

Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos. Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche

Die Marienkirche in Pirna ist eine dreischiffige spätgotische Hallenkirche über einem leicht unregelmäßigen Grundriss (Abb. 1).¹ Die Abweichungen resultierten wie so oft aus einer längeren Baugeschichte mit Planwechseln. Der Baukörper entstand in fünf Bauphasen (Abb. 2).²

Phase 1: Zunächst wurde vermutlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit einem Chor Neubau begonnen. Reste dieses Chorprojektes wurden auf der Nordseite in die spätere Umfassung integriert.

Die Nordwand und die ungewöhnlichen Strebpfeiler in den eingezogenen Chorwinkeln lassen einen dreischiffigen Hallenumgangschor vermuten. Bis 1460 wurden in der Region wenn überhaupt Hallenchöre mit Umgang errichtet. Gewisse Übereinstimmungen zeigt der 1457 geweihte Chor von St. Petri in Bautzen mit seinem schlichten Baukörper und dem asymmetrischen Südwestturm.

Phase 2: Im Jahre 1466 wurde in Pirna der Südwestturm begonnen und bis 1479 vollendet. Die ungewöhnliche Turmstellung inspirierte wahrscheinlich die entsprechenden Turmlösungen des Freiburger Domes und der Annaberger Annenkirche.

Phase 3: Anscheinend entschloss man sich nach dem Jahrtausendhochwasser des Jahres 1501 zum Neubau des Langhauses. Ab 1502 wurde Meister Peter Ulrich mit dem Bau beauftragt. Bis zu seinem Tod 1513 waren die Umfassungsmauern der vier westlichen Joche fertig und unter Dach.

Phase 4: Unter dem nachfolgenden Meister Markus Ribisch wurden von 1514 bis 1523 der



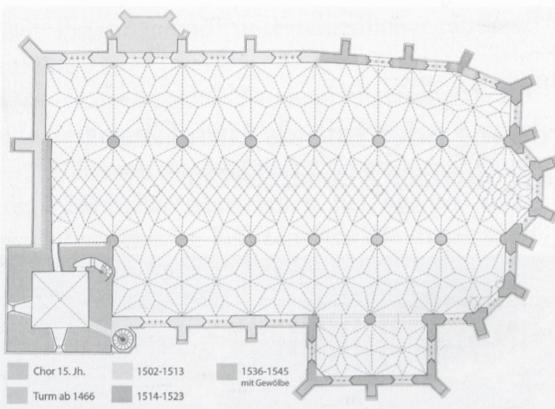
1. Marienkirche Pirna

südliche Sakristeikomplex und die Chorumfassung errichtet. Bemerkenswert ist, dass Ribisch im Chor das regelmäßige Maß der Westjoche (Abb. 4, A) nicht fortführte, sondern die Ostjoche etwas kürzer dimensionierte (Abb. 4, B), was zur Unregelmäßigkeit des Grundrisses beitrug. Ab etwa 1523 ruhte der Bau für einige Jahre.

Phase 5: Im Jahre 1536 nahm man die Arbeiten wieder auf. Bis 1539 kam der Chorkomplex

1 Dem Beitrag liegt ein Manuskript zugrunde, das in der von Norbert Nußbaum geleiteten Sektion »Ars versus ingenium: Normativer und schöpferischer Umgang mit Regeln in der frühneuzeitlichen Architektur Mittel-europas« im Rahmen des XXX. Kunsthistorikertages in Marburg 2009 vorgetragen wurde.

2 Umfassende Baumonographie mit ausführlicher Darstellung der Baugeschichte samt neueren Korrekturvorschlägen und Ergänzungen in: Albrecht Sturm (Hrg.), *Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna*, Pirna 2005.



2. Marienkirche, Bauphasenplan nach Sturm

unter Dach. Anschließend wurden unter Meister Wolff Blechschmidt die östlichen Freipfeiler errichtet und bis 1545 der gesamte Kirchenbau gewölbt. Die anschließende Ausmalung war inhaltlich vom ersten lutherischen Superintendenten in Pirna, Anton Lauterbach, konzipiert worden.

Die Unregelmäßigkeit der Grundrissdisposition hatte vor allem eine Ursache: Die Entscheidung von 1502, ein vollkommen neues Langhaus- und Chorkonzept zu beginnen. Grund hierfür waren nicht bloß die Bauunterbrechung und der Werkmeisterwechsel, sondern die äußerst dynamische Entwicklung der obersächsischen Baukunst um 1500.

Um 1500

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts waren in Obersachsen und in der Oberlausitz unter den Werkmeistern Arnold von Westfalen und Konrad Pflüger bedeutende Neuschöpfungen und beeindruckende baukünstlerische Innovationen gelungen. Vor allem die wölbtechnischen Ideen waren derart bahnbrechend, dass sich ein ambi-

tionierter Pfarrkirchenbau wie in Pirna diesen Entwicklungen nicht verschließen konnte.

