

4

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien
Vorlesungen und Vorträge

DER BAMBERGER DOM IM EUROPÄISCHEN KONTEXT

Stephan Albrecht (Hg.)



University
of Bamberg
Press

4 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien Vorträge und Vorlesungen

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien Vorträge und Vorlesungen

Band 4

hg. vom Zentrum für Mittelalterstudien
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Der Bamberger Dom im europäischen Kontext

herausgegeben von Stephan Albrecht



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Anna Hitthaler
Umschlagfoto: Ostapsis Bamberger Dom, © Holger Kempkens, Diözesanmuseum Bamberg

© University of Bamberg Press Bamberg, 2015
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1865-4630
ISBN: 978-3-86309-316-7 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-317-4 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-261295

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
<i>Achim Hubel</i>	
Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung	7
<i>Stefan Breiting</i>	
Zirkelschlag und Schalungsbrett – Gewölbebau am Bamberger Dom	43
<i>Dethard von Winterfeld</i>	
Über die beiden Chöre des Bamberger Domes	67
<i>Dominik Jelschewski</i>	
Kulpturenforschung 3D! Was uns moderne Scanmethoden über die gotische Bildhauertechnik verraten. Ein Blick nach Naumburg	89
<i>Maren Zerbes</i>	
Die Alte Frau im antiken Gewand. Bauforschung zu einer Skulptur der Jüngeren Werkstatt im Bamberger Dom	109
<i>Walter Hartleitner</i>	
Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur	157
<i>Anja Grebe</i>	
Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur	193
<i>Stephan Albrecht</i>	
Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal	243
<i>Clemens Kosch</i>	
Bamberg, Dom SS. Peter und Georg. Schematische Rekonstruktionspläne seiner Sakraltopographie im mittleren 13. Jahrhundert	291

Vorwort

1000 Jahre Bamberger Dom, über 100 Jahre Forschung. Das Jahr 2012 bot einen besonderen Anlass, kritisch unser Wissen und die Fragestellungen zum Dom zu hinterfragen. Das Zentrum für Mittelalterstudien (ZEMAS) der Universität Bamberg stellte zu diesem runden Jubiläum der Weihe den Bamberger Dom in den Mittelpunkt seiner Ringvorlesung. Die Ergebnisse dieser neu angestoßenen Diskussion werden in diesem Band der Öffentlichkeit präsentiert.

Die Beiträge sind zugleich nah- und fernsichtig angelegt, Beobachtungen am Objekt werden in eine überregionale Perspektive gestellt. Alle Aufsätze konzentrieren sich auf den Bamberger Dom im frühen 13. Jahrhundert. Achim Hubel widmet sich nochmals kritisch der „älteren“ Bildhauerwerkstatt, Stefan Breitling präsentiert neue Ergebnisse aus der Bauforschung der Gewölbe. Dethard von Winterfeld liefert neue Überlegungen zum Verhältnis von Ost- und Westchor. Alle drei regen zu einer neuen Diskussion über den Hüttenbetrieb im frühen 13. Jahrhundert an. Hierzu liefert auch Dominik Jelschewski mit dem Naumburger Vergleich neue Argumente. Maren Zerbes und Walter Hartleitner stellen ihre Thesen zum Planungsprozess, zur Ausführungspraxis und zum Aufstellungsproblem der Bamberger Skulptur vor, die aus den Analysen von Steinbearbeitung und Polychromie resultieren. Anja Grebe und Stephan Albrecht rücken die Ikonographie von Reiter und Fürstenportal in einen internationalen Zusammenhang und arbeiten dabei die große Eigenständigkeit der Bamberger Lösungen heraus. Clemens Kosch legt erstmals Rekonstruktionspläne zur Sakraltopographie des Bamberger Domes vor und stellt damit zukünftige Forschungen zum Innenraum auf neue Grundlagen.

Auch nach über 100 Jahren steht die Erforschung des Bamberger Domes noch am Anfang. Hierfür neue Impulse zu liefern, ist das wichtigste Anliegen dieses Bandes.

Bamberg, im Februar 2015

Stephan Albrecht

Achim Hubel

Überlegungen zur „älteren“ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung¹

Der von Kaiser Heinrich II. gestiftete Bamberger Dom fiel im Jahre 1185 einem Brand zum Opfer, der so verheerend war, dass man sich zu einem kompletten Neubau entschloss. Während man in der früheren Literatur meist annahm, dieser Neubau sei erst nach einer Pause von etwa 30 Jahren – also um 1215 – begonnen worden, haben Manfred Schuller und der Verfasser in einem gemeinsamen Aufsatz 2003 versucht, den Baubeginn unmittelbar nach diesem Brand anzusetzen.² Eine Besonderheit der Ostteile des Bamberger Doms ist bekanntlich die Tatsache, dass der Bau anfangs ohne Schmuck durch figürliche Plastik geplant war. Die ältesten Teile des Neubaus sahen jedenfalls kein Skulpturenprogramm vor. Das älteste, nach unserem Vorschlag in den 1190er Jahren errichtete Domportal, die sog. Adamspforte südlich des Ostchors, war ursprünglich ohne Figuren errichtet worden, als gestuftes Bogenportal, dessen Halbkreisbögen lediglich durch zwei Zickzackbänder bereichert wurden. Die sechs Gewändefiguren kamen erst zu einem späteren Zeitpunkt – allerdings noch während des Domneubaus – hinzu; sie stammen von der sog. „jüngeren“, ab 1225 am Dom tätigen Bildhauerwerkstatt.³ Die anfangs nur von der architektonischen Formensprache geprägte Gestaltung des Dombaus wurde jedoch bald aufgegeben zugunsten einer aufwendigeren, auch mit Bauplastik geschmückten Präsentation. So plante man die Gnadenpforte nördlich des Ostchors (Abb. 1) von vornherein sehr viel aufwendiger, als reiches Stufenportal mit je vier in die Gewände eingestellten Säulen, deren Schaftdurchmesser nach innen kontinuierlich abnimmt und dadurch eine größere Portaltiefe vortäuscht.⁴ Die prächtigen Archivoltbögen und die dazwischen liegenden profilierten Stufenkanten vervollständigen den repräsentativen Gesamteindruck. Ob mit der so unterschiedlichen Gestaltung von Adamspforte und Gnadenpforte auch verschiedene Funktionen der Portale ausgedrückt werden sollten, lässt sich nicht entscheiden, da wir über die ursprüngliche Nutzung nichts wissen.⁵



Abb. 1: Bamberg, Dom. sog. Gnadenpforte



Abb. 2: Regensburg, ehem. Schottenkirche St. Jakob. Nordportal. Um 1150/60

Der Typus der Gnadenpforte war längst bekannt, wie etwa das in den Architekturformen gut vergleichbare, um 1150/60 entstandene Nordportal der Schottenkirche St. Jakob in Regensburg bestätigt (Abb. 2).⁶ Zu solchen Gewändeportalen gehörte neben den Archivolten ein Tympanon, so dass in der bis dahin nicht figürlichen Bauplastik des Bamberger Doms erstmals die anspruchsvolle Aufgabe der Reliefflatte des Tympanons anstand. Hierfür scheint die sog. „ältere“ Bildhauerwerkstatt nach Bamberg berufen worden zu sein. In bezeichnender Weise setzte sich dabei die neue Werkstatt kreativ mit dem Portalentwurf auseinander, der mit den Gewänden wohl schon hochgeführt war. Der erste Auftrag dürfte die Kapitellzone gewesen sein, die sich der Baumeister in seiner Planung aber wahrscheinlich anders vorgestellt hatte. Normalerweise liegt auf den Kapitellen eine Kämpferzone mit profilierten Deckplatten, wie dies das Regensburger Schottenportal verdeutlicht (die Löwenfiguren sind dort erst nachträglich aufgesetzt worden). In Bamberg erscheint dagegen ein ungewöhnlicher Figurenfries, der das Portal prächtig schmückt, aber wohl nicht zum ursprünglichen Konzept gehört.⁷ Die Kapitelle darunter enden in gestuften Platten und sehen so aus, als würden sie zu Architekturgliedern überleiten und nicht zu einem weiteren plastischen Programm. Offensichtlich sollten nach der ursprünglichen Planung über den Kapitellen unmittelbar die Archivoltenbögen aufsitzen, wie dies auch dem üblichen Typus des Gewändeportals entspricht. Der Figurenfries in der Kämpferzone scheint als Idee des leitenden Bildhauers zugefügt worden zu sein und machte das Portal noch höher als anfangs geplant; außerdem verdichtete sich der plastische Schmuck zu einem prachtvollen Band, welches die Anlage inhaltlich wie künstlerisch in ihrer Bedeutung steigert.⁸

Ikonographisch beziehen sich die Kämpferfriese nicht auf die Fabelwesen und Pflanzen der Kapitellzone darunter, zeigen aber auch selbst ein etwas disparates theologisches Programm: Über den drei inneren Gewändesäulen finden sich je sechs, durch ein Spruchband miteinander verbundene Figuren; sie sind, wie die Schlüssel des hl. Petrus (innerste Figur südlich) bestätigen, als Apostel zu deuten. Ihre ungewöhnlichen Attribute (Kreuze, Schwerter und Kelche) erklären sich wohl damit, dass im Tympanon – wie wir noch sehen werden – ein Kreuzfahrer erscheint und deshalb auf die kämpferische Verteidigung des Christentums und die Missionierung angespielt wird.⁹ Daran schließen sich – über der äußersten, jeweils

besonders reich dekorierten Gewändesäule und von einem ähnlichen Archivoltenbogen überhöht – Engel an, während die äußerste Halbfigur links durch ihren Kreuznimbus mit Christus zu identifizieren ist, auch wenn dieser einen sehr ungewöhnlichen Ort zugewiesen bekam.

Darüber hinaus fällt bei vergleichender Betrachtung auf, dass die Kapitell- und Kämpferfriese der beiden Portalgewände sehr unterschiedlich gestaltet worden sind. Von einem Bemühen um eine symmetrische Komposition kann keine Rede sein. Während im linken (südlichen) Kämpferfries alle Personen in Halb- bzw. Dreiviertelfigur erscheinen und etwas merkwürdig ab dem Hüftbereich aus den Grundplatten herauswachsen, sind sie rechts als kniende Ganzfiguren charakterisiert. Dadurch ändern sich folglich die Proportionen: Die Figuren rechts erscheinen zierlicher und besitzen kleinere Köpfe als die der linken Reihe; ebenso ist das von den Figuren gehaltene, durchlaufende Spruchband rechts graziler und stärker geschwungen als links. Auch die Kapitellzonen zeigen deutliche Unterschiede: Auf der linken, südlichen Seite sind die Kapitelle und die Schiffskehlnasen der Gewändekanten durch verschlungene Blattranken und durch gegenständige Fabelwesen mit zwei Körpern, aber nur einem Kopf zu einem Fries verknüpft, der die Grundformen der Kapitelle und Kanten völlig negiert und mit kühnen Hinterschneidungen wie ein frei über den gestuften Hintergrund gespanntes Band wirkt. Am rechten Gewände dagegen sind die Kapitelle und die Kanten der Gewändestufen deutlich separiert. Jedes Kapitell ist für sich mit Blättern und Knospen belegt, die unmittelbar aus dem Kelch herauswachsen; dazwischen finden sich auf den Schiffskehlnasen der Gewändekanten Fabelwesen und menschliche Figuren.

Diese bewusst auf Kontrast hin berechnete Gegenüberstellung kann kein Zufall sein. Man gewinnt den Eindruck, als würde der verantwortliche Bildhauer bewusst zwei Gestaltungsmöglichkeiten gegeneinander ausspielen: Links sind Kämpfer- und Kapitellfries jeweils girlandenartig zusammengebunden; Wilhelm Pinder charakterisierte sie zutreffend als „friesartige Längsverbindung der Kopfreihen über den Kapitellen“.¹⁰ Die Halbfiguren wirken durch ihre auffällig großen Köpfe mit den sehr ähnlich modellierten Gesichtszügen bildbeherrschend, aber auch etwas stereotyp. Rechts werden – vorbereitet durch die Separierung der Kapi-

telle – die Apostel als Ganzfiguren von vornherein in ihrer Individualität herausgearbeitet; die lebhafteren Gesten und die faltenreichen Gewänder lenken den Blick weniger auf die Köpfe als insgesamt auf die Körper. Damit deutet sich ein eigenwilliges künstlerisches Prinzip der Skulpturen an, das uns bei den übrigen Figuren des Bamberger Doms wieder begegnen wird und Hinweise darauf gibt, wie die Bildwerke gesehen werden möchten. Offensichtlich war der leitende Bildhauer nicht an einer Komposition interessiert, welche die beiden skulptierten Gewändezonen symmetrisch aufeinander bezog und von einer ganzheitlichen, den Blick auf das Portal als Großform gerichteten Sehweise ausging. Im Gegenteil, er legte Wert auf eine Einzelbetrachtung jedes Skulpturenfrieses für sich und differenzierte die beiden Gewändeseiten durch deutliche Kontraste. So schuf er zwei Variationen der gleichen Aufgabe (Kapitellzone mit darüber gelegtem Figurenfries), die sehr unterschiedlich ausfielen und sich bis heute spannungsreich gegenüberstehen.

Das Tympanon der Gnadenpforte (Abb. 3) erhebt sich so unmittelbar zwischen und über diesen beiden quirligen Skulpturenfriesen, dass die Stifterfiguren eines Bischofs und eines Kanonikers (wohl des Dompropstes) in den Eckzwickeln buchstäblich auf den Köpfen der Apostel herumzutrapeln scheinen. Ansonsten sind die Relieffiguren der Tympanonplatte in ihrer strengen Monumentalität wiederum ganz anders gestaltet und um hierarchisch geordnete Repräsentation bemüht. In der Mitte thront die Muttergottes mit Kind, begleitet von den Dompatronen St. Petrus und St. Georg links sowie dem hl. Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde rechts. Oft ist die betonte Statuarik der Figuren beschrieben worden, die sich in sorgfältiger Abstufung und bewusst gestalteter Plastizität zum feierlichen Auftritt vereinen, unterstrichen noch durch die gemessenen Gesten und die zeremonielle Förmlichkeit. Frisch und lebendig wirken im Kontrast dazu die partiell über die Gliedmaßen gespannten Gewänder, die vielen rund schwingenden oder parallel geführten Faltenstege und schließlich die geschlängelten, geradezu verknäult wirkenden Faltengebilde.

Besonders auffällig erscheint auf dem Tympanon ein Mann in weltlicher Kleidung, der direkt unter der Madonna kniet; er trägt auf dem Mantel ein Kreuz und gibt sich damit als Kreuzfahrer zu erkennen. Solange man von einem späten Baubeginn des Bamberger Doms um 1215 ausging,



Abb. 3: Bamberg, Dom. Sog. Gnadenforte, Tympanon. Zwischen 1200 und 1204

schien durch die Stifterfiguren (Bischof, Dompropst, Kreuzfahrer) eine Datierung des Tympanons problemlos zu sein, da man sie mit Bischof Ekbert von Andechs-Meranien (reg. 1203 – 1237), Dompropst Poppo von Andechs-Meranien (Dompropst 1206 – 1237) und Herzog Otto VII. von Andechs-Meranien (reg. 1204 – 1234) identifizierte. Da der Herzog an dem Kreuzzug 1217/18 teilgenommen hatte, glaubte man einen terminus post für die Entstehungszeit zu besitzen und fühlte sich in der seit langem geläufigen Datierung des Tympanons in die Zeit um 1220 bestätigt. Nachdem aber das Tympanon im Verband mit dem Portal steht und – ebenso wie die Kämpferfriese – nicht nachträglich eingesetzt worden sein kann, passt ein solcher zeitlicher Ansatz unmöglich zu unserer – anfangs erwähnten – Hypothese eines frühen Baubeginns in den 1190er Jahren. Hier hilft ein Blick auf die historischen Ereignisse: Die Konstellation mit einem Kreuzfahrer aus dem Hause Andechs-Meranien hat es nämlich auch schon eine Generation früher gegeben, denn Herzog Berthold IV. von Andechs-Meranien (reg. 1188 – 1204) hatte an dem Kreuzzug 1189/90 und noch einmal an dem gescheiterten Kreuzzug von 1197 teilgenommen. Da die Darstellung der Kaiserin Kunigunde mit dem Nimbus ihre Heiligsprechung voraussetzt, könnte das Tympanon sehr

wohl auch in dem Zeitraum zwischen 1200 (Heiligsprechung Kunigundes) und um 1204 (Tod Herzog Bertholds) entstanden sein. Bei dem auf dem Tympanon links dargestellten Bischof könnte man dann an Bischof Timo (+1201) bzw. seinen Nachfolger Konrad (+1203) denken, schließlich sogar an den frisch ernannten Ekbert von Andechs-Meranien (Bischof seit 1203). Für den rechts knienden Dompropst kämen der zeitlichen Abfolge nach Konrad (Dompropst 1196 – 1201), Ekbert von Andechs-Meranien (Dompropst 1202 – 1203) oder Berthold von Andechs-Meranien (Dompropst 1203 – 1206) in Frage.¹¹ Man könnte an das festliche Ereignis der Translatio der Reliquien der hl. Kunigunde im Jahr 1201 denken, als durch das Portal die wohl provisorisch benutzbaren Räume des Ostchors betreten wurden. Vorstellbar wäre auch eine Entstehungszeit in den Jahren 1203/04, da damals außer dem Herzog auch der Bischof und der Dompropst dem Geschlecht der Andechs-Meranier angehörten und dann das Tympanon gleichzeitig der repräsentativen Selbstdarstellung des Herzogshauses gedient hätte. Auf jeden Fall würde eine Datierung des Tympanons und der übrigen Skulpturen der Gnadenpforte in die Zeit um 1200/1204 mit unserer Annahme eines frühen Baubeginns des Bamberger Doms vorzüglich übereinstimmen.¹²

In den folgenden Jahren entschloss man sich, im Inneren des Doms die den Ostchor abgrenzenden Schrankenmauern im Norden und Süden (und sicherlich auch den nicht erhaltenen Lettner) mit Figuren zu schmücken. So entstanden innerhalb der folgenden 15 Jahre zwischen etwa 1205 und 1220 die Reliefs der Propheten und Apostel, die uns im Folgenden ausführlicher beschäftigen werden (Abb. 4 - 11).

Vorher sei noch erwähnt, dass von der gleichen Werkstatt ab etwa 1220 die figürliche Dekoration des sog. Fürstenportals begonnen wurde (Abb. 12). Dieses befindet sich an der Nordseite des Doms, in Höhe des ersten Langhausjoches von Osten und stellt die aufwendigste Portalanlage des Baus dar, welche die Funktion eines Hauptportals wahrnahm. Es handelt sich um eine Anlage mit Tympanon, Archivolten und reich gestuften Gewänden mit je elf eingestellten Säulen, die etwa in halber Höhe durch Manschettenringe unterteilt sind; darüber treten Gewändefiguren an die Stelle jeder zweiten Säule, so dass auf jeder Seite sechs Figurenstandorte zu belegen waren. Dargestellt sind hier Doppelfiguren in Gestalt

der zwölf Apostel, die jeweils auf den Schultern eines Propheten stehen. Zunächst war der Bildhauer beauftragt, der die Skulpturen der Gnadenpforte und der Chorschranken geschaffen hatte und der die sog. „ältere“ Werkstatt leitete. Als erstes hatte er das linke, östliche Gewände des Portals mit den Figuren der Propheten und Apostel fertig gestellt. Während der Arbeit am rechten Gewände fiel, nachdem die drei inneren Figurenpaare geschaffen waren, um 1224/25 die ältere Werkstatt – aus uns unbekanntem Gründen – plötzlich aus. Wie Manfred Schuller nachweisen konnte, arbeitete die Bauhütte 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. Als dann die neue Bildhauerwerkstatt zur Verfügung stand, stellte diese die fehlenden drei Figurenpaare her, die nachträglich eingesetzt worden sind.¹³ Diese sog. „jüngere“ Werkstatt, die vorher an der Kathedrale von Reims gearbeitet hatte und die sicherlich aus einem Team mehrerer Bildhauer bestand, brachte das ganze Repertoire der zeitgenössischen französischen Gotik mit, wie man den Figuren und – bezüglich der Architektur – den Baldachinen ablesen kann.

Kehren wir aber wieder zu den Chorschranken zurück. Die zwischen die massiven Pfeiler des Ostchors gespannten Schrankenmauern schließen nach oben einheitlich mit einem Rundbogenfries ab; darunter erscheinen Wandnischen, die von Blendarkaden gerahmt werden. Jeweils drei Arkaden füllen ein Joch; lediglich im östlichsten Joch der Nord- und der Südseite erlaubten die in den Georgenchor führenden Türen nur die Einfügung einer Arkade. Die Nischen werden von Steinreliefs gefüllt: Nördlich sind im westlichen und im mittleren Joch jeweils sechs Propheten paarweise auf drei Arkaden verteilt, so dass sich eine Reihe von zwölf Propheten ergibt (Abb. 8 und 9). Im östlichen Chorjoch erscheint in der Einzelarkade ein Relief der Verkündigung an Maria. Analog dazu sind an den südlichen Chorschranken die zwölf Apostel dargestellt (Abb. 4 und 5), ergänzt durch ein Relief des Erzengels Michael. Nach der Analyse Wilibald Sauerländers¹⁴ beginnt der Zyklus ikonographisch an der Nordseite mit den Propheten als den Vertretern des Alten Testaments, die mit ihren Weissagungen auf den Neuen Bund verweisen; die wichtigsten Sätze der Weissagungen dürften auf den Spruchbändern niedergeschrieben gewe-



Abb. 4: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Südseite. Westliches Joch: sechs Apostel. Bald nach 1205



Abb. 5: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Südseite. Mittleres Joch: sechs Apostel. Um 1205/10



Abb. 6: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Südseite. Westliches Joch, Köpfe der beiden Apostel der mittleren Arkade



Abb. 7: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Südseite. Mittleres Joch, Köpfe der beiden Apostel der mittleren Arkade



Abb. 8: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Nordseite. Westliches Joch: sechs Propheten. Um 1210/15



Abb. 9: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Nordseite. Mittleres Joch: sechs Propheten. Um 1215/20

Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms



Abb. 10: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Nordseite. Westliches Joch: Köpfe der beiden Propheten der linken Arkade



Abb. 11: Bamberg, Dom. Ostchor, Chorschranken der Nordseite. Mittleres Joch: Köpfe der beiden Propheten der linken Arkade

sen sein. Die Verkündigung an Maria steht für das Ende des Alten Bundes, denn mit ihr beginnt das Erlösungswerk Christi. Auf der Südseite sind die Apostel die Garanten für die Kirche Christi; auf ihren Spruchbändern stand das Credo, das Glaubensbekenntnis, das den Neuen Bund charakterisiert. Der hl. Michael, der den Teufel in Gestalt eines Drachens besiegt, spielt auf die Endzeit und das Jüngste Gericht an.

Die Fragen nach der stilistischen Bewertung und der Datierung der Chorschrankenreliefs gehören zu den schwierigsten Problemen der kunstgeschichtlichen Forschung. Immerhin konnten die baugeschichtlichen Untersuchungen Dethard von Winterfelds einige wichtige Hinweise zur Bauabfolge geben.¹⁵ Danach steht eindeutig fest, dass sämtliche Chorschrankenreliefs der Südseite im Verband mit den Chorschrankenmauern sowie den Chorpfeilern stehen und gleichzeitig errichtet worden sein müssen; sie gehören also in die erste Bauphase des Ostchors am Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Reliefs der zwölf Propheten dagegen waren bei der Errichtung der Nordschranken noch nicht fertig, so dass der für sie vorgesehene Standort ausgespart wurde. Man setzte sie nach der Vollen- dung zu einem späteren Zeitpunkt ein. Die Prophetenreliefs sind also die jüngeren Werke innerhalb des Chorschrankenzyklus; ihre Nähe zu den Gewändefiguren des Fürstenportals legt eine Datierung um 1210/20 nahe.

Begonnen wurde der Zyklus offensichtlich mit den sechs westlichen Apostel der südlichen Schrankenmauer (Abb. 4), die deutlich mit den Skulpturen der Gnadenpforte verwandt und wohl unmittelbar danach entstanden sind, also bald nach 1205. Hier wird die feierliche Statuarik des Tympanons wiederholt. Die Apostel treten sicher auf, die Gewänder sind in feinen, fast graphisch anmutenden Faltenbahnen gegliedert, die Bewegungen sind flüssig, besonders bei den Gesten des in ruhiger Gelassenheit geführten Dialogs. Stellenweise zeichnet sich der Körper unter dem Gewand ab, manchmal kann man ein Bein, einen Arm, eine Hüfte in gut gelungener Darstellung identifizieren. Keine der aus vielen Einzel- erfindungen entwickelten Figuren fügt sich allerdings zu einem Körper in anatomisch getreuer Wiedergabe zusammen. Bei den drei östlichen Apostelreliefs der südlichen Chorschranken begegnet man einer ganz anderen Darstellungsform (Abb. 5). Man staunt über den eindringlichen

Dialog, den die Apostel mit ihren energisch vorgestreckten Köpfen, der bannenden Blickbeziehung und den beredten Gesten vorführen. Wie aufgewühlt aber diese heiligen Männer sind, zeigen am suggestivsten die aus je einem langen Untergewand und einem weiten Mantel bestehenden Gewänder: Sie drücken in ihren reichen, oft parallel geführten oder zu Schüsselfalten geordneten Faltenbahnen die ganze asketische Energie aus, welche die Apostel kennzeichnet. Die Faltenentwürfe sind so überraschend verschieden, dass die sehr ähnlichen Köpfe die Einheitlichkeit der Figuren wiederherstellen müssen (Abb. 6 und 7). Jeder der zwölf Apostel besitzt im Grund den gleichen, auf einem vorgestreckten Hals senkrecht aufsitzenen Kopf, der durch ein kantiges, nach vorn geschobenes Kinn und eine hohe Schädelform gekennzeichnet ist. Zusammen mit den leicht vortretenden Backenknochen und dem strengen Blick der weit geöffneten Augen wirken sie angespannt, wozu die wulstigen, wie zum Sprechen geschürzten Lippen und die modisch ondulierten Strähnen der Haare und des Bartes in merkwürdigem Gegensatz stehen.

Im Vergleich dazu sehen die Reliefplatten der zwölf Propheten von den nördlichen Chorschranken wieder ganz anders aus. Die Unterschiede zwischen den Aposteln und den Propheten, aber auch zwischen den Reliefplatten jeder Dreiergruppe sind beträchtlich. Gegenüber den an sich schon lebhaften Bewegungen der Apostel wirken die Propheten geradezu ekstatisch aufgelöst, voller Pathos, verdreht bis zu anatomischen Verrenkungen und teilweise wild gestikulierend. Schon die Propheten des westlichen Jochs lassen in der zelebrierten Heftigkeit des Dialogs die Apostel der Südschranken weit hinter sich (Abb. 8). Die Plastizität der Figuren hat zugenommen; sie beginnen sich partiell vom Grund zu lösen, zumal die Umrisse teilweise hinterschnitten sind. Zur düsteren Strenge der Blicke und Gesten passen die Faltenströme der Gewänder, die schwer und teigig geworden sind, so dass die Propheten von dem Geschlinge der Stoffe fast erdrückt zu werden scheinen. Bewusst gesteigert wurde diese Charakterisierung der Propheten schließlich bei den drei Paaren des mittleren Jochs (Abb. 9). Schon äußerlich fällt das starke räumliche Volumen auf: Die Propheten scheinen sich von der Reliefplatte weg direkt dem Betrachter entgegenzudrängen. Das bewusste Auftreten und die blockhafte Präsentation verbinden sich mit der Aufforderung, die Gestalten nicht nur frontal anzusehen, sondern im Vorbeigehen die Schrägansichten zu

beachten. Zu der tief geschichteten räumlichen Gliederung passt auch die Füllung der bekrönenden Dreipässe mit spiralgig verschlungenen, in Stein reliefierten Blattranken, während sie bei den vorherigen Platten viel zurückhaltender auf den flachen Grund aufgemalt gewesen waren. Stärker als bei den Apostelfiguren scheint es dem Bildhauer auch darum zu gehen, individuelle Charakterisierungen der einzelnen Männer zu versuchen. Allerdings erreicht er die Charakterisierung der Einzelfigur immer nur durch die Dramatik der Körperhaltung, der Gesten und die exaltierten Faltenerfindungen; die Köpfe entsprechen in ihrer gegenüber den Apostelköpfen etwas „verwildert“ wirkenden Modellierung dem damals üblichen Prophetentypus, sind aber genau wie die der Apostel auffallend gleichförmig gestaltet, als wären sie in Serie gefertigt worden (Abb. 10 und 11).

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass die insgesamt 24 Apostel und Propheten in vier Gruppen gegliedert sind, die sich jeweils auf drei Reliefplatten mit je einem Figurenpaar verteilen. Innerhalb jeder Gruppe ähneln sich die Bemühungen des Bildhauers, einen bestimmten Typus bzw. eine mögliche Interpretation solcher von ihrer Mission erfüllten heiligen Männer vorzuführen. Zwischen den Gruppen scheinen erhebliche Unterschiede zu bestehen, wobei man allerdings das künstlerische Bemühen spürt, innerhalb des formalen Repertoires der über mehrere Generationen entwickelten und vervollkommenen romanischen Kunst die gesamte Bandbreite auszuschöpfen. Wegen ihrer ständig wechselnden Erfindungen von Komposition und Dekor wirken die Skulpturen untereinander so verschieden, dass man geneigt ist, nahezu jede Reliefplatte einem anderen Bildhauer zuzuschreiben, was zu den unterschiedlichsten Hypothesen der Händescheidung führte.¹⁶ Allerdings wurden mittlerweile alle nur denkbaren Varianten erprobt, ohne dass sich einer der Vorschläge durchsetzen konnte.¹⁷ Außerdem lassen sich sehr viele stilistische Beziehungen aufzeigen, die auf Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, aber auch auf Werke der Goldschmiedekunst und der Buchmalerei verweisen. In den Skulpturen der „älteren“ Werkstatt sind künstlerische Vorbilder aus den verschiedensten Regionen, Zeiten und Gattungen aufgegriffen und souverän für die eigenen Bilderfindungen umgesetzt worden.¹⁸ Könnte es deshalb nicht sein, dass alle Reliefs einer Bildhauerpersönlichkeit zu verdanken sind,

die über einen längeren Zeitraum hinweg die Skulpturen schuf und die im Verlauf der Arbeit konsequent bemüht war, dem vorgegebenen Thema stets neue Gestaltvarianten abzugewinnen? Es kann doch kein Zufall sein, wenn immer drei Reliefplatten eines Jochs zwar unter sich ähnlich gestaltet sind und eine kompositionelle Einheit bilden, die verschiedenen Dreiergruppen zueinander jedoch deutliche Unterschiede zeigen. Geht man von einem einzigen Bildhauer als Schöpfer der behandelten Bildwerke aus, könnte man damit außerdem erklären, warum die Reliefs alle diese Unterschiede zeigen, die Köpfe dagegen so ähnlich sind, dass man sie in ihrer stereotypen Wiederholung fast austauschen kann.

In einem 2007 erschienen Aufsatz hat Robert Suckale noch einmal versucht, eine Händescheidung für die Bildhauer der Chorschrankenreliefs vorzunehmen.¹⁹ Leider ging er dabei auf die in meinem Aufsatz von 2003 (bzw. 2005) vorgetragene Argumente nicht ein, sondern beschränkte sich auf die verkürzte und relativ allgemein gehaltene Darstellung in meinem 1998 für die Ausstellung „Hans Loew – Ode an Bamberg“ geschriebenen Beitrag.²⁰ So verzichtete Suckale auf eine Auseinandersetzung mit den sehr viel differenzierter vorgetragene und ausführlich begründeten Argumenten in meinen jüngeren Aufsatz, mit denen ich nachdrücklich dafür plädierte, nur eine verantwortliche Bildhauerpersönlichkeit innerhalb der „älteren“ Werkstatt anzunehmen. Allerdings schränkte Suckale seine 1987 (bzw. 2003) vorgetragene Überzeugung, die „ältere“ Werkstatt habe aus mindestens sechs verschiedenen Bildhauern bestanden,²¹ deutlich ein. 2007 geht er nur noch von drei Bildhauern aus, die jeweils eine Gruppe der drei Reliefplatten geschaffen hätten: Nach Suckale „spricht Vieles dafür, dass jedes Kompartiment der Bamberger Dom-Chorschranken die Jahresleistung einer Gruppe von drei Steinmetzen darstellt. Vielleicht wurden sie dabei noch unterstützt von einem Lehrling bzw. Gehilfen.“²² Nach dieser merkwürdigen Konstruktion habe es in Bamberg also drei sehr ähnlich begabte Bildhauer gegeben, die jeweils eine der drei Reliefplatten der Apostel- bzw. Prophetengruppen geschaffen hätten. Dafür wäre ein Jahr Zeit zur Verfügung gestanden. Im nächsten Jahr hätten sich dann die drei Bildhauer gemeinsam „einer schrittweisen Veränderung der Themenauffassung und des Stils“ gewidmet und die nächste Gruppe geschaffen, wobei wieder jeder Bildhauer für eine Reliefplatte verantwortlich war, – und so wäre es mit den folgenden Gruppen weitergegangen,

bei denen man immer die drei verschiedenen Bildhauerpersönlichkeiten ausmachen könne.²³

Einem derartigen Versuch der Händescheidung möchte ich grundsätzlich widersprechen. Meines Erachtens wird durch eine so inkonsequente Differenzierung die methodische Möglichkeit, verschiedene Künstler innerhalb eines größeren Zyklus zu unterscheiden, vollends in Frage gestellt. Wie kann man feinste Differenzierungen innerhalb der drei Reliefplatten einer Gruppe von drei verschiedenen Bildhauern zuschreiben und dann bei der nächsten Gruppe feststellen, es handle sich um dieselben drei Bildhauer, die nur ihren Stil gewechselt hätten? Und diese Bildhauer hätten dann auch noch derart synchron gedacht und gestaltet, dass trotz des Stilwandels wieder drei zum Verwechseln ähnliche Reliefplatten entstanden wären?

Dabei scheint mir das von Robert Suckale angenommene Arbeitstempo entschieden zu langsam. Beispielsweise rechnet die Regensburger Dombauhütte heute für die Herstellung einer etwa lebensgroßen Figur aus Kalkstein, die mit den gleichen Werkzeugen hergestellt wird wie im Mittelalter, mit einem Zeitaufwand von ca. 250 Arbeitsstunden, gerechnet vom rohen Steinblock bis zur perfekt geglätteten Oberfläche.²⁴ Das entspricht bei der Annahme einer 35-Stunden-Woche einer Herstellungsdauer von höchstens zwei Monaten. Selbst wenn man viel Zeit für den Entwurf und gegebenenfalls die Herstellung eines Modells einrechnet, wird man für die – mit einer Figurenhöhe von ca. 1,20 m deutlich unterlebensgroßen – Bamberger Relieffiguren niemals annehmen können, ein Bildhauer habe ein ganzes Jahr gebraucht, noch dazu trotz der Unterstützung durch Gehilfen, um eine einzige Reliefplatte fertig zu stellen. Außerdem muss man sich klar machen, dass zwischen der Gnadenpforte und dem Fürstenportal ein Zeitraum von etwa 20 Jahren liegt; der Bildhauer der „älteren“ Werkstatt hatte also genügend Zeit, zusammen mit seinen Gehilfen die Chorschrankenreliefs (und vermutlich ebenfalls den Schmuck des Lettners) zu schaffen; hier wären weitere Bildhauer auch vom Zeitrahmen her ziemlich überflüssig gewesen.

Die vielen fruchtlosen Versuche, einzelne Bildhauerpersönlichkeiten zu differenzieren, auch der jüngste Versuch von Robert Suckale, bestätigen

im Grunde, dass hier nur ein überragender Bildhauer am Werk gewesen sein kann, der den Zug der heiligen Männer an den Chorschranken gar nicht einheitlich haben wollte, sondern mit eklektizistischen Rückgriffen auf die verschiedensten Vorbilder die künstlerischen Variationen eines Grundthemas vorführte. Insgesamt kann man die Wahl des jeweiligen Darstellungsmodus auch als eine bewusst gesteuerte Entwicklung deuten, die von der feierlichen Strenge des Tympanons der Gnadenpforte über zwei unterschiedliche Interpretationen von Apostelgruppen bis hin zu den Prophetenreliefs reicht, die ihrerseits zwei Varianten des Typs pathetisch erregter Visionäre verkörpern. Die überraschenden Wandlungen von einer Gruppe zur anderen kann sich nur ein Bildhauer ausgedacht haben, der sehr viele unterschiedlich gestaltete Bildwerke der Romanik gesehen und sich eingepägt hatte, und der nun seinen Ehrgeiz einsetzte, diesen Erfahrungsschatz in unterschiedlichen Formen auszuwerten. Es scheint kaum vorstellbar, hier drei verschiedene Bildhauer anzunehmen, die jeweils absolut synchron – und teilweise geradezu austauschbar – an einer Figurengruppe gearbeitet hätten, um dann bei der nächsten Gruppe genauso synchron den Stil zu wechseln und sich auf eine deutlich verwandelte Formensprache zu einigen.

Dazu muss man sich klar machen, dass die Reliefs ursprünglich bemalt waren. Die Schranken der Südseite haben in den Bogenfeldern über den Figuren und in der gesamten architektonischen Rahmung noch so viele Reste der alten Fassung erhalten (vor allem im mittleren Joch), dass man die frühere prachtvolle Wirkung mit leuchtenden Farben sowie Vergoldungen erahnen kann. Dagegen waren die Prophetenreliefs der Nordseite ganz anders gefasst. Bei ihnen wurden die Gewandsäume und die Attribute in Gold und Silber dekoriert, während alle übrigen Flächen offensichtlich weiß oder gelblich bemalt waren.²⁵ Anregungen aus der Kleinkunst, die der Bildhauer bereits im Stil aufgegriffen hatte, wirkten sich also auch auf die Fassungen aus, wobei in der bezeichnenden Vorliebe für stets wechselnde Erscheinungsbilder auf der Nordseite das Aussehen von Elfenbeinreliefs suggeriert wurde, auf der Südseite dagegen eher an kostbare Miniaturen auf Goldgrund erinnert werden sollte. Die in der plastischen Gestaltung beschriebenen, bewusst gesteigerten Unterschiede zwischen der südlichen und der nördlichen Reihe der Chorschrankenreliefs wurden also durch die Polychromie der Bildwerke zusätzlich

betont. Alle diese bewussten Differenzierungen in Stil und Farbigkeit sprechen für einen souveränen, leitenden Bildhauer, der das ungewöhnliche Konzept entwickelte und über Jahre hinweg konsequent umsetzte. Er hatte sicherlich Gehilfen und Mitarbeiter, die ihm zur Hand gingen, aber die künstlerische Verantwortung, die Entwürfe und die entscheidenden Oberflächenbearbeitungen sind allein ihm zuzuschreiben.

Die Betrachtung der von der „älteren“ Werkstatt geschaffenen Skulpturen des Fürstenportals (Abb. 12) dürfte die These einer einzigen Bildhauerpersönlichkeit noch wahrscheinlicher machen. Die Kapitellzonen der beiden Portalgewände verzichten auf direkte Symmetrie und zeigen sehr unterschiedliche Dekorformen, ähnlich der Gnadenpforte. Die Kapitelle der Säulen des linken (östlichen) Gewändes (Abb. 13) sind mit Blattranken und Fabeltieren belegt; die Kapitelle über den Gewändefiguren zeigen jeweils die mit ausgebreiteten Schwingen aus den Wolken herunterfliegende Taube des Hl. Geistes, die ein Spruchband im Schnabel hält. Dage-



Abb. 12: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Um 1220/30

Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms



Abb. 13: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kapitellzone über dem östlichen Gewände, rechte Hälfte

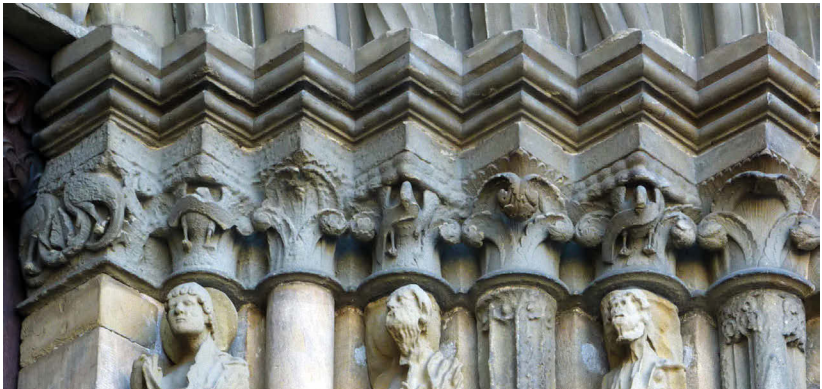


Abb. 14: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kapitellzone über dem westlichen Gewände, linke Hälfte

gen wurde diese Zone in dem von der „älteren“ Werkstatt geschaffenen Teil des westlichen Gewändes (über den inneren drei Doppelfiguren) in deutlichem Kontrast gestaltet (Abb. 14): Dort sind die Säulenkapitelle als Knospenkapitelle ausgebildet, die im Vergleich zu den feingliedrig differenzierten Kapitellen gegenüber eine kräftige Plastizität und ein schwelendes Volumen besitzen; die Geist-Tauben über den Figurenkapitellen fliegen auch nicht, sondern stehen jeweils mit beiden Beinen, hochgereckten Flügeln und schwanenartig gebogenem Hals auf der Erde.

Leider sind die Doppelfiguren der „älteren“ Werkstatt am westlichen Gewände bis zur Unkenntlichkeit verwittert, so dass nicht mehr zu überprüfen ist, ob diese auf Kontrast bedachte Gestaltungsabsicht auch die Gewändefiguren charakterisierte. Bezeichnende Aufschlüsse geben aber auch die besser erhaltenen Bildwerke des östlichen Gewändes. Die sechs Doppelfiguren stellen jeweils einen Apostel dar, der auf den Schultern eines Propheten steht; damit wird sinnfällig gemacht, wie der Alte Bund das Fundament des Neuen bildet, gleichzeitig aber auch die Kirche Christi über den jüdischen Glauben triumphiert. Man staunt jedoch, wenn man diese Doppelfiguren mit dem bisherigen Oeuvre der „älteren“ Werkstatt vergleicht. Hatte man bisher geglaubt, es gebe eine konsequente Entwicklung vom Tympanon der Gnadenpforte bis hin zu der von Pathos erfüllten östlichen Prophetenreihe, macht das Fürstenportal, das mit Sicherheit das letzte Werk der „älteren“ Werkstatt war, alle diese Theorien zunichte. Für das Hauptportal des Doms mit seinen repräsentativen Aufgaben verlangte das Domkapitel offensichtlich eine strengere und feierliche Darstellungsform, während es der Werkstatt für die Chorschranken mehr künstlerische Freiheiten zugebilligt hatte. Bereitwillig und souverän ging der Bildhauer darauf ein und knüpfte in vielem wieder an die Gnadenpforte an, was schon äußerlich damit begann, dass die Durchmesser der Gewändesäulen und die Zwischenräume für die Gewändefiguren von außen nach innen kontinuierlich abnehmen und – genau wie bei der Gnadenpforte – die trichterartige Wirkung durch die Perspektivillusion suggestiv verstärken.

Bei den Gewändefiguren entschied sich der Bildhauer für einen ganz neu entwickelten Figurentypus. Wie Robert Suckale beschrieb, nutzte er die Möglichkeiten der aus einem Block gearbeiteten, dreidimensional nach

vorne gestaltbaren Figuren, um eine Mehransichtigkeit zu erreichen.²⁶ Diese orientierte sich an den zwei Möglichkeiten der Betrachtung eines Portals, nämlich frontal, mit Blick auf das Tympanon, sowie schräg von den Seiten, frontal auf das jeweilige Gewände. Während Suckale jedoch die Gewändegruppen der „älteren“ Werkstatt differenziert und die Hauptansicht der Figuren teils in der Schrägansicht, teils in der Frontalansicht vermutet, scheinen mir die Prioritäten bewusst zweifach gewichtet zu sein: Jede Figur besitzt zwei gleich bedeutende Ansichten. Im Blick frontal zur Portalebene hin (Abb. 15) sieht man die Propheten und Apostel in der Seitenansicht, alle Köpfe sind nur im Profil zu sehen. Dieses Prinzip, das die Silhouette betont, wird künstlerisch konsequent durchgeführt und bezieht auch die Körperumrisse und die Gewandfalten mit ein, die zu wenigen, aber kräftig akzentuierten Leitmotiven reduziert sind. Die scherenschnittartige Flachheit zwingt den Betrachter aber suggestiv dazu, sich den einzelnen Gewänden direkt zuzuwenden und frontal auf sie zu blicken (Abb. 16). Dann sieht man nicht nur die Gesichter der Figuren, meist in der lebendigen Dreiviertelansicht, sondern auch die Körper in ihrer Plastizität, mit tiefen Hinterschneidungen und deutlich unter dem Gewand sich abzeichnenden Gliedmaßen. Auch der so vielfältig gestaltete Kapitellfries entfaltet sich erst in der Ansicht frontal auf das Gewände. Nur wenn man beide Ansichten genau registriert, erschließt sich die reiche Komposition der Figuren. Die selektive Betrachtung, die alle Skulpturen der „älteren“ Werkstatt kennzeichnet, hat sich auch beim Fürstenportal durchgesetzt.

Während sich der Bildhauer bei den Apostel- und Prophetenreliefs der Chorschranken bemüht hatte, die heiligen Männer in auffälligen Variationen zu differenzieren, ging er beim Fürstenportal völlig anders vor. Er wählte einen Figurentypus, der von der Gestaltung her ungefähr zwischen den Aposteln und Propheten der Chorschranken angesiedelt ist, verwendete ihn jedoch unterschiedslos für alle Gewändefiguren, so dass man nur an der hierarchischen Ordnung erkennt, welche der Figuren nun Propheten und welche Apostel sind.²⁷ Auch die Köpfe sind in dieser Weise nivelliert: Es gibt keinen typisierten Apostel- oder Prophetenkopf mehr, sondern die Köpfe sind bei den Doppelfiguren oben wie unten in einer Art rhythmischem Wechsel eingesetzt: Mal zeigen sie kürzere Bärten und ein stark vorgeschobenes Kinn wie die Chorschrankenapostel



Abb. 15: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Blick auf das östliche Gewände in der Frontalansicht. Um 1220/25



Abb. 16: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Schrägblick auf das östliche Gewände. Um 1220/25

(Abb. 17 und 18); mal findet man Köpfe mit langem Bart und zotteligen Haaren wie bei den Prophetenreliefs (Abb. 19 und 20), aber nun unterschiedslos verwendet, ohne ikonographische Differenzierung. Dadurch entsteht eine homogene Doppelreihe, die in ihrer würdevollen Einheitlichkeit zur repräsentativen Gesamtwirkung des Fürstenportals wesentlich beiträgt. Die souveräne Mischung der Detailformen, die das ganze Repertoire der älteren Werkstatt ausschöpft, aber durch die Mehransichtigkeit und die fast völlige Lösung vom Reliefgrund dennoch wieder einen überraschend neuen Figurentypus zu schaffen vermochte, kann man nur einem Künstler zutrauen, der für das gesamte Oeuvre verantwortlich zeichnete und dessen Anliegen es war, das stereotype Thema der Darstellung von Heiligenfiguren durch kreative Variationen immer wieder neu zu interpretieren.

Die von uns vermutete Identifizierung der „älteren“ Werkstatt mit einem einzigen leitenden Bildhauer wäre vom Arbeitsumfang der Skulpturen her durchaus denkbar, zumal die Mithilfe von Gesellen für untergeordnete oder vorbereitende Arbeiten vorausgesetzt werden kann. Nachdem die Skulpturen von der Gnadenpforte bis zum Fürstenportal auf einen Zeitraum von etwa 1200/04 – 1224/25 verteilt werden können, wäre dies als Lebenswerk für einen Bildhauer durchaus zu bewerkstelligen gewesen. Damit ließen sich auch die vorhandenen Unterschiede in der Figurengestaltung – bei relativ gleich bleibender Qualität – erklären, und zwar als bewusste und in einem längeren Zeitraum erarbeitete Variationen des gleichen Themas. Wie erwähnt, hört die Produktion der älteren Werkstatt während der Arbeit am Fürstenportal unvermittelt auf und wird dann – nach einer nachweisbaren Unterbrechung – von der jüngeren Werkstatt fortgesetzt, die direkt aus Reims kam und im Stil der französischen Hochgotik gänzlich andere Skulpturen schuf. Auch dies spricht für die Annahme eines einzigen leitenden Bildhauers, der – aus welchen Gründen auch immer – plötzlich nicht mehr zur Verfügung stand. Hätte die „ältere“ Werkstatt aus mehreren Bildhauern bestanden, wäre die von Manfred Schuller nachgewiesene Unterbrechung der Skulpturenproduktion nicht verständlich.



Abb. 17: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kopf eines Apostels.
Um 1220/25



Abb. 18: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kopf eines Propheten.
Um 1220/25



Abb. 19: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kopf eines Apostels.
Um 1220/25



Abb. 20: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kopf eines Propheten. Um 1220/25

Robert Suckale entwickelte angesichts dieser Ergebnisse der Bauforschung ebenfalls eine neue These, um die Zäsur und den völlig anderen Stil der jüngeren Werkstatt zu begründen. Nach seiner Vorstellung wäre die „jüngere“ Bildhauerwerkstatt nicht aus Reims nach Bamberg geholt worden, sondern man habe in Bamberg „zwei oder drei begabte junge Steinmetzen nach Frankreich auf Erkundungsfahrt“ geschickt, die dann wieder zurückgekommen seien und den Stil der französischen Hochgotik in Bamberg eingeführt hätten.²⁸ Es gäbe nämlich eine Reihe von Kontinuitäten zwischen den Skulpturen der „älteren“ und der „jüngeren“ Werkstatt, so dass man unbedingt annehmen müsse, die „ältere“ Werkstatt habe weiter bestanden und sei nur durch die Schulung in Frankreich stilistisch auf den neuesten Stand gebracht worden. Wenn Suckale allerdings von zwei bis drei jungen Bildhauern spricht, die man nach Frankreich geschickt habe, kann er wohl nicht die von ihm angenommenen drei Bildhauer der „älteren“ Werkstatt meinen, die nach seiner These seit der Gnadenpforte – also seit etwa 1200/04 – in Bamberg tätig waren, denn diese müssten um 1225 auf jeden Fall – für mittelalterliche Verhältnisse – ältere Männer gewesen sein. Aus wie vielen Bildhauern soll dann letztlich die „ältere“ Werkstatt bestanden haben, wenn es zum einen drei Bildhauer gegeben haben soll, welche die Skulpturen schufen, zum anderen aber auch zwei bis drei weitere hochbegabte junge Bildhauer zur Weiterbildung nach Frankreich geschickt werden konnten?

Erst recht nicht geklärt werden kann bei dieser These, wieso es trotz so vieler Bildhauer nicht möglich war, die leeren Nischen im rechten Gewände des Fürstenportals zu schließen. Soll man annehmen, dass die drei „älteren“ Bildhauer alle gleichzeitig ausfielen und nicht mehr weiter arbeiten konnten, während die jungen gerade zum Studium in Frankreich waren? Wie kann man aber dann noch von einer Werkstattkontinuität sprechen, wenn es diese Werkstatt zwischenzeitlich nicht mehr gab? Jede Analyse der Skulpturen der „jüngeren“ Werkstatt hat bisher mit Recht die elementaren stilistischen Unterschiede zu den „älteren“ Bildwerken herausgearbeitet und verdeutlicht, wie durch die aus Reims kommenden Bildhauer ein sensationell neuer Stil in Deutschland eingeführt wurde.²⁹ Es gibt lediglich einige Indizien, die zeigen, dass die „jüngere“ Werkstatt besondere Kennzeichen des „älteren“ Ateliers in ihren Skulpturen übernommen hat, sowohl was die Gewand- und Faltenbildung als auch die Kühnheit

und Erregtheit der Figuren betrifft.³⁰ Peter Kurmann machte jüngst einen an Robert Suckales These erinnernden Vorschlag, um diese sehr partielle Vernetzung der „älteren“ mit der „jüngeren“ Werkstatt zu erklären. Nach seiner Vorstellung habe man den „Chefbildhauer des Bamberger Skulpturenateliers vom Domkapitel nach Frankreich geschickt“.³¹ Er hätte nach Paris gehen sollen, um die Ikonographie des mittleren Westportals der Kathedrale Notre-Dame von Paris zu studieren, die das in Deutschland bislang unbekannte Thema des szenisch aufgefassten Jüngsten Gerichts zeigte. Stattdessen sei der Bildhauer aber gar nicht nach Paris, sondern nach Reims gewandert. Dort habe er die Produktion der modernsten hochgotischen Skulpturen kennen gelernt, die ihn tief beeindruckt haben müssen, so dass er, als er nach ein paar Monaten – vielleicht mit einigen plastischen Modellen im Gepäck – wieder nach Bamberg zurückgekommen sei, den neuen Stil unmittelbar umgesetzt habe. Seine Bamberger Mitarbeiter hätten in der Zwischenzeit auf ihn warten müssen, da sie offenbar nicht selbständig arbeiten konnten, was die Lücke während der Herstellung des Fürstenportals erklären könne.

Prinzipiell verlangen jedoch die relativ wenigen stilistischen Zusammenhänge zwischen der „älteren“ und der „jüngeren“ Werkstatt keineswegs die Konstruktion einer Werkstattkontinuität. Gerade wenn man von einer großen Lernfähigkeit der Bildhauer ausgeht,³² kann man ja auch annehmen, dass die Bildhauer der „jüngeren“ Werkstatt, die nach Bamberg kamen und die Skulpturen der „älteren“ Werkstatt vor Augen hatten, die außerordentliche Qualität erkannten und tief beeindruckt waren, auch wenn sie in einem ganz anderen Stil ausgebildet gewesen waren. Natürlich haben sich die jüngeren Bildhauer mit den Skulpturen ihrer Vorgänger auseinandergesetzt, und es liegt mehr als nahe, dass besondere künstlerische Errungenschaften, welche sich der Bildhauer der „älteren“ Werkstatt erarbeitet hatte, auch von den jüngeren Bildhauern aufgegriffen und variiert worden sind.³³ Deshalb ging die „jüngere“ Werkstatt auch behutsam vor, als sie beim Fürstenportal die Figuren des westlichen Gewändes ergänzen musste: Die vierte und fünfte Figurengruppe (von innen gezählt) stammt bereits von der jüngeren Werkstatt, verbindet den neuen Naturalismus der plastische Durchgestaltung aber sensibel mit den überschlanken Proportionen und typischen Faltenmotiven der älteren Werkstatt, so dass der Übergang kaum auffällt. Erst die sechste

Figurengruppe zeigt dann konsequent den Reimes Stil der „jüngeren“ Werkstatt.³⁴

Die erstaunliche Leistungsfähigkeit der „jüngeren“ Werkstatt, die in kürzester Zeit eine große Zahl monumentaler Skulpturen schuf, lässt auf eine ganz andere Werkstattorganisation mit mehreren, bestens ausgebildeten Bildhauern und einer Reihe von Gehilfen schließen. Keineswegs darf man dieses Modell jedoch zurückprojizieren: Die „ältere“ Werkstatt bestand ganz sicher nur aus einem Bildhauer, der über einen langen Zeitraum hinweg – allerdings unterstützt durch Gehilfen – seine Skulpturen erfand und höchst individuell variierte, wie dies gerade und ausschließlich wegen der Beschränkung auf eine einzige überragende Bildhauerpersönlichkeit möglich war.

Anmerkungen

1 Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die überarbeitete und mit Hinweisen zur Gnadenpforte und zum Fürstenportal ergänzte Fassung eines Beitrags, den der Verfasser an etwas entlegener Stelle 2008 publiziert hatte: Achim Hubel: Überlegungen zu den Chorschrankenreliefs des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, in: Ausstellungskatalog „Hans Loew – Wege“, hrsg. von Luitgar Göller (Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg Band 18), Bamberg 2008, S. 6-20. – Vgl. außerdem Achim Hubel: Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, in: das münster – Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56, 2003 (Sonderheft Bamberger Dom), S. 326-346; wieder abgedruckt in: Achim Hubel: Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze, Festgabe zum 60. Geburtstag, hrsg. von Alexandra Fink, Christiane Hartleitner-Wenig und Jens Reiche, Petersberg 2005, S. 71-94.

2 Achim Hubel und Manfred Schuller: Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: das münster – Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56, 2003 (Sonderheft Bamberger Dom), S. 310-325. Die Nachweise zu den früheren Datierungsvorschlägen der Literatur finden sich dort S. 323, Anm. 6.

3 Vgl. zur Adamspforte die grundlegenden Beiträge von Christine Hans-Schuller: Das Adamsportal des Bamberger Domes – Ergebnisse der Bauaufnahme, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, hrsg. von Markus Hörsch und Peter Ruderich, 1/2, Bamberg 1995, S. 34-47, und von Manfred Schuller: Architektonisches Nebenwerk und Befund – am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: Ebd., S. 49-81.

4 Vgl. Manfred Schuller: Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 103 f.

Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms

5 Renate Kroos: Liturgische Quellen zum Bamberger Dom, in: Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg*, Band I: Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert, Berlin 1979, S. 160-176, hier S. 163 f.

6 Auf diesen Zusammenhang hat bereits Richard Hamann verwiesen: Richard Hamann: *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter I., Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg 1922, S. 99. – Dethard von Winterfeld machte darauf aufmerksam, dass das Refektoriumsportal im Südflügel des Kreuzgangs des ehem. Schottenklosters St. Jakob wegen der „Verschmelzung der Gewändesäulenkapitelle über die Kanten hinweg noch näher an die Gnadenpforte heranführt“ (von Winterfeld 1979, wie Anm. 5, S. 151). – Zum Schottenportal vgl. zuletzt Mona Stocker: *Die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg. Skulptur und stilistisches Umfeld* (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte Bd. 12), Regensburg 2001, S. 95-97, 115 f., 157-159, 219 f., Abbildungen 115-118 und 213-217 (Datierung des Schottenportals um 1150/60, des Refektoriumsportals um 1160/70).

7 Indiz dafür ist der Verlauf des Quadermauerwerks, das in den unteren Lagen – wie auch sonst beim Dom – gleichmäßig geschichtet ist, bis in die Gewände hinein, aber ab der Kämpferzone einen Versprung aufweist. Der Kämpferfries bildet eine eigene Quaderlage aus, die jedoch in der Gesamtplanung offensichtlich nicht vorgesehen war. Jedenfalls verursachte er durch seinen Einschub eine Störung, so dass die Quaderlagen über dem Kämpfer gegenüber dem sonst gleichmäßigen Verlauf der Lägerfugen verschoben sind.

8 Der Hinweis von Richard Hamann auf angeblich ähnliche Relieffriese an den Portalen von Borgo S. Donnino und S. Simpliciano in Mailand, den Jantzen übernommen hat, kann nicht überzeugen. Bei diesen Portalen sind nämlich die Kapitellzonen zu Reliefstreifen umgewandelt, die mit den Türsturzeliefs zu einem plastischen Band verschmelzen. In Bamberg sind dagegen Kapitellzone und Relieffries deutlich getrennt und in zwei Schichten übereinander gepackt. Vgl. Hamann 1922 (wie Anm. 6), S. 99 f., Abb. 126, 127 und 137. – Hans Jantzen: *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1925, S. 98.

9 Vgl. Heinrich Mayer: *Bamberg als Kunststadt*, Bamberg 1952, S. 48. – Wilhelm Boeck: *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960, S. 14. – Hans Fiedler: *Magister de vivis lapidibus. Der Meister im Bamberger Dom, Urgestalt deutschen Bildhauertums*, Kempten o. J. (1965), S. 206 f.

10 Wilhelm Pinder: *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 21933, S.29. Diese Charakterisierung trifft jedoch nur für den Kämpferfries auf der linken (südlichen) Seite zu.

11 Vgl. zu den genannten Persönlichkeiten Alois Schütz: *Die Andechs-Meranier in Franken und Europa*, in: Ausstellungskatalog „Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter“, Mainz 1998, S. 27-43. – Klaus von Eickels: *Die Andechs-Meranier und das Bistum Bamberg*, in: Ebd., S. 145-156.

12 Hubel 2003 bzw. 2005 (wie Anm. 1), S. 326-329 bzw. S. 71-75.

13 Vgl. Schuller 1993 (wie Anm. 4), S. 74-77, Abb. 65-71.

14 Willibald Sauerländer: Chorschrankenplatten, in: Ausstellungs-Katalog „Die Zeit der Stauer. Geschichte - Kunst – Kultur“, Stuttgart 1977, Band I, S. 313-315.

15 von Winterfeld 1979 (wie Anm. 5), S. 76-80.

16 Siehe etwa die sorgfältig und um feinste Differenzierung bemüht Analyse bei Robert Suckale: Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge Band XXXVIII, München 1987, S. 27-82, hier S. 36-44; wieder abgedruckt in: Schmidt, Peter und Wedekind, Gregor (Hrsg.): Robert Suckale – Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, München-Berlin 2003, S. 175-253, hier S. 190-200.

17 Vgl. die Zusammenfassung der unterschiedlichen Zuschreibungen und Differenzierungsversuche in: Hubel 2003 bzw. 2005 (wie Anm. 1), S. 339 f. bzw. S. 86-88.

18 Vgl. die Hinweise auf verwandte Werke der romanischen Skulptur und der Flächenkünste in: Hubel 2003 bzw. 2005 (wie Anm. 1), S. 334-339 bzw. S. 78-86.

19 Robert Suckale: Die Bamberger Domsulptur „revisited“, in: 143. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 2007, S. 190-199.

20 Hubel 2003 bzw. 2005 (wie Anm. 1), S. 339-344 bzw. S. 86-93. – Achim Hubel: Die Chorschrankenreliefs im Georgenchor des Bamberger Doms. In: Ausstellungskatalog „Hans Loew – Ode an Bamberg. Entwürfe – Druckstöcke – Drucke“, Veröffentlichungen des Erzbischöflichen Ordinariats, Hauptabteilung Kunst und Kultur, Band 5, hrsg. von Luitgar Göller, Bamberg 1998, S. 7-27.

21 Suckale 1987 (wie Anm. 16), S. 38-49 bzw. 2003, wie Anm. 16, S. 193-208.

22 Suckale 2007 (wie Anm. 19), S. 194.

23 Suckale 2007 (wie Anm. 19), S. 197.

24 Vgl. Friedrich Fuchs: Eine neue Skulptur – Der Paradiesengel vom Nordturm, in: Ausstellungskatalog „Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung – Restaurierung – Forschung“ (Regensburg 1989 und Bonn-Bad Godesberg 1990), München-Zürich 1989; 2. Auflage 1989; 3. verbesserte Auflage 1990; S. 150-157.

25 Vgl. Christine Hans-Schuller: Der Bamberger Dom. Seine ‚Restauration‘ unter König Ludwig I. von Bayern (1826-31), Petersberg 2000, S. 96-113. – Walter Hartleitner: Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, (Schriften der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg Band 5), Bamberg 2011, S. 23-31.

26 Suckale 1987 (wie Anm. 16), S. 44—47 bzw. 2003, wie Anm. 16, S.201-206.

Überlegungen zur älteren Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms

27 Wegen dieser eklektizistischen Rückgriffe auf die Apostelreliefs hatte Hans-Christian Feldmann angenommen, die von der älteren Werkstatt geschaffenen Gewändefiguren des Fürstenportal seien nach den Apostel- und vor den Prophetenreliefs der Chorschränken entstanden, was mit Sicherheit nicht zutreffen kann. Der Bildhauer lässt sich nach wie vor weder mit seiner künstlerischen Herkunft identifizieren noch in ein stilistisches Entwicklungsmodell pressen. Vgl. Hans-Christian Feldmann: Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220-1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims, Ammersbek bei Hamburg 1992, S. 41-43.

28 Suckale 2007 (wie Anm. 19), S. 199.

29 Vgl. Achim Hubel: Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen. In: Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption / Architecture et sculpture monumentale du 12e au 14e siècle. Production et réception (= Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag), hrsg. von Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner, Bern 2006, S. 475-528.

30 Suckale 2007 (wie Anm. 19), S. 199-201. - Peter Kurmann: Redemptor sive iudex. Zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg, in: 143. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 2007, S. 159-184, hier S. 168 f.

31 Kurmann 2007 (wie Anm. 30), S. 171.

32 Suckale 2007 (wie Anm. 19), S. 200.

33 Siehe die Zusammenfassung bei Hubel 2006 (wie Anm. 29), S. 480-483. – Peter Kurmann kann sich übrigens – neben seiner These von der Wanderung des Bamberger Bildhauers nach Reims – auch dieses Modell einer Beeinflussung der „jüngeren“ Werkstatt durch die Autopsie der Skulpturen der „älteren“ Werkstatt vorstellen; siehe Kurmann 2007 (wie Anm. 30), S. 170, Anm. 64.

34 Hubel 2006 (wie Anm. 29), S. 484-486.

Abbildungsnachweise:

Alle Fotos Achim Hubel, außer Abb. 2: Foto Wilkin Spitta, Loham.

Stefan Breitling

Zirkelschlag und Schalungsbrett – Gewölbebau am Bamberger Dom

Die einfachen Kreuzrippengewölbe in den Seitenschiffen und im Hauptschiff des Bamberger Doms mit ihren schlichten Scheidbögen, breiten Rippenprofilen und großen unregelmäßigen Gewölbesiegeln (Abb. 1) sind bisher wenig als architektonische Leistung des Mittelalters gewürdigt worden.¹ Zu sehr standen bei der baugeschichtlichen Einordnung und Bewertung des Bamberger Doms einerseits die auf den Vorgängerbau, den sogenannten Heinrichsdom, verweisende retrospektive Konzeption und Formensprache im Vordergrund, andererseits die qualitätvolle Skulptur mit ihrem jeweiligen architektonischen Umfeld.² Dabei geriet die Tatsache, dass es sich beim Bamberger Dom um ein außergewöhnlich gut und umfangreich erhaltenes und wenig restauriertes Bauwerk von hohem Zeugniswert für die hochmittelalterliche Baukultur handelt, ein wenig aus dem Blickfeld. Gerade auch die hervorragende Erhaltung aller Gewölbe stellt unter den großen Kathedralen eine durchaus beachtenswerte Besonderheit dar.³ Da aus dem Mittelalter zwar Bogenausmittlungen überliefert sind, aber keine Planzeichnungen oder Darstellungen des Gewölbebaus, bleibt die Herstellung eines der technisch und logistisch anspruchsvollsten Produkte des Mittelalters ein Geheimnis, zu dessen Klärung wir heute auf die erhaltenen Bauten und die an ihnen zu beobachtenden Befunde angewiesen sind.⁴ Insbesondere die Ostpartien des Bamberger Doms sind in diesem Zusammenhang auch deswegen besonders interessant, weil innerhalb weniger Jahre im Bauverlauf mehrere Veränderungen am Grundkonzept des aufgehenden Mauerwerkes vorgenommen worden sind, die das Ringen der Auftraggeber und Baumeister um die richtige Form ihres Gotteshauses belegen.

Die spannende und offenbar konfliktreiche Geschichte der Planungswechsel, die etwa zwischen 1180 und 1225 stattgefunden haben müssen, hat Dethard von Winterfeld eindrucksvoll rekonstruiert:⁵ Während der Gesamtgrundriss des Doms eine Teilung in quadratische Joche mit zwei von Türmen flankierten, halbrund abschließenden Chören im Osten und Westen und einem breiten Querhaus im Westen zeigt, sah man bei der



Abb. 1: Bamberger Dom, Mittelschiffgewölbe nach Osten

Aufführung der östlichen Wandpartien des Langhauses zunächst eine engere Jochteilung vor, die später zugunsten einer weiteren, der Breite des Mittelschiffs entsprechenden Teilung aufgegeben wurde. Mehrere „leere“ Pfeilervorlagen und Dienste sowie die im Mauerwerk deutlich erkennbaren Baufugen zeugen noch heute von den Abänderungen im Bauverlauf. Für den Gewölbebau hatten alle diese Umplanungen unmittelbare Auswirkungen. Auch hierfür wurden noch während des Baugeschehens die Pläne mehrfach geändert. Zudem musste man die neuen Konzepte an die bereits errichteten Bauteile anpassen. Nachdem nach 1180 zunächst die Krypta und die Ostapsis mit ihrer Kalotte entstanden waren, wurde das erste nach Westen folgende Joch mit einem eigenen Gurtbogen, der direkt neben den etwas kleineren der Ostapsis gestellt wurde, angeschlossen und mit einem sechsteiligen Rippengewölbe überwölbt. Vermutlich fand dies mit einer zeitlichen Verzögerung nach mehreren Planungswechseln bei der Errichtung des Chores statt. Im zweiten Joch gab man dann die Sechsteiligkeit auf und entschied sich für ein vierteiliges Kreuzrippengewölbe. Offenbar hing dies mit einer Erweiterung des Chorbereichs in die zwei ersten Mittelschiffjoch nach Westen zusammen, die man in einem engen baulichen Zusammenhang mit steinernen Gewölben versah. Zu dieser Zeit gab es eine Bauunterbrechung mit einer noch heute unter Dach gut erkennbaren Baufuge. Erst mit einem gewissen Abstand schloss man die westlich folgenden, mit großen Rundbogenfenstern versehenen Obergadenwände an. Zunächst war offenbar nur für den Chorbereich eine steinerne Überdeckung vorgesehen. Wie die nachträgliche Schließung einiger Obergadenfenster, die von den heutigen Gewölben überschritten werden, belegt, war für die nach Westen folgenden Joch zunächst eine flache Holzbalkendecke vorgesehen. Die beiden östlichen Mittelschiffgewölbe könnten noch um 1200, vermutlich aber eher kurz nach 1208 errichtet worden sein. Manfred Schuller hat anhand der Brandschäden auf den Oberseiten der zwei östlichen Langhausgewölbe nachgewiesen, dass die Wölbung der beiden Ostjoch vor 1227 ausgeführt worden sein muss.⁶ Erst danach beschloss man, auch die westlichen Langhausjoch mit steinernen Gewölben zu schließen. So sind heute in den ersten drei östlichen Langhausjochen nebeneinander drei verschiedene, unterschiedlich konzipierte und ausgeführte Gewölbe erhalten, die einen Einblick in die Voraussetzungen, technischen Möglichkeiten und Verbesserungen im Gewölbebau des frühen 13. Jahrhunderts bieten, eine

baukonstruktionsgeschichtlich aufregende Zeit, in der man sich in ganz Europa bemühte, den neuen gotischen Bauformen Gestalt zu geben.

2007 konnten mit Mitteln der Forschungsförderung der Uni Bamberg und unter großzügiger Unterstützung durch das Fachgebiet Restaurierungswissenschaften in Vorbereitung auf das vom Fachgebiet Bauforschung und Baugeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Bauamt Bamberg durchgeführte Projekt zur Erstellung vollständiger digitaler Planunterlagen des Bamberger Doms im Zielmaßstab 1:20 Laserscans der Unterseiten und der Oberseiten der Mittelschiffgewölbe erstellt werden, die erstmals die räumliche Situation vollständig dreidimensional erfassen und aus denen sich eine Vielzahl formaler und maßlicher Analysen ableiten lassen (Abb. 2, 3, 4, 5).⁷ Der 3D-Laserscan dokumentiert den aktuellen Zustand der Domgewölbe auf den Zentimeter genau. Auf dieser Grundlage können nun die Besonderheiten der einzelnen Gewölbe, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede genauer beschrieben werden. Aus den Punktwolken lässt sich ein Höhenlinienmodell erstellen, das die genaue Form der einzelnen Rippenzüge und der Gewölbeflächen zeigt. Die Auswertung ergab unter anderem eine Korrektur der Vermessungen der Gewöbelinien durch Haas 1978. Geometrische Auffälligkeiten in der Gesamtstruktur und bei einzelnen Baugliedern können einerseits auf die mittelalterliche Planungsmethodik und auf Herstellungsprozesse zurückgeführt werden, andererseits weisen sie unbeabsichtigte Verformungen während und nach der Erbauungszeit aus, lassen Schadensphänomene und Schadensursachen erkennen, und bieten schließlich Hinweise für das Verständnis der Konstruktion und Tragwirkung der Gewölbe und der heutigen statischen Situation. In diesem Sinne lassen sich aus den digitalen Scanning-Daten und aus der Analyse der Maße und Formen Erkenntnisse über den Bauablauf gewinnen, die die bisherigen Forschungen zur Bau- und Veränderungsgeschichte des Doms ergänzen und die Aufschlüsse über die Charakteristik des mittelalterlichen Baubetriebs am Bamberger Dom geben.

Beschreibung der Gewölbe und Analyse der Maße und Formen

Während die Querhausarme und der Westchor des Bamberger Doms von längsrechteckigen Kreuzrippengewölben überspannt werden, sind die Kreuzrippengewölbe des Ostchors, des Mittelschiffs und der Vierung



Abb. 2: Bamberger Dom, Scan der Gewölbe

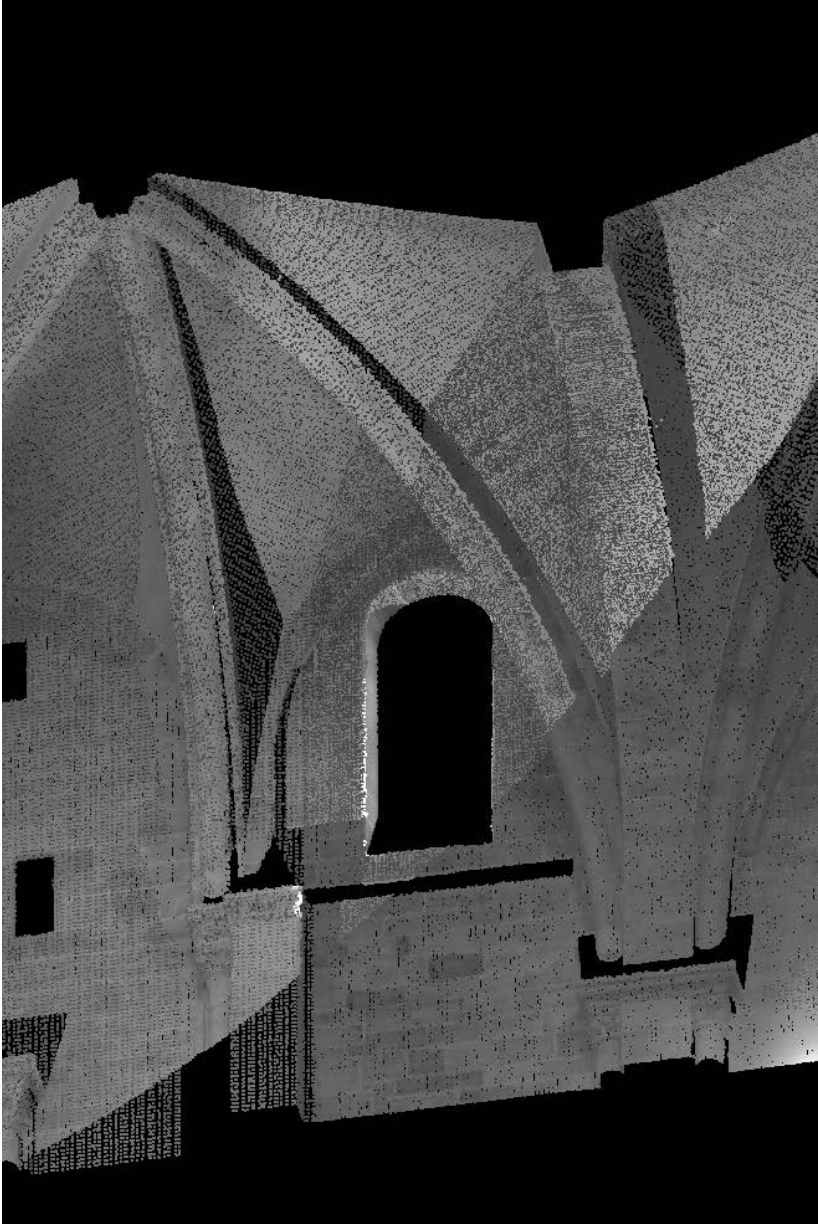


Abb. 3: Laser-Scan der Mittelschiffgewölbe, Punktwolke



Abb. 4: Bamberger Dom, Scan der Gewölbe

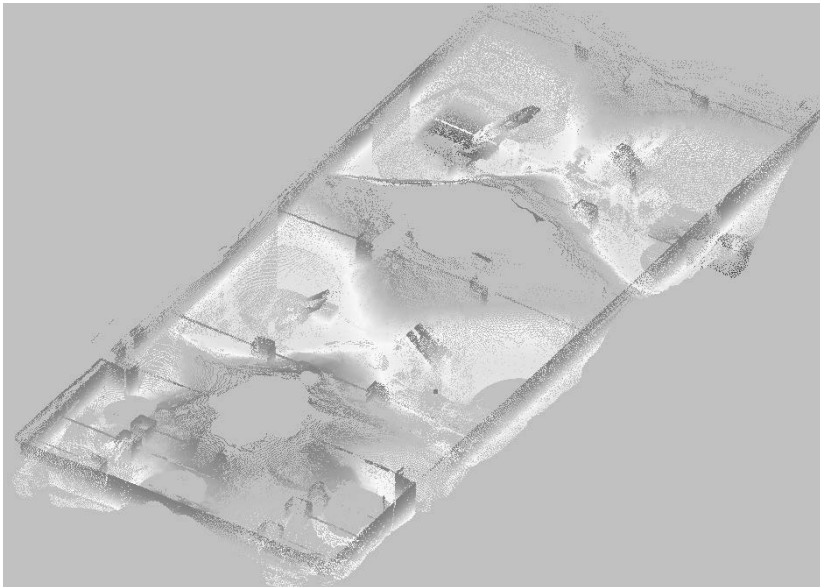


Abb. 5: Bamberger Dom, Mittelschiff-Gewölbe Joche 1 und 2, Oberseite.

