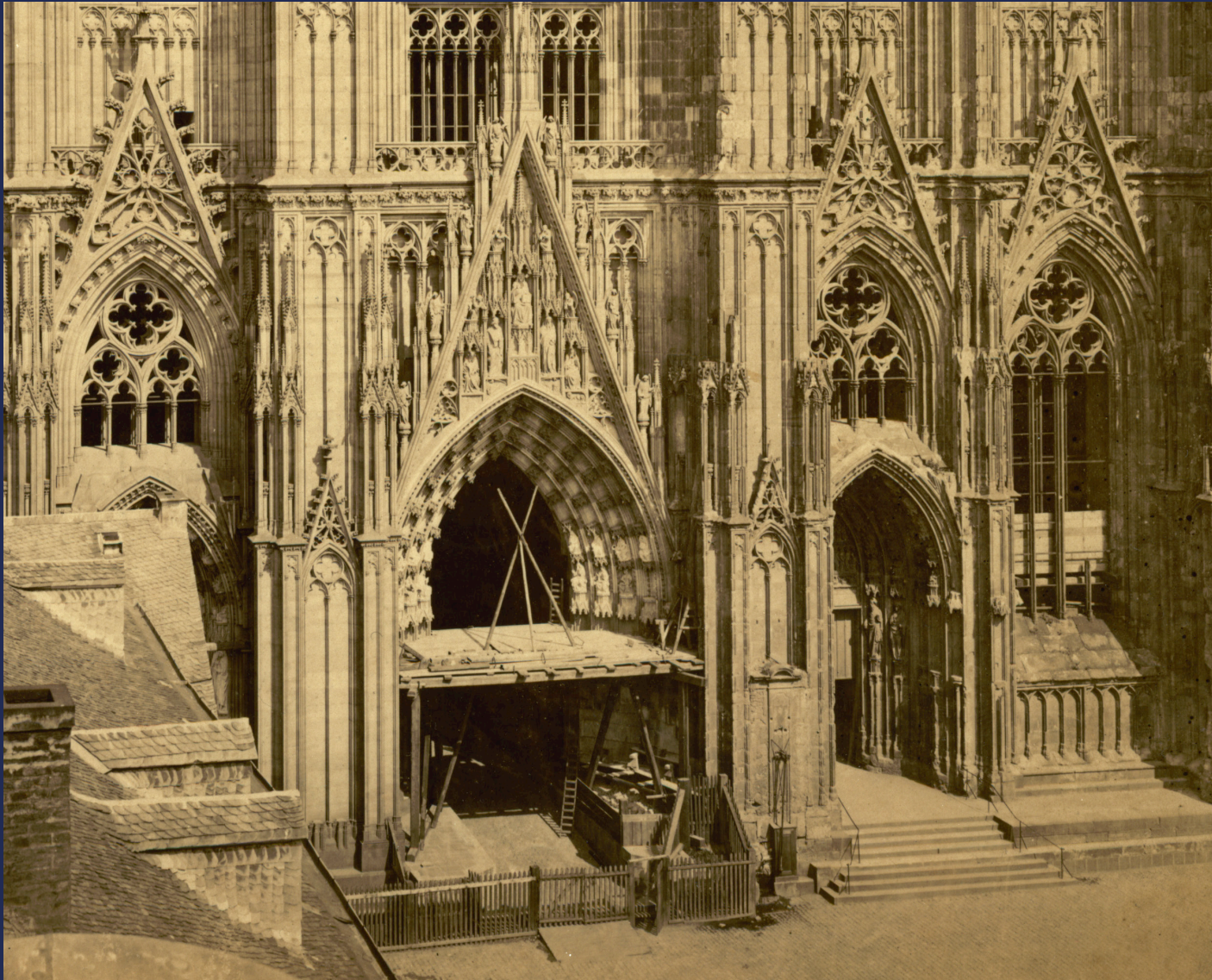




Forschungen des Instituts für
Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 18



Stephan Albrecht, Ute Engel, Anna Chiara Knoblauch (Hg.)

Die Archäologie des mittelalterlichen Portals



University
of Bamberg
Press

Die Archäologie des mittelalterlichen Portals

The Archaeology of the Medieval Portal



**Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte**

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften
und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Mona Hess
Ralf Kilian
Marianne Tauber
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Andreas Huth
Wolfgang Brassat

Band 18

Abteilung Kunstgeschichte

Verantwortlicher Herausgeber: Stephan Albrecht

Stephan Albrecht, Ute Engel, Anna Chiara Knoblauch (Hg.)

Die Archäologie des mittelalterlichen Portals

The Archaeology of the Medieval Portal

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: PrimeRate, Budapest

Satz und Layout: Nina Anna Steiner


Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Umschlagbild: Köln, Dom [unvollendet], Detailansicht: Westbau, Erdgeschoss und 1. Obergeschoss, Außenansicht von Westen, 1876, (Ph-M-XLII-b013) © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Anselm Schmitz

© University of Bamberg Press, Bamberg 2025
<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

Stephan Albrecht
Anna Chiara Knoblauch

 <https://orcid.org/0000-0002-9901-8475>

 <https://orcid.org/0000-0002-5612-354X>

ISSN: 2626-2053 (Print)
ISBN: 978-3-98989-044-2 (Print)

eISSN: 2750-8250 (Online)
eISBN: 978-3-98989-045-9 (Online)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-106973
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-106973>

Inhalt

Vorwort 7

Deutschland

Andreas Waschbüsch
Das Ostportal der Trierer Liebfrauenkirche.
Stiloptionen und Funktionen 8

Heribert Feldhaus
Das Nordportal der Benediktinerabteikirche in Tholey.
Restaurierungsgeschichte und Bautechnik 22

Ute Engel
Kings and Clergy.
The Portals of the Former *Liebfrauenkirche* to the East of Mainz Cathedral 36

Maren Lüpnitz
Ritzzeichnungen in Stein am Beispiel des Kölner Domes. 64

Anna Chiara Knoblauch
Die Archivolten des Südturmportals am Kölner Dom.
Beobachtungen zu bautechnischen Aspekten zwischen Architektur und Skulptur 80

Matthias Deml, Albert Distelrath
Die Restaurierung des Michaelsportals am Kölner Dom 106

Markus T. Huber
Das Hauptportal des Regensburger Doms.
Überlegungen zum Verhältnis von Portalraum und Fassadenwand 118

Anna Chiara Knoblauch, Theresa Lotter
Das Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms.
Erste Befunde zu Datierung, Herstellung und Versatz 132

Italien

Michele Vescovi
Portals and Cities in Twelfth-Century Emilia.
Bologna, the Bishop, the *Studium* 148

Frankreich

Stephan Albrecht, Àngel Menargues Rajadell

Die Setzungen an der Westfassade von Notre-Dame in Paris
und ihre Auswirkungen auf das Weltgerichtsportal 162

Iliana Kasarska

Longpont-sur-Orge.
La construction et la reconstruction d'un portail à l'époque gothique 178

England

Jennifer S. Alexander

The Judgement Portal at Lincoln Cathedral 190

Christopher Norton

The West Portal of York Minster 210

Vorwort

Dieser Sammelband mit seinen 14 Beiträgen aus 4 verschiedenen Ländern ist das Produkt zweier Tagungen zur mittelalterlichen Portalforschung, die 2013 und 2023 in Bamberg stattgefunden haben.

Das mittelalterliche Portal ist der Ort, an dem seit 1100 in Frankreich, Spanien und Italien nahezu gleichzeitig wieder monumentale Plastik entsteht, wo figürliche Skulptur und architektonische Elemente miteinander verschmelzen und sich ein unglaublicher Reichtum an skulpturalem Schmuck und konstruktiven Lösungen zeigt – ein mittelalterliches Phänomen, das weder antike Vorläufer hat noch nennenswerte neuzeitliche Nachfolger. Am Portal entfalten sich Bildprogramme, deren Themen nicht neu sind, die aber im Zusammenspiel mit der Architektur eine neue Interpretation erfahren. Jenseitige Welten, die scheinbar mühelos dem irdischen Stein abgerungen werden.

Standen bei der Erforschung der Portale bislang Stil und Ikonographie im Vordergrund, zeigen die Beiträge in diesem Band nun, wie sich mit den neuen technischen Möglichkeiten der Bauarchäologie sowie mit interdisziplinären methodischen Herangehensweisen neue Perspektiven für die Kunstgeschichte entwickeln.

Die Verbindung von Baukunst und Skulptur erfordert ein Höchstmaß an Kooperation – damals wie heute! Fragile Bildhauerei muss mit einer kräftigen Konstruktion verbunden, große Wandöffnungen müssen überspannt werden. Hierbei handelt es sich gleichermaßen um eine ästhetische wie technische Herausforderung. Wie hat man die großen Portalanlagen entworfen, geplant und ausgeführt? Wie wurden Bilder am Portal in eine architektonische Struktur überführt? Wie reagieren sie auf lokale und historische Traditionen? Wie sind die internationalen

Bezüge zu bewerten? Fragen, wie sie sich auf den Tagungen ergeben und nun in der „Archäologie des mittelalterlichen Portals“ ihren Niederschlag gefunden haben. Dieser Band trägt fruchtbare Diskussionen aus den beiden Tagungen zusammen, sein europäischer Charakter spiegelt gleichzeitig die Richtung, in der weiter geforscht und gedacht werden muss, denn die mittelalterliche Portalforschung steht noch am Anfang

Größten Dank möchten wir an Magdalena Tebel für das Lektorat richten und an Nina Anna Steiner, die darüber hinaus das Manuskript ins Layout setzte. Dadurch trugen beide wesentlich zur Publikation bei.

Bamberg und Halle im Januar 2025

Stephan Albrecht

Ute Engel

Anna Chiara Knoblauch



Abb. 1 Trier, Liebfrauenkirche, Ostportal, Gesamtansicht

Andreas Waschbüsch

Das Ostportal der Trierer Liebfrauenkirche Stiloptionen und Funktionen

Die Trierer Liebfrauenkirche besitzt drei Skulpturenportale: Das Westportal, das als Schauportal zum Domfreihof hin angelegt ist, das Nordportal, auch Paradiesportal genannt, welches die Verbindung zum Dom herstellt, und das Kreuzgangportal im Ostchor (Abb. 1). Eine solche Lage des Ostportals im Scheitel der Apsis mag zunächst befremden, lässt sich jedoch mit der topographischen Situation und der Lage des Kreuzgangs erklären (Abb. 11).¹ Dennoch bemerkt Franz Ronig völlig zu Recht: „Architekturgeschichtlich auffällig und für den Sinngehalt einer Apsis ungewöhnlich ist die Tatsache, dass die Liebfrauenkirche im Scheitel ihrer Apsis ein Portal besitzt.“² Im Folgenden soll deshalb eine Analyse des Ostportals im Kontext der drei Liebfrauenportale und im Hinblick auf seine Funktion und Lage am Kreuzgang versucht werden.

Die Anlage des Ostportals

Das Ostportal stellt die Verbindung zwischen der Domklausur und dem Chor der Liebfrauenkirche her und ist über sechs Treppenstufen aus dem Kreuzgangwestflügel zu erreichen (Abb. 1).³ Es handelt sich um ein vierfach abgetreptes Stufenportal. Auf den hohen Sockeln erheben sich über flachen Tellerbasen vier eingestellte Dreiviertelsäulen. Die Kanten der Abtreppe zwischen den Gewändesäulen sind abgeflacht und mit einem bis in die Kapitellzone reichenden Dreiviertelstab besetzt. Die Kapitelle werden zu einem Kapitellband zusammengefasst, indem

die Halsringe sowie die Kämpferplatten der Säulen- und Dienstkapitelle durchgängig verbunden sind und die Blätter zweier nebeneinander befindlicher Kelchknospenkapitelle in einer gemeinsamen Blüte enden. Die Kapitelle der linken Seite (Abb. 2) werden aus einfachen, breiten Blättern gebildet, die in kleine Knospen auslaufen. Auf der rechten Seite (Abb. 3) dagegen sind die Blätter zerfaserter: Jedem Blatt werden weitere kleinere Blätter appliziert und die Knospen sind feiner differenziert, während die Grundstruktur beibehalten wird. Die mehrfach profilierten Kämpferplatten sind diagonal gestellt und nehmen im Falle der drei äußeren die Archivolten, im Falle der inneren das Tympanon auf.

Die rundgeführten Bogenläufe sind ebenfalls reich profiliert, aber nur der zweite von außen ist auch skulptural ausgeschmückt (Abb. 4). Auf der linken Seite des dekorierten Bogenlaufs findet sich pro Keilstein ein separat behandelter Akanthuszweig, während sich auf der rechten Seite ein Weinstock zu einer durchgehenden Ranke zusammenschließt. Die rechte Seite ist also – ähnlich wie in den Kapitellbändern – weitaus reicher ausgeschmückt. In das rundbogige Tympanon ist ein Dreipassbogen eingeschrieben, in dessen Rahmung eine Weinranke gelegt ist. Die Zwickefelder sind durch blütenartige Medaillons in der Mitte ausgefüllt, von denen je zwei spitz zulaufende Blütenranken in die Zwickelcken auslaufen.⁴ Im Inneren des Dreipasses findet sich ein symmetrisch angelegter, kreuzförmiger Weinstock. Aus einem nach oben gebogenen Laubblatt am Fuß des Tympanons



Abb. 2 Trier, Liebfrauenkirche, Ostportal, linke Kapitellzone



Abb. 3 Trier, Liebfrauenkirche, Ostportal, rechte Kapitellzone



Abb. 4 Trier, Liebfrauenkirche, Ostportal, Tympanon und Archivolten

entspringen die drei Äste des Weinstocks. Je einer verläuft waagrecht in die beiden seitlichen Ecken. Der dritte wächst senkrecht nach oben, wobei er sich etwa im Mittelpunkt des zentralen Passes in zwei weitere Äste teilt, die in einem 45°-Winkel bis zum Rand des Passes reichen. In unsystematischer Verteilung, wobei auch hier die rechte (nördliche) Seite stärker gewichtet wird, trägt der Stock Weinblätter und -reben. Die Ornamentik des gesamten Portals ist sehr fein ausdifferenziert. Vor allem das *à jour* gearbeitete Blattwerk in Tympanon, Rahmung und Archivolte ist von hoher bildhauerischer Qualität.