Das anspruchsvollste und innovativste Projekt war vor 1500 neben der Albrechtsburg in Meißen zweifellos der Bau der fünfschiffigen Peterskirche in Görlitz. Der Langhausbau erfolgte größtenteils im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts. Ihr doppelgeschossiger Chor wurde – vielleicht mit Beteiligung Arnold von Westfalens – ab 1461 errichtet.³ Die Einwölbung und Vollendung der Kirche übernahm ab 1490 der Stadtwerkmeister Konrad Pflüger. Die Peterskirche erhielt ihr prächtiges Gewölbe in den Jahren bis 1497. Pflüger schuf ein extrem weit gespanntes Gewölbe mit reichen Sternnetzfiguren. Gewölbeform und Wölbtechnologie waren ein absolutes Novum und prägten nachhaltig die Baukultur in der Oberlausitz und in Obersachsen.

Als in Pirna die Baukampagne begann, folgte man diesen jüngsten baukünstlerischen Entwicklungen. Der neue triapsidiale Chorentwurf übernahm in vereinfachter Form die Lösung der Görlitzer Peterskirche. Ein Zwischenschritt zur Vereinfachung der Chorform war die Annaberger Annenkirche. Im Jahre 1499 war ihr Chor noch unter Leitung Konrad Pflügers begonnen worden. Im Unterschied zu Görlitz verschmolz Pflüger in Annaberg die Polygone stärker zu einer raumvereinheitlichenden Ostpartie aber ohne die Eigenständigkeit der Chorabschlüsse völlig aufzugeben. Der Pirnaer Chorabschluss setzte die räumliche Verschmelzung der Apsiden noch konsequenter durch. Nach Pflügers Tod übernahm Peter Ulrich von Pirna auch die Bauleitung in Annaberg.

Es lässt sich nur schwer beurteilen, ob bereits Peter Ulrich ab 1502 das spätere Gewölbe vor Augen hatte. Wahrscheinlich hielt er sich stärker an die Innovationen Pflügers. Die Gewölbeanfänger, die bereits mit den westlichen Umfas-

³ Stefan Bürger, Eine neue Idee zur Herkunft des Landeswerkmeisters Arnold von Westfalen, in: Staatliche Schlösser Burgen und Gärten und Kuratorium Schloß Sachsenburg (Hrg.), *Schlossbau der Spätgotik in Mitteldeutschland*, Dresden 2007, 43–52. – Stefan Bürger, Rezipierend und initiiierend. Die Baukunst Arnold von

Westfalen und ihre Neubewertung im mitteleuropäischen Kontext, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, Heft 4, 2008, 497–512.

⁴ Ernst-Heinz Lempert, *St. Marien Pirna*, Regensburg 1991, 11.

sungsmauern errichtet wurden, ließen gewisse Spielräume zu, so dass auch andere Figurationen möglich waren. Sehr gut zu den Anfängern passen die Gewölbefigurationen Konrad Pflügers aus der Görlitzer Peterskirche oder der Leipziger Thomaskirche. Mit ihnen hätten auch sehr leicht unregelmäßige Jochdispositionen kaschiert oder neutralisiert werden können.

Die Entscheidung zu einem neuen Gewölbe-konzept dürfte spätestens um 1542 mit der Errichtung der östlichen Freipfeiler gefallen sein, denn das homogene Mittelschiffgewölbe erforderte identische Maße in allen Jochen. Die Pfeilerstellung im Ostteil wurde nicht auf die Chorumfassung abgestimmt, sondern auf das Maß der Westjochs.

Bislang wurde der Entwurf Jorge von Maulbronn zugeschrieben. Neuere Untersuchungen favorisieren Peter von Ulrich als Entwerfer; meines Erachtens wäre vielmehr zu überlegen, inwieweit der das Gewölbe später ausführende Meister Wolff Blechschmidt nicht auch als Urheber in Frage käme.

Zum Gewölbe

Das Gewölbe der Marienkirche ist ein spätes Werk der obersächsischen Spätgotik und Teil eines zugleich vielfältigen und vollkommenen Raumkonzeptes. Ernst-Heinz Lemper beschrieb es folgendermaßen: »Die Ausführenden zeigten nicht ohne Wagnis, wozu diese zu einer besonderen Disziplin des spätgotischen Bauwesens gereifte Wölbkunst fähig war, wenn sie, scheinbar alle statischen Voraussetzungen beiseite lassend, die tragenden Rippen spielerisch zu einem Eigenleben erweckt, das mit dem Staunen des Betrachters rechnet.«⁴

