UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

# Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1940**

Das Ulmer Chorgestühl

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41887**

Visual Library

kam der Rüstungsstil jener Zeit entgegen. Auf der Seite des schwäbischen Plastikers steht der Erfurter Alabastermeister, zuletzt selbst Erhart von Straubing noch; und so unsäglich anders, so viel altertümlicher der Regler-Meister war als Gerhart — sein Drang zur Bewegtheit, zur Fugierung stellt ihn eher auf dessen Seite; und dabei sind doch die beiden Grabmäler durch heraldische Gesinnung auch noch *verwandt.*

## DAS ULMER CHORGESTÜHL

Man konnte sich aber dem Großen selbst da entgegenstellen, wo man von ihm lernte. Dies setzt dann freilich einen starken Geist voraus. Ein solcher war der Meister der Ulmer Gestühlbüsten, der im Auftrage Syrlins d. Ä. arbeitete (vielleicht war es dieser selber). Das Konstanzer Chorgestühl (von dessen Ausführung Gerhart befreit worden war, das aber entschieden seiner Werkstatt und ihrer Art zuzuschreiben ist) war wohl gerade fertig geworden, als der große Schreiner *Jörg Syrlin d. Ä.* den Auftrag erhielt, zunächst als Probestück den Dreisitz des Ulmer Chores zu schaffen (1468). Das war die Einleitung zu einer der großartigsten Taten unserer Kunst, dem Ulmer Chorgestühle (1469—74). An Gestühlen war Deutschland immer schon sehr reich gewesen. Was aber am Ulmer zunächst in Staunen setzt, das ist die große baumeisterliche Gesinnung, die raumbildende Kraft. Alles, was an Zieraten sich findet, hat schon eine alte Geschichte in sich; neu ist der Übergang des Baukünstlerischen auf das Ganze des Gestühles. Dieses schafft aus dem kahlen Münsterchore einen neuen lebendigen Innenraum so sicher, wie dies in Naumburg nur der entwerfende Architekt selbst in Gemeinschaft mit der großen Statuenkunst geleistet hatte.

Dies darf nicht dahin mißverstanden werden, als nehme die Kunst des Bauens als solche einen neuen Aufschwung. Das gerade Gegenteil ist der Fall: sie blutet sich gleichsam aus für die darstellenden. Der Naumburger Westchor ist durch seine baulichen Glieder bis in die Gewölbe hinein gestaltet, das Gestühl ist als Sockelzone dem festen Raume eingeschrieben, und auch das uns heute wichtigste Bauglied, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Statue, stammt aus der *Bau*hütte! In Ulm, wo man gegen Ende des Jahrhunderts sogar Schnitzfiguren an die äußere Westseite des Münsters setzen konnte — ein deutlichstes Beispiel für den Übergang der Macht von der Hütte auf die Zunft —, im Ulmer Chorgestühle war es der *Schreiner*, ein Schreiner nicht im heutigen Sinne, ein großer Künstler, aber doch ein Zünftler, der im Holze arbeitete, er war es, der bis zur plastischen Form seinen Raum geradezu an Stelle des eigentlichen Gebäudes setzte. Seine Schöpfung verdrängt dieses nicht äußerlich, sie setzt sich hinein, zieht aber alle Betrachtung von jenem ab und auf sich zu. Soweit die Gestaltung des Schreiners reicht, ist ein *neuer* künstlerischer Raum da! Die Architektur hat ihr Wesentliches, ihre mütterlich auffangende Kraft, auf die darstellende Kunst in ihrem Rahmen übertragen. Gewiß stammen auch dieses eingebauten Raumes Formen noch von ihr ab, aber sie haben sich im älteren Gesamtbauwerke und fast schon an dessen Statt ein eigenes Leben neu erschaffen. Das ist ein spätzeitlicher, ein Zug des malerischen Zeitalters. Er wäre auch für das sehr ausgedehnte Kaisergrab schon festzustellen: das „kathedralisierte Einzelmonument" hat der Verfasser dies früher genannt. Die großen Programme sind aus der Kathedrale ausgewandert, sie „breiten sich auf Einzelwerken aus, auf dem, was die Kirche enthält, nicht mehr dem, was sie formt, umschließt und einleitet". Der Weg ist angetreten, auf dem wir das Innsbrucker Grabmal und die Werke des Konrad Meit in Brou finden werden. Ganz entsprechend wird es in Italien sein. Die Tragödie des Juliusgrabes wird der des Innsbrucker zur Seite treten, ja, das inhaltliche Programm der Sixtinischen Decke hat Dehio als gleichartig mit dem unseres Gestühles erkannt. Der Dreisitz steht in Ulm achsengerecht da, wo in Naumburg das Triumphkreuz zu denken wäre. Er zeigt nur *eine* Gestalt, die höchste und zugleich die einzige vollplastische, Christus selber. Nur dieser, nicht der eigentliche Dreisitz, wendet sich gegen das Langhaus. Um die Wände zieht sich das Gestühl, den Blick bannend, wie es die Gedanken bannen sollte, eine in sich geschlossene Sphäre, niedriger als der wirkliche Chor, den man aber ebenso vergessen kann wie das Ganze einer Kirche beim Eindringen des neuen malerischen Blickes in die eigene Phantasiewelt des Altars. Der Bau, den sich die darstellende Kunst in ihrem liebsten Werkstoffe, im Holze, errichtet, ist auch ein Bauwerk der Gedanken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der untersten Reihe, in den 18 Wangenbüsten, erscheinen „die Heiden, die das Heil geahnt", Weise des Altertumes und Sybillen. Die 79 Reliefs der Rückwände und die Giebelbüsten des Dreisitzes bringen als zweites Geschoß des gedanklichen wie des architektonischen Baues die Frommen des Alten Bundes. Als Giebelbüsten des Gestühles erscheinen — drittes Geschoß — Apostel und Heilige. Alle überragt der Heiland des Dreisitzes. In ihm gipfelt das Werk wie die geistliche Vorstellung, der gläubige Gedanke und die dienende Form sind noch Eines. Das ist noch die Welt des „Mittelalters"; noch Michelangelo lebte in ihr.

