



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Nürnberg

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

wie er in Wien zwar nicht ursprünglich geplant, aber schließlich doch geworden ist, wurde vom Bürgertume zum wichtigsten Wahrzeichen deutscher Baukunst erhoben. Ein solches leuchtendes Zeichen war schon am Freiburger Münster aufgerichtet. Und auch von St. Stephan dürfte es zuletzt doch heißen: nicht Kathedrale, sondern *Münster!*

Nürnberg

Wien hatte, wie man sieht, seine sehr eigene Note. Bürger- und Hofkunst begegneten sich darin. Was über das Örtliche hinausgriff, verwies zu nicht geringen Teilen auf die Parler. Hinter den Anstrengungen des Hofes schürte der eifersüchtige Blick auf Karl IV. und sein Prag. Karl IV. und die Parler — beide treffen wir auch in Nürnberg als Mitwirkende. Doch erschöpft sich Nürnbergs Kunst keineswegs in diesen Verbindungen. Nürnberg war und ist in ganz eigenem Maße Bürgerstadt, Reichsstadt. Kriegbaum hat schön geschildert, wie noch heute der Ausdruck gleichsam einer großbürgerlichen Gesamtwohnung die alte Stadt beherrscht; es ist eben doch kein Zufall, daß sie uns als Sinnbild deutschen Bürgertums gilt. Sie hatte keinen Fürsten in ihren Mauern, sie hatte keine Hofkunst, dafür aber eine sehr eigenständige Bevölkerung, handelstüchtig und beweglich, hand-werkerlich vor allem, mit starken zünftlerischen Neigungen, voller Stolz und Tatkraft. Nürnberg hatte keine Fürsten in seinen Mauern. Wenn Karl IV. kam, und seit 1347 hat er dies immer wieder gerne getan, so kam er nicht als Landesherr, sondern als Kaiserliche Majestät. Nürnberg hatte auch keinen Bischof. Kein Veitsdom und kein St. Stephan war in diesem Stadtraume möglich, wohl aber prächtige Bürgerkirchen, zwei vor allem, St. Sebald und St. Lorenz, ältere, aber schon nachstauische Bauten, zu denen das bürgerliche Zeitalter die hohen Hallenchöre fügen sollte, deren gewaltig ungebrochene Massen, die niedrigen Schiffe übersteigend, für das Stadtbild zu Wahrzeichen wurden. St. Sebald empfing seinen Chor, der den Namen des zum Nürnberger Heiligen gewordenen Dänenprinzen trägt, in der Zeit Karls IV., 1361—1372, St. Lorenz erst im 15. Jahrhundert durch die Roritzer aus Regensburg — dieser sollte eine der herrlichsten Leistungen des gereiften altdeutschen Bürgertums werden. An beiden Kirchen war schon in der Übergangszeit Bauplastik gewachsen. Sie verweist — gleich der anspruchsvoll breiten, etwas straßburgischen Fensterrose von St. Lorenz — in nicht geringem Maße auf den Westen, in dem auch die Ursprünge der parlerischen von Prag und Wien zu suchen sind. Das gilt schon für die Brauttüre von St. Sebald, die im Programm (Kluge und Törichte Jungfrauen) wie in der

