

Die Himmelfahrtskirche in Most/Brüx zwischen böhmischer und sächsischer Baukultur – Weiterführende Überlegungen zu den Erkenntnissen von Heide Mannlová¹⁸⁶

Stefan Bürger

I. ZUR LOKALEN BAUORGANISATION IM VERHÄLTNIS ZU SÄCHSISCHEN BAUHÜTTEN

„Unter den komplizierten Verhältnissen, unter denen die Meister und Poliere wechselten und bei der großen Anzahl der Steinmetzen kann man allerdings nicht Heilmann allein den Stil und die Form aller architektonischen Glieder der Kirche zuschreiben. Sicher ist, daß zwar dauernd das grundlegende Projekt Heilmanns eingehalten wurde, jedoch die Analyse des Stils zeigte eine Reihe von Unterschieden, die nur mit der Teilnahme anderer Architekten in den einzelnen Bauetappen zu erklären sind, da die Einweihung der Kirche erst im Jahre 1594 bekannt ist.“¹⁸⁷

Diese ‚komplizierten Verhältnisse‘ wären deutlich einfacher, wenn man davon ausgehen könnte, dass die Hütten in Most/Brüx (im Folgenden hier nur Most), Annaberg oder Prag ähnlich organisiert waren. Nehmen wir an, die Bauhütte in Most würde (nur) eine Hierarchie von Werkmeister-Parlier-Gesellen aufweisen. Wer wäre dann für die Beschaffenheit und den Stil einer Konsole verantwortlich: der planende Meister, der Parlier, der den Gesellen komplizierte Werkstücke aufriss, oder der Geselle, dem evtl. die Gestaltung der Steinoberfläche überlassen wurde?

Die Hütten in Prag, Annaberg und Most waren grundverschieden aufgebaut. In Prag gab es ein ‚Hofbauwesen‘, eng an den König gebunden. Die Meister besaßen höfische Privilegien und gestalterische Freiräume. Es ist möglich, aber eher unwahrscheinlich, dass Jakob Heilmann in Prag bereits fest als höfischer Werkmeister auf Lebenszeit

¹⁸⁶ Grundlegend bzw. mit weiterführender Literatur: NEUWIRTH 1892; als Vortrag NEUWIRTH 1896; MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989; BURKHARDT 2004, S. 175–181; MYŠIČKA 2006; KUTHAN 2013, bes. S. 326–355.

¹⁸⁷ MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 121.

bestallt worden war.¹⁸⁸ Jakob selbst berichtet, er habe *In manlichen dinsten bey kongen / Fursten Herren geistlich vnnd weltlich* gestanden.¹⁸⁹ Die Prager Anstellungsverhältnisse sind jedoch zu wenig bekannt, um einschätzen zu können, ob Jakob dort bestallt und besoldet (und bereits höheren Standes?) war oder als Lohnarbeiter (evtl. Parlier oder Kunstdiener mit Wochenlohn) aus den Diensten ausschied, als ihm die Bestallung durch Herzog Georg angeboten wurde. Wäre er in Prag fest bestallt gewesen, wäre zu fragen, ob der Dienstherr ihn überhaupt freigestellt hätte. Mit Dienstantritt in Annaberg stand Jakob in Diensten des sächsischen Landesbauwesens. Er war Herzog Georg verpflichtet, in dessen Herrschaft Bausachen zu erledigen: den Weiterbau der Annenkirche oder die Arbeiten auf der Albrechtsburg. Es ist erstaunlich, dass ihm gestattet wurde, die Planung für die Kirche in Most zu übernehmen. Ihm war sicher nur erlaubt, die Planungen für Most von außen zu unterstützen, etwa so wie sich Jakob auch an der Gewölbeplanung für St. Marien in Zwickau beteiligte.¹⁹⁰ Es muss vor Ort in Most einen verantwortlichen Werkführer gegeben haben, der die Verantwortung trug: Dieser konnte dort allerdings unter der Berufsbezeichnung ‚Werkmeister‘ oder ‚Parlier‘ angestellt sein. Dies betrifft die Frage, wie in Most die lokale ‚Bauhütte‘ organisiert war.¹⁹¹ Die Stadt verfügte seit 1499 über das Patronatsrecht, die Kirche war aber der Meißner Diözese und dem Freiburger Dechanat untergeordnet.¹⁹² Und da die Bürgerschaft von Most durch Zustiftungen Finanzhilfen anderer Städte, des Adels und der Kirche in Anspruch nahm¹⁹³, musste sie möglichst über eine Ämterstruktur und Kontrollmöglichkeiten verfügen, um die vielen Teilhabeinteressen zu kanalisieren: Zu diesem Zweck wurden mehrere Kirchenväter/Verweser berufen, um das Baugeschehen zu überwachen.

Durch das von 1517 bis 1519 geführte Rechnungsbuch wird deutlich, dass der Rat über Einnahmen und Ausgaben verfügte und den Kirchenvätern regelmäßig Mittel zum Kirchenbau überstellte. Diese Geldzuweisungen waren im Umfang geringfügig und dürften Ausgaben betroffen haben, die die Kirchenväter wöchentlich benötigten und/oder verauslagt hatten. Es war keinesfalls so, dass die Kirchenväter größere Summen ausbezahlt bekamen, um die Baukasse (*fabrica*) selbständig zu verwalten. Die Abrechnungen wurden über die Stadtkasse abgewickelt. Damit blieb die Kontrolle des Bauprojektes eng an den Rat gebunden; d.h. die Position der Kirchenväter war offenbar vergleichsweise schwach. Anders als bspw. in Zwickau scheint der Rat jedoch kein Stadtbauwesen eingerichtet zu haben: Es wurde kein ‚Rats-/Stadtwerkmeister‘ berufen und besoldet, der als Amts- und Standesperson den Bau überwachte. Die ‚Bauhütte‘ vor Ort arbeitete unter Aufsicht des Rates.

188 Zu den diversen Rollen der Werkmeister und dem sächsischen Landesbauwesen: BÜRGER 2009a, S. 18–36 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5145/>); BÜRGER 2009b, S. 59–65 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5146/>).

189 Brief Jacob Haylmann vom 16. Juni 1518, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 8746/2, fol. 13r; vgl.: Quelle Nr. 38 und BAUER, LAUTERBACH 2020, S. 345 und 198–214.

