

HANS GERHARD EVERS

SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

Die acht Seiten der spätgotischen Skulptur

Erstveröffentlichung:

Festschrift Friedrich Gerke,

Holle-Verlag Baden-Baden 1962, S. 149-162.

<https://archiv.evers.frydrych.org>

Technische Hochschule Darmstadt 1975

Die acht Seiten der spätgotischen Skulptur

Die Frage, ob die gotische Plastik acht Ansichtsseiten hat, muß von vornherein eingeschränkt werden. Da die gotische Plastik in einen architektonischen Zusammenhang eingebaut ist¹, da sie also mit ganz wenigen Ausnahmen vor einer festen Rückwand steht, hat sie so gut wie niemals alle acht Seiten, sondern nur diejenigen fünf, die sich nach vorn, nach den beiden Seiten und nach den Diagonalen zwischen ihnen richten. Und zweitens sind es keine Ansichtsseiten, sondern es sind Konstruktions- oder Schildflächen. Die Frage ist also nicht, ob die gotische Plastik von den acht oder fünf Seiten her gesehen wird, sondern ob sie von diesen acht oder fünf prismatischen Flächen zusammengehalten wird, ob sie in ihnen gedacht ist. Die gotische Plastik ist mehr gedacht als gesehen, und man kann echte und Neugotik daran unterscheiden.

Mit diesen Einschränkungen ist die Frage auch schon entschieden. Selbstverständlich ist die gotische Plastik prismatisch entstanden. Selbstverständlich ist sie nicht das, was wir heute Freiplastik nennen. Ein Kunstgebilde der Barockzeit oder gar des 19. Jahrhunderts lebt in einer Welt des Freiraumes, der wolkigen Ausdehnung. Dieser Freiraum ist in jeder Hervorbringung zu spüren, in den Raumschöpfungen der Architektur ebenso wie in dem Wogen der Orgelmusik oder den Knetungen der Figuren. Wogegen das Kunstwerk der Gotik auf Maßzahl, Zirkelschlag und Ortung zurückgeführt werden kann, und auch aus ihnen entstanden ist.

Der Pfeiler im Mortuarium von Eichstätt (1487, Abb. 46) entsteht aus dem Vierkant, ist beim ersten Absatz abgeschrägt zum Achtort, versetzt im zweiten Absatz die acht Seiten zu konkaven Flächen, gewinnt dabei sechzehn scharfe Nasen, und verändert zugleich schon das ursprüngliche lotrechte Aufwachsen in eine langgezogene unaufhaltsame Torsion. Und nun wird auch noch das Ansetzen der weiteren kleinen Sockelmotive in verschiedenen Höhenstufen angeordnet. Selbstverständlich kann man diesen Pfeiler aus jeder beliebigen Richtung ansehen oder fotografieren, aber er behält immer die grund-gegebene achtseitige Anlage.

An der Kanzel des Baseler Münsters (1486, Abb. 50) kann man sehen, wie die acht prismatischen Seiten zu immer neuen, strengen, heraldischen Feldern gruppiert sind, und wie innerhalb jeden Feldes ein formaler oder sogar ikonologischer Einzelinhalt geschaffen ist (die Propheten mit den Spruchbändern in der Zone der kleinen Fialen), der streng auf dieses Feld begrenzt ist, und innerhalb dieser Grenze zu einer möglichst symmetrischen Eigenform durchgegliedert wird.

Jeder Baldachin, jede Konsole, jeder Schrein, jedes Gesprenge der Gotik ist aus den gleichen Prinzipien konstruiert. Wie wäre es möglich, daß die Plastik, die in den Rahmen dieser Architekturen eingeordnet ist, anders aufgebaut und konstruiert wäre, als nach den gleichen architektonischen Gesetzen?



Abb. 46. Eichstätt, Dom, Mortuarium, Pfeiler

Der Fuß des Sakramentshauses in der Stadtkirche St. Dionys in Eßlingen (1495, Abb. 47) gibt eine Musterkarte der Versetzungen, die aus dem Vierkant, dem Achtort, dem Zwölfeck, aus Zirkelschlägen und Verschachtelungen gewonnen werden können. Die Möglichkeiten, die einzelnen Flächen konkav oder konvex zu wölben, sind nicht vergessen. Dabei sind die Standflächen für die größten Skulpturen, die neben den vier Seiten des Mittelpfeilers angeordnet waren, aus dem Sechseck konstruiert.

Hier möge der Grundriß eines Tonapostels in Nürnberg (Germanisches Museum, Abb. 48) verglichen werden. Auch wenn die Fotografie nicht identisch ist mit der genauen mathematischen Grundrißzeichnung, läßt sie doch die Gesamtanordnung des Sechsecks erkennen.

Wir sagen: Mathematik, wenn wir vom Achteck oder Sechseck sprechen. Aber die Architektur der Gotik ist noch ein religiöser, kein naturwissenschaftlicher Ort. Sie hat die Weltrichtungen, sie hat die Gesetze von Maß und Zahl, weil Gott der Weltenbaumeister ist, und weil die Menschen seine Ordnungen in ihren Bauten symbolisch darstellen. Das Architektonische der Gotik meint weder Freiraum noch wissenschaftliche Mathematik, sondern Gottesordnung. Das Gewölbe einer gotischen Kirche ist nicht hochgeordnet, weil die Optik oder die Akustik es verlangen, sondern weil die religiöse Ordnung hoch ist, weil Jerusalem die hochgebaute Stadt ist. An dieser religiösen Geometrie hat die gotische Plastik Anteil.