Ausführung auf den Oberrhein (Freiburg) zurückgeht. In St. Lorenz ist der Westbau das eigentliche Zeugnis des Vierzehnten. Mit der Aufstellung einer Anbetung der Könige in vier verteilten Figuren an den Langhauspfeilern schloß sich Nürnberg dem westlichen Mainfranken an; in Würzburg und Ochsenfurt ist der gleiche Gedanke zu finden. Im übrigen war es *Rottweil*, das den stark erzählerischen, aber auch recht trockenen Figurenschmuck bestimmte. Durch Rottweil hindurch blickt noch immer Straßburg, noch immer der südliche Westen. In Schwaben aber war dem „Rottweiler“ der „Gmünder“ Stil entgegengetreten, damit das Parlerische, das im Osten seine breiteste Entfaltung finden sollte. Es ist kaum ein Zweifel, daß Gmünd schon den Sebaldus-Chor als Bauwerk entscheidend beeinflußt hat: Hallenchor mit vieleckigem Umfange. Und an dieser Stelle könnte schon Gmünd über Prag zurückgekommen sein; denn es ist nicht unmöglich, daß „Heinrich Behaim der Parlier“, in den Meisterlisten genannt um 1363, 1378 und 1405, ihn entworfen hat. Der Name legt nahe, daß dies ein Verwandter des großen Peter Parler gewesen sei, sein jüngerer Sohn oder jener, der in Prag Heinrich Schwab genannt wurde. Der Wechsel des Beinamens entspräche durchaus einer uns bekannten Übung. Der gleiche Künstler hätte, von Gmünd nach Prag kommend, dort „Schwab“, von Prag nach Nürnberg gelangend, dort „Behaim“ heißen können. Bis dahin ließe sich die Verbindung zum Parlerischen noch ohne Karl IV. erklären.

Aber es ist zweifellos, daß dieser zum künstlerischen Ausdruck Nürnbergs in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erheblich beigetragen hat: es ist der Ausdruck einer freien Reichsstadt unter besonderer Gunst eines Kaisers. Diese Gunst bescherte den Nürnbergern zunächst die Frauenkirche (1355), einen edlen Raum von ungemeinem Wohlklang. Hier steht nicht nur die Stiftung durch den Kaiser fest. Zwei Kirchen in dessen böhmischen Erblanden, von grundsätzlich gleichartigem Wurf, sind vorangegangen: 1350 St. Johann in Prachatitz, der alten Stadt an der Sprachgrenze, und 1351 St. Stephan in Prag. Verwandten Geistes ist ebendort aber auch die Karlshofer Kirche. Hier ist die Hand des Kaisers unmittelbar zu spüren. Die reiche Plastik der Frauenkirche setzt Bekanntschaft mit parlerischem Stile voraus. Die Zierlichkeit, ja Eleganz der Außenformen darf als höfischer Einschlag vermerkt werden.

Wie hoch der Kaiser Nürnberg schätzte, geht aus vielen Zügen hervor. Nürnberg war seine Lieblingsstadt. Es wurde als *Reichsstadt* betreut, betont, geehrt. Ein Teil unserer Reichskleinodien wurde 1361 den Nürnbergern in Verwahrung gegeben mit der Bestimmung, daß von nun an die Kaiser immer bei ihnen den ersten Hoftag abhalten sollten.

Karl IV. und die Parler treffen sich an dem bekanntesten architektonisch-plastischen Werke der Stadt, dem Schönen Brunnen. An Stelle eines älteren hat ihn Heinrich Behaim der Parlier entworfen. Die ausführenden Plastiker kennen wir nicht, nur die Namen der ersten Bemaler. Sie hießen Rudolf, Klügel und Vogel. Die Ausführung liegt ungefähr in der Zeit der Prager Triforienbüsten, nämlich 1385—96, also nach Karls Tode. Dennoch ist die Beziehung auch auf den Kaiser deutlich. In Nürnberg hatte dieser 1356 die Goldene Bulle erlassen. Sie legte das Kür-Recht fest, das die Sieben in den bösen Zeiten des Interregnums sich ungefragt zugelegt hatten. Die Goldene Bulle besiegelte einen Zustand, in dem die Schwäche des Reiches verewigt wurde. Hier geht uns an, daß die Aufnahme der Kurfürsten in das Programm eine Huldigung an den kaiserlichen Gönner bedeutet haben wird. Schon während des Interregnums waren übrigens am Aachener Palaste des Richard von Cornwall um 1257 die Kurfürsten verherrlicht, später am Mainzer Kaufhause zur Zeit Ludwigs des Bayern, dort in prächtig starken und schlichten Reliefs. In den Fresken des Kölner Hansa-Saales ehrte man sie zusamt dem Kaiser durch die Verbindung mit den Sinnbildern der geistlichen Weisheit und der weltlichen Stärke. Dieses Programm übernahm auch der Schöne Brunnen.

