

Thomas Flum

Die Parler. Ein Stolperstein der Stilgeschichte

Die besondere stilgeschichtliche Bedeutung, die den Bauten Peter Parlers (1332/33–1399) und seiner Familie seit über einem Jahrhundert beigemessen wird, hat die Parler zu einem Orientierungspunkt der Kunstgeschichte des Mittelalters werden lassen. Die lange und intensive Auseinandersetzung mit ihren Bauwerken hat jedoch auch die Grenzen der kunstgeschichtlichen Methode, der dieser Sammelband gewidmet ist, aufgezeigt. Die traditionelle Stilgeschichte mißt den Wert eines Künstlers vor allem an der Originalität seiner Formerfindungen sowie daran, ob es ihm gelingt, einen konstanten, individuellen Stil hervorzubringen. Spätestens seit der Renaissance gibt es zahllose Beispiele für Künstler, die beide Eigenschaften miteinander verbinden. In Analogie zu diesen wurde mit Nachdruck versucht, bei den Werken der Parler nicht nur Originalität, sondern auch persönliche Eigenschaften nachzuweisen. Im Zentrum der wissenschaftlichen Beschäftigung stand daher lange die Frage, was unter dem sogenannten »Parlerstil« subsumiert und den Familienmitgliedern und ihren Werkstätten zugeschrieben werden könne. Mit der Zahl der Zuschreibungen und den konstatierten Einflüssen wuchs zugleich die Bedeutung der Parler für die europäische Kunstgeschichte. Die Frage nach dem Charakter ihres Stils blieb jedoch weitgehend außen vor bzw. erfolgte häufig nach einem ebenso praktikablen wie irreführenden Muster: Die Besonderheiten der Werke wurden zunächst minutiös beschrieben und anschließend die Beschreibung mit einer Definition des Stils gleichgesetzt – ein kaum verhohlener Zirkelschluß. Die Mehrdeutigkeit von Begriffen wie »persönlicher Stil«, »Familienstil«, »Epochenstil« und ähnlichen, forcierte ein sinnentleertes Verständnis.

Dementsprechend widmet sich dieser Beitrag zunächst der Frage, wie es zur Etablierung des sogenannten »Parlerstils« kam, um dann die begrifflichen und methodischen Schwierigkeiten zu erörtern, die mit dieser Wortschöpfung zusammenhängen. Abschließend wird dargelegt, auf welche Weise die Architektur Peter Parlers rezipiert wurde.¹

Die Parler als Gegenstand der Stilgeschichte

Die zunehmende Wertschätzung der Parler seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist von der Etablierung der Stilgeschichte nicht zu trennen. Peter Parler verdankt wie kaum ein anderer bedeutender Künstler seine Sonderstellung dieser kunstgeschichtlichen Methode. Den Grundstein zur ruhmvollen Würdigung Peter Parlers und seiner Familie legte Joseph Neuwirth mit der ersten umfassenden Parler-Monographie im Jahr 1891. Noch ganz dem Geniekult dieses Jahrhunderts verpflichtet und von der Bedeutung sowie dem »gewaltigen Künstlergeist« Peter Parlers überzeugt, schuf er nahezu eine Apotheose, die in ihrem apodiktischen Urteil auf Beschreibungen und allgemeinen Charakterisierungen basiert.² Grundsätzliche Bedeutung für die stilgeschichtliche Bewertung spätgotischer Architektur erlangte Kurt Gerstenbergs »Sondergotik«. Gerstenberg unternahm erstmals den Versuch, das Phänomen der spätgotischen Architektur im deutschsprachigen Raum beschreibend zu erfassen und zu systematisieren. Durch gezielte, einseitige Auswahl der Beispiele gelang es ihm, konsequent einheitliche Züge und Entwicklungstendenzen herauszuarbeiten.³ Seine Untersuchung ging vom Betrachter aus, von der Wirkung einzelner Architekturmotive auf diesen. Es entstanden Kategorien wie der »Linearismus der Gotik« und die »Flächenhaftigkeit der Sondergotik«, die aus ihrer Orientierung an Wölfflin keinen Hehl machten. Von der Existenz der Personalstile, insbesondere im Falle der Parler, war Gerstenberg fest überzeugt: »Was in der Gotik Hüttenüberlieferung war, wird nun persönlicher Besitz von einzelnen Werkmeisterfamilien und Sippen. Ausgehend von dem Wissen und der Formwahl der Stammväter, wirken diese Werkmeister in der Sondergotik in bestimmten wohlgepflegten und auch eifersüchtig gehüteten Überlieferungen. Die Besonderheit eines Baugedankens, das Gefüge im Ganzen, das den Gehalt eines Raumeindrucks bestimmt, erweist sich als Wurf der einzelnen Künstlerpersönlichkeit und ihrer besonderen Begabung. Formenwahl und Formenfolge in der trocken-straffen oder saftig ausladenden Zeichnung aller Profile lassen bei sorgfältigem Vergleich genug Rückschlüsse auf Kraft und Schwung der einzelnen Werkmeisterindividualität und ihres Lebensgefühls zu. Hier liegen noch ungehobene Schätze für die vergleichende Kunstgeschichte.«⁴ Der spätgotische Architekt wurde hier mit dem nach individuellem Ausdruck strebenden Renaissancekünstler gleichgesetzt, wie er uns in Vasaris Viten entgegentritt. Die Parler wurden zum Paradigma dieser Stilauffassung, an ihrem Beispiel wurde hinfort versucht, Gerstenbergs Prophezeiung zu erfüllen.

