

Kompass Ostmitteleuropa

Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte

Kompass Ostmitteleuropa

Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte

Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch

Band 3

Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram

**Architekt und Bildhauer?
Zu einem Grundproblem der Mediävistik**

*Drei Studien von Achim Hubel, Jens Rüffer
und Gábor Endrődi*

Jan Thorbecke Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa e. V. (GWZO) in Leipzig. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Leibniz-GWZO-Prague
network platform generating and promoting knowledge
about Central and Eastern European art, architecture,
history, literature
c/o Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences
Valentinská 91/1
110 00 Prague 1, Old Town
Czech Republic



Für die Verlagsgruppe Patmos ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2021 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: Wien, Stefansdom, Orgelfuß, um 1511

(Foto: Gábor Endrődi)

Redaktion: Markus Hörsch

Bildredaktion: Sarah Weiselowski, Stuttgart

Register: Marie Wickern

Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-1515-3

Inhalt

Vorwort	7
 Der Bildhauer als Baumeister – der Baumeister als Bildhauer?	
Die Vernetzung der Gattungen in den gotischen	
Dombauhütten <i>Achim Hubel</i>	13
Bamberg und Straßburg	14
Naumburg	26
Basel	34
Regensburg	44
Der Erminoldmeister als Architekt – Meister Ludwig	44
Der Dombaumeister mit Beziehungen nach Italien (tätig um 1305–vor 1318)	48
Dombaumeister Albrecht (nachweisbar 1318–1338)	51
Dombaumeister Perchthold (der) Chranwitvogel (nachweisbar 1338–1349)	54
Dombaumeister Engelmar, vielleicht identisch mit dem Sohn des „Frid(reich) Lu ^e dl“, der „tumeister“ war (Nachweise in den Jahren 1350 und 1362)	55
Dombaumeister Liebhart der Minner (nachweisbar 1384–1395, wohl tätig ab 1380 bis um 1400/1405)	58
Dombaumeister Wenzel Roriczer (wohl tätig schon ab 1400/05, nachweisbar 1415–1419)	61
Dombaumeister Andreas Engel (tätig wohl ab 1419–1456)	66
Dombaumeister Konrad Roriczer (tätig 1456–1477)	70
Dombaumeister Matthäus Roriczer (tätig 1477–1495)	74
Dombaumeister Wolfgang Roriczer (tätig 1495–1514)	77
Dombaumeister Erhard Heydenreich (tätig 1514–1524)	80
Dombaumeister Ulrich Heydenreich (tätig 1524–nach 1533)	82
Köln	83
Prag	90
Ulm	92
Zusammenfassung	101
 Peter Parler Baumeister und Bildhauer? <i>Jens Rüffer</i>	
Einleitung	105
Kapitel 1: Der Baumeister	129
Die Inschrift über der Parlerbüste	131

Die Berufung nach Prag	137
Werkverträge	143
Ausbildung	148
Steinmetzzeichen	156
Kapitel 2: Der Steinbildhauer	158
Die Grabtumba Ottokars I.	159
Die Wenzelsstatue	170
Die Parlerbüste auf dem Triforium des Chores	176
Der Baumeister als Subunternehmer	180
Kapitel 3: Der Bildschnitzer – Das Chorgestühl des Prager Doms	185
V. Resümee	206
 Der Architekt Anton von Brünn genannt Pilgram und der Bildhauer Meister MT <i>Gábor Endrődi</i>	
Quellen, Inschriften und Meisterzeichen	211
Brünn.	212
Neusohl	216
Wien.	219
Anton von Brünn:	
Das gesicherte architektonische Œuvre	223
Brünn.	223
Neusohl	225
Wien: Zur Datierung der Kanzel des Stephansdoms	229
War Anton von Brünn als Bildhauer tätig?	234
Historiografisches zur Problemstellung	234
Holzfiguren des Kanzelbildhauers	237
Bildwerke an Meister Antons Bauten außerhalb Wiens	243
Meister MT: Alte und neue Zuschreibungen	258
Der Meister des Töpferaltars:	
Bemerkungen zum bisherigen Kenntnisstand	259
Die Identität des Kanzelbildhauers mit Meister MT	276
Weitere Zuschreibungen	290
Zusammenfassung	298
 Literatur	 299
 Pesonenregister	 334
 Ortsregister	 342

Vorwort

Diesem Buch liegt eine jener einfachen Fragen zugrunde, die am schwierigsten zu beantworten sind: War Peter Parler, der berühmte Architekt des Prager Veitsdoms und vieler anderer Bauten, auch Bildhauer? Und weiter gefasst: Waren die mittelalterlichen Architekten, die Leiter der Großbaustellen, stets auch Steinmetzen und Bildhauer? Und von welcher Zeit an waren sie es möglicherweise nicht mehr?

