



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

1. Kapitel. Das 15. Jahrhundert in der Baukunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

Erstes Kapitel.

DAS 15. JAHRHUNDERT IN DER BAUKUNST.

I. STILCHARAKTER.

Die Baukunst des 15. Jahrhunderts nebst einer zeitlich nicht genau zu begrenzenden Fortsetzung ins 16. wird herkömmlich Spätgotik genannt. Der Name gründet sich auf eine im Hauptteil irrige Vorstellung. Ihn durch einen treffenderen zu ersetzen, würde aber gegenüber dem schon fest gewordenen Sprachgebrauch nicht gelingen. Auch kommt es darauf nicht sehr an. Wichtig ist allein, den Inhalt richtig zu bestimmen.

Der Fehler der Ausgangsvorstellung ist, daß man den geschichtlichen Verlauf der Gotik sich als einen mechanisch-logischen Prozeß und die »Spätgotik« als dessen Ende dachte. Spätgotik war danach ein Inbegriff von Alterung, Auflösung, Entartung und Verfall. Die Beobachtungen, die zu dieser Auffassung führten, sind nicht falsch durchaus, aber durchaus einseitig. Man beachtete nicht, daß unter der zerfallenden Schale ein sehr lebenskräftiger, wachsender, sich dehnender Kern lag. Nach der Erstarrung des Gewordenen zeigt sich in der Spätgotik wieder der Fluß des Werdens. Sie ist nicht sterbende Gotik, sondern von der Wurzel aus neu treibende. Der Gegensatz gegen das System des 13. und 14. Jahrhunderts ist offenkundig, Zug für Zug. Die Gotik ist nicht erst durch die Renaissance zu Fall gebracht worden, die Revolution ging aus ihrem eigenen Schoße hervor. Als der erste Zusammenstoß mit der Renaissance eintrat, war an die Stelle der Gotik schon seit einem Jahrhundert die Spätgotik getreten. Spätgotik und Renaissance haben sich bald bekämpft, und auch in ihrer späterhin zeitweilig zustande gekommenen Fusion blieb die Grundverschiedenheit der beiden Bestandteile immer zu erkennen. In der Tat ist der Behelf der Gleichung von Spätgotik und Renaissance auch nur so möglich geworden, daß aus dem Renaissancebegriff mit höchster Willkür die Antike ausgeschaltet wurde — worüber aber hier nicht weiter diskutiert werden soll.

So muß noch einmal gefragt werden: Was ist denn eigentlich die Spätgotik? Wir antworten: Sie ist weder Gotik noch Renaissance, sie ist ein Drittes. Das bestimmte historische Bausystem, das wir Gotik nennen, war, wir wissen es, die französische Konzeption einer dem nordisch-abendländischen Mittelalter gemeinsamen Uridee. Sie war nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Ausprägung. Der Widerspruch der deutschen Spätgotik richtet sich gegen die französische Prägung, mit dem Urphänomen hängt auch sie zusammen. Von dieser tiefsten Quelle ging eine Unterströmung aus, die schon im 13. und 14. Jahrhundert durch das rezipierte französische System nicht ganz hatte zugeschüttet werden können. Jetzt im 15. trat sie offen an den Tag. Die deutsche Spätgotik, weit davon entfernt, eine vor Alter verfallene zu sein, ist eine jüngere, zweite Gotik, entstieg demselben Urgrund gotischen Vorlebens, wie die erste, jedoch ohne den Anspruch auf universelle Geltung, die doch auch nur eine zeitlich bedingte gewesen war. Es ist der Vorschlag gemacht worden, sie in »deutsche Sondergotik« umzutaufen. Diese Benennung ist etwas ungenau, dem Sinne nach aber zutreffend. Hinzuzufügen ist, daß es sich auch nicht allein um den Gegensatz von deutsch und französisch handelt, sondern noch mehr um die Verschiedenheit der Zeiten. Wäre eine »deutsche Sondergotik« im 13. Jahrhundert begründet worden, so hätte sie unzweifelhaft ein anderes Gesicht und einen andern Charakter angenommen; wie sie jetzt sich darstellte, war sie nicht ein Produkt des Deutschtums generell, sondern des deutschen 15. Jahrhunderts mit seinen besonderen Zuständen, Gesinnungen und Stimmungen. Unverständlich, zum mindesten unhistorisch gedacht wäre es, es nicht begreifen zu können, daß das 15. Jahrhundert für die von uns so bewunderte Größe des klassisch-gotischen Systems kein Herz mehr hatte. Für den bürgerlichen deutschen Menschen des 15. Jahrhunderts wäre der große Stil des Straßburger Münsters und Kölner Doms Kothurn und Maskerade gewesen. Eben darin, daß es die Spätgotik zu schaffen vermochte, erwies das 15. Jahrhundert seine Jugendlichkeit und Lebendigkeit. Nicht das Ausruhen im Besitz macht ja den Menschen glücklich, sondern die Bewegung im Streben und Schaffen. Es ist eine vom Historiker gar nicht zu stellende Frage: ob wir die klassische oder die späte Gotik für wertvoller halten. Wir müssen wissen, daß jedes Zeitalter den Baustil hat, den sein Schicksal ihm gibt. Auch die Niederlande und England hatten eine Spätgotik (die auf die französische stark eingewirkt hat), und sie war glänzender als die deutsche; die deutsche war tiefer in der Problemstellung.

Wer sich an die Analyse der spätgotischen Bauform machen will, stößt zuerst auf eine negative Eigenschaft: die Spätgotik hat kein System; offenbar auch will sie keines haben. Alle Einzelheiten haben in ihr nur sekundäre Bedeutung. Es ist sehr wenig über sie ausgesagt, wenn man ihr Fischblasenmaßwerk, ihre hohlen Rippenprofile, ihr natura-

listisches Pflanzenornament beschrieben hat. Das Wesentliche ihres Andersseins liegt in der Stimmung, in der bildlichen Einheit einer logisch nicht zusammenhängenden Mannigfaltigkeit. Das entscheidende Neue im spätgotischen Weltbilde, ebenso in der Architektur wie in den nachahmenden Künsten zum Ausdruck kommend, ist das Tiefererlebnis: vom Raumgefühl muß die Betrachtung ausgehen. Der Raum der klassischen Gotik ist eine plastisch gegliederte Substanz, der Raum der Spätgotik eine malerisch bewegte Flüssigkeit. Der formelhafte Ausdruck für dies verschiedene innere Verhalten ist: die Hauptform der klassischen Gotik war die Basilika, die Hauptform der späten die Hallenkirche. Nun ist ja das Hallensystem als solches nicht erst eine spätgotische Erfindung. Es war bereits im romanischen Stil in Übung gewesen; im deutsch-romanischen auf wenige Landschaften beschränkt*, weit umfassender im französisch-romanischen. Dann aber war es von der Gotik, in Frankreich, mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden; nur in einem basilikal, d. h. kulminierend gegliederten Raum konnte der gotische Formengeist sich voll aussprechen. Wenn Deutschland auch nach vollzogener gotischer Rezeption die Hallenkirche nicht aufgab, vielmehr schon im 14. Jahrhundert sie langsam sich weiter ausbreiten ließ, so ist darin schon eine Tendenz zur Absonderung. Einen positiven Sinn erhielt das Hallensystem jedoch erst im 15. Jahrhundert, indem es mit einer zweiten Gedankenreihe in Verbindung trat. Das ist: die Verminderung an Bewegung. Die Spätgotik kann in Einzelheiten sehr beweglich sein, aber sie kennt nicht die dynamische Energie, nicht den vollen, gleichmäßigen, unwiderstehlichen Bewegungsstrom, der in der klassisch-gotischen Basilika von unten nach oben und von vorn gegen den Schluß treibt. Wir werden dies alsbald näher ausführen. Vorläufig genügt uns die ohne weiteres einleuchtende Tatsache im großen. Wenn die klassische Gotik der Bewegungsvorstellung, in der Gestaltung des Raumes wie in der Häufung linearer Eindrücke, eine solche Stärke und eine so eindeutige Bestimmtheit der Richtung gegeben hatte, so war ihr dieses das Symbol eines leidenschaftlichen Dranges der Seele, dem Irdischen zu entrinnen und in jenseitige Räume sich zu verlieren: — und wenn nun die Spätgotik ersichtlich die Bewegung abschwächt und ihren Richtungen die Bestimmtheit nimmt, was heißt das anders, als daß im Bewußtsein der Menschen das Verhältnis von Diesseits und Jenseits ein anderes geworden war? Es bedeutet in der Sprache der Baukunst dasselbe, wie in der Sprache der Malerei der Naturalismus. Mit diesem Satze sind wir dem Verständnis der Spätgotik ein gut Teil näher gerückt. Daß auch in der Einzelbildung der spätgotischen Schmuckformen Neigung zu unmittelbarer Naturnachahmung sich geltend macht, ist eine entsprechende, indessen doch nur nebensächliche Erscheinung.

* Bd. I, S. 128, 278, 287.

Ein zweiter Grundzug kann wiederum nur negativ ausgedrückt werden: Die Spätgotik vermeidet die feste Begrenzung der Raumteile, ja, noch allgemeiner, sie flieht die volle Klarheit der Erscheinung; sie verschleift, sie verdämmt. Hatte die früh- und hochgotische Hallenkirche zwar auch schon dem Raumbilde die einseitige Richtungsdominante genommen, so war sie um so mehr auf Bestimmtheit der kubischen Form ausgegangen; alle drei Schiffe von gleicher Breite, von gleicher Höhe, in strengster Fassung auch die Länge der Breite gleich. Nun erweicht die Spätgotik dies alles. Sie läßt die quadratische Grundform der Joche und die Gleichheit der Schiffsbreiten fallen, sie gibt der Längenausdehnung wieder das Übergewicht, aber ohne siegreiche Energie, vielmehr bereitet sie der Tiefenbewegung Konkurrenzen durch Ablenkungen des Blicks nach den Seiten. Und so hält sie auch die gleiche Kämpferhöhe der Gewölbe nicht mehr für unbedingt geboten, gibt vielmehr dem Mittelschiff eine Überhöhung, aber doch auch nicht ausreichend, um eine Kulmination zu erwirken. Dann gibt nicht nur die Decke, es geben auch die Umfassungswände ihre strenge Einheit auf; die Strebepfeiler werden nach innen gezogen; eine Folge gebrochener Flächen und Raumausbuchten bildet nun die schwankende Begrenzung (Abb. 59). Wer in einer Basilika nach einem guten Standpunkt zur Auffassung des Raumbildes sucht, wird sich auf die Mittelachse stellen oder nur wenig seitlich von ihr; in einer Hallenkirche dagegen fühlt man sich versucht, den Kopf zu drehen und bald auch hin und her zu gehen, und findet schließlich, daß die wechselnden diagonalen Durchblicke, wo nicht die klarsten — eine Forderung, auf die man bald verzichten lernt —, so doch die reichhaltigsten und interessantesten sind (Abb. 70—72). Noch mehr dezentralisierend wirkt die Beleuchtung. In der Basilika folgt das Licht der Raumbewegung, sammelt sich im Mittelschiff, steigert sich im Hochschiff. In der Hallenkirche ist es nicht so. In ihr ist das Mittelschiff am schwächsten beleuchtet und im Mittelschiff wieder der obere Raumabschnitt dunkler als der untere. Vollends bei Staffelung der Gewölbe tritt ein Zustand ein, bei dem die hell beleuchteten Pfeiler nach oben in der Dunkelheit geheimnisvoll verschwinden — ein wesentlich malerischer Eindruck. In der Tat, innerhalb gotischer Möglichkeiten kann es keinen zugespitzteren Gegensatz geben, um typische Beispiele zu nennen, als zwischen der Stephanskirche in Wien und dem Kölner Dom.