Mit ›Disziplin‹ und ›Wagnis‹ sind jene Fähigkeiten des Werkmeisters angesprochen, die es ermöglichten, im Spannungsfeld zwischen normativer Regelbefolgung und künstlerischer Schöpfung zu agieren. Doch dieser scheinbar ›spielerische‹ Umgang war keinesfalls ein kinderleichtes Vergnügen, sondern eine außergewöhnliche intellektuelle planerische Leistung. Der Werkmeis-

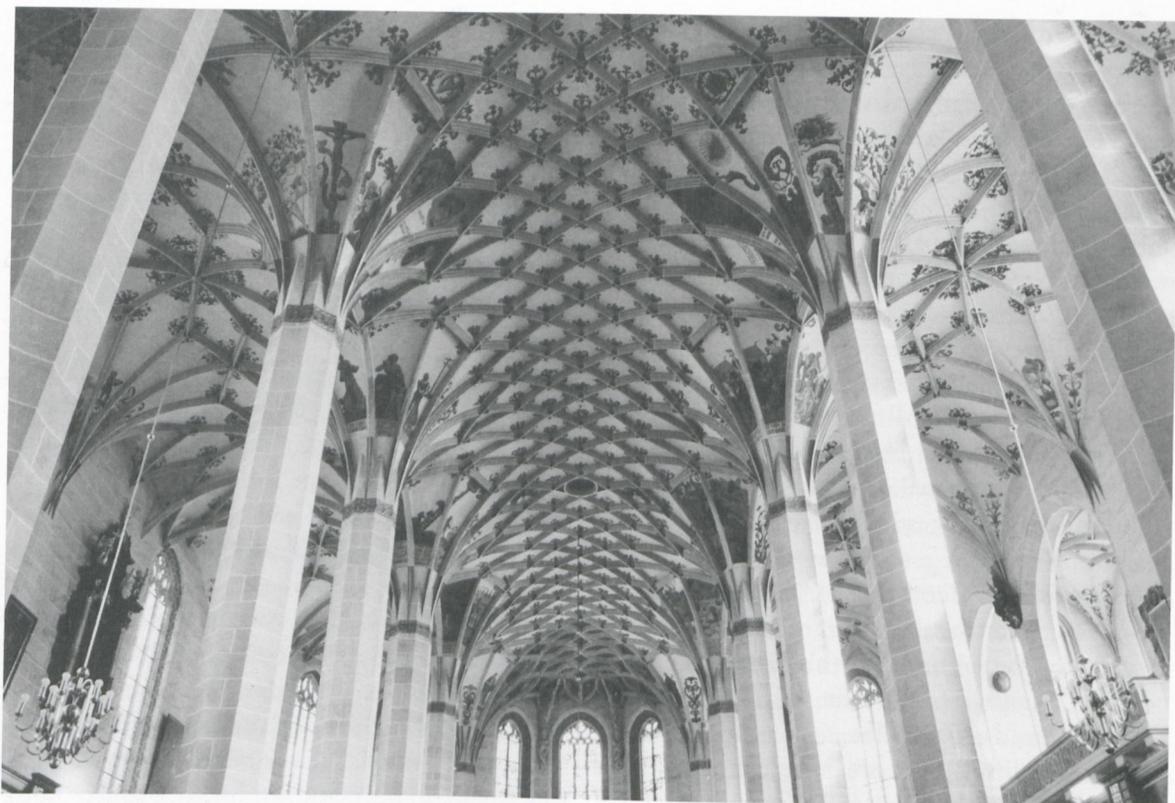
ter nutzte die konkrete, z.T. unregelmäßige Disposition des Grundrisses für eine bewusst inszenierte und klar kalkulierte Raumschöpfung.

Wie erwähnt wurde in der Ostumfassung der regelmäßige Jochtakt des westlichen Langhauses nicht fortgeführt. Das neu geplante sehr regelmäßige Rautennetzgewölbe besaß keine formalen Spielräume, um die Unregelmäßigkeiten im Gewölbeentwurf zu absorbieren. Doch dabei lag dem Meister nicht nur an einer regelmäßigen Wölbung in unregelmäßiger Umgebung. Er verschärfte die Planung, indem er nicht nur eine grundsätzliche Einheitlichkeit der Raumwirkung anstrebte, sondern eine vollkommene Konformität des Gewölbes in allen Jochen durchsetzen wollte. Das absolute Regellaß der Gewölbe-figuration kollidierte – wie zu erwarten – mit den Unregelmäßigkeiten des aufgehenden Mauerwerkes. Die schwierige Aufgabe des Werkmeisters bestand darin, zwischen der Wand und dem Gewölbe zu vermitteln. Im Rahmen seiner handwerklichen Möglichkeiten wären normalerweise nur leichte Modifikationen im Rippennetz nötig gewesen, um das Gewölbe an die Wände zu binden.

