



BEOBACHTUNGEN AN DER BAMBERGER GNADENPFORTE ZUR ORGANISATION DER BILDHAUERWERKSTATT

KATHARINA ARNOLD

» EINLEITUNG

Im Jahr 1185 wurde der von Kaiser Heinrich II. gestiftete Bamberger Dom durch einen verheerenden Brand großflächig zerstört. Die schweren Schäden erforderten einen Neubau, wobei zunächst der weniger zerstörte Westteil des Doms wiederhergestellt und für die Liturgie nutzbar gemacht wurde. Währenddessen legte man die neuen Fundamente der Osttürme und der Ostkrypta, da der Neubau erheblich größer werden sollte als der alte Heinrichsdom.¹ Der Ostchor des Neubaus, der sog. Georgenchor, war bereits um 1201 nutzbar.² Zeitgleich mit dem Ostchor zog man die unteren Geschosse der Osttürme hoch. Die Adamspforte im südöstlichen Turm wird allgemein in die 1190er Jahre datiert und ist das älteste der drei Portale des Doms, die Portalskulpturen wurden allerdings erst um 1225 hinzugefügt.³ Die Gnadenpforte⁴ des nordöstlichen Turms entstand nur kurze Zeit nach dem südlichen Pendant (Abb. 1).⁵ Gerhard Weilandt datiert das Tympanon des Portals vor 1196.⁶ Stilistisch wird die Gnadenpforte der sog. „älteren Werkstatt“⁷ zugeordnet, die erst 1225, während des Baus des Fürstenportals, durch die sogenannte „jüngere Werkstatt“ abgelöst wurde, die unter anderem die Skulpturen der Adamspforte geschaffen haben soll.⁸

1 Siehe zur Baugeschichte des Bamberger Doms: Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg*, Bd. 1–2, Berlin 1979; Achim Hubel und Manfred Schuller, *Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms*, in: *das münster* 56 (2003), S. 310–325; Gerhard Weilandt, *Das Domstift des 13. Jahrhunderts*, in: *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken*, Bd. 4, Stadt Bamberg 2, Domberg; 1. Drittelbd.: Stadt Bamberg, Domberg, 1. Das Domstift, Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse, hrsg. v. Matthias Exner, Bamberg 2015, S. 187–211.

2 Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 196–197.

3 Manfred Schuller, *Architektonisches Nebenwerk und Befund – Am Beispiel der Bamberger Adamspforte*, in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte* 1 (1995/1996), S. 49–81.

4 Die Bezeichnung Gnadenpforte lässt sich erst seit dem späten 15. Jahrhundert nachweisen, dürfte jedoch bis ins hohe Mittelalter zurückgehen. Dorothea Diemer, *Die Gnadenpforte*, in: Exner 2015, wie Anm. 1, S. 391–410, S. 393.

5 Die ältere Forschung nahm an, dass der Neubau erst nach einer Pause von etwa 30 Jahren, also um 1215, begonnen worden sei. Manfred Schuller und Achim Hubel legten jedoch plausibel nahe, den Baubeginn unmittelbar nach dem Brand 1185 anzusetzen. Die beiden Portale der Ostfassade datierten Hubel, Schuller und auch Robert Suckale um bzw. kurz vor 1200. Hubel/Schuller 2003, wie Anm. 1, S. 322. Robert Suckale, *Die Bamberger Domskulpturen „revisited“*, in: *Bericht des historischen Vereins Bamberg* 143 (2007), S. 185–211.

6 Gerhard Weilandt, *Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum. Teil 1: Ezechiels Vision und die Skulpturen der Älteren Werkstatt*, Petersberg 2022, S. 28, S. 38–44.

7 Wilhelm Vöge untersuchte bereits 1899/1901 die Bezüge der „Jüngeren Werkstatt“ zu Reims und die Beziehungen der beiden Bildhauerwerkstätten. Wilhelm Vöge, *Über die Bamberger Domskulpturen*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899), S. 94–104; 24 (1901), S. 195–229 [Teil III, *Das Tympanon der Gnadenpforte*] S. 255–289. Die Unterscheidung einer älteren und jüngeren Werkstatt war in der Forschung seit jeher anerkannt. Werner Noack bezeichnete die Werkstatt, die für die Erbauung der Ostpartie des Bamberger Doms zuständig war, als spätromanisch. Die jüngere, gotische Werkstatt sei erst beim Bau des Fürstenportals eingetroffen. Werner Noack, *Der Dom zu Bamberg*, Burg bei Magdeburg 1925, S. 20–21.

8 Achim Hubel, *Überlegungen zur „älteren“ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung*, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 7–41, S. 7.



Abb. 1: Bamberg, Dom, Gnadenpforte, um 1200

Die kunsthistorische Forschung schrieb der „älteren Werkstatt“ ein reiches und heterogenes Formenrepertoire zu. Dies führte zu Spekulationen über die Werkstattorganisation der Dombauhütte. Auch die skulpturale Ausstattung der Gnadenpforte zeigt neben stilistisch Einheitlichem, zahlreiche Unterschiede in der bildhauerischen Gestaltung. Bereits 1965 meinte Erna Wagner, dass an der Gestaltung der Gnadenpforte mehrere Bildhauer mitgewirkt haben müssen, die aber unter einem leitenden Meister tätig waren.⁹

Geht die Heterogenität der skulpturalen Ausstattung der Gnadenpforte tatsächlich auf eine größere Anzahl von Mitarbeitern zurück? Und was verrät das über die Organisation der Bildhauerwerkstatt?