Der Nationalsozialismus hinterließ auch in der Parlerforschung seine Spuren. Karl Swoboda und Erich Bachmann setzten Peter Parler als

Speerspitze deutscher Spätgotik gegen Frankreich ein, um wenigstens für diese Phase der Gotik einen deutschen Ursprung zu reklamieren. Wie schon bei Neuwirth geht die euphorische Bewertung des Baumeisters nur aus der Beschreibung der Werke hervor.⁵ Einen grundsätzlich anderen wissenschaftlichen Anspruch erhob die Kölner Parler-Ausstellung von 1978.⁶ Mit großer Sorgfalt und vielen Fakten wurde hier erstmals ein Bilderbogen dessen präsentiert, was man mit den Parlern in Verbindung brachte. Die Ausstellung ging allen Verzweigungen des Stammbaumes nach und trug jedes noch so entlegene Dokument zusammen. Wie der Titel »Die Parler und der Schöne Stil« jedoch andeutet, beschränkte sich die Ausstellung nicht auf die gesicherten Werke. Zuschreibungen wurden nicht nur bereitwillig akzeptiert, sondern geradezu gesucht, denn es sollte auch der überragende Einfluß der Parler auf die europäische Kunst vor und um 1400 dargestellt werden. Insbesondere die elegante Verbindung der »Parler« mit dem »Schönen Stil« eröffnete ein weites Feld für stilgeschichtliche Assoziationen. Zwar wurde das Faktenwissen durch die Ausstellung enorm erweitert, eine deutlichere Vorstellung dessen, was unter dem Stil der Parler zu verstehen sei, konnte jedoch wiederum nicht vermittelt werden. Beiläufig wurde aber die Grundlage dazu gelegt, die Epoche in architekturgeschichtlichen Zusammenhängen nach den Parlern zu benennen.⁷ Ihre Hervorhebung in Überblickswerken und Lehrbüchern zur mittelalterlichen Architektur war die Konsequenz.⁸

Neben diesen Meilensteinen der Parler-Literatur meldeten sich auch relativierende Stimmen, die von unterschiedlichen Intentionen geleitet wurden. Vernichtend war das Urteil Georg Dehios, der dem Prager Hofarchitekten »keine einzige schöpferische Idee« zubilligen wollte. Peter Parler sei ein »Doktrinär« gewesen, »bei zweifelloser Begabung und virtuosem Können fast ohne persönliche Eigenschaften; [...] der rechte Mann einer Generation, die das Erreichte für so vollkommen hielt, daß sie nach Weiterentwicklung nicht mehr trachtete.«⁹ Der Nachsatz macht den Ursprung der Ablehnung deutlich, die sich keinesfalls auf Peter Parler beschränkte. Die unkritische Parler-Euphorie von Kletzl, Swoboda und Bachmann wurde erst spät durch Louis Grodecki zurückgewiesen. Er lehnte die Vorstellung einer ausgesprochenen »Parlergotik« ab, fügte einschränkend jedoch hinzu, daß sich Merkmale eines eigenen Bau- und Skulpturenstils erkennen ließen.¹⁰ Die zunehmende Kritik an der traditionellen Stilepochenkunstgeschichte führte schließlich zu einer differenzierteren Betrachtung der Methode. Die Parlerforschung wendete sich ihrerseits anderen Aspekten der Kunst Peter Parlers zu oder suchte, wenn stilgeschichtlich gearbeitet wurde, den konkreten Vergleich. Insbesondere die Studien zum Prager und zum Kölner Dom sowie die Untersuchung der Abhängigkeit Peter Parlers von Matthias von Arras waren

