



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

Ausblick: Individuum und Wirklichkeit im Spätmittelalter

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99365](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99365)

AUSBLICK:
INDIVIDUUM UND WIRKLICHKEIT IM
SPÄTMITTELALTER

K EIN zweites Mal wohl hat sich die geistige Welt einer Epoche in Werken der bildenden Kunst in solchem Umfange und so vollkommen wiedergespiegelt wie in den großen französischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts. Das Programm des bildnerischen Schmuckes an diesen Bauwerken ist oft mit einer gewaltigen Summa theologiae verglichen worden, so umfassend und zugleich so differenziert, so vom Kleinen aufsteigend und doch wieder zu den höchsten Ideen emporführend ist der Zusammenhang der hier zur Darstellung kommenden Inhalte. Die theologische Spekulation des hohen Mittelalters, wie sie uns etwa in dem Speculum maius des Vinzenz von Beauvais entgegentritt, umfaßt in sich das Wissen von der Natur (speculum naturale), das Wissen von den menschlichen Tätigkeiten, den Fertigkeiten der Hand und des Geistes (speculum doctrinale), die ethischen Anschauungen (speculum morale) und das geschichtliche Weltbild (speculum historiale) der Zeit, und alles das, gerade auch die abstraktesten Ideen und Beziehungen, erfuhr an den Kathedralen seine bildliche Darstellung. Diese Schöpfungen der Architektur sind gewissermaßen der Spiegel einer großartigen Welt des Wissens, sie sind aber darum noch keineswegs der Spiegel der Zeit selbst, des Lebens und lebendigen Trachtens damaliger Menschheit, in jener Buntheit und Lebendigkeit, in der wir sie uns als Historiker gerne vergegenwärtigen möchten. Wer von dem Wollen und den Taten jener großen ritterlichen Kultur zu erfahren wünscht, wird sich an andere Quellen wie die der Kathedralen-Kunst halten müssen; die literarischen Leistungen, etwa die großen Epen, sind aufschlußreicher. Wie ganz anders haben andere Kulturen, vor allem an die ägyptische ist hier zu denken, ihre eigene tägliche Wirklichkeit künstlerisch abbilden, für die Ewigkeit festhalten wollen!

Macht man sich diese eigentümliche Wirklichkeitsferne der hochmittelalterlichen Inhalte klar, zugleich aber auch die großartige Einheitlichkeit ihres geistigen Zusammenhanges, ihr Sichstufen und das Hinführen vom Kleinsten zum Größten, vom Einzelnen zum Ganzen, so versteht man, daß formal ein Aufgehen von alledem in eine bildliche,

sich dem Auge präsentierende Einheit etwas künstlerisch Udenkbares war, daß andere Ordnungen als die des Bildes diesem Willen zu ideeller Synthese und Unterordnung gerecht werden mußten. Nur ein Bauwerk als Ganzes konnte zum sichtbaren Äquivalent für den Gedankenbau des hochmittelalterlichen Weltbildes werden, ein Bau, der nicht vor uns ist, wie ein Bild, sondern um uns als Raum. Das Bild steht uns, mit einem einzigen Blick überschaubar, gegenüber; aber die Kathedrale saugt uns, auch wenn wir noch außerhalb stehen, in sich hinein. Schon an der Fassade ist die Essenz das Portal, das sich ins Innere der Mauermassen buchtet, um sich ins Innere des Raumes zu öffnen. So ist auch der Skulpturenschmuck des Portals nicht Bild, sondern Flankieren des Durchgangs. Und Durchgang, Durchgang des Lichts ist auch das gemalte Glasfenster, und damit, obschon Malerei, gewiß alles andere eher als Bild im modernen Sinne, wozu es freilich eine spätere Kunst, die die reine Idee seines Ursprungs nicht mehr verstand, vielfach zu machen versuchte. In der Tatsache, daß der wesentliche Bildschmuck der klassischen Kathedrale Schmuck von Durchlässen, von Öffnungen ist, tritt schon deutlich zutage, wie wenig diese Kunst auf „Beschaulbarkeit“ rechnet. Sie ordnet fast alle Form in oder zwischen schweifende Blickbahnen ein, rechnet also mit dem Weiterleiten der Phantasie, mit dem Hinweg- und Hinübergehen von Darstellung zu Darstellung, mit einem Erfassen des über alles Einzelne hingreifenden Zusammenhanges im großen. Alles, was den Blick zum verweilenden Betrachten des Einzelnen einlädt, mußte den Zwecken dieser Kunst hinderlich sein.