Die Möglichkeit zur näheren Betrachtung der Portalkonstruktion und der skulpturalen Ausstattung gab das BMBF-Projekt „Mittelalterliche Kirchenportale als Orte der Transformation“ der Universität Bamberg.¹⁰ Im Herbst 2017 fand eine bauforscherische und restauratorische Untersuchung der Portalanlage statt.¹¹ Die detaillierte Analyse der Portalskulptur lieferte zahlreiche Befunde, die es erlaubten, Rückschlüsse auf die Arbeitsweise und Werkstattorganisation der Bauhütte zu ziehen.¹² Diese werden im Folgenden vorgestellt.

9 Erna Wagner, Die Gnadenpforte am Dom zu Bamberg, Würzburg 1965, S. 29.

10 BMBF-Projekt „Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“, Verbundprojekt unter Beteiligung der mittelalterlichen Kunstgeschichte, der Bauforschung und den Restaurierungswissenschaften, Projektleitung: Prof. Dr. Stephan Albrecht, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Laufzeit: 2015 bis 2018.

11 Siehe dazu: Ruth Tenschert, Varianten der Restaurierung. Beobachtungen zu Restaurierungsmaßnahmen an mittelalterlichen Portalen am Beispiel der Gnadenpforte des Bamberger Doms, in: Das Kirchenportal im Mittelalter, hrsg. v. Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello, Petersberg 2019, S. 250–261.

12 Die hier vorgestellten Beobachtungen resultieren aus der gemeinsamen Betrachtung und Untersuchung der skulpturalen Ausstattung durch das damalige Mitarbeiterteam des oben genannten Forschungsprojektes, s. Anm. 10.

KONOGRAPHIE UND DATIERUNG

Die Gnadenpforte des Bamberger Doms befindet sich in der Ostwand des Nordostturms und ist der heutige Haupteingang der Domkirche. Es handelt sich um ein mehrstufiges, nach innen abgetrepptes Säulenportal aus Zeiler Sandstein mit figürlichem Tympanon. Die reich profilierten Gewändestufen und die eingestellten Säulen sind in Form eines Halbkreises als Archivolten im Portalbogen fortgeführt. Die Schäfte der beiden äußeren Säulen sowie die äußere Archivolte sind mit zueinander gegenständig verlaufendem Fischgrätmuster verziert. Die Schäfte der jeweils benachbarten Säule sowie die Archivolte sind kanneliert. Es folgen rechts wie links zwei Säulen mit glatter Oberfläche, deren entsprechende Bögen in den Archivolten zusätzlich mit vergoldeten Rosetten aus Blei besetzt sind. Sowohl die Säulen als auch die Archivolten werden von außen nach innen schmaler, ihr Durchmesser verringert sich. Dieser technische Kniff verstärkt die perspektivische Tiefenwirkung des Portaltrichters.

Die Säulen tragen mit rankendem Blattwerk und chimärenhaften Wesen gestaltete Kapitelle. Am unmittelbar darüber ansetzenden Kämpferfries sitzen je sechs Apostelbüsten aufgereiht, denen nach außen hin Engelbüsten folgen (Abb. 2 u. 3). Die Figuren scheinen in der Frieszone zu schweben, obwohl zumindest die Apostel kniend dargestellt sind. Sie halten ein durchgehendes Spruchband, dessen Text im Laufe der Jahrhunderte abgewittert ist und das sie miteinander verbindet.¹³

In den Innenseiten des Durchgangs befinden sich auf Höhe der Kämpferzone zwei weitere Figuren. Die südliche ist stark zerstört, die nördliche greift mit der linken Hand an das Spruchband der Apostel und ist damit den Aposteln unmittelbar zuzurechnen.¹⁴

13 Es lassen sich nur wenige der Apostel identifizieren, da die meisten Büsten keine individuellen Attribute tragen. Dies ist allerdings nicht ungewöhnlich und entspricht dem Entwicklungsstadium der Apostelikonographie im beginnenden 13. Jahrhundert. Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 406.

14 Gerhard Weilandt vermutet, dass es sich bei den beiden Figuren im Durchgang um Markus und Lukas handelt, die nicht zu den engsten Jüngern Christi gehörten, aber sich als Ergänzung des Apostelkollegiums als zentrale Personen des Neuen Testaments anboten. Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 36–37.