Für Peter Parler schien das lange geklärt: er galt und gilt als einer der Bildhauer-Architekten von überragender Bedeutung.¹ Die plastische Qualität seiner Skulpturen fand sich nach dieser Auffassung ebenso in den von ihm neu entworfenen Teilen des Chores des Veitsdoms wieder und beides war als Beginn einer Parler- oder „Spätgotik“ zu verstehen.² Insbesondere mit dem zunehmenden Interesse an einer entmythologisierten Untersuchung der Sozialgeschichte des Architektenberufs³ wurden Stimmen laut, die im sich emanzipierenden Architekten mehr den intellektuellen Entwerfer, den Beherrscher der Geometrie, dargestellt mit Zirkel oder Maßscheit, herausgehoben durch bildliche Grabmäler und teils auch durch Erhebung in den Adelsrang, er-

1 SCHOCK-WERNER 1978/I, 8, nennt in ihrer konzisen Übersicht über die Parler-Sippe Peter ganz selbstverständlich als Bildhauer. Entsprechendes findet sich z.B. in den einschlägigen Kapiteln der „Festschrift“ BENEŠOVSKÁ/HLOBIL 1999, 16–22. – Einen Überblick über die Parler-Literatur bietet der Aufsatz von Jens Rüffer in diesem Band. – Die Arbeiten von Marc Carel Schurr (SCHURR 2003 und 2007) konzentrieren sich auf die Architektur. – Von den die komplexe Thematik bis ins Banale abschleifenden Wikipedia-Artikeln zu Peter Parler in deutscher und tschechischer Sprache ist zu schweigen. Sie sind ein deutliches Indiz dafür, dass die Hauptenergien des Fachs Kunstgeschichte heute in andere Richtungen fließen.

2 Schon LÍBAL 1978, 620, hat freilich darauf verwiesen, dass Peter Parler sehr wohl an die ältere Architektur, die er vorfand, anknüpfte und diese schöpferisch abwandelte.

3 Der Hauptvertreter in Deutschland war Dieter Kimpel (1942–2015): KIMPEL 1971, 1984, 1985, 1986, 1995/1996.

kennen wollten. Pavel Kalina vertrat diese Meinung, allerdings ohne allzu tiefgehende Quellenkritik, für Peter Parler und den Veitsdom.⁴ Sein Aufsatz blieb jedoch im Grunde ebenso thesenhaft wie der verherrlichende Geniekult früherer Generationen. Klarheit besteht nach wie vor nicht: Während Stefan Roller die stilistischen Verbindung zwischen einigen Skulpturen in Schwäbisch Gmünd, der Nürnberger Frauenkirche und den beiden Peter Parler zugeschriebenen Gräbern im Veitsdom, die Gerhard Schmidt mit scharfem Blick herausgearbeitet hatte,⁵ eher relativierte,⁶ meint der Autor dieser Zeilen doch eine Verbindung zu erkennen, die so eng ist, dass sie als Faktum in jede Argumentation einbezogen werden muss.⁷ Allerdings ist es tatsächlich die Frage: Genügen die Indizien der Schriftquellen und die genannten stilistischen Beobachtungen, um die Identität des Baumeisters Peter Parler mit einem diesem zumindest nahestehenden Bildhauer zu beweisen?

Komplexer und teilweise verwirrend ist die Forschungsgeschichte des Baumeisters und angeblichen Bildhauers Anton, genannt Pilgram. Ihm schrieb man einst künstlerisch eher mediokre, wenngleich sozialgeschichtlich höchst interessante Darstellungen von Bauleuten im Neckargebiet zu,⁸ die immerhin noch in den Bereich des Bauwesens gehören. Es hätten, gerade wenn man die all den Zuschreibungen zugrundeliegende Vorstellung von einer Künstlerpersönlichkeit ernst nimmt, früher Zweifel daran aufkommen müssen, dass dieser Bildhauer-Werkmeister dann am Ende seines Lebens ein herausragendes Werk wie die Kanzel des Wiener Stephansdoms geschaffen haben sollte. Dabei war hier ja die Zuschreibung noch am plausibelsten, da unterhalb der Kanzel das durch das Steinmetzzeichen identifizierbare Bildnis Pilgrams angebracht ist. Dass somit die zeit-