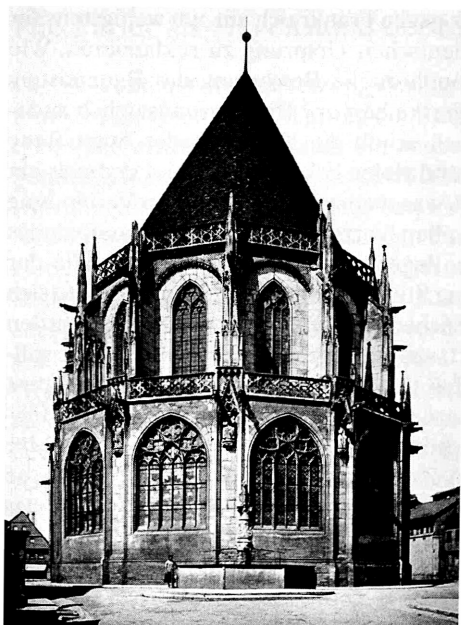


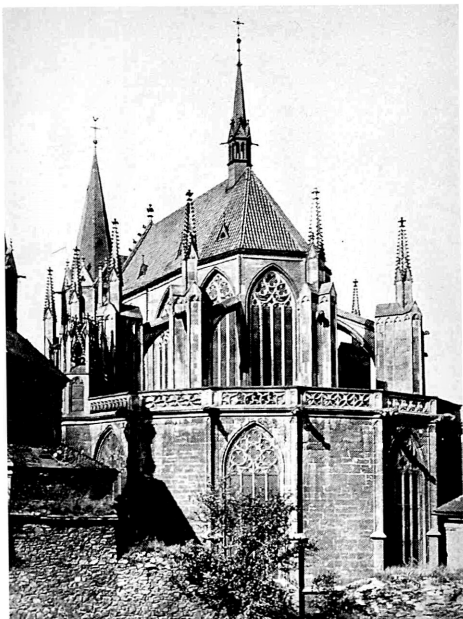
Abb. 1 Schwäbisch Gmünd,
Heiligkreuz. Ansicht des Chors

hier erhellend.¹¹ Eine Neubewertung des Verhältnisses von Karl IV. zu seinem Hofarchitekten Peter Parler erfolgte zuletzt durch Paul Crossley, der dem Auftraggeber bei ästhetisch relevanten Entscheidungen die maßgebliche Rolle zuweist.¹² Solche grundsätzlichen Überlegungen machen deutlich, wie unterschiedlich die Vorstellungen von der stilgeschichtlichen Bedeutung der Parler nach wie vor sind.¹³

Schwierigkeiten, die sich aus den Begriffen und der Methode ergeben

Besonders problematisch ist die unklare Verwendung des Begriffs »Parlerstil« und der Kategorie des »Parlerischen«. Wörtlich genommen, müßte es sich beim »Parlerstil« um einen Familienstil handeln. Ausgeprägte Familienstile sind in der Kunstgeschichte eher selten anzutreffen. Bekannte Beispiele sind die Cosmaten oder die della Robbia. Die Künstler dieser Familien haben sich über mehrere Generationen hinweg eines einheitlichen und unverwechselbaren Stils bedient, der erkenn- und beschreibbar ist. Der Einheitlichkeit des Familienstils liegt in beiden Fällen eine besondere künstlerische Technik zugrunde. Bei den Cosmaten hat

Abb. 2 Kolín, St. Bartholomäus.
Ansicht des Chors



die weite Verbreitung sogar zu dem Begriff der »Cosmatenarbeit« oder dem »Cosmatenstil« geführt, der sowohl auf die Familie als auch auf deren einheitliches Œuvre verweist und in beiderlei Hinsicht zutreffend ist.¹⁴ Im Falle der Parler ist es aber niemals gelungen, einen Familienstil zu definieren, der sich sinnfällig mit den Personen und ihren Werken verbinden ließe. Dies hat vor allem zwei Gründe: die unvollständige Gegenstandssicherung und die fehlende Einheitlichkeit der Bauformen. In den Bereich der Gegenstandssicherung fällt die familiäre Zuordnung der Namen, die in der Regel nicht eindeutig ist. Nach mittelalterlicher Gepflogenheit sind es Vornamen, gelegentlich in Verbindung mit einem Herkunftsort. Dies betrifft den Meister Wenzel am Wiener Stephansdom, den Meister Michel am Ulmer Münster, den Werkmeister Johannes von Gmünd am Freiburger und Basler Münster sowie Michael von Freiburg am Straßburger Münster.¹⁵ Hinzu kommt die Schwierigkeit, den Namen die richtigen Bauteile zuzuordnen, da den Quellen allenfalls Angaben über die Verweildauer der Architekten, nicht aber über deren konkrete Bautätigkeit zu entnehmen ist. Nur wenn beides gelingt, läßt sich sinnvoll nach einem Familienstil fragen. Gesicherte Bauten der Parlerfamilie sind zum einen der Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd von Heinrich Parler, zum anderen, von Peter Parler, der Chor des Prager