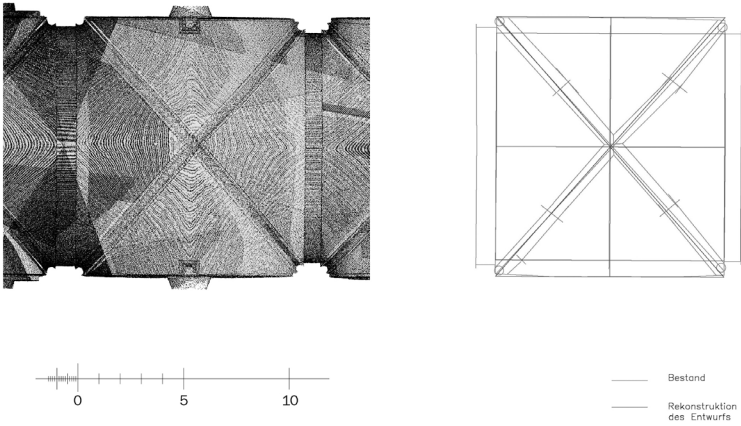


Abb. 6: Bamberger Dom, Mittelschiff, 2. Joch von Osten. Grundrissprojektion der Gewölbe & Tatsächlicher Rippenverlauf und Rekonstruktion der Grundrissdisposition

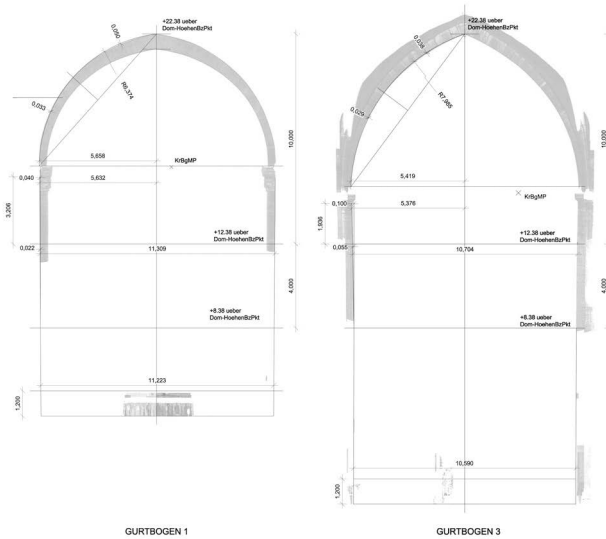


Abb. 7: Bamberger Dom, Mittelschiff, 2. Joch von Osten. Gurtbögen 2 und 3. Slices aus dem 3D-Laserscan

Zirkelschlag und Schalungsbrett – Gewölbebau am Bamberger Dom

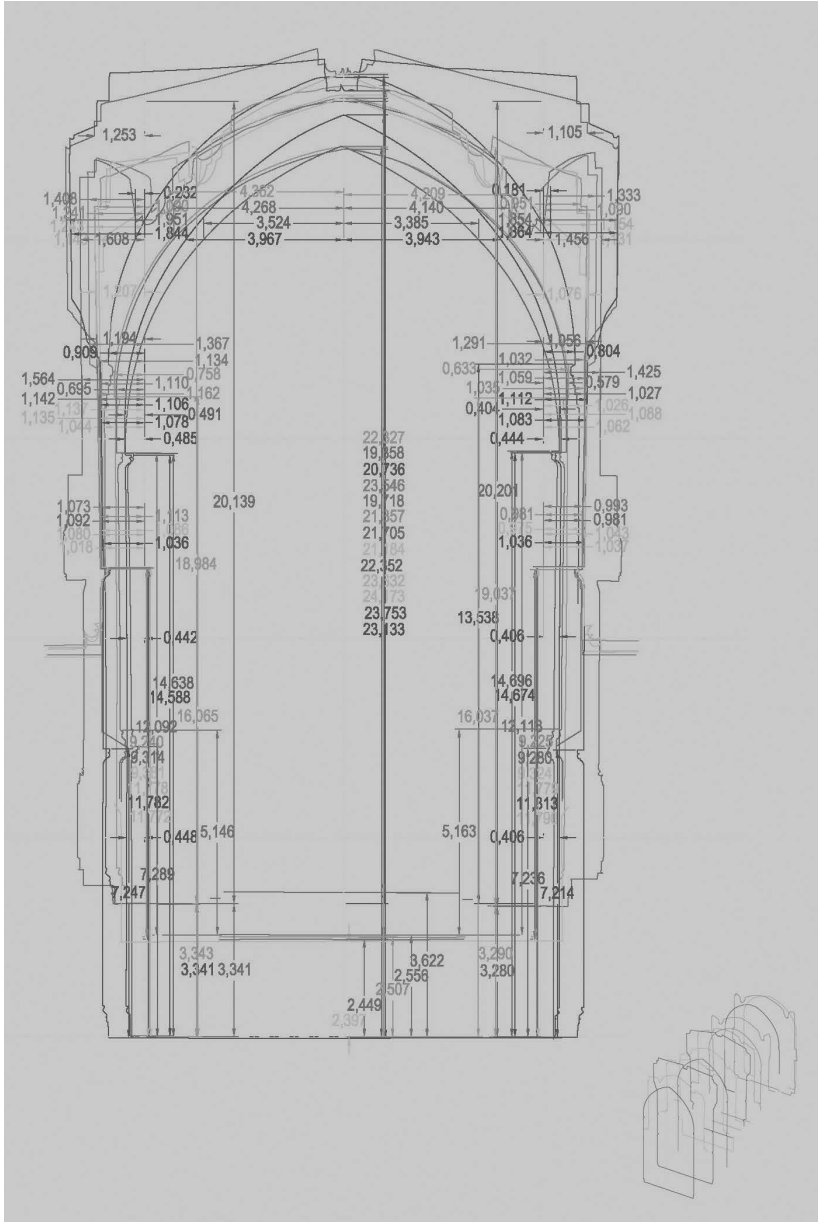


Abb. 8: Bamberger Dom, Schnitte durch die drei östlichen Langhausjoche.

über nahezu quadratischem Jochgrundriss ausgemittelt. Die Scheitelhöhe der spitzbogigen Langhausgewölbe über dem Fußboden des Mittelschiffs beträgt circa 24,00 Meter, die Spannweiten variieren von etwa 9,50 bis 11,30 Metern. Das Gewölbe des ersten Ostchorjochs und die Westchorapsis besitzen sechsteilige Rippengewölbe. Die Rücken aller Gewölbe sind unregelmäßig, einzelne Blöcke ragen heraus, die Zwischenräume sind mit Mörtelguss verfüllt. Bei den beiden Gewölben des Ostchors sind ebenso wie bei den Gewölben der Seitenschiffe die Oberseiten kuppelig und steigen stark an. Einzelne Kappen zeichnen sich nicht oder nur wenig ab. Manche Gewölbeschalen sind ganz aus Tuff bzw. einem porösen Sintergestein, andere mit Sandstein gemischt, das sechsteilige Gewölbe des ersten Ostchorjochs besteht ebenso wie das Vierungsgewölbe und dasjenige der Westchorjoche möglicherweise nur aus Sandstein.⁸ Die Kalotte der Ostchorapsis ist anders als alle übrigen Gewölbeschalen aus ringförmig gemauerten Großquaderschichten aus Sandstein gefügt. Alle Mittelschiffgewölbe sind Rippengewölbe mit schweren, breit spitzbogigen Wulstrippen und breiter Schulter. Auch ihre Diagonalrippen basieren auf Kreisbögen, dadurch sind die steigenden Spitztonnen der Gewölbesegel verzogen. Bei den spitzbogigen Gewölben der Seitenschiffe, der Chöre und des Mittelschiffs sind die Scheitelpunkte der Rippen gegenüber den Gewölbeansätzen an den Schildwänden und Gurtbögen stark überhöht. Besonders stark steigen die Kappenscheitel bei den Ostchorgewölben in Querrichtung und auch in Längsrichtung an (Vgl. Abb. 9). Die drei westlichen Mittelschiffsgewölbe sind straffer in der Form (Vgl. Abb. 9). Mit deutlich flacheren Scheitellinien, einer klareren Geometrie der Gewölbeschalen und deutlicher geschiedenen Rücken setzen sie sich von den östlichen Gewölben ab. Die Kappensteine der Westchorjoche sind parallel zum Scheitelverlauf geschichtet.⁹ Die stark gestelzten Gewölbe des Westchors und der Westchorapsis bilden auf ihrer Oberseite flache Mulden. Am Vierungsgewölbe binden die Rippenblöcke durch die ganze Gewölbestärke durch. Auf den Unterseiten der Gewölbekappen sind die Abdrücke der Schalung zu erkennen. Vereinzelt haben sich auch Reste der Schalbretter erhalten.

Anhand der Überlagerung der Raumschans mit den relevanten Achsen und Mittellinien der Bauteile und der Grundrissfläche lässt sich feststellen, dass sehr präzise Quadrate als Binnenquadrate zwischen den Pfeilerecken der einzelnen Joche vorkommen. Möglicherweise gibt es auch

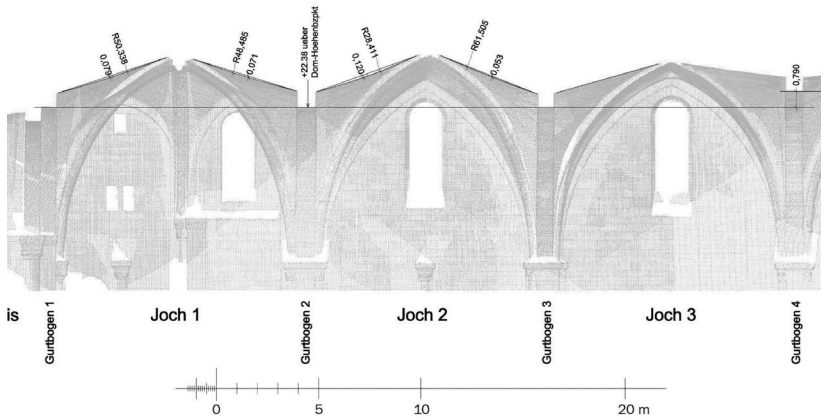


Abb. 9: Bamberger Dom, Mittelschiffgewölbe, Obergadenwände, Längsschnitt nach S (Ausschnitt) mit Durchbiegung der Scheitellinien

Achsquadrate für die Jochteilung, bei denen allerdings die unterschiedlichen Stärken von Arkadenwand und Gurtbögen nicht berücksichtigt worden wären. In der Grundrissprojektion des vierteiligen Mittelschiffjoches 2 von Osten ist zu erkennen, dass die Pfeiler des dritten Gurtbogens tiefer und etwas schlanker sind, als diejenigen des zweiten Gurtbogens (Abb. 6). Die Länge des Jochs entspricht genau der Öffnungsweite des dritten Gurtbogens. Die Gewölberippen setzen nicht in den Ecken des Jochquadrats an, sondern in den Ecken des Rechtecks, das durch die Seitenfläche der Pfeiler und die zurückgesetzte Arkadenwand gebildet wird. Die Zurücksetzung entspricht der Breite des dritten Gurtbogens.

Die ersten drei Gurtbögen von Osten haben unterschiedliche Spannweiten, unterschiedliche Kämpferhöhen und unterschiedliche Konstruktionsbreiten, erst bei den nach Westen folgenden Gurten sind gleiche Abstände eingehalten (Abb. 7 und 8).

Die Scheitelhöhen des inneren Bogens des Bogenpaars 1 und der beiden Gurtbögen 2 und 3 sind mit 22,38 m über dem Dom-Höhenbezugspunkt exakt auf gleicher Höhe, die nach Westen anschließenden Gurtbögen besitzen um 79 cm höher liegende Scheitel (Abb. 9).

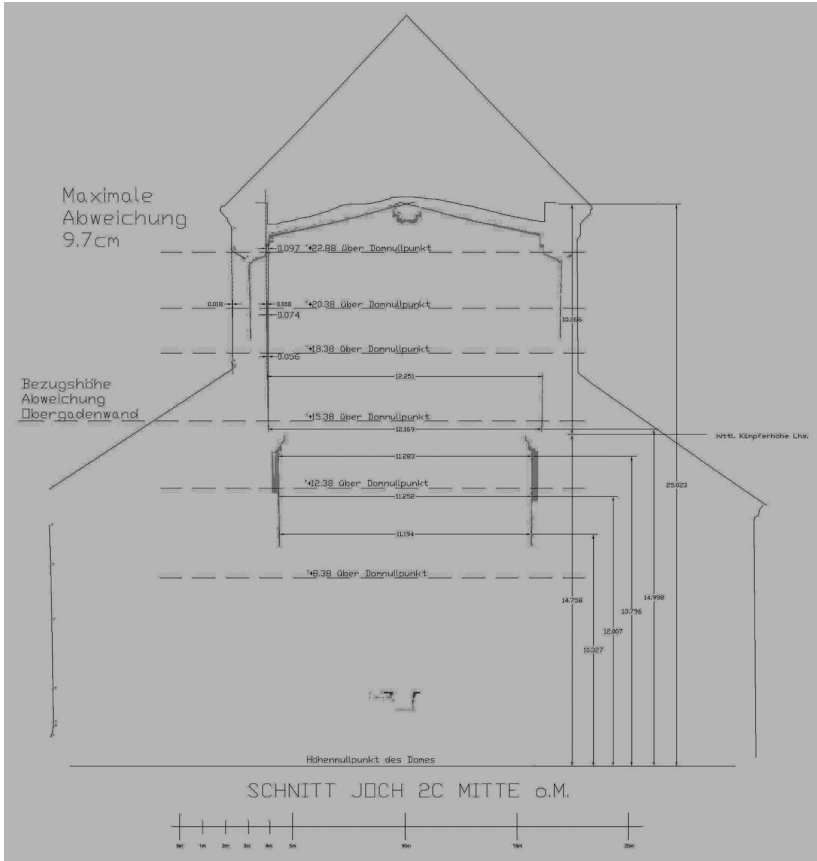


Abb. 10: Bamberger Dom, Joch 2, Schnitt nach Osten mit Ausweichen der Obergadenwände nach außen

Die Querschnitte durch die Gurtbögen und Joche, die sich aus dem Scan gewinnen lassen, zeigen, dass die Obergadenwände in den zwei östlichen Jochen, leicht und am dritten Gurtbogen stark um bis zu 20 cm von den Arkaden aus nach außen geneigt sind. Zudem variieren die Spannweiten der Gurtbögen der einzelnen östlichen Joche um bis zu einem halben Meter, wodurch die Grundrisse auf Kämpferhöhe der Gewölbe statt Quadrate verzogene Rechtecke bilden. Nach oben und nach Westen hin gehen die Obergadenwände immer weiter trichterförmig auf (Abb. 10 und 11).¹⁰

Zirkelschlag und Schalungsbrett – Gewölbebau am Bamberger Dom

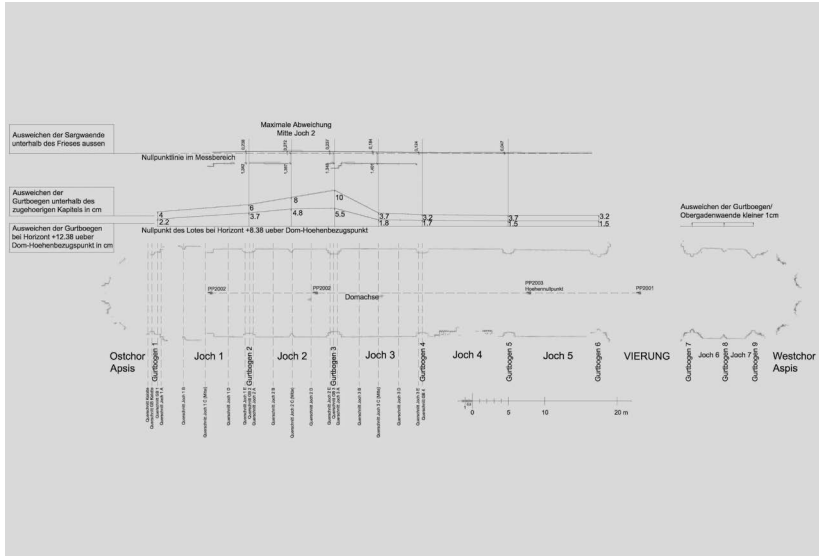


Abb. 11: Bamberger Dom, Grundriss auf Kämpferebene der Gewölbe mit Verformungsanalyse

Die geringe Abweichung der Bogenlinien der Gurtbögen von der Kreisform im Querschnitt um ca. 2 cm nach außen im unteren und nach innen im oberen Abschnitt kann mit der natürlichen Setzung der Bögen erklärt werden (Vgl. Abb. 7). Ein weiteres Absacken der Gewölbe lässt sich an keiner Stelle nachweisen. Die Höhenlinien der Gewölbekappen zeigen einen auffallend regelmäßigen Verlauf und geben keine Hinweise auf Risse oder nachträgliche Verformung. Weiterhin ist keine Neigung der Gewölbesysteme in Längsrichtung, beispielsweise nach Westen, zu erkennen. Alle Gurtbögen stehen genau senkrecht. Nur der Bogen der Kalotte des Ostchores, die offenbar zuerst gewölbt wurde, verschob sich durch den im Bauverlauf zunächst fehlenden Gegendruck nach Westen, was mit dem Gurtbogen des ersten Chorjoches wieder korrigiert wurde. Zusammenfassend kann man feststellen, dass alle Konstruktionsmaße der zwei ersten Jochgewölbe auf einen trapezförmigen Grundriss reagieren. Die Verformungen der äußeren Obergadenwände waren also bereits vor dem Einziehen der Gewölbe Anfang des 13. Jahrhunderts vorhanden, womit sich dringend die Frage nach den Ursachen stellt. Der horizontale Schub der heute noch vorhandenen mächtigen Gewölbe, den man als

erstes in Verdacht haben könnte, die Verformung der Obergadenwände zu verursachen, kommt nach dem vorher Gesagten nicht mehr in Frage, denn er hätte auch zu einem nach Westen zunehmenden Absinken der Scheitelpunkte und zur Verformung der Gewölbeflächen führen müssen, die sich jedoch nicht finden lassen. Im Gegenteil zeigen die heute erhaltenen Gewölbe eine hohe Präzision in wichtigen Einzelpunkten und es gibt keine Anzeichen für asymmetrische Setzungen oder spätere Veränderungen an den Rippen und Gewölben. Zudem belegt die Fuge zwischen Gewölbe und Obergadenwand im oberen Bereich, dass gerade hier kein Schub übertragen wird. Überdies stehen in den drei mittleren Jochen des Langhauses und denjenigen des Westchores die Obergadenwände gerade, obwohl die grundsätzlich gleiche Gewölbekonstruktion wie in den beiden Ostjochen verwendet wurde, und auch hier keine Strebebogengonstruktionen die Lasten nach außen abtragen.

Rekonstruktion des Planungs- und Baufortschritts

Die Befunde am Bauwerk lassen vorsichtige Rückschlüsse auf Planung, Maßvorgaben und Bauorganisation zu. Auch wenn Überlegungen zu den verwendeten Entwurfs- und Absteckverfahren grundsätzlich spekulativ bleiben, weil wir nicht wissen, ob Achs-, Binnen- oder Außenmaße vorgegeben wurden, fällt die Präzision einzelner Maße, wie etwa der Quadratabmessungen der Mittelschiffsjoche oder der Scheitelpunkte der Gurtbögen auf, und man kann wohl davon ausgehen, dass feste maßliche Vorgaben für die einzelnen Bauabschnitte vorlagen. Um den mittelalterlichen Bauprozess bei der Herstellung der Gewölbe nachzuvollziehen und damit einen Einblick in die Kultur- und Technikgeschichte zu gewinnen, wurde in studentischen Übungen an der Universität Bamberg 2007 und 2008 in rund 340 Arbeitsstunden ein Modell des zweiten östlichen Mittelschiffsjoches aus Holz, Keramiton, Hanf und Leim im Maßstab 1:25 gebaut (Abb. 12). Der Modellbau ist die beste Methode, um das Vorgehen der alten Baumeister nachzuvollziehen. Bei jedem Arbeitsschritt ist man mit ähnlichen Problemen konfrontiert. Durch den allmählichen Bau wird man aufmerksam auf die Spuren, die die mittelalterlichen Bauleute hinterlassen haben und kann wissenschaftlich verlässliche Rückschlüsse auf ihr Vorgehen ziehen.



Abb. 12: Bamberger Dom, Mittelschiff, 2. Joch von Osten. Modell des Kreuzrippengewölbes

Grundlage bildeten die genauen Vermessungsdaten aus dem Laserscan. Sie zeigen auch den genauen Steinschnitt der Gurtbögen mit sehr flachen, plattenartigen Formaten. Die Lage der Gurtbögen und ihrer Wandvorlagen waren bereits vorgegeben, als man an den Gewölbebau ging. Die trotz der unterschiedlich stark ausweichenden Joche doch jeweils exakt auf gleicher Höhe liegenden Scheitel der Gurtbögen und die Gewölbescheitel belegen eine genaue Vermessung und Ausmittlung in mehreren Schritten und die Kontrolle wichtiger Gesamtmaße. Die Bauleute, die die Gewölbe einzogen, waren sich offenbar der geometrischen Abweichungen bewusst und reagierten mit ihrem Entwurf darauf, so dass sie trotz der Unregelmäßigkeiten auf genau gleiche Scheitelhöhen kamen. Dies zeigt, dass die Verantwortlichen über sehr gute Kenntnisse beim Ausmitteln der Kreuzrippengewölbe verfügten und dass sie die unterschiedlichen Längen im Grundriss auf Kämpferebene vor der Planung vermessen haben müssen.

Für die Anlage von Joch 2 wurde offenbar auf Kämpferhöhe über den Kapitellplatten der reale Grundriss eingemessen. Dadurch, dass der östliche und westliche Gurtbogen des Joches unterschiedliche Spannweiten hatten (11,30m bzw. 10,87m), mussten jeweils zwei verschiedene Radien für die Spitzbögen gewählt werden, um auf die gleiche Scheitelhöhe zu gelangen (Abb. 13, hier a und b). Zusätzlich entfiel durch den trapezförmigen Grundriss einer der wichtigsten Vorteile der gotischen Kathedralbautechnik, nämlich derjenige der Systematisierung durch gleich große Bauteile. In der Konsequenz haben alle Rippen des Joches notwendig unterschiedliche Lauflängen und Radien. Das hatte zur Folge, dass für jeden Bogen eigene Lehrgerüste hergestellt werden mussten. Im Grundriss des Scans ist ein Knick im Verlauf der Diagonalrippen zu beobachten. Im unteren Teil folgen die Rippen der Diagonale des Grundrisstrapezes auf Kämpferhöhe. Dies spricht dafür, dass das untere Drittel der Bögen und Rippen mit einer einfachen, nicht tragenden Lehre frei aufgemauert wurden. Ohnehin mussten die unteren Teile der Gewölbetrichter in die schon bestehenden Außenwände eingebrochen werden und besonders gut mit ihnen verzahnt werden, damit die Lasten aus den Gewölben möglichst tief in die Wände eingeleitet werden konnten, da ja die Strebebogensysteme fehlten.

Zirkelschlag und Schalungsbrett – Gewölbebau am Bamberger Dom

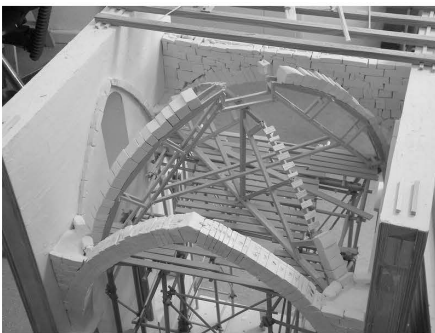
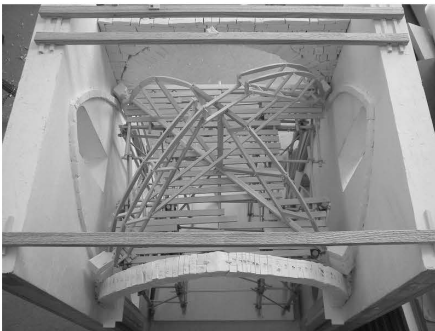
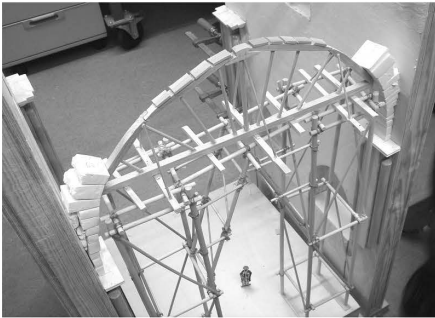


Abb. 13: Modellbau des Mittelschiff-Gewölbes des 2. Jochs von Osten (mehrere Abfolge-Fotos)

Wie Abweichungen nach circa einem Drittel des Rippenbogen-Verlaufs und die Verfüllungen der Gewölbetrichter sowie die Fugen zwischen den oberen Kappenteilen und den Schildwänden zeigen, wurde nur der obere Teil der Gewölbe über einem voll tragenden Lehrbogen gewölbt. Passstücke bei den Rippensteinen kurz vor den zumeist kreuzförmigen Schlusssteinen zeigen, dass erst eine, dann die zweite Diagonalrippe errichtet wurde. Daraus lässt sich ableiten, dass man für die Wölbung der oberen Bogenabschnitte der Diagonalrippen auf einer Plattform arbeitete, die durch Standgerüste gestützt wurde, und die eine flexible Stellung und Anpassung der Lehrbögen für jeden einzelnen Rippenstrang ermöglichte.¹¹ Die Form der Rippensteine mit einem spitzbogigen Wulst und breiten Rippenschultern spricht dafür, dass die Lehrbögen aus zwei dünnen Tragbögen bestanden, zwischen die die Steinblöcke gelebt wurden. Alternativ wäre eine einbogige Konstruktion mit Latten, auf denen Keile die Steine stützten (Vgl. Abb. 13c und e). Die Knicke der Rippen im Grundriss deuten an, dass sich solch eine Plattform nicht auf Kämpferhöhe, sondern etwa vier Meter höher befand. Dies hatte den Vorteil, dass nicht über die gesamte Spannweite der Bögen ein tragendes Gerüst gestellt werden musste, sondern nur für die oberen zwei Drittel. Die Höhe des Standgerüsts hätte dazu etwa 18 Meter betragen müssen. Solche Standgerüste mit ähnlichen Dimensionen wurden auch in den 1950er Jahren zur Wiederherstellung kriegszerstörter Kathedralen eingesetzt. Durch eine solche Zwischenebene ließe sich eine weitere Unregelmäßigkeit erklären, die im Scan abzulesen ist. (Vgl. Abb. 13d). Die südwestliche Diagonalrippe verläuft in den obersten 1,5 Metern steiler nach oben, um den Anschluss an den Schlussstein zu finden. Wie auch die Steinverteilung mit kleineren Flicksteinen in der südwestlichen und nordöstlichen Diagonalrippe belegen, wurde zunächst der südöstlich-nordwestlich verlaufende Rippenbogen mit dem Schlussstein errichtet. Durch das trichterförmige Aufgehen der Obergadenwände waren aber die Längen der Diagonalen auf dieser Höhe größer, als auf Kämpferebene. Da man diese als Ausgangspunkt für die geometrische Ausmittlung der Bögen nach dem Prinzipalbogenverfahren und für die Herstellung der Lehrbögen genommen hatte, kam es im oberen Teil der Bögen zu Abweichungen, die offenbar spontan auf der Baustelle ausgeglichen wurden, eben durch das steilere Ansteigen des Rippenbogens im letzten Stück. Diejenigen, die auf der Baustelle die Steine versetzten, waren im Rahmen der Vorgaben

frei, auftauchende Probleme auf ihre Art zu lösen und auch ihre Erfahrungen zur Verbesserung der Bautechnik einzusetzen. Dies wird an der Formgebung für die Gewölbekappen deutlich. Im Laserscan zeichnet sich die Lage der Bohlen ab, auf der die Schalen aus Tuffstein aufgemauert wurden. Der nur grob zugerichtete Bruchstein wurde auf einer vollflächig tragenden Bohlenschalung versetzt, auf der Unterseite verputzt und auf der Oberseite mit einem dünnen Kalk-Gips-Mörtel vergossen. Einzelne Bohlen waren von den Gurt- und Schildbögen aus auf die Rippen aufgelegt. Dabei stellte man die Bohlen nicht aufrecht auf die Lehrschalung für die Rippen, um ihnen größere Stabilität zu geben, sondern man legte sie flach auf die bereits aufgemauerten Rippenschultern auf, wodurch sich die starken Durchbiegungen auch der Gewölbeschalen insbesondere in den Bereichen weiter Spannung erklären.¹² Die Schalen der östlichen zwei Mittelschiffsgewölbe weisen im oberen Drittel, wo die Abstände zwischen den Schalungsauflegern mit um die fünf Meter am größten sind, Durchbiegungen von bis zu 0,12 m auf (Vgl. Abb. 9). Offenbar hatte man bei den Kappen der Ostchorgewölbe die Schalbretter nicht weiter unterstützt. Auch die Leitbohlen in den Scheitellinien waren zunächst offenbar sehr gering bemessen und bogen sich bis zu 0,12 m durch. Bei den westlich anschließenden Gewölben ist die Durchbiegung der Schalen auf bis zu 0,02 reduziert, hier ist also eine stärkere Unterstützung vorzusetzen. Da man im Mittelalter alle Bögen als Kreisbögen konstruierte und keine Ellipsen verwendete, sind die Hüllflächen zwischen den Schild- und Gurtbögen und den Diagonalrippen unregelmäßig und entsprechen nicht dem Ideal gerader oder steigender Spitztonnen. In den östlichen beiden Jochen war man sich dieses Problems offenbar nicht bewusst, sondern legte die Bohlen einfach im unteren Abschnitt des Gewölbes radial, im oberen rechtwinklig zur Außenwand. Dadurch wurden die Bretter nahe dem Scheitel sehr lang und das Gewicht der Kappen hat sie, wie die Scans zeigen, gehörig nach unten durchgebogen. Für die etwas später errichteten Gewölbe der westlichen Mittelschiffjoche korrigierte man diese Fehler, so dass dort keine größere Durchbiegungen mehr festzustellen sind. Zudem wählte man wesentlich flachere Scheitellinien und niedrigere Scheitelpunkte. Die Form der Gewölbeflächen erscheint wesentlich präziser. Beides zeigt, dass die mittelalterlichen Bauleute bei der Wölbung in den östlichen Jochen weniger Erfahrung besaßen und die Bautechnik im Baufortschritt zunehmend verfeinerten.

Bewertung und Bedeutung

Die Wechselvolle Geschichte der Wölbung des Mittelschiffs des Bamberger Doms im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts und danach spiegelt einige der großen Themen dieser Zeit wider. Während die Forschung gerne auf die Modernität des schmalen querrrechteckigen Joches nach französischem Vorbild verweist, das größere Bauhöhen und Spannweiten zulässt, bleibt festzuhalten, dass das große quadratische Joch in Mitteleuropa seine Aktualität behält, und dass es den Bauherren so wichtig ist, dass sie dafür die größeren technischen Herausforderungen in Kauf nehmen. In Bamberg sind die an den Mittelschiffwänden ablesbaren Planwechsel bei der Errichtung des Ostchores steinerne Zeugnisse dafür, dass damals von den Beteiligten dieser Zusammenhang engagiert und auf der Höhe der Zeit diskutiert wurde. Angesichts der vielen ähnlichen Fälle wie beispielsweise dem Naumburger Dom darf die Bamberger Baugeschichte mit der Durchsetzung des quadratischen Mittelschiffjoches nicht zu einseitig auf die Übernahme von Elementen des Vorgängerbaus, des Heinrichsdomes, zurückgeführt werden.

Bei einigen Domen dieser Zeit behält man die Technik des Kreuzgratgewölbes bei, das eine vollständige tragfähige Schalung erfordert. Mit dem Rippengewölbe wird nicht nur ein lineares, strukturiertes Verständnis von Architektur umgesetzt, sondern man gewinnt auch die Möglichkeit, die Rippenbögen als Unterstützung für die Schalung der Gewölbeseigel zu nutzen, wie Conrad hervorhebt. Dazu werden die Rippen wie in Bamberg entsprechend groß dimensioniert.

Viele Beispiele, auch in Frankreich, zeigen, dass man um 1200 das sechsteilige Rippengewölbe für eine gute Möglichkeit hielt, die einzelnen zu überspannenden Flächen der Gewölbe und damit die Spannweite der Schalung möglichst klein zu halten. Allerdings folgt daraus die Notwendigkeit zur Einführung von Zwischendiensten, für die mehr oder weniger überzeugende Lösungen entwickelt werden, und die in Konsequenz zur schmalen Arkadenreihe führen. In Bamberg hat man diese Lösung zunächst gewählt, traute sich aber nach der Wölbung des ersten sechsteiligen Gewölbes um oder nach 1208 die reduzierte Rippenanzahl des zweiten Joches mit den deutlich größeren Abständen zwischen den Rippen zu. Die großen Durchbiegungen der Schalung im zweiten Joch zeigen, dass man damit an die Grenzen des Machbaren ging. Wer aufgrund der gravierenden Unregelmäßigkeiten am Bau auf mangelnde Erfahrung

der Baumeister schließt und annimmt, diese hätten den Gewölbebau mit Rippen nach der neuen gotischen Methode noch nicht beherrscht, wird ihrer Leistung nicht gerecht. Die Planänderungen und das Ausweichen der Obergadenwände machten eine serielle Produktion oder die Wiederverwendung von Schalungen unmöglich. Für jeden einzelnen Bogen mussten neue Lösungen entwickelt werden. Die präzise Vermessung der bereits errichteten Baustrukturen, die Ausmittlung der Gewölberippen über asymmetrisch verzogenem Grundriss und schließlich die auf den Zentimeter genau erreichte gleiche Scheitelhöhe der Gurtbögen, die ein Verständnis auch der Setzungsprozesse voraussetzt, gehören zu den großen Leistungen des Abstraktionsvermögens und der Planungskompetenz mittelalterlicher Baumeister. Dass man innerhalb weniger Jahrzehnte die Grundmaße veränderte und schließlich nach 1227 bei den westlich anschließenden Mittelschiffgewölben flachere Steigungswinkel und fast vollständig gerade Scheitellinien erreichte, zeigt die Lernbereitschaft und den verfahrenstechnischen Fortschritt der Ausführenden. Die Diskrepanz zwischen sehr genau eingehaltenen Gesamtmaßen, die sicherlich von einem privilegierten Personenkreis festgelegt und auch am Bau kontrolliert wurden, und durchaus beachtlichen Abweichungen an anderen Stellen, spricht für eine für das Mittelalter typische soziale Differenzierung der am Bau Beteiligten.¹³ Insofern müssen die ersten Gewölbe des Bamberger Doms als echte „High-Tech“-Produkte ihrer Zeit gewürdigt werden. Vergleiche lassen sich etwa mit Magdeburg ziehen, wo der Chor vermutlich vor 1249 ebenfalls über quadratischen Jochen gewölbt wurde.

Die bauforscherische Analyse der Neuvermessung wirft hinsichtlich der frühen Baugeschichte des Doms eine Frage wieder auf, die bereits als geklärt vorausgesetzt wurde. Wenn das heute noch vorhandene Gewölbe nicht die Ursache für das Ausweichen der Obergadenwände in den östlichen Mittelschiffjochen ist, dann muss man annehmen, dass es in Abweichung von der bisherigen Rekonstruktion des Baufortschritts eine Zwischenphase mit frei stehenden Obergadenwandabschnitten gab, in der die Verformung stattfand, vielleicht verursacht durch einen eingestürzten Gurtbogen (Abb. 14). Wie wichtig diese Überlegungen für die Beurteilung der statischen Zusammenhänge am heutigen Bauwerk und damit für die technische Gebäudeinstandhaltung sind, wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass aufgrund der nun als falsch erwiesenen An-

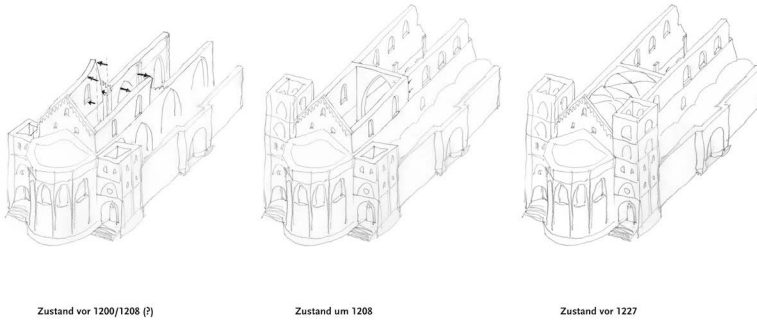


Abb. 14: Bamberger Dom, Rekonstruktion der Bauzustände um 1200

nahme, die Gewölbe der östlichen Mittelschiffjoche würden die Obergadenwände nach außen schieben, bereits spektakuläre und teure Ertüchtigungsmaßnahmen durchgeführt wurden. Nachdem man Anfang des 18. Jahrhunderts Rissen in den östlichen Obergadenwänden beobachtet hatte und 1744-47 bereits das schadhaft mittelalterliche Dachwerk durch das heutige ersetzt hatte, beauftragte das Domkapitel Franz Ignaz Michael Neumann mit der Sanierung der nach wie vor bestehenden Schäden. Er setzte eine spektakuläre, bereits am Speyrer Dom erprobte Technik ein, bei der Eisenanker in die Mauerkronen eingebracht wurden, die nach innen über große kreuzförmige Zangen im Dachwerk aufgehängt wurden. So nützlich diese Maßnahme möglicherweise für die Anbindung des Ostchores an die Türme und die Langhauswände gewesen sein mag, auf die Statik der Mittelschiffgewölbe hatte sie wohl keinerlei Auswirkung. Auf den barocken Zugeisen, die noch heute den Dachraum durchstoßen, ist keine Last, und es gibt keine aktuellen Hinweise auf Schäden an den Obergadenwänden durch Gewölbeschub.

Die Auswertung der neuen Vermessungsdaten und die Beobachtung von Verformungen und Details der Gewölbekonstruktionen insbesondere der östlichen Joche führt zu einer Neubewertung des Tragverhaltens der erhaltenen Konstruktionen und der Sanierungsmaßnahmen des 18. Jahrhunderts. Die Bamberger Mittelschiffgewölbe und die sie vorbereitenden Gliederungen in ihrem hervorragenden Erhaltungszustand erlauben einen tiefen Einblick in die Baukultur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Sie geben ein anschauliches und lebendiges Zeugnis, wie engagiert die gestalterischen und konstruktiven Fragen von den Zeitgenossen dis-

kutiert wurden, wie man aus Fehlern lernte und sich um Verbesserungen bemühte, und schließlich, auf welchem hohem technischen und organisatorischen Niveau die Herausforderungen des Gewölbebaus im Mittelalter gemeistert wurden.

Anmerkungen

1 Insgesamt fehlt erstaunlicherweise eine Bearbeitung und Bewertung der erhaltenen Rippengewölbe der zweiten Hälfte des 12. und des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, die zu Vergleichszwecken herangezogen werden könnten. Bei dem Überblick von Norbert Nußbaum/Sabine Lepsky, *Das gotische Gewölbe*. München 1999 sowie bei technisch orientierten Darstellungen wie Dietrich Conrad, *Kirchenbau im Mittelalter*. 5. Aufl. Leipzig 2009 stehen wenige, für die Entwicklung wichtige Bauten im Vordergrund. Wo auf Befunde zu allgemeinen Handwerkstechniken und zeitypischen Verfahren verwiesen wird, wurden sie vornehmlich an französischen oder englischen Beispielen beobachtet. Matthias Untermann, *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*. Darmstadt 2009 listet zwar mitteleuropäische Gewölbe des Mittelalters auf, hier fehlen aber die bautechnischen Details zu den Einzelbeispielen. Manche Autoren stützen sich bei der Rekonstruktion des Bauablaufs und der Hilfsgerüste immer noch auf J. Fitchen, *Mit Leiter Strick und Winde: Bauen vor dem Maschinenzeitalter*. Basel, Boston, Berlin 1988, dessen effektive Lösungen in vielen Fällen inzwischen durch Baubefunde aus dem Mittelalter korrigiert werden müssen bzw. widerlegt sind

2 Vgl. Dethard von Winterfeld, *Der Bamberger Dom*. Regensburg 1979, Christian Dümler, *Der Bamberger Kaiserdom*. Bamberg 2005, aber auch Norbert Jung / Wolfgang F. Reddig, (Hrsg.), *1000 Jahre Kaiserdom Bamberg. Dem Himmel entgegen*. Petersberg 2012, auch Achim Hubel, *Überlegungen zum Bamberger Dom*. Studien zur Bau- und Restaurierungsgeschichte sowie zu den Skulpturen. In: *Forschungsforum Mittelalterstudien*, Bamberg 2001, S. 74-79..

3 Zur Bautechnik des Bamberger Doms vgl. grundlegend Winterfeld 1979, Band II, passim und Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993, bes. S. 47-58, sowie zuletzt Stefan Breitling, *Bautechnische Beobachtungen am Mauerwerk*. In: *Bayerisches Landesdenkmalamt (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt Bamberg, Band 2.1, Domstift*, München 2014.

4 Vgl. Günther Binding, *Bauen im Mittelalter*. Darmstadt 2010.

5 Winterfeld 1979, bes. S. 65, 115, 141, 151, 160, Abb. 398, 407.

6 Manfred Schuller, *Eine Brandkatastrophe und ihre späten Folgen. Die barocken Sanierungsarbeiten am Bamberger Dom*. In: *Hortulus Floridus Bambergensis. Studien zur fränkischen Kunst- und Kulturgeschichte*. Renate Baumgär-

tel-Fleischmann zum 4. Mai 2004, hrsg. von Werner Taegert, Petersberg 2004, S. 43-62.

7 Otto-Friedrich-Universität Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Hochbaumat Bamberg, unter Leitung von Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling und Prof. Dr. Rainer Drewello, Leitende Mitarbeiter Jürgen Giese M. A. und Dipl.-Ing. (FH) Nils Wetter M. A., großzügig gefördert durch die Oberfrankenstiftung 2010-2013. Mitarbeiter der vorbereitenden Kampagne 2007 waren Christine Engler, Jan Fuhrmann, Johanna Mähner, Nina Marschler, Bettina Rheingans, Christian Schalk und Christian Schmidt. Verwendet wurde der Scanner Leica HDS 3000.

8 Winterfeld: Dom II, 1979, S. 65, 115, 141, 151, 160, Abb. 398, 407.

9 Winterfeld: Dom II, 1979.

10 Winterfeld: Dom II, 1979, S. 16, Anm. 69.

11 Vgl. die Darstellungen bei Fitchen, der auf deutlich systematischere, aber weniger praxistaugliche Lösungen abhebt.

12 Vgl. die abweichenden Annahmen bei Conrad 2009, Abb. S. 234 oder auch Fitchen.

13 Vgl. Conrad, S. 85 ff.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Breitling 2006.

Abb. 2 Breitling 2007.

Abb. 3 Stefan Breitling, Christian Schalk, Uni Bamberg 2007.

Abb. 4 Christian Schalk, Jan Fuhrmann, Uni Bamberg 2007.

Abb. 5 Schalk, Fuhrmann, Scharf, Wittek, Rehm, Uni Bamberg 2008.

Abb. 6 Christian Schalk, Uni Bamberg 2007 / Breitling 2012.

Abb. 7 Bamberger Dom, Mittelschiff, 2. Joch von Osten. Gurtbögen 2 und 3. Christian Schalk, Uni Bamberg 2007.

Abb. 8 Nils Wetter, Greta Kröck 2012.

Abb. 9 Jan Fuhrmann, Uni Bamberg 2007.

Abb. 10 Christian Schalk 2007.

Abb. 11 Stefan Breitling, Christian Schalk, Uni Bamberg 2008.

Abb. 12 Modell: Uni Bamberg 2007. Foto: Breitling 2008.

Abb. 13 Studenten der Otto-Friedrich-Universität Bamberg unter Leitung von Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling 2008.

Abb. 14 Breitling 2008.

Dethard von Winterfeld

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes

Die Doppelchoranlage hat der Dom in Bamberg von seinem Vorgänger geerbt, der von dem inzwischen Heiligen Kaiser Heinrich II. gestiftet und gegründet worden war. Mit der Wiederholung wollte man einerseits die Tradition wahren und das Urbild wiederherstellen, und andererseits die liturgische Ordnung beibehalten. So verwundert es nicht, dass der um 1200 entstandene Ordo heute nicht mehr erkennen lässt, ob er für den alten, oder den neuen Dom aufgeschrieben wurde. Man verhielt sich damit anders als die Neuerer bei dem nur wenig jüngeren neuen Dom in Magdeburg, oder ein halbes Jahrhundert später beim Kölner Dom. In beiden Fällen wurde aus dem Doppelchor ein Chorungang mit Kapellenkranz. In Bamberg war der Ostchor, der dem Heiligen Georg geweiht ist, dem Domkapitel zugeordnet, während der Westchor mit dem Hauptpatron Petrus vorwiegend dem Bischof zugerechnet wurde. Unter diesem Aspekt erscheint es bemerkenswert, dass in der ersten Planung der Ostchor die doppelte Länge des Westchors einnehmen und letzterer noch ohne Türme ausgeführt werden sollte. Die Basen des südwestlichen Vierungspfeilers lassen klar erkennen, dass man eine ebenerdige Vierung vorsah. Durch Hinzufügen der Westtürme im Laufe späterer Planungen, das Anheben des Vierungsniveaus und die Ausgrenzung durch seitliche Chorschranken, wurde der Westchor ebenbürtig.

In der älteren Forschung wurde zumeist die Gegensätzlichkeit der beiden Chöre hervorgehoben: dem eher altertümlich spätromanisch wirkenden Ostchor wurde der modernere, schon frühgotisch inspirierte Westchor gegenübergestellt. Dabei übersah man die offenkundigen Bemühungen, beide Chöre einander anzugleichen. Der Wechsel vom Rund zum Polygon bei der Ostapsis ist baugeschichtlich einem Planwechsel zuzuordnen, während man bei der Westapsis im Äußeren diesen Wechsel von vornherein vorsah. Bei der vom zisterziensischen Ebrach geprägten Steinmetzgruppe, die die Westteile ausführte, hätte man am Außenbau die charakteristischen mächtigen Strebepfeiler erwarten können, die allerdings einen äußersten Kontrast zu den bereits ausgeführten Teilen des Domes bedeutet hätten. Also verzichtete man auf sie und bediente sich statt ihrer der klassischen Gliederung durch Lisenen und Rundbogenfriese.

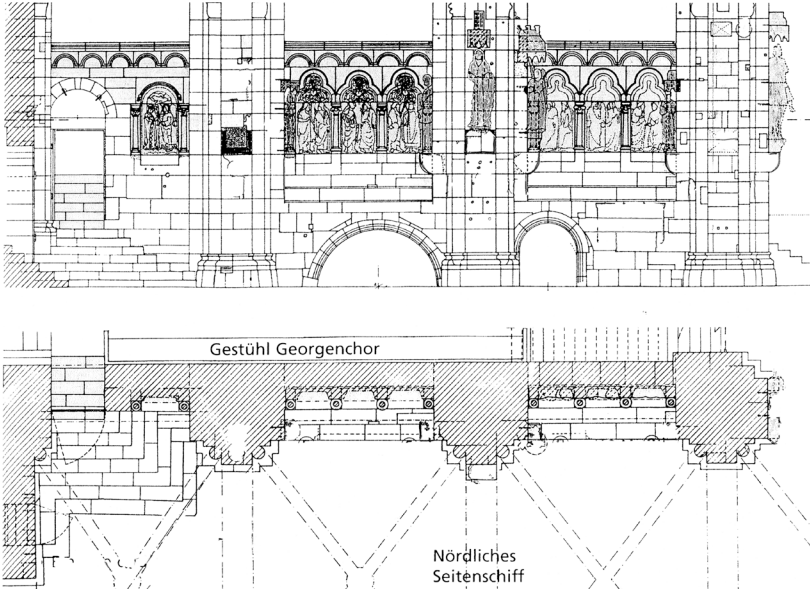


Abb.1: Bamberger Dom, nördliche Chorschranken, Auf- und Grundriss.



Abb. 2: Bamberger Dom, Ansicht von Norden.

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes

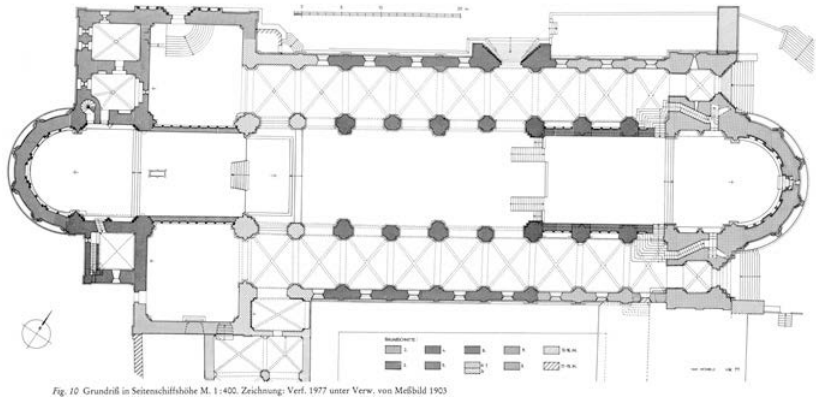


Abb.3: Bamberger Dom, Grundriss.



Abb.4: Bamberger Dom, Ostchor, südliches Seitenschiff mit Chorschranken.



Abb.5: Bamberger Dom, Ostchor, südliche Chorschranken von Osten.



Abb.6: Bamberger Dom, Westchor, südliche Chorschranken.

Außer der Apsis und den beiden Türmen verrät am Außenbau nichts die Existenz des Ostchors bzw. seine Ausdehnung (Abb. 2). Dies mag zunächst überraschen und singulär wirken, jedoch ist dies bei zahlreichen Mönchs- und Stiftskirchen, insbesondere der Zisterzienser, in ähnlicher Weise zu finden. Bei größeren Konventen ist der liturgische bzw. Psallierchor in das Langhaus hineingezogen, so dass die Mittelschiffsarkaden in diesem Bereich durch Schranken und Chorgestühl geschlossen sind. Auch in diesen Fällen ist die Grenze im Äußeren nicht wahrzunehmen. In Bamberg ist der Westchor „normal“ angelegt. Auch ohne eine westliche Krypta ist das Niveau in der Vierung erhöht und die Chorschranken mit den üblichen Blendarkaden und Kleeblattbögen grenzen den Raum gegen die beiden Querarme ab. Ungewöhnlich ist lediglich, dass es keine seitlichen Zugänge von den Querarmen zum Chor gibt, wie dies sonst in vielen Fällen anzutreffen ist. Der Sockel mit seinen großen Blendnischen (Abb. 6), der ebenso wie die Schranken nachträglich zwischen den Vierungspfeilern eingefügt wurde, könnte bereits eine Antwort auf die Anlage des Ostchors sein. Die nachträgliche Einfügung der Schranken, die in Bamberg wohl auch durch die Veränderung der Konzeption bedingt ist, ist auch bei den meisten Beispielen zu beobachten, obwohl von Anfang an feststand, dass Schranken an der vorgesehenen Stelle errichtet werden sollten.

Die besondere Situation des Bamberger Ostchors ergibt sich aus der Tatsache, dass die lang gestreckte Ostkrypta drei Arkadenstellungen weit in das Mittelschiff hineinragt und in diesem Bereich ein erheblich höheres Niveau zur Folge hat. Die Seitenschiffe führen dagegen das Niveau des Langhauses, den erhöhten Chor begleitend, bis zu den Turmhallen fort. Das erhöhte Niveau und die darauf aufgesetzten Chorschranken definieren diesen Bereich des Mittelschiffs eindeutig als liturgischen Psallierchor, während ihn die Seitenschiffe als Raum der Laien begleiten und zu einem Ineinandergreifen der liturgisch unterschiedlichen Räume führen (Abb. 3). Dies ist offensichtlich das Ergebnis der Wiederholung der Disposition des Vorgängerbaus. Dort hatte Bischof Otto die ursprünglich kleine Ostkrypta in das Mittelschiff hinein verlängert, wohl nicht wegen der Krypta, sondern um das Niveau des Psallierchors der Kleriker anzuheben (exaltare), wie es in seiner Vita heißt.

Als Konsequenz dieser Disposition stehen die letzten drei Pfeiler ganz oder teilweise auf dem durch die Krypta bedingten Sockel, der unter-

schiedlich große Öffnungen für die Belichtung und seitliche Treppenzugänge der Krypta aufweist. Da die Gewölbevorlagen der Pfeiler als einziges auf das Niveau des Langhauses hinabgeführt sind, ergeben sich wegen der unterschiedlichen Jochfolge von Oberkirche und Krypta leichte Überschneidungen bei den Treppenzugängen, obwohl alle planeinheitlich zusammengehören (Abb. 4,5).

Die Pfeiler sind kräftig dimensioniert und springen zum Chor hin deutlich gegenüber der Arkadenstirn vor. Auf diesem Vorsprung ist genügend Platz für die Gewölbevorlagen des Chores. Die Schrankenmauer, die den Chor von den Seitenschiffen in den ersten drei Jochen trennt, verläuft bündig mit den vortretenden Pfeilerstirnen, weil hier das Gestühl aufgestellt werden sollte. Wir wissen allerdings nicht wie dieses gestaltet war und ob es bereits über ein hölzernes Dorsale verfügte. Wie üblich weisen nur die Außenseiten der Schranken eine Gliederung auf, die auf der Höhe des Chorfußbodens ansetzt. Da man die Schrankenmauer nicht so stark anlegen wollte, sondern zusammen mit ihrer Gliederung etwa nur halb so stark wie die Pfeiler, entstehen zwischen den Pfeilern tiefe rechteckige Nischen, deren Rückwände die berühmten Reliefs tragen. Die Gliederung ist abgesehen von abweichenden Details auf der Nord- wie auf der Südseite gleich. Zwei Joche enthalten jeweils drei Arkaden, während im ersten Joch der seitliche Aufgang zum Chor noch Platz für eine Einzelarkade lässt. Damit die Sicht auf die Schranken nicht von dem weit vorspringenden Kryptensockel überschritten wird, ist dieser mit zwei abgeschrägten Quaderschichten bis zum Fuß der Arkaturen zurückgenommen.

Über den Blendarkaden verläuft ein Rundbogenfries, dessen Abmessungen genau auf die Arkadenspannweite berechnet sind, was vor allem für das etwas kürzere östliche Joch gilt. Unter dem profilierten Abschlussgesims verläuft auf der Südseite ein Sägefries. Auf diesen wurde auf der Nordseite verzichtet, weil dort statt der rundbogigen Blendarkaden höhere Kleeblattbögen verwendet wurden. Anhand des Steinschnitts lässt sich zeigen, dass die Schranken zusammen mit den Pfeilern versetzt wurden. Dies gilt auch für die Anschlüsse und Ecksäulen auf der Nordseite, wo die mittleren Säulchen nicht nur Tellerbasen, sondern auch deutlich jüngere Kelchkapitelle aufweisen. So muss man davon ausgehen, dass dort die Schrankenmauern soweit als möglich ausgeführt wurden, aber die Reliefs erst später eingefügt wurden. Vermutlich ist das der Grund für

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes



Abb. 7: Bamberger Dom, Ostchor, Pfeiler der Südseite.



Abb.8: Bamberger Dom, Ostchor, Pfeiler der Nordseite.



Abb.9: Bamberger Dom, Ostchor, Nordseitenschiff.

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes



Abb.10: Bamberger Dom, Ostchor, südliche Chorschranke.



Abb.11: Bamberger Dom, Ostchor, nördliche Chorschranke.

die abweichende Form der Bögen, die eine auffällige Ähnlichkeit mit den Westchorschranken besitzen.

Die Arkaturen rahmen paarweise angeordnete Relieffiguren: auf der Südseite die zwölf Apostel, auf der Nordseite zwölf Propheten. Die beiden Einzelreliefs zeigen im Süden den Michaelskampf mit dem Drachen und im Norden die Verkündigung an Maria. Die stilistische Entwicklung in den ältesten Reliefs der Südwestreihe, über die Südostreihe bis zu den tief hinterschnittenen Relieffiguren der Nordseite ist schon immer gesehen worden und eignet sich als Lehrbeispiel für eine stilistische Entwicklung während der Ausführung (Abb. 10, 11).

Unabhängig von der Gestaltung der Reliefs ist schon immer kritisch bemerkt worden, dass die mächtigen Pfeiler zwischen den beiden Dreier-Reihen – es ist jeweils der zweite von Osten – den Zusammenhang der Schranken empfindlich stören, nicht nur weil sie die Reihen voneinander trennen, sondern weil sie so weit vorspringen. Dies gilt zwar auch für die Pfeiler am Anfang und am Ende der Schranken, aber bei den mittleren Pfeilern ist dies besonders störend. Hinzukommt, dass Apostel und Propheten zwar paarweise angeordnet sind, aber keineswegs frontal. Bei allen Figuren weist die Fußstellung und die diagonale Anordnung der Körper auf eine Bewegung zum Mittelpfeiler hin, wobei das Zweiergespräch, die Disputatio, beibehalten und durch Wendung der Köpfe verdeutlicht wurde. Auf der Nordseite sind die zum Teil dialektischen Bewegungsmotive noch ausgeprägter, so dass manche Figur dem Betrachter den Rücken zukehrt. Die Bewegung, die fast eine Prozession darstellt, kommt von beiden Richtungen am Mittelpfeiler zum Stehen. Ein Ziel gibt es nicht, abgesehen davon, dass auf beiden Seiten ikonographisch eine Mittelfigur fehlt. Das ist natürlich längst gesehen und immer wieder hervorgehoben worden. Es hat daher nicht an Versuchen gefehlt, eine andere Aufstellung zu rekonstruieren, z. B. als zwei geschlossene Reihen an der Stelle der Westchorschranken – natürlich mit einer vermuteten Mittelfigur, Christus bei den Aposteln und Maria bei den Propheten. Der bautechnische Befund widerlegt das eindeutig. Die Schranken sind erkennbar für diesen Platz bestimmt und mit den Pfeilern zugleich versetzt worden. Auf der Rückseite der westlichen Reihe kann man sogar die Fortsetzung einer Abschnittsfuge, die auch sonst im Bau vorhanden ist, erahnen.

Zu diesem Problem gehören auch große Konsolen an den Gewölbevorlagen der Pfeiler und in den Leibungen, die auf der Nordseite vermutlich

seit dem Mittelalter die Figuren der jüngeren Werkstatt tragen. Auf der Südseite dagegen blieben sie weitgehend unbenutzt, bis man 1936 die Synagoge vom Fürstenportal und den Abraham darauf abstellte und für die Ecclesia am dritten Pfeiler eine neue Konsole einfügte. Diese Konsolen sind ungegliedert und besitzen als rechtwinklige Blöcke nur an der vorderen unteren Kante eine viertelkreisförmige Abrundung. Dieser Konsolentyp wird nicht nur in Bamberg, sondern auch sonst, als technische Vorbereitung für ein Balkenaufleger verwendet. Dies gilt z. B. für die Holzdecken in den Türmen oder für einen Streichbalken zur Auflage des Pultdaches der Seitenschiffe, aber er ist in Bamberg auch im Innenraum anzutreffen. So auch im südöstlichen Winkel des Südseitenschiffs, wo wegen der Tür zum Kapitelhaus auf eine Eckvorlage verzichtet werden musste und stattdessen eine, wenn auch statisch überdimensionierte, Konsole mit profilierten Begleitern Ersatz schaffen konnte. Auf der Westseite des nordöstlichen Vierungspfeilers dient eine solche Konsole neben dem Kapitell zur Verbreiterung des Auflagers für die Rippe, die hier ursprünglich nicht vorgesehen war. Man scheute sich also nicht, ein derart ungegliedertes Architekturelement direkt neben einem Kapitell in gleicher Funktion zu verwenden.

Die Konsolen im Bereich der Ostchorschranken sind zugleich mit den Pfeilern und aus deren Material versetzt worden. Sie weisen die gleiche zahngelächte Oberflächenbearbeitung auf und sind pressfugig eingebunden, so dass ein nachträglicher Versatz ausgeschlossen erscheint. Ihre Anzahl und ihr Zustand entsprechen nicht mehr ganz dem Original. Am besten erhalten sind sie an den zweiten Pfeilern von Osten, den sog. „Mittelpfeilern“ (Abb. 7, 8). Hier finden sich jeweils drei Konsolen in gleicher Anordnung. Die jeweils größte und breiteste befindet sich auf der Stirnseite der Pfeilervorlage für den Gurtbogen, eine Schicht über den beiden seitlichen Konsolen in der Flanke der Pfeiler, jedoch bündig mit der Kante, fluchtend mit der Pfeilerstirn. Diese Konsolen sind deutlich flacher und beziehen sich insofern auf die Reliefs, als die Oberseite mit der Standlinie der Relieffiguren übereinstimmt. Diese stimmt nicht mit dem unteren Rahmenprofil der Reliefs überein, sondern zeichnet sich etwas erhöht darüber über die Rahmen ausgreifend als Wellenlinie ab. Auf der Südseite sind die seitlichen Konsolen flacher als auf der Nordseite, weil dort die blockartige Postamente unter den Säulchen der Arkaden direkt auf der Schräge des Kryptensockels aufsetzen, während auf der

Nordseite unter den Postamenten ein glatter Streifen verläuft, so dass die Reliefs um dieses Maß höher angeordnet sind und die Kleeblattbögen der Arkaden bis unmittelbar an die Lagerfugen unter dem Rundbogenfries heranreichen. Die seitlichen Konsolen sind somit deutlich höher als auf der Südseite, da sie auf die Schranken Bezug nehmen. Die südliche Mittelkonsole wurde bei der Aufstellung der Synagoge seitlich abgearbeitet. Wie Fotos belegen hatte sie ursprünglich wie auf der Nordseite die durch die Gurtbogenvorlage vorgegebene Breite.

Der erste Pfeiler von Osten auf der Südseite besitzt nur eine Konsole auf der Stirnseite der Gurtbogenvorlage mit den gleichen Abmessungen wie der Nachbarpfeiler, die 1936 ebenfalls seitlich abgearbeitet wurde. Bei dem ersten Pfeiler auf der Nordseite ist der entsprechende Befund verwischt. Dort hatte man eine etwas schmalere Konsole im Zusammenhang mit der Orgelempore in den Pfeiler eingesetzt, die nach Beseitigung derselben ebenfalls abgearbeitet wurde. Um diese Konsolenspur herum ist die Oberfläche abgespitzt, weil dort mit großer Wahrscheinlichkeit eine große Konsole in der Breite der Vorlage und in gleicher Höhe wie an den Mittelpfeilern angebracht worden war. Die ersten Freipfeiler von Osten hatten also ursprünglich nur eine Mittelkonsole und keine Konsolen in den Flanken.

Geht man von einer Symmetrie dieses Konzeptes aus, dann müsste man an dem dritten Pfeiler auch eine hoch gesetzte Mittelkonsole erwarten. Auf der Südseite befindet sich an dieser Stelle eine ebenfalls 1936 angebrachte neue Konsole, die die geborgene Figur der Ecclesia vom Fürstenportal trägt (Abb. 4). Auf der Nordseite ist an dieser Stelle die Gurtbogenvorlage des Pfeilers vollständig erneuert, so dass keine Aussagen mehr möglich sind (Abb. 12).

Dieses dritte Pfeilerpaar hat einen besonderen Stellenwert in der Baugeschichte, weil sich hier etwa in drei Meter Höhe ein Wechsel von Bearbeitungswerkzeug und Steinmaterial vollzieht. Der nördliche Pfeiler trägt den Reiter und der südliche weist zwei heute unbenutzte Konsolen des 19. Jahrhunderts auf, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts das herausgelöste Verkündigungsrelief der Nordschranken trugen, das wieder seinen originalen Platz eingenommen hat. Statt des grauweißen zahngefächten Materials, das die Gliederungen und die Pfeiler im Ostchor prägt, wurde nun graubraunes Material verwendet, das mit der Glattoberfläche bearbeitet wurde. Trotz der Zerstörungen durch spätere Reparaturen

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes

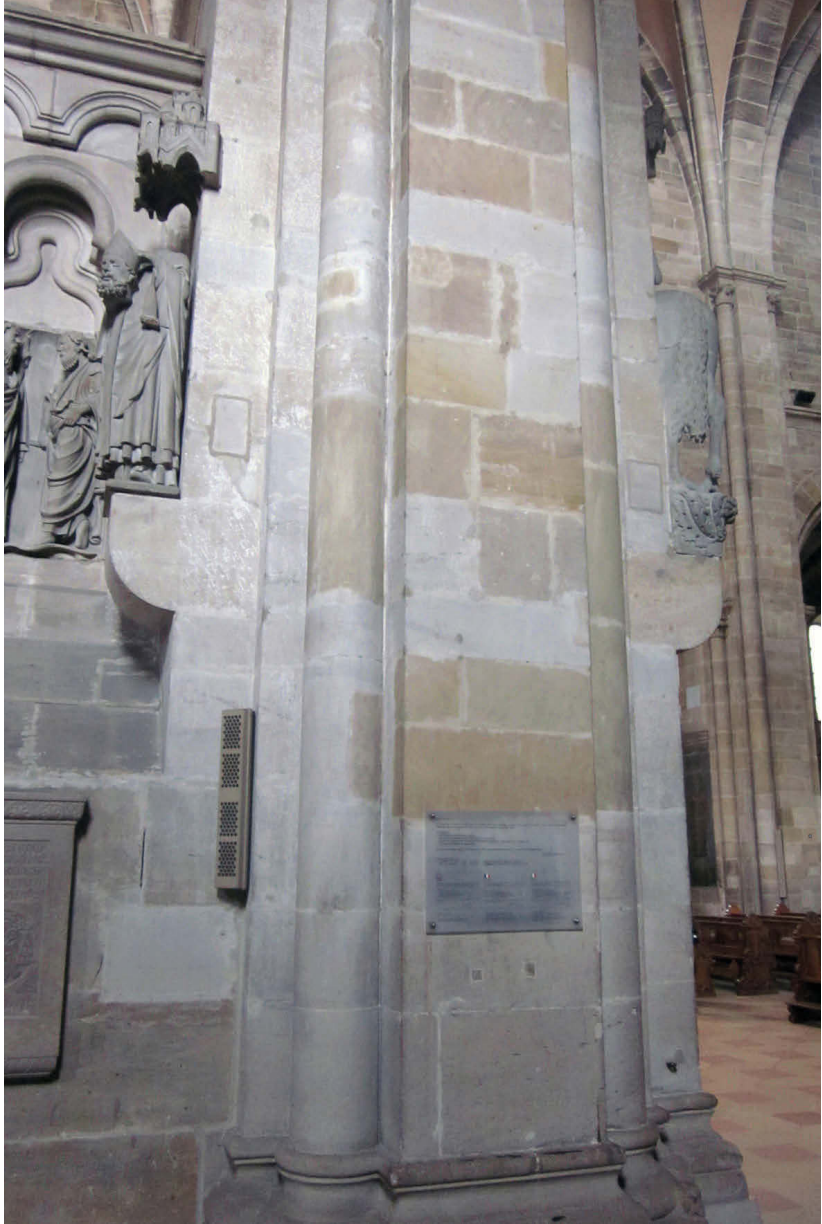


Abb. 12: Bamberger Dom, westlicher Abschlusspfeiler des Ostchores.

lässt sich das an den beiden Pfeilern rundum verfolgen. Diese horizontale Naht entspricht etwa dem ursprünglichen Niveau des Ostchors und belegt, dass an dieser Stelle erst weitergebaut wurde, als der Ostchor weiter fortgeschritten war. Die entsprechende Abschnittsgrenze ist außen wie innen im Joch vor dem Fürstenportal gut zu verfolgen und entsprechend im dritten und vierten Seitenschiffsjoch auf der Südseite. Der Sachverhalt ist darüber hinaus noch ein wenig komplizierter, weil die Süd- und die Nordseite in der Höhenlage dieser Horizontalfuge differieren. Der nördliche Pfeiler war um eine Schicht hinter seinem südlichen Pendant zurückgeblieben.

Als man die Arbeiten an den beiden Pfeilern fortsetzte, kam es zu einer Veränderung des Programms. Die dritten Freipfeiler, die zugleich den Abschluss der Krypta und der Chorbögen bilden, erhielten nunmehr in der Leibung, bündig mit der Kante des Pfeilers, ebenfalls Konsolen, und zwar auf der Ost- wie auf der Westseite, wie dies bei den Mittelpfeilern der Fall ist. Ob es außerdem Konsolen in der Mitte an der Gurtbogenvorlage gab, lässt sich nicht mehr überprüfen. Bei dem nördlichen Pfeiler sind diese Konsolen des erweiterten Programms unmittelbar über der Baufuge genau in gleicher Höhenlage wie die seitlichen Konsolen beim Mittelpfeiler angebracht (Abb. 11). Bei dem südlichen Pfeiler wurde die Konsole des erweiterten Programms ebenfalls in der ersten Schicht über der Baufuge versetzt. Daher sitzt sie dort eine Schicht höher und korrespondiert nicht mit dem Mittelpfeiler (Abb. 10). Aus diesem Umstand darf man schließen, dass es sich insgesamt um eine Erweiterung bzw. Veränderung des Programms handelt, weil die Konsole sonst auf der Südseite schon in der Schicht darunter hätte versetzt werden müssen. Selbstverständlich sind die neuen Werkstücke aus graubraunem Material und glatt geflächt. Auf der Westseite des südlichen Chorpfeilers befinden sich wie bereits besprochen die beiden Konsolen des 19. Jahrhunderts, so dass dort die Spuren verwischt sind. Bei einem Exemplar der Arnold'schen Innenansichten des 17. Jahrhunderts erscheinen auf der Südseite ein Baldachin und eine Konsole ohne Figur. Vermutlich handelt es sich dabei jedoch um die Übertragung des Befundes von einer anderen Stelle. Ob die Erweiterung des Programms mit der Erkenntnis zu tun hat, dass man auf der Westseite einen Anschluss für ein wie auch immer gestaltetes Programm einer Lettnerschanke herstellen musste, ist nicht zu ermitteln.

Schon seit längerer Zeit haben sich verschiedene Autoren mit den Konsolen beschäftigt. Dass sie zum ursprünglichen Bestand gehören, hat sich in der jüngeren Forschung durchgesetzt – ohne, dass ein Einvernehmen über ihre Zweckbestimmung erzielt werden konnte. Auf diesem Gebiet geht es mehr um Überzeugungen als um belegbare Befunde. Die auf der Nordseite aufgestellten Figuren der jüngeren Werkstatt offenbaren den Gegensatz zwischen den Figuren und den ungegliederten Konsolen. In diesem Gegensatz, der rein ästhetisch begründet ist, wurzelt die Abneigung der Forschung, den jetzigen Zustand als beabsichtigte Lösung zu akzeptieren. So erklärt man die Konsolen als Teil einer interimistischen hölzernen Konstruktion, die durch den Bau bedingt gewesen sei. Schließlich sind es ähnliche Konsolen, die im Dom zu Halberstadt unter den Hochschiff-Fenstern ein Notdach getragen haben, das für die Benutzbarkeit des Raumes sorgte und zugleich die Fortsetzung des Baus ermöglichte. Allerdings lässt sich kaum eine Konstruktion denken, die ähnliche Schutzfunktionen zu erfüllen gehabt hätte. Der Bezug zu den Schranken ist an den beiden Mittelpfeilern so eindeutig abzulesen, dass eben nur das ästhetische Vorurteil die grundsätzliche Abneigung erklären kann.

Auch der Versuch, die Konsolen als Teil einer unfertigen Kleinarchitektur im Zusammenhang mit den Schranken zu deuten, führt hier nicht weiter. Wir kennen eigentlich alle Varianten von Kleinarchitektur, die stets etwas mit zierlichen Säulen und Blendarkaden zu tun haben, so dass eine wie auch immer gedachte Konstruktion in diesem Bereich unmöglich erscheint. Gerade die hoch gesetzte Mittelkonsole ergibt nur einen Sinn im Zusammenhang einer figürlich bildlichen Darstellung, auf die die Prozession der Relieffiguren auf beiden Seiten zielt. Man darf nicht vergessen, dass wir uns am Anfang der dreidimensionalen Skulptur im Kirchenraum befinden und sich die Regeln dafür erst allmählich entwickelten. Als man die Konsolen anbrachte, gab es offenbar noch keine Bildhauer, die in der Lage waren, gedachte Großfiguren, von denen man vermutlich bereits gehört hatte, handwerklich und künstlerisch umzusetzen. So hob man diese Aufgabe für eine spätere Zeit auf. Das Grundprinzip von an den Pfeilerstirnen aufgestellten Figuren mit zwei Begleitern auf den niedrigeren Flankenkonsolen der Mittelpfeiler, die den Kontakt zu den Reliefs herstellten, ist doch eigentlich einleuchtend und angesichts der Befunde an den Mittelpfeilern geradezu zwingend. Die Überschneidung mit den Reliefs der Schranken nahm man in Kauf, wie bei der Tumba

des Papstgrabes und den dort geplanten Säulchen. Ob man daran dachte, die Konsolen als Bossen anzusehen, die entweder mit Profilen oder mit Bauornament dekoriert werden sollten, ist wiederum durch unser ästhetisches Empfinden angeregte Überlegung. Die undekorierte Konsole unter dem Reiter warnt vor derartigen Überlegungen und Forderungen.

Es wird nicht viel Zeit vergangen sein, bis sich die Bildhauer der jüngeren Werkstatt mit dem offenen Problem auseinandersetzten. Am Fürstenportal waren beide Gruppen tätig, wie auch immer man die Anteile einschätzt. Es ist sogar denkbar, dass die Schrankenreliefs der Nordreihe noch nicht vollendet waren, als die jüngere Gruppe tätig wurde.

Fast genauso häufig wie die Versuche, für den Reiter einen Namen zu finden, sind diejenigen, die sich mit Standortfragen auseinanderzusetzen versuchten. Soweit man Befunde geltend machen kann, scheint es jedoch so, dass der Reiter an seinem ursprünglichen Ort steht, für den er auch geschaffen wurde. Sein leicht gewendeter Kopf war die einzige Möglichkeit, auf den Standort zu reagieren. Wie hätte das Bildwerk wohl ausgesehen, wenn der Reiter parallel zur Rückwand geradeaus geblickt hätte? Wenn man die verschiedenen Möglichkeiten durchspielt, gelangt man schnell zu dem Schluss, dass es nur so und nicht anders ging, unabhängig von dem Standort des Kaisergrabes. Das Einzige was stört ist die linke Konsole unter dem mit Pflanzen bedeckten Architrav. Sie gehört zu dem erweiterten Konsolenprogramm und wurde nur oben ein wenig abgeschrägt, um unter den Steinbalken zu passen. Der Gegensatz zu der von den Bildhauern ausgearbeiteten Blattmaske könnte nicht größer sein. Es scheint ziemlich unwahrscheinlich, dass eine weitergehende Bearbeitung der linken Konsole, die ursprünglich für einen „Fußgänger“ bestimmt war, beabsichtigt war. Alle Befunde einschließlich der großen Reliefplatten, an denen der Reiter befestigt ist, bezeugen die so intendierte Aufstellung des Monuments. Damit ergibt sich an dieser Stelle der eindeutige Beweis, dass die jüngere Werkstatt mit den unförmigen Konsolen rechnete und sie benutzen wollte.