Über dem breiten Becken erhebt sich ein Turm im Kleinen, der in mehreren Geschossen Figuren trägt. Gedanken, wie sie die neue bürgerliche Großbaukunst des 14. Jahrhunderts an den Münstern geprägt, und solche, die ebenfalls aus der Großform her in das Altargesprenge geführt hatten, begegnen sich. Die Aufgabe ist kaum noch religiöser Art. Maßgeblich ist der Anspruch einer rein bürgerlichen Welt, die am Wege zwischen den beiden Hauptkirchen einer selbstbewußt aufgewachsenen Reichsstadt ihr Zierstück aufrichtete. Unten an den Ecken sitzende Evangelisten — das verlangt der zur Gewohnheit gewordene Glaube. Sieben Kurfürsten und neun gute Helden am Untergeschosse des Turmes führen in den Umkreis spätmittelalterlicher Bildung, acht Propheten der Mitte wieder in den des Religiösen zurück. Das Ganze ist abgetragen und durch schwache Nachbildung ersetzt; die Reste bewahrt das Germanische Museum. Wichtige Aussagen haben wir doch noch, vom Ganzen her wie von den plastischen Teilen. Das Ganze lehrt, daß damals die profaneren Aufgaben überhaupt im Wachsen sind, es lehrt auch, daß die Großformen jetzt, nahe an 1400, gerne ins Kleine eingehen. Das Einzelne lehrt, daß weltliche Figuren im allgemeinen stärker zum Neuen reizen konnten, in den Heiligen mehr Übung und Gewohnheit steckte, daß aber dafür der Letzteren Köpfe überraschend neues Eigenleben gewannen. Man pflegt von einem Propheten-

meister zu sprechen. Im Berliner Deutschen Museum vergleiche man drei seiner unterlebensgroßen Köpfe (Abb. 24). Sie wollen nicht lebensnahe Modellbeobachtung nach dem Erhabenen steigern; sie wollen „Typen“ geben, sind aber darin von überraschender Phantasie und hoher Form-sicherheit. Nichts, weder Barthaar noch Kopfhair noch Tuchfalte, das nicht bis aufs Letzte Charakter gäbe: *Charaktere*, nicht so sehr Individuen. Nur eine Kunst, die von Ursprung her auch mit der gegenstandslosen Linie stärksten Ausdruck erreichen konnte, war dazu imstande, und wieder beweist sich die unsere als sicherste Hüterin nordischen Erbes. Inzwischen ist viel Erscheinungswelt eingedrungen. Was in den stärksten Leistungen wikingischer Ornamentik der linearen Musik zu Liebe unterdrückt und abgewandelt war, — das *Abbild* ist nun zu seinem Rechte gekommen; aber es trägt noch immer die Kraft der ausdrucksvollen Linie. So zeigt der jugendlichere Kopf eine stählerne Energie zugleich straffer und sprühender Formen, der nächstältere sanfte Würde, der greisenhafte müde Abgeklärtheit. Das ist Seelendarstellung, nicht Bildniskunst. Die nichtorganischen Formen sprechen fast stärker als die organischen.