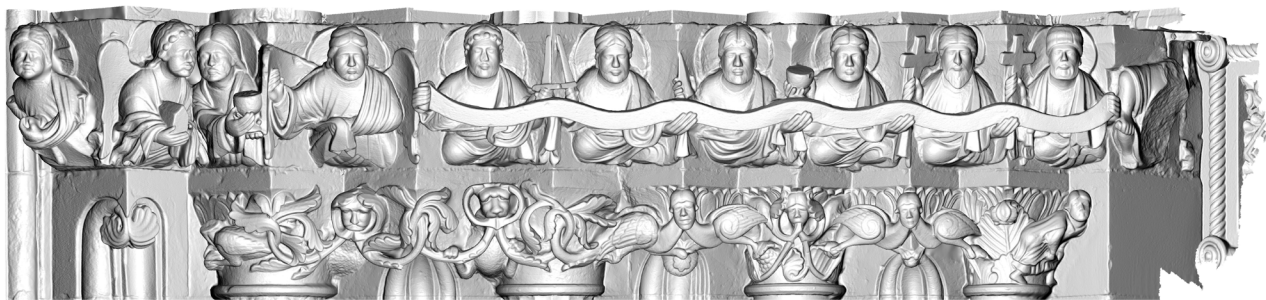


Abb. 2: 3D-Flächenmodell, Gnadenpforte, südlicher Kämpferfries

Das Tympanon ist aus einem Block gearbeitet und sitzt ohne Türsturz direkt auf dem Türpfosten auf (Abb. 4). In der Mitte des Tympanons thront die Muttergottes mit dem Christuskind. Rechts von Maria stehen auf einem gestuften Podest die Dompatriarche, der hl. Apostel Petrus mit Schlüsselbund und der hl. Ritter Georg¹⁵ mit Rüstung und Schwert. Zur Linken stehen die originären Stifter des Doms, Kaiser Heinrich II. und Kunigunde. Heinrich hält in der linken Hand das Dommodell. Achim Hubel weist darauf hin, dass die Darstellung der Kaiserin Kunigunde mit dem Nimbus ihre Heiligsprechung voraussetzt, weshalb er das Tympanon frühestens um 1200/01 (Heiligsprechung Kunigundes) datiert.¹⁶ Weilandt merkt jedoch an, dass Kaiserin Kunigunde auch vor ihrer Kanonisation mit dem Nimbus als Zeichen ihrer Heiligkeit dargestellt wurde – so z. B. um 1145 in der Eingangsminiatur eines Codex aus dem Bamberger Kloster St. Michael.¹⁷ Ein *Terminus post quem* sei daher für das Tympanon nicht auszumachen.

Der weltliche Stifter zu Füßen Mariens ist, anders als zumeist angenommen, nicht als Kreuzfahrer dargestellt, sondern als Mitglied des Deutschen Ordens. Das Kreuz auf der linken Schulter des weißen Mantels war das wichtigste Erkennungszeichen eines Deutschordensritters.¹⁸

Weilandts Datierung des Tympanons gründet aber vornehmlich auf zwei weiteren weltlichen Stifterdarstellungen, die sich in den äußeren Enden des Tympanons finden. Anders als der Deutschordensritter können diese historischen Personen wohl namhaft gemacht werden. Bei der Bischofsfigur im Süden, die vom hl. Georg an der Hand gehalten und zur Madonna geführt wird, könnte es sich um Otto II. (†1196) handeln,¹⁹ da er dem Bau des Domes nachweislich 50 Mark Silber stiftete.²⁰ Der Befund einer gemalten, doch kaum noch zu erkennenden Inschrift in den Archivolten über der Figur lässt vermuten, dass dort dessen Name genannt war.²¹ Auf der gegenüberliegenden Seite, hinter der hl. Kunigunde, steht ein ebenfalls auf die Muttergottes mit dem Christuskind im Zentrum des Tympanons gerichteter Kleriker in liturgischem Gewand, jedoch ohne Mitra. Vermutlich handelt es sich um Dompropst Timo (bis 1196, danach Bischof), der während der Amtszeit Bischof Ottos II. in Bamberg tätig war. In Höhe dieser Stifterfigur findet sich in den Archivolten eine verwitterte Inschrift mit dem noch zu erkennenden Buchstaben „T“.²² Weilandt sieht für die Identifizierung der beiden Stifterfiguren als Otto II. und Timo die meisten Indizien gegeben und datiert damit das Tympanon auf die Zeit kurz vor 1196.²³

15 Dorothea Diemer argumentiert, u. a. aufgrund der Übertragung der Mauritiusverehrung durch Kaiser Heinrich II. nach Bamberg, dass es sich bei dem Ritterheiligen statt um Georg auch um Mauritius handeln könne. Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 404–405.

16 Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 13–14.

17 Vita Heinrichs II., Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv GV-Hs. 1/29; Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 202, Anm. 326 und S. 160, Abb. 54.

18 Als der höchsten Ordensheiligen waren Maria alle Deutschordenskirchen geweiht. Ähnliche Darstellungen eines Deutschordensritters wie an der Bamberger Gnadenpforte sind zahlreich, so z. B. eine Glasmalerei vom beginnenden 14. Jahrhundert in der Deutschordenskirche zu Graz. Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 201. Siehe auch: Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 403–404. Bereits Wilhelm Vöge hatte 1901 diese Figur als Deutschordensritter erkannt, jedoch wurde seine Deutung überhört und in dem knienden Laien ein Kreuzfahrer vermutet. Vöge 1901, wie Anm. 7, S. 264f.

19 Ebenso kämen zeitlich aber auch die Bischöfe Timo (†1201), Konrad (†1203) oder Ekbert (1203–37) in Frage. Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 42–44.

20 Staatsarchiv Bamberg, Kloster Michelsberg, Urkunden 370.

21 Siehe dazu Weilandt 2022, wie Anm. 6, Abb. 23.

22 Falls es sich tatsächlich um den Dompropst handeln sollte, kommen aber z. T. dieselben Personen in Betracht wie für die Stifterfigur des Bischofs, „da es damals fast die Regel war, dass Domprobste später in das Bischofsamt aufstiegen. In der fraglichen Zeit amtierten Timo (bis 1196, danach Bischof), Konrad (1196–1201, der spätere kurzzeitige Bischof), Ekbert (1202–03, danach Bischof) und Berthold von Andechs-Meranien, ein Bruder Ekberts (1203–1206). Denkbar ist auch noch Dompropst Popo von Andechs-Meranien (1206–1237, auch er danach Bischof).“ Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 43 u. S. 42, Abb. 25.

23 Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 42–44.