Eine gotische Figur wurde nicht senkrecht geschaffen, nicht während sie stand, sondern während sie lag. Die Abbildung des mittelalterlichen Handwerksbetriebes (Hans Burgkmair, Abb. 49) zeigt sie eingespannt in die Drehbank, eingedübelt am Kopf und am Fußende und bearbeitet von dem stehenden Meister, der die Figur waagrecht, wie den Teil einer Bank, vor sich hat. Damit er arbeiten konnte, mußte die Figur arretiert sein. Vermutlich war diese Arretierung entsprechend den acht Hauptspeichen eines Rades verstellbar.

Wenn so das Grundsätzliche vorausgenommen ist und gar nicht diskutiert zu werden braucht, ist es doch etwas anderes, ob man mit den heutigen Augen und mit den heutigen Fotoapparaten diese Konstruktionsformen der gotischen Plastik feststellen kann. Es scheint mir in weitgehendem Maße der Fall zu sein, und ich möchte mit einigen Beispielen den Nachweis versuchen. Freilich ist es im Lichtbildervortrag leicht, im geschriebenen Text aber schwer, den Zusammenhang zwischen dem Bild und dem Gedanken einzuhalten. Die gotische Plastik, wir sagten es, ist sowieso mehr ein Denkgebilde als ein Sehgebilde. Für den geschriebenen Text aber muß nun zusätzlich noch dasjenige, was man trotzdem auch mit dem fotografischen Apparat feststellen kann, mit geschriebenen Worten wiederholt werden.

Die Nachprüfung muß über die Formen des Aufbaus unterrichten. Sie muß einsichtig machen, daß jeweils bei einer Versetzung um 45 Grad an der Figur ein neues Motiv und eine neue, überzeugende Ordnung entsteht, während dazwischenliegende Ansichten zwar möglich, aber unordentlich sind.



Abb. 47. Eßlingen, St. Dionysius. Fuß des Sakramentshauses

Das Beispiel einer oberrheinischen Madonna im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 51) ist einfach. Der Kopf ist frontal gesetzt, und gleichmäßig, als wären es die Flügel einer Haube, verbreitern die Haare das hohe Oval. Das Kind dehnt sich quer vor der Brust. In dieser reinen Frontansicht kehren die Winkel, die mit der Einfassung des Gewandes am Hals beginnen und mit den beiden Unterarmen sich fortsetzen, in nach unten gerichteten Winkeln bis zur Bodenfläche immer wieder. Wenn man die Figur um einen rechten Winkel versetzt, in die genaue Seitenansicht, müssen die bisherigen Frontmotive in einem entsprechend genauen Profil erkennbar werden. Der gesamte Körper und der Kopf, bis zur Höhe des Gesichtes, erstarrt in einer brettartigen Geradheit. Wenn man will, kann man innerhalb dieses Brettes mit zwei Haarsträhnen oben und zwei Gewandfalten unten eine rhombisch eingerahmte Mittelbahn finden. Jedenfalls aber sind das Kind, die tragenden Hände und die Gewandmotive des Unterkörpers in einer Zone davor angeordnet. Man könnte sie absägen.

Das Überraschende ist nun, daß bei der Diagonalansicht sich zwischen diesen in rechtem Winkel zueinander stehenden Motiven eine neue und eigene Anordnung entwickelt, die vom Gesicht über das Handgelenk bis zur Fußspitze eine neue Mittelbahn ergibt. Von dieser Mittelbahn, besonders deutlich vom Handgelenk, aber auch vom Knie und nochmals vom Fuß, fallen schräge Abdachungen, die nach beiden Seiten gleichgewichtig aber nicht gleichartig sind.

Gotische Falten, die in ihrer Frontrichtung heraldische Flächen bilden, haben in ihrer Seitenansicht einen hohen Profilwert. Diese Werte sind in dem Dreieck unterhalb des Kindes mit Schichtungen erkennbar, die man weder aus der Front noch aus dem reinen Profil auffassen kann.



Abb. 48. Nürnberg, Germ.Nat.Mus. - Thon-Apostel

Während (in der Diagonalansicht) die Faltenmotive vom Handgelenk zum Knie nach unten gerichtet sind, zeigt sich jetzt das Faltenmotiv vor dem Bauch als umgekehrt gerichtet, als aus der Faltenschüssel in Kniehöhe sich nach oben schiebend, und nach weiteren Schichtungen den endlich fast waagrecht liegenden Kindeskörper unterstützend.

