



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41993**

Der Verfasser macht darauf aufmerksam, daß in der durch den Krieg und persönliche Schicksale erzwungenen Arbeitspause die Anlage des Handbuchs sich gewandelt hat. Die Abschnitte III—V gehören unter einen Gesamttitle: „Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst“, die Abschnitte I—II unter den Gesamttitle „Grundlegung“.

#### 4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert

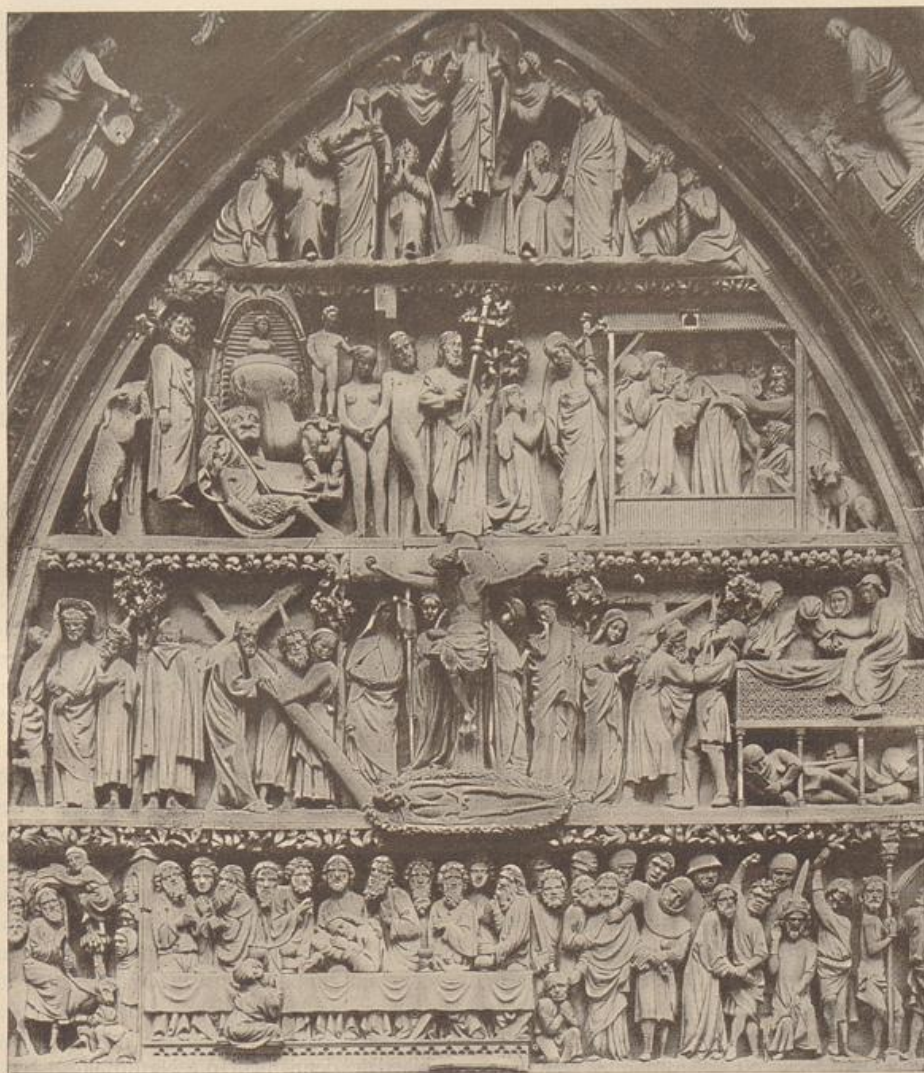
Der Wandel der Figurenauffassung hatte bei aller Mannigfaltigkeit des jedesmal Gleichzeitigen, aller Verschiebung und Überschneidung der Tendenzen in der Zeit, doch einen deutlichen Vorgang zu sehen erlaubt, dessen Definition versucht werden darf. Jede Definition ist Abstraktion, jede Abstraktion eine Opferung des „Wirklichen“ am geschichtlichen Vorgange, eine Not — Not hier aber Notwendigkeit, um den Sinn des Geschehens irgendwie zu begreifen. Vergessen wir dies nicht, dann mag, in einer groben Hilfszeichnung nur und in absichtlicher Beschränkung auf das rein Formale, das Wesentliche so benannt werden: das erste Neue lag in der Verschleierung, ja Aufhebung der plastischen Kontraste, der Gewinnung des einheitlichen Blocks aus Gewand und Körper; das zweite in der Unterstellung dieses neuen „Elementes“ unter die Herrschaft einer vereinheitlichten Ausdruckslinie, die der Figur ihren kubischen Gehalt, ihre Schwere auszusaugen drohte; das dritte in einer Rückeroberung des kubisch Schweren und einer beginnenden Befreiung von der Vorherrschaft der Linie, einem Wachstum der plastischen Masse. Wir dürfen — cum grano salis — das erste „tektonisch“, das zweite „graphisch“, das dritte (im engeren Sinne) „plastisch“ nennen. Ein südliches Wollen hätte von diesem dritten aus eine plastische Unbedingtheit zu erlangen vermocht. Es war schon betont worden, daß diese „plastische Freiheit“ nur in höchsten Fällen erreicht und im Grunde nur scheinbar war. Es bleibt immer eine Bedingtheit erhalten, aber es ist nicht immer die gleiche. Auf der ersten und zweiten Stufe lebt die Figur des 14. Jahrhunderts noch unter jener Vorherrschaft der Architektur, die vom 12ten her ererbt, auch die starken Lebewesen des 13ten selbst im Banne eines rhythmisierten Gesamtkunstwerkes gehalten hatte. Das zeigt sich äußerlich im Vorherrschen der Hüttenplastik. Auf der zweiten war eine gewisse Doppeldeutigkeit fühlbar — das Bewußtsein des Außerhalb im auswärts verlegten Schwerpunkte auch der einzeln gesehenen Figur, des Grabmals etwa, zu spüren. Für die dritte ist das Erlöschen der rhythmischen Bedingtheit kennzeichnend; der Zügel, an dem die alte große Mutter der Künste, die bauende, die darstellenden gehalten, lockert sich. Jene Loslösung der Plastik und der Malerei aus der Bindung des monumentalen Gesamtempfindens, die der Heutige, an einem scheinbar äußersten Endpunkte angelangt, als furchtbares Verhängnis bedauert, — sie hat hier schon begonnen. Man kann, wie man die Richtung wählt, den gesamten Vorgang auch sentimentalisch als eine Kette von Verlusten sehen. Man wird aber nicht bestreiten dürfen, daß ohne diese Loslösung die späteren Siege der Malerei nicht möglich gewesen wären. Auch nicht die der deutschen Plastik, die im Verlaufe dieses Buches begriffen werden sollen. Selbst um zu Rembrandt zu kommen, mußte die Entwicklung das tun, was hier geschah.