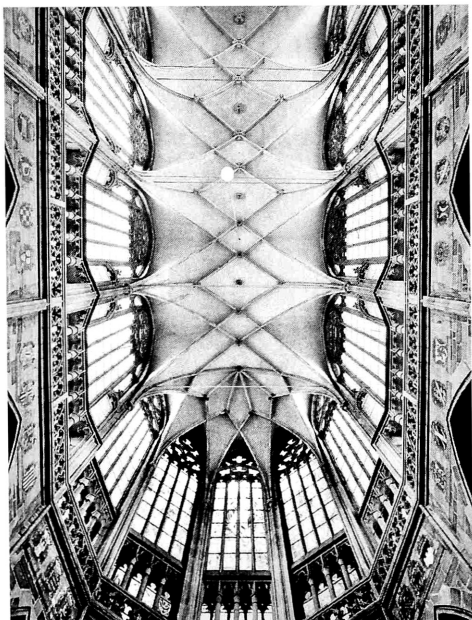


Abb. 3 Kolín, St. Bartholomäus.
Blick in den Chor

Veitsdoms, der Altstädter Brückenturm und der Chor der Kolíner Bartholomäuskirche. Einer Halle (Schwäbisch Gmünd) stehen damit zwei Basiliken (Prag, Kolín) und ein Torturm gegenüber. Weder Grund- noch Aufrisse lassen Analogien erkennen. Die oft hervorgehobene kompakte Form der Chöre von Schwäbisch Gmünd und Kolín findet sich ebenso bei vielen Bauten anderer Meister, zumal bei Hallenkirchen (Abb. 1 und 2). In Kolín bestimmen die massiven Unterbauten der Strebepfeiler, die sich als ungegliederte Wandflächen mit den Kapellenfenstern abwechseln, die Gestalt des Chorumgangs. Die dichte Folge breiter Fenster prägt hingegen das Erscheinungsbild der Chorkapellen in Schwäbisch Gmünd. Im Vergleich zu den innovativen Prager Gewölben wirken die Kreuzrippengewölbe in Kolín unspektakulär, gleiches gilt für die Strebewerke (Abb. 3 und 4). Auch bezüglich der Maßwerke läßt sich bei den drei Kirchen kein einheitlich familiärer Zug feststellen.

Mit Berücksichtigung der Zuschreibungen erweitert sich das stilistische Spektrum zusehends. Hinzu kommt, daß sich ein Glockenhaus (Straßburg), ein Turmabschnitt (Wien), ein Polygonchor (Ulm), ein Kapellenkranz (Freiburg) und eine angebaute Apsis (Basel) nur punktuell miteinander vergleichen lassen. Es hat daher keinen Sinn, von einem Familienstil zu sprechen, da die Bauten bzw. Bauteile weder einheitliche

Abb. 4 Prag, St. Veit. Gewölbe des Hochchors



Formenwahl noch familiäre Bezüge widerspiegeln.¹⁶ Dies bedeutet zugleich, daß keine Notwendigkeit besteht, die Familie als Einheit im Sinne der Stilgeschichte zu behandeln.

Versteht man unter »Parlerstil« jedoch den persönlichen Stil Peter Parlers, ergibt sich eine andere Situation. Fragen der Gegenstandssicherung treten im Hinblick auf die eindeutige Urhebererschaft der Bauten in Prag und Kolín in den Hintergrund. Zu klären ist hingegen, in welcher Weise die Persönlichkeit des Architekten in seinen Bauten zum Ausdruck kommen kann. Die Stilgeschichte läßt nur zwei Möglichkeiten zu: entweder durch eine neuartige, womöglich revolutionäre Formerfindung oder durch die kontinuierliche Verwendung eines bestimmten Formenrepertoires. Während im zweiten Fall bei einer Reihe von Werken allmählich ein bestimmter, persönlicher Stil des Architekten erkennbar wird, liegt es im Wesen der Neuerfindung, einzigartig zu sein. Bei Peter Parler lassen sich, trotz der wenigen Bauten, die ihm zuzuschreiben sind, mehrere solcher Erfindungen feststellen.¹⁷ Hier sind vor allem die Gewölbe des Prager Doms zu nennen. Das Gewölbe im Hochchor wurde nicht mehr als Kreuzgewölbe, sondern als Längstonne konstruiert, in die niedrigere Stichkappen einschneiden (Abb. 4). Dies ermöglicht unter anderem die Parallelführung der Rippen und eine Auflockerung der star-

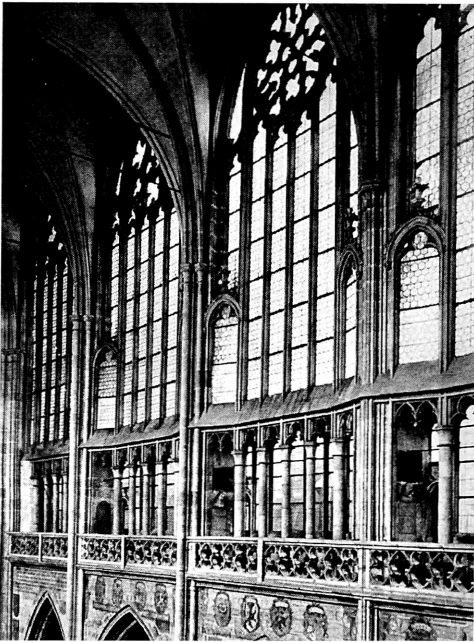


Abb. 5 Prag, St. Veit. Obergaden
im Chor

ren Jochgrenzen. In der Sakristei und der Wenzelskapelle wurden die Rippen nicht mehr über die Diagonale des gesamten Raumes geführt, sondern in Figurationen eingebunden, die sich aus kürzeren Teilstücken zusammensetzen. Die höher liegenden Kämpferpunkte verhindern, daß die Gewölbe tief in den Raum einschneiden. Bei der Sakristei und der Vorhalle des Südportals sorgen Luftrippen und hängende Schlußsteine für einen neuartigen, verspielten Raumeindruck, der weniger von der Schwere des Gewölbes bestimmt wird.¹⁸ Das Vor- und Zurückschwingen des Triforiums und dessen motivische Verflechtung mit den Fenstern des Obergadens führen zu einer Dynamisierung dieses traditionell starr zwischen die Hochchorpfeiler gespannten Baugliedes (Abb. 5).¹⁹

