



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Aussagen zur Kunst

Pinder, Wilhelm

Köln, 1949

Mittelalter

**urn:nbn:de:hbz:466:1-42105**

## MITTELALTER

Es ist das Große an aller mittelalterlichen Kunst, daß sie *verehrt*, aber nicht *betrachtet* werden will. Wirkliche Plastik wird in einen realen Kirchenraum hineingestellt, ohne Rücksicht darauf, ob sie dort zu *sehen* ist oder nicht. Die Anerkennung eines Betrachters und seines Standpunktes dem Kunstwerk gegenüber bedeutet eine völlige Zersetzung dieses mittelalterlichen Gefühls. Die Perspektive ist deutlichster Ausdruck dieser neuen Anschauung. (Der Augenpunkt setzt *Augen* voraus!) Selbstverständlich hat auch die Perspektive ihre Größe — ganz abgesehen davon, daß sie dem Künstler ein neues „Können“ abverlangt: sie verlebendigt und vergegenwärtigt, sie wirkt vor allem formverfestigend. Aber alles, was es bis heute noch an Krisen in der Kunst gegeben hat, ist Folge dieses „Sündenfalls“, der damals (um 1400) allerdings mit historischer Notwendigkeit eintrat. Es war die Zeit, da mit der erstmaligen Anerkennung des Betrachters auch ein „Richtigkeits-Standpunkt“ (der an sich kein künstlerischer ist) dem Kunstwerk gegenüber eingenommen wurde. Nicht mehr eine verehrende Menge wird vorgestellt, sondern ein Einzelner, der sich beim Entstehen des Werkes objektiviert im Künstler selbst, und zwar — als Abstraktion — in seinem Auge. Damit taucht ein neues Problem auf, das von allen echten Künstlern, die mehr als bloße Theoretiker waren, gelöst wurde: die Überwindung der einfachen „Richtigkeit“ durch eine übergeordnete *Wahrheit*.

\*

Das Kunstwerk des echten Mittelalters (vor 1400) will zwar auch wirken, aber nicht um seiner selbst willen. Es will *erbauen*. Religiöse Erbauung ist sein eigentlicher, bewußter Sinn. Es kennt keinen Betrachter, kein „Publikum“. Es wendet sich nicht an den genießenden, sondern an den verehrenden Menschen, die *Gemeinde*.

\*

Idee und Situation. — Die Idee ist etwas Mittelbares, Abstraktes. Sie wird sichtbar gemacht durch ein Symbol. Dies ist ein Schriftzeichen, zu ihm gehört daher notwendigerweise die Fläche. Situation ist etwas Vorübergehendes, ist zeitlich und räumlich bestimmt und gehört in die Erscheinungswelt; Körperhaftes verwirklicht sich im Raum: ein Erbe der echten Antike. Das eigentliche Mittelalter ist eine Synthese, eine Begegnung von Bild und Schrift, von Idee und Situation.

\*

Man kommt der mittelalterlichen Kunst niemals ganz nahe, wenn man das *optische* Sehen nicht abstreift.

\*

Das Hauptanliegen des Mittelalters ist die Gestaltung des sakralen Raumes. Diese Fragen beschäftigen die damalige Menschheit ebenso stark und haben etwas ähnlich Quälendes wie die Vervollkommnung von Automobil und Flugzeug in der Jetztzeit.

\*

Die großen Kathedralen des Mittelalters entstanden nicht aus irgend einem besonderen Zweck oder etwa aus dem Bedürfnis nach Raum für die Gemeinde, sondern (wie Dehio es einmal nannte) aus einer Art „heiligem Wahnsinn“.

Sie wurden geschaffen aus einer Stimmung heraus, die über alle Zweckideen erhaben war.

\*

Man darf in der Baukunst, besonders der mittelalterlichen, nicht in dem Sinne nach dem eigentlichen Schöpfer fragen wie bei dem frei und unbeauftragt schaffenden Künstler eines anderen Kunstzweiges. Die Frage: Baukünstler oder nur Bauleiter? ist sehr oft ein kaum zu lösendes Problem in der Kunstgeschichte.

