

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Ist das Bamberger Fürstenportal demnach vor allem als Nachfolger der französischen Vorbilder zu sehen?<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Eine Einbindung des Fürstenportals in die Bildtradition fehlt ebenso wie eine Auseinandersetzung mit den theologischen Grundlagen.

In der Weise, wie die Einzelemente 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]“.<sup>5</sup> 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

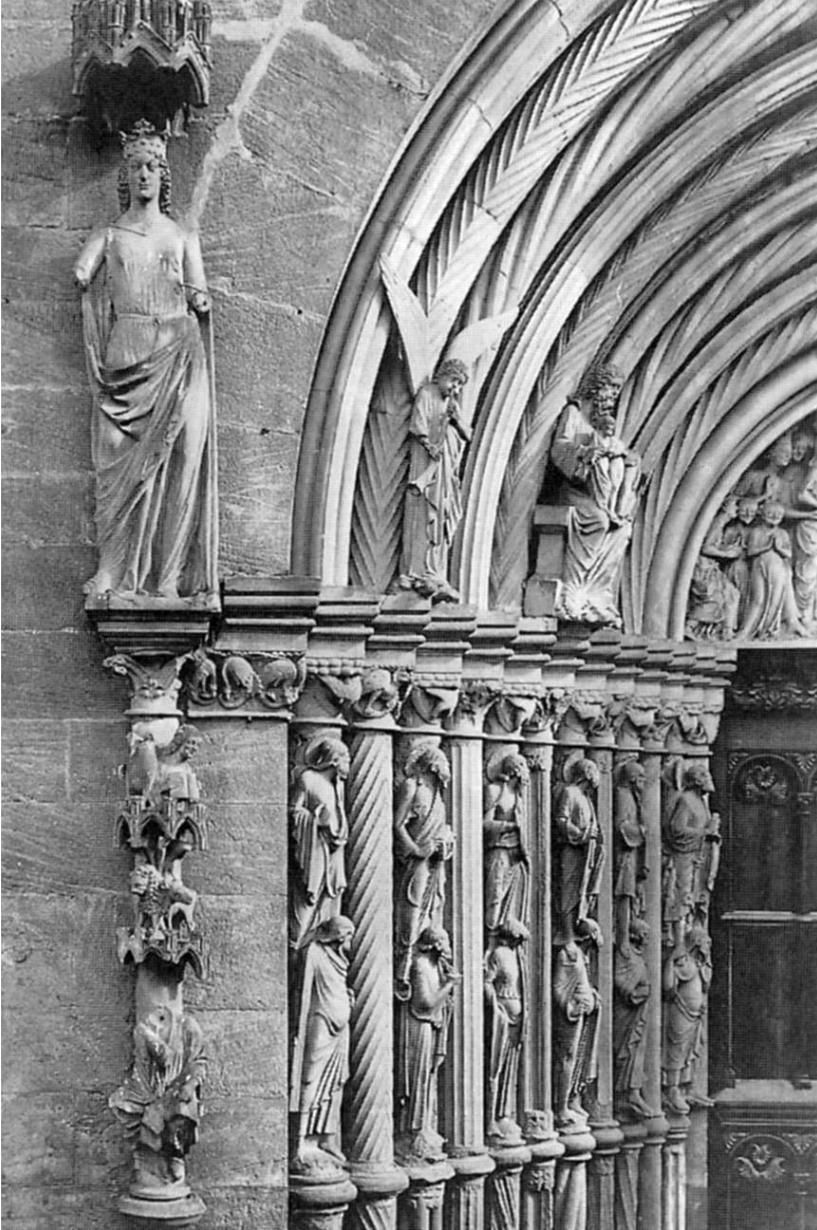


Abb. 2: Bamberger Dom, Fürstenportal, Ecclesia vor 1936



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

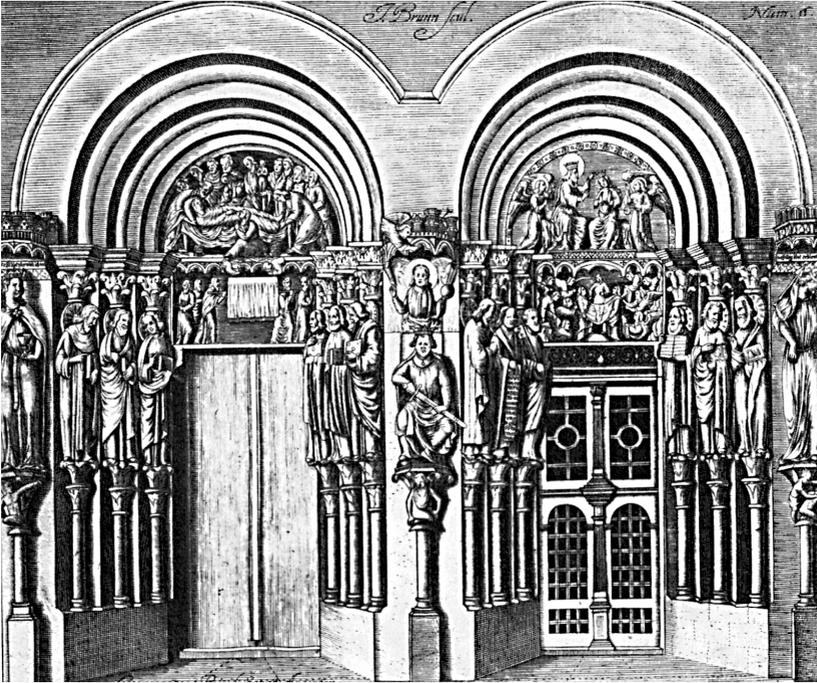