4 KALINA 1998.

5 SCHMIDT 1970/1992.

6 ROLLER 2004.

7 HÖRSCH 2019.

8 SCHNELLBACH 1930. – OETTINGER 1951. – KOEPF 1961. – Ein Überblick über den Forschungsstand vor den einen neuen Grund legenden Studien von Gábor Endrődi bei ISELER/LORENZ-RUPSCH/HÖRSCH 2013, 331–337.

weilige Zuschreibung des Falkners des Wiener Kunsthistorischen Museums⁹ und der 1496 datierten Grablegungsgruppe im Bayerischen Nationalmuseum München¹⁰ sowie weiterer Holzskulpturen auf schwankendem Grund ruhte, verwundert wenig – und die Zuschreibungsfrage dieser reizvollen kleinen Werke ist noch keineswegs geklärt, da man auch von der zeitweilig vermuteten Urheberschaft Hans Syfers wieder abzurücken scheint.

Das Eigenartige ist: Die enge inhaltliche wie technische Verbindung von Architektur und Skulptur, die mittelalterliche Kirchen in so typischer Weise prägt, stand im Grunde nicht so sehr im Zentrum des Forschungsinteresses wie es angemessen gewesen wäre. Dies ist, was nach den oben erwähnten historischen Zuschreibungen wie ein Paradoxon wirkt, die unselige Folge der sezierenden Zerlegung der Kunst und ihrer Geschichtsschreibung in Gattungen. So brachte auch der Münchner Hirmer-Verlag die bis heute grundlegenden Werke zur romanischen und gotischen Skulptur und Architektur¹¹ noch wie selbstverständlich getrennt heraus, obwohl Robert Suckale gern erzählte, eine Hauptmotivation für das mit Dieter Kimpel verfasste Buch zur gotischen Architektur sei es gewesen, verlässlichere Datierungen für die Skulptur zu gewinnen. Aber auch in diesem Buch kamen Fragen wie die Verknüpfung von Steinmetzhandwerk und Bildhauerei in den Bauhütten nicht ausführlich zur Sprache.

Aus den Ansätzen der 1970er und 80er Jahre sind dann hochbedeutende und umfassende Forschungs- und Publikationsprojekte erwachsen – die Habilitationsschrift von Peter Kurmann zur Westfassade der Kathedrale von Reims,¹² das Regensburger-Dom-Projekt von Achim Hubel und Manfred Schuller,¹³ an dem Peter Kurmann ebenfalls beteiligt war, die Untersuchungen zur

9 Kunstammer, Nr. 3968. – Ausst.-Kat. München 2006, 162f., Kat.-Nr. 27 (Matthias WENIGER).

10 Inv.-Nr. MA 1265. – Ausst.-Kat. München 2006, 160f., Kat.-Nr. 26 (M. WENIGER).

11 SAUERLÄNDER 1970. – RUPPRECHT 1984. – KIMPEL/SUCKALE 1985.

12 KURMANN 1987.

13 Publiziert im fünfbändigen Inventar HUBEL/SCHULLER 2010, 2012, 2013, 2014, 2016.

Bamberger Domskulptur,¹⁴ das Naumburg-Kolleg.¹⁵ In den letzten Jahren folgten, örtlich und institutionell in der Tradition Robert Suckales und Achim Hubels, die auf Portale mit Skulpturenschmuck fokussierten Projekte unter Stephan Albrecht an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.¹⁶ Sie konnten zuletzt wesentliche Kenntnisse zur inzwischen aufs Schwerste brandgeschädigten Kathedrale Notre-Dame in Paris beitragen.

Drei deutsche Begründer und Hauptvertreter dieser Forschungsrichtung – Dieter Kimpel, Willibald Sauerländer und Robert Suckale – sind inzwischen verstorben. Scheint insbesondere der Ansatz, sich mit einer gewissermaßen archäologischen oder philologischen und zudem naturwissenschaftlich untermauerten Genauigkeit den Objekten zu nähern, heute zu kosten- und zeintensiv oder gar „abgearbeitet“? Es ist nicht zu hoffen, denn es gibt noch viel zu tun. Wie überall fächern sich die Forschungsinteressen immer detailfreudiger auf. Dies ist die Folge des Dahinsterbens der großen Ideen und Ideologien innerhalb der Fachwelt, das in den Bereichen der Archäologie, der Bau- und Quellenforschung einem eher auf das Einzelobjekt und dessen unendliche Facetten bezogenen Blick weichen musste. Die vielseitige Aussagekraft so großer und kompliziert zu erfassender Objekte, wie es z. B. Großkirchen nun einmal sind, im Detail zu erforschen, ist aufwändig, doch lohnend. Es gibt weiterhin Kenntnislücken, auch wenn gerade in Mitteleuropa mit neuen Inventaren die überaus nützliche Basis für jegliche weitere Forschung geschaffen wurde – und dies teils in relativer kurzer Zeit und mit beachtlicher Tiefe, wie es diejenigen der Dome von Magdeburg und Naumburg belegen.¹⁷ Das Inventar des Bamberger Doms hatte eine sehr lange Vorbereitungszeit – und wirkt daher an manchen Stellen sogar mit Ausdeutungen überfrachtet.¹⁸ In

