

Originalveröffentlichung in: *Tendenzen*, 23 (1982), Nr. 137. S. 70-71 // Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009710>

Ein Stück historischer Ästhetik neu erschlossen

von Jutta Held

Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven – London (Yale University Press) 1980, 318 S., 145 Abb. im Text, 102 Tafeln.

Die Edition einer deutschen Ausgabe des Buches plant der C. H. Beck Verlag, München.

Baxandalls Buch ist eine breitangelegte, syntheisierende Studie über die Werke der bedeutendsten deutschen Bildschnitzer (darunter Riemenschneider, Veit Stoß, Michel und Gregor Erhart, Hans Leinberger), in der Einzelforschungen zu den verschiedensten, auch zunächst abgelegenen scheinenden Aspekten der von ihm untersuchten Kunst produktiv verarbeitet worden sind. Vom Anfang bis zum Schluß folgt man mit Spannung der stringent aufgebauten Argumentation des Autors. Es dürfte keine zweite Darstellung geben, die derart umfassend und umsichtig die Probleme angeht, mit großem Spürsinn Quellen heranzieht, die zur Erklärung der Eigenart der großen Bildschnitzwerke um 1500 beitragen und damit ein Stück historischer Ästhetik neu erschließt.

Zwei Hauptschwerpunkte seiner Untersuchung lassen sich unterscheiden: Auf der einen Seite geht es Baxandall um die genaue Rekonstruktion des Schaffensprozesses, um die Analyse derjenigen Faktoren, die für die Produktion der Schnitzwerke konstitutiv waren und die vor allem die Individualität der Formen, ihre neuartige Tendenz zu virtuoser Verselbständigung, erklären können. Auf der anderen Seite legt Baxandall großes Gewicht auf einen rezeptionsästhetischen Ansatz. Das heißt, er versucht zu rekonstruieren, welche ästhetischen Kategorien der Wahrnehmung der Werke zugrunde lagen und welche emotionalen Assoziationen ihre eigenwilligen Formen auszulösen vermochten.

Den ersten Fragenkomplex geht Baxandall zunächst mit einer intensiven Analyse des Materials der Bildschnitzer an, des Lindenholzes, seiner spezifischen Eigenschaften und seiner Wertschätzung unter den Handwerkern. Mit einer uns nicht mehr verfügbaren differenzierten Materialkenntnis und Einfühlung in die „Physiognomie“ des Holzes vermochten die Handwerker ihre Arbeit dem Charakter des natürlichen Materials anzupassen und diesen zu nutzen. – Baxandall spricht ferner von der „Persönlichkeit des Werkzeugs“ (S. 40), das den Schnitzern zur Verfügung stand, um anzudeuten, welch hohen Anteil die bereits – in den Arbeitsinstrumenten – vergegenständlichte Arbeit und das vergegen-

ständlichte Arbeitswissen an der Herausbildung der spezifischen Formen der Bildwerke hatten.

In hohem Grade wurde die Arbeit schließlich durch die Aufträge determiniert, durch die Genres der Bildschnitzkunst, die jeweiligen Bedürfnissen und sozialen Funktionen entsprechend sich herausgebildet hatten. In der von Baxandall behandelten Epoche ist der große Flügelaltar die dominante, alle Fähigkeiten nicht nur der Schnitzer, sondern auch der Maler und Zimmerer herausfordernde Aufgabe gewesen. Die Konkurrenz und Zusammenarbeit der unterschiedlichen handwerklichen Künste trug nicht wenig dazu bei, daß die Formen der Schnitzfiguren „in Bewegung“ gerieten (vgl. S. 62 ff.).

Partikularen Korporationen wie Bruderschaften, aber auch größeren sozialen Gebilden wie den Kommunen dienten die Altarwerke als einheitstiftende Symbole zur Identitätsbildung. Baxandall führt die verschiedenen Typen historischer Funktionen an. – Nicht von ungefähr blühte die Bildschnitzkunst in einer Zeit auf, da die Religiosität eine nahezu polytheistische Tendenz aufwies – so wird die spätmittelalterliche Frömmigkeit häufig mit eher negativem Akzent beschrieben, auch von Baxandall (vgl. S. 69). Die verwirrende Vielzahl an verehrten Heiligen, die jede gesellschaftliche Gruppe für sich in Anspruch nahm und die den unterschiedlichen sozialen Funktionen zugeordnet wurden, sind Indiz dafür. Der Vorgang läßt sich jedoch auch positiv beschreiben: Das städtische Bürgertum versuchte, u. a. mit der Etablierung „seiner“ Heiligen und Altäre, die Religionsausübung, mit der es bislang durch Klerus und Aristokratie bevormundet worden war, selbst in die Hand zu nehmen. Der Reichtum an religiösen Formen und Symbolbildungen deutet auch auf den bürgerlichen Kompetenz- und Herrschaftsanspruch hin, die nach den Religionskriegen, mit der Herausbildung der Territorialstaaten zwar teilweise erkämpft, jedoch in der Folge an zentrale Instanzen delegiert werden sollten.