Abb. 4: Straßburger Münster, Portal am Südquerhaus. Stich von Isaac Bruun, 1617

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

Diese Darstellung Christi zwischen Ecclesia und Synagoge geht auf verschiedene Hohelied – Auslegungen des 12. Jahrhunderts zurück.<sup>7</sup> 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

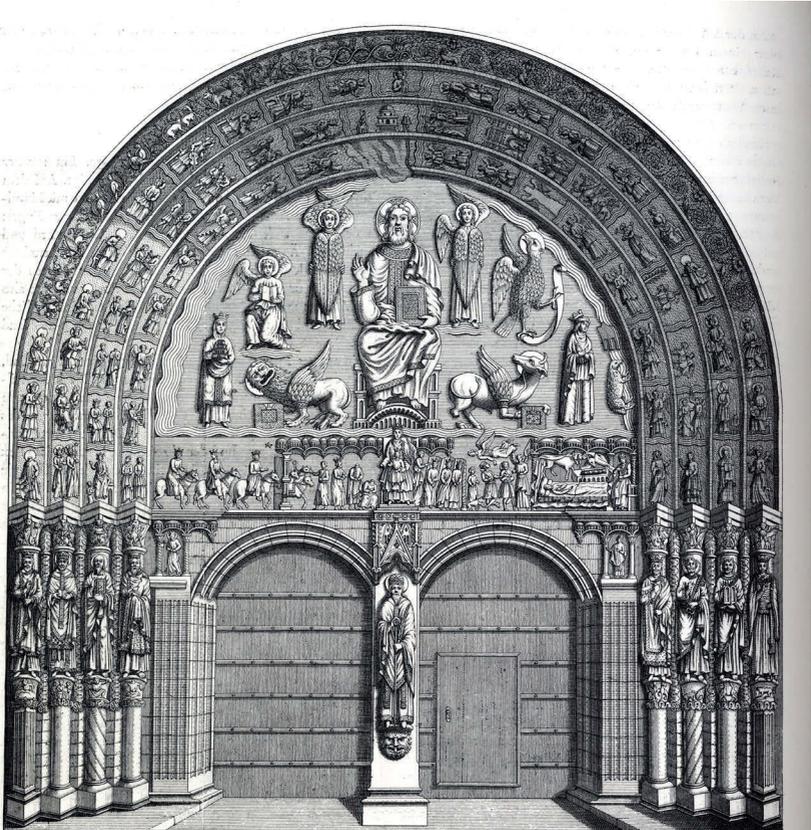


Abb. 5: Dijon, St. Bénigne ehemaliges Tympanon nach Dom Plancher, 1729

Schleier, der die Perspektive auf eine spätere Enthüllung offen lässt.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Besonders deutlich kommt dieses Verständnis auf der bereits erwähnten Glasmalerei in Saint-Denis zum Ausdruck, wo Christus Synagoge den Schleier entreißt (Abb.6).<sup>10</sup>