Die Figur steht auf einem Sockel, der mit der Figur zusammengearbeitet ist. Das Gewand fällt über den Sockel, und damit ist die Gewähr gegeben, daß er so und keineswegs anders sein soll. Dieser Sockel ist achtseitig, genauer fünfseitig, weil die drei Rückenansichten unterdrückt sind. Er ist nicht regelmäßig fünfseitig, sondern hat etwas unregelmäßige Winkel. Die Mitte jeder dieser fünf Seiten ist durch einen Fuß oder eine Gewandfalte betont. Es ist also gar keine Frage, daß die Anordnung der fünf Sockelseiten auf jeweils eine Mitte beabsichtigt ist. Die Konsequenz ist: An diesen so sorgfältig hergerichteten Sockelflächen kann man ablesen, daß auch die gesamte Figur aus eben diesen fünf Seiten her entwickelt ist. Sie hat nicht beliebig viele Ansichten und Motive, sondern fünf Konstruktionsbahnen, bei denen, während der Drehung, jeweils die Motive in einem fruchtbaren Stadium zueinander einschnappen. Jede andere dazwischenliegende Ansicht würde das Konstruktionsbild dieser Plastik unklar lassen.

Man wird also bei der Prüfung unserer Frage, ob die gotische Figur fünf Seiten hat, besonders die Sockel heranziehen. Wenn der alte Sockel erhalten ist, wenn er Kanten und Außenflächen hat, dann sind die Konstruktionsbahnen der gotischen Plastik in diesen kantig begrenzten Sockelflächen angegeben. Beim Fotografieren kann man sich nach ihnen richten, genau senkrecht zu einer Sockelfläche. Und nur unter zwingenden Gründen sollte jemand, der eine gotische Figur

fotografieren will, seinen Apparat über eine Ecke, auf eine Kante des Sockels einstellen: nur dann, wenn er gar nicht anders kann, oder wenn er etwas Besonderes damit erreichen will. Eigentlich ist seine Einstellung falsch.

Mit diesem Prinzip wird die Prüfung lebendig, denn es stellt sich heraus, daß die einfache Achtseitigkeit zwar der Regelfall ist, daß aber die gotischen Meister, um der Vielfältigkeit ihrer Vorstellung zu entsprechen, auch andere Möglichkeiten verwendet haben, z. B. Sechsecke oder verzogene Winkel. Und es zeigt sich, daß mit der Auflösung der Spätgotik, mit dem Eindringen der freiräumlichen Renaissancekunst, auch die gekanteten Sockel aufhören. An ihrer Stelle werden im 16. Jahrhundert gerundete, fast landschaftliche Standflächen verwendet.

Ebenfalls einfach ist die Prüfung bei einer der großen Schreinsmadonnen im Münchener Nationalmuseum (aus Weißenburg, Abb. 52). Die Architektur, die umhüllende Vierseitigkeit, ist durch die Schreinsflügel und den vierkantigen Sockel angegeben. Die Figur steht aber außerdem noch auf einer achtseitigen Plinthe, gibt also zusätzlich an, daß auch die Diagonalansichten gewollt sind.

Natürlich gibt es eine Hauptansicht, aber sehr anders als bei der kleinen Figur in Nürnberg. Die Hauptansicht ist vielmehr, auch von vorn gesehen, von zwei verschiedenen Seiten zusammengesetzt. Das Kind liegt nicht quer über die ganze Breite, sondern der Oberkörper der Mutter und der Körper des Kindes sind annähernd senkrecht nebeneinander geordnet. Der Kindeskopf wird so hoch getragen, daß beinahe ein Gleichgewicht zustande kommt. Der schwere Hang des Kopftuches der Maria ist der Ausgleich für die schwere Belastung durch die Masse des Kindes, und die waagerechten, straffen Falten über der Brust der Maria sind wie die Balken einer Waage. Es gibt eine Mittelachse der ganzen Figur, aber sie ist nicht identisch mit der Mittelfalte der Gewandung des Unterkörpers, sondern liegt seitlich von ihr. Sie geht so zwischen Mutter und Kind hindurch, daß jeweils die Ärmel der beiden aufhören und die Hände beginnen, wo die Mittellinie liegt.

Bei dieser Figur haben die Schrägansichten etwas Überraschendes. Man sieht, daß eigentlich die Figur aus diesen beiden großen Schrägflächen zusammengesetzt ist, viel bestimmender noch, als man es von vorn erraten kann. Und ebenso ist auf den ersten Blick zu sehen, daß die genauen Diagonalen gewollt sind, und daß jede Abweichung von den 45 Grad die Systeme durcheinander bringen würde.

Von ihrer rechten Seite her gesehen wird der Körper der Maria von Randformen und Ovalformen eingefasst. In der Mitte liegt ein heraldisch wirkendes Motiv des Unterärmels. Nach rückwärts ist die Schulter überdacht von dem Kopftuch, das seinerseits in schindelartigen Flächen geschichtet ist. Nach vorwärts hängt das Kind vor dem Körper wie ein Erker, es ist ganz außerhalb des eigentlichen Körperumrisses der Mutter angeordnet. Der Kopf des Kindes ist nun genau nach vorn gerichtet. Man beobachte auch die Neigungen der beiden Köpfe, die aufeinander eingestimmt sind. Die Hände der Maria, die das Kind halten, sind im Profil noch zu erkennen. Die Falten auf der Körperfläche haben drei genau berechnete Takte im Ablauf von oben nach unten, und an keiner Stelle wäre ein



Abb. 49. Bildhauer bei der Arbeit. Holzschnitt von Hans Burckmair

Motiv dieser Falten in einem darüber- oder darunterliegenden Kasten unterzubringen. Unten finden wir eine Verkreuzung der beiden langschwingenden Rahmenzüge durch eine Brückenfalte von seltener Deutlichkeit. Man muß sich das Auftreffen dieser Rahmen unten auch räumlich klarmachen. Sie stoßen rechtwinklig aufeinander, von vorn die eine, von der Seite die andere Muldenfläche weit vorstoßend.