In dem Augenblicke, wo das motorische Raumempfinden so, wie im Gmünder Chore, deutlich zurückweicht, das künstlerische Erlebnis einen zuständlichen Charakter annimmt, ist schon das typische Schaffen des Auges, das malerische Sehen am Werke. Hinter der architektonischen Bedingtheit steigt eine andere auf. Die Geschichte der Reliefauffassung lehrt, daß es die malerische war. Sie und was nun folgte lehrt auch, daß wenigstens der nordische Mensch seine einzige stark plastische Periode — es war das 13. Jahrhundert, mit seiner scheinbar weitgehenden Emanzipation der plastischen Individualität — doch noch in den Grenzen des architektonischen Gesamt-

kunstwerkes erlebt hatte, daß hier die Schranke war, die selbst das 13. Jhh. von der griechischen Klassik unabwendlich trennt. Noch einmal: es soll hier absichtlich zunächst nur von der rein formalen Entwicklung gesprochen, — daß die letzten Antriebe aus den Tiefen des Seelischen kommen, soll nur als selbstverständliche Voraussetzung im Hintergrunde gewußt werden. Jenes ungreifbare „Es wird, es gestaltet sich“, dem wir gleich einem Lebewesen die geschichtlichen Vorgänge gutschreiben, war, so zu sagen, vor die Aufgabe gestellt: wie komme ich vom Zeitalter der Naumburger Statuarik zu dem der van Eyckschen Malerei? Es war die Aufgabe des 14. Jhhs. Die Grundlagen der kommenden Malerei hat die zweite Hälfte des 14. Jhhs. geschaffen. Die Plastik, im 13. Jhh. der Malerei entschieden voraus, hat im 14ten diese Umlagerung des gesamten Wollens an sich selbst erlebt; was ihr geschah, war von diesem ungewußt-gewollten Ziele bestimmt. Die Vorherrschaft der kubischen Masse in der Figur der zweiten Jahrhunderthälfte ist im Wellengange des Werdens zunächst Reaktion des Plastischen, nicht die erste und nicht die letzte. Aber auf die Dauer entschied nicht diese Reaktion, sondern der Wille zur Einheitsform überhaupt.

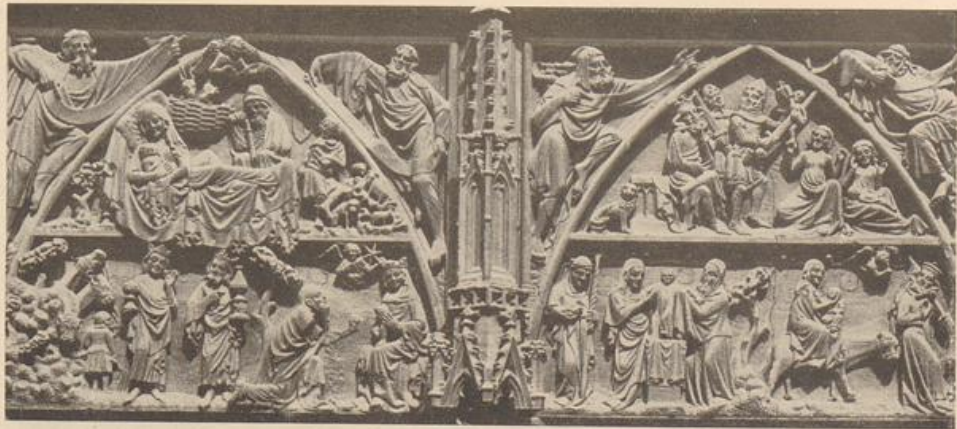
Eine nicht zu große Reihe von Beispielen soll die aufklärende Parallelentwicklung der Reliefauffassung zu deuten versuchen. An der Schwelle vom 13. zum 14. Jahrhundert steht die großartige Konzeption der Straßburger Westfassade. Ein ungeheures, steinernes Buch gleichsam, Statuen und Reliefs dreier Portale als Teile einer gewaltigen Gesamtdarstellung der Heilswahrheiten einbegreifend. Das mittlere Hauptportal hat freilich schwer gelitten; im Tympanon ist das Obergeschoß völlig neu, in den nächsten allerhand ohne Verständnis eingeflickt. Im Ganzen ist noch das herrlichste Vernächtnis vom Ende des 13. Jhhs. deutlich. Vom Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung liest unser Auge von unten links aufsteigend die Erzählung an einer reichen Figurenfolge ab. Die Erfindung, von höchstem Leben und Geist, bleibt dem dichterischen Gehalte nichts schuldig und blüht zugleich vom Genusse des Körperlichen. Es kommen raffinierte Wendungen und Drehungen von Figuren vor, selbst die fast reine Rückansicht. Im Grunde aber sind es Statuen in reichen Ansichten, es sind Ansichten von Statuen, deren glückliche Kombination den Fluß der Darstellung erzeugt. Jede Figur trägt einen gewissen „Existenzraum“ mit sich. Wie sich diese „Existenzräume“ berühren und gelegentlich überschneiden, das ist preiswürdig schön. Malerisch ist es nicht, es will es, darf es also nicht sein. Wir vergessen an keiner Stelle, daß eine undurchdringliche Grundplatte, die Wand eines Bauwerkes, eine architektonische Gegebenheit, hinter allen noch so reichen Statuenansichten verharrt. Wir sehen sie immer wieder; und wo sie einmal, bei der Kreuzigung, verschwindet, da ist sie nur verdeckt — sie ist nicht zum Raume gedeutet. Im Gegenteil, wir haben nur das leicht beklemmende Gefühl, daß die Existenzräume dieser kleinen Statuen, zu nahe gerückt, einander bedrängen. Aber im unteren Geschoße — obwohl es für das Ablesen der Erzählung das erste ist — weht uns schon der Geist des 14. Jhhs. an. Die Ausführung — nur sie — ist später als die der oberen Streifen. Schon die Einzelfiguren beweisen es. Gewisse Züge könnten zwischen den Zeitaltern, die sich voneinander lösen wollen, noch strittig sein. Aber daß der Christus der Dornenkrönung, der Verkleinerung zum Trotz, noch jener des rechten Seitenportales ist, der echte noch „klassische“ Straßburg-Freiburger Typus, ist unbestreitbar; ebenso, daß jener Christus des Abendmahles, der Geißelung ein anderer geworden, schon mit den deutlichen Zügen des 14. Jhhs., vergrößert, verbürgerlicht im Kopfe, in der geschwungenen Haltung, dem vereinheitlichten Liniengefüge der Diagonalfalten, ein Vorklang jener Form, die uns am Nürnberger Lorenzportale wiederbegegnen wird. Aber auch die Komposition hat sich unter der späteren Hand leise gewandelt. In das Abendmahl ist ein Zug von graphischer Reihung, Gleichmaß, gemeinsamer Projektion der Gestalten, Verzicht