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 zuunterst 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.<sup>11</sup> 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 Ezechiel (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.<sup>12</sup> Die Kombination von Ecclesia und den Häuptionen 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

Der Satan ähnelt mit seinen langen Ohren, den geflügelten Beinen<sup>15</sup> und Tatzen dem Teufel im Tympanon.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>



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.<sup>18</sup>

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

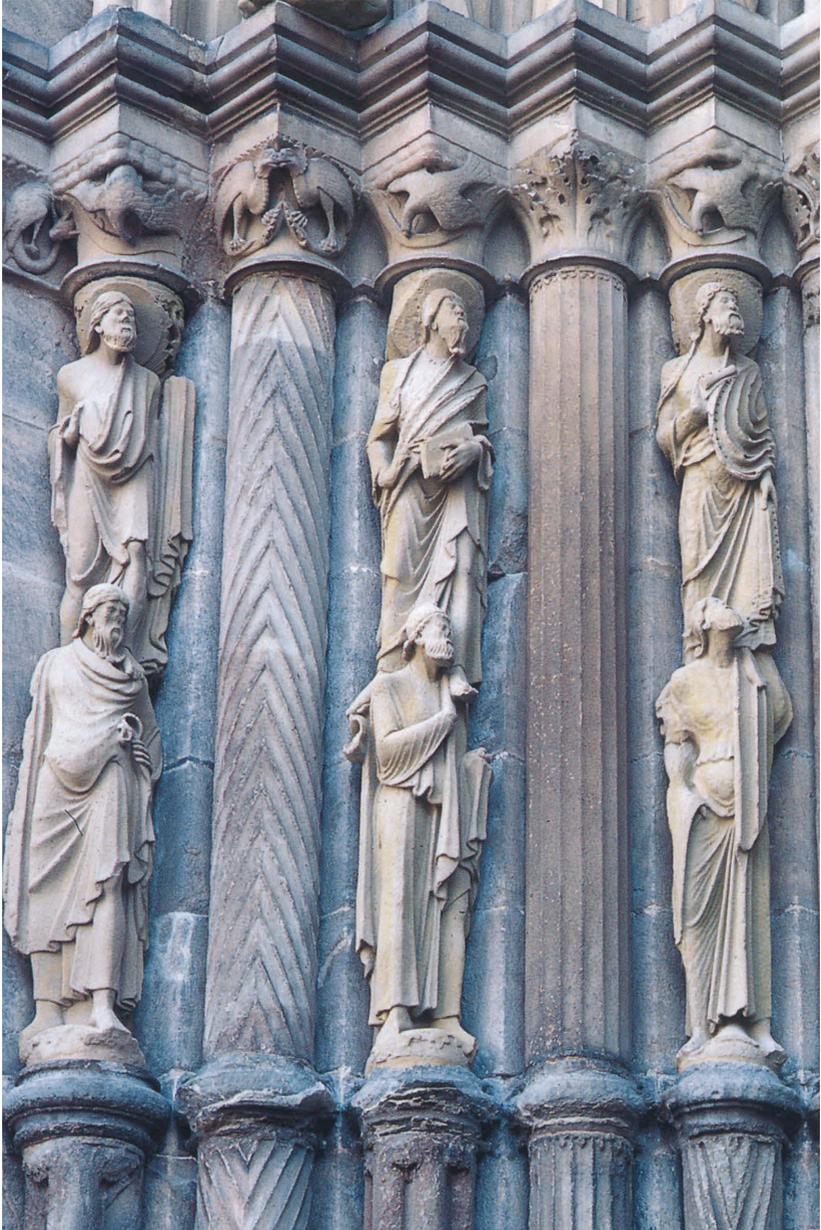


Abb. 11: Bamberger Dom, Fürstenportal, linkes Gewände, Ausschnitt

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:<sup>19</sup> 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:<sup>20</sup> *„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.<sup>21</sup>

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:<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

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)