Doch diese Korrekturen – wie sie vergleichsweise ungeschickt bei der Einwölbung des Merseburger Domes erfolgten – hätten die Regularität empfindlich gestört. Solche Störungen wurden anscheinend als Makel in der beabsichtigten Ordnung empfunden. Die Unregelmäßigkeit der Disposition wäre nicht nur negativ auf die schöpferische Fähigkeit des Werkmeisters zurückgefallen, sondern stellte auch den Bau als Sinnbild göttlicher Ordnung in Frage.

Für den neuen Gewölbeplan hatte dagegen die Perfektion des Mittelschiffgewölbes oberste Priorität (Abb. 3). Und nur die identischen Interkolumnien der Freipfeiler ermöglichten diese paraktische Gewölbeform. Jede Maßdifferenz hätte unweigerlich zur ästhetischen Beeinträchtigung der Rippenfiguration geführt. Pfeilerdisposition und Figuration zielten daher im höchsten Maße auf die Sichtbarmachung der Maßgenauigkeit.

Das Problem der Unregelmäßigkeit wurde in die Seitenschiffe verlagert. Da das Mittelschiff in



3. Marienkirche, Gewölbe

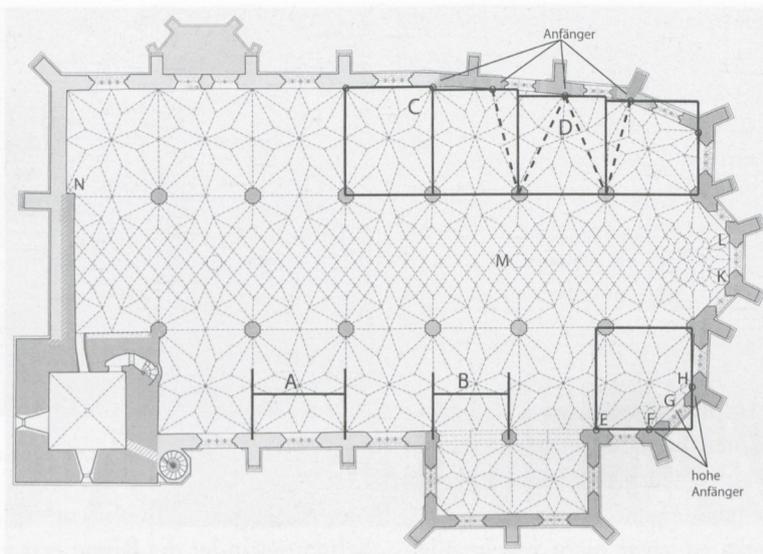
keiner Weise Maßdifferenzen kompensierte, verschärfte sich der Konflikt in den Seitenschiffen. Auf äußerst intelligente Weise ging der Werkmeister dem Konflikt von Konstruktion und Ästhetik dadurch aus dem Weg, dass er die Störungen selbst thematisierte. Trotz oder gerade wegen dieser Dissonanz entschied sich der Meister, die Unregelmäßigkeiten eben nicht durch formale Adaptionen im Gewölbe zu kompensieren. Er versuchte stattdessen auch hier die Regularität der Sternengewölbe soweit als möglich in allen Jochen durchzusetzen.

Im Nordschiff war dies besonders schwierig, da hier die älteren Teile im Ostbereich eine gravierende Störung verursachten. Strebepfeiler und Freipfeiler folgten jeweils einem eigenständigen Rhythmus, so dass hier von West nach Ost rechteckige Jochformate in triangelförmige Joche übergingen (Abb. 4, C und D).

Dessen ungeachtet hielt der Meister für die Rippenfiguration am rechteckigen Format fest.

Von den Freipfeilern ausgehend schuf er eine regelmäßige Wölbung mit Rautensternen. Die Grundform des Achtrautensterns war eine bewusste und sehr intelligente Wahl, da ihre zentripetale Form in der Diagonalen und der Transversalen ähnliche Rippenverläufe besitzt.

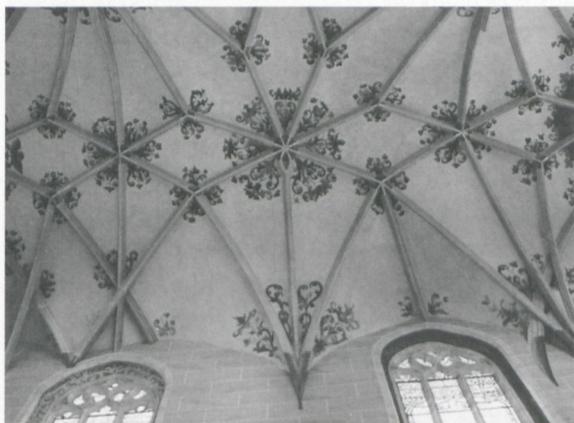
In den Ostjochen lösen sich die diagonalen Sternrauten zunehmend auf, da sie wegen der Fenster keine adäquaten Auflagepunkte vorfinden. Sukzessive gehen die tragenden Kräfte von den Rippen der diagonalen Sternrauten auf die der transversalen Rauten über. Jeder Rippenzug wird hinsichtlich der funktionalen Lastableitung und Ästhetik neu bestimmt (Abb. 5). Dabei wird vor allem von der Regelmäßigkeit des Rippennetzes im Scheitelbereich ausgegangen. Die seitlichen Rippenzüge wirken dann, als seien sie sehr willkürlich vom Jochzentrum nach außen geführt. Diese Willkürlichkeit ist aber werkmeisterliches Kalkül: Denn das Gewölbe musste ja von unten nach oben, also von der Wand her



