

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Kieler Kunsthistorische Studien N. F.
Band 16

MATTHIAS VON DER BANK
STUDIEN ZUR SÜDDEUTSCHEN SKULPTUR DER ERSTEN
HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS IM UMKREIS DES
AUGSBURGER DOMES

D 93

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2013 by Verlag Ludwig

Holtenauer Straße 141

24118 Kiel

Tel.: 0431-85464

Fax: 0431-8058305

info@verlag-ludwig.de

www.verlag-ludwig.de

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-86935-202-2

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG	10
I. EINLEITUNG	12
1. Fragestellung	12
2. Forschungsstand	14
3. Vorgehen	23
II. HISTORISCHE STRUKTUREN	27
1.1. Überregionale Strukturen: Kommunikationsmöglichkeiten des Königtums	27
1.2. Kaiser Ludwig der Bayer (1314–1347)	30
2. Regionale Strukturen: Städtebünde und Landfrieden am Oberrhein und in Schwaben	43
3.1. Lokale Strukturen: Die Stadt und ihre Kirchen – Architektur und Lokalpolitik. Kirchenrecht und Kirchenbau	55
3.2. Architektonische und skulpturale Inszenierung	63
III. ORTE	65
1. Einleitung	65
2. Freiburg	68
2.1. Das Freiburger Münster	71
2.2. Die Skulpturen am Freiburger Münster	74

3. Mittelrhein: Oberwesel, St. Goar und Eberbach	77
3.1. Geschichte der Stadt Oberwesel	80
3.2. Die Baugeschichte der Liebfrauenkirche in Oberwesel	82
3.3. Skulpturen in Oberwesel (Lettner, Chorgestühl, Altarretabel)	90
3.4. Die Grafen von Katzenelnbogen und die Grabmäler in St. Goar	93
3.5. Die Katzenelnbogener Grablege in Eberbach	99
3.6. Die Falkenstein-Grablege in der Stiftskirche von Lich	101
3.7. Zusammenfassung	104
4. Augsburg	105
4.1. Der Augsburger Dom	109
4.2. Skulpturen am Augsburger Dom: Schlusssteine des Westchores und des Langhauses	113
4.3. Das Nordostportal des Augsburger Doms	114
5. Schwäbisch Gmünd	118
5.1. Das Heiligkreuzmünster	119
5.2. Die Skulptur des Langhauses	128
6. Regensburg	130
6.1. Der Regensburger Dom	136
6.2. Skulptur am Regensburger Dom	139
7. Esslingen	144
7.1. Die Esslinger Marienkirche	145
7.2. Das Tympanon des Marienportals	154
8. Rottweil	157
8.1. Der Bau der Kapellenkirche und des Kapellenturms	162
8.2. Der Kapellenturm als Bedeutungsträger	165
8.3. Das Skulpturenprogramm	170
8.4. Die Tympana des Nord- und Südportals	171
8.5. Das Westportaltympanon	174
8.6. Die Propheten und Apostel	179

9. Tirol: Innsbruck, Meran und Bozen	181
9.1. Bauwerke und Skulpturen in Tirol	182
10. Ulm	185
10.1. Die Ulmer Pfarrkirche »über Feld«	187
10.2. Das Tympanon am Nordwestportal des Ulmer Münsters	189
IV. VIER WERKSTÄTTEN DER ERSTEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS IN SÜDDEUTSCHLAND	193
1. Einleitung	193
2. Freiburger Werkstatt	196
2.1. Die Freiburger Oktogonpropheten	196
2.2. Freiburg Heiliges Grab	201
2.3. Langhausportale in Schwäbisch Gmünd	202
2.4. Werke am Augsburger Dom	206
2.5. Treppenturmtympana Rottweil	207
2.6. Ein Prophet aus dem Rottweiler Prophetenzyklus	210
2.7. Christus und Maria einer Deesis aus Rottweil	210
2.8. Eichstätter Relief	212
3. Überregionale mittelhheinische Werkstatt	213
3.1. Werke am Mittelrhein	213
3.2. Augsburger Dom	217
3.3. Westtympanon des Breisacher Münsters	218
3.4. Rottweil Propheten	219
3.5. Bauskulptur der ehemaligen Prämonstratenserinnenabtei Rosa Coeli in Dolní Kounice (Niederkanitz) bei Brno (Brünn)	222
3.6. Weitere Einzelskulpturen in Franken, Bayern und Schwaben	223
3.7. Skulpturen in Tirol	230
3.8. Holzbildwerke in Schwaben	232
3.9. Zusammenfassung	233