190 BÜRGER 2007, Bd. 1, S. 285–289; BÜRGER 2013b, S. 366–369, hier Kat.-Nr. 140 (mit falsch zugeordneter Abb. von Kat.-Nr. 139, S. 367) (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5196/>).

191 Zu den bauorganisatorischen, rechtlichen und finanziellen Strukturbedingungen: MYŠIČKA 2006; KUTHAN 2013, S. 9–35.

192 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 120.

193 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 120.

Eine Schlüsselfunktion hinsichtlich der Frage nach der Werkmeisterschaft in Most besitzt seit langem folgender Eintrag vom 9. April 1518: *It[em] wyr hab[en] noch befel der hern meist[er] jocuff polirer vo[n] sant anne[n]bergk zu geschencke geb[e]n, das er dy visyrunge der kirch[e]n baw gemacht vnnd keyn brux zu kome[n] den baw anzug[e] freytag noch osternn ym geb[e]n 8ss [schock].*¹⁹⁴ Daraus geht hervor, dass der Bau auf Befehl der Ratsherren geschah. Sie besaßen die juristische und administrative Gewalt und sie lenkten die Finanzen. Zudem wird ersichtlich, dass Jakob Heilmann als externer Planer beauftragt worden war. Mit dem Eintrag wurde eine Sonderleistung verbucht, darunter ‚Geschenke‘, was als Sonderzuwendung auf ein außergewöhnliches, d.h. außervertragliches Verhältnis hinweist. Meister Jakob, in Annaberg fest besoldet, konnte nur für die Anfertigung einer Visierung gewonnen werden und für eine Ortsbegehung, um zu besprechen, wie der Plan auszuführen sei. Eine Anstellung als Werkmeister lag nicht vor: Jakob erhielt keine quartalsweisen Soldzahlungen, keine Wochenlöhne oder tageweise Vergütungen.

Was den lokalen Baubetrieb anbelangt, war Jakob nicht der Werkmeister. In Analogie zu Zwickau wäre darauf hinzuweisen, dass dort an St. Marien immer wieder auswärtige Meister (Arnold von Westfalen, Peter Ulrich von Pirna, Simon von Freiberg, Jakob Heilmann usw.) nach Zwickau gerufen oder aufgefordert wurden, den Kirchenbau zu begutachten, Maßnahmen vorzuschlagen, Pläne anzufertigen, Ratschläge zu erteilen; z.B.: *meist[er] arnolde zuvortrinck[en] das er alher geczogen ist und den thorm besehen und Rat gegeben wy man den thorm und[er]fahen sal.*¹⁹⁵ Dennoch gelten in Zwickau weiterhin die lokalen Meister wie Nickel Eichhorn oder Caspar Teicher als für den Bau(entwurf) verantwortliche Werkmeister. In Zwickau existierte spätestens seit dem frühen 16. Jahrhundert ein Stadtbauwesen mit einem Ratswerkmeister als Kopf der Aufsichtsbehörde. Später wurde für St. Marien Meister Nickel Hofmann aus Halle als auswärtiger Spezialist hinzugezogen, um den Chor neu einzuwölben (ab 1563). Unter ihm arbeitete dessen Bruder Philipp Hofmann als ‚Parlier‘ in Funktion des werkführenden Meisters, als Leiter der Bauhütte vor Ort.¹⁹⁶ Es ist vorstellbar, dass an der Durchführung eines Bauwerkes drei Werkmeister beteiligt waren: ein Ratswerkmeister (bestallt, als Kopf der Baubehörde), ein externer Werkmeister (bspw. im Geding, als Entwerfer), ein werkführender Meister (mit Wochenlohn, als Leiter der lokalen Hütte); zudem ein oder zwei Parliere.

In Most dürfte die Bauorganisation ähnlich gewesen sein, wie in Zwickau oder Görlitz, Städte in denen die Räte Großprojekte besorgten und in denen ähnliche politische Verhältnisse als Ratsgemeinden (ohne fürstliche/bischöfliche Hoheit) bestimmte administrative Strukturen bedingt hatten. Anders als dort scheint es in Most aber keinen Ratswerkmeister gegeben zu haben, jedenfalls weist das Stadtbuch keine Soldzahlungen aus und es werden auch keine Werkmeister mit übergeordneten Kompetenzen erwähnt. Der Meister war dem Rat und den Kirchenvätern nachgeordnet und wurde aus diesem Grund in den Quellen ‚nur‘ als ‚Parlier‘ geführt. Diese Bezeichnung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser wohl als werkführender Meister die

194 Eintrag vom 9. April 1518 im Stadtbuch von Brüx/Most 1517–1519, fol. 79v; vgl.: MYŠIČKA 2006, S. 136.

195 Stadtarchiv Zwickau, Marienkirchenrechnungen III Z⁴K, Nr. 70, Bd. 1: 1441–1489, hier: 1476, fol. 30r.

196 MRUSEK 1972.

Bauverantwortung, auch die Ausführungsplanungen vor Ort zu besorgen hatte. Diese Bezeichnung des ‚Parliers‘ lässt danach fragen, wer dann der vorgesetzte Werkmeister gewesen war: Dabei muss es diesen nicht gegeben haben und gab es in Most wohl auch nicht. Dennoch wird Jakob Heilmann mal mehr, mal weniger als für den Bau(entwurf) verantwortlicher Meister behandelt und das hat Gründe: Zum einen ist auffällig, dass Jakob ausgerechnet bei der Grundsteinlegung am 20. August 1517 zugegen war und ihm offenbar eine wichtige Rolle zufiel, zum anderen fertigte er die grundlegende Visierung; zumindest sind weitere Ausgaben für Visierungen nicht verzeichnet.

In Bauverläufen, wie jenem in Most, war es möglich und sinnvoll, dass je nach Baustufe, die Strukturen den Bauaufgaben angepasst wurden: In Görlitz wurde bspw. ab 1490 der Weiterbau der Peterskirche in die Hände des Stadtwerkmeisters Konrad Pflüger gelegt.¹⁹⁷ Am Bau selbst arbeiteten zwei Werkmeister, um die Wölbung vorzubereiten. Als es an die Einwölbung ging wurden neue Verträge geschlossen und neue Verhältnisse geschaffen. Konrad Pflüger wurde als Spezialist und Werkmeister verdingt, die bisherigen Werkmeister ihm als ‚Parliere‘ zugeordnet. Mit der Herabstufung von Werkmeistern zu Parliern ging kein standesmäßiger Abstieg einher, sondern eine spezifische Anpassung der Befehlskette an die Bauaufgabe.