Es gibt noch einen weiteren derartigen Fall, bei dem aber die relativ eindeutigen Indizien nicht akzeptiert, und ohne Begründung beiseitegeschoben wurden: der Dionysius. Die Figur ist kleiner als die Hauptfiguren der jüngeren Werkstatt und steht am dritten Pfeiler auf der Konsole, die das Gegenstück zu derjenigen des Reiters ist. Die Figur steht diagonal auf ihrer Plinthe und geht damit auf die topographische Situation ein.

Die Plinthe ist entsprechend an zwei Seiten profiliert, dabei nicht an der dritten, der den Schranken zugekehrten Seite. Sie passt relativ gut auf die Konsole. Abweichungen sind kein Gegenargument, weil selbst bei den Portalen der Straßburger Westfassade, die ein Hauptwerk perfekter handwerklicher Organisation ist, die Plinthen häufig nicht auf die dafür vorgesehenen Postamente passen, sondern erheblich vorstehen. Dies gilt auch für viele weitere Beispiele. Selbst der kleine Baldachin nimmt auf die Diagonalstellung der Figur Rücksicht, indem er über die Kante des Pfeilers vorkragt und mit einem Gelenkstück - wie es in der jüngeren Werkstatt üblich ist - die Verbindung mit dem Pfeiler herstellt. Es findet sich nirgends ein geeigneter Standort für die Figur.

Bis zu diesem Punkt dürften die Kenntnisse als gesichert angesehen werden. Die weiteren Überlegungen haben eher hypothetischen Charakter und sind auf wenig Gegenliebe gestoßen, was einen bei der grundsätzlichen Ablehnung der Verbindung von Figuren und Konsolen nicht verwundern darf. Als allgemein anerkannt gilt die Tatsache, dass der kleine Engel, der seitlich an dem nördlichen Mittelpfeiler aufgestellt ist, dem Dionysius zuzuordnen ist, weil er dem Märtyrer die leider weitgehend beschädigte Krone überreicht. Der Engel kann nicht vor einem Pfeiler gestanden haben, sondern immer an einem Pfeiler an seiner rechten Seite, weil sein entsprechender Flügel, der separat gearbeitet ist, im Gegensatz zu den anderen nicht hängt, sondern steil aufgerichtet ist. Das für seinen rechten Arm, der die Krone hält, eine seitliche Fläche etwas ausgearbeitet werden musste, darf nicht verwundern. Ordnet man ihn - wie es beabsichtigt war - dem Dionysius zu, dann kommt für ihn als Standort nur die Gurtbogenvorlage des dritten Pfeilers in Frage mit einer seitlichen Drehung um 90 Grad gegenüber der heutigen Aufstellung. Dann ergibt sich eine Gruppe über den Gewölbedienst hinweg, die mit einer gemeinsamen Achse von etwa 45 Grad auf den Betrachter im Raum bezogen ist. Man könnte sich vorstellen, dass die leicht gekehlte Vierkantkonsole, die heute den Engel auf die Höhe der Maria anhebt, als Ergänzung des Konsolen-Programms für den benachbarten Pfeiler bestimmt war, weil die Verteilung der Konsolen nach dem veränderten Plan hier keine Mittelkonsole mehr vorsah. Der große Baldachin mit dem Kirchenmodell, dessen unterer Teil übrigens eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts nach Befund ist, gehört sicher nicht zu dem Engel, sondern ist eher der „Elisabeth“ zuzuordnen. Der Baldachin über der Liegefigur des Papstgrabes dürfte



Abb. 13: Bamberger Dom, Konsolen unter dem Reiter.

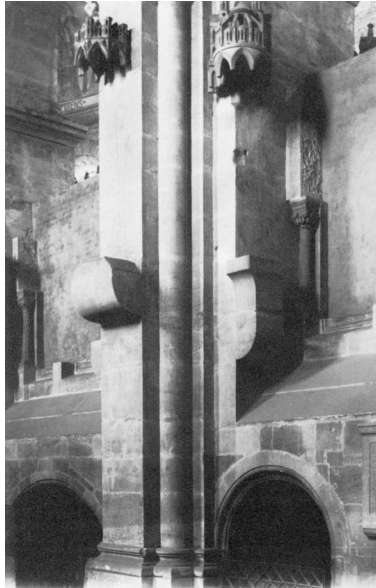


Abb. 14: Bamberger Dom, Ostchor, nördliche Chorschranke ohne Figuren.

Über die beiden Chöre des Bamberger Domes

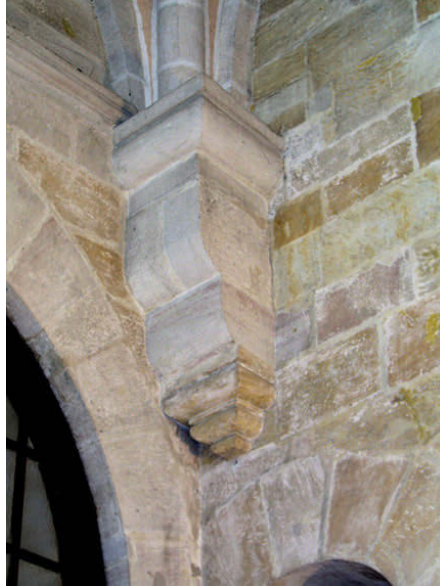


Abb. 15: Bamberger Dom, südliches Seitenschiff, Südost-Ecke mit Konsole.

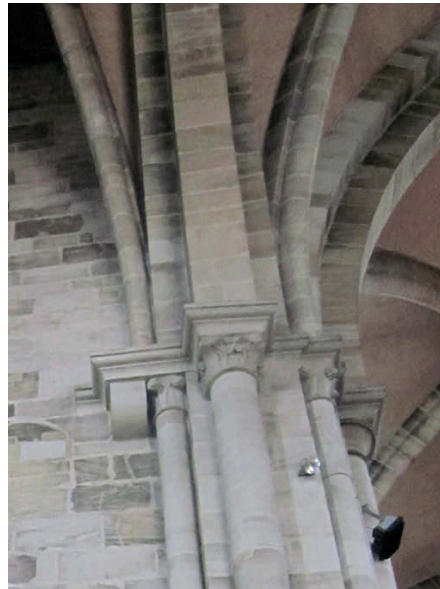


Abb. 16: Bamberger Dom, südwestlicher Vierungspfeiler.

kaum für diese bestimmt gewesen sein. Dieser Baldachin ist vergleichsweise eher niedrig, aber breit angelegt, so dass er gut zu dem Baldachin über dem Dionysius passt und in seiner Breite gut die um 90 Grad gedrehte Engelsfigur bekrönen könnte. Auch wenn Engel und Baldachin vermutlich niemals ihren beabsichtigten Standort eingenommen haben, ist es für den unvoreingenommenen Betrachter kaum erklärbar, dass diese sichtbaren und nachprüfbaren Zusammenhänge grundsätzlich abgelehnt werden.

Das gilt auch für den Standort der Maria, deren Plinthe für die breite Konsole viel zu klein ist. 1936 hat man an dem Südpfeiler gegenüber für die Synagoge das Problem durch seitlich Reduzierung der großen Konsole gelöst. Auf der Nordseite hingegen hat man bereits zur Bauzeit, wie bei dem Reiter auch, die oberen Kanten der Konsole abgeschrägt und somit passend gemacht. Das Verfahren ist hier wie dort das gleiche. Der mächtige Baldachin, der in den Pfeiler eingelassen ist, kann daher nicht an beliebige denkbare Standorte versetzt werden. Dass die Maria im Laufe der Zeit ihren Standort gewechselt hat, ist kein Argument dagegen, ihre heutige Aufstellung, die ja auch ikonographisch mit dem Propheten harmoniert, zu akzeptieren. Wenn man an einen Zusammenhang mit der „Elisabeth“ jenseits dieser engen ikonographischen Deutung glaubt, läge nichts näher, als ihr die Konsole am ersten Pfeiler zuzuweisen. Diese wurde abgeschlagen, um an gleicher Stelle die Konsole für die Orgelempore aufzunehmen, die ihrerseits wieder entfernt worden ist. Die Kopfwendung wäre dann auf Maria bezogen und durchaus verständlich. Allerdings hat sie vermutlich diesen Standort niemals eingenommen, weil der Versatz, vor allem der Baldachine, nicht mehr von der Bildhauerwerkstatt vorgenommen wurde.

Auffällig bleibt die Tatsache, dass nur der Ostchor mit plastischen Bildwerken ausgestattet wurde. Außer dem Papstgrab gab es für den bischöflichen Hauptchor nur gemalte Chorschränken. Dass die Skulpturen der jüngeren Werkstatt nur auf der Nordseite aufgestellt wurden, hat vielleicht mit den Portalen zu tun. Das südliche, die Adamspforte, hatte sekundär große Gewandfiguren erhalten. Das war auf der Nordseite bei der Gnadenpforte technisch nicht möglich. Insofern verlegte man vielleicht die Skulpturenausstattung in das Innere an die Pfeiler. Da vorhersehbar ist, dass die Forschung das hier Vorgetragene nicht akzeptieren und sich das

Karussell der Meinungen und Vorschläge weiter drehen wird, sei es erlaubt, das Wichtigste zusammenzufassen:

1. Die Chorschranken sind zusammen mit den Pfeilern errichtet worden. Die Nordseite wurde vorbereitet, aber die Reliefs und die mittleren Säulchen wurden später versetzt. Ikonographisch wie ästhetisch bedürfen sie einer Hauptfigur an den mittleren Pfeilern.
2. Die Konsolen – sofern sie mittelalterlich sind – wurden ebenfalls zusammen mit den Pfeilern versetzt. Die in den Flanken angeordneten beziehen sich mit ihren Standflächen eindeutig auf die wellenförmigen Standlinien der Reliefs, während die stirnseitigen um eine Schicht erhöht sind. Für eine interimistische Holzkonstruktion oder eine kleinteilige Zierarchitektur gibt es keinen Grund und keine vernünftige formale Lösung, so dass die Konsolen von Anfang an für Figuren bestimmt waren.
3. Während der Ausführung wurde das Projekt verändert, indem der dritte Pfeiler auch in den Leibungen Konsolen erhielt. Auf der Südseite wurde dieser Wechsel eine Schicht höher ausgeführt, weil der Pfeiler um eine Schicht weiter gediehen war. Deswegen sitzt dort die Konsole nicht auf Höhe der Standlinien bzw. ihres Pendants gegenüber.
4. Der Reiter ist als Relief für den jetzigen Aufstellungsort bestimmt. Seine Sockelkonstruktion benutzt die entsprechende Konsole aus dem Erweiterungsprogramm ohne diese umzuarbeiten oder formal zu gestalten.
5. Auch wenn es kein erkennbares ikonographisches Programm gibt, so ist doch klar, dass die jüngere Werkstatt genau wie beim Fürstenportal ein älteres Konzept ausführt, das gewissermaßen offen geblieben war. In diesem Sinne steht der Dionysius sicher an seinem endgültigen, für ihn konzipierten Platz, so dass für den Engel nur die mittlere Gurtbogenvorlage am gleichen Pfeiler bleibt.
6. Es ist kein Grund erkennbar, dass die Maria und ihr zugehöriger Baldachin nicht an dem mittleren Pfeiler stehen sollten. Für die „Elisabeth“ wäre ein Standort in gleicher Höhe am ersten Freipfeiler - ohne dass es eindeutige Gegenargumente gäbe.
7. Außer dem Reiter und dem Dionysius mit seinem Baldachin, vielleicht auch der Maria mit ihrem Baldachin, sind die Figuren nicht mehr gemäß der Planung aufgestellt worden. Die Gründe hierfür sind unbekannt.

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen: Verfasser

Dominik Jelschewski

Skulpturenforschung 3D!

Was uns moderne Scanmethoden über die gotische Bildhauertechnik verraten. Ein Blick nach Naumburg

Die Skulpturen des Bamberger Doms, dem diese Vortragsreihe¹ gewidmet ist, gehören aus Sicht der Bauforschung zu den am besten untersuchten Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts. Dennoch muss unser Wissen über die mittelalterliche Skulptiertechnik als lückenhaft gelten, ungeklärt bleiben wesentliche Fragen ihres Entstehungsprozesses. In welchem Medium gestaltete der Bildhauer seine Idee? Wie projizierte er den Entwurf in den Grundblock? Auf welche Weise kontrollierte er den Arbeitsprozess? Für die mittelalterliche Monumentalskulptur nördlich der Alpen, der die nachfolgenden Ausführungen gelten, kann in puncto Arbeitstechnik nur Weniges als gesichert gelten. Den zeitgenössischen Bildquellen zufolge, schlug man sowohl Reliefszenen als auch monumentale Einzelfiguren stets aus liegenden Werkblöcken.² Eine der frühesten Bildhauer-Darstellungen findet sich im St. Cheron Fenster der Kathedrale von Chartres (Abb. 1). Die leichte Neigung des Figurenblocks erleichterte es dem Bildhauer sein Werk aus einer simulierten Untersicht zu betrachten. Eine gleichmäßige Beurteilung aller Ansichtsseiten war hierdurch nicht gegeben.³ Diese uns heute etwas seltsam erscheinende Arbeitsweise erklärt sich aus der Architekturgebundenheit der gotischen Skulptur. Selbst die nahezu vollplastisch gestalteten Einzelfiguren dieser Epoche sind, durch ihre Aufstellung vor der Wandfläche, auf Konsolen und unter Baldachinen, stets mit der Architektur als Hintergrund verbunden. Die Ansichtigkeit reduziert sich deshalb auf einen sehr eingeschränkten Betrachtungswinkel. Vom Prinzip her bleibt die gotische Monumentalskulptur der Reliefdarstellung verbunden. Aus diesem Grund war ein radiales Umschreiten einer stehenden Figur für den Bildhauer nicht erforderlich. Wichtiger war, dass er während der Bearbeitung einen bestimmten Blickwinkel, in den meisten Fällen eine Untersicht, gegenüber seinem Bildwerk einnehmen konnte. Aus handwerklicher Sicht ergibt sich eine weitere Notwendigkeit für den liegenden Werkblock. Viele



Abb. 01: Kathedrale von Chartres, St. Cheron Fenster, Bildhauer bei der Arbeit, um 1220

der gotischen Monumentalskulpturen sind monolithisch mit einer Säule oder einem Dienst verbunden. Bereits die zu den frühesten Beispielen der Gotik zählenden Skulpturen an den Westportalen der Kathedrale von Chartres folgen diesem Schema. Säulenfiguren stehen optisch zwar auf einer Plinthe oder Konsole, diese gehört jedoch in den meisten Fällen zum selben Werkblock. Konstruktiv gesehen lasten die Figuren somit nicht auf ihrer scheinbaren Standfläche, sondern hängen an der Säule. Der gesamte Skulpturenblock lagert wiederum nur auf dem schmalen Querschnitt der Säule, der außerhalb des Schwerpunkts liegt. Dass man eine solche Figur nicht aus einem stehenden Werkstück arbeiten kann, versteht sich von selbst. Für tatsächlich „frei“ stehende Skulpturen gilt diese Einschränkung natürlich nicht. Trotzdem schlug man auch sie aus liegenden Grundblöcken, was jedoch mehr auf eine handwerkliche Traditionsbildung schließen lässt. Die Bearbeitung in nahezu horizontaler Lage resultiert somit, zum einen aus einem reliefartigen Bildverständnis, zum anderen aus der technischen Durchführbarkeit.



Abb. 02: Naumburger Dom, Ostchor, unvollendete Deësis Gruppe, nach 1250

Eine zweite, relativ gesicherte Beobachtung gilt der Bearbeitungstechnik. An vielen Beispielen zeigt sich, dass die gotischen Bildhauer in der sogenannten Blocktechnik arbeiteten.⁴ Bei diesem Verfahren wird das gesamte Werkstück in gleichmäßigen Schritten von allen Seiten her bearbeitet. Als Beispiel hierfür sei die unvollendete Deësis Gruppe aus dem Naumburger Dom gezeigt (Abb. 2). Hierbei handelt es sich zwar um ein Relief, das prinzipielle Vorgehen unterscheidet sich aber nur unwesentlich. Erst nachdem bereits die gesamte Komposition in groben Zügen bossiert war, begann man mit der abschnittsweisen Detaillierung, der in diesem Fall unvollendet blieb. Die grundlegende Gestaltung der Figur oder Szene war somit bereits nach dem ersten Arbeitsschritt in unabwandelbarer Form gegeben. Veränderungen ließen sich nur noch im Detail vornehmen. Diese Technik steht im Gegensatz zur späteren Reliefttechnik, wie man sie in der Renaissance von den Skulpturen Michelangelos her kennt.⁵ Bei diesem Vorgehen wurde die Figur von einer Seite her aus dem Grundblock „ausgegraben“, wodurch selbst größere Änderungen der Komposition noch während der Bearbeitung möglich waren.

Möchte man mehr über den eigentlichen Werkprozess erfahren, muss man für die mittelalterliche Epoche auf die Bildwerke selbst zurückgreifen. Nach wie vor gilt die Fotografie für die Zwecke der Dokumentation und Beurteilung von Skulptur als das verbreitetste und schnellste Medium. Quantifizierbare Aussagen über Blockgrößen und Geometrien lassen sich hingegen nur durch maßstäbliche Zeichnungen gewinnen. Noch vor wenigen Jahren war ein entsprechendes Aufmaß einzig durch mühevoll Einzelmessungen von Hand zu bewerkstelligen. Manfred Schuller und Maren Zerbes haben dies in beeindruckender Weise an den Bamberger Skulpturen demonstriert.⁶ Seitdem hat sich in der Erfassung komplexer Oberflächengeometrien eine technische Revolution abgespielt. Computergestützte Oberflächenscans ganzer Figuren benötigen heute nur wenige Stunden. Die Technik hat sich ausgehend von der Automobilindustrie als sogenanntes Reverse-Engineering in der Industrie etabliert. Auch die historische Bauforschung profitiert von dieser Entwicklung.⁷ Mit dem Einzug automatisierter Scanverfahren geht zudem eine grundlegende methodische Veränderung einher. Während man sich früher bereits im Vorfeld einer Messung für eine Ansicht oder eine bestimmte Schnittebene entscheiden musste, beinhaltet ein Oberflächenscan sämtliche denkbaren Ansichten und Schnitte in einem Modell. Der qualitative Mehrwert besteht jedoch nicht in der automatisierten Vermessung einzelner Schnittebenen, sondern in der Reproduktion einer dreidimensionalen Oberfläche, quasi einem virtuellen Abguss.

Mit dem Wissen um die technischen Möglichkeiten stellt sich die Frage, in wie fern deren Mehrwert für die Forschung genutzt werden kann. Hierzu verlassen wir das Umfeld des Bamberger Doms und wenden unseren Blick den Bildwerken des sogenannten Naumberger Meisters zu (Abb. 3, 4). Im Forschungsprojekt „Naumburg Kolleg“⁸ war es möglich, die berühmten Stifterfiguren des Naumberger Westchors zu scannen. Bei den zwölf Figuren aus der Mitte des 13. Jahrhunderts handelt es sich um lebensgroße Skulpturen adliger Stifter, die zusammen mit den rückwärtigen Diensten aus Kalksteinblöcken geschlagen wurden. Die Aufnahme erfolgte mittels eines sogenannten Streifenlichtscanners (Abb. 5).⁹ Das berührungslose 3D-Scan-Verfahren erreicht eine Auflösung von 3/100 mm bei einer Genauigkeit von 1/100 mm. Das Ergebnis der Messung besteht aus einer virtuellen Punktwolke mit Millionen von Messwerten. Je nach



Abb. 03: Westchor des Naumberger Doms, ca. 1243-1249

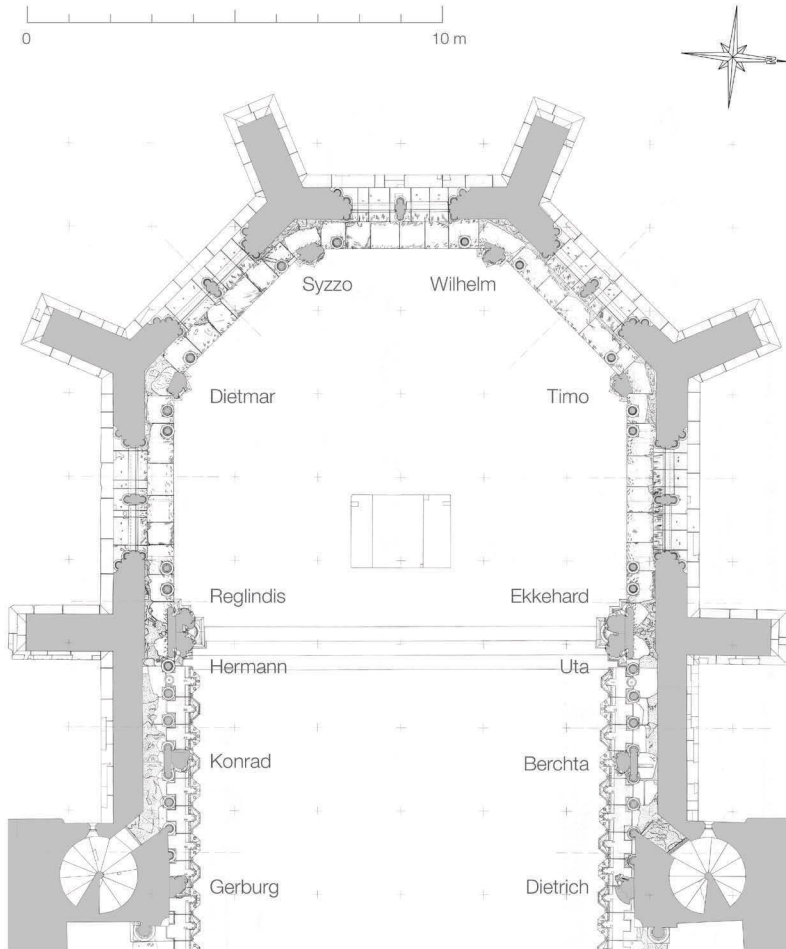


Abb. 04: Grundriss des Naumburger Westchors auf Höhe des Laufgangs



Abb. 05: Scanvorgang an der Figur Dietmar (Ausführung: Linsinger ZT GmbH)



Abb. 06: Naumburg, Figur Gerburg, Triangulation der Punktwolke

gewünschtem Detaillierungsgrad lassen sich die Messpunkte anschließend zu einem weit- oder engmaschigeren Dreiecksnetz verknüpfen. Die einzelnen Dreiecke werden abschließend durch Flächen geschlossen, wodurch eine triangulierte Nachbildung der originalen Oberfläche erreicht wird (Abb. 6).

Zu den einfachsten Ergebnissen, die sich auf diesem Weg gewinnen lassen, zählen die Größe und Geometrie des Ausgangsblocks. Diese können mit gewissem Aufwand natürlich auch aus klassischen Aufmaßen abgeleitet werden. In diesem Fall müssten mehrere Horizontalschnitte durch die am weitesten vorkragenden Körperpartien eingemessen werden. Beim 3D-Modell genügt hierzu eine einfache Aufsicht auf den Figurenblock (Abb. 7). Die kleinste Geometrie erhält man für die Naumburger Figuren, wenn man sich ein Rechteck parallel zur Frontalansicht denkt (Abb. 7, durchgehende Linie). Da die Rückseiten der Figuren zudem flach ausgeführt sind, muss eine alternative Blockgeometrie als eher unwahrscheinlich gelten. Diagonal gestellte Quader (Abb. 7, gestrichelte Linie) wären zwar bei einigen Figuren denkbar, würden allerdings in einer erheblichen Volumenzunahme resultieren. Rohblöcke standen jedoch nicht in unbegrenzten Dimensionen zur Verfügung. Die geologische Untersuchung der in Frage kommenden Steinbrüche belegt, dass Kalksteinquader in Größe der Figuren bereits eine Ausnahme darstellen.¹⁰ Solche Blöcke mussten zudem „liegend“ aus den Sedimentationsschichten gebrochen werden, weshalb es als unwahrscheinlich gilt, dass man das Volumen nicht optimal nutzte. Die Mindesthöhe der Grundblöcke schwankt zwischen 173,6–188,0 cm. Dies verwundert, da man bei einem Ensemble von Säulenfiguren mit einer einheitlichen Säulenhöhe rechnet. Die Scheitel der Naumburger Figuren überschreiten die Höhe des rückwärtigen Dienstbündels jedoch nach Belieben. Die Breite liegt zwischen 55,4–75,5 cm, die Tiefe reicht von 44,9 bis 53,6 cm. Für die Frontalansicht wurde somit trotz des Dienstbündels immer die Breitseite des Blockes gewählt. Die Figurenaufsicht verdeutlicht zudem sehr schnell, dass man schon im Entwurf der Skulpturen auf eine möglichst kompakte Komposition hin gestaltete. Diese Entwurfspraxis zahlte sich letztlich in einer sehr ökonomischen Bearbeitung aus. Im Grundriss gesehen, konnten bei allen Figuren eine oder mehrere Kanten vom Grundblock komplett abgeschlagen werden. Eine reine Fleißarbeit, die nach kor-

rektem Anreißen auch von einem Gehilfen ausgeführt werden konnte. Gerade bei den besonders bewegt erscheinenden Figuren, zum Beispiel Wilhelm, überrascht die tatsächliche Geschlossenheit der Komposition. Wenn man die komplexe Verschränkung von Ekkehards rechter Hand mit dem Schildriemen (Abb. 8) genauer betrachtet, vor allem die raffinierten Durchbrüche und Verbindungen, dann kann man sich recht gut vorstellen, wie der Bildhauer den Entwurf so lange modifizierte, bis dieser sowohl dem gewünschten Ausdruck, als auch der Kompaktheit und technischen Durchführbarkeit entsprach. Es würde nicht verwundern, wenn dem Meister zu diesem Zweck ein Mitarbeiter Modell stand. Allein auf zeichnerischem Weg dürfte eine solche Optimierung sehr schwer zu lösen sein.

Die Frage nach der Ansichtigkeit der Skulpturen kann ebenfalls noch zu den einfacheren Untersuchungen gezählt werden, wie man sie auch fotografisch durchführen kann.¹¹ Folgt man den zu Beginn angeführten Feststellungen, so müsste es auch an den Naumburger Skulpturen eine Hauptansicht geben. Zu klären wäre hierbei, ob diese an sämtlichen Figuren übereinstimmt, beispielsweise immer eine Frontalansicht bildet, voneinander abweicht oder sich gegebenenfalls sogar auf den Standpunkt des Betrachters im Chor bezieht. Bereits wenige Beispiele reichen hierbei aus, um festzustellen, dass die Frontalansicht nicht die befriedigendste Lösung bietet, was im Übrigen sämtliche Skulpturen betrifft. Der kompositorisch überzeugendste Blickwinkel ergibt sich, wenn man die Figur um 30–35 Grad aus der Frontalansicht herausdreht, wie das Beispiel der Figur Dietmar demonstrieren soll (Abb. 9). Die Wendung zu einem Betrachter, der sich vom Choreingang in Richtung Altar bewegt, ergibt sich hierbei aber nur für einen Teil der Skulpturen. Ohne Zweifel blickt die Figur Gerburg dem Eintretenden entgegen. Um die Figuren Hermann, Reglindis oder Dietmar optimal zu sehen, muss sich der Betrachter jedoch schon im Chorpolygon hinter dem Altar aufstellen. Neben der Drehung zur Seite sind die Figuren zudem auf Untersicht ausgelegt, da sie in 3 bzw. 4 m Höhe aufgestellt sind. Die Neigung der Köpfe wie auch die Schrägstellung der Füße auf den Plinthen zeugen von diesem Bestreben. Wenn man sich die Arbeit am liegenden Werkstück vor Augen hält, dann sorgt die Drehung der Hauptansicht nicht nur für eine abwechslungsreiche Figurenabfolge oder einen Raumbezug, sie bringt für den

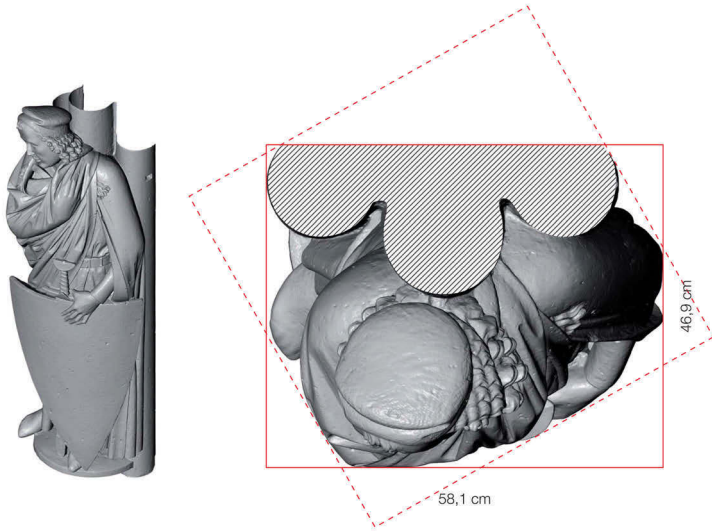


Abb. 07: Naumburg, Figur Wilhelm, Isometrie und Aufsicht, wahrscheinlicher Grundblock (durchgehende Linie) und alternative Geometrie (gestrichelte Linie)

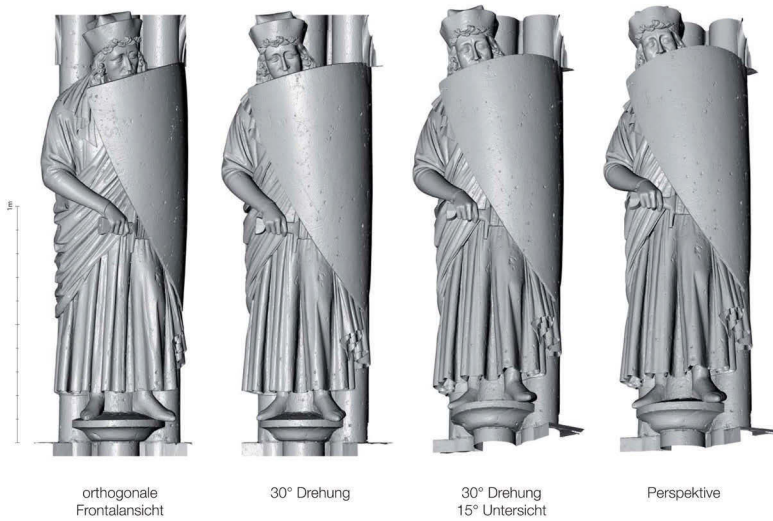


Abb. 09: Naumburg, Figur Dietmar, Ansichtigkeit und Untersicht in paralleler und perspektivischer Darstellung

Skulpturenforschung 3D!

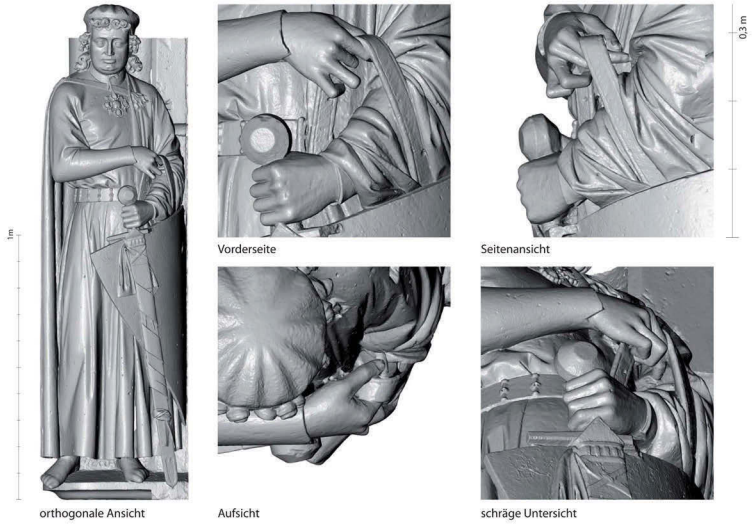


Abb. 08: Naumburg, Figur Ekkehard, komplexe und zugleich äußerst kompakte Verschränkung der rechten Hand und des Schildriemens



Abb. 10: Naumburg, Figuren Uta und Gerburg, maßstäbliche Zusammenfügung der beiden Gesichtshälften

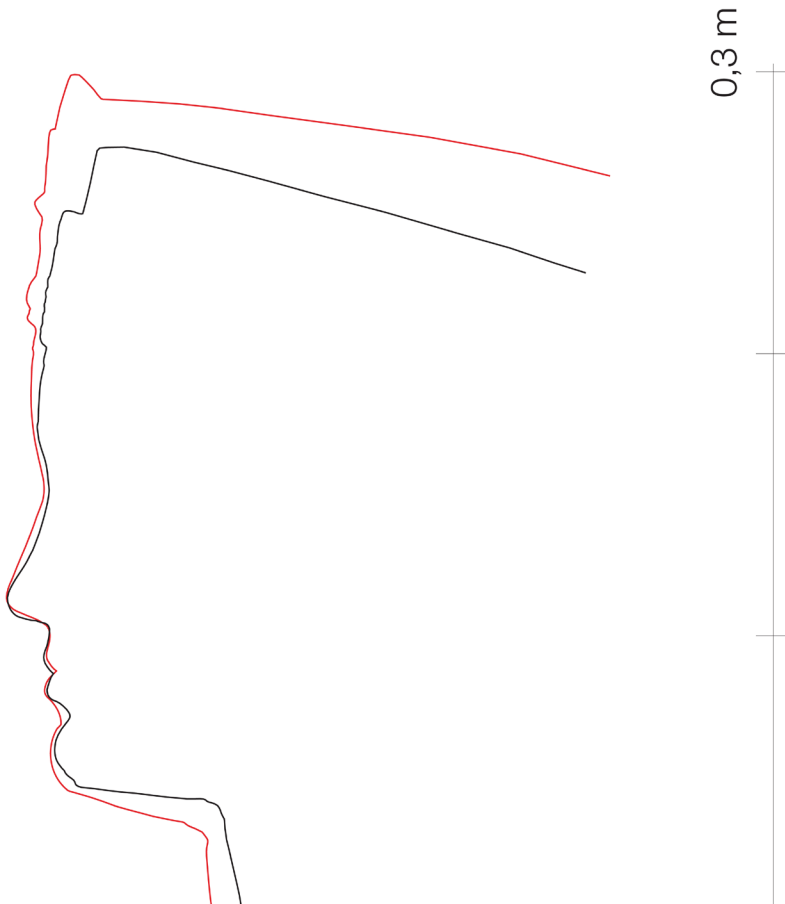


Abb. 11: Scheitelschnitt der Figuren Gerburg (schwarz) und Uta (rot) im Vergleich

Bildhauer auch ganz praktische Vorteile. Den horizontalen Werkblock kann der Bildhauer am besten von den Seiten aus angreifen. Wollte er eine Figur möglichst Frontal ausrichten, müsste er sich zur Bearbeitung weit vorbeugen oder auf die Skulptur setzen. Demnach war eine gedrehte Hauptansicht oder zumindest ein gedrehter Kopf für die stetige Kontrolle der Gesamtkomposition und der Symmetrie des Gesichtes eine willkommene Erleichterung, der möglicherweise auch der eine oder andere Gedanke im Entwurf gegolten hat.

Das volle Potenzial des 3D-Scans kommt freilich erst bei anspruchsvolleren Fragestellungen zum Tragen. Die Geschlossenheit des Naumburger Ensembles gestattet es darüber nachzudenken, nach welchem Muster man bei den Entwürfen der Skulpturen vorging. Wurde jede Skulptur individuell entworfen und ausgeführt oder gab es Grundschemata, die man modifizierte? Bei diesen Fragestellungen bietet es sich an, die 3D-Modelle komplett oder in Teilausschnitten miteinander zu vergleichen. Mit fotografischen Mittel allein, dürfte eine derartige Gegenüberstellung nur schwer möglich sein. Hierzu wäre ein fixer Objektabstand, eine identische Perspektive, gleiche Brennweite und eine optimale Ausleuchtung erforderlich. Ganz zu schweigen von dem Problem, dass man auf diese Weise nur bereits vermutete Übereinstimmungen finden kann. Die Untersuchung erbrachte für den Skulpturenzyklus eine Reihe sehr interessanter Befunde, von denen hier zwei Beispiele gezeigt werden sollen. Die Figuren Gerburg und Uta haben auf den ersten Blick keine unmittelbaren Gemeinsamkeiten zu verzeichnen (Abb. 10). Stellt man jedoch die Frontalansichten der beiden Gesichter im Modell maßstäblich gegenüber, lässt sich eine verblüffende Ähnlichkeit nicht von der Hand weisen. Bevor dieser Befund einer Interpretation unterzogen wird, soll die „Verwandtschaft“ der beiden Gesichter zunächst weiter untersucht werden. Seltsam erscheint vor allem, warum diese gar so offensichtliche Übereinstimmung bisher nicht bemerkt wurde. Der Scheitelschnitt durch die Köpfe der beiden Figuren verrät den Grund hierfür (Abb. 11). Trotz nahezu identischer Ansichten sind die Profile der beiden Gesichter unterschiedlich ausgebildet. Besonders die Nase und das Kinn weichen voneinander ab. Was bedeuten diese Befunde für den Entwurf und den Arbeitsprozess? Eine naheliegende Möglichkeit wäre, dass beide Skulpturen vom selben Bildhauer geschlagen wurden.¹² Der Bildhauer hätte dann einen von ihm entwickelten Gesichtstypus wiederholt und leicht verändert. Erstaunlich wirkt allerdings die Präzision, mit welcher er die Dimensionen des Gesichtes auf den Millimeter genau reproduzierte. Eine solche Möglichkeit wäre gegeben, wenn beide Figuren zeitgleich in der Werkstatt lagen und die Maße mit dem Greifzirkel übertragen werden konnten. Auch wenn die Skulptur der Gerburg zeitlich ein wenig später angesetzt werden muss, als die Figur der Uta, kann eine solches Vorgehen nicht ausgeschlossen werden. Entscheidend ist hierbei jedoch, dass eine solches technisches Verfahren auch die Maß- und Proportionsübernahme durch

Mitarbeiter der Bildhauerwerkstatt ermöglichte. Die Konsequenzen, die sich hieraus ergeben, lassen sich hier nur andeuten und werden an anderer Stelle behandelt.¹³ Die Übernahme eines Gesichtstypus durch einen anderen Bildhauer würde eine rationalisierte Arbeitsweise der Werkstatt belegen und gleichzeitig den einheitlichen Charakter der Bildwerke erklären. Ein weiteres Beispiel verdeutlicht diese Praxis. Den Figuren Hermann und Dietrich würde man, ähnlich den beiden Frauengestalten, zunächst auch keine direkte Verwandtschaft unterstellen (Abb. 12). Die Vermessung zeigt indessen schnell, dass die Körpergröße von den Füßen bis zum Scheitel auf den Millimeter genau übereinstimmt. Spiegelt man eine der beiden Figuren an einer vertikalen Achse werden weitere Übereinstimmungen deutlich. Die Drehrichtung und Neigung des Kopfes scheint identisch. Die virtuelle Überlagerung der beiden 3D-Modelle bestätigt dies eindrucksvoll. Selbstverständlich sind die Figuren hierbei keine gespiegelten Kopien, übernommen wurde lediglich ein bereits erprobtes Grundgerüst, das man durch veränderte Details abwandelte. Die Meisterschaft der Naumburger Werkstatt bestand somit nicht unbedingt in individualisierten Einzelentwürfen, sondern vielmehr in einer geschickten Modifizierung von Grundtypen.

Die eingangs erwähnte Bearbeitung in der sogenannten Blocktechnik lässt sich auch an den Naumburger Stifterfiguren nachweisen. Am vollendeten Bildwerk finden sich die Spuren dieser Technik nur noch an Stellen, die dem Betrachter im Regelfall verborgen bleiben. Die Ausgangsform und das schrittweise Freilegen können beispielsweise an den Haaren der Figur Wilhelm nachvollzogen werden. In der Aufsicht betrachtet ergibt sich die Grundform der Haare als Halbkreis (Abb. 7). Ein deutlicher Absatz trennt hierbei das obere wellige Haar von den ausgearbeiteten Locken darunter. Am Hinterkopf existieren die nachfolgenden Bearbeitungsstadien noch nebeneinander. Nach der Abstufung wurden die Haarsträhnen einzeln herauspräpariert und in einem weiteren Schritt zu Locken geformt (Abb. 13). Für die Skulptur als Ganzes bedeutet dieses Vorgehen, dass man sich nach der Bearbeitung der übergeordneten Formen schrittweise zu den Details vorarbeitete. In umgekehrter Reihenfolge müsste sich der Prozess von der fertigen Skulptur ausgehend auch zurück entwickeln lassen. Hierzu wäre lediglich zu klären, welche Bereiche zu einer übergeordneten Form zusammengefasst werden können

und welche nicht. Am virtuellen Modell können solche Fälle leicht durchgespielt werden. Ausschlaggebendes Kriterium ist hierbei, ob es gelingt die Einzelstrukturen unter einer schlüssigen Oberfläche zu vereinigen. Am Beispiel der Figur Ekkehard soll dieses Vorgehen vom Prinzip her veranschaulicht werden. Die Vertiefungen zwischen den erhabenen Gewandfalten können jeweils durch eine nahezu ebene Fläche geschlossen werden (Abb. 14). Begradigt man sämtliche Falten, zeigt sich, dass die unteren Gewandpartien aus einem im Grundriss polygonalen Grundkörper herausgearbeitet sind. Dies kann nicht als selbstverständlich gelten, da es durchaus möglich gewesen wäre, Gewandfalten bereits in der Grundanlage der Figur zu betonen. Eine solche Hervorhebung dürfte zum Beispiel auf die rechte, senkrecht stehende Gewandfalte zutreffen, welche für die Skulpturen der Naumberger Werkstatt als geradezu charakteristisches Merkmal gelten kann. Aus der übergeordneten Form geht gleichzeitig hervor, dass auch der Schild einen eigenen Bereich bildet und somit bereits in einem sehr frühen Stadium als eigenständiger Teil gehandhabt wurde. Eine derartige Rekonstruktion kann aber nur zielführend sein, solange keine Zuordnungskonflikte aufkommen. Weiterhin muss beachtet werden, dass mit der übergeordneten Zusammenfassung in weiteren Stufen die Wahrscheinlichkeit einer korrekten Rekonstruktion abnimmt. Dennoch lassen sich mit der Methode tendenziell vorausgehende Formbildungen mit gewissen Einschränkungen darstellen. Die primären Ausgangsformen und die Anzahl der erkennbaren Zwischenschritte charakterisieren die Technik des Bildhauers und verraten uns etwas von seinem prinzipiellen Formverständnis.

Die exemplarische Auswahl an Beobachtungen erlaubt es an dieser Stelle noch nicht eine abschließende Beurteilung des Entwurfs- und Werkprozesses vorzunehmen. Diese wird zusammen mit weiteren Befunden in der demnächst vorliegenden Endpublikation erfolgen. Die Beispiele sollen vielmehr demonstrieren, dass 3D-Scan-Verfahren über die reine Dokumentation hinweg einen Ansatz zur Erforschung der Bildwerke und ihrer Entstehung bieten. Neben der Analyse des Werkprozesses könnte man mit 3D-Scans auch stilistische Vergleiche auf ein quantifizierbares Fundament gründen. Derartige Untersuchungen werden bislang ausschließlich auf fotografischer Basis betrieben. Eine „gesehene“ oder „gefühlte“ Stilverwandtschaft liegt hierbei oftmals im Auge des Betrachters.

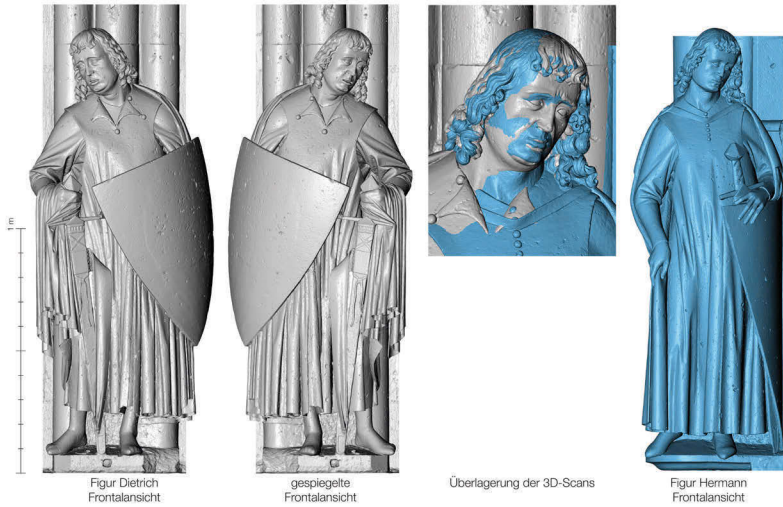


Abb. 12: Naumburg, Figuren Dietrich und Hermann, identische Körpergröße sowie Drehung und Neigung des Kopfes



Abb. 13: Naumburg, Kopf der Figur Wilhelm, Haare in unterschiedlichen Bearbeitungsstadien

Skulpturenforschung 3D!

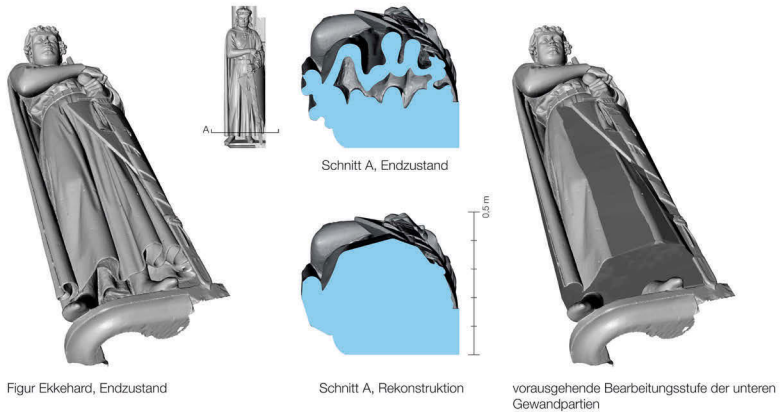


Abb. 14: Naumburg, Figur Ekkehard, räumliche Rekonstruktion vorausgehender Bearbeitungsstadien



Abb. 15: Kathedrale von Reims, Engel im mittleren Westportal, Engel im nördlichen Westportal (rechte Aufnahme gespiegelt!)

Der finanzielle Aspekt einer Vermessung, der heute noch gegen großflächige Vergleichsuntersuchungen spricht, wird in den nächsten Jahren an Bedeutung verlieren. Viele herausragende Bildwerke sind zudem schon gescannt und warten somit nur auf ihre eingehendere Erforschung. An potenziellen Objekten mangelt es freilich nicht und die Beobachtungen aus Naumburg lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch an anderer Stelle machen. Man denke hier beispielsweise an die beiden lachenden Reimser Engel, bei denen man sich nicht wundern würde, wenn beide Figuren auf einem lediglich gespiegelten Grundtyp aufbauen (Abb. 15). Auch für Bamberg und seinen berühmten Reiter ließe sich mittels 3D-Scans ein spannender Vergleich mit dem Reimser Vorbild „Philippe-Auguste“ oder dem Magdeburger Reiter durchführen und unser Wissen über die mittelalterliche Bildhauertechnik voranbringen.

Anmerkungen

1 Die folgenden Ausführungen sind Teil eines Vortrags mit dem Titel „Zwischen Architektur und Skulptur. Bauforschung an den Domen zu Bamberg und Naumburg“, den der Autor zusammen mit Prof. Dr.-Ing. Manfred Schuller im Sommer 2012 hielt.

2 Rudolf Wittkower: *Sculpture. Processes and Principles*. Harmondsworth 1979, S. 38ff.

3 Arnulf von Ulmann: *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*. Darmstadt 1984, S. 10f.

4 Ebd., S. 24ff.

5 Ebd., S. 31ff.

6 Manfred Schuller: *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*. Bamberg 1993; ders.: *Architektonisches Nebenwerk und Befund. Am Beispiel der Bamberger Adamspforte*. In: *Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte* 1/2 (1996), S. 49–81; Maren Zerbes: *Die „Jungfrau Maria“ neben dem Georgenchor*. In: *Das Münster. Sonderheft Bamberger Dom*. 56 (2003), S. 347–365.

7 Ulrich Weferling, Katja Heine und Ulrike Wulf (Hrsg.): *Von Handaufmass bis High Tech. Messen, Modellieren, Darstellen. Aufnahmeverfahren in der historischen Bauforschung*. Mainz 2001, sowie die Folgebände II (2006) und III (2011).

8 Das interdisziplinär angelegte Projekt hat die Erforschung des Naumberger Westchors zum Ziel. In sechs verschiedenen Teilprojekten arbeiten insgesamt 11 Doktoranden aus den Fachbereichen Geschichte (Universität Leipzig), Kunstgeschichte (Universität Münster), Kunsttechnologie & Konservierungswissenschaften (HfBK Dresden), Archäometrie (HfBK Dresden), Wirtschaftsgeographie (Uni-

Skulpturenforschung 3D!

versität München) und Bauforschung (TU München). Die finanzielle Förderung liegt in den Händen der Volkswagen-Stiftung.

9 Den 3D-Scan übernahm die Linsinger ZT GmbH aus St. Johann, Österreich.

10 Heiner Siedel: Steine für Uta und Ekkehard. Schaumkalk als Bau- und Bildhauergestein im Naumburger Dom. In: Naumburg Kolleg (Hrsg.): Naumburg Kolleg. Interdisziplinäre Forschungen zum Naumburger Dom. Ein Werkstattbericht. Regensburg 2013, S. 68–72.

11 Die systematische Gegenüberstellung verschiedener Ansichtsseiten findet sich in fotografischer Form bereits in Herbert Küas: Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937.

12 Die Forschung stimmt heute darin überein, dass unter dem Notnamen „Naumburger Meister“ ein Zusammenschluss mehrerer Bildhauer unter einem leitenden Meister zu verstehen ist. Vgl. die Beiträge in Holger Kunde und Hartmut Krohm (Hrsg.): Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Petersberg 2011.

13 Siehe Dominik Jelschewski: Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors. Regensburg 2015 (Verlag Pustet / im Druck).

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen: Verfasser, mit freundlicher Genehmigung der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatenrats Zeitz

Maren Zerbes

Die Alte Frau im antiken Gewand. Bauforschung zu einer Skulptur der Jüngeren Werkstatt im Bamberger Dom.

Ein plötzlicher, donnernder Schlag, ein Splittern, dann Stille. Trümmer einer kostbaren, neu geschaffenen Skulptur für den Dom liegen im Staub, die anwesenden Bildhauer und Steinmetzen daneben erstarrt, sie konnten das Unglück nicht aufhalten...¹

Von einem lang zurückliegenden, folgenreichen Schadensfall, den uns keine schriftliche Nachricht überliefert, erzählen Spuren am originalen Bildwerk. Die noch heute im Dom von Bamberg aufgestellte, mit 1,90 m leicht überlebensgroße Steinskulptur einer alten Frau wurde zu einem Zeitpunkt vollständig zerstört, als die Bildhauer ihr den letzten Schliff gaben oder als sie gerade vollendet worden war. (Abb. 1, 3) Was genau ist damals geschehen? Waren technisches oder menschliches Versagen die Ursache für die Zerstörung? Welche Konsequenzen mögen für die verantwortlich Beteiligten gefolgt sein? Viele offene Fragen, und auch nach detaillierten Analysen gibt das Bildwerk seine Geschichte nicht vollständig preis.

Die hier vorgestellten Forschungsergebnisse auf Grundlage der Bestandsaufnahme vor dem Original beantworten nur einige, bislang unzureichend geklärte Aspekte zu Zustand und Standort, zu Zerstörung, Werk- und Reparaturtechnik der Alten Frau.² Neben kunsthistorischen, quellenkundlichen und restauratorischen Untersuchungen zu den Domsulpturen war die Bauforschung als eine weitere Disziplin am Forschungsprojekt zum Bamberger Dom beteiligt.³ Die hier vorgestellte Arbeit wurde durch den interdisziplinären Forschungsansatz gestützt und ergänzt. Die überarbeitete Druckfassung des Vortrags im ZEMAS der Universität Bamberg stellt beispielhaft die Alte Frau, vor allem das außergewöhnliche Phänomen ihrer entstehungszeitlichen Reparatur vor.⁴ Der Text ist zweiteilig gegliedert: ein Vorspann gibt Schadensgeschichte, Forschungslage und Beschreibung der Skulptur zusammenfassend wieder. Eine darauf folgende Serie von Illustrationen mit erläuternden Kommentaren bildet den analytischen Hintergrund, stellt Untersuchungsmethode und Einzelas-

pekte zur Skulptur vor. Sie als Leser sind dabei in der Reihenfolge der Lektüre nicht festgelegt. Sie können dem Aufsatz folgen, aber ebenso zwischen einzelnen Abschnitten springen und sich die Skulptur aus eigener Perspektive erschließen.

Schadensgeschichte nach Befundanalyse und Quellen

Die Alte Frau⁵ unterscheidet sich in ihrer Struktur von allen übrigen bauzeitlichen Skulpturen des Domes. Auf den ersten, flüchtigen Blick scheint die Figur aus einem Block zu bestehen, aus nächster Nähe betrachtet durchzieht jedoch ein Netz haarfeiner Fugen ihre Oberfläche. (Abb. 2, 3, 4) Die Skulptur war ursprünglich monolithisch, ihr heutiger Bestand umfasst aber 15 Originalfragmente, eine spätere Ergänzung in Stein und unterschiedliche Verbindungsmittel (Eisen, Blei, Klebharze, Mörtel). Neben einigen Abbrüchen jüngerer Zeit lässt sich der überwiegende Teil ihrer Schäden auf eine einzelne Ursache zurückführen, die ausschließlich mechanisch auf die Skulptur einwirkte. Thermische Faktoren sind als Schadensursache auszuschließen. Die Zerstörung der Alten Frau ist entstehungszeitlich zu datieren, ein Sturz ist als der wahrscheinlichste Grund anzunehmen. Das Bruchbild wurde durch die Eigenschaften ihres entstehungszeitlich noch frischen Mainschilfsandsteins geprägt. Die heutige Skulpturenoberfläche, die Verteilung der Fragmente und Fehlstellen erlauben einige Schlussfolgerungen auf die damaligen Schadensumstände. Der Skulpturenblock war kurzfristig zu großer Biegespannung ausgesetzt und brach infolgedessen quer zur Längsachse viermal durch. Dabei wurden Bruchstücke von der Blockvorderseite abgesprengt. Von solchen Beschädigungen blieben die beiden Seiten verschont, ebenso der sichtbare Teil der Rückseite.

Wo und wie sich der Unfall des frühen 13. Jahrhunderts genau ereignete, lässt sich nicht mehr eindeutig klären, vielleicht innerhalb der Bauhütte, während des entstehungszeitlichen Transports der Skulptur zu dem unbekannt gebliebenen ersten Standort oder unmittelbar vor ihrem Erstversatz. Es scheint, dass die damaligen Bildhauer oder Steinmetzen der Dombauhütte die Lage der Alten Frau beabsichtigt veränderten, was unvorhergesehen missglückte. Vielleicht wurde sie auch unbeabsichtigt umgestoßen. Relativ sicher ist auszuschließen, dass die Skulptur von einem hohen Standort herabstürzte. Entweder stand sie unmittelbar vor

Die Alte Frau im antiken Gewand



Abb. 1: Alte Frau im Nordseitenschiff des Bamberger Domes, von Nordosten.

der Zerstörung aufrecht und schlug aus dem Stand ungebremst auf ihre Rückseite um oder sie stürzte aus minimaler Höhe unmittelbar in dem Moment des Anhebens ab, weil das Hebeseil riss.

Bereits kurz nach dem Schadensfall dürfte die Alte Frau durch sachkundige Hand von Grund auf instand gesetzt worden sein. Alle Fragmente wurden sorgsam geborgen, akkurat und nahezu lückenlos wieder zusammengefügt. Daher darf als sicher angenommen werden, dass die Jünger⁶ Bildhauerwerkstatt die Reparatur durchführte. Vermutlich handelte es sich um dieselben Künstler, die die Alte Frau zuvor in monatelanger Arbeit ausgearbeitet, verinnerlicht, vielleicht gerade erst vollendet hatten. Gestützt durch ihre visuelle Erinnerung ließen sie die Skulptur aus den Fragmenten Stück um Stück ein zweites Mal entstehen. Die Bruchstücke klebten die Bildhauer mit natürlichen Baumharzen aneinander, die meisten sicherten sie zusätzlich durch einen bleivergossenen Eisendübel (Abb. 2). Derartige Klebungen und Verdübelungen waren der Jüngeren Bildhauerwerkstatt alltägliche Praxis, die sich als dauerhaft bewährt hatte. Ihren technischen Erfahrungsschatz hatten die Bildhauer bereits in der Kathedralbauhütte von Reims erworben und nach Bamberg importiert. Identisch flickten sie abgesprungene Fragmente auch an weiteren Bamberger Baldachinen und Skulpturen, setzten Vierungen unterschiedlicher Größe und Form ein und fixierten Anstückungen.

Die Bildhauer der Jüngeren Werkstatt zogen es offenbar bewusst vor, die Fragmente der Alten Frau unmittelbar nach dem Unfall zu bergen, anstatt eine völlig neue Figur zu schlagen. Sie entschieden sich dafür, ein verwirrendes, dreidimensionales Puzzle in Lebensgröße wieder zusammenzufügen. Dies mag mehrerlei aussagen. Möglicherweise drückt das Vorgehen eine besondere Wertschätzung der Bildhauer, vielleicht auch des Auftraggebers diesem Kunstwerk gegenüber aus. Die für Bamberg singuläre Instandsetzung einer Skulptur aus Bruchstücken war eine handwerklich-technische Herausforderung, stellte die Bildhauer aber vor kein unlösbares Problem. Sie schätzten den Schaden aufgrund ihrer Erfahrungen richtig ein und urteilten, dass sich das Werk dauerhaft sichern und dadurch erhalten ließ. Daneben dürften sie ihre Entscheidung unter ökonomischen Gesichtspunkten getroffen haben; eine Reparatur war offenbar schneller und billiger vollzogen als eine neue Skulptur zu fertigen.⁷



Abb. 2: Alte Frau, frontale Ansicht, Faltenkaskade, bauzeitliche Brüche.

Schon bald danach und für sehr lange Zeit wurden die entstehungszeitlichen Vorfälle um die Alte Frau vergessen. Ihre polychrome Erstfassung, welche nach restauratorischem Befund in die kurze Zeitspanne zwischen der Reparatur und dem Abschluss der Bauarbeiten im Dom datieren dürfte, verbarg Oberfläche und Reparaturen der Skulptur vollständig.⁸ Spätestens Mitte des 17. erhielt sie eine weiße, im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine graue Überfassung. Erst im Sommer 1829, etwa sechshundert Jahre nach dem bauzeitlichen Unfall wurde die von Bruchfugen und Dübeln durchsetzte Steinoberfläche der Alten Frau wieder aufgedeckt. Friedrich Karl Rupprecht, der damals die Freilegungsarbeiten im Dom leitete, war der Fund bemerkenswert genug, um ihn zu notieren.⁹ Er stellte als Erster Überlegungen zum Schadensbild und zum Alter der Schäden an, beschrieb aber den damaligen Zustand der Skulptur nicht detailliert. Nicht all seine Schlussfolgerungen zu den Schäden treffen zu, die erste Schadensursache aber beurteilte er korrekt.

Tatsächlich blieb die Skulptur über die Jahrhunderte hinweg nicht völlig unverändert erhalten. Angesichts der geschilderten Umstände sind die Verluste an Originalsubstanz aber noch gering. Dies ist vor allem der Qualität der Instandsetzung des 13. Jahrhunderts zu verdanken; die meisten Klebungen und Dübel halten das Gefüge der Skulptur bis heute unverändert zusammen. Die zu unbekanntem Zeitpunkt beschädigte Plinthe der Alten Frau muss Rupprecht 1829 bereits ergänzt vorgefunden haben. (Abb. 5) Ihre ehemals angestückte rechte Schuhspitze fehlte schon damals; sie wurde nicht ergänzt. Vielleicht ließ Rupprecht den mehrfach gebrochenen Hals der Skulptur erneut stabilisieren und fügte ihre Nasenspitze wieder an. Die Glieder ihres verhüllten Zeigefingers und Daumens der linken Hand, die für die Deutungsfrage so wichtig wären, dürften zu Rupprechts Zeit noch existiert haben.¹⁰ Sie gingen erst vor der Abformung von 1883/84¹¹ verloren. (Abb. 3, 4, 13) Nach dem Studium der Haltung ihrer beiden Fingeransätze am Original ist es denkbar, dass die Skulptur dort ursprünglich ein kleines und leichtes Attribut hielt. Ein stabartiger Gegenstand, vielleicht eine Schriftrolle, mag in der Vorderansicht den Endpunkt der vertikal ansteigenden Bewegung der Faltenkaskade gebildet haben (Abb. 8, 11).¹²

Quellen und Literatur¹³

Wen die Gestalt der Alten Frau darstellt, ist nach wie vor umstritten. Sie wurde erst als Joachim, dann als Elisabeth, Hanna oder als Sybille interpretiert, sofern man die Deutungsfrage nicht explizit ausklammerte. Die Skulptur ist ein Werk der Jüngerer Bildhauerwerkstatt, welche seit etwa 1225 am Bamberger Dom tätig war; die Vorbilder sind in zeitgleichen Bildwerken der Kathedrale von Reims nachgewiesen. Vom Vergleich mit der dortigen sogenannten Heimsuchungsgruppe¹⁴ am mittleren Westportal wurde die Zusammengehörigkeit der Alten Frau und der Jungfrau Maria im Bamberger Dom hergeleitet, später jedoch widerlegt.¹⁵ Die ältere Deutung der Alten Frau als Elisabeth der Heimsuchung wird in der Literatur nicht durchweg aufgegeben.¹⁶ Die Skulptur steht im Nordseitenschiff vor der Schrankenwand des Georgenchores. Ihre Aufstellung auf der östlichen Seitenkonsole des zweiten Pfeilers¹⁷ von Osten ist seit 1829 bezeugt, ältere Standorte der Skulptur sind unbekannt.¹⁸ (Abb. 1, 5) Der heutige Aufstellungsort der Alten Frau kann aber nicht der originale sein, da er Widersprüche erkennen lässt.¹⁹ 1829 wurde die Skulptur freigelegt, 1883/ 84 abgeformt.²⁰ Seit Beginn des 20. Jahrhunderts sind Vorder- und linke Seitenansicht der Alten Frau fotografisch dokumentiert, darunter 1903/04 in großformatigen Messbildfotos.²¹ 1942 wurde die Skulptur vom Standort abgenommen und in Bamberg eingelagert. Seit 1947/48 ist sie wieder am früheren Standort aufgestellt.²² Die rechte Figurenansicht und die Skulpturenrückseite blieben unbekannt. Die Schäden an der Skulptur, durch Fotografien teilweise erfasst, wurden in der Literatur nur selten diskutiert. Als Ursache wurde ein älterer bzw. ein bauzeitlicher Sturz vermutet.²³ Die jüngste restauratorische Analyse der Alten Frau erbrachte die Datierung der Erstfassung und den Nachweis der Bauzeitlichkeit ihrer Brüche.²⁴

Körper und Gewand

Das schmale, ernste Gesicht der Alten Frau charakterisieren Spuren des Alters, eine markante Kopfwendung nach links und ein Blick, der heute ohne Ziel bleibt. Die Skulptur ist nach Vorbild römisch-antiker Gewänder bekleidet, sie trägt eine Stirnbinde, ein kurzer Schleier bedeckt ihre Locken.²⁵ Über einem langen Untergewand liegt ein langes und breites Manteltuch aus mäßig feinem Stoff, das bis zu den Waden reicht. Die Alte Frau trägt es über der Brust gekreuzt und am Hals als Kragen umgeschlagen. Vom Rücken sind lange Stoffbahnen nach vorn zu ihrer erhobenen Linken zusammengezogen, um schließlich über Handrücken und linken Unterarm in sorgfältig arrangierten Falten wieder herabzufallen. Die Skulptur steht auf einer Rechteckplinthe, über deren geböschte Kanten dreiseitig die Säume gleiten und beide Schuhspitzen erkennen lassen. Unter dem Gewand verbirgt sich ein Körper in naturalistischem Kontrapost, es zeichnen sich Schultern, Brust und Spielbein ab. Der diagonale Verlauf der straff gezogenen Mantelfalten unterstreicht die leichte Körperdrehung der Skulptur nach links, ihre Blickrichtung und Geste. Durch den Stoff hindurch ist die Haltung der verhüllten linken Hand angedeutet. Sie ist in gerader Verlängerung des Armes nach vorn gestreckt bis zum Mittel-, Ring- und kleinen Finger, die vertikal übereinander liegen. Der Handteller weist zur Körpermitte. Vom Daumen und Zeigefinger der Linken blieben nur zwei einzelne Bruchflächen unmittelbar am Ansatz der Hand erhalten.²⁶ Beide Finger waren auf gleicher Höhe zur Handinnenfläche gerichtet, sie könnten sich ursprünglich an den Kuppen berührt haben, jedoch ist das nicht zwingend. In beiden Fällen kann sich zwischen ihnen ein leichtes, aufragendes Attribut befunden haben.²⁷

Die Alte Frau im antiken Gewand



Abb. 3: Alte Frau und Pfeilerkonsole, von Osten.

Die Bauaufnahme als Grundlage der Bauforschung²⁸

Die Bauforschung²⁹ zu den sechs Bildwerken der Jüngerer Werkstatt im Dominneren sollte durch steingerechte Bauaufnahmen in großem Maßstab weiterführende Aussagen zur Bildhauertechnik und zu den ungeklärten Fragen ihrer Standorte und Zusammengehörigkeit ermöglichen.³⁰ Die Originalskulpturen, ihre Baldachine, Konsolen und Pfeilerstandorte waren Primärquellen der Untersuchung, der größte Teil der Forschungsergebnisse basiert auf der Dokumentation in Zeichnungen und Befundnotizen aus nächster Nähe von Gerüsten aus. Die gleichzeitig entstandene vollständige Fotodokumentation ist dem Bamberger Fotografen Uwe Gaasch zu verdanken.³¹

Die Bauaufnahme der Alten Frau wurde mit Hilfe eines einfachen Messsystems aus Loten und Maßbändern von Hand gezeichnet, die Skulptur währenddessen genau beobachtet und allmählich analysiert. Ansichten und Schnitte der Skulptur wurden im Maßstab 1:5 in Bleistift auf Karton, (Abb. 4) ihr Standort im Maßstab 1:20 vermessen.³² (Abb. 5) Die Fragestellungen forderten in erster Linie die präzise Darstellung und Beschreibung der Beziehung der Objekte zu ihren Standorten (Skulpturenrückseite - Pfeiler, etwaige Befestigung mit Klammern o. ä.). Darum wurden schwerpunktmäßig die abgewandten Bereiche der Objekte zeichnerisch erfasst, die Unter- und Oberlager der Baldachine und Konsolen, sowie die verdeckten Seiten- und Rückansichten der Skulpturen. Die gegenüber den übrigen Ansichten dort erwartete höhere Befunddichte bestätigte sich in allen Fällen und führte zum Zugewinn neuer Erkenntnisse. So belegt z. B. die Aufmaßzeichnung der rechten Seitenansicht für die Alte Frau erstmalig, dass sie auch dort vollständig ausgearbeitet und für dreiseitige Ansichtigkeit geschaffen wurde.³³ In den Zeichnungen wurden die Merkmale der jeweiligen Oberflächen (Werkzeugspuren, Materialstrukturen...) und Konstruktion jedes Objektes (Fugen, verdeckte Kanten...) sowie Angaben zum Zustand soweit wie möglich visualisiert.³⁴ Weitere, nicht visualisierbare Angaben wurden unmittelbar auf den Zeichenkartons nachrichtlich festgehalten.³⁵ (Abb. 13)

Die Alte Frau im antiken Gewand

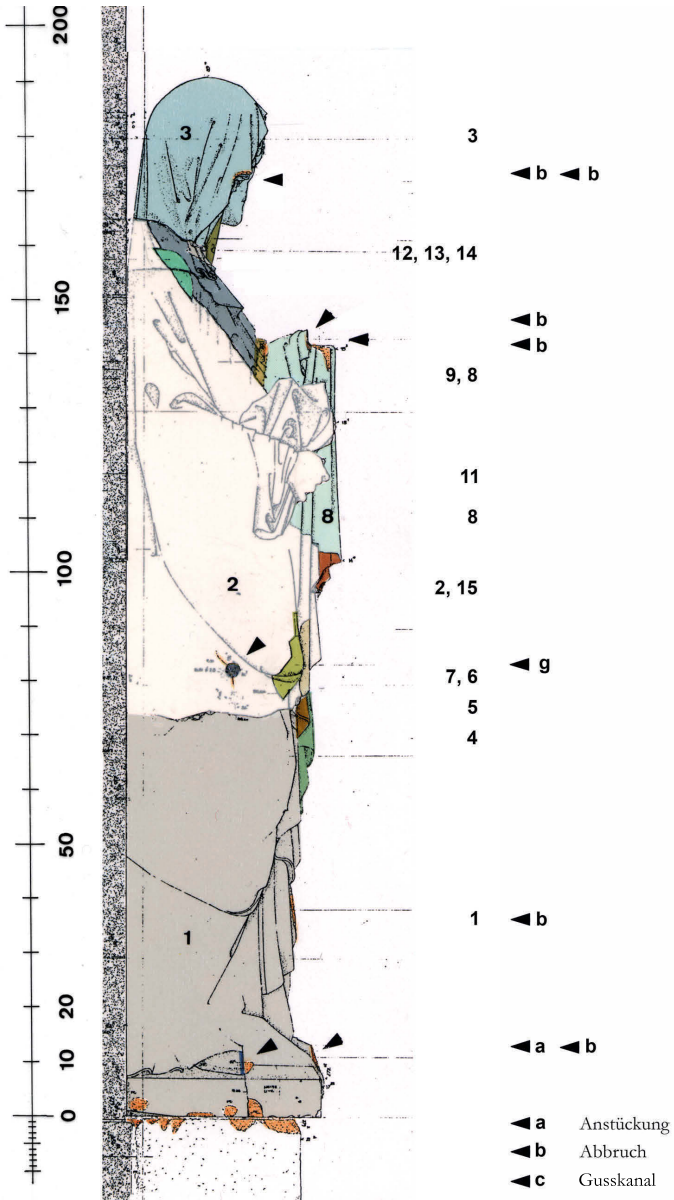


Abb. 4: Alte Frau, rechte Seitenansicht, Handaufmaß, Analyse des Bruchbildes, Original M 1:5.

Skulptur und Standort

Die zum Seitenschiff gewandten Partien des Pfeilers B3 bestehen vollständig aus feinkörnigem Coburger Bausandstein³⁶, die Quaderoberflächen sind durchwegs zahngeflächt³⁷. (Abb. 5) Am Pfeiler sind drei symmetrisch angeordnete Konsolen versetzt, seitlich kleinere, und eine große Konsole an der Gurtbogenvorlage. Die östliche Seitenkonsole dient spätestens seit 1829 der Alten Frau als Standfläche.³⁸ Als die Skulptur entstand (etwa zwischen 1225-1230), war der Pfeiler samt seiner Kragsteine bereits vollendet.³⁹ Der östliche Konsolblock ist kürzer als die beiden übrigen, sein Fugenschnitt am Pfeiler dadurch abweichend.⁴⁰ Außerdem wurde für diesen Kragstein ein anderes Material als in seiner nächsten Umgebung verwendet, ein hellgrauer, sehr grobkörniger Sandstein. Der die Konsole umgebende Versatzmörtel ist aber ungestört und original, so dass am zeitgleichen Versatz der Konsole mit dem übrigen Pfeiler nicht zu zweifeln ist.⁴¹ Ihre ursprünglich geplante Funktion bleibt jedoch unklar.⁴²

Die Analyse kommt zum Schluss, dass weder die Alte Frau noch eine der übrigen im Nordseitenschiff aufgestellten Skulpturen ursprünglich für ihren heutigen Standort geplant wurde. Zwischen der Alten Frau und ihrem heutigen Standort lassen sich folgende Widersprüche aufzählen: der Kragstein ist deutlich kleiner als das Unterlager der Plinthe.⁴³ Verursacht durch die außermittige Versatzposition an der Pfeilerflanke ist einseitig ein Teil der Skulpturenrückseite ansichtig. Die vollständig ausgearbeitete rechte Seite der Alten Frau ist von der Schrankenwand verdeckt. Die Skulptur besitzt keine Bekrönung. Die Pfeilerquader über ihr sind bauzeitlich und unberührt, ein Figurenbaldachin war dort nie versetzt.⁴⁴ Die Aufstellung der Alten Frau vor 1829 bleibt angesichts der Befundlage unsicher.⁴⁵

Die Alte Frau im antiken Gewand

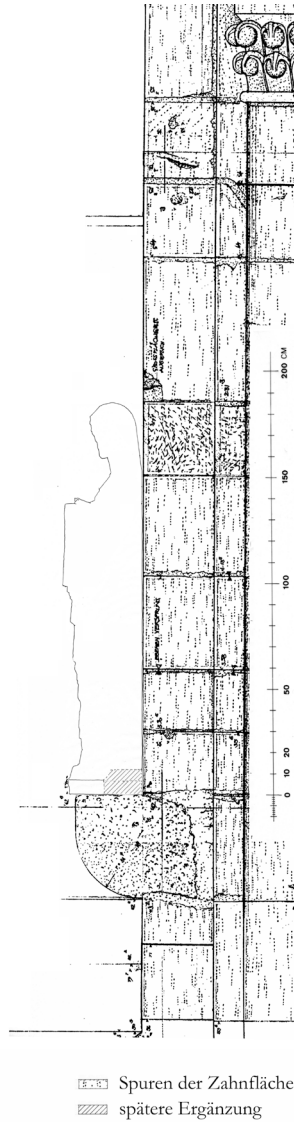


Abb. 5: Pfeiler B3 und Alte Frau von Norden, Handaufmaß, Bleistift auf Karton, Original M 1:20.

Praxis des Skulpturenaufmaßes

Die Skizze vom Kopf der Alten Frau (Abb. 6) entstand vor Beginn der Vermessung. Sie diene zuerst dem eigenen Verständnis und sollte erkennen lassen, wie sich die Skulptur in der geplanten Zeichenebene abbilden würde.⁴⁶ Wegen der schwierigen räumlichen Gegebenheiten beim Aufmessen der rechten Seitenansicht wurde die Skizze danach auch als Arbeitshilfe unerlässlich. Im Idealfall steht während einer Handvermessung das Zeichenbrett auf einem Stativ unmittelbar vor dem Objekt. Die Zeichnung ist mit dem Original stets vergleichbar, Fehler sind vermeidbar. Aus demselben Grund werden außerdem je Arbeitsgang nur wenige Maße genommen, jeder Messpunkt unmittelbar⁴⁷ darauf maßstäblich verkleinert auf den Zeichenkarton übertragen.⁴⁸ Für die Erstellung der Front- und linken Seitenansicht der Alten Frau ließen sich diese Bedingungen auf der Gerüstebene ohne größere Schwierigkeiten realisieren. Der Figurenstandort⁴⁹ machte jene Prämissen für die rechte Seitenansicht aber unmöglich. Unmittelbar hinter der Skulptur befindet sich die Chorschrankenwand, zwischen Konsole und dem Sockel der Ecksäule verbleibt ein nur 0,28 m breiter Zwischenraum, aus dem heraus die Messpunkte aufzunehmen waren. Die Maße wurden wegen der beengten Situation in sehr vielen Arbeitsschritten sukzessive auf Skizzen notiert und kurz darauf verkleinert auf den Zeichenkarton übertragen.⁵⁰ Jeder der in der nebenstehenden Zeichnung mit Pfeilen und Maßzahlen markierten Punkte wurde in zwei Ebenen von dem über der Skulptur eingerichteten unabhängigen Messsystem gemessen⁵¹. Die Vertikalmaße wurden mit Wasserwaage, teilweise verbunden mit Stahllinealen oder –winkeln, von abgehängten Maßbändern abgenommen. Die zugehörigen horizontalen Maße wurden mit kurzem Meterstab oder Lineal von vertikalen, aus Loten gebildeten Ebenen bzw. mit einem Messzirkel als unmittelbarer Abstand von der Pfeilerfläche hinter der Skulptur gemessen.