Stilistische, motivische und typologische Vergleiche

Um den künstlerischen Kontext, in dem das Trierer Ostportal entstand, näher zu bestimmen, erscheint es ratsam, zwischen den Dekorationsformen, dem Stil und dem Portaltyp zu unterscheiden, die sich aus je verschiedenen Einflüssen speisen können.

Da die kunsthistorische Forschung schon früh die Kathedrale von Reims als stilistisches Vorbild für die Trierer Liebfrauenkirche erkannt hat, suchte man auch für das Ostportal nach künstlerischen Vorbildern

in Reims.⁵ Diese sind auf einer stilistischen Ebene durchaus zu finden, wie der Vergleich der Ornament- und Kapitellformen, die feine Ausarbeitung der Blattdekorationen mit den starken bildhauerischen Hinterarbeitungen und dem hohen Grad an Verismus nahelegen. Besonders die Kapitelle der Arkadenpfeiler im östlichen Langhaus (Abb. 5) und die Triforiumskapitelle im Chor und im Querhaus von Reims dienen scheinbar als Anregung.⁶

Doch im Gegensatz zum Nord- und Westportal der Liebfrauenkirche in Trier finden sich keine Analogien in motivischer oder typologischer Hinsicht zu den Portalen der Reimser Kathedrale. Vielmehr gehört das Trierer Ostportal zu einer im Heiligen Römischen Reich weit verbreiteten Portalgruppe. Das Motiv des mit Blattranken geschmückten Tympanons findet sich im frühen 13. Jahrhundert vor allem im sächsischen Bereich. Ausgehend von den Portalen im Chorumgang und im Südseitenschiff des Magdeburger Doms erfuhr es dort ab ca. 1210 eine weite regionale Verbreitung, zum Beispiel in Halberstadt (Abb. 6), Naumburg, Merseburg, Braunschweig oder Gröningen.⁷ Die Bogenfelder in Magdeburg und im sächsischen Bereich lassen sich mit floral verzierten Tympana in Nordfrankreich in Verbindung bringen. Vor allem in



Abb. 5 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Langhauspfeiler auf der Südseite (w4s), Kapitell



Abb. 6 Halberstadt, Dom St. Stephanus und St. Sixtus, Portal in der Nordwand des westlichen Zwischenturmjochs, Tympanon



Abb. 7 Trier, Benediktinerabtei St. Matthias und St. Eucharius, Kreuzgang, Nordflügel, Portal zum Südquerhaus der Kirche

Chartres haben sich vergleichbare Ornamentmotive an einem Profanbau der Zeit um 1200 erhalten.⁸

Auch am Mittelrhein, etwa in Worms (St. Martin)⁹ und im pfälzischen Enkenbach (St. Norbertus)¹⁰, lassen sich vergleichbar verzierte Bogenfelder finden. All diese Portale besitzen ein rundbogiges oder spitzbogiges Tympanonfeld, das von einem Laubwerk- und/oder Weinrankenornament ausgefüllt wird. Stilistisch unterscheiden sich die Dekorformen jedoch teilweise erheblich. Den für Trier so charakteristischen eingeschriebenen Dreipass weisen darüber hinaus das Tympanon des ehemaligen Südportals im Westbau von St. Martin in Worms auf, sowie das Jakobusportal von St. Leonhard in Frankfurt am Main, das Südportal am Langhaus von St. Marien in Gelnhausen.¹¹

Für die eleganten und sehr veristisch ausgestalteten Weinranken am Trierer Ostportal sind unter den genannten Portalen jedoch keine Vorbilder zu finden; sie orientieren sich, wie bereits ausgeführt, stilistisch eher an Ornamentformen in der Kathedrale von Reims.

Der Portaltypus als Ganzes, der für das Liebfrauen-Ostportal verwendet wurde, hat in der Zeit um 1230

ebenfalls in der mittelrheinisch-pfälzischen Kunst eine weite Verbreitung gefunden. Die augenscheinlichsten Vergleichsbeispiele sind die Westportale der Zisterzienserabteikirche in Otterberg¹² sowie die Portale im Westquerhaus des Mainzer Doms, wovon eines ursprünglich vom nahegelegenen Heilig-Geist-Spital stammt und erst 1862 in den Dom versetzt wurde.¹³ Doch auch in Trier selbst lassen sich sowohl Vorläufer als auch Nachfolger dieses Portaltyps finden. Das Südportal zum Kreuzgang in St. Matthias (Abb. 7), das kurze Zeit vorher entstanden ist, weist neben der Anlage als Stufenportal, dem rundbogigen Tympanon und den Kapitellbändern auch eine vergleichbare Ausgestaltung der Kelchknospenkapitelle und den Dreipassbogen im Tympanon auf.¹⁴ Beim Kreuzgangportal in St. Matthias finden sich also fast alle, den Portaltypus des Liebfrauen-Ostportals bestimmende Merkmale. Es muss daher als direktes Vorbild angesehen werden.

Ein Portal im Südflügel des Trierer Domkreuzgangs (Abb. 8) stellt dagegen eine bemerkenswerte Nachfolge des Liebfrauenportals dar.¹⁵ Es wurde bei Instandsetzungsarbeiten nach dem Zweiten Welt-



Abb. 8 Trier, Dom St. Peter, Kreuzgang, Südflügel, Portal

krieg wieder entdeckt und freigelegt und von seinem ursprünglichen, weiter östlich gelegenen Standort in den westlichen Teil des Kreuzgang-Südflügels versetzt, wo es heute als Verbindung zum Bischofshof dient.¹⁶ Ursprünglich diente es wohl als Zugang zum Refektorium im Südtrakt des Domkreuzgangs. Die entscheidenden Merkmale des beschriebenen Portaltyps werden in reduzierter Form aufgegriffen, in den Detailformen ist jedoch eine Bereicherung zu beobachten.

Das Ostportal der Trierer Liebfrauenkirche erweist sich aufgrund der vorgenommenen Einordnung folglich keineswegs als Solitär oder Sonderfall. Der Portalbau kann auf einen verbreiteten Typus zurückgeführt werden. Die konstituierenden Merkmale dieses Portaltyps sind in Trier schon am Kreuzgangportal von St. Matthias aufgegriffen, das wenige Jahre vor dem Liebfrauen-Ostportal entstanden ist. Doch die ornamentale Ausgestaltung des Tympanons in Liebfrauen legt eine Kenntnis weiterer Portale nahe, so dass von einer Verbindung mehrerer Vorbilder ausgegangen werden kann. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass



Abb. 9 Trier, Liebfrauenkirche, Nordportal

wir es hier mit einem Portaltyp für den peripheren Bereich zu tun haben. Denn entweder bildeten solche Portale den Zugang zu Privathäusern (wie in Chartres) bzw. zu halbsakralen Gebäuden (wie dem Heilig-Geist-Spital in Mainz) oder sie dienten als Nebeneingänge oder Zugänge zu halböffentlichen Bereichen (wie in Mainz, Magdeburg, Halberstadt oder Naumburg). Ausnahmen bilden lediglich die Westportale der Zisterzienserkirche in Otterberg und der Prämonstratenserinnenkirche in Enkenbach. In diesen Fällen ist die Wahl des Portaltyps wohl als Bescheidenheitsgestus zu interpretieren.

Alle genannten Vergleichsbeispiele sind in die Zeit kurz vor oder um 1230 zu datieren. Aus dem Stil- und Typenvergleich ist folglich eine Entstehung des Trierer Ostportals in der Zeit um 1230 am wahrscheinlichsten. Eine solche Datierung legt auch die Baugeschichte der Liebfrauenkirche nahe. Um 1227 begonnen, gehört das Ostportal zum ersten Bauabschnitt.¹⁷ Doch auch Nord- und Westportal sind in ihrer Anlage einer ersten Baukonzeption, die neben dem Chorpolygon das umlaufende Sockelgeschoss umfasst, zuzurechnen.¹⁸ Im

Unterschied zum Ostportal weisen die beiden anderen Liebfrauenportale aber unterschiedliche stilistische und typologische Charakteristika auf.

Die Portale der Liebfrauenkirche

Über das Nordportal und das sog. Paradies ist die Liebfrauenkirche mit der benachbarten Bischofskirche verbunden (Abb. 9). Es ist ein Trichterportal mit niedrigem, ebenfalls trichterförmigem Sockel, auf dem fünf schlanke, *en délit* gearbeitete Runddienste auf flachen Tellerbasen eingestellt sind. Das Gewände ist auf halber Höhe durch ein ornamentiertes Band unterteilt, das mit den Schaftringen der Rundvorlagen verkröpft ist.¹⁹ Die Kapitellzone ist, wie schon am Ostportal beobachtet, als Kapitellband entwickelt. Die vier äußeren Bogenläufe sind rundbogig geführt und mit unterschiedlichen, äußerst veristisch gearbeiteten Blattwerkmotiven geschmückt.²⁰ Im innersten Bogenlauf und in der Tympanon-Rahmung finden sich jeweils acht stehende Engel, die verschiedene Attribute wie Weihrauchfass, Leuchter, Kronen, Kelch u. ä. in den Händen halten. Im rundbogigen Tympanon ist eine Marienkrönung mit fünf stehenden Figuren dargestellt. Der mit einem langen, ungegürteten Gewand bekleideten Maria, die sich in der Mitte frontal dem Betrachter zuwendet, setzen Christus und ein Engel die Krone auf. Neben dieser Dreiergruppe steht rechts und links je ein weiterer Engel mit einer Krone in den Händen.

Das Westportal (Abb. 10) ist als Gewändefigurenportal das skulpturenreichste der Liebfrauenportale. Von ehemals sechs Gewändeskulpturen haben sich nur Ekklesia, Synagoge und Johannes als Originale erhalten.²¹ Das Tympanon zeigt in der Mitte die thronende Muttergottes mit Kind, die in eine Szenenfolge aus Episoden der Kindheitsgeschichte Jesu eingebunden ist. In den Archivoltten sind Engel, Päpste, Bischöfe, Kirchenlehrer, musizierende Könige sowie die klugen und törichten Jungfrauen angebracht. Der Skulpturenschmuck der Westfassade ist über den Portalrahmen hinaus nach oben erweitert. Auf Strebepfeilervorlagen beiderseits des Eingangs steht links eine Noah- und rechts eine Abrahamfigur. Darüber ist je ein Paar von Prophetenskulpturen aufgestellt. Das Maßwerkfenster des ersten Geschosses trennt die beiden Skulpturen der Verkündigungsgruppe, wobei der Engel links und Maria rechts des Fensters positioniert sind. Seinen Abschluss findet das Skulpturenensemble im Giebelfeld, in dem eine Kreuzigungsgruppe zu sehen ist.²²

Obwohl nahezu gleichzeitig entstanden, weisen die drei Portale der Trierer Liebfrauenkirche völlig unterschiedliche Stilausprägungen auf. Während

das Ostportal in seiner Anlage als Stufenportal und in seinen Dekorformen noch ganz jenen Formen verhaftet ist, die zwischen ca. 1200 und 1230 vor allem am Mittelrhein ausgebildet wurden, nimmt das Nordportal eine Zwischenstellung zwischen jener ‚spätromanischen‘ Portalgruppe und den aktuellsten französischen, speziell Reimser Entwicklungen ein, die sich wiederum vor allem im Westportal zeigen. Der Aufbau des Nordportals als Trichterportal und die Dekorformen der Pflanzenornamente sind dabei die ‚modischen‘ Komponenten, wohingegen die Gliederung der Gewändesäulen durch Schaftringe auf den eher traditionellen Einfluss verweist. Im Westportal schließlich erfolgt eine konsequente Ausrichtung an französischen bzw. lothringischen Vorbildern.²³

Stil als Option

Für das verblüffende Phänomen der vollkommen unterschiedlichen Vorbilder und Stilausprägungen bei gleichzeitiger Konzeption der drei Portale der Trierer Liebfrauenkirche muss eine Erklärung gesucht werden. Dazu bietet sich das Modell der Stillagen an.²⁴ Danach ist das Anspruchsniveau, das der Bauherr oder Auftraggeber hat bzw. sich selbst zuschreibt, sowie die Ranghöhe der jeweiligen Bauaufgabe ausschlaggebend für die Wahl einer angemessenen Stillage. Damit ist der Hinweis auf das *decorum* gegeben, auf die „Forderung, die Darstellungsmittel müssten dem dargestellten Gegenstand angemessen sein“, und die Anbringung von mehr oder weniger Schmuck wird so ein „wichtiges Kriterium für die Rangordnung“. ²⁵ Dieser optionale Gebrauch stilistischer Mittel erklärt die gleichzeitige Verwendung von – im kunstgeschichtlichen (Entwicklungs-)Sinne – ungleichzeitigen Stilausprägungen.