Für Most wäre von einer üblichen Aufteilung der Arbeiten – in Entwurf, Ausführungsplanung und Bauausführung – auszugehen, die es dem entwerfenden Architekten ermöglichte, an mehreren Arbeiten gleichzeitig teilzunehmen.¹⁹⁸ Insofern wäre es denkbar, dass wenn Jörg/Georg von Maulbronn in den Baurechnungen (1517–19, 1520–21, 1530–32) als ‚Parlier‘ auftaucht, er die lokale Werkführung innehatte und die Hauptverantwortung für das gesamte Bauvorhaben trug.¹⁹⁹ Und gerade weil Jakob in Annaberg aufgrund seiner fürstlichen Bestallung nicht abkömmlich war, wäre es geradezu folgerichtig, dass bereits 1518 (nicht erst nach Jakobs Tod 1523/24) die Bauleitung Jörg von Maulbronn übertragen wurde, der bis 1531 in Most arbeitete und dem sicher viele Detaillösungen zugeschrieben werden können.²⁰⁰ Ob Jörg von Maulbronn das ausgeführte Gewölbe plante, so wie Jakob Heilmann auch in Annaberg nicht den Plänen von Konrad Pflüger oder Peter Ulrich folgte, ist denkbar, jedoch durch die Quellen nicht zu belegen. Vermessungen können klären, wie eng die Figuren und vor allem die dazugehörigen geometrischen Verfahren mit den Formen und Verfahren anderer Gewölbe aus der Hand Jakob Heilmanns verwandt sind.²⁰¹ Über die bloße Anschauung lässt sich ein ‚Personalstil‘ und die Autorenschaft leider nicht nachweisen.

II. ZUM STILWANDEL IN DER KIRCHE ZWISCHEN SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE

„Was für eine Rolle gerade das unterschiedliche Baumaterial in der Baugeschichte der Kirche in Most spielte, bestätigt die Analyse der Steinmetzzeichen, die, chronologisch

197 BÜRGER 2002, S. 27–42 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5149/>); BÜRGER, WINZELER 2006, S. 75–89.

198 Vgl.: MANNLOVÁ 1969a, S. 19.

199 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 120.

200 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 121.

201 BAUER, LAUTERBACH 2020, S. 198–214.

*geordnet, zur Erkenntnis des Verlaufes der Bauarbeiten und der eigentlichen Einwölbung des dreischiffigen Kirchenraumes beitrug. Diese Analyse konnte den Bau klar in die ältere spätgotische Sandstein-Bauetappe, aus der wir die Rechnungen bis zum Jahre 1532 kennen, in die jüngere gotische und in die Renaissance-Bauetappe, in der Plänerkalkstein benützt wurde, aufteilen.*²⁰²

Auf den ersten Blick wirkt die Zugehörigkeit von Steinmetzzeichen, Steinvarietäten und Baukampagnen schlüssig. Doch vor dem Hintergrund der Verhältnisse in Annaberg ist zu fragen, ob diese Ergebnisse überprüft werden müssten: Für das Rechnungsjahr 1519/20 lässt sich nachweisen, dass an St. Annen zwei ‚Bauhütten‘ arbeiteten: eine im Steinbruch bei Chomutov/Komotau, eine auf der Baustelle vor Ort. In den Steinbruch erging ein separater Bauauftrag, um Rippenstücke für die Wölbung herzustellen. Zur gleichen Zeit fertigten die Werkleute in Annaberg andere Bauteile. So die Gesellen alle ihre Steinmetzzeichen einschlugen, würden wir zwei Gruppen von Zeichen nachweisen können und wären geneigt, diese unterschiedlichen Kampagnen zuzuordnen. Das Problem würde sich verschärfen, wenn zudem die Baustelle in Annaberg noch mit anderem Werkstein beliefert worden wäre. Ab 1518 war zudem der Annaberg Hüttenstreit im Gange, weil der Bildhauer Franz Maidburg mit der Erlaubnis Jakob Heilmanns Steinmetzen zur Anfertigung der Emporenreliefs beschäftigt hatte. Die Werkstatt arbeitete in Freiberg. In Annaberg könnten somit drei separate Trupps gefertigt und ihre Zeichen als Gruppen hinterlassen haben – im Zuge einer Baukampagne. Es wäre somit nicht nur zu schauen, welchen Steinmetzzeichen sich gruppenweise scheiden lassen, sondern welche Planungs-, Fertigungs- und Montagezusammenhänge sich – trotz diverser Werkleute, trotz verschiedener Materialien, trotz unterschiedlicher Stilauffassungen – nachvollziehen lassen.

An dieser Stelle muss sich die Frage anschließen, ob sich eine strikte Trennung von einer spätgotischen und einer renaissanceenen Baukampagne mit zuzuordnenden Meistern und Steinvarietäten Sandstein/Plänerstein aufrechterhalten lässt.²⁰³ Hier wäre insbesondere auf die an den Bauteilen zu beobachtende – und für die Mitte des 16. Jahrhunderts übliche – Kombinatorik von diversen Manieren hinzuweisen: scheidrechte+gewundene Rippen; scheidrechte+tordierte Rippen; Astwerk+Palmettenkonsole an der Spirale; gekhlte+säulenhafte Schäfte in den Abhänglingen; lombardische Säulen+Maßwerk an der Empore; Maßwerk+Renaissancenischen mit Putten; Aktanthusblätter+Maßwerk; Stabwerk+Perlstab am sphärischen Wendelsteinportal; gekhlte+astwerkförmige Basen am Portalstabwerk; Rippenwerk+korinthisierende Konsole; antikische Bildnismedaillons+Rippenwerk; Maßwerk+Diamantierung am Südwestwendelstein; usw. Eine polarisierende Trennung nach ‚Stilen‘ ist auch in der Kirche in Most nicht möglich und nicht sinnvoll.²⁰⁴ Die in Most beteiligten Meister waren mit etlichen Gestaltungsmöglichkeiten (Manieren) vertraut und reihen sich in die Riege versierter böhmisch/sächsischer Meister ein: Benedikt Ried, Jakob Heilmann, Andreas Günther, Bastian Binder, Paul Speck, Konrad Krebs, Nickel Grohmann, Nickel Hoffmann, Wolf Blechschmidt u.v.m. Doch wie lassen sich die Werkgruppen, die von unterschiedlichen Meistern verantwortet sein könnten, voneinander scheiden und beurteilen? Wie könnte die bauorganisatorische Struktur

202 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 121–122.