Alles was drüben Profil war, ist auf der linken Körperseite »en Face« gesehen. Frontal also, und ganz von ihr umfassen, ist das Kind vor der Mutter, genau im Profil sein Kopf vor ihrem Angesicht. Die Faltenzüge des nunmehr sichtbaren linken Oberarms der Maria gehen so konzentrisch auf das Kind zu, als sei hier bereits ein erster Strahlennimbus entwickelt, noch vor den goldenen Strahlen auf den Brettern der Schreinswände, die auf die gleiche Mitte zusammenstreben.



Abb. 50. Basel, Münster, Kanzel

Selbst hier aber, innerhalb des eigentlichen Mittelpunktes der ganzen Plastik, sind die Faltenmotive noch so isoliert und individuell gesetzt, daß sie wie die Hände der Maria, lebendig scheinen. Die Hände umgekehrt scheinen wie Wappenzeichen aufgelegt zu sein.

Weiter unten ist der Gegensatz zur anderen Seite noch viel auffallender. Hier liegen in der Mitte die großen Längsbahnen, und seitlich, ins Profil gebracht, haben wir die abschleifenden, abtropfenden Falten. Und zwar sind sie genau einander entsprechend: durch Faltenzipfel in der Mitte sind jeweils die drei Kadenz angeben, die beiderseitig wiederholt werden in den Motiven der Hängefalten. Hier auch werden die starken Umkippungen der Falten über den Füßen deutlich, der blechartig vorstehende, ziegelartige Ablauf über der Mondsichel.

Wenn, wie in einer Schreinsmadonna, eine Einzelfigur in die gotische Architektur eingebunden ist, kann man ihrem Aufbau eine isolierte Aufmerksamkeit widmen. Aber auch wenn die Gestalten als Reihe innerhalb eines großen Schreines stehen, bleiben die gleichen Gesetze gültig.

Es ist fotografisch nicht möglich, von fünf Figuren eines Schreins nebeneinander gleichermaßen exakte Diagonalansichten zu geben. Aber genauso, wie man in dem Altar aus Hersbruck, (Nürnberg, Germ. Nationalmuseum) in den Baldachinen und Sockeln oberhalb und unterhalb der Figuren die gesetzmäßige Achteitigkeit angeben findet, ebenso kann man die Zusammenstellung der Gestalten aus den acht Seiten feststellen, von denen die beiden Diagonalansichten die für den Aufbau entscheidenden sind.

Und nun könnte man die Kette der beweisenden Vergleiche weiter schmieden. Auf der Innenseite der Schreinsflügel bei der Weißenburger Madonna sind musizierende Engel gemalt. Neben fast allen Altarschreinen sind oder waren Flügel mit bewegten Gestalten in Malerei oder Relief angeordnet. Je mehr diese gemalten Gestalten von rein zufälligen Bewegungen zu statuarischem, würdevollem Dasitzen oder Dastehen neigen, desto mehr werden sie die Faltenmotive in entsprechenden Ansichten zeigen: frontal, profil, diagonal.

Die beiden bisher besprochenen Werke sind durchschnittliche Schöpfungen, die Nürnberger Maria sogar unbedeutend, die Weißenburger ein immerhin tüchtiges, sogar bedeutendes, aber kein geniales Werk. Mit der nächsten Figur steigen wir in die Gesellschaft der großen Meister auf. Die Mariengestalt von Erasmus Grasser in München (Abb. 53, 54) gehört zu den eigentlich genialen Leistungen.

Der kantige Sockel ist aufgegeben, und der Umriß ist geschwungen. Also ein Meister, der zweifellos eine Torsionsfigur schaffen wollte, rund als Bewegung, als fortwährende Drehung entsprechend dem Pfeiler von Eichstätt, oder als Tanz entsprechend den Moriskatänzern. Und trotzdem sind auch hier die acht großen Ansichten entscheidend. Immer mit dem genauen Einrasten nach jeweils 45 Grad ist eine neue und geordnete Ansicht hergestellt.