4. Marienkirche, Grundriss: A und B Jochmaße, C sternförmige Wölbfiguren in regelmäßigen Formaten, D dreieckiges Jochformat, E Anfänger mit Luftrippe, F Anfänger mit Schlingrippenpaar, G hoher Anfänger mit Schlingrippenpaar, H Anfänger mit ›Hobelspan‹, K Wilder Mann, L Wilde Frau, M Himmelsloch, N Luftrippe mit Drachen

konstruiert und aufgebaut werden. Es bedurfte einer exakten Berechnung, an welcher Stelle, in welcher Höhe, in welchem Winkel und mit welcher Steigung jeder Rippenzug aus der Wand hervortreten muss, um zur regelmäßigen Binnenfiguration überzuleiten.

Die scheinbare Unordnung der Rippenführung an den Gewölbeanfängern der Nordwand ist also kein architektonisches Chaos, sondern das Ergebnis einer sehr rationalen Formbildung.



5. Gewölbe im östlichen Nordschiff



6. Gewölbe im östlichen Südschiff

stimmt werden. Dabei war der Werkmeister weniger um die Exaktheit des Anfängerbereichs, vielmehr um die Homogenität der Kappenformate und Kappengrößen bemüht. Im Extremfall musste der Wölbgrund der gemauerten Kappen die Rippenführung ignorieren, so dass einige Rippen – jene so genannten Luftrippen – keinen Verbund mit der Kappenmauerung erhielten. Die Farbfassung deutet an, welche Auflager als gestalterische Bezugspunkte zwischen der Wand und der Rippenfigur verstanden wurden.

Das Nordschiffgewölbe ist ein Beispiel dafür, wie in einer unregelmäßigen Umgebung durch die konsequente Anwendung werkmeisterlicher Ratio die Architektur ihre ganz eigene Form findet. Die architektonische Form ist zwar nicht regelmäßig, doch ihre Formbildung ist den Regeln gemäß.

Anders verhält es sich im Südschiff. Dort existiert im Ostbereich ebenfalls eine gewisse Unstimmigkeit zwischen den inneren Freipfeilern und den Strebepfeilern der Südwand (Abb. 4, E, F, G und H). Doch die Differenzen sind nur gering. Der Werkmeister musste lediglich marginale Korrekturen vornehmen. Es war ihm ohne weiteres möglich ein annähernd homogenes Rippensystem mit nahezu identischen Sternfiguren herzustellen. Das Problem der Homogenität lag im Südschiff woanders.

Schwierigkeiten bereitete der Polygonschluss. Die Südostwand des Chorabschlusses beschnitt das rechteckige Jochformat. Die eine diagonale Spitze der Sternfigur konnte dort nicht auf einem tief sitzenden Auflager beginnen, sondern musste oberhalb des Fensters in die Wand eingebunden werden. Dadurch wurde der Rhythmus von tief und hoch liegenden Rippenauflagern gestört. Im Chorabschluss gab es nun drei Sternzacken mit hohen Anfängern. Der Werkmeister hätte natürlich auch die Sternzacken der Polygonecken tiefer ansetzen können, doch dann wären stark verzerrte Kappen entstanden, die das Gewölbe unnötig verschattet hätten.

Stattdessen entschloss sich der Meister die falsche Taktung der Rippenanfänger gestalterisch zu kaschieren. Am südwestlichen Auflager (Abb. 4, E) löste er eine Rippe aus dem Verbund



7. Schlangenkopf der sog. Hobelspanrippe

des Anfängers. Mit einem freien, aber geraden Schwung findet die Rippe erst im oberen Bereich den Kontakt zum Wölbgrund.

Am folgenden Auflager (F) tritt auf dem Niveau der tiefen Anfänger ein Rippenpaar aus der Wand hervor. Es löst sich vollständig aus dem Mauerwerksverbund. Die beiden frei geführten Schlingrippen haben nur leichten Kontakt mit dem Gewölbe bevor sie sich überkreuzen und in abrupten Kappungen enden. Als architektonische Skulptur besetzt das Schlingrippenpaar jene Position, wo der Betrachter ein tief sitzendes Gewölbeauflager erwarten würde.

