

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NURNBERG

28. Jahrgang

Dezember 1975

Heft 12

DER BAMBERGER DOM UND SEINE PLASTISCHE AUSSTATTUNG BIS ZUR MITTE DES 13. JAHRHUNDERTS

Fortsetzung des Berichts über das Kolloquium in Bamberg
vom 8. und 9. April 1975

(Mit 9 Abbildungen)

Die Berichterstattung für den zweiten Tag des Bamberger Kolloquiums, der die „Funktion und Ausstattung des Domes im 13. Jahrhundert“ behandelte, hatte dankenswerterweise Hans Wentzel † übernommen; die von ihm der Redaktion bereits eingesandten Resümees der Referate von Otto von Simson, Willibald Sauerländer und Jörg Traeger mit den Zusammenfassungen der zugehörigen Diskussionen drucken wir in Form und Inhalt unverändert ab. Die Zusammenfassung des Referates von Reiner Hauss herr wurde von ihm selbst formuliert. Den Bericht über die übrigen Referate des zweiten Tages hat Jochen Zink, z. T. unter Verwendung der von den Referenten erstellten Resümees, zusammengestellt und bearbeitet.

Der zweite Tag des vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte am 8. und 9. April in Bamberg veranstalteten Kolloquiums begann mit einem Vortrag von Renate Kroos über „Liturgische Quellen zum Dom“ (Veröffentlichung in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1976 vorgesehen). Die Referentin stellte die beiden durch Edmund Karl Farrenkopf in den „Liturgiewissenschaftlichen Quellen und Forschungen“ 1969 edierten Versionen des „Breviarium Eberhardi cantoris“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. Die erste Fassung dieser ältesten erhaltenen Gottesdienstordnung des Bamberger Doms (Hs. A) entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts, war also noch für den Gebrauch im alten Dom bestimmt, der damals offenbar in allen Teilen benutzbar gewesen ist. Der zweite Ordinarius (Hs. C) ist dagegen erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts, also bereits für den neuen Ekbert-Dom abgefaßt worden.

Die jüngere Version ist zugleich auch die ausführlichere und v. a. auch in den Rubriken weitaus genauer als Hs. A. Im Vergleich beider Handschriften wird deutlich, daß die liturgische Praxis auch in dem Neubau weitgehend gleich blieb. Der Ekbert-Dom ist also so konzipiert worden, daß an der althergebrachten Liturgie nur wenig geändert werden mußte.

Von den *Portalen* des Ekbert-Doms wird im 13. Jahrhundert nur das *Veitsportal* namentlich erwähnt. Das *Fürstenportal* wird seit dem 16. und sehr häufig im 18. Jahrhundert als „Ehetür“ bezeichnet. Dieser Name ist nach R. Kroos nicht — wie Wilhelm Boeck glaubt — auf die Dompfarre, sondern auf das ikonographische Programm des Portals selbst zu beziehen, denn nach mittelalterlichem Sprachgebrauch bedeutet die alte und die neue é (= Ehe — Bund — Testament) das Alte und das Neue Testament (vgl. am Fürstenportal die Apostel auf den Schultern der Propheten sowie Ecclesia und Synagoge). 1778 wird das Portal „Fürstentür“ genannt, was durch seine Lage gegenüber der alten Hofhaltung und der fürstbischöflichen Residenz leicht erklärt werden kann (der Bamberger Bischof schon 1220 princeps, 1316 Fürstbischof titulierte). Die *Gnadenpforte* heißt zuerst im Ordinarius lit. 118 (15./16. Jh.) „janua gratie“, die „gnadenreich thur“. Sie wird oft bei Prozessionen in die Stadt benutzt. Die *Adampforte* wird im 16. Jahrhundert „Adam und Eva Thur“ genannt (Abb. 3). Sie scheint nicht für Prozessionen benutzt worden zu sein. Im 15. oder 16. Jahrhundert hielt vor ihr der Domdekan Gericht; im 14. Jahrhundert tagte das Dekanatsgericht jedoch im Kreuzgang, im 15. auch auf dem „rebenter“. Daß die Pönitenten beim Rekonziliationsritus der Bußliturgie durch dieses Portal hinausgetrieben wurden, um durch die Gnadenpforte wieder in die Kirche aufgenommen zu werden, läßt sich durch die bisher bekannten Quellen nicht belegen. Anhand des Überlieferten ist nicht einmal zu entscheiden, ob der Heinrichsdom, in dem Benedikt VIII. 1020 diesen Ritus vollzog, überhaupt Ostportale hatte. Auch das in diesem Zusammenhang erwähnte Atrium hat sich bislang weder durch Archivalien noch durch Grabungen sicher lokalisieren lassen (vgl. dazu den Bericht über den ersten Tag des Kolloquiums).

Die beiden *Chöre*. Nach der Weihe nachricht von 1012 war der *Westchor* mit Peterspatrozinium der Hauptchor. Der Hochaltar im *Ostchor* ist Maria, Michael, Georg und anderen geweiht. Georg ist neben Petrus schon 1007 (und seit der Mitte des 11. Jahrhunderts durchgehend) als zweiter Dompatron genannt. Stets werden die Chöre als Peters- oder Georgenchor geführt, Bezeichnungen wie Kaiser- oder Papstchor sind modern und ohne historische Begründung. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts sind die liturgischen Feiern auf beide Chöre gleichmäßig verteilt. Erst danach zeichnet sich für R. Kroos eine leichte Bevorzugung des Georgenchors ab. Auffallend ist, daß auch nach der Weihe des Marienaltars im Querhaus (1229) bei den Marienfesten der Georgenchor geschmückt wurde: Maria war Mitpatronin des Georgenaltars (ebenso wie der Erzengel Michael — vgl. die am

Georgenchor versetzte Heimsuchungsgruppe, das Verkündigungs- und das Michaelsrelief). Der Peterschor eignete in der Regel mehr dem Bischof, der Georgenchor mehr dem Domkapitel. Bischofsbestattungen fanden jedoch bis 1500 kaum im Peterschor statt, sondern eher im Langhaus und im Georgenchor, während die vornehmsten Laien — Heinrich II., Kunigunde und Konrad III. — im Langhaus beigesetzt wurden. Auf beiden Chören standen im Mittelalter mehrere Altäre; beide hatten Lettner mit jeweils zwei Türen. Ein Ambo wird nur am Peterschor erwähnt, unter ihm lag das Ekbert-Grab.

Die beiden *Krypten*. Hauptaltar der *Ostkrypta* ist der Altar des Evangelisten Johannes (nicht zu verwechseln mit dem Altar des Täufers am östlichsten Langhauspfeiler der Nordseite, gestiftet zwischen 1286 und 1296). Um 1622 müssen Krypta und Altar verwahrlost gewesen sein, im 18. Jahrhundert war der Altartitel in die Kirche verlegt, die Ostkrypta also nicht mehr in liturgischem Gebrauch. Der nur zu praktischen Zwecken dienende Kryptabrunnen wurde noch im 17. Jahrhundert benutzt.

Die *Westkrypta* wird als *crypta sancti Mauricii* erstmals 1134 erwähnt. Der zugehörige Mauritiusaltar — andere Altäre sind nicht genannt — wurde nach Ordinarius A mehrfach besucht, nicht hingegen nach Ordinarius C. Man hat daraus geschlossen, daß der Altar damals (Mitte 13. Jh.) schon aus der Krypta vor den Peterschor verlegt worden war, was jedoch erst für das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts sicher nachweisbar ist. Die ersten 1374 und 1398 zusammengestellten *Notae sepulcrales* berichten, Bischof Ekbert sei bestattet „ante chorum sancti Petri iuxta altare sancti Mauricii.“ Die Westkrypta war damals also „zumindest nicht mehr in liturgischem Gebrauch“ (R. Kroos).

Mittelschiff (in den Ordinarien übereinstimmend „monasterium“ genannt). Hier sind Kaisergrab, Kreuz- und Kunigundenaltar geschlossen zu behandeln. In der Weihebericht von 1012 wird nach den drei Altären des Westteils ein Altar mit dem Doppelpatrosinium Heilig Kreuz und Stephanus genannt. Anschließend werden die Altäre im Ostteil des Domes aufgeführt. Aus dieser Reihenfolge ist wohl zurecht geschlossen worden, daß der Hl. Kreuz/Stephanus-Altar im Westen also vor dem (Lettner des) Peterschor(s) stand. In unmittelbarer Nähe dieses Altars befand sich das Kaisergrab (Chronik des Heimo, 1135). Aus den Ordinarien A und C ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also auch im Ekbert-Dom, der Hl. Kreuz/Stephanus-Altar immer noch vor dem Peterschor stand, wobei auch die enge Verbindung zu dem Kaisergrab fortbestand.