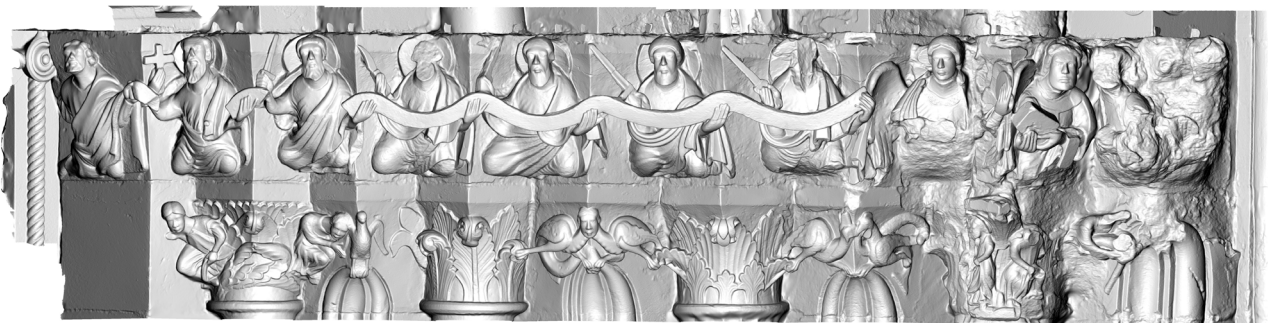


Abb. 3: 3D-Flächenmodell, Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries

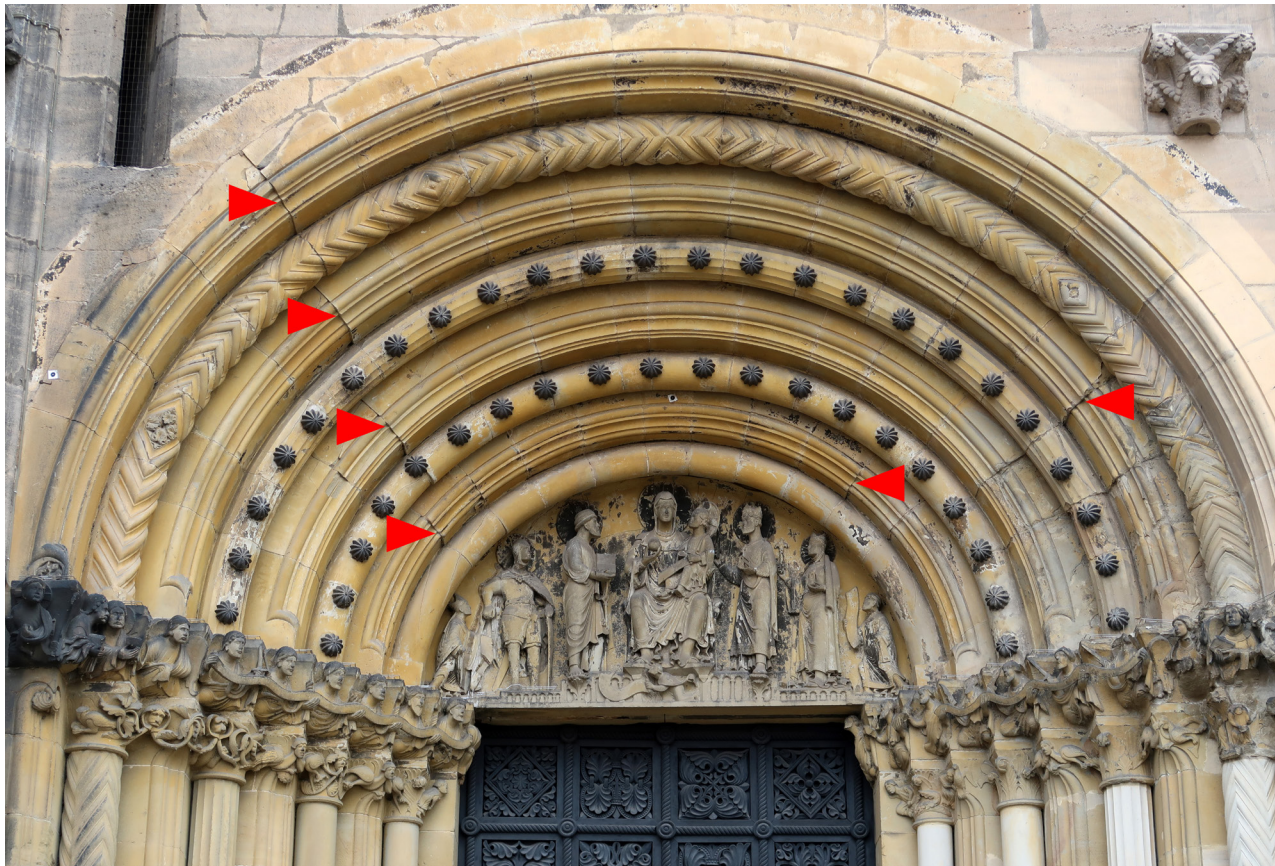


Abb. 4: Tympanon der Gnadenpforte mit Kennzeichnung der nachgerutschten Bogensteine

»ZUR ORGANISATION DER BILDHAUERWERKSTATT

Für die Zeit um 1200 gibt es keine historischen Quellen wie z. B. Baurechnungen, die Auskunft über die Werkstattorganisation der Dombaustelle in Bamberg liefern könnten – u. a. weil eine *Fabrica*, also eine Bauverwaltung mit eigenem Vermögen, damals noch nicht existierte und in Bamberg erst seit dem frühen 14. Jahrhundert nachweisbar ist.²⁴ So können wir nur durch Betrachtung der Architektur selbst und im speziellen Falle der Gnadenpforte durch die Analyse der Befunde und der Bearbeitungsspuren der skulpturalen Ausstattung Rückschlüsse auf die Werkstattorganisation ziehen.