Das gilt in formaler wie in inhaltlicher Beziehung. Denn auch inhaltlich ist die einzelne Darstellung ja allein um des Zusammenhanges willen da, so daß sie nicht vereinzelt, sondern in Reihen auftreten muß: eine Passionsdarstellung gehört dem Passionszyklus an, ein König David der Reihe der Propheten oder der Vorfahren Christi, Ekklesia und Synagoge, kluge und törichte Jungfrauen entsprechen einander in einem gegensätzlichen Sinne, und nur die zentralen Darstellungen der Tympana, die Glorifizierungen der Herrlichkeit des Weltenrichters oder seiner

göttlichen Mutter scheinen schon in sich etwas Letztes; aber genau gesehen oder vielmehr genau bedacht ordnen sich schließlich auch sie noch der übergreifenden Idee des göttlichen Heilsplanes unter, der Ecclesia invisibilis, der Idee der Kirche, die in der sichtbaren Kirche im ganzen ihr Abbild hat.

Es mußte noch einmal an diese tiefe Entsprechung zwischen dem geistigen Aufbau dieser Welt und dem formalen, in dem sie sich verkörpert hat, erinnert werden, um nun ihrerseits jene Entsprechung zu erfassen, die zwischen den neuen geistesgeschichtlichen und den neuen formgeschichtlichen Vorgängen, die im Spätmittelalter überall die alten Ordnungen sprengen, vorhanden ist. Ein Beispiel für solche Sprengung: Wir erinnern an jene Prophetenstatue am Südportale der Gmünder Kreuzkirche, die wir „beredt“ nannten (Abb. 134). In der Tat, der Beschauer wird angesprochen, das ist wohl der Sinn der Figur (obschon die überkommene Aufstellung darin nicht ganz deutlich und eindeutig war). Nur im Sinne eines „Appells“ an den Beschauer ist vor allem die portaleinwärts deutende Hand zu verstehen: sie weist uns auf die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Tympanon hin. Es ist etwas vollkommen Neues, daß eine mittelalterliche Portalgewändefigur sich in dieser Weise an den Beschauer wendet, zu ihm spricht (denn der Mund öffnet sich), daß sie sich zugleich aber auch nicht mehr ideell und symbolisch, sondern direkt durch ihre Gebärde, das Deuten, auf das Zentrum der Portalanlage bezieht. Sie lebt damit formal über die ihr von den Architekturvertikalen, die noch immer sie tragen, gewährte Bindung hinaus, und dem geistigen Gehalte nach tritt sie aus der Reihe, aus dem ideellen Verbands mit den anderen Figuren heraus. Sie unternimmt es, von sich aus, und wir dürfen sagen als Individuum, in einen neuartigen Zusammenhang zu treten, der formal ein dreidimensional-räumlicher ist, und geistig ein Sichhinbeziehen auf ein doppeltes Gegenüber. Über eine räumliche Entfernung weg lebt sie ja kraft ihres Blickes und kraft ihrer Gebärde, also kraft eigener geistiger Aktivität gegen den Beschauer und gegen die Weltgerichtsdarstellung hin und grenzt sich damit gewissermaßen als