Dafür möge man die Hände ansehen. Für sich genommen sind sie ein Aneinanderfügen von zwei schräg gesetzten Flächen. Denn Grasser gibt nicht das eigent-

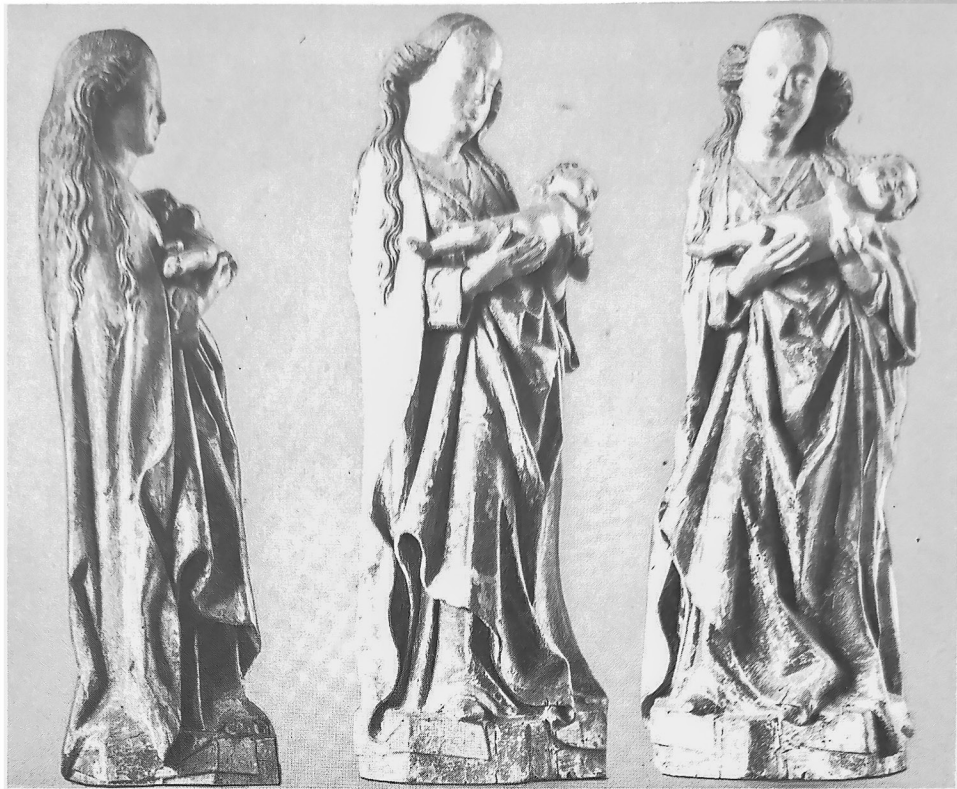


Abb. 51. Nürnberg, G.N.Mus., Oberrheinische Muttergottes

liche Ballen der Hände, sondern läßt die eine Hand flach, und winkelt die andere nur wenig an die andere. Diese Hände stehen beim jedesmaligen Versetzen um 45 Grad jedesmal vor einem präzise anderen Hintergrund, zeitweise innerhalb, zeitweise außerhalb des Körpers. Erweitert wird die Handgruppe durch den in der gleichen waagerechten Schicht, aber in einer anderen Richtung angeordneten Faltenbausch am Handgelenk. Dazwischen die Ärmelöffnungen, in rechtem Winkel zueinander: jeweils bei 45 Grad nehmen sie eine neue Form an.

Das Gesicht ist um 45 Grad versetzt gegenüber der Körperfront. Aber dafür steht es in den Diagonalansichten einmal genau en face und einmal genau im Profil. Und beide Male genau vor einem wirkungsvollen Hintergrund.

Für die Ordnung des Gewandes ist charakteristisch, daß ganz von links alle Faltenzüge senkrecht nebeneinander geschichtet zu sein scheinen, ganz von rechts jedoch alles in großen Schollen, in hin- und herschwebenden Schrägen angeordnet ist, verwandelt wie durch Zauberei. Während von links der Arm waagrecht in einem senkrechten Körper zu liegen scheint, ist der gleiche Körper von der linken Seite mit zuckend vorgesetzten Beinen und Armen bewegt.

Aber die Diagonalansichten zwischen diesen drei Hauptrichtungen sind nicht überflüssig. Nur aus ihnen kann man entnehmen, daß die scheinbar parallelen