In der Forschung wurde mehrmals konstatiert, dass sich der nördliche Kämpferfries stilistisch vom südlichen Fries unterscheide. Hubel betont: „Von einem Bemühen um eine symmetrische Komposition kann keine Rede sein [...]. Die Figuren rechts erscheinen zierlicher und besitzen kleinere Köpfe als die der linken Reihe; ebenso ist das von den Figuren gehaltene, durchlaufende Spruchband rechts graziler und stärker geschwungen als links.“²⁵

Tatsächlich sind die Köpfe der nördlichen Apostel und Engel kleiner und passen proportional besser zu deren Körpern. Doch obwohl sich die Figuren beider Frieszonen auf den ersten Blick stark voneinander unterscheiden, fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass es auch Gemeinsamkeiten in den Physiognomien gibt; so bei den Mündern, Nasen und Augen. Besonders auffällig sind die „schnabelartig“ anmutenden Mundpartien, die bei allen Fi-

guren, sowohl in den beiden Kämpferfriesen als auch im Tympanon, gleich gearbeitet sind (Abb. 5). Besonders gut sichtbar wird das in den 3D-Flächenmodellen der Kämpferzonen (Abb. 2 u. 3).²⁶ Als weitere Gemeinsamkeiten der skulpturalen Gestaltung können ornamentale Details der Gewänder ausgemacht werden. So findet sich zum Beispiel der Schuppenkragen des Engels im nördlichen Kämpferfries in ähnlicher Weise bei der Stifterfigur des vermeintlichen Dompropstes Timo sowie Kaiserin Kunigunde wieder (Abb. 5). Darüber hinaus zielt das Schuppenmotiv den Gewandsaum des Kaiserpaares.

24 Weilandt 2015, wie Anm. 1, S. 200.

25 „Auch die Kapitellzonen zeigen deutliche Unterschiede: Auf der linken, südlichen Seite sind die Kapitelle und die Schiffskehlnasen der Gewändekanten durch verschlungene Blattranken und durch gegenständliche Fabelwesen mit zwei Körpern, aber nur einem Kopf zu einem Freis verknüpft, der die Grundformen der Kapitelle und Kanten völlig negiert und mit kühnen Hinterschnitten wie ein frei über den gestuften Hintergrund gespanntes Band wirkt. Am rechten Gewände dagegen sind die Kapitelle und die Kanten der Gewändestufen deutlich separiert. Jedes Kapitell ist für sich mit Blättern und Knospen belegt, die unmittelbar aus dem Kelch herauswachsen; dazwischen finden sich auf den Schiffskehlnasen der Gewändekanten Fabelwesen und menschliche Figuren.“ Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 11.

26 Die Modelle wurden von Ruth Tenschert und Leander Pallas mit einem Laserscanner innerhalb des BMBF-Projektes „Mittelalterliche Kirchenportale als Orte der Transformation“ aufgenommen, s. Anm. 10.

Die Annahme, hier seien verschiedene „Meister“ am Werk gewesen, ist daher kaum haltbar. Wie bereits erwähnt, äußerte schon Erna Wagner eine ähnliche Vermutung. Auch sie konstatierte, dass sich die nördlichen Kämpferfiguren in der Ausführung sowohl von den Figuren des südlichen Frieses wie von denen des Tympanons unterscheiden. Trotzdem war sie der Ansicht, dass „verschiedene Bildhauer derselben Werkstatt an den Kämpfern und am Tympanon tätig waren, da sich auch am nördlichen Kämpfer der gleiche Motiv- und Formenschatz wie an den übrigen Plastiken des Portals findet.“²⁷

Handelte es sich tatsächlich um einen Meister, der die Werkstatt leitete, unter dem aber mehrere Bildhauer tätig waren?

Winterfeld hingegen will die Unterschiede durch eine zeitliche Differenz und unterschiedliche Personen erklären und glaubt, dass die nördliche Kämpferzone älter als die südliche und von einem anderen Bildhauer geschaffen worden sei.²⁸ Hubel wiederum folgte der These von Erna Wagner, formuliert aber noch eine andere Deutung. Er ist der Ansicht, dass ein einziger Meister mit einigen Gesellen über längere Zeit sämtliche Skulpturen der älteren Werkstatt geschaffen habe. Dieser Meister „hatte sicherlich Gehilfen und Mitarbeiter, die ihm zur Hand gingen, aber die künstlerische Verantwortung, die Entwürfe und die entscheidenden Oberflächenbearbeitungen sind allein ihm zuzuschreiben.“²⁹

Daraus wiederum schlussfolgert er, dass die Kämpferfriese der Gnadenpforte von diesem Meister mit Absicht unterschiedlich gestaltet wurden.³⁰

Dass ein einzelner Meister die Bildhauerwerkstatt leitete, zumindest während des Baues der Gnadenpforte, ist wahrscheinlich. Dagegen scheint fraglich, dass er allein für den Stil der Figuren verantwortlich war und die Kämpferfriese absichtlich unterschiedlich gestaltete.

Die Befunde lassen vielmehr darauf schließen, dass einzelne Bildhauer für bestimmte Aufgaben im Werkprozess zuständig waren. So könnte die Kubatur der Körper, auf die auch das proportionale Verhältnis des Kopfes zum Körper zurückgeht, von zwei unterschiedlichen Personen vorbereitet worden sein. Die Weiterführung und Vollendung beider Friese wurde aber zum Teil von denselben Handwerkern ausgeführt, weshalb es bei den Figuren partiell so viele Ähnlichkeiten gibt. Dementsprechend wäre zu folgern, dass innerhalb der Werkstatt, die zwar von einem Meister geleitet wurde, unterschiedliche Mitarbeiter für bestimmte Stufen der Bearbeitung bzw. Partien der Figuren verantwortlich waren. D. h. innerhalb der Werkstatt herrschte Arbeitsteilung!