Persönlichkeit gegen die Umwelt, und wiederum diese gegen sich ab. So schafft sie sich, indem in ihr zwei Linien geistiger Beziehung sich schneiden, wenigstens im geistigen Raume einen festen und eigenen Standpunkt. Diesem geistigen Raume aber entspricht ein formaler noch nicht; noch ist die formale Ordnung ja die alte des Portalverbandes, die einen individuellen Standpunkt einzelner Figuren nicht kennt, sondern nur die reihenmäßige Bindung. Der hochmittelalterliche Mensch gehört noch Verbänden an, und nur als Mitglied von diesen, als Vertreter einer seinem persönlichen Sein übergeordneten Idee vermag er sich auf das Allgemeine und Höhere zu beziehen. Ein im wirklich vereinzelnenden Sinne individuelles Stellungnehmen zur Umwelt in irgendeiner Bedeutung — wir rechnen die Welt des Realen wie die der ideellen Werte dazu — ist ihm nicht gestattet. In dem Augenblicke, in dem in diesem Sinne Stellung genommen wird, ist die alte Hierarchie der Ordnungen bereits gesprengt. Diese geistige Lage hat sich in der bildenden Kunst eine volle Entsprechung geschaffen.

In wie hohem Grade die Gebärde des Gmünder Propheten etwas Revolutionierendes ist und auf Kommendes hinweist, wird deutlich, wenn wir daran erinnern, daß ihr von uns dargelegter Gehalt sie zum Ahnen jener bekannten Heiligen auf Adorationsbildern der Renaissance macht (das älteste von diesen ist Masaccios Dreieinigkeitsfresko), jener Gestalten, die aus der Welt des Bildes heraus den Beschauer ins Auge fassen und mit der etwa auf die zentrale Madonna deutenden Rechten ihn auffordern, auch seinerseits den Akt der Verehrung zu vollziehen. In solchen Darstellungen sehen sich Beschauer und Bildwelt Auge in Auge. Ein Verhältnis des reinen Gegenüber zwischen beiden hat damit seine reinste und vollkommenste Form angenommen. Freilich ist in diesen Werken der Malerei für das Auge nun auch eine wirkliche Bildwelt geschaffen, die als ganze für den Betrachter ein Gegenüber ist. Das ist die neue Form, die neue räumliche Einheit, der formal der Gmünder Prophet noch nicht angehört. Aber er für sich ist schon Gegenüber und durch seine Gebärde scheint er sich auch bis zu einem gewissen Grade eine

Welt als Gegenüber zu setzen. Und fordert er nicht auch uns gleichsam auf, die Gerichtsdarstellung des Tympanons zu unserem Gegenüber zum Gegenstande verweilenden Unsversenkens zu machen?

Das ist das Neue: das Individuum in unmittelbaren Kontakten mit einer Welt, die die Welt seiner geistigen Akte ist, seines Sichversenkens und Sichhineinlebens, und das damit zugleich nun aus den überpersönlichen Verbänden heraustritt, jenen Ordnungen, in denen bisher auch seine Beziehungen zu allem, was Welt ist, von vornherein überpersönlich geregelt waren. Individuell durchgebildet wurde vor allem die spätmittelalterliche Religiosität nach dem frühen Durchbruch, der bereits im beginnenden 13. Jahrhundert durch die Tat und das Leben des heiligen Franz von Assisi erfolgte. Wie sehr schon in seiner Nachfolge die Sphäre des Heiligen zu einer Welt mitmenschlich-gefühlsmäßiger Erlebnisse wird, spiegeln etwa die ebenfalls noch im 13. Jahrhundert entstandenen pseudobonaventuranischen Meditationen. Es folgt die deutsche Mystik um und nach 1300, und zuletzt folgt die bildende Kunst. Jetzt beginnt die gestaltende Phantasie des religiösen Menschen das einst sakral Entrückte und ideell Gebundene an sich, an die eigene Welt heranzuholen, sich in das Menschliche der heiligen Gestalten mitfühlend zu vertiefen, in ihre großen seelischen Erlebnisse und Krisen (die Freuden und Schmerzen Mariae) wie auch in das Alleralltägliche von Lebensführung und Lebensumständen: man malt sich etwa das familiäre und häusliche Ambiente aus, man erzählt, wie das Christuskind gehen gelernt hat oder vom Zusammenleben mit der befreundeten Familie des Zacharias und der Elisabeth. Man glaubt, auch wo die biblische Überlieferung in ihren Berichten versagt und nichts von alledem weiß, ergänzen zu dürfen: wie mag, wie muß es wohl gewesen sein, ist das große Fragen, das überall anhebt, und immer weiß das reflektierende Gemüt Antworten zu finden, die sich oft genug zu neuen Legenden oder auch zu bildlichen Traditionen verdichten.