Seit dem Jahre 1367 ist dann ein Heiligkreuz/Stephansaltar vor dem Georgenchor bezeugt. Da jedoch nach der Gottesdienstordnung des 15./16. Jahrhunderts in der Osternacht das Kreuz noch immer „ante altare in gradibus sancti Petri“ gebracht wird, schließt R. Kroos, daß es zu jener Zeit im Bamberger Dom *zwei Kreuzaltäre* gegeben habe. Sie hält es für „denkbar,

daß man einen mit Grab und später Kult von Heinrich und Kunigunde verbundenen Stephanus/Kreuzaltar wieder in die Nähe der Kaisergräber brachte, als diese dem Kunigundenaltar (seit 1285 bezeugt) angefügt wurden“.

Das *Grabmal Heinrichs II.* war nach R. Kroos ein Hochgrab (vgl. das Grab Ottos I. in Magdeburg oder das Rudolfs v. Schwaben in Merseburg), „denn das Domininventar von 1127 verzeichnet ‚Pannus saracenus et alius acupictus ad sepulchrum imperatoris‘. Tücher dieser Kostbarkeit legt man ja normalerweise nicht auf den Fußboden.“ Für das *Kunigundengrab* (zur Rechten Heinrichs II.) wird 1513 berichtet, daß es „olim supra terram elevat(um)“ gewesen sei.

Wegen der Achsverschiebung des Neubaus mußte das Kaisergrab bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts transloziert werden. Es wurde jedoch auch jetzt vor dem Peterschor in unmittelbarer Nähe des Hl. Kreuz/Stephanus-Altars angelegt und blieb dort — nach R. Kroos — mit Sicherheit bis zur Jahrhundertmitte. 1372 sind jedoch die beiden Grabmäler in Verbindung mit dem Kunigundenaltar vor dem Georgenchor bezeugt. Es muß also eine erneute Verlegung der beiden Stiftergräber stattgefunden haben: „eher nach der Stiftung des 1285 zuerst erwähnten Kunigundenaltars, vielleicht vor Errichtung des neuen Stephanus/Kreuz-Altars vor dem Georgenchor, vor 1367.“ Ob durch diese Translokation auch der Georgenchor an Bedeutung zunahm, läßt sich — so R. Kroos — „derzeit nur fragen; sicher ist das erst nachzuweisen, als auch das Kaisergrab selbst auf den Georgenchor transportiert wurde.“ (Jetzt wieder vor dem Ostchor, der ursprüngliche Aufstellungsort der Riemenschneidertumba an dieser Stelle nicht mehr exakt nachweisbar.)

Weit weniger kompliziert ist die Geschichte des *Clemensgrabes*. Seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ist es im Peterschor bezeugt. Der Neubau des 13. Jahrhunderts machte auch hier — wie bei den Kaisergräbern — eine Verlegung notwendig. Die Gestalt des Grabmals nach der Erneuerung der Tumba in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist ungewiß. Nach Beschreibung und Abbildung in den *Acta Sanctorum* — bei der die Liegefigur schon durch die Schriftplatte ersetzt ist — befand sich das Johannesrelief am Kopfende. Der Ordinarius lit. 118 (15./16. Jh.) schreibt vor: „crux magna exponatur super sepulchrum Clementis papae“ — eine Tradition, die bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Man hat daraus geschlossen, daß das Grabmal eine flache Deckplatte hatte. Von einem ausgeführten Baldachin ist nach R. Kroos in der Überlieferung „nirgends die Rede, die Zugehörigkeit des Frankfurter Engeltorsos wohl nach wie vor zweifelhaft“ (vgl. dagegen den weiter unten referierten Vortrag Tilmann Breuers).

Im *Querhaus* des Ekbert-Doms stand der 1229 geweihte Marienaltar. Aus der Weiheachricht sind die genaue Ortsangabe und die Gleichsetzung von

Süden und rechts hervorzuheben: „altare in monasterio sancti Petri in dextera parte situm ad meridiem uersus capitolum“ (= Sepultur, Nagelkapelle). Der gegenüber — im nördlichen Querhausflügel — aufgestellte Veitsaltar (seit dem 11. Jh. bezeugt) ist seit 1328 als Pfarraltar gesichert. 1651 wurde er von seinem ursprünglichen Platz vor der Ostwand an die gegenüberliegende Querhauswand versetzt.

Von den zahlreichen Notizen zur Ausstattung des Domes sind hier besonders erwähnenswert: 1.) Das in Ordinarium C immer wieder vorgeschriebene „*Panclachen* ponantur“ weist nach R. Kroos auf Behänge über den Chorgestühlen hin, „so wie man es nach dem 1. Weltkrieg noch im Halberstädter Dom sehen konnte.“ 2.) Seit dem 11. Jahrhundert wird immer wieder das *Heilige Grab* genannt (auch in den beiden Ordinarien des 13. Jahrhunderts), das von der Mitte des 12. bis in das 18. Jahrhundert auf dem Georgenchor aufgebaut war. Man hat in ihm jedoch keine „ortsfeste“ Anlage wie etwa in Konstanz oder Straßburg“ zu sehen. 3.) Das urkundlich 1288 beim Katharinenaltar im Ostteil des nördlichen Seitenschiffes erwähnte Marienbild ist auch im Ordinarium C (als Nachtrag) und in lit. 117 bezeugt. In lit. 118 erscheint es im gleichen Zusammenhang, hier jedoch nicht als „*ymag[o] beate virginis Marie*“ (Ord. C), sondern als „*ymag[o] angelicae salutationis*“ (fol. 217). Es ist daher — nach R. Kroos — nicht auszuschließen, daß die in den früheren Quellen genannte „*ymago*“ auch schon ein Verkündigungsbild gewesen ist: vielleicht das Verkündigungsrelief der Chorschranken oder die aus Heimsuchungsmaria und Dionysiusengel gebildete Gruppe (vgl. *Abb. 3*), jedenfalls nicht unbedingt die erhaltene stehende Madonna.

In dem *Bamberger Reiter* möchte R. Kroos König Stephan von Ungarn, den Schwager Heinrichs II., sehen. Verbindungen zwischen Bamberg und Ungarn seien für das 11. Jahrhundert und weiter für die Zeit des Hl. Otto sowie der Bischöfe Ekbert und Poppo gesichert. Das Fest Stephans von Ungarn ist in Bamberger Kalendarien des 12. Jahrhunderts und im Ordinarium A verzeichnet, also schon im Heinrichsdome begangen worden. Die Gottesdienstordnung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (Hs. C) schreibt Hochfestausstattung vor, die dann bis ins 18. Jahrhundert hinein überliefert ist. Schließlich kann sich diese Benennung auf eine lokale Tradition berufen: schon 1729 ist der Reiter mit Stephan von Ungarn identifiziert worden (vgl. dagegen die Vorträge von Otto von Simson und Jörg Traeger).

Otto von Simson: Papstchor und Königschor

Zur Deutung der westlichen Schmalseite des Bamberger Papstgrabes mit der Darstellung des Täufers Johannes mit dem Schwert wird ein noch nicht erschienener Aufsatz von Ingeborg Schröbler referiert („Da von wizze wir alle wol, daz Sant Johannes ein swert truve“. Zur Ikonographie des Cle-

mensgrabes im Bamberger Dom, Festschrift Friedrich Ohly). In dem in Bamberg entstandenen Werk „Der Renner“ von Hugo von Trimberg heißt es (in freier Übersetzung): „Daher wissen wir alle genau, daß St. Johannes ein Schwert trug, um Schutz zu gewähren, mit dem er jedoch nicht zuschlug. St. Peters Schwert schlug einem Knecht ein Ohr ab, der hieß Malke; dieses Schwert gehört den Richtern, das Schwert des Johannes bedeutet den Bann“. Zum Kaiser und Papst wird gesagt: „Der Papst bedeutet für uns die Sonne, er, von dem das Glück geistlichen Rechts ausstrahlen soll; hingegen bedeutet das Reich den Mond, denn es soll in Sonderheit weltliches Gericht üben.“ Das Schwert des Johannes gewährt Schutz und entspricht der päpstlichen Gewalt im Sinne des Schwertes, das nicht tötet. Ihm steht das Schwert des Petrus gegenüber als Symbol der weltlichen Gerichtsbarkeit, die dem Reich zukommt. — Dieser Hinweis auf die Zwei-Schwerter-Theorie findet sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts auch in einer Glosse zum Sachsenspiegel und bei Heinrich Frauenlob von Meißen; dort wird aber das Schwert Petri auf den Papst, das des Johannes auf den Kaiser bezogen. Hugo von Trimberg, der — als Laie — die Schule von St. Gangolph jahrzehntelang geleitet hatte, teilt dagegen „allen“ die in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Bamberg geltende Interpretation mit — und „zitiert“ damit das Papstgrab, ohne es expressis verbis zu nennen.