auf plastische Individualität, gekommen, der dem noch mehr entlang schweifenden, weniger umtastenden Blicke, dem mehr entlangzeichnenden, weniger umwölbenden Meißel des neuen Jahrhunderts angehört. Ein Abendmahl des reifen 13. Jhhs. hätte jeder Gestalt einen höheren Grad eigener Rundung und Beschlossenheit gelassen. Das beginnende 14te war — wie solche Übergangszeiten, wie die spätantike, die heutige — individualitätsfeindlich. Das tektonische Ornament der Füße und der Gewänder unter dem Tische wäre dem 13. Jhh. unvorstellbar, ja unerträglich gewesen. So einmalig und selten, so ganz unstraßburgisch die Reliefs des Naumburger Lettners sein mögen — in diesem Punkte sind sie Dokumente einer epochalen Gesinnung. Gereihter Statuarik. Also in den oberen Streifen Bekenntnis des statuarischen Zeitalters — im unteren aber ein Ansatz kontrast-verschleiender Tektonik, die sich schon ins Graphische biegt! — Das Hauptportal der Rottweiler Marienkirche bringt das Graphische dieses neuen Flächenstiles zur vollen Entfaltung (Abb. 1). Der graphischen Stufe der Figurenauffassung entspricht die graphische des Reliefs. Was hier gegeben ist, ließe sich zum größten Teil in einem rein zeichnerischen Aufrisse erhalten, was bei den Straßburger Halbstatuen unmöglich wäre — ihre plastische Individualität, ihr rundes Wesen ginge verloren. Es ist (wie Hartmann es ausgedrückt) die Einheit von Bild und Feld, die hier als Voraussetzung wirkt. Die Komposition erinnert eher an das 12. als an das 13. Jahrhundert — typisch für den Wellengang der Geschichte. Gewiß, ohne eine leise Erregung von Raumvorstellung geht es bei jeder einzelnen Figur nicht ab — wie die Engel aus den Wolken stoßen, die drei knieenden Figuren die Köpfe stetig mehr auswärts drehen. (Auch die Verdreifachung der Deesis ist hier charakteristisch für den Trieb zur Unterwerfung der plastischen Individualität.) In Wahrheit fächert sich die Komposition in ausgesprochener Flächenhaftigkeit auseinander: sobald vor dem Grunde die nahe Vorderschicht erreicht ist, preßt und bügelt diese gleichsam die Formen flach. Unerhört, undenkbar im reifen 13. Jhh., im Straßburger Hauptportale etwa, die Form der Arme, des Gewandes beim Weltenrichter. Wie ein Stempeldruck prägt die Vorderfläche alle Tiefenanregungen wappenhaft gegen den undurchdringlichen Grund zurück. Wie im untersten Straßburger Streifen, nur stärker noch, sind die Seligen und Verdammten magnetisch gegen diesen heraldisch-starren Ansichtszwang gerichtet und gereiht; auch wo zwei Schichten auftreten, ist die Parallelschichtung unverkennbar. Sehr charakteristisch der Aufstehende neben den beiden Bischöfen: Oberkörper nach vorn, das schreitende Bein ins Profil gedreht, Profil in der Vorderansicht. Ein zeichnerischer Flächenstil von ausgesprochen rhythmischem Charakter. Die Rahmenform bestimmt durchaus die symmetrisch auseinandergefächerte Komposition, die den starr frontal prangenden Weltenrichter wie ein gerafft-verhakter Vorhang über dem einbezogenen Sockel mit der Seelenscheidung umschreibt. Über seinem Haupte tragen die auseinanderdrommetenden Engel, im Profil der Leiber, der Front der Köpfe den geringen Umkreis der Tiefenmöglichkeiten, seine stilstarre Beschränkung nämlich, zusammenfassend vor. Zum Zwange der Hinterwand ist ein erhöhter der unsichtbaren Vorderwand getreten. Beider Abstand preßt die Gestalten wie in einem Herbarium zusammen. In so klarer Strenge ist das Grundsätzliche selten wieder vorgetragen worden, aber Ähnliches lehren auch die anderen Portale der gleichen Kirche, besonders das nördliche, ferner das Tympanon vom Nordportal des Augsburger Chores, das südöstliche der Eßlinger Marienkirche, auch noch die Langhausportale von Gmünd. Im Einzelnen sind oft starke Unterschiede, es sind durchaus nicht Werkstatt-, sondern Generationszusammenhänge, die hier reden. Auch das nordwestliche Bogenfeld des Ulmer Münsters, von der ehemaligen Pfarrkirche „Über-Feld“ stammend, gehört diesem graphischen Stile an, mit einer sehr merkwürdigen Nuance, die wohl nur durch eine noch unaufgedeckte italienische Verbindung erklärt werden kann: die Geburtszene im oberen Geschosse, die Badbereitung, muß eine ent-



55. Mittleres westliches Bogenfeld von der Westfassade des Straßburger Münsters.

zückende toskanische Vorlage, vielleicht aus Giovanni Pisanos Kreise benutzt haben. Die Lust am Genre aber, die hier mit dem südlichen Zuge einer feinfühligsten Gestaltenmimik auftritt, ist etwa von der Mitte des Jahrhunderts an ein durchgehender neuer Wille. Sie quillt aus einer Kraft, die zu den wichtigsten Komponenten der weiteren Entwicklung gehört. Man nennt sie gerne „Realismus“, gerät aber leider damit in einen Stacheldraht von Mißverständnissen. Ich möchte sie



56. Vom Westportal St. Lorenz in Nürnberg. Phot. Dr. Stoedtner.

Vergegenwärtigung nennen. Das Wesentliche ist, daß dem Künstler nicht, wie noch im Rottweiler Hauptportale, die abstrakte Idee, der gedankliche Gehalt etwa einer Heilswahrheit, des Kreuzestodes, des Weltgerichtes, vorschwebt, wofür er eine summarische Formel zu finden hat, sondern daß er den Vorgang, in dem die Idee zu Tage trat, als augenblicklich erlebt, als gegenwärtig empfindet: Jetzt und hier geschieht es — nicht: Dieses ist! Damit wird aus der Repräsentation die Szene, aus dem feierlichen Zustande die Handlung. Damit wird aus dem Symbol die Vergegenwärtigung. Gewiß, diese tritt nicht jetzt zum ersten Male auf. Seit alten Zeiten regt sie sich immer wieder, und im Straßburger Portale ist sie stärker als in den Rottweilern. Von der Mitte des 14. Jhhs. an gewinnt sie ausgesprochen die Oberhand — und für Plastik und Malerei der nächsten Jahrhunderte ist dies wieder eine der grundlegenden Leistungen der so lange verkannten Epoche. Diese Epoche hat nicht mehr das Große, sie hat auch nicht mehr die Großen der vorangehenden; sie hat sie noch nicht. Aber — tröstlich für uns Heutige — es geschieht etwas in ihr. Entscheidendes sogar geschieht innerhalb der breiten Masse des Menschlichen. Die Vergegenwärtigung, die zärtliche oder grausame, immer liebevolle Lust am Geschehnis der Handlung, nicht nur am Erlebnis der Idee, ist eine starke Kraft, die hier sich durchsetzt. Sie erobert schon die späten Ausläufer des graphischen Reliefstiles, den uns der Rottweiler vertritt, sie ist vollends untrennbar von jenem malerischen, der in der Parlerischen Epoche ihn ablösen sollte. Durchdringung der Rottweiler rhythmischen Monumentalzeichnung mit dem volksmäßig-dichterischen, ja oft volksliedhaften Geiste der Vergegenwärtigung ergibt den dekorativen Erzählerstil der Nürnberger Lorenzpiörte. Diese Durchdringung war durchaus möglich, denn nicht die Naturnähe des Gesehenen, sondern die szenische Deutlichkeit des Vorgestellten macht die Vergegenwärtigung aus. St. Lorenz reduziert — die Reduktion ist ein alter typischer Vorgang gerade deutscher Kunst — den Inhalt mehrerer Straßburger Portale, vom Sündenfalle bis zum Weltgericht, auf das Gebiet eines einzigen. Zwei Bogen über der Madonna des Türpfastens geben die Jugendgeschichte Christi, das Tympanon Passion und Weltgericht. Überall, auch bei wachsender Überschneidung, wäre das Wesentliche im zeichnerischen Aufrisse wiederzugeben. Überall ist der Zwang des Entlang fühlbar, die Gleitlinie, der Bogenschwung von Figur zu Figur, von Falte zu Falte. Musterhafte Beispiele der flächenhaften Ausbreitung und Ausbügung der Gestalt, ihrer geistreich gefaßten