In diesen Absichten sind auch die tiefsten Wurzeln des sogenannten spätmittelalterlichen „Realismus“ zu suchen. Man darf nie vergessen,

daß die bildende Kunst dieser Zeit „realistisch“ wurde, lange ehe das „realistische“ Bildnis oder das „realistische“ Genre autonome Aufgaben der künstlerischen Darstellung geworden sind (wobei wir von vereinzelt Nachwirkungen oder Renaissance antiker Kunstgesinnung, zumal in Italien, aus prinzipiellen Gründen absehen dürfen). „Realistische“ Elemente beginnen sich zunächst in den alten Darstellungen selbst anzusiedeln, zu denen wir auch das nicht autonome Bildnis in dem alten Aufgabenkreise der Sepulkralskulptur und das nicht autonome Genre etwa der Darstellungen von Monatsarbeiten u. dergl. zu rechnen haben. Häufig waren die Mysterienaufführungen — auch die Bühne ward ja dem neuen Bedürfnis nach Vergegenwärtigung alles Religiösen jetzt untertan — ein Weg, auf dem „realistische Züge“ in die Darstellungen der bildenden Künste eindringen. Während in der antiken Entwicklung zu hellenistischer und römischer Kunst das Irdische selbst als werthhaft, als interessebetont emporgehoben war und damit eine „realistische“ Kunst ihren Weg fand, ist im späten Mittelalter umgekehrt das bisher Überirdische, Menschenferne gleichsam aus der Sphäre seiner Entrücktheit herabgeholt worden. Man machte es menschnah, gab ihm Züge, die es einem jeden vertraut und verständlich machten. Wie man heiligen Einzelgestalten bildnismäßige Züge und ein „realistisches“, d. h. zeitgenössisches Kostüm verlieh, so wurden die Darstellungen der heiligen Geschichten bis ins einzelne durchgedacht, vor allem erhielten sie ihr Ambiente, den verbindenden, räumlich zusammenschließenden landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund. Dies sind die Anfänge des Bildnisses, des Genres, der Landschaft und des Stillebens in der Moderne gewesen: sie machten ihre Jugendentwicklung im Mutterschoße älterer, höherer Inhalte durch; die Frühgeschichte der Landschaft hat es mit Bildhintergründen zu tun. Und als die genannten Aufgaben schließlich doch autonom, als Bildnis, Genre, Landschaft oder Stilleben um ihrer selbst willen künstlerisch darstellungswürdig wurden, da war es eine Ab- und Herauslösung nur aus dem, was schon lange vorher geworden, aus den alten, aber mit immer reicheren Einzelzügen und Hintergründen durchflochtenen Darstellungen.