4. Esslinger Werkstatt	234
4.1. Der Rottweiler Christusmeister und seine Mitarbeiter	234
4.2. Das Marienportal der Esslinger Frauenkirche	238
4.3. Der Meister des Rottweiler Weltgerichts	243
5. Die Ulmer Werkstatt und der stilistische Umbruch um 1350	245
 V. DIE HERKUNFT DER WERKSTÄTTEN	 250
1. Vorüberlegungen	250
2. Die Skulpturen des Straßburger Münsters	253
3. Bildwerke des Kölner Doms	263
3.1. Oberwesel und Köln	264
3.2. Schwäbisch Gmünd und Köln	267
3.3. Esslingen und Köln	268
3.4. Zusammenfassung	269
4. Französische Skulptur	270
4.1. Die Querhäuser der Kathedrale von Rouen	271
4.2. Skulpturen aus den deutsch-französischen Grenzregionen des 14. Jahrhunderts	274
4.3. Skulpturen des französischen Kronlandes	275
4.4. Französische Elfenbeine	278
4.5. Verschiedene Rezeptionstypen französischer Skulptur	279
 VI. SYSTEMATISCHE ZUSAMMENFASSUNG. STILFORMEN UND GESELLSCHAFTLICHE STRUKTUREN DES 14. JAHRHUNDERTS	 283
1. Methodische Überlegungen	283
2. Überregionale kirchliche Strukturen	285
3. Stil als Parteikunst	290

4. Kommunikative Netzwerke: Vermittler und Auftraggeber der Werkstätten	299
5. Die Skulpturenensembles von Augsburg, Schwäbisch Gmünd, Esslingen und Rottweil – Eine Neudeutung	314
VII. ABBILDUNGEN	319
VIII. LITERATURVERZEICHNIS	460
IX. ABBILDUNGSNACHWEIS	503
X. DEUTSCHE ZUSAMMENFASSUNG	504
XI. ENGLISH SUMMARY	507

Danksagung

Die erste Idee zu dieser Arbeit reicht bis auf ein Referat zum Rottweiler Kapellenturm im Hauptseminar von Prof. Dr. Hugo Borger an der Universität Bonn zurück. Schon damals deutete sich an, dass dem seinerzeitigen Forschungsstand nicht nur ein kunsthistorisches, sondern auch ein historisches Methodenproblem zugrunde lag, welches nur in größerem Rahmen zu bearbeiten wäre. Seitdem folgten viele Reisen zu den Denkmälern, Entwürfe der Konzeption und ein anregender, angenehmer Austausch mit Fachkollegen. Aus diesem Kreis ist besonders Prof. Dr. Hugo Borger (1925–2004) hervorzuheben, ebenso Frau PD Dr. Verena Kessel. Im Landesamt für Denkmalpflege in Baden-Württemberg gaben mir Dr. Richard Strobel und Otto Wölbert wichtige Hinweise. Dr. Karin Reichardt gewährte mir zu einem frühen Zeitpunkt Einblick in ihre Forschungen zur Skulptur der Esslinger Frauenkirche.

Während der folgenden Jahre an verschiedenen Museen in Bonn und Köln, die wenig mit der süddeutschen Skulptur des 14. Jahrhunderts zu tun hatten, drohte das Vorhaben in den Hintergrund zu geraten. Vergessen war es nie, aber die Verbesserung des Forschungsstandes zu vielen Einzelthemen forderte manche Veränderungen des Konzeptes, die letztlich zu einer Weiterentwicklung der Argumentation beigetragen haben.