Übertragen auf die Situation an der Trierer Liebfrauenkirche würde dies bedeuten, dass die Bauverantwortlichen in der unterschiedlichen Wahl der Vorbilder sowie des Aufbaus und des Stils der drei Portale eine klare Bedeutungsabstufung darzustellen beabsichtigten. Den niedrigsten Rang nimmt dabei das Ostportal ein: Es entspricht dem älteren Typ des Stufenportals und weist ‚nur‘ ornamentalen, aber keinen figürlichen Dekor auf. Lediglich ein Bogenlauf ist mit Pflanzenornamenten besetzt, während die übrigen nur durch Profilkehlen gebildet sind. Darüber hinaus sind die Gewändedienste nicht *en délit* gearbeitet, sondern als Dreiviertelvorlagen.²⁶ Das Nordportal hat den mittleren Rang in der Abstufung der drei Liebfrauenportale inne. Als



Abb. 10 Trier, Liebfrauenkirche, Westportal

Trichterportal mit *en délit*-Säulen an den Gewänden und filigranerer Blattdekor an den Kapitellen ist es reicher geschmückt als das Ostportal. Zudem weist das Nordportal im Tympanon figürlichen Schmuck auf und sämtliche Archivolten sind mit Laubwerkdekor ausgestattet. Den unzweifelhaft höchsten Rang nimmt das Westportal ein. Nicht nur Portaltyp und

Figurenstil, die die aktuellsten französischen Entwicklungen aufgreifen, sind ein Zeichen dafür, sondern auch die große Anzahl der Figuren. Sowohl das Tympanon, als auch fünf der sechs Archivolten zeigen figürlichen Schmuck. In den Gewändenischen standen ursprünglich sechs freiplastische Großfiguren, acht weitere sind über die Fassade verteilt.

Gericht, Eucharistie, Patrozinium – Funktion und Ikonographie des Ostportals

Dieser Rangabstufung durch künstlerische Mittel entspricht auch die Funktion und Bedeutung der Liebfrauenportale:

Anhand der Pläne von Clemens Kosch (Abb. 11) lässt sich die Sakraltopographie von Dom und Liebfrauen gut visualisieren.²⁷ Es wird deutlich, dass ohne Zweifel das Westportal das öffentlichste der drei Portale der Liebfrauenkirche ist. Es liegt an der einzigen jederzeit von der Stadt her zugänglichen Seite und ist als Schauportal auf den Domfreihof ausgerichtet, in seiner Anlage also schon auf Sichtbarkeit und Betrachtung hin konzipiert.²⁸ Ost- und Nordportal wurden vor allem für den feierlichen Eintritt in die Liebfrauenkirche bei Prozessionen genutzt. Besonders während der Hochfeste an Weihnachten und Ostern sowie bei den sonntäglichen Prozessionen im Weihnachtsfestkreis und natürlich bei den Marienfesttagen spielte der Verbindungsgang zwischen Dom und Liebfrauen, das sog. Paradies, und damit das Nordportal der Marienkirche eine prominente Rolle.²⁹ Dabei war – nebenbei bemerkt – der Verbindungsgang vom Dom in die Liebfrauenkirche offenbar wesentlich wichtiger, als

tung hin konzipiert.²⁸ Ost- und Nordportal wurden vor allem für den feierlichen Eintritt in die Liebfrauenkirche bei Prozessionen genutzt. Besonders während der Hochfeste an Weihnachten und Ostern sowie bei den sonntäglichen Prozessionen im Weihnachtsfestkreis und natürlich bei den Marienfesttagen spielte der Verbindungsgang zwischen Dom und Liebfrauen, das sog. Paradies, und damit das Nordportal der Marienkirche eine prominente Rolle.²⁹ Dabei war – nebenbei bemerkt – der Verbindungsgang vom Dom in die Liebfrauenkirche offenbar wesentlich wichtiger, als

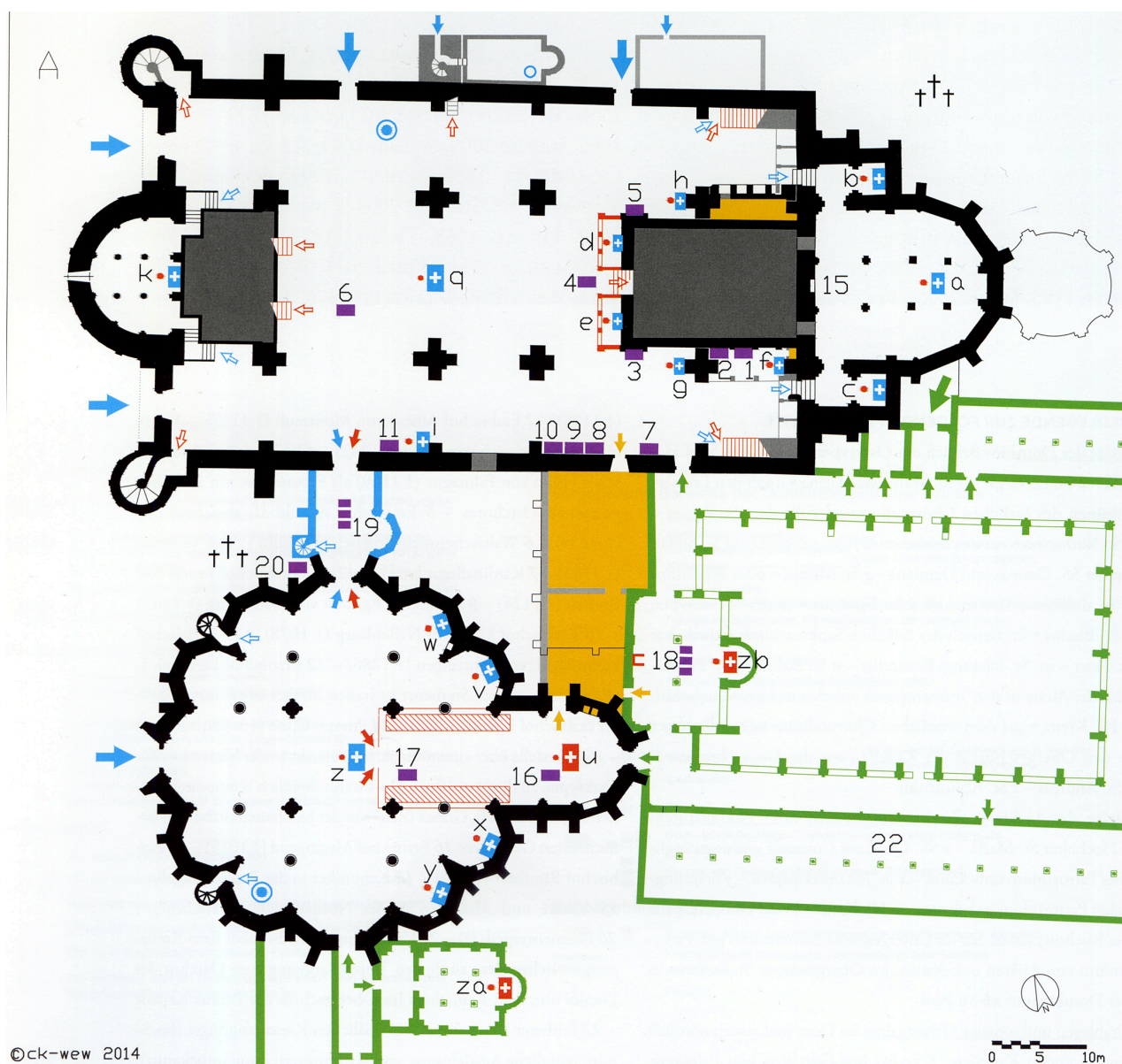


Abb. 11 Trier, Dom und Liebfrauenkirche, Rekonstruktion der Sakraltopographie im 13. Jahrhundert, nach Clemens Kosch



Abb. 12 Trier, Dom St. Peter, Blick durch das Petersportal und das Paradies auf das Nordportal der Liebfrauenkirche

der umgekehrte Weg (vgl. Abb. 12 und 13). Denn nur in dieser Richtung durchschritten die Prozessionen zwei figürlich ausgestaltete Tympana: der thronende Christus zwischen Petrus und Maria im Petersportal des Doms und die Marienkrönung im Nordportal der Liebfrauenkirche.³⁰

Das Ostportal ist in dieser Hinsicht das am wenigsten öffentliche der drei Portale. Zwar diente es bei den Sonntagen im Jahreskreis als Zugang der Domkanoniker bei ihrer wöchentlichen Prozession in die Liebfrauenkirche, wo eine *statio* abgehalten wurde. Rein quantitativ wurde es in der Liturgie also häufiger genutzt, doch eben nicht an den Hochfesten und unter Ausschluss der Laienbevölkerung.

Im Vergleich lässt sich festhalten, dass die Abstufung der künstlerischen Ausdrucksformen dem Bedeutungsrang und der Publikumswirksamkeit der drei Portale entspricht. Daran schließen sich nun die Fragen nach der Funktion des Ostportals, seiner Ikonographie und seiner Bedeutung für den Kreuzgang als Kommunikationsraum an. In diesem Zusammenhang erweisen sich die Reste einer Bemalung, die an der Innenseite des angrenzenden Strebepfeilers und



Abb. 13 Trier, Liebfrauenkirche, Blick durch das Nordportal und das Paradies auf das Petersportal des Domes

am linken Portalgewände zu finden sind, als besonders interessant (Abb. 1). In beiden Fällen handelt es sich um ein dunkles Rot. Im Mittelalter ist die *rode dure* ab dem 12. Jahrhundert häufig als Kennzeichnung für einen Gerichtsort belegt.³¹ An den Domen von Frankfurt, Paderborn, Würzburg, Magdeburg, Bamberg oder Metz sowie der Severikirche in Erfurt sind rote Türen als Gerichtsstätten nachgewiesen.³² Die Abteikirche St. Maximin in Trier besaß ebenfalls ein *Gericht zur rothen Thüre*, vor dem all jene Verbrechen verhandelt wurden, die der Gerichtsbarkeit der Abtei unterlagen.³³

Die rote Farbe am Liebfrauen-Ostportal ist allerdings, wie die neuesten Farbuntersuchungen ergaben, wohl nicht der Erstfassung zugehörig. Ursprünglich war das Portal einheitlich in einem Ockerton gefasst.³⁴ Die rote Fassung wird von Lutgen in die Jahre nach 1481 datiert.³⁵ Dass das Ostportal – unabhängig davon – jedoch auch schon im 13. Jahrhundert die Funktion als Gerichtsort besaß, zeigt eine Quelle aus dem Jahr 1233, wonach „in claustro maioris ecclesie Trevirensis ante ostium B. Marie“³⁶, also im Domkreuzgang vor dem (Ost-)Portal zur Liebfrauenkirche, Gericht



Abb. 14 Trier, Dom St. Peter, Kreuzgang, Pauluskapelle im Westflügel mit „Krummelstuhl“, Ansicht nach SW (im Hintergrund: Stufen zum Liebfrauen-Ostportal)



Abb. 15 Trier, Liebfrauenkirche, Ostportal, Tympanon

gehalten wurde. Hier wurden offenbar diejenigen Angelegenheiten verhandelt, bei denen ein Domkapitular als Bevollmächtigter des Erzbischofs – meist der Domscholaster – Streit zwischen den Stiften oder Klöstern der Stadt Trier und Laien – hauptsächlich in Besitzangelegenheiten – schlichtete. Auch der sog. Krummelstuhl, der noch heute in der Pauluskapelle (Abb. 14) aufgestellt ist, die sich im Westflügel des Kreuzgangs und damit in unmittelbarer Nähe zum Liebfrauen-Ostportal befindet, muss als Hinweis auf die Tradition der Rechtsprechung an diesem Ort verstanden werden. Nach Ronig reicht er typologisch gesehen, nicht jedoch in seinem materiellen Bestand, in gotische oder sogar romanische Zeit zurück.³⁷ Spä-

testens seit dem 16. Jahrhundert ist ein Petersgericht „bei dem Krummelstuhl“ belegt.³⁸

Durch die symbolischen Konnotationen der Weinranken- und Weinstockmotivik im Tympanonfeld (Abb. 15) erhält diese jurisdiktive Funktion einen zusätzlichen Ausdruck. So wurde in der christlichen Literatur und Kunst stets die enge Verbindung von Weinlese und Jüngstem Gericht gesehen, die letztlich durch die Schilderung in der Johannes-Offenbarung (Apk 14, 14–20) motiviert ist.³⁹ In Ankündigung des Jüngsten Gerichts werden Engel auf die Erde geschickt, die Trauben vom Weinstock der Erde zu ernten. Auch auf das Gleichnis der Arbeiter im Weinberg (Mt 20, 1–16) kann sich eine solche Auslegung

beziehen. Dort wird die Arbeit im Weinberg, die gleichgesetzt wird mit dem Handeln nach christlichen Vorschriften, als Voraussetzung zur Erlangung des ewigen Lebens beschrieben. In diesen Zusammenhang passen auch die Worte, die der Evangelist Johannes Christus in den Mund legt: *Ich bin der wahre Weinstock, und mein Vater ist der Winzer (...) Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen* (Joh 15, 1–5). Danach ist auch eine ekklesiologische Deutung des Weinstockmotivs möglich: Demzufolge ist der Weinstock Christus, der die gesamte Kirche repräsentiert, während die Gläubigen mit den Weintrauben gleichgesetzt werden.⁴⁰ Auch eine mariologische Interpretation, die durch das Patrozinium der Liebfrauenkirche naheliegt, ist innerhalb dieser ekklesiologischen Auslegung möglich. Maria, Sinnbild der Ekklesia, wurde sowohl in der mittelalterlichen Poesie, als auch in der theologischen Literatur häufig als Weinstock angesprochen und Christus als ihre Frucht, die Weintraube.⁴¹

Ausgehend von der Beschreibung des Letzten Abendmahls bei den Evangelisten – besonders bei Mt 26, 29 – deuteten die mittelalterlichen Theologen den Weinstock oft als Baum des Lebens und stellten so die Verbindung zum Kreuzesstamm, an dem Christus gestorben ist, her. In dieser eucharistischen Exegese wird die Weintraube als Symbol des Blutes Christi interpretiert, das bei der Kreuzigung aus seiner Seite austritt.⁴² Damit wäre im Trierer Ostportal auch auf die Handlung der Eucharistie Bezug genommen, die unmittelbar hinter dem Portal, im Chor der Liebfrauenkirche, stattfand. Die Kreuzform des Weinstockes im Ostportaltympanon unterstützt eine solche Auslegung.