Die Alte Frau im antiken Gewand

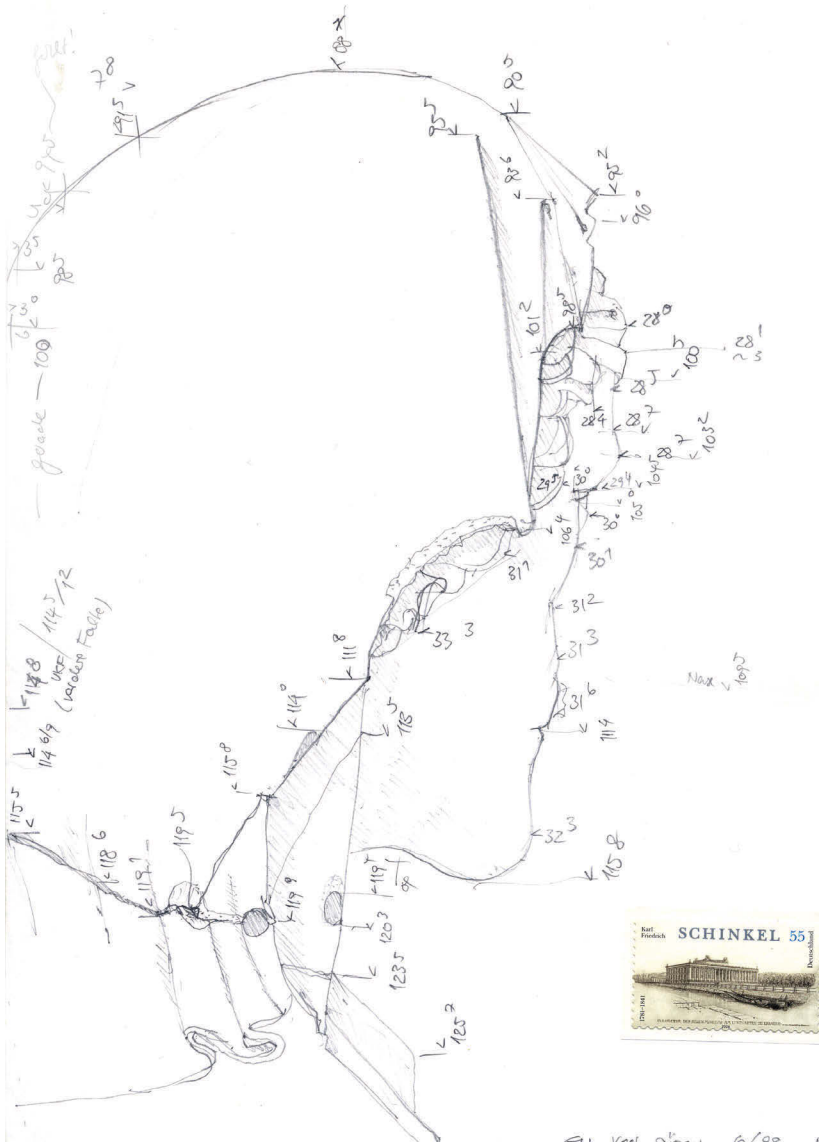


Abb. 6: Kopf der Alten Frau, rechte Seitenansicht, Bleistiftskizze zum Handaufmaß.

Analyse von Entwurf, Detaillierung und ursprünglicher Ansichtigkeit

Die Abb. 7 zeigt die vertikale Überlagerung von sieben Schnitten durch die Alte Frau, die schraffierte Schnittfläche markiert den entstehungszeitlichen Durchbruch zwischen den Fragmenten 1 und 2 knapp oberhalb ihrer Knie.⁵²

An der Zeichnung lassen sich nicht nur die einstige Größe und Proportion des Blockgrundrisses⁵³ studieren, sie ermöglicht es auch, Grundprinzipien des Skulpturenentwurfs zu erklären.

Die Entwurfs Elemente, die den Grundriss und die Hauptansicht der Skulptur dominieren, sind Achsen, die ihre Entsprechung in der Geometrie des Rohblocks finden.⁵⁴ Die Extremitäten der Alten Frau sind, bezogen auf den Grundriss, überwiegend auf den Blockdiagonalen angeordnet. Auf der Ersten liegen der rechte⁵⁵ Fuß und die rechte Hand mit Faltenknäuel übereinander, auf der Zweiten die linke Hand (einst mit Attribut), Faltenkaskade und linke vordere Plinthenecke. Jene Entwurfslinien sind mit weiteren Achsen kombiniert, die sich an den Blockkanten orientieren. Der Kopf ist einem symmetrisch an der Blockrückfläche belassenen regelmäßigem Steinwürfel eingeschrieben. Scheitel, Oberkörper und Plinthe sind ebenfalls auf die Mittellängsachse des Blocks bezogen, die Achse des Standbeins liegt dazu parallel (vgl. die Richtung der linken Fußspitze orthogonal zur Vorderkante der Standplatte).

Unter dem Gewand der Alten Frau verbirgt sich ein Körper in einem leichten, natürlichen Kontrapost.⁵⁶ (Abb. 3, 7, 8) Damit der Bildhauer ihre Spielbeinseite (rechte Körperhälfte) in der Auswärtsdrehung mit den maximal ausladenden Punkten an Fußspitze und Handgelenk realisieren konnte, benötigte er einen entsprechend breiten Rohblock. Die heutigen Abmessungen⁵⁷ der Skulptur von H 1,90 x B 0,59 x T 0,39 m sind nur minimal kleiner als die des Rohblocks⁵⁸ zu Beginn der bildhauerischen Arbeit. Der Grundriss des Rohblocks besaß klare Maßverhältnisse, Breite und Tiefe waren im Verhältnis 3:2 bemessen.

Schon in einer frühen Ausarbeitungsphase löste der Bildhauer die leicht gedrehte Rückseite der Alten Frau bis zur Rückenmitte von der rückwärtigen Rohblockebene ab. Sie ist, soweit einsehbar, vollständig ausgearbeitet, ihre Schultern gerundet, die dortigen Gewandfalten nur minimal profiliert.⁵⁹ Die rechte Seitenansicht der Skulptur ist vollständig ausgearbeitet, (Abb. 4, 6, 7, 10, 13) die sorgfältige Detaillierung betont die frontal-rechte Diagonalansicht. Jene Ansicht kommt der

Die Alte Frau im antiken Gewand

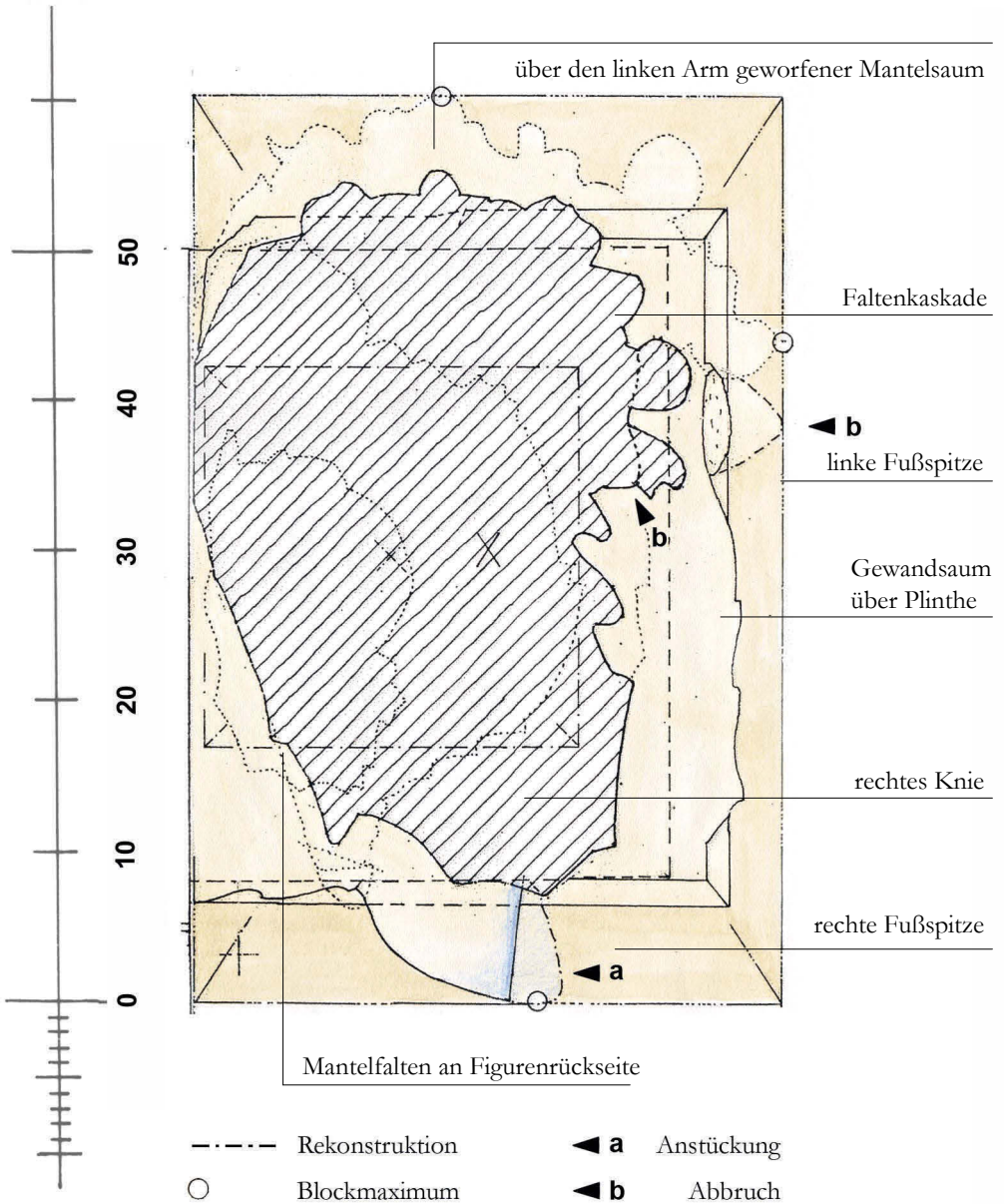


Abb. 7: Alte Frau, überlagerte Horizontalschnitte; Rekonstruktion des Blocks.

Frontansicht und der vielfach publizierten frontal-linken Diagonalansicht in der Bedeutung gleich (Abb. 1). Die Faltentiefen sind rechts sogar stärker plastisch als an der flächig-ornamental gestalteten linken Ansicht.⁶⁰

Die Detaillierung der Figur belegt, dass die Alte Frau ursprünglich für einen exponierten Standort und dreiseitig ansichtig konzipiert war. Erst indem ein Betrachter alle drei Seiten der Skulptur umschritt, sie nach und nach optisch erfasste, entfaltete die Skulptur ihre vom Bildhauer beabsichtigte Wirkung vollständig.⁶¹ Auch die exakt rechtwinklige Plinthe wurde dreiseitig identisch ausgeführt, jeweils oben mit einer Fase versehen und geschliffen, ein weiteres Indiz für die geplante Ansichtigkeit. (Abb. 4, 9, 10). Ihre nördliche vertikale Kante weist im Bereich der späteren Vierung kleine Unregelmäßigkeiten auf. (Abb. 5)

Vereinfacht lässt sich das Grundrisskonzept der Alten Frau an Plinthe und dem Winkel zwischen ihren beiden Füßen⁶² ablesen, mathematisch durch Winkel zwischen der Blockrückseite, der dazu senkrechten Blockmittelachse und den Achsen der Blockdiagonalen beschreiben. Die geometrischen Bezüge rufen die Bedeutung der Blockrückseite und des Blockunterlagers in Erinnerung. Am Original der Alten Frau sind zwar in situ keine Ritzlinien erkennbar, aber ihre abgewandten Blockseiten könnten ebenfalls vom Bildhauer als 1:1-„Zeichenfläche“ zum Anreißen des Entwurfs und im Verlauf seiner Arbeit für Kontrollmessungen verwendet worden sein.⁶³

Die Alte Frau im antiken Gewand

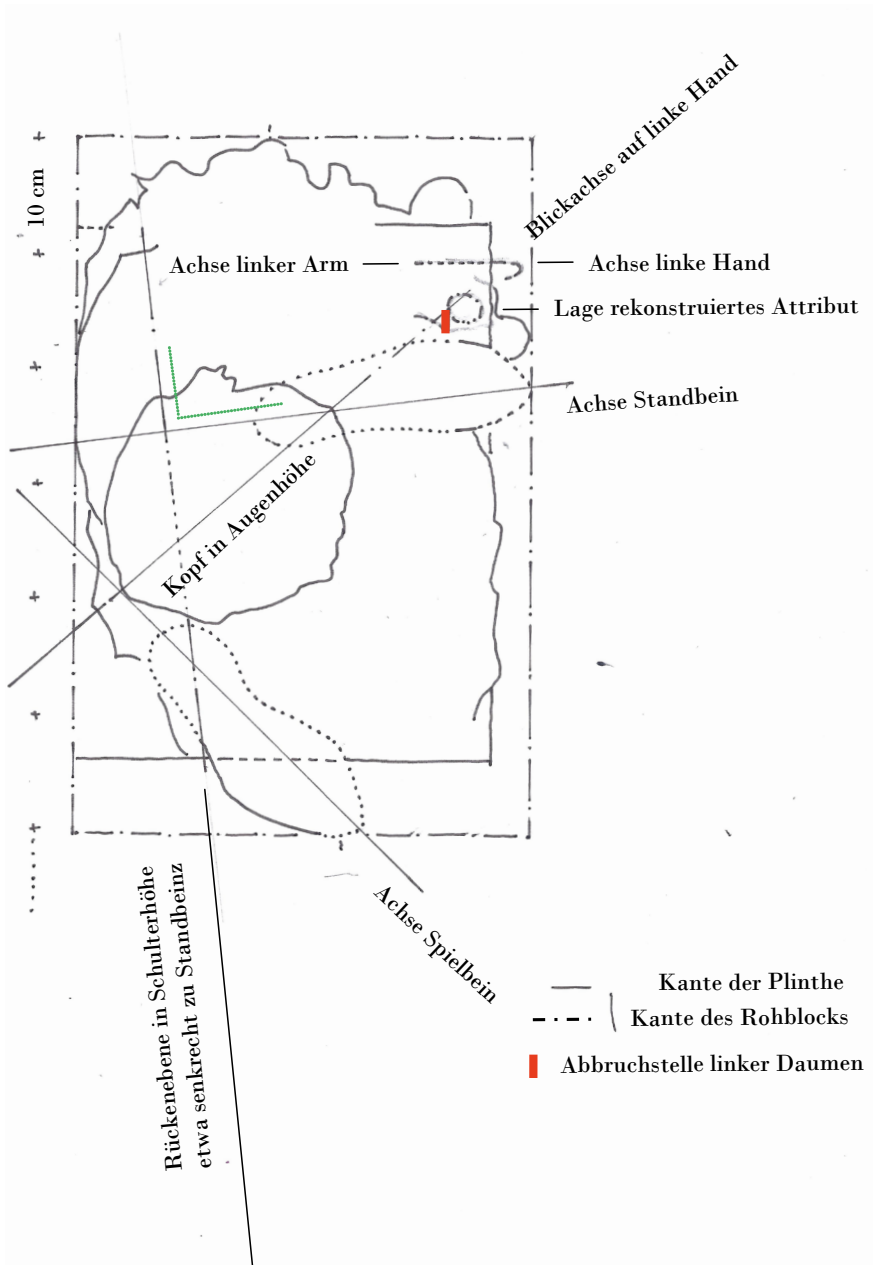


Abb. 8: Alte Frau, Entwurfsschema.

Befundanalyse: Abbruch oder Anstückung?

M a t e r i a l. Die Alte Frau besteht aus einem hellen olivgrün-grauen Schilfsandstein, der vermutlich bei Zeil am Main gebrochen wurde.⁶⁴ Die sehr feinkörnige Struktur des verwendeten Materials zeigt sich besonders deutlich an der unregelmäßig-rauen Bruchstelle ihrer linken Fußspitze. (Abb. 9)

Es handelt sich um ein Sedimentgestein, das auch als Grüner Mainsandstein bezeichnet wird. Seine Färbung kann aber von hellem Olivgrün-Grau bis zu leichtem Rotbraun variieren, selten erscheint es schwach Violett. Manchmal ist es von feinen, aber kräftig farbigen ockerfarbenen bis rotbraunen Streifen durchzogen. Das Material besitzt eine gleichmäßige Struktur, eine sehr feine bis feine Körnung und eine hohe Festigkeit. Seine charakteristische Fähigkeit zur Wasseraufnahme macht den bruchfrischen Schilfsandstein sehr gut bildsam, beim Versatz im Freien oder bei aufsteigender Feuchte aber verwitterungsanfällig.⁶⁵ Eine Schwierigkeit bei der bildhauerischen Bearbeitung können charakteristische Einlagerungen im Stein darstellen (z. B. pflanzliche Einschlüsse), die an einem Werkblock zu Beginn der Arbeit äußerlich nicht immer zu erkennen sind.⁶⁶ Blöcke in ausreichender Größe für die Bildwerke des Domes und in besonders hoher Qualität dürften auch im 13. Jahrhundert kostbar und nicht allzu leicht verfügbar gewesen sein.

Z u s t a n d. Besitzt ein Steinbildwerk eine leicht angewitterte Oberfläche, so kann es schwierig sein, zwischen Abbruch- und Anstückungsflächen zu unterscheiden. An der Alten Frau blieb die geschliffene Oberfläche aber in großen Partien sehr gut erhalten, die Unterscheidung beider Phänomene war problemlos möglich.⁶⁷ Die Fehlstellen der Skulptur wurden mit der vollständig erhaltenen Oberfläche sowie untereinander verglichen. Anhand der Befunde und verschiedener Quellen wurde der Versuch unternommen, die Schäden der Alten Frau in eine ungefähre Chronologie zu ordnen. Dazu nachfolgend zwei Beispiele.

A b b r u c h. Die kleine Bruchfläche an der linken Schuhspitze der Alten Frau ist abgesehen von einer feinen, weißgrauen Linie⁶⁸ materialsichtig (Abb. 9). Das Fehlen von Dübelloch, Klebungs- und Fassungsresten belegt, dass kein Zusammenhang mit dem bauzeitlichen Unfall besteht.

Die Alte Frau im antiken Gewand



Abb. 9: Alte Frau, frontale Ansicht: Plinthe und linke Schuhspitze, jüngerer Abbruch.



Abb. 10: Alte Frau, rechte Ansicht: rechte Schuhspitze, originale Anstückungsfläche.

Der Abbruch ist spät, nach 1829 (Jahr der Freilegung) zu datieren. Der Verlust datiert vor 1883/84 (Jahr der Abformung).⁶⁹ Wahrscheinlicher als um einen Fassungsrest handelt es sich bei der weißen Spur auf der bruchrauen Oberfläche um Gips als Rückstand der Abformung.

A n s t ü c k u n g. Auch der rechte Schuh der Alten Frau ist heute unvollständig, die Fehlstelle sieht jedoch anders aus als links. Die Fläche ist klein, oval und war einst vollständig plan geschliffen. Noch heute weist sie ein zentral gesetztes kleines, rundes Dübelloch auf.⁷⁰ (Abb. 4, 7, 10) Es fehlt dort die im Entstehungsprozess der Skulptur angefügte Anstückung der Fußspitze.⁷¹ Jener Stein war allseitig bearbeitet und mit einem in Blei vergossenen Dübel und mit Harzkleber am Skulpturenblock befestigt. Da sich Beispiele derselben Verbindungstechnik auch an weiteren Skulpturen der Jüngeren Werkstatt finden, lässt sich die Anstückung in die Entstehungszeit der Alten Frau datieren.⁷² Es handelt sich um eine frühe Reparaturmaßnahme, die ursächlich wohl nicht mit ihrem großen Unfall zusammenhängt. Nach dem Blockgrundriss zu folgern, existierte zunächst eine erste, nicht erhaltene rechte Schuhspitze der Alten Frau als monolithischer⁷³ Bestandteil des Skulpturenblocks. (Abb. 8) Jene muss wohl während der Ausarbeitungsphase abgebrochen sein, wurde aber nicht angeklebt. Der Bildhauer schliff nach dem Missgeschick die Abbruchstelle plan ab und ersetzte das Fehlstück durch die Anstückung. Der Verlust der rechten Schuhspitze könnte zeitlich vor dem Auftragen einer auf der Stückungsfläche beobachteten weißen Fassung liegen. Die Anstückung könnte demnach bereits seit dem 17. Jahrhundert fehlen, sie ging spätestens vor der letzten Fassung der Skulptur in den 1810er Jahren verloren.⁷⁴

Die Alte Frau im antiken Gewand

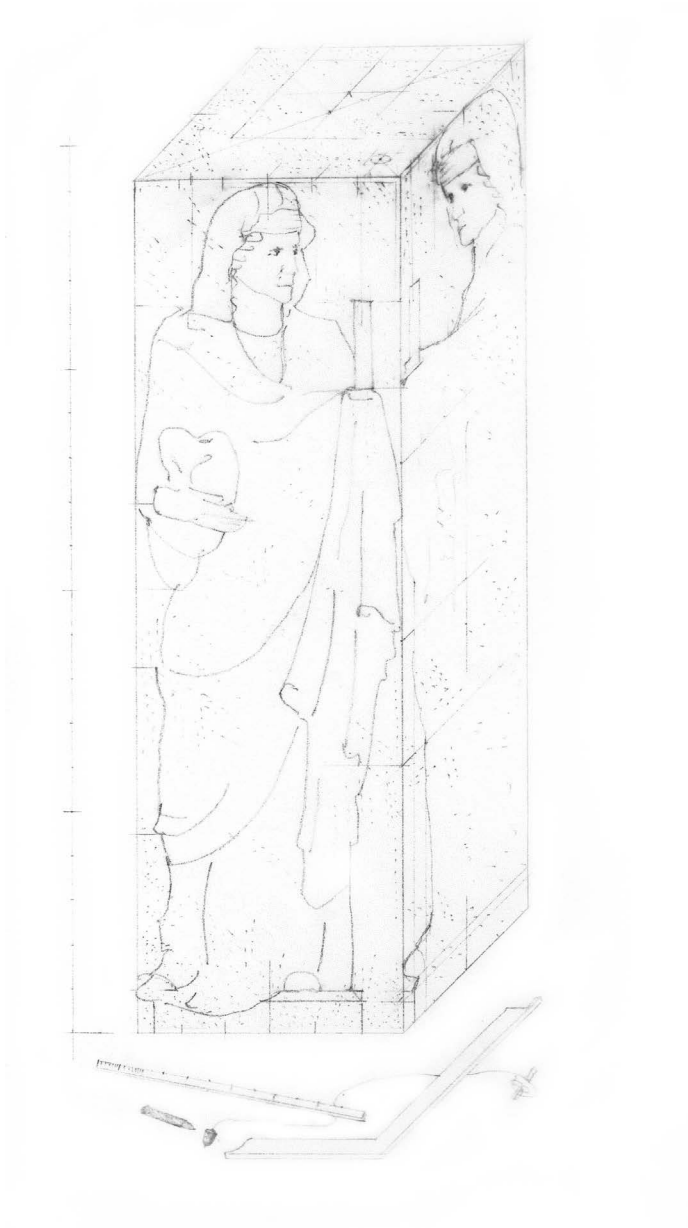


Abb. 11: Rekonstruktion: Aufriss des Skulpturenentwurfs auf den Block.

Der Arbeitsprozess des Bildhauers

Stein, Steinmetz-, Bildhauerwerkzeuge:⁷⁵ Der Entwurf der Alten Frau verlangte einen hochrechteckigen, orthogonalen Werkblock aus Schilfsandstein von etwa 1,91 bis 1,92 m Höhe.⁷⁶ (Abb. 11) Den aus dem Bruch gelieferten Stein verwendete der Bildhauer orthostatisch, d. h. gegenüber seiner im Fels gewachsenen Lage etwa senkrecht gestellt.⁷⁷ Die ersten Arbeitsgänge am Skulpturenblock waren Steinmetzarbeiten. Es ist nicht nachweisbar, ob der Künstler sie eigenhändig ausführte. Für das Zurichten des Rohblocks benötigte man Maßstab, Reißnadel und Reißzirkel zum Antragen von Maßen. Um die sechs Ebenen des Rohblocks herzustellen, wurden mit Winkel und Richtscheit, Hammer und Schlageisen für jede Blockseitenfläche nacheinander vier Randschläge gesetzt, anschließend die einzelnen Blockflächen glatt und zu einander exakt rechtwinklig gearbeitet. Zum Einebnen und Glätten der erhabenen Bossen zwischen den Randschlägen einer Blockseite benutzte man den Zweispitz, dann die zweiseitige Zahnfläche⁷⁸, zur wiederholten Kontrolle Winkel, Lot und Lotwaage. Mit dem Unterlager und der Plinthenrückseite der Alten Frau blieben bis heute Anteile jener zahngeflächten Rohblockseiten erhalten.⁷⁹ (Abb. 4, 7) Spätestens in diesem Arbeitsstadium muss der Bildhauer die Arbeit an der Skulptur übernommen haben.

Figurenriss e. Von seiner Entwurfsvorlage⁸⁰ ausgehend übertrug der Bildhauer die Entwürfe der drei Ansichten der Alten Frau im Maßstab 1:1 auf die geglätteten Blockflächen. (Abb. 11) Die wichtigsten Achsen, Winkel und die Maße der Plinthe markierte er mit Reißnadel bzw. -zirkel dauerhaft auf dem Stein.⁸¹ Für diese Vorbereitung und auch während der folgenden Ausarbeitung benötigte er seine Messwerkzeuge: Maßstab, Winkel, Lot, Messzirkel und Schnüre. Die übrige Darstellung der Skulptur wird der Künstler in verlorenen Zeichnungen mit Pigmenten 1:1 frei auf den Stein aufgetragen und im Fortschritt der Arbeit immer wieder partiell ergänzt haben.⁸²

Werkprozess.⁸³ Aus dem Quader arbeitete der Künstler den Figurenrohling zunächst in prismatischen Formen heraus und benutzte dazu auch in dieser Phase noch die Zahnfläche.⁸⁴ (Abb. 12) Für die Detaillierung verwendete er Knüpfel und Meißel unterschiedlicher



Abb. 12: Alte Frau, linke Seitenansicht - Ansatz der Rückseite, Spuren der Zahnfläche.

Breite und Profile, für feinste Einzelheiten Feilen, Messer und Reißnadel. Einmalig muss ihm während der feineren Ausarbeitung ein Missgeschick unterlaufen sein. Vielleicht brach die über die Plinthe auskragende rechte Fußspitze vom Block ab, als der Bildhauer sie unterseitig vom Profil freistellen wollte, sie wurde alsbald durch eine kleine, separat gefertigte Anstückung ersetzt. Um beide Steine durch einen Eisendübel dauerhaft zu verbinden, setzte der Bildhauer mit einem Handbohrer passgenaue Bohrungen, fügte dann die neue Fußspitze samt

Dübel zuerst mit Harzkleber an den Hauptblock an und vergoss zuletzt den Dübel mit Blei.⁸⁵ (Abb. 4, 6, 7, 10.) Durch den endgültigen Schliff wurden zuletzt an der Skulptur alle Werkzeugspuren gelöscht, nur ausnahmsweise blieben an einer Falte der Frontseite einige Flachmeißelspuren (Abb. 2), an der Rückseite einige zu tief gesetzte Hiebe der Zahnfläche erhalten. (Abb. 12) Der Bildhauer vollendete alle ansichtigen Flächen vom Scheitel der Figur bis zum Profil der Plinthe in gleicher Perfektion. Dem Werk fehlte nun lediglich die geplante farbige Fassung, um die plastische Wirkung noch zu unterstreichen. Doch bis sie aufgetragen werden konnte, ereignete sich die unvorhergesehene Katastrophe.

Schadensbild, bauzeitliche Instandsetzung und jüngere Reparaturen⁸⁶

Der ursprünglich monolithische Skulpturenblock wurde durch mechanische Einwirkung zerstört und vollständig wieder zusammengesetzt. (Abb. 2, 4) Die Oberfläche ist abgesehen von einigen Fehlstellen gut erhalten. Sie ist fein geschliffen, seit 1829 weitgehend steinsichtig und heute leicht fleckig.⁸⁷ (Abb. 9, 10) An Vorder- und Seitenansichten finden sich geringe Reste der polychromen Erstfassung, in tiefen Partien der Falten und des Körpers, daneben wiederkehrend linear auf den Harzklebungen der Bruchfugen und den jeweils angrenzenden Steinoberflächen.⁸⁸ Auf unzugänglichen Partien der Figurenrückseite blieben auch die jüngeren Überfassungen flächig erhalten. (Abb. 12) Die erhaltenen Originalfragmente kennzeichnen übereinstimmendes Korngefüge, gleiche Steinfärbung⁸⁹ und feine, überwiegend perfekt erhaltene Bruchkanten. Unter den 15 Bruchstücken sind neun kleinere und sechs größere (1, 2, 3, 8, 9, 10). Die Fragmente 1 und 2, getrennt durch eine quasi horizontal verlaufende Fuge, bilden das Hauptvolumen der Skulptur. (Abb. 4, 13).

Die Dimension der Fragmente und die erhaltenen Kanten sprechen gegen einen Absturz der Skulptur aus größerer Höhe. Beide Seitenansichten zeigen etwa symmetrische Bruchbilder und sind ohne Abplatzungen erhalten. (Abb. 4, 6, 12). Die Vorderseite der Skulptur ist deutlich schlechter erhalten als die Seiten. Es gibt nirgends Abplatzungen, die als Spuren eines direkten Aufpralls gedeutet werden könnten. Die Front zerriss bei dem Sturz partiell in viele Einzelteile. Hier konzentrieren sich sämtliche kleinen Fragmente und alle heutigen Fehlstellen. (Abb. 2, 3, 4) Die Rückseite ist unter den Fassungsschichten und durch den Anschluss an den Pfeiler weitgehend verdeckt. Nach beiden seitlichen Ansätzen zu urteilen,

dürfte sie nur von wenigen, linearen Bruchfugen durchzogen sein. Die freigelegten Partien zeigen hier weder Abplatzungen noch Schollen.

Berücksichtigt man die Struktur des noch bruchfrischen Sedimentgesteins (sehr feine, tonigen Zwischenschichten), die orthostatische Verwendung des Blocks, die Unterschiede der Bruchbilder und des Zustands der einzelnen Ansichten, so ist anzunehmen, dass die Alte Frau aus dem Stand oder aus sehr geringer Höhe auf ihre Rückseite umstürzte. Während des Sturzes dürfte in dem Skulpturenblock überhöhte Biegespannung gewirkt haben.⁹⁰

Bei den Fehlstellen handelt es sich erstens um heute verlorene Originalfragmente, die schon bei einer ersten Instandsetzung wieder gefügt worden sein müssen (Nase, Röhrenfalte mit übereinstimmenden Resten von Harzklebungen und Dübeln), zweitens um spätere Abbrüche – darunter teils ältere, überfasste (Gewandfalten), teils jüngere, die nicht überfasst sind (Fußspitze, Daumen, Zeigefinger, Plinthe). Die späteren Verluste mögen durch Standortwechsel, Abformung der Alten Frau, während der Transporte oder Einlagerung 1942/47 verursacht worden sein. Ob nach der Freilegung im Sommer 1829 an der Skulptur Originalfragmente erneut fixiert wurden, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Ebenso wenig lässt sich trotz erhaltener Quellen sagen, wie sich der damalige Zustand der Alten Frau unmittelbar nach der Freilegung darstellte, z. B. ob ältere Gipsausbesserungen vorgefunden wurden.⁹¹ Rupprecht bat am 1.7.1829 König Ludwig I. von Bayern um Erlaubnis, an der Figur Reparaturen durchführen zu dürfen. [...] *Der hl Joachim bedarf Ausbesserungen am Gewand und am Kopfe, [...]. Da jetzt diese Ausbesserung auf demselben Gerüste stattfinden, die Zeichnung dazu für den Bildhauer an Ort und Stelle gemacht werden könnten, so glaube ich, dass diese geeignet sein würde, auch diese Verstümmelungen wiederherzustellen und erwarte darüber von Euer Majestät die allergnädigsten Befehle. [...].*⁹² Eine Antwort des Königs darauf wurde aber entweder nie erteilt oder sie blieb nicht erhalten. Rupprecht Brief ist eindeutig zu entnehmen, dass durch die Freilegung an der Alten Frau ältere Schäden zu Tage traten. Seine folgende Formulierung aber ist nicht eindeutig. Er schrieb: *Dieser [rote] Anstrich scheint aus dem Grunde gemacht worden zu sein, weil diese Figur meist große Beschädigungen, besonders an dem Mantel hatte und jetzt hat er wieder spätere.*⁹³ Der letzte Halbsatz lässt vermuten, dass Rupprecht und die mit der Freilegung der Skulpturen beauftragten Bildhauer Schäfer und Semmelmann⁹⁴ bei der

Freilegung offensichtlich unterscheidbare Schäden verschiedener Phasen entdeckten. Nach anderer Interpretation könnte das ...*ietzt hat er wieder...* darauf deuten, dass an der Alten Frau während der mit heißer Lauge vorgenommenen Freilegung zusätzlich zu den vorhandenen Schäden unbeabsichtigt weitere entstanden waren, die Rupprecht nun wieder beheben lassen wollte.

Die durchweg gleichartigen Klebungen der Originalfragmente belegen zunächst eine einzelne, umfassende Instandsetzung. Die Befunde legen deren entstehungszeitliche Datierung nahe.⁹⁵ Umfang und Qualität der Reparatur sind außergewöhnlich; aus ihr sprechen Sorgfalt und Erfahrung, die die Zuschreibung an die Bildhauer der Jüngerer Werkstatt begründet.⁹⁶ Der sehr gute Zustand der meisten Bruchstücke belegt, dass die Skulptur unmittelbar nach dem Zerschlagen geklebt wurde.⁹⁷ Die Fugen zwischen ihnen sind haarfein (ca. 0-0,5 mm) und nur aus nächster Nähe wahrnehmbar. Zwei große, symmetrisch an beiden Seiten der Skulptur angeordnete Bleipfropfen mit Resten der Erstfassung sind die augenfälligsten Befunde der Instandsetzung. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Gusskanäle für eine innere Verdübelung. (Abb. 4, 13: Fragment 2) Sieben zierliche, berechnend auf den Bruchstücken platzierte bleivergossene Dübel sind ebenfalls dieser Maßnahme zuzurechnen.⁹⁸ (Abb. 2: Fragmente 4, 5; Abb. 6, 13: Fragment 14) Die Technik kombinierter feiner Klebungen und verbleiter Eisendübel ist mit der entstehungszeitlichen Stückungstechnik der Jüngerer Werkstatt, z. B. am Reiterrelief unmittelbar verwandt, Fugenstärken, Form und Durchmesser der Dübel sind sehr ähnlich.⁹⁹

Der heutige Zustand des Kopfes, vor allem der etwa horizontalen Fuge am Hals weist auf eine spätere Reparatur hin. (Abb. 4, 6) Die Fuge ist nur noch rückseitig geschlossen und heute noch überfasst. Die Originalfragmente 3, 13, 14 wurden vielleicht nach einem anderen Schlag gegen den Kopf in Mitleidenschaft gezogen und sind teilweise vorderseitig an der Bruchfuge ausgebrochen. Neben einem Originaldübel an Fragment 14 könnte ein weiterer, versteckt am Hals angeordneter zu der späteren Maßnahme gehören. Die Nase trennten nach Auskunft von Fotos seit dem entstehungszeitlichen Bruch einmal zwei Bruchfugen; bis ins 20. Jahrhundert war noch das heute fehlende mittlere Fragment dort befestigt. Eine rückwärtige Ecke der Plinthe ist heute durch einen im Grundriss dreieckigen Block aus feinem, hellem Sandstein ersetzt, er wurde offenbar als statische Si-

Die Alte Frau im antiken Gewand

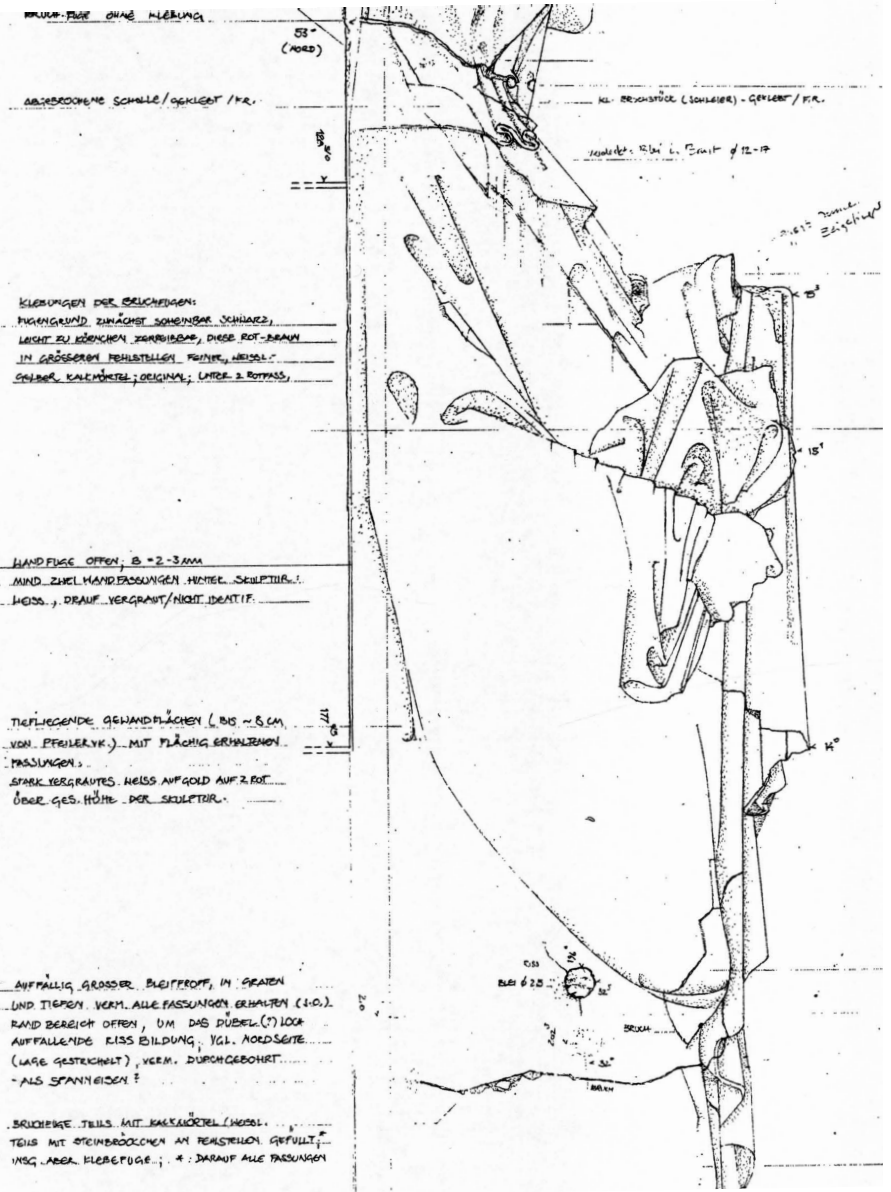


Abb. 13: Alte Frau, rechte Ansicht, Detail aus dem Handaufmaß, Original M 1:5.

cherung eingefügt. (Abb. 5, 7) Die Ergänzung ist an ihrer abweichenden Detaillierung zu erkennen, sie vervollständigt Profil und Gewandsaum nur vereinfacht. Anhand erhaltener Fassungsreste lässt sie sich in die Zeit vor 1829 datieren.¹⁰⁰ Eine grobe Mörtelfuge des 20. Jahrhunderts trennt sie heute vom Original. Geht man von dem Fall aus, dass die Alte Frau während des Unfalls im 13. Jahrhundert nicht stand, sondern minimal angehoben war, ist es denkbar, dass die linke Ecke der Plinthe beim Aufschlag absprang. Das originale Bruchstück könnte zunächst nochmals angesetzt und erst später durch die Auswechslung ersetzt worden sein. Die Plinthe kann aber ebenso infolge eines viel späteren Standortwechsels der Skulptur beschädigt und nachfolgend ergänzt worden sein.¹⁰¹

Anmerkungen

1 An den Anfang dieses Beitrags wird ein rekonstruierendes „Bild“ gestellt, um die Leser unmittelbar in das Problem einzustimmen. Die Rekonstruktion wird durch die nachfolgende Analyse der Befunde, Literatur und jüngeren Quellen belegt. Da das Original selbst die wichtigste historische Quelle darstellt, sind vor allem die hier vorgestellten, vom Gerüst aufgenommenen neuen Abbildungen als Belege hervorzuheben.

2 Grundlegende Forschungsbeiträge für die vorliegende Untersuchung • Suckale, Robert: Die Bamberger Domskulptur. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, Wiederabdruck in: Robert Suckale. Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, Hrsg. Peter Schmidt und Gregor Wedekind, Berlin, München 2003, (zitiert Auflage 2008²), S. 175-253 (zuerst in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 38, 1987, S. 27-82) • Schuller, Manfred: Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993 • Schuller, Manfred: Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Hrsg. Markus Hörsch, Peter Ruderich, Bd. 1/2, Bamberg 1995, S. 49-81 • Winterfeld, Dethard von: Der Dom zu Bamberg, Bd. I und II, Berlin 1979.

3 Die Autorin vermaß die Skulpturen an den Ostchorpfeilern im Nordseitenschiff und den Reiter am Aufgang zum Ostchor zwischen 1996 bis 1999. Die Untersuchung ist ihr Dissertationsvorhaben bei Prof.-Dr. Ing. Manfred Schuller an der Universität Bamberg. Es wurde gefördert von der DFG in dem interdisziplinären Graduiertenkolleg „Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege“ der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Technischen Universität Berlin. Die Gerüste stellte das Bamberger Domkapitel zur Verfügung. Etwa zeitgleich begonnen die Dissertationsschriften: Hans-Schuller, Christine: Der Bam-

berger Dom. Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern (1826-31), Petersberg 2000 (Dissertation Universität Bamberg 1998), mit Quellenforschungen, auch die Skulpturen einschließend. Restauratorische Untersuchungen der Skulpturen durch Hartleitner, Walter: Zur Polychromie der Bamberger Domskulpturen, Bamberg 2011 (Dissertation Universität Bamberg 2007). Neben den in Anm. 2 genannten sind folgende Beiträge als vorbildlich zu nennen: • Hubel, Achim und Schuller, Manfred: Der Dom zu Regensburg. Vom Bauen und Gestalten einer gotischen Kathedrale. Unter Mitarbeit von Friedrich Fuchs und Renate Kroos. Regensburg 1995 • Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Ausstellungskatalog Regensburg 1989, Hrsg. Morsbach, Peter, München, Zürich 1989 • Hans-Schuller, Christine: Das Adamsportal des Bamberger Domes, Ergebnisse der Bauaufnahme, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Hrsg. Markus Hörsch, Peter Ruderich, Bd. 1/2, Bamberg 1995, S. 34-47, Bamberg 1995. Oben genannte Forschungsergebnisse zu Bamberger Skulpturen fasst zusammen • Hubel, Achim: Der Bamberger Reiter. Beschreibung, Befundauswertung, Ikonografie, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 143, S. 121-157, Bamberg 2007.

4 Der diesem Aufsatz zugrunde liegende Vortrag der Autorin im ZEMAS der Universität Bamberg vom Sommersemester 2012 behandelte die Ergebnisse zur Skulptur der Alten Frau und zum Relief des Reiters vergleichend. Ergebnisse der Bauforschung zur Alten Frau zuerst in Zerbes, Maren: Die „Jungfrau Maria“ neben dem Georgenchor. Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngeren Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes: das münster 56 (2003), Sonderheft Bamberger Dom, S. 347-365.

5 Beschreibung der Skulptur im Abschnitt „Körper und Gewand“, ihre Deutung im Abschnitt „Quellen und Literatur“.

6 In der kunsthistorischen Forschung werden die Bamberger Bildhauerwerke aus der Bauzeit des Domneubaus stets in zwei verschiedene Richtungen oder Gruppen, eine ältere und eine jüngere geschieden, z. B. Bode, 1885, S. 62; Dehio, 1899 (in Aufsatzband 1914), S. 93. Vöge, 1899 (Ausgabe 1958, S. 130, 147) spricht vom „älteren Atelier“ bzw. von den „jüngeren Bamberger Arbeiten“. Während die Begriffe „älter“ und „jünger“ die Ansicht widerspiegeln, dass beide Werkgruppen nach einem Meisterwechsel streng chronologisch aufeinander folgten, vermutete u. a. Sauerländer, 1977, S. 314 eine zeitweilige Überschneidung, ein paralleles Entstehen der Werke beider Gruppen. Er grenzte die Reliefs der Ostchorschränken des Domes von der „sog. jüngere[n] Bamberger Skulpturengruppe“ ab, verwies aber gleichzeitig darauf, dass sich innerhalb der Reliefplatten eine deutlich ablesbare Entwicklung von einer flächigen (Südseite, im Architekturverband fixiert) hin zur starkplastischen Auffassung vollzieht (Nordseite, nicht im Architekturverband fixiert). Die chronologische Beziehung

der „älteren“ zur „jüngeren“ (von der Reimser Cathedralplastik beeinflussten) Bamberger Skulptur resümierte Sauerländer folgendermaßen: „Es ist nicht auszuschließen, daß dieser Wandel durch das Auftreten der inzwischen in Bamberg eingetroffenen, französisch-gotisch geschulten jüngeren Werkstatt beschleunigt und verstärkt wurde.“ Ebenso beschrieb Suckale, 1987, (Ausgabe 2008²), S. 206 und Anm. 80 mit Verweis auf Pinder, 1927, S. 62, 63 am Beispiel des Fürstenportals das Verhältnis beider Gruppen als ein gleichzeitiges, sich gegenseitig beeinflussendes. Hubel führt die Namen beider Werkgruppen im Titel von zwei Aufsätzen: Hubel, Achim: Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Domes, in: das münster 56 (2003), Sonderheft Bamberger Dom, S. 326-346. Zu seiner Einschätzung, beide Gruppen folgten im klaren Nacheinander S. 343. Derselbe: Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag. Bern, 2006. Suckale unterstrich seine Auffassung der „Kontinuität“, der Gleichzeitigkeit beider Werkgruppen erneut 2007, S. 199-201.

7 Zum nicht einfachen Transport des verwendeten Schilfsandsteins aus der Gegend bei Zeil/ Main s. Abschnitt „Befundanalyse/ Material“.

8 Hartleitner, 2011, vgl. Anm. 3. Weitere Nachweise s. Abschnitt „Schadensbild, bauzeitliche Instandsetzung und jüngere Reparaturen“.

9 Hans-Schuller, 2000, vgl. Anm. 3 mit detaillierten Nachweisen zu Rupprecht und seiner Schadensanalyse.

10 S. Abschnitt „Quellen und Literatur“.

11 Ausführungen zur Abformung: Dissertationsschrift der Autorin, in Vorbereitung.

12 Vgl. Rekonstruktionsvorschlag in Abb. 11. Ausführliche Befundanalyse, Überlegungen zur Deutungsfrage: Dissertationsschrift der Autorin, in Vorbereitung.

13 Vgl. Anm. 2 und Literaturliste am Ende des Beitrags. Außerdem zur Alten Frau: • Dehio, Georg: Zu den Skulpturen des Bamberger Domes. In: Kunsthistorische Aufsätze. München, Berlin 1914², S. 93-99; erste Deutung als Elisabeth der Heimsuchung, (zuerst: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen XI, 1890). • Weese, Artur: Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts, Straßburg, 1914 (zuerst 1897: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 10). • Vöge, Wilhelm: Bildhauer des Mittelalters: gesammelte Studien. 1958, (zitiert nach Auflage 1995²), S. 130 –209 (Aufsatz „Über die Bamberger Domsulpturen“ zuerst in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1901; Aufsatz „Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung“ zuerst in: Zeitschrift für christliche Kunst 15, 1902; • Boeck, Wilhelm: Der Bamberger Meister, Tübingen 1960; • Sauerländer, Willibald: Referat zu Reims und Bamberg, in: Zink, Jochen: Der Bamberger Dom und seine plastische Ausstattung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Die Alte Frau im antiken Gewand

- Bericht über Kolloquium in Bamberg, in: *Kunstchronik* 28 (1975), S. 387-405, 425-448, hier S. 432-437; • Sauerländer, Willibald: Reims und Bamberg. Art und Umfang der Übernahmen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 167-192; Sauerländer, Willibald: Katalognummer 442 (Maria und Elisabeth), in: *Ausst.-Kat. Stuttgart 1977: Die Zeit der Stauer. Geschichte, Kunst, Kultur*, Hrsg. Reiner Hausscherr, Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 317-319, Abb. 241, 242, Beschreibung der Schäden. • Winterfeld, 1979, Bd. I, Abb. 426 – seine Rekonstruktion zur Alten Frau basiert nicht auf Befund, berücksichtigt ihre Ansichtigkeit nicht; • Feldmann, Hans-Christian: Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220-1250. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims, (Diss. Hamburg 1991), Ammersbek bei Hamburg 1992, ohne namentliche Deutung; • Suckale, Robert: Die Bamberger Domskulpturen „revisited“, in: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg* 143 (2007), S. 185-210 mit Literatur.
- Feldmann, Hans-Christian: Bamberg. Bauhüttenbetriebe im Vergleich, in: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Hrsg. Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt 1994, Bd. I, S. 87-99, Abb. 2, 4, 5, 6.
 - Brandl, Heiko, Katalogbeitrag Kat.-Nr. IV.19 „Sogenannte Sybille aus dem Bamberger Dom“: in *Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Naumburg 2011, Hrsg. Krohm, Hartmut, Kunde, Holger, Bd. I, hier S. 454-455, • Hubel, Achim: Überlegungen zum Grabmal des Papstes Clemens II. im Bamberger Dom, in: *Neue Forschungen zur mittelalterlichen Bau- und Kunstgeschichte in Franken. Vorträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien der Universität Bamberg*, Sommer 2010, Hrsg. Achim Hubel, Bamberg 2011, S. 28. Im Inventarband des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege zum Bamberger Dom erscheint Zerbes` Tafel mit Aufmaßzeichnung und Kommentar zur Alten Frau; Zerbes` Dissertationsschrift in Vorbereitung.
- 14 Hamann-Mac Lean, Richard, Schüssler, Ise, *Die Kathedrale von Reims*, Teil II, Bd. 6, Stuttgart 1996, Abb. 561, 562, 645, 654-666, 802, 803, 806.
- 15 Suckale, 1987, (Ausg. 2008) S. 240, 241, Anm. 6, *Studium des Originals in situ*, Schlussfolgerung auf Sybille oder Hannah. Derselbe 2007, S. 200 als Sibylle.
- 16 Hartleitner, 2011, S. 47 als „so genannte Elisabeth“, nachfolgend als Elisabeth, Hubel, 2007, S. 142, 143 als Elisabeth.
- 17 Pfeilerkoordinaten B3 nach Winterfeld, 1979, Bd. 1, Planschema o. S.

18 Friedrich Karl Rupprechts stark vereinfachte Grundrisssskizze der nördlichen Chorschranke mit ihren Pfeilern und Pfeilerkonsolen stellt den ersten überlieferten Nachweis der heutigen Aufstellung der Alten Frau dar, die durch Rupprecht überlieferte Deutung der Skulptur als Heiliger Joachim ist die älteste bekannte: Hans-Schuller, 2000, hier S. 74, 75, Abb. 7 mit Quellenangabe. Vgl. u. Abschnitt „Standort“: Alle Datierungsvorschläge der Aufstellung der Skulptur vor 1829 sind hypothetisch. Die Pfeilerkonsole unter der Alten Frau scheidet durch ihre Widersprüche zur Skulpturenplinthe zur Datierung ihrer heutigen Aufstellung aus.

19 Suckale, 1987, (Ausz. 2008²) S. 224-226.

20 Bode, Wilhelm von, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885/1886, S. 66: als Sybille oder Anna, S. 67 erste Abbildung der Skulptur, nach Abguss, Radierung, unsigniert (Krell, X. J.?): Zerbes, 2003, S. 364, Anm. 45.

21 Messbildarchiv des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege.

22 Breuer, Tilmann, briefliche Mitteilung an M. Zerbes. • Schlicht, Sandra: Krieg und Denkmalpflege. Deutschland und Frankreich im II. Weltkrieg, Schwerin 2007.

23 Boeck, 1960, S. 197, Anm. 241 sowie Anm. 162, 189 mit Verweis auf Rupprecht 1829, Suckale 1987, (Ausz. 2008²), S. 183, 242 mit Anm. 25.

24 Hartleitner, 2003, S. 369, derselbe 2011, S. 47-52, 108-111, 117f, 121, Abb. 31-37.

25 Erika Thiel, Geschichte des Kostüms, Leipzig, 2010 (9. Auflage), S. 31, Abb. 51;

S. 33, Abb. 53; Abb. 55; S. 34, Abb. 70, S. 41.

26 Die nach Abformung der Skulptur von 1883/84 gefertigten Gipsabgüsse bilden die Fehlstellen bereits ab. Suckale 1987, (Ausz. 2008²), S. 175-253, hier S. 225, 250, Anm. 137, mit Beschreibung der Abbrüche.

27 Sauerländer, 1977, S. 138, nahm in der linken Hand der Alten Frau ein verlorenes Buch an. Aufgrund der Fingerhaltung muss es als zu schweres Attribut ausscheiden. Der Gegenstand wurde nur zwischen den Kuppen von Daumen und Zeigefinger gegriffen oder von beiden Fingern umschlossen. Nach der Fingerhaltung dürfte es sich vielmehr um einen leichten, schmalen und aufragenden Gegenstand, vielleicht um eine Schriftrolle gehandelt haben. Vgl. Rekonstruktion im Abschnitt „Werkprozess“.

28 Die im folgenden Beitrag abgekürzte Literatur ist in der Einführung, bzw. der Literaturauswahl am Ende des Beitrags mit vollständigen Titeln angegeben.

29 Methode und Praxis: Manfred Schuller, Kapitel „Bauforschung“, S. 168-223, in: „Der Dom zu Regensburg, Ausgrabung, Restaurierung, Forschung“ (Ausstellungskatalog), hrsg. von Peter Morsbach, München, Zürich 1989, hier S. 169, 170, 221, 222. • Petzet, Michael, Mader, Gert: Kap. IV „Vorbereitende Untersuchungen“, S. 145-208, bes. IV.7. „Bauaufnahme“, S. 156-167, in: Praktische Denkmalpflege, Stuttgart, Berlin, Köln 1993. • Schuller, 1993, S. 108, Anm. 18-21 mit weiterführender Literatur.

30 Vgl. Einführung und Anm. 3 zu zeitgleichen Forschungen von Hans-Schuller, 2000 und Hartleitner, 2011, zu Umfang und Rahmenbedingungen der eigenen Untersuchung Zerbes, 2003, S. 347, Anm. 4-8. Die Aufmaße und Befundkartierungen entstanden bis auf kleinere spätere Ergänzungen in den Jahren 1996 bis 1999.

31 Uwe Gaasch fotografierte Skulpturen des Bamberger Domes bereits zwischen 1992 und 1994 für Schullers Publikationen. Seine hier publizierten Fotos datieren vom November 1996. Fotografie und Planzeichnung als visuelle Medien vermitteln grundsätzlich verschiedene Informationen zu Zustand und Geschichte eines Objekts. Sie können sich nicht gegenseitig ersetzen, sondern sich in Dokumentationen ergänzen; entsprechendes gilt für Daten aus noch vorhandenen plastischen Reproduktionen (hier: Gipsabgüsse).

32 Der Arbeitsaufwand für eine Bauaufnahme wird zum einen durch den Zeichenmaßstab bestimmt, denn letzterer bestimmt die Zeichengenauigkeit. Der Darstellungsmaßstab orientiert sich an der Funktion der Aufmaßzeichnung, an der Größe der abzubildenden Objekte, aber auch danach, ob sie räumlich einfach oder differenziert sind und ob die Darstellung kleinteiliger Details der Fragestellung in besonderer Weise dienlich ist. Um einfache bauliche Strukturen abzubilden, genügen wenige Messpunkte (hier z. B. Quader, Säulenschaft), bei komplexeren werden mäßig viele notwendig (hier z. B. Bögen, Säulenbasis), bei stark plastischen, filigranen Objekten sehr viele (hier z. B. Kapitell, Skulptur, Baldachin). Vgl. Schuller, 1993, S. 21-26, S. 108, 109 mit Anm. 32-34, Abb. 4-6 zur Bauaufnahme des Fürstenportals im Maßstab 1:10.

33 Aufgrund räumlicher Enge lässt sie sich nur abschnittsweise fotografisch dokumentieren. In diesem Aufriss ist das Faltenbild nur teilweise dargestellt. Vollständig verzeichnet sind Bruchfugen, Dübel u. a. technische Details.

34 Schuller, 1993, S. 22: „Die Wahl eines solch großen Maßstabes [1:10] war auch für uns ein Versuch, der, wie sich zeigte, durch den erheblichen Mehraufwand bei der Porträrierung der Steinoberflächen an die Grenzen des noch wirtschaftlich Vertretbaren heranging.“

35 Vgl. Petzet, Mader 1993, S. 158 mit Abb. 27. In der Bauaufnahme der Alten Frau sind Fassungen, Mörtel und Klebungen nach Augenschein beschrieben. Vgl. Hartleitner, 2011, S. 47-52 mit restauratorischer Analyse.

36 Manfred Fürst, Die Natursteinkartierung des Fürstenportals, in: Schuller, 1993, S. 145-151 und Tafel 10; hier S. 145, 146. • Zerbes, 2003, S. 351, 355, Abb. 2, 3, 4.

37 Das gezahnte Steinbeil ist im 13. Jh. ein zur Bearbeitung weicherer Gesteine verbreitetes Werkzeug, am Pfeiler B3 kennzeichnet es die Originalsubstanz. Karl Friederich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932, (zitiert: Nachdruck Ulm 1988), besonders S. 26-37, u. a. Abb. 29. Schuller, 1995, S. 82, Abb. 75.

38 Gesamtbestand der Konsolen ausgeführt bei Winterfeld, 1979. Das Oberlager der Seitenkonsolen an B3 liegt bei ca. + 3,22 m über FFB.

39 Schuller, 1993, S. 90 und Tafel 9; Winterfeld, 1979, bes. Fig. 10, 28, 114f, 117, 123-126.

40 Verheyen, 1961, S. 28, 93, 138, Anm. 219, 373 sah die Konsole als nachträglich eingefügt an, zog daraus fehlerhafte Schlüsse für die Skulpturenaufstellungen; Winterfeld, I, 1979, S. 79-81 und II, 1979, S. 74, 111-114 listet Befunde des zeitgleichen Versatzes der Konsolen mit dem übrigen Pfeiler auf.

41 Die Materialabweichungen auch an einzelnen Quadern und weiteren originalen Konsolen.

42 Zerbes, 2003, S. 347 und Anm. 2 vermutete entgegen früherer Interpretation der Pfeilerkonsolen als ursprüngliche Skulpturenträger in ihnen eine Interims konstruktion aus der frühen Bauzeit des Domes. Vgl. Schuller, Manfred 1993, S. 115, Anm. 220 zum Kölner Dom. Schuller, Manfred, Hubel, Achim mit Friedrich Fuchs und Renate Kroos, Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1995. Interimszustände am dortigen Dom: S. 45. Abb. 41 (Baubeginn nach Brand 1273; im Bauzustand ~ 1290/1305: der Südchor als erster Bauteil unter Dach, mit provisorischen Trennwänden in Nutzung, Chor noch unvollendet), S. 53, Abb. 47, S. 89, Abb. 80. Baufortschritt und genutzter Bereich in Regensburg ~ 1290/1305 der Situation im Bamberger Domneubau der frühen 1220er Jahren ähnlich (vgl. Winterfeld 1979, I, Fig. 125, Bauabschnitt 4): vor Vollendung des Fürstenportals waren nach seiner Analyse mindestens die ersten zwei Seitenschiffjoche beider Schiffe eingewölbt; die neue Ostkrypta und Teile des Ostchores vollständig, für alle Teile ist damals eine Interimsnutzung vorstellbar. Interimsnutzung ebenso bei Maren Lüpnitz, Die Chorobergeschosse des Kölner Domes. Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik, hrsg. von Barbara Schock-Werner, Klaus Hardering (Forschungen zum Kölner Dom 3.) Köln 2011, hier Tafeln 46-53. Zu provisorischen Trennwänden und wasserabweisendem Putz auf Gewölberücken S. 57, 58, 246, Anm. 872.

43 Abweichende Situation westlich am Pfeiler B3: die dortige Seitenkonsole von der Jüngerer Werkstatt für die Aufstellung des Lachenden Engel zweitverwendet: sie passten das Konsoloberlager durch die auf das Maß angefertigte Kelch-

konsole an das Unterlager der Skulpturenplinthe an. Die östliche Pfeilerflanke von B3 ist ohne vergleichbare Befunde.

44 Ein solcher dürfte entstehungszeitlich mindestens geplant gewesen sein. Beim Bau der Ostchorpfeiler wurden keine Figurenaufstellungen durch zeitgleichen Versatz von Baldachinen vorbereitet. Die Auflagerpunkte aller dortigen Figurenbaldachine wurden nachträglich ausgespitzt.

45 Aufschlussreiche Befunde an der Skulptur fehlen: es ist kein Versatzmörtel erhalten, die Ansätze der Rückseite original erhalten. Die Analyse der Wandfasungen hinter der Alten Frau könnte eine Datierung erbringen.

46 Petzet, Michael, Mader, Gert, 1993, S. 151: Orientierungsplan.

47 Petzet, Michael, Mader, Gert, 1993, hier S. 160, 161: Risiken der Zwischen-skizze.

48 Beim Handaufmaß bestimmen nach dem Auftrag des Verzugsmaßstabs und des Messsystems im Wesentlichen zwei sich wiederholende Arbeitsschritte die Zeichenarbeit: 1.) zwei markante Messpunkte des Objekts werden aufgetragen (z. B. Außen-/ Innenkanten oder -ecken o. ä.). 2.) beide Punkte werden zueinander in Beziehung gesetzt, d. h. durch eine Linie oder Kurve verbunden.

49 Der Standort eines Untersuchungsobjekts hat erheblichen Einfluss auf den Arbeitsaufwand bei der Vermessung. Beim Aufmaß der Alten Frau lag die Gerüstebene auf Höhe des Unterlagers der Pfeilerkonsole, ca. 0,6 m tiefer als die Skulpturenplinthe. Das Einsetzen einer Leiter war bei der Vermessung der rechten Seitenansicht (Skulpturenhöhe 1,90 m!) räumlich unmöglich; es wurde daher ein auf Maß gefertigtes Podest benutzt. Bei Vermessung der schrankenseitigen Ansichten des Engels, Clemens und Dionysius sowie der Untersichten aller Baldachine war die Zugänglichkeit ähnlich schwierig. Dagegen waren Maria und Reiter gut, nahezu allseitig von Gerüsten aus zugänglich - Situationen, wie sie Manfred Schuller, Tillman Kohnert, Philip Caston, Thomas Eck und Ernst Schneider wohl 1992/93 im Wesentlichen bei der Vermessung des Fürstenportals, an Ekklesia-, Synagogen- und Propheten-

Apostelsäulen sowie beim Abraham im Südseitenschiff vorgefunden haben dürften. (alle Aufmäße im M 1:10); vgl. Schuller, 1993, S. 22, 26, 87, 88, 109, Abb. 6, 84, 85, 87, Tafel 1, 3, 4, 5, 7a, 7b, 8a, 8b, Anm. 32. In Anm. 36 würdigte Schuller den überdurchschnittlichen Arbeitseinsatz beim Aufmaß: „In unserem ursprünglichen Angebot waren die Zeichnungen der Skulpturen aus Kostengründen nicht enthalten. Unsere Mitarbeiter entschlossen sich, diese Partien trotz des hohen Aufwandes ohne Berechnung durchzuführen.“ Für die Bauforschung am Adamsportal fand Manfred Schuller 1993/94 weitaus günstigere Voraussetzungen vor. Die Skulptur Kaisers Heinrich II. war im Diözesanmuseum (im Domkreuzgang) fast vom Fußbodenniveau aus zugänglich (Vermessung: Nicoline Bauers, Rainer Zahn). Sämtliche Baldachine waren aufgrund der damals geplanten Neuaufstellung von den Figurensäulen abgenommen worden und

einschließlich ihrer Rückseiten zugänglich; vgl. Schuller, 1995/96, S. 51-53, 79, Abb. 22-28. Ebenda wird in Anm. 18 das Messverfahren für den Heinrichsbaldachin (Vermessung Markus Ritter) durch „Katoptieren“ im M 1:1 nach Wolfgang Koenigs beschrieben. Für die Baldachine des hier vorgestellten Projektes, die alle in situ vermessen wurden, ließ sich das Verfahren nicht anwenden. Sämtliche Zeichnungen entstanden im Handaufmaß.

50 Etliche Maßkontrollen sicherten die Richtigkeit der Darstellung.

51 Dank Hilfe der Mitglieder der Dombauhütte wurde über der Alten Frau eine horizontal eingerichtete Holzplatte montiert, von der aus Lote und Maßbänder abgehängt werden konnten. Der Abgleich des Skulpturen- mit dem Architektur-aufmaß erfolgte durch doppelte Höhenmessungen an den Pfeilerkonsolen.

52 Zu Abb. 7: Schnitthöhe bei ca. + 0, 72 m über der Plinthe. Zwischen Fragmenten 1, 2 sowie 4, 5, die von der Vorderseite der Alten Frau absprangen, liegt eine entstehungszeitlich geklebte Bruchfuge (punktirt, Pfeil b). Das Quadrat (strichpunktirt) gibt Umfang für die Rohform des Kopfes an.

53 Schuller 1993, S. 86-88, 90, Abb. 82, 84, 85, 87; Schuller, 1995, S. 52-55, 70-76, 81, Abb. 22, 23. Die Dokumentation und Analyse von Abraham und Kaiser Heinrich II. samt Baldachin dienten methodisch als Vorbilder für die Untersuchung der Skulpturen im Dominneren.

54 Im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt finden sich geometrische Figurenschemata (Tafel 35-38, 42) und Werkzeugdarstellungen (Tafel 39-41), dazu Roland Bechmann, I Disegni Tecnici del Taccuino di Villard de Honnecourt, in: Villard de Honnecourt. Disegni. Mailand 1988, S. 43-58.

55 Verwendete Begriffe rechts, frontal-rechts, links, frontal-links sind auf die Körperseiten der Skulptur bezogen. Die frontal-linke Ansicht z. B. bezeichnet jene zwischen der Frontal- und der linken Seitenansicht.

56 Vgl. Beschreibung der Alten Frau in der Einführung; das Standbein (links) ist belastet, das Spielbein (rechts) ausgedreht und nachgezogen. Zerbes, 2003, S. 355- 357, Abb. 4, 5: Vergleich von Jungfrau Maria und Alter Frau anhand Zeichnungen, dazu hier Abb. 4, 7. Nahezu exakte Übereinstimmungen beider Skulpturen in Höhe, Körperhaltung und Position der Extremitäten mit Ausnahme der Unterarme. Ihre wesentlichen Unterschiede (Behandlung der Rückseiten, Umriss in Frontansicht) sind durch Verwendung zweier Rohblöcke bestimmt, die in den Grundrissmaßen deutlich differierten.

57 Zu Abb. 7: Ihre Gesamtmaße wurden anhand folgender Skulpturenmaxima ermittelt: Rückfläche der Plinthe, links: Saumfalte über linkem Arm, rechts: Kante von Plinthe und Kleinzeh, frontal: rechte Fußspitze, Faltenknäuel, verdeckter linker Mittelfinger, Unterkante Plinthe, Scheitel.

58 Zu Abb. 7: Das äußere Rechteck und Diagonalen geben hier die Maße des tatsächlich erhaltenen Figurenumrisses wieder. Dem einst mit Zahnfläche ge-

glätteten rekonstruierten Rohblock der Alten Frau (hier nicht dargestellt!) ist frontal, beidseitig und oben ein durch die Ausarbeitung verlorener „Werkzoll“ von je ca. 0,5 – 1,5 cm zuzufügen. Anders Schuller 1995, S. 75, Abb. 37: der Rohblock Heinrichs II. ist in zwei Varianten rekonstruiert, darin die tatsächlichen Grundrissmaße der Skulptur eingeschrieben. Breite und Tiefe des Heinrich stimmen bis auf den rückseitigen Säulenschaft mit den entsprechenden Maßen der Alten Frau überein.

59 Die rückwärtige Detaillierung mit Rücksicht auf eine vor ebener Hintergrundfläche geplante Aufstellung; vgl. die der Alten Frau unmittelbar vergleichbare Rückseite der Ekklesia in: Groeber, Karl, Die Bildwerke des Bamberger Doms, Leipzig 1938, o. S., Abb. 37 (Foto zeigt vom Portal abgenommenes Original).

60 Zu Abb. 7: An der vorderen und rechten Seite der Alten Frau erreicht das Faltenrelief des Mantels die maximale Tiefe von ca. 5 cm. Nicht nur die frontal-rechten Diagonalansichten von Alter Frau und Maria, auch die der Ekklesia ist ähnlich: Groeber, Karl, Die Bildwerke des Bamberger Doms, Leipzig 1938, o. S., Abb. 36. (Foto zeigt vom Portal abgenommenes Original).

61 In der Mehransichtigkeit zeigt die Alte Frau engste Übereinstimmung mit der Ekklesia vom Fürstenportal. In Konsequenz ist für die Alte Frau eine zumindest

geplante Partnerfigur anzunehmen. Die Argumentation wird in der Dissertation ausgeführt. Vgl. Suckale, 1987 (Ausg. 2008²), S. 175 und Anm. 1, Verweis auf Vöge 1894, zur Ansichtigkeit der Ekklesia S. 217 und Anm. 110.

62 Zu Abb. 7, 8: die fehlenden Fußspitzen (strichpunktiert) nach Aufmaß der Maria rekonstruiert. Die rechte Fußspitze (Pfeil a) ist eine im Werkprozess angesetzte Anstückung; die erhaltene Stückungsfläche eben geschliffen und vertikal, sie bildet sich im Grundriss als exakt gerade Linie ab. Die linke Fußspitze (Pfeil b), ein Abbruch jüngerer Zeit, mit leicht unregelmäßiger Bruchfläche, vgl. Abb. 9.

63 Vergleiche Schuller, 1995, S. 71, Abb. 22, S. 53 und Abb. 35, S. 72: die an Blockrückseite, Unter- und Oberlager des Heinrichsbaldachins erhaltenen geritzten Konstruktionslinien sind Relikte des frühen Werkprozesses, sie stammen von der Übertragung des Entwurfs auf den Block und sind Voraussetzung für seine Detaillierung.

64 Manfred Fürst, Die Natursteinkartierung des Fürstenportals, in: Das Fürstenportal des Bamberger Domes, hrsg. von Manfred Schuller, Bamberg 1993, S. 145-151, Abb. 119. Die Bezeichnung Schilfsandstein verweist auf die pflanzlichen Einschlüsse im Material. Sie stammen jedoch nicht von Schilf, sondern von Schachtelhalmen und Farnen. Weitere Bezeichnungen: Grüner Mainsand-

stein, Stuttgart-Formation. Im Gegensatz zu den in oder nahe Bamberg gebrochenen Bausteinen für den Dom musste der Schilfsandstein für die Bildhauerarbeiten über Main und Regnitz ca. 27 Kilometer flussaufwärts nach Bamberg befördert werden. Zum Materialtransport allgemein vgl. Schock-Werner, 2009, S. 120-123.

65 Fürst, 2004, S. 65, 66 und Anm. 12. Die häufigste Korngröße liegt bei 0,15 mm.

66 Fürst, 1993, S. 149. Schuller, 1993, S. 58 und Abb. 50.

67 Nach Vergleich mit den Allegorien vom Fürstenportal, deren Oberflächen Verwitterungsschäden zeigen, darf gefolgert werden, dass die Alte Frau mit Ausnahme der Jahre 1942-1947/48 stets im Innenraum (des Domes) gestanden hat.

68 An Gipsabgüssen der Alten Frau nach der Abformung von 1883/ 84 fehlt ihre linke Fußspitze bereits. Details zur Abformung der Alten Frau und Belege der Datierung in der Dissertation.

69 Ebenso Hartleitner, 2011, S. 48 und Anm. 101.

70 Die Anstückungsfläche besitzt heute eine unregelmäßige Oberfläche, in dem zugesetzten Dübelloch ist ein Rest Blei vom Verguss erkennbar, daneben liegen Reste von Klebung und Fassung.

71 Nur an dieser einzigen Stelle der Skulptur wurde angestückt.

72 Suckale 1987, (Ausg. 2008?), S. 186-188: Die den Jüngeren Bamberger Bildhauern vorbildlichen Bildwerke der Kathedrale von Reims, z. B. die dortige Visitatio-Maria und Visitatio-Elisabeth am südlichen Gewände des mittleren Westportals weisen ebenfalls Anstückungen auf. Die Stückungstechnik wurde an den älteren Bildwerken des Bamberger Domes vor Eintreffen der Jüngeren, von Reims beeinflussten Werkstatt nicht angewandt. Der Techniktransfer von Reims nach Bamberg ist der Jüngeren Bildhauergruppe zuzuschreiben. Vergleichbar wurden Schuhspitzen am Reiter, an der Jungfrau Maria und bei Heinrich II. angestückt.

73 Vgl. die Lage der rechten Rohblockkante in Abb. 7, die durch die Fußaußenkante und den Ellenbogen bestimmt ist. Demnach fand die rechte Schuhspitze im Block vollständig Platz.

74 Achim Hubel, Die beiden Restaurationen des Bamberger Domes, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 121, Bamberg 1985, hier S. 62, 63 und Anm. 64 mit Quellenangabe. An Gipsabgüssen der Alten Frau nach der Abformung von 1883/84 fehlt die rechte Fußspitze, vgl. Hartleitner, 2011, S. 48 und Anm. 101.

75 Grundlegend: Karl Friederich, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932 (Nachdruck Ulm 1988).• Vöge, 1894, III bes. 10. Kapitel „Technik und Stil in ihren Zusammenhängen“, hier

S. 279. In Vöges Anmerkungen die stete Diskussion von Viollet-le-Duc, Paris 1854-1864. • Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuèle, Dictionnaire raisonné de L` Architecture Francaise du XIe au XVIe Siècle, Paris, 1854-1864.

76 Suckale 1987, (Ausg. 2008²), für Bamberger Skulpturen, bes. S. 177-190.

77 Der Rohblock aus Schilfsandstein muss aus einer Bank gewonnen sein, die mindestens 0,4 m Mächtigkeit besaß. Seine natürliche Schichtung verläuft, durch Form und Lage der Bruchstücke in der Skulptur zu erschließen, etwa vertikal, dabei parallel zur heutigen Vorder- und Rückseite der Alten Frau. Vgl. Schuller 1993, S. 49 mit Anmerkung zum originalen, ebenfalls orthostatisch verwendeten Türpfosten des Fürstenportals.

78 Alternativ verwendete er das kombinierte Werkzeug, die gezahnte Spitzfläche.

79 Gleichartige Befunde an vier der untersuchten Skulpturen und an allen Baldachinen der Jüngerer Werkstatt.

80 Weder für Alte Frau noch für eine der übrigen Skulpturen lässt sich beweisen, ob gezeichnete Vorlagen und/ oder Modelle verwendet wurden. Sicher verwenden die Bildhauer aber für die Alte Frau und Jungfrau Maria dieselbe Entwurfsvorlage. Die Frage wird in der Dissertation ausgeführt. Viollet-le-Duc, Paris, 1854-1864, Abschnitt „sculpture“, S. 97-279. S. 269-270 bezeichnet die Träger der vermuteten Vorzeichnungen als „panneaux“.