Das ist das Eigentümliche dieses „Realismus“, daß er ursprünglich gar nicht darauf ausging, „die Wirklichkeit“, die wirklich gegenwärtige, zeitgenössische darzustellen, sondern daß er diese im allgemeinen erst entdeckte und auf sie als etwas künstlerisch Mögliches und Würdiges zu achten begann, als es galt, eine ganz andere Wirklichkeit, die der christlichen Legende vor allem, mit den Zügen der eigenen Welt auszustatten. Im Grunde galt es, etwas, was nicht Wirklichkeit war, was als entfernt und entfremdet empfunden wurde, eine ursprünglich rein ideelle Welt zur Wirklichkeit erst zu machen. Zur Wirklichkeit und zum standhaltenden Gegenüber, an dem man sich zu erbauen, in das man sich zu verlieren vermag. Und auf diesem Wege ist die Welt des modernen Menschen zu einer objektiven, für das sehende Auge in sich zusammenhängenden und eigengesetzlichen Wirklichkeit, die man zu beobachten, zu durchdringen, in ihrer Eigengesetzlichkeit zu erkennen vermag, überhaupt erst geworden.

Wesentlich ist, daß es sich hier um einen Akt der Annäherung handelt, dem ein Empfinden der Entferntheit vorangegangen sein muß. Darin aber liegt enthalten, daß es das Individuum ist, das jene Welt jetzt auf sich bezieht, das sie sich fern fühlt, das sie näher, gegenwärtiger haben möchte. Wir erinnern an jene für dies neue Verhältnis so anschauliche Neuform des Epitaphs seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts: der Stifter oder der Tote im Akte der Verehrung der Madonna oder dem Gekreuzigten sichtbar entgegengestellt. Und dies ist der entscheidende Unterschied gegenüber allen vergleichbaren Tendenzen in der antiken Welt: Das Ich ist es, das sich gegenüber die Welt oder das Heilige gestaltet, um nun seinerseits wieder zu dieser Welt wie auch zu den religiösen Werten Stellung zu nehmen, d. h. sich einen Standpunkt zu schaffen. Allein als eine aktive, schöpferische Leistung des Individuums ist der spät- und nachmittelalterliche Realismus verständlich, eine Leistung, die freilich zugleich auch selbstlose Hingabe war. Gerade dort, wo man in solcher Hingabe sich der eigenen Individualität zu entäußern trachtete, gelangte man in einem nur um so höheren Grade zu ihr zurück. Sowohl die Hingabe der Mystiker an Gott wie die „realistische“ Hingabe der späteren

„Bahnbrecher des Naturstudiums“ an die Welt schufen Beziehungen des Ich zum Außer-Ich, die überhaupt erst und notwendig zu einer Individualisierung, sei es seines religiösen Standpunktes, sei es seines Standpunktes zur Welt, führen konnten. Meister Eckhart hat es mehrfach ausgesprochen, daß alles Sichverlieren zugleich ein Sichfinden ist: „In dem Maße als du deiner selbst ledig bist, in demselben Maße bist du deiner selbst mächtig, und so viel als du deiner selbst mächtig bist, ebensoviel bist du dein eigen, und so viel als du dein eigen bist, so viel ist Gott dein eigen und alles, was Gott jemals geschaffen hat.“

In der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts ist eine „mystische“ Bewegung – man pflegt als ihre Vertreter etwa die Kölner Domapostel zu nennen – der „realistischen“ vorangegangen. Es handelt sich natürlich um verschiedene Vorgänge, und die geistigen Tendenzen scheinen in durchaus getrennte Richtungen zu führen. Es gibt aber einen geistesgeschichtlichen Aspekt, der so weit Distanz nimmt, daß für ihn diese Bewegungen doch auf einer einzigen Linie zu liegen kommen, und was von nahe gesehen der äußerste Gegensatz scheint und sich auch begrifflich nur als Gegensatz formulieren läßt, wird von ferne gesehen, zu bloßer Nuance. In einem solchen geschichtlichen Fernbild würden wohl auch gegensätzliche Strömungen moderner Kunst wie „Expressionismus“ und „Verismus“ nichts als Nuancen eines und desselben geistigen Vorganges sein. Wer aber das Wesen der großen Prozesse abendländischer Geistesgeschichte erfassen will, muß versuchen, den Blick zu weiten und gelegentlich über Nuancen hinwegzusehen. Aber sind denn auch von nahe besehen die Gegensätze Mystik und Realistik wirklich so durch Welten getrennt? Ist es nicht eine mystische Bewegung gewesen, die sich zur Versenkung jene großartig-grauenvollen Vesperbilder und Kruzifixe geschaffen hat, die zwar nicht „realistisch“ im Sinne einer „Naturtreue“, dafür aber „realistisch“ im Sinne des Grausamen, des Erregenden sind? Wilhelm Pinder hat wohl als erster die neuen Andachtsbildtypen der Mystik mit den „realistischen“ Tendenzen etwa der Reliefplastik nach 1350 unter dem anschaulichen Begriffe der „Vergegenwärtigung“ zusammengefaßt.