Daher fühle ich mich an erster Stelle Prof. Dr. Klaus Gereon Beuckers verpflichtet, dem allein es zu verdanken ist, dass aus den Vorüberlegungen doch noch eine Arbeit wurde, als es die Verhältnisse erlaubten. Sein anhaltendes Interesse an dem Vorhaben, sein kon-

struktiver Nachdruck ebenso wie seine Geduld in zahllosen Gesprächen, haben dem Buch überhaupt zur Welt verholfen.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Michael Goer für die Übernahme des Zweitgutachtens und Anregungen, die aus seiner Vertrautheit mit den Denkmälern als Landeskonservator resultieren.

Dank zu sagen habe ich zudem den vielen Institutionen und Personen, die meine Arbeit unterstützten. Neben den oben erwähnten seien Herr Gerald P. Mager (Stadtarchiv Rottweil) und Dr. Gudrun Litz (Stadtarchiv Ulm) ausdrücklich genannt, die mir unbürokratisch und kollegial sehr halfen. Für wichtige Informationen bin ich Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum, München) ebenso dankbar wie Dr. Claudia Grund und Dr. Emanuel Braun (Dom-schatz- und Diözesanmuseum Eichstätt). Unverzichtbar war die Gastfreundschaft meiner Verwandten, Freunde und Bekannten, bei denen ich mich über Tage und im Extremfall Wochen einquartieren durfte, um die weit verstreuten Skulpturen vor Ort zu studieren und die Überlegungen zu Papier zu bringen.

Nicht in Dankesworten aufwiegen lässt sich indes der Rückhalt, den ich bei meiner Familie fand. Ohne ihn wäre das Ganze in vieler Hinsicht nicht zu bewältigen gewesen.

Die vorliegende Arbeit wurde 2011 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart als Dissertation angenommen. Das Manuskript wurde im März 2011 abgeschlossen. Für die Drucklegung wurde es 2011/2012 leicht überarbeitet, um noch einige neuere Literatur nachtragen zu können.

I. Einleitung

1. FRAGESTELLUNG

Die folgende Studie untersucht vornehmlich die Kunstproduktion einiger süddeutscher Städte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Genauer beschäftigt sie sich mit den Skulpturen, die in jenen Städten entstanden sind. Aus einer größeren Zahl von möglichen Beispielen wurden neun exemplarische Städte und Regionen ausgewählt, weil sie über einen qualitativ und quantitativ herausragenden Bestand verfügen, und weil sie unterschiedliche Modelle städtischer Entwicklung im 14. Jahrhundert verkörpern. Dabei verlief nicht nur ihre innere Entwicklung unterschiedlich, auch ihre Einbindung in regionale und überregionale Kontexte wich erheblich voneinander ab.

Kunsthistoriker des frühen 20. Jahrhunderts, die vorwiegend mit der klassischen, stilkritischen Methode arbeiteten, prägten dauerhaft die Begrifflichkeit im Umgang mit diesen Werken. Sie nahmen ihre kunsthistorischen Einordnungen recht frei von den Strukturen der historischen Kontexte vor. Ihre Deutungen lassen sich aus heutiger Perspektive sehr deutlich als Kinder des Zeitgeistes der 1910er und 1920er Jahre erkennen. In den Nachkriegsjahrzehnten stellte niemand mehr die eingefahrenen Denkmodelle grundsätzlich in Frage, selbst die methodischen Umbrüche der späten 1960er und frühen 1970er Jahre berührten diesen Problembereich überhaupt nicht.

So findet man die Skulpturen, um die es hier geht, im größten Teil der kunstgeschichtlichen Literatur noch unter ihren hergebrachten

Bezeichnungen, obwohl schon seit längerem die Problematik dieser Einordnungen bekannt ist. »Rottweiler Stil« oder »ältere Gmünder Skulptur« nannte man und nennt man gelegentlich auch heute noch diese Stilrichtungen, von denen keine in Rottweil oder Schwäbisch Gmünd entstanden ist.