81 In situ an der Alten Frau nicht nachweisbar, analoge Befunde aber an den Baldachinen und drei der Skulpturen.

82 Suckale, 1987, (Ausg. 2008²), S. 179, 180, Abb. 2 identifizierte auf einen originalen Steinblock der aus Schilfsandstein gearbeiteten südlichen Türleibung der Gnadenpforte einen in Röteln gezeichneten Engel als Bildhauerzeichnung. Für die verlorenen Zeichnungen auf dem Skulpturenblock der Alten Frau könnte neben Röteln auch Kreide oder Holzkohle benutzt worden sein.

83 Detaillierte Ausführung in der Dissertation. Vgl. Zerbes, 2003, S. 354, 356 mit Ausführungen zum Werkprozess der im Aufbau ähnlichen Standfigur der Jungfrau Maria.

84 Spuren der Zahnfläche aus dem Werkprozess noch heute auf der linken Rücken Seite der Alten Frau erhalten; vgl. Abb. 12.

85 Die geschliffene Anstückungsfläche mit dem Gusskanal und einem Rest des Eisendübels blieb bis heute erhalten, die Anstückung muss seit Jahrhunderten verloren sein. Auf der Stückungsfläche sind verschiedener farbige Spuren zu erkennen, darunter Fassungen und Reste der Klebung, in dem verfüllten Dübelloch ist eine Spitze des (nach Verlust der Stückung gekürzten) Eisendübels zu erkennen.

86 Die umfassende Analyse folgt mit weiterem Bildmaterial in der Dissertation der Autorin.

87 Die Verfärbungen entweder durch Abformung oder ölgebundene Fassung verursacht (vgl. Hans-Schuller, 2000, S. 100, 101, zur Quelle (Bericht vom 1.7.1829) vgl. dort S. 96, Anm. 1062.)

88 Hartleitner, 2011, S. 51, ebenso Befundeintragungen Zerbes im Aufmaß (linke Seiten- und Frontalansicht); vgl. Abb. 13.

89 Vgl. Abb. 4, 6: Fragment 14 fügt sich nach Körperform und Kontur makellos zwischen die übrigen ein, ist aber etwas dunkler, wird daher bei Suckale, 1987 (Ausg. 2008²), S. 183 als entstehungszeitliches Flickstück bewertet, was aber nicht zwingend erscheint. Vergleichbar schon Boeck 1960, Anm. 241.

90 Ausführung und Illustration des Problems in der Dissertation.

91 Hans-Schuller, 2000, S. 75: An der jüngeren Muttergottes sind Ausbesserungen in Gips, die vor 1829 datieren, durch Zitate Rupprechts belegt, für die Alte Frau aber nicht beschrieben. 1829 sind neue Ausbesserungen in Gips und Stein z. B. für an der südlichen Schrankenwand befindliche Skulpturen und einen Baldachin belegt.

92 Erstes Zitat nach dem nicht exakt datierten, nie publizierten Manuskript von Reitzensteins zu Rupprechtschen Kunstberichten und Quellen der Domrestaurierung bis etwa Mitte 19. Jhs. in der Staatsbibliothek Bamberg, dort S. 21, 22: Rupprechts

1. Kunstbericht an Ludwig I. vom 1.7.1829. Dasselbe Dokument auch 1932, 1933 von Johann J. Morper publiziert. Hans-Schuller mit Quellenangabe, vgl. Anm. 93.

Der oder die Bildhauer verwendeten 1829 an den Bildhauerarbeiten offenbar grundsätzlich, also offenbar auch an der Alten Frau zum Ablaugen der Ölfarbe (d. h. der Fassung von 1814/18) eine Auflösung aus heißem Soda, damit ließ sich die Farbe *wegschieben*. Mit jenem Ölfarbanstrich ist aber nicht die Ölvergoldung der Schrankenreliefs gleichzusetzen, die Rupprecht 1649 einordnete. Rupprecht entdeckte an der Alten Frau durch die Freilegung Schäden am Gewand und am Kopf. Von der aufgedeckten Erstfassung der Alten Frau beschrieb Rupprecht nur das Rot des Mantels, die übrige Oberfläche sei steinsichtig gewesen. Hartleitner, 2011, S. 49-51 mit davon abweichender Befundeanalyse.

93 Hans-Schuller, 2000, S. 104, 208, Anm. 1062, 1069: Zweites Zitat aus dem Kunstberichts vom 1.7.1829 mit Quellenangabe.

94 Hans-Schuller, 2000, S. 215 belegt ihre Namen, Beschäftigungsdauer und einen Lehrling (Machold, Magold).

95 Hartleitner 2011, S. 51. Die fast 800jährigen Reparaturen an der Alten Frau beeindrucken durch ihre Dauerhaftigkeit. Vorhandene Verluste mahnen aber zu besonders vorsichtigem Umgang mit der Skulptur.

96 Suckale, 1987 (Ausg. 2008²) S. 183f, S. 242, Anm. 25 vermutete die entstehungszeitliche Datierung der Bruchschäden zuerst. Schuller, 1993, S. 56- 58,

112, Abb. 46b, Anm. 125 kam (offenbei seit der von Suckale 1987 erwähnten gemeinsamen Gerüstbegehung) zur selben Einschätzung. Nach Vergleich mit feinen, am Fürstenportal entdeckten *Flickungen*, welche Schuller dort aufgrund übereinstimmend geschliffener Oberfläche und gleicher Farbfassung entstehungszeitlich datierte, ordnet er die harzgeklebten und auch die bleivergossenen Dübel an der Alten Frau damit zeitlich übereinstimmend ein.

97 Übereinstimmend Hartleitner, 2011, S. 51: *Alle Brüche [...] sind sehr passgenau und handwerklich perfekt verklebt.*

98 Ein achter Dübel sicherte die original angestückte rechte Schuhspitze, ein neunter am Ansatz des Kopftuches, unmittelbar an der Halsfuge verdeckt angebracht, aufgrund seiner abweichenden Anordnung nicht als entstehungszeitlich eingeschätzt. Hartleitner, 2011, S. 47, 48, 51 erwähnt nur zwei der vorhandenen Dübel. Hans-Schuller, 2000, S. 104, 208, Anm. 1062: Rupprecht ordnete die Dübel irrtümlich einer jüngeren Reparatur, nicht der ersten Instandsetzung zu.

99 Zerbes, 2003, S. 254 für Jungfrau Maria; weitere Nachweise in der Dissertation.

100 Die Datierung beruht auf Befund: Fassungsreste auf der Fase über rauhen, erhaltenen Werkspuren.

101 Gewaltames Lösen der Setzmörtelfuge wohl der Grund für die Auswechslung an der Konsole unter der Jungfrau Maria (wohl 2. Hälfte 19. Jh.). Heute fehlt Versatzmörtel unter sämtlichen Standfiguren (Abnahme 1942).

Literaturauswahl zur Steinmetz- und Bildhauertechnik:

Publikationen zu mittelalterlichen Abbildungen von Steinmetz- und Bildhauertechnik, Bildhauerwerkzeug, Hebezeug, Transport, Skulpturen (Auswahl, alphabetisch):

- Skizzenbuch des Villard de Honnecourt: Erlande-Brandenburg, Alain, Per-noud, Régine, Gimpel, Jean, Bechmann, Roland: Villard d` Honnecourt, Disegni, Mailand 1988. Zu (Tafel 39-41): Maßstab, Winkel, Richtscheit, Profilschablone, Schnur und Senkblei, Profilschablone und Zirkel, geometrische Figurenschemata, (Tafel 35 -38, 42) vgl. Bechmann Roland: I Disegni Tecnici del Taccuino di Villard de Honnecourt, S. 43-58.
- Binding, Günter, Nußbaum, Norbert: Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen, Darmstadt 1978.
- Schock-Werner, Barbara: Zur Organisation von Bauhöfen im Mittelalter und zum Technischen Wandel im Baubetrieb um 1200, in: Ausstellungskatalog „Auf-

bruch in die Gotik“, Bd. I, Hrsg. Matthias Puhle, Mainz 2009, S. 116-125 mit weiterführender Literatur, bes. Abb. 1, 2, 4-7.

• Erlande-Brandenburg, Alain: Quand les cathédrales étaient peintes. Découvertes Gallimard, 180 „Les Cathédrales. Paris 1993.

Literatur und Dokumentationen zu mittelalterlicher Steinmetz- und Bildhauertechnik, Bildhauerwerkzeug, Verbindungstechnik, Hebezeug, Transport sowie Werkzeugspuren an Quadern, „Nebenwerk“ und Steinskulptur (Auswahl, alphabetisch):

• Ausstellungskatalog „Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Hochmittelalter“, Konzeption und Projektleitung: Lothar Hennig. Wissenschaftliche Bearbeitung: Vorwerk, Ursula u. a., Mainz 1998, Katalogbeiträge: Welker, Manfred: Kat.-Nr. 5.4 (Gittersegment), S. 352; Hoffmann, Claudia, Vorwerk, Ursula: Kat.-Nr. 5.6 (Werkzeuge für den Dombau,); S. 353-354 zeigt überwiegend moderne/ rekonstruierte Werkzeuge, Hebezeug, Transportmittel.

• Ausstellungskatalog „Aufbruch in die Gotik“, Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit, Hrsg. Matthias Puhle, Mainz 2009, Bd. I, II, v. a. Katalogbeiträge Bd. II: Suckale-Redlefsen, Gude: Kat.-Nr. II.25 (Heiliger Mauritius im Chor des Magdeburger Domes), S. 106-108; Both, Frank: Kat.-Nr. VIII.12 (Vierrädriger Leiterwagen, 12./13. Jh.), S. 444-445, Schäfer, Heiko: Kat.-Nr. VIII.19 (Schlegel, 13. Jh.), S. 450f, Kat.-Nr. VIII.20 (Löffelbohrer, 13. Jh.), S. 451, Heinze, Frederik: Kat.-Nr. VIII.55 (Flachmeißel, 11.-13. Jh.), S. 486f, Trier, Markus: Kat.-Nr. VIII.92 (Schreibtafel mit Handgriff, 13. Jh.), S. 519f, Pöppelmann, Heike: VIII.92 (Schreibgriffel, 13.-14. Jh.), S. 520f.

• Ausstellungskatalog „Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen“, Naumburg 2011, Hrsg. Krohm, Hartmut, Kunde, Holger, Bd. I, II, v. a. Beiträge Bd. I: • Bengel, Sabine, Kat.-Nr. II.3 (Torso einer stehenden Figur, Straßburg), S. 219-220, Siebert, Guido, Kat.-Nr. IV.9 (Weiblicher Kopf, Reims), S. 438-440, Bd. II: • Dudzinski, Ilona Katharina: Die bautechnische Zusammensetzung der Lettnerreliefs, Bd. II, S. 1314-1316 (Aufmaß); • Jelschewski, Dominik: Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Westchors S. Bd. II, S. 1317-1319 (Aufmaß), vgl. dazu • Karl, Daniela, Menzel, Jaqueline: Die Polychromie der Stifterfigur des Syzzo Bd. II, S. 1377-1379, • Siebert, Guido Katalog Nr. XV.5, S. 1326-1328 (Heiliger Georg im Drachenkampf) • Groll, Ernst Thomas, Böttcher, Claudia: Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom, S. 1342-1355; • Simon, Tino: Kunsttechnologischer Untersuchung des Bischofsgrabmals im Oschor des Naumburger Doms, Bd. II, S. 1370-1376.

Die Alte Frau im antiken Gewand

- Brandl, Heiko: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom. Zu den Bildwerken der Älteren und Jüngeren Werkstatt. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle (Saale), [2009], bes. S. 109-124, 128f, 152-155, 157, 164-166, 168-170 mit Abb. 151-223, 242f, 266, 286, 293-295, 306-311 (Detailfotografien, Skulpturenrückseiten, Unterlager) sowie S. 197-229 (Dokumentation).
- Friederich, Karl: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932 (Nachdruck: Ulm 1988).
- Fuchs, Fritz in: Ausst.-kat. Regensburg 1989, Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Hrsg. Peter Morsbach, München, Zürich 1989, S. 237-290, besonders S. 237-247: „Beobachtungen zur Bildhauertechnik an den mittelalterlichen Skulpturen des Regensburger Domes“, S. 248-257 „Die Reiter an der inneren Westwand“.
- Fürst, Manfred: Die Natursteinkartierung des Fürstenportals, in: Schuller, 1993, S. 145-151 und Tafel 0.
- Hamann-Mac Lean, Richard, Schüßler, Ise: Die Kathedrale von Reims, 3 Teile, Bde. 1-8, Stuttgart 1993-2008; Textband aus dem Nachlass Hamann-Mac Leans erschienen Hrsg. Claussen, Peter Cornelius, Sünner-Gass, Martina, Stuttgart 2008, besonders Bde. I,3, II,4 und II,5 - II,8: Corpus der Skulpturen in 4100 Abb.
- Hans-Schuller, Christine: Das Adamsportal des Bamberger Domes, Ergebnisse der Bauaufnahme, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Hrsg. Markus Hörsch, Peter Ruderich, Bd. 1/2, Bamberg 1995, S. 34-47, (Aufmaß).
- Hartleitner, Walter: Zur Polychromie der Bamberger Domsulpturen, Bamberg 2011 (Dissertation Universität Bamberg 2007).
- Kestel, Fritz: Walter Heges „Bamberger Reiter“. Die Skulptur des hl. Königs Stephan I. von Ungarn im Bamberger Dom als Katalysator fotogeschichtlicher und kunsthistorischer Forschung, Marburg 2001 (Diss. Berlin 1994).
- Lüpnitz, Maren: Die Chorobergeschosse des Kölner Domes, Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik, Forschungen zum Kölner Dom 3, Hrsg. Barbara Schock-Werner, Klaus Hardering, Köln 2011. (CD mit Aufmaßen).
- Schuller, Manfred in: Der Dom zu Regensburg, Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Hrsg. Peter Morsbach, München, Zürich 1989, S. 194-203, Abb. 31a – 31q (Bearbeitung Rohblock, nach Friederich), S. 205, Abb. 35 (Bleiverguss). S. 204 (Hebezeug).
- Schuller, Manfred: Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993. (Aufmaße).

- Schuller, Manfred: Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte, in: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, Hrsg. Markus Hörsch, Peter Ruderich, Bd. 1/2, Bamberg 1995, S. 49-81. (Aufmaß).
- Suckale, Robert: Die Bamberger Domsulptur. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, Wiederabdruck in: Robert Suckale. Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, Hrsg. Peter Schmidt und Gregor Wedekind, Berlin, München 2003, (zitiert nach Auflage 2008²), S. 175-253 (zuerst in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 38, 1987, S. 27-82).
- Suckale, Robert, Die Bamberger Domsulpturen „revisited“. In: 143. Bericht des Historischen Vereins Bamberg 2007, S. 185-210.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuèle, Dictionnaire raisonné de L` Architecture Francaise du XIe au XVIe Siècle, Tome 8ème, Paris, ab 1866 [sculpture], S. 97-279.
S. 269-270 (Vorzeichnungen für Skulpturenrisse).
- Vöge, Wilhelm: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik, Straßburg 1894, bes. 10. Kapitel: „Technik und Stil in ihren Zusammenhängen“.
- Vöge, Wilhelm: Bildhauer des Mittelalters: gesammelte Studien. 1995², darin S. 130– 209: Über die Bamberger Domsulpturen, (zuerst in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXII, 1899, S. 94-104, Bd. XXIV, 1901, S. 195-229, S. 255-289).
- Vöge, Wilhelm: Bildhauer des Mittelalters: gesammelte Studien. 1995², S. 201– 209 (Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung, (zuerst in: Zeitschrift für christliche Kunst Jg. 15, 1902, Sp. 357-368).
- Zerbes, Maren: Die „Jungfrau Maria“ neben dem Georgenchor. Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes, in: das münster 56 (2003), Sonderheft Bamberger Dom, S. 347-365, hier Abb. S. 348, 349, 351, 353 (Aufmaße), S. 364, Anm. 61.

Literatur und Dokumentationen zu moderner Steinmetz- und Bildhauertechnik, Bildhauerwerkzeug, Hebezeug, Transport, Skulptur sowie Werkzeugspuren an Quadern, „Nebenwerk“ und Steinskulptur (Auswahl, alphabetisch):

- Bernhard, Frieder (Hrsg.), Der Steinmetz und Steinbildhauer. Ausbildung und Praxis. München 1996, v. a. Kapitel „Gesteinskunde“ (Bearb. Kögler, Reinhard), S. 11-50; Kapitel „Handwerkliche Werksteinbearbeitung“, (Bearb. Pfeiler,

Die Alte Frau im antiken Gewand

Johann), S. 51-90: Arbeitsplatz, Rohblock, Detaillierung, Werkzeug, Hebezeug, Anschlagmittel; Kapitel „Geometrie“ (Bearb. Peitz, Adolf), S. 200-221; Kapitel „Schrift“ (Bearb. Jacob, Sepp, Leicher, Donatus M.), S. 323-346.

- Fuchs, Fritz: Eine neue Skulptur – Der Paradiesengel vom Nordturm, in: Ausst.-kat. Regensburg 1989, Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Hrsg. Peter Morsbach, München, Zürich 1989, S. 150-157.
- Habermann, Hans, Stuhlfelder, Helmut: Die Staatliche Dombauhütte Regensburg, in: Ausst.-kat. Regensburg 1989, Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Hrsg. Peter Morsbach, München, Zürich 1989, S. 142-149.
- Opderbecke, A und Wittenbecher, H.: Der Steinmetz. Handbuch des Bautechnikers, 15. Leipzig 1905, (zitiert nach Reprint der Ausgabe 1912²), besonders S. 11 (Arbeitsplatz), S. 12-23 (Werkzeuge und Maschinen), S. 23-26 (Hebezeug).
- Wolff, Arnold: Stein, Blei und Eisen. Über die Technik des Vergießens mit Blei im Mittelalter und in der denkmalpflegerischen Praxis, Kölner Domblatt Folge 53, Hrsg. Willy Weyres, Arnold Wolff, Köln 1988, S. 65-74, Abb. 1-11 (zuerst in: Festschrift für Martin Großnick zum 70. Geburtstag), Hrsg. Fachbereich Architektur-, Raum und Umweltplanung, Bauingenieurwesen an der Universität Kaiserslautern, Kaiserslautern 1987), (Bleiverguss).

Abbildungsnachweis

Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13 Maren Zerbes, Köln

Abb. 1, 2, 3, 9, 10, 12 Uwe Gaasch, Bamberg

Walter Hartleitner

Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur

In der Bamberger Domskulptur des 13. Jahrhunderts vollzieht sich ein entscheidender Schritt in der Entwicklung der Monumentalplastik am Übergang von der Romanik zur Gotik. Das architekturabhängige, vom zweidimensionalen Vorbild bestimmte Relief wird zur selbständigen, individuell geprägten und an die Architektur nur angelehnten Figur weiterentwickelt. Ähnlich grundlegend wandelt sich in dieser Zeit die Skulpturenpolychromie, die allmählich weniger der Steigerung der Plastizität mit grafischen Mitteln, sondern eher der Definierung der Oberflächen dient. Sie ordnet sich zunehmend der plastischen Form unter und unterstützt den natürlichen und lebendigen Ausdruck der Statuen.

Die kunsthistorische und bauhistorische Forschung setzt sich seit langem intensiv mit dem Bamberger Dom und seiner Skulptur auseinander. Auch die in sehr geringen Resten erhaltenen Polychromien der Skulpturen wurden erkannt.¹ Obwohl Versuche unternommen wurden, ursprüngliche Farbfassungen zu rekonstruieren, liegt bislang nur im Fall der Skulptur des Papstes Clemens II. eine fundierte Fassungsuntersuchung vor.² Diese wurde nun um die Untersuchung der vor den nördlichen Chorschranken des Ostchores platzierten Skulpturen (Abb. 1) ergänzt. Es sind dies, in der Reihenfolge von Ost nach West, die Statuen des Papstes Clemens (Abb. 2), der so genannten Elisabeth (Abb. 5) und der Maria (Abb. 8), des Kronenengels (Abb. 14) und des hl. Dionysius (Abb. 6) und exemplarische Prophetenreliefs dieser Seite. Ein Schwerpunkt liegt auf der Behandlung der Reiterskulptur (Abb. 19). Auch die Fassungen des Fürstenportals (Abb. 28) vor dem nördlichen Seitenschiff des Domes wurden betrachtet, einschließlich der mittlerweile von dort ins Kircheninneren translozierten Posaunenengel, Ecclesia und Synagoge.³

Die Werke der Bamberger Domskulptur des 13. Jahrhunderts lassen sich bekanntermaßen in eine ältere und eine jüngere Gruppe unterteilen. Die Bildhauer der letzteren sind stilistisch deutlich aus Frankreich beeinflusst, die Verwandtschaft ihrer Werke zur Reimser Cathedralplastik ist bekannt. Ein Wechsel beider Gruppen fand sichtbar am Fürstenportal des



Abb. 1: Ostchor des Bamberger Doms, nördliche Schrankenwand: am linken Pfeiler innen Papst Clemens II., am mittleren Pfeiler innen links Elisabeth, an der Stirn Maria, rechts innen der Kronenengel, am rechten Pfeiler innen der Hl. Dionysius, an der Außenseite (nur Rückansicht) der Bamberger Reiter; zwischen den Pfeilern die zwei Folgen der Prophetenreliefs

Domes statt, mit den drei äußeren Figurenpaaren im rechten Gewände beginnt die Tätigkeit der jüngeren Bildhauer. Für das Fürstenportal lässt sich aus den Befunden für den gesamten Bauablauf des Domes eine Erbauungszeit von 1224/25 zurückrechnen.⁴ Geht man von einem Baubeginn des Domes noch im 12. Jahrhundert aus,⁵ so blieb der älteren Bamberger Bildhauerwerkstatt für ihr gesamtes Schaffen eine Zeitspanne von über zwei Jahrzehnten. In welchem Zeitraum die Werke aus der jüngeren Werkstatt folgten, ist nicht definitiv zu entscheiden. Da die westlichen Teil-

le des Domes ohne Figureschmuck blieben, könnte nach einer für das Jahr 1229 dort belegten Altarweihe die Tätigkeit der Bildhauer bereits beendet haben, spätestens jedoch mit der Schlussweihe des Domes im Jahr 1237. Diese beiden Zeitspannen sind auch Grundlage für die zeitliche Einordnung der Fassungen der Skulpturen. Von den betrachteten Werken entstammen die Chorschrankenreliefs und die Gewändeskulpturen des Fürstenportals, mit Ausnahme der oben genannten Paare, der älteren Bildhauergruppe. Alle weiteren Skulpturen stellte die jüngere Werkstatt her.

Allen untersuchten Werken gemeinsam ist das Steinmaterial, aus dem die Bildhauer sie schufen. Der verwendete grünliche Sandstein ist aufgrund der feinkörnigen und homogenen Struktur sehr präzise bearbeitbar. Dass er andererseits wenig witterungsbeständig ist, zeigt sich nur an den außen am Portal platzierten Skulpturen.

Die Fassungen der einzelnen Werke

Trotz der überwiegend sehr geringen Reste früherer Polychromien sind Aussagen über das ursprüngliche Aussehen der Skulpturen möglich. Alle nachfolgend beschriebenen Befunde zählen zur Erstfassung der jeweiligen Skulptur, nur in Einzelfällen bestehen Zweifel hinsichtlich einer entstehungszeitlichen Datierung der Befunde.⁶ Mit einer Ausnahme sind auf allen Figuren nur Reste einer mittelalterlichen Polychromie erhalten. Das Fürstenportal zeigt überwiegend nur monochrome Farbgebungen.

Einzig das Gewand des Papstes Clemens (Abb. 2) zeigt Muster, wie sie ähnlich wohl auch auf den anderen Figuren vorhanden waren. Es sind dies blaue Medaillonmuster auf der Kasel auf goldenem Hintergrund oder blaugrünliche und rote auf dem Kaselkreuz (Abb. 3, 4). Die krapprote Dalmatika war mit blauen Lilienmustern in aufgereihten Spitzovalen verziert.

Beträchtliche Lücken lassen keine genaue Vorstellung der ersten Fassung der beiden untersuchten Chorschrankenreliefs zu, des rechten Reliefs der östlichen Reihe (Abb. 5) und des rechten Reliefs der westlichen Reihe (Abb. 6). Sicher sind die Randvergoldungen aus Zinn- und Goldfolie auf orangerotem Ocker an den Prophetengewändern, Nimben und vielleicht den Schriftrollen (Abb. 7). Die übrigen Oberflächen der Gewänder waren vielleicht mit besagtem orangerotem Ocker gefasst. Die Reliefhinter-

gründe dürften in ihrer ersten Fassung gelb gewesen sein. Aus den zwei beispielhaft untersuchten Reliefs kann insgesamt eine farblich ziemlich einheitliche Wirkung der Prophetendarstellungen angenommen werden. Die gelben Bogenprofile und Stufen unterhalb der Reliefplatten, die goldenen und silberfarbenen Metallauflagen an Kapitellen und Basen der rahmenden Säulen passen ebenfalls in diesen Farbkanon. Alles fügt sich auch bestens in die erste Raumfassung des Domes mit ihren ockerfarbenen Kapitellen, den weißen Pfeilervorlagen und Gewölberippen oder den rosafarbenen Flächen ein.⁷ Mitsamt der eingesetzten Reliefs scheint die Schrankenwand eine fast schreinartige Gesamtwirkung vermittelt zu haben.

Auf der Marienskulptur (Abb. 8) blieben zwei mittelalterliche Polychromien erhalten. Sie sind einander sehr ähnlich, die zweite Fassung ist eher als Erneuerung der älteren Polychromie, denn als Neugestaltung zu verstehen. Der zeitliche Abstand zwischen beiden Fassungen dürfte eher gering gewesen sein, deutliche Schmutzablagerungen trennen beide jedenfalls nicht. Von allen untersuchten Figuren des Bamberger Domes sind einzig bei der Maria Aussagen zum Inkarnat möglich. Es zeigt eine ursprünglich gedeckt rötliche Farbigkeit, wahrscheinlich war es bereichsweise akzentuiert: In einem unter dem Kinn entnommenem Partikel ist über der Bleiweißgrundierung eine Inkarnatschicht aus Bleiweiß, Mennige, Zinnober und wenig Beinschwarz nachgewiesen. Es folgt eine weitere, kräftig rote Schicht aus Bleiweiß und Zinnober. Besonders betont war die Augenpartie mit den hellroten Augenwinkeln, grauen Lidstrichen und schwarzen Brauen (Abb. 9), die Augenfarbe war blau. Im Streiflicht ist sichtbar, dass Iris und Pupille schon durch Abflachen des Augapfels im Stein angelegt sind. Zusätzlich gibt eine schwarze Ausmalung die nach rechts gewendete Blickrichtung der Maria an (Abb. 10), die Pigmentpartikel liegen ohne Grundierung in den Kornzwischenräumen unter der farbigen Erstfassung. Diese Unterzeichnung ist wohl als Markierung für den Fassmaler zu verstehen.⁸ Die Haare hat man auf einem hellen Grau vergoldet (Abb. 11).

Das Gewand der ersten Fassung war außen in einem dunkelroten und wahrscheinlich einem eher rosafarbenen Ton gefasst (Abb. 12), Pigmente sind Caput Mortuum und roter Ocker. Sicher waren Teile der Oberfläche mit Blattgold belegt. Wie alles in der Fläche verteilt war, ob man



Abb. 2: die Liegefigur Papst Clemens II.



Abb. 3: Kasel des Clemens: Reste des blauen Medaillonmusters auf Vergoldung



Abb. 4: Dalmatika und Stola des Clemens: dunkelrote Dalmatika mit blauen Liliennustern in Spitzovalen und golden abgesetztem Saum, Stola mit grünem Rautenmuster



Abb. 5: nördliche Seite der Georgenchorschranken, rechtes Relief der östlichen Reihe mit dem Propheten Jesaia und König David, daneben die Elisabeth



Abb. 6: nördliche Seite der Georgenchorschranken, rechtes Relief der westlichen Reihe mit zwei Propheten, daneben der Hl. Dionysius



Abb. 7: rechtes Relief der östlichen Reihe, Gewandsaum des König David: auf leimgebundenem Kreidegrund verbräuntes Orangerot (ursprünglicher Farbton nur im Querschliff zu erkennen) aus ölig gebundenem rötlichem Ocker, darüber schwarz oxidierte Zinnfolie und Blattgold; untere Bildkante entspricht 26 mm



Abb. 9: linkes Auge der Maria: Reste der ersten Fassung im Augenwinkel, zuunterst in mehreren Lagen Bleiweiß, darauf ein Hellrot aus Zinnober und Reste einer grauen Kontur; untere Bildkante entspricht 14 mm



Abb. 8: die Marienstatue

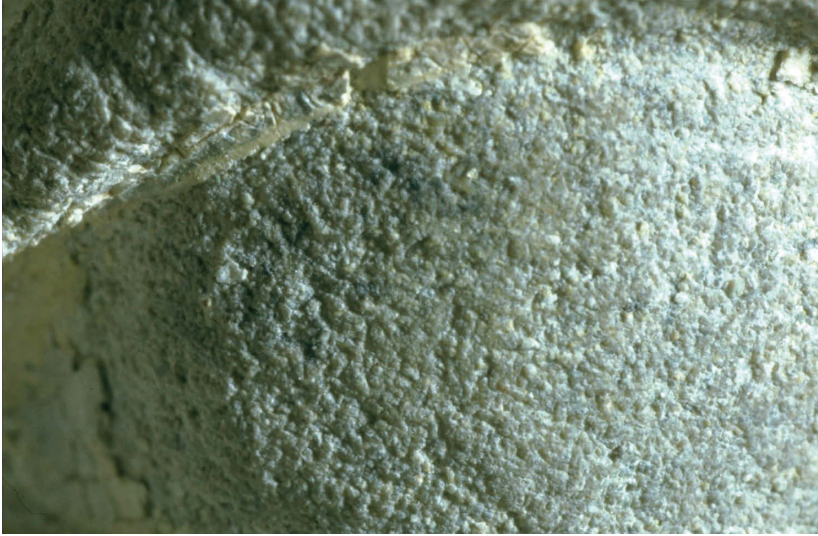


Abb. 10 linkes Auge der Maria: im Streiflicht sichtbare Abflachung der Pupille und Reste der schwarzen Ausmalung direkt auf dem Stein



Abb. 12: Gewand der Maria, Außenseite: eine weiße Grundierung ist hier nicht erkennbar, dunkles Rot aus Caput Mortuum, darüber Rosa aus Bleiweiß und Ocker und die ersten Vergoldung; es folgt eine rötlich ockerfarbene Schicht der zweiten Fassung. Blattgold fehlt hier; untere Bildkante entspricht 6 mm

Zur Polychromie der Bamberger Domschulptur



Abb. 11: Maria, Haare: auf die mehrlagige Bleiweißgrundierung folgen ein Hellgrau aus Bleiweiß und Beinschwarz, sowie Blattgold; die zweite Fassung besteht aus der rotbraunen Schicht und einer weiteren Vergoldung; identische Schichtenfolge auch auf dem Buch in Marias linker Hand und auf den Schuhen; untere Bildkante entspricht 6 mm

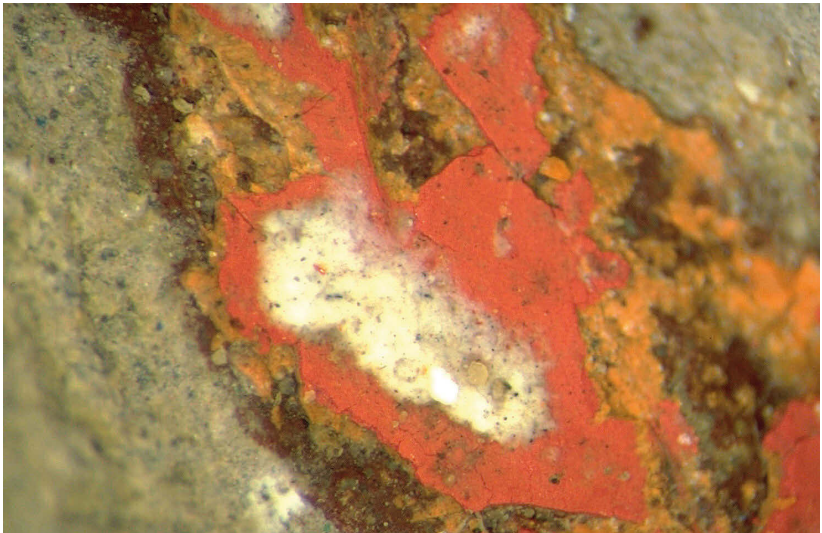


Abb. 13: Pfeilerfläche hinter der Marienskulptur: erste Fassung aus weißem Kreidgrund und Dunkelrot aus Caput Mortuum, analog der ersten Fassung des Gewandes; Zweitfassung aus Mennige und Hellrot aus Zinnober; untere Bildkante entspricht 20mm

Muster ausführte, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Säume waren anscheinend nicht abgesetzt. Die Zuordnung von Silberpartikeln, die in der Analyse festgestellt wurden, bleibt unsicher. Belegt ist dagegen, dass die Innenseite in einem orangefarbenen bis hellroten Ton, Mennige und darüber Zinnober, vom Äußeren unterschieden ist. Das Buch, das Maria in ihrer Linken hält, war ebenfalls vergoldet, Schließen und Schnitt könnten silbern oder schwarz abgesetzt worden sein. Das Blattgold liegt hier auf einer hellgrauen Unterlage, wahrscheinlich sollte ein etwas hellerer und kälterer Goldton in Unterscheidung zum umgebenden rot-goldenen Gewand erzielt werden (Abb. 11). Mit dem Buch übereinstimmend sind die Schuhe Mariens gefasst. Ihr Untergewand, am Halsausschnitt und unterhalb des Gewandsaumes zu sehen, war kräftig blau, kontrastiert also deutlich mit dem Gewand. Unter dem Mikroskop erkennt man die Azurit-Partikel, im Querschliff zusätzlich die Schwarzuntermalung auf einem Bleiweißgrund. In den mit dem Fassungspartikel entnommenen Resten des Steins konnte eine Vorbehandlung mit tierischem Leim nachgewiesen werden.

Die Figurenplinthe, die seitlich sichtbare Fläche der Rücklage und der Pfeilerhintergrund sind in der Erstfassung in dem Farbton, der auch auf dem Gewand vorkommt, einheitlich dunkelrot gehalten. Vielleicht darf man daraus einen relativ hohen Anteil an vergoldeten Flächen auf dem Gewand schließen, nur so hebt sich die Skulptur gut vom Hintergrund ab. Die Hintergrundfläche der Maria war in der weißen Pfeilervorlage deutlich betont. Von der Erstfassung sind dunkelrote Reste erhalten (Abb. 13). Möglicherweise waren Teile auch grün.⁹ Die Ausmaße der Fläche können nicht exakt angegeben werden. Es hat aber den Anschein, als wäre sie nicht über die Breite des Baldachins hinausgegangen und hätte sich bis zu diesem hoch erstreckt. Durch die deutlichen Übereinstimmungen der Fassungen auf der Figur und ihrem Hintergrund steht zum einen ihr Ortsbezug fest, zum anderen ist sicher, dass die Figur zeitnah zu ihrer Fassung am heutigen Ort aufgestellt wurde.

Bei der Erstfassung des Baldachins fallen ebenfalls deutliche Übereinstimmungen zur Polychromie der Skulptur auf, die auf eine zeitgleiche Entstehung schließen lassen: Auffällig ist das Fehlen von Blattgoldauflagen, der Baldachin ist der Marienfigur in der Fassung gewissermaßen untergeordnet. Seine äußeren Flächen zeigten eine graue Grundfarbe mit

alternierend hellrot und kräftig blau betonten Gesimsprofilen und Details. Die Gewölbeflächen bemalte man wohl ebenfalls blau und rot.

Während man in der zweiten Fassung, die ebenfalls noch mittelalterlich sein dürfte, das Inkarnat nicht erneuerte, wurden die Haare der Maria ein weiteres Mal vergoldet. Das nun wahrscheinlich vollständig vergoldete Gewand dürfte die Erscheinung der Skulptur dominiert haben. Buch und Schuhspitzen waren mit einer rötlichen Unterlage ebenfalls vergoldet und so nur wenig von der gelb grundierten Vergoldung des Gewands abgehoben. Dass die Gewandinnenseite ein zweites Mal hellrot gefasst wurde, ist unwahrscheinlich. Am blauen Untergewand nahm man wahrscheinlich nur Ausbesserungen vor.

Plinthe und Pfeilerhintergrund dagegen erhielten eine zweite Fassung, diesmal mit hellerem Mennige und Zinnoberrot. Dies muss aber nicht zeitgleich mit der zweiten Skulpturenfassung geschehen sein.

Am Baldachin sind Spuren einer Vergoldung zu finden, die nicht zu dessen Erstfassung gehört. Ihr gingen gravierende Beschädigungen an der Steinsubstanz des Baldachins voraus, vielleicht ist darin ein Grund für die Neufassung zu sehen. Ob sie aber mit der zuletzt beschriebenen zweiten Skulpturenfassung entstand, ist unklar.

Die Figur der Elisabeth (Abb. 5) zeigt nur eine mittelalterliche Polychromie, dies ist der gravierendste Unterschied zur Marienfigur. Auch hatte die Elisabeth, dem Alter entsprechend, graue bis graubraune Haare, die Augen waren blau. Wie bei der Maria war das Gewand in zwei Tönen dunkelrot und rosafarben, dazu partiell golden gefasst, das Untergewand gelb und mit goldenem Saum versehen. Der Schleier war wahrscheinlich weiß abgesetzt und innen orangefarben. Durch die Analogien zur Fassung der Maria wird ein deutlicher Bezug beider Figuren zueinander hergestellt, an den anderen Skulpturen kann nichts vergleichbares beobachtet werden. Dies wird weiter unten nochmals aufzugreifen und zu interpretieren sein.

Der Kronenengel (Abb. 14) hatte vergoldete Haare, vielleicht ein leicht rötliches Inkarnat. Sein Gewand war partiell vergoldet, mindestens an den Knöpfen. Der dunkel rotbraune, rosenholzfarbene Ton der Schicht unter dem Blattgold könnte auch der Farbton des Gewandstoffes gewesen sein. Die Engelsflügel waren nur auf der Vorderseite polychromiert, am

hinteren Flügel sind die bunt schillernden roten, grünen bis grünbraunen und blauen bis violetten Folgen von Federn gut zu erkennen (Abb. 15-18). Der Fassmaler kombinierte die Anwendung von teilweise transparenten Malschichten und Lasuren: Aus einer relativ begrenzten Palette an Pigmenten ergab sich so ein Maximum an Farbnuancen. Die erhaltenen Reste am vorderen Flügel lassen auf eine ursprünglich sehr ähnliche Erscheinung schließen.

Die Erkenntnisse zum Bischofsornat der Dionysiusfigur (Abb. 6) bleiben wenig konkret. Auf den Gewändern kann nur die Vergoldung von Säumen oder Rändern deutlich erkannt werden. Auf dem Obergewand, der Kasel, war neben Gold wohl noch Orangerot zu sehen.

Die bisher gängige Vorstellung eines blond gelockten Königs ist, zumindest was das mutmaßlich ursprüngliche Erscheinungsbild des Reiters (Abb. 19) betrifft, hinfällig. Die erste festgestellte Fassung der Haare zeigt sich schwarz bis dunkelbraun (Abb. 20). Die chemische Analyse weist einen Kreidegrund und darauf eine mit Pflanzenschwarz und Anteilen von Kasseler Braun pigmentierte Farbschicht mit Temperabindemittel nach. Die spärlichen Reste des Inkarnats lassen kaum Aussagen zu, zieht man die Erkenntnisse zur Marienskulptur zum Vergleich heran, dürfte es recht hell mit rötlichen Partien gewesen sein. Die rote Betonung des Mundes ist sicher, um die Augen herum akzentuierten dunkle Lidstriche die Plastizität. Pupille und Irisrand waren schwarz gemalt (Abb. 21). Auch beim Reiter ist die Blickrichtung durch eine schwarze Bemalung direkt auf dem Stein und unter dem weißen Kreidegrund der ersten Fassung vorgegeben.¹⁰

Dem Mantel kommt für die Figur des Reiters eine entscheidende Rolle zu, da er einen großen Teil von deren Oberfläche einnimmt. Zumindest die Säume waren vergoldet, wahrscheinlich war partiell silberfarbene Zinnfolie zu sehen. Auch auf dem Mantelstoff sind bereichsweise diese Blattmetallaufgaben vorhanden, in welcher Gestalt und Kombination bleibt unbekannt. Auch zu Mustern lassen sich keine Aussagen treffen. Sonst war der Mantel in Teilen, wohl sogar überwiegend, orangerot. Über dem verwitterten Kreidegrund ist eine gelbe bis orangefarbene Schicht mit Bleimennige als Hauptbestandteil nachweisbar, zusätzlich ist gelber Ocker bzw. Terra di Siena enthalten. Eine dunklere rote Binnenzeichnung erhöht die Plastizität: In einer an der Schulter entnommenen Probe liegt



Abb. 14: der Kronenengel



Abb. 15: Kronenengel: gesamte Ansicht des hinteren Flügels, Rückseite ungefasst oder nur weiß grundiert

Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur



Abb. 16: hinterer Engelsflügel, vierte Folge der „Pfauenfedern“: auf den Bleiweißgrund wurde zunächst der roten Bogen der Feder aus Zinnober aufgemalt, dann das Innere schwarz gestrichelt; untere Bildkante entspricht 68 mm

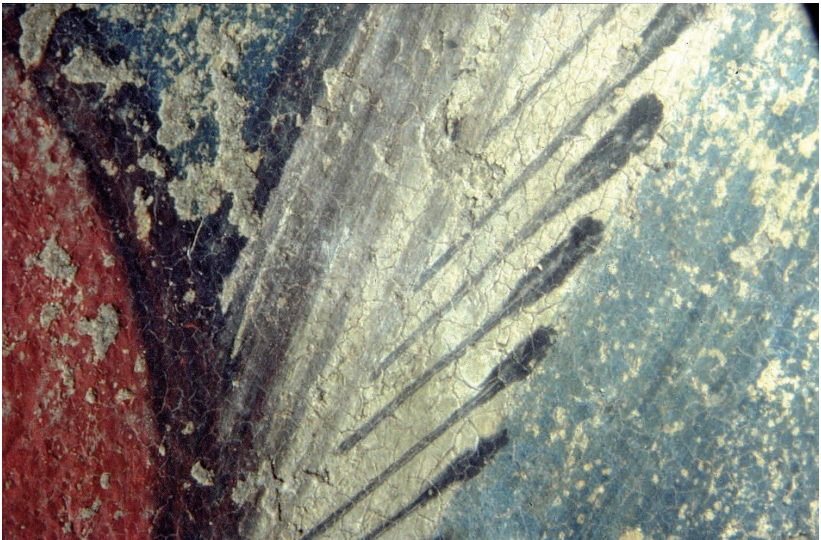


Abb. 17: hinterer Engelsflügel, erste Reihe der Schwungfedern: zuunterst Bleiweißgrund, das Azurit enthält etwas Rotocker, darüber schwarz gestrichelt, links die äußere Reihe roter Pfauenfedern mit schwarzer Lasur und der dunkeln Kontur aus Elfenbeinschwarz mit etwas Azurit; untere Bildkante entspricht 68 mm



Abb. 18: hinterer Engelsflügel, zweite Reihe der Schwungfedern: zuunterst Bleiweißgrund, ein grünliches Gelb aus organischem Gelb und Grünspan ist mit einer unterschiedlich transparenten Lasur aus Rotocker übermalt, links das Azurit der blauen Schwungfedern, die dunkle Kontur enthält neben Schwarz auch Zinnober; untere Bildkante entspricht 68 mm

Zinnober auf der Mennigeschicht (Abb. 22). Das Untergewand hatte vielleicht, abgesetzt vom Mantel, eine eher gelbe Farbigkeit. Eine exaktere Bestimmung des ursprünglichen Farbtons war nicht möglich. Ob und wie gold- und silberfarbene Auflagen in der Fläche verteilt waren, kann ebenso wenig entschieden werden. Sicher waren zumindest die Säume mit den genannten Blattmetallen belegt

Krone, Gürtel und die Riemen am Schuh des Reiters sind übereinstimmend vergoldet (Abb. 23). Auf einem vom Schuhriemen entnommenen Partikel liegt zuunterst eine grüne Schicht, das Pigment ist überwiegend Malachit, auch Blei-Zinn-Gelb ist enthalten. Ohne trennende Zwischenlage folgt ein überwiegend aus rotbraunem Ocker bestehendes Hellbraun, das als Unterlage für die Vergoldung vorstellbar wäre. In der Tat ist an einigen Befundstellen die Vergoldung direkt auf der braunen Schicht nachgewiesen. Beim untersuchten Partikel folgt auf das Ocker ein helles Blei-Zinn-Gelb und erst darauf die Blattgoldauflage. Die teilweise unter dem Gold vorhandenen gelben und rosafarbenen Lagen sprechen viel-

leicht für die Mehrfarbigkeit einiger Details. Anscheinend trifft dies nicht für die Krone zu. Für die festgestellte grüne Grundierung bot sich keine plausible Erklärung an.

Das Pferd sah man bisher als Rotfuchs, obwohl seinem königlichen Reiter ein Schimmel besser gestanden hätte. Auf ein rotbraunes Pferd schloss man nach entsprechenden Funden auf der Rückseite des Halses (Abb. 24). Bei den hier vorgestellten Untersuchungen stellten sich diese Reste jedoch als Klebeharz, nicht aber als Fassung heraus. Die Vielzahl der bei der mikroskopischen Untersuchung identifizierten Partikel ergaben übereinstimmend ein völlig anderes Bild, zusätzlich wurden zwei Proben entnommen (Abb. 25). Zuunterst liegt verbräunter Kreidegrund, es folgt eine zweite Lage Weiß, das Pigment ist Bleiweiß. Die folgende Lage Pflanzenschwarz ist mit der Bleiweißschicht in Zusammenhang zu sehen, trennende Schmutzeinlagerungen sind nicht erkennbar. Nach dem Ergebnis der neuen Befunde kann man sich das Pferd wohl als Apfel- oder Grauschimmel vorstellen: Mähne und Hufe dürften schwarz akzentuiert gewesen sein. Das Maul war rot ausgemalt, die Hufeisen mit einer Zinnaufgabe versehen und mit schwarzen Randstrichen von den Hufen abgesetzt.

Auf dem Pferdegeschirr können zwei Vergoldungsvarianten nachgewiesen werden: Der vordere Teil des Sattelgurtes ist ebenso wie die Krone des Reiters gefasst, das hintere Stück dagegen, in Übereinstimmung mit dem restlichen Pferdegeschirr und wohl dem Sattel, wie Teile des Mantels: Unter dem Blattgold ist hier Zinnfolie vorhanden. Vielleicht waren nur die auf den Riemen plastisch abgesetzten Stege mit Metallauflagen versehen, der Grund blieb rot bis bräunlich.

Die Hintergrundfläche der Reitergruppe ist vielleicht gelb in der weißen Pfeilervorlage hervorgehoben, zumindest ähneln die Befunde dem angrenzenden Bereich der Architektur. Dies gilt gleichermaßen für die Platte hinter den Pferdebeinen, die technisch gesehen zum unteren Steinblock des Pferdes zu rechnen ist. Für eine grüne Fassung der Konsole und der Blattmaske fanden sich keine Hinweise, sie scheinen ebenfalls in Anlehnung an die Raumfassung behandelt worden zu sein. Weiß und Gelb sind zu finden, dazu ist mit hellrot betonten Details in den Knospen, vielleicht auch an weiteren Teilen zu rechnen.

Auch der Baldachin ist bei der Erstfassung der Reitergruppe mit einbezogen: Sämtliche Befunde ähneln denen auf Reiter und Pferd. Außen waren



Abb. 19: der Bamberger Reiter

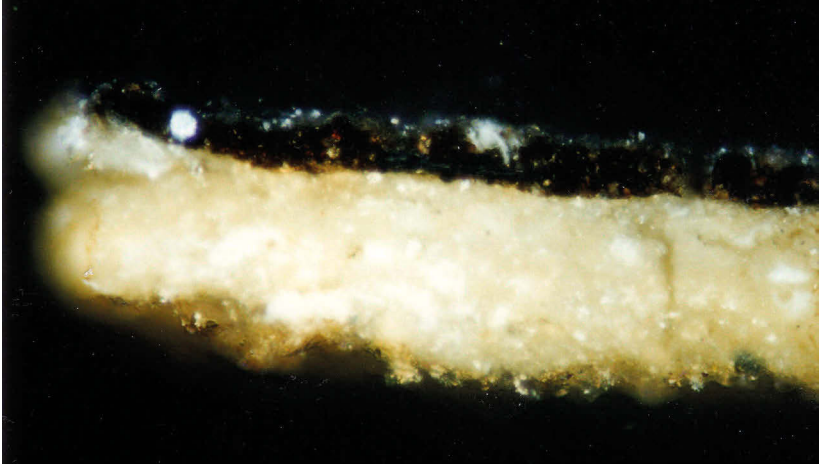


Abb. 20: Haare des Reiters: auf Kreidegrund schwarzbraune Schicht aus Pflanzenschwarz und Kasseler Braun, darüber ein Partikel der blass-beigen Übermalung die zur Deutung eines blonden Reiters führte; Querschliff mit 200-facher Vergrößerung



Abb. 21: linkes Auge des Reiters: schwarze Ausmalung der Pupille und Kontur der Iris direkt auf der Steinoberfläche, weiße Reste stammen von der Grundierung der ersten Polychromie; untere Bildkante entspricht 68 mm



Abb. 22: Mantelfalten über der linken Schulter des Reiters: auf Kreidegrund Schicht aus Bleimennige und Terra di Siena (das ursprünglich Rotorange ist nur im Schliff deutlich sichtbar), schwarz oxidierte Zinnfolie, untere Bildkante entspricht 26 mm

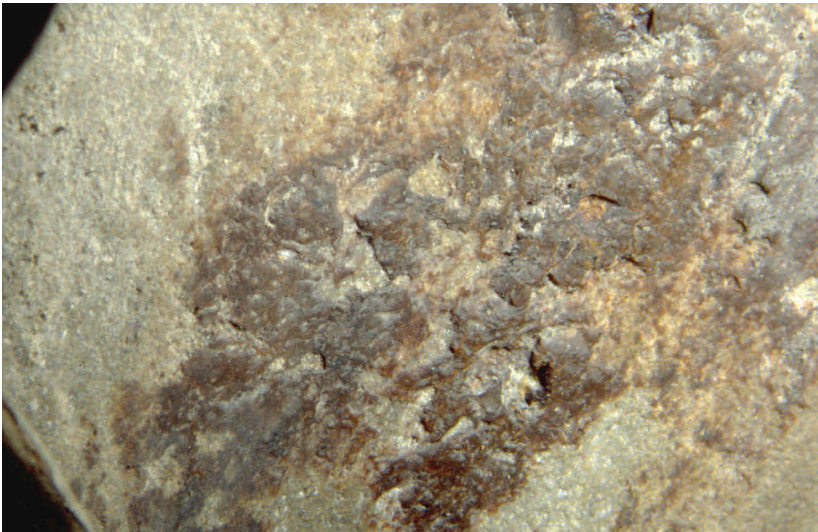


Abb. 24: Pferd der Reitergruppe: Klebeharz zur Befestigung des originalen Zügels hinten am Unterkiefer des Pferdes, es war Grund für dessen bisherige Interpretation als Rotfuchs; untere Bildkante entspricht 68 mm

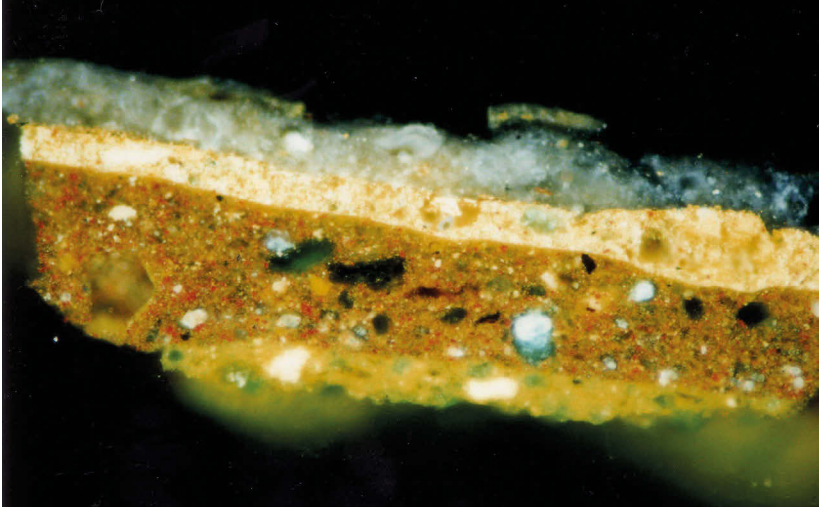


Abb. 23 Schuhriemen des Reiters: zuunterst Grün aus Malachit und Blei-Zinn-Gelb, darüber Rotbraun aus Ocker und Grünspan, Gelb aus Blei-Zinn-Gelb und Bleiweiß, dann Blattgold und eine mörtelähnliche Schlämme; identische Schichtenfolge auch auf der Krone; Querschliff mit 200-facher Vergrößerung

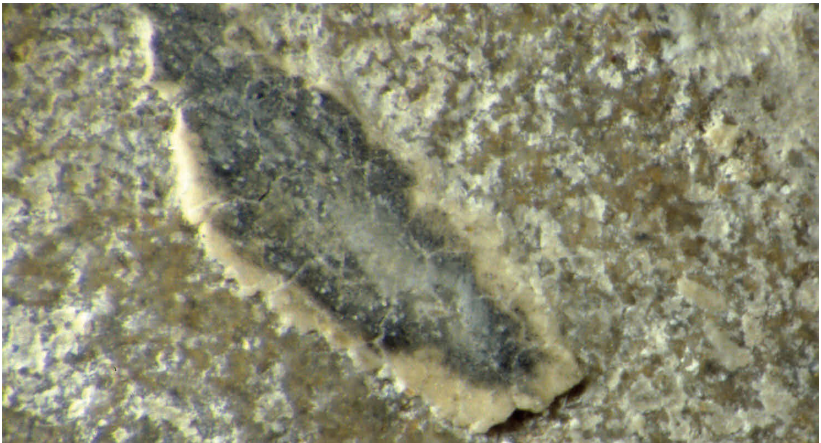


Abb. 25: Pferd der Reitergruppe: weißer Kreidegrund im Stein, darüber dicke Lage Bleiweiß, dann Pflanzenschwarz in unterschiedlicher Transparenz, es folgen Übermalungen; untere Bildkante entspricht 16 mm

Details vergoldet, die Flächen wohl rot und partiell weiß gefasst. Das von unten gut sichtbare Gewölbe zeigt Rippen mit durch Fugenstrichen voneinander abgesetzten, abwechselnd goldenen und silberfarbenen Steinen. Die Gewölbesegele waren vermutlich rot bis rotbraun gefasst.

Am Fürstenportal (Abb. 26) mit seinen Figuren sind drei weitgehend einheitliche, monochrome Fassungen feststellbar. Als Pigment der Erstfassung auf dem Tympanonrelief, dem Posaunenengel und auf den Gewändefiguren ist gelber Ocker verwendet, Bindemittel ist Kalkkasein. Die Fassung ist vielleicht sehr dünn weiß grundiert. Für die Statuen der Ecclesia und der Synagoge ergaben sich Hinweise auf eine Teilpolychromie. Neben dem ansonsten ebenfalls zuerst ockerfarben gefassten Gewand war die Krone der Ecclesia ölvergoldet (Abb. 27), ihr Haar mit einer Wachstemperaturfarbe rotbraun gestaltet. Die Bleiweiß-Grundierung beider Befunde ist direkt auf den Stein aufgetragen, das Kalkkasein-Ocker dort nicht nachweisbar. Darüber folgt beide Male die graue Zweitfassung. Auch die Synagoge war in der Erstfassung wohl überwiegend ockerfarben. Die Augenbinde ist braun oder schwarz betont, die Gewandschließe vergoldet. Die zweite Fassung des Fürstenportals in einem Grau ist als einzige der untersuchten datierbar (Abb. 28). Sie entstand in Zusammenhang mit einer hölzernen Reparatur des Posaunenengels um das Jahr 1665. In den Archivolten waren möglicherweise alternierend zum Grau Teile der Profile weiß abgesetzt. Reste einer dritten Fassung sind nicht auf allen Teilen des Portals erhalten. Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass Alles ein weiteres mal monochrom ockerfarben gefasst war.

Insgesamt betrachtet überwiegen in den Fassungen der Skulpturen im Dominneren Rottöne mit Blattmetallaufträgen. Für die Rotfassungen kommen gleichermaßen rote Erdfarbpigmente, also orangeroter und roter Ocker, wie auch das leuchtend orangefarbene Mennige und Zinnober zur Anwendung. Häufig wird auch violettstichiges, dunkelrotes Eisenoxid, Caput Mortuum, verwendet. Wie die mittelalterlichen Rotfassungen im Allgemeinen, waren auch die Bamberger meist zweischichtig. Ein vollflächig zweilagiger Aufbau mit einer roten Lasur über deckendem Rot, wie ab etwa 1200 bekannt, konnte aber an keiner Stelle nachgewiesen werden.



Abb. 26: das Fürstenportal an der Domnordseite

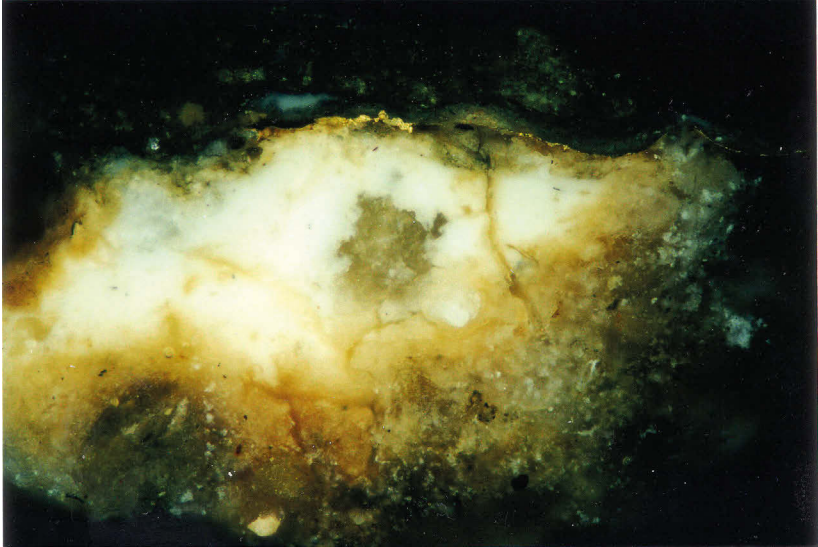


Abb. 27: Ecclesia vom Fürstenportal, Krone: verwitterte, ölig gebundene Bleiweißgrundierung, darüber Blattgold; Querschliff mit 50facher Vergrößerung



Abb. 28: Posauenengel vom Fürstenportal, Rückseite: Rest der grauen Zweitfassung mit eingeschlossenen gelben und weißen Partikeln; untere Bildkante entspricht 26 mm

Auffällig in den festgestellten Blattmetallaufgaben ist die häufige Verwendung von Zinnfolie in Verbindung mit Blattgold. Die Zinnfolie ist, da durch die Oxidation meist verschwärzt, schwer zu identifizieren. Sie konnte aber trotzdem an vielen Figuren und auch an den Chorschrankenreliefs nachgewiesen werden. Die ansonsten vorgefundenen Vergoldungsvarianten der Erstfassungen sind im Schichtenaufbau äußerst vielfältig. Ölvergoldungen mit orangegelben Untergründen sind bei den untersuchten Proben in der Mehrzahl, daneben findet sich Blattgold auch auf grauer oder rötlicher Unterlage.

Einzigartig in der Fasstechnik ist der gut erhaltene hintere Flügel des Kronenengels. Die teilweise in mehreren Lagen und transparent aufgetragenen Farbschichten ergeben eine schillernde Vielfalt an Farbtönen und eine äußerst hohe Leuchtkraft.

Die Fassungen lassen insgesamt in ihren technischen Details, sowohl in den verwendeten Pigmenten, als auch in den Bindemitteln Leim und Öl, Übereinstimmungen zu den zeitgleichen Fassungen von Holzskulpturen erkennen. Dies gilt ebenso für die im Fall der Bamberger Maria nachgewiesene Imprägnierung des Steins mit Leim, und auch für die Unterzeichnung der Augen an einigen untersuchten Skulpturen.

Deutliche Abweichungen in der Fasstechnik zeigt das Fürstenportal. Wegen der guten Witterungsbeständigkeit kamen am Portal Kalk- bzw. Kalkkaseinfarben zur Anwendung.

Bewertung der heutigen Figurenstandorte

Mit Ausnahme der Chorschrankenreliefs ist die Diskussion der Standortfrage für alle untersuchten Skulpturen im Dom relevant: Die Platzierung des gesamten Ensembles an den nördlichen Chorpfeilern erscheint willkürlich (Abb. 1), die Anordnung auf scheinbar provisorisch angepassten Baukonsolen wenig harmonisch. Entsprechende Konsolen auf der gegenüberliegenden, südlichen Chorseite blieben leer.¹¹ Auch die Bezüge der Figuren untereinander werfen Fragen auf, zeigen zahlreiche Widersprüche. Vielfach wurden diese Themen behandelt, bislang jedoch ohne abschließende Klärung. Gerade in Zusammenschau mit neuen Erkenntnissen der Bauforschung¹² ergibt die Auswertung der Fassungsbeefunde hierzu vielfach neue Ergebnisse.

Die Marienstatue (Abb. 8) steht für den heutigen Betrachter zu hoch. Die rohen, nur gezahnten Plintheseiten wirken unfertig. Man erwartet hier eine weitere Anpassung an den Standort. Fehlstellen bzw. Abarbeitungen hinten an der Plinthe könnten auf einen früher vorgesehenen Aufstellungsort hindeuten.¹³ Unharmonisch ist auch das formale Zusammenspiel von der zum Skulpturenblock gehörenden Plinthe zur im Pfeiler versetzten Konsole. Auch wenn alle diese Aspekte gegen den Aufstellungsort als den ursprünglich vorgesehenen sprechen, so konnte doch einzig für die Maria eine farbige Gestaltung ihrer Hintergrundfläche in Anlehnung an die Fassung der Figur nachgewiesen werden. So stand die golden und rot gewandete Madonna vor einer vom weißen Pfeiler dunkel- oder hellrot und wohl grün abgesetzten Fläche. Die Skulptur wurde also für den heutigen Standort gefasst, auch der grau, rot und blau gehaltene Baldachin ist in diese Konzeption mit einbezogen. Anscheinend war sich der Bildhauer über diesen letztendlichen Standort seines Werkes im unklaren, der Fassmaler kannte ihn aber. Ein derartiger Standortbezug zwischen Fassung und Hintergrund lässt sich für keine weitere der vor den nördlichen Chorschranken aufgestellten Figuren ermitteln. Über ihn ist auch der zeitliche Zusammenhang von Fassung und Aufstellung der Skulptur belegt.

Die so genannte Elisabeth (Abb. 5) zeigt in ihrer Fassung keinen direkten Bezug zu ihrem heutigen Standort. Auch sie steht zu hoch und kann an der Pfeilerseite nicht richtig von ihrer frontalen Hauptansicht betrachtet werden. Die Pfeilerkonsole ist für sie zu klein. Die Elisabeth ist aber mit der Marienfigur weitgehend übereinstimmend gefasst. Die festgestellten Schichtenfolgen und die verwendeten Pigmente, zumindest die Rottöne, sind wohl identisch. Die künstlerische Gestaltung der Gewandflächen dürfte sich trotzdem unterschieden haben, etwa in den Mustern, so vorhanden, oder im Anteil der Blattgoldauflagen. Vergleichbare Übereinstimmungen gibt es in der Bamberger Domskulptur sonst nicht, zudem können weitgehende maßliche Übereinstimmungen festgestellt werden.¹⁴ Wie der farbige Hintergrund der Maria ist auch die Verwandtschaft der beiden Skulpturenfassungen außergewöhnlich. Die Polychromie stellt also die Beziehung der beiden Figuren her und macht so letztendlich indirekt einen Ortsbezug der Elisabeth aus. Dass der Fassmaler die Haare der Maria vergoldet, die der älteren Frau dagegen graubraun malt, spricht ebenfalls dafür, die letztere als Elisabeth zu betrachten, beide Fi-

guren als Gruppe. Ein anderer Standort in der Nähe Mariens kommt für die Elisabethstatue im Grunde nicht in Frage: Gegenüber kann sie nicht stehen, die beiden würden dann aneinander vorbeisehen. An welchem Ort im Dom eine Platzierung der Figuren nebeneinander hätte realisiert werden können, ist unklar. Auch wenn der Bildhauer möglicherweise Anderes im Sinn hatte, bleibt aufgrund der Befunde festzustellen, dass die beiden Figuren am derzeitigen Aufstellungsort als Gruppe zu sehen sind, als Maria und Elisabeth der Heimsuchung. Der ihnen ursprünglich zugedachte Aufstellungsort könnte die große, nicht realisierte Grabanlage für Papst Clemens II. im Westchor gewesen sein.¹⁵

Nur unter Einfügung einer weiteren Konsole konnte der Kronenengel einigermaßen stimmig am heutigen Ort angebracht werden (Abb. 14). Zu dem Hl. Dionysius am Pfeiler gegenüber (Abb. 1), dem er die Märtyrerkrone reicht, steht er freilich beziehungslos und zu hoch. Für den rechten Arm des Engels musste der Pfeiler ausgespitzt werden, sein Baldachin ist deutlich zu groß für ihn.¹⁶ In einem gewissen Sinne ist er durch seine Fassung dennoch ortsabhängig. Zwar hat man ihn nicht mit einer passend farbigen Fläche hinterlegt, die leuchtend bunte und detaillierte Gestaltung seiner Flügel ist aber für die seitliche Ansicht konzipiert: Bemalt war jeweils nur die in der gegenwärtigen Aufstellung zum Betrachter weisende Seite, beim hinteren Flügel ist das eigentlich die Flügelrückseite, beim vorderen die Vorderseite. Die nicht sichtbaren Seiten waren weiß oder ungefasst. Die Fassungsbefunde sprechen denn auch gegen eine Aufstellung an der Stirn des Pfeilers des hl. Dionysius, zu diesem hingewandt.¹⁷ Der Engel wäre dann zusätzlich von hinten sichtbar, hierfür ist er nicht konzipiert. Der Betrachter würde auf die weiße oder gar steinsichtige Rückseite des linken Flügels blicken, auch das Gestänge der Flügelbefestigung könnte er erkennen. Beim Einzug durch das Fürstenportal, beim Blick aus dem nördlichen Steinschiff würde sich also eine wenig ansehnliche Engelsrückseite mit einem schillernd bunten und einem glatten, nicht bemalten und mit Eisenstangen gehaltenen Engelsflügel präsentieren. Die Anordnung des Engels, vergleichbar derjenigen des Posaunenengels vom Fürstenportal, flach vor einer Wandfläche wäre eher denkbar. Am genannten Pfeiler hätte man hierfür aber die beiden unterschiedlichen Flügel nicht verwenden können. Letztlich passt unter Berücksichtigung der Bemalung und der Form der Flügel eben nur der

jetzige Standort für den Engel. Wenn man die Fassung der Flügel als entstehungszeitlich wertet, gilt dies auch für die Platzierung des Engels. In der überlieferten Konstellation jedenfalls ergibt sich keine bessere Alternative zur gegenwärtigen Aufstellung des Engels.

Der Bildhauer hat den Hl. Dionysius (Abb. 6) für eine hohe Anbringung und für die Betrachtung von schräg vorne konzipiert, also für einen Standort gleich dem heutigen. Seine Plinthe und die Pfeilerkonsole passen vergleichsweise gut zusammen, der Baldachin ist deutlich auf den Heiligen bezogen. Auch der Fassmaler hat die vorgesehene Platzierung gekannt, da er nicht einsehbare Partien des Dionysius weniger sorgfältig bemalte. Letztlich kann jedoch auch die Dionysiuskulptur nicht an dem ihr zugedachten Platz stehen, weil eben der direkte Bezug zum Kronenengel fehlt. Diese Gruppe aus Märtyrer und Engel wiederum ergibt nur Sinn in Zusammenhang mit dem Grab Papst Clemens II.: Er starb am Dionysiusstag des Jahres 1047. Nur dies ist der Grund für die Verehrung des Heiligen im Bamberger Dom.¹⁸

Die Liegefigur des Papstes Clemens (Abb. 2) schließlich hat der Bildhauer ebenfalls für dessen Grabanlage und nicht für den heutigen Standort geschaffen. Zu recht wurde sie stets mit der heute im Westchor aufgestellten Tumba des Papstgrabes in Zusammenhang gesehen. In diesem Fall hat wohl auch der Fassmaler den heutigen Standort nicht gekannt, zumindest berücksichtigte er ihn bei seiner Arbeit nicht. So ist auf dem Kissen unter dem Haupt Clemens´ zu dessen linker Seite ein gemaltes Stoffmuster mit regelmäßigen quadratischen Formen und Vierpässen auf goldenem Hintergrund erhalten, das der Betrachter vom heutigen Standpunkt aus kaum sehen kann. Vielleicht kann man daraus schließen, dass man den ursprünglichen Zusammenhang der Figur zur geplanten Grabanlage etwas später als im Fall der anderen Figuren aufgegeben hat.¹⁹

Auch am Reiter (Abb. 19) blieben nicht einsehbare Partien ungefasst. Zwar steht er vielleicht etwas zu hoch, die Maßbezüge zum Pfeiler und seine Blickrichtung zum ursprünglich im Mittelschiff des Domes platzierten Grab des Kaiserpaares Heinrichs II. und Kunigundes belegen aber, dass er für den gegenwärtigen Standort geschaffen ist.²⁰ Besonders aufschlussreich ist auch die Betrachtung der horizontal verlaufenden Fuge zwischen den zwei großen Werkstücken des Pferderumpfes: Auf

ihr sitzen Reste der weiß-schwarzen Erstfassung. Daraus lässt sich folgern, dass die Fassung des Pferdes erst nach dem Versetzen der beiden unteren Werkblöcke und nach deren Verfüguung ausgeführt worden ist. So ist sicher, dass das heute erhaltene Gefüge nie gelöst wurde. Mit einem Bewegen der Blöcke hätte man den Fugenmörtel und mit ihm die darauf sitzenden Farbschichten vernichtet. Seit dem Versetzen der Blöcke, der Ausführung der vorhandenen Verfüguung und der Fassung kann der Reiter seinen Standort nicht gewechselt haben. Geht man von einer entstehungszeitlichen Einordnung der weiß-schwarzen Fassung des Pferdes aus, so ist dies auch für das gesamte Gefüge anzunehmen. Auf der Hintergrundfläche des Pferdes, sie gehört zu dessen unterem Werkblock, sind Fassungsreste erhalten, die zur Erstaussmalung des Domes passen. Dies zeigt zwar einerseits, dass der Reiter keine eigens gestaltete Hintergrundfläche wie die Marienstatue besaß, ist aber andererseits ein weiterer Beleg dafür, dass der Reiter an dem ihm zugeordneten Ort steht. Für den Baldachin über dem Reiter ist dieser Schluss noch eindeutiger möglich. Hier überzieht die Erstfassung auch die Fugen zum angrenzenden Pfeilerquader. Auch er sitzt also seit seiner ersten Fassung am selben Platz.

Mit Ausnahme der Liegefigur Papst Clemens II. sind alle Figuren auf einfachen Pfeilerkonsolen platziert (Abb. 1). Die Einschätzung, dass die Konsolen nicht ursprünglich für diesen Zweck konzipiert worden sind, ist einhellig. Eine vorübergehende Funktion in Zusammenhang mit der Bautätigkeit wird angenommen, konnte aber noch nicht näher beschrieben werden.

Die Pfeilerkonsole unter der Maria wurde für deren Aufstellung durch Anarbeitung zweier Schrägen angepasst, unter der Reitergruppe genügte eine Schräge an der rechten Seite. Ebenso wie die Zwischenkonsole unter der Engelsfigur sind diese Anpassungen bauzeitlich.²¹ Die Konsole unter der Elisabeth ist für deren Plinthe zu klein, einzig diejenige der Dionysiusfigur passt von den Abmessungen ungefähr zur Konsole. Alle diese Aspekte des Zusammenspiels lassen aus heutiger Sicht einen provisorischen Charakter der Aufstellung vermuten.

Die Baldachine der Maria, des Dionysius und des Reiters sind aber deutlich auf die Figuren bezogen. Wenn man sich die Mühe machte, passend zu den Statuen diese Baldachine nachträglich in die Pfeiler einzufügen, warum hat man nicht auch die groben Konsolen gegen besser angepasste

ausgetauscht? Technisch wäre das leicht möglich gewesen. Man begnügt sich aber damit, die Konsolen durch Einbindung in die Raumbfassung optisch zurückzunehmen. Wahrscheinlich waren alle gelb in den weißen Pfeilervorlagen.²² Die Figuren dagegen hoben sich durch ihre Fassung deutlich vom architektonischen Hintergrund ab.

Letztlich gilt also für alle besprochenen Figuren mit Ausnahme des Reiters, dass sie wohl für den Westteil des Domes konzipiert, dort aber wegen des Planwechsels später nicht mehr benötigt wurden.²³ Den Bezug zum heutigen Standort stellt in den oben besprochenen Fällen nachträglich, aber zeitnah zur Entstehung der Figuren, deren Fassung dar.

Zum Sinn grafischer Rekonstruktionen

Es bietet sich an, die Ergebnisse von Fassungsbefunden nicht nur im Text zusammenzufassen, sondern in Grafiken oder gar am dreidimensionalen virtuellen Modell darzustellen. Die behandelten Bamberger Skulpturen sind jedoch heute im wesentlichen steinsichtig, die Textabbildungen vermitteln die Relation der erhaltenen winzigen Fassungsartikel zur Größe der Skulpturen. Für keine der behandelten Figuren, mit Ausnahme des bereits früher untersuchten Papstes Clemens, ist deshalb die vollständige Rekonstruktion der Fassungen möglich. Vor allem, weil die ursprünglich vorhandenen Gewandmuster nicht mehr zu erkennen sind, erscheinen rekonstruierende grafische Darstellungen der Fassungen nicht vertretbar.

Das Zusammensetzen von Bildern nach den geschilderten Untersuchungsergebnissen muss daher der Vorstellungskraft des Lesers vorbehalten bleiben.

Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz umfasst einige Aspekte meiner Dissertation, die ich der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Jahr 2006 vorgelegt habe. Die Dissertation ist in zwei Teilen online verfügbar über den Hochschulschriftenserver der Universität Bamberg: "www.opus-bayern.de/uni-bamberg" und vollständig im Druck erschienen: Walter Hartleitner: Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur, Bamberg 2011. Hier enthalten ist eine weit umfangreichere Diskussion der Befunde als im vorliegenden Aufsatz möglich, auch bspw. weitere Überlegungen hinsichtlich der Datierbarkeit der Fassungsreste. Themen über das Bamberger Ensemble hinaus werden behandelt, wie Vergleiche mit Fassungen zeitgleicher Werke der steinernen und hölzernen Skulptur.

Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur

1 Stellvertretend aus der umfangreichen Literatur seien hier genannt: Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg*, Berlin 1979; Robert Suckale, *Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters*, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge*, Band XXXVIII, München 1987, S. 27-82; Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993. Die Werke enthalten zahlreiche weiterführende Literaturbelege zum Thema. Christine Hans-Schuller behandelt die Purifizierung des Domes im 19. Jahrhundert, während der die Fassungen des Kirchenraumes und der Skulpturen drastisch reduziert, jedoch auch vielfach dokumentiert wurden: Christine Hans-Schuller, *Der Bamberger Dom. Seine ‚Restauration‘ unter König Ludwig I. von Bayern (1826-1831)*, Petersberg 2000.