Die Deutung der Johannes-Figur auf der Clemens-Tumba ist auch als Hinweis wichtig, daß Hugo von Trimberg mit der politischen Ideologie des staufischen Bamberg offenbar vertraut war. Der Topos von Sonne und Mond als Hinweis auf päpstliche und königliche Gewalt und der Versuch, beide einander gleichzustellen und ihre Funktionen zu scheiden, finden sich bereits bei Bischof Eberhard II. von Bamberg, dem Kanzler Barbarossas. Der Gedanke findet sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts wieder, in der Predigt des Magisters Konrad. Die Gestalt des Täufers auf dem Papstgrab könnte sehr wohl als Anspielung der Begrenzung päpstlicher Gewalt auf den geistlichen Bereich im Sinne staufischen Staatsdenkens zu verstehen sein. Das würde die Frage nahelegen, ob anderswo im Dom sich ein Hinweis auf die kaiserlichen Ansprüche finden läßt. Die beiden Bamberger Chöre lassen sich sicher nicht als Papst- und Kaiserchor bezeichnen und unterscheiden (vgl. Referat Renate Kroos). Wenn man andererseits, wie es notwendig scheint, die Liturgie als Quelle des Skulpturenprogramms betrachtet, so muß der Gedanke wohl aufgegeben werden, daß der Reiter König Stephan von Ungarn darstellt, denn dieser gehört nicht zu jener höchsten Kategorie der in Bamberg verehrten Heiligen, für deren Fest das Anlegen von Mitra oder Pallium gestattet war. Das wäre eine weitere Stütze für die Vermutung, daß in dem Reiter ein Kaiser zu erkennen ist, möglicherweise Heinrich II., der bekanntlich zu den am höchsten verehrten Bamberger Heiligen zählte, auch oder gerade in staufischer Zeit (neben Heinrich II. war ja der Staufer Konrad III. beigesetzt worden — also nicht in Lorsch!).

Der Deutung des Redners schließen sich Gosebruch und Haussherr an, abgelehnt wird die These von Reitzenstein, Kroos äußert Zweifel und weist darauf hin, daß das Kaisergrab sich im 13. Jahrhundert vor dem Westchor befunden hätte; Wolff ergänzt, daß in Köln der Ostchor kaiserlich und der Westchor päpstlich zu interpretieren sei; Ahrens leugnet die Existenz von Königs-Chören und meint, das Kreuz des Johannes sei ein Märtyrerverzeichen.

Reiner Haussherr: Die Schrankenreliefs des Georgenchores — Bemerkungen zum Stand der Forschung

Nach den von A. Wese, A. Goldschmidt, K. Franck-Oberaspach und vor allem W. Vöge vor dem ersten Weltkrieg veröffentlichten Untersuchungen lebte die Diskussion über die Probleme der Bamberger Chorschranken in den zwanziger Jahren wieder auf. Hauptfragen waren: die Differenzierung innerhalb der Schranken, ihr Verhältnis zur jüngeren Werkstatt und ihre möglichen Stilquellen — H. Möhle und E. Lutze zogen Buchmalerei heran. In den vergangenen zwanzig Jahren wurde die Stildiskussion weitergeführt; es wurde außerdem erörtert, ob die Schranken Vorgänger im Heinrichsdom hatten. Unter den jüngeren Arbeiten muß insbesondere die Würzburger Dissertation von E. Verheyen (1961) genannt werden.

Die Einordnung der Chorschranken in die Baugeschichte ist durch D. von Winterfeld neu begründet worden. Danach gehören Pfeiler und Schrankenwände des Georgenchores zusammen, wobei die Platten der Nordseite etwas später versetzt wurden (Abb. 3). Eine Ergänzung des Programmes durch Figuren auf Konsolen war von vornherein vorgesehen. Im Anschluß an die Daten des Baues wird man die Südschranken wohl in die frühen zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts datieren wollen, die Herstellung und der Versatz der Nordschranken mag sich bis um 1230 hingezogen haben.

Eine genaue Bestimmung des Programmes ist schwierig, weil weder das Programm des vorauszusetzenden Ostlettners noch das der ursprünglich geplanten Figurengruppen auf Konsolen bekannt sind. Eventuell könnte überlegt werden, ob eine Abwanderung des Marienpatroziniums vom Georgenchor in das südliche Querhaus (Altarweihe 1229) zum Abbruch der Arbeit an einem Marienprogramm im Ostchor führte. Von den Propheten sind nur Jonas, David und Isaias sicher zu benennen. Nachdem bereits Weese die Apostel auf eine Darstellung des Credo gedeutet hatte, wies Verheyen auf die Inschrift auf dem Spruchband des letzten Apostels ganz im Osten hin: *carnis resurrectionem (et vitam aeternam)*. Dadurch wird die übliche Benennung dieses Apostels als Johannes fraglich, da der letzte Apostel einer Credoreihe fast durchweg Matthias ist (*et vitam aeternam*). Gelegentlich kommt auch Thaddäus mit dem letzten Teil des Credo vor (E. Dinkler-von Schubert, *Der Schrein der hl. Elisabeth*, 1964, Abb. 90). Apostel mit dem Credo sind anscheinend erst seit dem mittleren 12. Jahrhundert nachweisbar

(zuletzt a. a. O., S. 69—84), weshalb eine Zurückführung der Reliefs auf Schranken aus der Zeit Heinrichs II. oder Bischofs Otto von Bamberg nicht wahrscheinlich ist.

Bei der stilistischen Aufteilung der Schranken wird offensichtlich nur eine allgemeine Entwicklungslinie von stärkerer Flächigkeit zu größerer Räumlichkeit deutlich, wobei die Voraussetzungen der Paulusreihe bereits in der Petrusreihe bemerkbar sind. Versuche der Händescheidung haben nicht zu durchweg akzeptierten Ergebnissen geführt. Innerhalb der süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist der Stil der Chorschranken — von gewissen möglichen Nachfolgewerken abgesehen — völlig isoliert. Ableitungsversuche aus der französischen Skulptur haben bislang nicht zu überzeugenden Resultaten geführt. Die besonders von E. Panofsky und R. Hamann erörterte Frage, ob Formveränderungen innerhalb der Schrankenwerkstatt auf Einwirkungen der jüngeren Bamberger Gruppe zurückzuführen sind, wird man heute vielleicht dahingehend beantworten wollen, daß eine solche Rückwirkung noch nicht da einsetzt, wo sich der zweite, der sog. plastische Stil der Schranken herausbildete. Auf die Gleichsetzung von Jonas- und Reitermeister muß wohl verzichtet werden. Festzuhalten ist an den Einsichten von H. Möhle: seit dem mittleren 12. Jahrhundert ist in der süddeutschen Buchmalerei das Vokabular der sog. graphischen Gruppe üblich, ab ca. 1200 kommen an vielen Stellen die für plastische Gruppen wichtigen Schlauchfalten vor. Offensichtlich wird in Bamberg die extreme Ausprägung einer sehr alten Tradition der Figurendarstellung erreicht, für die die Überlieferungsstufen einer letzten Endes spätantiken Figurenkonzeption und das Problem der Übermittlung zu klären sind. Die Stilstufe, in der der Leib systematisch mit Schlauchfalten umzogen wird, um Rundheit, Bewegung und Erregung darzustellen, wird in der byzantinischen Malerei des späten 12. Jahrhunderts faßbar, sie führte in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einer Reihe von Stilvarianten. Diesem Stilklima sind die Bamberger Chorschranken zuzuordnen. Dagegen bleibt ungeklärt, wo die Bildhauer gelernt haben. Ihr Stil war als Bildhauereistil anscheinend in dem Augenblick überholt, als die französische Gotik importiert wurde.

Willibald Sauerländer: Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen

(Zur Definition: mit „Bamberg“ ist im Referat immer die jüngere Bildhauergruppe „Bamberg II“ gemeint, und es werden für den Vortrag alle Bildwerke als geschlossene Gruppe unterstellt; die älteren Skulpturen von „Bamberg I“ bleiben unberücksichtigt, da sie nichts mit Reims zu tun haben.)