\*

(Bei einem Überblick über die Architektur des Mittelalters:)

Die alten Meister haben — Gott sei Dank! — nicht „Kunstgeschichte“ gebaut.

\*

Eine basilikale Kathedrale kann man nur erleben, während man selbst in Bewegung ist; wer dagegen in einer Hallenkirche steht, umfaßt mit einem einzigen Blick den ganzen Raum.

\*

Der Gedanke einer Wölbung des Mittelschiffs ist ein Gedanke der großen, echt monumentalen Baukunst.

\*

Der Weg der mittelalterlichen Baukunst zielt hin auf eine Durchmonumentalisierung der Basilika. Dazu kommt — im Abendland — die Überwindung der basilikalischen Raumleere, die Gliederung des Raumes, seine strophische Auflösung in Travéen. Das Gewölbe ist für den nordischen Menschen keine der geraden Wand aufgesetzte Schale, sondern eine Fortsetzung der Wände von

unten her, ihre diagonale Durchdringung. In dem Streben nach Verwirklichung dieses mittelalterlichen Formenideals stellt die Gotik nur eine von mehreren Möglichkeiten dar.

\*

Der Dom zu Speyer ist in seiner ursprünglichen Gestalt das Kühnste und Grandioseste, was mittelalterliche Baukunst hervorgebracht hat, und wurde so das stolzeste Bauwerk Europas: die erste kreuzgewölbte Basilika großen Maßstabes. Hier verliert die Säule jedes menschliche Maß und wird in Verbindung mit dem Bogen zu einer Funktion des Raumes, zum Dienst. Der Außenbau läßt trotz vieler unechter Neuerungen noch die ursprüngliche Gewalt und Monumentalität erkennen. Die umgebende Landschaft ist als sehr wesentlicher Faktor mit einbezogen. Der Dom, mit seiner Ostseite dem Rhein zugekehrt, wirkt wie ein Schiff, das mit gewaltigem Bug den Fluten zustrebt.

\*

Für die deutschen Dome Bamberg und Naumburg sind Stil und Geschichte *eins*. Ihre Einheit quillt aus einem tiefen Geheimnis des Mittelalters: dem des Bauwerks als *Person*.

\*

Von der ganzen frühmittelalterlichen Kunst, jedenfalls diesseits der Alpen, gilt der Satz: Wer nicht mit der Gotik geht, bleibt zurück.

\*

Gotik ist durchaus nicht gleichbedeutend mit Ablehnung der Welt. Es gibt auch eine *fromme* Bejahung des Diesseitigen.

\*

Das nordische Wesen der gotischen Architektur läßt sich nicht wegdisputieren.

\*

Die Gotik ist eine geradlinig vom Romanischen her erreichte Konsequenz derjenigen Bewegung, die eine Durchbildung der Einzeltravée zur schmiegsamen Summanden zum Ziel hat. In Frankreich wird dieses Ziel zuerst erreicht: insofern, als man dort innerhalb der gesamt-europäischen Bewegung durch Gradverschiebung des Zielgedankens auf seine Verwirklichung hin schließlich zu einer besonderen *qualitas* vordringt.

\*

In der eigentlichen Hochgotik wird die Wand zum „notwendigen Übel“. Sie ist nur noch ein Bündel von objektivierten Energielinien. Alles wird aufgelöst, durchlichtet. Das Aufbausystem ist mit letzter Folgerichtigkeit logisch-mathematisch durchgeführt, von unten herauf bis zum vollkommenen Ineinander-verschmelzen der beiden Wände im Kreuzrippengewölbe. (Erst das Kreuzrippengewölbe bringt die Erfüllung einer Durchrhythmisierung des basilikalen Raumbildes.) Diese Konsequenz entspringt der echt französischen *ratio*, die durch ihre Steigerung für uns etwas Metaphysisches versinnlicht.

\*

In der Gotik ist die geistige Klarheit des Denkens viel stärker als jenes „mystische Gefühl“, das man gewöhnlich herausliest.