14 U. a. HUBEL 2005/II. – HUBEL 2006. – HARTLEITNER 2011. – HUBEL 2011/II. – HUBEL 2011/III.

15 DANZL 2012. – JELSCHESKI 2012. – Naumburg Kolleg 2013. – BÖMER 2014. – JELSCHESKI 2015. – DUDZIŃSKI 2018.

16 ALBRECHT/BREITLING/DREWELLO 2019.

17 BRANDL/FORSTER 2011. – BRANDL/LUDWIG/RITTER 2018.

18 EXNER 2015. – Eine treffende Kritik, vor allem der Behandlung der berühmten Domskulptur, bei der man hinter dem Forschungsstand

Prag beschäftigt sich Ivo Hlobil praktisch lebenslang mit Fragen der „parlerischen“ Skulptur,¹⁹ und zuletzt erschien eine zweibändige Monografie über den Veitsdom.²⁰

Solche Bestandsaufnahmen sind freilich „nur“ die Basis im Hinblick auf Fragen wie die hier angesprochenen, die ja nur dann über den Forschungsstand hinausführen können, wenn die jeder Wissenschaft zugrundeliegenden Vorannahmen und Ideologeme durchleuchtet werden, wenn methodisch breit und historisch fundiert, zugleich detailliert und zielgerichtet vorgegangen wird. Insbesondere die Verbindung der archäologisch-genauen bau- und kunsttechnologischen Untersuchungen mit historischen und auch formalen kunsthistorischen Analysen dürfte am meisten Erfolg versprechen.

Es ist ein Anliegen der Reihe Kompass Ostmitteleuropa in-
nezuhalten, Sachlagen und -fragen zu diskutieren, Perspektiven zu öffnen. Die Reihe soll, derzeit im Rahmen des von der Leibniz-Gemeinschaft geförderten SAW-Projekts „Enhancing the Visibility within the Research Region: Leibniz-GWZO in Prague“, auch künftig ein weites publizistisches Feld bestellen. Die Themen werden, stets bezogen auf den Forschungsraum des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) und in enger Kooperation mit der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (AV ČR), unterschiedlichen Bereichen angehören und diese somit in einer hoffentlich bunten und interessanten Abfolge verbinden: Quellen, auf denen alles historische Wissen beruht und aus denen historische Interpretation zu schöpfen hat,²¹ Fragen aktueller Forschung, essayistische Annäherung an kulturgeschichtliche, geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Phänomene²² und nicht zuletzt auch die Diskussion aktueller Probleme der Kulturpolitik und der mit Wissenstransfer befassten Institutionen und Medien.

zurückblieb, bei SUCKALE 2016.

19 Vgl. u. a. HLOBIL 2006, mit Verweisen auf die älteren Beiträge.

20 MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2019.

21 Vgl. schon ISELER/LORENZ-RUPSCH/HÖRSCH 2013.

22 Vgl. schon BARTLOVÁ 2016.

Der Name der Reihe gibt keine Richtung vor, in die man zu gehen oder zu denken hätte, denn das tut ein Kompass nicht. Er zeigt nur, wo Norden ist – und ermöglicht dann Richtungsentscheidungen. Die Orientierung bleibt dem Wegesucher überlassen. Die Themenfelder bilden den einen Teil des inhärenten Kompass' der Reihe, den anderen jene Tugenden der Aufklärung, um die man heute, wie es scheint, kämpfen muss: Gedankenfreiheit und kritische Wissensbildung, Beachtung der historischen Angemessenheit und eine transnational-offene Weltsicht. Es gibt diese Tugenden selbstverständlich, aber man muss sie in einer Zeit des medialen Dauergetöses deutlicher benennen. Und dies nicht allein durch die Teilnahme am medialen Diskurs, sondern auch durch das Medium des Buchs – das im besten Fall eine Insel darstellt, die ein bisschen genauer und sorgfältiger gestaltet ist, und die als Haptisch-Greifbares zu einer längeren Lese- und Denkpause einlädt, möglicherweise sogar lange nach ihrem Erscheinen.