Ein Rückblick auf den Vergleich zwischen Bamberg und Reims in der kunsthistorischen Literatur nach dem ersten Weltkrieg ist zugleich „ein

Beitrag zur Pathographie der völkischen Geistigkeit zwischen 1918 und 1945“. Neugesetzt werden kann nur durch eine genauere und spezifischere Erfassung von Rezeption, Verarbeitung, Vermischung und Steigerung von Reimser Eindrücken in Bamberg. Unter zeitweiliger Vernachlässigung der Kontraste müßte zunächst das doch sehr eigenwillige Verhalten der Bamberger bei ihrem Auswählen aus den vielen und vielerlei ihnen unzweifelhaft bekannten Reimser Bildwerken herausgearbeitet werden, und zwar unter Betonung der weitgestreuten Verteilung dieser Skulpturen an der Reimser Kathedrale. So reicht zum Verständnis der Bamberger Sibylle die Reimser Elisabeth allein nicht aus, sondern es müssen es müssen (mit Vöge) der sog. Philippe Auguste und (mit Hamann-MacLean) eine Kopfkonsolle von der Südseite des Reimser Hochchores hinzutreten, beides Abwandlungen römischer Porträtplastik. Es werden also Reimser physiognomische Ausdrucksformen durch den Bamberger Meister in einer „spiritualisierenden Antikenrezeption“ inhaltlich aufgefüllt und ausgedeutet: die Reimser Elisabeth ist eine an der Begegnung mit der Antike nochmals gewachsene Schöpfung des Muldenstils, ihr steht in Bamberg eine expressive Aufsplitterung bzw. spannungsvolle Erstarrung von Faltenkaskaden gegenüber. Aber die Bamberger Statue ist ja keineswegs nur eine durch ein deutsches Temperament verwandelte Reimser Elisabeth! Wie bei dem Kopf, so hat sich der Bamberger Meister auch für das Gewand der Elisabeth durch eine Männerfigur anregen lassen, durch den Hl. Bartholomäus vom Reimser Nordquerhaus. Damit aber besteht eine Verbindung zur damals „modernsten“ Apostelfigur in Reims, zum Hl. Petrus. Diese beiden Apostelstatuen sind gestalterisch — die Verteilung der Gewandmassen der Elisabeth ist wie in nuce bei ihnen angelegt — nicht nur für die Bamberger Elisabeth, sondern auch für die Maria von größerer Bedeutung als die Reimser Visitatio. Allerdings muß für die ausdrucksmächtige Kopfwendung der Elisabeth dann der sog. Charlemagne der Königsstatuen am Reimser Querhaus — als am eigenwilligsten in der jähren Kopfwendung und dem düsteren Pathos des Blicks aus tiefliegenden Augen — herangezogen werden. Der geniale Bamberger Meister war also sehr frei in der Wahl seiner Vorbilder, vor allem völlig unabhängig im Ikonographischen. Sein „Mentor“ war sicherlich derjenige Bildhauer, der Charlemagne, Petrus und Philippe Auguste schuf. — Was den Bamberger Reiter betrifft, so geht er auf den damals modernen Typ einer Königsfigur zurück, wie er in den 14 Statuen am Reimser Querhaus formuliert ist, ohne daß eine davon — auch nicht der Philippe Auguste — sein direktes und alleiniges Vorbild wäre. Zur besseren Klärung der Zusammenhänge wäre eine Untersuchung notwendig, ob die „Praxitelische Schönheit“ des Reiters nicht auf einen gestörten Erhaltungszustand der Steinoberfläche zurückzuführen ist.

Das Tympanon des Fürstenportals übernimmt vom Weltgericht des Reimser Querhauses das Personal und die Requisiten, zieht aber im Sinne einer

dramatischen Konfrontation das Geschehen kompositionell auf ein einziges Bildfeld zusammen. Die vornehme, zeremoniöse Präsentation in Reims wird zu Gunsten einer expressiven Darstellungsweise von ungehemmter Vehemenz verändert, bei fundamental anderen Unterschieden in der emotionalen Temperatur. Das Spannungsverhältnis im Mimischen zwischen schmerzlicher Klage und unverhohlener Heiterkeit hat in Reims keine Parallele in der Zone der Portale, sondern bestenfalls im meist nicht sichtbaren Beiwerk der Obergeschosse, also im Abseits. Der Bamberger Bildhauer hat mit einer in Reims undenkbaren Unbefangenheit die Ausdrucksstudien der Reimser Masken und Konsolen auf sein von einer fast erschreckenden Natürlichkeit des psychischen Ausdrucks geprägtes Weltgericht übertragen. In Reims herrscht zwar Verzweiflung, aber „mit contenance“. Niemals wird in Bamberg — im Unterschied zu Reims — schönheitlich stilisiert. Unter dem Stimulans der Reimser Masken, in denen dämonische Ausdrucksstudien vorgeformt waren (Maske im südwestl. Querhaus), wird in Bamberg die Klagegebärde zur Grimasse. Besonders fasziniert hat den Bamberger das in Reims formulierte Lächeln (eine Art Urbild in einer Konsole vom Gesims des südöstl. Querhausturms). So gab es natürlich für den „heiteren“ Stephan in Bamberg keine ikonographische Parallele in Reims, aber das physiognomische Vorbild findet sich in einer Konsole unter der Rippe des südöstl. Vierungsturms. — In diesen Zusammenhang gehört auch das archaische Lächeln des Dionysius-Engels in Bamberg, wobei allerdings erneut zu prüfen wäre, inwieweit das Übertriebene des Ausdrucks auf eine neuzeitliche Störung der Oberfläche zurückgeht.

Nicht alle Bamberger Bildwerke können hier auf ihr Verhältnis zu Reims überprüft werden. Auch bei Ekklesia und Synagoge ist das ikonographische Vorbild (Reimser Südrose) nicht identisch mit dem formalen (Königin von Saba, Engel der Chorkapellen, aber auch Philippe Auguste). — Der Petrus in Bamberg ist nicht ausschließlich von der Reimser Statue gleichen Themas ableitbar, sondern ist gewiß auch abhängig von den jüngeren Querhaus-Königen, sowohl hinsichtlich seines Gesichtsausdrucks als auch seiner Wandgestaltung (z. B. Charlemagne). Hier wie immer gibt es keine wörtliche Nachahmung, keine äußere Abhängigkeit: es handelt sich im Gestalterischen um eine lebendige Auseinandersetzung, ja um eine Weiterführung stilistischer Anregungen bis hin zu Neuschöpfungen. Die Probleme von Reims werden in Bamberg so konsequent wie eigenwillig weiter- und zuede gedacht. Alles dies erläutert auch der Clemens des Papstgrabes. Weit mehr als eine bloße Abwandlung der Papstfigur am nördlichen Westportal ist er im Volumen mächtiger und im Antlitz leidenschaftlich-angespannter und spannungserfüllter, wiederum zu Gunsten einer Pathossteigerung, trotz aller Erstarrung wohl wiederum von Philippe Auguste ausgehend. Zu den Wandungen des Papstgrabes: zwar gibt es in Reims keine Reliefs aus Marmor, aber doch für das flache, nicht hinterschnittene Relief Anregungen im

Sockel des Beau Dieu am nördl. Querhaus, ferner Vorformen für die Köpfe der Tugenden in einer Fortitudo und einer Temperantia als Büsten in Triforiumshöhe der Westtürme des Querhauses (vgl. auch für die Justitia in Bamberg einen Frauenkopf mit Gebände in der Tuchhändlerszene in Reims). Das ungewöhnliche, gespreizte Sitzen der Bamberger Personifikationen mit ihren dramatisch weit ausholenden Gebärden findet sich in Reims an den 10 Propheten („Jonas“ und „Hiob“) im östlichen Archivoltenschenkel der Südquerhausrose, und sie wiederum stammen aus dem Umkreis jenes Künstlers, der zuvor der „Mentor“ des Bamberger Meisters genannt wurde.

Schließlich zur Chronologie: die Bamberger Bildwerke setzen die Kenntnis nahezu sämtlicher Skulpturen des Reimser Querhauses voraus, also auch jener, die aus architekturgeschichtlichen Gründen zu den zuletzt vollendeten Teilen des Ostbaues gehören. Ikonographische Übernahmen finden sich vorwiegend bei den altertümlichen Skulpturen (ältere Engel der Chorkapellen, nördl. Westportal, Calixt- und Gerichtsportal). Stilistisch am stärksten interessiert waren die Bamberger an Bildwerken des Obergeschosses von Chor und Querhaus, denn dort fanden sie neue Stilansätze und kühnsten Experimentieren. Die Werke des Josephsmeisters haben die Bamberger entweder nicht mehr kennengelernt oder wohl richtiger: nicht rezipieren wollen.

Die Reimser Baugeschichte ist denkbar schlecht beurkundet (1211 Baubeginn, 1240 Vollendung der Chorteile bzw. des Querhauses). Alle für Bamberg wichtigen Bildwerke sind erst *nach* der allgemein für etwa 1220 angesetzten Umplanung des Ostteils über dem Untergeschoß entstanden. Von Reims her gesehen sind diese Skulpturen am wahrscheinlichsten gegen 1230 entstanden. Wiederum von Reims her gesehen: am wahrscheinlichsten gingen die Bildhauer zwischen 1233 und 1236 von Reims nach Bamberg. Alle Bildwerke in Bamberg, die von Reims abzuleiten sind, stehen mit Ausnahme des Fürstenportals nicht im Verband, und man könnte also das Weihedatum 1237 auf sie beziehen. Nun sind 5—15 Jahre Differenz bei einem Datierungsproblem des 13. Jahrhunderts auf Grund rein stilgeschichtlicher Analysen an und für sich nicht sehr bedeutend, aber für die Frage Reims — Bamberg sind sie sehr gewichtig, ja entscheidend. Denn: wären die jüngeren Bildhauer, die am Fürstenportal begannen, schon ein Jahrzehnt *vor* 1233 in Bamberg tätig gewesen, so müßte man für Reims nicht nur die Geschichte der Plastik, sondern vor allem auch die der *Architektur* „in einer kaum mehr vorstellbaren und kaum mehr vernünftigen Weise konstruieren“.