Auf diese Weise ist der Weinstock in seiner mariologischen Bedeutung Symbol der irdischen Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, in seiner christologischen Bedeutung Symbol für Opfertod und Auferstehung, in seiner heilsgeschichtlichen Bedeutung aber Hinweis auf das Jüngste Gericht. In dieser mehrdeutigen Auslegung sind ekklesiologische, eucharistische und eschatologische Aspekte in einem Symbol zusammengefasst.

Im Hinblick auf die eingangs skizzierte Problematik erweist sich das Ostportal der Trierer Liebfrauenkirche in typologischer, stilistischer und ikonographischer Hinsicht als aus den speziellen Nutzungsanforderungen heraus konzipiert. Es nimmt zum einen Bezug auf die Praxis der Rechtsprechung unmittelbar vor oder neben dem Portal. Zum anderen gibt es für die den Chor der Liebfrau-

enkirche betretenden Domkapitulare einen Hinweis auf das Patrozinium der Kirche sowie auf die dort stattfindende Eucharistie und die damit verbundene Hoffnung auf die Auferstehung am Tag des Jüngsten Gerichts. Das Ostportal ist somit ein inszenierter Ort des Übergangs⁴³, nicht nur durch seine ikonographischen Implikationen, sondern auch durch seine formale Gestaltung – etwa die Verbindung mit einer Treppenanlage. So bedingt die außergewöhnliche Lage des Portals im Scheitel des Chores ein komplexes Funktions- und Nutzungsspektrum, das sich in der formalen Gestaltung widerspiegelt. Wir haben hier also ein Paradebeispiel vor uns, wie Form und Funktion in der mittelalterlichen Kunst in ein komplexes Wechselverhältnis treten und sich gegenseitig bedingen.

Anmerkungen

- 1 Franz J. Ronig, Die Trierer Liebfrauenkirche. Architektursymbolik und Figurenzyklus, in: Hans Wilhelm Ehlen (Hrsg.): »Die Rose neu erblühen lassen ...«. Festschrift zur Wiedereröffnung der Liebfrauen-Basilika zu Trier, Trier 2011, S. 61–96, hier: S. 94.
- 2 Franz J. Ronig, Was der Liber Ordinarius des Trierer Domes über die Einbeziehung der Kunstwerke in die Liturgie aussagt, in: Franz Kohlschein/Peter Wünsche (Hrsg.), Heiliger Raum. Architektur, Kunst, Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen, Münster 1998, S. 100–116, hier: S. 105.
- 3 Das Ostportal der Trierer Liebfrauenkirche wurde in der Forschung bisher nur sehr stiefmütterlich behandelt. Kurze Bemerkungen finden sich bei: Hans Werner von Oppen, Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche, Berlin 1933, S. 14–16; Hermann Bunjes, Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier, in: Trierer Zeitschrift. Vierteljahresshefte für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, 12, 1937, S. 180–226, bes. 183–185; Hermann Bunjes/Hanns Lückger, Liebfrauenkirche, in: Hermann Bunjes u. a. (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, XIII. Bd., III. Abteilung, Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, Bd. III, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes, Düsseldorf 1938, S. 124–203, bes. 160–161; Nicola Borger-Keweloh, Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte (Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer

- Landes und seiner Nachbargebiete, Beiheft 8), Trier 1986 S. 87–88; Franz J. Ronig, Die Liebfrauen-Basilika zu Trier aus der Sicht der christlichen Kunst, in: Heinz Brubach/Martin Persch (Hrsg.), Festschrift 200 Jahre Pfarrei Liebfrauen in Trier, Trier 2003, S. 217–245, hier: S. 234; Ronig 2011 (wie Anm. 1), S. 91; Thomas Lutgen, Lumen spatiorum. Die ursprüngliche Raumfarbigkeit von Sakralbauten des 13. Jahrhunderts: Studien unter besonderer Berücksichtigung der Liebfrauenkirche in Trier (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 139), Petersberg 2016, S. 5–58.
- 4 Eine von Oppen vermutete Herleitung dieses Motivs aus der römischen Sarkophagkunst kann aufgrund des großen Bestandes solcher Denkmäler in Trier nicht ausgeschlossen werden; vgl. Oppen 1933 (wie Anm. 3), S. 14–15.
 - 5 Vgl. Oppen 1933 (wie Anm. 3), S. 15–16; Bunjes 1937 (wie Anm. 3), S. 184; Bunjes/Lückger 1938 (wie Anm. 3), S. 161.
 - 6 Die auffälligsten Ähnlichkeiten bestehen zum Kapitell des sechsten Langhauspfeilers von Westen auf der Südseite (w4s); vgl. Richard Hamann-MacLean/Ise Schüssler, Die Kathedrale von Reims, Teil 2, Bd. 7, Stuttgart 1996, Abb. 2220–2235.
 - 7 Zu den Magdeburger Portalen vgl. Heiko Brandl/Christian Forster, Der Dom zu Magdeburg, Bd. 1, Architektur (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt, 1), Regensburg 2011, S. 209–213 und 313–317. Zu den sächsischen Rankentympana allgemein vgl. Hermann Giesau, Frühgotische Rankentympana in Sachsen, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1912, S. 55–58; Edith Neubauer, Die romanischen skulptierten Bogenfelder in Sachsen und Thüringen (Corpus der romanischen Kunst im Sächsisch-Thüringischem Gebiet, Reihe B, Band 1), Berlin 1972.
 - 8 Es handelt sich um die Fenster-Tympana im ersten Geschoss des Kanoniker-Wohnhauses 7, rue du Cloître-Notre-Dame, direkt gegenüber der Kathedrale. Vgl. Giesau 1912 (wie Anm. 7). Auch in Reims findet sich schon vor 1200 ein mit floralen Motiven dekoriertes Tympanon an einem Wohnbau. Vgl. Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970, S. 98 und Abb. 55. Das um 1220 entstandene Nordportal an der Westfassade von La Pieve di S. Maria in Arezzo weist zwar auch eine Weinblattnamentik auf, jedoch wird die Grundstruktur nicht aus einem Weinstock, sondern aus einer Ranke gebildet; vgl. Italo Moretti/Renato Stopani, Romanische Toskana, Würzburg 1983, S. 275–297.
 - 9 Walter Hotz, Die Wormser Bauschule 1000–1250. Werke - Nachbarn - Verwandte. Studien über landschaftsbezogene deutsche Baukunst, Darmstadt 1985, S. 201–204; Dethard von Winterfeld, Die Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms und ihr romanisches Umland, Regensburg 2000, S. 287–289; Jürgen Kaiser, Die Zisterzienserabteikirche Otterberg und die spätstaufische Baukunst am Oberrhein (64. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), Köln 1998, S. 185–188.
 - 10 Manfred Fath, Das Westportal der Prämonstratensernonnenkirche Enkenbach, in: Pfälzer Heimat, 21, 1970, S. 125–130; Hotz 1985 (wie Anm. 9), S. 217–218; Winterfeld 2000 (wie Anm. 9), S. 342–344.
 - 11 Hotz 1985 (wie Anm. 9), S. 223; Winterfeld (wie Anm. 9), S. 345
 - 12 Hotz 1985 (wie Anm. 9), S. 201–223; Winterfeld (wie Anm. 9), S. 261–271, 286–291, 345; Kaiser (wie Anm. 9), S. 166–172.
 - 13 Diesen Vergleich zogen schon Oppen 1933 (wie Anm. 3), S. 15–16; Bunjes, 1937 (wie Anm. 3), S. 185, Anm. 23, und Bunjes/Lückger 1938 (wie Anm. 3), S. 161. Zu den beiden Portalen im Querhaus des Mainzer Domes vgl. Rudolf Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, Frankfurt/Main 1925, S. 17–18., Abb. 25–27; Fritz Arens, Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1982, S. 63.
 - 14 Bunjes 1937 (wie Anm. 3), S. 185. Zum Südportal von St. Matthias vgl. Nikolaus Irsch/Hermann Bunjes, Benediktinerabtei und katholische Pfarrkirche St. Matthias, in: Hermann Bunjes u. a. (Hrsg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, Bd. III, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, XIII Bd., III. Abteilung), Düsseldorf 1938, S. 204–282, hier: S. 271.
 - 15 Als ein weiteres Portal, das in unmittelbarer Nachfolge des Trierer Ostportals um 1240 entstanden ist, muss das Südseitenschiffportal der Marburger Elisabethkirche gelten. Auch das Marburger Westportal ist zumindest hinsichtlich Motivik und Stil dem Trierer Beispiel vergleichbar; vgl. Lottlisa Behling, Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln/Graz 1964, S. 112–120.
 - 16 Jochen Zink, Die Baugeschichte des Trierer Domes von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis zur letzten Restaurierung, in: Franz J. Ronig (Hrsg.), Der Trierer Dom (Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Jahrbuch 1978/79), Neuss 1980, S. 17–111, hier: S. 100, Anm. 367. Aufgrund seiner späten Wiederentdeckung konnte dieses Portal von der älteren Forschung nicht mit dem Liebfrauen-Ostportal in Verbindung gebracht werden. Erst Borger-Keweloh konnte es zum Vergleich heranziehen, vgl. Borger-Keweloh 1986 (wie Anm. 3), S. 87–88.
 - 17 Die kontrovers geführten Diskussionen um die Datierung der Liebfrauenkirche (Baubeginn um 1227 oder um 1235) finden sich zusammengefasst bei Marc Carel Schurr, The Liebfrauenkirche in Trier: Form and Meaning in Early Gothic Architecture in the Holy Roman Empire, in: Zoë Opačić/Achim Timmermann (Hrsg.), Architecture, Liturgy and Identity, Turnhout 2011, S. 111–122. Vgl. auch die zahlreichen Beiträge in Andreas Tacke/Stefan Heinz (Hrsg.),

- Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 131), Petersberg 2016.
- 18 Bunjes/Lückger 1938 (wie Anm. 3), S. 139–144; Michael Leonhardt/Kristian Kaffenberger, Zur Bauaufnahme und Bauforschung im Innenraum der Liebfrauenkirche Trier in den Jahren 2008–2010, in: Ehlen 2011 (wie Anm. 1), S. 175–190, hier: S. 185–186; Lutgen 2016 (wie Anm. 3), S. 33–35.
- 19 Hier ist ein Gliederungsmotiv aufgegriffen, das sich auch im Innenraum wiederfindet, wo die Höhe des Sockelgesimses an den zwölf Freistützen durch Schaftringe angedeutet wird. Bereits im Ostchor des Trierer Domes ist das Motiv der schlanken *en délit*-Säulen mit gliederndem Schaftring vorgebildet.
- 20 Die verschiedenen Blätter sind von Beissel als Marienkräuter identifiziert worden. Er erkannte in den kleinen Blättern und Blumen der äußersten Archivolte das lithospermum officinale (sog. Marientränen), in der nächsten *arnica montana* (Marienkraut), dann *silybum marianum* (Mariendistel) und schließlich in der vierten Archivolte von außen *matricaria chamomilla* (Mutterkraut), vgl. Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg 1909, S. 442; Bunjes/Lückger 1938 (wie Anm. 3), S. 165.
- 21 Die drei erhaltenen Gewändefiguren, die Verkündigung sowie Abraham und Noah befinden sich im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, die vier Prophetenskulpturen in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin im Bode-Museum; sie sind am Westportal der Liebfrauenkirche durch Abgüsse bzw. freie Nachschöpfungen ersetzt. Zu den Neuschöpfungen vgl. Andreas Tacke, Gewagte Moderne. Die Gewändeskulpturen des Westportals von Guy Charlier, Theo Heiermann und Elmar Hillebrand, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 518–529.
- 22 Zum Westportal vgl. Heribert Reiners, Das Portal der Trierer Liebfrauenkirche (Aus einem Vortrag auf der diesjährigen Generalversammlung der Görres-Gesellschaft zu Worms), in: Kölnische Volkszeitung, Nr.726, 9. November 1921, S. 1; Oppen 1933 (wie Anm. 3); Bunjes 1937 (wie Anm. 3); Bunjes/Lückger 1938 (wie Anm. 3), S. 161–172; Ewald M. Vetter/Wolfer A. Bulst, Das Figurenprogramm am Westportal der Liebfrauenkirche in Trier, in: Ruperto Carola. Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e.V., 43/44, 1968, S. 123–131; Ronig 2003 (wie Anm. 3), S. 229–233; Ronig 2011 (wie Anm. 1), S. 78–90.
- 23 Andreas Waschbüsch, Kunstlandschaft und Diözesanstil? Modelle zur Beschreibung des künstlerischen Austauschs am Beispiel lothringischer Portale des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Claudia Rückert/Jochen Staebel (Hrsg.), Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela (Ars Iberica et Americana, 13), Frankfurt/Main (u. a.) 2010, S. 99–115.
- 24 Der Begriff „Stillagen“ ist der antiken Rhetoriktheorie entlehnt, wo von den *genera dicendi* gesprochen wird. Für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht hat diesen Begriff Robert Suckale, Peter Parler und das Problem der Stillagen, in: Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 4, Köln 1980, S. 175–183. Vgl. auch Ders., Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten, in: Bruno Klein/Bruno Boerner (Hrsg.), Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 271–281.
- 25 Suckale 1980 (wie Anm. 24), S. 180–181.
- 26 Dazu passt, wie oben ausgeführt, dass dieser Portaltypus fast ausschließlich für Nebenportale oder Portale an Profanbauten verwendet wird. Lediglich die Zisterzienser scheinen diesen Typus – als Bescheidenheitsgestus – für das Hauptportal ihrer Kirchen zu wählen.
- 27 Clemens Kosch, Rekonstruktion der Sakraltopographie von Dom und Liebfrauen im Hochmittelalter, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 104–107.
- 28 Andreas Waschbüsch, Ut possit ab omnibus videri? Die Skulpturenensembles von Nord- und Westportal und ihre Rezeptionsbedingungen, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 238–253.
- 29 Zur mittelalterlichen Liturgie in Dom und Liebfrauen vgl. Adalbert Kurzeja, Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche (London, Brit. Mus., Harley 2958, Anfang 14. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Liturgiegeschichte der deutschen Ortskirchen (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 52), Münster 1970; Ronig 1998 (wie Anm. 2); Andreas Heinz, Die Liebfrauenkirche neben dem Dom zu Trier in der mittelalterlichen Liturgie, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 92–103. Eine Zusammenstellung der Anlässe, zu denen das Nordportal benutzt wurde, liefert Borger-Keweloh 1986 (wie Anm. 3), S. 135–139.
- 30 Ob die ungewöhnliche Ikonographie der Marienkrönung, bei der Christus und Maria stehen, ja zu schreiten scheinen, während auch die Engel ihre Gaben zur Mitte hin tragen, mit dem häufigen Gebrauch des Portals während Prozessionen zu tun hat, soll als Frage an dieser Stelle zumindest aufgeworfen werden. Das Nordportal harrt noch einer eingehenden ikonographischen Untersuchung.
- 31 Der Brauch, Kirchenportale rot zu fassen, findet sich bereits in der *Schedula diversarum artium* (lib. I cap. XX) des Theophilus Presbyter (um 1100–20). Dort wird beschrieben, wie man mit Hilfe von Leinöl die Türflügel rot färbt, nicht aber, warum man dies tut. Vgl. Eberhard Brepohl, Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De Diversis Artibus* in zwei