203 Vgl. MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 122.

204 BÜRGER 2010 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5192/>).



1 Himmelfahrtskirche Most, umlaufende Empore. © Thomas Bauer 2010.

in Most gewesen sein, um das Zusammenspiel von Bau- und Bildkunst zu koordinieren? Für die Fertigung bspw. der Emporen wären drei Szenarien denkbar:²⁰⁵ **[Abb. 1, 2]**

1. Es könnte eine lokale Bauhütte gegeben haben, deren Personal wechselte: Erst gab es einen Meister samt Gesellen, der in spätgotischen Formen bewandert war und Teile der Empore fertigte, während ein nachfolgender Meister mit anderen Mitarbeitern die Renaissanceanteile und -bildwerke schuf. Dagegen spricht zum einen, dass ein Werkauftrag wie eine Empore zumeist recht schnell konzipiert und realisiert worden sein dürfte. Dagegen spricht auch, dass sich in den (spätgotischen/deutschen) Maßwerkbrüstungen auch Dekorelemente wie Rosetten oder dergleichen (der Renaissance/welschen Manier) finden lassen. Zudem hat es den Anschein, als wären einzelne trennende (lombardische/welsche) Kandelabersäulen mit den Maßwerken als Einheit gefertigt worden. Die ‚Stiltrennung‘ ließe sich nicht zwei Personengruppen zuweisen, sondern die Brüstungen wären als ‚Synthese von Manieren‘ zu würdigen; im Sinne der Versiertheit einer Werkgruppe, Bau- und Bildwerke mit unterschiedlichen Formensprachen zu fertigen.

2. Es könnte wie in Annaberg zwei parallel arbeitende Werkstätten gegeben haben, die es jeweils vermochten, Bauteile und Bildwerke manierenreich herzustellen: Eine ‚Hütte‘ könnte die Architekturteile wie trennende Säulen, Maßwerkfelder und Brüstungsprofile

205 Zu den Emporen ausführlich: KLUCOVÁ 2017, S. 28–30.



2 Annenkirche Annaberg, seitliche Emporen. © Stefan Bürger 2018.

gefertigt haben, und eine Bildhauerwerkstatt die Bildreliefs. Dafür spricht, dass es womöglich zwischen beiden Werkgruppen Abstimmungsprobleme gab, so dass die gestalterische Vorgabe, die Bildfelder jeweils seitlich durch Nischen mit Engelsputten abzuschließen und durch vorgestellte Kandelabersäulen abzugrenzen, nicht konsequent eingehalten werden konnte. Es kam eventuell im Montageprozess zu situativen Anpassungen. Es sei denn, man liebt diese Anpassungen bzw. Unregelmäßigkeiten als gestalterische Absicht: Vielleicht sollten die Bildfelder ja so wirken, als wären sie z.T. Fenster, also Öffnungen der Brüstung, oder Bildfelder vor der Brüstung, gewissermaßen dem Maßwerkband aufgeblendet worden, welches wiederum hinter den Kandelabersäulen hindurchläuft. Durch diese Schichtung entstand anders als in Annaberg große, räumliche Tiefe. Das spätgotische Maßwerkmuster – das Gotische/Teutsche – wäre dann als tragendes, als bindendes und trennendes Medium der narrativen Bildfolge zu werten.²⁰⁶ – In diesem Zusammenhang wäre auch zu fragen, ob im Bildrelief der Ehebrecherin die Werkmeisterdarstellung links von den Bildhauern gefertigt wurde, so dass Bildnis samt Wappen auf eine entsprechende Stiftung des Werkmeisters hinweisen könnte. Das Bildnis wäre dann nicht zwingend als eine Art Signatur des Werkes zu deuten.

3. Es wäre auch denkbar, dass alle Teile der Emporenbrüstung in Werkgemeinschaft gefertigt wurden. Dafür hätte es durch die Bauorganisation ähnlich wie in Annaberg eine

206 Vielen Dank für den Hinweis an Thomas Bauer.

‚hoheitliche Oberaufsicht‘ geben müssen, die es so einrichtete, dass Steinmetze und Bildhauer an einem Werk zusammenarbeiten konnten. Entweder wären dann wie in Annaberg Steinmetzen in eine Bildhauerwerkstatt entsandt worden, um die Anfertigung der entsprechenden Teile zu unterstützen, oder ‚Bildhauer‘ (als hoch spezialisierte Steinmetze) wären in der Hütte vor Ort beschäftigt worden, um die Bildanteile herzustellen; wofür es in den Quellen keine Belege gibt. In diesem Fall läge die Werkaufsicht in einer Hand und in dem Fall wären Bildnis und Wappen als Signaturen des Werkes zu werten.

Gerade vor dem Hintergrund des Annaberger Hüttenstreits, der u.a. diese hoheitliche Frage der Zuständigkeit der Gewerke zum Streitgegenstand hatte, wäre auch für Most zu überlegen, inwieweit es zielführend ist, die ‚Händescheidung‘ allein nach Stil und/oder Steinmaterial vorzunehmen oder stärker auch nach werktechnischen Trennungen bzw. Verbindungen zwischen ‚Steinmetzkunst‘ und ‚Steinbildkunst‘ zu suchen.