Erst Robert Suckale ging 1993 die deutsche Kunst des 14. Jahrhunderts auf völlig neue Weise an. Stilzuordnung und Stildeutung sollten nicht in freischwebenden kunstgeschichtlichen Begriffswelten betrieben werden, sondern programmatisch aus den historischen Strukturen des frühen 14. Jahrhunderts gewonnen werden. Mit einem Befreiungsschlag wertete er einen großen Teil der süddeutschen Kunstproduktion in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts um. Mit Suckales These von einer Hof- und Parteikunst Ludwigs des Bayern wurden die Skulpturen Belegstücke einer politischen Haltung für oder gegen den Kaiser. Damit standen plötzlich die nur nach lokalen oder regionalen Kriterien ordnenden Stilbegriffe der Kunstgeschichte zur Disposition. Suckale deutete mit einer vorrangig historisch-ikonologisch arbeitenden Stilbegriffsbildung umfangreiche Gruppen von Einzelwerken in überregionalem historischem Kontext, auch wenn die Quellenlage sehr spärlich oder alles andere als eindeutig ist.

Obwohl die regionale und lokale Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung in der Zwischenzeit viele neue Erkenntnisse zu einzelnen Städten und ihren Skulpturenensembles gewonnen hat und Suckales Deutungsmodell vielfältiger Kritik ausgesetzt war, hat es seither keinen Versuch gegeben, die regionalen und überregionalen Bezüge der Skulpturenwerkstätten in Südwestdeutschland neu zu überdenken. Die vorliegende Arbeit möchte sich daher nicht nur mit den bisherigen Stilbegriffsbildungen kritisch auseinander setzen, sondern an der Grenze von Geschichte und Kunstgeschichte die möglichen, fragwürdigen und unmöglichen Kontexte schärfer gegeneinander abgrenzen, in die man die Skulpturen überhaupt rücken könnte.

In welchem Ausmaß die einzelnen Kontextebenen den Inhalt und die Form der Skulpturen beeinflusst oder eben gerade nicht beeinflusst haben, soll anhand der Objekte diskutiert werden. Viele der hier besprochenen Werke wurden schon mehrfach unter den verschiedenen Aspekten untersucht. Der Charakter der einzelnen Skulpturen, ihre Beziehung untereinander, ihre Einordnung in stilgeschichtliche

Zusammenhänge und ihre Bedeutung fanden höchst unterschiedliche Auslegungen, die sich zum Teil diametral widersprechen.

Die Arbeit zielt darauf, sich an aussagekräftigen Ensembles die jeweiligen historischen und kunsthistorischen Kontexte detailliert zu vergegenwärtigen und auf dieser Grundlage erst zu einer Einordnung in eine angemessene Begrifflichkeit zu gelangen.

2. FORSCHUNGSSTAND

Die erste Gesamtdarstellung der schwäbischen Skulptur im 14. Jahrhundert stammt von Paul Hartmann aus dem Jahr 1910.¹ Hartmann dokumentierte erstmalig die meisten Denkmäler fotografisch und wertete die damals bestehende regionale Geschichtsforschung aus. Auf dieser Materialbasis konnte er seine stilkritischen Untersuchungen durchführen, die aus der Masse des Überlieferten die führenden Bildhauerpersönlichkeiten isolierten und ihnen ein Œuvre zuwiesen, das gegen die bloßen Werkstatt- und Nachfolgearbeiten abgegrenzt wurde.

Insbesondere die Skulptur des Rottweiler Kapellenturms fand als umfassendes Ensemble aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seine Aufmerksamkeit. Hartmann unterschied zwei Hauptmeister: den Prophetenmeister und den Apostelmeister. Von Rottweil ausgehend, konnte er ihnen weitere Werke in Schwaben zuweisen, so dem Prophetenmeister Teile der Skulpturen am Chor des Augsburger Doms sowie dem Apostelmeister das Marientympanon am östlichen Langhausportal der Frauenkirche in Esslingen. Hartmann sah im Prophetenmeister den Entwerfer des Rottweiler Gesamtprogramms, dessen Ideen vom Apostelmeister auf schülerhaft-verwandte, aber in der Tendenz andere Weise ausgeführt wurde. Einziger fester Datierungspunkt war für Hartmann die Inschrift am Augsburger Chorportal, die das Datum 1343 überliefert. Im Stil der Skulpturen sah Hartmann einen letzten Nachklang der französischen Hochgotik vor dem großen Umbruch zur Parlerskulptur um 1350. Unmittelbares Vorbild sei

1 HARTMANN 1910.

besonders der Prophetenzyklus an der Westfassade des Straßburger Münsters gewesen.