In der östlichen Polygonecke findet sich eine ähnliche Situation. Nur besetzt die Position hier nicht ein dekoratives reduziertes Rippenpaar, sondern eine Bauskulptur, die sich nur noch durch ihre Oberflächenform als Rippenprofil motivisch auf die Architektur bezieht (H).

Es handelt sich bei dem landläufig als ›Hobelspanrippe‹ bezeichneten Detail um eine Schlange oder Drachen als apothropäisches Symbol (Abb. 7). Die Wölbung des östlichen Südschiffs folgt einer festen Dramaturgie und thematisiert die künstlerische Freiheit des Architekten mit all ihren Facetten.

Während die erste einzelne Rippe trotz freier Formgebung ein Teil der Architektur bleibt, verstärken sich sukzessive die skulpturalen Anteile. Das Bogenrippenpaar behält zwar noch die konkrete architektonische Form bei und besetzt auch die konstruktive Position, doch ihre Los-



8. Hauptchorgewölbe mit »Wildem Mann« und »Wilder Frau«

lösung von der Architektur lässt sie bereits als baukünstlerische Zutat erkennen. Die Schlangens-rippe wird dann vollkommen frei entwickelt. Lediglich das Architekturmotiv des Rippenprofils prägt noch die Form der Bauskulptur.

Das südliche Gewölbe ist ein Dialog von architektonischer Struktur und bildnerischer Freiheit im Spektrum konstruktiver Ordnungsprinzipien und freier künstlerischer Gestaltung. Auf diese Weise führt der Werkmeister sich selbst als Schöpfer vor. Er führt vor Augen, wie sehr er in der Lage ist, sich von konstruktiven Zwängen zu befreien. Er ist nicht mehr bloß der Handwerker mit dem technischen Vermögen, Gewölbe zu bauen; er ist ein Raumkünstler, der die Technik beherrscht und es vermag, die architektonischen Konstruktionen für neue Gestaltungen zu instrumentalisieren.

Im Hauptchor setzte der Meister diese Wandlung von Architektur zur Skulptur fort: Am Übergang von der Wand zum Gewölbe befinden sich kräftige Äste mit figürlichen Darstellungen (Abb. 4, K und L). Die Figuren werden als »Wilder Mann« und »Wilde Frau« beschrieben (Abb. 8). Auf diese »ungehobelten« Darstellungen wird später noch eingegangen.

Es deutet sich bereits an, dass diese bildkünstlerischen Architekturdetails zu einem ikonogra-

phischen Konzept gehören. Dem Gewölbe der Pirnaer Marienkirche liegt die Idee des Paradies- und Himmelsgartens zugrunde. Architektur und Ausmalung wirken wie ein Wald, oder besser wie eine gepflegte Pergola (Abb. 3). Das verästelte Rippengeflecht setzt sich in dem stilisierten Blattwerk der Bemalung fort. Ein dichtes Blätterdach umfängt und schützt den Raum. An manchen Stellen ist dieses Blätterdach aufgerissen. In beiden Seitenchören öffnet es sich und gibt den Blick zum Himmel frei. Die Rippen lösen sich vom Wölbgrund, führen herab und bilden jeweils einen hängenden Schlussstein. Der Wölbgrund, in dem Fall das gemalte Himmelsgewölbe, schwebt frei über der strukturellen Architektur. Vor dem himmelblauen Grund schweben und tanzen Engel. Die Architektur unterstützt die illusionistische Öffnung des Himmelsgewölbes. Ursprünglich kam die Himmelssymbolik stärker zum Tragen, denn über 600 goldene Sterne schmückten die Kreuzpunkte des Rippennetzes.

Eine Öffnung in der Architektur als reale Verbindung zwischen oben und unten, als Sinnbild von Himmel und Erde, findet sich am Übergang vom Chorraum zum Langhaus. Ein kreisrunder Ringschlussstein umfängt das sog. Himmelloch (Abb. 4, M). An dieser Stelle geht die Architektur deutlich über eine passiv ikonische Funktion