In Kolín sind die unverwechselbare Grundrißerfindung mit einem spitz zulaufenden Binnenchor hervorzuheben und das Maßwerk von modernstem Zuschnitt, wie rotierende Lanzetten und Fischblasen (Abb. 2 und 3).²⁰ Mit den Mitteln der Stilgeschichte läßt sich daher für den Architekten Peter Parler höchste Innovationskraft feststellen. Von der kontinuierlichen Verwendung eines bestimmten Formenrepertoires kann demgegenüber keine Rede sein. Gerade die Formenvielfalt hat ja dazu geführt, bei Peter Parler das Modell der Stillagen anzuwenden, mit dem erklärbar wird, warum die Bauten ein und desselben Baumeisters von

völlig unterschiedlicher Gestalt sein können.²¹ Vereinheitlichende Begriffe wie »Parlerstil« oder »parlerisch«, denen durch jahrzehntelange Verwendung eine erhebliche stilgeschichtliche Suggestionskraft innewohnt, sind folglich nicht geeignet, die Baukunst von Peter Parler treffend zu beschreiben.²²

Die Versuche, den Stil Peter Parlers nachzuweisen, lassen ein Problem erkennen, das der Stilgeschichte zwar in die Wiege gelegt wurde, aber dennoch nicht untrennbar mit ihr verbunden ist: das Bedürfnis, Personalstile nachzuweisen. Die Methode erlaubt es, den Besonderheiten von Kunstwerken durch Vergleiche auf den Grund zu gehen. Die Künstler müssen dafür nicht bekannt sein, es besteht sogar die Möglichkeit einer regelrechten »Kunstgeschichte ohne Namen«, wie sie Wölfflin propagiert hat.²³ Sind die Künstler namentlich bekannt, bedarf es nur noch eines kleinen gedanklichen Schrittes, um die konstatierten Besonderheiten als persönlichen Ausdruck zu bewerten und in ihnen einen Personalstil zu erkennen.²⁴ Insbesondere der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit ist für diese Spielart der Stilgeschichte ein verlockendes Arbeitsfeld, da hier zunehmend Persönlichkeiten greifbar werden. Für alle kunstgeschichtlichen Gattungen erscheint aus diesem Blickwinkel die Frage relevant, wann und wo es (zum ersten Mal) zur Ausbildung eines persönlichen Stils kam. In dieser und ähnlichen Fragestellungen spiegelt sich bis heute das gesteigerte Interesse am Individuum wider, wie es von den frühen Befürwortern einer personenbezogenen Stilgeschichte vertreten wurde.²⁵ Es darf hingegen bezweifelt werden, daß es für Karl IV. von Relevanz war, ob die Persönlichkeit seines Hofarchitekten in den Werken erkennbar war oder nicht. Für den Kaiser werden Originalität und Symbolkraft der Architektur wichtig gewesen sein, da sich das Prestige aus ihnen ableitet.²⁶ Ebenso ist es eine Unterstellung der Stilgeschichte, wenn sie davon ausgeht, daß Peter Parler seine Persönlichkeit – bewußt oder unbewußt – in den Bauten zum Ausdruck gebracht habe. Anscheinend haben hier Methode und Zeitgeist zu Fragen geführt, die dem Gegenstand der Untersuchung nicht angemessen sind.

Zur stilgeschichtlichen Bewertung der Architektur Peter Parlers

Wie lassen sich die Werke Peter Parlers im Kontext der spätgotischen Architektur bewerten? Auch hier ist es sinnvoll, zunächst nach den methodischen Möglichkeiten der Stilgeschichte zu fragen. Wiederum sind es vornehmlich zwei Konstellationen, die zur Herausbildung eines Stils führen können: die revolutionäre Formerfindung, die sofort intensive Nach-

ahmung findet, oder die allmähliche, zuletzt gewohnheitsmäßige Wiederholung einer Form, die, aus welchen Gründen auch immer, als praktisch oder zeitgemäß empfunden wird. Daraus ergibt sich, daß ein Stil nur durch Rezeption entstehen kann. Diese mag durch den Erfinder einer neuen Form selbst erfolgen oder durch Nachahmer. Jedenfalls bedarf es einer Reihe von Werken, die formale Gemeinsamkeiten aufweisen.