Diskussion:

Im Anschluß an das Referat, dessen den Bildwerken adäquates Format des sprachlichen Ausdrucks hervorgehoben werden muß, entwickelt sich eine Diskussion, die nach Zeitdauer und Intensität die wichtigste der ge-

samten Tagung ist. Meinungsverschiedenheiten ergeben sich nicht eigentlich aus dem vom Referenten gezeigten Vergleichsmaterial, sondern — immer wieder auftauchend — zur Frage der Oberflächenerhaltung der Bamberger Skulpturen und vor allem zur Datierung der Bamberger bzw. Reimser Plastik. Hier stoßen die Meinungen besonders hart aufeinander, weil eine Reihe von Rednern sich im Unterschied zum Referenten für das von Herrn von Winterfeld ermittelte Datum 1225 entschieden hat.

Gosebruch sagt einleitend, daß Deutschland Reims schneller rezipiert habe als Frankreich, daß Bamberg aber im gesamten monotoner sei als Reims; vorstellbar sei, daß der Leiter von Reims, der Leiter von Bamberg und der Meister des Beau Dieu an den Oberteilen des Ostbaus in Reims zusammengearbeitet hätten. — Zur Erhaltung der Oberfläche sind die Meinungen sehr geteilt: W. Boeck fragt, woher Sauerländer die exakten Kriterien für den Erhaltungszustand nähme; daraufhin Sauerländer, der Reiter habe eine andere Oberfläche als Maria und Elisabeth, und auch bei dem Gewand des Petrus sei er skeptisch. Breuer antwortet, tatsächlich würden bei der Restaurierung 1829 Meißelarbeiten erwähnt, aber die Oberfläche des Petrus sei intakt, wie er denn grundsätzlich nicht an Eingriffe in die Substanz glaube; auch Steigerwald hält die Frage nach Überarbeitungen für irrelevant, zum Beispiel sei beim Clemens die Farbe noch die ursprüngliche. U. Boeck ergänzt, daß die heutige Oberfläche nur verschlemmt sei durch die Farbabreibungen; von Winterfeld hält die Oberfläche des Reiters für intakt, weil bis nach 1918 noch Farbreste nachweisbar waren. Hamann-MacLean äußert, daß mögliche Überarbeitungen unser Urteil nicht zu beeinträchtigen brauchten; nach seiner Meinung müßten die von Sauerländer genannten Reimser Beispiele den Bambergern nicht unbedingt bekannt gewesen sein: ein kleiner Anstoß hätte genügt. Zu Bamberg I trägt er nach, daß die Grundlagen Miniaturen, Kultbildplastik und Metallplastik gewesen seien und daß man den Meister als „kindliches Genie“ bezeichnen könne. Nicht berücksichtigt worden seien Amiens und Paris, die doch schon vorher da gewesen seien, so daß der Clemens nicht unbedingt vom Reimser Papst abgeleitet werden müsse. Die Qualität des Bamberger Schlußsteins nennt er „nicht welterschütternd“, während Gosebruch sie als „hervorragend“ bezeichnet. — G. Schmidt stellt die Frage, ob der Bamberger vielleicht nach Reims zurückgekehrt sei, so daß man nicht alles in der Richtung „Reims nach Bamberg“ sehen müsse; dann nämlich wären die Fragen der Chronologie nicht mehr so wichtig; vielleicht könnte der Philippe Auguste eine Ableitung des Reiters sein, wie denn die Qualität in Bamberg z. T. höher sei als in Reims! Sauerländer hält Gegenwirkungen für möglich, aber vielleicht sei nur das schöpferische Klima gemeinsam gewesen. Breuer bedauert, daß die Bauornamentik ausgeschlossen geblieben sei, worauf Hamann MacLean antwortet, sie sei champagnisch. Sauerländer wirft ein, daß Bamberg I nicht westlich und daher dessen Grundlagen hier unwesentlich seien; in

Bamberg seien die Querhaus-Könige und -Masken präsent gewesen und daher sei eine Datierung des Fürstenportals um 1225 ausgeschlossen. Zink hält es für denkbar, daß in Reims 1211 Konzepte für die oberen Teile des Reimser Ostbaus vorhanden gewesen seien, daß diese obere Plastik für Reims I geplant, aber dann nach Plan II versetzt wurde. W. Boeck fragt nach objektiven Kriterien für die Nationalität der Künstler, worauf G. Schmidt antwortet, diese Frage sei im Mittelalter uninteressant gewesen, und es könne ein Reimser Trupp in Bamberg und ein Bamberger Trupp in Reims tätig gewesen sein („die Reise von Reims nach Bamberg war gleich lang wie die von Bamberg nach Reims“); er hält es für denkbar, daß ein erster Entwicklungsschritt in Bamberg vollzogen wurde, während es gleichzeitig in Reims weiterging, es sich also um eine gespaltene Werkstatt gehandelt hätte. Von Winterfeld wirft ein, daß das Datum „1225“ nicht auf das Jahr hin genau sein müsse, andererseits dürfe man aber nicht vergessen, daß in Reims bisher nur stilkritisch zur Plastik, aber nicht rein baugeschichtlich argumentiert worden sei. — Abschließend gibt Sauerländer zu, daß Widersprüche vorhanden seien, die im Augenblick nicht aufgelöst werden könnten, daß die Reimser Skulpturen aber doch erst in den späten 20er Jahren entstanden sein könnten. Es sei absurd anzunehmen, daß in Reims die Vorbereitungen für den Bau der Querhaustürme um 1225 bereits so weit fortgeschritten gewesen wären, daß damals schon die Konsolen geißelt werden konnten.

(Das Referat wird im Wortlaut in der Zeitschrift für Kunstgeschichte erscheinen.)

Jörg Traeger: *Das ikonographische Problem des Bamberger Reiters*

Der Ref. führt zunächst alle bisher vorgebrachten Benennungen des Reiters auf — Heinrich II., Konrad III., Friedrich I., Philipp von Schwaben, Friedrich II., Stephan von Ungarn, Jüngster der Hl. Drei Könige, Hl. Georg —, um diese Vorschläge einzeln mit guten Gründen abzulehnen (zu Stephan wird neue Literatur von L. Antal 1938 zitiert). Als einzig mögliche Deutung erscheint dem Ref. *Konstantin d. Gr.*, wofür aus Kirchengeschichte und Urkundenbesitz Bambergs und aus der Konstantinsikonographie zahlreiche Belege angeführt werden. Ein wesentliches Kriterium ist das Schauen des Reiters, das attributiv zu verstehen sei als ein — nur bei Konstantin „im Augenblick der Kreuzvision“ verständliches — Blicken zum Altar des Hl. Kreuzes im Westen mit der Kreuzreliquie (detaillierte Nachweise in drei Arbeiten des Ref.: „Das ikonographische Problem des Bamberger Reiters“, Zeitschr. f. Kunstgesch. 33, 1970, S. 1 ff.; „Zur Frage eines zweiten Reiters im Bamberger Dom“, Raggi Bd. 10, 1970, S. 62 ff.; „Der reitende Papst — ein Beitrag zur Geschichte des Papsttums“, München 1970).

Zweifel an Traegers These werden angemeldet von Hauss herr, G. Schmidt, Steigerwald, Schmoll, von Reitzenstein und Breuer. Schmoll wendet ein, daß Konstantin als Feldherr gerüstet sein müsse, worauf der Ref. erklärt, daß der im Mittelalter als Konstantin geltende Marc Aurel ebenfalls keine Rüstung trüge; Schmoll, Ahrens und Wentzel vermuten (z. T. gestützt auf mündl. Äußerungen von J. Morper) in dem Reiter nach wie vor einen der Hll. Drei Könige, weil er als einziger König in einer Kirche reiten könne (der sehr beschädigte Reiter in Foggia, keinesfalls zweifelsfrei als Konstantin gesichert, reitet typischerweise *außen* an der Kathedrale!). Von Reitzenstein hält an der Benennung als Stephan fest, Sauerländer bemängelt, daß Konstantin kein Heiliger gewesen sei. Breuer schlägt abschließend vor, die Diskussion um die Deutung des Reiters auf einige Jahrzehnte einzustellen, um dann unbefangener anzusetzen.

Bevor die von *Tilmann Breuer* vorgetragenen „Überlegungen zu Papstgrab und Adamspforte“ referiert werden, erscheint es notwendig, einen kurzen Überblick über Befund und Stand der Forschung zur Rekonstruktion der ursprünglichen Grabanlage zu geben.