Damit waren die Grundpfähle der Forschung langfristig eingeschlagen. In den 1920er Jahren wurde dieser regionale Ansatz weiter verfolgt. Otto Schmitt, der über die Skulptur des Straßburger² und Freiburger Münsters³ Korpuswerke vorlegte, festigte diese Ansicht in seinem Aufsatz über Straßburg und die süddeutsche Monumentalskulptur im 13. und 14. Jahrhundert von 1922.⁴ Diese Tendenz einer oberrheinisch-innerschwäbischen Stilentwicklung prägte auch die Überblicksdarstellungen von Julius Baums »Gotische Bildwerke Schwabens« von 1921⁵ und vor allem Wilhelm Pinders »Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance« von 1924.⁶

Allen diesen Werken liegt ein Begriff von regionaler Kunstlandschaft zugrunde, der teilweise sogar einen überzeitlich und überörtlich wirkenden »Stammescharakter« als verbindendes Merkmal der schwäbischen Skulptur annimmt.⁷ Diese Werke führten auch eine gewisse Art der Stildeutung zur Entfaltung, die um 1900 entstand und sich einer Abkehr von der Künstlerkunstgeschichte und dem positivistischen Wissenschaftsverständnis des 19. Jahrhunderts verdankte. Jenseits aller einzelnen historischen Bedingtheiten und persönlichen künstlerischen Handschriften meinte man übergeordnete stilistische Eigenbewegungen auszumachen, in denen sich die Kultur der Epoche ausdrückte. Diese besonders von Heinrich Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen« und Alois Riegls Begriff des »Kunstwollens« geprägte Form der Kunstgeschichtsschreibung schien gerade für die mittelalterliche Kunstgeschichte, die oft mit nur sehr spärlichen oder gar keinen Schriftquellen auskommen muss, eine erfolversprechende Methode.⁸

2 SCHMITT 1924.

3 SCHMITT 1926.

4 SCHMITT 1922. In der Rezension von CHRIST 1924 zum Korpusband SCHMITT 1924 finden sich wichtige Hinweise, die Schmitts Thesen kritisch beleuchten.

5 BAUM 1921.

6 PINDER 1924.

7 BAUM 1921, S. 130–133 widmet ein Kapitel der »schwäbischen Eigenart«.

8 Zur Entstehung dieses problematischen Begriffs von Kunstlandschaft zuletzt BOERNER 2008, S. 362 f.

Grundsätzlich können diese Autoren der 1910er, vor allem aber dann die der 1920er Jahre ihre Zeitgenossenschaft zum Expressionismus nicht verleugnen, ebenso wenig wie ihre oftmals nationalistischen Denkmuster, die durch die Niederlage von 1918 häufig noch verschärft wurden. Die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts nahm man als Krisenzeitalter, geprägt von Mystik und düsterem Endzeitbewusstsein wahr. Dementsprechend wurden auch die schlanken Rottweiler Figuren als ernst und asketisch gedeutet.⁹ Tendenziell entfernte man sich immer weiter von den empirischen Grundlagen hin zu allein aus der zeitgenössischen Anschauung gewonnenen allgemeinen, überzeitlichen Aussagen. Am stärksten ist diese Tendenz bei Pinders Nachfolger Hans Weigert festzustellen, der in seinen »Stilstufen der deutschen Plastik von 1250–1350« aus dem Jahr 1927 die Entwicklung des anonymen Zeitstils verfolgt und ihn jeweils geistesgeschichtlich zu deuten versuchte.¹⁰