III. ZUR ARCHITEKTUR ALS BEDEUTUNGSTRÄGER ZWISCHEN BAU- UND BILDKUNST

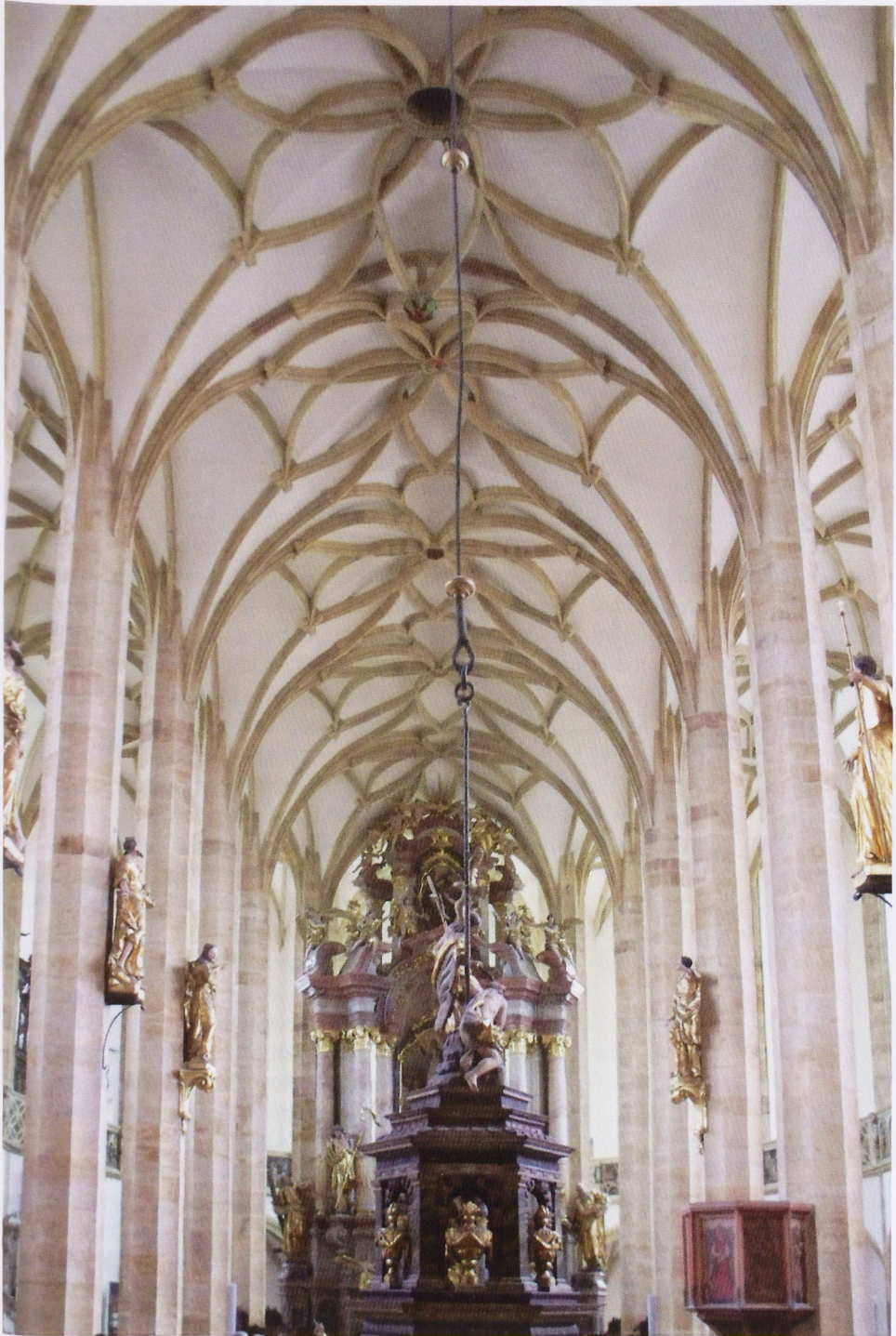
„Er [dieser Raumtypus] brachte eine vollkommene Vereinheitlichung des Bauwerkes, sowohl seines Raumes als auch seiner äußeren Gestaltung, unter einem einheitlichen breiten Dach und durchlaufenden Gesims, so daß eine solche Kirche ohne Turm einem groß angelegten Profanbau ähnlich wäre.“²⁰⁷

Wie für viele spätgotische Hallenkirchen leitete sich die Wirkung der Himmelfahrtskirche in Most, die Inszenierung und Hierarchisierung des Raumes, nur bedingt von älteren liturgischen und sakraltopografischen Konzepten ab: Chorraum und Sanktuarium wurden nach dem Vorbild der sächsisch/erzgebirgischen Hallenkirchen vom mittleren Raumkontinuum aus völlig zäsurlos fokussiert. Die nachgeordneten Seitenschiffe und Seitenräume bilden eine ikonisch und raumsoziologisch herabgestaffelte Umgebung des Kernraumes. Auffallend ist dabei, dass die Sozialordnung, verkörpert in den Umgängen, Kapellen und Emporen und größtenteils personalisiert durch die Zunft- und Familienwappen, dichter an die sakralen Hauptorte heranzurücken scheint. Die Heilsorte und ihre Stifter wurden dadurch keineswegs visuell ‚profaniert‘, ganz im Gegenteil wurde die Sozialgemeinschaft mit baukünstlerischen Mitteln eher ‚sakralisiert‘, da der gesamte Raum wie ein großer, nobler Chorraum erscheint. Besonders ist, dass von Westen her gesehen hinter den Wand- und Freipfeilern die Fenster als direkte Lichtquellen verborgen bleiben. Der Raum erscheint dadurch in Gänze weich modelliert, geradezu kontrastarm, und in all seinen Teilen – samt allen Akteuren – vom Licht durchdrungen.

Interessant ist zu sehen, welche Bedeutungen sich mit dem Bild des ‚Einheitsraumes‘ und seinen eingeschriebenen Elementen vermitteln ließen. Hierfür ist zu unterstellen, dass die Gestaltungen und Effekte – auch wenn sie erst oder gerade weil sie erst im Bauprozess ausformuliert wurden – gewollt waren. Die Anordnungen der Einzelelemente waren nicht zufällig und willkürlich, nicht ohne durchdachtes Ziel und durchdachte Funktionen.²⁰⁸ Folgendes ließe sich erkennen: Von den alles umfassenden Mauern her gedacht symbolisierte der Kirchenraum die ‚Gemeinschaft‘: die Gemeinschaft von gegenwärtiger Stadt, Nation und Reich und auch die Aufnahme dieser ‚Gemeinschaften‘ in

207 MANNLOVÁ RAKOVÁ 1989, S. 120.

208 Vgl.: MANNLOVÁ 1969a, S. 24.



3 Himmelfahrtskirche Most, Gewölbe gesamt. © Stefan Bürger 2014.

das Reich Gottes (*civitas dei*). In dieser Weise folgte die räumliche Inszenierung durchaus der älteren (katholischen) Tradition.

