Gewande wohnen, das Gewand kann plastisch sein und zwar in sehr verschiedenen Graden, genau so gut wie

zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern die Behandlung des nackten Menschen (Abb. 8). Dieser Anspruch ist bald nach 1500 wieder deutlicher — und das späte 15. Jahrhundert wirkt „gotischer“ als das frühe, die Zeit um 1500 dadurch der um 1400 ähnlicher, als der um 1470! Es ist sicher, wir brauchen einen erweiterten Begriff des Plastischen, erweitert auf alle in sich selbst gelungene tastbare Form, die menschlich verstanden wird. Die Grade, nach denen ihre immer selbstgesetzte Ordnung der anatomisch wirklichen entspricht, können den Maßstab des Plastischen nicht abgeben.

Diese Erkenntnis ist gerade dazu nötig, um der deutschen Plastik des späten Mittelalters als Form gerecht zu werden. Man hat sich ihr gegenüber sehr oft zu helfen versucht, indem man sie, genau betrachtet, gar nicht als Form ansah. Von so armseligen Verdrehungen, als habe der Norden die „Wahrheit“, der Süden die „Schönheit“ erstrebt, wollen wir gar nicht reden. Aber auch die zum ersten Male durch Anton Springer gründlich vertretene Erkenntnis von der lehrhaften Bedeutung aller mittelalterlichen Kunst, von ihrer Rolle als Auslegerin der Heilswahrheiten, von den Zusammenhängen mit der Predigt, den Evangelien und Episteln, den geistlichen Schauspielen, diese ganze sehr richtige und durch wertvolle Arbeit (BeiBel, Mone, Kraus, Sauer, Ficker, Paul Weber) erweiterte oder vorbereitete Erkenntnis betrifft ja schließlich doch nur erst die Gelegenheit, an der sich die Form entfaltet. Sie kann die Stoffe vorschreiben und noch in die Motive eindringen. Das sind immer noch erst Gelegenheiten, die Form zu entfalten. Die Darstellung dieser Entfaltung selbst aber kann in einem ziemlich hohen Grade unabhängig gegeben werden. Man wird gewiß in jedem Falle gut tun, sich über die allgemeinen geschichtlichen Vorbedingungen klar zu bleiben. Aber der Abstand zwischen der auftraggebenden Gelegenheit und der Form darf nicht vergessen werden. Gerade neuerdings spiegelt sich in Anfängerarbeiten die so „praktische“ Richtung des neuen Deutschtums in erstaunlich gedankenschwachen Umgehungen des wirklichen Problems; als habe man etwa im 15. Jahrhundert noch kein „Schönheitsideal“ besessen, sondern sich lediglich auf die „Heilswahrheiten“ bezogen. Nein — gerade, wie man das tat, das eben ist in diesem Falle der eigentliche Inhalt der Kunstgeschichte. Zweifellos, das kirchliche Gefühl war der Auftraggeber unserer gesamten älteren Kunst — aber als Kunst hat sie für diesen wie für jeden anderen Auftraggeber immer genau das geleistet, was ihr eigenes Ziel war, beseelte Form. Die Wandlungen, die diese erlebte, bilden ein einheitliches Geschehen. Und auf dieser Tatsache beruht das Ziel, das sich das Handbuch setzt, gerade indem es versuchen wird, die stofflichen Nachweise zu versammeln: Stilgeschichte.