



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Rückblick auf die Rolle der Baukunst

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

den Oberdeutschen zugesendet hat, mit Nikolas Gerhart, in geheimnisvoller Verbindung. E. S. wirkt auf Plastiker und auf Maler. Sein größter Nachfolger, Martin Schongauer, wieder also ein Alemanne, wird dann derjenige sein, der den Kupferstich vollends aus der Rolle des Wiedergebens oder Vorbildens befreit zu der des vollendeten „Bildes“ (wie Kurt Bauch schön nachgewiesen hat): der erste „Peintre-graveur“ der gesamten europäischen Geschichte. In der Graphik war mit dem kleinen Maßstabe und der inneren Angrenzung an das Ornament eine den Deutschen von ihren Ursprüngen her besonders naheliegende Form Gelegenheit voll unerschöpflichen Reichtumes geboten. Vieles von dem Vollendetsten, das unserem Volke gelang, steckt in ihr. Ohne sie ist auch Dürer nicht zu denken, Dürer, der nach dem großartigen Meister der Lübecker Bibel derjenige war, der den Holzschnitt auf die gleiche Wertstufe neben den Kupferstich erhob, der ihn sogar, soweit überhaupt denkbar, in seiner Offenbarung Johannis monumental machte. Nicht treues, emsiges, handwerksmäßiges, phantasieloses Arbeiten, sondern — bei treuester Feinarbeit — Erfinden und Ausspinnen verlangte die Graphik, wie unser Volk sie aufgefaßt hat. Auch dazu ist in der Zeit des Konrad Witz und des Hans Multscher der Grund gelegt worden. Von da an bis zum Ende der Dürer-Zeit steht Deutschland in der Graphik ohne Frage an der Spitze des Abendlandes. Ein englischer Kunstgeschichtsschreiber, Lord Armstrong, hat es fertig gebracht, das fast völlige Versagen seines Landes in den ersten großen Jahrhunderten der Graphik und den gleichzeitigen Vorrang Deutschlands auf eine Weise zu erklären, die aller geschichtlichen Wahrheit ins Gesicht schlägt: es seien die handwerkliche Kleinlichkeit, die spießige Treue, die Erfindungsarmut, die den Deutschen zu dieser „nachschaффenden“ Tätigkeit befähigt hätten — der erfindungsreichere, phantasievollere Engländer habe das nicht nötig gehabt. Die deutsche Graphik aber ist *nicht* nachschaffend gewesen, sie wurde auf die höchsten Höhen einer selbständigen Kunst entwickelt, sie war das Feld der reichsten Erfindung bei kürzester Zeit, kleinem Maßstabe und geringem Widerstande. Sie wird auch mit ihren älteren Formen im nächsten Bande zu behandeln sein.

RÜCKBLICK AUF DIE ROLLE DER BAUKUNST

Wenn wir so eines zukunftsreichen Kunstzweiges schon einmal kurz gedacht haben, der mit dem Aufstiege des deutschen Bürgertumes innig verknüpft ist, so geziemt noch ein letzter Rückblick mit der Hülfe einer an-

deren Frage: wie stand es mit der Baukunst? Nur gelegentlich wurde ihrer bisher gedacht, und es muß sehr viel ungerechter wirken, als es gemeint ist, wenn sie nur in flüchtigstem Überblick zum Schlusse erscheint, nachdem sie nur einmal in den Anfängen der Betrachtung das erste Wort gehabt. Sie ist unlöslich mit dem Aufstiege des Bürgertums verbunden, ihre Wandlungen begleiten ausdrucksvoll jene der darstellenden Künste, sie entsprechen ihnen oft überraschend genau. Tatsache ist dennoch, daß man aus Plastik und Malerei und Graphik von dieser Zeit an schneller und leichter das Wesentliche erfährt, als aus der Baukunst. Die Führung liegt nicht mehr bei ihr.

Eine Ausnahme, eine freilich höchst bedeutende, machen die neu zurück-erworbenen Gebiete des zweiten deutschen Volksraumes, zumal in der früheren Zeit, bevor auch in ihnen die darstellenden Künste ihren Führungsanspruch aufnehmen konnten. Die Geschichte des Backsteinbaus im Nordosten ist eines der stolzesten Kapitel, auf die unsere Gesamtgeschichte blicken darf. Sie ist im Ganzen noch nicht geschrieben, so viele reichste Ansätze vorhanden sind. Die norddeutsche Backsteinkunst gehört aber zugleich zum Unanfechtbarsten und am schnellsten Überzeugenden. Nur hat sie ihren sehr besonderen Charakter. Bei den Versailler Verhandlungen über die Zerreißung Deutschlands hat ein Engländer die naive Behauptung aufgestellt, die Städte unseres Nordostens sähen ganz anders aus „als die gewöhnlichen deutschen Städte“ — sollte wohl heißen, als die des älteren Volksraumes. Es sollte vor allem heißen: sie seien also nicht deutsch. Was den Mann zu seinem gefährlichen Trugschluß verleitete, war eine unbestreibbare, aber sehr andersartige Tatsache: der norddeutsche Backsteinbau war ein *Neuland* unserer Kunst — und doch keiner anderen als der *unseren!* Seit den Gründungen Heinrichs des Löwen, den Domen von Ratzeburg und Lübeck, seit den Bauten der Mönche, namentlich der Cistercienser und in der Mark Brandenburg der Prämonstratenser (Jerichow!), hat da geradezu ein zweites Deutschland sich entwickelt. Es ist in seinen Leistungen das reinste der Welt: die Kunst, die jenem englischen Politiker in Thorn oder Danzig aufgefallen sein könnte, hängt unlöslich mit der von Lübeck oder Wismar oder Stralsund oder der Mark, vor allem aber der der Ordensbauten zusammen, mit der Kunst von Gebieten, deren Deutschheit überwiegend nicht einmal die verlogene Unwissenheit der Diktatoren uns abzusprechen gewagt hat. Zu innerst tief mit dem Niederländischen verwandt, von ihm auch beeindruckt, und dennoch sehr eigen plattdeutsch im weitesten Sinne, ist diese Kunst der norddeutschen Tiefebene. Soweit einmal die niederdeutsche Sprache gereicht hat, umschließt ihr Gebiet als einen sehr

gewaltigen Teil auch das unserer Backsteinkunst. Nur Schlesien und die bayrisch-schwäbische Hochebene stehen in dieser Technik als Mitbewerber da, und Schlesien ist wesentlich Ausstrahlung des nordöstlichen Hauptgebietes. Was der Wille kolonisierender Eroberer und Seefahrer, unternehmender Bürger und tapferer Ritter, angewiesen auf die Großform, auf das Notwendige, Starke und Reine, an Ausdruck des Großen, des Notwendigen, des Starken und des Reinen erobert hat, soll uns als eine Kraftäußerung bewußt bleiben, die wahrlich darum nicht als „schnöde behandelt“ gelten darf, weil diese geschichtlichen Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen schon aus äußerlichen Gründen ihr nicht den gebührenden Platz einräumen konnten. Vielleicht darf der Verfasser an dieser Stelle auf das Bekenntnis verweisen, das er vor dreißig Jahren im Rahmen der „Deutschen Dome“ zu dieser Kunst abgelegt hat. Es sind nicht nur die Kirchen, es sind die überwältigenden Leistungen der Ordensburgen, der Ritterkasernen, die allein schon in breitester Darstellung unserem Volke und dem ganzen Abendlande vorgestellt zu werden verdienten. Der oft kühnste Teil der Deutschen von damals, die Herrennaturen, die Wagenden und Täter haben dem Deutschtum damit ein Denkmal einziger Art gesetzt: den Beweis, daß es auch der Größe des Sachlichen gerecht zu werden verstand.

Fragen wir jetzt nach der Baukunst der ersten deutschen Bürgerzeit wie nach einer Begleitung der darstellenden Künste, so wollen wir niemals vergessen, daß damit dem Gesamtreichtum unserer Kunst nicht im Geringsten Genüge geschieht. Doch ist es nicht der erste Sinn dieser Betrachtungen, gerade diesen Reichtum auszubreiten. Die Notwendigkeit, schwerer Verständliches zu deuten, besteht wohl nur in geringstem Grade für die Backsteinbaukunst. Wer einmal auf dem Marktplatz von Stralsund stand, die riesenhafte Nikolaikirche vor sich mit den Lanzenschäften, dem Zierwerke des Rathauses daneben, wer von Rügen her die Bollwerke des hansischen Bürgertums in den Himmel steigen sah, dem braucht keiner mehr zuzureden (Abb. 95). Die Stadt Stralsund tut auch recht, in ihren öffentlichen Werbungen die westliche Seite von St. Marien für sich ausrufen zu lassen. Die Gewalt des Steigens, die uns da ergreift, ist im letzten Grunde überall da; aber keine „Gotik“ im französischen Sinne, sondern die Hochreckung des deutschen Massenbaus. Wismar mit seinen stolzen Kirchen, „wie von Riesen für Riesen erbaut“ (Schlie), Rostock, dessen herrlich edle Marienkirche man in Gedanken neben die Frari-Kirche Venedigs stellen sollte (auch die „italienische Hansa“ in Venedig kennt, wie ganz Oberitalien, den Backsteinbau), Danzig, überstiegen von dem übermächtigen Bauklotz

der Marienkirche mit ihrem stolzen Einturme, vom kriegerischen Ernst des Ordenslandes überschattet, und wieder die bürgerliche Feinkunst der Mark Brandenburg, namentlich auch der Altmark; St. Marien zu Stendal, einer der schönsten Innenräume ganz Deutschlands, St. Paul zu Brandenburg, einer der vornehmsten, Frankfurt a. d. Oder mit Dom und Rathaus; Mecklenburg, Ost- und Westpreußen, Marienburg und Marienwerder, und wie dies alles weiterstrahlt über alle baltischen Städte, deren deutsches Gesicht heute durch Haß und Geschichtslüge künstlich verändert werden soll — dies Alles ist von so überzeugender Durchschlagskraft, daß die Gefühle des Dankes, der Freude, des Stolzes unangreifbar gegeben sind.

Schon in diesen Gebieten fällt der starke Wettbewerb des bürgerlichen Profanbaus mit dem kirchlichen Baue auf. Die Rathäuser, die Tore, die Burgen haben sich neben den Kirchen ihr Recht wie selbstverständlich erkämpft. Aber für ganz Deutschland gilt, daß schon die staufische Zeit als erste den Profanbau neben den kirchlichen gestellt hatte. Die Stauferburgen (Leo Bruhns hat sie jetzt, die deutschen wie die italienischen, in einem Blauen Buche eindrucksvoll zusammengestellt) treten schon mit dem ganzen Glanze auf, wie ihn sonst Kirchen entfalteten. Sie entwickelten aber auch, namentlich auf fremdländischem Boden, die Vorformen der Ordensburgen. Allmählich trat das städtische Rathaus und schließlich das der Bürger immer mehr in den Vordergrund (Abb. 97).