Für die Entwertung der Mittellinie als Symmetrieachse ist nichts bezeichnender als das Umsichgreifen zweischiffiger oder vierteiliger Grundrisse und in den Chorumgängen die Aufpflanzung eines Pfeilers auf die Mittellinie. Da die letztere nicht mehr entscheidend für die Hauptansicht ist, wird jene Art der Teilung auch nicht als falsch empfunden, und die Überschneidung des Chorbogens und Schlußfensters durch den

Schlußpfeiler, unerträglich für ein rein architektonisches Denken, wird für ein malerisch gerichtetes ein neuer Reiz (Abb. 63—67). Endgültig verschwindet das Querschiff. Chor und Langhaus werden in der Breite wie in der Höhe ohne abzusetzen ineinandergezogen. Hier muß auch die zunehmende Vorliebe für den Lettner Erwähnung finden. Wie derselbe sich zwischen Langhaus und Chor einschiebt, ist er, architektonisch beurteilt, nur eine Störung des Zusammenhanges. Aber für die malerische Empfindung ist diese selbe Verschleierung des Tatbestandes und das Erratenlassen des Restes wieder ein Reiz mehr (Abb. 68). — Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten.

Der straff gegliederte Bündelpfeiler der Hochgotik mit seiner Fülle aufwärts ziehender Blickleitungen und der scharfen Artikulierung seiner Höhenabsätze verschwindet; er wird zuerst gelockert, dann am liebsten durch glatte, runde Schäfte oder achteckige (zuweilen mit konkav gekrümmten Seitenflächen) ersetzt (Abb. 59—62). Charakteristisch vor allem ist die Verunklärung des Überganges vom Pfeiler zu den Bögen und Gewölben: keine Kapitelle mehr, nur Gruppen von ungleich hohen Kragsteinen für die Rippenanfänger, oder, noch unorganischer, ein Verlaufen der Rippenprofile in die glatten Pfeilerflächen. Nach allen diesen Veränderungen sind die Pfeiler nicht mehr eigenlebige, raumtrennende Körper, sondern sie stehen in ihm, gleichsam geronnene Ausscheidungen aus der Raums substanz.

In der ersten Gotik war die Decke das genaue Spiegelbild des Grundrisses; die Gewölbejoche setzten sich durch die Querrippen scharf gegeneinander ab, durch die Diagonalrippen wurden die Pfeiler herüber und hinüber miteinander verspannt, der aufsteigende Bewegungsstrom verteilte sich in klaren Linienzügen. Die Spätgotik muß auch hier verunklären. Sie gibt die Kreuzgewölbe auf und ersetzt sie durch kompliziertere Figuren, zuerst Sterngewölbe, in letzter Konsequenz Netzwölbe (Abb. 63, 73). Auch hierin ist die Spätgotik nicht sowohl erfindend als undeutend. Das Sterngewölbe, an sich eine zentralisierende Form, war zuerst an selbständigen Kapellen mit quadratischem oder achteckigem Grundriß, im Hauptgebäude an der Vierung, aufgetreten, schon vor dem Ende des 13. Jahrhunderts. Es folgte um 1350 die Figurierung der ganzen Gewölbeform eines Langschiffs, vorläufig als Ausnahme. Die Neuerung der Spätgotik ist, daß sie die primären Bestandteile, die Diagonalen, und bald auch die trennenden Querrippen ausschaltet, wodurch die Figur von den durch die Konstruktion gebotenen Verbindungslinien unabhängig gemacht wird. In keiner Weise macht unter diesen Umständen die vermehrte Zahl der Rippen den Eindruck einer vermehrten Kraftleistung, vielmehr wird ihr funktioneller Wert geflissentlich abgeschwächt. Die endgültige Fassung ist das Netzwölbe. Es läßt die Joche völlig ineinanderfließen, gleichsam in einer unendlichen Melodie (Abb. 72). Die

Rippe ist also Flächendekoration geworden, sie, von der einst das ganze Konstruktionssystem der Gotik ausgegangen war. Und schließlich hört sie auch technisch auf, Träger der Konstruktion zu sein. Das spätgotische Gewölbe ist kein Kreuzgewölbe, sondern ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, das in sich selbst seinen Halt hat und dem die Rippen rein als Zierform aufgeheftet sind. Zu allerletzt, wohl nicht vor dem 16. Jahrhundert, erlaubt man sich sogar — die echte Gotik würde sagen: ist man so schamlos —, Scheingewölbe aus Holz zu zimmern. Der richtige Steinmetz indessen setzte seinen Stolz in die Aufsuchung schwieriger Komplikationen. So wurden die gewundenen Reihungen erfunden (Abb. 71), d. h. die Rippe beschreibt in der Horizontalprojektion eine mit dem Zirkel geschlagene Kurve; oder es werden die Füllungen mit Maßwerk besetzt; oder — höchster Triumph — es werden zwei Rippensysteme übereinander gesetzt, nur das obere mit Kappen ausgefüllt, das untere, frei schwebende ein bloßes Skelett. Schließlich beachte man noch, daß die figurierten Gewölbe sich dem Beschauer keineswegs so klar in ihrer Grundform darstellen wie auf der geometrischen Zeichnung, vielmehr hat man häufig nur Teilansichten, und immer treten perspektivisch starke Verschiebungen ein.

Das Umsichgreifen des figurierten Gewölbes geht zusammen mit dem Verschwinden der Bündelpfeiler. Ein Versuch, den oberen Ablauf der Pfeiler mit den Gewölben in organische Verbindung zu setzen, wird nicht nur nicht unternommen, sondern der Bruch mit der organischen Auffassung des Gliederbaus wird an dieser bedeutsamsten Stelle laut und bestimmt ausgerufen. Wir sehen Rippenanfänger auf Kragsteine gesetzt oder einfach aus der Wand herausschießen; wir sehen vielgliedrige Scheidbogenprofile an glatte Pfeilerflächen anschneiden usw. (Abb. 73). Man kann ganz allgemein von einer »Desorganisation der Gelenke« sprechen. Anfang und Ende sollen unklar bleiben — es geschieht geflissentlich und obgleich es technisch mühsam ist. Eben das Unfertige und Unartikulierte ist der Spätgotik willkommen, weil der Anstoß, den sie der Einbildungskraft gibt, über die für das Auge gegebene Grenze fortwirken soll.

Es konnte hiernach nicht ausbleiben, daß auch die Bogenformen ihren Charakter veränderten. Die Ursache ist dieselbe, von der als einer Grundbedingung der Spätgotik unsere bisherigen Betrachtungen ausgegangen sind: das Nachlassen der Kräftespannung. Im dynamischen System der Gotik war der Spitzbogen die reinste und prägnanteste Form dafür gewesen. In der Spätgotik aber verliert die Vertikale an Energie, und die Materie wird wieder als belastendes Gewicht empfunden. Die Proportionen von Höhe und Breite im Spitzbogen ändern sich demgemäß: der Bogen wird breiter ausgezogen. Halbkreisbögen werden eingemischt und, mit noch stärkerem Sinken des Scheitels, Korbbögen. Umgekehrt

wird im Kielbogen der Scheitel geschärft, aber mit Verlegung der Zentren nach außen, unter Nichtachtung des konstruktiv allein möglichen Spannungsverhältnisses. Herausfordernd keck wird sie im Vorhangbogen (Abb. 261): ein hängender Bogen, welch ein Widersinn! Die ihn anwendeten, wußten aber genau, was sie damit wollten. Noch pikanter ist die Wirkung bei Kombination von Korb- und Kielbogen (Abb. 195). Halbkreisförmig oder noch mehr abgeflacht sind die Querschnittsprofile aller späten Netzgewölbe. Zu vergleichen das Wiederauftauchen der Rundbogenfriese am Außenbau, namentlich an den Türmen. — In all dem kündigt sich das Eindringen latenter Horizontalkräfte an. Es blieb nicht aus, daß sie auch offen hervortraten. Mit starker Wirkung für den Innenbau in den Brüstungen von St. Martin in Amberg und St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 70), gesteigert in den entlang der Seitenschiffswände sich hinziehenden Emporen der obersächsischen Schule. Auf das Eindringen der Horizontale und des rechten Winkels in die Dekorationsformen weisen wir nur vorläufig hin.

Unsere Untersuchung der späten Gotik, von ihrem Gegensatz zur echten ausgehend, führte bis dahin zu lauter negativen Bestimmungen. Was ist nun das Positive in ihr? Denn so willkürlich die von uns beobachteten Umstellungen, einzeln genommen, erscheinen, in ihrer Vereinigung zeigen sie volle Konsequenz. Offenbar reicht die herkömmliche Aufteilung der architektonischen Möglichkeiten zwischen die Begriffe »organischer Stil« und »Raumstil« für die Charakterisierung der Spätgotik nicht aus. Daß sie kein organischer Stil ist, liegt auf der Hand; aber auch ein Raumstil, insofern man von einem solchen Geschlossenheit und Meßbarkeit der kubischen Form verlangen muß (wie z. B. im Florentiner Dom und den Werken Brunelleschis), ist sie nicht. Sie lehrt uns, daß es noch ein Drittes gibt: eine bildmäÙig eingestellte Architektur. Die Geschichte des Malerischen ist mehr als bloÙe Geschichte der Malerei im technischen Sinne. Darum konnte in der deutschen Kunst der eigentümliche Fall eintreten, daß die Architektur früher mit malerischem Empfinden sich durchdrang als die Malerei selbst. So ist denn auch die Spannung zwischen dem Osten und dem Westen nicht so groß, als gewöhnlich angenommen wird: haben die Niederlande ihre glänzende Miniatur- und Tafelmalerei, so Oberdeutschland und Österreich ihre malerischen Hallenkirchen. Womit wir keine Wertvergleiche vornehmen, nur die Chronologie einer geistigen Bewegung richtigstellen wollen.

Wir müssen nun die als malerisch erkannte Grundgesinnung der spätgotischen Architektur noch weiter sich äußern sehen. Da ist ihre unverhohlene Neigung zu Dissonanzen und Asymmetrien. Die reine Architektur meidet sie wie die Sünde, — im Medium des Malerischen können sie auch für die Architektur fruchtbar gemacht werden. Oft

gingen sie aus einer Zwangslage hervor, welche aber nicht als widrig empfunden wurde. Wie wir wissen, hatte es die Baukunst des späten Mittelalters nicht allein mit Neubauten zu tun; ein großer Teil ihrer Tätigkeit ging in Herstellungs- und Flickarbeiten auf, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Anlagen, in Vollendung liegengebliebener Bauteile, in Anfügung neugestifteter Kapellen und sonstiger Akzessorien. Wie anders das Mittelalter zu derartigen Aufgaben Stellung nahm als die Gegenwart, ist lehrreich. Unserer mechanistischen Auffassung der architektonischen Harmonie erschien es, bis vor kurzem wenigstens noch, unerlässlich, an einem neu hinzugefügten Bauteil die Formen des alten genau zu wiederholen. Das Mittelalter (und auch die Folgezeit) hat aber stets nur in den Formen der jeweils neuesten Gegenwart gebaut, weil sie stets von deren überragender Vortrefflichkeit überzeugt war. Eine schaffende Zeit darf gar nicht anders denken. Die Anwendung des Grundsatzes kann aber verschieden sein. Sie war im 15. Jahrhundert schon nicht mehr dieselbe wie im 14. Nehmen wir als Beispiel und Gegenbeispiel zwei allbekannte Denkmäler, die beiden Hauptkirchen der Stadt Nürnberg, St. Sebald und St. Lorenz. Im Groben geschah beidemal dasselbe: Angliederung eines im Hallensystem angelegten Chors an ein älteres basilikales Langhaus; aber wie anders ist doch der Eindruck. In St. Sebald, dem Bau des 14. Jahrhunderts, stehen Vor- und Langhaus nebeneinander wie zwei Gebäude für sich; Kontrast bedeutet hier Auseinanderfallen. Er ist in St. Lorenz (1445—72) um nichts kleiner, aber er ist mit höchster Wirksamkeit künstlerisch ausgenutzt, Mittel einer großartigen Steigerung. Wir wollen nicht behaupten, daß, was hier mit besonderem Glanz gelungen ist, immer gelang, aber bis in die Dorfkirchen hinein finden wir doch in großer Menge erfreuliche Lösungen verwandten Geistes.