- Bänden, Bd. 1: Malerei und Glas, Köln 1999, S. 66. Vgl. auch Barbara Deimling, »Ad Rufam lanuam«. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von »roten Türen« im Mittelalter, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Germanistische Abteilung, 115, 1998, S. 498–513, hier: S. 498–499.
- 32 Deimling 1998 (wie Anm. 31); Barbara Deimling, Das mittelalterliche Kirchenportal in seiner rechtsgeschichtlichen Bedeutung, in: Rolf Toman (Hrsg.), Romanik. Architektur - Skulptur - Malerei, Köln 1996, S. 324–327; Heiner Lück, Der Magdeburger Dom als Rechtsort. Eine rechtsarchäologische Annäherung, in: Wolfgang Schenkluhn/Andreas Waschbüsch (Hrsg.), Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext (More romano 2), Regensburg 2012, S. 297–308.
- 33 Deimling 1998 (wie Anm. 31), S. 503–504.
- 34 Lutgen 2016 (wie Anm. 3), S. 56.
- 35 Lutgen 2016 (wie Anm. 3), S. 76. Diese Datierung verdient m. E. – zumindest für den Bereich des Ostportals – eine Überprüfung. Denn allem Anschein nach ist die Grabinschrift des Scholasters Arnold von Hohenecken (+ 1422) am das Ostportal seitlich rahmenden Strebepfeiler erst nach dem roten Farbauftrag eingemeißelt worden, womit ein terminus ante quem 1422 gewonnen wäre. Zur Grabinschrift, vgl. Rüdiger Fuchs, Inschriften in Liebfrauen, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 195–305, hier: S. 297; Carola Fey, Die Liebfrauenkirche als historischer Memorialbau, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 109–117, hier: S. 113–114.
- 36 Urkundenbuch zur Geschichte der jetzt die preußischen Regierungsbezirke Coblenz und Trier bildenden mittelrheinischen Territorien, hrsg. von Heinrich Beyer u. a., Bd. 3, Koblenz 1874, Nr. 485, S. 377–379, hier S. 379.
- 37 Auch wenn der Stuhl im 18. Jahrhundert zumindest überarbeitet wurde, nimmt Ronig eine Entstehung in gotischer oder sogar romanischer Zeit an. Vgl. Franz J. Ronig, Die Ausstattung, in: Ronig 1980 (wie Anm. 16), S. 231–362, hier: S. 314–315.
- 38 Irsigler möchte neuerdings sogar den Nachweis für dieses Gericht ins 13. Jahrhundert zurückdatieren, vgl. Franz Irsigler, Die rechts- und sozialhistorische Bedeutung der Domimmunität von Trier, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 17), S. 56–65.
- 39 Vgl. z. B. Rabanus Maurus, Allegoriae in universam sacram scripturam, ad Vinum (Patrologiae cursus completus seu bibliotheca universalis. Series latina, hrsg. von Jean-Paul Migne, Bd. 112, Paris 1852, Sp. 1078 C- 1079 B, hier 1079 B); Alois Thomas, Art. Weinbau, Weinernte, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum u. a., Bd. 4, Freiburg 1972, Sp. 484–486.
- 40 Eine dahingehende Interpretation des Trierer Ostportals auch schon bei Franz Bock, Die Liebfrauenkirche zu Trier, in: Franz Bock (Hrsg.), Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Ein Führer zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seinen Nebenflüssen, Bd. 1. Köln - Neuss 1868, S. 1–18, hier: S. 11; Beissel 1909 (wie Anm. 19), S. 441–442; Ronig 2003 (wie Anm. 3), S. 234; Ronig 2011 (wie Anm. 1), S. 91.
- 41 Vgl. die Zusammenstellung unter dem Stichwort »Wein. Weinrebe« bei Anselm Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Linz 1893 (Nachdruck: Darmstadt 1967), S. 196–197; Behling 1964 (wie Anm. 15), S. 55–62, 96–99, 112–116; Alois Thomas, Maria die Weinrebe, in: Kurtrierisches Jahrbuch, 10, 1970, S. 30–55.
- 42 Alois Thomas, Art. Weinstock, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum u. a., Bd. 4, Freiburg 1972, Sp. 491–494; Alois Thomas, Art. Weinstock, in: ebd., Sp. 494–496.
- 43 Vgl. Stephan Albrecht, Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: Stephan Albrecht (Hrsg.), Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, Bamberg 2015, S. 243–290.

Bildnachweis

Abb. 1–10, 13–15: Verfasser

Abb. 11: Kosch 2016 (wie Anm. 27)

Abb. 12: Waschbüsch 2016 (wie Anm. 28)



Abb. 1 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal um 1900 als Beilage zu einem Kostenanschlag von Dombaumeister Wilhelm Schmitz vom 10. Januar 1910

Heribert Feldhaus

Das Nordportal der Benediktinerabteikirche in Tholey Restaurierungsgeschichte und Bautechnik

Das Nordportal der Abteikirche Tholey zählt zu den bedeutenden Leistungen frühgotischer Bauplastik in Deutschland und wird in der Regel gemeinsam mit den Portalen der Trierer Liebfrauenkirche genannt, denen es zeitlich um 1270/1280 unmittelbar folgte. Das Archivoltenportal ist zwischen zwei Strebeböckeln angeordnet, die ursprünglich von Fialtürmchen mit einem Verkündigungswengel und mutmaßlich einer Marienstatue bekrönt waren. Das Tympanon zeigt die Auferstehung Christi und wird von fünf Archivolten gerahmt, in denen sich Figuren und Blattschmuck abwechseln (Abb. 1 u. 2).

Tholey wird als älteste Klostergründung auf deutschem Boden genannt. Tatsächlich geht das Benediktinerkloster auf eine Gründung des 7. Jahr-

hunderts im Bereich einer römischen Badeanlage zurück. Frühmittelalterlichen Bauten folgte ein spätromanischer Kirchenbau, der durch einen Brand 1230 zumindest teilweise zerstört wurde. Zahlreiche zweitverwendete Werksteine, auch im Kernmauerwerk des Portals, geben einen Eindruck von der hohen Qualität dieses Vorgängerbaus. 1236 ist eine neue Kirche im Bau, deren Planung unter Abt Hugo (reg. 1264–1280) nochmals umfassend verändert worden sein soll. Das westliche Turmjoch wurde einschließlich nochmals älterer Bauteile übernommen. Vom Chor ausgehend wurde der Kirchenbau an den westlichen Bestand herangeführt.¹ Das Hauptportal der Nordseite steht an dieser Nahtstelle, worauf später zurückzukommen sein wird.



Abb. 2 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal im Jahr 1960 vor Errichtung der Vorhalle

In positive und negative Schlagzeilen geriet Tholey in jüngster Zeit durch den Einbau von Chorfenstern von Gerhard Richter, aber auch wegen des 2019 erfolgten Teil-Abbaus des Nordportals im Rahmen einer Gesamtrestaurierung der Abteikirche. Die Hintergründe dieser denkmalrechtlich nicht genehmigten Maßnahme sind nicht Teil dieses Aufsatzes und sollten einschließlich eines mittlerweile geplanten Wiedereinbaus rückwirkend aufgearbeitet werden.² Absicht war das vollständige Ersetzen des stark verwitterten Portals mit freien Nachschöpfungen unter Ergänzung der fehlenden Figuren. Tatsächlich führte die mittelalterliche Verwendung eines stark sandenden und zu Schalenbildung neigenden Sandsteins im Laufe der Zeit zu einem erheblichen Substanzverlust, der durch eine zeitweise mangelnde Wasserableitung nochmals verstärkt wurde. Bereits in den ersten bekannten Beschreibungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Zerstörung beklagt.³ Aktuell sind das *in situ* verbliebene Tympanon sowie die Gewände mit einem provisorischen Schutzbau eingehaust. Die bereits herausgenommenen Werksteine lagern wettergeschützt in einer Halle der Kalenborn Naturstein GmbH in Rieden.

Die in jeder Hinsicht und für alle Beteiligten unbefriedigende Situation gab Gelegenheit, die Werksteine und das Mauerwerk des Portals bauhistorisch zu untersuchen.⁴ Bevor die dabei gewonnenen Hinweise zur Bautechnik vorgestellt werden, soll die mehr als 100-jährige Restaurierungsgeschichte des Portals vorgestellt werden, die zeigt, wie sich der Blick auf den ‚richtigen‘ Umgang mit der Originalsubstanz im Laufe der Zeit verändert hat.

Restaurierungsgeschichte

In einem kleinen Reiseführer zum Kloster Tholey schreibt Franz-Josef Reichert, der 1961 mit einer Arbeit zur Tholeyer Abteikirche promoviert wurde, etwas prosaisch über das Portal: „Zum Untergang in Schönheit geweiht, durch eine Vorhalle leidlich geschützt“.⁵ Die von ihm genannte, 1962 errichtete Vorhalle des Nordportals bildete den Abschluss einer umfassenden Sanierung der Kirche, bei der zeittypisch mit massivem Einsatz von Beton und hohem Verlust an Originalsubstanz das Bauwerk an der Nordseite unterfangen und mittels eines Skeletts in den Dachräumen statisch gesichert wurde. Das Portal blieb hiervon ausgeklammert. Die Errichtung der Vorhalle ist auch Ausdruck einer gewissen, seit dem frühen 20. Jahrhundert bestehenden Ratlosigkeit, wie mit dem stark verwitternden Steinmaterial umzugehen sei. „Nicht möglich erscheint, [das] Portal durch

chemische Behandlung zu erhalten. Nicht möglich erscheint, [das] Portal auszubauen und an anderer Stelle im geschlossenen Raum wieder neu einzubauen und durch eine Kopie oder ein modernes Portal zu ersetzen.“⁶ Die einzige Möglichkeit zum Erhalt sieht der spätere Landeskonservator Martin Klewitz, von dem diese Zeilen stammen, im Bau der kleinen Vorhalle, um das Portal auf diese Weise in den Innenraum zu bringen.⁷ Dass diese nach bestem Wissen und Gewissen getroffene Entscheidung letztlich zum weiteren Verfall des Portals beigetragen hat, zeigten 2007 die Ergebnisse eines vierjährigen Monitorings.⁸ Die klimatischen Bedingungen in der Vorhalle waren aus unterschiedlichen Gründen nicht in den Griff zu bekommen.

Mit der kategorischen Ablehnung einer Kopie des Portals bezog sich Klewitz unausgesprochen auf Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts, die bereits damals einen vollständigen Ersatz der Skulpturen zum Ziel hatten. Die Abteikirche war 1808 bei ihrer Einrichtung als Pfarrkirche akut in ihrem Bestand gefährdet. Das Problem bestand u. a. in einer fehlenden Wasserableitung auf der nördlichen Bergseite, wodurch die Kirchenfundamente im Laufe der Jahrhunderte unterspült wurden. Eine Erhöhung des Bodens im Kircheninneren – diese möglicherweise auch als barocke ‚Korrektur‘ der als zu steil empfundenen frühgotischen Proportionen – und Anschüttungen auf der Nordseite stellten lediglich Symptombekämpfung dar. Ganz abgesehen von der gestalterisch unbefriedigenden Lösung des Kirchenzugangs mit sechs herabführenden Stufen, lief bei Starkregen das Wasser des Kirchenvorplatzes über die Stufen in die Kirche. Ungelöst war auch die Wasserableitung oberhalb des Portals: Die mittelalterliche Steinabdeckung mit gekehltem Traufgesims hatte von Beginn an einen zu geringen Überstand, sodass das Wasser nicht ausreichend von der Fassade abgeleitet wurde. Darüber hinaus war die Abdeckung im 19. Jahrhundert so schadhaft, dass sie provisorisch mit einem geschieferten Pultdach überdeckt werden musste. 1896 wurde dieses Dach mit einem Satteldach ersetzt, an dessen fehlender Genehmigung sich ein Streit entfachte, der durch Einschalten der staatlichen Denkmalpflege schließlich in eine Gesamtinstandsetzung der Abteikirche Tholey führte. Das Portal soll sich in „höchst beklagenswertem Zustand“⁹ befunden haben und war zunächst integraler Bestandteil der geplanten Maßnahmen. Als Architekt wurde der Trierer Dombaumeister Wilhelm Schmitz gewonnen, der nach den planlosen Akutmaßnahmen des 19. Jahrhunderts mit großem Elan eine sorgfältige Planung für die Instandsetzung des Westturms und des Nordportals vornahm.¹⁰