Unter dieser Prämisse lässt der vorliegende Band nun, mit Blick auf das Zentrum Europas, drei aktuelle wissenschaftliche Positionen zu Wort kommen. Einen Überblick über die Ergebnisse in jahrzehntelanger Arbeit an den Objekten durchgeführten Untersuchungen gibt, mit dem Fokus auf der Grundfrage, Achim Hubel. Auch wenn seine Darlegung den beiden folgenden, spezielleren Beiträgen von Jens Rüffer und Gábor Endrődi in Manchem widerspricht, so lässt sich aus dieser Spannung gewiss Gewinn ziehen. Mit diesen Autoren konnten brillante, erfahrene Wissenschaftler unterschiedlicher Generationen gewonnen werden, dabei jeweils überzeugte und eloquente Verfechter ihrer Standpunkte. Wir danken ihnen herzlich für die Mitarbeit, insbesondere auch für die Geduld während der Vorbereitungszeit. Nicht zuletzt geht unser Dank aber an den Verlag Thorbecke, der in den schwierigen Zeiten der Corona-Pandemie dieses Werk am Ende in kurzer Zeit und in bestmöglicher Zusammenarbeit erscheinen ließ.

Markus Hörsch im Namen der Herausgeber

Oktober 2020

Der Bildhauer als Baumeister – der Baumeister als Bildhauer? Die Vernetzung der Gattungen in den gotischen Dombauhütten

Achim Hubel

Mit der Entdeckung der Gotik im späten 18. Jahrhundert verband sich von Anfang an die Überzeugung, die überwältigenden Kathedralen seien jeweils von einem genialen Künstler gebaut und geschmückt worden. Johann Wolfgang von Goethe hat sich 1771 in seinem Lobpreis des Straßburger Münsters sogar so weit verstiegen, dass er den Dombaumeister Erwin von Steinbach „*heiliger Erwin*“ nannte.¹ Die spätere Entfaltung des Faches Kunstgeschichte führte ab etwa 1900 zu einer zunehmenden Spezialisierung, nicht nur in Bezug auf Zeiten und Länder, sondern in besonderem Maß auch auf Gattungen. So konzentrierten sich die Fachleute auf Architektur, Plastik, Malerei, Glasmalerei, Buchmalerei, Goldschmiedekunst, Textilkunst und weitere, als „Kunstgewerbe“ bezeichnete Gebiete. Damit entschwand zunehmend die Erkenntnis, dass beispielsweise die eben genannten Gattungen alle in einer mittelalterlichen Kathedrale vereinigt waren. Stattdessen erschienen Standardwerke, die sich mit der gotischen Plastik in Frankreich oder der gotischen Architektur in Frankreich oder Deutschland beschäftigten, jeweils ohne die gleichzeitige Architektur bzw. Plastik aller genannten Denkmäler zu berücksichtigen.² Auch die Kunstmuseen unterstützten diesen Trend, indem sie fast immer ihre Objekte nach Gattungen getrennt präsentierten. In jüngster Zeit mehren sich jedoch die Zweifel an dieser einseitigen Betrachtungsweise. In den Museen

1 GOETHE/HUSE 1984, 24.

2 Z.B. SAUERLÄNDER 1970. – KIMPEL/SUCKALE 1985. – NUSSBAUM 1994.

werden Neuaufstellungen der Bestände mit gattungsübergreifenden Präsentationen erprobt. Die schon lange bekannte Tatsache, dass Maler auch Entwürfe für Glasfenster oder Goldschmiedekunst lieferten, Bildhauer Modelle für Silberstatuen der Goldschmiede anfertigten, Buchmaler ebenso Tafelbilder schufen, Steinmetze auch Holzfiguren schnitzten, Maler die Figuren der Bildhauer farbig fassten, die Baumeister der Kathedralen auch als Bildhauer ausgebildet waren usw., führen zwangsläufig zu der Frage, ob die durch die Gattungen gesetzten Grenzen nicht grundlegend geöffnet werden sollten. Im Folgenden soll deshalb das Verhältnis von Baumeistern und Bildhauern in den gotischen Dom- und Münsterbauhütten untersucht werden.