Beispielsweise wurde mit der Anlage der Seitenkapellen sichtbar, dass sich die Gemeinschaft aus kleineren Gruppen und Individuen zusammensetzte: Im Verlauf der Bauetappen erhielten etliche der Kapellenräume individuelle Gewölbe und wurden mit Wappen oder Zeichen personalisiert, um die Bedeutung des Einzelnen, der Gruppe, der Familie oder der Körperschaft auszuweisen. Mit den Wappen wurden die Räume signiert und die Teilhabe an der Kirche rechtskräftig dokumentiert und die damit verbundenen Memorial- und Rechtsansprüche, in Stein auf Dauer manifestiert, verewigt. In der Regel waren solche Stiftungen Standespersonen oder sozial herausgehobenen Körperschaften vorbehalten, und deren höherer Stand teilte sich entsprechend in den herrschaftlichen Emporen über den Kapellenräumen mit. Über dem umlaufenden Stand der Empore vereinheitlichte sich der Raum zusehends: Die Bau- und Wölbformen wurden homogener, die Figurationen geregelter und die Raumwirkung stringenter. Höhepunkt dieser ‚Nivellierung‘ war die Vorstellung, dass am Ende aller Zeit jedermann Aufnahme ins Himmelreich finden könnte – gleich welchen Standes. Symbolisiert wurde dies an zwei Höhepunkten im Raum: Über den Seitenschiffen bilden die Wölbungen die Sphäre des ‚Königreiches‘ ab. Seit der Wahl Ferdinand I. von Habsburg zum böhmischen König (1526) empfand sich die Stadt den Habsburgern verpflichtet. Der Kirchenraum erhielt später eine entsprechende Fokussierung im östlichen Joch mit dem habsburgischen Doppeladler im Schlussstein **[Abb. 3]**. Dieser hinterfängt das sakrale Zentrum über dem Hauptaltar, so dass im Zusammenhang mit der Eucharistiefeier das Königtum als heilsvermittelnde Instanz sichtbar wurde.

Ein weiteres liturgisch-ikonisches Zentrum bildete der Ringschlussstein in der Mitte des Mittelschiffes **[Abb. 4]**. Dort ließen sich Himmelfahrten inszenieren: Die Himmelfahrt Christi im Rahmen des Passionsgeschehens, vor allem aber die Himmelfahrt Mariens, der die Kirche geweiht worden war. Die mariologische Bedeutung des Ortes wird in der Rosenblüte deutlich, die an einem Abhängling in den Raum hineinragt. Von der Knospe aus breitet sich über die Blütensterne des Gewölbes das florale Wachsen auf den Raum aus. Vor dem Himmelloch findet sich das Medaillon Kaiser Karl V., der so im Nahbereich Mariens verortet wurde und – was die standesmäßige und heilswirksame Stellung anbelangte – eine feste Rolle zwischen dem Königreich Böhmen und dem Reich Gottes einnahm.

Je nach Ausrichtung auf den Kaiser, Maria oder Gott lässt sich das Mittelschiff als ‚Ordnung/Reich‘, als ‚Rosenhag/Paradiesgarten‘ oder ‚Gottesreich/Himmliches Jerusalem‘ lesen. Dass diese erhabene ‚Ordnung‘ als gestalterisches Prinzip mit sinnstiftender Bedeutung beabsichtigt war, zeigt sich an zwei Stellen im Raum: Im nördlichen Westjoch wurde ein hängender Schlussstein geschaffen **[Abb. 5]**. Er scheint ein drittes liturgisch-symbolisches Zentrum bilden zu wollen. Die dynamische Kronen- und Spiralform wirkt so, als würde sie den beiden anderen Raummittelpunkten den Rang ablaufen und das Gewölbebild neu zentrieren. Bei genauem Hinschauen erweist sich aber, dass die Rippen der hängenden Konstruktion anders profiliert sind. Der hängende Schlussstein ist dadurch kein integraler Bestandteil im System des Gewölbebildes, somit auch nicht raumbilderzeugend, sondern lediglich eine Applikation. Er ist ein bedeutungsvoller dialektischer Gegenspieler im Raum, der bis zur oberen Sphäre hinaufzuragen scheint. Er täuscht am Anfang des Kirchenraumes etwas vor und versucht den Betrachter in



4 Himmelfahrtskirche Most, Himmelloch und Kaiserbildnis im Mittelschiff. © Stefan Bürger 2014.



5 Himmelfahrtskirche Most, Gewölbegestaltung im nördlichen Westjoch. © Stefan Bürger 2014.

gewisser Weise zu korrumpieren, der zu besonderer Aufmerksamkeit gefordert ist.²⁰⁹ Interessant wäre zu wissen, was für ein Bildwerk oder Symbol einst an dem Dorn des Abhänglings befestigt war.

Im südlichen Westjoch wird mit dem beinahe identisch erscheinenden hängenden Schlussstein kein dialektisches, sondern ein dialogisches Prinzip zur Anschauung gebracht [Abb. 6]. Hier ist das Rippenwerk der Luftrippen aus dem Rippenwerk des Seitenschiffgewölbes entwickelt und ihm dadurch zugehörig. Das Narrativ dieses Elementes beginnt, vom Kirchenschiff aus gesehen, am aufgehenden Mauerwerk des Wandpfeilers mit der Astwerkspirale. Von unten her windet sich der Stamm empor (wie bspw. die Wurzel Jesse aus den Urzeiten der biblischen Überlieferung). Im Zusammenhang mit der Baukunst verweist diese symbolische Form evtl. auf die



6 Himmelfahrtskirche Most, Gewölbegestaltung im südlichen Westjoch. © Stefan Bürger 2014.

209 Hinsichtlich dieser Absicht ist der hängende Schlussstein den ‚falschen Propheten‘ am Westportal des Berner Münsters verwandt: BÜRGER [2017]a, S. 283–292, bes. 284.