Während in einem ersten 17-Punkte-Programm nur die teilweise Nachbildung des Portals und die Rekonstruktion der westlichen Fiale vereinbart war, legte Schmitz 1902 ein Restaurierungskonzept vor, das die Neuerrichtung einschließlich der fehlenden Gewändefiguren „von Grund auf“¹¹ vorsah. Als Material schlug er gelben Sandstein aus den Brüchen von Jaumont bei Metz vor, dessen Qualität bereits im Mittelalter bekannt gewesen sei, wie seine Verwendung am Portal der Trierer Liebfrauenkirche beweise. Wie ernst es den Beteiligten war, zeigt die vorbereitende Abformung des Portals durch einen Bildhauer, mit der wegen „Gefahr in Verzug“¹² noch vor dem offiziellen Baubeginn am Westturm begonnen wurde. Die angefertigten Gipsmodelle gelangten zur Zwischenlagerung in den Dachboden des Pfarrhauses (Klausurwestflügel), wo sie auf Anweisung des Staatskonservators 1913 sortiert und ordentlich zusammengelegt wurden. Ihr weiterer Verbleib ist nicht bekannt. Trotz der sorgfältigen Planung liefen die Kosten für die Instandsetzung des Westturms derart aus dem Ruder, dass sich das Kultusministerium veranlasst sah, die Portalrestaurierung bis auf Weiteres zurückzustellen. Nicht nur dies: Das bisherige Ausklammern einer Instandsetzung des Langhauses stellte sich mit dem Herunterfallen von Gewölbe-teilen als reiner Zweckoptimismus heraus. Schmitz wurde mit der Aufstellung eines Kostenanschlags für die Restaurierung des Mittelschiffs einschließlich eines Neuversetzens der Gewölbe beauftragt. Die Tieferlegung des Kirchenbodens und Erneuerung des Nordportals wurden mit einem inhaltlich unveränderten Kostenanschlag B hintenangestellt. Nach Abschluss der Außen- und Innenrestaurierung der Kirche und Abnahme durch den Staatskonservator Hans Lutsch 1906 wurde das Portal in den Kostenanschlag C der „Restarbeiten“ verschoben.¹³ Zeitgleich ist ein Sinneswandel der Denkmalpflege erkennbar. Anlässlich seines Besuchs in Tholey wies Lutsch darauf hin, bei der Ausbesserung des Nordportals müsse Schmitz so zurückhaltend wie irgend möglich verfahren.¹⁴ Das Projekt lautete nun wieder „Ausbesserung und teilweise Erneuerung“,¹⁵ wobei nach wie vor eine Neuanfertigung der Skulpturen einschließlich des Tympanons beabsichtigt war. Die mehrfache behördliche Prüfung des Kostenanschlags bis in das Jahr 1909 betraf weniger eine inhaltliche Auseinandersetzung als vielmehr eine drastische Kürzung der veranschlagten Preise. Erneut waren es unvorhergesehene Kostensteigerungen bei den sogenannten Restarbeiten, die eine Bearbeitung des Portals auf zunächst unbestimmte Zeit verschoben. Grund war das Aufdecken römischer Mauerzüge beim Absenken des

Kirchenbodens auf das bauzeitliche Niveau (um ca. 80 cm), die 1908 durch das Provinzialmuseum Trier archäologisch untersucht wurden. Der Fund eines römischen Kanals bei der Turminstandsetzung im Jahr 1903 hätte als deutlicher Hinweis einer römischen Vorgängerbebauung gewertet werden können. Aber das Kleinreden und -rechnen von geplanten Maßnahmen hatte in Tholey lange Tradition.

Die Restaurierung des Portals geriet ins Stocken. Die langjährige, alles andere als reibungslose Planung und Durchführung der immer weiter zu einer Gesamtinstandsetzung ausgeweiteten Maßnahmen zeitigte Ermüdungserscheinungen, für die die Berufung von Schmitz zum Dombaumeister in Metz ab 1906 nicht förderlich war. Das folgende Hin- und Her wurde im Januar 1909 mit einem Erlass des Kultusministers beendet, der aus finanziellen und denkmalpflegerischen Gründen eine Wiederherstellung des Nordportals untersagte.¹⁶ Erneut offenbarte sich in der Absage das Unbehagen der Denkmalpflege.

Trotz des ministeriellen Erlasses erklärte von Behr im September 1909, die Frage der Gestaltung des Nordportals sei noch nicht entschieden.¹⁷ Auch der Provinzialkonservator Clemen befürwortete weiterhin die Teilerneuerung des Portals, jedoch unter Verzicht der Gewändefiguren, für deren ursprüngliches Aussehen keine Erkenntnisse vorlägen.¹⁸ Bezeichnend ist der Hinweis, über die Ausgestaltung könne man sich dann später anhand von Detailentwürfen einigen. Durch seine neue Tätigkeit in Metz brachte Schmitz 1910 eine Ausführung der Steinmetzarbeiten durch die mit der Frühgotik vertrauten Mitarbeiter der Dombauhütte Metz ins Spiel. Nochmals wurden die veranschlagten Kosten eines neuerlichen Anschlags seitens des Ministeriums gedrückt, ohne in die denkmalpflegerische Auseinandersetzung einzusteigen. Provinzialkonservator Clemen ging 1911 in den Ruhestand, Schmitz beendete aufgrund seiner Arbeitsbelastung in Metz endgültig seine Tätigkeit in Tholey und Anton von Behr, der ab 1901 als Vertreter der königlichen Regierung äußerst engagiert die Baustelle Tholey vorangebracht hatte, trat 1912 eine neue Stelle in Pommern an.

Mit alten und neuen Akteuren kam es 1912 in der Portaldiskussion zu einer Wiederaufnahme der Wiederaufnahme und zu einer erneuten Wendung: Staatskonservator Lutsch stimmte nach einem zweiten Besuch der Abtei etwas überraschend nun doch einem vollständigen Ersatz des Nordportals zu. Die Verwitterung sei so weit fortgeschritten, dass eine Teilerneuerung nicht mehr empfehlenswert sei.¹⁹ Mehr noch: Die Regierung drängte in den folgenden Monaten das Hochbauamt Saarbrücken, das anstelle

von Schmitz die Betreuung übernommen hatte, auf Ausführung der Arbeiten und Überarbeiten des veralteten Kostenanschlags.²⁰ Dazu gehört auch das Sortieren der Gipsabdrücke aus dem Jahr 1902.²¹ Man gewinnt den Eindruck, Berlin wollte einen Schlusstrich ziehen, ob überzeugt oder eher von den ständigen Eingaben des Pfarrers genervt, bleibt offen. Erstmals wurde auch der Verbleib des Originals thematisiert.²² Die ausgebauten Werksteine sollten mit allen weiteren, verstreut im Kloster herumliegenden Spolien in einem Nebenraum des Klosters aufgestellt oder einem Museum übergeben werden. Im Gespräch waren das Diözesan- oder das Provinzialmuseum Trier (heute Landesmuseum). Bereits drei Monate später lag das Angebot eines Bildhauers aus dem Umfeld der Straßburger Dombauhütte vor.²³ Erneut waren es Finanzierungsfragen, die das Projekt zum Stillstand brachten. Die Gemeinde schlug einen günstigeren Bildhauer aus dem Hunsrück vor, was vom neuen Provinzialkonservator Edmund Renard brüsk abgelehnt wurde.²⁴ Wenig später zogen sich die staatlichen Stellen vollständig aus der Finanzierung zurück. Begründung: Ein Neubau des Portals sei denkmalpflegerisch nicht bezuschussbar.²⁵ Stattdessen wurde 1917 ein flaches Notdach über dem Portal errichtet. Zur Vermeidung komplizierter Dachdurchdringungen wurde die östliche Fiale einschließlich des seitlichen Wasserspeiers vollständig abgebaut,²⁶ nachdem der Verkündigungseengel bereits 1904 sichergestellt worden war. Die Werksteine fanden gemeinsam mit einigen Gewölbekonsolen in einem Museumsraum im Keller des Klausurwestflügels, der bis zur Wiederbesiedlung des Klosters 1952 Bestand hatte.²⁷ Weiterhin wurde für das Schutzdach die beschädigte mittelalterliche Steinabdeckung einschließlich des Traufgesimses abgeräumt.

Tholey überstand beide Weltkriege verhältnismäßig unbeschadet. Bei der statischen Sicherung und Restaurierung der Klosterkirche nach Wiederbegründung und Einzug der Benediktiner 1952 war – wie eingangs dargestellt – die Position der Denkmalpflege und aller Beteiligten eindeutig: Das Nordportal sollte in seinem Zustand an Ort und Stelle erhalten bleiben. Überlegungen zu restauratorischen Maßnahmen an den Skulpturen wurden wohl nicht weiterverfolgt,²⁸ stattdessen zum Schutz die Vorhalle errichtet. Hierfür wurde der mittelalterliche Bestand oberhalb des Portals einschließlich der flankierenden Strebe Pfeiler so weit aufgemauert, dass das Pultdach des Seitenschiffdachs über die Vorhalle gezogen werden konnte (Abb. 3). Ein massiver Betonträger im Traufbereich der Seitenschiffwand sollte wohl einer weiteren Setzung des Portals entgegenwirken. Bereits auf der ältesten erhal-



Abb. 3 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal nach Abbau des Schutzbaues aus dem Jahr 1962

tenen Fotografie des Nordportals aus dem Jahr 1886²⁹ ist am östlichen Auflager ein Riss im Tympanon zu erkennen, das aus diesem Grund zu unbestimmter Zeit mit einem Konsolstein unterstützt worden war. Der Betonträger war jedoch weder in das 1958 den übrigen Kirchenbau umfassende Betonkorsett eingebunden, noch hatte er eine ausreichende seitliche Einbindung in das Mauerwerk. Er wurde 2019 im Rahmen des Portalabbaus mit abgeräumt. Das Tympanon wurde 2019 mit einem oberhalb geführten und das Mauerwerk verklammernden Stahlträger entlastet (Abb. 4).

Baubeschreibung

Aufbau

Das Nordportal der Abteikirche ist zwischen die Strebe Pfeiler des zweiten Langhausjochs von Westen eingestellt, die aus diesem Grund gegenüber den übrigen Pfeilern der Nordseite weiter vorgezogen sind. Die Strebe Pfeiler wurden ursprünglich von Statuen und Fialaufsätzen bekrönt. Von der östlichen Fiale hat sich die Figur eines Verkündigungsengels erhalten (s. o.). Unmittelbar westlich des Portals schließt der 1950 errichtete Konventbau an. Der westliche



Abb. 4 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal, *in situ* verbliebener Tympanonstein mit statischer Sicherung

Strebpfeiler ist als Abstützung des Westturms tiefer und deutlich breiter ausgebildet. Die erkennbaren Steinauswechslungen an den Strebpfeilern und am Sockelbereich des östlichen Gewändes gehen auf Reparaturen infolge der Terrainregulierung des Kirchenvorplatzes, der Ausbesserung von Kriegsschäden und der Instandsetzung von 1958/62 zurück.

Die Gewände des Portals werden von einem Gesims mit Platte – Kehle – Wulst unterteilt. Die Gesimsplatte diente zur Aufstellung von vier annähernd lebensgroßen Gewändefiguren, die bereits in den ältesten Beschreibungen nicht mehr genannt werden, sodass ihre tatsächliche Ausführung nicht gesichert ist. Zum Aufstellen der Figuren ist das Mauerwerk gegenüber der Sockelzone zurückgestuft. Beide Zonen werden von je drei Säulchen mit Knospen- und Blattwerkkapitellen (soweit noch ablesbar) und Tellerbasen gegliedert. Die Statuennischen werden von Baldachinen überdacht, die sich aus einer Reihung von je vier Spitzgiebeln mit aufgesetzten Krabben zusammensetzen, deren Zwischenräume wiederum mit Blattwerk geschmückt waren. Der östliche Baldachin wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Die Baldachine dienen als Auflager des leicht spitzbogig ausgeführten Tympanons, das von fünf Archivolten umfasst wird. In ihnen wechseln sich figürliche Darstellungen und Blattschmuck ab. Den bauzeitlichen Abschluss des gegenüber der Nordwand vorstehenden Kirchenportals bildete ein steinernes Pultdach, das eine Steinreihe unterhalb des Traufgesimses des Seitenschiffdachs anschloss. Das mit Platte und Kehle profilierte Traufgesims des Portals verkröpfungte sich mit den Wasserschlaggesimsen der Strebpfeiler. Zur Wasserableitung bestand oberhalb des Gesimses eine Rinne, die seitlich, ‚hinter‘ den Strebpfeileraufsätzen in Wasserspeier geführt war. Das Problem der unzureichenden Wasserableitung führte zu verschiedenen Dächern als Zwischenlösungen und 1962 schließlich zur Aufmauerung von Portal und Strebpfeilern als Anschluss der Vorhalle.

Ikonomie

Das Tympanon zeigt die in dieser Weise einmalige Darstellung der Auferstehung Christi. Die parallelogrammartige Ausbildung des im Übrigen schmucklosen Sarkophags zeugt von einer noch nicht korrekt

erfassten Perspektive. Drei Engel legen ihre Hände auf den Rand des Sarkophags und schieben seine Deckplatte beiseite. Von einem vierten Engel auf der rechten Seite hat sich lediglich eine Hand erhalten. Während seine Zerstörung eindeutig auf die Schalenbildung des Sandsteins zurückzuführen ist, scheinen die Köpfe der weiteren Engel gezielt abgeschlagen worden zu sein. Zu Füßen des Grabs sind zwei schlafende Wächter dargestellt, deren Köpfe auf Kissen liegen. Die zentrale Darstellung des Auferstandenen, der mit seinem Kopf das Bogenfeld zu durchstoßen scheint und der von den herbeifliegenden Engeln gerahmt wird, zeigt trotz der Verwitterung und Zerstörungen eine äußerst lebendige Szene. Offensichtlich wurde für das Tympanon ein qualitativ besserer Stein verwendet als für die Archivoltensteine. Deren Verwitterung lässt eine Zuschreibung der Figuren kaum zu. Franz Kugler beschreibt sie 1854 als die klugen und törichten Jungfrauen, eine Auffassung, der die nachfolgenden Autoren zunächst folgten.³⁰ Das Thema der Jungfrauen ist für Portale ab der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, zumeist wurden sie jedoch als Standfiguren dargestellt.³¹ Zimmermann stellte 1934 für Tholey die Zuschreibung in Frage, bezeichnete die Figuren der inneren Archivolte als „vermutlich die Engel und Frauen am Grabe“.³² Reichert will 1960 bei den Figuren der inneren Archivolte in Ansätzen noch weihrauchfassschwingende Engel erkannt haben, dies vermutlich in Analogie zum Westportal der Trierer Liebfrauenkirche.³³ Auf historischen Fotografien sind bei einigen Figuren gegenüber dem heutigen Zustand zwar noch einzelne Gesichtszüge und vor allem der Faltenwurf deutlicher erkennbar, aber die Zuschreibung bleibt fraglich. Eindeutig erkennbar ist die deutlich feinere Gestaltung der inneren Archivolte, deren Figuren gemeinsam mit der Auferstehungsszene aus einem Werkstein gearbeitet sind, gegenüber den Figuren und Blattstauden der übrigen Archivolten. Hierauf hatte bereits Franz-Josef Reichert hingewiesen.³⁴ Seine Trennung in unterschiedliche Ausführende wird von der Untersuchung der Bautechnik bestätigt.