Dennoch ist das wichtigste die Wandlung im Kirchenbau. Es konnte nicht anders sein: wenn das Raumgefühl am plastischen Körper, ja am gemalten Bilde so außerordentliche Veränderungen durchmachte, wie wir sie beobachteten, so mußte auch der gebaute heilige Raum an ihnen teilnehmen. Überblicken wir in kürzester Weise die deutsche Kirchenbaukunst seit dem Untergange der großen Kaiserzeit, überblicken wir sie als einheitliches Zeugnis des Gesamtvolkes auf seinem alten und seinem neuen Siedlungsraume, berechnen wir dabei von vornherein die natürlichen Unterschiede zwischen der Kunst der Alteingesessenen und Daheimgebliebenen und der kolonialen der Ausgewanderten (die aber aus den gleichen Familien stammen!), so ergibt sich ein großartiges Schauspiel von Entfaltung urtümlich architektonischer Anlagen unter neuen geschichtlichen Bedingungen, und wahrlich: auch ohne jeden Seitenblick auf die darstellenden Künste bietet diese Geschichte den vollendeten Ausdruck eigener Logik. Dennoch ist sie unter anderen Sternen abgerollt als vor dem 13. Jahrhundert. Im Staufischen zuerst war es geschehen, daß die Führerschaft der Architektur in Frage gestellt scheinen konnte. Damals zum ersten Male gewann eine darstellende Kunst solche Bedeutung, daß wir das Gefühl bekommen: hierhin strömen die ersten,

die aussichtsreichsten, die der Vollkommenheit am meisten fähigen Kräfte. Sie strömen *schon* zur Plastik, wie sie *noch* zur Baukunst strömen. Schon aber spüren wir eine begreifliche Neigung, in der Schilderung vom Besten, vom Unerwarteten und Hinreißend-Überzeugenden dieses Zeitalters, wenigstens in Deutschland der *Plastik* den Vortritt zu gewähren. Es ist das gleiche Geschlecht, es ist der gleiche geniale, feurige und großartige Generationsgeist, der die Baumeister der Westchöre von Mainz und Worms, der Ostseite von Straßburg *und* die großen Plastiker von Bamberg, Mainz, Straßburg antreibt. Große und vollendete Baukunst aber sind wir schon vor dem 13. Jahrhundert gewöhnt, große und vollendete Plastik erst an diesem. Wir wissen, daß staufische Baukunst und staufische Plastik gemeinsam und auf ähnliche Weise versunken sind. Wir beobachteten, daß der Absturz der Kaiserzeit, die Schwäche des Staates — der bis dahin auch für die kirchliche Baukunst weit mehr bedeutet hatte — namentlich im Architektonischen hier und da eine bestürzende Durchlässigkeit erzeugen konnte. Wir stellten nach dem Einbruch der französischen Gotik einen auffallenden inneren Einklang fest zwischen diesem Einbruch, der Selbstverfremdung des Plastischen und dem beginnenden Aufstiege des Malerischen. Wir können aber noch mehr sagen: es wäre grundsätzlich möglich, die ganze baukünstlerische Entwicklung seit den ersten Anzeichen des malerischen Zeitalters in beständigem Hinblick auf die Wandlungen der darstellenden Künste zu schildern, ja fast wie aus diesen zu erklären. Dies wäre möglich, aber für wirkliche Durchführung eine allzu gewaltige Aufgabe. Sie verlangte ein eigenes, mehrbändiges Werk und als dessen Voraussetzung die Arbeit eines Lebens. Diese Betrachtungen hätten nicht einmal den Platz dafür. Der Verfasser weiß nur mit Freude, daß unter jüngeren Architekturforschern die Möglichkeit solcher Darstellung schon gesehen wird, und er rechnet darauf, daß sie sich eines Tages verwirkliche. Hier ist lediglich der Versuch möglich, gewisse Streiflichter zu werfen, und dieser Versuch ist zu gefährlicher Kürze verurteilt. Der Verfasser *weiß* dies! Möge man sein Bekenntnis so ernst nehmen, wie es ist.

Eine der größten Schwierigkeiten für eine vollständige Geistesgeschichte der deutschen Baukunst liegt in dem Wesen des Bauens selber. Die Formen des älteren Lebens machen das schnelle Hinstellen einheitlicher Werke, das heute unser gutes Recht ist, zur seltensten Ausnahme. Die alten großen Bauten sind Lebewesen mit einer sehr langen eigenen Geschichte. Sie kann an die großer Menschen erinnern, sie umfaßt Wandlungen des Ichs und Einbrüche von außen, gesundes Wachstum und Katastrophen. Der heutige Dom von Halberstadt ist der fünfte an seiner Stelle! Die Dome von Speyer oder

Mainz erzählen eine sehr weit gespannte Geschichte, und wir freuen uns, wenn wir spüren, wie der eingeborene Charakter des architektonischen Lebewesens sich über die Jahrhunderte hin durchsetzt, wie der französische „Einfluß“ am Straßburger Langhause nicht nur auf den alten Grundriß, sondern sogar auf die im Geiste lebendig gebliebenen Aufbauverhältnisse des noch unter Kaiser Heinrich II. begonnenen alten Domes auftritt wie auf Granit, der sich nicht eindrücken läßt. In der alten Architektur ist die Person des Werkes stärker als die des Menschen, sie überwächst Geschlechterfolgen. Die alte Kirche pflegt noch weit weniger einen einzelnen Künstler bezeugen zu können als schon die alte Statuengruppe oder der alte Altar. Der sehr feinfühlig Archäologe Paul Wolters, den eine priesterliche Gewissenhaftigkeit stets gehindert hat, im gedruckten Worte seine letzten, großzügigen und durchgehenden Gedanken zu äußern, sagte einmal vor langer Zeit im Zwiegespräch: man könne durch die gesamte Kunstentwicklung Europas einen Längenschnitt legen nach dem einzigen Gesichtspunkte, wieviel *Zeit* ein Werk der bildenden Kunst innerlich enthalte; diese werde nämlich immer kürzer. Das sagte Paul Wolters im Zeitalter des Impressionismus. Dieser schien das Ende, und das Bild von damals war wirklich nur noch ein Augen-Blick. Das Wort war weit tiefer gemeint als die einfache Selbstverständlichkeit, an die hier erinnert wird. Denn rein äußerlich schon, nur auf die Dauer der Entstehung betrachtet (und noch nicht einmal auf die „innere Zeit“) unterscheiden sich einmal die Werke der Baukunst grundsätzlich von denen der Maler, unterscheiden sich weiter aber ihre älteren von ihren späteren. Unsere großen Alten bauten nicht für die eigene Zeit. Sie begannen, in einem wahren Gottvertrauen, in weite Zukunft hinein zu planen, sie mußten oft sich sagen, daß erst die Nachkommen in den vollen Besitz des Werkes treten würden. Inzwischen, schon in der eigenen Zeit, wechselten die Bauleiter und mit ihnen die Pläne. Die Nachkommen gar dachten wieder ganz anders über das weitere Aussehen des Werkes. Die Zeichen sind die sehr verschiedenen Stilzeiten, die das gleiche Bauwerk so oft spiegelt, das feinste darunter ist die „Baunaht“ oder „Baufuge“, an deren Feststellung und Deutung der Geschichtsforscher der Architektur seinen Reiz und oft seine Qual findet. Eine genauere Geschichte der architektonischen Wandlungen würde also ständig von Bau zu Bau hin und her springen müssen. Dieses notwendige Verfahren ist außerordentlich zeitraubend und für die Ungebrochenheit des Gesamtblickes fast unerträglich belastend. Die Vollständigkeit, die Sicherheit überhaupt, ist obendrein noch dadurch erschwert, daß auch die Deutung der Baufugen selber beständig schwankt. Je tiefer man in die Architekturgeschichte eindringt, desto fraglicher werden

in vielen Fällen die Aussagen. Der Verfasser bittet noch einmal zur Kenntnis zu nehmen, daß eine Architekturgeschichte hier nicht versucht wird.

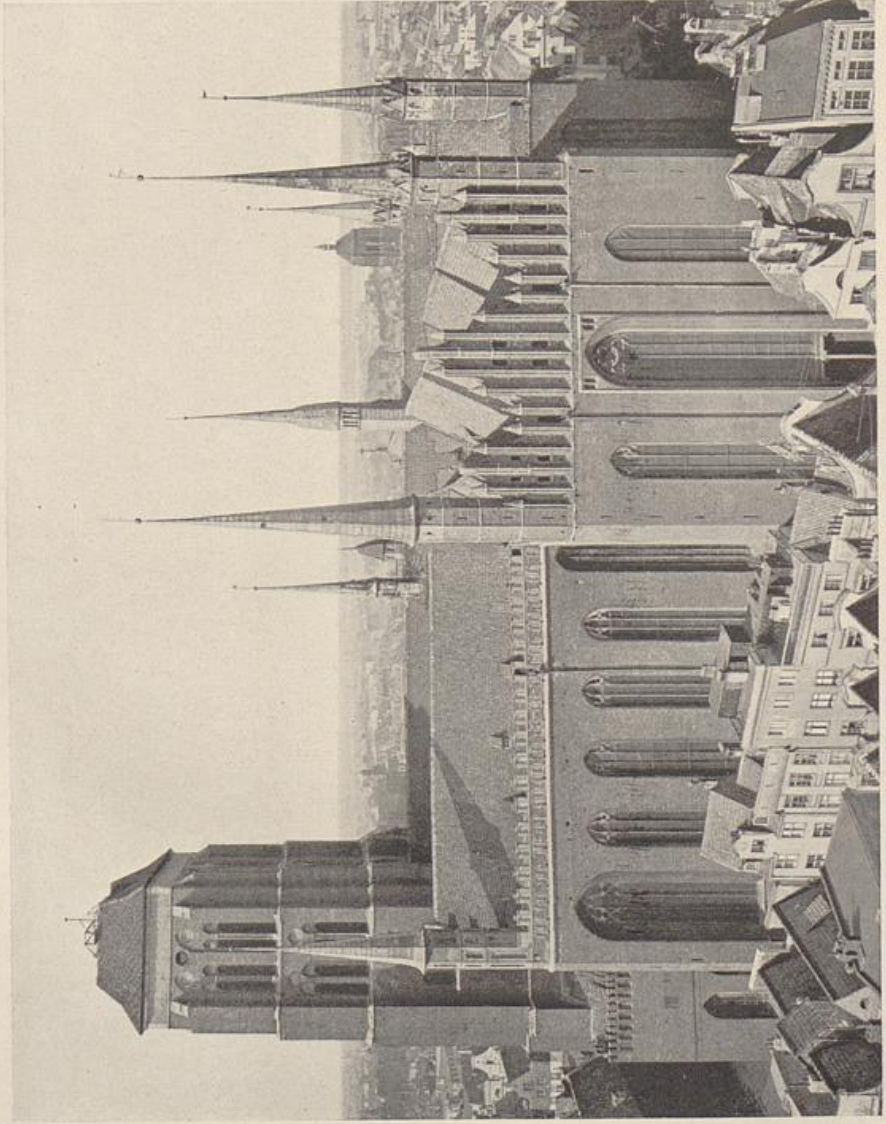
Die Zeit um 1300

Wir erinnern uns aus der Beobachtung der Plastik, daß gegen 1300 eine Verschwörung und Vereinheitlichung, ein Aufhören des blühenden Lebens, der klaren Ursächlichkeit, eine Verblockung und Verschleierung eintrat, die wie Verarmung wirken konnte und auf die Dauer sich dennoch fruchtbar erwies. Trotz des Einbruchs der französischen Gotik erzählt die deutsche Baukunst ganz Ähnliches. Man könnte sich zunächst schon darauf besinnen, daß bei uns im frühen 13. Jahrhundert die Bettelorden erscheinen und daß sie in dessen zweiter Hälfte architektonisch immer mehr hervortreten. Ihre Kirchen sind durch ihre Aufgabe von vornherein geneigt, in die neue, nachstauische Richtung zu zeigen. Dehio war es aufgefallen, daß die Entwicklung der „deutschen Gotik“ einen unerwarteten Weg nehme: vom Reichen zum Einfachen, anstatt umgekehrt. Dies hat seinen tiefen Grund. Es ist nicht die „Gotik an sich“, die hier sich entwickelt, sondern die deutsche *Geschichte*. An der Stelle der hohen und reichen Gotik Frankreichs steht in ihr die hohe und reiche Kunst des Staufischen. Fragen wir nicht nach der Entwicklung eines „Stiles“ an sich, sondern nach der des Ausdrucks innerhalb eines Volkes, so erhalten wir eine Antwort, wie sie eigentlich nicht anders erwartet werden kann — sofern man von der inneren Einheitlichkeit des Volkstumes hinter allen seinen Äußerungen überzeugt ist (und das war vor allen Anderen Dehio!). Verschleierung der Gegensätze, Verblockung, Vereinfachung lehren Plastik und Malerei für die Zeit gegen 1300. Ganz das Gleiche lehrt die Baukunst. Die Bettelorden bereiten hier vor. Ihre Kirchen sind von vornherein ein Einspruch gegen die „Kathedrale“. Für Österreich, das dabei stark in den Vordergrund tritt, hat Hans Sedlmayr diese Gegenstellung und die Bedeutsamkeit des österreichischen Beitrags zur deutschen Gesamtentwicklung besonders betont. Stein, Friesack, Wiener-Neustadt und viele andere — wir besitzen ein aufschlußreiches Buch von R. K. Donin darüber. Nun war gewiß die Bewegung dieser Orden nicht einfach vom Bürgertume erzeugt, aber sie *diente* diesem. In den *Städten* siedelte sie sich an, und die Bürger, nicht die Mönche, haben die Bauten ausgeführt. Die Überzeugung der Prediger, daß die gebaute Kirche nur ein Mittel, kein Zweck sei, fügte sich der zeitlichen Richtung auf das Schlichte und Einfache vorzüglich ein. Man behauptet gerne, diese Überzeugung sei