Bamberg und Straßburg

In Deutschland lag der Schwerpunkt der Arbeiten für den Neubau einer Kathedrale bis zum Ende der Romanik auf der Fertigstellung der Architektur. Die zum Schmuck gewünschte Bauplastik (Kapitelle, Schlusssteine, Ornament- oder Laubwerkfriesen, Gesimse usw.) dürfte von den Steinmetzen der Bauhütte angefertigt worden sein, deren Ausbildung solche Aufgaben einschloss. Größere Skulpturenaufträge oder gar Figurenportale waren nicht die Regel; es gibt genügend Dome, die keinerlei figürlichen Schmuck am Bau zeigen (Speyer, Mainz, Worms, Braunschweig, Bremen, Fritzlar, Osnabrück usw.). Auch für den Neubau des Bamberger Doms, der nach dem Brand des Heinrichsdoms 1189 zügig in Angriff genommen wurde,³ war zunächst keine figürliche Plastik geplant, wie das älteste Portal, die sog. Adamspforte im Erdgeschoß des Nordostturms beweist. Erst als man um 1200 die oberen Partien der sog. Gnadenpforte am Südostturm erreicht hatte, beschloss man – nach einer Planänderung – den Schmuck durch figürliche Reliefs mit Gewändekapitellen und einem Tympanon. Die im Jahr 1200 erfolgte Heiligsprechung der Kaiserin Kunigunde, die im Tympanon bereits mit Nimbus dargestellt ist, dürfte den Entschluss beflügelt haben. Seitdem existierte neben der Dombauhütte die sog. ältere Bildhauerwerkstatt,

3 HUBEL/SCHULLER 2003.



Abb. 1 Bamberg, Dom, Fürstenportal. Ausschnitt mit Tympanon und Gewändeskulpturen (Foto: Achim Hubel, Regensburg)

die im Anschluss an die Gnadenpforte die Chorschrankenreliefs im südlichen und nördlichen Seitenschiff des Ostchors schuf, wahrscheinlich auch andere Teile der Ausstattung (z. B. am Lettner) anfertigte und zuletzt um 1224/25 die Gewändefiguren des sog. Fürstenportals in Angriff nahm (Abb. 1).⁴ Alle Portalfiguren des östlichen Gewändes und die inneren drei Figurenpaare des westlichen Gewändes konnten unter der Leitung des führenden Bildhauers vollendet werden. Wahrscheinlich hatte dieser auch die Arbeit an dem großen Tympanonrelief bereits begonnen. Dann stockte die Produktion – aus uns nicht bekannten Gründen – plötzlich. Die Bauhütte arbeitete jedoch weiter und stellte die untere Hälfte des Gewändes mit den Säulenschäften fertig, ließ aber dann den Platz der hier erforderlichen restlichen Gewändefiguren frei und zog dafür die Portalstirnwand und die Seitenwand hoch, so dass man die Nordwand des Seitenschiffs weiterbauen konnte.

4 HUBEL 2005/II.



Abb. 2 Bamberg, Dom, Baldachin über der Skulptur der Maria. Turmmodell nach dem Vorbild der Kathedrale von Laon (ex: BOECK 1960, Taf. 48)

Als dann die neue Bildhauerwerkstatt zur Verfügung stand, die direkt aus Reims gekommen sein muss, stellte diese die fehlenden drei Figurenpaare her, die nachträglich eingesetzt worden sind.⁵ Diese sog. „jüngere“ Werkstatt brachte das ganze Repertoire der zeitgenössischen französischen Gotik mit, wie man den Figuren und – bezüglich der Architektur – den Baldachinen ablesen kann (Abb. 2), aber sie hatte keinerlei Einfluss auf die Baugestalt des Doms, die unverändert in den spätromanischen Formen weitergeführt wurde. Zur Ironie der Geschichte gehört es, dass erst bei den Obergeschossen der Westtürme des Bamberger Doms Bauformen aufgegriffen wurden, die von der jüngeren Werkstatt schon viel früher vorgegeben waren (Turmaufsatz des Baldachins der Maria im nördlichen Seitenschiff, Abb. 2), – aber zu diesem Zeitpunkt weilten die Bildhauer längst nicht mehr in Bamberg.⁶ Diese Sachverhalte bestätigen nachdrücklich, dass damals nicht nur der Stil der deutschen – in Bamberg noch spätromanischen – Architektur und der gleichzeitigen französischen

5 SCHULLER/CASTON/ECK u. a. 1993, 74–90.

6 HUBEL 2006.

– längst gotischen – Kunst differierte, sondern dass auch grundlegende Unterschiede in der Organisation der Dombauhütten aufeinander prallten. In Frankreich wurden seit etwa 1140 die monumentalen Kirchenbauten der Gotik von Anfang an mit einer Fülle von figürlichen Skulpturen und Reliefs geplant (Paris, Saint-Denis, Chartres, Sens). Das erforderte eine straffe und effiziente Organisation in der jeweiligen Bauhütte, da die Architekturglieder und die Skulpturen parallel fertiggestellt werden mussten, um gleichzeitig versetzt werden zu können. Darüber hinaus wandelte sich wie bei der Architektur auch bei der Plastik der Stil so grundlegend, dass von einem gattungsübergreifenden Stil der Gotik gesprochen werden kann. In diesen Bauhütten mussten alle beteiligten Mitarbeiter konsequent zusammenarbeiten, was man sich nur unter der Leitung einer Künstlerpersönlichkeit vorstellen kann, die sämtliche Kompetenzen besaß und für die gesamte Baustelle die Verantwortung trug.