Bautechnik

Bestand *in situ*

Das Portal wurde in Quadermauerwerk mit Pressfugen und feinkörnigem Kalkmörtel gemauert. Die Laibungen unterscheiden sich im verwendeten Stein³⁵ und in der Quadergröße. Für das westliche Gewände wurde bis unterhalb des Kämpfers ein grobkörniger Sandstein mit starken Farbschwankungen von gelb über rot bis zu grünen Schattierungen verwendet, wie

er auch im Turmuntergeschoss zu sehen ist. Die Lagerfugen der ca. 21 bis 27 cm hohen Quader verlaufen im Wesentlichen durchgehend mit dem Mauerwerk des Westbaus und des Strebepfeilers. Die Sockelzone des östlichen Gewändes wurde wohl ebenfalls aus diesem Stein gemauert, soweit dies angesichts der späteren Auswechslungen und Überarbeitungen zu erkennen ist.³⁶ Oberhalb des Gesimses (Höhe der Gewändefiguren) wurde für das östliche Gewände ein feinkörniger gelber Sandstein verwendet, wie er am gesamten Kirchenbau zu sehen ist. Die Steinlagen haben eine nahezu einheitliche Höhe von 54 cm mit durchgehenden Lagerfugen über den Strebepfeiler und das Kircheninnere hinweg. Ab Höhe der Kämpferplatte ist auch an der Westseite der gelbe Sandstein verwendet worden.

Die Architekturgliederung der Gewände ist einschließlich der Basen, Kapitelle und Säulchen aus den Quadern gearbeitet. Lediglich die mittleren, nicht mehr vorhandenen Säulchen waren der Wand vorge setzt.

Die unterschiedliche Behandlung der Gewände findet eine Entsprechung in den Fundamenten, die Reichert 1958 untersuchen konnte, bevor sie bei der statischen Sicherung vollständig ausgeräumt wurden. Es existieren weder Fotos noch Grabungspläne der Fundamente, weshalb man auf die an unterschiedlichen Stellen der Dissertation gegebenen Informationen von Reichert angewiesen ist.³⁷ Für die Außenwand des nördlichen Seitenschiffs beschreibt er ein durchgehendes Fundament von der Apsis bis zum „Westende des 3. Jochs“,³⁸ das für den Bau der gotischen Kirche neu gelegt worden sei. Im Osten schließt es an ein älteres Apsis-Fundament einer spätromanischen, mit runden Apsiden geplanten Kirche an. Im Westen verläuft die Baunaht laut Reichert unter dem Wand- bzw. Strebepfeiler östlich des Portals. Im Portalbereich soll das Fundament eine Stufung aufgewiesen haben, weshalb Reichert davon ausgeht, dass bereits beim Vorgängerbau an dieser Stelle ein Portal geplant war.³⁹ Den Fund von gekrümmten Werksteinen mit Palmetten und Rundwülsten im Fundamentbereich des heutigen Portals wertet er als Hinweis auf die bereits erfolgte Ausführung dieses Portals.

Die Kämpferplatten mit den Baldachinen sind auf beiden Portalseiten jeweils aus einem Werkstein gearbeitet. Der westliche Stein bindet über 60 cm in das Mauerwerk ein. Das Pendant der Ostseite hat nur eine relativ geringe Auflagerfläche. Auf Grund der weit vorkragenden Baldachine, die darüber hinaus von den aufstehenden Archivoltensteinen belastet wurden, wurde der Werkstein mit einer Eisenklam-

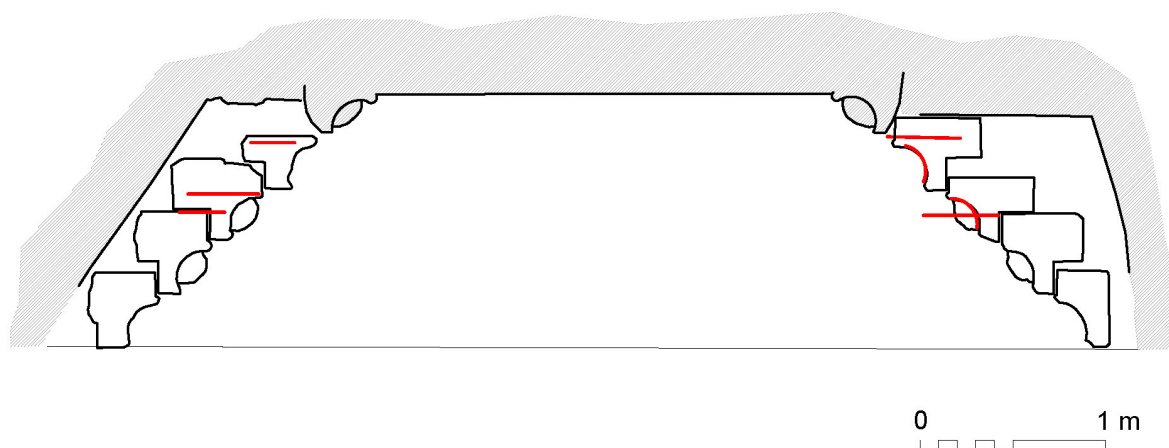


Abb. 5 Tholey, Benediktinerabtei, Ritzmarkierungen auf den Oberseiten der Kämpferplatten, schematische Zeichnung



Abb. 6 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal, Ansicht der östlichen Laibung mit zweitverwendeten Spolien

mer (21 x 3,5 cm) im dahinter liegenden Füllmauerwerk verankert. Auf den Oberseiten der Kämpfer sind parallel zum Tympanonstein Konstruktionsritzlinien angetragen (Abb. 5). Die parallel zum Tympanon verlaufende Linie markiert das Versetzen des Tympanonsteins auf den Kämpfern, wobei es hier offensichtlich zu einer Abweichung kam: Auf der westlichen Seite

ist die Vorderkante des Steins um 2,5 cm gegenüber der Ritzlinie zurückversetzt, auf der Ostseite sind es 5 cm. Der westliche Kämpfer zeigt darüber hinaus ansatzweise noch segmentbogenförmige Einritzungen, die dem Grundriss der Archivoltensteine entsprechen (siehe unten).⁴⁰

Wie bereits genannt, sind Tympanon und erste Archivolte aus einem Stein gearbeitet⁴¹ (Breite ca. 3,70 m x Höhe ca. 1,35 m). Er bindet in Ebene der Außenkante der Kirchenwand ca. 35 cm in das Mauerwerk ein und steht 13 cm vor. Die Oberseite des vorstehenden Bereichs ist mit ca. 45° abgeschrägt, wohl als geplantes Auflager der zweiten Archivolte. Der Stein ist grob abgespitzt, die Schräge überflächt und im Randbereich nochmals feiner überarbeitet. An der Westseite war beim Versetzen der Archivolte ein nachträgliches Abspitzen des Tympanonsteins notwendig (siehe unten).

Während das westliche Gewände bis auf Höhe des Kämpfers mit dem Strebepfeiler im Verband steht, besteht oberhalb des Kämpfers keine Verzahnung zwischen Strebepfeiler und Seitenschiffwand. Auf der Ostseite wurde das Mauerwerk des Strebepfeilers und der Seitenschiffwand oberhalb des Kämpfers trichterförmig errichtet (Abb. 6). Grob zugereichtete Quader wechseln mit kleinteiligem Mauerwerk mit hohem Mörtelanteil ab. An der Strebepfeilerflanke stehen Quader als Warteverband vor, d.h. in einem ersten Arbeitsschritt wurde der in der Wandebene eingebaute Tympanonstein versetzt und mit dem Mauerwerk der Seitenschiffwand und den im Verband stehenden Strebepfeilern übermauert. Das Einsetzen der Archivolten, die vor der Ebene der Seitenschiffwand stehen, konnte zeitlich unabhängig in einem zweiten Arbeitsschritt erfolgen. Die Hinterfüllung der Archivolten bestand – soweit die Fotos während



Abb. 7 Tholey, Benediktinerabtei, eingelagerte Archivoltensteine des Nordportals



Abb. 8 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal, Archivoltenstein Nr. 13

des Abbaus hierzu eine Aussage zulassen – aus kleinteiligem Mauerwerk bzw. Schutt und Mörtel und wurde von dem Pultdach aus Sandsteinquadern abgedeckt, das unterhalb der Traufe des Seitenschiffs anschluss. Im Mauerwerk des Seitenschiffs und des östlichen Strebepfeilers sind mehrere Spolien verbaut worden, darunter die umgedrehte attische Basis einer Ecksäule, ein Werkstein mit Zackenfries, ein Gewändestein mit Dreiviertelsäule ($\varnothing = 8$ cm), das Fragment eines Eckkapitells und zwei Fragmente eines Säulenschafts. Weiterhin wurden auf der Ostseite für das Aufmauern der trichterförmigen Nische zweitverwendete geflächte Quader genutzt. Es wird sich um Spolien des spätromanischen Vorgängerbau handeln, von dem Reichert bei der Grabung 1958/59 zahlreiche Werksteine fand, darunter auch vergleichbare attische Profile.⁴²

Archivoltensteine

Die Archivoltensteine wurden nach ihrem Ausbau gescannt und in einer Werkshalle gelagert (Abb. 7). Die Einzelscans können am Bildschirm virtuell zu einem (Teil-) Portal zusammengesetzt werden (Abb. 8). Die Nummerierung der 37 Steine erfolgte beginnend an der äußersten Archivolte von links nach rechts.

Der Steinschnitt der vier (ausgebauten) Archivolten ist weitgehend regelmäßig und achsialsymmetrisch aufgebaut. Die Steinabmessungen folgen der Größe/Anordnung der skulpturalen Darstellungen. Der innerste Bogen (Archivolte Nr. 2) besteht pro Hälfte aus drei Werksteinen, die jeweils zwei Blattornamente tragen, und aus einem Schlussstein, dessen figürliche Darstellung auch auf den ältesten Fotos nicht mehr erkennbar ist. In jeder weiteren

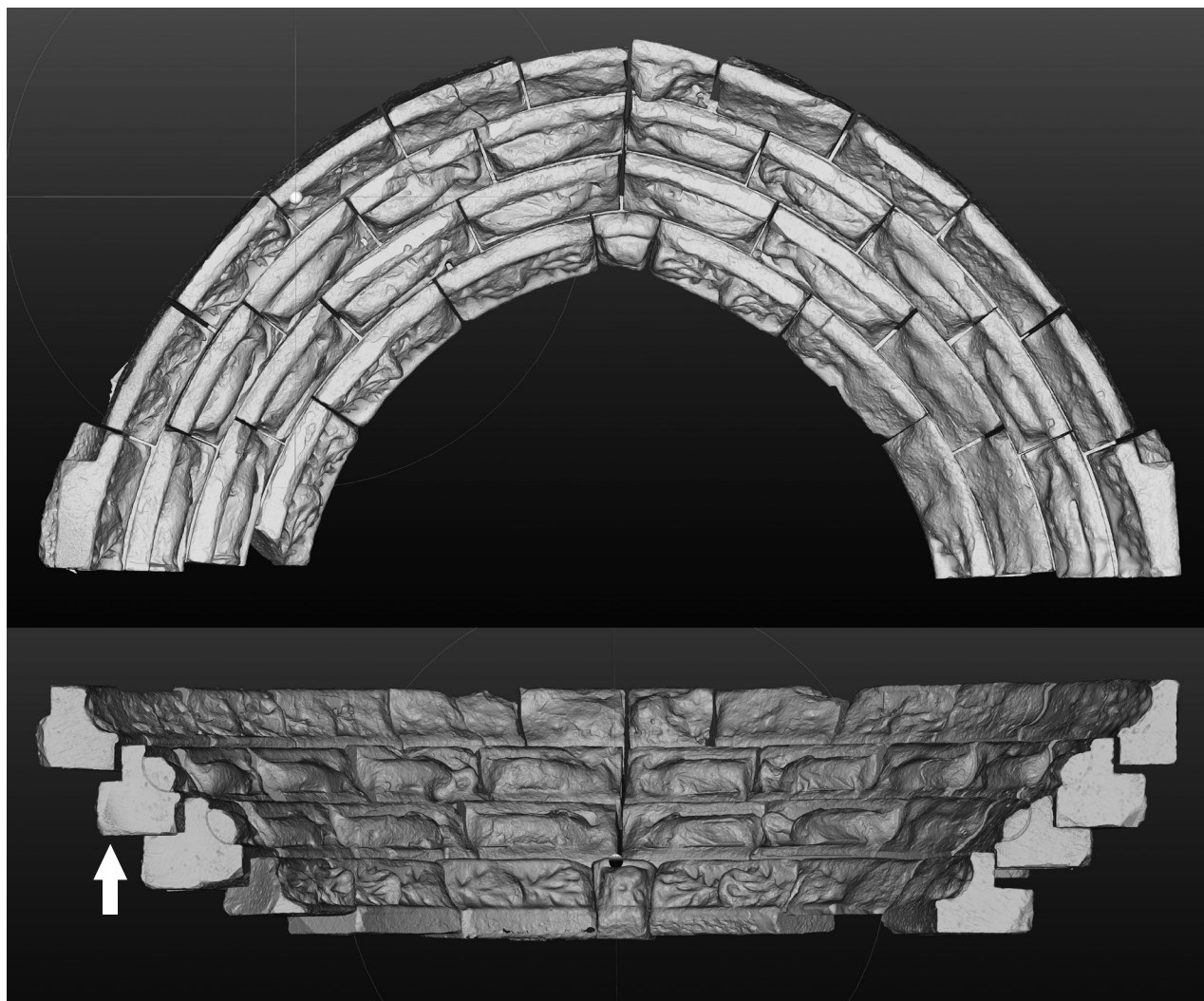


Abb. 9 Tholey, Benediktinerabtei, Nordportal, Virtuelle Montage der 3D-gescannten Archivoltensteine, Ansicht und Untersicht; die Nummerierung der Archivoltensteine im Text erfolgt von außen nach innen und im Uhrzeigersinn: äußerste Archivolte: Steine 1–12, zweite Archivolte: Steine 13–22, dritte Archivolte: Steine 23–30, innere Archivolte: Steine 31–37; Archivoltenstein 13 ist durch den weißen Pfeil gekennzeichnet.