2 Fritz Buchenrieder, *Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958-1986*, München 1990.

3 Die mikroskopischen Untersuchungen vor Ort wurden ergänzt durch mikrochemische Analysen weniger entnommener Proben. Diese und die als Abbildungen gezeigten Querschliffe führte Dr. Dietrich Rehbaum, Bamberg nach meinen Wünschen aus.

4 Schuller, Fürstenportal, wie Anm. 1

5 Achim Hubel und Manfred Schuller, Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: *das münster - Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 56 (2003), Nr. 5: Sonderheft *Bamberger Dom*, S. 310-325.

6 Eine ausführliche Diskussion dieser Aspekte enthält die vollständige Arbeit, vgl. Vortext zu diesen Anmerkungen.

7 Walter Haas, *Die Raumfarbigkeit des Bamberger Domes*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, hrsg. von der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, 36(1978), Heft 1/2, S. 22 –36.

8 Derartige Markierungen finden sich an weiteren untersuchten Skulpturen, vgl. sinngemäß Anm. 6

9 Aus Berichten zur Dompurifizierung des 19. Jahrhunderts, siehe Hans-Schuller, wie Anm. 1, S.104.

10 Eine ausführliche Diskussion dieses Details enthält die vollständige Arbeit, vgl. Vortext zu diesen Anmerkungen.

11 Vor den südlichen Chorschranken sind die 1936 abgebauten Skulpturen des Fürstenportals aufgestellt.

12 Maren Zerbes analysierte mit Methoden der Bauforschung die bildhauerische Technik der Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im Nördlichen Seitenschiff und folgend die Fragen ihrer Zusammengehörigkeit und ursprünglicher Standorte.

Maren Zerbes, Die "Jungfrau Maria" neben dem Georgenchor. Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngeren Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes, in: das münster - Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 56 (2003), Nr. 5: Sonderheft Bamberger Dom, S. 347-365.

13 Zerbe 2003, wie Anm. 12, S. 360.

14 Zerbes 2003, wie Anm. 12, S. 357.

15 Achim Hubel, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption, Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Gasser, Stephan; Freigang, Christian; Boerner, Bruno, Bern, 2006, S. 521f.

16 Zerbes 2003, wie Anm. 12, S. 350.

17 Wie von Suckale vorgeschlagen, vgl. Suckale 1987, wie Anm. 1, S. 224; siehe auch von Winterfeld 1979, wie Anm. 1, Abb. 426 und 429.

18 Hubel 2006, wie Anm. 15, S. 520.

19 Hubel 2006, wie Anm. 15, S. 526.

20 Zerbes 2003, wie Anm. 13, S. 350.

21 Zerbes 2003, wie Anm. 13, S. 350, S.359.

22 Haas 1978, wie Anm. 7, S. 22 ff.

23 Hubel, Schuller, 2003, wie Anm. 5, S. 322.

Abbildungsnachweis:

Soweit nicht gesondert angegeben stammen alle Aufnahmen vom Verfasser.

Abb. 3, 4: Buchenrieder, gefasste Bildwerke, wie Anm. 2, Farbtafel X

Abb. 20, 23: Dr. Rehbaum, Bamberg

Anja Grebe

Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur

Der „Bamberger Reiter“ als heiliger Stephan von Ungarn

In seinem 1831 erschienenen „Taschenbuch von Bamberg – eine topographische, statistische, ethnographische und historische Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebungen, als Führer für Fremde und Einheimische“ behandelt der Bamberger Privatgelehrte Joseph Heller (1798-1849)¹ an erster Stelle ausführlich den Dom und seine Kunstwerke. Nach einer eingehenden Beschreibung des Äußeren kommt er auf die Ausstattung des Inneren zu sprechen. Systematisch vom Großen ins Kleine gehend, erläutert Heller die einzelnen Elemente, angefangen mit dem Ostchor. (Abb. 1) Hierbei beschreibt er zunächst das Innere des Georgenchors, bevor er auf die um die Chorschranken angebrachten Kunstwerke eingeht:

„An den äußeren Seitenwänden des Chors gegen die Abseite der Kirche sind in Nischen und an den Pfeilern sehr ausgezeichnete Bildhauerarbeiten aus Stein angebracht, welche ganz in dem byzantinischen Styl gedacht, und herrlich ausgeführt sind. In den Nischen stehen immer 2 Figuren mit Spruchbändern. Die Reihe beginnt auf der linken Seite mit der Verkündigung der Maria mit den 12 Aposteln, und endigt mit den 12 Propheten und dem Erzengel Michael mit dem Drachen. Der neue Altar, welcher bei der jetzt begonnenen Restauration des Doms vor den Georgenchor zu stehen kommen wird, soll diesen christlichen Cyclus noch mehr vervollständigen. 1) [...] In der Mitte des Tabernakels ist Christus am Kreuz gleichsam als Schlußstein des ganzen Cyclus aller übrigen Bildwerke. 2) Neben dem Altar an dem Pfeiler erblickt man die schön gearbeitete Statue des Königs Stephan zu Pferd.“²

Weiter geht Heller nicht auf das heute mit Abstand berühmteste Einzelkunstwerk des Bamberger Domes ein, das vor dem 18. Jahrhundert tatsächlich keine nachweisbare literarische Erwähnung fand.³ Vor allem verrät er nicht, auf welcher Quelle die von ihm so selbstverständlich vortragene Identifikation des Reiters mit „König Stephan“, d. h. dem 1083 heiliggesprochenen König Stephan von Ungarn (um 970-1038), beruht.

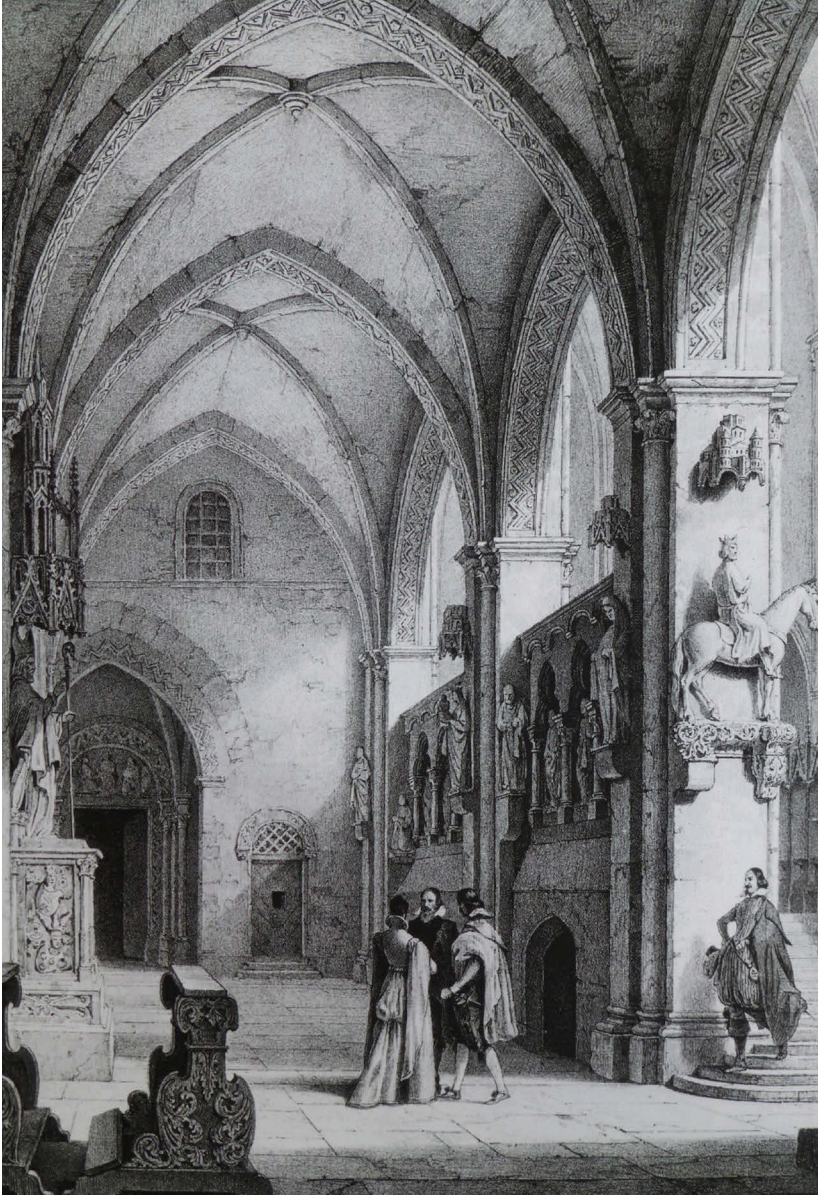


Abb.1: August Mathieu, Historisierender Blick vom nördlichen Seitenschiff zur Gnadenforte, Lithographie, nach 1830

Die Identifizierung des Reiters mit dem ersten ungarischen König lässt sich in gedruckter Form erstmals in der lateinisch sprachigen Reisebeschreibung des Wolfenbütteler Arztes Franz Ernst Brückmann nachweisen, die dieser 1729 unter dem Titel „Memorabilia Bambergensia“ veröffentlicht hatte. Im Gegensatz zu Heller erwähnt Brückmann den Reiter an vorderster Stelle der „Denkwürdigkeiten“ im Dom:

„Gleich nachdem wir in den Dom eingetreten waren, fiel unser Blick auf den sogenannten ewig lachenden Engel, der das Wahrzeichen (signum mnemonicum) dieser Kirche darstellt. Dieser Engel scheint immer zu lachen, von welchem Platz oder von welcher Seite, sei es rechts oder links, man ihn auch immer betrachtet. Es gibt aber noch ein anderes „signum mnemonicum“, nämlich die Statue, den heiligen Stephan, den tapferen König von Ungarn darstellend, reitend auf einem feurigen und ungestümen Pferd, wie er, um Kaiser Heinrich zu besuchen, nach Bamberg eingeritten ist.“⁴

Brückmann hatte Bamberg im Januar 1725 besucht und dort vermutlich die Geschichte des Reiters erfahren. Seine Identifizierung mit dem hl. Stephan von Ungarn, den er als „signum mnemonicum“, also „Wahrzeichen“ vorstellt, geht also höchstwahrscheinlich auf eine lokale Überlieferung zurück, die nach derzeitigem Kenntnisstand jedoch durch keine mittelalterliche Quelle gestützt wird.⁵

Was sich belegen lässt, ist die enge Verbindung des ungarischen Königs Stephan I. mit dem deutschen Kaiser und Bamberger Bistumsgründer Heinrich II. (973/978-1024, König ab 1002, Kaiser ab 1014), dessen Schwester Gisela (um 985 – um 1060) seit 995/996 mit Stephan I. verheiratet war.⁶ Stephan I. wurde als Sohn des heidnischen ungarischen Großfürsten Géza um 969 geboren und erhielt zunächst den Namen Vajk.⁷ Erst mit seiner Taufe durch Bischof Adalbert von Prag 985 nahm er den Namen Stephan an, welchen der Protomärtyrer Stephanus seiner Mutter der um 1100 verfassten Legende des Bischofs Hartwig zufolge vor Stephans Geburt geweissagt haben soll.⁸ Vajk/Stephan war also zum Zeitpunkt seiner Heirat mit Gisela von Bayern 995 bereits getauft. Um den Jahreswechsel 1000/1001 salbte ihn Papst Silvester II. zum ersten christlichen König Ungarns.

Von einem feurigen Einritt in den Bamberger Dom, wie er von Brückmann berichtet wird, wissen die Stephansviten jedoch nichts.⁹ Diese Epi-

sode findet sich erst in einer vom Nürnberger Dichter Jakob Ayrer Ende des 16. Jahrhunderts verfassten „Tragedia vnd Gantze Histori von Erbauung vnd Ankunfft der Stadt vnd Stiffts Bamberg“. ¹⁰ Ayrer zufolge ließ sich Vajk vor seiner Hochzeit mit Gisela in der Ostkrypta des Bamberger Domes taufen. Damit verlegt er unter Missachtung aller biographischen Daten das Datum von Taufe und Hochzeit auf den Tag der Domweihe am 6. Mai 1012 – zu einem Zeitpunkt also, als das Paar bereits 17 Jahre verheiratet war. Die Grundsteinlegung des Heinrichsdoms fand bekanntlich im Jahre 1007 statt – Dom und Ostkrypta als Schauplätze des heiligen bzw. heiligwürdigen Geschehens bestanden weder zum Zeitpunkt von Stephans Taufe noch seiner Hochzeit mit der bayerischen Herzogstochter. Ayrer hatte allerdings in der Vita Heinrichs II. eine hochrangige Referenzquelle: Zu den Wundern, die Heinrich verübt haben soll und mit denen seine Heiligkeit bewiesen wurde, zählt laut Kanonisationsbulle vom 14. März 1146 „die Bekehrung König Stephans und von ganz Ungarn, die durch die Mitwirkung des Herrn und von ihm herbei geführt ist.“ ¹¹

Die Geschichte erhielt ihre endgültige dramatische Form 1842 in Andreas Haupts romantischer Sage „König Stephan auf der Freite“, in der erzählt wird, wie der noch ungetaufte, liebestolle Vajk in stürmischer Magyaren-Manier mit seinem Pferd direkt in den Bamberger Dom reitet und erst von seinem scheuenden Pferd zur Besinnung – und damit Bekehrung – gebracht wird:

„Er ritt, wer wird’s dem Heiden nicht verzeihen, / Blank durch
des Gotteshauses Säulenreihen, / Er reitet durch die Fürstenthür,
/ Er reitet bis zum Chore für. / Das Ungarroß erblickt /
Den Kerzenschein, erschrickt. / Der Herr wird belehret vom
eigenen Pferde, / Daß hier er trete auf heilige Erde.“ ¹²

Stellt man Sachquellen und Legendenberichte gegenüber, so lässt sich aus ihnen schließen, dass es eine urkundlich belegte verwandtschaftlich-politische Verbindung zwischen Heinrich II. und Stephan I. gab, die Grundlage für die sagenumwobene religiöse Verbindung der beiden nacheinander heiliggesprochenen Herrscher war. Sie erfuhr im 16. Jahrhundert durch die lokalhistorisch motivierte Verlegung der Ereignisse in den Bamberger Dom eine zusätzliche Ausschmückung sowie im 18. und 19. Jahrhundert durch die Identifikation der Reiterfigur mit dem ungarischen König ihre endgültige literarische Dramatisierung.

Die Erlebnisse Heinrichs und Stephans im Bamberger Dom sind ein Produkt der literarischen und historiographischen Imagination der Neuzeit. Sie helfen bei der Beantwortung der bislang ungelösten Frage, wer der Reiter auf der Konsole am Ostchor ist und was er dort macht, nicht weiter. Die Stephans-These wird jedoch als scheinbar plausibelste Identifikation von den meisten Forschern angenommen. Dabei wird weniger auf die Legenden, denn auf Bischof Ekbert von Andechs-Meranien (um 1173-1237; reg. 1203-1237) und seinen Onkel, den Dompropst und späteren Bischof Poppo von Andechs-Meranien (1175-1245; reg. 1237-1242), verwiesen, die zum Zeitpunkt der Schöpfung des Bamberger Reiters um 1225/1230 die Geschicke des Bistums maßgeblich leiteten.¹³ Auch bei diesen beiden Klerikern bestehen enge Verbindungen zum ungarischen Königshaus, denn Ekberts Schwester Gertrud war mit König Andreas II. von Ungarn (um 1177-1235) verheiratet. Wahrscheinlich fand Ekbert, der 1208 nach der Ermordung König Philipps von Schwaben (1177-1208, reg. 1196-1208)¹⁴ in der Bamberger Bischofspfalz zusammen mit seinem Bruder, Markgraf Heinrich von Istrien, der Mittäterschaft bezichtigt und geächtet wurde, zunächst Aufnahme am ungarischen Königshof und weilte dort vermutlich auch mit Unterbrechungen bis zu seiner Rehabilitierung im Juni 1211.¹⁵ Davon ausgehend wurde vermutet, dass Ekbert rund 15-20 Jahre später die Reiterstatue in Auftrag gegeben habe, „um sich beim heiligen Patron des ungarischen Königshauses für die genossene Gastfreundschaft zu bedanken.“¹⁶ Historisch belegen lässt sich jedoch weder eine Statuenstiftung noch eine eventuelle, mit dieser verbundene Votivfunktion.¹⁷ Auch war die Stephansverehrung zu diesem Zeitpunkt in Ungarn noch nicht so etabliert, dass man hieraus ein mögliches Vorbild für Ekbert ableiten könnte.¹⁸

Der Kult des hl. Stephan war in Bamberg spätestens seit der Heiligsprechung Heinrichs II. verankert. Stephan von Ungarn war liturgisch jedoch nicht vor den vielen anderen im Dom verehrten Heiligen hervorgehoben – eher im Gegenteil. Seine Verehrung manifestierte sich in mit an König Stephan gerichteten Gebeten, Hymnen und an die Messe Heinrichs II. angelehnte Sequenzen zur Vesper und Matutin an seinem Festtag am 20. August. Im 13. Jahrhundert schrieb der „Liber Ordinarius“ vor, dass an diesem Tag die große Glocke geläutet, „Panchlachen“ ausgebreitet und das große Kreuz vorgeführt werden sollte. Außerdem war der dem Erzmärtyrer Stephan und dem Heiligen Kreuz geweihte Altar zwischen den

Stufen zum Georgenchor festlich zu schmücken.¹⁹ Ein Einbezug der dem Kreuz-Stephans-Altar unmittelbar benachbarten Reiterstatue in die dort vollzogenen liturgischen Handlungen oder ihre besondere Verehrung durch das Aufstellen von Kerzen, wie dies ab dem späteren 13. Jahrhundert vermutlich bei der Marienstatue am Ostchor der Fall war,²⁰ kann jedoch zu keinem Zeitpunkt nachgewiesen werden. Gegen eine Identifikation des Reiters mit Stephan von Ungarn spricht auch die mittelalterliche Darstellungstradition, nach der Stephan – wie die meisten Könige – als bärtiger alter Mann mit Krone, Zepter und Weltkugel mit aufgesetztem Kreuz erscheint.²¹

Die Reiterstatue

Die nach den Erkenntnissen der Bauforschung stets am Chorpfeiler angebrachte Reiterstatue selbst gibt, zumindest in ihrer jetzigen Form, weder Auskunft über die Identität des Dargestellten noch über ihre Funktion.²² (Abb. 2) Nicht auszuschließen ist, dass an Skulptur, Sockel oder rückwärtigem Pfeiler einst eine Namensinschrift oder ein Wappen an- bzw. aufgebracht waren, die jedoch spätestens bei der barocken Umgestaltung des Domes Mitte des 17. Jahrhunderts entfernt worden sein müssen.²³ Bei dieser Umgestaltung wurde auch die Figurengruppe neu gefasst. Auf der ältesten erhaltenen Innenraumdarstellung des Bamberger Domes von 1669 von Georg Adam Arnold ist zu erkennen, dass die Figur zu diesem Zeitpunkt weiß gefasst war.²⁴ Wie die 2003 und 2011 veröffentlichten Untersuchungen zur Polychromie der Skulpturen von Walter Hartleitner ergeben haben, waren der Reiter, der Sockel sowie die Hintergrundfläche vorher farbig bemalt gewesen.²⁵ In der von Hartleitner rekonstruierten mutmaßlichen Ursprungsgestalt saß der Reiter auf einem Apfel- oder Grauschimmel, dessen Mähne und Hufe schwarz akzentuiert waren. Der Reiter war sehr wahrscheinlich mit einem gelbfarbenen Gewand bekleidet, darüber trug er einen wohl leuchtend orangeroten Mantel mit einem nicht näher bestimmbareren Muster aus Blattmetallaufgaben. Beide Gewänder besaßen goldene Säume. Auch Krone, Gürtel und Schuhriemen waren vergoldet, ebenso der Sattel und das Pferdegeschirr. Das Inkarnat war eher hell, die Gesichtszüge durch weitere Farben betont: der Mund war rot, die Augen mit dunklen Lidstrichen versehen, Pupille und Irisrand schwarz. Ebenfalls schwarz bis dunkelbraun waren die Haare, wobei die Verwendung von Kasseler Braun, einem aus Braunkohle herge-



Abb. 2: Bamberger Reiter, um 1225

stellten, generell erst seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesenen Pigment, möglicherweise für eine spätere Farbschicht spricht, die jedoch durchaus der Ursprungsfarbe entsprochen haben kann. Die Hintergrundfläche am Pfeiler, die Konsole und Blattmaske ebenso wie die Platte hinter den Pferdebeinen waren sehr wahrscheinlich weiß-gelb gefasst, wobei die Knospen hellrote Details aufwiesen. Der Baldachin war rot-weiß mit vergoldeten Details bemalt. Keine sicheren Aussagen gibt es zur einstigen Farbigkeit der Satteldecke.

Dass die Kombination von gelbem Gewand und rotem Mantel in der Stauferzeit als durchaus passende Bekleidung für einen König angesehen wurde, zeigt eine um 1185-1191 entstandene Miniatur in der Weingartner „Welfenchronik“ mit dem thronenden Kaiser Friedrich I. Barbarossa und seinen Söhnen König Heinrich VI. (links) und Herzog Friedrich V. von Schwaben (rechts).²⁶ Während Barbarossa in einem roten Gewand mit blauem Umhang dargestellt ist, tragen seine Söhne gelbfarbene Gewänder und rote, mit goldenen Applikationen und Borten verzierte Mäntel. Natürlich ist diese stark stilisierte und auch in der Farbgestaltung ornamentalisierte Miniatur als Beleg für die tatsächliche Kleidung der Herrscher nur eingeschränkt heranzuziehen. Doch auch beim „Bamberger Reiter“ scheint die Farbwahl zumindest teilweise von der Farbigkeit der umgebenden Architektur mitbestimmt worden zu sein. Es bleibt festzuhalten, dass die spezifische Farbkombination, wie sie Hartleitner rekonstruiert hat, der zeitgenössischen Herrscherikonographie nicht grundsätzlich widersprach.

Neben der Farbe unterstrich auch die Form der Gewandung die Vornehmheit der Figur. Zwar besitzen die langärmlige Tunika (Surcot) und der Tasselmantel einen schlichten Schnitt und wurden ähnlich auch von anderen Bevölkerungsschichten getragen, doch gibt bereits die durch die reiche Fältelung angedeutete Stofffülle Hinweise auf den gehobenen Status der Person.²⁷ Weitere Indizien auf den hohen Stand sind die große rautenförmige Brosche am Gewandausschnitt und die wohl ehemals vergoldeten Tasseln (Quasten). Gleiches gilt für die einst sehr prunkvolle Bemalung des Reitzubehörs, die der in ihrer Form eher schlichten Erscheinung von Zaumzeug, Sattel, Steigbügel, Sporen und der Satteldecke ein dem fürstlichen Reiter angemessenes Erscheinungsbild verlieh.²⁸

Dass solche Schmuckelemente Mitte des 13. Jahrhunderts durchaus größer und prunkvoller ausfallen konnten, zeigen die sogenannten Stifterfi-

guren im Naumburger Westchor, allen voran die sogenannte „Uta“, die durch ihre Krone prinzipiell als Königin bzw. aus königlichem Geschlecht stammend ausgewiesen ist.²⁹ Hier sind die Tasseln zu Tasselscheiben ausgeformt, die ebenso wie die große Brosche reiche Verzierungen aufweisen. Die Bamberger Quastenform entspricht hingegen den Tasseln des Naumburger „Sizzo“. Der für den Reiter charakteristische Griff in die Tasselschnur findet eine Parallele in der Naumburger „Reglindis“. Auch beim Bamberger Reiter war die Tasselschnur ursprünglich auf beiden Seiten des Gewandes befestigt, wie es die Naumburger Figur noch heute zeigt. Etwas irritierend wirkt allerdings das Bamberger Dombild von 1669, auf dem der Reiter mit einer anderen Armhaltung dargestellt ist, indem er die Zügel und nicht die Tasselschnur ergreift. Ob der Maler hier nur ungenau war oder tatsächlich eine historische Situation dokumentierte, muss offen bleiben.

Bei der Naumburger „Reglindis“ erscheint die Geste zusammen mit ihrem Lächeln als Ausdruck ihres „einnehmenden, fröhlichen Wesens“, doch lässt sie sich im Kontext der hypothetischen Stiftermemoria auch als Gewissheit des Einzugs ins Paradies und Demonstration ihrer „Wohlerzogenheit“ deuten.³⁰ Hingegen verleiht die gleiche Geste dem „Bamberger Reiter“ einen – zumindest für moderne Augen – Ausdruck von Lässigkeit, aber auch gewissen Reserviertheit, der durch seine einerseits entspannte Körperhaltung und dem andererseits forschend-forschenden Blick hervorgerufen wird. Der Griff an die Tasselschnur zeigt indirekt an, dass der Reiter es nicht nötig hat, seine Hand zum Halten eines Werkzeugs oder einer Waffe zu gebrauchen; es handelt sich bei diesem Gestus im Kontext der höfischen Gebärdensprache somit zugleich um ein Standesindiz. Er trägt bis auf die Krone keine Herrschaftsinsignien – allerdings zeigten das Pferd und die mutmaßliche ursprüngliche Farbigkeit und Vergoldung der Figur jedem zeitgenössischen Betrachter dessen hohen Stand an. Der Griff an die Tasselschnur ist in der antiken und mittelalterlichen Reiterskulptur höchst ungewöhnlich – in der Regel ist die Hand zu einem Gruß-, Kommando- oder Adlocutio-Gestus erhoben. Der „Bamberger Reiter“ weicht also auch in diesem Aspekt von den traditionellen ikonographischen Schemata ab.

Entsprechend gehen hinsichtlich Haltung, Ausdruck und Charakter des Reiters sowie des gewählten Darstellungsmoments die Meinungen in der Literatur weit auseinander. Angefangen von Brückmanns erster

Beschreibung des „tapferen Königs“ auf seinem „feurigen und ungestümen Pferd“,³¹ der im Moment des Einreitens nach Bamberg kurz vor der Begegnung mit Heinrich II. wiedergegeben sei, über Wilhelm Pinders Deutung des Reiters als „dargestellte(r) Geist der deutschen staufischen Ritterdichtung“, der zwischen „Entrückung und Eroberung“ und dem „rein Seelische(n)“ schwanke,³² bis hin zum nüchternen Streit, ob das Pferd steht, gerade zum Halten gebracht wird oder zum Schritt ansetzt. Dieser Aspekt hängt eng zusammen mit der Frage des Darstellungsmoments, deren Beantwortung wiederum auf die jeweiligen Deutungen zu Charakter und Identität des Reiters rückwirkt. Wie wichtig eine sachliche Klärung dieser Fragen ist, zeigen u. a. die an die Beschreibung des Haltungsmotivs anknüpfenden rassistischen Psychologisierungen Pinders:

„Dessen Haltung [...] ist ja viel mehr: sie ist eine Wendung in die Ferne, wie jene der Sibylle, ins Jugendlich-Kühne übertragen. Auch sie ist ein Werden. Der großartige Abstand des Oberkörpers vom Kopf des Pferdes, das Untertauchen des Reiterhauptes unter den Baldachin [...], wirkt wie eine vor uns erreichte Entfernung, aus der der Blick nun wieder hervorschießt – wie man beim Werfen den Arm erst zurückreißt, um ihn dann vorzuschleudern: Entrückung und Eroberung. [...] Bei aller Kühnheit, bei allem Ausdruck erobernder Ferne [...] ist in der Nase, den Lippen, der Stirnmasse eine gewisse Weichheit, die nur wieder sonderbar fein durchkreuzt wird von den metallischen Stegen und Eindrückungen über der Nase. [...] Dunkle Völkerwanderungserinnerungen [...] leben in diesem Kopfe, der einen Führer in die Ferne darstellt [...].“³³

Entgegen den meisten vorgetragenen Deutungen, die die Reitergruppe entweder in Vor- oder Rückwärtsbewegung sehen, ist angesichts des leicht angewinkelten linken Hinterbeins aus hippologischer Sicht eindeutig, dass das Pferd in Wartestellung steht.³⁴ Auch die Haltung des Reiters mit etwas zurückgelehntem Oberkörper und vorgestrecktem Bein entspricht der normalen Sitzhaltung eines mittelalterlichen Reiters und zeigt weder ein forciertes Vorwärtstürmen noch Bremsen an.³⁵ Allein der in den Kirchenraum gewendete Kopf der Figur und ihre leicht geöffneten Lippen suggerieren eine gewisse Bewegung.

Auch hinsichtlich einer psychologischen Charakterisierung des Reiters ist interpretatorische Vorsicht geboten. Als einer der ersten hat Artur

Weese 1897 auf die Ähnlichkeit zwischen dem Bamberger Reiter und der Standfigur eines Königs an der Fassade des Nordquerschiffs der Kathedrale von Reims aufmerksam gemacht.³⁶ Der sogenannte „Philippe-Auguste“ sei mit seinen ähnlichen Gesichtszügen und den kinnlangen, welligen Lockenhaaren ein direktes Vorbild für den Bildhauer des „Bamberger Reiters“ gewesen.³⁷ (Abb. 3) Die Züge wurde von der nachfolgenden deutschen Kunstgeschichte nicht dementiert, sondern, wie bei Pinder, zum Ausgangspunkt einer völkischen Interpretation der beiden Königsfiguren gemacht.³⁸ Wurde und wird die „Uta“ als Inkarnation der deutschen Frau verstanden,³⁹ so ist ihr eigentliches männliches Gegenstück nicht „Eckhart“, sondern der „Bamberger Reiter“. Auch bei diesem hat der vermeintlich lebendige, „sprechende“ Ausdruck von Anfang an zu psychologisierenden Deutungen geführt, welche die Figur zur Projektionsfläche von vorzugsweise deutschen männlichen Charakteridealen und zeitgebundenen Befindlichkeiten gemacht haben.⁴⁰ Die Stilisierung des Reiters zur steinernen Inkarnation der deutschen Seele entthob die kunsthistorische Forschung vom Problem der umstrittenen Identifikation mit einer historischen Persönlichkeit. Der Gipfel der völkisch-verdrehenden Betrachtung der Figur wurde mit der Publikation Hermann Beenkens zu den „Bildwerken des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrhundert“ erreicht, der acht Jahre vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten formulierte:

„Für uns liegt die Bedeutung des Werkes nicht in der Erfassung eines besonderen Themas, sondern tiefer, auch hier im Menschlichen überhaupt, in der Prägung des ethischen Typus. [...] das Antlitz mit den schwellenden Lippen und der groß gewölbten Stirn über den klaren, flammenden Augen, dieses von heftigsten Wallungen, die kaum bezähmt sind, wundervoll durchwärmte, wahrhaft heldische Antlitz, das ist nun auch deutsch [...]. Aus diesen Kräften heraus hat sich deutsche Menschlichkeit hier nun zum ersten Male Bilder eines sittlichen Ideales geschaffen [...]. Das bedeutet eine Steigerung der alltäglich-menschlichen Physiognomien, [...] in bestimmten Richtungen nach der ethischen Seite hin zum idealen Typus.“⁴¹

Die Nachkriegsforschung war mehrheitlich bestrebt, sich von einer derartigen Ideologisierung abzusetzen, wobei unweigerlich die Identifikationsfrage wieder in den Vordergrund rückte. Zu den meist genannten



Abb. 3: Reims, Kathedrale Notre-Dame, Nordquerhausfassade, Königsfigur (sog. Philippe II. Auguste), um 1220/1225 (?)

Vorschlägen gehören die erwähnte Deutung als heiliger Stephan I. von Ungarn, Kaiser Konstantin I., der Bistumsgründer Heinrich II. sowie die zur Zeit der Domerrichtung amtierenden Stauferherrscher Philipp von Schwaben und Kaiser Friedrich II. Neben historischen Persönlichkeiten werden immer wieder auch biblische Personen vorgebracht, etwa der Jüngste der Heiligen Drei Könige und der wiederkehrende Messias aus der Apokalypse.⁴² Alle Deutungen beruhen auf der Tendenz der ikonographischen Methode, Textquellen häufig ohne genaue Prüfung des Kontextes auf ein Kunstwerk zu beziehen – mit teilweise absurden Identifikationen, die wiederum eine eigene Forschungsgeschichte generiert haben. Hinsichtlich der Frage der Physiognomie fiel bereits Erwin Panofsky 1924 auf, dass besonders die Gesichter vieler Bamberger Figuren „noch immer aus einem vergleichsweise kleinen Vorrat bestimmter typischer Einzelformen gewissermaßen zusammengesetzt werden [...]“. Für Panofsky besteht „gerade darin [...] die unvergleichliche Größe dieser Kunst, daß sie [...] dennoch daraus stets neue, stets lebendige, und, wenn auch nur scheinbar modellmäßig-porträtartige, so doch im höchsten Sinne persönliche Physiognomien und Charaktere zu formen gelernt hat.“⁴³ Neben Mainz, Naumburg und Meißen gehört Bamberg im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zu jenen Orten, die eine erstaunlich gute Kenntnis des französischen Formenvokabulars hinsichtlich Figuren und Ornamentik verraten.⁴⁴ Allerdings werden an keiner Stelle Reimser Figuren direkt kopiert, vielmehr scheinen einzelne Motive und Details von Köpfen, Gewändern oder dekorativen Elementen neu zusammengefügt worden zu sein, was die Verwendung eines Musterbuchs in der Art des Villard de Honnecourt (um 1230/1235) nahelegt. Seine Vorlagen wurden von den Künstlern der verschiedenen Werkstätten sowohl in Frankreich wie in Deutschland für die unterschiedlichsten Figuren genutzt.⁴⁵

So stellte Willibald Sauerländer fest, dass z. B. die Figuren der Maria und der sogenannten „Elisabeth“ im nördlichen Seitenschiff nicht auf die ikonographisch entsprechenden Reimser Figuren zurückgehen, sondern hinsichtlich der engen, stakkatohaften, wie kanneliert wirkenden Faltenbildung der Gewänder in den Apostelfiguren vom Nordportal der Westfassade in Reims ihre nächsten Parallelen besitzen.⁴⁶ Die Reimser Köpfe erscheinen weicher als die Bamberger Häupter, die fast männliche Züge besitzen, was besonders bei der „Elisabeth“ irritiert. Je nach Blickwinkel erinnern die Züge der Bamberger „Alten Frau“ eher an den Kopf des so-

genannten, auch mit dem Reiter verglichenen „Philippe-Auguste“ als an die tatsächliche Elisabethfigur in Reims.

Reiterstatuen im Mittelalter

Die Beobachtungen zur physiognomischen Darstellungsweise in der Skulptur des 13. Jahrhunderts sind auch für den Reiter wichtig. Seine durch die markanten Züge, die weit geöffneten Augen, den leicht geöffneten Mund und den halb gewendeten Kopf suggerierte Lebensnähe ist typisiert und nicht mit Individualität – oder gar einem bestimmten Volkstypus – zu verwechseln. Keinesfalls handelt es sich um die ähnliche Darstellung eines Individuums im Sinne der neuzeitlichen Porträtdefinition.⁴⁷ Eine Darstellung nach dem Leben wäre im Falle des Reiters sowieso nur bei einer zeitgenössischen Herrscherpersönlichkeit möglich gewesen. Doch selbst wenn der Reiter als Bildnis eines lebenden Königs gedacht wäre, typisierte der Künstler die Züge entsprechend den französischen Vorlagen. Dies schließt nicht aus, dass ein zeitgenössischer Betrachter den Reiter nicht als Porträt eines tatsächlichen Herrschers erkannt hätte, auch wenn sich dies in keiner Quelle nachweisen lässt.⁴⁸ Porträthaftigkeit entstand im Mittelalter vor allem über sekundäre Merkmale, in erster Linie bestimmte Attribute, Insignien, Namensinschriften oder Wappen.⁴⁹ Fehlten klare sekundäre Merkmale und Kenntnisse über ursprüngliche Entstehungszusammenhänge, so entstanden Identifikationen oft durch nachträgliche Legendenbildung, wobei die retrospektiv geschaffene Ursprungslegende zugleich zur Bild-Legende der Figur wurde. Dieses Phänomen ist nicht nur typisch für den „Bamberger Reiter“, sondern trifft auf nahezu alle Reiterstatuen im Mittelalter zu, von denen die wenigsten eine klare Identität besitzen.

Ein prominentes Beispiel für das nachträgliche Legendieren ist das Bronzestandbild des römischen Kaisers Marc Aurel (121-180) in Rom, das als Ehrenmal wohl kurz nach dem Tod des Kaisers errichtet wurde, wobei der originale Aufstellungsort nicht bekannt ist.⁵⁰ Es handelt sich um die kolossale Darstellung des Kaisers nach dem als „Adventus Augusti“ bekannten Typus, d. h. als voranschreitenden, siegreichen Staatslenker mit erhobener Hand in Toga und Feldherrenmantel, die ursprünglich durch eine unter dem rechten Vorderhuf kauernde Barbarenfigur als Symbol der unterlegenen Gegner Roms ergänzt war.⁵¹ Wenn der „Marc Aurel“ der Zerstörung der monumentalen antiken Reiterstatuen – eine um 320

n. Chr. verfasste Rombeschreibung erwähnt noch 23 „equi magni“⁵² – im Mittelalter entging, dann wohl deshalb, weil die Figur schon früh als Bildnis Kaiser Konstantins I. (270/288-337) galt.⁵³ Von der Darstellung des siegreichen Heiden mutierte die Skulptur zum Siegesmal über das Heidentum mit Konstantin als Beschützer des christlichen Glaubens. Als solches fand es wohl spätestens im 8. Jahrhundert seine Aufstellung vor dem Lateran, wo es zugleich zu einem Symbol des Patrimonium Petri wurde. Das sogenannte „caballus Constantini“ präsierte über den Platz vor der Lateranbasilika, der im Mittelalter u. a. als Schauplatz von Gerichtshandlungen bezeugt ist. (Abb. 4)

Allerdings gab es im Mittelalter durchaus auch Zweifel an der Identifikation des „caballus aureus qui dicitur Constantini“.⁵⁴ Vor allem von deutscher Seite wurde behauptet, dass es sich tatsächlich um Theoderich handle. Einige Romführer ab dem 12. Jahrhundert deuten die Figurengruppe hingegen als Darstellung eines namenlosen Kriegers oder Bauern, der in republikanischer Zeit einen mächtigen orientalischen König, der Rom mit seinen Truppen bedroht habe, besiegen und damit die Stadt retten konnte. Von einem Monument päpstlicher Größe wurde die Statue damit zu einem exemplum virtutis für die gesamte Stadt und Bürgerschaft.



Abb. 4: Maarten van Heemskerck, Standbild des Marc Aurel vor dem Lateran, Federzeichnung, 1532-1535, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Dieses Konzept liegt auch den beiden Identifikationsvorschlägen in den Romführern des Magister Gregorius zugrunde, der sich mit „den Kardinälen und den Klerikern der römischen Kurie“ auf gelehrte Autoritäten stützt. Doch auch diese sind sich uneins. Nach der ersten Version handele es sich um jenen Marcus, der einen zwergenhaften, jedoch umso mächtigeren Zauberer, der Rom in seinem Bann hielt, mit Hilfe seines Pferdes besiegte und der Stadt damit ihre Stärke zurückgab. Die ausgestreckte Rechte wird von Gregorius als gebietende Geste gedeutet: „so als wolle der Reiter zum Volk sprechen oder Befehle erteilen.“⁵⁵ Die zweite Version ist an die in der römischen Geschichtsschreibung überlieferte Heldentat des Marcus Curtius angelehnt, doch heißt der Reiter Quintus Quirinus. Er habe Rom von einem als „pestilencia“ bezeichneten Unheil befreit, indem er sich mit seinem Pferd in die Bodenspalte stürzte, aus der die „Pestilenz“ hervortrat. Durch sein Selbstopfer konnte er die Stadt Rom von der Gefahr befreien und wurde als Volksheld mit dem Reiterdenkmal gefeiert.⁵⁶ Erst Mitte des 15. Jahrhunderts richtig als Marc Aurel gedeutet, wurde die Statue 1538 als Mittelpunkt der von Michelangelo neu gestalteten Piazza del Campidoglio wieder in eine stärker antike Umgebung zurückgebracht und zu einem Monument des „Philosophen auf dem Caesarethron“ als Inkarnation vorbildhaften Herrschertums.⁵⁷

Eine scheinbar klarere Identitätszuweisung scheint bei der sogenannten Theoderichstatue vorzuliegen, die Kaiser Karl der Große im Jahre 801 aus Ravenna nach Aachen verbracht haben soll.⁵⁸ Auch bei dieser nur in Schriftquellen bezeugten Bronzefigur handelt es sich trotz der zeitgenössischen Deutung als Bildnis des ostgotischen Königs Theoderich (451/456-526) wohl um ein spätantikes Kunstwerk, das Karl auf dem Rückweg von der Kaiserkrönung in Rom entdeckt haben soll. Die anschließende Aufstellung der Statue in der Aachener Pfalz lässt sich als sichtbarer Ausdruck von Karls „translatio imperii“-Programm interpretieren.⁵⁹ Die in Anlehnung an die Marc Aurel-Statue aufgestellte Figur lässt die Aachener Kaiserpfalz zugleich zu einem Pendant des römischen Lateranpalasts nördlich der Alpen werden und unterstreicht deren Position als Zentrum des neuen christlich-römischen Imperiums. Vom Aussehen her entsprach die Statue vielleicht jener als „Regisole“ bekannten Reiterfigur, die spätestens vom 9. Jahrhundert an bis zu ihrer Zerstörung 1796 auf dem Platz zwischen Rathaus und Kathedrale in Pavia zu sehen war und von der Lokalhistorie bisweilen ebenfalls mit der ursprünglich

ravennatischen Theoderichstatue identifiziert wurde. Sowohl bei der Aachener Skulptur als auch beim „Regisole“ zeigen sich also gewisse Unsicherheiten in der Herkunft und Namenszuweisung, die die Kunstwerke prinzipiell offen für die verschiedensten Interpretationen und Vereinnahmungen machte.⁶⁰

Einen interessanten Fall stellt auch die Bronzestatuetten eines reitenden Königs dar, die sich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Bezeichnung „Charlemagne“ im Schatz der Kathedrale von Metz befand, wo sie zum Fest des heiliggesprochenen Kaisers auf dem von Kerzen erleuchteten Lesepult im Chor aufgestellt wurde.⁶¹ (Abb. 5) Die wie eine Miniaturversion einer antiken „Adventus Augusti“-Statue erscheinende Figur ist offenbar tatsächlich zumindest partiell antiken Ursprungs. Neuere technologische Untersuchungen haben ergeben, dass Reiter und Pferd getrennt hergestellt wurden, wobei das Pferd sehr wahrscheinlich eine spätantike Bronzeplastik ist, die im 9. Jahrhundert durch den Reiteraufsatz ergänzt wurde. Die Statuette wäre also eine direkte künstlerische Verkörperung von Karls Erneuerungskonzept. Allerdings wird die Königsfigur von den meisten Kunsthistorikern stilistisch in die Mitte des 9. Jahrhunderts datiert und der Herrscher als Karl der Kahle interpretiert.⁶² Letztlich haben wir es auch hier mit einer – jedenfalls im heutigen Zustand – anonymen Reiterstatuette zu tun, für die sich, wohl einer älteren Tradition folgend, erst in der Neuzeit die Bezeichnung „Charlemagne“ gefestigt hat.

Die beiden ikonographischen Haupttypen antiker Reiterfiguren, der „Adventus Augusti“ und der dynamischere „Virtus Augusti“, bei der der galoppierende Reiter den strauchelnden Gegner ersticht, wurden in modifizierter, dem jeweiligen Inhalt und Kontext angepasster Form zur Grundlage mittelalterlicher Reiterdarstellungen. So lebt der Typus des „Virtus Augusti“ in den Darstellungen siegreich kämpfender Heiliger, allen voran den heiligen Georg und Jakobus d. Ä., fort. Während beim Typus des drachenkämpfenden Georg die kauernde Gegnerfigur durch einen Lindwurm ersetzt ist, findet sich beim sogenannten Jacobus Matamoros („Maurentöter“) ein strauchelnder Oriental.⁶³ In beiden Fällen wurden die legendären Siege der Heiligen zu einem allgemeinen Symbol des erfolgreichen Kampfes gegen das Böse und die Widerstände gegen den Glauben.



Abb. 5: Sog. Reiterstatuette Karls des Großen, Bronze, Mitte 9. Jh., Paris, Louvre

Lassen sich die Georgs- und Jakobus-Darstellungen dank der attributiv beigegebenen Drachen- bzw. Maurenfiguren zumeist eindeutig identifizieren, ist dies bei vielen, wenngleich in der Gestalt oft ähnlichen mittelalterlichen Reiterdarstellungen nicht der Fall. Dies betrifft unter anderem die zahlreichen, teilweise nur noch dokumentarisch nachweisbaren Reiterreliefs an romanischen Kirchenfassaden in Südwestfrankreich (Aquitanien) sowie der Pyrenäenregion, Nordspanien, der Normandie, Nordfrankreich, Großbritannien und Schweden.⁶⁴ Es handelt sich, soweit sich aus ihrem häufig nur fragmentarischen Erhaltungszustand erkennen lässt, mehrheitlich um Profildarstellungen eines mit einem wehenden Mantel bekleideten Reiters auf einem schreitenden Pferd, das mit dem Vorderbein auf eine kauernde Figur tritt. Diese Kerngruppe ist in einigen Fällen durch eine dem Reiter gegenüberstehende Frauenfigur oder weitere Figuren bzw. Attribute ergänzt.

Ein Beispiel für eine solche Reitergruppe findet sich an der Westfassade der um 1100 errichteten Pfarrkirche Saint-Pierre in Châteauneuf-sur-Charente (Dépt. Charente).⁶⁵ (Abb. 6) Das relativ gut erhaltene Relief befindet sich auf der linken Seite des Obergeschosses unter einem als flache Nische ausgeformten vermauerten Arkadenbogen. Dem etwa lebensgroßen Reiter, dessen Pferd auf eine kleine, nur noch rudimentär erkennbare Figur tritt, steht eine Frauenfigur gegenüber. Sie entspricht mit ihrer frontalen Ausrichtung und etwa lebensgroßen Statur in der Größe den übrigen Nischenfiguren der Fassade. Diese wurde einschließlich der Figuren allerdings Ende des 19. Jahrhunderts vom Pariser Architekten Paul Abadie (1812-1888) im neoromanischen Stil restauriert, sodass die Identifikation und ursprüngliche Anordnung der Figuren offen bleiben muss.⁶⁶ Bei der Reitergruppe scheinen jedoch kaum Eingriffe erfolgt zu sein, wie nicht nur ältere Ansichten der Fassade,⁶⁷ sondern auch der Vergleich mit anderen Reiterreliefs an westfranzösischen Kirchen zeigt. Ungeklärt bleibt die auch hinsichtlich dem „Bamberger Reiter“ wichtige Frage nach der Identifikation der Reitergruppe, zu der es in der Forschung verschiedene Hypothesen gibt.

Die größte Zustimmung hat die Deutung Emile Mâles erfahren, der dieses und andere Reiterreliefs angesichts der ikonographischen Parallelen zum „caballus Constantini“ als Darstellung Kaiser Konstantins zu Pferde interpretierte.⁶⁸ Der Transfer des römischen Motivs sei durch französische Rompilger geschehen, welche die vermeintliche Konstantinsstatue

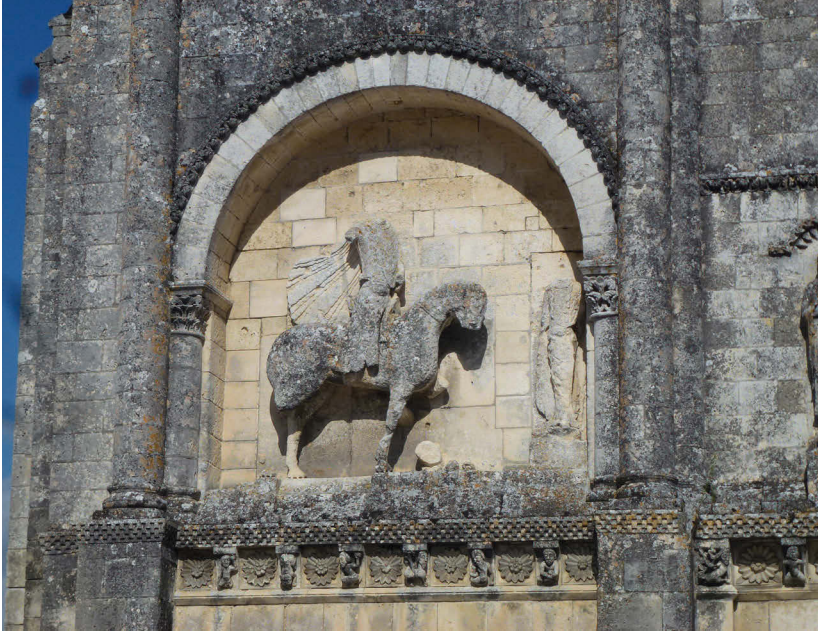


Abb. 6: Châteauneuf-sur-Charente, Saint-Pierre, Westfassade, Reiterrelief, um 1100

vor dem Lateran gesehen und dann in Form von Fassadenreliefs oder historisierten Kapitellen für ihre Heimatkirchen in Auftrag gegeben hätten. Der römische Kaiser trete in historischer Funktion als vorbildhafter Kämpfer gegen das Heidentum und symbolisch als Beschützer der in der Frauenfigur personifizierten Kirche auf: „Cette femme n'est autre que l'Eglise chrétienne accueillant son champion, comme la noble dame de l'épopée accueille le chevalier qui a désarmé son ennemi et vengé son honneur.“⁶⁹ In ähnliche Richtung geht die Interpretation als „Ecclesia Triumphans“, der Konstantin zu ihrem Recht verhilft. Hingegen deuten andere Interpreten die Frauenfigur entweder als Statue einer römischen Göttin und damit – ebenso wie die kleine Gestalt am Boden – als Personifikation des von Konstantin bezwungenen Heidentums,⁷⁰ oder, direkt auf eine Episode der Konstantins-Legende bezogen, als Fausta, die ehebrecherische Gattin des Kaisers, die der Erschlagung ihres Liebhabers durch ihren Gatten beiwohnt.⁷¹



Abb. 7: Parthenay-le-Vieux, Saint-Pierre, Westfassade, Reiterrelief, um 1100

Anknüpfend an Emile Mâle wurden in der französischen Forschung nahezu sämtliche Reiterreliefs – ob mit oder ohne Frauenfigur –, die zuvor je nach lokalem Kontext die verschiedensten Deutungen als Karl der Große, Pippin d. J., Karl Martell, Heinrich II. Plantagenet, heiliger Georg, heiliger Martin oder heiliger Jakobus d. Ä., aber auch adlige Stifter, erfahren hatten, als „Cavaliers Constantins“ interpretiert. Neueren historischen Forschungen zu den von Mâle vorgebrachten Quellenbelegen zufolge sollte seine These zumindest in ihrer Ausschließlichkeit stark revidiert werden.⁷² Die Schwierigkeit einer klaren Identifizierung besteht darin, dass kein französischer Fassadenreiter dem ikonographischen Typus des römischen „Konstantin“, eines bekannten Heiligen oder einer historischen Person zur Gänze folgt – ein Phänomen, dass auch beim „Bamberger Reiter“ beobachtet werden konnte. Vielmehr kommt es in der Regel zu einer Überblendung von Identitäten und bekannten Bildmustern, in die zudem Vorbilder zeitgenössischer säkularer Reiterdarstellungen einfließen können, wie dies Robert A. Maxwell für die um 1100 errichtete

Westfassade von Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux (Dépt. Deux-Sèvres) konstatierte:

„Through the addition of specific attributes, the legendary figures are brought closer into line with contemporary concerns into the the complex relationship of model-successor. If twelfth-century viewers identified St-Pierre’s rider as Constantine or Charlemagne, they might well have done so only through an understanding of those figures’ relation to twelfth-century rules. [...] The conflation of symbols and the ambiguous identities well illustrate the character, and also limits of reading St-Pierre’s sculptures for an iconographic program.“⁷³

Das vergleichsweise gut erhaltene Relief an der Fassade von Saint-Pierre ist im Tympanon des Blendbogens zur linken Seite des Mittelportals angebracht; das Tympanon des rechten Blendbogens zeigt einen Löwenkampf, wohl Samsons Kampf mit dem Löwen.⁷⁴ (Abb. 7) Die Reiterfigur ist wie die meisten französischen Portalreiter zur Mittelachse hin ausgerichtet, die Beinstellung des Pferdes sowie der nach hinten wehende Mantel zeigen ein dynamisches Voranschreiten an. Unter dem angewinkelten linken Vorderhuf des Pferdes liegt eine gekrümmte menschliche Figur, deren fragmentarischer Erhaltungszustand jedoch keine nähere Bestimmung erlaubt. Der Reiter ist ungerüstet und trägt ein knöchellanges, enganliegendes Gewand, seine Kopfbedeckung erinnert an eine Krone oder hohe Kappe. Mit der rechten Hand hält er die Zügel, während auf seiner linken Faust ein Falke sitzt. Mit diesem ungewöhnlichen Element entspricht die untere Hälfte des Reliefs somit der bekannten Ikonographie der „Cavaliers Constantins“, die obere Hälfte erinnert jedoch an adlige Jagddarstellungen.⁷⁵

Ein Heiliger, der häufig als berittener Edelmann mit Falken dargestellt wurde, ist der heilige Theobald (Thiébaut) von Provins (1033-1066/1067), ein 1073 kanonisierter Eremit und Wallfahrer, dessen Kult im Mittelalter in ganz Frankreich verbreitet war.⁷⁶ Ein um 1530 von Jean de Joigny geschaffenes Relief mit Theobald als feuriger Falkenreiter findet sich an der Fassade der Kirche Saint-Thibault in Joigny (Dépt. Yonne).⁷⁷ (Abb. 8) Eine interessante formale Parallele zu den romanischen Reiterreliefs ist auch der Jagdhund, der mit nach oben gerichtetem Blick unter den Vorderhufen des galoppierenden Pferdes läuft und noch fragmentarischerem Zustand durchaus als unterlegener Gegner gedeutet werden könnte. Es gibt



Abb. 8: Juan de Juni, Reiterrelief des heiligen Theobald, Joigny, Saint-Thibault, Fassade, um 1530

jedoch keinen Hinweis, dass es sich beim Fassadenreiter von Saint-Pierre um den heiligen Theobald handelt.

In Parthenay hat die eigentümliche Vermischung semi-sakraler und profaner Bildmuster zu sehr verschiedenen Erklärungen geführt.⁷⁸ Im Sinne der Konstantinsikonographie wurde die Reiterfigur als siegreicher Bezwingler des Heidentums oder allgemeiner als Verkörperung des tugendhaften Herrschers gesehen. Andere deuteten die Gruppe als Personifikation der Superbia, die Fürsten und lokalen Adel vor stolzer Überheblichkeit warnen sollte. Die Lokalforschung interpretierte die Figur angesichts von Ähnlichkeiten mit Reitersiegeln als Darstellung der Herren von Parthenay, die zu den Stiftern der Kirche gehörten und sich u. a. im 11. Jahrhundert im Kampf gegen Häretiker hervorgetan hätten.⁷⁹ Die konträren Deutungsansätze vereinte Linda V. Seidel dahingehend, dass sie diese und ähnliche Reitergruppen als romanische Aktualisierung des spätantiken Bildtypus des Konstantinsreiters interpretierte, der hier als Idealgestalt des siegreichen Christlichen Ritters auftrete. Dabei sei angesichts der Erscheinung der Reiterfiguren an Kirchen entlang der Pilgerroute nach Santiago für zeitgenössische Betrachter klar gewesen, dass damit vor allem der Sieg gegen die Gegner des christlichen Glaubens, d. h. die Mauren, gemeint war:

„The Romanesque fascination with the rider fused the concepts of triumphant ruler, aggressive warrior, and cosmopolitan courtier. Images of the mounted figure thus evoked associations with the state, the Church and the trusty knight who served them both. [...] He represents no single individual but stands instead for a class of heroes, big and small, past and present, each of whom battled, metaphorically, alongside Charlemagne in the fight for Christianity and for country.“⁸⁰

So schlüssig einige Aspekte der Deutung erscheinen, letztlich zeigt das Zitat, dass alle Versuche, eine allgemeine, auf alle Beispiele zutreffende Interpretation für die romanischen Reiterreliefs zu finden, in metaphorischer Beliebigkeit enden. Ohne spezifische Attribute, Insignien oder Inschriften bleiben die Reiterfiguren, ähnlich wie dies für den „Bamberger Reiter“ festgestellt wurde, eine ikonographische Leerstelle, die offen für die verschiedensten Interpretationen und Identifikationen ist.

Die Tendenz, die zu ihrer Entstehungszeit unbezeichnet gebliebenen Reiterfiguren mit einer bekannten historischen Persönlichkeit zu identifizie-

ren, lässt sich bereits im ausgehenden Mittelalter beobachten. Dies zeigt etwa die Deutungsgeschichte des Reiterreliefs an der Westfassade der Kathedrale Saint-Etienne de Sens, das mit einer vermutlichen Entstehung Mitte des 14. Jahrhunderts zugleich ein Beispiel für die Kontinuität des Bildtypus in Frankreich ist.⁸¹ (Abb. 9) Das in der französischen Revolution weitgehend zerstörte Relief zeigte älteren Darstellungen zufolge einen Reiter auf einem steigenden Pferd, unter dessen Vorderhufen sich eine kleine, heute nur noch zu erahnende Figur befand. Die früheste Identifikation nahm der Karmeliter Jean Golein in seinem 1372 verfassten Kommentartext zum Krönungseid der französischen Könige vor, in der es um die Aufgabe der Könige als Schutzherren der Kirche geht. Golein zitierte in diesem Zusammenhang die auf die in Kopfhöhe des Reiters angebrachten Inschrift: „Regnantis veri cupiens uerus cultor haberi. Juro rem cleri liberatesque tueri“, die er mit dem Schutzversprechen der zu diesem Zeitpunkt noch für authentisch gehaltenen Konstantinischen Schenkung in Beziehung setzte und die Reiterfigur als Konstantin deutete.⁸²

Sehr wahrscheinlich bereits 1517, spätestens jedoch zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wurde die Figur nicht mehr als Konstantin, sondern als Philipp VI. Valois angesehen, der während des Wiederaufbaus des Südturns regierte und als vermeintlicher Wohltäter der Kathedrale den neuzeitlichen Historiographen offensichtlich plausibler erschien.⁸³ Nicht allein die Reiterdarstellung, auch die Inschriften erwiesen sich also als historisch offen und im Grunde auf jeden Herrscher übertragbar. Letztlich geht die Identitätsüberblendung bei dieser und den anderen Reiterfiguren auf die fehlerhafte Identifikation der Marc Aurels-Statue mit Konstantin I. zurück, wie Henri Leclercq in seiner thesehaften Zusammenfassung der Übertragungsmechanismen festhielt:

„En résumé, les statues de cavaliers sculptés au portail des églises d'Aquitaine sont une décoration imitée de l'antique où elles représentent la victoire de divers empereurs romains, Trajan, Caracalla, Constantin. Elles se sont, au moyen âge, peronnifiées probablement toutes dans Constantin, premier empereur chrétien, vainqueur du paganisme, et reproduisent avec des changements assez notables de costume, de posture, d'attributs, suivant les lieux et l'artiste, le pseudo-Constantin de Saint-Jean-de-Latran. Ce Constantin symbolisait le triomphe du christianisme, et de plus permettait, à une époque où les sujets



Abb. 9: Sens, Saint-Etienne, Westfassade mit Reiterrelief, Mitte 14. Jh. (?)

profanes étaient interdits sur les édifices religieux, de rappeler le souvenir des fondateurs ou bienfaiteurs des églises.“⁸⁴

Auch beim Reiterrelief an der Fassade des nördlichen Seitenschiffs der Kathedrale Santa Maria Icona Vetere in Foggia (Apulien) kam es zu einer ähnlichen Deutungsüberlagerung wie bei den französischen Skulpturen. Das nur fragmentarisch erhaltene, in der Höhe der Pilasterkapitelle der Blendarkade angebrachte Relief, das dem ikonographischen Typus des Pseudo-Konstantin mit unter dem Vorderhuf des Pferdes liegender Figur folgt, ist von zwei schmaleren Reliefs gerahmt, von denen das linke Samson mit dem Löwen, das rechte einen anonymen, aufrecht stehenden Bischof zeigt, auf den die Reiterfigur ausgerichtet ist.⁸⁵ Die Entstehung des Nordportals wird von Jacobs in Zusammenhang mit der Errichtung der kaiserlichen Pfalz von Foggia durch Friedrich II. ab 1223 gesehen.⁸⁶ Die Tatsache, dass der Stauferkaiser sein Herz in der Krypta der Kirche bestattet wissen wollte, reicht als Begründung für die These, dass es sich bei dem Reiter um ein Porträt bzw. Rollenporträt Friedrichs II. als „neuer Konstantin“ in seiner Funktion als Kreuzfahrer und siegreicher Verteidiger der christlichen Kirche handelt, jedoch nicht aus.⁸⁷ Ebenso sehr ist angesichts der Identifikationsproblematik der französischen Reiterreliefs Vorsicht geboten, das Relief von Foggia als frühe Verkörperung von Friedrichs II. „Staatsidee“ zu interpretieren.⁸⁸ Beide Behauptungen bleiben ohne Quellenbelege, sichere Datierungen und Nachweis der Auftraggeberschaft spekulativ.

Noch heikler erscheint es, auch den „Bamberger Reiter“ als Friedrich II. zu interpretieren.⁸⁹ Hinsichtlich seiner Identifizierung als Friedrich II. reichen weder die Verweise auf seine Zeitgenossenschaft, sein (Selbst-)Verständnis als Beschützer der Kirche und Kämpfer gegen Heidentum und Häresie, noch seine besondere Pferdelliebe oder das Relief in Foggia als Belege für diese These aus. Auch mit dem vom römischen „Konstantin“ abgeleiteten Typus des siegreichen Reiters hat die Bamberger Figur nichts gemein – es sei denn, man wollte mit Karola Matschke die Maskenkonsole als dämonische Personifikation des Feindes deuten, den der Reiter unter seinem Vorderhuf zertritt.⁹⁰ Dies widerspricht jedoch der architektonisch-skulpturalen Funktion der Konsole als Tragelement, das die Aufstellung und damit Existenz des Reiters an diesem Ort erst eigentlich möglich macht. Im Gegensatz zu den dynamischen „Cavaliers Constantins“ mit ihrer militärischen Siegerpose zeichnet sich der „Bamberger

Reiter“ durch ein ruhiges Standmotiv und die auf sich selbst verweisende höfische Geste des Tasselbandgreifens aus. Die Blattmaske erscheint nicht als unterlegener, zermalmter Gegner, sondern wirkt ausgesprochen lebendig, wobei der von den meisten Kommentatoren als „dämonisch“ beschriebene „Gesichts“-Ausdruck je nach Blickwinkel durchaus schelmische Anklänge besitzt. Er entspricht am ehesten dem zeitgenössischen anthropomorphen Dekor wie er sich beispielsweise ohne jede moralisierende Konnotation im „Skizzenbuch des Villard de Honnecourt“ findet.⁹¹ Eine Figur, die durch ihre nahezu vollplastische Ausführung, die Platzierung auf zwei Konsolen und eine ähnlich ruhige Stellung erstaunliche Parallelen zum „Bamberger Reiter“ aufweist, ist das ebenfalls um 1230 entstandene Reiterrelief an der Fassade des Martinsdoms von Lucca.⁹² Der Reiter ist in Begleitung einer ärmlich gekleideten stehenden Männerfigur dargestellt, wie er mit seinem Schwert seinen Mantel zerteilt. Es handelt sich also eindeutig um den Titelheiligen der Kirche bei der Mantelspende. Das Reitmotiv ist hier Teil der Legende und ebenso wie die Mantelspende als „szenisches Attribut“ des heiligen Martin zu verstehen. Derartige „narrative Attribute“ bzw. die Einbettung in einen szenischen Kontext fehlen beim „Bamberger Reiter“. Auch bei der stilistisch und technisch am nächsten verwandten Reiterstatue, dem wenig später entstandenen „Magdeburger Reiter“ (um 1240), fällt es schwer, einen Handlungsmoment sicher zu bestimmen.⁹³ (Abb. 10) Der Reiter sitzt in aufrechter Haltung auf seinem ruhig stehenden Pferd, das seitlich herabhängende Schwert und die gebietend erhobene Linke weisen die ansonsten ähnlich gekleidete und bekrönte Gestalt deutlicher als sein Bamberger Pendant als weltlichen Herrscher aus. Der freiplastischen Figur waren wohl stets zwei weibliche Insignienträgerinnen mit einem Reichsadler-Schild und einer Lanze beigegeben. Angesichts dieser Konstellation wurde die Reitergruppe, die archäologischen Befunden zufolge von Anfang an unter einem Baldachin auf dem Magdeburger Alten Markt aufgestellt war, in szenischem Sinne als mittelalterlichen Herrschereintritt eines deutschen Königs („Adventus“) gedeutet, ungeachtet der Tatsache, dass das Pferd still steht.⁹⁴ In der mittelalterlichen Großskulptur gibt es kein ikonographisches Vorbild für die Magdeburger Reitergruppe. Motivische Verwandtschaft weist allerdings das um 1050/1060 datierte „Gunther-Tuch“ auf, ein byzantinisches Seidengewebe aus dem Grab des Bamberger Bischofs Gunther (gest. 1065), das einen gekrönten Reiter mit



Abb. 10: Magdeburg, Kulturhistorisches Museum, Magdeburger Reiter-Gruppe, um 1240

zwei weiblichen Begleitfiguren zeigt, die Geschenke oder Insignien halten.⁹⁵

Unklar bleibt, welchen deutschen Herrscher das Magdeburger Monument darstellen soll. Kleidung und Pferdegeschirr verweisen auf das 13. Jahrhundert, d. h. Friedrich II., für den jedoch kein Aufenthalt in Magdeburg nachgewiesen werden kann. Der Magdeburger „Schöppenchronik“ aus dem 14. Jahrhunderts zufolge soll es sich um Otto den Großen (912-973) handeln, der als Stadt- und Bistumsgründer dargestellt wäre.⁹⁶ Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass diese Identifikation auf eine verlorene entstehungszeitliche Quelle zurückgeht, die dem Autor des 14. Jahrhunderts noch bekannt war, doch steht zu vermuten, dass es sich ähnlich wie in Bamberg und bei den französischen Reiterreliefs um eine nachträgliche Narrativisierung der Reiterfigur handelt.

Der Vergleich mit dem Magdeburger Reiter hilft bei der Frage nach der Deutung bzw. Bedeutung des Bamberger Reiters nur insofern weiter, als er indirekt bestätigt, dass es sich beim Bamberger um eine typisierte Figur handelt, deren äußere Erscheinung keine konkrete Deutung im Sinne eines Porträts einer zeitgenössischen oder historischen Herrscherpersönlichkeit erlaubt. Beide Herrscher sind aufrecht im Sattel sitzend dargestellt; der Magdeburger jedoch angesichts des weisenden Gestus und der Begleitfiguren offensichtlich beim Ausüben seiner Herrscherfunktion, während der Bamberger mit dem Griff ans Tasselband allein auf sich selbst und seinen fürstlichen Status verweist. Der Hauptunterschied besteht jedoch im Aufstellungsort: Während der „Magdeburger Reiter“ an einem städtischen, mit Gesetz und Gerichtsbarkeit verbundenen Ort, d. h. im Zentrum der weltlich-städtischen Macht, aufgestellt war – wenngleich als Initiator der Skulptur auch der Erzbischof vorgeschlagen wurde –⁹⁷ befand sich der „Bamberger Reiter“ im Inneren des Domes und damit im Zentrum des sakral-bischöflichen Machtbereichs.

Für die Aufstellung einer monumentalen Reiterstatue im Inneren einer Kirche ist kein früheres Beispiel bekannt. Sie erscheint so außergewöhnlich, dass in der älteren Forschung immer wieder gemutmaßt wurde, dass es sich nicht um den ursprünglichen Standort handeln kann. Vor allem Hans Steuerwald versuchte zu belegen, dass die Skulptur kein Relief, sondern ursprünglich eine Freiplastik nach dem Vorbild des Magdeburger Reiters gewesen war.⁹⁸ Ihre linke Seite sei für die Verankerung in der Wand von einem eher unsensiblen Bildhauer abgearbeitet worden, was



Abb. 11: Friedrich Karl Rupprecht, Domberg von Nordosten, Radierung, 1821

nicht nur das fehlende linke Bein, sondern auch die übrigen Schäden und Fehlstellen erklären würde, die sich vor allem auf der eigentlich besser geschützten Wandseite zeigten. Die Figur sei erst im Zuge der barocken Umgestaltung des Domes Mitte des 17. Jahrhunderts an ihren heutigen Platz am Ostchorpfeiler gelangt, wo sie dann erstmals auf der erwähnten Innenraumdarstellung von Georg Adam Arnold aus dem Jahre 1669 nachgewiesen ist. Dies erkläre auch, warum die Skulptur zuvor in keiner Quelle erwähnt werde.

Steuerwald hat auch eine Begründung parat, wo der Reiter, den er wie die anderen Domsulpturen um 1230 datiert, zuvor aufgestellt war: In einem offenen, überdachten Anbau vor der Apsis an der Ostfassade des Doms, der in den Quellen ab dem 16. Jahrhundert als „Cappel“ erwähnt ist.⁹⁹ (Abb. 11) In dieser „Kapelle“ waren nachweislich drei vollplastische Reiterstatuen aufgestellt, die nicht nur in den Rezessen von 1515, sondern auch in den Werkamtsrechnungen des Domkapitels aus den Jahren 1553/1554, 1569/1570 und 1643/1644 erwähnt sowie in Bildquellen bezeugt sind. Letztere sind zwar alle neuzeitlich, doch verweisen die gotischen Formen der Architektur auf eine Entstehung der „Cappel“ spätes-

tens um 1500. Mit Verweis auf eine Chronik des späten 16. Jahrhunderts mutmaßt Hartig sogar eine steinerne Replik eines möglicherweise sehr viel früheren hölzernen Vorgängerbaus mit entsprechender Frühdatierung der Reiterfiguren.¹⁰⁰

Steuerwalds Theorie lautet, dass die Reiterfigur am Ostchorpfeiler ursprünglich eine der drei Freiskulpturen war, die zwischen 1644 und 1669, sehr wahrscheinlich durch den 1650-1652 in Rechnungsquellen als Dombildhauer belegten Justus Gleseker, als Relief umgearbeitet und ins Innere verbracht wurde, wohl um sie vor Witterungseinflüssen zu schützen. Als Beleg zitiert er eine Werkamtsrechnung von 1673/1674, nach der ein Bildhauer Lohn für das dritte Pferd „so von Stein gantz von Neuem zu machen“ erhält, das im folgenden Jahr „vfm cranz in Domb“ aufgestellt wird.¹⁰¹ Steuerwald zufolge hat es ab diesem Zeitpunkt vier Reiter auf dem Domareal gegeben.

Eine der frühesten Darstellungen des „Reiterhäuschens“ ist ein um 1600 entstandener, bemalter Vorhang der Sankt-Veits-Pfarrei, der das heilige Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde als Domstifter zeigt, die ein Modell des Bamberger Doms zwischen sich halten.¹⁰² Auf der Seite Heinrichs ist der Ostchor dargestellt, wobei trotz der sonst summarischen Wiedergabe der Architekturdetails das Reiterhäuschen mit drei winzigen Reiterstatuen gut erkennbar wiedergegeben ist. Auf einem um 1628 entstandenen Gemälde aus dem „Otto-Zyklus“ in der Bamberger Michaelskirche mit dem Empfang der Pommerschen Delegation durch den heiligen Bischof ist im Hintergrund das Reiterhäuschen zu sehen, in dem allerdings nur zwei Reiter zu erkennen sind.¹⁰³ Tatsächlich berichten die schriftlichen Quellen ab dem 17. Jahrhundert von zunehmenden Schäden an den Figuren, die restauriert bzw. ausgewechselt oder ganz aus dem Reiterhäuschen entfernt werden.¹⁰⁴

Die Bildquellen machen widersprüchliche Angaben zur Haltung von Pferden und Reitern – mal scheinen sie zu stehen, mal voranzuschreiten –, sodass sich hieraus keine gesicherten ikonographischen Anhaltspunkte gewinnen lassen. Die genauesten Ansichten des Reiterhäuschens, jetzt allerdings zumeist nur noch mit einer Reiterskulptur, finden sich in Zeichnungen und Druckgraphiken des Bamberger Malers Friedrich Karl Rupprecht von 1819 bzw. 1821. Im Gegensatz zu einigen älteren Darstellungen besitzt das Bauwerk nun eindeutig gotische Spitzbögen sowie Maßwerk- und Wappenverzierungen, die in der Literatur im Hinblick auf

die Identifikation der darunter aufgestellten Reiter verschieden gedeutet wurden.¹⁰⁵

Reste des im Zuge der umfassenden Restaurierung und Purifizierung des Doms in den 1830er Jahren abgebrochenen Reiterhäuschens, darunter Efeu-Zierleisten aus Sandstein und einen gedrehten, kannelierten Schaft, kaufte u. a. der Bamberger Schreinermeister und Kunstsammler Matthäus Dennefeld 1841, der damit den Erker seines Wohnhauses in der Maternstraße 2 schmückte.¹⁰⁶ Einige figürliche Fragmente gelangten in das Historische Museum Bamberg, wobei sich keines mit den bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als stark beschädigt beschriebenen Reiterskulpturen sicher identifizieren lässt.¹⁰⁷ Immer wieder wurde ein solcher Zusammenhang für das im Bereich des Dominikanerklosters gefundenen Haupt eines Ritters vermutet.¹⁰⁸ Es handelt sich um einen 31,5 cm hohen, behelmten Kopf aus Sandstein, der in den Umkreis der Bamberger Domskulpturen eingeordnet wird, dessen fragmentarischer Erhaltungszustand und Fassungsreste jedoch bislang weder eine genauere zeitliche und stilistische Bestimmung noch eine klarere ikonographische und räumliche Zuordnung erlauben.