57. Seitenplatte vom Severiansarkophag in der Severikirche in Erfurt. Phot. Bissinger, Erfurt.

Rahmenbedingtheit, sind die Prophetenfiguren in den Zwickeln. Es ist durchaus Weiterbildung des Rottweiler Reliefstiles, ja im Weltgerichte, in den herabstoßenden Engeln, ist wohl gar eine unmittelbare Erinnerung gegeben; in den Gewandfigürchen lebt der Stil des Straßburger Sockelstreifens fort. Die architektonische Gegebenheit der Rückwand wird nirgends angetastet, der rückpressende Druck der unsichtbaren Vorderschicht läßt schon nach, es sind Reihen und Gruppen von Püppchen gleichsam, plastische Miniaturen, wie eine Buchillustration wesentlich flächenhaft zu erleben, von der Hinterplatte wie von einer Buchseite abzulesen. Der Zwang des Entlang aber und der Charakter der plastischen Miniatur dient einer Vergegenwärtigung, einer dichterischen Erzählung von intimer Lebendigkeit. Die winzigen Züge von Landschaft, die Kamele mit dem Zügelhalter, die Eltern, Hirt und Herde bei der Geburt, der Hund neben Herodes! Der Reiz des Zufälligen erschließt sich, ohne daß das Grundgesetz des graphischen Reliefs durchbrochen würde. Verwandt, gewiß in unmittelbarem Zusammenhange, ist z.B. ein Kreuzigungsrelief aus St. Burkhardt in Würzburg. Vor allem hat Erfurt noch in der Zeit um 1360/70 diesen Stil gepflegt. Ein wahrer Meister des dekorativen Erzählerstiles war dort der Künstler der Seitenplatten des Severiansarkophages. Auch er respektiert die Festigkeit der Grundfläche, seine Formen verraten den Geist der gleichzeitigen Großplastik, seine kleinen Figuren mit den großen Köpfen schweben in der köstlichen Vorstellung des Geschehens selbst. Wie die Tochter des Severus am Wollkorbe sitzt, gehorsam, „unbeteiligt und doch voll innerer Spannung, wie Vater und Mutter vor der

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

6

Bischofswahl beraten — er, der fromme Weber: „Mir kann so Großes nicht geschehen“, sie: „Du mußt es immerhin versuchen“ — das ist, im Dichterischen schon, erst durch die neue Einstellung möglich. Das ist bürgerlich gedacht und bürgerlich geformt, unendlich weit schon von der aristokratischen Entrücktheit der großen Zeit, aber nah und warm. Ein schönes Beispiel gleichen Stils, von nicht gleicher Hand, ist der Elisabeth-Altar des Magdeburger Domes.

Selbst im Gebiete des graphischen Reliefs also setzte die Vergegenwärtigung sich durch — um so sicherer konnte sie und mit ihr die Beobachtung des „Natürlichen“ eindringen, wo der Bann des Rhythmischen gebrochen wurde, wo unter dem Rhythmischen das Malerische sich heraufschob. Besonders stark dürfen wir sie also bei allen parlerisch empfundenen Reliefs erwarten. Doch gibt es noch Zwischenformen. Im Portal der Nürnberger Frauenkirche z. B., an dem allerdings die äußeren Gewandstatuen der Könige tatsächlich stark parlerisch aussehen, alles übrige jedoch noch ganz überwiegend unter der bestimmenden Macht der Linie steht, sind die Darstellungen der Kindheitsgeschichte ein deutlicher Anlauf zum Malerischen. Bewegter Landschaftsboden unter den Füßen der Gestalten findet sich schon in St. Lorenz — im echten Rottweiler Stile nur in schwachen Ansätzen — aber das Draufstehen hat in der Frauenkirche schon ein anderes Gesicht. Der dritte König steht tatsächlich auf den Erdschollen in die Tiefe hinein, und in der rechten Ecke, wo hintereinander das gekauerte Pferd, der Knappe und die beiden unmutig gewordenen Rösser erscheinen, fühlt man, wie gleichsam in einem Bogen unsere Vorstellung in die Tiefe hineingedreht werden soll. Noch rutscht sie sehr bald an der Platte ab, aber man spürt, wie hier die Phantasie schon am festen Architekturgrunde gleichsam kratzt. Und bei der Geburt erscheinen die Hirten nicht neben, sondern über dem Wochenbette, und „über“ soll zweifellos hier „hinter“ heißen. Auch hier drückt die Höhe noch die Tiefe aus, aber es tritt — und dieses ist ungeheuer wichtig — eine andere Blickrichtung ein, die der Künstler uns abverlangt. An Stelle des Entlangsehens, also Lesens, also Zählens, Rhythmisierens die Aufsicht, eine Richtung senkrecht zu jener, die noch das Lorenzer Portal von uns haben will. Man könnte einwenden, hier habe der Platzmangel gewirkt. Aber man empfindet das Gleiche auch bei den Engeln, die das Dorsale hinter der Anbetungsgruppe halten. Sie sind nicht nur oben, sondern hinten, man denkt an räumliche Tiefe. Schon im Freiburger Vorhallenportal, das an gleicher Stelle wie das Nürnberger sitzt und dem Parlerkreise sicher nicht unbekannt war, ist diese leise beginnende Umdeutung, gerade in der Geburtszene zu spüren. Über dem Wochenbette (das an französische Elfenbeine denken läßt) stoßen die Engel in Vorderansicht aus der Tiefe. Über den Hirten — wieder „über“ gleich „hinter“ — springt das gefräßige Böcklein am Baume empor; auch ein Zug vergegenwärtigender Phantasie, die immer den Reiz des Nebensächlichen entdeckt. In unserem zweiten 14. Jhh. aber wird die Entfernung vom Hauptsächlichen, vom Rhythmischen, vom Zeichnerischen, vom Tektonischen immer stärker. Und, wie kaum anders zu erwarten: Gmünd hält uns das erste und beinahe schon das größte Wunder entgegen. Noch nicht ausgesprochen im Nordportale des Chores, wo die Genesisdarstellung oben, die Passion in den beiden unteren Streifen die Figuren wohl schon etwas runder, ihre Ordnung aber grundsätzlich noch der in St. Lorenz vergleichbar gestaltet, — aber in genialer Kraft im Chor-Südportale. Nur der unterste Streifen mit den Seligen und Verdammten kommt in Betracht, das Weltgericht darüber ist jammervoll schwach gearbeitet. Der Sockel offenbart eine neue Welt des Reliefs; tief Neues ist hier geschehen (Abb. 17). Der einseitige Flächenrhythmus ist gebrochen, das Entlang ist überwunden. In Rottweil, an der gleichen Stelle, lief das Auge an den Seligen wie an den Verdammten entlang, immer vor der Platte her, die Cäsar der Mitte als Pause eines Ablaufes registrierend, und, wenn es wirklich die Mitte als Mitte empfand, beide Reihen in die Richtung hineinstreichend, die von den Füßen