so weit gegangen, daß man ursprünglich auf eigene Kirchen verzichtet hätte, und die Nachrichten legen dies tatsächlich nahe; so, wenn wir hören, daß die Franziskaner nach Köln und Erfurt schon um 1221 kamen, ihre Kirchen aber erst um 1260 in Köln, um 1270 in Erfurt errichteten. (Ähnliches wird für die Dominikaner gesagt.) Dennoch wirkt diese Anschauung nicht ganz überzeugend, die Geschichte der Mark Brandenburg z. B. widerspricht der Annahme, daß oft über ein halbes Jahrhundert hin die Predigt im Freien genügt habe (Scheja). Vergessen wir vor allem nicht, daß gleich nach der Heiligsprechung des Franziskus (1228) seine Kirche in Assisi begonnen wurde. Auch Dominikus übernahm gleich 1216 eine Kirche in Toulouse. Er übernahm sie, aber er verzichtete nicht auf den geschlossenen Raum. Vorsicht ist jedenfalls geboten. Tatsache bleibt, daß die wichtigsten Bettelordenskirchen erst nachstauisch zu sein pflegen. Sie kamen also meist in die Zeit eines veränderten Willens. Warum kamen sie diesem neuen Willen entgegen? Nicht der Altar, nicht das festliche Schauspiel des Sakramentes, sondern die Predigt, das Eindringen auf die Seele durch das Ohr, war das Ziel; das Ergebnis mußte Vereinfachung des Bauwerkes sein. Für Sakrament und Altardienst war das Querschiff kein Hindernis gewesen, für die Predigt war es störend. Es wurde aufgegeben, dafür dehnten sich die Chöre in seltsamer Länge aus. Ganz ähnliche Fragen, wie später beim Entstehen des protestantischen Kirchenbaues, meldeten sich an, und hie und da selbst ähnliche Antworten. Einschiffige Säle wurden möglich, auch Bauten mit einem einzigen Seitenschiffe, also unter Verletzung der Symmetrie. Ja, am Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts nahmen sogar die *Flachdeckbasiliken* wieder zu! Welche sonderbare Altertümlichkeit! Sprachen wir aber nicht auch bei der Plastik dieser Zeit von einer zweiten Archaik, die *nach* einer vollendeten Fülle auftrat? Ist da nicht wirklich eine auffällige Gleichzeitigkeit, nämlich der Ausdruck einer *allgemeinen* Wandlung? Auch der Verzicht (wenn man dennoch wölbte) auf die Durchführung der Träger bis an den Boden, die Bevorzugung der Konsole (cistersiensisches Erbe), bedeutete eine fühlbare Vereinfachung. Entwicklung durch Verzicht — so nannten wir den gleichen Vorgang bei der Plastik. Die früher reiche Formenbewegung gerann zur Starrheit geschlossener Mauerflächen. In der gleichen Zeit begannen die Männerklöster der Cistercienser am Kirchenbau gesättigt zu sein. Die der Frauen nahmen Aufschwung, doch in welcher Richtung? Sie bevorzugten (nicht ausschließlich!) die einschiffige Anlage mit einer ungeteilten Nonnenempore über dreigeschossiger Unterhalle. So sicher also die Ordenskirchen ihre eigenen Bedingungen hatten — sie kamen auch der neuen Zeit entgegen. Zugleich erklärt sich die Entwicklung durch Verzicht



104. Salzburg, Chor der Franziskanerkirche



105. Danzig, Marienkirche

doch nicht nur als ein Ärmerwerden. Werner Groß hat die Entwicklung seit dem Untergange der Stauferzeit, eine Entwicklung, die um 1300 ihren stärksten Ausdruck gewann, als Ganzes zu zeigen versucht, und seine Einordnung der Predigerkirchen in diesen größeren Vorgang hat sich als sehr fruchtbar erwiesen. Die einzige, voll unfranzösische Großform der damaligen Baukunst in Deutschland ist der „Hochchor“, der „streng einschiffige“ Saalchor (Groß). Er ist ein Bekenntnis des Volkes zu dem gleichen Massengefühle, das auch seine staufische Kunst von der französischen unterschieden hatte, aber es erfolgt unter neuen Bedingungen und sieht völlig anders aus. Die französischen Formen sind jetzt selbstverständlich geworden. Sicherlich wußte man gegen 1300 gar nicht mehr, daß sie jemals von außen gekommen waren. Schon der Naumburger Westchor (den wir dem großen Plastiker selber zuzutrauen haben) verhielt sich im Architektonischen nicht anders als im Statuarischen. Die Betonung der Masse, die uns am plastischen Stile dieses spätesten Klassikers auffiel, mußten wir bei aller Vollkommenheit als Anzeichen nahenden Endes deuten: noch staufische Lebendigkeit, aber schon Vorbereitung einer Blockschwere, in der gegen 1300 alle Bewegung vorübergehend einfrieren sollte. Der Meißener Donatus ist ein besonders deutliches Anzeichen. Ganz ähnlich ist die geschichtliche Stellung des Naumburger Raumes. Der Westchor, als ein Heiligtum in sich selber, ist schon der eingeschossige Saal, den die Bettelordenskirchen des späten 13. Jahrhunderts, so die der Dominikaner in Regensburg oder Landshut, der Prediger in Basel so stark betont haben. Auch die Berchtesgadener Stiftskirche hat um 1275 einen schlichten Saalchor empfangen. Die Betonung breiter Wandflächen, die dem Naumburger Meister ganz offenbar am Herzen lag, ist die architektonische Äußerung seines persönlichen Massengefühles — nach ihrer Herkunft allgemein deutsch, nach ihrer Zukunft Vorbereitung des Nachstauischen. Die schlichte Glätte der Fassaden jener Zeit besagt ganz Ähnliches. Auch eine Kirche wie St. Paul in Brandenburg, deren angebliche Jahreszahl 1276 (für den Chorbeginn) uns zu früh klingt, die aber sicher ein Werk um und bald nach 1300 ist, erklärt sich in der schlichten Größe des Saalchores (dem sich das Langhaus als Halle angeschlossen hat) aus jener Zeitlage. Diese entpuppt sich dabei mit einer erstaunlich vornehmen Möglichkeit; St. Paul ist einer der reinsten Eindrücke weithin in dem so architekturreichen Deutschland. Die verzichtvolle Zurückführung, die an der Plastik zunächst verletzend wirkt, spricht hier als klare Größe und Reinheit. Es spricht aber auch hier, wie in zahlreichen Fällen anderwärts, die Umgestaltung des Querschnittes in Rippen und Diensten für den Beginn einer dem plastischen Einzelwesen sich abkehrenden Zeit. Zur voll-

plastischen Figur gehörte der Rundstab, jetzt tritt der geschärfte und der Birnstab auf, ein Linienträger.

Aufwendige Münsterbauten sind damals selten. Das Freiburger Langhaus, in seinen älteren Teilen um 1260 begonnen, bis gegen das Jahrhundertende durchgeführt, macht eine der Ausnahmen, und erst recht der Regensburger Dom, einmal noch ein Dom, eine anspruchsvolle Bischofskirche. In seiner Gesamtgeschichte, die wir im architektonischen Teile von Heinz Rosemann erwarten, wird sich ein großer Teil der Wandlungen genauer zeigen lassen, die uns von der Plastik und Malerei schon bekannt sind. — Der Strebebogen wird gelegentlich zugelassen, das ist Folge des Einbruchs der Gotik. Namentlich der norddeutsche Backsteinbau gewährt ihm Einlaß, dann aber stets in streng vereinfachten Massenformen, so daß sich der Ausdruck der Zeitstimmung um 1300 sogar noch verstärken kann. Die Lübecker Marienkirche steht da an erster Stelle (Abb. 98).

Wir wissen schon: nicht anders als die Bettelordenskirchen hat auch der Backsteinbau der hansischen Küstenstädte seine sehr eigenen Bedingungen. Seine Aussage trifft dennoch auch die allgemeine Geschichte. St. Marien in Lübeck und St. Nikolai in Stralsund haben ein der Küste entlang ihnen zugewandertes französisches Motiv, den Umgang mit Kapellenkranz, auf ganz eigene Weise angenommen, — im Sinne des Zusammenziehens und Verschleierns. So teilen u. a. die Kapellen mit dem zugehörigen Joch des Umgangs den Schlußstein ihres Rippengewölbes. Es war die Zeit um 1300, die diese gewaltigen Bauten emporsteigen ließ. Die Zeit selber war es und nicht nur die Bedingtheit des Werkstoffes, die das gewaltige Massiv der Marienkirche so ungebrochen, so drückend mit der Wucht fast riesenhafter Schwere aufragen ließ. Schon das Äußere steht zu staufischer Baukunst genau so wie der Mainzer Gerhart-Kopf zum „Kopfe mit der Binde“: Zusammenziehung gegen Durchschluchtung. Aber auch das Innere ist ein einziger Beweis für den Geist um 1300. Der Formenvergitterung des französischen Stiles ebenso wie dem Reichtum der staufischen Kunst setzt sich ein Gefühl für die schlicht schließende Fläche entgegen. Schon in den älteren Teilen, im Chore, ist durch die Pfeilerbildung „alle Eigenenergie der Dienste ausgemerzt“, im nach 1304 entstandenen Langhause das „Linienbündel zum kompakten Vierkantpfeiler geronnen“ (Groß). Nichts anderes war in der Plastik geschehen, auch in ihr war das innere Kräftespiel in starrem Massenausdruck umgedeutet worden. Wie sehr aber selbst über die Werkstoff- wie die Landschaftsbedingungen hinaus der Vorgang in ganz Deutschland einheitlich war, beweist die Feststellung von Werner Groß, daß die Kirche von Weißenburg

im Elsaß (ab 1284) mit St. Marien zu Lübeck den inneren Aufbau teilt, bei freilich westlicherer Feinheit.