9. Mittelschiffgewölbe mit sog. Himmelsloch und seitlichen Bildfeldern

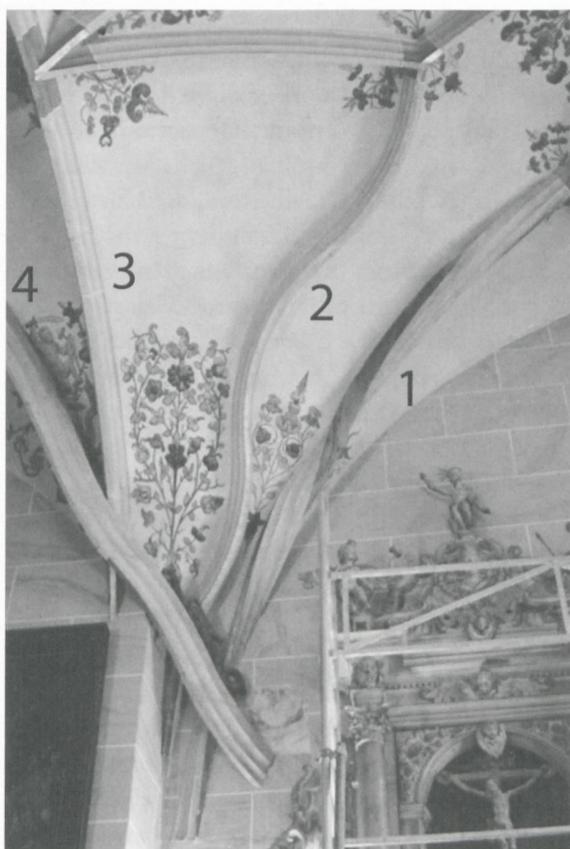
hinaus. Dort konnten im Zusammenhang mit liturgischen Passionsspielen Himmelfahrt oder Pfingstwunder inszeniert werden. Im Geschehen solcher aktiven Inszenierungen verlagerte sich das liturgische Zentrum vom Altarraum zur Mitte des Kirchenraumes. Dadurch veränderte sich auch der Betrachterstandpunkt.

Die neue Blickbeziehung und die besondere Bild- bzw. Kulissenfunktion wird von der Malerei unterstützt. Die Malerei verstärkt die rahmende Funktion des Gewölbes und markiert den Bühnenraum. Über den seitlichen Pfeilerköpfen sind hier ausnahmsweise je zwei Kappenfelder zu einem Bildfeld zusammengefasst (Abb. 9). Ihre Position berücksichtigt den Betrachterstandpunkt im Langhaus.

Die Bildszenen sind inhaltlich auf das interaktive Moment des Himmelsloches bezogen. An der Nordseite findet sich die alttestamentarische Darstellung des träumenden Jakobs, dem Zeugen der Öffnung des Himmels in der Vergangenheit. Auf der anderen Seite bildet das Jüngste Gericht als visionäre Darstellung der zukünftigen Öffnung und des offenbaren Eingangs in den Himmel den Gegenpol. Der auf dem Regenbogen thronende Christus übernimmt die Rolle des aktiven Vermittlers zwischen irdischer und himmlischer Sphäre. In der segnenden Hand Christi ist

zugleich der Zeigegestus auf das Himmelstor intendiert. Mit der Inszenierung der Himmelfahrt oder des Pfingstwunders wurde das Heilsgeschehen vergegenwärtigt und dadurch das Heilsversprechen gewissermaßen aktualisiert.

Das Himmelsloch ist der Ort größter architektonischer Regularität, als Sinnbild göttlicher Ordnung. Dem Betrachter sollte auf diese Weise die Nähe zum Himmelreich Gottes vor Augen geführt werden. Doch noch weit besser als durch die bloße architektonische Homogenität und Harmonie konnte diese Ordnung durch bewusste Kontrastierung zum irdischen Chaos potenziert werden. Es war das Ziel der Erbauer, bewusst Unordnung zu schaffen. Dabei musste sehr sorgsam darauf geachtet werden, dass sich die architektonisch inszenierte Unordnung sehr deutlich von der Unregelmäßigkeit einer schwierigen Raumdisposition unterschied. Das in der Architektur versinnbildlichte Chaos musste einem bildkünstlerischen Modell folgen. Die Darstellung von Chaos war gestalterischen Prinzipien unterworfen. Ein Prinzip war der Übergang: Nicht die Polarisierung, sondern die Interpolierung von Ordnung und Chaos mit ihren Zwischenstufen. Die Hierarchie folgte den Sehgewohnheiten vom irdischen Chaos zur himmlischen Ordnung, von unten nach oben, von außen nach innen.



10. Westjoch im Nordseitenschiff, Anfänge



11. Engel und Drachen

Im Gewölbeaufbau beginnt dies bereits im Hauptchorabschluss mit dem Astwerk und der Darstellung des Ungezähmten (Abb. 8). Ein Wilder Mann und eine Wilde Frau repräsentieren die regellosen Zustände am Beginn irdischen Daseins. Erst die göttliche Kraft, natürlich im Kirchenraum am stärksten am Hauptaltar spürbar, vermag dieses Chaos zu bändigen. Über dem Altar bricht die allegorisch-chaotische Struktur des Astwerkes in ein erstes Ordnungsstadium um.

Die maßwerkförmigen Bogenrippen bilden eine dynamisch vegetabile Zone, die trotz der Restschwingung ungezügelter Bewegungen eine neue Ordnungsqualität erkennen lassen. Das Gewölbe des Chorhauptes bildet den Grenzbe-
reich im Übergang zum klar geordneten Himmelsgewölbe, das seinen Ruhepol und spirituellen Mittelpunkt erst am Himmelsloch findet.