Die Gestühle des eigentlichen Mittelalters waren noch eingebaute Geräte. Die späteren des letzten Barocks können, wie das unvergleichliche Mainzer im staufischen Westchore, einen völligen Neuanspruch aufstellen, sie können als frei weiterdenkende Raumschöpfung eigenen Grundriß besitzen. Das Ulmer steht in der Mitte; es schafft schon eigenen Raum, wie die barocken, aber es hält sich noch an den gegebenen Grundriß, wie die mittelalterlichen. Daß es aber *Raumschöpfung* ist, das stellt es grundsätzlich, wie so vieles der letzten vordürerischen Zeit, an einen Anfang. Es ist bahnbrechend, ungewollt und ungekannt, ein bahnbrechendes Erlebnis unserer Kunst sicherer als eine bewußte Tat. Die Grundleistung gehört Syrlin, sie würde für seinen Ruhm genügen. Nicht ganz sicher ist seine Urheberschaft für die plastischen Formen, namentlich die Wangenbüsten. Wer sie aber auch geschaffen habe — er war ein Künstler, dessen Leistungen an eine vorderste Stelle des Jahrhunderts treten. Er denkt gerade in den schönsten Büsten anders als Gerhart, obwohl er ihn kennt. Gerhart liebt es, auch die scheinbar rein gegenstandslose Gebärdung der Formen noch aus innermenschlichen Vorgängen zu begründen. Dies tut freilich auch der Ulmer, aber er tut es in seinen wichtigsten Werken nach entgegengesetzter Richtung. Die Schnitzer des Konstanzer Gestühles haben in höchst innerdeutscher Weise die Bewegung über alle Ursächlichkeit hinaus ins rein Ornamentale vertrieben und beinahe ins Leere verrauschen lassen. Der Ulmer hat keinen geringeren Begriff von der Einzigkeit des Menschenhaften, seiner Sonderart gegenüber dem Ornamente, als der Straßburger; ihm sind Kopf und Hand insbesondere Ausdrucksträger für ein Zielbild, hinter dem ein Wissen um die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