Eine Gegenposition vertrat, wenn auch nicht in Hinsicht auf die Stildeutung, so doch entschieden in Sachen Herleitung und Einordnung der Meister, Hermann Beenken in seinen »Bildhauern des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben« 1927.¹¹ Erstmals wurde der regionale Ansatz durchbrochen und der Prophetenmeister nicht als schwäbischer Bildhauer gesehen, sondern als ein Künstler charakterisiert, der aus dem kölnisch-mittelrheinischen Umfeld stamme, was er insbesondere an den Skulpturen des Lettners und des Chorgestühls der Liebfrauenkirche in Oberwesel festmachte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg griff die Dissertation von Wolfgang Beeh über den Kapellenturm von Rottweil den Problemkreis 1959 nochmal auf.¹² Beeh gründete wieder stärker auf empirischer

9 BAUM 1921, S. 9 ff. Diese Deutungsmuster finden sich noch bei STÄHLE 1974, S. 75.

10 WEIGERT 1927.

11 BEENKEN 1927. Die Verbindung zwischen den Rottweiler Propheten und den Oberweseler Figuren von Lettner und Chorgestühl erkannte schon FISCHER 1923, S. 61 f., machte sie aber nicht zum Gegenstand ihrer Untersuchung, da sie sich im Sinne einer regionalen Kunstgeschichtsschreibung auf die mittelrheinische Skulptur konzentrierte. Ebenso wurde auf die Verwandtschaft einer Prophetenskulptur in der Moritzkapelle Nürnberg (im 2. Weltkrieg zerstört) schon von CHRIST 1924, S. 128 hingewiesen.

12 BEEH 1959.

Forschung und wertete die Schriftquellen neu aus. Er behandelte die Baugeschichte, die Architektur und die Skulptur des Kapellenturmes grundlegend neu und kam zu einer Spätdatierung der Rottweiler Skulpturen auf 1356 bis 1365, die in der historischen Regionalforschung weitgehend auf Ablehnung stieß. Auch die kunsthistorische Würdigung, die sich aus dieser neuen Datierung ergab, war problematisch, musste sie doch in der Rottweiler Skulptur ein Parallelphänomen zur frühen Schwäbisch Gmünder Parlerskulptur sehen. In mancher Hinsicht brachte die Arbeit Beehs auch eine Verengung des Blickwinkels zurück auf ein altertümlich regionalistisches Stilverständnis. Beenkens Erkenntnis des Zusammenhangs der Rottweiler mit den mittelhheinischen Werken konnte Beeh so nahezu ohne Argumente in einem Absatz verwerfen.¹³

Erst über ein Jahrzehnt später wurde die Diskussion wieder aufgenommen, als die lokalhistorische Forschung in Rottweil neue Fakten präsentieren konnte. Winfried Hecht gelang es, zur Baufinanzierung des Kapellenturmes neue Quellen zu erschließen, die eine Datierung kurz nach 1340 plausibel machen. Darüber hinaus wurde erstmals der Personenkreis, der den Bau initiierte, sichtbar.¹⁴ 1974 publizierte Willi Stähle einen neuen Gesamtkatalog der Rottweiler Skulpturensammlung, der das Material in bisher nicht bekannter Vollständigkeit darbot, aber in seinen Interpretationen sehr stark noch der Vorkriegsliteratur verhaftet war. Er wies die Beehsche Datierung zurück und öffnete sich wieder für Beenkens Thesen.¹⁵ Für lange Zeit war damit ein Endpunkt der Forschungsdiskussion erreicht.

Die Skulpturen des Schwäbisch Gmünder Langhauses fanden bei weitem nicht die Aufmerksamkeit der Rottweiler Werke. Sie wurden von Hartmann 1910 bis Beenken 1927 als Nebenlinie der Rottweiler Schule behandelt. Erst Otto Schmitt stellte nicht nur die Eigenständigkeit der Werkstatt fest, sondern auch ihre gegenüber Rottweil frühere Entstehungszeit. Schmitts Zeitansatz von etwa 1310 bis 1320,

13 BEEH 1959, S. 15: »Außerdem fehlen den Propheten vom Kapellenturm die typischen mittelhheinischen Landschaftsmerkmale. (...) Das Verbindende ist nur die gemeinsame Abstammung von der Freiburger Münsterplastik«.