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

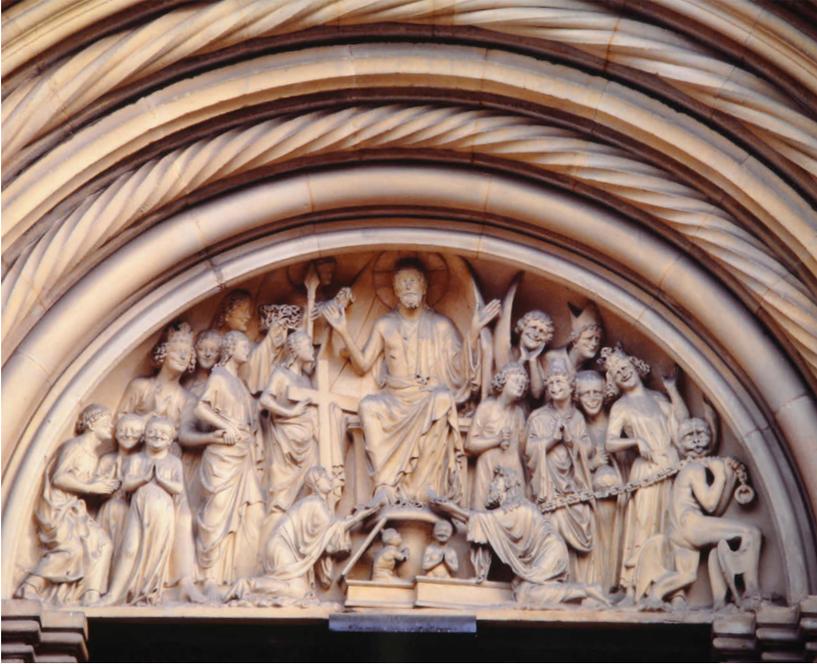


Abb. 15: Bamberger Dom, Fürstenportal, Tympanon

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.<sup>26</sup> 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,<sup>27</sup> 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

