



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Wende um 1350: Beginn der "Deutschen Sondergotik"

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

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-

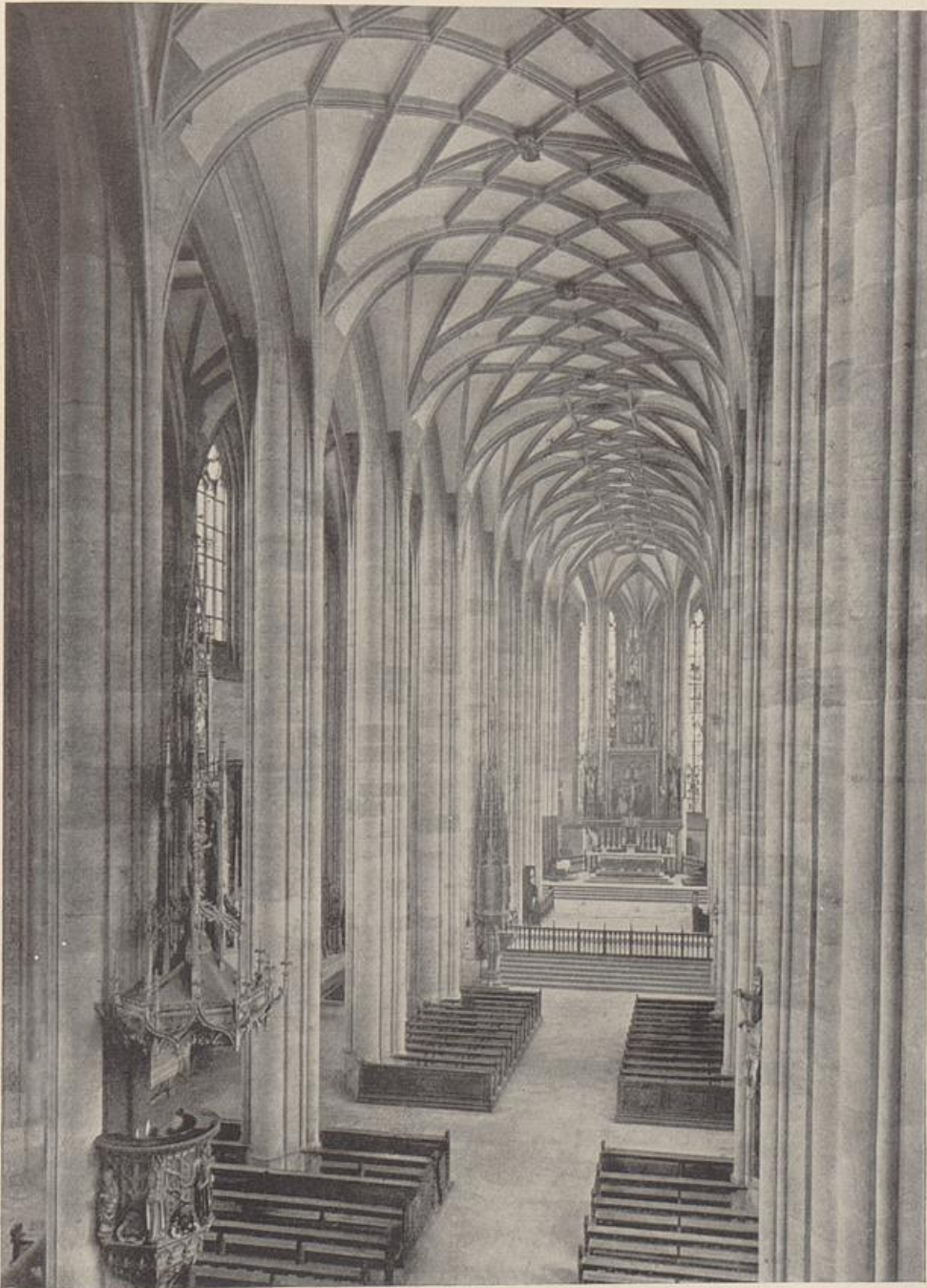
teilung nach zarten und strengen Jochen, sondern einzige ungebrochene Seitenfläche von schlicht-schwerer Profilbildung; ein *Ganzes*, nicht eine Folge, eine Aufhebung des Rhythmus durch Symmetrie. Auch der Hohenfurter Meister zählte noch in rhythmischer Folge ab — der Wittingauer verdichtete zur Zuständigkeit. 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 brüten-der 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