Das seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts im Peterschor des Heinrichs-Doms bezeugte Grabmal des Papstes Clemens II. ist im Zuge des 1237 geweihten Donneubaus erneuert worden (*Abb. 1a + b*). Aus dieser Zeit stammt der erhaltene Unterbau des Grabes und die Tumba mit Ausnahme der Deckplatte, die wohl im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine ältere ersetzte (v. Reitzenstein). Die Tumba ist aus grauem, grobkristallinem Marmor gefertigt, der höchstwahrscheinlich aus den damals in Bamberger Besitz befindlichen Brüchen zu Kainach in Kärnten (also nicht aus Italien) stammt. Aus ähnlichem — nicht gleichem — Marmor besteht die erneuerte Deckplatte, während der Sockel des Grabmals aus grüngrauem Mainsandstein gearbeitet ist (Hans Leitherer 1951, 64). Aus dem gleichen Sandstein ist die heute am östlichen Langhauspfeiler der Nordseite angebrachte Papstfigur gemeißelt, die von August Schmarsow (1892, 50) als Clemens II. identifiziert und von Michael Pfister 1896 ausdrücklich als *gisant* des Papstgrabes angesprochen worden ist (M. Pfister 1896, 34).

1921 hat dann Otto Schmitt den 1920 im Kölner Kunsthandel aufgetauchten und schließlich in das Frankfurter Liebighaus gelangten Engelstorso (der Kopf sicher nicht zugehörig) mit dem Clemensgrab in Verbindung gebracht (*Abb. 2a*), und zwar vor allem aus den folgenden Gründen: 1.) Der Engel soll aus dem Bamberger Dom stammen, 2.) er besteht aus ähnlichem Marmor wie die Tumba, 3.) er ist — nach O. Schmitt — stilistisch der jüngeren Bildhauergruppe anzuschließen und 4.) der Säulenschaft in seinem Rücken paßt in die erhaltenen Einlaßringe der Eckbasen des Grabunterbaus,

wobei hervorzuheben ist, daß gerade zur Basis hin die übliche Schaftstärke (10,5 cm) so vermindert wird, daß sie tatsächlich genau in die erhaltenen Vertiefungen (ϕ 10 cm) hineinpaßt (A. v. Reitzenstein). Ausgehend von der (von ihm selbst als durchaus hypothetisch empfundenen) Verbindung dieses Torsors mit dem Grabmal ergänzte O. Schmitt für die übrigen Basen ebenfalls solche Säulenengel, welche die Tumba flankiert und die Deckplatte mit der erhaltenen Papstfigur getragen hätten.

In einer umfassenden und noch immer grundlegenden Untersuchung zum Clemensgrab, der es vor allem um den — inzwischen wohl allgemein akzeptierten — Nachweis der bis dahin umstrittenen mittelalterlichen Authentizität der Tumba ging, machte v. Reitzenstein 1929 einen neuen Rekonstruktionsvorschlag, der in mehreren Punkten von den Vorstellungen O. Schmitts abweicht (A. v. Reitzenstein, Das Clemensgrab im Dom zu Bamberg, Münchener Jb. d. bildenden Kunst, NF VI 1929, 216—275). Da die (offenbar abgetretenen) mittleren Basen an den Langseiten des Grabmalssockels keine Einlaßbringe für Säulenschäfte zeigen, sind sie nach v. Reitzenstein lediglich als Beweisstücke einer Erstplanung anzusprechen (Baldachin auf sechs Säulen), an deren Stelle sehr bald schon eine neue Konzeption getreten sei, welche „die Anlage . . . auf eine viersäulige beschränkt“ habe. Nur an den Ecken seien Säulenengel (in der Art des Frankfurter Torsos) vorgesehen gewesen, auf denen — frei über der Tumba — die Grabplatte mit dem *gisant* geruht habe. „Somit erhalten wir eine Form des Grabmals, die Tumba und Tischgrab kombiniert.“ (v. Reitzenstein 1929, 222.)

Schmitt und v. Reitzenstein hatten auf die Rekonstruktion eines Baldachins verzichtet und daher die Säulenengel um die Tumba herum so angeordnet, daß auf die Säulenbasis des Sockels in ganz kurzem Abstand die Konsole des Engels folgte. An dieser „häßlichen Verdoppelung der Formen“ nahm Richard Hamann Anstoß (Zs. d. Dt. V. f. Kw. 1, 1934, 16—36). Ihm schien es „natürlicher . . . daß die Engel über der Tumba geschwebt und einen Baldachin getragen hätten . . . Damit war hier zum ersten Male der westliche Typus des Baldachingrabes in Deutschland eingeführt.“ (R. Hamann 1934, 17; vgl. *Abb. 2b.*) Ob die von ihnen vorgeschlagenen Konzeptionen tatsächlich ausgeführt worden sind, lassen Schmitt, v. Reitzenstein und Hamann offen. 1960 stellte v. Reitzenstein noch einmal die seiner Ansicht nach gewichtigsten Argumente gegen einen ausgeführten Baldachin über dem Papstgrab zusammen (in: Sigrid Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg, München 1960, 9—31): „heißt es beispielsweise (zum Kreuzerhöhungsfest): ‚crux magna exponatur super sepulchrum Clementis papae‘, so kann wohl nur an eine flache Deckplatte in mäßiger, der heutigen Lage etwa entsprechenden Höhe gedacht werden, und heißt es, zu mehreren Festen, daß die Fahnen am ‚sepulchrum Clementis‘ aufgestellt werden, so ist zu glauben, es möchten für diese Aufstellung von stets vier Fahnen und Kreuzen die in den vier Eckbasen des Sockels befindlichen Vertiefungen

nutzbar gemacht worden sein.“ (A. v. Reitzenstein 1960, 18 — nach freundlicher Mitteilung von R. Kroos sind die Nachrichten nicht so eindeutig.

Diese Vertiefungen sind in der Tat als Zapfenlöcher sehr groß und vor allem auffallend tief. Wenn sie heute (wie die — abgetretenen — Schaftbettungen) in den mittleren Basen der Langseiten fehlen, so folgt daraus nicht unbedingt, daß dort ursprünglich keine Säulen standen (vgl. v. Reitzenstein), sondern zunächst einmal nur, daß diese Basen späterhin nicht in der gleichen Weise verändert worden sind wie die Eckbasen. Da zudem — wie eine Aufnahme von 1916 zeigt (vgl. *Abb. 1b*) — die Langseitenbasen offensichtlich noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts anders ausgesehen haben, als sie v. Reitzenstein beschreibt, wird auch seine These einer aufgegebenen Erstplanung anfechtbar. Zu fragen ist m. E. auch, ob der Sockel des Clemensgrabes überhaupt vollständig erhalten ist: die Verwandtschaft mit den Basen am unteren Freigeschoß des nördlichen Westturms würde eine zusätzliche Bodenplatte zumindest nicht ausschließen. Aus dieser Verwandtschaft können indessen (schon wegen der unsicheren Datierung der Westtürme) keine festen Anhaltspunkte zur zeitlichen Ansetzung des Grabmals gewonnen werden, wenn auch grundsätzlich an der durch v. Reitzenstein erschlossenen „Authentizität“ der Tumba festzuhalten ist. Ob diese Tumba freilich im Urzustand erhalten ist, scheint ebenfalls nicht ganz sicher (vgl. v. a. die Fugen an den Stirnseiten). Ungewiß ist ferner, wann die Papstfigur an ihren jetzigen Platz gelangte. Hypothese bleibt strenggenommen auch die — seit O. Schmitts noch recht vorsichtigen Überlegungen — immer selbstverständlicher vollzogene Verbindung des Frankfurter Engelstorsos mit dem Bamberger Papstgrab: wissenschaftliche Materialuntersuchungen liegen nicht vor (sie wären dringend erwünscht), der Erhaltungszustand des Torsos scheint eine zuverlässige stilkritische Beurteilung nicht zuzulassen, die im Kunsthandel aufgetauchte Herkunftsbezeichnung ist allzu bereitwillig akzeptiert worden. Als gänzlich hypothetisch müssen daher auch die bisherigen Rekonstruktionen des Clemensgrabes angesehen werden, solange sie nicht durch neu erschlossene Dokumente abgesichert werden können.