Weitere Indizien dafür liefert der nördliche Kämpferfries. Nicht alle Büsten wurden vollständig ausgearbeitet. Während das Haar, der Bart und die Ohren des von Innen ausgehend ersten Apostels, dem Erscheinungsbild nach vermutlich Paulus (Abb. 6), noch vollständig ausgearbeitet sind, fällt am Kopf der folgenden Figur auf, dass die Ohren blockhaft stehengelassen wurden. Dies könnte auch daran liegen, dass sie zur Hälfte von dessen Haarschopf bedeckt werden und man hier auf die Ausarbeitung bewusst verzichtete. Bei den folgenden Aposteln ist jedoch deutlich feststellbar, dass die Büsten nicht vollendet wurden. Während man keine Aussagen zur dritten Figur machen kann, da der Kopf beschädigt ist, fällt beim vierten Apostel auf, dass weder Kopf- noch Bart- haare in Strähnen ausgearbeitet wurden (Abb. 7). Das Gleiche gilt für die benachbarte Figur (Abb. 8). Es folgt wiederum ein Apostel, dessen Kopf abgebrochen ist, weshalb keine Aussage möglich ist. Es zeigt sich jedoch deutlich: während der erste Apostel noch komplett ausgearbeitet wurde, verzichtete man bei den Folgenden bereits auf gewisse Details, die man wohl erst nach dem Versatz vollenden wollte. Das sog. „Finish“ fand jedoch nie statt – vielleicht auch deshalb, weil diese Details vom tiefen Betrachterstandpunkt vor dem Portal aus kaum erkennbar sind.

27 Wagner 1965, wie Anm. 9, S. 29.

28 v. Winterfeld 1979, wie Anm. 1, S. 49–50.

29 Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 26. Hubel schlussfolgert weiter, dass sich dieser Meister im Laufe der Zeit stilistisch weiterentwickelt habe und es sich bei den Werken der „Älteren Werkstatt“ um sein Lebenswerk handle. Das plötzliche Abbrechen der „Älteren Werkstatt“ sei mit dem Tod dieses leitenden Bildhauers zu erklären.

30 „Diese bewusst auf Kontrast hin berechnete Gegenüberstellung kann kein Zufall sein. Man gewinnt den Eindruck, als würde der verantwortliche Bildhauer bewusst zwei Gestaltungsmöglichkeiten gegeneinander ausspielen.“ Hubel 2015, wie Anm. 8, S. 11–12.



Abb. 5: Gnadenpforte, von links nach rechts: Engel (nördl. Kämpferfries), Johannes der Apostel (südl. Kämpferfries), Dompropst Timo (Tympanon)

Die Annahme, unterschiedliche Bildhauer seien für unterschiedliche bildhauerische Aufgaben zuständig gewesen, lässt sich durch diese Befunde bekräftigen. So schien der „Spezialist“ für Haar- und Bartsträhnen – aus welchen Gründen auch immer, vielleicht weil er noch mit einem anderen Bildwerk beschäftigt war – nicht in der Lage, den Fries vor dem Versatz zu vollenden; eine These, die auch der bereits erwähnte Engel mit dem Schuppenkragen (Abb. 5) bestätigt. Obwohl die gesamte Figur bereits fertig behauen war, inklusive des Ornaments des Gewandes, das sicherlich einige Zeit in Anspruch nahm, wurden Haare und Ohren im bildhauerischen Rohzustand belassen.

Die nicht vollendete Ausarbeitung könnte ein Indiz dafür sein, dass während des Baus des Portals plötzlich Zeitdruck aufkam. Während die Aufmauerung des Gewändes bis zur Kämpferzone sehr regelmäßig mit annähernd gleich hohen Steinlagen erfolgte und weder Unregelmäßigkeiten noch Baufugen oder Versprünge festzustellen sind, zeigt sich in der Archivoltenzone, dass beim Versatz Probleme auftraten. Die Bogensteine sind an mehreren Stellen nachgerutscht (Abb. 4). Eventuell wurde das Lehrgerüst zu früh entfernt oder es stürzte gar ein. Dabei muss ein so hoher Druck auf die Tympanonplatte gewirkt haben, dass sie auf der linken Seite gebrochen ist. Der Riss zieht sich links hinter der Figur des Ritters durch den gesamten Block bis zum linken Auflager. Auch der „Einbau eines Eisenwinkels unterhalb der Tympanonplatte sowie das damit verbundene teilweise Abspitzen des rechten Kämpfersteins der inneren Portallaibung“³¹ wäre damit zu erklären.

Neben den in Teilen unbearbeiteten Büsten wies Ruth Tenschert darauf hin, dass zahlreiche roh als Bildhauerbossen belassene Teilbereiche am Portal zu finden sind (Abb. 9).³² Diese Bossen finden sich zum einen in der Kapitellzone des Portals, aber auch an den Archivolten mit gegenständigen Fischgrätfolgen. Der Archivoltenbogen, der das Ornament der äußeren Portalsäulen fortführt, wurde an seinem Auflager auf dem Kämpferfries nicht vollständig ausgearbeitet. Vermutlich sollte jedoch verhindert werden, dass das Ornament beim Versatz abplatzt; eine Endbearbeitung fand jedoch nicht statt.³³

31 Tenschert 2019, wie Anm. 11, S. 256–257.

32 Tenschert 2019, wie Anm. 11, S. 257.

33 Auf den Meßbildern von 1903 ist für den nördlichen Bereich des Archivoltenbogens das Gleiche zu beobachten; heute ist dieser Bereich durch verwitterungsbedingte Abplatzungen allerdings stark beschädigt. Dieselbe Versatztechnik stellte schon Manfred Schuler beim Fürstenportal des Bamberger Doms fest. Auch dort ist die Archivoltenwulst mit gegenständigen Fischgrätfolgen 4 cm hoch am Auflager stehen gelassen worden. Manfred Schuller, Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993, S. 57–58, Abb. 48.