23. Mantegna, der Kampf mit den See-Kentauren, Stich

24. Dürer, Kämpfende See-Kentauren, Zeichnung nach Mantegna, Wien, Albertina

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

25. Nikolaus Gerhart, Grabplatte Kaiser Friedrichs III., Wien, Stephansdom

26. Grabplatte des Jörg Truchseß von Waldburg in Waldsee (Donau)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

höchste Würde des bürgerlichen Menschen, die neue *geistige* Würde steht. Dies aber ist schon anders als bei Nikolaus. Jener, der persönlich Geistreichere, betont das *Leben* an sich. Immer steht uns ein mehrdeutiges Lächeln vor Augen, wenn wir an die geheimnisvollen Wesen zurückdenken, die er geschaffen hat. Es ist die goethesche Fülle aller Möglichkeiten, aus der er schöpft. Sie trägt das Groteske und das Gesunde, mit feinfühligster Liebe aber das Kindliche und noch mehr das Weibliche an das Licht. Sphinxhaft ist bei Gerhart die Seele der Bärbele. Auch beim Ulmer Gestühl darf man einmal an Sphingen denken, aber aus ganz anderem Grunde, bei der Cumana. Nicht das rätselvolle Lächeln, wohl aber die ewigkeitliche Ruhe, die hoheitsvolle Gelagertheit dieser prachtvollen Büste erinnert an einen Sphinx des Neuen Reiches, zugleich auch die metallische Blankheit des Kopfes (Abb. 29). Metallisch ist sie so sehr, daß in der deutschen Bronzeplastik um 1600, ja noch bei G. R. Donner eine Art Wiederkehr dieser Formgesinnung gespürt werden kann. Keine goethesche Fülle, aber ein schillerischer Adel; nicht rheinfränkisch, sondern schwäbisch; Gerhart gegenüber aber: nicht fließende Verschränkung, sondern klare Geschlossenheit, nicht Umschraubung einer Innenachse, sondern Aufbau aus dem Hauptelemente der Pyramide, dem Dreieck. Am deutlichsten mag dies vor dem Pythagoras werden (Abb. 27). Hier ist bis in Nase, Stirne, Finger, Faltengruppen hinein das schnittige Dreieck zugrunde gelegt; und wieder, wie bei jeder echten Kunst, ist die Form Ausdruck einer bestimmten Gesinnung. Hier ist der gute deutsche Gelehrte gesehen, dessen Wirken seinen ganzen Sinn in der *sittlichen* Kraft findet, die echtes Ringen um Wahrheit, echtes *Wissen* also, verleiht. Das denkende Nachlauschen hinter den Tönen, der Geist, der die Harmonie der Sphären hört, ist auf wundervoll beredte Weise eingefangen. Gerade diesen Klang kennen wir bei Gerhart nicht, gerade die schweigsame Nachdenklichkeit würden wir bei dem reicher Beweglichen vergeblich suchen. Beim Ulmer ist weit deutlicher der neue Träger unserer Kultur (bis an unsere Tage heran) geschaut, der Bürger, der zum hohen Geiste sich bildet, der „Gebildete", also Gestaltete im echten Sinne, der in der Dürerischen wie in der Goetheschen Zeit und dazwischen und danach immer noch das vertreten hat, was auch das Ausland unter deutschem Geiste versteht, die neue Auslese

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach der Kaiser- und der Ritter-Zeit. Das Bürgertum hatte längerer Zeit bedurft, um zum Erlesenen zu kommen. Noch die Anmut der Kunst um 1400 war mehr höfisch als bürgerlich gewesen. Durch die Kampfzeit hindurch hatte die neue geistige Oberschicht sich hochgerungen, in den Formen des späten Multscher hatte sie einen ersten Ausdruck ihrer Würde erkämpft: die Erfahrenheit, die milde Strenge, die holde Herbheit der Sterzinger Maria. Für den *Mann* aber, den eigentlichen Träger deutscher Bürgerkultur, hat nicht Multscher, sondern erst der Ulmer Meister die fruchtbare Form gefunden. Ist dies nicht überhaupt ein entscheidender Zug? Die Kunst um 1400 war zweifellos von einem einseitig weiblichen, die der Kampfzeit von einem einseitig männlichen Zielbilde bestimmt gewesen. In den Sterzinger Frauen ist diese Einseitigkeit des Männlichen überwunden, aber erst jetzt, gleich nach Multschers Tode, finden wir ein *Gesamtgefühl* für den Menschen überhaupt, das eben darum folgerichtig den Ausdruck der Geschlechter grundsätzlich unterscheiden lernt, zweiseitig, nicht mehr einseitig. Vom Manne gesehen die Frau noch immer, aber nun erst wieder der Mann auch vom Manne gesehen — auch dies ist ein Zug der Dürer-Zeit geworden, gewonnen schon vor der Geburt des Großen, den der junge Goethe, der Sucher nach dem Genie, anreden durfte: „*Männlicher* Albrecht Dürer!"