Und so über „Nuancen“ hinwegsehend, dieses Mal über die Unterschiede des Nordens und Südens, dürfen wir in unserem Zusammenhange wohl auch noch an jene letzte, späteste und scheinbar abschließende Klärung erinnern, die das Verhältnis von Ich und gegenüberstehender, aber vom Ich her erfaßter Welt im Bereiche bildender Kunst überhaupt erfahren hat: an die rund um 1425 in Florenz erfolgte Entdeckung der zentralperspektivischen Bildkonstruktion. Es ist bedeutsam, daß die hellenistisch-römische Kunst diese Konstruktion niemals gekannt hat, daß die Perspektivlehren des Vitruv zwar alle Verkürzungen im einzelnen systematisch aufzuzählen vermögen, daß aber jenes Entscheidende fehlt, was eine gesetzmäßige Projektion des Dargestellten überhaupt erst ermöglicht: die Einführung einer das Sehstrahlenbündel (Albertis „piramide visiva“) durchschneidenden Ebene („interseguazione“), die „ebene, durchsichtige Abschneydung all der Streymlinien, die aus dem Aug fallen auf das Ding, das man sieht“ (Dürer). Erst diese Konstruktion gewährt dem die Welt sehenden Auge einen festen Standpunkt, den Blickpunkt, dem in der Sphäre des Gesehenen der Fluchtpunkt der von der durchschneidenden Bildebene, der Glaswand Leonardos, aus senkrecht in die Tiefe führenden Bildtiefenachsen gesetzmäßig entspricht. Und es ist das Auge des einzelnen, für das dieser Fixpunkt geschaffen ist, das Individuum bezieht jetzt die Welt auf sich, und erst vom ruhend verharrenden und beobachtenden Individuum aus ergibt sich auch wieder erst etwas wie eine objektiv erkennbare Eigengesetzlichkeit alles Gesehenen. An anderer Stelle wurde diese neue Entsprechung so formuliert: Weltgefüge und Individualismus dieser Epoche stehen in einem wechselseitig konstitutiven Verhältnis.

Es ist sehr gedankenlos, in dieser höchst genialen, freilich auch höchst zeitbedingten, zeitstilbedingten Konstruktion nur so etwas wie die Mechanik eines geistlos-rezeptiven Naturalismus zusehen. In Wirklichkeit handelt es sich um die einzigartige und zu einer letzten Klärung führende Konsequenz eines neuen Sich-auseinander-Setzens im allereigentlichsten Sinne zwischen Individuum und Welt. In dieser Auseinandersetzung

gewinnt auch das schöpferische Ich seinen Standpunkt zur Welt und damit eine neuartige, alle überpersönlichen Bindungen des Mittelalters endgültig sprengende Autonomie. Zwar tritt jetzt die Welt dem Ich als eine in ihrem Sosein bestimmte und damit als Objekt im prägnanten Sinne gegenüber, woraus sich die Möglichkeit auch einer wissenschaftlichen Erforschung und Durchdringung von allem, was Natur ist, ergab. Zugleich aber trat auch das Ich der Welt gegenüber, machte sie zu seiner Welt und zum mindesten geistig zu einer von ihm aus beherrschten. Die Geburt der modernen Persönlichkeit ist von der Entdeckung der wirklichen Welt untrennbar.