Tilmann Breuer ging bei seiner Rekonstruktion des Bamberger Papstgrabes davon aus, „daß eine Überschneidung der Reliefs der Tumbalangseiten durch die Gliederung [wie bei den Rekonstruktionen Schmitts und Hamanns] kaum in der Absicht der Erfinder gelegen haben kann. Diese Diskrepanz löst sich sofort, wenn man an einen zweigeschossigen Aufbau denkt — ein hoher Unterbau mit den Säulen [gemeint sind ‚Frankfurter‘ Säulenengel], der die Tumba trägt“ (*Abb. C*). Dieses Hochgrab (Gesamthöhe etwa 2,20 m) denkt sich Breuer von einem mächtigen freistehenden Baldachin überwölbt, dessen besonders kräftige Eckstützen in der Art zweier rechtwinklig aneinanderstoßender Strebepfeiler ausgebildet gewesen wären (*Abb. B*). In den Ecken dieses Aufbaus hätte ursprünglich ein Großteil der heute im Osten des Doms befindlichen Skulpturen Aufstellung finden sollen: Heinrich und



Abb. 1a Bamberg, Dom, Grabmal des Papstes Clemens II., heutiger Zustand
(von N—O)



Abb. 1b Bamberg, Dom, Grabmal des Papstes Clemens II., Zustand 1916
(von N—O)

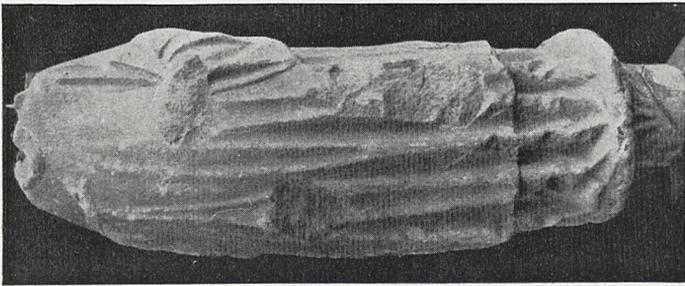


Abb. 2a Frankfurt a. M.,
Liebieghaus, Säulen-
engel

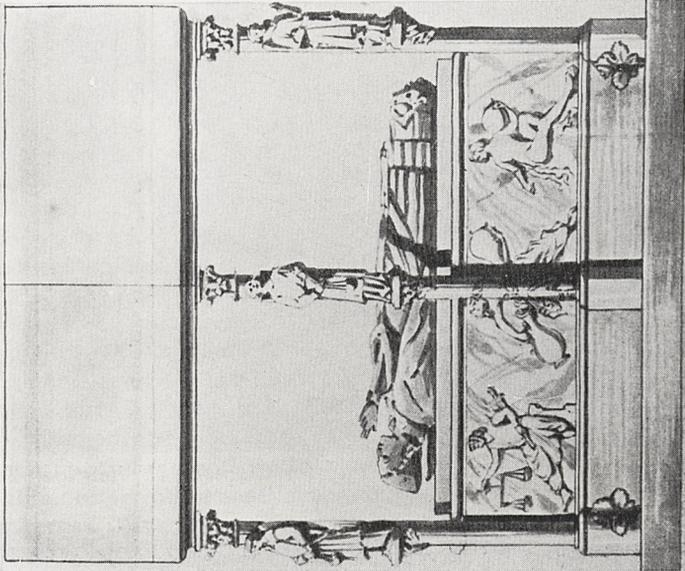


Abb. 2b Bamberg, Dom, Grabmal des Papstes
Clemens II., Rekonstruktion (R. Hamann, Zs. d.
Dt. Ver. f. Kw. 1934, S. 20, Abb. 6)

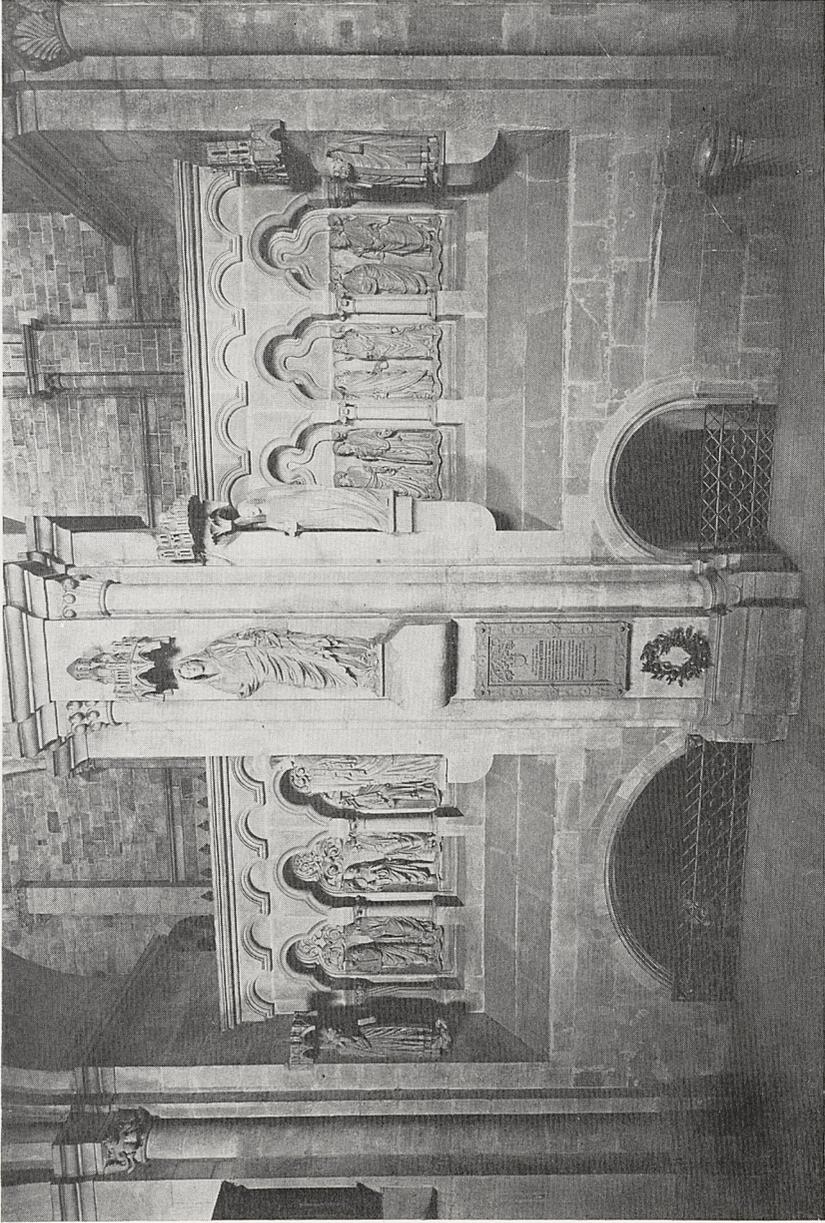


Abb. 3 Bamberg, Dom, Ostchor, Blicke auf die nördlichen Chorschranken



Abb. 4 Bamberg, Dom, Adamsportal vor Entfernung der Skulpturen

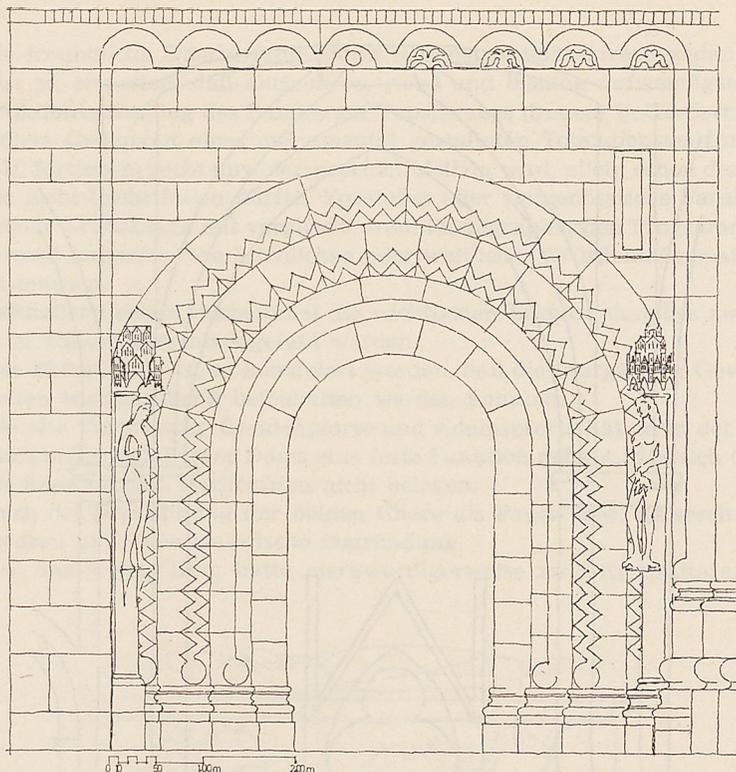


Abb. A Bamberg, Dom, Adamspforte, Rekonstruktion der ursprünglichen Konzeption (Tilmann Breuer)