Daß Peter Parler seine eigenen Erfindungen nicht wiederholte, wurde bereits festgestellt. Folglich steht die Frage im Vordergrund, inwieweit eine Rezeption durch andere stattgefunden hat. Mit der Errichtung des Veitsdomes in Form einer Basilika französisch hochgotischen Zuschnitts setzten der Bauherr und seine Architekten auf eine auslaufende Tradition, die sich insbesondere durch Karls intime Verbundenheit mit Frankreich und dem französischen Hof erklärt. Auch wenn die Basilika als Typus weiterhin Verwendung fand, waren die innovativen Baukonzepte der Zukunft vornehmlich mit der Halle oder – etwas später – mit der Wandpfeilerkirche verbunden. Für das originelle Prager Triforium gab es daher kaum noch adäquate Rezeptionsmöglichkeiten. Die besonders raumgreifenden, dreieckigen Grundrisse der Strebepfeiler von Kolín fanden ihre einmalige Wiederholung bei der nicht weit entfernten Barbarakirche in Kuttenberg. Auf den raumbeherrschenden Pfeiler im Scheitel des Binnenchors wurde hier bereits verzichtet. Der Strebepfeiler im Kuttenberger Chorscheitel ist nur scheinbar verwandt; er beeinflusst die Gestalt des Binnenchors kaum. Schwierig ist die stilgeschichtliche Beurteilung der Maßwerke, da gerade auf diesem Gebiet im 14. Jahrhundert allerorten mit viel Phantasie gearbeitet wurde (Abb. 2, 3 und 5). Eine herausragende Position Peter Parlers läßt sich angesichts der reichen Tradition nicht feststellen. Es sei auf die zu seiner Zeit bereits bestehenden Maßwerkensembles in Oppenheim, Oberwesel, Salem, Konstanz oder Königfelden verwiesen, um nur einige Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen. Zwar teilt Peter Parler diese typisch spätgotische Leidenschaft für reiches geometrisches Spiel, wie die Beispiele in Prag und Kolín belegen, die weitere Entwicklung des Maßwerkes im späten 14. und im 15. Jahrhundert läßt hingegen keine vornehmliche Orientierung an seinen Werken erkennen.²⁷ Am intensivsten wurden die Gewölbe Peter Parlers nachgeahmt und in immer neuen Zusammenhängen rezipiert (Abb. 4). Vor allem die große Gruppe der sogenannten Parallelrippengewölbe fußt auf dem Modell des Prager Hochchors, das nahezu unverändert (Landshut, St. Martin) oder mit Variationen (Freiburg, Münsterchor) übernommen werden konnte. Geographisch fand die Rezeption vornehmlich in Böhmen, Bayern und Österreich statt.²⁸ Mit der Verwendung von Luftrippen und hängenden Schlußsteinen, das heißt der Loslösung der Gliederungselemente vom Wölbungsgrund, und ihrer

zunehmend dekorativen Verwendung steht Peter Parler ebenfalls am Anfang einer langen Entwicklung, die zuletzt den spröden Stein in ein scheinbar elastisches Baumaterial verwandelt (Ingolstadt, Liebfrauenkirche).

Diese wenigen, jedoch herausragenden Beispiele genügen, um zu zeigen, auf welche Weise die Baukunst Peter Parlers rezipiert wurde. Es handelt sich nicht um eine umfassende, homogene Nachfolge, die stilbildend gewirkt hat. Die Rezeption erfolgte differenziert, indem sich die Architekten ausgewählter Erfindungen des Prager Baumeisters bedienten, um ihren eigenen Bauten Glanz zu verleihen. Häufig wurde das Übernommene variiert, was seine Herkunft verschleierte. Den nachhaltigsten Eindruck auf die späteren Architekten machten die Gewölbe Peter Parlers. Hier ist sein Einfluß am deutlichsten spürbar.

Es bleibt festzuhalten: Die lange und intensive stilgeschichtliche Beschäftigung mit den Parlern hat Stärken und Schwächen dieser Methode deutlich werden lassen. Zu den Stärken gehört die Unabhängigkeit von den Quellen, die es erlaubt, jedes Werk nach seinen formalen Besonderheiten zu befragen. Schwierigkeiten bereitet hingegen die zum Teil starke Fokussierung auf die Person des Künstlers, insbesondere wenn diese namentlich bekannt ist. Zwangsläufig wird der Einfluß des Auftraggebers, im vorliegenden Fall Karls IV., bei dieser leicht romantischen Sichtweise unterschätzt. Zudem betrachtet die Stilgeschichte den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit häufig als einen vom unpersönlichen zum persönlichen Stil. Entsprechend geraten Künstler ohne persönlichen Stil schnell in den Verdacht rückständig, das heißt »noch mittelalterlich« zu sein. Umgekehrt wird immer wieder versucht, bedeutende Künstler des Mittelalters durch Zuerkennung eines persönlichen Stils zu nobilitieren. Diese fragwürdige Ehre wurde auch den Parlern, allen voran Peter Parler, zuteil. Es sollte aber nicht vergessen werden, daß dieses Qualitätskriterium von der Stilgeschichte und nicht von den Zeitgenossen aufgestellt wurde.