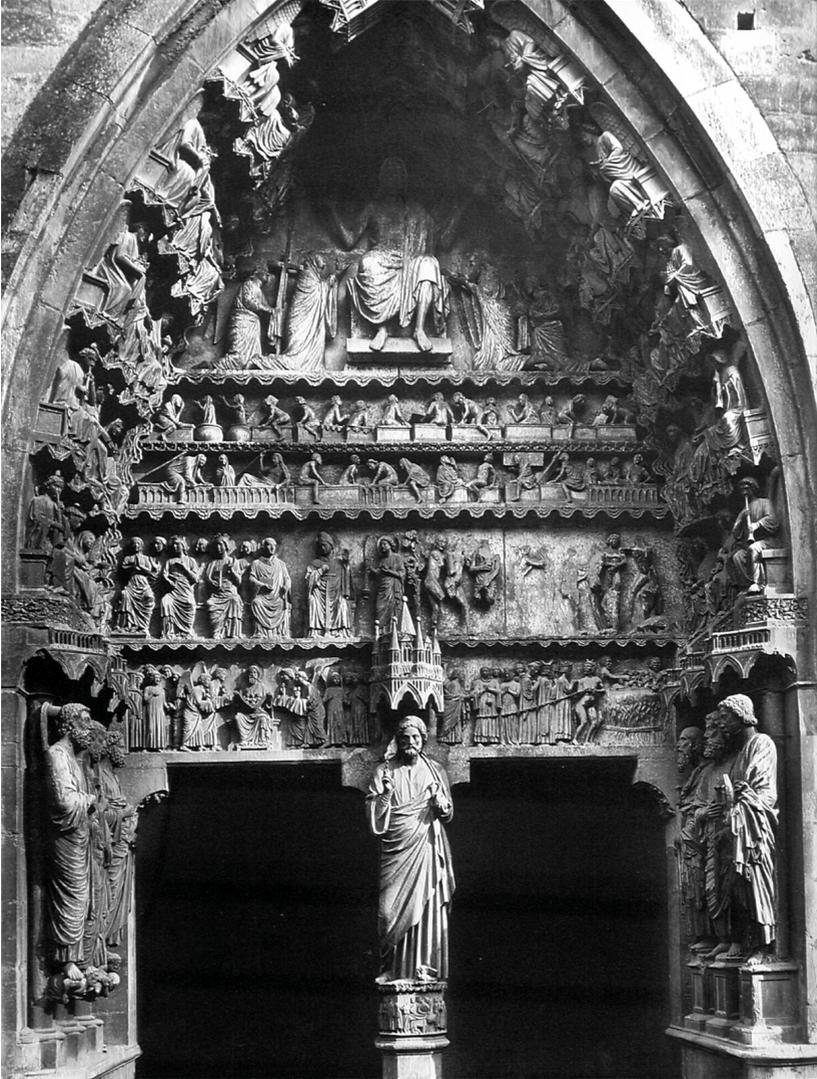


Abb. 16: Reims, Kathedrale, Gerichtsportal am nördlichen Querhaus

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:<sup>28</sup> *„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.<sup>29</sup> Die hinter ihm stehende Figur trägt hingegen gar keine Krone, es kann sich demnach auch nicht um

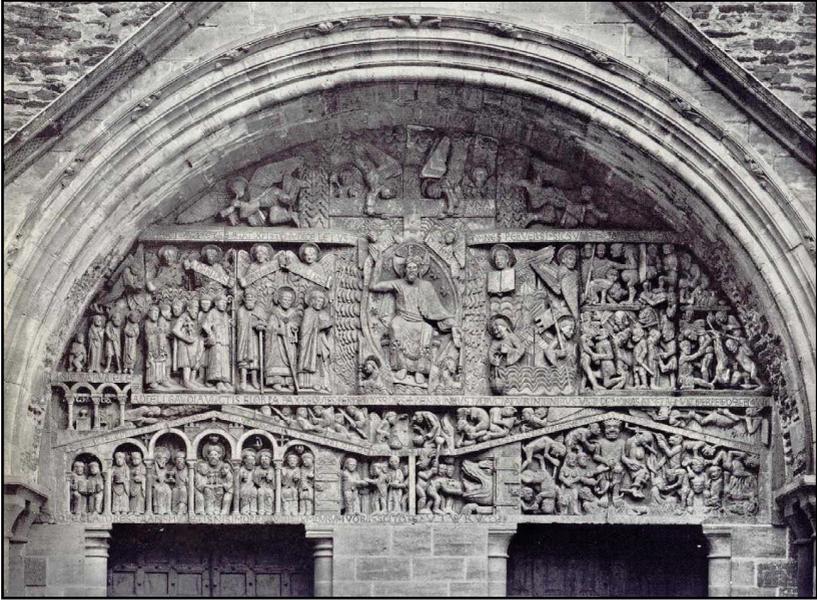


Abb. 17: Conques-en-Rouergue, Abteikirche, Tympanon des Westportals

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).<sup>30</sup> 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 [...]“*.<sup>31</sup>

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,<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> Vielleicht verlief die auch für Bamberg im späteren Mittelalter überlieferte Bußprozession ähnlich?<sup>34</sup>



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).<sup>35</sup> 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).<sup>36</sup> 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