Es ist aber auch das Gesellschaftsgeschichtliche wichtig: die Gewalt der Lübecker Marienkirche ist ein besonderes Bekenntnis des Bürgertumes. Lübeck, Gründung Heinrichs des Löwen, hatte ja seinen großen Dom. Dem herzoglichen Bauwerke das des Bürgertumes so entgegenzusetzen, daß es über den Marktplatz hin, das Rathaus einbeziehend, die eigentliche Stadtmitte beherrscht, daß das Sinnbild der alten Kirchengründungsform (durch die Herren, durch Kaiser, Herzog oder Bischof) nun ausgesprochen an den Rand geschoben wirkt — das ist ein Vorgang von grundlegender Bedeutung. Nicht wenigen namentlich unserer Hansastädte gibt er das Gepräge. St. Nikolai zu Stralsund mit dem Rathaus über den Marktplatz blickend — das kann mit Lübeck durchaus wetteifern; aber da gab es keinen Dom. Denkt man nun an Brandenburg a. d. Havel, an Stendal, so wiederholt sich augenfällig dieses Schauspiel: der Dom von Brandenburg wie auf einer Insel für sich abseits am stillen Wasser, die Katharinenkirche mit ihrem gewaltigen Dache die eigentliche Stadt beherrschend, mitten im Getriebe des bürgerlichen Lebens und wieder nahe am Rathause. Noch im frühen 15. Jahrhundert hat sich in Stendal dieser Vorgang abgespielt. Kaum war der Dom in neuer Form entstanden, als ihn die Marienkirche überbot, und auch sie wieder blickt über Rathaus und Marktplatz hinweg. Es ist auch in Breslau nicht anders: die Dominsel liegt in vornehmer Abgeschlossenheit, St. Elisabeth blickt, riesenhafter als die Bischofskirche, auf den gewaltigen Marktplatz, den nach dem Mongolensturme die zahlenmäßig ganz kleine Bürgerschaft in monumentaler Voraussicht angelegt hat und auf dem das Rathaus steht, und nicht ferne davon ist St. Magdalena, eine ebenfalls gewaltige Bürgerkirche. Wenn man in den Domen die Gräber der Vornehmen und der Geistlichkeit aufzusuchen hat — die Bürgergeschlechter und die Wahrzeichen der Zünfte (diese besonders betont in Stendal) findet man in den Stadtkirchen. Nikolai-Stralsund und Marien-Lübeck sind Basiliken, doch *ohne* Querschiff! „Nüchternheit im Verein mit Großheit“ (Dehio) geben ihnen das Gepräge. Niemals, auch wo einmal Strebebogen — dann als gewaltige Masse — zugelassen sind, ja auch wenn der Bauplan im Chore von Westlichem ausgegangen ist, niemals entsteht ein Eindruck, der mit dem französischen Gotik verwechselt werden könnte. Immer ist es das alte deutsche Mauergefühl, immer ist es die Besonderheit des Backsteins, immer ist es die Gesinnung jener Zeit, die sich durchsetzt.

Die „deutsche Gotik“

Aber wie verändert sich das Bild gegen 1320 hin, in der Zeit, da aus dem verschleierte Einheitsblocke der Plastik ein neues Wesen sich herausbewegte, schlank, schmalgliedrig, feingebogen, nur als Plastik jetzt unstatuarisch geworden; zu der Zeit, da in der Fläche das wahre Element neuer Darstellungsformen gefunden war, eine zeichnerische und das Male-
rische erst vorbereitende Feinheit, eine unerwartete Grazie, ein Gefühl für Durchlässigkeit und Durchschienheit, für die Schönheit des Leichten, eine der Mystik sich nähernde schwebende Geistigkeit und damit auch ein neuer Reichtum, der die vorangehende Kargheit als dumpferes Übergangswesen enthüllte! Damals kam über den schweren Turmunterbau des Freiburger Münsters, diesen Klotz der Verblockungszeit, jener „Mozart“ der Baukunst, der den Turmhelm schuf, der in angenehmer, leicht lesbarer, müheloser Schmieglamkeit das Viereck zum Achteck abschliff und den Helm umzauberte in ein liches Wunder von Durchschienheit, also „schwebender Geistigkeit“. Als Einturm war dieses Werk zugleich das aufgepflanzte Sinnbild des neuen Bürgertumes, das von dessen Baukunst überall aufgenommen wurde, in der Form war es Ausdruck der „gotischen“ Zartheit um 1320/30. Damals formte sich auch die (von den Franzosen zerstörte) Werner-Kapelle von Bacharach, die wie ein feines Gestänge heute vom Rheinstrom her gegen die Berge sich wahrhaft *zeichnet* — mit der Erleichterung der Masse, ja, jetzt wirklich mit jener Überordnung der Ausdruckslinie über das Körperhafte, die wir für Deutschland auch in der Plastik als wirklich „gotisch“ bezeichnen konnten. Wie in Köln ein gemeinsamer „Domstil“ Raum, Bauglieder, Schrankenmalereien, Chorgestühl, Apostelzyklus, Baldachinengel, gemalte Schwebengel und Glasfenster umfaßte, hatten wir gesehen. Der Sieg der Bewegung über das Stofflich-Körperhafte, das kurz vorher noch selber Sieger über die damals nur vorübergehend verdampfte und verstarrete Bewegung geschienen hatte, ist unverkennbar im Bauwerke wie in seiner Malerei und seiner Plastik. Wir spüren ihn in dem edlen, zweifellos sehr westlichen Cistercienserbau von Chorin in der Mark, im frühesten 14. Jahrhundert begonnen, 1334 geweiht; wir spüren ihn in den älteren Teilen der herrlichen Rostocker Marienkirche und im 1327 geweihten Chore des Schweriner Domes. Diese Zeit aber ist es auch, die dem Maßwerke, einer ausgesprochenen Zierform, neuen Auftrieb gibt (sein Wesen bestimmt gleichsam den Freiburger Einturm als Ganzes). Es verliert zunächst keineswegs die ihm ursprünglich eingegebene Logik, das Grundgesetz der Spiegelung

wirklichen Innenaufbaues, der Bogen und ihrer mathematisch scharfen Unterteilungen, aber es legt schon statt des klassischen Teilers 2 den Teiler 3 ein und entfaltet einen Silberglanz, der wieder als schwebende Geistigkeit und wie ein Gitter zum Jenseits wirkt. Wie ein „fürstlicher Prunkmantel“ ist solcher Schmuck der Südseite der Oppenheimer Katharinenkirche übergeworfen (Abb. 100); aber nun greift das gleiche Bedürfnis auch nach dem Backsteingebiete über. An den Marienkirchen von Neubrandenburg und Prenzlau entfaltet die östliche Schauwand eine unsäglich schöne Pracht der Ziergiebel (Abb. 99). Es ist kaum anders denkbar: vom Oberrhein her, von Straßburg wird der Gedanke der doppelten Blendenreihe, der „Harfenbespannung“ gekommen sein. Er spiegelt sich später auch in Kammin in freistehenden Ziergiebeln wieder. Ausnahmsweise entfaltet sich auch noch einmal der Zentralbaugedanke. Im oberbayerischen Ettal entsteht um 1330 unter sehr besonderen Bedingungen als Stift für dreizehn Ritter und ihre Gemahlinnen das schöne reine Zwölfeck, das noch im Umbau des 18. Jahrhunderts enthalten ist. Der einzig schöne Zusammenklang des entwickelten süddeutschen Barocks mit dem Raume, den sein später Glanz überzieht, gehört zum Packendsten unter den vielen Zeugnissen für die durchgehende Kraft von Stammescharakteren.

Die Wende um 1350: Beginn der „deutschen Sondergotik“

Wir wissen schon, daß gegen diese schlanke und feine Zierlichkeit, gegen das Zeichnerische und das Abgezogene, das Ätherische und das Gliederbetonende nun gegen 1350 sich ein gewaltiger Einspruch erhob. Er machte aus der „deutschen Gotik“ — so dürfen wir Freiburg, Köln, Oppenheim und alles Verwandte nennen — die „deutsche Sondergotik“ (Gerstenberg). Den Rottweilern folgten in der schwäbischen Bauplastik die Gmünder. Der Rottweiler Maria trat die des Augsburger Südportales, in Franken dem Bamberger Hohenlohe der Würzburger entgegen: stämmig, breit, im letzten Grunde ungotisch! Auf den Maler des Hohenfurther Altares folgte im südöstlichen Raume Theoderich von Prag. Auch da wurde die Zeichnung durch eine dichte Geballtheit abgelöst, die zuletzt dem Malerischen dienen sollte, zunächst aber neue Verschwerung, ja Verderberung bedeutete. In Baukunst und Plastik begannen die Parler zu führen. Wie Theoderichs Kreuzigung zu der des Hohenfurthers, so steht der Sarkophag Ottkars I. mit seiner Tumbaform schon gegen die älteren des Jahrhunderts: nicht strophische Ab-

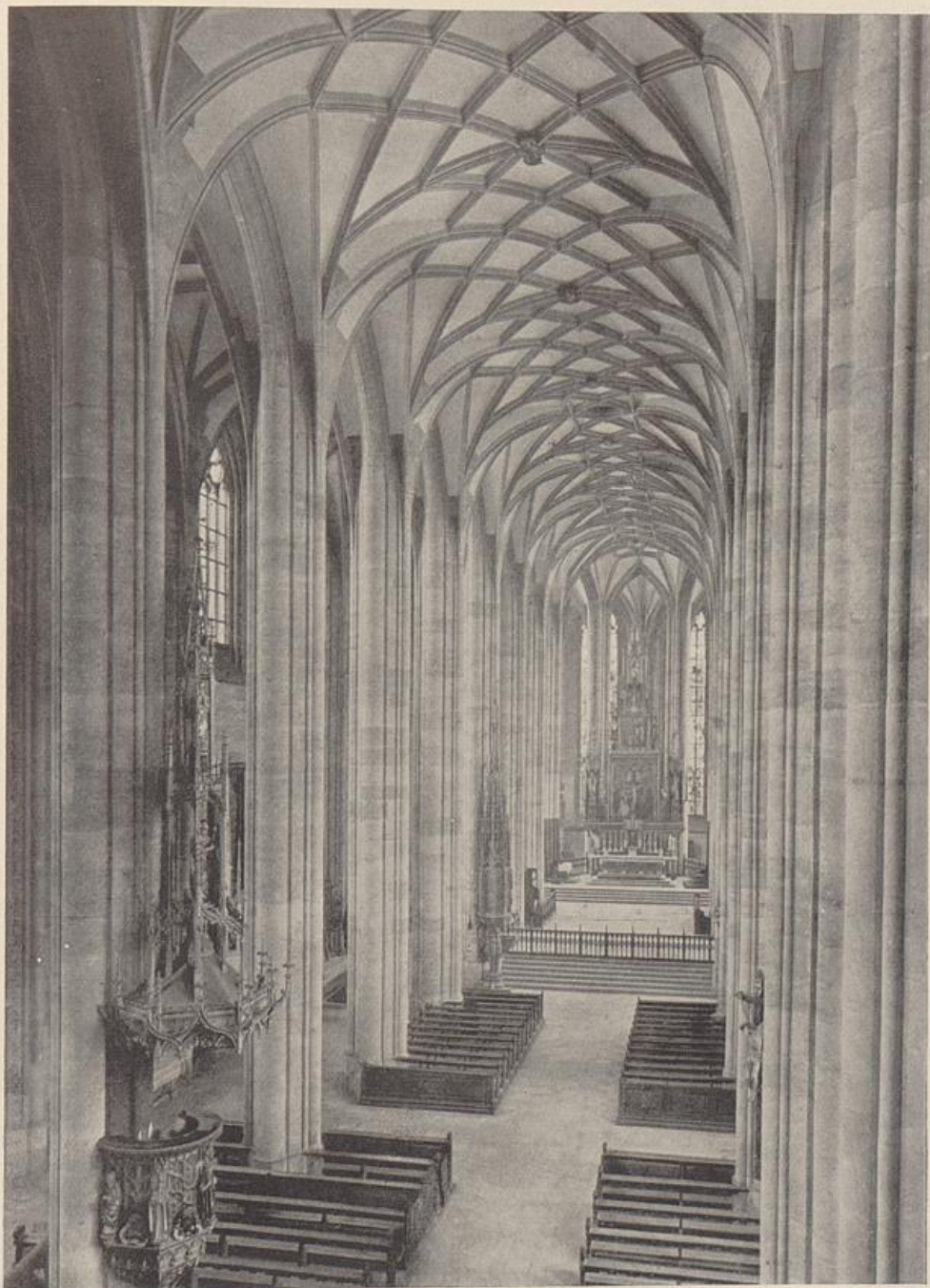
teilung nach zarten und strengen Jochen, sondern einzige ungebrochene Seitenfläche von schlicht-schwerer Profilbildung; ein *Ganzes*, nicht eine Folge, eine Aufhebung des Rhythmus durch Symmetrie. Auch der Hohenfurter Meister zählte noch in rhythmischer Folge ab — der Wittingauer verdichtete zur Zuständlichkeit. Aus der eigentlichen Baukunst wissen wir schon den Gegensatz des Altstädter Brückenturmes in Prag zu dem des Freiburger Münsters. Es ist der Gegensatz der Geschlossenheit gegen die Durchbrochenheit, der Masse gegen die Linie. Ebenso hatte das Relief sich vereinheitlicht, auch dieses hatte die Linie der Masse unterworfen, auch *sein* Bildganzes wollte sich vor seine Teile setzen. Zurückdrängung des *Joches*, Ablösung des strophischen Empfindens durch Ganzheit, das Ganze *vor* seinen Teilen da, nicht *durch* sie — das ist überall der Sinn. Es ist nicht anders in der Raumbildung, es ist auch der Sinn des neuen Hallenchores, des nun fast allseitigen Ansturms gegen die Basilika; es ist der Sinn der Halle überhaupt, so wie sie nun aufgefaßt wurde, der Sinn aller Veränderungen an den Baugliedern, an den Pfeilern, am Gewölbe, am Maßwerk. Sie alle entstammen *einem* durchgehenden Wandel.