Petrus, Kunigunde und Stephanus von der Adamspforte (die aufgrund der Abarbeitungen an ihren Baldachinen nach Breuer ursprünglich nicht für dieses Portal gearbeitet worden sein können; vgl. *Abb. A*), möglicherweise auch der Hl. Dionysius und der Kronenengel, die freilich auch an einem Portal des Westlettners gestanden haben könnten. Doch: „wie die Säulenfiguren wohl noch vor 1300 an der Adamspforte gestrandet sein müssen (*Abb. 4*), so wohl auch, worauf die Konsole hinweist, der Kronenengel an seinem gegenwärtigen Platz (vgl. *Abb. 3*)... Alles deutet hier darauf, daß große Pläne abgebrochen worden sind, wie das noch an vielen anderen Stellen dieses Bauwerkes zu beobachten ist.“ (Die durch die Arbeiten am Inventarband der Stadt Bamberg veranlaßte Untersuchung T. Breuers soll 1976 in der *Ars Bavarica* veröffentlicht werden; dem Verfasser sei an dieser Stelle

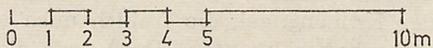
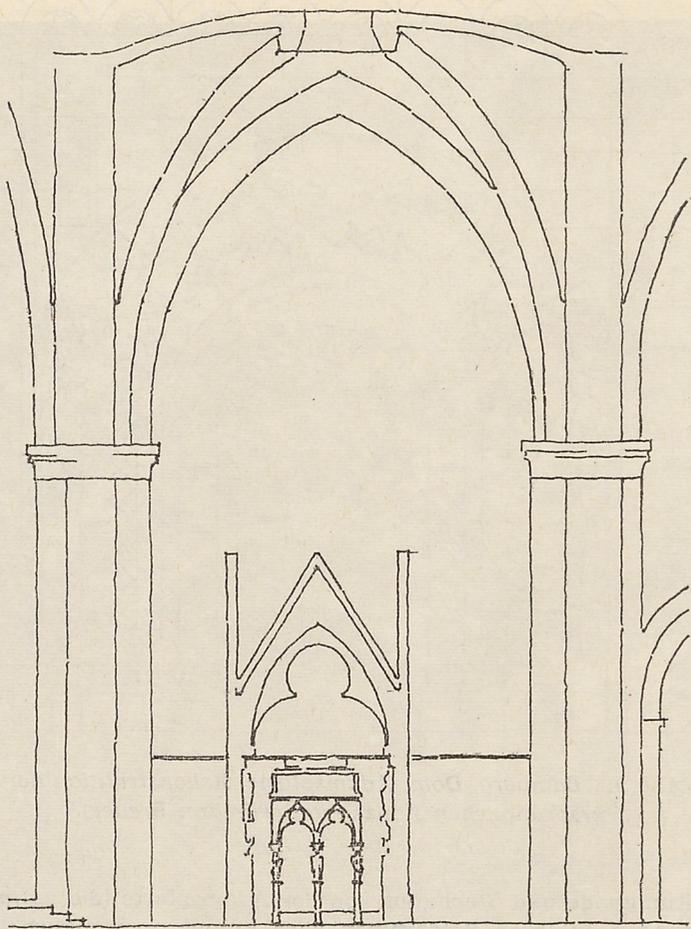


Abb. B Bamberg, Dom, Grabmal des Papstes Clemens II.,
Rekonstruktion mit Baldachin und Figuren von der
Adampforte (Tilman Breuer)

für die freundliche Überlassung seiner Rekonstruktionsskizzen gedankt.)

Es ist zu erwarten, daß auch dieser neue und bislang aufwendigste Rekonstruktionsvorschlag des Bamberger Papstgrabes (in dem K. Gerberts und H. Fiedlers Gedanken eines monumental gestalteten Totendienstes für Clemens II. fortleben) nicht unwidersprochen bleiben wird, allein schon deshalb, weil es nicht leicht fallen dürfte, Vorstufen oder zeitgenössische Parallelen solch einer Grabanlage mit vergleichbarem ikonographischen Programm für einen nicht kanonisierten kirchlichen oder weltlichen Würdenträger ausfindig zu machen.

Abschließend sollen nocheinmal die wichtigsten Erkenntnisse des zweiten Tages in Thesen zusammengefaßt werden:

- 1.) Der Ekbert-Dom ist so konzipiert worden, daß die liturgischen Gewohnheiten weitestgehend beibehalten werden konnten.
- 2.) Die alte Vermutung, Gnadenforte und Adamsforte hätten in der Bußliturgie des Bamberger Doms eine feste Funktion gehabt, läßt sich durch die überlieferten Nachrichten nicht belegen.
- 3.) Auch die Bezeichnung der beiden Chöre als Papst- bzw. Kaiserchor ist modern und ohne historische Begründung.
- 4.) Der Bamberger Dom hatte merkwürdigerweise zwei Kreuzaltäre, was

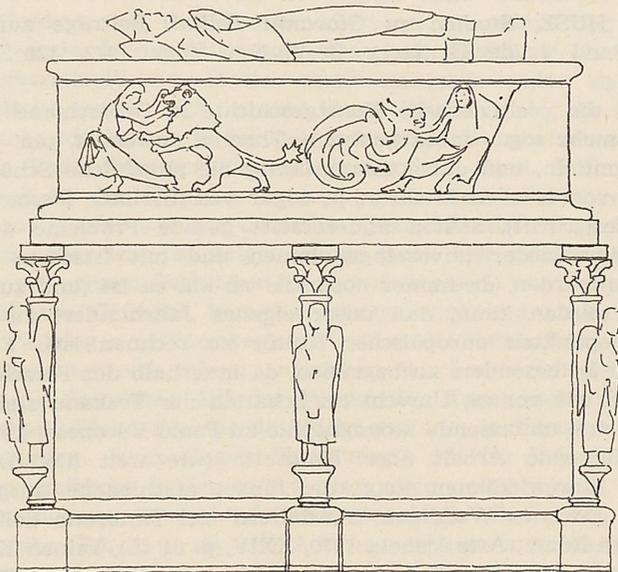


Abb. C Bamberg, Dom, Grabmal des Papstes Clemens II., Rekonstruktion ohne Baldachin (Tilmann Breuer)

mit der Verlegung der Kaisergräber von West nach Ost zusammenhängen könnte.

- 5.) Die Rekonstruktion des Clemensgrabes bleibt kontrovers; das Relief am Kopfende ist als Darstellung Johannes des Täuflers zu deuten.
- 6.) Die Benennung des Bamberger Reiters bleibt ebenfalls umstritten.
- 7.) So offensichtlich die Beziehungen Reims-Bamberg auch sind — die Datierungsfragen konnten nicht befriedigend beantwortet werden. Die Ergebnisse der Dissertation v. Winterfelds sind mit dem augenblicklichen Forschungsstand zur Kathedrale von Reims nicht so leicht in Einklang zu bringen. Es bleibt die Alternative, seine Datierung des Fürstenportals und der mit ihm im Verband versetzten Skulpturen bei erneuter Prüfung des Befundes zu widerlegen (und es im wesentlichen bei den bisherigen Daten für Reims zu belassen), oder sie zu akzeptieren und sich den daraus resultierenden Konsequenzen für die Reimser Chronologie zu stellen, mit anderen Worten: eine neue, exakte, auch die Skulptur mitberücksichtigende Bauanalyse der Kathedrale von Reims durchzuführen.

Jochen Zink

REZENSIONEN

NORBERT HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*. Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 7 (de Gruyter), Berlin-New York 1972, 120 S., 65 Abb. DM 68,—

Während die positivistische Kunstgeschichte in Deutschland sich heute mehr und mehr sog. «unbearbeiteten» Themen zuwendet, um «neue Fakten» zu ermitteln, und dabei zwangsläufig die angebliche Schönheit oder Bedeutung von Nazi-Architektur, ja sogar von Berliner Pissairs entdeckt (Lankheit-Festschrift), sollten andererseits gerade Probleme der älteren Kunst immer wieder unvoreingenommen und mit frischem Blick neu angegangen werden, da immer noch viel zu klären ist (und zumal kaum behauptet werden kann, daß unser eigenes Jahrhundert zu den wirklichen Höhepunkten europäischer Kultur zu rechnen ist). Eine Arbeit über Bellini ist besonders zu begrüßen, da innerhalb der Forschung Oberitalien nach wie vor zu Unrecht im Schatten der Toskana steht. Es gibt bis heute keine umfassende Monographie zu Paolo Veronese, keine neuere zusammenfassende Arbeit über Tintoretto (wie weit hier Detailuntersuchungen führen können, zeigt die jüngst erschienene ausgezeichnete Arbeit von Erasmus Weddigen, L'„Adultera“ del Tintoretto della Galleria Nazionale di Roma, *Arte Veneta* 1970, XXIV, p. 81 ff.), keinen Katalog der Zeichnungen beider Künstler. Es fehlen Monographien über Gentile und Jacopo Bellini, Schiavone und ein halbes Dutzend anderer Venezianer, gänzlich ununtersucht ist die Leonardo-Schule in Mailand. Das Giorgione-