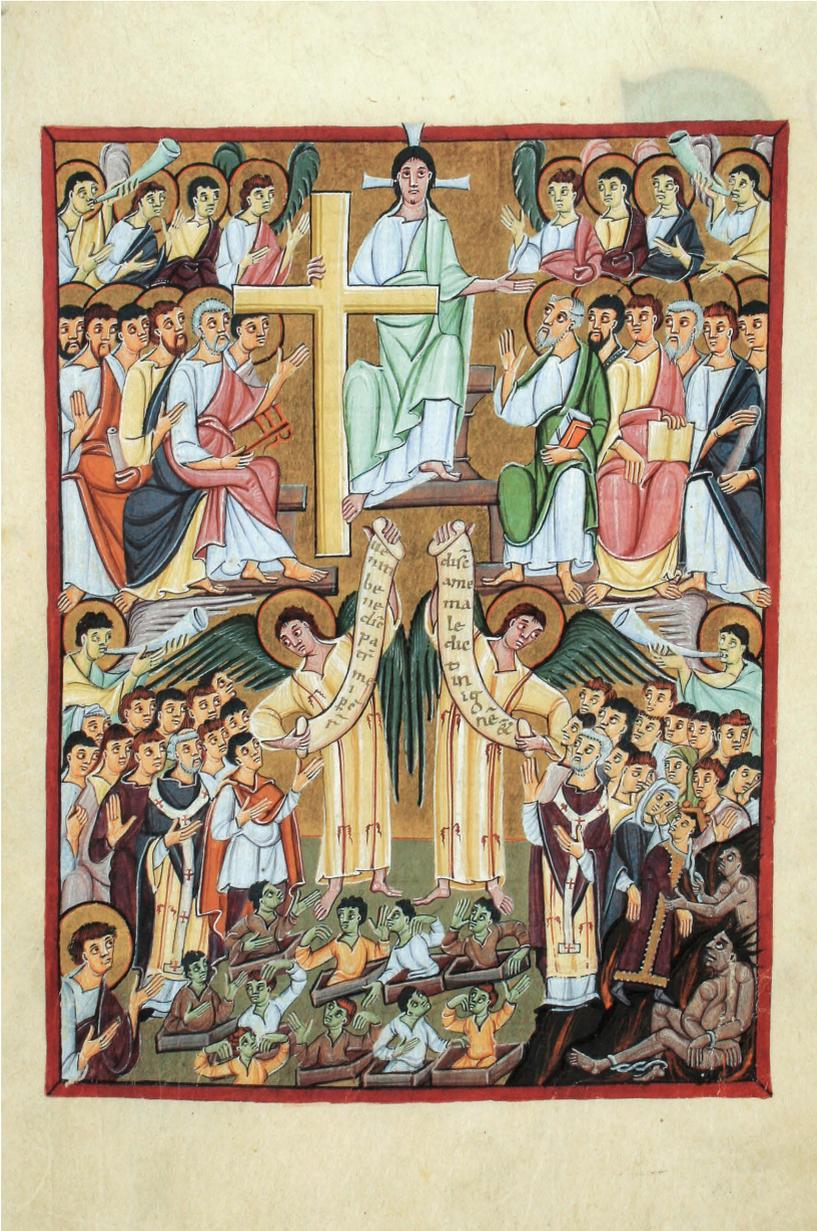


Abb. 19: Bamberger Apokalypse, fol.53r

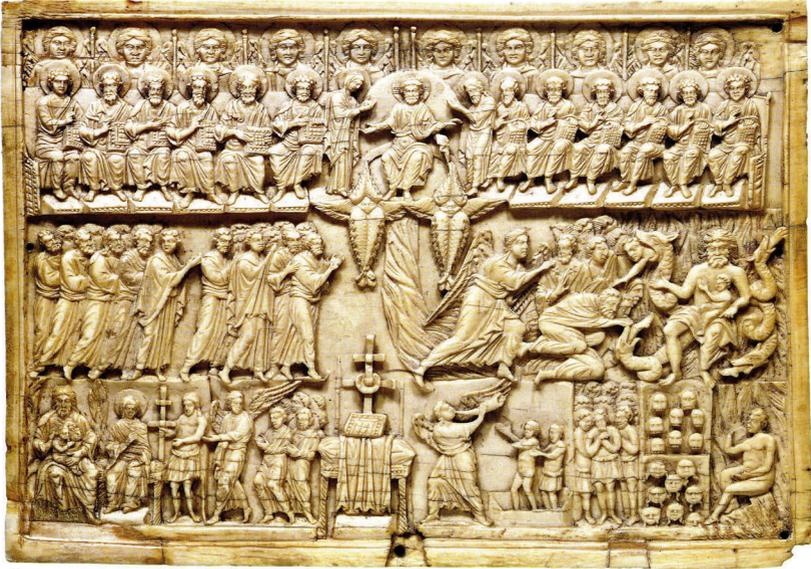


Abb. 20: Elfenbein im Victoria and Albert Museum

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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> Seit dem 4. Lateranskonzil 1215 beansprucht sie hier ein Monopol: *„Es ist aber die eine allgemeine Kirche der Gläubigen, außerhalb derer überhaupt niemand gerettet wird.“*<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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).<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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:<sup>47</sup>

*„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:<sup>48</sup> „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:<sup>49</sup> 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 Hälse 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> Die Bauforschungen von Manfred Schuller haben diese Beobachtung bestätigt und präzisiert.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> Vielleicht war die Arbeit ähnlich weit fortgeschritten, wie am 1996 entdeckten, unvollendeten Tympanon aus St.-Benoît sur Loire (Abb.24):<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup>

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:<sup>56</sup> 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*“.<sup>57</sup> 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*“.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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