Man kann sich gut vorstellen, welche Probleme die aus Reims kommenden Bildhauer in Bamberg erwarteten. Sie fanden eine traditionelle, aus Steinmetzen bestehende Bauhütte vor, für die Skulpturen zur Ausstattung, nicht zur Architektur gehörten. Die Zusammenarbeit der Bildhauer und Steinmetze dürfte auch nur etwa fünf Jahre gut gegangen sein, in dem Zeitraum von etwa 1225 bis um oder kurz nach 1230. Das meines Erachtens geplante, monumentale Grabmal für Papst Clemens II. kam nicht mehr zur Vollendung; der schon fertige Figurenzyklus (Tumba des Papstes, die Grabfigur, die Skulpturen von Maria, Elisabeth, St. Dionysius und Kronenengel) wurde teilweise ikonografisch umgedeutet und verstreut im Dom aufgestellt,⁷ die Bildhauer wurden alle entlassen. Die bedeutende, überlebensgroße Skulptur der Elisabeth (Abb. 3) könnte die Vermutung einer unschönen Beendigung des Arbeitsverhältnisses bestätigen: Sie wurde nämlich unmittelbar nach der Fertigstellung und noch vor der farbigen Bemalung schwer beschädigt, und zwar durch Gewalteinwirkung von hinten, etwa durch einen brutalen Schlag gegen den Rücken oder indem die Figur mit großer Wucht umgeworfen



Abb. 3 Bamberg, Dom,
Elisabeth (ex: BOECK 1960,
Taf. 20)

wurde, so dass sie auf den Rücken fiel. Sie zerbrach in 15 Einzelteile und musste dann mühsam wieder zusammengeklebt werden.⁸ Und anschließend verzichtete das Domkapitel bis zur Fertigstellung des Doms auf jeden figürlichen Schmuck am Bauwerk.

Etwa gleichzeitig mit Bamberg kam es am Straßburger Münster zu einer ähnlichen Situation, als beim Bau des Südquerhauses eine Planänderung vorgenommen wurde, für die man

8 HARTLEITNER 2011, 47–52.

eine französisch geschulte Bildhauerwerkstatt berief. Der überzeugenden bauforscherischen Analyse von Ilona Dudzinski verdanken wir eine genaue Kenntnis der damaligen Vorgänge.⁹ Nachdem zwischen 1181 und 1188 der Chor und die Vierung des Münsters in ihren spätromanischen Bauformen fertiggestellt waren, kam als nächster Bauteil das Querhaus an die Reihe. Zuerst wurde bis gegen 1210 der Nordflügel des Querhauses errichtet; anschließend wandte man sich dem Südflügel zu. Dieser war in den unteren Partien einschließlich des Doppelportals bereits begonnen worden, als die genannte, entscheidende Planänderung stattfand. Wie in Bamberg hatte das Domkapitel registriert, welche künstlerische Qualität und welche inhaltlichen Innovationen die gotische Architektur und Plastik in Frankreich damals längst erreicht hatten. Vielleicht gab die Weihe des Straßburger Bischofs Heinrich von Vehrigen im Jahr 1207 durch den Erzbischof von Sens den Ausschlag, als der Bischof und sein Gefolge die Pracht der dortigen Kathedrale sahen, die nach dem Baubeginn 1140 schon 1168 sehr weit gediehen war; die Westfassade wurde aber erst nach einem Brand 1184 begonnen.¹⁰ Bei der Bischofsweihe 1207 dürften die drei Portale mit ihrem aufwendigen Figurenschmuck fast vollendet gewesen sein. So verwundert es nicht, dass die zwischen 1210 und 1220 nach Straßburg berufenen Bildhauer von Sens her kamen, wahrscheinlich aber auch von Chartres beeinflusst waren.¹¹