Abb. 52. München, Bayr.Nat.Mus., Schreinsmaria aus Weißenburg

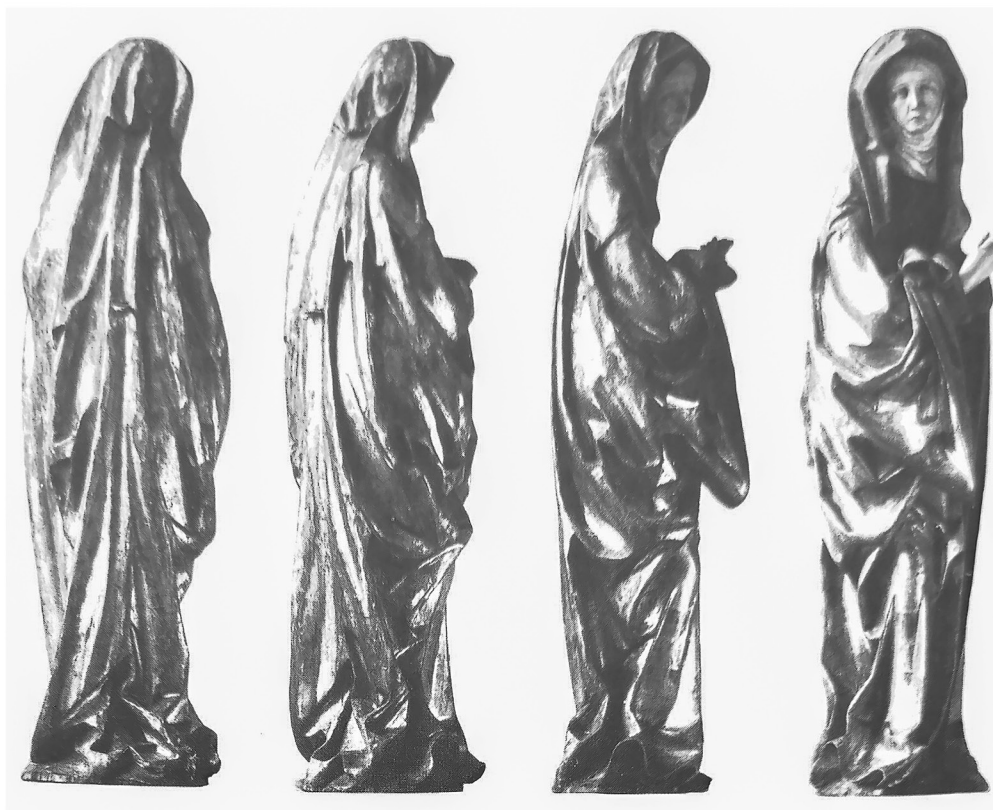


Abb. 53. München, Bayr.Nat.Mus., Erasmus Grasser, Klagende Maria

Faltenlagen auf der linken Seite in Wirklichkeit in Kniehöhe sich überkreuzen. Oder daß die Nadelfalten unterhalb des rechten Ellbogens nicht auf dem rechten Knie sich aufstützen, sondern nach rechts und nach links abgedacht neben ihm vorbeiziehen. Während der Drehung öffnet der Mantel sich über der schlanken Gestalt und schließt sich wieder, und die Mantelumschläge, die am Oberkörper, am Mittelkörper und am Unterkörper in verschiedenen Schichten liegen, finden sich über die Raumabstände hinweg jeweils bei 45 Grad zu durchschwingenden, konsonierenden Linien.

Von dieser Figur habe ich, als Gegenprobe, eine »falsche« Aufnahme gemacht (Abb. 57). Man möge sie vergleichen: ob man zugibt, daß alle genannten Ordnungen unklar sind: das Profil des Gesichtes unklar, die Lage der Hände unklar, die Gewandung unklar, der Zusammenhang zwischen oben und unten zerrissen.

Wir haben auch die Kopf- und die Unteransicht (Abb. 55, 56). Wenn man über den Kopf herüber die Ordnungen und Richtungen, die der ganzen Figur eingeformt sind, wie in einem Grundriß dargestellt findet, ist es nicht verwunderlich. Aber verwunderlich ist es, daß man die gleichen Richtungen und Schichtungen von der Hand des Schöpfers in die Bodenfläche eingehauen sieht, so ähnlich, daß man die eine Aufnahme über die andere kopieren könnte.