7 St. Marien Pirna, Gewölbegestaltung im südlichen Nebenchor. © Stefan Bürger 2008.



8 St. Marien Pirna, Gewölbegestaltung mit Drachen und Engel im Westjoch. © Stefan Bürger 2008.

„Urhütte“ als Ursprung aller Architektur. Sie zeigt dem Betrachter, dass ihr Schöpfer in der Lage war, mit dieser artifiziiellen Form etwas zu erschaffen, was über die materielle Beschaffenheit des Bauwerks hinausreicht. Im Zusammenspiel mit weiteren dekonstruktiven Elementen nimmt sie ikonisch einen festen Platz zwischen Natur und Kultur ein, zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Erde und Himmel. Dabei bleibt der Ast über den Wandpfeiler mit der Erde verwurzelt. In Nachbarschaft zu dieser Naturform lösen sich im Westen zwei Rippen von der Wand. Die beiden tordierten Rippen verkörpern noch das Unbändige,



9 St. Marien Pirna, Abhängling im Nebenchorgewölbe. © Stefan Bürger 2008.

das von der ungezügelter Natur ausgehende Chaotische. Es bleibt aber bei dem Versuch, sich von der Materie zu lösen, denn das Rippenpaar wird von der Wölbung eingefangen und gebändigt. Diese Zähmung erfährt ihren Höhepunkt im hängenden Schlussstein, wo die verwirbelte Form frei im Luftraum schwebend ihren festen Halt in den Knotenpunkten des Rippennetzes findet. Diese Inszenierung wurde nicht zufällig dort geschaffen, wo der Bau durch Anpassungen an die bestehende städtebauliche Situation Unregelmäßigkeiten aufweist und zudem die Wege- und Treppensituation für Betrachterbewegungen zu narrativen Schaustücken einlud. Die Gestaltung besitzt zahlreiche Parallelen in der Gewölbebehandlung von St. Marien in Pirna (bis 1546) **[Abb. 7]**. Auch dort wurden im östlichen Südschiff musterbuchartig Narrative geformt, um den Übergang vom Chaos zur Ordnung zu versinnbildlichen. Und im nördlichen Westjoch von St. Marien wurde dieses Prinzip als Widerstreit zwischen ‚Böse und Gut‘, zwischen ‚Erde und Himmel‘ auf den Punkt gebracht **[Abb. 8]**.²¹⁰

Hinsichtlich der Frage, welche Zeichen einst an den Abhänglingen vorhanden waren, wäre zu vermuten, dass es keine Wappen waren. Die Applikationen hatten symbolische und erzählerische Funktionen zu erfüllen. Dadurch scheiden sie als Orte der Manifestation und Repräsentation eher aus. Vermutlich wurden sie gerade deshalb so raumgreifend ausgebildet, nicht um wie bspw. in den östlichen Chören der Pirnaer Marienkirche die Orte der Nebenaltäre zu transzendieren **[Abb. 9]**, sondern im Gegenteil versucht, die Räume mit diesen ostentativen Füllungen als potentielle Orte für private und/oder körperschaftliche Setzungen zu neutralisieren. In dieser Weise wären sie den

210 BÜRGER 2011 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5193/>); BÜRGER [2017]a, S. 59–65.



10 Annenkirche Annaberg, hängender Schlussstein im Emporenstjoch.
© Stefan Bürger 2011.

beiden hängenden Schlusssteinen in den östlichen Räumen unter der Empore der Annaberger Annenkirche verwandt **[Abb. 10]**. Diese Räume erscheinen wie Seitenkapellen, die geeignet wären, private Altäre aufzustellen, um die Räume memorial zu nutzen. Da sich dort allerdings die Zugänge zur Sakristei und Heiltumskammer befanden, wurden diese ‚Kapellen‘ für memoriale Zwecke gesperrt, das Rippenwerk an den Stellen, wo sich Wappen hätten anbringen lassen, mit einem hängenden Schlussstein besetzt und der Raum hinsichtlich seines ikonischen Potentials neutralisiert.

Schlussendlich ist zu sehen, dass dem Raum diverse bau- und bildkünstlerische Höhepunkte eingeschrieben wurden. Diese stellen keine Pointen separater Narrative dar, sondern sind Zwischenhöhepunkte einer großen Raumerzählung. Alles zielt entlang der Hauptachse auf den Altarstandort und auf den Himmel. Darin eingebettet wurden – vom Zentrum zur Peripherie – die Rollen von Christus, Maria, Kaiser, Reich, Gemeinde bis hin zu körperschaftlichen und privaten Stiftern. Die Symbolik wurde dabei

maßgeblich durch die Raum- und Wölbkunst der Hallenkirche getragen und sinnstiftend vorbereitet.

IV. FAZIT: DAS GROSSE IM KLEINEN SEHEN UND ZUM BEDEUTUNGSWANDEL DER ARCHITEKTUR NACH 1526²¹¹

Am Ende bleibt die Erkenntnis, wie genau man hinschauen und den Verhältnissen nachgehen muss, um sinntragende Einzelform lesen und deuten zu können. Diesbezüglich wäre anschließend auf zwei kleine Details hinzuweisen, leicht zu übersehen, aber hinsichtlich ihrer Aussagekraft vielleicht von großer Bedeutung: Das Rippenprofil mit aufgespaltenem Untersteg am hängenden Schlussstein im Nordwestjoch **[Abb. 11]** und zwei kastenförmige Rippenanfänger unter der Westempore **[Abb. 12]**.

Rippen mit aufgespaltenem Untersteg finden sich vor bzw. um 1500 in der Rathauskapelle Olomouc/Olmütz, in der Simpertusgrabkapelle in Augsburg, im Erker des Steinernen Hauses in Kutná Hora/Kuttenberg, am Laurentiusportal des Straßburger Münsters, an Rippenfunden im Lapidarium der Burg Ofen in Budapest, in der Nordportalvorhalle des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd, später (vor bzw. um 1600) auch am Erker der Alten Hofhaltung in Bamberg, am Haus Silberberg im Römerareal in Frankfurt und im Treppenhaus von Schloss Johannisburg in Aschaffenburg. Die

²¹¹ In Zusammenarbeit mit Thomas Bauer, dem ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.



11 Himmelfahrtskirche Most, Rippenprofil mit gespaltenem Untersteg. © Thomas Bauer 2016.



12 Himmelfahrtskirche Most, Rippenanfänger mit Kastenprofil. © Thomas Bauer 2016.

Existenz dieser Rippen in Most zeigt an, dass die Architektur und Wölbkunst in Most keinesfalls nur den sächsisch-böhmischen Gepflogenheiten der Zeit folgte, sondern offenbar den Schulterchluss zu den nobelsten Entwicklungen auf Reichsebene suchte.