Ein Meister war auch der der Helden. Man möchte ihn sich als den Jüngeren vorstellen. Die Sprache des Prophetenmeisters scheint noch aus höchster Steigerung älterer Mittel gewonnen; sie hat Elemente der Zeichnung ins Plastische gesteigert. Der berühmte Artus-Kopf (Abb. 25) möge demgegenüber die gegensätzliche Art eines Jüngeren offenbaren. Sie ist male-risch. Dem Fingerspitzengefühl eines Blinden würde diese Form weniger sagen als die der Prophetenköpfe, — dem *Auge* sagt sie mehr! Die Atmosphäre, die der Wittingauer in das Bild gebannt, ist auf Plastisches übertragen. Der Bart ist wie aus Ton geknetet, mit leisen, gleichsam brodelnden Buckelungen, das Auge in seiner Schattenhöhlung ist Blickträger; der Umriß ist entwertet, er konnte das sein durch die Neugestaltung des Um-rissenen. Dem Wittingauer stehen die Körperverhältnisse der Figuren nahe. Das sind schlanke Gestalten, in ihrer Kleinheit (rund nur $\frac{3}{4}$ Meter hoch) fast zierlich, hier und da leise gotischer. Dennoch: als Plastik haben sie einen anderen Antrieb als die gemalten Heiligen des deutsch-böhmischen Malers. Die Unterkörper sind fast durchweg spätzeitlich erneuert, doch scheinen kühne Standmotive, scheint echter Kontrapost wieder aufgekommen zu sein. Aus der alten Verschleierung jedenfalls sind die Gestalten wieder ins Freiere aufgetaucht, der Gegensatz von Kern und Schale beginnt sich wieder durchzusetzen. Ein Versprechen auf die Dürer-Zeit ist gegeben: das „deutsche Standmotiv“, wie man es nennen könnte, das der größte Nürn-berger neben dem antikischen pflegte (es ging von seinem Paumgärtner-Altar

auf Peter Vischers Innsbrucker Bronzeritter über), der Kontrapost bei fest-
aufruhender Spielbeinsohle, scheint aufgetreten zu sein.

Überhaupt muß damals, nahe an 1400, die Ritterfigur in Zeittracht
stark gereizt haben. Sie bedeutete eine Möglichkeit, aus dem Überkommenen
herauszufinden. Getragen vom gleichen Programme wie am Schönen Brun-
nen, erscheint sie in den Kurfürsten des Bremer Rathauses, die wahrschein-
lich der für die Kaiserfreiheit der Stadt kämpfende Bürgermeister Heme-
ling im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts aufstellen ließ. Denken
wir zugleich an die Wiener Herzogsstatuen von St. Stephan, an jene, die an
Fassade und Türmen aufgestellt waren! Überlang, in größtem Maßstabe
ausgeführt, beteiligen auch sie sich am Kampfe um eine neue Eroberung der
Erscheinungswelt. — Vergesse man auch am Schönen Brunnen nicht die
kleinen Konsolenbüsten: das ist ganz parlerische Welt!

Die Malerei, obwohl offenbar nicht durchweg gleichwertig, stimmt zu
diesem Gesamtbilde. Auch in ihr wird Nürnbergisches, das anfänglich West-
lichem nähargestanden haben könnte, durch Beziehungen zu Karl IV. und
Böhmen beeindruckt. Auch hier bleibt ein eigener Wesenskern gewahrt. Es
liegt nahe, daß, wo Karl IV. wirkte, die Wandmalerei bedeutsam wurde.
Es gab für diese aber auch schon Zeugnisse, die wenigstens stilistisch noch
von keiner Berührung zeugen. Die Fresken der Forchheimer Kaiserpfalz
dürfen als vorwiegend rein nürnbergisch angesehen werden. Besonders die
drei Propheten wirken nicht sehr pragerisch. Sie sind nur bezeichnend für
die allgemeine Entwicklung in das Massige. Dafür weist der König David
schon auf das Braunschweiger Skizzenbuch, das sicher böhmisch ist. Vollends
vom Geiste Karls IV. her ist das große Fresko der Moritz-Kapelle zu ver-
stehen. Es schildert ebenso Höfisch-Weltliches aus dem Kaiserhause wie
manche der Karlsteiner Wandgemälde, die Werbung des Kaisers um Anna
von Schweidnitz (es ist diejenige der Gemahlinnen, die unter den Frauen-
köpfen des Prager Triforiums wohl den feinsten als Bildnis erhalten hat).
Das Paulusfresko des Sebalduschores scheint dagegen mit schlagender Deut-
lichkeit auf Italien, insbesondere die oberitalienische Umprägung Giottos,
zu verweisen. So etwas könnte uns also auch in Prag begegnen.