Außer dieser sehr großen Menge der durch An- und Umbau entstehenden Asymmetrien, bei denen dem Zufall und Bedürfnis nachgegeben wurde, gibt es auch planmäßig gewollte, durch das veränderte künstlerische Grundgefühl aufgedrängte. Wir wollen zuerst auf die Türen und Türme die Aufmerksamkeit lenken.

An einem allseitig freistehenden Gebäude kann man die Türen anbringen, wo man will; es ist zunächst nur eine Zweckmäßigkeitsfrage. Allein die Stellung der Tür beeinflusst sofort unsere Auffassung des Gesamtgebäudes. Die der künstlerischen Logik natürlichste Stellung ist die durch die Hauptachse gegebene am Anfang des Gebäudes, entgegengesetzt dem Schlußpunkt, dem Altarhaus. Dies ist die altchristliche Anordnung. Durch die doppelchörigen romanischen Anlagen wurden die Türen an die Langseiten verschoben, genauer gesagt: an eine der Langseiten, da die andere, nicht nur bei den Klosterkirchen, sondern auch den Kathedralen, durch den Kreuzgang in Anspruch genommen war. Die

Hochgotik legte das Hauptportal, verdreifacht, an die Westfront zurück. Im 14. Jahrhundert vermehrten sich wieder die Seiteneingänge. Und im 15. Jahrhundert liegt auf ihnen sehr oft der stärkste künstlerische Akzent. Dazu kommen feinere, gleichwohl sehr ins Gewicht fallende Unterschiede. Der späte Romanismus, an dem wir eine malerische Tendenz seiner Zeit oft hervorgehoben haben, hatte ebenfalls schon die Seitenportale oft stark betont, aber doch meistens mit Bindung an eine symmetrische Achse, nämlich die des Querschiffs (z. B. in Basel, Gelnhausen, Münster, Paderborn, Freiberg). Die spätgotischen Seitenportale liegen aber am Langhaus, an einer durch den Grundriß in keiner Weise als wichtig gekennzeichneten Stelle, und wenn es ihrer, wie sehr oft, mehrere sind, so werden sie doch ungleichartig behandelt, und eines wird durch größeren Umfang und reicheren Schmuck über die andern hinausgehoben. Es müssen dann an andern Punkten des Gebäudes Gegengewichte geschaffen werden. Aber es ist kein architektonisches, sondern ein malerisches Gleichgewicht, das damit erreicht wird. — Hier wiederholt sich also unter andern Formen dasselbe, was wir in der Entwicklung des Innenraums kennengelernt haben: Entwertung der Längsachse hinsichtlich ihrer Eigenschaft als symmetrisches Rückgrat.

Offenbar war bei der neuen Wertung der Längsansicht die Hallenkirche infolge der Einheitlichkeit ihrer Umfassungsmauern im Vorteil. Doch nicht nur auf diese kam es an, sondern auch auf das Dach. Es wurde nachdrücklicher als bisher ein Faktor in der künstlerischen Rechnung. Zerteilung in drei parallele Satteldächer, obgleich sie vorkommt, ist mit Rücksicht auf Schnee und Regen keine gute Anordnung. Unbedenklich dagegen ist die in Westfalen und Hessen ursprünglich allgemein gebräuchliche, auch im 15. Jahrhundert nie ganz aufgegebene Zerlegung der Seitenschiffsdächer in kleine, quergestellte Walme von Joch zu Joch. Die Spätgotik liebt jedoch den alle drei Schiffe zusammenfassenden einheitlichen Kolossalsattel, oft ebenso hoch, manchmal selbst höher als die Schiffe (Abb. 56). Dem praktischen Zweck hätte eine flachere Neigung, etwa von 30°, schon genügt. Aber das spätgotische Formgefühl verlangte ein steileres Profil, durchschnittlich von 60°, und verlangte, daß das Dach mit voller Wucht als ungegliederte Masse sich geltend mache. Es ist mit seiner großen Fläche und seinen waagerechten Randlinien der erwünschte optische Kontrast zu der von Fenstern und Strebpfeilern zerschnittenen Wand. Diese letztere aber ist, wenn auch vielfach geteilt, doch bei weitem nicht in dem Maße aufgelöst, wie es die flächenfeindliche Hochgotik gewollt hatte. Zumal wenn noch die Strebpfeiler nach innen gezogen werden, ist die Wand ein durchaus ruhiger Hintergrund für die von ihr bildmäßig sich abhebenden Maßwerkfenster und Portale.

Eine gänzlich veränderte Stellung nimmt die Spätgotik zum Turmbau ein. Das 15. Jahrhundert hat die höchsten Türme ausgeführt, die

Deutschland besitzt: Straßburg, Ulm, Wien, Landshut, Frankfurt usw. Was sie von den Türmen des eigentlichen Mittelalters, den hochgotischen wie den romanischen, unterscheidet, ist, daß sie gegenüber dem Körper der Kirche fast als selbständige Gebilde wirken und wirken wollen. Der Gedanke der Gruppierung, schon in der Gotik abgeschwächt, ist nun aufgegeben. Zweitürmige Fassaden sind eine große Seltenheit geworden. In mehreren Fällen wurden zweitürmig begonnene Anlagen aus älterer Zeit fortgeführt, nun aber asymmetrisch eintürmig, dieser eine Turm jedoch in kolossaler und disproportionaler Höhensteigerung. Der Straßburger Münsterturm und der Stephansturm in Wien sind die berühmtesten Beispiele. Es ist ohne weiteres überzeugend, daß sie einen Partner von gleicher Größe neben sich nicht dulden konnten. Ist hier die asymmetrische Stellung zum Gebäude keine freiwillige, wenn auch nicht unwillkommene, so lag sie in andern Fällen von Anfang an im Plan. Ein bekanntes Musterbeispiel, nur eines unter vielen, ist St. Theobald in Thann (vgl. auch Abb. 111). Förmlich die Regel war diese Turmstellung doch nicht. Der westliche Mittelturm ist alles in allem der Normalfall. Wichtig ist, zu bemerken, daß schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts der Eifer im Turmbau sich merklich abkühlt. Zu den Lieblingsproblemen der ausgewachsenen Spätgotik gehörte er nicht.

Nun müssen wir uns noch einmal dem Portal, und zwar seiner Einzelausbildung, zuwenden. Die Veränderungen sind tiefgreifend, haben aber keinen einheitlichen Normaltypus hervorgebracht. Auch dies ist charakteristisch. Allen spätgotischen Portaltypen gemeinsam ist die Verleugnung des struktiv-funktionellen Momentes. Die Idee des Säulenportals, die den romanischen Stil beherrscht und auch im hochgotischen vernehmlich nachgeklungen hatte, ist endgültig verabschiedet (Abb. 191—196). Die spätgotische Tür erklärt sich nicht aus dem baulichen Organismus, sondern ist Mittelpunkt einer Dekorationsgruppe; die Einheit liegt im Eindruck auf das Auge, in der Bildmäßigkeit. Regeln für sie gibt es nicht. Doch lassen sich wohl aus der fließenden Fülle verwandtschaftliche Gruppen zusammenordnen. Ein schon im 14. Jahrhundert auftauchender, im 15. namentlich am Rhein und in Westfalen verbreiteter Typus krönt die Türöffnung einfach mit einem wagerechten Sturz und läßt unmittelbar darüber ein Fenster ansetzen, das mit jener in einen gemeinschaftlichen Rahmen zusammengefaßt wird (Abb. 189). Eine andere Art der Verschmelzung gibt die Aposteltür der Stiftskirche zu Stuttgart von 1494 (Abb. 195): das Türgewände flach, oberer Abschluß durch einen von einem Eselsrücken überstiegenen Korbbogen, sämtliche Statuen in einer Ebene. Ähnliche Verbindung von Tür und Bilderwand an der Schloßkirche zu Chemnitz 1525 (Abb. 192), die funktionellen Glieder in ein Gerüst von Baumstämmen umgedeutet. — Ein zweiter Typus kon-

struiert, am liebsten unter Benutzung des einspringenden Raums zwischen zwei Strebepfeilern, eine tiefe Nische, während von der zwischen die Pfeiler eingespannten Verdachung ein Zackenbogen oder ein Baldachin herabhängt. Alles ist hier auf den Licht- und Schattenkontrast gestellt. Beispiel Abb. 193. Von einem hochgotischen Portal (wie z. B. dem Straßburger, Abb. 81) kann eine Linienzeichnung alles Wesentliche wiedergeben, ein spätgotisches der letztgenannten Klasse würde in solcher Darstellung unverständlich bleiben. — Ein dritter Typus, von der Profanarchitektur ausgehend, an Kirchen auf kleine Portale beschränkt, setzt die Öffnung in einen flachen Rahmen von Stäben und Kehlen mit gehäuften Überschneidungen im oberen Abschluß (Abb. 197, 198).

Das spätgotische Ornament entwickelt sich vornehmlich auf dem Zwischengebiet von Architektur und Kunsthandwerk. Hatte in der Hochgotik das letztere seinen Stolz darein gesetzt, sich architektonisch zu gebärden, so erfrischt sich jetzt das Bauornament an Erfindungen, die unter der Hand des Goldschmieds, Eisenschmieds, Holzschnitzers, Drechslers usw. ihre erste Gestalt gewonnen hatten. Naturalismus und Phantastik sind hier nicht Gegensätze, sondern eng verbunden. Wo die Pflanzenwelt nachgeahmt wird, geschieht es nicht mit der unbefangenen einführenden Sympathie der Frühgotik, sondern nach einer Auswahl, der ein vorausbestimmter, eigenwilliger Liniengeschmack die Richtung gibt: Stechpalmen, Disteln und Dornen, knorriges Geäst, kriechendes Wurzelwerk, Ranken- und Schlinggewächse, Hirschgeweihe und Felszacken, aber auch Sägespäne und Pergamentrollen befruchten die Phantasie; schön heißt, was zackig, büschig, geknickt oder gekräuselt, gelockt, geschnörkelt ist; ja, selbst die menschliche Gestalt, wie wir später sehen werden, muß mit diesen Gebilden eine Familienähnlichkeit annehmen. Vielleicht das reinste Paradigma des spätgotischen Geschmacks ist das Schweif- und Schnörkelwerk der Wappensteine und heraldischen Malereien (Abb. 572). Die spätgotische Kunst wird beherrscht auch auf jedem andern ihrer Gebiete vom Hang nach dem Charakteristischen, nicht nach dem Großen und Starken; sie kann sich ins Bizarre und Tändelnde verlieren, niemals bläht sie sich auf; sie kann auch, gelegentlich in reichlichem Maße, spießbürgerlich sein; aber so kalt wie die Hochgotik in ihrer Reinlichkeit und ihrem Stolz ist sie nie.

Dem Würdegefühl der Hochgotik hatte Ornamentreichtum nicht entsprochen; ihre große Pracht hatte sie dadurch erreicht, daß sie ein ins Unendliche vervielfältigtes Echo struktureller Motive durch das ganze Gebäude hinklingen ließ; ihr Stab- und Maßwerk, ihre Fialen und Wimperge hatten keine Funktion, aber sie sollten eine zu haben scheinen als Ausdruck eines Überströmens dynamischer Energie. Die Spätgotik verfährt entgegengesetzt. Sie transponiert auch die wirklich im Dienste der Struktur stehenden Glieder erscheinungsmäßig ins Dekorative. An

den Pfeilern, Bögen und Gewölben haben wir es schon beobachtet. Die Massen bleiben in Ruhe, aber an ihrer Außenseite gleitet und zuckt, sucht und flieht sich, schwebt und verschlingt sich ein selbstherrliches Linienspiel. Hat auch der Meißel die Ausführung, so sind diese Formen doch nicht plastisch gedacht, eher eine mit scharfen, feinen Lichtern und Schatten auf den Grund gesetzte Zeichnung. In ihrer Beweglichkeit wird die Inkonsequenz zum System erhoben. Eine Richtung wird eingeschlagen; aber nicht lange, so schwingt sie in die entgegengesetzte um oder bricht plötzlich ab. Die Rippenanfänger gleichen in ihren gehäuften Überschneidungen einem wirren Gestrüpp (Abb. 73), die »gewundenen Reihungen« einem Flechtwerk (Abb. 71). Oder so raffiniert verwilderte Fenstermaßwerke wie Abb. 172—176. Nasenartige Verschärfung der Bogen spitze war schon um 1300 aufgetaucht. Daraus wird im 15. Jahrhundert, mit verändertem Sinn, der Kielbogen (auch Eselsrücken genannt), der zu gleichen Teilen aus konvexen und konkaven Bogenstücken zusammengesetzt ist; nichts weniger als ein Ausdruck der Spannkraft, vielmehr des Nachgebens (Abb. 195). Und wie sehr ist die Fischblase das Gegenteil von dem, was mit dem Maßwerk ursprünglich gewollt war (Abb. 174, 176). Um ihren einer züngelnden Flamme ähnlichen Umriß (wonach die französischen Archäologen die Spätgotik überhaupt *stile flamboyant* nennen) zu erreichen, braucht man mindestens drei Zirkelschläge: ein jeder mit ungleichem Radius und mit wechselnden Zentren. Mit einer einzigen, allerdings schon sehr modulationsfähigen Bogenform war die klassische Gotik ausgekommen; — wie viele hatte die späte nötig! — alle aber darin einander gleich, daß sie die Straffheit des normalen Spitzbogens mieden. Nicht mehr einem supponierten organischen Gesetz gehorchen diese Linien, sie gehören sich selbst und treiben ihr Spiel, wie es ihnen gefällt. Wäre dies etwa ein rebellischer Vorstoß urgermanischer Formempfindung? gleichsam ein Bauernkrieg gegen die aristokratischen Stilgesetze der reinen Architektur? Kann es Willkürlicheres geben, als wenn einem flachgedrückten Korbbogen die schweifende Linie des Eselsrückens zugesellt wird? oder wenn in das Maßwerk auf einmal starre, gerade Linien eingemischt werden? Auf Abwechslung und malerischen Kontrast ist es hier abgesehen. Und überhaupt einer malerischen Ökonomie entspringt der spätgotische Grundsatz, den Schmuck auf wenige Punkte zu sammeln, denen große, ruhige Flächen gegenüberstehen. Nicht bloß die Außenarchitektur, an der es zuerst auffällt, ist so behandelt, auch für die Innenräume erweist sich dies Ordnungsprinzip als fruchtbar. Hier sind es die im Raum zerstreuten liturgischen Mobilien, die ganz unabhängig vom architektonischen Rhythmus ihre Wechselbeziehungen eingehen. Durch die Fülle ihrer scharf pointierten kleinteiligen Formen und ihre starken optischen Effekte, erhöht durch Farbe und Gold, wirken sie wie ein edelsteingeschmückter

Ring an der Hand, ein Kleinod am Gewand. Bei solchen Ausstattungsstücken, die nur in der Einzahl vorkommen, wie Kanzel, Taufstein, Sakramentshaus, ergibt sich die asymmetrische Stellung von selbst; aber auch bei andern, pluralischen, wie den Altären und Grabmälern, wird die Gelegenheit zu freiem Spiel der Kontraste ausgiebigst wahrgenommen. Letztes Ziel ist die Zusammenfassung dieser sprühenden und prickelnden Einzelheiten mit dem architektonischen Raum und seinen Lichterscheinungen und Dunkelheiten zu einer Totalität, deren Seele das Malerische ist (Abb. 70).

Ziehen wir das Fazit: Wenn die Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts Gotik ist, so ist das, was wir eben beschrieben haben, offenbar keine; mag noch vieles vom formalen Apparat der Gotik herübergenommen sein, die Grundstimmung ist eine andere. Sie zeigt sich uns indessen nicht als etwas gänzlich Neues. In den späten Phasen des romanischen Stils, wobei wir nicht bloß an die Baukunst, sondern auch an Malerei und Plastik denken wollen, haben wir hie und da geistesverwandte Züge auftauchen sehen. Die Ähnlichkeit wird noch größer werden, wenn wir ins 16. und 17. Jahrhundert eintreten. Es wird sich dort zeigen: eine direkte Linie verbindet die Spätgotik mit dem Barock; ja, wir müssen uns entschließen, es zu denken: vielleicht ist die Spätgotik schon der Anfang vom Barock; vielleicht dürfen wir den Blick auch rückwärts wenden und sagen, daß die Spätgotik nur etwas an den Tag brachte, was von Anbeginn schon im Wesen der Gotik lag, nur daß es durch die universelle Strömung des hohen Mittelalters zurückgeschoben war; vielleicht ist das Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung.

* * *

Der Wesensunterschied zwischen Hoch- und Spätgotik liegt auf der Hand. Aber nicht leicht ist es, die chronologische Grenze zwischen ihnen zu ziehen. Die Spätgotik ging, wie von keinem zentralen Formprinzip, so auch von keinem bestimmten örtlichen Mittelpunkt aus. In dem gesättigten Zustande des spätmittelalterlichen Bauwesens ebenso wie in der unsystematischen Natur des neuen Stiles lag es, daß er sich früher in Umbauten und Anbauten zu erkennen gibt als in einheitlich durchgeführten Neubauten, deren Zahl im 15. Jahrhundert auf kirchlichem Gebiet überhaupt in der Abnahme ist. In der Zunahme ist dagegen die Bedeutung der weltlichen Baukunst, auch für die Stilbildung. Ferner ist eine geographische Verschiebung zu beachten, kraft deren jetzt der Süden und Osten eine Initiative und Gestaltungskraft entwickeln, die sie in ihrer Geschichte bisher noch nicht gezeigt hatten, während der Westen und Norden eine mehr konservative Haltung einnahmen. Endlich, was die zeitliche Begrenzung betrifft: ein eigentliches Ende hat die

Spätgotik gar nicht gehabt; was herkömmlich Renaissance genannt wird, ist ein gewechselter Mantel, unter dem die Spätgotik unbeirrt weiterlebt.

II. LANDSCHAFTEN UND SCHULEN.

SCHWABEN.

Den künstlerischen Mittelpunkt in diesem Jahrhundert bildete Ulm, und nicht für die Baukunst allein. Eine Stadt ohne Tradition. Sie war spät, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dann aber schnell emporgekommen. Sie besaß noch keine eigene Pfarrkirche, als 1377 der Grundstein zu der heute bestehenden gelegt wurde. Es hatte eine Hallenkirche von stattlichen, wenn auch nicht außerordentlichen Dimensionen werden sollen. Die ersten an ihr tätigen Meister, aus der Sippe der Parler, errichteten den noch bestehenden Chor nebst den ihn flankierenden Osttürmen. Der Beschluß, dem Bau die gigantischen Dimensionen zu geben, die ihn zur größten gotischen Kirche Deutschlands nächst dem Kölner Dom machten*, wurde 1392 gefaßt, als Meister Ulrich aus Ensingen an die Spitze trat. Er hat sich weit über Ulm hinaus einen großen Namen gemacht. Der Historiker Ottokar Lorenz charakterisiert die Deutschen um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert allgemein hin als »ein Geschlecht, das in geistiger Beziehung tief unter seinen Söhnen und Enkeln stand und mehr durch Energie des Wollens und Vollbringens als durch Feinheit seiner Bildung ausgezeichnet war«. Auf Ulrich Ensinger paßt diese Schilderung vollkommen. Er war in seiner Kunst spröde und unliebenswürdig, aber wo er auftrat — wir werden ihn auch außerhalb Ulms tätig sehen —, verstand er es, die Bürgerschaften zum Außerordentlichen, ja Maßlosen fortzureißen. Er warf den Plan seiner Vorgänger total über den Haufen, ohne doch für den eigenen volle Freiheit zu erlangen. Durch den Chor, den er fertig vorfand, war die Breite des Mittelschiffs gegeben; er verdoppelte die Länge, machte aus der Hallenkirche eine Basilika von sehr steilen Verhältnissen und erweiterte die Seitenschiffe auf die gleiche Breite mit dem Hauptschiff. Ulrich setzte alles an die Steigerung der absoluten Dimension, ohne Rücksicht auf harmonische Proportion. Ebenso dachte er nicht an Bereicherung des Grundrisses. Sein Münster blieb eine schlichte süddeutsche Pfarrkirche, nur unwahrscheinlich groß. Die Ulmer nannten ihr Münster mit behaglichem Stolz: des Straßburgers Futteral. Es faßt 29 000 Personen, während die Einwohnerzahl der Stadt, wenn es hoch kommt, 12 000 erreichte. Vielleicht war Ulrich durch den Mailänder Dom, an dem er, vor Antritt seines Amtes in Ulm,

* Die Flächenräume sind in Quadratmetern: Köln 6200, Ulm 5100, Straßburg 4100, Wien 3200.

eine kurze Zeit tätig gewesen ist, dazu aufgestachelt. Über dem Eingang dieser riesigsten Pfarrkirche "der Welt" sollte ein entsprechend riesiger Turm sich erheben (Abb. 110). Ulrich wußte, daß er seinen Traum nie werde vollendet sehen können. Um aber seinen Nachfolgern ein Ausweichen unmöglich zu machen, setzte er den Bau nicht, wie es sonst üblich war, vom Chor in westlicher Richtung fort, sondern begann sogleich mit dem Turm, dessen Vorhalle, eine seltsame Mischung von Trockenheit und Phantastik, er noch zu Ende führte. Ulm war für den hochstrebenden unruhigen Mann noch immer zu wenig. 1400 begann er die Erweiterung der Frauenkirche in Eßlingen, ein Jahr vorher nahm er einen Ruf nach Straßburg an. — Wir haben die Geschichte des dortigen Münsters auf dem trübseligen Punkt verlassen, wo zwischen die begonnenen Türme der Zwischenbau eingeschoben und damit vermutlich auf die Weiterführung der Fassade als einer doppeltürmigen Verzicht geleistet war (S. 40). Im Jahre 1395 kam zwischen der Stadtgemeinde und dem Bischof und Domkapitel ein Vertrag zustande, durch den die erstere, die schon im 13. Jahrhundert einen maßgebenden Einfluß auf die Bauleitung besessen hatte, alleinige Verwalterin des Bauvermögens wurde. Die Bürger wollten den Schimpf eines turmlosen Münsters nicht ertragen. Sie setzten 1399 den Werkmeister, den Schaffner und die zwei Pfleger ab, um sich dem Schwaben anzuvertrauen, dessen Entwurf für Ulm, wie es scheint, damals in aller Munde war. Der Straßburger Turm wurde nun wirklich der höchste unter allen, die das Mittelalter vollendet hat. Bekanntlich ist er aber nur einer aus dem ursprünglich geplanten Paar. Wir möchten nicht glauben, daß die Nichtausführung des zweiten als ein Schönheitsfehler angesehen wurde; den Gedanken daran Ulrich zuzumuten, wäre viel befremdlicher. Das künstlerische Gefühl hatte sich in diesem Punkte merkwürdig verändert. Der asymmetrische Einzelturm wurde von nun ab, wie zahlreiche Beispiele zeigen, so oft nicht nur geduldet, sondern auch planmäßig herbeigeführt, daß man offenbar ein Wohlgefallen an ihm gefunden haben muß.

Ebenso wird schwerlich jemand Ulrich darum getadelt haben, daß er sein Geschoß ohne den geringsten Versuch einer Kontinuität mit den Motiven des vorausgehenden, vielmehr in scharfem Bruch, auf jenes setzte, als wäre es ein ganz neues Gebäude. Harte Eigenwilligkeit, wie sich vielfältig beobachten läßt, galt damals für genial, man begann, in der Dissonanz einen Reiz zu finden. Wie anders hatte hundert Jahre früher, in sachlich gleicher Lage, der Freiburger Meister zwischen der vorgefundenen und seiner eigenen Bauidee so gelinde zu vermitteln verstanden, daß noch heute über Einheit oder Zwiefältigkeit des Entwurfs gestritten wird! Dabei besteht kein Zweifel, daß doch der Formgedanke im ganzen von Freiburg eingegeben ist. Die Überlegenheit über das Vorbild wird in einer noch schlankeren Haltung und durchsichtigeren Behandlung

gesucht. Von der ersteren aber war der Meister, als die Gerüste fielen, noch nicht befriedigt. Er setzte über den schon erreichten Abschluß ein zweites, kleineres Fenstergeschoß, höchst unorganisch offenbar, aber für sein Gefühl nicht anstößig. Die moderne Kritik hat darin lange den naseweisen Zusatz eines Nachfolgers erkennen wollen, bis Ulrichs Meisterzeichen entdeckt wurde. Oder hätte er es von Anfang an so gewollt? Auch das könnte dieser ins Barocke sich transformierenden Phase der Gotik und einem so launenhaft gewalttätigen Manne wohl zugetraut werden. Wie Ulrich über sein Vorbild und sein eigenes Besserwissen dachte, geht dann besonders aus den durch eine freie Luftschicht vom Oktogon getrennten vier Ecktürmen hervor. (Zu vergleichen besonders die Diagonalansichten.) Daß diesem Virtuosenstück ein pikanter Reiz innewohnt, wird auch heute zugestanden. (Schinkel, der kein nüchterner Kopf war, meinte freilich, daß das Ganze »wie ein Zimmergerüst« erscheine.) Damals wird es wahrscheinlich lauten Jubel erregt haben. Besonders auch der Einfall, jedem dieser vier nur symmetrisch denkbaren Nebentürme im Detail doch sehr verschiedene Grundrisse zu geben und in jeden — eine offen sichtbare Wendeltreppe zu legen. (Dazu in einem eine sogenannte Vexiertreppe, d. h. zwei Läufe, die so angeordnet sind, daß zwei Personen, ohne einander ansichtig zu werden, gleichzeitig auf- und niedersteigen können.) — Als Ulrich starb (1419), fehlte noch der Helm. Er wurde von einem andern ausgeführt und anders, als Ulrich es gewollt hatte. Aber wir besitzen noch seinen Entwurf*. Derselbe modifiziert das Freiburger Vorbild in der Weise, daß die Pyramide an ihrem Fuß mit einer konkaven Einziehung anläuft, während die Kanten mit kleinen Fialen (wie Wachskerzen auf einem Weihnachtsbaum) besetzt sind, wodurch ein reicher Schwung der Umrißlinien entsteht, der seinen Vorklang schon in den durchflochtenen Kielbögen über den Hauptfenstern des Oktogons hatte. — Vergleichen wir in Ulrichs Entwicklung die Ulmer Epoche mit der Straßburger, so zeigt sich eine bemerkenswerte Veränderung: in Ulm dachte er noch im Geiste des 14. Jahrhunderts, in Straßburg nahm er die Wendung zur Spätgotik als einer der einflußreichsten Führer auf der neuen Bahn. Sein Sohn Matthias mochte darauf gerechnet haben, des Vaters Entwurf auszuführen. Die Stadtregenten jedoch verlangten in charakteristischer Vorsicht eine Beratung mit auswärtigen Sachverständigen. Darüber entstanden Differenzen. Matthias Ensinger verließ Straßburg, ging in die Schweiz, erbaute das Münster in Bern, machte Entwürfe zum Münster im üchtländischen Freiburg und zur Stiftskirche in Luzern. — In Straßburg wurde indessen ohne Pause weitergebaut. Der neue Werkmeister war Johannes Hültz aus Köln. Sein im Münsterarchiv aufbewahrter erster Entwurf schließt sich den oberrheinischen

* Mindestens sehr wahrscheinlich. Er liegt im Archiv des Berner Münsters, wohin ihn nur Ulrichs Sohn Matthias verschleppt haben kann.

Formen an. Aber nicht dieser wurde zur Ausführung angenommen, sondern ein zweiter, ganz origineller, aus dem die heute bestehende Turmpyramide hervorgegangen ist (Abb. 103—106). Die durch Ulrichs Schnecken-turm zu einem phantastischen und zugleich bequemen Abenteuer gemachte Turmersteigung scheint den Bürgern über alles reizvoll geworden zu sein. Hültz setzte nicht nur den Weg in die Pyramide fort, er umkränzte sie in acht Schichten mit kleinen Treppengehäusen, so angeordnet, daß man aus dem einen in das andere übersteigend sich in einer Spirallinie bis zur höchsten Spitze hinaufwindet. Auf jeder Rippe sitzen sechs solcher Türmchen, alles zusammen sind es 52. Auf der Spitze ein kolossales steinernes Marienbild, Stadt und Land weit hinaus segnend. Das charakteristisch Spätgotische an Hültzens Helm ist, außer seiner Bizarrerie, die Verdeckung des konstruktiven Gerüsts. Die im heutigen Bilde so auffallenden, sägeartig scharfen Absätze lagen allerdings nicht in der Absicht: alle Türmchen, wie auch die großen Schnecken des Oktogons hätten noch eine kleine Spitzpyramide erhalten sollen, die dem Umriß des Ganzen etwas duftig Verschwimmendes gegeben hätten. — Dieser Turm ist es — nicht das dem Empfinden des ausgehenden Mittelalters schon sehr entfremdete Schiff des 13. Jahrhunderts —, der dem Straßburger Münster den Namen des achten Weltwunders eintrug. Die Liste der Bewunderer läuft ununterbrochen von dem Sekretär des Baseler Konzils Enea Silvio Piccolomini, nachmals Papst Pius II., bis auf den jungen Goethe. Am Anfang des 16. Jahrhunderts schrieb der Elsässer Wimpfeling in seiner vielgelesenen *Germania* im Stil humanistischer Rhetorik: »Wer vermöchte genugsam zu bewundern, genugsam zu loben den Straßburger Turm, der mit seinem Meißelwerk, seinen Statuen, seinen Königsbildern alle Gebäude Europas leichtlich übertrifft. Ein Wunder ist es, wie solche Massen zu solcher Höhe aufgetürmt werden konnten. Würden die alten Autoren wieder lebendig werden, sie würden bekennen, daß Skopas, Phidias, Archimedes, der Dianatempel von Ephesus und die Pyramiden Ägyptens von uns besiegt worden sind.« — Die Geschichte des Straßburger Münsterturms zeigt schlagend, daß im 15. Jahrhundert die altgewohnte Wegrichtung der gotischen Kunst von West nach Ost sich umgedreht hatte. Nicht mehr Schwaben wird durch den Oberrhein, sondern der Oberrhein vom Osten befruchtet. Der kostbare Schmuck, der zuletzt noch dem Münster mit der Laurentiuskapelle hinzugefügt wurde, rührt von einem Meister von Landshut her, und das Münster in Thann, die Perle der spätgotischen Architektur des Elsaß, hat viel Schwäbisches an sich. Der vergrößerte Chor des Freiburger Münsters wurde von Johannes von Gmünd (aus der Parlergruppe) begonnen. Demselben gehört die Wiederherstellung des im Erdbeben von 1357 schwer beschädigten Baseler Münsters. Von des jüngeren Ensinger Tätigkeit in der Westschweiz war schon die Rede. Das Vordringen des

deutschen Einflusses in diese früher eine Seitenlinie der burgundischen Architektur bildenden Gebiete zu einer Zeit, in der sie politisch langsam von Deutschland sich abzulösen begannen, ist sicher bemerkenswert. Ebenso, daß schwäbische Werkmeister — Ensinger war nicht der einzige — nach Mailand gerufen wurden.

Kehren wir nun zum schwäbischen Zentrum, nach Ulm, zurück. Ulrich Ensingers Schwiegersohn, Sohn und zwei Enkel beerbten sich nacheinander in der Bauleitung. 1471 wurden die Gewölbe des Mittelschiffs geschlossen *. Wie er nun fertig stand, entsprach der Innenraum dem Geschmack dieser Zeit schon nicht mehr. Er war starr, kalt, ganz unmalerisch, wenn auch so gewaltige Abmessungen ihre Wirkung niemals verfehlen können. So schritt man um die Wende zum 16. Jahrhundert zu einer Korrektur: die Seitenschiffe wurden geteilt, die dreischiffige Anlage also in eine fünfschiffige verwandelt; vorher muß das Mittelschiff eng gewirkt haben, erst jetzt rückte es in den richtigen Maßstab ein. — Nach dem Aussterben der Ensinger wurde 1474 dem Matthäus Böblinger die Weiterführung des Turms, dessen Vollendung allein noch ausstand, übertragen. Er hatte an der Seite seines Vaters seinen Ruf durch den Liebfrauenturm in Eßlingen begründet. Vor allen andern Derivaten des Freiburger Typus erreicht dieser die höchste Anmut. Dem von Ulrich Ensinger herrührenden ersten Entwurf war sie noch nicht eigen, sie ist erst durch die feinfühlige Anpassungsgabe der Böblinger hineingebracht. Stilgeschichtlich interessiert die so bewußt asymmetrische Komposition. Nur eine einzige Schneckenstiege, an der vorderen rechten Ecke emporsteigend bis zum Beginn des Oktogons, dann auf die andere Seite übersteigend; der zierliche Helm dem Freiburger Motiv näher stehend als dem von Ulrich Ensinger geschaffenen Typus. — In Ulm wurde Böblinger nicht von seinem Genius, aber von seinem Glücksstern verlassen. 1492 begann der Turm Risse zu zeigen und sich zu senken. Die Schuld lag an der ungenügenden Fundamentierung durch den ersten Meister, Ulrich Ensinger, der Zorn des Volkes aber wendete sich gegen Böblinger, der mit seinem Leben büßen sollte. Er rettete sich noch durch die Flucht. Seinem Nachfolger gelang es, das Gefährdete zu sichern, weitergeführt wurde die Arbeit nur zögernd und 1529 gänzlich eingestellt. Nach dem von Böblinger hinterlassenen eingehenden Riß (in etwas gesteigerter Höhenabmessung) ist der Turm in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts vollendet worden (Abb. 109). Auf der Höhe von 71 m war er liegengeblieben, nun erreicht er 151 m, womit er seine bisherigen Rivalen, die Türme von Straßburg und Wien, übertrifft, die Kölner beinahe erreicht. Wie in Straßburg, war Ensingers Entwurf vom klassischen Musterturm, dem Freiburger, ausgegangen, mit der Veränderung, daß der Turm nicht vor die Fassade gesetzt

* Nur in den ältesten, östlichen Jochen Kreuzgewölbe; weiterhin Tonne mit Stichkappen und aufgelegten Rippen.

ist, sondern aus ihr herauswächst, die beiden östlichen Ecken einfach auf die ersten Schiffspfeiler gesetzt. Es ist kaum anders zu nennen als eine renommistische Verwegenheit, da ihr ein architektonischer Gewinn nicht gegenübersteht. Die zwischen die vorspringenden Strebepfeiler gelegte offene Torhalle ist ein Bild für sich; ihr oberer Abschluß durch ein Pultdach mit waagerechtem Gesims (ebenso in Eßlingen) wirkt ungemein hart; die klassische Gotik hätte hier zur Überleitung Wimperge verlangt. Wenn an dem Turm, wie er schließlich geworden ist, dem Kolossalen sich Anmut vermählt, so ist dies das Verdienst Böblingers. Ganz im Sinne der Spätgotik ist es, daß die drei Hauptabschnitte — der vierseitige Unterbau, das Oktogon, der Helm — sich nicht scharf gegeneinander absetzen; in allen Ansichten des Turmes, den frontalen wie den diagonalen, bleibt der Umriß in gleichmäßigem Fluß. Das Wimpergmotiv (das z. B. an den Kölner Türmen eine so große Rolle spielt) fehlt auch den oberen Stockwerken. Dafür sind andere Mittel gefunden, ihnen eine pflanzenhafte Geschmeidigkeit zu geben.

Im Vergleich mit Ulm hält sich im übrigen Oberschwaben der Kirchenbau konservativ. Zwischen der Donau und den Alpen wurde mehrfach noch immer mit flacher Decke gebaut, z. B. in den sehr angenehmen Räumen der Stephanskirche in Konstanz, der Pfarrkirche in Saulgau, der Stiftskirche in Münsingen, der Martins- und Frauenkirche in Memmingen, der sehr stattlichen Hauptpfarrkirche in Kaufbeuren. Unter den wenigen Hallenkirchen sind die besten zweischiffig: Dominikaner in Augsburg, Kreuzherren in Memmingen. Einen basilikalen Neubau von Aufwand errichteten im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts das Kloster Ochsenhausen und das begüterte Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg. Es ist bemerkenswert, wie hier der Binnenraum, trotz steiler Proportionen, keinen rechten Bewegungsschwung mehr besitzt. An Details lernt man das »gotische Rokoko« von seiner unerfreulichen Seite kennen. Der Name des Erbauers Burkhard Engelberger stand in Oberdeutschland hoch in Ehren.

Einen gepflegten und heiteren Garten der Spätgotik finden wir im Lande der Grafen von Württemberg. Die Regierung Eberhards im Bart (1459—1496) sah eine kunstfrohe Betriebsamkeit, wie sie in diesem Lande keine frühere und spätere Zeit erlebt hat. Die Reichsstädte Eßlingen und Reutlingen hatten ihre beste Zeit schon hinter sich, alles ging vom Fürsten aus. Die württembergische Bauschule macht keine Prätionen. Durch Größe sind die Bauten nicht ausgezeichnet — auch nicht die drei, die gegen die andern die größten sind, die Stiftskirchen in Stuttgart, Tübingen und Urach —, aber die Fülle dessen, was in den Kleinstädten und Dörfern durch Umbau, Anbau und auch Neubau damals geschaffen wurde, ist sehr beträchtlich, ein ausnehmend tüchtiges, auch in die bescheidensten Aufgaben liebevoll sich versenkendes Wesen waltet in allem.

Wir lernen ein hochentwickeltes Steinmetzhandwerk kennen. In keinem Teile Oberdeutschlands haben sich spätgotische Ausstattungsstücke in solcher Menge erhalten. Zierliche steinerne Kanzeln und Taufen sind selbst in Dorfkirchen keine Seltenheit. Wo landesherrliche Munifizienz mithalf, entstanden auch aufwändige Prachtstücke (am vollständigsten und einheitlichsten erhalten die Ausstattung der Stiftskirche in Urach; ein Wunder subtiler Meißelarbeit das heilige Grab in Reutlingen). Die am meisten beschäftigten Architekten waren Peter von Koblenz (Koblenz im schweizerischen Aargau) und Aberlin Jörg. Jener stand im Dienste der Uracher, dieser in dem der Stuttgarter Linie, bis diese in den letzten Jahren Eberhards sich vereinigten. Den lokalen Traditionen widerspricht es, daß Peters Hauptwerk (Urach) als Basilika angelegt war, während Aberlin Jörg in Stuttgart, Cannstatt, Marbach, Weilderstadt usw. den Hallenbau anwendete, durch tiefe Seitenkapellen gewissermaßen fünfschiffig erweitert, die Gewölbe nach der Mitte staffelförmig aufgehöhht, das Raumbild behäbig breit und malerisch. Von Peter wären noch die schönen Chorbauten in Blaubeuren, Münsingen, vielleicht auch Tübingen (Abb. 68) und die Kirche in Weilheim zu nennen. Sehr lang ist die Liste der Dorfkirchen, die sein und Jörgs Meisterzeichen tragen. Nicht lange darauf sollten Bauernkrieg und Reformation die Baulust auf diesem Gebiete tödlich lähmen. Sie hat in Württemberg selbst noch im 18. Jahrhundert kein richtiges Leben mehr gewonnen.

BAIERN.

Für die Alpenvorlande zwischen Lech und Salzach, die heutigen Provinzen Ober- und Niederbayern, brachte die Spätgotik ein Emporschnellen der Bautätigkeit, das in der Architekturgeschichte Deutschlands ohne Beispiel ist. Auf der Denkmälerkarte des vorangegangenen Jahrhunderts bilden sie einen großen weißen Flecken. Sie begannen gotisch zu bauen erst, als die eigentliche Gotik zu Ende war, nun aber mit einer Tatkräftigkeit, die das letzte Jahrhundert des Mittelalters zum ersten goldenen Zeitalter der bairischen Baukunst machte. (Das zweite war die Barockzeit.) Bis dahin war Bayern ein Land ohne Städte gewesen, wenn man die alten Bischofstädte an der Donau, die geschichtlich eine Sonderstellung einnahmen, in Abzug bringt. In Freising und Eichstätt hat sich um die bischöflichen Kurien ein nennenswertes städtisches Leben nicht entwickelt. Anders wurde es erst, als die landesherrlichen Städte Landshut, Straubing, Ingolstadt, München zu Kraft kamen. Sie, und nicht mehr Regensburg, sind die Herde der neuen Bewegung. Doch will uns scheinen, daß diese rationalistische wirtschaftsgeschichtliche Erklärung nicht ausreicht. Es muß etwas in der inneren Beschaffenheit der Spätgotik gewesen sein, das sie in besonderer Weise dem bairischen

Naturell wahlverwandt machte. Nach der späteren Entwicklung der bairischen Kunst zu urteilen, ist ihr erblicher Typus das Barock, und daher nun, nach säkularer Stumpfheit gegen die Baukunst überhaupt, dies Munterwerden in der Spätgotik. — Die in Frage kommenden Bauwerke sind meistens zwischen 1400 und 1450 begonnen, in der Regel schnell und einheitlich vollendet, einige bis gegen 1500 sich hinziehend. Die schwäbische Liebenswürdigkeit, Behaglichkeit und Bescheidenheit haben sie nicht; sie sind großräumig, wuchtig, schneidig, gehen aufs Ganze. Dieser Charakter wird unterstrichen durch das Material. Es ist Backstein. Zu einer materialgemäßen Durchbildung der Schmuckformen, wie im Norden, kam es indessen nicht. Es wird mit ihnen tunlichst gespart. Wo man auf einen dekorativen Effekt nicht verzichten will, der aber nur wenigen Punkten des Gebäudes vorbehalten bleibt, wird Haustein zu Hilfe genommen. Die Raumform ist fast ausschließlich die Hallenkirche. Sie ist von Österreich und Böhmen her angeregt. Dementsprechend setzt die neue Bewegung im Osten ein. Nach Westen und Norden endet sie in München und Ingolstadt. Daß sie so schnell und mächtig sich durchsetzte und einen so einheitlichen Charakter annahm, ist dem Umstande zu verdanken, daß ein Künstler von mehr als gewöhnlichem Größenmaß an der Spitze stand: Hans Stettheimer von Burg hausen an der Salzach. Die sieben Kirchen, als deren Erbauer er auf seinem Grabstein genannt wird, bestehen noch. Die erste derselben wurde 1389 begonnen, das Jahr seines Todes ist 1431. Er ist also ein wenig jüngerer Zeitgenosse Ulrich Ensingers, dem er, bei geographisch engerer Begrenzung seines Wirkungskreises, an Bedeutung nicht nachsteht; ja, man darf wohl sagen: das Spezifische des neuen Stils tritt bei ihm mit noch klarerer Entschiedenheit, freilich auch Einseitigkeit, in die Erscheinung. Stettheimer ist ausschließlich Raumkünstler, ohne Interesse am Formendetail. Schon sein ältester uns bekannter Bau, St. Martin in Landshut, zeigt die meisten Eigenschaften seines Stils fertig entwickelt (Abb. 61). An Kühnheit hat er sich selbst nicht mehr übertroffen, es wäre auch unmöglich gewesen. Ein langgestreckter Raum, geteilt in neun Joche, die Seitenschiffe merklich schmaler, zwischen den stark ausladenden Strebepfeilern niedrige Kapellen. Der Gewölbescheitel überbietet in seiner Höhenlage nicht unbeträchtlich die Breite der drei Schiffe zusammengenommen (!), und die Stützen sind doppelt so hoch (22 m), als das Mittelschiff breit ist. Für den Hallenbau ganz ungewöhnliche Proportionen. Noch mehr aber als durch die absoluten Maße wird durch die enorm schlanke Bildung und die kurzen Intervalle der schlicht achteckigen Pfeiler für das optische Gefühl die Vorherrschaft der Vertikale gesteigert. Es gibt keine einzige Hallenkirche in Deutschland, die ähnliches gewagt hätte. Schon ausgeprägt spätgotisch-barock empfunden ist auch die Zerlegung des Pfeilerkämpfers in mehrere Stufen, wechselnd

für den Scheidbogen und die Querrippen; wie auch die Gewölbe schon als Tonnen mit bloß aufgelegtem Rippennetz konstruiert sind. Die Seitenkapellen bewirken, daß die über ihm liegenden Fenster nicht zu tief nach unten gezogen sind, woraus sich eine schön gesammelte Beleuchtung ergibt. Das Äußere ist ganz schlicht bis auf einige pittoreske Portale (Abb. 193). Der Westturm (Abb. 115) ist unter den noch im Mittelalter vollendeten Türmen Deutschlands der zweithöchste (133 m gegen 142 in Straßburg). Von den norddeutschen Backsteintürmen unterscheidet er sich durchaus, indem er, dem Schema der süddeutschen Hausteintürme folgend, den vierseitigen Unterbau vermittelst kleinteiliger Zwischenformen leichtflüssig ins Oktogon überführt, höchst geistreich in der backsteingemäßen Formenumsetzung. Ganz trefflich ist die Wirkung im Stadt- und Landschaftsbilde. Die freie Weite der Ebene wirkt hier ähnlich wie im Norden die See als Einladung zur Aufstellung einer weithin herrschenden Landmarke. — Nach seinem ersten großen Bau blieb dem Meister noch ein Problem zu lösen übrig: die dem neuen Stil angemessene Gestaltung des Chors. In St. Martin (wie noch in zwei andern Stettheimerschen Kirchen, der Karmeliterkirche in Straubing und St. Nikolaus in Neuötting) war nach alter Weise der Chor als einschiffige Fortsetzung des Langhauses über dieses hinausgeschoben. In seinen jüngeren Bauten (Spitalkirche in Landshut, St. Jakob in Straubing [Abb. 62, 67], St. Jakob in Wasserburg, Franziskaner in Salzburg) gibt Stettheimer die Absonderung des Chors auf; den äußeren Schluß formt er als siebenseitiges Halbpolygon, in der vollen Breite der drei Schiffe; dabei bildet sich aber kein wirklicher Umgang, sondern in dem unbestimmt zerfließenden Raume steht in der Mittelachse ein einzelner Pfeiler, das Schlußfenster überschneidend (Abb. 63, 65). Die Abbildung der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 66) zeigt, wie eminent malerisch diese Anordnung gedacht ist (was sie bei ihrem ersten Auftauchen in der böhmischen Parlerschule noch nicht gewesen war). Hier ist noch ein zufälliger Umstand glänzend ausgenutzt worden: der Kontrast mit einem dunkeln und schweren romanischen Langhaus. Die Gestaltung des Durchgangsbogens verstärkt ihn. Die Grundrißgestaltung des Chors wird dem Beschauer mit Absicht im ungewissen gelassen, und die blendende Lichtfülle erhöht den Eindruck des Unbegrenzten. Hier ist die Spätgotik so barock wie nur je das Barock selbst. (Unmittelbarste Ähnlichkeit: Kloster Weltenburg an der Donau.)

Im Jahre 1468 trat zum ersten Male die Stadt München in die Kunstgeschichte ein mit der Frauenkirche (denn das wenige, was ihr vorausging, war ganz unbedeutend). Sie ist erbaut aus den Mitteln der Bürgerschaft, und man ist erstaunt, daß die damals noch kleine und mäßig wohlhabende Stadt nur mit einer so mächtigen Pfarrkirche sich

zufrieden geben wollte. Nicht umsonst war Meister Ganghofer, bevor er seinen Entwurf abschloß, nach Ulm geschickt worden. Der Bautypus ist indessen bairisch. Den Schwung der Stettheimerschen Bauten erreichte Ganghofer nicht, die Frauenkirche ist in ihrem hausbackenen Ernst und ihrer schmucklosen Sachlichkeit die bezeichnende Arbeit eines Stadtbau-meisters (Abb. 58). Außergewöhnlich ist nur die Zweizahl der (achteckigen) Türme. Sie sind von straffer, aber nicht eleganter Statur. Ihr Abschluß durch ausgebauchte Hauben gehört nicht, wie man zunächst glauben möchte, dem Nachmittelalter; schon auf einer Stadtansicht von 1530 ist sie zu erkennen. — Die größte spätgotische Kirche Baierns ist aber nicht die Münchener, sondern die Ingolstädter Frauenkirche. Auch sie hat an der Westfassade Doppeltürme. Sie nicht normal, sondern übereck zu stellen, war ein echt spätgotischer Gedanke, der freilich als allzu kühner Bruch mit der Gewohnheit keine Nachahmung fand.

In Baiern wurde im 15. Jahrhundert außerdem noch, nach fast völliger Brache im 14., auf dem Lande, wo viel nachzuholen war, eine beträchtliche Tätigkeit entwickelt. Diese Bauten sind oft sehr stattlich, stets gewölbt (was sie im 14. Jahrhundert noch nicht gewesen waren), das Äußere ganz schlichter Backsteinrohbau (in jüngerer Zeit meist verputzt). Die Türme, die heute meistens barocke Zwiebelhauben tragen, hat man sich ursprünglich mit Satteldächern oder Spitzdächern zu denken (Abb. 152—159).

Ansehnliche Klosterkirchen, in der barocken Umkleidung noch gut als Werke der Spätgotik zu erkennen, sind Andechs und Polling im oberbairischen Alpenvorland.

Noch sei ein Wort über den außerhalb der eigentlich bairischen Architektur stehenden Dom von Regensburg gesagt. An seiner Fassade ist das 15. Jahrhundert hindurch gebaut worden, bis 1495, ohne daß die Türme zum Abschluß gekommen wären. Wie sie uns heute ansieht, ist sie ein Baugedanke der klassischen Gotik in spätgotischer Ausführung. Zwei in der Schatzkammer aufbewahrte Risse geben Studien für eine zwei-türmige und eine eintürmige Lösung. Die letzte (Abb. 107) hätte der Denkweise der Spätzeit näher gelegen, dennoch entschied man sich mit dem verpflichtenden Stolz einer alten Adelsfamilie für die erste. Der Entwurf ist beherrscht von Erinnerungen an das Straßburger Münster. Davon ist in die Ausführung übergegangen die scharfe Akzentuierung der wage-rechten Linien, welche in der Durchkreuzung mit den senkrechten Turmpfeilern zweimal drei Hauptfelder ergeben. Dieser nachdrücklichen und klaren Einteilung ist der überraschend ruhige Gesamteindruck zu verdanken; überraschend deshalb, weil die in diese Felder eingeschlossenen Fenstergruppen jedesmal stark abweichende Formen aufweisen, in umfassendster Anwendung des spätgotischen Prinzips der Asymmetrie. Dennoch ist der Eindruck nicht, wie man vermuten könnte, der einer planlosen Verworrenheit. Neben den Kontrasten stehen doch auch wieder

Relationen, und es entsteht eine Lebendigkeit und Wärme, die durch reine Symmetrie nicht hätte erreicht werden können. Die von der Schulweisheit des 19. Jahrhunderts hinzugefügten, abstrakt korrekten Türme passen dazu schlecht genug.

FRANKEN.

Die fränkischen, von der Natur wechsellvoll gestalteten Landschaften, besonders die mittlere Maingegend und das Grenzgebiet gegen Schwaben, erwiesen sich im späten Mittelalter als ein besonders fruchtbarer Boden für eine dichte Saat von Städten jeden Ranges, kleinsten, kleinen und mittleren; etwas abseits die Großstadt Nürnberg. Wer Neigung und Muße zu beschaulichem Wandern hat, kann hier die kleinbürgerliche Seite der spätgotischen Baukunst aus dem vollen studieren und wird sich dabei über ihre aus Triviale und Sinnigem, Hausbackenem und Anmutigem gemischte Natur aufs ergötzlichste belehrt finden. Unsere Darstellung muß leider solche »Andacht zum Kleinen« sich versagen. Wir heben nur zwei Bauwerke heraus, die durch hohen Schwung über die Masse sich erheben.

St. Georg in Dinkelsbühl. Ein Werk aus einem Guß, begonnen 1448. Der 77 m lange, also für die Pfarrkirche einer zu den kleinen zählenden Reichsstadt sehr ansehnliche Bau erreicht in seiner Haltung eine monumentale Würde, eine Kraft des Gliederbaus, eine strahlende Feierlichkeit der Stimmung, wie sie in der Spätgotik Süddeutschlands nicht wiedergefunden werden, auch nicht in der Hauptpfarrkirche in Nördlingen, die das Vorbild gewesen war. Dabei sind die Einzelmotive spätgotisch genug: die kämpferlose Entfaltung der Netzgewölbe aus den Pfeilern, die Ausschaltung der Dienste, die Anordnung eines Pfeilers in den Schlußpunkt des Chorpolygons (6 Seiten des Zwölfecks).

St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 70, 99). In der Nürnberger Kunst des 15. Jahrhunderts steht das Interesse an der Architektur nicht im Vordergrund. Der neue Chor von St. Lorenz, vollendet im Geburtsjahre Dürers, 1471, ist der einzige bedeutende, allerdings sehr bedeutende Bau dieses Jahrhunderts, nach seinem Schulzusammenhang mehr bairisch als fränkisch. Seine Erbauer sind Konrad Roritzer von Regensburg und dessen Sohn Matthias. Als Erinnerung von der Donau brachten sie die Teilung der Umfassungswände in zwei Geschosse mit, ein altertümliches Motiv aus der Frühzeit der Gotik, dem aber jetzt ein völlig neuer, spätgotisch-barocker Sinn gegeben wurde: Steigerung des malerischen Scheins der Raumerweiterung mit absichtlicher Verunklärung der Raumgrenze; eine andere Bedeutung haben auch die flachen Emporen vor den zurückspringenden Fenstern des Obergeschosses nicht. Der Hallenchor von St. Lorenz ist wie der von St. Sebald einem älteren und in kleinerem Maßstab ausgeführten basilikalischen Lang-

haus angeschlossen. Während aber der Architekt des 14. Jahrhunderts (St. Sebald) den neuen Bauteil neben den älteren setzt, ohne eine innere Beziehung auf ihn zu suchen, ist dieselbe in St. Lorenz aufs beste durchgeführt, und zwar in echt spätgotisch-barockem Sinne, zu vergleichen mit Stettheimers Franziskanerkirche in Salzburg, durch geistreiche Verwendung malerisch gelöster Dissonanzen: in Fortgang von der gebundenen Bewegung des Langhauses zu den frei aufrauschenden Rhythmen des Hallenchors ein wunderbares Crescendo. Ein besonderes Glück ist die unversehrt erhaltene Ausstattung. (Man nehme als Gegenbeispiel die vom bornierten Purismus des 19. Jahrhunderts kahlgerufte Frauenkirche in München, um zu erkennen, daß für einen spätgotischen Innenraum die Mitwirkung der Ausstattung durchaus wesentlich ist.) Wie skrupellos dem, was für den inneren Eindruck gewonnen war, der äußere geopfert ist, wo die hohe und breite Dachmasse des Chors schwer auf dem Langhaus lastet, davon überzeuge man sich an Ort und Stelle. Auch dies charakterisiert die Gesinnung der Zeit. — Als eines der wertvollsten Denkmäler des Gebiets (jetzt Ruine) darf die Klosterkirche Gnadenberg (an der Grenze von Franken und Oberpfalz) nicht übergangen werden. Sie fällt aber aus dem süddeutschen Rahmen ganz heraus durch die Strenge der Raumeinteilung in drei genau gleich breite und gleich hohe Schiffe. Die Erklärung dieser auffallenden Erscheinung liegt darin, daß das dem Orden der hl. Brigitte gehörende Kloster nach dem Willen der Stifterin, Katharina von Pommern, Gemahlin des Pfalzgrafen Johann, die Anlage des schwedischen Mutterklosters zu Vadstena mit größter Treue nachahmte. — Wieder ein musterhaft süddeutsches Baubild, genauer eine Vereinigung fränkischer und bairischer Eigenschaften, zeigt die Hauptstadt der Oberpfalz, Amberg, in der auch durch bedeutende Abmessungen hervorragenden St. Martinskirche (begonnen 1421, Hauptbauzeit um und nach 1450, Abb. 59, 60). Langhaushalle und Hallenchor sind hier zu einer vollkommenen Raumeinheit verschmolzen. Zwischen den eingezogenen Strebepfeilern liegen im unteren Abschnitt Kapellen, im oberen Emporen, beide fortlaufend um die ganze Kirche herumgeführt, und diese Teilung dadurch noch mehr hervorgehoben, daß sich vor den Emporen ein schmaler Laufgang mit Brüstung hinzieht. Dieser die Vertikalbewegung durchkreuzende und aufhaltende, den Raum umklammernde Horizontalbau ist ein starkes Mittel, die optische Erscheinung ruhig zu stimmen, wie auch die schlanken, aber ungegliedert glatt gelassenen Rundpfeiler mit weiten Durchsichten auf denselben Eindruck der Ruhe hinzielen. Vollends am Außenbau ist eigentlich nichts mehr gotisch: glatte Wände, waagerechte Schichtung. Es ist ausgeschlossen, daß dies aus übergroßer Genügsamkeit oder widerwilliger Sparsamkeit so gemacht sei; vielmehr liegt hier ein offenkundiger Wandel in den Wertungen vor.