Gegenüber Bamberg gab es aber nun in Straßburg einen wesentlichen Unterschied: In Bamberg schufen die aus Reims gekommenen Künstler ausschließlich Skulpturen, die das Fürstenportal, die Adamspforte und das Innere des Doms schmückten. Dagegen wurde die Architektur völlig unverändert in den alttümlichen Formen weitergebaut. Der verantwortliche Dombaumeister blieb also im Amt, war ausschließlich für den Bau verantwortlich und ließ sich von den Kenntnissen der jüngeren Werkstatt – auch was die Architektur betraf – nicht im Gerings-

9 DUDZINSKI 2019.

10 KIMPEL/SUCKALE 1985, 93–100, 540.

11 SAUERLÄNDER 1970, 49, 99–102 (Sens), 51, 124f. (Straßburg). – BENGEL 1996. – BENGEL/NOHLEN/POTIER 2014, 27–29.



Abb. 4 Straßburg, Münster, Südquerhaus, Portale (ex: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, I, 395, Abb. 18)

ten beeinflussen. Auch auf das erwähnte, unrühmliche Ende der Zusammenarbeit mit den Bildhauern könnte er hingewirkt haben. In Straßburg dagegen griff die neue Werkstatt erheblich in die schon vorgefundenen Bauteile des Südquerhauses ein. Sie sah ein umfangreiches figürliches Programm für das Doppelportal vor, einschließlich größerer Tympanonreliefs und Türstürze (Abb. 4). Da aber die Portalarchitektur damals schon weitgehend aufgerichtet war, mussten erhebliche Abarbeitungen vorgenommen werden, um die deutlich breiteren und höheren Tympana und die Türsturzreliefs einsetzen zu können. Dies war beim westlichen Portal mit dem Tympanonrelief des Marientods besonders schwierig, da die Archivoltenbögen schon versetzt waren und deshalb vor Ort mühsam abgearbeitet werden mussten, was man bis heute an den seitlichen Fehlstellen sieht. Für das östliche Portal waren die Archivoltenbögen ebenfalls schon fertig gemeißelt, aber noch nicht versetzt, so dass die nötigen Abarbeitungen noch am Werkplatz erfolgen konnten. Auch das Schutzdach über dem Doppelportal war ursprünglich nicht vorgesehen. Die Konsolen hierfür wurden aber direkt über den Entlastungsbögen des

Doppelportals bereits mit eingebaut, so dass auch diese Planänderung noch während der Fertigstellung des Portalgeschosses erfolgte.¹²

Im Rahmen des Planwechsels wurde das Doppelportal zusätzlich um die monumentalen Skulpturen bereichert, die es in ein prächtiges Figurenportal verwandelten. So kamen die Figur König Salomons und das Weltenrichter-Relief nachträglich an den Wandstreifen zwischen den Portalen sowie die Figuren von Ecclesia und Synagoge an die Flächen unter den Entlastungsbögen. Auch die Figuren der zwölf Apostel wurden erst später für die Gewände der beiden Portalöffnungen geschaffen und versetzt.¹³ Ilona Dudzinski sieht den Planwechsel, der mit dem Eintreffen der französisch geschulten Werkleute kam und der viele, meist kleinere Eingriffe in den schon vorhandenen Bestand erforderlich machte, als das Ergebnis einer harmonischen Zusammenarbeit der „älteren“ mit der „jüngeren“ Werkstatt.¹⁴ Das kann durchaus der Fall gewesen sein, aber das erklärt nicht den elementaren Unterschied zum Umgang mit der jüngeren Werkstatt in Bamberg. Während nämlich in Bamberg der Stil der Architektur auch nach dem Eintreffen der französischen Werkleute unverändert an den spätromanischen Bauformen festhielt, wandelte sich in Straßburg auch der Stil der Architektur wesentlich. Dazu gehörte die erstaunliche Idee, den tragenden Mittelpfeiler des Südquerhauses in drei Etagen mit gotischen Figuren zu bestücken, die das Jüngste Gericht darstellen (Abb. 5). Außerdem konzipierte die neue Werkstatt ein achteiliges Kreuzrippengewölbe über dem Pfeiler und begann mit den unteren Partien der ersten beiden Joche des Langhauses. Ab etwa 1235 vollendete ein neuer Dombaumeister diese beiden Joche und schuf auch den Lettner mit reicher figürlicher Ausstattung. Diesmal zeigten Architektur und Skulptur komplett den Stil der französischen Gotik der Île-de-France.

12 DUDZINSKI 2019, 25–35.

13 Vgl. den Kupferstich der Portalanlage von Isaak Brunn von 1617. BENGEL 1996, 153.

14 DUDZINSKI 2019, 40.