Man hat die Besonderheit der deutschen Baukunst nach 1350 schon lange empfunden, man hat nur die Sinnveränderung des heiligen Raumes mit den verschiedensten Namen bezeichnet. August Schmarsow und seine Schule (Hänel, Niemeyer) haben, freilich unter dem Widerspruch von Dehios gewichtiger Stimme, die Benennung „nordische Renaissance“ vorgeschlagen. Unter der Voraussetzung, daß an der „Renaissance“ gerade die „Renaissance“, nämlich die Wiedergeburt eines Gewesenen, *nicht* das Entscheidende sei, sondern das Neue, das aus eigenen Kräften in selbständiger Wandlung Hervorgebrachte, kann dieser Ausdruck im Gebrauche wissender Geister seinen sehr guten Sinn behalten. Er soll dennoch nicht vorgeschlagen werden. Gerstenberg legte den Ton auf das Nationale; in einem schönen und tiefdringenden Buche behandelte er die „Deutsche Sondergotik“, übrigens durchaus nicht ohne das Wissen, daß es hier um eine geschichtliche Erscheinung gehe, zugleich aber im betonten und berechtigten Glauben, daß die deutsche Eigenart ihr wichtigster Träger sei. Der nur scheinbar zu ausschließlichen Betonung des Völkischen wurde von gleich deutsch gesonnener Seite aus die geschichtliche Veränderung, der Zeitwandel, als das Entscheidendere Gerstenberg entgegengehalten. Die Wahrheit ist doch wohl die, daß hier überhaupt kein Entweder-Oder vorliegt. In jedem geschichtlichen Augenblicke eines geschichtlich wichtigen Volkes ist immer Beides da: das Gegebene im Volkscharakter, das in allen Wandlungen sich behauptet, *und* die Wandlung, in der sich dieses Gegebene in eine neue Form begibt, ohne

sich selber zu verlieren. Die Gegner haben beide recht: es *gibt* in ganz hohem Maße eine „deutsche Sondergotik“, aber sie konnte erst von jener Zeit an verwirklicht werden. Der Vorgang ist an sich europäisch — wie wir ja immer wieder sehen, daß wir nicht abseits der allgemeinen Wandlungen liegen, sondern sie nur auf sehr eigene Weise erleben. Das Flamboyant des Westens, das Perpendicular Englands sind aus der gleichen Umwälzung entstanden. So tiefgreifend jedoch, so den innersten Sinn des *Raumes* und nicht nur einzelner Glieder umstülpend wie in Deutschland, ist der Vorgang nur noch in Italien gewesen. Dort aber äußerte er sich (übrigens etwas später) zugleich als Einführung einer durchaus neuen Formensprache (Brunellesco). *Sie* war ohne Zweifel der Antike entnommen und damit *für die Italiener* eine Art Wiedergeburt *ihres* Eigenen, insofern sie sich für die unmittelbaren Abkömmlinge der Träger antiker Kultur halten. Der Umschwung aber in das ruhigere Raumwesen, in eine andere, geringere Form der Bewegung war auch in Italien entscheidend. Ein so auffälliger Bruch mit der alten Formensprache wie in Italien war in Deutschland nicht nötig. In Italien war ja das Ältere das „Fremde“ gewesen — in Deutschland nicht. Hier trat eine Sinnverwandlung des Übereinkommenen ein, der Sinn aber war dem im Süden gewonnenen ähnlicher, als der oberflächliche Blick nur auf einzelne Wortteile der Formensprache entdecken könnte. Nicht die Wortform entscheidet, sondern, was man mit dem Worte sagt. Überhaupt wird es auf die Dauer die Aufgabe einer zugleich volks- und rassenbewußten Geschichtsdarstellung sein, an Stelle des bloßen Gegensatzes Süden—Norden, Italien—Deutschland, eine Gesamtdarstellung durchzusetzen, die deutlicher, als viele glauben werden, die innere Wachstumsähnlichkeit der verwandten Völker weißer Rasse offenbaren wird. Es ist immer der Glaube an „Stile“ als an Lebewesen, der hier das Wichtigere verdeckt. Wenn man Donatello nur als „Renaissance“ sieht, so unterdrückt man die außerordentlichen Wandlungen in diesem Künstler, die mehrfachen Durchbrüche äußerst nordischer (oder auch „spätgotischer“) Wesenszüge. Der Zuccone, die Paduaner Beweinung, die Florentiner Magdalena, der Sieneser Johannes, die späten Kanzeln von S. Lorenzo sind weit eher — wenn man einmal mit den Waffen der Stilnamen kämpfen wollte — italienische Spätgotik als Renaissance. Aber selbst in den Zwischenzeiten des großen und leidenschaftlichen Seelendarstellers (Kauffmann hat ihn als solchen ganz ähnlich dargestellt, wie seit langem auch der Verfasser ihn gesehen hat), selbst im Bronze-David des Bargello z. B. liegt ein näherer Zusammenklang mit dem Norden, als meist betont wird. Er ist, so sagten wir uns schon früher, gotischer, als seine Nacktheit zunächst verrät, er ist es in Biegung und Stand-

motiv, er ist, genauer gesagt, „weicher Stil“ auch des nackten Körpers. Ebenso ist das Körpergefühl, das hinter dem Gewande der Sebaldus-Madonna lebt, dem des David grundsätzlich verwandt; es ist darin wieder mehr „Renaissance“, als man glaubt. Man sollte in der Nürnberger Madonna mehr „Renaissance“, im David mehr „Gotik“ sehen, dann wird die vorübergehende Anwendung dieser stets gefährlichen Stilnamen den günstigen Erfolg haben, das Eigentliche besser sehen zu lehren: Europa um 1430. Was aber gar auch in Italien mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eintritt, das wird als „Frührenaissance“ nun wirklich besonders unglücklich bezeichnet. Es ist ganz überwiegend nicht die Vorstufe, sondern der Gegensatz der klassischen Kunst. Der Fortschrittsglaube, ein falsch verstandener Darwinismus der Geschichte, verlangte diese Anschauung und ließ übersehen, wie unjung, wie wenig früh, wie wenig vorstufenhaft diese Kunst war — wenn also schon zu benennen, so besser mit einem Namen, der den Wortstamm „spät“ enthält, besser immer noch „italienische Spätgotik“ als „Frührenaissance“. Verrocchio, die Polaijuoli, Mantegna, die Ferraresen, Botticelli, Filippino und viele Andere sind eher Spätgotiker des Südens als Wegbereiter des Klassischen. Weit eher noch könnte man von Masaccio bis Piero della Francesca eine Frührenaissance rechnen, aber dann löst sich freilich der bequeme Gänsemarsch der Stile auf: „romanisch-gotisch-Renaissance“. Was haben wir von ihm? Nur die Zudeckung der wirklichen, weit verwickelteren, zugleich weit lebendigeren Vorgänge. Ein neues, wärmeres, „renaissancehaftes“ Leben beginnt um 1350 und wird dann von neuen *verwickelteren* Formen der Spätgotik — die keineswegs einfach eine folgerechte Spätform der Gotik ist — wieder umspinnen. So ist es bei uns, so ist es auch in Italien.

Indem die Basilika aufhörte, europäisches und namentlich deutsches Ideal zu sein, war der wichtigste Träger der Gotik überhaupt zurückgedrängt. Denn an der Basilika hatte diese ihre reinsten Formen entwickelt. Hier hatte das rhythmische, abzählende, ablesende Sehen seine größten Erfolge errungen. Aus den Pfeilern und Bogen bis zum Gewölbescheitel aufwärts zählte sich das gotische Joch von beiden Wänden her zusammen; der Pfeiler selber zählte sich zusammen aus den zu ihm vereinigten Diensten, der echte hochgotische Pfeiler war ein reines Bündel von Kraftlinien geworden, als eigenes plastisches Wesen geistig gar nicht mehr vorhanden. Von Joch zu Joch, von Gewölbescheitel zu Gewölbescheitel zählte sich das Mittelschiff zusammen. Als Nebenbegleitung wurden die Seitenschiffe — sie selbst wieder aus ihren eigenen Jochen im Nacheinander zusammenwachsend — dem Mittelschiffe beigezählt; alle zusammen wurden



106. Dinkelsbühl, Inneres der St. Georgskirche



107. Nürnberg, Inneres des Lorenzchores

sie in das Querhaus hinaus und von diesem mit dessen eigenen Jochen gemeinsam wieder in den Chor hineingetrieben, Abfolge und Rhythmus! Ein Sehen in Strophen, eine unablässige Bewegung, sogar mehr noch in der Tiefe der Hauptsache als in der Höhe des Raumes, doch auch in dieser. Nur, je schneller diese schmalen querrrechteckigen Joche gezählt werden müssen, je leichter sie ineinandergleiten, desto schneller wird auch die Bewegung, — und das kann wieder ihrer *Bewegtheit* gefährlich werden; sie droht dann, in ihr Gegenteil umzuschlagen. So nämlich wie im Gebiete des Schalles eine immer schnellere Folge von Schlägen sich einem „kontinuierlichen“ Tönen nähern kann, so konnte auch in der vollendet hochgotischen Kirche (Köln!) statt der kräftigen, schwertretenden Strophenfolge der staufischen Kunst ein vibrierendes Nach- und Ineinander der Joche eintreten, das schon leise Ankündigung der neuen Möglichkeit war.