Am westlichen Ende des Mittelschiffgewölbes wird der Kampf zwischen Ordnung und Chaos auf andere Weise fortgesetzt. Hier fehlt die bändige Kraft Gottes, die Ordnung schafft und Klarheit verspricht. Von der Sonnenuntergangsseite her bedroht das teuflische Chaos die himmlische Ordnung. Die Symbolik des Ungezügelter übernimmt die Formgebung der Architektur. Eine Rippe (Abb. 10, Nr. 1) ist entgegen aller werkmeisterlichen Gewölbebauprinzipien um die eigene Achse geschraubt. Die Baukonstruktion des Gewölbes scheint außer Kraft gesetzt. Doch schon daneben verringert sich in der Rippe Nr. 2 der Zugriff des Teuflischen auf die Struktur des Himmelsgewölbes. Die Bogenrippe ist nur noch oszillierend im Verlauf. Die Scheidrippe Nr. 3 ist bereits wieder vollkommen im Formverlauf und markiert die Grenze zwischen Seiten- und Mittelschiff und zwischen Ordnung

und Chaos. Dieser Grenzkonflikt zwischen Gut und Böse wird durch die bildkünstlerische Ausgestaltung unterstrichen. Die wellenförmige Rippe Nr. 4 versucht diese Grenze zu unterlaufen. Auf ihrer Rückseite kriecht ein Drache empor und wagt den Angriff auf die himmlische Sphäre.

Der Drache ist es, der die Architektur durcheinander wirbelt und das Himmelsgewölbe zum Einsturz bringen will. Doch der Himmel ist gut gerüstet; ein Engel mit Krummsäbel hält Wache und wird den Drachen in die Flucht schlagen.

Schluss

Das Mittelschiffgewölbe ist eine Inszenierung göttlicher Macht: Auf der einen Seite die Vorführung ihres ordnenden Prinzips und auf der anderen Seite die Abwehr des Bösen und der Triumph der göttlichen Ordnung über das Chaos. Die künstlerische Umsetzung gelang nur im Zusammenspiel bildkünstlerischer und baukünstlerischer Mittel. Die Bedrohung göttlicher Ordnung ließ sich durch die Störungen werkmeisterlicher Ordnungsprinzipien im Gewölbebau versinnbildlichen.

Das heißt: Das ›ingenium‹ und Regularium des Gewölbeentwurfes bildete die Folie, um diese göttliche Ordnung abzubilden; mit der ›ars‹ und der künstlerischen Freiheit konnte dagegen schöpferisch in diese Entwurfsprinzipien eingegriffen werden. Die artifiziellen Deformierungen boten die Möglichkeit, auch den zerstörerischen Angriff auf diese Ordnung zu veranschaulichen.

Dieser Bildwert der Architektur gab den Ausschlag für die Disposition und Formgebung des

Mittelschiffs. Die konkrete Formwahl und werkmeisterliche Umsetzung war trotz handwerklicher Mittel in erster Linie ein künstlerischer Akt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieses Mittelschiffgewölbe grundsätzlich von den Seitenschiffgewölben. Dort bestand die Notwendigkeit die Unregelmäßigkeiten über normative Verfahren wieder in Regelmäßigkeiten zu überführen. Doch im Rahmen dieser konstruktiven Zwänge besaß der Werkmeister einen großen Spielraum künstlerischer Freiheit, den er bewusst auslotete: Entweder inszenierte er die Unregelmäßigkeit als ambivalentes Moment zwischen Regellosigkeit und Regelmäßigkeit oder aber er kaschierte die Unregelmäßigkeit durch vollkommen freie Gestaltungen, deren Formgebungen er aber unterschiedlich stark bestimmten Regeln unterwarf.

Darüber hinaus griff der Meister die Problematik auch in vollkommen regelmäßigen Partien auf, um deren gestalterisches Potential und ästhetischen Reiz in den Raum hineinzutragen. Im Zuge dessen blieben die baukünstlerischen Elemente nicht bloß artifizieller Selbstzweck, sondern es gelang, sie als ›Architekturbilder‹ mit Inhalt zu füllen.

In der intellektuellen Anwendung von handwerklichem Regemaß und künstlerischem Freiraum findet sich in der Pirnaer Marienkirche eher eine Verbindung von ›Ars et ingenium‹. Das Spannungsfeld zwischen ›Ars‹ und ›Ingenium‹ verweist auf die Schöpferkraft des Werkmeisters, der sich so selbstbewusst in Analogie zum Schöpfergott präsentierte und ihm in dessen Vermögen, Gutes aufzurichten und Schlechtes zu zerstören, nacheiferte.

Abbildungsnachweis: 1 Sturm (wie Anm. 2), 65. – 2 Sturm (wie Anm. 2), 36. – 3, 5–11 Stefan Bürger. – 4 Stefan Bürger auf der Grundlage des Grundrisses nach Sturm; vgl. Abb. 2.