Deutlicher wird dies an den Rippen mit Kastenprofil. Die Erfindung dieser Form ist wohl dem Prager Hofbaumeister Bonifaz Wolmuet/Wohlmuet zuzuschreiben, der sich intensiv und intellektuell auch mit den Möglichkeiten der italienischen Manieren beschäftigte und neue Synthesen von ‚teutscher‘ und ‚welscher‘ Formensprache schuf.²¹² Bei dieser Rippenform gelang es ihm, ein altrömisches Architekturprofil auf eine spätgotische Rippen- und Raumform zu übertragen. Dass solche Gestaltungen keinesfalls nur belanglos maniert, sondern im Dienste der Repräsentation des habsburgischen Kaisers bewusst entwickelt worden waren, davon ist auszugehen. Derartige Rippen finden sich an der Orgelempore im Prager Veitsdom (1557-61) und vor allem in der Landrechtstube (Gerichtssaal, um 1560) [Abb. 13] der Prager Burg.²¹³ Nach dem Tod Ludwigs, Sohn König Wladislaw II., hatten die Habsburger die böhmische Königskrone und Kurwürde erlangt und versuchten ihren neuen Status entsprechend in Prag sichtbar zu machen. Bonifaz Wolmuet hatte ab 1534 von Wien

212 Zu Bonifaz Wolmuet und der Neubewertung seiner baukünstlerischen Leistungen wird die Publikation/Dissertation von Sarah Lynch weitreichende Erkenntnisse liefern.

213 Dazu: FUČÍKOVÁ 2015. Online/URL: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-1ab75838-7592-4b82-b941-e64d7756e4bc/c/Eli_ka_Fu_ikova_135-141.pdf.



13 Hradšchin Prag, Landrechtstube/Gerichtssaal. © Thomas Bauer 2018.

kommend als Hofarchitekt die Nachfolge Rieds in Prag angetreten.²¹⁴ Seine Formensprache (wie zuvor in Rieds Baukunst der königliche Stil und Repräsentationswillen Wladislaw II. sichtbar geworden war) verkörperte die Anwesenheit und Ansprüche der Habsburger in Böhmen. Und wenn in der Himmelfahrtskirche in Most, noch dazu im Bereich der herrschaftlichen Westempore, solche Rippen auftreten, dann ist davon auszugehen, dass sich damit die Kirche/der Ort/ihre Repräsentanten in die habsburgische Gefolgschaft einordneten. Wenn auch Most keine königliche Residenzstadt war, hatte der Stilwandel auf den Weiterbau der Stadtkirche nach 1526 Einfluss. Denn deutlich wird dabei erstens, dass der Plan Jakob Heilmanns keinesfalls bindend bzw. bis ins Detail festgeschrieben war; zweitens die Bauherren und Werkmeister die politischen und entsprechenden baukünstlerischen Entwicklungen genau verfolgten und verarbeiteten; drittens die Stadtkirche in Most als politisches, soziales Medium fungierte und entsprechend auf Veränderungen reagierte. Vor diesem Hintergrund wären dann alle vor/um/nach 1550 erfolgten Gestaltungen hinsichtlich ihrer politischen Bedeutungen zu prüfen: Der pilaster- und diamantverzierte Treppenaufgang von 1570 im Südwestjoch der Kirche würde in jedem Fall in diesen Bereich politisch-sozialer Medialität gehören. Die Maßwerkbrüstung mit ihrem kurvigen Lineament samt

²¹⁴ Dazu das Schreiben an die böhmische Kammer: FEHR 1961, Quelle Nr. 15, S. 77.



14 Himmelfahrtskirche Most, Brüstung des südwestlichen Emporenaufgangs.
© Stefan Bürger 2014.

gekappten Endungen ist als direkte, zeichenhafte Übernahme der Gewölbefiguration der Prager Landrechtstube zu lesen **[Abb. 14]**.

Und mit dieser Neuausrichtung der Stadtkirche in Most trug sie zur Verbreitung eines neuen, wohl königlichen Stils bei, was sich auch in Sachsen bemerkbar machte. Sie stand damit keinesfalls allein: Doch im Einzelfall ist, wenn jahrgenaue Datierungen fehlen, nur schwer zu ermitteln, welchem Bau ggf. die Vorreiter- bzw. Vorbildrolle gebührte. Als der Pirnaer Werkmeister Wolf Blechschmidt mit dem Bau von St. Marien in Marienberg (1558-64) beauftragt wurde, übernahm er nicht nur die bekannten pirnaischen/sächsischen Formen, sondern gestaltete im Westbau ebenfalls etliche kastenförmige Scheidbögen mit altrömischen Profilen **[Abb. 15]**. Für den (in Resten erhaltenen) Emporenaufgang im Westbau von St. Marien übernahm Blechschmidt die von Most bekannte doppelläufige Treppenanlage (Ostaufgang).

Und wenn dann in Most in den Emporenreliefs eine neue Art der Raumgestaltung mit Rippengewölben über toskanischen Säulen visualisiert wurde, dann steht dies mit baukünstlerisch-politischen Entwicklungen der Zeit um 1550 in enger Verbindung, auch der schnellen Aneignung neuer Manieren konkret verarbeitet bspw. in der kurfürstlichen Schlosskapelle in Dresden (bis 1555) oder eben auch der Ausgestaltung von St. Marien in Marienberg mit Freipfeilern toskanischer Ordnung.

Dieser Nachvollzug von diversen Entwicklungslinien anhand vieler kleiner Details vor dem Hintergrund personeller und politischer Veränderungen, wäre noch zu leisten. Für die Positionierung und Selbstbehauptung einer Stadt im Spannungsfeld von Territorialherrschaften, dem Königreich Böhmen, dem Reichsverband und auch der



15 St. Marien Marienberg, kastenförmiger Scheidbogen im Westbau.
© Thomas Bauer 2020.

politischen, dabei auch konfessionellen Neuausrichtung mit bau- und bildkünstlerischen Mitteln war dies keinesfalls banal. Und als Bindeglied, um in Böhmen und Sachsen solche Veränderungen nachzuvollziehen, fällt der Himmelfahrtkirche in Most eine bedeutende Rolle zu.

KONTAKT

Prof. Dr. Stefan Bürger, Institut für Kunstgeschichte, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Am Hubland, D-97074 Würzburg