\*

Die „klassische Reihe“ der französischen Hochgotik, beginnend mit der Kathedrale von Chartres, ist eine ungewöhnlich schnelle zeitliche Folge von höchst bedeutenden Bauwerken. Sie entspringen keiner praktischen Notwendigkeit, sondern einem geistigen Bedürfnis der Zeit.

\*

Die gotische Kirche hat ihre höchsten Werte in den Zonen, die nicht in der Realität abschreitbar sind.

\*

Die Wandbemalung romanischer Kirchen geht in der Gotik — als selbstverständliche Folge der Wandverdrängung — verloren und wird nun auf die Glasfenster übertragen. Dadurch bekommt die Farbigkeit gotischer Kirchen ihre besondere atmosphärische Transparenz. Das Glas ist in hochgotischen Kirchen ein Mittelding zwischen farbigem Bild und transparenter Wand; es schafft eine entwirklichende Atmosphäre.

\*

Das technisch notwendige Gegengewicht zur Auflösung der Wand im Inneren bildet das raffiniert nach außen verlegte Strebewerk hochgotischer Kirchen. Es hat, allein vom Außenbau her betrachtet, keinerlei Selbstzweck; daher die ursprüngliche Abwehr des deutschen Denkens gegen dieses echt französische Prinzip. Denn in Deutschland gilt auch für einen gotischen Bau: Innen und Außen sind nur zwei Gesichter derselben architektonischen Grundidee, — in Frankreich dagegen: Alles muß dienen, um die feine *élégance* einer absoluten Linearität durchsetzen zu können. Es ist die Emanzipation des Mittels um des einen großen Zieles — der Wandauflösung — willen.

\*

Der basilikale Tiefenzug bleibt auch in der Hochgotik erhalten, jedoch spielt er sich nun sozusagen in zwei Zonen ab: Von der Schreitbahn des Fußbodens aus wird der Blick des Auges in den Raum hinein entsendet, und diese optischen Verbindungen werden in der weiteren Entwicklung immer mehr objektiviert, so daß sich

schließlich ein *Weg des Auges* ablöst, der nicht mehr abschreitbar ist. Diese Anerkennung der *Blicke* — wie überhaupt eines im Kirchenraum stehenden Betrachters — entspringt einem optischen Gefühl und bedeutet im Grunde schon das Ende des Mittelalters.

\*

Im 12. Jahrhundert entwickelt sich der neue plastische Stil. Er erscheint „primitiv“ gegenüber dem, was das 13. Jahrhundert dann später hervorbringt, das kommende Zeitalter der echten Plastik. Der Übergang vollzieht sich nicht ruckartig, auch nicht langsam im Sinne eines „Fortschritts“, sondern — wie alles Starke und Lebendige — in der Form des Kampfes. Er hat wohl seine bestimmte Richtung, sein Ergebnis ist aber nicht ein „Besser-werden“ dem Früheren gegenüber. Will man für solche geschichtlichen Vorgänge einen Vergleich aus den Naturwissenschaften heranziehen, so hält man sich am besten an das Bild von der Erhaltung der Energie: *Kraft-Umwandlung*, nicht *Kraft-Vermehrung!*

\*

Um 1200 stehen wir an dem sehr wesentlichen Punkte einer spezifisch deutschen Verbindung von Plastik und Architektur. Echt mittelalterlich ist der Weg, auf dem sie erreicht wird: durch Vergrößerung von Kleinformen zur monumentalen Großform, die sich als *innerlich* gesteigerte, als wirklich *übersetzte* Kleinform darstellt.