Abb. 6: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel Paulus



Abb. 7: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel auf vierter Position (von innen nach außen)

Alle Befunde ab der Bogenzone deuten darauf hin, dass beim weiteren Bau der Gnadenpforte Eile geboten war. Die Ökonomisierung des Arbeitsprozesses durch Arbeitsteilung innerhalb der Bildhauerwerkstatt könnte damit zusammenhängen. Auch das unterschiedliche Erscheinungsbild der beiden Kämpferfriese könnte darauf zurückzuführen sein, dass diese in kurzer Zeit geschaffen werden mussten, damit der Bau des Portals nicht zum Stillstand kam. Dabei ging es nicht um einen einheitlichen Stil, sondern lediglich um die Verfügbarkeit der Arbeitskräfte. Stand der Bildhauer, der die Kubatur der Büsten am südlichen Fries vorbereitet hatte gerade nicht zur Verfügung, da er noch mit anderen Aufgaben betraut war, musste ein anderer Bildhauer diese Aufgabe für den nördlichen Fries übernehmen. Denkbar wäre freilich auch, dass beide Friese gleichzeitig von zwei verschiedenen Bildhauern vorbereitet wurden, um den Werkprozess zu beschleunigen. Wenngleich solche Details nicht geklärt werden können, ist abschließend festzustellen, dass es bei der skulpturalen Ausstattung der Gnadenpforte weniger auf ein stilistisch einheitliches Gesamtbild als vielmehr auf die zeitliche Effizienz ihrer Herstellung ankam. Dabei mussten die einzelnen Arbeitsschritte nicht fest an einen jeweiligen Spezialisten gebunden sein, sondern die Aufgaben konnten je nach Bedarf flexibel verteilt werden. Dass dieselben Bildhauer aber zumindest bestimmte Details der Skulpturen sowohl an beiden Kämpferfriese als auch im Tympanon gestaltet haben, dürften die Beobachtungen wahrscheinlich machen.

»FAZIT

Den vorangegangenen Überlegungen zufolge stand die Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms um 1200 unter der Leitung eines einzelnen Meisters, dem mehrere spezialisierte Fachkräfte unterstellt waren. Warum dies für das 13. Jahrhundert als gängige Praxis anzunehmen ist, erläuterte schon Peter Kurmann: „Leider gibt es keine schriftlichen Quellen des 13. Jahrhunderts, die uns irgendwelche Auskünfte über das Funktionieren der den großen Bauhöfen angeschlossenen Bildhauerateliers liefern würden. In Anbetracht der riesigen Zyklen von Bildwerken an den Kathedralen und großen Kirchen des 13. Jahrhunderts war aber eine Arbeitsteilung mit absoluter Sicherheit unumgänglich, und es ist erlaubt, aufgrund von Quellen des Spätmittelalters, die ein solches Vorgehen andeuten, Rückschlüsse auf die Zeit der Früh- und Hochgotik zu ziehen.“³⁴

³⁴ Peter Kurmann, *Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhöfen des 13. Jahrhunderts*, in: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hrsg. v. Bruno Klein und Bruno Boerner, Berlin 2006, S. 137–149, S.138. Zur Werkstattorganisation der Bildhauer am Wiener Stephansdom in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts siehe: Katharina Arnold und Stephan Albrecht, *Die Wiener Fürstenportale. Das Verhältnis von Architektur und Skulptur*, in: *St. Stephan in Wien. Die „Herzogswerkstatt“*, hrsg. v. Barbara Schedl und Franz Zehetner, Wien/Köln 2022, S. 141–151.



Abb. 8: Gnadenpforte, nördlicher Kämpferfries, Apostel auf fünfter Position (von innen nach außen)

Für den Skulpturenzyklus des Naumburger Westchors konstatierte Dominik Jelschewski ebenfalls, dass die Arbeitsteilung der Bildhauerateliers die Mechanismen und damit die Möglichkeiten boten, „in kurzer Zeit und mit vergleichsweise wenigen herausragenden Fachkräften den ungeheuren Bedarf an Skulpturen zu decken, den der Bau einer hochgotischen Kathedrale mit sich brachte.“³⁵ Jelschewski führte immer wiederkehrende Details auf einen Spezialisten zurück, der sich vielleicht um Hände oder Bekleidungsdetails kümmerte. So sei dem Atelier damit nicht das vollendete Bildwerk, als vielmehr die Komposition zuzuordnen, „wobei der Hauptmeister vielleicht nur die Formen grob anlegte und die Ausarbeitung einem Mitarbeiter überließ.“³⁶ Des Weiteren lasse sich daraus auch das weitgehende Fehlen von Bildhauersignaturen nördlich der Alpen erklären, das für das 13. Jahrhundert als charakteristisch gilt.³⁷

Jens Rüffer, der die Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral aus dem Ende des 13. bis in die Mitte 14. Jahrhunderts untersuchte, stellte eine hohe Fluktuation von Werkleuten fest. Er sieht die Möglichkeit gegeben, „dass in sich stimmige Projekte wie Lettner oder Portale auch durch temporäre Arbeitsgemeinschaften mit fluktuierendem Personal in hoher Qualität erstellt werden konnten. Mit Blick auf die formale Gestaltung der Objekte und die durchschnittliche Fluktuation von Werkleuten ist zu vermuten, dass die handwerkliche Qualität der Werkleute gerade darin bestand, Objekte zu schaffen, die einem übergeordneten einzelnen oder kollektiven Anspruchsniveau folgten, das eben gerade nicht dem Personalstil des einzelnen Steinmetzen entsprechen musste.“³⁸

³⁵ Dominik Jelschewski, *Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors*, Regensburg 2015, S. 379.

³⁶ Jelschewski 2015, wie Anm. 35, S. 378–379.

³⁷ Jelschewski 2015, wie Anm. 35, S. 379. Siehe zur Datierung der Naumburger Skulptur auch: Peter Kurmann, *Der Naumburger Meister – ein Wiedergänger der Kunstgeschichte*, in *Kunstchronik* 66 (2013), S. 481–488.