Die Tafelmalerei ist seit der Ausstellung von 1931 in etwas helleres
Licht getreten. Diese umfaßte ein ganzes Jahrhundert, von 1350—1450.
Aus der Zeit Karls IV. brachte sie als schönstes Geschenk den Altar der
Jakobskirche, gereinigt von allen späteren Übermalungen. Während der
vorangehende Heilsbronner Altar (gegen 1350) merkwürdig derb wirkt
(Derbheit ist kein geringer Zug an manchen Stellen der Nürnberger Kunst),
so tritt im Hochaltare der Jakobskirche uns ein wirklich bedeutendes Zeug-

nis der neuen Zeit entgegen. Am deutlichsten vereinigt die (leider fürchterlich verstümmelte) Anbetung der Könige ihr Bekenntnis mit dem der parlierischen Reliefkunst — obwohl durchaus Malerei und ohne jeglichen Schulzusammenhang. Der Vorgang entspricht genau dem, den wir aus Ulm und Thann kennen. Die Vergegenwärtigung entdeckt den Reiz des Nebensächlichen, sie malt sich den Zug der Könige breit aus, wie er von rechts oben her sich nach links an die Muttergottes heranschlängelt, und dabei durchbricht das Bild die Grenzen des Architektonischen nicht anders als die Reliefs. Wenn in jenen die Geschoßbildung unter dem Drucke des Malerischen aufgeweicht, zerbogen wurde und schließlich zerfloß, wenn der Bogenscheitel zum fernsten Bildpunkte wurde, bezeichnet durch einen in den Bildraum hineinspähenden Reiter — hier ist das ganz Entsprechende geschehen: der Reiterzug durchbricht die Grenze zwischen Tafel und Giebel und dies in ganz ähnlich hornförmiger Biegung wie in Thann. Früher pflegte man die Ausmalung des Reiterzuges der italienischen Kunst zuzuschreiben und dachte dabei besonders gerne an ganz erheblich spätere Beispiele wie Gentiles da Fabriano Bild für Venedig oder gar den festlichen Zug Benozzo Gozzolis im Florentiner Palaste Medici-Riccardi. Es war aber Walter von Rheinau, der schon in der nachstaufigen Frühzeit die Legende in ihrer breiten Ausmalung erzählt hatte. Nicht anders als bei den Vesperbildern drang das innere Bild des Dichters, seine Umformung des Wortraumes, in das Werk des bildenden Künstlers hinein. Was in Nürnberg selber am Bogenfelde der Frauenkirche das Relief begann, das setzt hier die Malerei entschlossen fort. Es ist gar nicht unmöglich, daß die Plastik, die ja längst auf dem Wege in das Malerische war, sogar den Weg für die Malerei gebahnt habe. Wir können ihr rein landschaftliche Taten zutrauen, wie sie schließlich dem Maler zugute kommen mußten.

Mainfranken

Wir nähern uns dem Westen. Beim Betreten der mainfränkischen Bischofsstädte fällt das Übergewicht der plastischen Leistungen über die malerischen auf. Für Würzburg, das einst in Grünwald eines der gewaltigsten Malergenies Deutschlands hervorbringen sollte, scheint die Überlegenheit des Plastischen, von diesem Einzelfalle abgesehen, Jahrhunderte hindurch gegeben. Bis in den Ausdruck der Landschaft hinein, die schnittig, hart, baumlos, farbenarm, aber überwältigend plastisch wirken kann, ist Würzburg immer eine *plastische* Stadt gewesen. In Würzburg, Bamberg und Mainz steht die Grabmalkunst im Dienste der Bischöfe an vorderster Stelle. Der verschiedene Charakter der