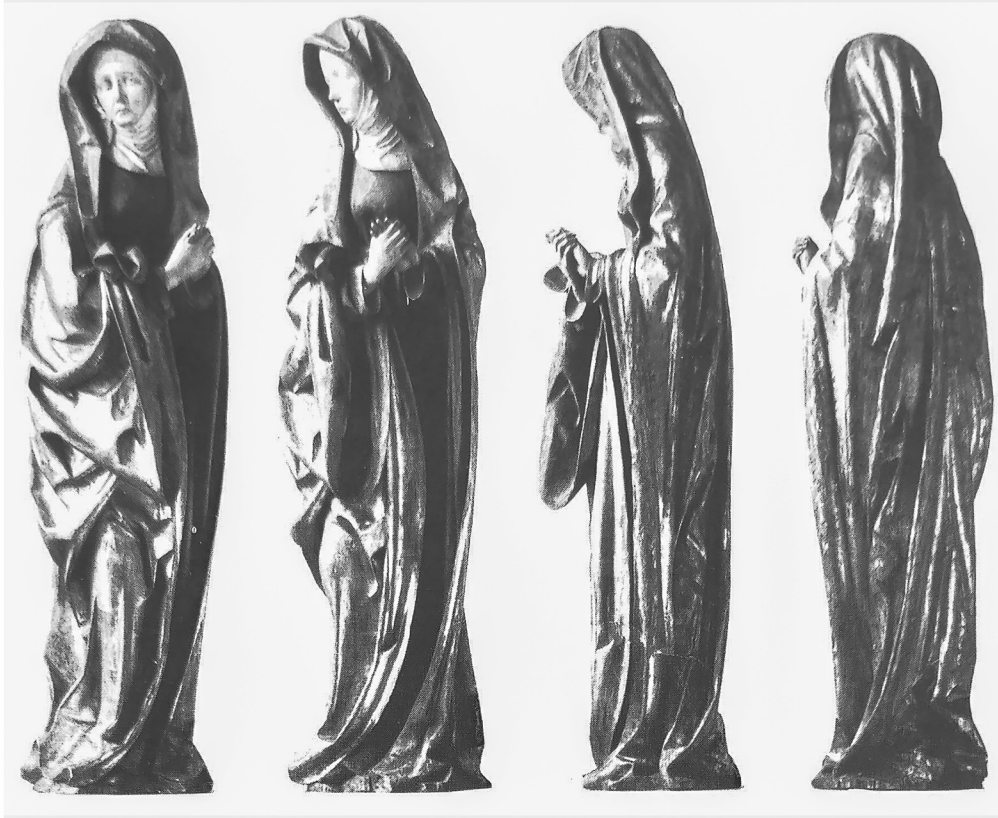


Abb. 54. München, Bayr.Nat.Mus., Erasmus Grasser, Klagende Maria

Diese Maria ist eine der wirklich genialen Leistungen der deutschen Spätgotik. Unsere heutigen Augen wird besonders bewegen: wie großschollig alle plastischen Formen gegeben sind, in einem einheitlichen Takt, der unwandelbar durchgehalten ist, und der sich auch die Einzelheiten unterordnet, die Finger z. B.: als seien sie die Kleinteilungen, die »Finger« in einem Maßsystem, das sonst als Elle und Schritt berechnet ist.

Wie anders liegt das gleichmäßige, dichte Formengewand über dieser Gestalt, als bei Werken des spätgotischen Manierismus (Meister H. L.), der zwischen großen Flächen und winzigen Wirbeln seine Spannungen herzustellen sucht.

Statt dessen gibt Grasser die Ruhe, die große Einheit. Man würde sie den Großformen der Renaissance-Generation vergleichen — wenn wir nicht eben mit diesem Aufsatz einzusehen versuchten: wie durch und durch »gotisch« dieses Werk von Grasser gebaut ist. Es bleibt innerhalb der gotischen Ordnungsvorstellung, die nur mit souveräner Art gehandhabt wird.

Wir sagten: die gotische Plastik gibt Richtungen an, sie gibt wie die kreisenden Feuer der großen Leuchttürme Strahlungssektoren an. Darin ist sie architektonisch. Auch das gotische Gewölbe gibt diese Strahlungssektoren an.

Natürlich ist mit dem Nachweis dieser Konstruktionsflächen, dieser mathema-



Abb. 55. München, Bayr.Nat.Mus., Erasmus Grasser, Klagende Maria

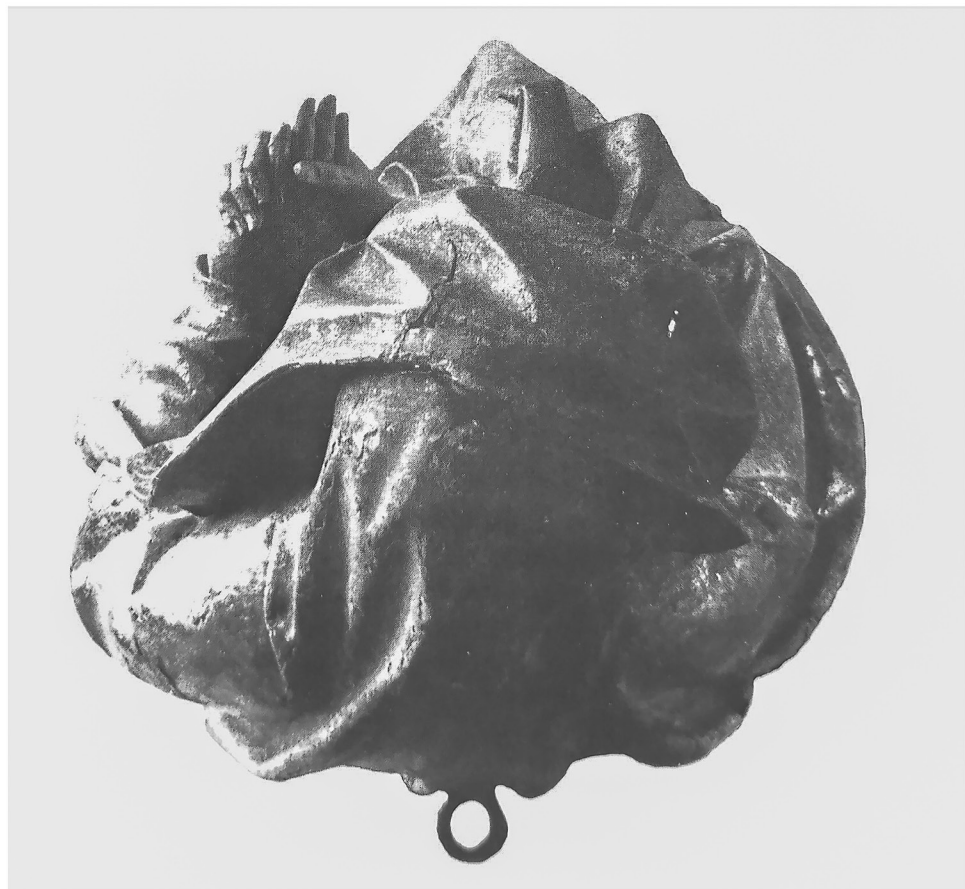


Abb. 56. München, Bayr.Nat.Mus., Erasmus Grasser, Klagende Maria



Abb. 57. München, Bayr.Nat.Mus., Erasmus Grasser, Klagende Maria

tischen Aufrisse, die gotische Plastik nicht vollständig erklärt. Es kann sich auch nicht darum handeln, daß nur der Begriff der Sehform durch den Begriff der Konstruktion, der heraldischen Fläche, ersetzt wird.