\*

In der Frühzeit des plastischen Zeitalters gibt es auf deutschem Boden nur wenige Werke einer statuarischen Bauplastik. Denn sie steht im engsten Zusammenhange mit der Entwicklung der

gotischen Kathedrale, deren Ursprungsland Frankreich ist. Die deutsche Plastik denkt, schon in dieser frühen Zeit, individualistischer. Sie entsteht vielfach als Vergrößerung von Kleinformen und ist vorwiegend Innenraumplastik. Anders in Frankreich: aus der Verlebendigung tektonischer Werte an der Architektur selbst entsteht die statuarische Freiluftplastik (Bauplastik), und zwar als ein Strom konsequenter Fortentwicklung unter stetiger Weitervererbung der Formenwelt. In Deutschland vollzieht sich die Entwicklung folgelos, ohne Zusammenhang mit der Architektur, ohne „Schulen“.

\*

Die nordfranzösische Landschaft der Gotik ist die einzige, in der die überkant gesehene Gewändefigur mit ungewöhnlicher Energie zur Grundlage für die Gesamtentwicklung der Plastik gemacht wird. Hier wird die Plattform geschaffen, von der aus man in das 13. Jahrhundert gelangt. Die Krönung dieser ganzen Bewegung erfolgte in Deutschland, die Arbeit des *Weges* jedoch wurde zu einem wichtigen Teile in Nordfrankreich geleistet: Das Kronland ist die Hohe Schule der architekturgebundenen monumentalen Statuarik. Sie setzt die südliche Skulptur, aber auch die normannische Architektur voraus; so geht die Skulptur im wesentlichen auf Romanisches, die Architektur dagegen auf Germanisches zurück.

\*

Gotischer Stil und die Figurenplastik der abgetreppten Gewändeportale sind unlöslich miteinander verbunden.

\*

In Nordfrankreich, dem Ursprungslande der Gotik, entwickelt sich die Plastik an der Architektur, also in engstem Zusammenhange mit ihr. Zunächst hat es den Anschein, als ob der Druck, den die Architektur auf die Figuren ausübt, zu stark sei, um ihre Entfaltung zur Freistatue zuzulassen. Dennoch findet später eine Emanzipation der Figur aus ihrem architektonischen Gebundensein heraus statt. So erfolgt schließlich eine Annäherung an Deutschland, das auf einem völlig entgegengesetzten, aber nicht minder konsequent durchgeführten Wege gleichfalls zur Freistatue kam; eine Tatsache, die von der französischen Forschung bis heute noch totgeschwiegen wird.

\*

Zweierlei Arten von Plastik treten uns entgegen, wenn wir das Heranwachsen des plastischen Zeitalters verfolgen:

1. Die rein dekorative „Streuplastik“ — an Kirchenwänden sozusagen „schwimmende“ Reliefs, Äußerungen mehr einer Gefühls- als einer Gedankenwelt, chaotisch-formlos, oft traumhaft und wie unterirdisch wirkend. Sie ist besonders reich in oberrheinischen Gebieten, so im Elsaß, vertreten und nicht bestimmt zur Eroberung der Großform.
2. Die statuarische, architektonisch bedingte Großplastik, in der sich die Sinnggebung mit der Formgebung deckt. Zwei Hauptmöglichkeiten führen zu ihr hin: einmal das orthogonale Sehen, ein echtes, von der Antike herkommendes Reliefgefühl, das vorwiegend für die Provence verbindlich ist; zum anderen ein „negatives Reliefsehen“, wobei das Relief diagonal angeschnitten wird. Das Positive

daran ist, daß sich auch von hier aus ein Weg zur wirklichen Freifigur, zur Statue auftut.

Es besteht jedoch schon in der Wurzel eine Verwandtschaft zwischen dem kompositionell Klaren, Architektonischen einerseits und dem dekorativen Streuprinzip andererseits.

\*

Die Mitte des 13. Jahrhunderts ist der „griechische Augenblick“ in der Kunst unserer Vorfahren. Wir haben hier eine dem Griechischen parallele Wachstumserscheinung, die drei Menschenalter umfaßt, ähnlich wie in Griechenland selbst; doch ist das Tempo der eigentlichen Entwicklung, um ihren Höhepunkt herum, im Mittelalter wesentlich schneller. Der große Unterschied der geschichtlichen Lage besteht selbstverständlich darin, daß das Griechische *schon da* war und als Phänomen vorlag, als der klassische Augenblick für die europäische Plastik hereinbrach.