Die Wirklichkeit ist für das Spätmittelalter und die Renaissance reines Objekt. Sie ist es auch da, wo das Ich sich ihr hingab, in sie sich versenkte. Auch die Hingabe der Mystiker in den Akten des Mitlebens, Miterlebens gegenüber der Welt des Heiligen ist etwas völlig anderes wie die erst seit dem 18. Jahrhundert zu einer geistigen Möglichkeit gewordene romantische Hingabe, die gleichsam die Welt des subjektiven Empfindens in die des objektiven Seins völlig hineinträgt. Die Ausdrucksweise der mittelalterlichen Mystik läßt häufig vermuten, hier liege etwas Ähnliches vor. Aber man darf sich durch das vorgebliche Sichidentifizieren des Mystikers etwa mit Maria, durch sein Sprechen in der Ichform nicht täuschen lassen. Eine romantische Identifizierung mit dem fremden Ich findet niemals statt, denn an dieser soll auch der Leser, der Bildbetrachter teilhaftig sein, was aber die Ichform jener mystischen Berichte gerade verhindert. Das mystische Gefühlsleben entzündet sich an der vom Ich abgeschiedenen Welt des objektiven Gegenüber, und wenn eine Dominikaner- nonne zu dem an der Brust des Herren göttliche Geheimnisse trinkenden Lieblingsjünger Johannes wird, so geschieht solches Sichidentifizieren im Traum, in der Vision. Niemals ist an dem mystischen so wie bei dem romantischen Mit- und Hineinleben der Idee nach die ganze fühlende Menschheit teilhaftig. Die romantische Hingabe setzt jenes feste Verhältnis zwischen Ich und Umwelt als längst gewonnen voraus, das in der Welt des 14. Jahrhunderts sich erst allmählich heranzubilden begann.

Ebenso aber setzt die geistige Lage des Spätmittelalters wieder jene des Hochmittelalters voraus. Ehe der europäische Mensch die Wirklichkeit entdeckte und einen festen Standpunkt zur Welt fand, mußte er, noch im Schoße der hochmittelalterlichen Bindungen sich zunächst einmal der Besonderheit seiner selber bewußt werden, sich als der Art nach von seinem Mitmenschen unterschieden erkennen. Und wieder verrät uns die Geschichte der bildenden Kunst, daß sich vom Ende des 12. Jahrhunderts ab solches Sichbesinnen auf das eigene geistige Zentrum tatsächlich vollzog. Die mimische Differenzierung individueller Gestalten — nicht durch Beobachtung von außen, sondern durch ein Erleben der Gebärde von innen her —, von der schon in der Einleitung dieses Buches die Rede war, ist jene spezifisch hochmittelalterliche Individuation, die bereits im Verbande der Kathedralen möglich gewesen war — ihr großartigstes Ergebnis sind die Naumburger Stifterfiguren. Denn die Kathedrale gab der menschlichen Gestalt ihren festen Platz in einem großen Zusammenhang, einen Platz, an dem sie sich selber individuell auszurunden und in sich frei zu entfalten vermochte. Dieses Sichentfalten wurde aber erst im Spätmittelalter und in der Renaissance zu jener freien und großartigen Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt, die den Kathedralverband und damit die Welt der mittelalterlichen Ideen überhaupt notwendig sprengen mußte.

Das Verhältnis des spätmittelalterlichen Menschen zur sichtbaren Welt verlangte die Verwirklichung gerade in der Form des erscheinenden Gegenüber, des Bildes, und die Welt des Bildes trat an Stelle der Welt jener Kathedralen. So hatte, scheint es, der geistesgeschichtliche Vorgang jene ungeheure Formumwälzung, jenes Heranwachsen neuer künstlerischer Aufgaben und jenes Verkümmern der alten zur Folge.