Hatte Baxandall den vielfältigen, sehr individuellen Bewegungsstil der Schnitzfiguren zunächst aus der Verfeinerung des Handwerks, dem Umgang mit dem Material und den Erfordernissen der Aufträge ansatzweise erklärt, so untersucht er in den folgenden Kapiteln die institutionellen Grundlagen und Bedingungen für diese einmalige Blütezeit und Virtuosität der Schnitzkunst. Wesentlicher Faktor ist die Stellung der Bildschnitzer zwischen den Zünften einerseits und dem entstehenden Verlags- und Manufakturwesen in den Städten andererseits, durch die sich ihnen einmalige Marktchancen eröffneten. Diejenigen Bildschnitzer, deren Werke die markantesten dieser Zeit sind, unterstanden im allgemeinen keiner Zunft, deren Reglements für die aufwendige Herstellung der Retabel disfunktional wurden. Ihre Werkstätten näherten sich häufig dem Verlagssystem oder der Manufaktur an. Im allgemeinen konnten sich die Bildschnitzwerkstätten eine Monopolstellung sichern, sei es, daß sie als einzige eine weite Region belieferten, sei es, daß sie durch prononzierte Individualisierung ihrer Produkte, also durch deren spezifischen ästhetischen Wert – der eine entsprechende Geschmacksbildung bei den Auftraggebern voraussetzte – ihre monopolartige Marktposition gewinnen konnten. Die ausgeprägte künstlerische Handschrift etwa des Meisters HL oder Leinbergers findet auch in dieser Marktsituation eine Erklärung.

Nur eine kurze Zeitspanne währte die Blütezeit dieser eigenwilligen Altarschnitzkunst, die die Chance für die Ausprägung individueller künstlerischer Handschriften bot. Mit den eher generalisierenden Zügen des italienischen („welschen“) Stils wurde der nun als deutsch apostrophierte „regellose“ Stil allmählich verdrängt. Die Gründe und Bedingungen für diesen Wandel verfolgt Baxandall nicht mehr.

Wie schon in Baxandalls Buch „*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*“ ist auch in

Meister H. L., *Die vier Evangelisten*, 1526, aus der Predella des Hochaltars im Breisacher Münster



dieser Arbeit die methodische Flexibilität faszinierend, mit der er den zweiten Problemkreis seiner Untersuchung angeht, nämlich der ästhetischen Wahrnehmungsweise in der von ihm untersuchten Epoche auf die Spur zu kommen (S. 143 ff.). Er geht damit weit über die naive Formanalyse hinaus, die neuerdings unter Berufung auf Riegl wieder ihre Anhänger findet, bei der im wesentlichen unbefragt moderne ästhetische Kategorien in die Werke projiziert und als deren Struktur ausgegeben werden. Baxandall objektivierte dagegen seine eigenen ästhetischen Beobachtungen durch zeitgenössische schriftliche Quellen, indem er verbalisierte ästhetische Wahrnehmung von Formen, graphischen Lineamenten, Gesten und Körperhaltungen heranzieht, die er weniger kunsttheoretischen Traktaten als vielmehr solchen Texten entnimmt, die der Alltagswahrnehmung näher sind (u. a. Schriften von Paracelsus oder Beschreibungen der Schrifttypen und des graphischen Duktus der Schreibeckünstler). So gewinnt er adäquate Beschreibungskategorien. Zum Beispiel weist Baxandall überzeugend nach, daß nicht die Kategorie „Komposition“, in der Formen als gegeneinander gewichtet und hierarchisiert gedacht werden, für die Bildwerke angemessen ist, vielmehr eine Wahrnehmungsform, die auf die Verkettung, Verschlungenheit und Windungen der Formen achtet. Die Sensibilität für Linienführung ist ausgeprägter als die Fähigkeit, Volumina wahrzunehmen und abzuschätzen. Auf die Fülle an anregenden Quellen, Aspekten und Ergebnissen, die Baxandall zur Interpretation der ästhetischen Wirkung der Formen heranzieht – und dabei durchaus versuchsweise koordiniert –, kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden.

Daß die letzten Kapitel, die den Hauptwerken einzelner Künstler gewidmet sind (S. 164 ff.), eher konventionell und – gemessen an dem Niveau der vorherigen – enttäuschend wirken, ist eine Konsequenz des Ansatzes von Baxandall. Fragen der Wahl ikonographischer Sujets, der Zusammenstellung von Motiven und Programmen bei komplexen Altarwerken, aber auch der ästhetischen Inszenierung dieser inhaltlichen Motive, die Aufschluß über soziale Wahrnehmung geben könnten, geht er kaum nach. Selbst ein so naheliegendes (allerdings schwerer lösbares) Problem, in welcher Relation die Draperien der Schnitzfiguren, die die wichtigsten Träger jeglicher ästhetischen Differenzierung sind, zu der aufblühenden Textilindustrie der Zeit zu sehen sind, auch die moralischen Probleme, welche die letztere mit sich führte, berührt er nicht. Die Bildschnitzkunst sieht und erklärt Baxandall weniger als ein Medium, das die soziale Realität reflektiert. Vielmehr begreift er sie als eine kulturelle Praxis, die ihre eigenen Institutionen und Apparate hat, die sie ermöglichen und begrenzen. Ob und wie weit sie darüber hinaus zu gesamtgesellschaftlichen Tatbeständen und Problemen Stellung bezieht, also an ideologischen Prozessen Anteil hat, bleibt ausgeblendet. Hier hat Baxandalls Ansatz seine Grenzen, innerhalb derer er jedoch bewundernswert vielseitig arbeitet und über die speziellen Ergebnisse hinaus theoretisch und methodisch außergewöhnlich anregend wirkt.