Anmerkungen

- 1 Für wichtige Hinweise danke ich Wilhelm Schlink, Raphael Rosenberg und Carmen Zils.
- 2 Joseph Neuwirth, Peter Parler von Gmünd. Dombaumeister in Prag und seine Familie, Prag 1891.
- 3 Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, Darmstadt 1969 [1913]. Georg Weise, Stilphasen der architektonischen Entwicklung im Bereich der Sondergotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 13, 1950, S. 68–80, versuchte Gerstenbergs Ansatz einzuschränken. Die grundsätzliche Zurückweisung erfolgte u.a. durch Friedhelm W. Fischer, Unser Bild von der deutschen spätgotischen

- Architektur des XV. Jahrhunderts, Heidelberg 1964, S. 11ff.; Hans Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes*, Köln 1997 [1962], S. 136 f.; Norbert Nußbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt 1994 [1985], S. 225–230 und Norbert Nußbaum u. Sabine Lepsky, *Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion*, München/Berlin 1999, S. 233.
- 4 Gerstenberg, *Sondergotik* (Anm. 3), S. 10 f.
 - 5 Karl Swoboda und Erich Bachmann, *Studien zu Peter Parler*, Brünn/Leipzig 1939, zum Beispiel S. 14 und 25. In diesem Sinne auch Otto Kletz, *Peter Parler. Der Dombaumeister von Prag*, Leipzig 1940. Zur Parler-Rezeption im Nationalsozialismus vgl. Hans Dickel, *Kunst im Angriff? Die deutsche Parler-Rezeption im Rahmen der Ostpolitik des Dritten Reiches*, in: *Hephaistos* 7/8, 1985/86, S. 169–178.
 - 6 *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Kat. Ausst., Schnütgen-Museum Köln, hg. von Anton Legner, Köln 1978, Bd. 1–3, Köln 1980, Bd. 4 und Resultatband.
 - 7 Bereits Fischer, *spätgotische Architektur* (Anm. 3), S. 17 und 19 ff., sah die deutsche Spätgotik von einem »Parler-Stil« durchzogen.
 - 8 Vgl. zum Beispiel Nußbaum, *Kirchenbaukunst* (Anm. 3) oder Günther Binding, *Maßwerk*, Darmstadt 1989.
 - 9 Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst II*, Berlin/Leipzig 1921, S. 61.
 - 10 Louis Grodecki, *Architektur der Gotik*, Stuttgart/Mailand 1976, S. 305–307. Václav Mencl, *Der Parlerstil Gmündener Meister*, in: *Umeni* 25, 1977, S. 477–489, hier: 488, kam zu dem Schluß, daß es keinen Parlerstil gäbe, da Peter Parler ohne würdige Nachfolge geblieben sei.
 - 11 Klára Benešová und Ivo Hlobil, *Peter Parler and St. Vitus's Cathedral 1356–1399*, Prag 1999, S. 170; Klára Benešová, *Petr Parler versus Matyáš z Arrasu v prazské katedrále sv. Víta*, in: *Ars* 1–3, 1999, S. 100–111 (dt. Resümee); Christian Freigang, *Köln und Prag. Der Prager Veitsdom als Nachfolgebau des Kölner Doms*, in: *Dombau und Theologie im mittelalterlichen Köln* (Studien zum Kölner Dom 6), Köln 1998, S. 49–86; Barbara Baumüller, *Der Chor des Veitsdomes in Prag. Die Königskirche Kaiser Karls IV.*, Berlin 1994, S. 57–62.
 - 12 Paul Crossley, *The Politics of Presentation. The Architecture of Charles IV of Bohemia*, in: *Courts and Regions in Medieval Europe*, hg. von Sarah Rees Jones u.a., York 2000, S. 99–172. Konsequent ist von der Architektur Karls IV. die Rede und nicht von der Peter Parlers.
 - 13 Vgl. auch: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, hg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004.
 - 14 Der Begriff findet sich auch in allgemeinen Enzyklopädien, vgl. »Cosmati work« in der *Encyclopaedia Britannica*.
 - 15 Vgl. die Zusammenstellung der Namen und Daten bei Marc Carel Schurr, *Die Baukunst Peter Parlers*, Ostfildern 2003, S. 17–23.
 - 16 Beispielhaft für das vergebliche Bemühen um den Nachweis eines Familienstils ist die Arbeit von Hans Reinhold, *Der Chor des Münsters zu Freiburg i. Br. und die Baukunst der Parlerfamilie* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 263), Straßburg 1929, S. 67 f. sowie dazu Thomas Flum, *Der spätgotische Chor des Freiburger Münsters*, Berlin 2001, S. 86–88.
 - 17 Der englische Einfluß auf die Baukunst Peter Parlers kann hier nicht erörtert werden. Vgl. zuletzt Paul Crossley, *Peter Parler and England. A problem re-visited*, in: *Parlerbauten* (Anm. 13), S. 155–179. Auch wenn Peter Parler englische Vorbilder rezipiert hat, wurden diese Formen im Reich als neu empfunden. Nur das ist für die vorliegende Argumentation wichtig.
 - 18 Der Entwurf des Gewölbes über dem Ostjoch der Sakristei geht noch auf Matthias von Arras zurück. Vgl. Hlobil und Benešová, *Peter Parler* (Anm. 11), S. 38 ff.; Norbert Nussbaum und Lepsky, *gotisches Gewölbe* (Anm. 3), S. 228–233. Crossley, *Politics of Presentation* (Anm. 12), S. 101, wendet ein, daß insbesondere bei der Wenzelskapelle und dem Südportal italienisch, byzantinisch und sogar muslimisch anmutende Formen und Dekorationsarten verwendet wurden, die außerhalb von Peter Parlers Erfahrungsmöglichkeiten und Kompetenzen liegen und eher auf gezielte Anweisungen von Karl IV. zurückzuführen sind.
 - 19 Vgl. Hlobil und Benešová, *Peter Parler* (Anm. 11), S. 94 ff.
 - 20 Maßgeblich ist nicht nur der Pfeiler im Scheitel des Binnenchors, sondern auch der damit kon-