Ebenso wie der Reiter im Inneren des Bamberger Domes in der Entstehungszeit singulär war, ebenso wären auch vollplastische Reiter an bzw. vor der Fassade des Kirchenbaus im frühen 13. Jahrhundert einzigartig gewesen. Nachweisen lassen sich Reiterskulpturen weltlicher Persönlichkeiten an bzw. in Kirchen ansonsten erst ab dem späten 13. Jahrhundert. Zu den frühesten Beispielen zählt das Straßburger Münster. Hier stellte man 1291 unter den Tabernakeln des ersten Geschosses der Westfassade des Münsters drei während der französischen Revolution zerstörte monumentale Reiterfiguren auf, die nach einem um 1630 datierten Stich von Isaac Brunn die fränkischen Könige Chlodwig, den legendären Begründer des ersten Münsters von 504, und Dagobert, den letzten merowingischen König, sowie den deutschen König Rudolf von Habsburg darstellten.¹⁰⁹ Typisch für französische gotische Kathedralen sind die seit dem 1. Drittel des 13. Jahrhunderts errichteten Königsgalerien über der Portalzone der Westfassade, z. B. in Chartres oder Paris, die jedoch in der Regel auf Vollständigkeit angelegte Herrscherreihen zeigen. Unklar ist, warum in Straßburg nur drei Könige ausgewählt und zudem zu Pferde gezeigt wurden. Dies führte bereits im 19. Jahrhundert zur Bildung einer lokalen Legende, der zufolge es sich um drei Könige handeln soll, die ihr Hab und

Gut für den Kirchenbau spendeten, weshalb man sie „zum Dank und zur Erinnerung [...] auf prächtigen Pferden reitend, vorn über den Portalen in den Nischen der Strebepfeiler des Münsters auf(stellte).“¹¹⁰

Auch bei den drei Bamberger „Cappel“-Reitern stellt sich die Frage nach der Identifikation. Die Dokumente des 16. Jahrhunderts sprechen pauschal von „Reitern“, ohne diese mit Namen historischer Persönlichkeiten oder Heiliger zu benennen. Selbst in der oben zitierten Werkamtsrechnung von 1673/1674 wird allgemein von einem „Pferd“ gesprochen, keiner konkreten Person. Offenbar scheinen auch die Bamberger Domreiter bis weit in die Neuzeit schlicht als königliche „Reiter“ angesehen worden zu sein. Als solche erkennbare Wappenschilder erscheinen erst in den Bildquellen des frühen 19. Jahrhunderts, allerdings erlauben die Darstellungen keine eindeutige Identifizierung der einzelnen Schilde. Insofern muss auch eine konkrete memoriale, repräsentative oder liturgische Funktion der Reiter offen bleiben. Ebenso wenig belegen lässt sich ein funktionaler Zusammenhang mit der wohl bereits im Mittelalter vorhandenen Nutzung des Bereichs vor der Adamspforte als Gerichtsstätte, etwa als symbolische Stellvertreter der christlichen weltlichen Herrschaft und zugleich Schutzherrschaft über das Bistum und die Kirche.¹¹¹

Das nach Bamberg früheste belegte Beispiel für eine monumentale Reiterskulptur in einer Kirche ist die in der Französischen Revolution zerstörte Statue eines französischen Königs in Notre-Dame in Paris.¹¹² (Abb. 12) Die in den Quellen entweder als Philipp IV. der Schöne (1268-1314) oder Philipp VI. Valois (1293-1350) gedeutete Figur war eine gefasste Holzskulptur, die auf einem über zwei Säulen getragenen Postament vor dem ersten östlichen Pfeiler im Südschiff angebracht war. Schrift- und Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts zufolge war der König als gerüsteter Ritter mit herabgelassenem Visir dargestellt, bekleidet mit einem kurzen Reitermantel, der ebenso wie die Pferddecke mit einem Fleur-de-lys-Muster verziert war.¹¹³ Eine ähnliche Statue ist bis ins 17. Jahrhundert in der Kathedrale von Chartres bezeugt. Sie wurde von Philipp IV. wohl nach seinem Sieg über Flandern in der Schlacht von Mons-en-Pévèle 1304 gestiftet; zudem stiftete der König zum Dank für diesen Sieg in beiden Kathedralen ein Jahrgedächtnis.¹¹⁴ Ebenso könnte es sich bei der Pariser Reiterstatue auch um eine Stiftung Philipps VI. zum Dank für seinen Sieg in der Schlacht von Cassel, ebenfalls gegen Flandern, am 23. August 1328 handeln.¹¹⁵ Ungeachtet der Entscheidung für den einen oder

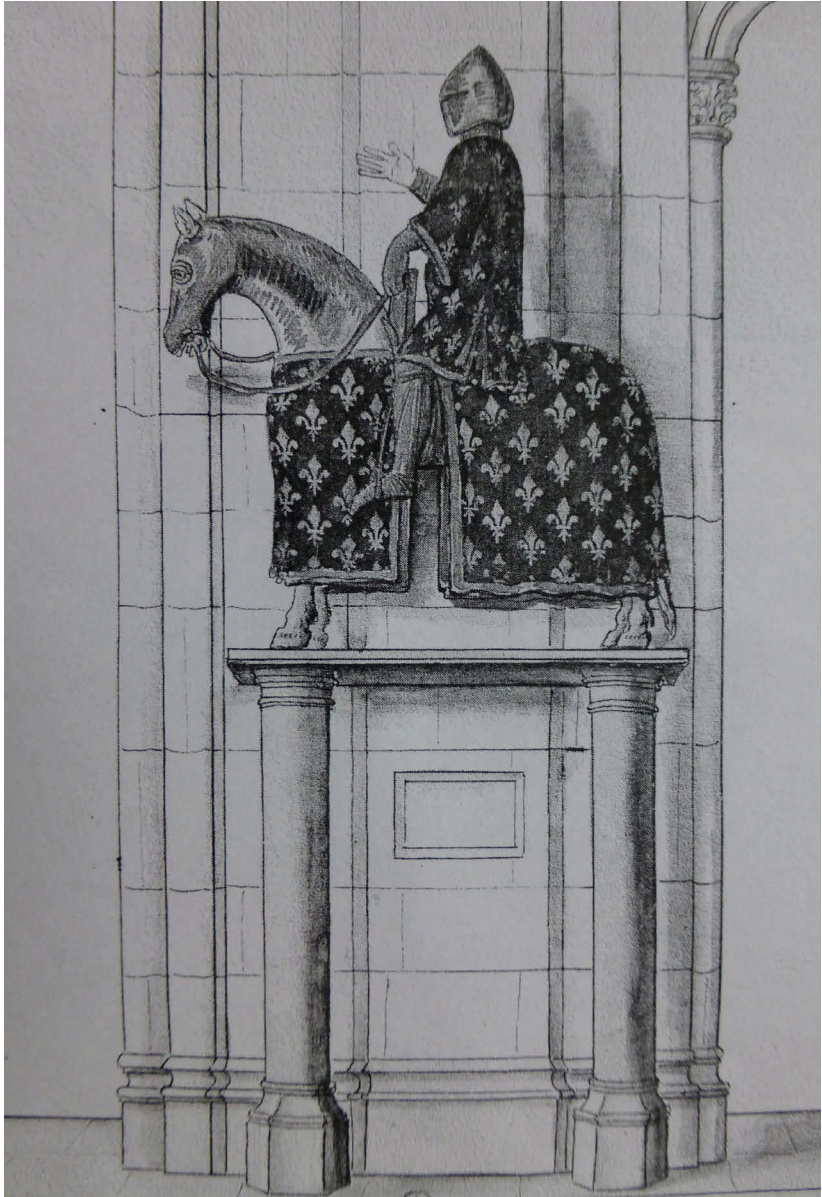


Abb. 12: Roger de Gaignières, Reiterstandbild aus Notre-Dame de Paris („Philippe VI de Valois“), aquarellierte Zeichnung, um 1700

anderen König läge bei den einstigen Figuren in Paris und Chartres hinsichtlich der Funktion eine Mischung aus Sieges- und Motivbild vor. Ähnlich wie in Bamberg reizte die ungeklärte Identität der Reiterstatue in der Barockzeit zur Bildung zusätzlicher Legenden an. So führt der Bericht eines Chartreiser Kanonikers von 1649 die Statue auf einen Eintritt Philipps IV. in die Kathedrale zurück, und Pariser Berichte sprechen davon, dass Philipp VI. zum Dank, dass die Jungfrau Maria ihn bei seinem Sieg unterstützt habe, Pferd und Rüstung in Notre-Dame zurückließ, woran die Statue erinnere.¹¹⁶ Beweisen lässt sich keine der Aussagen.

Anknüpfend an die ebenfalls mit vielen Unklarheiten und nachträglicher Legendenbildung behafteten französischen Beispiele stellt sich auch für Bamberg die Frage nach der ursprünglichen Funktion der Reiterstatue. Auch wenn die Antwort noch so unbefriedigend erscheinen mag: Mehr als eine dekorative Aufgabe lässt sich aus den Quellen bislang nicht ableiten. Ebenso wenig muss es sich bei der Figur in zeitgenössischem Gewand zwingend um einen heiliggesprochenen Herrscher handeln, wie angesichts der hohen Anbringung im Kircheninnenraum und des Baldachins gemutmaßt wird.¹¹⁷ Wie das Beispiel des „Philipp IV.“ bzw. „Philipp VI.“ in Paris und Chartres zeigt, war es zumindest wenige Jahrzehnte später möglich, auch Statuen weltlicher Herrscher in Kircheninnenräumen aufzustellen.

Im Gegensatz zur vollständig frontalen Ausrichtung der Pariser Königsfigur ist der Blick des „Bamberger Reiters“ nach rechts zur die Mitte des Kirchenschiffs hin ausgerichtet. Zerbes und Hubel haben festgestellt, dass der Blick auf die Stelle fokussiert war, wo sich seit dem frühen 13. Jahrhundert das Grab der heiligen Heinrich und Kunigunde befand.¹¹⁸ Angesichts der besonderen Rolle Stephans von Ungarn in der Vita Heinrichs II. wird die Blickrichtung von Hubel als Beleg für die Identifikation des Reiters mit dem heiliggesprochenen König gewertet, womit die Reiterfigur eine wichtige Rolle in einem inhaltlichen Gesamtprogramm der Domausstattung erhalten würde. Hierzu sei angemerkt, dass die Blickrichtung auch einer verschiedentlich vorgeschlagenen Deutung des Reiters als Philipp von Schwaben nicht widersprechen würde, denn der Stauferkönig war 1201 nachweislich bei der feierlichen Erhebung der Gebeine der hl. Kunigunde anwesend.¹¹⁹ Grundsätzlich lässt sich die Blickrichtung der Reiterfigur auch ästhetisch bzw. mit Blick auf die Gattungstradition begründen: So war die Mehrheit der mittelalterlichen Reiterfiguren auf

eine Schauseite, meist die rechte Seite, ausgerichtet; offensichtlich wurde der starre Blick nach vorn bei den Relieffiguren nach Möglichkeit vermieden, um der Figur möglichst wenig von ihrer Raumwirkung zu nehmen. Hinsichtlich der Frage, inwieweit die Reiterfigur in ein Gesamtprogramm eingebunden war, wäre es dringend notwendig, die ursprüngliche Situation der Lettneranlage vor dem Georgenchor zu rekonstruieren, die im 17. Jahrhundert durch ein barockes Chorgitter ersetzt wurde. In diesem Zusammenhang wäre auch zu fragen, inwieweit sich das Programm der Chorschranken an der Stirnseite fortsetzte bzw. in welcher Weise die einzelnen Teile formal und inhaltlich aufeinander Bezug nahmen und inwieweit sie möglicherweise in die liturgischen Handlungen im Ostchorbereich einbezogen waren.¹²⁰

Zusammenfassung

Als erstes Ergebnis der obigen Ausführungen muss festgehalten werden, dass sich, so unbefriedigend es erscheinen mag, die Identität des „Bamberger Reiters“ auf der Grundlage der historischen Quellen nicht eindeutig bestimmen lässt. Offensichtlich scheint die Identitätsfrage die mittelalterlichen Zeitgenossen nicht allzu sehr beschäftigt zu haben, denn bis in die Barockzeit sah man anscheinend keine Notwendigkeit, dem Reiter einen Namen zuzuweisen und diesen schriftlich zu fixieren.

Eine weitere wichtige Feststellung ist, dass der Reiter keinerlei liturgische oder sonstige eindeutige religiöse Funktion besessen zu haben scheint. Dies gilt auch für die drei Figuren im Reiterhäuschen außen am Georgenchor. Die kunsthistorische Analyse ergibt auf Grundlage der Methoden der Stilgeschichte, Ikonographie und Gattungstradition bislang kein klares Ergebnis hinsichtlich der Identitätsfrage, noch kann sie die Singularität der Reiterfigur schlüssig erklären. Mit einer Rekonstruktion des Lettners vor dem Georgenchor würde sich eine neue Perspektive auf die Einbindung der Reiterfigur in den mittelalterlichen Dom und die Domliturgie, vor allem im Zusammenhang mit dem unmittelbar benachbarten Kreuzaltar vor dem Georgenchor, bieten.¹²¹ Sie würde dem „Bamberger Reiter“ nichts von seiner Singularität nehmen, ihn aber vielleicht aus seiner isolierten Stellung im Gesamtkontext der Bamberger Domskulptur holen, in die ihn die sukzessiven Purifizierungsmaßnahmen und die neuzeitliche Sucht nach Sehenswürdigkeiten oder „Wahrzeichen“ getrieben haben.

Anmerkungen

1 Friedrich Leitschuh, Joseph Heller und die deutsche Kunstgeschichte, in: Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg: Die Handschriften der Helleriana, hrsg. von Friedrich Leitschuh, Leipzig 1887, S. I–LIV.

2 Joseph Heller, Taschenbuch von Bamberg. Eine topographische, statistische, ethnographische und historische Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebung. Als Führer für Fremde und Einheimische, Bamberg 1831, S. 21-22.

3 Zur „späten Karriere“ des „Bamberger Reiters“ vgl. Günter Dippold, Die Entdeckung des Bamberger Domes. Der Blick von Aufklärern, Romantikern und Kunsthistorikern auf die Kathedrale, in: Dem Himmel entgegen – 1000 Jahre Kaiserdom Bamberg 1012-2012, hrsg. von Norbert Jung und Wolfgang F. Reddig (Ausstellungskatalog) Bamberg, Petersberg 2012, S. 143-151, bes. S. 150.

4 Franz Ernst Brückmann, Epistola itineraria octava sistens Memorabilia Bambergensia, Wolfenbüttel 1729; leicht geändert zit. nach der deutschen Übersetzung in Heinz Gockel, Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und Deutung, München/Berlin 2006, S. 36.

5 Ähnlich Fürst Pückler in seinem 1835 publizierten Reisebericht „Vorletzter Weltgang“: „An einem Pfeiler sieht man den Ungarkönig Stephan zu Pferde, wie er zu seiner Taufe in die Kirche geritten seyn soll. Er sieht barbarisch genug aus, doch ist das Monument schwerlich alt.“; zit. nach Dippold 2012, wie Anm. 3, S. 151.

6 Thomas von Bogay, Gisela (sel.). I, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 1465-1466.

7 János M. Bak, Stephan I. der Heilige, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, München 1997, Sp. 112–114. Zoltán Szilárdfy, Stephan von Ungarn (Szent István), in: Engelbert Kirschbaum SJ (Begr.) und Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom u. a. 1976, S. 407-408. György Györffy, König Stephan der Heilige, Budapest 1988.

8 Deutsche Übersetzung der Stephansvita des Bischofs Hartwick in: Thomas von Bogay, János Bak und Gabriel Silagi, Die Heiligen Könige, Graz/Wien/Köln 1976, S. 26-60, hier S. 32.

9 Emma Bartoniek (Hg.), Legenda maior s. Stephani regis, in: Scriptores rerum Hungaricarum, hrsg. von Imre Szentpétery u. a., Bd. 2, Budapest 1938, S. 377-392. Deutsche Übersetzung der Legenda minor in von Bogay/Bak/Silagi 1976, wie Anm. 8, S. 61-71. Auch in der Vita des Bischofs Hartwick wird diese Episode nicht erwähnt; vgl. von Bogay/Bak/Silagi 1976, wie Anm. 8, S. 26-60.

10 Jakob Ayrer, Tragedia vnd Gantze Histori von Erbauung vnd Ankunfft der Stadt vnd Stifts Bamberg, in: Jakob Ayrer, Opus Theatricum. Dreißig Ausbündtge schöne Comedien und Tragedien [...], Nürnberg 1618, bes. fol. 140r-142v.

11 Deutsche Übersetzung der Kanonisationsbulle zit. nach Johann Looshorn, Die Geschichte des Bisthums Bamberg nach den Quellen bearbeitet, München 1886, S. 315-316. Zur Heinrichsvita siehe Markus Schütz, Adalbold von Utrecht, Vita Heinrici II imperatoris. Übersetzung und Einleitung, in: Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg 135 (1999), S. 148-195. Vgl. Simon Elling, Konstruktion, Konzeption und Wahrnehmung von Vergangenheit. Das Beispiel der Vita Heinrici II imperatoris Adalbolds von Utrecht, in: Bilder – Wahrnehmungen – Vorstellungen. Neue Forschungen zur Historiographie des hohen und späten Mittelalters, hrsg. von Jürgen Sarnowsky, Göttingen 2007, S. 33-53.

12 Andreas Haupt, Bamberger Sagen und Legenden, Bamberg 1842, S. 143.

13 So u. a. Achim Hubel, Der Bamberger Reiter. Beschreibung – Befundauswertung – Ikonographie, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums e. V. 143 (2007), S. 121-157, bes. S. 149-151. Ursula Vorwerk, Die Andechs-Meranier und der Neubau des Bamberger Domes, in: Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Mittelalter, hrsg. von Lothar Hennig u. a. (Ausstellungskatalog) Bamberg, Mainz 1998, S. 209-218. Alois Schütz, Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter, in: Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter, hrsg. von Josef Kirmeier und Evamaria Brockhoff (Ausstellungskatalog) Andechs, München 1993, S. 21-185. Sven Pflafka, Das Bistum Bamberg, Franken und das Reich in der Stauferzeit. Der Bamberger Bischof im Elitengefüge des Reichs 1138-1245, Würzburg 2005. Klaus van Eickels, Die Andechs-Meranier und das Bistum Franken, in: Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Mittelalter, (Ausstellungskatalog) Bamberg, Mainz 1998, S. 145-156.

14 Peter Csendes u. a., Philipp von Schwaben. Ein Staufer im Kampf um die Königsherrschaft. Gesellschaft für staufische Geschichte, Göppingen 2008. Philipp von Schwaben. Beiträge der internationalen Tagung anlässlich seines 800. Todestages, hrsg. von Andrea Rzhacek und Renate Spreitzer, Wien, 29. bis 30. Mai 2008, Wien 2010. Klaus van Eickels, Otto IV. (1198–1218) und Philipp (1198–1208), in: Die deutschen Herrscher des Mittelalters, hrsg. von Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter, Historische Portraits von Heinrich I. bis Maximilian I., München 2003, S. 272–292. Bernd Ulrich Hucker, Der Königsmord von 1208 – Privatrache oder Staatsstreich?, in: Die Andechs-Meranier in Franken. Europäisches Fürstentum im Mittelalter, hrsg. von Lothar Hennig u.a. (Ausstellungskatalog) Bamberg, Mainz 1998, S. 111-127. Jan Keupp, Der Bamberger Mord 1208 – ein Königsdrama?, in: Philipp von Schwaben – Ein Staufer im Kampf um die Königsherrschaft (Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst Bd. 27), Göppingen 2008, S. 122–142.

15 Schütz 1993, wie Anm. 13, S. 72-77, und S. 109, Anm. 174, weist jedoch darauf hin, dass es keine definitiven Beweise für einen Aufenthalt Ekberts in Ungarn

nach dem Königsmord gibt. Allerdings setzte sich König Andreas von Ungarn ab Herbst 1208 beim Papst für die Rehabilitierung Ekberts ein, der, ebenso wie Markgraf Heinrich, wohl bereits ab Frühjahr 1209 für sein Verfahren in Rom weilte; vgl. Schütz 1993, wie Anm. 13, S. 77-83.

16 Carsten Busch, *Der Bamberger Reiter. Ein Lesebuch*, Bamberg 2002, S. 56-57. Ähnlich Hubel 2007, wie Anm. 13, S. 150: „Das ihm gewährte Exil könnte allein schon Anlass genug gewesen sein, sich durch die Stiftung einer Figur des ungarischen Nationalheiligen erkenntlich zu zeigen.“

17 Zur hypothetischen Votivfunktion der in der Französischen Revolution zerstörten Reiterstatue eines französischen Königs in Notre-Dame in Paris siehe die Ausführungen unten.

18 Nach Gábor Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge 2002, bes. S. 123-147, 298-394, nahm die Stephansverehrung erst im späteren 13. und vor allem im 14. Jahrhundert ihren Aufschwung. Vgl. Robert Folz, *Les saints rois du Moyen Age en Occident (VIè-XIIIè siècles)*, Brüssel 1984, S. 76-84, 142-144, 188-189. Gábor Tüskés und Éva Knapp: König Stephan der Heilige, Patron von Ungarn, in: *Patriotische Heilige. Beiträge zur Konstruktion religiöser und politischer Identitäten in der Vormoderne*, hrsg. von Dieter R. Bauer, Klaus Herbers und Gabriela Signori, Stuttgart 2007, S. 33-52.

19 Zu liturgischen Belegen für die Verehrung des hl. Stephan von Ungarn im Bamberger Dom vgl. Renate Kroos, *Liturgische Quellen zum Bamberger Dom*, in: Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1979, S. 160-176, bes. S. 175-176.

20 Kroos 1979, wie Anm. 19, S. 175. Kroos weist jedoch auf die ungesicherte Identifizierung der Statue hin.

21 Vgl. Szilárdfy 1976, wie Anm. 7, mit Verweis auf Georg Schreiber, Stephan I. in der deutschen Sakralkultur, in: *Archivum Europae Centro-Orientalis* 4 (1938), S. 191-240. Lepold Antal, Szent István király ikonográfiája, in: Jusstinián Serédi (Hg.), *Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján*, Bd. 3, Budapest 1938, bes. S. 113-154. Vgl. auch den umfangreichen Bildanhang in Josef Deér, *Die Heilige Krone Ungarns*, Wien 1966.

22 Vgl. Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg. Die Baugeschichte bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1979, S. 81. Maren Zerbes, *Die „Jungfrau Maria“ neben dem Georgenchor. Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes*, in: *Das Münster* 56 (2003) (= Sonderheft: Bamberger Dom. Architektur, Skulptur, neue Glasfenster), S. 347-365. Hubel 2007, wie Anm. 13, S. 125-126, 130-131.

23 Zur barocken Ausstattung und Gestalt des Dominneren vgl. Renate Baumgärtel-Fleischmann, *Die Altäre des Bamberger Domes von 1012 bis zur Gegenwart*, Bamberg 1987, S. 104-204.

24 Historischer Verein Bamberg, Inv.-Nr. 85; vgl. *Dem Himmel entgegen – 1000 Jahre Kaiserdom Bamberg 1012-2012*, hrsg. von Norbert Jung und Wolfgang F. Reddig (Ausstellungskatalog) Bamberg, Petersberg 2012, S. 256-257, Nr. 73. Ähnlich die 1672/1675 zu datierende Innenansicht Arnolds, vgl. Jung/Reddig 2012, S. 257, Nr. 74.

25 Diese und die folgenden Angaben nach Walter Hartleitner, *Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur*, 2 Bde., Diss. Bamberg 2011, bes. S. 68-89. Walter Hartleitner: *Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur*, in: *Das Münster 56 (2003)* (= Sonderheft: Bamberger Dom. Architektur, Skulptur, neue Glasfenster), S. 366-380.

26 Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek, Cod. 100 D 11, fol. 14r. Digitalisat der Handschrift: <http://fuldig.hs-fulda.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:hebis:66:fuldig-2453953> (zuletzt abgerufen am 30.6.2013). Regina Hausmann, *Die historischen, philologischen und juristischen Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda bis zum Jahr 1600*, Wiesbaden 2000, S. 131-136, mit weiterer Literatur.

27 Vgl. Elke Brügggen, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, bes. S. 78-85, 100-105.

28 Zum mittelalterlichen Reitzubehör aus archäologischer Sicht vgl. Norbert Goßler, *Reiter und Ritter. Formenkunde, Chronologie, Verwendung und gesellschaftliche Bedeutung des mittelalterlichen Reitzubehörs aus Deutschland*, Schwerin 2011.

29 Vgl. Claudia Kunde und Václav Vok Filip, *Das Instrumentarium der „Ersten Stifter“*. Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Bd. 2, Petersberg 2011, S. 973-997.

30 Kunde/Filip 2011, wie Anm. 29, S. 977-979.

31 Brückmann 1729, zit. nach Gockel 2006, wie Anm. 4, S. 36.

32 Wilhelm Pinder, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin 1927, S. 74-77.

33 Pinder 1927, wie Anm. 32, S. 76-78.

34 Vgl. die Beispiele des von ihr so betitelten „Bamberger Standmotivs“ in Antje Middeldorf-Kosegarten, *Der Stauferkaiser Friedrich II. und die Pferde. Versuch über den Bamberger Reiter aus ikonographischer und hippologischer Sicht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71 (2008), S. 1-52, hier S. 14-25. Dagegen Hubel 2007, wie Anm. 13, S. 133, der einen „dynamischen Bewegungsablauf“ postuliert.

35 Noch Antoine de Pluvinel, *Instruction de monter à cheval*, Frankfurt a. M. 1628, beschreibt diese Reithaltung als vorbildlich. Erst moderne Reitlehrer schreiben eine der Anatomie des Rückgrats folgende aufrechte Haltung des Oberkörpers und angewinkelte Beine vor; vgl. Wilhelm Müseler, *Reitlehre*, Berlin/Hamburg³³1953, bes. S. 11-57.

36 Artur Weese, *Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg²1914, S. 251-256. Eine weitere motivische Parallele der beiden Figuren bildet der Griff in die Tasselschnur.

37 Zum sogenannten „Philippe-Auguste“, hier mit Datierung „nach 1220“ bzw. „um 1225“, vgl. *Der Naumburger Meister. Bildhauer im Europa der Kathedralen*, hrsg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Bd. 1 (Ausstellungskatalog), Petersberg 2011, S. 436-438, Kat. IV.8 (Dagmar Schmengler), mit weiterer Literatur.

38 Pinder 1927, wie Anm. 32, S. 77: „jenes Reimser Königs mit den schmalen, bösen Lippen und der voltairischen Hintergründigkeit“.

39 Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998. Gerhard Straehle, *Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Ein-hundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989*, München 2009. *Fortgesetzte Spiegelungen. Bilder und Geschichten zur Entdeckung des Naumburger Meisters auf fünf Jahrhunderten*, hrsg. von Jens-Fietje Dwars und Siegfried Wagner (Ausstellungskatalog Naumburg), Naumburg 2011.

40 U. a. bei Otto Hartig, *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis. Ein Beitrag zur Ideologie der hochmittelalterlichen Reiterdarstellungen nebst einem Anhang: Der Magdeburger Reiter, Bamberg 1939*, hier bes. das Resümee S. 113-124 mit dem bezeichnenden Titel: „Der deutsche Reiter“.

41 Hermann Beenken, *Bildwerke des Bamberger Domes aus dem XIII. Jahrhundert*, Bonn 1925, S. 20-21.

42 Vgl. die Zusammenfassung des Forschungsstandes in Middeldorf-Kosegarten 2008, wie Anm. 34, S. 1-7, und Hubel 2007, wie Anm. 13. Eine weitere Deutung schlägt Aya Nakama (Universität Kyoto) in ihrer unpublizierten Magisterarbeit (2012) vor, die den Reiter als Bräutigam des Hohenliedes interpretiert. Ich danke Aya Nakama für die mündlichen Auskünfte über ihre Magisterarbeit und die Übersendung des Exposé's zu ihrem darauf aufbauenden Dissertationsprojekt.

43 Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1924, S. 133-134.

44 Grundlegend: Willibald Sauerländer, *Reims und Bamberg. Art und Umfang der Übernahmen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S. 167-192. Vgl. Hans-Christian Feldmann, *Bamberg und Reims. Zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Querfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbek b.

Hamburg 1992. Zur Frage der Übernahme Reimser Motive, hier mit Bezug auf Naumburg, vgl. Dagmar Schmengler, Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung. Reimser „Ausdrucksmotive“ im Wandel, In: Der Naumburger Meister. Bildhauer im Europa der Kathedralen, hrsg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Bd. 1 (Ausstellungskatalog), Petersberg 2011, S. 187-194.

45 Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972. Carl F. Barnes, The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile, Burlington u. a. 2009.

46 Willibald Sauerländer, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976), S. 167-192, bes. S. 170-175.

47 Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, bes. S. 28, definiert Ähnlichkeit als ein „hermeneutisches Grundphänomen“ von Bildnissen.

48 So die These von Jörg Träger, Der verschollene Name. Zur Deutungsgeschichte des Bamberger Reiters, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50 (1995/1996), S. 44-76, hier S. 76: „Der verlorene Schlüssel liegt erkennbar, doch unerkant vor den Augen des Betrachters.“

49 Eine allgemeinere, auch auf das mittelalterliche Bildnis zutreffende Begriffsbestimmung gibt Otto Ortwin Rave, Artikel: „Bildnis“, in: Reallexikon zur deutschen Kunst-Geschichte, Bd. 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 639-680, hier Sp. 639-640: „Entscheidend ist demnach die Absicht, einen bestimmten Menschen darzustellen, nicht der Grad der Ähnlichkeit, die zu gewissen Zeiten nur mit Einschränkung erstrebt worden ist.“ Hingegen werden in „Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Martin Gaier, Jeanette Kohl und Alberto Saviello, München 2012“, verschiedene Konzepte von „Ähnlichkeit“ in der Vormoderne differenziert. Zum Bildnis im Mittelalter vgl. die Beiträge in Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Mainz 2003.“

50 Norberto Gramaccini, Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996, S. 145-158.

51 Raimund Wünsche, Der Kaiser zu Pferde. Zum Erscheinungsbild des Marc Aurel, in: Ulrich Hommes u. a.: Marc Aurel. Der Reiter auf dem Kapitol, München 1999, S. 58-77, zur Barbarenfigur bes. S. 60, mit Verweis auf die Beschreibung in Gregorius' „Mirabilia urbis Romae“ und die „Narratio de mirabilibus urbis Romae“ aus dem 12. Jahrhundert. Zum Typus des Adventus Augusti vgl. Hans Georg Niemayer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Berlin 1968, S. 40. Zu römischen Reiterstatuen allgemein vgl. Johannes Bergemann, Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich, Mainz 1990.

52 Zit. nach Wünsche 1999, wie Anm. 51, S. 70.

53 Vgl. Gramaccini 1996, wie Anm. 50. Lucilla de Lachenal, *The Monument in the Middle Ages until its Placement in Campidoglio*, in: Aurelius. *History of a Monument and Its Restauration*, hrsg. von Alessandra Melucco Vaccaro und Anna Mura Sommella Marcus, Mailand 1989, S. 129-155. Vgl. Lucilla de Lachenal, *Il gruppo equestre di Marco Aurelio e il Laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538*, Teil 1, in: *Bollettino d'arte* 75/61 (1990), S. 1-52.

54 Vgl. Gramaccini 1996, wie Anm. 50, bes. S. 149-158.

55 Zit. nach Gramaccini 1996, wie Anm. 50, S. 153.

56 Siehe die Nachweise in Gramaccini 1996, wie Anm. 50, S. 154.

57 Vgl. Paul Künzle, *Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* 1961, S. 255-270.

58 Vgl. Felix Thürlemann, *Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 59 (1977), S. 25-65. Heinz Löwe, *Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen. Das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des Mittelalters*, Darmstadt 1956.

59 Vgl. Löwe 1956, wie Anm. 58, bes. S. 60-72.

60 Saverio Lomartire, *La statua del Regisole di Pavia e la sua fortuna tra Medioevo e Rinascimento*, in: *Paemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim Poeschke, Thomas Weigel und Britta Kusch-Arnhold, Münster 2008, S. 31-73.

61 Paris, Louvre, Département des Objets d'art, OA 8260. Danielle Gaborit-Chopin, *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris 1999, S. 11, mit Nachweis der Quellen.

62 Zu den verschiedenen Hypothesen vgl. Gaborit-Chopin 1999, wie Anm. 61, S. 29-36. Florentine Mütterich, *Die Reiterstatuette aus der Metzger Kathedrale*, in: *Festschrift für Theodor Müller zum 9. April 1965*, München 1965, S. 9-16. Florentine Mütterich, *Bemerkungen zur Metzger Reiterstatuette*, in: *Kolloquium über Frühmittelalterliche Skulptur. Vortragstexte*, Mainz 1969, S. 39-43.

63 Zu Georg vgl. Sigrid Braunfels, *Georg Erzmärtyrer*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Bd. 6, Rom u. a. 1974, Sp. 365-390, bes. Sp. 373-390. Zu Jakobus d. Ä. vgl. Sabine Kimpel, *Jakobus der Ältere (Major)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wolfgang Braunfels, Bd. 7, Rom u. a. 1974, Sp. 23-39, zum Jakobus Matamoros bes. Sp. 34-35.

64 Vgl. die Übersicht in Claude Andreault-Schmitt, *Le „cavalier Constantin“, une image polysémique de Rome dans l'Aquitaine du XIIe siècle*, in: *Méditerranées. Revue de l'association Méditerranées* 28 (2001), S. 129-153. Zu den nordfranzösi-

schen Beispielen siehe Philippe Gabet, *L'image équestre dans le nord de la France au moyen âge*, in: *Cahier de civilisation médiévale* 31 (1988), S. 347-360, mit Verweis auf die unpublizierte Doktorarbeit von Philippe Gabet, *L'image équestre en France médiévale*, Universität Lille III, 1981. René Crozet, *Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes*, in: *Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIe siècles* 1 (1958), S. 27-36. Henri Leclercq, *Cavaliers au portail des églises*, in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, hersg. von Fernand Chabrol und Henri Leclercq, Bd. 2, Paris 1910, Sp. 2690-2700.

65 Jean-Bernard Ratto, *L'église de Châteauneuf-sur-Charente*, in: *Congrès Archéologique de France. 153e session 1995 Charente*, Paris 1999, S. 135-142.

66 So z. B. Gabet 1988, wie Anm. 64, S. 347: „Le cavalier, foulant un petit personnage, face à une femme, fut aux XIe et XIIe s. un thème iconographique fort répandu dans toute la France du Sud-Ouest, de la Loire aux Pyrénées, ainsi qu'en Espagne.“ Zur Restaurierung vgl. Ratto 1999, wie Anm. 65.

67 Vgl. Ratto 1999, wie Anm. 65.

68 Emile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris 1953, S. 247-251.

69 Mâle 1953, wie Anm. 68, S. 250.

70 Paul M. Tonnelier, *Réflexions sur les cavaliers des portails romans*, in: *Bulletin de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres* 1952, S. 225-231.

71 So Léon-Honoré Labande, *L'église Saint-Trophime d'Arles*, Paris 1930, mit Verweis auf ein Kapitell im Kreuzgang von Saint-Trophime. Zu den verschiedenen Thesen vgl. den Kommentar von Crozet 1958, wie Anm. 64, S. 27-28.

72 Mâle 1953, wie Anm. 68, S. 249, beruft sich u. a. auf eine Quelle des 12. Jahrhunderts, nach der ein Baron Guillaume David verfügte, in Kirche der Abbaye aux Dames in Saintes „sub Constantino de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiae“ begraben zu werden. Infolgedessen seien das dortige Reiterrelief wie alle anderen Reiterfiguren als Darstellungen Konstantins zu identifizieren. Wie Crozet 1958, wie Anm. 64, S. 31-32, festgestellt hat, war das heute zerstörte Reiterrelief nicht in der rechten, sondern der linken Fassadenhälfte angebracht. Es könnte es sich bei der in der Quelle erwähnten Grabstätte ebenso gut um die Grabstätte eines beliebigen Konstantins handeln, möglicherweise eines Rompilgers, der in der Abteikirche von Saintes begraben war. Vgl. René Crozet, *L'art roman en Saintonge*, Paris 1971, S. 154-156.

73 Robert A. Maxwell, *The Art of Medieval Urbanism. Parthenay in Romanesque Aquitaine*, University Park, PA 2007, S. 118-119.

74 Zu Saint-Pierre in Parthenay vgl. Maxwell 2007, wie Anm. 73, bes. S. 84-119.

75 Z. B. die Falkenreiter in der um 1258-1266 entstandenen Handschrift von Friedrichs II. „*De arte venandi cum avibus*“, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Cod.

Pal. Lat. 1071, fol. 81r, 99r, 99v, 100r, 100v, 102v, 103r, 108r. Vgl. *De arte venandi cum avibus*, Ms. Pal. Lat. 1071, Biblioteca Apost. Vat., Faksimile und Kommentar, 2 Bde., Graz 1969.

76 Georges Kiesel, Theobald von Provins, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ und Wolfgang Braunfels, Bd. 8, Rom u. a. 1976, Sp. 437-439. Zur Vita vgl. Manuel Nicolaon, *Vie de saint Thibaut de Provins*. Edition critique. D'après le Ms. Paris, BNF, fr. 17229, fol. 230d-233b (version française inédite, en prose), Turnhout 2007.

77 María Antonia Fernández del Hoyo, Juan de Juni, escultor, Valladolid 2012, bes. S. 17-22, 93. Cyril Peltier, *De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577)*, in: Julien Lugand (Hg.): *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe – fin XIXe siècles)*, Perpignan 2012, S. 183-200. Cyril Peltier, *Joigny, berceau artistique du sculpteur Jean de Juni (1507-1577)*, in: *Annales de Bourgogne* 82 (2010), S. 433-445.

78 Zu den verschiedenen Deutungen vgl. Maxwell 2007, wie Anm. 73, bes. S. 113-118. Linda V. Seidel, *Holy Warriors. The Romanesque Rider and the Fight against Islam*, in: *The Holy War*, hrsg. von Thomas Patrick Murphy, Ohio 1976, S. 33-54.

79 François Eygun, *Un theme iconographique commun aux églises romanes de Parthenay et aux sceaux de ses seigneurs*, in: *Bulletin archéologique* 1927, S. 387-390.

80 Seidel 1976, wie Anm. 78, S. 45.

81 Marc Bloch, *Les vicissitudes d'une statue équestre: Philippe de Valois, Constantin ou Marc-Aurèle?*, in: *Revue archéologique*, 5. Serie 19 (1924), S. 132-136. Philippe Gabet, *Les statues équestres des Capetiens aux Valois*, in: *Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir, Mémoires* 32 (1999), S. 181-194, bes. S. 189-193. Zur Westfassade von Sens vgl. Irene Plein, *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster 2005, bes. Abb. 41-43, mit Ansichten der Fassade vor den Zerstörungen während der Französischen Revolution.

82 Vgl. das vollständige Quellenzitat in Gabet 1999, wie Anm. 81, S. 192, mit Nachweisen.

83 Vgl. Bloch 1924, wie Anm. 81. Gabet 1999, wie Anm. 81, S. 189-193.

84 Leclercq 1910, wie Anm. 64, Sp. 2699-2700.

85 Fritz Jacobs, *Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik des 11.-13. Jh. in Süditalien*, 2 Bde., Diss. Hamburg 1968, zum Relief bes. Bd. 1, S. 183-212.

86 Vgl. Jacobs 1968, wie Anm. 85, S. 194-200, zur Frage von Entstehungszeit und Werkstätten. Zur hypothetischen Identifikation des Bischofs mit Majoranus-Laurentius von Sipont siehe Jacobs 1968, wie Anm. 85, S. 205-208.

87 So Jacobs 1968, wie Anm. 85, S. 200-201: „Das Zusammentreffen dieser schwerwiegenden Tatsachen, zu denen sich noch die einmalige Verwendung dieses Motives in Italien gesellt, kann nicht zufällig sein. Aus ihnen kann nur ein Schluß gezogen werden: Mit der Darstellung des Konstantinischen Reiters verbanden sich die Ziele der kaiserlichen Politik: die Befreiung des Heiligen Grabes in Jerusalem durch Friedrich II., der anlässlich seiner Krönung in Rom (1220) sein Kreuzzugsversprechen in feierlicher Form erneuert hatte.“

88 So Jacobs 1968, wie Anm. 85, S. 208-210.

89 So u. a. der Vorschlag von Wilhelm Reinhold Valentiner, *The Bamberg Rider. Studies of Mediaeval German Sculpture*, Brügge/Los Angeles 1956 und Jacobs 1968, wie Anm. 85, S. 211-212. Vgl. zuletzt Middeldorf-Kosegarten 2008, wie Anm. 34, mit Verweis auf die ältere Literatur.

90 Eine solche Deutung klingt an im Katalogartikel von Karola Matschke, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer im Europa der Kathedralen*, hrsg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde, Bd. 1 (Ausstellungskatalog), Petersberg 2011, S. 453-454, Kat. IV.18, an: „Es mag in Anbetracht dieses Programms die Überlegung erlaubt sein, ob hier eine Art umfassendes Ordnungsprinzip dargestellt wird, wobei der Baldachin das Himmlische Jerusalem, der Reiter den idealen (ritterlichen) Menschen, der Sockel die Sphäre der natürlichen Phänomene versinnbildlichen und die Blattmaske als Mittler zwischen Natur und dämonischer Unterwelt fungiert. [...] Der Reiter hielt ursprünglich die Zügel straff, wodurch die Vorderhufe des Pferdes als regelrechter Säulenaufsatz auf das dadurch förmlich im Zaum Gehaltene unterirdisch Wirkende positioniert erscheint.“ (S. 454)

91 Villard de Honnecourt, *Skizzenbuch*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093. Zum Skizzenbuch vgl. Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972. Carl F. Barnes, Jr.: *The Portfolio of Villard de Honnecourt* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093). *A New Critical Edition and Color Facsimile*. Farnham/Burlington, VT 2009.

92 Maria Laura Testi Cristiani, „Fatti lucchesi“ die ‚San Martino e il Povero‘. Guido da Como e le congiunture lombardo-bizantine e franco-germaniche nel XIII secolo tra Pisa e Lucca, in: *Critica d'Arte* 72 (2010), S. 89-114.

93 Zu diesem und dem Folgenden vgl. Herbert von Einem, *Zur Deutung des Magdeburger Reiters*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 16 (1953), S. 43-60. Ernst Badstübner: *Justinianssäule und Magdeburger Reiter*, in: Ernst Badstübner: *Baugestalt und Bildfunktion. Texte zur Architektur- und Kunstgeschichte* herausgegeben von Tobias Kunz und Dirk Schumann, Marburg 2006, S. 69-98. Klaus Niehr, *Der Magdeburger Reiter. Kunstwerk – Mythos – Politisches Denkmal*, in: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte* 10 (2003), S. 17-45. Ernst Schubert, *Magdeburger Reiter*. Magdeburg 1994. Berent Schweineköper, *Motivationen und Vorbilder für die Errichtung der Magdeburger Reitersäule*. Ein Beitrag

zur Geschichte des Reiterbildes im hohen Mittelalter, in: Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter. Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. von Lutz Fenske/Werner Rösener/Thomas Zotz, Sigmaringen 1984, S. 343-392.

94 Zu Herrschereinzügen im Mittelalter vgl. Gerrit Jasper Schenk, Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich, Köln/Wien 2003.

95 Sigrid Müller-Christensen, Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz, Bamberg 1988.

96 Zu den Quellen und Forschungssituation vgl. Peter Cornelius Claussen, Kompensation und Innovation. Zur Denkmalproblematik im 13. Jahrhundert am Beispiel der Reitermonumente in Magdeburg und Bamberg, in: zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Studien Bd. 1. Frankfurt/Main 1994, S. 565-585, bes. S. 570-571.

97 So die These von Berent Schweineköper, Zur Deutung der Magdeburger Reiterssäule, in: Festschrift Percy Ernst Schramm, Wiesbaden 1964, S. 117-142.

98 Hans Steuerwald, Das Rätsel um den Bamberger Reiter, Berlin 1953, bes. S. 96-104. Ausführlicher in Hans Steuerwald, Der Reitermeister von Bamberg und Magdeburg. Wer war der Schöpfer der Reiterstandbilder von Bamberg und Magdeburg?, Berlin 1967, S. 33-41.

99 Steuerwald 1953, wie Anm. 98, S. 78-95. Otto Hartig, Ein Drei-Reiter-Denkmal vor dem Bamberger Dom, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12 (1937/1938), S. XV-XXIV.

100 Hartig 1937/1938, wie Anm. 99, S. XV-XVI.

101 Steuerwald 1953, wie Anm. 98, S. 89.

102 Bamberg, Historisches Museum, Inv. Nr. HVB 509; vgl. Friedrich Wilhelm Knieß u. a., Symbol, Objekt, Motiv. Der Bamberger Dom und seine Darstellungen in Malerei. Graphik und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis in die Gegenwart (Ausstellungskatalog Bamberg), Bamberg 1987, S. 44-45, Kat. 11.

103 Vgl. Manfred Schuller, Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 38, Abb. 18.

104 Vgl. die Quellen und Nachweise in Hartig 1937/1938, wie Anm. 99. Steuerwald 1953, wie Anm. 98, S. 88-92.

105 Vgl. Achim Hubel, Die Ansichten des Bamberger Domes und die Anfänge der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, in: Friedrich Wilhelm Knieß u. a., Symbol, Objekt, Motiv. Der Bamberger Dom und seine Darstellungen in Malerei. Graphik und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis in die Gegenwart (Ausstellungskatalog Bamberg), Bamberg 1987, S. 151-193, bes. Kat. 80-91. Zur hypothetischen Deu-

tung der Wappen vgl. Hartig 1937/1938, wie Anm. 99, S. XVII-XVIII. Steuerwald 1953, wie Anm. 98, S. 82-85.

106 Zu Dennefeld vgl. Adelheid Waschka, Matthäus Dennefeld (1810-1893). Schreinermeister, Schlüsselmeister und Kunstsammler, in: Berichte des Historischen Vereins zur Pflege der Geschichte des ehem. Fürstbistums Bamberg 141 (1995), S. 161-167.

107 Zu den Fragmenten vgl. Hartig 1937/1938, wie Anm. 99. Steuerwald 1953, wie Anm. 98, S. 86-92.

108 Bamberg, Historisches Museum, Inv. Nr. HVB 291a; vgl. Der Naumburger Meister. Bildhauer im Europa der Kathedralen, Hartmut Krohm und Holger Kunde, Bd. 2 (Ausstellungskatalog), Petersberg 2011, S. 1045-1046, Kat. XI.27 (Markus Hörsch). Hörsch vermutet eine ursprüngliche Aufstellung Standfigur, möglicherweise eines Ritterheiligen wie Mauritius oder Georg, der im Bereich des Ostchor-Lettners oder in der Nähe des Hauptaltars aufgestellt war.

109 Vgl. Peter Kurmann, Deutsche Kaiser und Könige. Zum spätstaufischen Herrscherzyklus und zur Reiterfigur Rudolfs von Habsburg am Straßburger Münster, in: Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen, hrsg. von Alexander Knaak, Bd. 2, München/Berlin 1997, S. 154-169. Robert Will, Les statues équestres d'empereurs et des rois. Un décor de façade insolite à la cathédrale de Strasbourg, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 21 (1994), S. 21-26.

110 August Stöber und Kurt Mündel, Die Sagen des Elsasses, getreu nach der Volksüberlieferung, den Chroniken und anderen gedruckten und ungedruckten Quellen gesammelt von August Stöber, Bd. 2, Straßburg 1896, S. 245.

111 Vgl. die Quellennachweise in Kroos 1979, wie Anm. 19, S. 163.

112 Françoise Baron, Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen-Age, in: Bulletin monumental 126 (1968), S. 141-154. Gabet 1999, wie Anm. 81.

113 Siehe die Abbildungen und Verweise in Baron 1968, wie Anm. 112, S. 141-144.

114 Baron 1968, wie Anm. 112, S. 144.

115 Baron 1968, wie Anm. 112, S. 144. Gabet 1999, wie Anm. 81, bes. S. 186-194.

116 Vgl. Baron 1968, wie Anm. 112, S. 145.

117 Vgl. Achim Hubel, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag/Architecture et sculpture monumentale du 12e au 14e siècle. Production et réception, Mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire, hrsg. von Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner, Bern 2006, S. 475-528, hier S. 498.

118 Vgl. Hubel 2006, wie Anm. 117, S. 499. Gerhard Weilandt, Zentrum der Kathedrale. Das Kaisergrab Heinrichs II. und seiner Frau Kunigunde im Bamberger Dom während des Mittelalters, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 64/65 (2010/2011 = 2012), S. 57-74. Hingegen behauptet Nina Rowe, Synagoga Tumbles, a Rider Triumphs: Clerical Viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral, in: Gesta 45 (2006), S. 15-42, dass der Reiter zu den im Peterschor versammelten Klerikern blicke. Jörg Träger, Der verschollene Name. Zur Deutungsgeschichte des Bamberger Reiters, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50 (1995/1996), S. 44-76, bes. S. 62-70, nimmt hingegen an, dass der Blick des Reiters auf den Kreuzaltar am Westchor gerichtet ist, was seine Deutung als Kaiser Konstantin d. Gr. stützen würde.

119 Zu Philipp von Schwaben vgl. Peter Csendes, Philipp von Schwaben. Ein Staufer im Kampf um die Macht, Darmstadt 2003. Bernd Schütte, König Philipp von Schwaben. Itinerar, Urkundenvergabe, Hof, Hannover 2002.

120 Zur Liturgie vgl. Peter Wünsche, Kathedralliturgie zwischen Tradition und Wandel. Zur mittelalterlichen Geschichte der Bamberger Domliturgie im Bereich des Triduum sacrum, Münster 1998. Zu Veränderungen hinsichtlich der skulpturalen Ausstattung vor und nach der Restaurierung um 1820-30 vgl. Christine Hans-Schuller, Der Bamberger Dom. Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern, 1826-1831, Petersberg 2000.

121 Vgl. Wünsche 1998, wie Anm. 120, bes. S. 183-265 zur Karfreitagliturgie.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Repro aus: Knieß u. a. 1987, S. 187

Abb. 2 : Foto: Anja Grebe

Abb. 3: Repro aus: Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970, Abb. 26

Abb. 4: Foto: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders

Abb. 5: Repro aus: Michael Imhof und Christoph Winterer, Karl der Große. Leben und Wirkung, Kunst und Architektur, Petersberg 2005, S. 185

Abb. 6: Foto: Anja Grebe

Abb. 7: Foto: Trinity's Access to Research Archive (Roger Stalley)

Abb. 8: Foto: Anja Grebe

Abb. 9: Foto: G. Ulrich Großmann

Abb. 10: Repro aus: Krohm/Kunde 2011, Bd. 1, S. 401

Abb. 11: Repro aus: Knieß u. a. 1987, S. 16

Abb. 12: Repro aus: Baron 1968, S. 143

Stephan Albrecht

Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal

Bilder verfolgen uns auf Schritt und Tritt: Auf Plakaten im öffentlichen Raum, auf Bildschirmen im Privaten bis hin zum Smartphone in der Hosentasche. Für die massenhaft reproduzierten Bilder ist der Bildträger beliebig geworden. Digitale Pixel lassen sich auf jede Oberfläche übertragen. Diese uns alltäglich vertraute Beliebigkeit unterscheidet sich grundlegend von der Situation im Mittelalter, wo das Bild in erster Linie Auskunft über die eschatologische Funktion des Bildträgers gab. Das Bamberger Fürstenportal ist in dieser Hinsicht ein besonders lohnendes Fallbeispiel. Die vorliegende Studie möchte herausarbeiten, dass seine Gestaltung auf einem fein abgestimmten, nur für diesen Schwellenort entwickelten Konzept basiert: Eine ikonographisch komplexe Reflexion über das Thema „Eingang“: Der physische Weg in den Kirchenraum als spiritueller Weg zu Christus.

Das um 1225 entstandene Fürstenportal an der Nordseite des Bamberger Domes besitzt eine vierteilige Figurenausstattung (Abb.1). Die gesamte Tiefe des Portaltrichters ist mit Skulptur besetzt: An den seitlichen Flanken vor der Fassade stehen zwei Figuren auf eigenen Standsäulen, die Gewände sind abwechselnd mit elf sich nach innen hin verjüngenden ornamentierten Säulen und Säulenfiguren besetzt, über der Türschwelle befindet sich ein szenisch gestaltetes Tympanon. Für die Geschichte der Skulptur in Deutschland ist das Fürstenportal von großer Bedeutung. Zusammen mit den Beispielen in Basel, Lausanne, Straßburg und Freiberg gehört es zu einer Gruppe von Portalen, die zum ersten Mal die über hundert Jahre alte Tradition des Figurenportals ins Reich importieren. Kein Wunder, dass diese entwicklungsgeschichtliche Stellung schon früh die Aufmerksamkeit auf mögliche Quellen gelenkt hat. Von Anfang an stand in der Forschung die Suche nach den stilistischen und ikonographischen Vorbildern in Frankreich im Vordergrund. Verstärkt wurde die Fragestellung durch die bereits um 1900 gewonnene Erkenntnis, dass Teile der Bamberger Skulptur sogar unmittelbar auf Reimser Vorbilder zurückzuführen sind.¹ Es kann inzwischen als gesichert gelten, dass das Fürstenportal zunächst von einer Bamberger Werkstatt begonnen und nach einer



Abb. 1: Bamberger Dom, Fürstenportal, Gesamtansicht

Unterbrechung von Bildhauern vollendet wurde, die intime Kenntnisse der Reimser Skulptur hatten.² Ist das Bamberger Fürstenportal demnach vor allem als Nachfolger der französischen Vorbilder zu sehen?³ Die Diskussion um die internationalen Bezüge beherrscht die Literatur so stark, dass die Eigenständigkeit des Fürstenportals und seine Ortsbezogenheit kaum gewürdigt wurden. Der intensiven Erforschung des stilistischen Befundes stehen kaum Untersuchungen zum Bildprogramm entgegen. Diese beschränken sich meist auf den Nachweis einiger relevanter Bibelstellen.⁴ Eine Einbindung des Fürstenportals in die Bildtradition fehlt ebenso wie eine Auseinandersetzung mit den theologischen Grundlagen.

In der Weise, wie die Einzelelemente miteinander verbunden sind, aber auch in vielen ikonographischen Besonderheiten unterscheidet sich das Fürstenportal grundsätzlich von vergleichbaren französischen Anlagen. Die Konzentration der bisherigen Forschungen auf den Frankreichbezug basiert auf der unbestreitbaren Übernahme motivischer Details. Peter Kurmann ist zuzustimmen, wenn er erkennt, dass „[...] einzelne Bildmotive des Reimser Vorbildes am Bamberger Gerichtstympanon wie Versatzstücke neu durcheinander gemischt [werden]“.⁵ In diesen motivischen Einzelbezügen erschöpft sich jedoch der französische Einfluss weitgehend. Hinter dem Fürstenportal steht ein eigenständiges Konzept, das nicht als Weiterführung, sondern als Alternative zu den französischen Portalen zu verstehen ist. Während in den Portalprogrammen der Ile-de-France die einzelnen ikonographischen Elemente ohne szenische Verbindung einander zugeordnet werden, stehen sie in Bamberg nicht nur inhaltlich sondern auch kompositorisch in einem engeren Bezug. Auffälligster Ausdruck hierfür sind die vielfältigen Blickbeziehungen der Figuren, die alle Teile des Portals verbinden. Auch die spezifische Ausbildung des Tympanons ist höchst eigenständig. Es lohnt sich daher, die einzelnen Elemente des Portals auf ihre Herkunft hin zu befragen.

Ecclesia und Synagoge

Die Standfiguren von Ecclesia und Synagoge zu beiden Seiten des Portaltrichters sind heute an ihrem ursprünglichen Standort durch Kopien ersetzt, die Originale aus konservatorischen Gründen ins südliche Seitenschiff verbracht worden (Abb.2+3). Der Bildtradition entsprechend wären die abgebrochenen Arme der Ecclesia mit Kreuzfahne und Kelch zu ergänzen. Das Bamberger Figurenpaar wurde zu Recht immer mit den gleichzeitig entstandenen Skulpturen in Straßburg verglichen (Abb.4). Auch dort flankieren die Standbilder von Ecclesia und Synagoge die beiden Querhausportale. Während jedoch in Straßburg die beiden Frauenfiguren auf die zentrale Skulptur des Salomo ausgerichtet sind und die Apostel auf gleichem Niveau hinzutreten, sind sie in Bamberg dem Apostelkollegium entrückt. Ecclesia und Synagoge beziehen sich im Fürstenportal unmittelbar auf Christus im Tympanon (Abb.1), sie besitzen ähnliche Dimensionen und befinden sich mit ihm auf gleicher Höhe. Diese ikonographische Konstellation ist vergleichbar mit dem Tympanon von St. Bénigne in Dijon (1160) (Abb.5), dem Portal der Magdalenenkirche

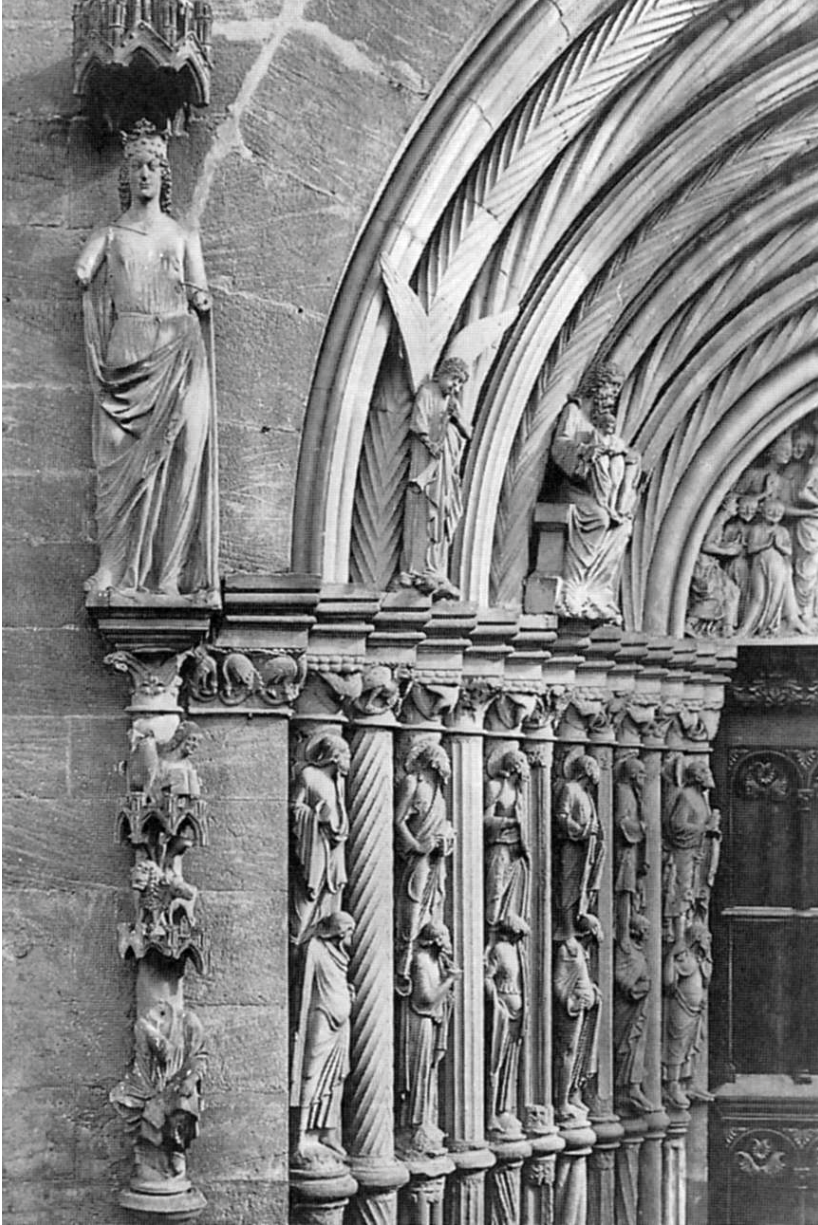


Abb. 2: Bamberger Dom, Fürstenportal, Ecclesia vor 1936



Abb.3: Bamberger Dom, Fürstenportal, Synagoge (Kopie am originalen Standort)

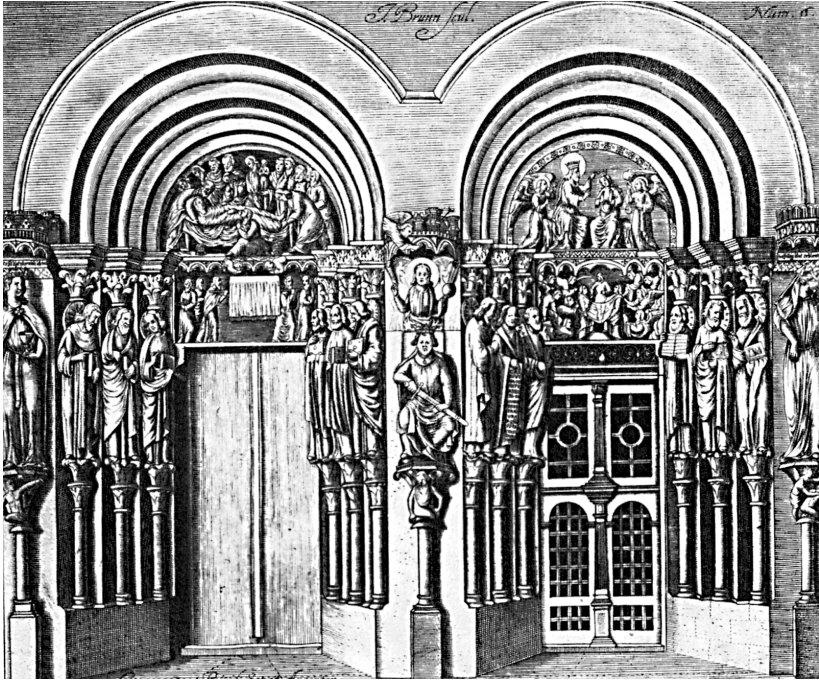


Abb. 4: Straßburger Münster, Portal am Südquerhaus. Stich von Isaac Bruun, 1617

in Besançon und mit dem anagogischen Fenster aus der Abteikirche in Saint-Denis (Abb.6).⁶

Diese Darstellung Christi zwischen Ecclesia und Synagoge geht auf verschiedene Hohelied – Auslegungen des 12. Jahrhunderts zurück.⁷ Besonders Honorius Augustodunensis schildert, wie die beiden Völker (er meint die Heiden und die Juden) in einer allumfassenden Kirche vereint werden. Die endzeitliche Bekehrung des jüdischen Volkes wird als Versöhnung zwischen Ecclesia und Synagoge gesehen, beide als gleichwertige Bräute Christi beschrieben.

Die Augen der Synagoge sind verbunden, mit dem gebrochenen Stab und den der Hand entgleitenden mosaïschen Gesetzestafeln sind ihre Attribute noch im originalen Zustand erhalten. Die Augenbinde ist seit dem 12. Jahrhundert als gängiges Attribut der Synagoge bekannt. Sie bringt zum Ausdruck, dass die Menschheit seit dem Sündenfall den ungetrübbten Blick auf Gott verloren hat. Oft trägt Synagoge nur einen durchsichtigen

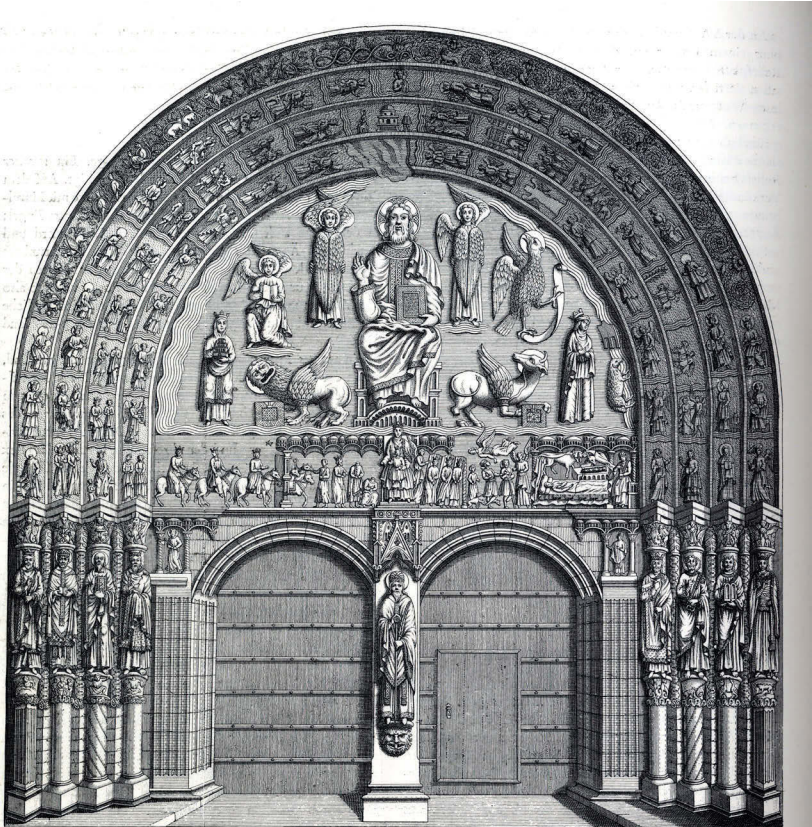


Abb. 5: Dijon, St. Bénigne ehemaliges Tympanon nach Dom Plancher,1729

Schleier, der die Perspektive auf eine spätere Enthüllung offen lässt.⁸ Wie in Straßburg zeichnen sich auch in Bamberg deutlich unter der Binde die Augen ab. Das Sehen wird durch den Schleier beeinträchtigt aber nicht endgültig zerstört.⁹ Besonders deutlich kommt dieses Verständnis auf der bereits erwähnten Glasmalerei in Saint-Denis zum Ausdruck, wo Christus Synagoge den Schleier entreißt (Abb.6).¹⁰

Ecclesia und Synagoge sind die größten Figuren am Portal. Sie stehen auf Stützen frei vor der Wand. Formal sind diese Säulen wie die Stützen im Gewände gestaltet und daher diesem klar zugeordnet. Knapp unterhalb der Mitte teilt ein Wirtel einen undekorierten unteren Abschnitt von einem figurativen oberen Teil. Auf der Säule der Ecclesia sitzt zuunserst ein



Abb. 6.: Saint-Denis, Abteikirche, Ecclesia und Synagoge im anagogischen Fenster

Gelehrter mit Schriftband (Abb.7). Er wird in der Literatur zumeist undifferenziert als Seher oder Prophet bezeichnet.¹¹ Von dem rechten Arm ist nur die obere Hälfte bis zum Ellenbogen erhalten, am Ansatz ist zu erkennen, dass der Unterarm ehemals auf das Tympanon gewiesen hat. Der Kopf ist verloren. Der Prophet ist von zwei übereinanderliegenden Baldachinen überfangen. Auf ihnen sitzen die Symboltiere der Evangelisten: Löwe und Stier sowie Adler und Engel. Ikonographisch lässt sich eine genauere Bestimmung vornehmen: Hier ist die Gottesvision des Ezehiel (Hesekiel) dargestellt (Ez. 1,5-10): „Und mitten darin war etwas wie vier Gestalten; die waren anzusehen wie Menschen.[...] Ihre Angesichter waren vorn gleich einem Menschen und zur rechten Seite gleich einem Löwen bei allen



Abb. 7: Bamberger Dom, Fürstenportal, Prophetenfigur unter der Ecclesia, mit Abbruchstelle des rechten Armes

vieren und zur linken Seite gleich einem Stier bei allen vieren und hinten gleich einem Adler bei allen vieren“. Der Zeigegestus des Propheten weist auf das Tympanon als Abbild seiner Vision (Ez. 1,28): „Wie der Regenbogen steht in den Wolken, wenn es geregnet hat, so glänzte es ringsumher. So war die Herrlichkeit des Herrn anzusehen.“ Der zeigende Prophet entstammt einer älteren Bildtradition. In ähnlicher Weise ist Hesekiel beispielsweise auf der E-Initiale in der Bibel von St.-Bénigne in Dijon aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts dargestellt (Abb.8).

Ikongraphisch ist der Tetramorph gleichermaßen dem Propheten Ezechiel wie der Ecclesia zuzuordnen.¹² Die Kombination von Ecclesia und den Häuptionern der Evangelistensymbole lässt sich zuvor bereits vereinzelt in der Buch- und Glasmalerei nachweisen: Im Hortus deliciarum, auf einer Fensterscheibe in Freiburg und über dem Südportal des Wormser Domes reitet Ecclesia auf einem Tier mit vier Köpfen der apokalyptischen Wesen.¹³ In der konkreten Gestaltung bleibt das Bamberger Beispiel jedoch einzigartig. Besonders auffallend ist der Engel des Matthäus, der den Betrachter unmittelbar anspricht und dabei auf das geöffnete Buch verweist. Wie in den Gewänden sind hier die Offenbarungen des neuen und des alten Bundes in Gestalt von Prophet und Evangelisten übereinander angeordnet. Demnach ist die gesamte Säule aufsteigend zu lesen: von der alttestamentarischen Prophezeiung über die Verkündigung des Wortes zur gegenwärtigen Ecclesia. Es ist schon immer bemerkt worden, dass hier drei christliche Zeitalter aufeinander aufbauen.

Auf der Standsäule der Synagoge wird ein Jude mit Spitzhut gezeigt (Abb.9). Er steht auf einer Blattkonsole. Über ihm ein furchender Teufel, der mit einem Dolch in der Hand das rechte, dem Portal zugewandte Auge des Juden blendet. Der Bamberger Bildhauer hat hier ein bekanntes ikonographisches Motiv abgeändert und differenziert. In der etablierten Bildtradition zerstört der Teufel das Auge der Synagoge, wie in einer Chartrester Glasmalerei aus dem frühen 13. Jahrhundert dargestellt (Abb.10). In Bamberg ist dieses Motiv auf zwei Figuren verteilt, es wird zwischen dem Judentum und der Synagoge unterschieden.¹⁴

Der Satan ähnelt mit seinen langen Ohren, den geflügelten Beinen¹⁵ und Tatzen dem Teufel im Tympanon.¹⁶ Der Jude kontrastiert mit dem Propheten der rechten Säule: Während jener nach oben zum erscheinenden Christus auf dem Tympanon weist, zeigt der Jude genau auf die entgegengesetzte Richtung: auf die gottferne Welt außerhalb der Kathedrale.¹⁷



Abb. 8: Bibel von St. Benigne, Vision Ezechiels, Codex 2, Bl 195a



Abb. 9: Bamberger Dom, Fürstenportal, Teufel und Jude unter der Synagoge



Abb. 10: Chartres, Kathedrale, Detail mit der Synagoge aus dem Kreuzigungsfenster

Zwischen den beiden äußeren Säulen besteht eine zweifache kompositorische Beziehung. Der wiederholte horizontale Bezug der Figuren wird durch eine entgegengläufige Leserichtung ergänzt: während die linke Säule von unten nach oben zu betrachten ist, liest sich die rechte Säule von oben nach unten: Der Teufel scheint fast herunterzustürzen. Der Gegensatz zwischen dem positiven Aufstieg der Christen und dem negativen Abstieg der Juden wird so augenfällig zum Ausdruck gebracht.

Ecclesia und Synagoge werden als Einheit von Neuem und Altem Bund verstanden, Ecclesia als legitime und überlegene Nachfolgerin: Sie vollendet das heilsgeschichtliche Werk. Im Gegensatz zum erwähnten Chartreser Fenster (Abb.10) sind die Synagoge und das alttestamentarische Judentum nicht eindeutig negativ charakterisiert. Anders der Jude als Vertreter des zeitgenössischen Judentums: Er verkörpert eine vom Satan verblendete Religionsgemeinschaft, deren Weg nicht über den endzeitlichen Christus zum Paradies, sondern ins dunkle Abseits führt. Dieser Jude ist auf dem rechten Auge blind, sein linkes kann die Offenbarung nicht erkennen.

Gewändefiguren (Abb.11)

Die insgesamt 22 Säulen des Gewändes entsprechen in Lage und Gliederung den Standsäulen (Abb.1): Sie werden in der Mitte durch einen Wirtel in zwei Hälften unterteilt. Im oberen Abschnitt jeder zweiten Säule findet sich eine figürliche Ausstattung: Es sind die 12 Apostel, die auf den Schultern der Propheten stehen. Sie tragen Nimben, Bücher oder Schriftrollen. Auf den Kapitellen darüber Tauben, die aus Wolken steigen, Schriftbänder im Schnabel. Sowohl die Übereinanderstellung von Aposteln und Propheten, als auch die Darstellung der Tauben lassen sich auf keine ältere Portalikonographie zurückführen. Vollkommen ungewöhnlich ist die Drehbewegung der meisten Figuren: Sie schauen gebannt auf die Erscheinung Christi auf dem Tympanon.¹⁸

Apostel im Gewände von Christusportalen werden gewöhnlich als Beisitzer des jüngsten Gerichts interpretiert, wie es im Südquerhaus der Kathedrale von Chartres vorgeprägt ist. In Bamberg ist diese Deutung weniger plausibel, denn hier fehlt im Gegensatz zu den meisten französischen Beispielen jeder direkte Hinweis auf das Gericht. Hierin ist das Fürstenportal mit dem Straßburger Südquerhaus zu vergleichen, wo die Apostel mit einer Marienikonographie in Verbindung stehen. Für Straßburg



Abb. 11: Bamberger Dom, Fürstenportal, linkes Gewände, Ausschnitt

im Besonderen aber auch für Bamberg bietet sich eine alternative Lesart im Sinne der Hoheliedkommentare an, die bereits Joseph Anton Endres im Zusammenhang des Regensburger Schottenportals vorgeschlagen hat:¹⁹ Mehrere Kommentatoren zum Hohelied aus dem 12. Jahrhundert bezeichnen die Apostel als Brautführer, die die Menschheit zu Gott führen. Diese Interpretation lässt sich schlüssig mit der Brautthematik von Ecclesia und Synagoge in Einklang bringen. In einigen Auslegungen zu Hohelied 7, 13 werden die Apostel gar wie Christus als Pforten bezeichnet, durch welche die Gläubigen in die Kirche eingehen:²⁰ *„Portae ecclesiae sunt apostoli et eorum successores, quia nemo civitatem Dei, id est ecclesiam, intrat, nisi per sanctos doctores aqua baptismatis regeneratus et vitali doctrina instructus fuerit.“* Sabine Bengel hat diese Auslegung kürzlich auch auf das Straßburger Portal übertragen.²¹

Anders als in Straßburg stehen die Apostel des Fürstenportals auf den Schultern von Propheten. Hierfür gibt es in der Portalikonographie keine Parallele. Insgesamt basiert das Thema auf einem seit dem 10. Jahrhundert nachweisbaren Motiv:²² Die jüngeren Gelehrten fußen auf dem Wissen der Alten, sie fügen ihre eigene Erfahrung hinzu, so dass nach dem überlieferten Textverständnis ihre Erkenntnis weiter reicht. Wie bereits Robert Suckale erkannt hat, weicht die Bamberger Gruppe von dieser Text- und Bildtradition ab: Die Apostel sehen nicht weiter, sondern gleichberechtigt neben den Propheten auf das Tympanon mit der Christuserscheinung. Statt einer Überordnung wird hier die Einheit zwischen dem Personal des Alten und Neuen Bundes betont. Der gemeinsame Bezug von Propheten und Apostel auf Christus lässt sich auf eine Stelle im Epheserbrief zurückführen:

„Ihr [die neuen Mitglieder der Gemeinde] seid auf das Fundament der Apostel und Propheten gebaut; der Schlussstein ist Christus Jesus selbst. Durch ihn wird der ganze Bau zusammengehalten und wächst zu einem heiligen Tempel im Herrn. Durch ihn werdet auch ihr im Geist zu einer Wohnung Gottes erbaut.“ (2. Epheserbrief 11-22, zitiert nach der Einheitsübersetzung)

Die Figuren symbolisieren in dieser Zusammenstellung die Institution Kirche als einen Bau, der sich auf Propheten u. Apostel gleichermaßen gründet und mit der kommenden Gemeinde zu einem heiligen Tempel heranwächst. In ähnlicher Form wurde diese Einheit der universalen Kirche im gleichzeitig mit Bamberg entstandenen Portal der Stiftskirche Ste-Madelaine in Besançon veranschaulicht. In den Gewänden standen

dort jeweils mittig Ecclesia und Synagoge zwischen Propheten und Aposteln.²³

Die Interpretationen der Hoheliedkommentare und des Epheserbriefes geben eine ähnliche Deutungsmöglichkeit vor: Beide parallelisieren in allegorischer Form den Beitritt der Gläubigen zur Institution Kirche mit dem Eintritt in den Kirchenbau. Im Bamberger Fürstenportal ist dies anschaulich dargestellt. Die meisten Apostel und Propheten weisen mit ihren Blicken auf die reale Tür oder auf das Tympanon, wo Christus als allegorische Pforte zur Kirche wiedergeben ist. Der äußere Apostel des rechten Gewändes schreitet sogar wie ein Wegweiser in Richtung Tür. Seine linke Hand ist beschädigt, der Zeigefinger abgebrochen. Die seit 1998 im Domkreuzgang aufbewahrte originale Figur lässt kaum noch Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestaltung zu. Anders die im originalen Standort stehende Kopie, die nach den Gipsmodellen von 1902/03 angefertigt wurde.²⁴ Sie lässt erkennen, dass der Finger ursprünglich in Bewegungsrichtung nach innen wies (Abb. 12+13). Vermutlich zeigte der Apostel auf das inzwischen verlorene Buch, das er in der rechten Hand hielt, zugleich aber auch auf die Tür, auf die er sich zu bewegt. Denn das Evangelium stellt nur das Mittel dar, um zu dem zu gelangen, was auf dem Tympanon dargestellt ist. Der rechte äußere Apostel lädt den Betrachter geradezu dazu ein, ihm auf diesem Weg zu folgen.