58. Westportal der Frauenkirche in Nürnberg.

des Richters in sie hineinzielte. Die Mitte als heraldische Achse! Hier aber sind feste Gruppen an die Seiten geordnet, Gruppen, deren zweite Schicht nicht die erste nach der Mitte überklettert, sondern nach der Tiefe fortsetzt. Und verklammert zwischen den breiten Eckpfeilern tut sich ein tiefes Gewühl von Gestalten auf. Die Mitte als Raum — das „Entlang“ eröffnet ein „Hinein“. Das tobt, kracht wühlt sich, biegt sich in dämonisch fieberhafter Lebendigkeit, Leichen, die die

6\*

Deckel sprengen, Erstandene, die von uns weg gegen das berstende Gräberfeld dringen, das Gestalt auf Gestalt ihnen entgegenspeit. Das ist nicht mehr zeichnerisch-graphisch, in diesen Figuren steckt mehr plastische Phantasie, mehr Erfindung von Stellungen, Verrenkungen, Verdrehungen, sprechenden Gebärden, als in Dutzenden älterer und gleichzeitiger Reliefs. Es ist ein Meister, so biegsam wie Giovanni Pisano, so berauscht von Torsionen und plastischen Selbstüberschneidungen in kleinem Maßstabe, wie später Michelangelo es im Großen war. Und doch ist diese plastische Phantasie anders, mehr, tiefer bedingt als die des Straßburger Reliefs. Wo die Existenzräume so durcheinander gerüttelt sind, in so schneller Vibration übereinander hinfahren, da will die Vibration zum stehenden Tone werden. Wir ahnen eine neue Einheit, wir ahnen den Einheitsraum, übertragen auf das Relief. Gewiß, es ist nicht ein perspektivisch-malerischer — das ist späteres Raffinement —, sondern ein aus Gestalten erwachsender Raum. Wir wissen, daß noch ein weiter Weg bis dahin war, wo die Malerei selbst einen Raum gab, der vor den Gestalten war, nicht durch sie. Der Vorklang aber dieses Wollens ist hier vernehmlich. In Rottweil stehen auf dem architektonischen Profile gereichte Kästen von Särgen vor unserem nachlesenden Blicke entlang. Hier in Gmünd ist es das Gräberfeld, das uns in den Strudel der Gestalten hineintauchen heißt. Draußen an den Gewänden stehen die groß-wichtigen Gestaltenblöcke der Propheten. Auf der gleichen Stufe, wo in der Figur die Masse über die Linie, das Ganze über die Teile siegt, schüttern auch die begrenzten Einzelräume der Gestalten zu einem übergeordneten Gruppenraume zusammen. Es ist in beiden Fällen die Einheit, die das Neue ist. In der Figur heißt sie Masse, im Relief heißt sie Gruppenraum. Wie Falten und Glieder zur Gestalt, so verhalten sich die Figuren dieses Reliefstiles zu ihrer Gesamterscheinung. Im Falle der Figur ergibt sich der Schein der Unbedingtheit, im Falle des Reliefs für die Einzelfigur (die nur seine „Falte“, sein Glied ist) eine erhöhte Bedingtheit. Nur das oberflächliche Denken könnte hier einen Widerspruch sehen. So mußte es sein, da ein Wille, ein neuer Sinn für Totalität, notwendig das, was Teil ist, wo es Teil ist, unterordnen wollte.

Stilistisch bleibt der Gmünder Sockelstreifen einzig. Sein einmaliger Reiz quillt zugleich aus der im feinsten Sinne altertümlichen Vornehmheit der Haltung, die nicht nur die Gruppe der Seligen (die wundervolle Innigkeit der Rückenfigur vor dem Engel links!) sondern auch die der Verdammten (Muster von Benehmen selbst im Furchtbarsten) und selbst die dämonische Hast der Auferstehenden geheimnisvoll mit dem Geiste des 13. Jhhs. verbindet. Das ist gewiß einmalig — der Künstler muß wohl Werke der ritterlichen Zeit gesehen und mit der Intensität begriffen haben, die jede seiner Formen auszeichnet. Man möchte glauben, daß dies ihm bewußt war. Unbewußt war er vielleicht, wo er dem tiefen Zwange der geschichtlichen Zeit, des neuen Wollens folgte. Er war stark, darum hat er auch dieses auf die stärkste Formel gebracht. Ich möchte glauben, daß er ein Alter war, aufgewachsen in der Tradition der Frühzeit; daher mögen seine Gestalten so schlank und oft fast zart geworden sein. Seine Figurenauffassung ist nicht Parlerisch, nicht bürgerlich. Was wir uns aber für das Weitere zu merken haben, ist sein neues Wollen, das nicht im 13. Jhh. (auch nicht in Bourges, das er vielleicht gesehen) und nicht im älteren 14ten möglich war.

Aber ein Entwurf von ihm könnte uns dennoch erhalten sein, leider von grober Hand verwirklicht. Ich meine das Südostportal des Ulmer Münsters, auch noch von der alten Pfarrkirche „Über Feld“ stammend. An einer Kirche ehemals — und heute wieder — mit jenem innerlich älteren Tympanon voll toskanischer Einzelideen mit der Geburt und Anbetung, das wir unter dem graphischen Reliefstil besprachen (s. S. 71). Auch hier ein Weltgericht, und wieder der Sockel dem Wurf nach von ganz verwandter Haltung. Selige und Verdammte nach außen

schreitend, beide in erstaunlich gemäßigter Mimik, schließen den Mittelraum mit der Auferstehung ein. Diesmal wird das hier schmälere Gräberfeld oben drein übergittert von den Posaunen der Engel. So entwickelt sich geradezu ein Innenraum, in den das Auge senkrecht eintaucht; und die Gestalten, die die Erde in seinen Schatten ausspeit, sind erfunden wenigstens von einer ganz ähnlichen, ja wirklich wohl von der gleichen Phantasie, die im Gmünder Sockel nun so überraschend schön auch die richtige Hand gefunden hatte. Tiefe spricht auch hier wieder das Hintereinander in den Eckgruppen aus; und auch hier umfängt gerade die Mittelgruppen



59. Relief vom Nordportal des Parler-Chores, Freiburger Münster.

die neue Totalität des Eindrucks, die Wirkung auf den senkrecht eindringenden Blick. In den Proportionen verrät sich der Größere zugleich als der Jüngere. Es sind diejenigen, die uns die eigentlich Parlerischen Reliefs zeigen werden.

Von 1356 an wurde der neue Chor des Freiburger Münsters gebaut; ein Parler hatte die Leitung, Johann von Gmünd, und unter ihm wurde sicher auch das Nordportal gesetzt, das, schon in den rein architektonischen Elementen ausgesprochen räumlich gedacht, in der Vergitterung von Bogenschichten hintereinander, an beiden Seiten, innen wie außen, die Parlerische Note der neuen Möglichkeiten zum Ausdruck bringt. Es kommt nicht zum Durchstoßen der Tiefe, die Grundplatte wird immer wieder klar sichtbar, aber die Figuren sind nicht mehr der Fläche vorgeklebt, sondern sie entfalten sich wie frei im Raume einer Bühne. Der Baum beim Sündenfalle überschattet einen intimen Bühnenraum, er übergreift vom Rücken her die Gestaltengruppen, er umfängt sie. Und was für Menschen sind das? Wir kennen sie aus Gmünd. Die spinnende Eva — sie spinnt aus der Tiefe heraus, aus einem kleinen Innenraume gleichsam — stammt unmittelbar von der Jungfrau des Nordportals, der Adam hat den Gmünd-Augsburger Prophetentypus. Vöge hat in einer seiner wunderbar feinen Analysen gezeigt, wie verschiedene Meister hier am Werke sind, in den Laibungen noch die Straßburger-Freiburger Klassik lebt, mit ihr also auch das Rhythmische der alten Zeit. Der Mangel an Rhythmischem, den er an Parlerischen Typen findet, ist nur der Negativspiegel ihrer positiven Leistungen. Es ist die neue Totalität der Gestalt, und ihr entspricht eine beginnende des Raumes, nicht mehr Kombination von kleinen Rundstatuenansichten (Straßburg), nicht mehr graphische Reihung flachgepreßter Reliefzeichen im Herbarium zweier Schichten (Rottweil), nicht mehr Steinpüppchen, einem festen Grunde vorgeklebt und immer noch graphisch gereiht (St. Lorenz), sondern freie Regung massiver Gestalten auf einer für sie empfundenen, raumhaltigen Vordergrundsbühne.