Das Zeitalter der Spätgotik zeigt manche entgegengesetzten Kräfte: einen Zustand der tiefen Skepsis gegenüber dem Religiösen, einen umpflügenden Rationalismus, frühe Äußerungen des sogenannten gesunden Menschenverstandes; aber auch zu gleicher Zeit die aufwühlenden Empfindungskräfte.

Aus solchen Gegensätzen ist die Gestalt Luthers verstehbar: einerseits der philologische textkritische Gelehrte, andererseits der aus dem Glauben, aus dem Gefühl lebende Mensch.

Solche sehr weit verschiedenen Kräfte kann man auch in der spätgotischen Plastik finden. Sie scheint der Ausdruck von Gefühlskräften, von religiöser, fast chaotischer Leidenschaft zu sein. Zugleich bietet sie, zwar nicht in ihrem Gesamtzusammenhang, wohl aber in den einzeln abgegrenzten schildartigen Flächen, eine nüchterne, beinahe schon naturwissenschaftliche Beobachtung und Feststellung der Tatbestände. Indem diese elementaren Kräfte ineinander und durcheinander wirken, hat die spätgotische Plastik die Möglichkeit, eine zugleich ganz naturnachahmende Kunst zu sein, mit Gesichtern, deren sämtliche Runzeln bei-

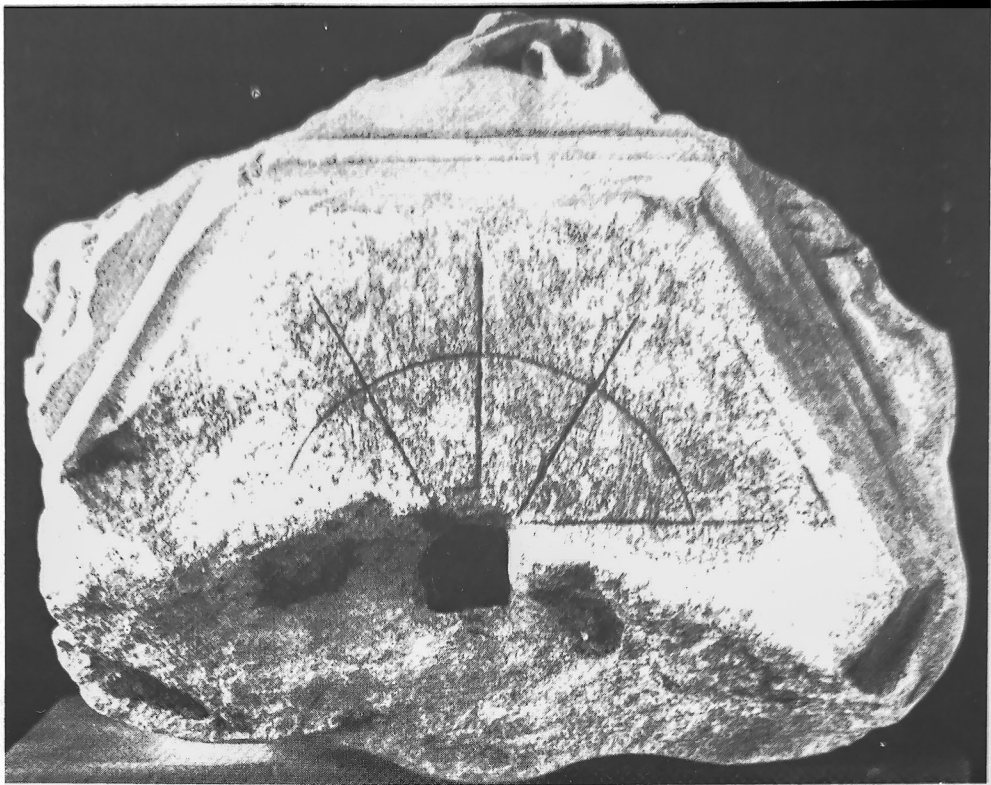


Abb. 58. Münster, Standfläche einer Statue des Jakobus

nahe fotografisch festgehalten sind. Zugleich aber sind es Gesichter, die einen nie ansehen, die nie ein Gesprächspartner sind, die nie uns selber ausdrücken, die noch überzeitlich und überpersönlich sind.

Religiöse Kunst muß überpersönlich sein. Sie muß etwas vom Idol, vom Fetisch bewahren, an ihrem Pfahl müssen Beschwörungen, Bedrängungen sich anheften können. Wenn die Plastik der Spätgotik — obwohl sie menschliche Gefühle und naturwissenschaftliche Einzelheiten ermöglicht — doch noch eine überpersönliche Kunst ist, so trägt die geometrische Ordnung der acht Seiten dazu bei, die wir nachzuweisen versuchen.

¹ Zur Frage des architektonisch gebundenen »Hoheitsraumes« der gotischen Skulptur vergleiche Walter Paatz, Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur; in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1951, 3. Abhandlung, Heidelberg 1951.