³⁸ Jens Rüffer, *Arbeitsorganisation und Lohnmodelle in den Baurechnungen von Westminster Abbey und Exeter Cathedral*, in: Katja Schröck, Bruno Klein u. Stefan Bürger (Hrsg.), *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 169–181, S. 181.

In der Forschung wurden damit für ähnlich große Kathedralbaustellen dieselben Schlüsse wie für die Skulpturen der Gnadenpforte des Bamberger Doms gezogen. Schriftquellen für die Baustellenorganisation großer Kathedralen liegen, wie bereits erwähnt, erst aus dem Spätmittelalter vor.³⁹ Ähnlich verhält es sich mit Bildquellen zur Arbeitsteilung innerhalb der Bildhauerateliers, solche sind ebenfalls erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert bekannt.⁴⁰

Diese späten Darstellungen belegen, dass mehrere Bildhauer an einer Skulptur arbeiteten. Eine Darstellung in einer französischen Handschrift (*L'estoire del Saint Graal*) von 1316 zeigt die Besichtigung einer Bildhauerarbeit durch eine Personengruppe, der das Werk durch den Meister präsentiert wird, während er zusammen mit zwei weiteren Bildhauern daran arbeitet.⁴¹ In einer weiteren Darstellung, einer aquarellierten Federzeichnung vom Ende des 15. Jahrhunderts, arbeiten ebenfalls drei Bildhauer parallel an einem Bischofsgrabmal (Abb. 10). Während sich der erste gerade dem Gesicht, genauer den Augen der Liegefigur widmet, arbeitet ein anderer Bildhauer im Bereich der Hand des Bischofs, die den Stab hält. Der dritte ist mit der Ausarbeitung der Gewandfalten im unteren Bereich der Figur beschäftigt.⁴²

39 Siehe dazu u. a.: Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993; Dietrich Conrad, *Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung*, 6. Aufl., Leipzig 2011; Anne-Christine Brehm, *Netzwerk Gotik. Das Ulmer Münster im Zentrum von Architektur- und Bautechniktransfer*, Ulm 2020, bes. S. 13–150; Stefan Bürger, *Zur Institutionalisierung der frühen Bauhütten im deutschsprachigen Raum (bis ca. 1520)*, in: *Le chantier cathédral en Europe. Diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, hrsg. v. Isabelle Chave, Étienne Faisant und Dany Sandon, Paris/New York 2020, S. 155–163.

40 Anton Legner, *Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, S. 375, Abb. 611–613.

41 London, The British Library, Ms. Add. 10292 (*The prose Lancelot-Grail*), fol. 55v. Abrufbar unter: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10292 [19.11.2022].

42 Aquarellierte Federzeichnung aus einer *Vita S. Augustin*, Ende des 15. Jahrhunderts, Konstanz, Rosengartenmuseum, Handschrift Hs 3. Abgebildet in: Legner 2009, wie Anm. 39, S. 375, Abb. 613. Sowie bei: Theodor Müller, *Bildhauer, Bildschnitzer*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, München 1939, Sp. 582–614; 585, Abb. 4, in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92358> [19.11.2022].



Abb. 9: Detail 3D-Flächenmodell des südlichen Kämpferfrieses, Kennzeichnung der angezeichneten, aber nicht ausgearbeiteten Fischgrätfolge der Archivolte, sowie stehengelassene Bosse



Abb. 10: Bildhauer bei der Arbeit, aquarellierte Federzeichnung aus einer Vita S. Augustini, Ende des 15. Jahrhunderts

Ob die Arbeit an Skulpturen, wie in den Bildquellen dargestellt, tatsächlich parallel erfolgte, war wohl von der Größe der Werkstücke abhängig. An der Bamberger Gnadenpforte muss die Arbeit an den einzelnen Köpfen der Kämpferfriese nacheinander vorgenommen worden sein, was die zum Teil nicht vollendeten Haare und Bärte belegen. Sobald die einzelnen Bildhauer ihre Arbeit an einem Kämpferfries abgeschlossen hatten, konnten sie sich dem nächsten Bildwerk, also dem zweiten Kämpferfries oder dem Tympanon widmen. Dies war besonders effizient, da so kein Leerlauf innerhalb des Arbeitsprozesses entstehen konnte. Die Leitung der Bildhauerwerkstatt oblag wahrscheinlich einem einzigen Meister, der seine Mitarbeiter koordinierte, diesen ihren Fähigkeiten entsprechend Aufgaben übertrug und die Bildwerke abschließend bearbeitete oder zumindest „abnahm“.

Durch die so beschriebene Arbeitsorganisation und eine angemessene Anzahl von Fachkräften konnte der große Bedarf an Bildwerken für den Neubau des Bamberger Doms gedeckt werden. Das ökonomisch effiziente Modell der Arbeitsteilung würde auch die Heterogenität der „Älteren Bildhauerwerkstatt“ erklären, womit weitere Versuche der Händescheidung einzelner Meister hinfällig wären.⁴³

43 Die sog. Ältere Bildhauerwerkstatt schuf zunächst die Kapitelle für die Ostkrypta. Ebenso werden die Chorschranken des Georgenchors der Werkstatt zugerechnet. Zwischen dem Tympanon der Gnadenpforte und den Chorschranken der Südseite wird in der Forschung sogar von unmittelbarer Werkstattkontinuität gesprochen. Schon Dorothea Diemer bemerkte, die Zahl der entwickelten Händescheidungsmodelle sei fast so groß wie die der Forscher, da man mehrheitlich angenommen hat, „dass mehrere Meister am Werke gewesen sein müssen, die jeweils eine von den anderen unterscheidbare Stilstufe vertraten.“ Diemer 2015, wie Anm. 4, S. 410.