14 HECHT 1971 und vor allem HECHT 1974.

15 STÄHLE 1974.

ebenso wie seine Herleitung aus Straßburg fanden Widerspruch.¹⁶ In der Münstermonographie von Hermann Kissling 1975 wurde wieder eine Datierung um 1330 bis 1340 verfochten. Ferner leitete Kissling den Stil aus der Kölner Skulptur her, allerdings mit überaus fragwürdigen Argumenten. Er verwies hierzu undifferenziert auf die Kölner Dompfeilerfiguren, die Skulptur der Hochaltarmensa und des Chorgestühls, als wenn es sich nicht um höchst unterschiedliche Werke handelte. Insbesondere die Herleitung von der lothringisch inspirierten Hochaltarmensa ist nicht nachvollziehbar.¹⁷

Bis 1993 ergaben sich keine grundsätzlich neuen Aspekte, als Robert Suckale in seiner Monographie über die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern den bisherigen Deutungshorizont durchbrach und eine völlige Neubewertung der süddeutschen Skulptur in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vornahm.¹⁸ In der Nachfolge Beenkens lehnte er ein regionalistisches Verständnis der Skulpturen ab. Er untersuchte deren Auftraggeber und stellte fest, dass es sich in allen Fällen um Parteigänger Kaiser Ludwigs des Bayern handelte. Er wies alle Skulpturen, die den in Rottweil vertretenen Hauptwerkstätten angehören, sowohl derjenigen des Prophetenmeisters, als auch derjenigen des Apostelmeisters, sogenannten rheinpfälzischen Werkstätten zu, die bei unterschiedlichen Stilfeinheiten doch einem normativen Stil huldigten, der als »Parteistil« Kaiser Ludwigs des Bayern zu verstehen sei. Der Schwäbisch Gmünder Stil wird demgegenüber als »antikaiserlich« gewertet und entsprechend scharf gegenüber den Rottweiler Werken abgegrenzt.¹⁹

Suckales Konzept einer Parteikunst hat sich in der von ihm verfochtenen rigorosen Form nicht durchsetzen können, regte aber alle nachfolgenden Arbeiten grundlegend an.²⁰ In seinen neueren Arbei-

16 In seiner Monografie zum Heiligkreuzmünster fasst SCHMITT 1951 seine Thesen nochmal zusammen.

17 KISSLING 1975.

18 SUCKALE 1993.

19 SUCKALE 1993.

20 Zustimmung aus historischer Perspektive SCHMID A. 1994. Neutral referierend: HECHT 2007 und HECHT/KING 2009. Kritisch bis ablehnend: KOESTLER 1995, SEBALD 1997, HEINZELMANN 1994, ZINKE 1995, REICHARDT 1998 und SEBALD 2002. Seine Thesen hat SUCKALE 1997 noch einmal vertreten.

ten zum Themenkreis gab er 2006 eine sehr knappe Übersicht zur Hofkunst des 14. Jahrhunderts, in der von 2009 konzentrierte er sich auf die Person des Kaisers und ihre Inszenierung in der Kunst, wobei die weitreichende Parteikunstthese von 1993 nicht mehr explizit vertreten, allerdings auch nicht widerrufen wurde.²¹ Eine Arbeit, die den von Suckale 1993 entfalteten Kreis von Kunstwerken ähnlich umfassend neu untersuchte, gab es seither nicht.