Ohne Zweifel, es ist auch im Reliefstil jene beginnende endgültige Loslösung der darstellenden Künste aus der Architektur, die auch der Wandel der Figurenauffassung deutlich machte, und die den Grundklang der gesamten späteren Entwicklung bedeutet. Wieder ein Wellengang: Rundung und fühlbarer Existenzraum in Straßburg und wieder im Parlerstil. Aber in Straßburg der begrenzte Existenzraum der Figur, im Parlerstile der erweiterte der Gruppenbühne. Obwohl von anderer Hand, ist die Passion auf der Innenseite des gleichen Portales grundsätzlich stilgleich. Überall Tiefenentwicklung, Gruppen, die Grundriß haben, nicht Aufriß nur, sehr deutlich links und rechts vom Gekreuzigten — so klar gerade jetzt der nackte Grund als hintere Bühnenwand hervortreten darf — in Maria und Johannes, in den Würfelspielern. Wieder tut sich die räumliche Form, die zwischen den Gestalten, über sie hinaus jetzt sich bildet, gegen uns hin auf und wieder — in der meisterlichen Gruppe der Würfelspieler — wird nicht die Aufsicht zu Hilfe genommen. Senkrecht zur Platte blicken wir hinein: auf sie zu, nicht parallel an ihr entlang, obgleich auch diese Richtung aus dem Ganzen nicht verschwinden kann, solange wir von Gruppe zu Gruppe hinlesen; aber in der Gruppe selbst ist es schon so. Man sehe nur, wie im unteren Streifen überall die Beine schattige Räume bilden, in denen das Plastische wogt — wie im Gräberfelde des Gmünder Weltgerichts. Und überall die dichterische Kraft der Vergegenwärtigung, die in die geöffneten Tore einströmt.

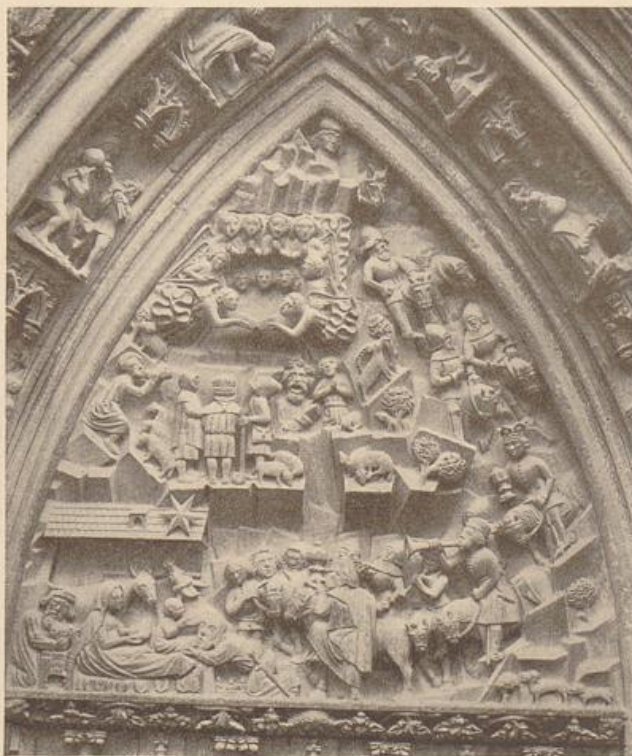
In einer gewissen Abschattierung mit größerer Reliefprojektion, ist ähnlicher Stil auch im Relief des Kölner Petersportales zu finden. Hier kommen, z. B. ganz links, neben der Petrus-Kreuzigung, sogar Figuren vor, die an den Parlerkreis erinnern können. Ein gewisser Vorklang des weich Gebackenen und Massiven der Parlerschen Relieffiguren, zugleich auch der lebhaften Vergegenwärtigung und selbst der verbindenden Verschmelzung lebt schon im frühen Freiburger Stil. Man vgl. Kempf, Das Freiburger Münster, 1914, S. 20 u. 23, Marterszene aus der Vorhalle!

Noch einmal begegnet uns im Parlerkreise die Freiburger Einteilung der Passion, aber in bezeichnender Erweiterung: am Südostportale des Ulmer Münsters. In einer Erweiterung: der größere Raum wird begeistert ausgenutzt, die Erfindung ist froh, sich entfalten zu können. Wie in Freiburg, begrenzt den unteren Streifen links der Garten Gethsemane, rechts die Dornenkrönung. Die einzelnen Figuren allerdings sind der Freiburger Außenseite mit der Geschichte der ersten Menschen formal näher als der ikonographisch parallelen Innenseite. (Adam dort, Christus hier.) Die Qualität geringer. Das Wesentliche liegt im Spinnen der vergegenwärtigenden Phantasie. Sie weitet den Garten mit dem Hürdengeflechte so aus, daß in Aufsicht auch die rückwärtige Grenze gegeben wird. Das Dichterische führt ins Räumliche. Gebet, Judaskuß, Malchuszene, alles erscheint „darin“, — innerhalb eines Raumes, nicht vor einer Fläche. Und nichts ist bezeichnender als das Motiv des Überkletterns der Hürde. In Freiburg schreitet Christus selbst hinüber, in Ulm darf es ein Spießknecht tun; das ist Wachstum des Nebensächlichen, des Zufälligen, — in der dichterischen Vorstellung das Gleiche wie die Aufgabe des Rhythmischen in der Form. Dort erzeugt es die Vereinheitlichung der Masse, hier die Verlebendigung des Geschehnisses. Aber ist nicht auch dies zugleich eine Vereinheitlichung? Zum neuen „Hier“ tritt ein neues „Jetzt“, zur beginnenden Vereinheitlichung des Raumes eine beginnende der Zeit. Zeitlosigkeit verbindet die beschlossene Statuarik des 13. Jhhs. mit der rhythmischen Monumentalzeichnung des älteren 14ten. Aber hier wirkt Zeit als heraufdämmernder Augenblick des Geschehens (noch erst heraufdämmernd, aber der Keim selbst des malerischen Impressionismus, sofern dies einst auf den Augeneindruck selbst angewendet werden konnte) —, eben jenes „Jetzt und hier geschieht es“, in dem wir den Sinn der Vergegenwärtigung fanden. Noch ist die Raumwirkung des Zeitmomentes beschränkt auf schmale Gruppen, noch erlaubt sie die „Simultandarstellung“, das mehrfache Vorkommen der gleichen Figur im Ganzen der Komposition (noch auf sehr lange

