

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 Reliefplatte 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 gegenständliche 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 aufsitzenden Kopf, der durch ein kantiges, nach vorn gescho-benes 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

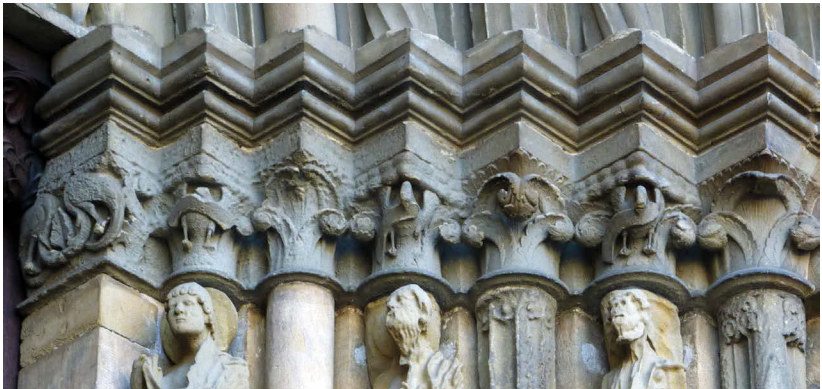


Abb. 14: Bamberg, Dom. Nordseite, Sog. Fürstenportal. Kapitellzone über dem westlichen Gewände, linke Hälfte

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.