In jüngerer Zeit erschienen vor allem monographische Arbeiten zu einzelnen Bauten, die neues Material beisteuerten: Die Forschung zum Augsburger Dom wurde auf eine neue Grundlage gestellt, als Denis A. Chevalley 1995 den umfassenden Inventarband zum Augsburger Dom innerhalb der Kunstdenkmäler von Bayern lieferte, der die Steinbildwerke erstmals vollständig besprach und abbildete.²² Martin Kaufhold gab 2006 einen Sammelband zur Geschichte des Augsburger Doms im Mittelalter heraus, der das Bauwerk über die Jahrhunderte in die historischen Kontexte einbindet. Er selbst steuerte eine Überblicksdarstellung der historischen Entwicklungen bei.²³ Von den anderen Beiträgen berührt vor allem der Aufsatz von Marc-Carel Schurr zur Gotisierung des Doms im 14. Jahrhundert den engeren Bereich dieser Arbeit.²⁴ Schurr bezog sich dabei auf seine wichtigen vorhergehenden Arbeiten zur Parlerfamilie und ihrer Rolle beim Augsburger Dom-bau.²⁵

Ähnlich wie in Augsburg, wurde 2003 ein umfassendes Kunstinventar zum Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd von Richard Strobel erarbeitet, der im Vorfeld 2001 schon eine Monografie zu den Portalen des Münsters verfasst hatte, die auch die Ergebnisse der umfassenden Restaurierungen der letzten Jahre berücksichtigte.²⁶ Aufgrund der engen Beziehung des Heiligkreuzmünsters zum Augsburger Dom sind auch hier die schon genannten Arbeiten von Marc Carel

21 SUCKALE 2006 und SUCKALE 2009.

22 CHEVALLEY 1995.

23 KAUFHOLD 2006.

24 SCHURR 2006.

25 SCHURR 2003 a und SCHURR 2003 b.

26 STROBEL 2001 und STROBEL 2003.

Schurr von Bedeutung, dazu insbesondere sein Aufsatz von 2004 zu den Parlern am Heiligkreuzmünster.²⁷

Seit den 1990er Jahren entwickelte sich um die mittelhheinische Skulpturengruppe eine intensive Forschungsdiskussion. Eduard Sebalb befasste sich 1993 mit dem Oberweseler Goldaltar anlässlich einer Ausstellung im Mainzer Dommuseum, die Ergebnisse dieser Arbeit flossen in seinen Kunstdenkmälerband zu Oberwesel aus dem Jahr 1997 ein.²⁸ Damit war die Forschung auch hier auf eine neue Grundlage gestellt. Die Ergebnisse der Restaurierungen an der Oberweseler Liebfrauenkirche wurden in einem Aufsatzband des Landesdenkmalamtes Rheinland-Pfalz 2002 publiziert.²⁹ Kritisch mit dem Forschungsstand setzten sich 2003 Josef Heinzelmann³⁰ aus lokalhistorischer und 2007 Gerhard Lutz aus kunsthistorischer Perspektive auseinander.³¹ Verena Kessel widmete 2007 einen Aufsatz der programmatischen Gesamtkonzeption der Kirchengausstattung, welcher jedoch Fragen des Stils und der Datierung weniger berührte.³² Neue Ergebnisse der Dendrochronologie führten schließlich 2009 Eduard Sebalb zu einer abermaligen Gesamtschau der Oberweseler Baugeschichte.³³ Die sehr kontroverse Diskussion entzündete sich vor allem an der bis heute ungeklärten Rolle des Trierer Erzbischofs Balduin. Während Sebalb ihn als Stifter für den Bau vermutet, lehnt Heinzelmann das kategorisch ab.

Die den Oberweseler Werken verwandten Grabmäler in St. Goar diskutierten Robert Suckale 1993 und mit neuen Impulsen Verena Kessel ebenfalls 1993.³⁴ Eduard Sebalb konnte 2003 neue Ergebnisse der Bauforschung zur Burgenbaupolitik der Grafen von Katzenelnbogen in St. Goar präsentieren und 2008 neue Erkenntnisse der Bau-

27 SCHURR 2004.

28 SEBALD 1993 und SEBALD 1997.

29 SEBALD 2002.

30 HEINZELMANN 2003 a und b.

31 LUTZ 2007, S. 369.

32 KESSEL 2007. Die von Kessel dort auf S. 202, Anm. 2 angekündigte Habilitationsschrift über Erzbischof Balduin von Trier als Auftraggeber von Kunst lag bis zum Abschluss des Manuskripts nicht vor.

33 SEBALD 2009.

34 SUCKALE 1993, S. 267. KESSEL 1993.