Zeit hinaus); aber es ist die gleiche Hervorhebung des Jetzt im Hier, die auch im geistlichen Schauspiele sich durchzusetzen begann. Das Leben des Nebensächlichen, das hier zwischen den Fugen der heiligen Grundtatsachen heraufquoll, sie überspinnen und verdecken konnte, verhält sich zur alten liturgischen Periode des Spieles, wie die lebenswimmelnden Königszüge der neuen Epoche zu den feierlich fernen, die Idee repräsentierenden der Vergangenheit. Es ist nicht nötig, das Schauspiel für die bildende Kunst verantwortlich zu machen. Beider Wandlung quillt aus jener der menschlichen Seele selbst, und die gegenseitige Befruchtung verpflichtet beide nur über einem gemeinsamen Untergrunde. Mußte nicht das Monumentale wie das Rhythmische gleich dem Liturgischen aufgeweicht werden, um diese Buntheit des Lebens durchsickern zu lassen? Erst eine mögliche Folge dieser Urtatsachen der Vergegenwärtigung wird der „Realismus“ sein, d.h. die Beobachtung des Objektiven an der Oberfläche, an der eigenen Netzhaut. Überall drängen sich hinter den doppelschichtigen Vorderszenen die Gruppen der Nebenfiguren an der Hinterplatte hoch — Reiter vor allen Dingen, Pferde, die hier und da schon mit der Hinterhand in der Platte stecken. Nichts ist bezeichnender. Auf all diesen Pferdchen tummelt sich und reitet die Phantasie selbst, im Relief wie in der Malerei, in die Darstellung hinein. Und die Legende überwuchert die Bibel; überall schmuggelt sie das Profane in das Heilige. Keine schönere Gelegenheit, als beim Zug der hl. Dreikönige.

Walther zu Rheinau hat ihre Legende in phantastischer Ausschmückung erzählt. Am Ulmer Südwestportale ist sie in drei Feldern, einem rechteckigen, zwei spitzbogigen, wiedergegeben worden. Schon wieder ist Neues geschehen: der Zwang zur horizontalen Schichtung ist durchbrochen, wieder ein Stück Macht der Architektur entwunden. Das mittlere und das rechte Feld wahren wenigstens noch den unteren Sockelstreifen; im linken wird auch er hornförmig hinausgebogen. Rechts und in der Mitte ist es die Diagonale, die gegen die Horizontale kämpft; die Diagonale als das mathematische Mittel zwischen Querachse und Höhenlot, wenn wir vom Rahmen ausgehen — zwischen Vorderschicht und Tiefe, wenn wir der neuen Absicht willig folgen, aus dem Bogenfelde in die Landschaft überträumen. Dies aber ist gemeint. Wir wandern mit den Tieren der Herde bergauf, wir reiten mit den Zügen der Reisigen, hinter Klippen, durch Schluchten, im Zickzack durch den Raum, zu dem das Feld umgedeutet wird. In einem traumhaften, dichterischen Zustande zergeht dem Künstler der architektonische Sinn der Bogenfläche. Wenn er Aufsichten gibt, kleine Gruppenräume wölbt, folgt er den andern, die wir sahen. Aber er will weiter: gegen den fühlbaren Widerstand des Tektonischen ficht er sich mühsam durch, mit Ruck und Wendung stößt er, immer wieder abprallend und abgedreht, seinen Raumwillen gegen das einst heilig gewesene Gefüge.

Am Portal der Nürnberger Frauenkirche schon hatte die Phantasie gleichsam am festen Grunde „gekratzt“ — eine kleine beginnende Drehbewegung, die schnell am Widerstande der Grundplatte und am Drucke der Geschoßlagerung zu Ende kam. Das linke Ulmer Relief durchbricht diesen Zwang und windet an der gleichen rechten Seite tatsächlich die Sockelbahn am Bogenschenkel hoch, in die obere Zone rückwärts hinauf. Hier folgt dem Ulmer, noch kühner geworden, in der gleichen Darstellung der Meister (einer der Meister) von Thann. Wieder sprechen die Typen den allgemeinen Zusammenhang mit der Parlerschule unverkennbar aus. Einer der Familie, Meister Michael zu Gmünd, hat sich 1388 am Münsterbau in Straßburg befunden. Sehr möglich, daß er der Vermittler ist. Jedenfalls, im Dichterischen wie im Sichtbaren ist Thann die Weiterbildung von Ulm. Das große Hauptrelief (neben dem viermal Zwillingbrüder der Gmünder Propheten stehen!) soll hier (die Darstellung zu entlasten) zur Seite bleiben, gleich dem Südportale des Augsburgers Domchores und dem Oberfeld des südwestlichen in Ulm, die eine genaue Unter-



60. Portalrelief der Parlerschule am Theobaldsmünster in Thann.

lein tun sich auf, der Gestaltenstrom biegt aufwärts, rückwärts, Reiter hinter Reiter — der letzte, der fernste ist der höchste, er taucht eben mit dem Kopfe hinter der Felszacke vor, das Pferd wittert in die Landschaft hinein. So wird, allerdings ohne perspektivische Kniffe und Verkürzungen, das ganze Erlebnis vom wandernden Blicke aufgefädelt. Das Grundsätzliche bleibt noch lange so: auch auf den Bildern Broederlams in Dijon, die innerlich schon später sind, windet sich unsere Phantasie ähnlich in den Raum hinein, um Vorsprünge und Ecken herum. Und sehr lange, noch bei Rubens lebt, was wir hier vor uns sehen: die „Reiselandchaft“. Gewiß, unser Bogenfeld ist nicht Landschaft, wie eine gemalte, aber das Auflesen der Gestalten, ihre Wanderung ist, wie in der Reiselandchaft, dem wandernden Blick auf Blickstraßen, die ihn locken und drehen, auf Blicklinien, nicht aber dem ruhenden vom Blickpunkte aus dargeboten. In der Geschichte des Reliefs bedeutet das so viel Verlust architektonischen Stiles, wie Gewinn malerischer Lebendigkeit. Die Spitze des Reliefs — ursprünglich dem Höchsten in der Idee, dem Obersten in der Architekturfläche zgedacht — gehört dem Nebensächlichsten in der Idee, dem Fernsten im Raume, dem letzten Reiter, der, weil wir zurücktreten, der erste wird, mit dessen Roß wir selbst uns in den Reiseräum einfühlen. Die Raumteilchen, die hier in die Höhe klettern, die Bergklötze etwa, blättern und klappen sich nach vorne, bieten

suchung mit ihm gemeinsam zu bearbeiten hätte. Aber die Nebenportale mit Kreuzigung und Anbetung gehören auch in die gedrängteste Beobachtung hinein. Es ist leider viel an dem Werke herumgearbeitet und erneuert worden, der barocke Christus ist ein besonders deutlicher Beweis. Das Wesentliche, das Grundsätzliche ist unberührt. Die Anordnung kombiniert die wirkliche Aufsicht mit der Ausnutzung der Höhe als Tiefe, nur möglich, wenn die Phantasie des Meisters, und mit ihr unser Blick, die Platte nach der Tiefe zu zermürbt. Wie aus einer widerstandsschwachen Masse, wie aus Wasser tauchen die Gestalten aus der Tiefe nach vorne, zu dreiviertel und mehr noch im Dahinten, im gestaltlosen Raume verschwindend, so in der Kreuzigungsszene vor allem. In der Anbetung der Könige hebt sich von links her die Gruppierung stetig in die Höhe, die Steinklötze der Berg-



61. Paulusrelief vom Singertor des Stephansdomes in Wien. Phot. Makart.

schräg geneigt ihre Grundfläche, daß man die Bäume sehen kann, die sie tragen, die Tiere, die sich darauf kauern. Das Bogenfeld als Tummelfeld einer sich hindurchschlängelnden Wanderphantasie, als Reiseräum, — so völlig hat sich unter dem Zustrome der dichterischen Vergegenwärtigung die ehemalige architektonische Gegebenheit gewandelt. Man wird über die Bogenfelder der Haßfurter Ritterkapelle bis zu jenem der Frankfurter Liebfrauenkirche, bis ins erste Drittel des folgenden Jahrhunderts diese Art beobachten können, die der Wandlung toskanischer Malerei entspricht, wenn nicht entstammt, aber es ist nicht nötig, die Zahl der Beispiele zu vermehren. Die Thanner Reliefs sind gewiß ein besonderer Fall, doch in notwendiger Verkettung der gesamten Entwicklung angeschlossen, klar aus ihr hervorgehend. Daß sie möglich waren, daß sie möglich wurden, entscheidet. Die Einschnitte des Ausdrucks variieren. Aber überall gegen Ende des Jahrhunderts erscheint der erste Sieg des Räumlichen, des Malerischen, der Vergegenwärtigung entschieden. Man kann ihn, schon nahe an 1400, am Weltgerichte, am Marientode von St. Sebald zu Nürnberg, man kann ihn auch am Singertore in Wien feststellen. Hier, in der wundervollen Pauluslegende, ist mit meisterlicher Kraft nicht der Weg von Ulm nach Thann, sondern jener vom Freiburger Nordportale her beschriftet. Strenge Geschoßteilung widersetzt sich der Auflösung des Gesamtfeldes, eine vorgeschrittene, unendlich feinfühligste Gestaltenbildung ermöglicht die Ausnutzung der Vorderbühne zu durchgestalteten Gruppenräumen, und den Verzicht auf Aufsicht und Aufklappung des Bildfeldes. Die Bogenarchitektur des Unterstreifens betont zwei Schichten, aber was dazwischen liegt, entfaltet sich mit erstaunlicher Freiheit in die Tiefe hinein. Drei Gruppen setzen sich ab, der Auszug, die Bekehrung, Paulus vor dem Bischof, jede von reichem Grundriß, raumhaltig, mit jenem Reichtum der Wendungen gerade in den

Pferden, der auch einem Masaccio dienlich sein konnte. Die ungeheure Schnelligkeit, das Blitztempo der Fernverbindung, die den Barock gegenüber der Renaissance hervorheben werden, tauchen hier schon auf. Erst bei Rubens wieder erscheint, nun aus dem Mechanisch-plastischen in das Elektrisch-atmosphärische gesteigert, in solcher Zackenwucht das himmlische Kraftgewitter, das die Reiter zu Boden schleudert. Noch Michelangelos Bild im Vatikan ist im Steintrott der Gestalten weit schwerer. Und merkwürdig: selbst das Motiv des zusammenbrechenden Pferdes lebt noch bei Rubens. Vielleicht würde eine genaue Untersuchung der Quellen des Alexanderschlacht-Mosaiks eine gewisse antike Quelle beweisen können. Für uns ist nur die allgemeine Parallele wichtig. Wie Barock zu Renaissance, so verhält sich das 14. schließlich zum 13. Jahrhundert, nicht als Verfall, sondern als Erweiterung und Vorstoß: in die Welt, das Räumliche und Bewegte. Es ist die Parallele zum Wandel der Figurenauffassung. In unaufhaltsamem Flusse strebt das 14. Jahrhundert von seiner Mitte an in die nächste Entwicklung hinein. Sein Zerstörendes gehört zu seinem Schaffenden; es zeugt weiter, solange die alte Kunst ungebrochen ist — soweit wir in diesem Buche überhaupt blicken wollen. Was schon der Blick auf „Hütte und Zunft“ lehrte, zeigt auch der Wandel der Reliefauffassung, er zeigt es innerhalb der Hüttenkunst selbst: im Hintergrunde des Plastischen wird das Architektonische vom Malerischen abgelöst werden.

Kleine Vorklänge der malerischen Umdeutung der Platte schon in dem Florentiusportal von Niederhaslach (Elsaß, Kunstdenkmäler No. 56). Durchaus aus dem Parlerschen Kreise von Ulm-Thann stammen die stark zerstörten Reliefs von Grünwald mit Reiterzügen, genau wie in Ulm (Kunstdenkmäler Badens, Freiburg S. 384 ff.).

Eine genaue Untersuchung hätte auch die Reliefs der Chorgestühle, die ja auch kleine Ganzfiguren in reicher Zahl bringen können, zu berücksichtigen. Der große Peter Parler selbst hat eins geliefert. Daß er selbst es geschnitzt habe, ist damit natürlich noch nicht gesagt; aber doch daß Schnitzer und Steinmetz unter gemeinsamer Führung stehen konnten. Auch bei der Altarkunst sind Chorgestühle zu berücksichtigen. Das des Bamberger Peterchors steht dem Grabower Altare (s. unten) in seinen besten Figuren an drastischer Erfindung nicht nach (Phot. Haaf, Bamberg, No. 43). Von dem Prager Gestühl aus Peters Werkstatt wissen wir nur durch die Inschrift an seiner Büste im Triforium. Bedeutende Reste sind noch erhalten vom Chorgestühl zu St. Sebald zu Nürnberg, dessen Chor vermutlich unter Leitung eines Angehörigen des Parlerkreises gebaut wurde (Hoffmann, Die St. Sebalduskirche in Nürnberg, Wien 1912). Der Hinweis Habichts ist hier berechtigt. Eine der kleinen Seitenfiguren könnte geradezu an die Premysliden erinnern. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen (Reperitorium für Kunstwissenschaft 1913 S. 227 ff.) vermutet Parlerisches in den Chorgestühlen des Bremer wie des Magdeburger Domes, sowie im Bremer Ratsgestühle, das sicher erst dem 15. Jahrhundert entstammt. Vergewärtigung und Verräumlichung, als Züge des Zeitstils, gleich der Kürzung der Figur, lassen sich jedenfalls auch dort beobachten. Ein sehr hübscher Reiter in Bewegung auf dem Tode des Judas Makkabäus, auf einer Wange des Bremer Chorgestühles (Habicht a. a. O., S. 241). Auch für den folgenden Abschnitt von Interesse.

## 5. Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts

### a) Die bewegte Freigruppe. Der Reiter in Bewegung

Die Plastik des 13. Jahrhunderts war monumental, weil in einem einzigartigen geschichtlichen Augenblicke ein hohes Gefühl für den Wert der leiblichen Erscheinung mit einer noch großartig starken Architektur zusammentraf, die es am Bande hielt. Einzelnen gesehen schien ihre Figur statuarisch in sich beschlossener, raumlos. Die große Epoche und gleich ihr das frühere 14. Jhh. kannte den künstlerisch bewältigten Raum nur in der Form des Bauwerks. Die Figurenplastik des späteren 14ten, unter einer täglich stärkeren Loslösung aus dem Architektonischen stehend, erscheint uns in hohen Fällen nahezu unbedingt. Sie scheint so, weil sie gleichsam im Vakuum zwischen zwei Bedingtheiten lebt. Daß nur diese selbst wechseln wollten, hat der Wandel der