Dennoch brach diese mit kräftig klaren und durchaus neuen Forderungen ein. Der abzuzählende Rhythmus der Joche sollte zunächst nicht weiter verschnellert, sondern verlangsamt werden. Wäre aber nur dieses geschehen, so müßte man freilich von einem Rückfall sprechen, der eigentlich überhaupt nicht möglich ist und hier schon gar nicht geschah — so wenig nämlich, als die parlerische Figur einen „Rückfall“ in die staufische bedeutet, während sie dennoch mit dieser gemeinsam gegen die gotische steht. Nur dann wäre ein Rückfall eingetreten, wenn gleichzeitig die Eigenkraft der Joche (als der zusammenzählbaren Grundeinheiten des Gesamtraumes) wieder verstärkt worden wäre. Sie wurde aber gerade *gebrochen!* Nicht notwendig in jeder Halle geschieht das. Diese Raumform war an sich längst bekannt gewesen und namentlich in Westfalen sehr beliebt; doch auch in der Nachfolge der Marburger Elisabethkirche (wie in Haina), dann in deren vornehm-schöner schlesischer Schwester, der Breslauer Kreuzkirche (ab 1288), auch in Österreich, war sie früh aufgetreten. Aber seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gewann die Halle einen *neuen* Sinn: sie wollte nicht mehr das Ganze — und dies etwa gar *noch* langsamer! — zusammenzählen, sondern im Gegenteil: sie wollte gerade das Zählen schwächen und das Ganze *vor* seine Teile treten lassen. Nicht die gleiche Höhe der Seitenschiffe mit dem mittleren macht ihr Wesen aus (sie ist nur der häufigere Fall), sondern der Fortfall des Lichtgadens. Das Lichtdreieck, das in der Basilika sich von oben her durch den Raumquerschnitt herabsenkt, verschwindet; nicht von oben her, sondern von den Seiten kommt das Licht — kein Dreieck, sondern ein Rechteck gleichsam, und: es kommt von der Außenwand des Gesamtraumes. Je klarer die Halle diesen ihren neuen Sinn bewährt,

desto deutlicher wird die Lagerung des Lichtes von den ringsherum in der Außenwand stehenden Fenstern her. (Bei der Basilika liegen nur die kleinen Seitenschiffenster in der äußeren Wand.) Das Auge zählt nun nicht mehr vom Dunkleren ins Lichte aufwärts, sondern es erlebt gleichzeitig vom Lichten außen nach innen hin. Nach innen? Das klingt geradezu nach Zentralbau — und tatsächlich, obwohl die Halle Längsbau bleibt, so ist damit eine Ähnlichkeit mit dem Zentralbau gegeben. Wir erinnern uns aus der stauischen Zeit, wie sehr dieser den Deutschen lag, wie sehr seine geheime Mitwirkung ihren Widerstand gegen die französische Gotik mitgetragen hatte. Ein Raum, dessen Lichtquellen ich beim ersten Betreten überall zwischen den Pfeilern hindurch als nach innen von gemeinsamer Außenwand einstrahlend fast mit *einem* Blicke umfassen kann, ist nicht nur *heller* als ein basilikaler, er ist mir vor allem sofort in seinen Grenzen gegenwärtig, den Grenzen seiner *Ganzheit!* Was diese umfassen, so die Pfeilerstellungen, ist dann schon ein Zweites. Das Ganze also, so wiederholen wir, ist *vor* seinen Teilen da, nicht *durch* sie! Jetzt teilt sich ein Raumganzes durch zwischen-gestellte Stützen, statt daß (wie in der gotischen Basilika) die Stützen sich nach ihren Jochen gliederten und aus deren *Folge* erst der Raum sich ergäbe. Natürlich ist hier gleich der schärfste Gegensatz ausgesprochen. In der Wirklichkeit hat er sich sehr allmählich durchgesetzt. Selbstverständlich einleuchtend bleibt folgende Überlegung: ist der Pfeiler weniger Jochteil als Innenstütze des Ganzen, ist er gleichsam Durchteilung eines Saales, so wird er — je klarer dieses Verhältnis, um so folgerichtiger — sein Wesen als Bündel verkörperter Kräftestrahlen verlieren, das ihn „gotisch“ machte. Er wird gegenüber der Decke neutralisiert werden. Er wird, wenn er noch Dienste an sich trägt, diese jetzt um seinen Kern ordnen, statt sie sich selber vom Rhythmus der Gewölbe auferlegen zu lassen. Er wird sie in sternförmigem Querschnitte von seiner eigenen Mitte ausstrahlen lassen. So geschah es später im Langhause des Erfurter Domes, so aber auch in vielen anderen Fällen. Der Pfeiler wird, noch besser, alle Umgebungsformen abstoßen; er wird einen vieleckigen, einen sechs- oder achteckigen oder einen runden Querschnitt annehmen und so sich der Säule nähern, für die Italien sich unter Brunellesco ganz neu entschied. Die richtige Säule aber ist der größte Gegensatz der mittelalterlichen Stütze: ein plastisches Lebewesen, kein Kräftebündel. Der Pfeiler wird zugleich an seinem Sockel wie an seinem Kopfe seine neue, dem Joche gegenüber neutralere, in sich selber also plastisch selbständigere Haltung zeigen. Die letzte Folge wäre das einheitliche Kopfstück (Kapitell) unter einheitlicher Decke. Diese mußte erst gewonnen werden. Bis man sich zur jochunabhängigen Kassettendecke ent-

schloß, war noch lange Zeit. Wenn man es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tun konnte, so „übernahm“ man dann eine italienische Form. Man konnte es mit gutem Gewissen tun, denn den Weg dahin hatte man längst selbständig gebahnt, und von einem Einbruch des Südens sollte man darum nicht allzuviel reden. Wie nun der Pfeiler gegen die Decke, so mußte auch die Decke gegen den Pfeiler neutralisiert werden, denn sie wurde damit auch gegen das Joch, das überhaupt zurückzutreten hatte, neutralisiert: das Kreuzgewölbe mußte verschwinden. Später durfte es wiederkommen, so im 16. Jahrhundert in Schneeberg und dann in vielen Fällen bis in das 17. hinein. Die zunächst notwendige Verdrängung des Kreuzgewölbes aber war ein langwieriger Vorgang. Zuerst führte er zum Sterngewölbe (die Neutralität der Vierung gegen alle übrigen Joche machte sie zu einer frühesten Stelle dieser Form). Endlich aber kam es zum Netzgewölbe. Der Sinn der gotischen Kreuzrippengewölbe, die Ineinanderbiegung, Zusammenneigung, Verschränkung gegenüberstehender Wandjoche zum Raumjoch sichtlich auszudrücken, mußte verschwinden, da ja die Jochteilung selber verschwinden sollte. Die Abstoßung des „konstruktiven“, des *gerüstmäßigen* Sinnes der Gewölbeflächen als Ineinanderneigung von Jochen, ihre Entleerung von diesem Gehalte bis dahin, daß die Gewölbeformen rein dekorativ der Einheitsdecke nur als Überspinnung unterlegt wurden, ist eine lange Geschichte innerhalb des Gesamtvorganges.

Es mußte weiterhin der Unterschied zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen, wenn er im Aufriß verschwand, auch im Grundriß aufgehoben werden können. Dies alles geschah nicht gleichmäßig und nicht vollständig, aber im Ganzen geschah es doch, und wenn es völlig geschah, so mußten die Seitenschiffe nicht nur gleich hoch, sondern auch gleich breit mit dem mittleren sein. Je mehr sich diese in der Basilika so betonten, aber auch in der Halle (wenn man wollte) noch leicht betonbaren Unterschiede verwischten, um so mehr verlor sich der Charakter der *Schiffe* überhaupt. Schiffe stehen immer noch nebeneinander, und recht späte Bauten namentlich des bayerischen Gebietes, so St. Martin zu Landshut oder die Münchener Frauenkirche, haben diese Zuordnung der Seitenschiffe, die Durchgängigkeit und den Vorrang des mittleren wie einen Rest basilikalen Wesens stark betont belassen. Im idealen Falle aber mußten die Pfeiler *nicht drei Räume auseinander-, sondern einen einzigen zusammenhalten*.

Dabei war bisher nur an das Langhaus gedacht. Wichtig ist, daß die Einheit noch weitergreife: das Querschiff ist auszuschalten, und dafür war, wie wir sahen, schon seit erster nachstaufischer Zeit viel Vorarbeit geleistet. Wenn ein Langraum nun *einem* Chore gegenübertrat und nur noch diesem

einen anderen Raumteile, so war schon viel geschehen — und doch war immer eine Zweiheit da, eine Zweiheit, die einst (schon im Altchristlichen) Weg und Ziel bedeutet hatte, „gehenden“ und „stehenden“ Raum, Anfang und Ende. Wenn wenigstens das Langhaus so breit wie lang (richtiger gesagt: tief) wurde, so „ging“ es nicht mehr, es „stand“! So geschah es in der Nürnberger Frauenkirche um 1355, also im Beginne der neuen Zeit. Nun standen zwei Räume, — sie standen, aber es waren immer noch *zwei!* Damit nur noch ein einziger stehen bleibe, mußte der Chor das System des Hauptschiffes annehmen: der *Hallenchor* mußte auftreten, und wenn er besonders deutlich sprechen wollte, so mußte er die senkrechte Aufteilung durch eine waagerechte durchstreichen; er mußte zweigeschossig sein. Dies finden wir, ab 1351, im Hallenchore von Schwäbisch-Gmünd, dem Werke wahrscheinlich des alten Heinrich Parler. Leider gehören nun wieder einmal Chor und Langhaus verschiedenen Zeiten an; das Langhaus ist älter, sein Netzgewölbe aber bedeutend jünger als der Chor (Abb. 101).

Das hindert nicht, die ungewöhnliche Bedeutung dieser Leistung zu würdigen. Sie war vorbereitet vom Südosten her. Daß es sich um ein parlerisches Werk handelt, ist nicht urkundlich sicher, doch eine recht begründete, fast unausweichliche Vermutung. Am Nordportal des Chores wissen wir eine Bauplastik, deren Zusammenhang mit jener von Prag und Wien stilgeschichtlich außer jedem Zweifel steht. Am gleichen Portale besagt eine lateinische Inschrift, daß am 16. August 1351 „der erste Stein des Fundamentes dieses Chores gelegt wurde“. Der Baumeister wird nicht genannt. Wenn aber an eben dem Prager Dome, dessen Plastik durchaus *fortgesetzter* Gmünder Stil ist, sich der leitende Baumeister „Peter Parler, Sohn des Heinrich von Schwäbisch-Gmünd“ nennt, so ist der Rückschluß doch geboten: was anders sollte jener Heinrich gebaut haben als den Chor von Schwäbisch-Gmünd mit seiner *frühparlerischen* Plastik? Das Neue, das hier auch baukünstlerisch auftritt, dürfen wir parlerisch nennen. Für die meisten späteren Formen ist die Familie urkundlich gesichert. Zwischen Westen und Osten geht ihr Weg ständig hin und her. War sie schon früher im Osten tätig? Dieser hat jedenfalls vorgearbeitet. Zwar ist der Chor von St. Stephan zu Wien, 1340 vollendet, durch seinen dreiapsidalen Schluß eher dem Regensburger Dome zu vergleichen, aber eine Halle war auch er, und der Hallengedanke ging von ihm auch auf das Langhaus über, zu dem Herzog Albrecht 1359 unter betonter Feierlichkeit den Grundstein gelegt hat. Genauer war die Vorarbeit durch die österreichischen Cistercienser. Von Heiligkreuz aus war um 1327 Neuberg in der Steiermark gegründet worden — und war schon eine reine Hallenkirche. Um 1340 wurde in Zwettl

(Niederösterreich) der Neubau eines Chores beschlossen, der 1343 begonnen, 1346 geweiht wurde; hier sind wir schon vor einem Verwandten des Gmünder Chores, doch dies mehr vor der allgemeinen Anlage als den Aufbauverhältnissen (Abb. 102). Diese letzteren sind sehr schlank und verraten (gleich den Strebebogen, die in Österreich besonders selten sind) ein deutlicheres Denken an Frankreich — es ist eine Cisterzienserkirche! Aber der Meister (er trug den Namen Johannes, der auch bei den Parlern vorkommt, doch wäre es unvorsichtig, ihn darum der Familie zuzurechnen) ging mit dem französischen Gedanken ebenso frei um wie einst die Bauleiter von St. Marien-Lübeck und Nikolai-Stralsund auf ihre andere Weise getan hatten: er zog den Kapellenkranz mit dem Umgange zu einer Einheit zusammen, in der die Hochfenster als zweites Geschoß über den in der Außenwand gelegenen niedrigeren der Kapellen erschienen. Zweigeschossiger Hallenchor und Heranziehung der Kapellenräume — das Letztere freilich mehr in der Außenansicht wirksam. — Die Heiligkreuzkirche von Schwäbisch-Gmünd ist kein mönchischer, sondern ein städtischer Bau, das mag ihr den freieren Auftrieb gegeben haben. Jedenfalls: der Unterschied ist schon in der Außenansicht sehr bedeutend. Die von Zwettl wirkt geradezu gotisch, nicht nur durch die Anwendung des Strebewerkes (so sehr es im deutschen Sinne zusammengezogen ist), sondern durch die Weggliederung der Masse, die übergroße Fensterhöhe und die fast noch klassische Gliederung des Maßwerkes im Obergeschoß. Die Fenster werden durch Mittelpfosten in zwei Unterfenster geteilt, die Unterfenster noch einmal desgleichen, und erst in der Rose darüber löst sich diese Erinnerung an das Aufbaugerüst des Innenraumes (die ja der Sinn des klassischen Stab- und Maßwerkes ist) deutlich auf. Dagegen sind in Gmünd die Oberfenster kleiner als die unteren, eingerückt in die deutlich betonte Masse, ihr leiser Aufstieg wird durch gequetschte Blendbogen niedergehalten, eine starke Brüstung trennt die Geschosse. Die unteren Fenster sind dafür von ungewöhnlicher Breite. Betonung der Masse, der Waagerechten, der Lagerung, der Ruhe: Schichtung, nicht Sprießung. Der Raum *ruht*, schon von außen gesehen; und so erst recht im Inneren, seinem eigensten Leben: im Umgang siebenseitig, in der Mitte dreiseitig geschlossen, verharrt er jenseits des Langhauses. Die Gmünder Gedanken griffen abgeschwächt auch nach Nürnberg über. Schon der ab 1361 von Heinrich Behaim dem Parler angelegte Sebalduschor ist Zeuge dafür. Doch fehlt ihm die so wichtige Zweigeschossigkeit. Die Moritzkirche von Halle (ab 1388) ist ihm verwandt. Die reinste Wiederkehr, zugleich die herrlichste Erhebung des Gmünder Hauptgedankens aber werden wir im Nürnberger Lorenzchor finden: er ist gleichsam

die Sterzinger Maria der deutschen Baukunst; so wie diese zur Augsburger Portalmadonna, so steht er zum Chore von Gmünd.