\*

Ein Merkmal des 13. Jahrhunderts, das als Verdienst sowohl Deutschland als auch Frankreich zukommt, ist die Ritterlichkeit dieser Epoche — der Zeit Friedrichs des Zweiten. Das wird besonders deutlich an den mit weitgehender Sympathie gestalteten Darstellungen des besiegten Feindes (wie etwa der Synagoge in der Kathedralplastik). Es ist eine tief *plastische* Kultur, weil eine aristokratische Kaste den eigentlichen Ton angibt, genau wie zur Blütezeit der griechischen Plastik. Eine echt aristokratische Kultur verlangt immer *Haltung*, und zwar körperlich wie seelisch. Sie beschränkt sich nicht — wie bisweilen mehr bürgerlich fundierte Kulturen — auf Vertiefung des Geistigen.

\*

Der Sinn der Kante (am Gewändefigurenportal von Chartres) ist der Zusammenstoß zweier Seitenflächen. Hier haben wir es also nicht mehr mit einem Reliefgrund zu tun, sondern mit einer nach außen gestoßenen Wachstumsachse, die zugleich auf das Innere der Portalfiguren übertragen wird. In der Kante liegt somit die Möglichkeit zur Ausstrahlung, zur Entfaltung von einer lebenspendenden Achse aus. — Gleichzeitig sind die Figuren aber auch der Säule verwandt, das heißt also einem Wesen mit rundem Querschnitt. Die Säule gibt die „diensthafte“ Proportion. Ihr Querschnitt kann (dem Gedanken nach, nicht technisch!) bei der Figurengestaltung ausrundend eingreifen.

\*

In der klassischen Figur des Mittelalters treffen drei Kontraste zusammen: Innen und Außen, Rechts und Links, Oben und Unten. Für die Entwicklung der gotischen Plastik ist die Kontrapostierung (Rechts und Links) zunächst am fruchtbarsten gewesen: die Gewinnung der eigenen Breitenachse.

\*

Die echt gotische Plastik Nordfrankreichs hat einerseits noch architektonische Funktion, ist daher anorganisch, tektonisch, — andererseits erhebt sie schon den Anspruch auf ein Verstehen der Figur als etwas dem Menschen Verwandtes. Wenn das auch noch nicht völlig realisiert wird, so findet doch in einem Gleichnis der Hinweis auf das Organisch-Menschliche statt.

\*

Die treibenden Kräfte, die in der deutschen Plastik des Mittelalters wirkten, stehen innerhalb der Gesamtentwicklung Europas. Für die von Frankreich „beeinflusste“ deutsche Plastik (die

übrigens niemals Plagiat war) spielten Italien und Byzanz auch immer eine bedeutende Rolle. Daneben gab es eine national-deutsche Entwicklung, die speziell von der sächsischen Kunst ausging und in deren Ahnenreihe nicht die Kathedral- sondern die Innenraumplastik steht. Dieser andere Zweig reichte über den Rahmen einer bloßen Heimatkunst weit hinaus.

\*

Faßt man Europa als reiche Ganzheit, so fällt die einrahmende Funktion der deutschen Plastik auf. Das 10. und frühe 11. Jahrhundert, die ottonische Zeit, brachte eine hohe Blüte. Dann trat Deutschland zurück hinter Italien, Frankreich und Spanien. Im 13. Jahrhundert hat wiederum Deutschland der Gesamtentwicklung das Letzte und Schwerste angefügt. Niemals vollzog sich das Wachstum in Deutschland mit der gleichen Stetigkeit wie in Frankreich; es ist vielmehr ein Aufleuchten großer Einzelleistungen.

\*

Im 14. Jahrhundert wird die Gestalt unter Verzicht auf Statuarik und Massigkeit zum bloßen Gefühlsgefäß. Dieses Ausgesogenwerden des Massegehaltes einer Figur hat seine Parallele im Begriff des „Entwerdens“ aus der gleichzeitigen Literatur.

\*