Aber war es wirklich so? Darf man von einem Verhältnis der Ursache und Wirkung im strengen Sinne hier reden? Haben nicht die ganzen vorangegangenen Kapitel dieses Buches gezeigt, wie die Formentwicklung schon in sich folgerichtig verlief und ein nach eigenen Gesetzen sich vollziehender Vorgang war? Wo ist da ein Punkt, an dem das An-

setzen von Einflüssen, die von außen her auf die künstlerische Wandlung wirken, feststellbar wäre? Er ist nirgends vorhanden. Wir vermögen die Formentwicklung in einer methodischen Isolierung zu betrachten, und die Konsequenz ihrer aufeinanderfolgenden Phasen ist, rein was das Sichtbare angeht, schon lückenlos.

Es ist ja so, daß in der formalen Entwicklung sich die geistige erst realisiert. Erst in Formen, seien es nun solche des religiösen, des künstlerischen Erlebens oder des wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Gestaltens, tritt Geist in Erscheinung. Es wäre töricht, Zusammenhänge und wechselseitige Einflüsse zu leugnen. Natürlich wäre ohne den Rückhalt einer bestimmten religiösen oder soziologisch-ökonomischen Entwicklung auch die künstlerische Entwicklung anders verlaufen. Aber es gibt formale Probleme, die der gestaltende Geist in sich schon von Lösung zu Lösung weiterrückt, und erst in diesen Lösungen wird das Geistige dann verwirklicht. Auch die bildende Kunst ist mitbestimmend für die geistige Struktur ihrer Zeit, und um bestimmte neue ihr von den religiösen Bewegungen gelieferten Inhalte aufnehmen und verkörpern zu können, mußte sie zu einer bestimmten Stufe ihrer eigenen formalen Entwicklung gelangt sein. Um „realistisch“ werden zu können, mußte etwa die Plastik die mimische Bewegung des Körpers von innen nach außen fortschreitend abdämpfen und so einem oberflächenmäßigen und malerischen Sehen langsam den Weg ebnen. Im 14. Jahrhundert galt es, nachdem im vorangegangenen 13. die innere Körperachse das Tragende gewesen war, die Außenflächen plastisch zu steifen, sie zu befähigen, einem verweilenden, einem beobachtenden Blicke sich verweilend und beobachtbar darzubieten und mit einem malerischen über das körperlich Isolierende hinweggreifenden Ambiente neue Verschmelzungen einzugehen. Es galt, sagen wir, und damit unterschieben wir dem Vorgange dieser eigengesetzlichen Entwicklung ein Telos, eine metaphysische Absicht von vornherein. Aber auch das wieder ist nur ein Bild, das sich aufdrängt, weil tatsächlich die neuen religiösen Forderungen zeitlich eher da waren als die Bereitschaft der Kunst, sich auf sie einzustellen. Wenigstens uns will es so scheinen; aber war es

darum wirklich auch so? Sicher ist zum mindesten, daß in anderen Zeiten die bildende Kunst wiederum anderen Verwirklichungen des menschlichen Geistes voranschritt.

Im großen gesehen, werden solche Fragen nach der Priorität des Bildnerischen, des Literarischen, des Religiösen oder des Wirtschaftlichen zu vernachlässigen sein. In allen diesen Äußerungen verwirklicht sich die eine und folgerichtige Entwicklung des abendländischen Geistes. Und in diesem Sinne sind Formgeschichte und Geistesgeschichte nicht Gegensätze, sondern jene ist das Substrat dieser, und zutiefst ist die eine nicht verständlich, wenn man sich nicht um das Verständnis der anderen bemüht. Freilich stehen diese Bemühungen, das eine mit dem anderen wissenschaftlich erkennend fest zu verbinden, noch in ihren allerersten Anfängen. Und so war auch in diesem Buche nicht mehr als ein versuchsweises Vortasten möglich, von der Form aus den Geist und vom besonderen Vorgang her den allgemeinen zu fassen.