Es ist selbstverständlich, daß auch das Äußere sich verändern mußte. Das Dach vereinheitlicht sich, sobald die Halle gewählt wird. Wie eine Glucke hockt es sich über dem Raumkörper hin, und zumal dann, wenn — wie zweimal in Nürnberg — der Chor einem älteren Langhause angeschoben ist, so ergibt sich ein Bild, das für manche unserer Städte zum Wahrzeichen geworden ist: die riesige Dach-Glucke, hingestülpt in dumpfer und brütender Schwere. Es ist die Parlerzeit, die diese Schwere zuerst als Stilwert aufgestellt hat. Ihre Schwere steht im Dienste der Einheit und Ganzheit. Etwas tief Entscheidendes bahnt sich an: die Aufhebung des Raumjoches. Dieses ist — vielleicht wirklich ältestes nordisches Erbe — der Träger alles dessen gewesen, worin sich mittelalterliche Baukunst am tiefsten von hellenischer und noch jener der stadtrömischen Basiliken unterscheidet. Die abendländische Entwicklung ist zugleich Geschichte des Raumjoches gewesen. Erst im Grundriß, dann im Aufriß der Wände, dann im Gewölbe verwirklicht, im gebundenen System fast zum Eigenraume verselbständigt, in der Gotik geschwächt, in die Höhe gezogen, der breiten Eigenständigkeit beraubt und abgeschliffen — immer doch hat das Joch (die „Travee“) die Geschichte des heiligen Raumes getragen. Nun soll es zurücktreten bis zur Unmerklichkeit, nur mehr reine Unterteilung, nur mehr Nebenergebnis, nicht zeugende Kraftzelle sein. Der Wille, der das Raumjoch beseitigt, ist der gleiche, der die zeichnerisch beherrschende Linie durch die massenbetonte Eigengestalt der Parlerplastik ersetzt, der gleiche, der in der Malerei das Joch (Hohenfurth!) durch das einheitliche Bild (Wittingau) ablöst, das abzählende Lesen durch das zusammenhaltende Sehen.

Durchaus nicht überall mit gleicher Kraft, im Ganzen aber mit unverkennbarer Gerichtetheit führt sich der Vorgang durch. Der Chor des Aachener Münsters (ab 1355) ist gleichsam ein „Bamberger Hohenlohe“ der Baukunst: scheinbar stark gotisch durch seine Schlankheit, zugleich parlerzeitlich durch seine Einheitlichkeit. Einige der unvergeßlichsten Hallenkirchen entstehen in der zweiten Hälfte des Vierzehnten. Wie weit die Soester Wiesenkirche in ihrer reinen Vornehmheit als Gedanke noch dem älteren Vierzehnten entstammt, ist leider bei der schweren Deutbarkeit der Bauinschrift nicht genau zu sagen (Abb. 103). Die Neubearbeitung des Dehioschen Handbuches durch Gall bezeichnet von vier verschiedenen Möglichkeiten 1331 als „am wahrscheinlichsten“ für den Beginn. Die Ausführung fällt bestimmt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Haben wir hier nicht doch einen in langer Zeitfolge durchgeführten *älteren* Entwurf, aus jener

Zeit, die wir als noch mittelalterlich-vornehm kennen lernten? (Dabei ist ja Westfalen auch noch altes Hallengebiet.) Es kann schon der erste Meister, Johannes Schendeler, gewesen sein, der den silbern-lichten Wohlklang dieser wunderbaren Kirche erdacht hat. Nur vier Freistützen stehen im Raume. Ihre Schlankheit scheint gotisch und ihre Form hat dennoch einen ungotischen Sinn: statt der Dienste zeigen sie tief und fein gekahlte Birnstäbe, die ohne eigenen Abschluß in das Gewölbe übergehen, wobei die Rippe des noch reinen Kreuzgewölbes aus ihrer Masse wie plötzlich spitz herauftaucht. Alte Feinheit und neuer Sinn: auch hier erinnert die geschichtliche Stellung an die des Bamberger Hohenlohe.

Uns muß eher angehen, was an den Würzburger erinnern könnte. Von der Marienkapelle Würzburgs selber (ab 1377) könnte man dies auch noch nicht sagen (sie ist eine ausgezeichnet schöne Halle, aber von fast übertriebener Gliederschlantheit), wohl aber von so gedrungenen Bauten wie der Nürnberger Frauenkirche und immer wieder von Gmünd und manchen anderen Parlerbauten. Ihre Zahl ist außerordentlich. In Kolin, Kuttentberg, Oybin, Thann, Regensburg, Ulm, Wien, Prag, Freiburg, Nürnberg und anderswo finden wir die Familie in immer verschiedenen Graden bestimmend vor. Der Prager Dom, als französisch begonnen und weiterbestimmt, macht eine besondere Ausnahme. Genug andere Parallelförmigkeiten sind da, und namentlich der Backsteinbau des Nordostens, so die Stralsunder Marienkirche (ab 1382, stammverwandt der Wiesenkirche in Soest), die Heiligblutkirche von Wilsnack (ab 1384) zeigen uns neutralisierte Pfeiler in großzügig stillen Hallen. Auch Basiliken nehmen in diesem Gebiete parlerzeitliche Haltung an, so in Wismar, St. Marien (Langhaus) und St. Nikolai (im Bau 1381 unter Heinrich von Bremen). Hier geht Alles in das Große und Mächtige, ja, wahrhaft Riesenhafte.

Die Kunst um 1400

Die Geschichte der deutschen Kunst lehrt aber, daß aus dem Großen, Schlichten, selbst Derben der Parlerzeit eine neue Sinnlichkeit hervorging — wir nannten sie verfeinert —, hervorging nicht als einfache Folge, sondern als Gegenschlag, aus dem Pendelschwunge des Lebens: die Kunst um 1400. Überall zeigte sie uns das Weiche, Feine, Zierliche, eine gepflegte und zugleich träumerische, fast romantische Stimmung. Auch unsere Architektur kennt Kunst um 1400. Im Norden wie im Süden hat sie ihre namentlich bekannten Meister: Hinrich Brunsberg von Stettin im Backsteingebiete, Hans

Stetthainer von Burghausen in Bayern, Ulrich Ensinger im Südwesten. Der Letztere war an jener Zeitwende der Meister von Ulm und Straßburg. So wie wir oft in Darstellungen des weichen Stiles eine leise Gotik fanden, so nimmt Ensingers Straßburger Thurm — kühn, fast brutal und so weit gar nicht „um 1400“ in Ansehung des Gesamtwerkes, fein aber und leicht und malerisch in Ansehung seiner eigenen Form — eine neue Erinnerung an den des Freiburger Münsters auf. Wir sehen ihn nicht mehr ganz in jener Planung, wir wissen, daß er niedriger gedacht war als der heutige, den der Kölner Johann Hültz erst 1439 abschloß. Wir wissen aber vor allem: das *Bekenntnis zum Bilde*, das wir in der Zeit des Paradiesgärtleins erwarten müssen, ist bis in die Bauplastik des Achtecks hinein unverkennbar.

Bei Hinrich Brunsberg, der 1401 an der Brandenburger Katharinenkirche baute und dessen Art unter manchem Anderen auch das Tangermünder Rathaus zeigt, sind es Schmuckgedanken besonders, die den Sinn für das Feine, Kleine, Zierliche beweisen (Abb. 96—97). Kommt man von der betonten Wucht der parlerzeitlichen Backsteinkirchen her, so überrascht die pflegliche Liebe, mit der durch Zusammensetzung paßförmiger Modelsteine freistehende Ziergiebel erreicht sind. Nun spricht nicht mehr die rauhe Gewalt der Backsteinmassen, sondern ein Wettbewerb mit den Feinheiten der Hausteinkunst. Hinrich griff auf die Zeit der Marienkirchen von Neubrandenburg und Prenzlau zurück, wie Ensingers Münsterturm auf den Freiburger. Das ist „weicher Stil“, ein Stil des Faltenreichtums. Er überzieht die Masse mit reicher Gewandung genau so wie die Plastik. Es ist eine Art erster „Romantik“, die sich des Gotischen in malerischer Form spätzeitlich zurückerinnert.

Aber das tiefste Wesen dieses Stiles, die letzte Ursache seiner Sprache, glaubten wir im Charakter des *Traumhaften* zu finden. Hans Stetthainer, der ab 1392 St. Martin zu Landshut, ab 1410 u. a. die Wasserburger Jakobs-, die Neuöttinger Pfarrkirche gebaut hat, schuf 1408 den Chor der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 104). Wenn jemals vor der Asamkunst um 1730, einem Spätbarock, der tatsächlich (Watteaus gemalten Raumträumen gleichaltrig und gleichgesinnt) eine Art romantischer Verzückung und Enthebung des Menschen in den Traum erreichen konnte — wenn je vorher in unserer, insbesondere bayrischer Baukunst Ähnliches geschah, so hier. Von außen umschließt ein riesiger Dachhut den Chor mit seinem Umgang und Kapellenkranz. Innen tut sich ein reines Wunder auf: ein Traum vom Himmel. Aeneas Sylvius, Pius II., der (nach Heydenreichs Nachweis) gerade das Gebiet der Stetthainerschen Bauten gesehen hat, rühmt an

den deutschen Hallen die „Gewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grunde“, „so daß sie dem Anblick des wahren Himmels gleichkommen“. Er meint etwas Gegenständlicheres, aber er trifft zugleich das Tiefere und Innerlichere.

Der Salzburger Chor ganz besonders „spielt Himmel“. Gewiß, das ist Gunst der Lage. Ein älterer und niedrigerer Kirchenraum, schwer schreitend, gedrückt, in sehr betonten Jochen, wird durch Stetthainers Gedanken zum Vorraume, zum Diesseits umgedeutet. Aber weder der Gmünder noch der Sebalder Chor, die sich ja auch an ältere Bauten anschlossen, vermochten die Gegenwirkung ihres Werkes bis zu dem zu steigern, was dem Meister um 1408 gelang, in dessen Zeit das *Bild* ganz allgemein sich auf dem Raum übertrug: zum Jenseits, zum Versprechen, zum Traum von lichten Sphären. Die Engel des Veronikameisters, die Engel Lodners sind die unsichtbaren Bewohner dieses Traumlandes, das durch die Unsichtbarkeit der seitlichen Lichtquellen den Ausdruck des Wunderhaften schon ähnlich wie im Barock empfängt.