Nicht alle Wangenbüsten habe diese besondere Höhe, nicht alle auch diese stilistische Art. Mindestens einmal ist sogar die fließende Verschränkung unverkennbar, und zwar im „Selbstbildnis" Syrlins, das sich sichtlich in die Gerhart-Nachfolge stellt. Dort aber, wo sich die Ulmer Gestühlkunst so wie bei Cicero, Pythagoras, der Cumana oder der Tiburtina, von Gerhart am deutlichsten absetzt, dort ist sie zweifellos auch am größten. Stammesgeschichtlich gesprochen: es ist jener Charakter, der innerhalb des gesamten Alamannischen das Schwäbische gegen das Oberrheinische abgrenzt; es ist sogar in der Cumana eine blanke Selbstverpanzerung stiller Kraft, wie sie erst in Holbeins unsterblicher Christine von Dänemark verwandt auftreten wird. Es ist, auf Multscher hin betrachtet, zugleich eine völlig eigene Verwandlung des von jenem Gewonnenen, die wundervollste Form des Ulmischen, die vielleicht je gefunden wurde. Wollte man erkennen, wie das Oberrheinische im Stile der achtziger Jahre sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegen den großen Ulmer Meister verhielt, so brauchte man nur auf das Weingartener Gestühl des Heinrich Yselin von 1487 zu schauen. Dort ist, bei ständigem Hinblicken auf das große Vorbild, alles in Bewegung versetzt, was in Ulm ruht; durchstoßen und durchlöchert ist, was dort in feiner Strenge verhält und sich verschließt — und der *Geist* ist verloren! Aber das ist ein Sonderfall. Der Geist ging keineswegs im ganzen verloren, er fand nur eine neue Sprache (Abb. 28).

## DIE DANGOLSHEIMER MARIA

Um zu erkennen, wie sehr diese schon in den sechziger Jahren sich vorbereitete, wird immer der Blick auf E. S. und Gerhart entscheidend bleiben. So stehe am Übergang zu der Kunst, die wir als jene von Dürers Jugendzeit bezeichnen können, ein kurzer Blick — Abschied und Voraussage zugleich — auf das bezaubernde Werk, in dem beider Geist die eigentümlichste Verbindung eingegangen ist, die Dangolsheimer Maria (Abb. 22). Das Kommende ist so stark in ihr vorgezeichnet, daß die ältere Forschung, auch der Verfasser selbst in seinen früheren schweren Mühen um ein erstes gründliches Geschichtsbild altdeutscher Plastik, sie schon der neuen Zeit selber zugeschrieben hat. Heute gilt sie ziemlich allgemein als eine Schöpfung der sechziger Jahre. Neben den Werken, für die man zuweilen sogar an Gerhart selbst gedacht hat, neben dem schönen Christophorus von St. Stephan oder der Madonna von Thyrnau, behauptet die Südwestdeutsche den höchsten Rang. Der Zauber der alten Schönen ist in ihr eingefangen. E. S. hat eine Madonna in der Art der Breslauer gekannt. (Daß es südostdeutsche Plastik um 1400 als Einfuhr in Straßburg gab, ist urkundlich bewiesen.) Ein Werk weit vor-gerhartischen Stiles hat E. S. in seinem Stiche L. 79 in den Stil der neuen Zeit übersetzt (Abb. 21). Was daraufhin der Meister der Dangolsheimerin, dieser Sänger paradiesischer Holdheit, zum Klingen brachte, das soll man sich im Deutschen Museum zu Berlin klarmachen, wo die letzte der Schönen Madonnen den Eintretenden empfängt. Sie ist ein wenig klein für den Saal und für ihre Nachbarn, aber auf die Dauer nur um so nachhaltiger wirksam, bei immer längerer Betrachtung mit immer heißerem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN