



Sankt Gebald zu Nürnberg.

Von
Mela Escherich.



us dem Giebelgewimmel der in ihrem sanften Anstieg von Gasse zu Gasse bis zur Burg hinauf in immer tieferes Mittelalter uns traumhaft lockenden Stadt hebt sich ansehnlich zwischen dem ernsten Rathaus, der tief kauernden Stadtwege und dem winzigen trautheimlichen Bratwurstlöcklein der starke, stolze Bau von St. Gebald. Gleich auf's erste wird es offenbar, daß da zwischen zweien ein Kampf war. „Erdrücken kann ich dich!“ schrie der eine und preßte den andern in furchtbarer Umklammerung. „Das wirst du nicht tun!“ entgegnete der Bedrängte. „Du wirst mein Alter ehren, wie ich deine Jugend.“ Darauf versöhnten sich beide.

Hundert Jahre war der eine älter als der andere. Von nun an hielt der Jüngere die Arme um den Alten. — So stehen sie seit Jahrhunderten: der große Ostchor und der alte Westbau von St. Gebald.

Der Westbau ist aus der Zeit des Übergangsstiles, der Staufenherrschaft, der letzten Kreuzzüge, einer Zeit, die tief unter jener liegt, als deren Verkörperung uns das alte Nürnberg erscheint. Er hat das Mauerntzige und Steinkalte des hochmittelalterlichen Stiles, der wohl ein zögerndes Hervortreten strenger Gestalten aus dem Stein kannte, nicht aber steinerne Spitzenmuster, warmes Spiel von Licht und Schatten und alle Türme erkletterndes Laubwerk. Er ist eng und hoch. Von den hohen Wänden laufen, wie das zu seiner Entstehungszeit im Stile lag, gekuppelte Halbsäulen herab, die in der Höhe des untersten Simses in die Wand hineinkriechen. An diesen Stellen fügen sich kleine Baldachine unter die hier kapitälartig verkröpften Gesimse. Unter ihnen stehen ernste Statuen. Feierlich wirken sie in dem engen hohen Gebäude. Über hoch, hoch oben tändelt einfallendes Licht um die weißen Busen des Gewölbes, um die schwach rosa und bläulich getönten Schlufzsteine und Rippen. Etwas Weiches und Heiteres liegt in diesem in der Höhe sich abwickelnden Spiel des Lichtes, das dem feudalen Trotz der hochstrebenden Gewände einen Reiz verleiht, wie ein sanftes Lächeln einem ernsten Amtliß.

Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts fing die Gotik an, den Alten einzukreisen. Sie schmiegte sich in zwei niedrigen, schmalen Seitenschiffen zu seiner Rechten und Linken, so daß er wesentlich im Außen ein neues Ansehen erhielt. Diese Seitenschiffe hatten Spitzbogenfenster und waren mit feinen, bedächtig zwischen Dreipass und Vierpass wechselndem Maßwerk übergittert. Zwischen den Fenstern sprangen — das Merkmal einer kühn individualisierenden Zeit — die Pfeiler aus der Wand heraus, setzten ihre Füße gewichtig in die Straße und stützten sich kräftige Fialen auf die Köpfe. Und der alte Bau äugte mit seinen rundbogenen Oberwandfenstern auf die niedrigeren Dächer der neuen Seitenschiffe, über die die jungen, zierlichen Fialen herauwuchsen, hinab und und dachte wohl manchmal: wie mag das noch werden?

Und dann kam Nürnbergs große Zeit. Um Markt erwuchs die, wie aus der Phantasie eines Goldschmieds entsprungene, ganz als ein Juwelenschrein ausgezierte Frauenkirche, weiter draußen, jenseits der Pegnitz erhob sich die prachtvolle Westfassade von St. Lorenz. Ein frischer Baugeist erwachte. Nürnberg rückte in die Reihe der schönsten Städte, die in deutschen und welschen Landen zu finden sein mochten. Die große Epoche Karl's IV., deren künstlerische Fluchtlinie Paris-Prag hieß und somit die ältere deutsche Kulturstraße, die am Rhein entlang ziehende „Pfaffengasse“ überschritt, brachte die fränkischen Städte in Blüte. Ein Abglanz der reichen internationalen, vom deutschen Wesen geführten Kultur Prag's fiel auf Nürnberg.

Das war die Zeit, in der St. Sebald seinen Ostchor erhielt. An das alte, noch ganz romanisch empfundene, zwischen die gotischen Schiffe eingeklemmte Langhaus schob sich die mächtige, neue Anlage, ein Chorhausbau von großartigen Verhältnissen. Man sollte streng genommen nicht von einem Ostchor, sondern von einer Ostkirche reden; denn der Chor verlängert sich in ein dreischiffiges Langhaus. Chor und Langhaus sind ein Einraum ohne irgendwelche Scheidung. Die beiden äußeren Schiffe vereinigen sich an der Ostseite zu einem Umgang, mit dem sie den Mittelraum umkreisen. Eine einfache und neuartige Lösung eines alten Problems.

Die Morgensonne scheint durch die großen, hohen Fenster. Schlanke Bündelpfeiler schießen ohne Unterbrechung zu den Gewölben auf, ihre Dienste zerstrahlen sich dort in hoch geschwungene Rippen. Der Chor ist durch keine Schranken von dem übrigen Kirchenraum abgetrennt. Ihm umstellen nur die Pfeiler, nach allen Seiten freien Durchgang lassend. Zwischen diesen Pfeilern des Chores und den nach außen gezogenen der Wand stützen sich infolge der Biegung des Umgangs die Gurten zu scharfen Spitzbögen. Man denkt an die ersten, frühen Stelzungen, aus denen der Spitzbogenstil entstand. . . .

Die Idee des Chorumsangs ist uralt. Sie ist eine der frühesten selbstständigen Außerungen des christlichen Sakralbaues gegenüber dem antiken Bauschema. Ihr Anlaß war die Krypta. Durch die Anlage der nicht sehr tief gelegten Grufträume unter dem Altarraum bedingte sich für diesen eine Höherschiebung des Bodens, die wiederum eine Erhöhung der Decke, beziehungsweise

des nun sich entwickelnden Gewölbes zur Folge hatte. Setzte somit in dem aus der Antike übernommenen horizontalen Basilikenbau — gleichsam als Auftakt des christlichen Weltalters — die Höhentendenz ein, so ergab sich mit ihr parallel laufend noch eine andere Tendenz, nämlich diejenige des Aufsteigens des Altarraumes aus seiner Umgebung. Mehr und mehr sondert er sich als Bau im Bau ab, im Heiligtum ein Allerheiligstes. Mit starken Mauern baut sich bereits im 10. Jahrhundert der Hochchor auf. Und nun beginnt sich ein Umgang um ihn zu ziehen. Der Umgang kam aus dem karolingischen Zentralbau, wie eines der frühesten Beispiele, die Münsterkirche in Essen lehrt, wo, offenbar nach dem Vorbild des Aachener Münsters ein zweigeschossiger Umgang mit Treppentürmen den Chor umgibt. Im folgenden 11. Jahrhundert tauchen gleichzeitig am deutschen Niederrhein, in Frankreich und in England zahlreiche Chorungänge auf. Die St. Johnskapelle im Tower zu London, das älteste Beispiel normannischer Gotik, bildet ein frühauflaufendes Vorzeichen für den Gang späterer Entwicklungen: ein Einraum, der in einen Hauptraum und den diesen hufeisenförmig umgebenden zweigeschossigen Umgang zerfällt. Der basilikale Charakter ist hier aufgegeben. Die englische Architektur sprang aber dann rasch von diesem Typus ab, wurde vielchörig und langschiffig. In einer sehr ausgeprägten Weise dagegen entwickelte sich der Chorungang in Frankreich, besonders im Süden, wo, wie in Saint-Germain zu Toulouse, Saint Nectaire in der Auvergne, Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand und vielen anderen Kirchen das auch äußerlich so reich wirkende System der vielen kleinen Apsiden, die den Umgang umreißen, entstand. Das Wesentliche des Aufrisses dieser Bauten liegt in ihrer terrassenartigen Abstufung. Der Chor ist häufig niedriger wie das Hauptschiff, der Umgang niedriger wie der Chor, die Chorkapellen niedriger wie der Umgang — ein System, das besonders bei hochgelegenen Kirchen wie z. B. Saint-Nectaire eine großartige und prächtige Wirkung erzielt.

Dann beginnen die Umgänge zu steigen, und höher und höher zwischen ihnen, ihrer Umflammerung sich entwindend, die Chöre. Das 12. Jahrhundert bringt die Epoche des entfesselten Strebestiles. Die Strebebogen beginnen ihr großes Hilfswerk. Sie schwingen sich, einer auf des andern Rücken, vom Seitenschiff zum hohen Lichtgaden, vom Umgang zum hohen Chor. Sie drängen, sie schieben. Wunderbares Kampfspiel von Schub und Gegenschub!

Wie Anadyomene den Wellen, so entsteigt der große Chor von Saint-Denis dem ihn stützenden Bauwerk. Mit Herzklöpfen blicken wir in die mystische Unendlichkeit der schlanken Raumleiber dieser Hochchöre hinauf. Wohin entführen uns diese Träume, die von den wie unablässig aufgischendes Wasser emportreibenden Pfeilern in der dämmrunden Höhe gleichsam getragen werden? Denn ganz verliert sich der klare Gedanke, daß die Pfeiler das Gewölbe zu tragen haben. Sie scheinen vielmehr die Träger etwas Unsichtbaren zu sein, Träger aufquellender Tränen, Seufzer, Bitten, Fragen, einsamer Gedanken, die auf Erden keine Ruhe finden.

Der phantastischen Wirkung tut die Kenntnis der technischen Entwicklung keinen Eintrag. Die hinreizenden Strebeformen entstanden — soweit Formen sich technisch begründen lassen — aus einfachen Zwangsergebnissen, die von Fall zu Fall bei neuen Versuchen eintraten. Durch die nahen Pfeilerstellungen der erst engen Chöre und noch engeren Umgänge entstanden den Gewölben Drängungen, die nicht nur *plump* und *unschön* wirkten, sondern auch, zu starkem Aufzugschub treibend, *baugefährlich* werden mußten. Die Not zwang zu einem einfachen Mittel: der Stelzung. Der gewölbte Bogen schwibte in einer spitzen Linie nach dem Scheitelpunkt auf. Damit war eine neue Art der Kraftverteilung gefunden. Auf engem Raum konnte ungleich größere Last emporgetragen werden.

Die Gotik ist der Stil der religiösen Sehnsucht. Aber Sehnsucht ist Wille zum Werk, nicht Werk selbst. Bloß aus Gefühlen konnte sich der Stil so wenig bilden, wie aus der „Erfindung“ des Altecks, die Albertus Magnus gemacht und damit der Welt die Gotik geschenkt haben soll. Der Unterschied der Baustile besteht in der unterschiedlichen Kraftverteilung der Massen. In den Choranlagen entwickelte sich die neue Kraftverteilung, die den gotischen Stil bedingte.

In die französische Gotik, die rasch nach Deutschland überging, hier wieder zu eigenen Formen gelangend, drang bald ein neues ein: die Hallenkirche. Sie ist norddeutscher Herkunft. Sie kam aus Westfalen, wo wir sie schon im romanischen Stile finden. Dann nahm sie ihren Weg durch ganz Deutschland und kreuzte sich mit der französischen Art. Dem weitatmigen Raum der gleich hohen Schiffe gesellte sich der französische Chorabschluß mit Umgang und Kapellenkranz. Dadurch ergab sich, daß der Umgang als Fortsetzung der dem Hauptschiff gleich hohen Seitenschiffe nun auch mit dem Chor gleiche Höhe halten mußte. Zahlreiche Varianten wucherten auf. Varianten über ein Thema, nicht selten von einem und demselben Meister erfunden. Es entstand jener eigenartige Typus, der innerhalb der Gotik eine malerische Richtung bezeichnet und der sich mit einem der edelsten Namen der Baugeschichte deckt, mit dem Namen der Parler von Gmünd.

Die Parler, die ihren Namen werkgerecht aus ihrem Handwerk (Parler, Parler) genommen hatten, sind eine weitverzweigte Architektenfamilie. Es scheint, daß sie von Köln stammten¹⁾. Von dort wurde 1333 Meister Heinrich, der Parler, nach Gmünd zur Erbauung der Heiligkreuzkirche berufen. Ein Sohn oder jüngerer Bruder, Johann, übernahm 1372 den Bau und zwar fiel ihm die Erbauung des Chores zu. Dieser Johann von Gmünd ist sicherlich derselbe²⁾, der 1343 den Chor der Bisterzienserkirche zu Zwettl in Niederösterreich, 1356 die neuen Gewölbe des Liebfrauenmünster zu Basel und 1359 den Chor des Münsters zu Freiburg in Baden baute, bezw. anlegte. Der berühmteste des Geschlechts wurde dann Heinrichs Sohn, Peter Parler, den Karl IV. nach Prag berief, wo er den Dom und die Teynskirche, die Karlsbrücke und den Altstädter Brückenturm

¹⁾ Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Kgr. Württemberg, Jagstkr. I. 1907.

²⁾ J. J. Merlo, Kunst und Künstler in Köln. 2. Aufl. Köln 1895.

errichtete und noch bei manchem anderen Werk die Hand hatte. Neben ihm erscheinen seine Brüder: Michael, der in Goldenkron tätig war und auch in Prag ein Haus hatte, das er seinen Verwandten abtrat, und Heinrich, der unter Peter am Prager Dom arbeitete und wohl ebenso mit jenem Baumeister Heinrich des Grafen Jodok von Mähren, wie mit jenem Heinrichus da Gamundia, den wir 1391 am Mailänder Dombau finden, identisch ist! In ihrer Jugend lernten die Brüder wohl in der Kölner Dombauhütte das Handwerk, nahmen sich doch auch zwei von ihnen Kölner Steinmechtöchter zu Frauen.

Der Parlerstil, wie ihn besonders Peter Parler durchführte, ist vollentwickelte Hochgotik. Aus dem französischen Kathedralsystem ist die prächtige Choranlage mit dem Chorumgang und Kapellenkranz, ist das System der üppig ausschießenden Streben, ist der reiche Dekor des Stabs-, Maß- und Fialenwerks übernommen. Aus ihm auch das Prinzip der horizontalen Gliederung, die gegenüber dem Strebensystem ein beruhigendes Gegengewicht hält. Den Prager Dom umgittert ähnlich wie die schlanken Chöre der Kathedralen von Beauvais, Bourges, Amiens, ein Wald von fialenstarrenden Freipfeilern mit doppelten Strebebögen. Phantastisch schwingen sich die hohen Wölbungen auf. Im Maßwerk erscheint neben den Dreiz, Biers und Fünfpässen die Fischblase.

Die Anlage des Kapellenkranzes um den Chor stammt bei dem Prager Dom von Parlers Vorgänger, Matthias von Arras. Parler selbst aber wandte diese Anlage ebenfalls mit Vorliebe an, wie seine Bartholomäuskirche in Kolin an der Elbe, seine Barbarakirche in Kuttenberg beweist. Der Koliner Bau bot Parler das interessante Problem seinen Chor einem schon vorhandenen Hallenlanghaus anzufügen. Er tat es, indem er den Umgang in gleicher Höhe mit den Schiffen fortführte, und den Chor darüber hinaus steigen ließ. So entstand ein Kompromiß zwischen der deutschen Hallenkirche und dem französischen Kathedralstil. Eine reinere Lösung aber gelang in der Heiligkreuzkirche zu Gmünd in Württemberg, wo sich der Hallenkirche auch ein Hallenchor anschließt. In wie weit dieser Bau das Werk Heinrich Parler d. Ä., in wie weit es seinem Nachfolger Johann zufällt, ist nicht sicher zu entscheiden. Heinrich wurde 1333 zur Erbauung der Gmünder Kirche zum hl. Kreuz und unsrer lieben Frauen berufen. 1351 ward der Grundstein zum Chor gelegt. 1372 wird urkundlich „Meister Johannes unsrer frauen huses werkmeister“ genannt. Nun fällt zwischen die beiden ersten Daten die Erbauung des Zwettler Chores (1343) durch einen Meister Johann und dieser Chor stimmt völlig mit dem Grundriss des Gmünder überein. Es scheint sich sonach in Meister Johann eine bestimmte Persönlichkeit heraus zu kristallisieren, die schon wesentlich früher als 1372 in die Baugeschichte der Kreuzkirche eingriff und auf die vermutlich der Entwurf des Chores zurückgeht. Diese selbe Persönlichkeit sehen wir dann in den fünfziger Jahren in Basel und Freiburg und 1372, wahrscheinlich nach Heinrichs Tode, wiederum in Gmünd um den Bau weiter zu führen.

Der Chor ist sehr bedeutsam für die weitere Entwicklung der süddeutschen Gotik. Die Strebepfeiler sind nach innen gezogen und in die sich dadurch er-

gebenden Nischen sind Kapellen gelegt, die die halbe Höhe des Umgangs und des Chorhauses erreichen. Das innere System des Chors ist zweigeschossig. Die Fenster — die oberen vier, die unteren sechsteilig — fallen durch ihre Breite auf. Aus dem französischen Stil ist nichts mehr übernommen als die Kapellen und diese eingedrückt in die Wand, zum Füllsel herabgesetzt, wirken hier nur mehr als schwaches Überbleibsel. Schon herrscht der Gedanke, Chor und Langhaus organisch als einen Einraum zu gestalten. Ein Gedanke, der sich unter schwierigen Umständen durchsetzen mußte; denn in den Schiffen an der Grenze von Chor und Langhaus standen zur Zeit der Erbauung zwei Türme, die Reste eines älteren kleineren Gotteshauses, die wohl lediglich der Pietät halber, in in den Bauhüt eingezogen wurden, um über ein Jahrhundert lang — 1497 stürzten sie ein — die bauliche Idee des neuen Werkes zu stören.

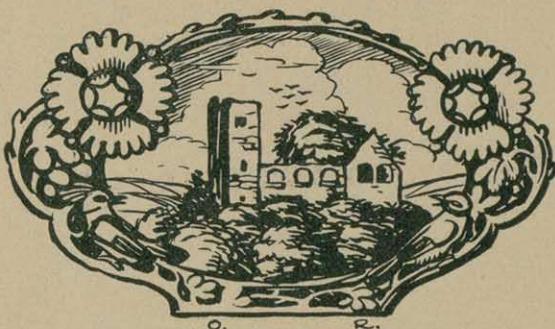
Wir kehren nach St. Sebald zurück. Der Ostbau ist 1361—77 offenbar unter dem Eindruck der Smündner Heiligkreuzkirche entstanden, ebenso wie die Skulpturen und der architektonische Aufbau des „Schönen Brunnens“ von Meister Heinrich, dem Parler, in dem wir vielleicht auch ein Mitglied der weitverzweigten Familie Parler vermuten dürfen.

Der Gedanke, der in der Smündner Kirche aufdämmert, kommt im Ostchor von St. Sebald zu voller Klarheit. Aber dabei ergibt sich bereits ein neues System. Dieses System bricht zunächst mit der Zweigeschossigkeit, dem letzten Zugeständnis an das in der französischen Gotik gewahrte Horizontalprinzip. Die Fenster laufen von dem niedrigen Raffgesims bis zur Höhe des Gewölbes hinauf, ihre Wimperge überschneiden die Brüstung des Daches. Die Pfeiler sind nach außen gezogen, so daß innen kein Raum für Kapellen bleibt. Eine einheitliche großzügige Raumverteilung läßt vor dem überwältigenden Gefühl der Monumentalität jedes andere verstummen. Der Westbau mit seinen engauffstrebenden, in der Höhe von mildem Licht besonnten Formen, steigert im jähnen Gegensatz den Eindruck. Der Greis neben dem Jüngling. Dort einer, der einst wild auffschrie in heißer Sehnsucht, steingewordene Qual; hier einer, der sich breit und gewaltsam reckte, steingewordene Kraft, steingewordene Mannhaftigkeit. Noch sind alle Formen Gotik; aber die Sprache des Raumes redet schon von Zeiten, in denen die Gotik überwunden sein wird. Über solchen Raumkompositionen mochten den Meistern die ersten Ideen neuer Möglichkeiten aufgedämmert sein, die zu Renaissance und Barock führten.

Die Sebalder Ostkirche bietet an Formen keine Bereicherung mehr, sondern bewußte Verarmung, erreicht durch rücksichtslose Vereinfachung. Sie weist durchaus nicht den Weg zu dem reichen Typus der Spätgotik, sondern vielmehr zu den strengen evangelischen Saalkirchen des 16.—18. Jahrhunderts.

Wir haben die Entwicklung ihres Baugedankens verfolgt von den karolingischen Gruftkirchen, aus denen sich der Umgang entwickelte, bis herauf in in die hohe, reiche Gotik. Es gewährt einen eignen Reiz, von einem Bauwerk ausgehend, vorwärts und rückwärts in die Zeiten hinein den Zusammenhängen

nachzufolgen, die gelösten Glieder gleichsam zu einer Kette zu verschlingen. Dann steigt, in seiner tiefen Bedeutung von uns erkannt, des einzelnen Meisters Werk in reicherer und froherer Schönheit vor unsren Augen auf.



Der Küfer von Waldenhausen.

Zu Waldenhausen mit emsigem Schlag
 Da klopft der Küfer bei Nacht und bei Tag.
 Schon quillt aus schwelender Traube der Wein;
 Das Fäß soll morgen vollendet schon sein.
 Die Abendglocke durchtönt schon den Grund,
 Da spricht der Küfer mit zornigen Mund:
 „Was schert mich Sonntag! Was schert mich die Nacht!
 Ich ruh den Tag, der mein Fäß mir vollbracht!“
 Mit Macht er Hammer und Meißel dann schwingt,
 Daz durch die Gassen es schallend erklingt.
 In Orten hell schon das Morgenrot glüht,
 Der Küfer immer noch wacker sich müht.
 Schon lädt die Glocke zum Kirchgang ihn ein:
 „Erst muß das Fäß noch vollendet mir sein.“
 Er hört nicht Glocke, Gebet und Gesang,
 So laut der Hobel und Hammer ihm Klang.
 Wie fehr er hobelt und meißelt und schlägt,
 Die Arbeit nicht von der Stelle sich regt.
 Und sinnlos der Küfer nicht ißt und nicht trinkt,
 Bis tot beim Fäße zu Boden er sinkt. —
 Zu Waldenhausen im Dorfe mit Macht
 Klopft noch sein Geist jeden Samstag bei Nacht.
 Er klopft noch fort in den Sonntag hinein,
 Solang beim Dorfe gedeiht noch der Wein.
 Wenn einst im Tale kein Rebstock mehr grünt,
 Dann hat der Küfer den Frevel gefühnt.

Karl Hofmann.