OBERSACHSEN.

Was sich in Amberg um die Mitte des Jahrhunderts noch vereinzelt darstellte, tritt gegen 1500 schulmäßig in Sachsen auf. Für die Konsolidierung eines neuen Bauideals ist nichts so günstig, als wenn in einer bisher schwach angebauten und dadurch an Überlieferung nicht gebundenen Landschaft plötzlich ein Bedürfnis nach lebhafter Bautätigkeit sich einstellt. Im späteren Königreich Sachsen und in Ostthüringen, wo einst die Sonne der staufischen Kunst so hell geschienen hatte, waren die zwei darauffolgenden Jahrhunderte eine kümmerliche Zeit. Die Bischöfe sanken zu schwachen Landesfürsten herab, die Abteien verarmten, die Städte, obgleich zahlreich, erreichten weit nicht die Bedeutung der süddeutschen, rheinischen und hansischen; es kamen die Hussitenkriege und der zerrüttende Bruderzwist im Hause Wettin. Erst als sie von diesen Bedrängnissen sich erholt hatten, am Ende des 15. Jahrhunderts, haben sie doch noch an der Vollendung der deutschen Sondergotik in bedeutsamer Weise mitgewirkt. Wie in den mittleren Jahrzehnten das wenige, was über ein zahmes Durchschnittsmaß hinausragt, von einem Fremden, Arnold von Westfalen, herrührt, so haben jetzt vornehmlich fränkische und schwäbische Meister * dem sächsischen Bauwesen frisches Blut zugeführt. Für die Sachsen selbst sind die sehr charakteristischen Schmuckformen der Schule in Anspruch zu nehmen; sie werden mit großer Liebe behandelt, dabei mit einem ausgesprochen kleinbürgerlichen Geschmack, einer umständlichen, tüftlichen und verzwickten Zierlichkeit. Wir wissen aber schon, daß in diesen Akzedenzien das Wesen der Spätgotik nicht erschöpft ist, das Beachtenswerteste ist auch hier die Raumgestaltung.

Die neue Bewegung ging aus vom Erzgebirge. 1471 begannen die großen Silberfunde, die einen Strom von Einwanderern herbeilockten. Zu den alten Bergmannsstädten Zwickau und Freiberg kamen Schneeberg, Annaberg, Marienberg neu gegründet hinzu. Die Hauptpfarrkirchen dieser fünf Städte, rasch neben- und nacheinander erbaut, im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert **, bilden eine eng zusammengehörige Familie. Es ist jener am klarsten in Amberg formulierte süddeutsche Typus, der hier konsequent weitergebildet wird (Abb. 71). Vom Raumbild aus ist alles gedacht. Ein weiter Saal, in dem die schlanken, in möglichst großen Abständen aufgestellten Pfeiler kaum noch als raumteilend empfunden werden. Die gleiche Höhe aller Gewölbe (auch sie

* Es bauten: in Borna Hans Wolffert aus Königsberg in Franken, in Leipzig Michael Bentz aus Rothenburg, in Dresden Peter Lauterbacher, in Annaberg Jakob Hellwig aus Schweinfurt, in Brüx Georg von Maulbronn und an mehreren Orten beschäftigt der Schwabe Konrad Pflüger.

** Nur die Ostteile der Marienkirche in Zwickau sind älter (1453); sie enthalten mehrere, noch nicht alle Merkmale des Typus.

war schon in Amberg da) ist Bedingung des einheitlichen Eindrucks und steht in scharfem Gegensatz zu dem andern weitverbreiteten Typus der Hallenkirche, der in den Seitenschiffen die Decke sich senken läßt. Im Grundriß ist die (ebenfalls in Amberg schon begonnene) Verschleifung von Gemeindehaus und Priesterchor so weit fortgeschritten, daß der letzte vom ersten fast gänzlich aufgesogen ist; die geraden Pfeilerreihen sind bis vor die Schlußwand geführt, bilden keinen Umgang, der Lettner ist weggefallen, ebenso die Seitenkapellen. Dafür breiten die Emporen sich weiter aus (selbst die kleinen einschiffigen Kirchen des Erzgebirges entbehren ihrer nicht). Das bedeutet doch wohl: den Menschen, die diese Kirchen erbauten, war das Zuhören der Predigt wichtiger geworden als die Vorsorge für den Meß- und Chordienst. Und so wird auch auf den repräsentativen Charakter des Gebäudes kein Gewicht mehr gelegt: das Äußere ist von fast ärmlicher Schlichtheit. Hüten wir uns indessen, aus dieser Enthaltbarkeit falsche Schlüsse zu ziehen. Die jungen Erzgebirgsstädte hatten, zum mindesten in diesem Punkte, nichts an sich, was an amerikanische Emporkömmlingsstädte erinnern würde. Die in ihren Kirchen aufgestellten Kunstwerke sind mit sicherem Geschmack ausgewählt, mehrere aus den besten Werkstätten Nürnbergs und Augsburgs herbeigebracht. Aus ihnen spricht ein offener Sinn für das Junge in der Kunst. Die Sakristeitür von 1518 und der Hochaltar von 1522 in Annaberg gehören in Mitteldeutschland zu den frühesten, vorläufig vereinzelt in den Formen der Renaissance. So lebt denn auch in der erzgebirgischen Architektur ein wesentlich neues, zwar aus der Gotik entwickeltes, doch keinesfalls mehr mittelalterliches Streben. Ja, hier wird es endgültig klar: das ganze System der Gotik ist umgewendet. Während dort (Kölner Dom!) der Hauptraum, das Mittelschiff, von einer Menge von Nebenräumen und einem immensen Beiwerk konstruktiver und dekorativer Formen begleitet wird, der Rahmen noch größer und glänzender als das Bild, ist hier alles vereinfacht, nach innen gekehrt, vom Zweck aus gestaltet.

Indessen ist das Streben nach Zweckerfüllung und Einfachheit nur eine Richtung in der obersächsischen Spätgotik, nicht allgemeinverbindlich für sie. Zum Beispiel in der Marienkirche in Zwickau finden wir sie nicht, ja, überladene Schmückung des Äußern, die freilich zugleich verrät, daß die gotischen Dekorationsformen sich überlebt haben; in trockener Einförmigkeit ziehen sich blindes Stab- und Maßwerk, durchflochtene Kielbögen u. a. m. über die Flächen hin, und um nur dem abgestumpften Auge etwas Neues bieten zu können, wird der alte Rundbogenfries herausgeholt und wird das Maßwerk mit naturnachahmenden Astformen durchsetzt, welche später in Chemnitz das Hauptmotiv für ein großes Portal abgeben (Abb. 192). Zumal die sächsische Profanarchitektur ergötzt sich am Widerspruch zum Funktionellen; sie schwärmt für den

Vorhangbogen, für verwickelte Figuren in den Gewölberippen mit sich kräuselnden Verschlingungen, die an Hobelspäne erinnern, für endlose Überschneidungen an den Türen. Dagegen schreiten in der Gestaltung des Innern der Kirchen die Grundsätze der erzgebirgischen Schule siegreich vor. Beispiele: die Marienkirche in Pirna (1502—1546, Abb. 72), mehrere Kirchen in Nordböhmen (Hauptwerk die Marienkirche in Brüx, 1517—1540), die Thomas- und Paulinerkirche in Leipzig (seit 1482 bzw. 1519) und besonders die Marktkirche in Halle (seit 1529, Abb. 73). Auch die Schloßkirche in Wittenberg (seit 1499) gehört insofern in diese Reihe, als sich in ihr rings um den großen einschiffigen Raum Emporen hinziehen. Wie man sieht, ragt ein Teil dieser Bauten unmittelbar in die Reformationszeit hinein. Um so bemerkenswerter ist, daß der bauliche Typus schon vor der Reformation fertig war; diese hat kein neues Programm aufgestellt, nur das geschilderte weitergebildet.

DAS ÜBRIGE DEUTSCHLAND.

Am Schluß des Mittelalters hatte sich das hergebrachte Verhältnis der deutschen Landschaften umgedreht: führend bei der Neuorientierung waren der Süden und die östliche Hälfte der Mitte, der Westen wie der Norden verhielten sich vergleichsweise konservativ. Es ist hier im Westen überhaupt nicht mehr viel gebaut worden. Die Spätgotik wurde mehr von der dekorativen Seite aufgefaßt, nicht als ein neues Raumgefühl. Die Laurentiuskapelle am nördlichen Querschiff des Straßburger Münsters (1495) ist fast nur um der Fassade willen da, an ihr aber zeigt sich der spätgotische Dekorationsgeschmack in höchster Brillanz (Abb. 191). Der wichtigste Bau des Oberrheins, St. Theobald in Thann (Abb. 111), ist eine Basilika, allerdings voll von Kontrasten und Dissonanzen, z. B. im Langhaus die Scheidbögen der Nordseite höher als die der Südseite, die Fassade ein buntes Allerlei von Asymmetrien, überhaupt im Fortgang der langsamen Bauführung ein malerischer Grundton immer beherrschender hervortretend. Ebenfalls eine Basilika, der wichtigste Bau des Niederrheins, die Willibrordikirche in Wesel (Abb. 190), schon von Haus aus fünfschiffig angelegt und mit der Absicht auf einen Kapellenkranz, stark betontes Querschiff — mit konzentrierter Pracht der Fassaden —, alles Nachklänge eines Ideals, mit dem der Süden und Osten schon nichts mehr zu tun hatte. Die Hauptunternehmung im mittelhheinischen Gebiet war der Ausbau des Doms von Frankfurt a. M. Daneben als musterhaft spätgotischer Bau nicht zu übersehen die Pfarrkirche in Kiedrich im Rheingau (1481, Abb. 102). Es ist bezeichnend, daß sich in Frankfurt das ganze Interesse auf den Turm warf, begonnen 1415, vollendet 1514. Er sollte durch Pracht und Größe wettmachen, daß die Kirchenarchitektur Frankfurts in ihren bis-

herigen Leistungen ziemlich hinter dem zurückgeblieben war, was dem Rang und Selbstbewußtsein der blühenden Reichsstadt angemessen gewesen wäre. Kurz vorher hatten Straßburg und Ulm ihre großen Turmbauten begonnen. Der merkwürdige kuppelförmige Abschluß an Stelle eines Spitzhelms ist nicht ein Behelf, sondern war schon durch den ersten Entwurf vorgeschrieben. (Zu vergleichen der östliche Zentral-turm am Dom zu Mainz.) Der Frankfurter Domturm wurde 1514 vollendet — drei Jahre vor dem Beginn der Reformation. Im selben Jahrzehnt wurde an den Domen von Magdeburg, Straßburg, Regensburg, Ulm, Köln das Bauen eingestellt, teils nach erreichtem Ziel, teils ohne Abschluß; an keinem ist es wieder aufgenommen worden. Die Reformation war nicht die unmittelbare Ursache, aber schon ihr Herannahen bewirkte es. Die kirchliche Baukunst des Mittelalters erlosch wie eine Lampe, die kein Öl mehr hat.