Die Zeit Multschers

So etwas kommt nicht wieder vor, so wenig wie die Erinnerung an Freiburg bei Ensinger oder die an Neubrandenburg-Prenzlau bei Brunsberg. Das Traumhafte verschwindet zugleich mit der Zierlichkeit. Aber auch nicht näher als zwischen einer Gestalt der Konrad-Witz-Zeit und einer parlerischen ist die Ähnlichkeit der nun folgenden Bauten mit denen des späteren Vierzehnten. Ihre Grundhaltung ist die Klarheit, die metallische Schärfe, der blanke Glanz. Die Danziger Marienkirche, obendrein natürlich ein Zeugnis ordensländischer Kriegerstimmung, kann in ihren Hauptteilen für diese Bauzeit stehen (Abb. 105); ferner die Marienkirche von Stendal, die Gedanken aus dem Dome (von Magdeburg kommend), die Zuordnung je zweier Fenster zu einem Mittelschiffsbogen, in der *Hallenkirche* mit wundervoller Klarheit zu Ende denkt. Ihre innere Nordwand ist in der Durchfeilung und Schärfung, der Verwandlung aller Masse in täterisches Profil fast unerreicht. Doch soll gerade an dieser Stelle der Gefahr allzu deutlichen Gleichsetzens ausgewichen werden. Sie könnte in das Spielerische führen. Nur gewisse scharfe Wendepunkte sind ohne Künstlichkeit in allen Arten der Gestaltung leicht zu erkennen. Ob es in der Baukunst einen ebenso „harten“ Stil gibt, wie in den darstellenden Künsten, das weiß der Verfasser nicht. Vielleicht geht hier die Entwicklung ruhiger vor sich. Vielleicht darf man (nur zur Stütze der Erinnerung, nicht zum Ge-

dankenspiele) raten, sich die Jahreszahl einzuprägen, die am Gewölbe der Stendaler Marienkirche aufgemalt ist: 1447. Es ist das Jahr der Lochnerschen Darbringung. Die Begegnung der von der Kunst um 1400 ererbten Feinheit mit der wachen Klarheit der 40er Jahre, wie Lochners Werk sie unverkennbar zeigt, könnten Menschen, die vorsichtiger Vergleiche fähig sind, im Stendaler Raume nicht weniger deutlich finden. Wir wollen nur nicht vergessen: das Vollendungsjahr eines Bauwerkes schließt längere Zeiten ab als das eines Tafelbildes. Schon darum ist unsere vergleichende Betrachtung auf den Charakter nur allgemeiner Anregung verwiesen.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber nähern wir uns bei Malerei und Plastik einer neuen Schönheit, einer Idealität der Auffassung, die mit der Klarheit und Schärfe der Konrad-Witz-Zeit den wiederhineingeholten Feinheitsraum der Kunst um 1400 verbindet, einer neuen Blüte, der Reife am Ende der Kampfzeit, von der aus wir ahnend auf eine neue kommende Größe blicken. Das Erfurter Dom-Langhaus, ab 1452 unter Hans von Straßburg ausgeführt, hat im Stehenlassen, aber Verwandeln der alten Mittelpfeiler uns ein sehr entschlossenes Bekenntnis zum neuen Hallenraume vermittelt, die Herumordnung der Dienste um den Pfeilerkern, nicht mehr im Sinne wirklichen „Dienstes“ am Gewölbe, sondern als gleichmäßige Umstellung der Stützenachse: die Strahlungskraft als Sprache neuen Gefühles. Das volle Bekenntnis zur Schönheit des Strahlens konnten erst erklärte Neubauten bringen, so St. Georg zu Dinkelsbühl und der Lorenzchor zu Nürnberg. Die Dinkelsbühler Kirche, 1448—1482 ausgeführt durch Nikolaus Eseler, Vater und Sohn, ergreift als Bezeugung echter Tiefe (Abb. 106). *Tiefe* dürfen wir sagen, wenn ein von außen so schlichter Bau uns im Inneren durch eine bis in die Farbe (unvergeßlich schönes Grau!) reichende Wärme überrascht und uns bannt durch eine Weihe innerster Sammlung, die an Würde mit den edelsten staufischen Innenräumen (Mainz-West, St. Gereon-Köln) wetteifert und doch alles Andere ausdrückt als Kaiserzeit, — den *neuen Adel* nämlich *des Bürgerlichen!* Eine völlig durchgeführte Hallenkirche; in Nördlingen war, als Werk des älteren Eseler, die Stadtkirche vorangegangen, aber mehr ein tastender Versuch. Das Dinkelsbühler Langhaus gleitet ohne Unterbrechung in den Chor hinein, mit der gleichen an 1400 gemahnenden Weichheit, wie sie die Sterzinger Barbara kennzeichnet. In der Mittelachse steht, da der Chor aus sechs Seiten eines Zwölfecks schließt, ein Pfeiler; die Achse der nun völlig durchgesetzten Raumganzheit dichtet sich in einem sichtbaren Körper zusammen. Auch darin eine Erinnerung an Kunst um 1400! Hans Stetthainer hatte in der

Landshuter Spitalkirche und dann im Salzburger Franziskanerchore den Gedanken schon gestaltet. Die Pfeiler aber (auch ihnen klingt eine Stett-hainersche Form allgemein voran: Neuötting um 1410!), von einer wunder-vollen, gar nicht mehr „harten“ Schmiegsamkeit, stehen übereck, und ohne jedes trennende Kopfstück holen sich die Netzgewölbe gleichsam selbst aus der elastischen Stütze heraus. Dieses Verfahren ist sinnvoll: wie könnte das Netzgewölbe, das die Jocheinteilung fast völlig verneint, anders erreicht werden? Das steigt und steht doch still, das ist eine *klassische* Form des neuen Bürgertums. Man muß natürlich die volle Wirklichkeit erleben, in dem winzigen Städtchen, das seine Reichsunmittelbarkeit weit über seine eigentlichen Kräfte hinaus so künstlerisch betont. Den Ruhm der deutschen Städte von damals hat Niemand eifriger gepriesen als Papst Pius II., Aeneas Sylvius, der Piccolomini, der in seiner neugegründeten „Piusstadt“ (Pienza) für den Bau der Kathedrale ausdrücklich selbst erzählt: „Drei Schiffe (wie man sagt) machen das Gebäude aus, das mittlere breiter, alle von gleicher Höhe: so hatte es *Pius befohlen, der den Typus bei den Deutschen in Osterreich gesehen hatte*. Diese Anordnung ist anmutiger und macht die Kirche *beller!*“ Der kluge Toskaner, der den Eindruck unserer Hallenkirchen für die Heimat fruchtbar machen wollte, rühmte namentlich die Städte Bayerns, als deren erste er Salzburg nennt, ferner Wien und Nürnberg. Er nannte 1457 (in der Zeit des Sterzinger Altares) die bayrischen Städte „die edelsten — *wir kennen in Europa keine, die deren Glanz besiegen könnten!*“ L. H. Heydenreich hat soeben das Verhältnis des Toskaners zum damaligen Deutschland in einem glänzenden Aufsatz gewürdigt und namentlich Aeneas Sylvius' Kenntnis der Stettthainerschen Bauten betont. Etwas von ihrer Feinheit ersteht um 1450 wieder. Es war das deutsche *Bürgertum*, das so hohes Lob empfing!

Das letzte Wort vor dem neuen Aufstiege zur Dürerzeit — die in ungewöhnlich vielen Genies und einer fast verwirrenden Fülle höchst bedeutender Künstler einen Begabungswuchs bringen sollte, wie er gleich dicht nur zu Goethes Zeit uns noch einmal geworden ist —, das letzte Wort vor seiner bildnerisch größten Zeit hat dieses deutsche Bürgertum im Lorenzchore von Nürnberg gesagt (Abb. 107). 1445 ist er begonnen, 1472 vollendet worden. Konrad Roritzer aus Regensburg war der Entwerfende; in der Bauleitung folgte ihm seit 1463 sein Sohn Matthias. Es ist ein Chor, der sich einem Langhause des 14. Jahrhunderts anschließt. Er tut es nicht mit jenem Ausdruck traumhafter Überraschung, den wir aus Salzburg kennen. So stark von außen her der Unterschied der beiden Raumkörper ist — im Inneren ergibt sich wohl eine gewaltige Steigerung, doch nicht mehr der

Gegensatz des Ungreifbar-Unwirklichen zum Tastbar-Umschließenden, sondern nur reine Steigerung. Über den Rücken der Zwischenzeit hinweg spendet der Chor von Schwäbisch-Gmünd, spendet die große und schwerfühlende Parlerzeit, die erste des bürgerlichen Sieges, den Enkeln ihren schönsten und fruchtbarsten Gedanken, den zweigeschossig in sich selber ruhenden Hallenchor. Inzwischen hatte der lichte Traum der Kunst um 1400 dieses Bürgertum eingewiegt und die Zeit des Konrad Witz hatte es mit starken und harten Hammerschlägen wachgerüttelt. Nun erst wurde es reif zu seinem eigenen Adel, strahlend wie um 1400 und klar wie um 1440. Beides klang in Eines, nicht anders als, am Ende eines zwischen Traum und Wachheit dramatisch durchkämpften Lebens, bei Hans Multscher in der Madonna von Sterzing. Der Raum steigt und steht. Die Pfeiler sind schlank und eigenkräftig und bekennen dabei doch, daß sie dienen. In ruhiger Lagerung verharren die Fenster, breiter als die der Gotik, aber im oberen Geschosse mit vollem Bekenntnis zu ihrer ursprünglichen Entstehung aus dem Gerüste des Gliederbaues („Regotisierung“), in der unteren mit ebenso schlagender Deutlichkeit zu der malerischen Breite des Fenster-Bildes. Eine Emporenbrüstung scheidet auch innen die Geschosse: Schichtung wiederum, nicht Sprießung. Und doch sprießt wahrhaft an einem nördlichen Pfeiler das Sakramentshäuschen des Adam Krafft empor, pflanzenhaft umgerollt, wo es auf den Übergang zum Gewölbe trifft. Noch später hängte man den Englischen Gruß des Veit Stoß auf, nicht in der Rolle mittelalterlicher Triumphkreuze, nicht als Betonung unsichtbar-wirksamer Raumgrenzen, sondern als Anerkennung der Einheit, als Inhalt erreichten Bildraumes. „Das Raumgefühl gleitet geschmeidig um die Stützen herum. Man hat die neue und wohlige Empfindung, überall durchgreifen zu können. Man fühlt einen Luftraum, eine milde, breite, herrlich hingegossene Sphäre.“ Der Raum eine Sphäre — noch immer ist dabei der bloß Betrachtende nicht anerkannt, noch immer das Verehrende in uns lebendiger Träger; erst die Veit-Stoß-Ausstellung von 1933, die das Meisterwerk des Englischen Grußes aus seiner fernen Sphäre vorübergehend heruntergeholt, erst sie erwies, welche ungeahnten Feinheiten der leidenschaftlichste aller deutschen Plastiker hier eingeborgen hatte, unbekümmert darum, daß man sie nicht sehen konnte: eingeborgen, aber nicht ausgestellt! Daß der Raum selber ein ganz Neues ist, beweist sich dennoch; er hat die Ruhe des malerischen Blickes. „Das Auge wird nicht schrittweise mit dem bewegten Körper geführt — es breitet sich von dem stehenden gleichsam schwimmend aus.“ Der malerische Blick ist schon das Glück des neuen Bürgertums und noch nicht die Gefahr, die er im 19. Jahrhundert werden konnte. Noch und wieder schwin-

gen ehrfürchtiger Dienst am Heiligen und frohes Ja zur Erde ineinander, kaum weniger einander nahe als im Staufischen, nun aber nicht mehr vom Ritter getragen, sondern vom Bürger, auch nicht mehr von der Statue, sondern vom *Bilde*. Die Schultern haben unter der Last gewechselt, die Geschichte hat Vieles gewandelt, das Volk ist geblieben. Als der Chor begonnen wurde, starb Konrad Witz, und die Kampfzeit ging zu Ende. Als der Bau vollendet wurde, war kurz vorher in der gleichen Stadt der Mann des kommenden Schicksals geboren worden: *Albrecht Dürer*.

