



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Zeit Multschers

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

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 unerreichbar. 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*.