- struierte 4/8-Schluß. So entstand ein sehr eigenwilliges, in einem stumpfen Winkel abrupt schließendes Sanktuarium.
- 21 Vgl. Robert Suckale, Peter Parler und das Problem der Stillagen, in: ders., *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, Berlin 2003, S. 257–286 (Aufsatz von 1978) und Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 48–70.
 - 22 Die Frage nach einem Prager »Baustellenstil« ist rein hypothetisch. Bereits die Suche nach dem persönlichen Stil Peter Parlers geht von der nicht gesicherten und zuletzt auch kritisierten Voraussetzung aus, daß dieser allein für die formalen Entscheidungen am Bau zuständig war. Vgl. Crossley (Anm. 18).
 - 23 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, sowie Heinrich Wölfflin, *In eigener Sache* (1920), in: ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1941 [1940], S. 15–18.
 - 24 Dieser Schritt wurde beispielsweise in der Forschung zur französischen Architektur des 13. Jahrhunderts vollzogen. Vgl. Dieter Kimpel, *Die Soziogenese des modernen Architektenberufs*, in: *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, hg. von Friedrich Möbius u. Helga Scirie, Dresden 1989, S. 106–143, hier: 132 f.; Suckale, *Hofkunst* (Anm. 21), S. 51 f.; bereits früher: Erwin Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in: *Jb. für Kunstwissenschaft* 1927, S. 55–82, sowie die daraus hervorgegangene Literatur. Kimpel und Suckale schildern eine ausgewogene Situation für die stilgeschichtliche Untersuchung gotischer Architektur, indem sie zugleich eine Individualisierung der Baumeister im 13. Jahrhundert, die perfekte Übertragbarkeit architektonischer Entwürfe auf dem Wege der Zeichnung und die Anwendung dieser Entwürfe von anderen Baumeistern konstatieren. Verfügt man nicht zufällig über Angaben zu den Baumeistern, bleibt jede Personalisierung von Stilmerkmalen nur eine Möglichkeit. Das Beispiel Reims hat gezeigt, daß die überlieferten Namen mehrerer Baumeister eine unvoreingenommene stilgeschichtliche Untersuchung sogar erheblich erschweren.
 - 25 Vgl. das Zitat Gerstenbergs im ersten Kapitel (zu Anm. 3). Beispielhaft ist auch Wilhelm Vöge, *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, in: *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin 1958 (Aufsatz von 1914), S. 63–97. Vöge spricht von den »stärksten Künstlerindividualitäten, die das mittelalterliche Frankreich hervorgebracht hat« (S. 67). Den anonymen Künstlern wurden Notnamen gegeben, die es ermöglichten, sie als Personen anzusprechen. Es ist vom »Meister der Königsköpfe« die Rede, der, ganz familiär, auch »unser Chartreuer« genannt wird (zum Beispiel S. 86). Zuletzt hat sich Schurr, *Baukunst* (Anm. 15), stark auf die Person Peter Parlers konzentriert, vgl. insb. S. 97 ff.
 - 26 Vgl. Crossley, *Politics of Presentation* (Anm. 12), zum Beispiel S. 100 f., S. 108. Folgt man dem gut begründeten Ansatz Crossleys, war Karl IV. der große Innovator und Peter Parler nur der Ausführende. Zu den sozialen Gegensätzen zwischen Peter Parler und Karl IV. vgl. Peter Moraw, *Schwäbisch Gmünd, Kaiser Karl IV. und Peter Parler im deutschen Reich des späten Mittelalters*, in: *Parlerbauten* (Anm. 13), S. 19–23.
 - 27 Vgl. die Beispiele für Maßwerk des 14. Jahrhunderts bei Binding, *Maßwerk* (Anm. 8).
 - 28 Vgl. Nußbaum und Lepsky, *gotisches Gewölbe* (Anm. 3), S. 237 ff. Hier wird auch auf die intensive Rezeption des Springrautengewölbes des Altstädter Brückenturmes hingewiesen.