Auch die Darstellung der Tauben auf den Kapitellen ist im Portalzusammenhang ohne Vorläufer (Abb.14). Sie scheint zunächst unmittelbar dem lokalen Bamberger Motivschatz entsprungen und für die individuelle Ikonographie des Fürstenportals weiterentwickelt worden zu sein: Vögel zeigt bereits die Bamberger Gnadenpforte, dort aber in einem anderen inhaltlichen Zusammenhang. Die Tauben des Fürstenportals werden in der Forschungsliteratur mit dem Pfingstgeschehen verbunden, wie es in der Apostelgeschichte geschildert wird.²⁵

Die Offenbarung geht hier jedoch nicht wie in der ikonographischen Tradition der Pfingstdarstellungen auf eine zentrale Taube als Zeichen des Heiligen Geistes zurück, vielmehr ist jedem Figurenpaar eine eigene Taube zugeordnet. Bezieht man die Tauben auf Christus im Tympanon und die Standfiguren von Ecclesia und Synagoge, dann bietet sich ein Vergleich mit dem bereits erwähnten anagogischen Fenster in Saint-Denis an (Abb.6). Die Dreiergruppe von Ecclesia – Christus – Synagoge ist dort verbunden durch sieben Tauben, die in Medaillons strahlenförmig



Abb. 12: Bamberger Dom, Fürstenportal, rechter Apostel des rechten Gewändes (Kopie am originalen Standort)

Das Portal als Ort der Transformation



Abb. 13: Bamberger Dom, Fürstenportal, rechter Apostel des rechten Gewändes, Detail der Hand) (Kopie am originalen Standort)



Abb. 14: Bamberger Dom, Fürstenportal, Taube auf Kapitell des linken Gewändes



Abb. 15: Bamberger Dom, Fürstenportal, Tympanon

vor Christi Brust wiedergeben sind. Louis Grodecki interpretiert die Tauben hier als die Gaben des heiligen Geistes, die Gott in die ganze Welt geschickt hat.²⁶ Ob mit oder ohne Pfingstbezug, die Bildaussage ist eindeutig: Die Tauben wirken als Übermittler der göttlichen Botschaft an die unter ihnen stehenden Apostel und Propheten. Sie zeichnen diese als inspirierte Autoritäten und Anführer der Menschheit aus.

Tympanon (Abb.15)

Neben den seitlichen Standsäulen gehört das Tympanon zu den letzten am originalen Standort verbliebenen Originalen. An der architektonischen Schwelle zwischen innen und außen bildet es in jeder Hinsicht das Ziel der Portalikonographie. Es zieht die Blicke der Apostel und Propheten auf sich, der Prophet Ezechiel unterhalb der Ecclesia weist den Betrachter mit seinem Arm ausdrücklich darauf hin. In der Mitte thront Christus, er breitet seine Arme aus und zeigt die Wundmale. Exakt in der Mittelachse sitzend teilt er das Bildfeld in zwei Hälften. Zur Rechten

Christi, also vom Betrachter aus gesehen auf der linken Seite des Tympanons, streben die Erwählten als lächelnde Gestalten Christus und seiner geöffneten Seitenwunde entgegen. Die Darstellung bezieht sich auf Matt 25,34 *„Da wird dann der König sagen zu denen zu seiner Rechten: Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbt das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt!“* Auf der anderen Seite ist die Abführung der Verdammten gemäß Matt. 25, 41 geschildert. *„Dann wird er auch sagen zu denen zur Linken: Geht weg von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln!“*

Das Bamberger Bildprogramm basiert damit auf zwei Textstellen, die üblicherweise der Gerichtsikonographie zugrunde liegen. Ungewöhnlich ist nicht die Auswahl der Bibelstellen, sondern die bildliche Umsetzung. Die Unterschiede zu den älteren französischen Beispielen sind bisher kaum grundsätzlich thematisiert worden. Diese betreffen die Gesamtanordnung, die Interaktionen der Figuren und die Gestaltung von ikonographischen Details. Das Bamberger Tympanon ist prinzipiell anders angelegt als seine französischen Vorläufer. Die Portale in Chartres, Paris usw. sind so konzipiert, dass die mittlere Symmetrieachse mit Christus und Michael als Seelenwäger zugleich die Zäsur zwischen den Erlösten und Verdammten darstellt: die Erlösten werden auf der einen Seite ins Paradies am linken Rand geleitet, die Verdammten in die Hölle am äußeren rechten Rand getrieben. Beide Gruppen streben also von innen nach außen. Selbst in Reims, wo wie in Bamberg die eigentliche Gerichtsszene fehlt, wird diese bipolare, exzentrische Einteilung beibehalten. Durch diese strenge Symmetrie wird die Zweiteilung der Welt in Gut und Böse graphisch hervorgehoben (Abb.16). Wichtiger Bestandteil der französischen Gerichtsportale ist seit Saint-Denis die Ikonographie der außen an das Tympanon anschließenden Archivolten. Hier werden die Freuden des Paradieses und die Leiden der Hölle geschildert. In Bamberg fehlt jeder Hinweis auf Gericht und Strafe. Allein der Zugang zu Christus und die Ablehnung werden thematisiert. Damit orientiert sich das Bamberger Tympanon enger an dem Text des Matthäus-Evangeliums als die französischen Beispiele: Ein Engel vertreibt die Verdammten aus Christi Nähe,²⁷ ein Teufel zieht sie zusätzlich nach außen. Anders als bei den französischen Beispielen blickt keiner zurück. Die Sünder können Christus nicht sehen, die Offenbarung nicht vernehmen. Aus der Gottesferne und dem verwehrten Zutritt zu Christus besteht ihr Schicksal. Deutlich wird dabei

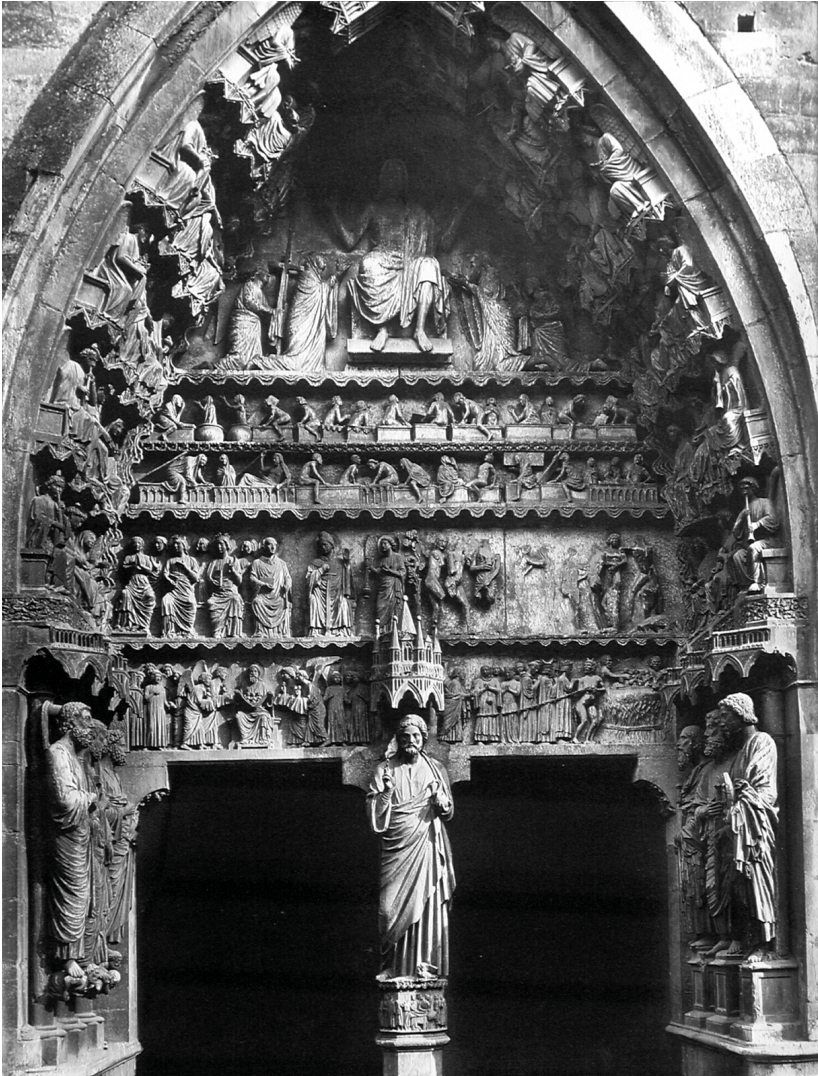


Abb. 16: Reims, Kathedrale, Gerichtsportal am nördlichen Querhaus

ein Bezug innerhalb des Portals. Wie der Teufel sich auf den Satan unter der Synagoge bezieht, so korrespondieren die Verdammten mit dem geblendeten Juden: die Sünder blicken orientierungslos in die Welt, in die gleiche gottferne Richtung, in die der geblendete Jude weist.

Die linke Seite der Auserwählten ist anders organisiert. Leicht zu identifizieren sind die Engel mit den Leidenswerkzeugen, bis auf einen am oberen Rand haben sie weder Flügel noch Nimben. Dem Reigen der Engel schließen sich ein gekrönter Mann und eine Frau an. Mit Ausnahme der Knaben am unteren Rand sind alle Dargestellten zur Mitte hin orientiert. Deutlich ist jedoch die Ausrichtung der vier Engel von den beiden anderen Personen zu unterscheiden. Alle Engel sind streng im Profil so auf den mittigen Christus ausgerichtet, dass sie ihn unmittelbar anblicken. Diese Stellung muss dem Bildhauer so wichtig gewesen sein, dass er auf eine räumliche Differenzierung der Gruppe, wie sie die rechte Tympanonhälfte zeigt, verzichtete. Das Bamberger Tympanon beschreibt weniger die Scheidung der Seelen, es fokussiert vielmehr auf die Person Christi, über die allein der Eingang ins Himmlische Jerusalem möglich ist.

Die Gestaltung der Engel bringt ihr besonderes Wesen zum Ausdruck: Nach Augustin sind die heiligen Engel in unmittelbarer Anschauung Gottes, der Einsicht in seinen Willen und seine Erkenntnis teilhaftig:²⁸ *„Das aber [Anteilnahme an dem Geist Gottes] ist [...] den heiligen Engeln verliehen. Darum sind sie nicht nur ewig, sondern auch selig [...]. Denn unverrückbar an ihm [Gott] teilzuhaben und ihn zu schauen, das ist ihr Genuss“*. In ihrer dauerhaften, fast statischen Nähe und Ansichtigkeit Christi scheinen die Engel des Bamberger Tympanons unmittelbar dieses Augustinuszitat zu verkörpern. Der Genuss der Gottesschau spiegelt sich im Lächeln auf ihren Gesichtern wieder. Die Gottesschau der Engel wird auch in französischen Gerichtsportalen thematisiert. Am eindrucksvollsten wohl im mittleren Westportal der Kathedrale von Paris, wo zwei Reihen von Engeln in den Archivolteln wie aus Zuschauerrängen auf die Erscheinung Christi im Tympanon blicken. Anders als in Bamberg erscheinen die Engel dort aber nicht im direkten szenischen Zusammenhang.

Augustins „Gottesstaat“ lässt sich noch für ein weiteres Detail des Fürstenportals als Quelle heranziehen: In der linken Hälfte des Tympanons ist ein weiterer Engel wie beschrieben mit einem Menschenpaar im Gefolge dargestellt. Während die männliche Figur eine Krone trägt, besitzt die weibliche kein Attribut. Die Identität der Gestalten ist unklar. Die öfter vorgebrachte Identifikation als Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde hat Robert Suckale mit dem Hinweis widerlegt, dass hier keine kaiserliche Bügelkrone dargestellt ist.²⁹ Die hinter ihm stehende Figur trägt hingegen gar keine Krone, es kann sich demnach auch nicht um

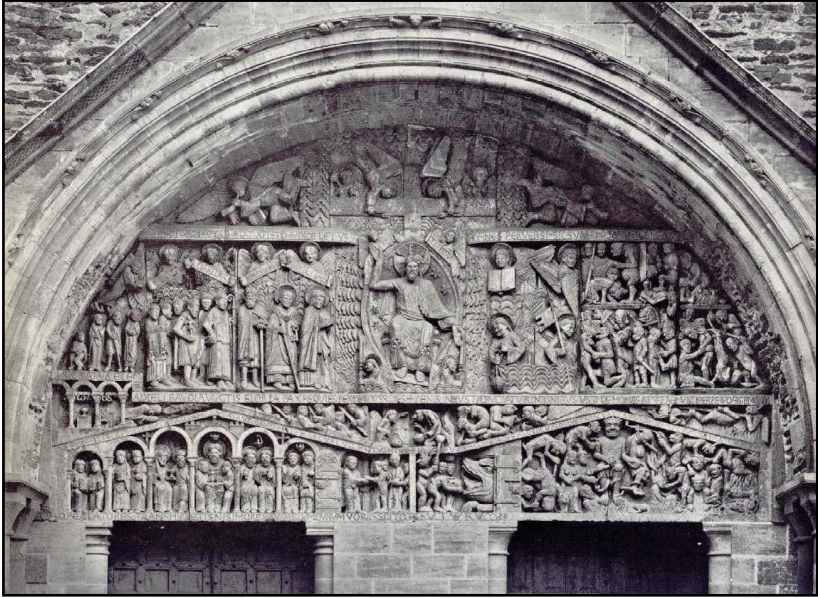


Abb. 17: Conques-en-Rouergue, Abteikirche, Tympanon des Westportals

Kunigunde handeln. Von der Position und Gestaltung her hat die gekrönte Person ein Pendant unter den Verdammten, eine unmittelbare Gegenüberstellung der beiden ist also in der Komposition bereits angelegt. Die Kronen sind nahezu identisch, die Gesten kontrastieren hingegen mit einander. Während der Verdammte mit einer obszönen „Feige“ der rechten Hand auf den Teufel weist, hat der Erlöste die Handfläche zu Christus hin aufgerichtet, die Linke des Verdammten entzieht sich mit einer verächtlichen Gebärde dem zentralen Christus, während die Linke des Erlösten von einem Engel ergriffen wird.

Zwei Tympana bieten sich in dieser Frage zum Vergleich an. In Conques-en-Rouergue (Aveyron) wird ein König – er wird zumeist als Karl der Große identifiziert - in vergleichbarer Weise durch einen Abt des Klosters vor den Thron Christi geführt (Abb.17).³⁰ Weitere Mönche weisen Stiftungen des vermeintlichen Gründers vor. Insgesamt geht es hier also um die weltlichen Stiftungen des Herrschers, die vom Kloster durch Bemühungen um das Seelenheil entlohnt werden. Das Thema unterscheidet sich somit deutlich von dem Bamberger Beispiel. Enger verwandt ist ein Abschnitt aus dem unteren Register des Reimser Ge-

richtsportals: dort geleitet ein Engel den Erlösten bei der Hand zu Abrahams Schoß (Abb.16). In dieser Weise ist auch die Bamberger Gruppe zu verstehen. Die Krone ist nicht als Königskrone zu deuten, sondern als Märtyrerkrone. Hier wird demnach dargestellt, wie ein Märtyrer gemeinsam mit den Engeln zu dem Gottesthron geleitet wird. Der Märtyrer ist noch im Drehen genau in dem Moment wiedergegeben, als ihm Christus offenbart wird. Sein Gesicht beginnt zu lächeln. Dass dieser Mann tatsächlich gerade im Moment der Erkenntnis dargestellt ist, zeigt die bereits erwähnte Geste seiner rechten Hand, die mit der flachen Innenseite Christus zugewandt ist. Dies ist ein Zeichen des plötzlichen Verstehens und der Akzeptanz. Maria verwendet diese Geste bei der Verkündigung ebenso wie Adam bei der Vertreibung aus dem Paradies. Im Bamberger Tympanon verdeutlicht die Geste, dass der Märtyrer im Gegensatz zu den Sündern der anderen Seite gerade in diesem Moment Gott wahrnehmen kann. Die Position des Märtyrers hinter den Engeln ergibt sich wiederum aus Augustin: Engel und Heilige sind durch die gleiche, aus vollkommener Erkenntnis und Gottesliebe entspringende Haltung gekennzeichnet. *“Alle, die an diesem Gut in gleicher Weise Anteil haben, bilden mit dem, dem sie anhängen, und miteinander eine heilige Gemeinschaft und sind der eine Gottesstaat und zugleich Gottes lebendiges Opfer und lebendiger Tempel. Der eine Teil dieses Staates, der aus sterblichen Menschen besteht, und dereinst den unsterblichen Engeln zugesellt werden soll, pilgert noch [...]“*.³¹

Nimmt man die Stelle bei Augustin zur Grundlage, dann ist im Tympanon genau der Moment wiedergegeben, wo die beiden Teile des Gottesstaates – Engel und Menschen – zusammengeführt werden. Die bei Augustin beschriebene Aufnahme in den erwählten Kreis des Gottesstaates nimmt in Bamberg die Gestalt eines Empfangszeremoniells an. Noch bei neuzeitlichen Staatsempfängen wurde der Gast bei der Hand genommen und so dem Fürsten vorgeführt,³² wie es in Bamberg dargestellt ist (Abb.18). Aber auch bei kirchlichen Zeremonien lässt sich dieser Akt beobachten: Im Basler Bußzeremoniell wurde die Wiederaufnahme der zuvor verstoßenen Sünder in die Kirche durch das Ergreifen der Hand symbolisiert.³³ Vielleicht verlief die auch für Bamberg im späteren Mittelalter überlieferte Bußprozession ähnlich?³⁴



Abb. 18: Bamberger Dom, Fürstenportal, der Engel führt einen Erlösten zu Christus, Ausschnitt aus dem Tympanon

Zwei wesentliche Elemente unterscheiden das Bamberger Tympanon grundsätzlich von den französischen Vorläufern: die Aufteilung des Bildfeldes und das Verständnis der zeitlichen Szenenabfolge.

Ein charakteristisches Merkmal des Fürstenportals ist der Zug der Erlösten zur Mitte auf Christus zu. Für diese Disposition gibt es in der Geschichte des Figurenportals keine direkten Vorläufer. Möglicherweise

haben andere Bildmedien vorbildhaft gewirkt. Schon in der Bamberger Apokalypse wenden sich die Seligen der Erscheinung Christi in der Mitte zu (Abb.19).³⁵ Die Unterscheidung zwischen den Erretteten, die Christus sehen und den Verdammten, die sich von ihm abwenden, taucht in ähnlicher Weise bereits auf einem byzantinischen Elfenbein des 11. Jahrhunderts auf, das heute im Victoria and Albert Museum in London aufbewahrt wird (Abb.20).³⁶ Allerdings betreffen auch hier die Übereinstimmungen nur Details. Anders als Bamberg besitzen die byzantinischen Gerichtsdarstellungen ein weiteres, unteres Register, das das endgültige Schicksal der Seelen in Himmel und Hölle nach dem individuellen Gericht zeigt. Dies ist auch das Schema des Tympanons von Conques. An den Endpunkten sind hier wiederum, wie bei den gotischen Portalen in Frankreich Abrahams Schoß und der Teufel zu sehen.

Der auffälligste Unterschied zu den gotischen Portalen in Frankreich besteht in der szenischen Vorstellung. Während dort das Tribunal fast enzyklopädisch auf verschiedene Aspekte in mehreren Registern verteilt ist, konzentriert sich das Fürstenportal ganz auf einen einzigen Zeitpunkt: den Moment, wo die Seligen Christus erkennen und auf ihn zugehen. Dieses Ereignis wird in Bamberg wie ein himmlisches Empfangszeremoniell geschildert, das sich nicht nur auf das Tympanon, sondern auch die Gewände erstreckt. Dass sich die Gestaltung auf Augustins „Gottesstaat“ stützt, ist für das frühe 13. Jahrhundert kaum ungewöhnlich. Bemerkenswert ist jedoch, wie genau der Bilderhauer dem konkreten Wortlaut gefolgt ist und damit von der Bildtradition abwich. Die große Texttreue legt nahe, dass der Gestaltung ein präzises theologisches Konzept zugrunde gelegen hat.

Die Eigenständigkeit des Bamberger Portals äußert sich nicht nur in der Grundeinteilung, sondern auch an mehreren Elementen an der zentralen Mittelachse. Dabei folgt die Christusfigur mit seiner V – förmigen Armhaltung grundsätzlich französischen Weltenrichtern, besonders Reims, was schon immer betont wurde. Aber es gibt auch markante Unterschiede. Diese betreffen den Thron und die Figurengruppe darunter. Während der Thron entsprechend der biblischen Schilderung in der Luft schwebt, also gerade vor den Augen der Anwesenden erscheint, ruhen die Füße auf einem Suppedaneum, das von einer Säule getragen wird. Dieses Detail hat in der Forschung bisher keine Beachtung gefunden, obwohl



Abb. 19: Bamberger Apokalypse, fol.53r

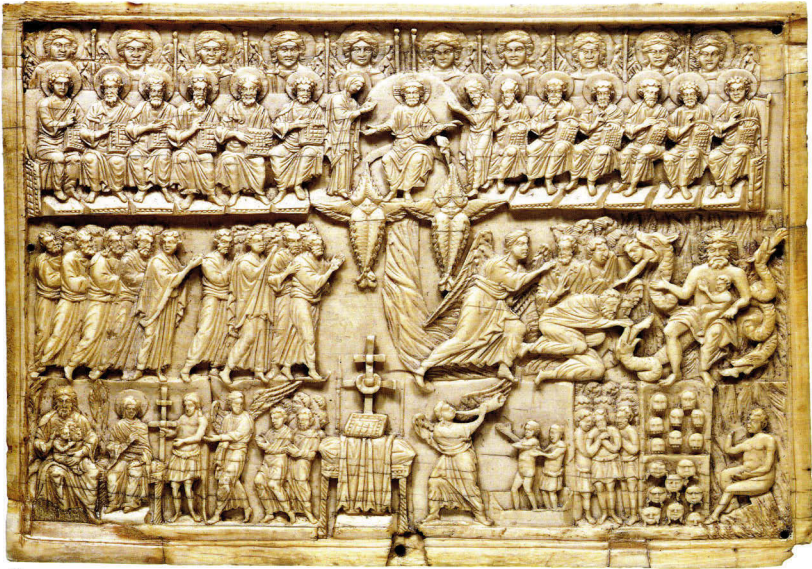


Abb. 20: Elfenbein im Victoria and Albert Museum

der Widerspruch zwischen dem Schweben des Körpers und dem Stützen der Füße erklärungsbedürftig ist.

Welche Bedeutung hat die Säule unterhalb von Christus? Direkte ikonographische Vorbilder sind kaum zu finden. Im monumentalen Bereich ist an Kruzifixe auf Säulen zu denken, wie sie für Konstantinopel und Hildesheim überliefert sind. Enger mit Bamberg verwandt ist ein um 1000 entstandenes Elfenbein im Kölner Schnütgen-Museum, auf dem Christus die Märtyrer der Thebäischen Legion segnet (Abb.21). Wie in Bamberg erscheint dort Christus über einer Säule thronend.³⁷ Die Säule ist in jedem Fall als Siegeszeichen zu verstehen. Zwei Bibelstellen verwenden sie im Zusammenhang mit Christus in einer Architekturmetapher. In der Apokalypse (Apk. 3,7;11) spricht der „Heilige und Wahre“ von seiner baldigen Herabkunft und mahnt: *„Halte fest, was du hast, dass niemand deine Krone nehme; wer siegt, den will ich machen zur Säule im Tempel meines Gottes“*. Timotheus (1.Tim 3,15) spricht vom wohlgefälligen Wandel *„im Hause Gottes, das die Gemeinde des lebendigen Gottes ist, die Säule und Grundfeste der Wahrheit“*. Im Fürstenportal sind die miniaturhaft kleinen Knaben, die selig ihren irdischen Gräbern entsteigen, im Begriff, zur Säule *„des Tempels meines Gottes“*, der himmlischen Ecclesia zu werden.



Abb. 21: Köln, Schnütgen-Museum, Elfenbein, um 1000

Nirgends ist die Säule so eng auf die Füße bezogen wie in Bamberg. Das Kapitell dient genau genommen nur als Suppedaneum, die Säule trägt nicht den gesamten Thron, sondern nur die Füße. Sie stellt die Verbindung her zwischen den aus den irdischen Gräbern Auferstehenden und dem himmlischen Erlöser, wie es Matthäus 5,34-35 beschreibt: *„Ich aber sage euch, dass ihr überhaupt nicht schwören sollt, weder bei dem Himmel, denn er ist Gottes Thron; noch bei der Erde, denn sie ist der Schemel seiner Füße“*.

Neben der genannten Bedeutung als Siegeszeichen könnten demnach Fußschemel und Thron auf die Verbindung von Erde und Himmel hinweisen. Diese spielt auch bei den benachbarten Figuren eine Rolle.

An prominenter Stelle zu Füßen der Christusfigur knien im Bamberger Tympanon Johannes der Täufer und Maria.³⁸ Auf den ersten Blick ist ein Bezug auf französische Vorbilder offensichtlich. In den Portalen von Saint-Denis, Laon, Chartres, Reims und Paris tauchen an ähnlicher Position Deesisgruppen auf: Maria und Johannes als Fürbitter für die Menschheit. Gemeinsam wirken sie als Vermittler zwischen den Menschen und Christus, Erde und Himmel, sie reichen die Gebete der Gläubigen an die Gottheit weiter. Als Personifikation der Ecclesia verkörpert Maria zugleich die Kirche, worauf Bruno Börner hingewiesen hat.³⁹ Seit dem 4. Laterankonzil 1215 beansprucht sie hier ein Monopol: *„Es ist aber die eine allgemeine Kirche der Gläubigen, außerhalb derer überhaupt niemand gerettet wird.“*⁴⁰ Von der Grunddisposition her steht die Bamberger Gruppe dem Reimser Vorbild am Südquerhaus besonders nahe (Abb.22).

Während in Frankreich seit Saint-Denis gewöhnlich Johannes d.Ev. zur Deesis gehört, ist es in Reims und Bamberg Johannes der Täufer.⁴¹ Sogar kleine Details stimmen überein: So reicht Marias Gewand in beiden Tympana im Unterschied zum übrigen Personal über den Fuß, Johannes ist hingegen barfüßig dargestellt. Anders als in Paris und Chartres befinden sich die Fürbittenden auf einer niedrigeren Position und blicken zum erhöhten Christus auf. In Bamberg sind die beiden Figuren besonders tief heruntergerutscht. Was auf den ersten Blick als mangelhafte künstlerische Umsetzung des französischen Vorbilds erscheint, erweist sich bei genauer Betrachtung als inhaltliche Modifikation: Die Hände von Maria und Johannes sind nicht zum Gebet erhoben, sondern sie umfassen die Füße Christi (Abb.23).⁴² Das Thema der Deesis ist damit ikonographisch in eine Verehrung der Füße Christi verwandelt. Diese Kombination der



Abb. 22: Reims, Kathedrale, Gerichtsportal am Nordquerhaus, Detail der Deesis



Abb. 23: Bamberger Dom, Fürstenportal, Tympanon, Detail der Fußverehrung

beiden Themen in Bamberg ist einzigartig, sie steht in keiner unmittelbaren ikonographischen Tradition. Es gibt auch keine Textstelle, die der Darstellung als Grundlage dient. Es wird daher im Folgenden zu zeigen sein, inwiefern Deesis und Fußverehrung einander inhaltlich ergänzen.

Die Fußverehrung

Die Verehrung der Füße ist als Zeichen der Unterwerfung und des Gehorsams ein altes Element des Herrscherkultes.⁴³ In der Bibel taucht sie als besondere Form der Buße und Demut auf. Im Neuen Testament findet sie bei zwei Anlässen Erwähnung: häufig dargestellt ist die Fußwaschung der Jünger durch Christus während des Abendmahls nach Johannes 13,4-5.⁴⁴ Obwohl hier die eigentliche Fußverehrung nicht erwähnt ist, ist diese Stelle die Textgrundlage für eine jährlich in Klöstern und Kathedralen stattfindende Fußwaschung mit Fußkuss, das „mandatum“. Diese Fußwaschung wurde auch in Bamberg am Gründonnerstag abgehalten.⁴⁵ Für die Ikonographie des Bamberger Portals ist jedoch eine andere Episode aus der Bibel bedeutsamer: die Salbung und der Kuss der Füße Christi durch Maria Magdalena.⁴⁶ Lukas erwähnt ihr Zusammentreffen im Hause Simons des Pharisäers:

„Als nun eine Sünderin, die in der Stadt lebte, erfuhr, dass er [Christus] im Haus des Pharisäers bei Tisch war, kam sie mit einem Alabastergefäß voll wohlriechendem Öl und trat von hinten an ihn heran. Dabei weinte sie und ihre Tränen fielen auf seine Füße. Sie trocknete seine Füße mit ihrem Haar, küsste sie und salbte sie mit dem Öl [...]. Du [Simon] hast mir (zur Begrüßung) keinen Kuss gegeben; sie aber hat mir, seit ich hier bin, unaufhörlich die Füße geküsst. Du hast mir nicht das Haar mit Öl gesalbt; sie aber hat mir mit ihrem wohlriechenden Öl die Füße gesalbt. Deshalb sage ich dir: Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, weil sie (mir) so viel Liebe gezeigt hat.“ (Lukas 7, 37-38; 45-47 zitiert nach der Einheitsübersetzung).

In eindrücklicher Weise veranschaulicht diese Szene die Wirksamkeit von Reue und Buße in der christlichen Sündenvergebung.

Die Verehrung der Füße spielt auch bei dem ersten Zusammentreffen des Auferstandenen mit seinen Jüngern eine Rolle:

„Plötzlich kam ihnen Jesus entgegen und sagte: Seid gegrüßt! Sie gingen auf ihn zu, warfen sich vor ihm nieder und umfassten seine

Füße. Da sagte Jesus zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Geht und sagt meinen Brüdern, sie sollen nach Galiläa gehen und dort werden sie mich sehen.“ (Matthäus 28,9 zitiert nach der Einheitsübersetzung)

In dieser apostolischen Verehrung Christi durch das Umfassen seiner Füße ist zugleich die Verheißung auf die endgültige Gottesschau eingeschlossen.

Kehrt man nach diesem Exkurs zu den Bibelstellen der Fußverehrung zur Darstellung am Bamberger Fürstenportal zurück, wird folgendes deutlich: Die Ikonographie entspringt weder einer etablierten Bildtradition, noch illustriert sie eine bestimmte Textvorlage. Nicht Maria Magdalena oder die Apostel umfassen die Füße des Herrn, sondern Maria und Johannes der Täufer. Es handelt sich um eine Bamberger Neuerfindung, die bildliche Elemente der Deesis mit Formen der Fußverehrung aus verschiedenen Textquellen vereint. Die Darstellung verbindet die Erscheinung Christi mit der wirksamen Buße und Sündenvergebung. Diesen hybriden Charakter teilt die Ikonographie mit dem bereits erwähnten Mandatumfest am Gründonnerstag. Diese von der Geistlichkeit vorgenommene Armenfußwaschung kombiniert die bei Johannes beschriebene Fußwaschung zum Abendmahl mit dem bei Lukas erwähnten Fußkuss der Maria Magdalena. Es stellt die wichtigste rituelle Reuehandlung des Klerus dar, der hier stellvertretend wie Maria Magdalena in Demut um Erlösung der Sünden bittet.

Die Institution Kirche wirkt somit als Vermittlerin zwischen der irdischen und der himmlischen Welt. In seiner Hohelied-Predigt schildert Bernhard von Clairvaux den Fußkuss und mit ihm Reue und Buße als ersten Schritt zu einem Aufstieg der Seele:⁴⁷

„Nein, liebe Seele, wer und wie immer du seiest, jener Platz [zu Füßen des gestrengen Herrn] darf dir nimmer gemein und verächtlich erscheinen, wo die heilige Sünderin ihre Sünden ablegte und sich mit Heiligkeit bekleidete. [...] So wirf denn auch du dich nieder nach dem Beispiel dieser heiligen Büsserin, du elende Seele, um dein Elend abzulegen! Wirf auch du dich zur Erde nieder! Umfasse die Füße des Herrn, kose sie mit Küssen, benetze sie mit Tränen! Du waschest dabei nicht ihn, sondern dich selbst und wirst eines von den gehorsamen Schafen, die aus der Schwemme steigen.“

Nach Bernhard bereitet der Fußkuss den Anfang eines Prozesses, an dessen Ende die Gottesschau und der Beitritt zur himmlischen Ecclesia des Gottesstaates steht:⁴⁸ „Dich sucht mein Auge, nach deinem Antlitz, o Herr, sehne ich mich“

Sehen und Schauen

Bernhards Hohelied-Predigt fand im Mittelalter weite Verbreitung. Inwieweit dieser mystische Text zur religiösen Erfahrung die Konzeption des Fürstenportals beeinflusst hat, muss offen bleiben. Im Bamberger Portal steht der Fußkuss in einem engen Verhältnis zur Gottesschau, die unmittelbar darüber dargestellt ist. Das Thema des Sehens beherrscht und verbindet alle Teile des Portals:⁴⁹ Die verschleierte Sicht der Synagoge steht dem Blick der Ecclesia gegenüber. Das geblendete rechte Auge des Juden hat für immer seine Sehfähigkeit verloren, während der gegenüber sitzende Prophet sich von seinem inneren Auge leiten lässt und den Blick des Betrachters auf den erscheinenden Christus lenkt. Die Propheten und Apostel im Gewände recken ihre Hälsen fast ostentativ, um den Erlöser sehen zu können. Die Engel im Tympanon erfreuen sich einer dauerhaften Gottesschau, während der Märtyrer im Moment der Offenbarung dargestellt ist. Allein den verdammten Sündern ist der Blick auf den endzeitlichen Christus verwehrt. Das Sehen erscheint in verschiedenen Varianten, körperliches Sehen und geistige Schau, Wahrnehmung und Erkenntnis sind überblendet. Die Kirche als Institution befreit mit ihren Sakramenten von der geistigen Blindheit. Sie stellt eine Brücke zwischen der irdischen Welt und dem Himmlischen Jerusalem dar. Sie weist den Weg zum Heil, sie stellt den Kontakt zum Göttlichen her, im Gottesdienst und in der kollektiven Buße. Sie macht die Blinden sehend.

Einige Figuren fallen aus diesem Prinzip der Sichtbeziehungen heraus. Abraham oberhalb des Kapitellfrieses in den Archivolten und der Apostel auf der rechten, äußeren Gewändesäule blicken den Betrachter fast plakativ an, statt an der Gottesschau teilzuhaben.⁵⁰ Abraham mit den erlösten Seelen in der Peripherie des Portals widerspricht sogar dem Prinzip des gesamten übrigen Portals, bei dem Christus im Zentrum der Ziel – und Endpunkt christlichen Strebens ist. Das gleiche gilt für zwei der drei lächelnden Knaben im linken unteren Zwickel des Tympanons. Handelt es sich hier um eine spätere Abweichung vom ursprünglichen Konzept?



Abb. 24: St.-Benoît sur Loire, unvollendetes Tympanon

Planwechsel?

Seit langem ist bekannt, dass das Fürstenportal während der Aufrichtung eine Bauunterbrechung erfahren hat und schließlich nach verändertem Plan vollendet wurde.⁵¹ Die Bauforschungen von Manfred Schuller haben diese Beobachtung bestätigt und präzisiert.⁵² Demnach konnte in der ersten Phase nur das das linke Gewände vollständig und vom rechten Gewände die drei linken, östlichen Säulenfiguren fertiggestellt und montiert werden.

Das Tympanon war möglicherweise begonnen aber unvollendet liegengeblieben. Stilistische Beobachtungen sprechen dafür, dass der Mantel Mariens bereits vom ersten Meister fertig gestellt worden war.⁵³ Vielleicht war die Arbeit ähnlich weit fortgeschritten, wie am 1996 entdeckten, unvollendeten Tympanon aus St.-Benoît sur Loire (Abb.24):⁵⁴ Die groben Umrisse aller Figuren sind dort bereits überall in Bosse angelegt, die Detailausarbeitung hat an einigen Stellen bereits begonnen. Auch am Bamberger Tympanon muss die Lage der Figuren festgelegt haben, der Spielraum für Veränderungen in Ausrichtung und Oberflächengestaltung wird jedoch beträchtlich gewesen sein. Dass noch tiefgreifende

Eingriffe am Entwurf vorgenommen wurden, zeigen einige Unstimmigkeiten. Wie sollte man sonst erklären, dass der Engel auf der Seite der Verdammten weite Schwingen besitzt, während auf der anderen Seite fast alle Engel flügellos dargestellt sind.

Nach modifiziertem Plan wurde nach der Bauunterbrechung das rechte Gewände komplettiert und Abraham, der Posaunenengel sowie Ecclesia und Synagoge als Ergänzung zum ursprünglichen Konzept hinzugefügt.⁵⁵

Es wird sich kaum noch rekonstruieren lassen, wie weit das Fürstenportal vom ursprünglichen Plan abgewichen ist. Die unmittelbare Gegenüberstellung der Gewändefiguren aus der Zeit vor und nach der Bauunterbrechung erlaubt jedoch eine Beobachtung zum Wandel in der Figurenauffassung: Während die Blicke der älteren Figuren auf das Tympanon fixiert sind, wenden sich die jüngeren dem Betrachter zu. Besonders die lächelnden Figuren der äußersten rechten Säule fixieren den Besucher direkt. Damit widersprechen sie dem Prinzip der Gottesschau, die wie gezeigt dem gesamten restlichen Portal zugrunde liegt. Hier ist nicht dargestellt, wie die Figuren Gott sehen, sondern welchen Effekt die Schau auf die Seele hat.

Eine ähnliche Abweichung vom Grundkonzept stellt auch der nachträglich in die Archivolten gesetzte Abraham dar. Abrahams Schoß bildet in vielen Gerichtsbildern seit den frühen byzantinischen Beispielen den Endpunkt der Ikonographie: Wie im Londoner Elfenbein (Abb.20) und im Tympanon von Conques (Abb.17) verläuft der Zug der Erlösten zumeist halbkreisförmig von links oben über Christus im Zentrum zu Abrahams Schoß links unten. In Bamberg erscheint diese Figur isoliert am Ansatz der Archivolten. Da die Erlösten im Fürstportal unmittelbar in Christus eingehen, ist die Darstellung von Abrahams Schoß überflüssig. Möglicherweise hatte das Reimser Vorbild bei dem Bildhauer einen so großen Eindruck hinterlassen, dass er etwas Ähnliches für Bamberg schuf, obwohl dies mit der ikonographischen Zentrierung des Portals nur schwer in Einklang zu bringen war. Letztlich muss die Frage nach Planänderung und Planungskontinuität offen bleiben. Gerne würde man all jene Elemente der jüngeren Werkstatt als Fortführung der ursprünglichen Planung ansehen, die sich in das postulierte Gesamtprogramm fügen (Ecclesia und Synagoge) und Abweichungen davon einer Planänderung zuordnen (Abraham). Aber das wäre ein unzulässiger Zirkelschluss.

Das Lächeln

Eine weitere Neuerung, die erst nach der Bauunterbrechung eingeführt wurde, ist das grinsende Lächeln. Die Mundwinkel der Lächelnden sind dabei so weit nach oben und die Lippen in die Länge gezogen, dass das Gesicht auf den heutigen Betrachter fast grimassenhaft wirkt. Es taucht ebenfalls erstmals auf der äußeren rechten Gewändesäule auf und findet sich bei den auferstehenden Seelen, den betenden Jünglingen am linken Tympanonrand, den Seelen in Abrahams Schoß und dem Symbol des Matthäus wieder. Mit dieser Mimik wird ein neues Element in die Portalikonographie eingeführt.

Der für die Fertigstellung des bereits begonnenen Tympanons verantwortliche Bildhauer brachte aus Frankreich einen reichen Schatz an Motiven, vor allem für die Gestaltung von Gesichtern mit. Wie frei er hierüber in Bamberg verfügte, hat Willibald Sauerländer gezeigt:⁵⁶ Zahlreiche Köpfe haben Ihre direkten Vorbilder nicht im Reimser Gerichtsportal, sondern in den oberen Zonen des Reimser Südquerhauses, in den marginalen Masken und den Königen der Strebepfeiler. Sogar das Lächeln ist in den Engeln an der Reimser Chorauswand vorgeprägt. Vollkommen neu ist in Bamberg jedoch die Charakterisierung der Figuren. Die verzerrten Mienen der Verdammten gehen motivisch vereinzelt auf Reimser Masken zurück, generell stehen sie in einer französischen Tradition der Gerichtsportalikonographie. Nirgends sind dort die Gesichter jedoch so fratzenhaft wie in Bamberg. Einzigartig ist das hysterische Lachen der Sünder, der weit aufgerissene Mund zeigt die Zähne. Gerade in den letzten Jahren ist diese Darstellungsweise ausführlich gewürdigt worden. Achim Hubel spricht von dem „*Bemühen, die Gefühlsregungen auch wirklich deutlich zu machen*“.⁵⁷ Diese Gestalten wirken jedoch absurd, dem Wahn verfallen, passend zur obszönen Geste, die der verdammte König mit seiner rechten Hand vorzeigt. Hier liegt ein grundsätzlicher Gegensatz zu den französischen Beispielen vor: die Portale von Reims, Chartres und Paris zeigen verurteilte Sünder, deren Gesichter angesichts des nahen Höllenschlunds von Trauer, Reue oder Angst erfüllt sind. Die französischen Skulpturen bringen Emotionen der Personen so wirklichkeitsnah zum Ausdruck, dass sie dem Betrachter ein Mitfühlen, Mitfürchten erlauben. Die Bamberger Antlitze sind hingegen unnatürlich deformiert.

Es handelt sich aber nicht um eine zur Karikatur gesteigerte Darstellung der Gefühle, vielmehr hat der Gesichtsausdruck zeichenhaften Charakter. Auf der Seite der Gerechten ist der Ausdruck differenzierter: König und Engel zeigen ein erwartungsvolles, mildes Lächeln, die drei Knaben im linken Vordergrund und die Auferstehenden ein auffälliges Grinsen. Es wurde kürzlich behauptet, es handele sich hier um Selige, die „*vor lauter Freude zu tanzen beginnen und in die Hände klatschen*“.⁵⁸ Das ist unwahrscheinlich. Abgesehen davon, dass die Knaben hier nicht klatschen, sondern beten, ist der Tanz im Mittelalter negativ besetzt. Wie ist das Lächeln der Figuren also sonst zu deuten?

Die Unterscheidung von Lachen und Lächeln ist in jüngerer Zeit öfter Gegenstand von Untersuchungen gewesen.⁵⁹ Nach Aristoteles und seiner mittelalterlichen Rezeption drückt das laute Lachen des homo risibilis Gehässigkeit, Verachtung und Spott aus, das moderierte, selbstkontrollierte Lächeln hingegen Freude (hilaritas), Heiligkeit und Gottesnähe.⁶⁰ Das Lachen und Lächeln ist den Bamberger Figuren maskenhaft aufs Gesicht gezeichnet. Nicht um dem Betrachter ein Mitleiden zu ermöglichen, sondern um den Zustand der Seele zu veranschaulichen. Das Antlitz funktioniert als Spiegel der Seele. Das freudige Lächeln der Seele ist hier dem lasterhaften Lachen des Körpers gegenübergestellt.

Die konsequente Übertragung der Theorie über das Lachen in Skulptur ist in Bamberg zum ersten Mal zu beobachten. Die ältere Bamberger Bildhauerwerkstatt hat dieses künstlerische Mittel noch nicht gekannt, wie ein Blick auf die linken Gewändefiguren zeigt. Auch in Frankreich ist das Konzept einer systematischen Differenzierung der Gesichter im Sinne einer „moralischen Transparenz“ nicht vorgeprägt. So wirft der voranstehende Exkurs zum Lachen der Bamberger Figuren auch ein besonderes Licht auf die sog. „jüngere Werkstatt“: Die Leistung der Bilderhauer beschränkte sich nicht auf den Import von französischen Motiven, sie schuf auch ein stringentes Zeichensystem, das in der Monumentalskulptur ohne Vorbild ist. Die jüngere Bamberger Werkstatt erweist sich somit als höchst originell und eigenständig.

Innen und außen: Das Portal als Ort des Übergangs

Das Bamberger Fürstenportal ist das Produkt von zwei unterschiedlichen Planungsphasen. Trotz großer Bemühungen wird es nicht mehr vollständig möglich sein, den Umfang der Veränderung exakt zu bestimmen.

Das Endprodukt stellt jedoch keineswegs eine Kompromisslösung dar, sondern ein Portal mit einem ungewöhnlich stringenten, klaren Konzept. Die für diesen Ort neu entwickelte Ikonographie, die beziehungsreiche Konstellation der Figuren und die zeichenhafte Bedeutung von Gesten und Gesichtern münden in einer Gesamtaussage: Der Eingang in die gebaute Kirche wird als Ort der Transformation zwischen der materiellen und der spirituellen Welt inszeniert.

Das Motiv des Empfangs durchdringt alle Elemente des Portals: Angefangen mit den Engeln im Tympanon. Sie wenden sich Christus zu, der laut Johannes die Tür ist, durch die man zu Gott gelangt: *„Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden; er wird ein- und ausgehen und Weide finden“* (Joh. 10,9). Die Bestimmung der Engel ist es nach Augustin, die Märtyrer zu Christus zu geleiten. Ihnen werden sich die Apostel und Propheten der Gewände anschließen, denen in diesem Moment Christus erschienen ist. Sie wiederum haben die Aufgabe, die Menschen mit Christus zu vereinen, wie es die Hohelied-Kommentare des 12. Jahrhunderts beschreiben.

Subtil definiert das Personal des Fürstenportals Christus als das Ziel dieses Einzugs. Aussagekräftig sind die Blicke, die mal visionär auf das Portal und die Erscheinung Christi und mal nach außen auf die gottferne Welt außerhalb der Kirche gerichtet sind. Gleiches gilt für die verschiedenen Handverweise. Während der Prophet unter Ecclesia die Aufmerksamkeit auf die Christusvision im Tympanon lenkt, weist der gegenüberstehende Jude in die falsche Richtung. Ein Apostel zeigt auf das Evangelium als Wegweiser.

Die Inszenierung der Schwellenfunktion eines Kirchenportals ist nicht ungewöhnlich. Jüngere Untersuchungen vor allem zu den Inschriften an mittelalterlichen Portalen haben diese anagogischen Auslegungen des Kircheneingangs vielfach herausgearbeitet.⁶¹ Dieses Verständnis ist durch biblische Metaphern vorgeprägt. Viele Textstellen umschreiben die Tür als Medium der Transformation, dessen Zentrum der Körper Christi selbst ist: *„Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden; er wird ein- und ausgehen und Weide finden“* (Joh. 10,9). Am Portal werden die hindurchschreitenden Gläubigen zu „lebenden Steinen“ (*„lapides vivi“*, 1. Petr. 2,4) der Kirche, deren Fundament und Eckstein (*„lapis angularis“*, Eph. 2, 11-22) Christus bildet. Das Portal ist eine Schwelle,

die nur Auserwählten Zutritt gewährt: „Das ist die Tür zum Herrn, nur Gerechte treten ein“ (Psalm 117,20 bzw. 118).

Selten ist diese Schwellenfunktion zwischen der realen, physischen Welt und dem spirituellen himmlischen Jerusalem so anschaulich geschildert worden, wie am Bamberger Fürstenportal.

Anmerkungen

1 Vöge, Wilhelm, Über die Bamberg Domsulpturen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 94-104 und 24 (1901), 195-229, 255-289, hier zitiert nach Wilhelm Vöge, Bildhauer des Mittelalters – Gesammelte Studien, hrsg. von Erwin Panofsky, Berlin 1958, S.148-150.

2 Die inzwischen umfangreiche Diskussion ist nochmal kritisch zusammengefasst bei Suckale, Robert, Bamberger Domsulpturen „revisited“, in: Historischer Verein Bamberg 143 (2007), hier S. 186-190 mit weiterer Literatur.

3 Kurmann, Peter, Redemptor sive iudex. Zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg, in: Historischer Verein Bamberg 143 (2007), S.159-184.

4 Zusammenfassend: Feldmann, Hans-Christian, Bamberg und Reims. Die Skulpturen 1220-1250, Hamburg 1992.

5 Kurmann 2007, wie Anm.3, hier S. 166.

6 Sauerländer, Willibald, Gotische Skulptur in Frankreich : 1140 – 1270, München 1970, S. ...; Grodecki, Louis: Les vitraux allégoriques de Saint-Denis, in: Art de France 1961, S. 19-46 ff.

7 Vgl. hierzu zuletzt Bengel, Sabine, Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Querhauswerkstatt, Petersberg 2011, 185-188 mit einer Diskussion zur älteren Literatur.

8 Der Schleier der Bamberger Synagoge hatte ursprünglich allerdings eine schwarze Färbung, vgl. Hartleitner, Walter, Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur, in: Das Münster 56 (2003), S.366-380, hier S.373-374 und 376-377.

9 Zu ähnlichen Motiven in den erst seit dem 14. Jahrhundert überlieferten Passionspielen vgl. Wolf, Monika, Ecclesia und Synagoge in fortwährendem Streit, in: Juden in der deutschen Literatur des Mittelalters, religiöse Konzepte - Feindbilder – Rechtfertigungen, hrsg. von Ursula Schulze, Tübingen 2002, S.35-58.

10 Louis Grodecki, Les Vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIe siècle, Bd. 1, Paris: 1976 S.199-201. Grodecke, Louis, Les vitreaux allégoriques de Saint-Denis, in: Art de France 1 (1961), S.19-46.

11 Die Deutung als Prophet wurde bereits öfter vertreten, zuletzt bei Suckale, Robert, Die Bamberger Domsulpturen, Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchener Jahrbuch der bildenden

Kunst 38 (1987), S. 27-82, hier S.55; eine unspezifische Interpretation als Seher vertritt beispielsweise Feldmann 1992 wie Anm.4, S.111.

12 Hierzu immer noch nützlich: Neuss, Wilhelm, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, Münster 1912, bes. S. 238-245.

13 Vgl. Neuss 1912 wie Anm.12, S. 242-243.

14 Die formale Trennung von Synagoge und der Judengestalt bemerkt schon Scurie, Helga, *Ecclesia und Synagoge, Bilder von Sinnlichkeit und Gewalt am deutschen Kirchenportal des 13. Jahrhunderts*, in: *Blick-Wechsel*, Berlin 1989, S. 243-250, hier S.247-249, s. auch Lowe wie Anm.17 mit dem Versuch, einem Bezug zur zeitgenössischen gesellschaftlichen Situation in Bamberg herzustellen.

15 Die Flügel am Bein lassen sich nicht von vergleichbaren Gerichtsportalen in Frankreich ableiten. Im Mittelalter sind gelegentlich Merkur, Perseus, Sagittarius und Aquarius mit Flügeln dargestellt, aber auch Personifikationen der Winde. Die heidnische Herkunft der Ikonographie und der Gedanke des Flatterhaften, Unsteten mag die negative Konnotation begünstigt haben. Das Motiv taucht seit dem 11. Jahrhundert besonders häufig in der englischen, später auch in der französischen Buchmalerei zur Bezeichnung von Peinigern und Scharfrichtern auf. Vgl. Mellinkov, R. , *Demotic Winged Headgear*, in : *Viator* 16 (1985), S.367-381.

16 Die Übereinstimmungen im Gesicht sollten nicht überraschen. Bei dem Kopf des Teufels handelt es sich um eine Ergänzung von 1881, wie bereits Dethard von Winterfeld bemerkt (Winterfeld, Dethard von, *Der Dom in Bamberg*, 2 Bde Berlin 1979, Bd.2, 59f.

17 Zur Situation der Juden in Bamberg vgl. Rowe, Nina A., *Synagoga tumbles, a rider triumphs : clerical viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral*, in: *Gesta* 45 (2006), 1, S. 15-42.

18 Die einzige mir bekannte Nachfolge dieses Motivs findet sich am Riesentor des Wiener Doms, das aufgrund dynastischer Verbindungen mit Bamberg in Verbindung zu bringen ist; vgl. *Das Riesentor. Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Restaurierung*, hrsg. von Friedrich Dahm, Wien 2008.

19 Endres, Joseph Anton, *Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis: ein Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts*, Kempten 1903, S.31 und S.62-63.

20 zitiert nach Endres 1903 wie Anm.18, S.63, Anm.3.

21 Bengel 2011 wie Anm. 7, S.187.

22 Den Topos beschreibt ausführlich Merton, Robert K., *Auf den Schultern von Riesen, ein Leitfaden durch das Labyrinth der Gelehrsamkeit*, Frankfurt 1983. Weitere Beispiele nennt Suckale wie Anm.2, hier S.186.

23 Die Anlage wurde 1737 zerstört, die Figurenanordnung ist durch eine Zeichnung des Abtes Fleury überliefert. Vgl. Vautrin, Bruno, *Le portail de la collégiale de la Madeleine à Besançon*, in: *Cahiers archéologiques* 45 (1997), S.99-107.

24 vgl. Göller, Luitgar, *Der Bamberger Dom*, in: *Das Münster* 56 (2003), S.305-309, hier S.308.

25 Petrus bezieht sich hier in einer Predigt auf den Propheten Joel 3,1-5: »Und es soll geschehen in den letzten Tagen, spricht Gott, da will ich ausgießen von meinem Geist auf alles Fleisch; und eure Söhne und eure Töchter sollen weissagen, und eure Jünglinge sollen Gesichte sehen, und eure Alten sollen Träume haben; und auf meine Knechte und auf meine Mägde will ich in jenen Tagen von meinem Geist ausgießen, und sie sollen weissagen. [...] die Sonne soll in Finsternis und der Mond in Blut verwandelt werden, ehe der große Tag der Offenbarung des Herrn kommt. Und es soll geschehen: wer den Namen des Herrn anrufen wird, der soll gerettet werden.« (Apostelgeschichte 2, 14-21)

26 Grodecki 1961 wie Anm.10, S.34. In Saint-Denis handelt es sich jedoch anders als in Bamberg um genau sieben Tauben, diese wenden sich mit ihren Köpfen Christus zu.

27 Erst nach Redaktionsschluss erschien zu dieser Engelsgestalt ein Aufsatz von Matthias Scherbaum. Abweichend von der älteren Literatur ergänzt er in die Hand anstelle des Schwertes den Kreuznagel Christi, vgl. Scherbaum, Matthias: *Eine neue Entdeckung am Bamberger Fürstenportal*, in *Bericht des Historischen Vereins Bamberg* 150 (2014), S.67-91.

28 Augustin, *De Civitate Dei* IX,21-22; Migne PL 41, Sp.273 ff.; CC 48, S.268f.; Wilhem Thimme und Carl Andresen: *Aurelius Augustinus Vom Gottesstaat*, 2. Aufl. 1978, Bd.1, S.457-459, hier S.459. Allgemein zu Engeln vgl. Tavard, Georges, *Die Engel* (Handbuch der Dogmengeschichte, Bd.II, 2b), Freiburg 1968, S.60-68. Zur verstärkten Auseinandersetzung mit der Engelslehre des Augustin seit dem 12. Jahrhundert vgl. Engen, John H. van, Rupert of Deutz, Berkeley, Los Angeles, London 1983; zur Rezeption in der Kunst vgl. Wittekind, Susanne, *Altar, Reliquiar, Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln, Weimar, Wien 2004, hier S.276ff.

29 Suckale 2007 wie Anm.2.

30 Vgl. Strecke, Reinhart, *Romanische Kunst und epische Lebensform: Das Weltgericht von Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue*, Berlin 2002.

31 Augustin wie Anm.28, S.73-74.

32 So etwa beim Besuch des Botschafters Chapuy in Greenwich 1536, vgl. Thurley, Simon, *The royal palaces of Tudor England*, New Haven 1993, S. 127-128. Das Ander-Hand-Führen taucht auch im unteren Register des Reimser Gerichtsportals auf, wo die Seelen der Gerechten Abrahams Schoß zugeführt werden. Es ist gut

möglich, dass Reims hier unmittelbar als Vorbild gedient hat, denn auch hier erscheint der Arm des Erretteten ähnlich unnatürlich verbogen.

33 Zum Basler Bußzeremoniell vgl. Burkhardt, Bianka und Dorothea Schwinn-Schürmann, Der gotische Bischofsthron im Basler Münster, in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 67 (2010), S. 145-172, hier S. 161.

34 Zur Bamberger Bußprozession Kroos, Renate, *Liturgische Quellen zum Bamberger Dom*, München 1976, S.126.

35 Bamberger Apokalypse, fol. 53r: Das Jüngste Gericht; vgl. Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse, hrsg. von Gude Suckale-Redlefsen, Luzern 2000, Tafel XXXI.

36 Brenk, Beat, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung. *Byzantinische Zeitschrift*. 57 (1964), S. 106 ff.; Williamson, Paul, *The Medieval Treasury: the Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria and Albert Museum, 1986. S. 162-163; Christe, Yves: *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, S.37.

37 Scheider, Wolfgang Christian, Christus Victor in der Roma Caelestis. Antike Siegegssymbolik im ottonischen Kölner „Thebäer-Elfenbein“, in: *Kaiserin Theophanu. Begegnungen des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*. Denkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, hrsg. von Anton von Euw und Peter Schreiner, Köln 1991, S.227-249.

38 Die Tatsache, dass hier nicht Johannes d.Ev. dargestellt ist, wurde mit dem Vorbild Reims begründet, wo ebenfalls an dieser Stelle der Täufer zu sehen ist, vgl. Kurmann 2007 wie Anm.3, S.167.

39 Börner, Bruno, *Par caritas par meritum*. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg i.Ü. 1998 (*Scrinium Friburgense*, 7).

40 Henrici Denzinger *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, (36. Aufl.) Freiburg, Rom 1976, S.802; hier zitiert nach Börner 1998 wie Anm. 39, S.233.

41 Etwas früher ist bereits am Leichhofportal des Mainzer Doms Johannes der Täufer Teil einer Deesis im Tympanon. Direkte Einflüsse auf Bamberg scheint es sonst aber nicht zu geben.

42 Auf dieses Detail verweist bereits Kurmann, 2007 wie Anm.3, hier S.167.

43 *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd.7, 739ff.; *Lexikon des Mittelalters*, Bd.4, Col. 1063-1066; Stichel, Rainer, Die Füße Christi, in: *Migratio et commutatio*, Studien zur alten Geschichte und dessen Nachleben, Thomas Pekárý zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hans-Joachim Drexhage und Julia Sünskes, St. Katharinen 1989, S.337-445; Wolf, Gerhard, *Verehrte Füße*. Prolegomena zu

eine Geschichte eines Körperteils, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wolf, Reinbeck 2001, S.500-523; auch in der Kunst wird die Fußverehrung früh dargestellt. Im Barberini – Dyptichon wird der reitende Herrscher in dieser Weise von einer Personifikation der Erde verehrt (Sodini: Jean-Pierre, *Images sculptées et propagande impériale du IVe au VIe siècle. Recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance*, in: *Byzance et les images. La Documentation française*, hg. von A. Guillo, Janic Durand Paris 1994, S. 43–94); auf dem Basler Antependium huldigt das Kaiserpaar in dieser Weise Christus (Fillitz, Hermann, *Die Basler Altartafel : eine Stiftung Kaiser Heinrichs II.?*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 61 [2007], S.9-23).

44 Hildegard Giess, *Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4.–12. Jahrhunderts*. Herder, Roma 1962; Wolfram Lohse: *Die Fußwaschung (Joh 13, 1–20). Eine Geschichte ihrer Deutung*. Diss., Erlangen 1967 2 Bde.

45 Wünsche, Peter, *Die Kathedrale als heilige Stadt*, in: *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, hrsg. von Kohlschein, Franz Xaver, Münster, Aschendorff, 1998, S.41f. und S.121.

46 Der folgende Abschnitt beruft sich auf die grundlegenden Darlegungen von Grandmontagne, Michael, Claus Sluter und die Lesbarkeit mittelalterlicher Skulptur. Worms 2005. S.385-399.

47 Hohelied-Predigt, Bernhard von Clairvaux, *Schriften* 1934, Bd.5, S.23 ff., hier zitiert nach Grandmontagne 2005, wie Anm.43, S.536.

48 Hohelied-Predigt, wie Anm.47, S.537.

49 Das Sehen als zentrales Thema in der mittelalterlichen Kunst ist in der Forschung der letzten Jahre intensiv diskutiert worden. Vgl. Nie, Giselle de, *Seeing and believing in the early middle ages : a preliminary investigation*, in: *The pictured word*, Amsterdam (u.a.) 1998, S.67-76; Kessler, Herbert L., *Spiritual seeing : picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia 2000; *Seeing the invisible in late antiquity and the early Middle Ages*, papers from "verbal and pictorial imaging: representing and accessing experience of the invisible, 400 - 1000" hrsg. von Giselle de Nie, Turnhout 2005; *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, hrsg. von David Ganz und Thomas Lentz, Berlin 2011; *Visibilität des Unsichtbaren: Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Anja Rathmann-Lutz, Zürich 2011.

50 So schon Suckale 1987 wie Anm.11, S. 52.

51 Grundlegend Winterfeld, Dethard von, *Zur Baugeschichte des Bamberger Fürstenportales*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), S.147-166 mit älterer Literatur. Die vollständige Literatur bei Hubel, Achim: *Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung*

der Skulpturen, in: Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts, Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner, Bern u.a. 2006, S.475-528, hier S.479, Anm. 7.

52 Schuller, Manfred, Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S.74,86.

53 Suckale 1987 wie Anm.11 mit älterer Literatur und einer Zusammenfassung der Thesen.

54 Audebert, P. Jacques, Le linteau roman inachevé de Saint-Benoît-sur-Loire, in: *Art sacré* 29 (2011), S. 46-51.

55 Hierzu ausführlich Schuller 1993 wie Anm.52, S.90.

56 Sauerländer, Willibald, Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der übernahmen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1978), Seite 167-192.

57 Hubel 2006 wie Anm.51, S.479.

58 Kurmann 2007 wie Anm.3, S.167.

59 Jaeger, Charles Stephen, *The envy of angels, cathedral schools and social ideals in medieval Europe, 950 – 1200*, Philadelphia 1994; Binski, Paul, *Becket's crown. Art and imagination in Gothic England 1170 – 1300*, New Haven, London 2004, S.252-254; Sauerländer, Willibald, *The Fate of the Face in Medieval Art*, in: *Set in stone - the face in medieval sculpture*, hrsg. von Charles T. Little, New Haven, London 2006, S.2-17

60 Jaeger 1994 wie Anm.59, S.102-103. Das Lächeln als Zeichen der Vergöttlichung taucht vor allem bei Pseudo-Dionysius auf, vgl. hierzu ausführlich Binski, Paul: *The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile*, in: *Art History* 20 (1997), S.350-374. Vgl. zuletzt Le Goff, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*. Aus dem Französischen übersetzt von Jochen Grube. Mit einem Nachwort von Rolf Michael Schneider. 3. Aufl., Stuttgart 2008; *Seliges Lächeln & Höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters*. Katalog zur Ausstellung im Dommuseum Mainz (27.April – 16. September 2012) Mainz, 2012; Bießen-ecker, Stefan, *Das Lachen im Mittelalter, soziokulturelle Bedingungen und sozial-kommunikative Funktionen einer Expression in den „finsternen Jahrhunderten“* Bamberg 2012.

61 Kendall, Calvin B., *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto 1998; Low, Peter, 'As a stone into a building': metaphor and materiality in the main portal at Vézelay, in: *Word & image* 22 2006, S. 260-267; Kalbaum, Ulrike, *Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland : Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie (Studien zur Kunst am Oberrhein 5)*, Münster, New York/ München/ , Berlin 2011. S.140-148.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24: Eigene Aufnahmen

Abb.2: Robert Suckale: Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 38, 1987 S. 54 Abb. 33

Abb. 4: Hirmer Verlag 1982 / Hirmer, A. - Ernstmeier-Hirmer, I.. Vorlage: Legner, A., Deutsche Kunst der Romanik. (München 1982) Abb. 16

Abb. 5: Sauerländer, Wilibald: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 – 1270, München 1970, Abb.8

Abb. 8: Clemen, Paul: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916

Abb. 10: Delaporte 59

Abb. 11: Das Münster 56 (2003), S. 340

Abb. 20: Christe, Yves: Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001, S.37

Clemens Kosch

Bamberg, Dom SS. Peter und Georg. Schematische Rekonstruktionspläne seiner Sakraltopographie im mittleren 13. Jahrhundert

Ausführung der Zeichnungen: Wolfram Essling-Wintzer

Linke Seite:

A Erdgeschoss- und Kryptengrundriss mit Annexen (Untergeschosse der westlichen Chorwinkelbauten, Kreuzgang mit Anräumen), darüber Längsschnitt.

Rechte Seite: in den Vignetten Grundrisse etwa auf Höhe

B der Ost- und Westchorpodien (1. Obergeschoss der westlichen Chorwinkelbauten und des Klausur-Osttraktes),

C des 2. Obergeschosses der westlichen Chorwinkelbauten sowie der östlichen Turmkapellen

Altäre im Ostchor: a. Hochaltar St. Georg – b. Kleiner St. Kunigundenaltar (vor axialer Apsisnische mit Oculus, ursprünglich bestimmt zur Aufnahme des Kopfreliquiars der hl. Kunigunde) – c. SS. Philippus und Jakobus • in den Obergeschossskapellen der östlichen Chorflankentürme: d. St. Nikolaus – e. St. Blasius (seit dem 14. Jahrhundert stattdessen St. Kilian) • in der Ostkrypta: f. St. Johannes Evangelist – g. Hl. 3 Könige (seit 1412 verlegt in den Kanzelkorb des Ostchorlettners, in der Krypta abgelöst durch St. Ottilien – h. St. Erhard • im Langhaus: i. Hl. Kreuz und St. Stefan – k. SS. Heinrich und Kunigunde • im Querschiff: m. St. Mauritius (ehem. Altar der beim stauferzeitlichen Domneubau aufgegebenen salischen Westkrypta) – n. St. Vitus – p. St. Marien – q. St. Gertrud (Kapelle in der ehem. Südostecke des salischen Querschiffs) • im Westchor: r. Hochaltar St. Peter – s. angenommener Sakristeialtar im zweiten Geschoss des nördlichen Westturmes (Patrozinium unbekannt) • im Kapitelsaal (Sepultur/Nagelkapelle): t. St. Maria Magdalena • in der oktogonalen Pfalzkapelle: u. Patrozinium unbekannt – v. St. Andreas

Grablegen im Ostchor: 1. Bischof Gunther († 1065; Umbettung aus der Kapelle St. Gertrud [15] vor den östlichen Hochaltar wahrscheinlich nach Mitte des 13. Jahrhunderts) – 2. Bischof Rupert († 1102) – 3. Bischof Otto II. von Andechs-Meranien († 1196), Erneuerer des 1185 abgebrannten Domes – 4. Bischof Adalbero († 1057) „ante pulpitem“ • in der Ostkrypta: 5. Bischof Hartwig († 1053) – 6. Bischof Konrad († 1203) • im Langhaus: 7. Kaiserin Kunigunde († 1033, hierher überführt wahrscheinlich Mitte des 12. Jahrhunderts) – 8. Kaiser Heinrich II. († 1024) – 9. König Konrad III. († 1152) – 10. König Philipp von Schwaben († 1208, in den Speyerer Dom überführt 1213) – 11. Bischof Eberhard I. († 1040) „iuxta tumbam sancti Heinrici a latere sinistro in ascensu versus chorum sancti Georii“ – 12. Bischof Egilbert († 1146, im Amt während der Kanonisation Kaiser Heinrichs II.) – 13. Bischof Timo († 1202, im Amt während der Kanonisation Kaiserin Kunigundes) • in den Westteilen: 14. Papst Clemens II. († 1047) – 15. Erstbestattung von Bischof Gunther († 1065), nach dem Ostchor überführt wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – 16. Bischof Eberhard II. († 1170) – 17. Bischof Berthold von Leiningen († 1285) – 18. Bischof Ekbert von Andechs-Meranien († 1237, Vollender des spätstaufischen Doms, hierher überführt 1242) • in der Sepultur: 19. der frühere Straßburger Bischof Bruno von Hochberg († 1162) – 20. Herzog Ismahel von Apulien († 1020, Stifter des Sternenmantels im Domschatz)





Ortsangaben/Ausstattung: 21. Unvollendete Ciboriumnische (Confessio?) an der Stirnseite der Ostkrypta – 22. Nische in der Außenwand des nördlichen Seitenschiffs, vermutlich für einen temporär aufgestellten Thronszitz – 23. Reiterstatue – 24. profaner Keller im Untergeschoss des nördlichen Westturmes, mit Treppenabgang zum Drainagetunnel um das Fundament der Westapsis – 25. Schatzkammer (Segeberer) – 26. Bischofs- und Königspfalz

Schematische Rekonstruktionspläne der Sakraltopographie im mittleren 13. Jh.





Erläuterung der Planzeichnungen:

(links: Grundriss/rechts: Längsschnitt)







Architekturgeschichte

-  Hochmittelalterliche Bausubstanz (erhalten bzw. originalgetreu wieder aufgebaut/sicher rekonstruierbar)
-  Schematisch angedeutete, freie Rekonstruktion untergegangener hochmittelalterlicher Bauteile (ersatzlos niedergelegt oder von jüngerer Architektur abgelöst)
-  Vorhandene spät- u. nachmittelalterliche Bausubstanz (in Umrisslinien)
-  Dachflächen/Dachstühle

Personengruppen und Verkehrswege






-  Kirchenzugang für von außen kommende Angehörige des Domkapitels oder
-  Laien (Pfarrangehörige, Ortsbewohner, Pilger)
Im Kircheninneren: Zutritt oder Durchgangsmöglichkeit für
-  Kleriker/ Kapitelmitglieder, evtl. Chorsänger, Messdiener und andere liturgische Offizianten
-  sowie generell für:
Aufenthaltsberechtigte in Sakristeien und Schatzkammern

Raumverbindungen




-  Durchgangsmöglichkeit (Portal, Tür)
-  Treppe/Wendelstiege
-  Ebenerdig bzw. annähernd auf einer Ebene liegender Durchgang
-  Übergang zu einer anderen Ebene/in ein anderes Geschoss
-  Ein- bzw. Ausblicksöffnung (Arkade, Fenster)
-  Nur akustisch oder als Lichtsignal vornehmlich ideell wirksame kleine Mauerwerksöffnung (Oculus, Fenestella)

Ehemals den Klerikern bzw. Kapitelangehörigen



vorbehaltene Bereiche der Domkirche und ihrer Annexe

-  Sanktuarium mit dem Hochaltar, woran gewöhnlich auch der Kapiteltottesdienst stattfand (der Standort des Zelebranten wird im Grundriss durch einen roten Punkt angegeben)
-  Nebenaltar
-  Kapitelchor mit dem Chorgestühl der Kapitelmitglieder (rechtsgeneigte Schraffur: Kanoniker; linksgeneigte Schraffur: Stuhlbrüder) abgesondert durch
-  Chorschranken und Lettner
-  Thronsitze (des Bischofs/des Dompropstes oder sonstiger Amtsträger)





Auch Laien zugängliche Bereiche

-  Kreuzaltar (in der Kirchen-Längsachse) (der Standort des Zelebranten wird im Grundriss durch einen roten Punkt angegeben)
-  Nebenaltar
-  Taufbecken

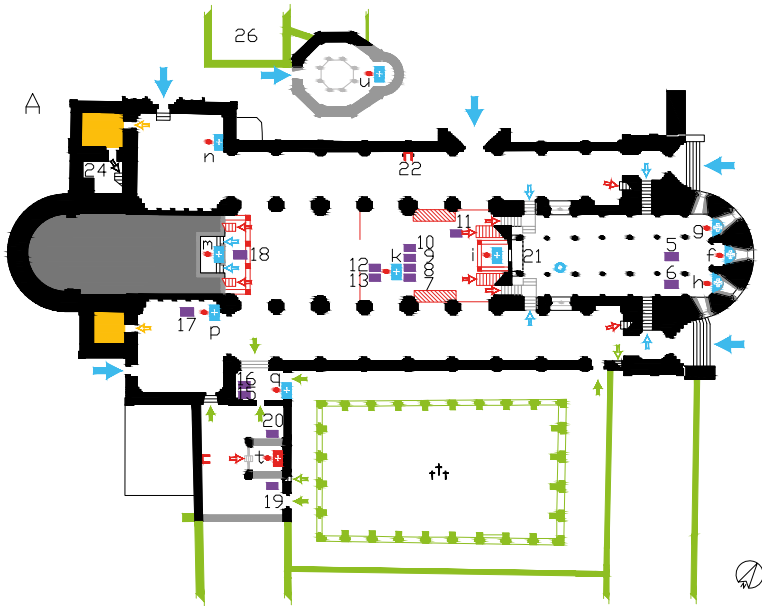
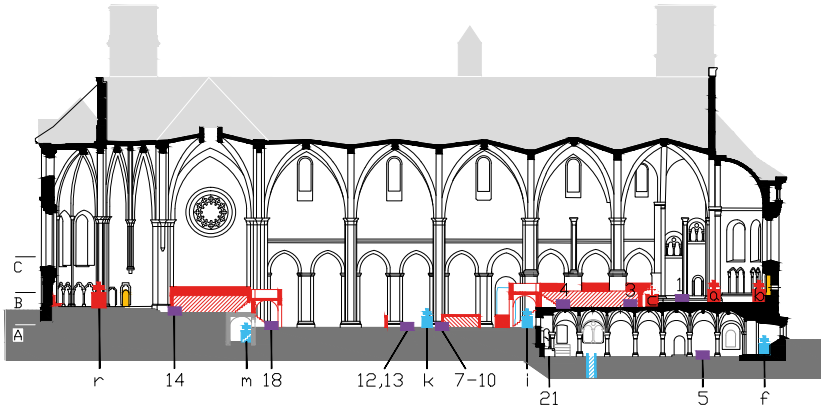
Grabmäler

-  Bedeutende Grablage (Erdbestattung unter einer Bodenplatte oder oberirdische Tumba)
-  Gruppe von Grablagen (ohne konkrete Zahlenangabe)

Nebengebäude und Annxräume

-  Sakristei; Schatz- und Heiligtumschamber, Reliquienschränk, Armarium
-  Kapitelgebäude (Kreuzgang, Klausurräume) oder Residenz des Bischofs/Herrschers
-  Brunnen
-  Friedhof

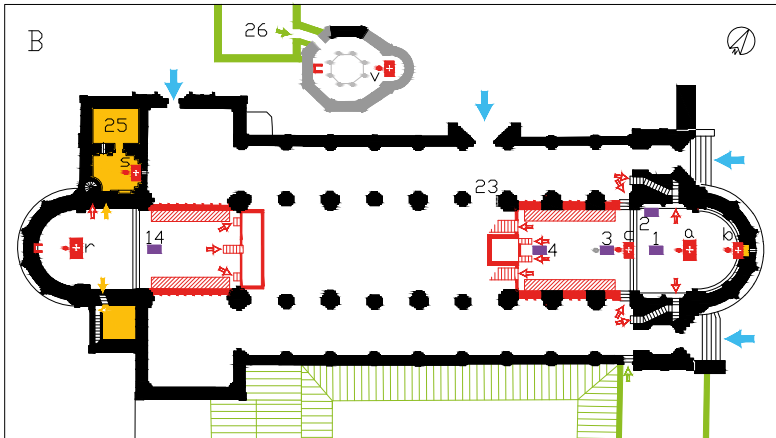
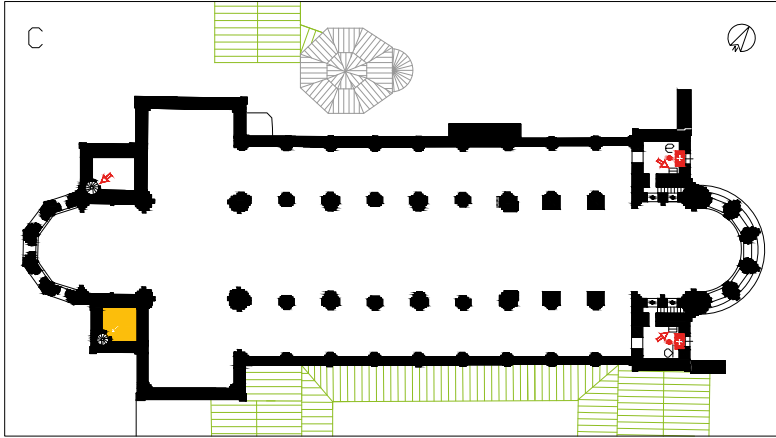
Clemens Kosch



©ck-wew 2013

0 5 10m

Schematische Rekonstruktionspläne der Sakraltopographie im mittleren 13. Jh.





University
of Bamberg
Press

Der Band versammelt neue wissenschaftliche Untersuchungen zu Architektur und Skulptur des Bamberger Domes. Die Beiträge widmen sich der liturgischen Nutzung, der Gewölbekonstruktion, der Gestaltung der Chöre, den Chorschranken, dem Reiter, dem Fürstenportal, der Steinbearbeitung und der Polychromie.



eISBN 978-3-86309-317-4



9 783863 093174

www.uni-bamberg.de/ubp