Archivolte kommt auf Grund des größeren Radius ein Werkstein hinzu: In der dritten Archivolte vier Werksteine mit jeweils einer figürlichen Darstellung, in der vierten eine weitere Figur, im äußersten Bogen fünf Werksteine mit je zwei Blattornamenten und einem kürzeren sechsten Stein. Dieser zeigte ursprünglich möglicherweise zwei Engel, was mit der Darstellung in der innersten Archivolte des Tympanons korrespondieren würde. Durch die Geometrie weisen die Figuren in den Archivolten 3 und 4 unterschiedliche Größen auf, zudem variieren auch innerhalb eines Bogens die Steingrößen.⁴³ Die Ansichtsflächen der Bogenanfänger in der äußersten Archivolte schließen an ihren Außenkanten senkrecht ab, so dass sie mit einer Fuge an die Strebebögen reichten. Für die darüber liegende Steinlage, die in die Strebebögen einbindet, wurden die Archivoltensteine nachträglich ausgeklinkt.

Das Aufeinandersetzen der Archivoltensteine ist am besten in der Untersicht nachvollziehbar (Abb. 8). Beispielhaft wird der Archivoltenstein Nr. 13 in unterschiedlichen Ansichten gezeigt (zweite Archivolte von außen, erster Stein linke Seite; Abb. 9). Die Steine weisen an ihren äußeren Ansichtsflächen eine Ausklinkung auf, in die der darüber liegende Stein der folgenden Archivolte eingesetzt wurde. Die Tiefe der Ausklinkung reicht von 12,50 bis 15,00 cm, im Durchschnitt 14,50 cm. Die Einbindetiefe der Werksteine, d. h. ihre Auflagerfläche in der Ausklinkung, scheint allein von der Größe des Rohlings abgehängt zu haben. In einigen Fällen passen die Steine mit Pressfuge ineinander, in anderen Fällen bestehen breite Fugen, die mit Mörtel ausgefüllt werden mussten. Auch dies ist in der Untersicht beispielhaft zu erkennen. Einige wenige Steine haben gar keine Auflagerfläche, was auch mit ihrem Versetzen auf dem Tympanonstein im Zusam-

menhang stehen kann, wie weiter unten zu sehen sein wird.⁴⁴ Die Fuge der Ansichtsfläche wurde kaschiert, indem die Kehle der Archivolte in einen leicht überstehenden Wust ausläuft (oftmals durch die Verwitterung unkenntlich). Für ein sauberes Aufeinandersetzen mit dünner Fuge war ein gleichmäßiges Abarbeiten der konkaven Auflagerfläche erforderlich (z. B. Nr. 8 u. 28). Manche Steine zeigen aber auch grobe Bearbeitungsspuren mit Spitz- oder Zahneisen (Nr. 13). Beim Versetzen der Steine waren offensichtlich auch nachträgliche Überarbeitungen notwendig (Nr. 3). Auf Grund der Verwitterung haben sich kaum originale Oberflächen der Ansichten erhalten. Ausnahme bilden die Steine 23, 25, 32 und 35, bei denen die Ansichtsfläche annähernd lotrecht zum Bogen geflächt ist.

Die Rückseiten der Steine sind teilweise bruchrau belassen, teilweise grob abgespitzt. Die Lager weisen unterschiedliche Bearbeitungen auf, es besteht keine einheitliche ‚Handschrift‘. Sie reichen von einem groben Abspitzen (Nr. 34) bis zu einer sorgfältig diagonal geführten Überflächung (Nr. 12). Andere Steine zeigen Bearbeitungsspuren mit Zahn- oder Schlageisen. Auch hier war teilweise beim Versetzen eine nachträgliche Überarbeitung erforderlich (Nr. 35). Nur in Einzelfällen sind Reste eines Randschlags erkennbar (Nr. 6). Die Werksteine der äußersten Archivolte zeigen auf dem Oberlager eine Ritzlinie, die parallel zum Tympanon in der Mittelachse des kleinen Wulstes verläuft (24 cm Abstand zur Ansichtsfläche, Abb. 5). Bei den Werksteinen der Archivolten 3 und 4 wurde an den Unterseiten der Figuren die Kehle der Archivolte eingeritzt.

Der Steinversatz erfolgte mit Hilfe von Spreizzangen, für die in das Oberlager konische Vertiefungen eingehauen wurden. Gegenüber dem „klassischen“ Wolf, bei dem drei Metallstifte in das Loch eingeführt werden, greifen bei der Spreizzange zwei sichelförmig gebogene Eisenhaken ein, sodass in der Vertiefung ein Steg bzw. Höcker stehen bleiben kann. Nicht nur das Einschlagen der Vertiefung war weniger aufwändig, sondern auch die Handhabung der Spreizzange gegenüber dem Wolf. Spreizzangenlöcher finden sich in Tholey sichtbar auch bei den Stufen der westlichen Wendeltreppe. Je nach Lage des Werksteins im Portalgefüge wechselt das Spreizzangenloch von der Stirnseite auf die Oberseite des Steins und ist hier entsprechend der Geometrie diagonal in den Stein eingetieft, so dass der Stein in der richtigen Position herabgelassen werden konnte. Nicht alle Steine weisen Spreizzangenlöcher auf. Die Anwendung erfolgte dabei unabhängig von der Steingröße, z. B. hat auch der kleine und damit verhältnismäßig leichte Schlussstein Nr. 34 ein Spreizzangenloch.

Die Steine der äußersten Archivolte liegen in den Ausklinkungen der darunter befindlichen Steine. Die

Auflagerfläche beträgt lediglich ca. 10 cm bei einer Auskragung von ca. 25 cm. Bei einer Auflast durch das darüber liegende Mauerwerk wäre dies bautechnisch vermutlich kein Problem. Wie beschrieben, schloss das Tholeyer Portal ursprünglich jedoch nur mit einer Quaderlage und dem Steindach ab. Aus diesem Grund wurden einige Archivoltensteine (Nr. 5, 6 und 8) nach ihrem Versatz mit Eisenklammern im dahinter liegenden Mauerwerk gesichert. Die Klammern wurden beim Abbau entfernt. Die Abdrücke zeigen Flacheisen mit einem Querschnitt von 5 x 22 mm. Sie waren U-förmig gebogen und in quadratischen Löchern mit einer Tiefe zwischen 42 und 75 mm vermörtelt. Als Ausnahme wurde zudem Stein Nr. 36 in der zweiten Archivolte mit einer Eisenklammer gesichert, die um den rückwärtigen Stein herumgreift, d. h. nicht in ein Loch eingehakt ist. Der Grund hierfür ist in den geringen Abmessungen des Steins zu sehen, die praktisch keine Auflagerfläche auf dem Tympanonstein zuließ, zumal der Übergang zwischen der ersten und zweiten Archivolte problematisch war.

Während die beschriebenen vier äußeren Archivolten mit den oberseitigen Ausklinkungen nach dem beschriebenen einheitlichen System angefertigt wurden, passen die Steine der zweiten Archivolte mit ihren gerade gearbeiteten Auflagerflächen bautechnisch nicht auf das vorstehende, abgeschrägte Auflager des Tympanonsteins. Die Lösung bestand in einem nachträglichen Abspitzen der Auflager, die zum Scheitel hin immer stärker vorgenommen wurde, so dass der kleine Scheitelstein unmittelbar auf der Schräge des Tympanonsteins auflag. Nur die Auflast des darüber liegenden Mauerwerks verhinderte sein Wegrutschen. Die zwangsläufig beim Versetzen der unteren, seitlichen Steine entstehende Fuge wurde mit Mörtel ausgefüllt, die sich zum Scheitel hin verjüngt (Abb. 2). Eine alternative Problemlösung hätte das nachträgliche Abarbeiten des Tympanons darstellen können. Dies hat man sich wahrscheinlich mit Rücksicht auf die Kehle der Archivolte nicht getraut. Zudem hätte dies eine Verringerung des Radius der Archivolte bewirkt.

Zusammenfassung

Die Bedeutung des frühgotischen, um 1270/80 errichteten Figurenportals in Tholey wurde zu allen Zeiten hervorgehoben und ist unbestritten. Infolge der Verwitterung des sandenden und zu Schalenbildung neigenden Sandsteins ist das ikonografische Programm des Portals nicht mehr vollständig nachvollziehbar. Die Ausnahme bildet das vergleichsweise gut erhaltene Tympanon mit der Darstellung der Auferstehung Christi, das sich einschließlich der inner-

sten Archivolte auch in der bildhauerischen Qualität gegenüber den frei versetzten Archivolten abhebt. Der Erhaltungszustand des Portals gab im Rahmen der Kirchenrestaurierungen immer wieder Anlass für Diskussionen. 1903 wurde mit Zustimmung aller Beteiligten der weitgehende Ersatz des Portals mit einer Kopie auf Grundlage von 1902 erfolgten Gipsabgüssen beschlossen. Aus Finanzierungsgründen wurde das Projekt zu Gunsten anderer Maßnahmen an der Kirche mehrfach zurückgestellt und 1914 endgültig zu den Akten gelegt. In den 1930er Jahren scheint ein Umdenken stattgefunden zu haben. Nun wurden Steinfestigungen in Aussicht gestellt, deren Ausführung jedoch unklar bleiben. Bei der Kircheninstandsetzung 1958–1963 wurde – wiederum von allen Beteiligten mitgetragen – ein Schutzbau errichtet, um das Portal vor weiteren Witterungseinflüssen zu bewahren. Offensichtlich und durch ein DBU-Projekt wissenschaftlich begleitet musste 2007 die Unwirksamkeit der Maßnahme festgestellt werden. Bei der jüngsten Restaurierung wurde 2019 der Schutzbau entfernt. Das Portal sollte auf Initiative der Abtei durch eine Neuschöpfung ersetzt werden. Das Fehlen einer denkmalrechtlichen Genehmigung führte nach bereits erfolgtem Abbruch der Archivolten zu einem Baustopp.

Das Portal weist zwei Bauabschnitte auf, die sich in Steinmaterial und -größe, nicht aber in der Gestaltung unterscheiden. Das westliche Gewände wurde gemeinsam mit dem zugehörigen Strebepfeiler beim Bau des Westturms errichtet, das östliche – soweit angesichts von späteren Steinauswechslungen erkennbar – gemeinsam mit dem Langhaus. Die Unterscheidung soll laut Reichert auch im Fundament bestanden haben. Ab Kämpferhöhe erfolgte der Bau gemeinsam mit der Nordwand des Seitenschiffs, von welcher der monolithische Tympanonstein ummauert wurde. Der östliche Konsolstein zur Unterstützung des in diesem Bereich gerissenen Tympanons wurde vor 1886 eingefügt. Grund werden die Fundamentprobleme des nördlichen Seitenschiffs gewesen sein. Für das spätere Einsetzen der Archivolten wurde bei der Errichtung der Seitenschiffwand zwischen den Strebepfeilern eine trichterförmige Nische mit vorkragenden Steinen als Warteverband ausgespart. Im Mauerwerk sind zahlreiche Spolien eines spätromanischen Vorgängerbaus zweitverwendet worden.

Die Archivoltensteine weisen oberseitig eine Aussparung auf, in welche die Steine der folgenden Archivolte eingelegt wurden. Ein kleiner Wulst kaschierte die Fuge. Die Abmessungen der Steine richteten sich offensichtlich nach der Größe des jeweilig zur Verfügung stehenden Rohlings, so dass bei einigen Steinen nur

eine geringe Auflagerfläche verblieb und die übrige Aussparung mit Mörtel verfüllt werden musste. Die äußerste Archivolte schließt oberseitig gerade ab. Wegen des Überhangs der Steine wurden drei Steine mit Eisenklammern im dahinterliegenden, kleinteiligen Füllmauerwerk verankert. Nicht nur die Formate der Archivoltensteine unterscheiden sich, sondern auch ihre Bearbeitung zeigt keine einheitliche Handschrift. Ungelöst ist das Auflager der Archivolten auf dem Tympanonstein. Während letzteres als Auflager eine vor der Wandebene vorstehende Schräge aufweist, haben die Archivoltensteine eine gerade Auflagerfläche. Die unweigerlich entstehende Fuge wurde durch teilweises Abarbeiten der Steine reduziert bzw. mit Mörtel kaschiert. Die unterschiedliche Qualität der bildhauerischen Arbeiten spiegelt sich also in der bautechnischen Ausführung wider.

Das Portal schloss ursprünglich mit einem Gesims ab, das sich mit den Wasserschlägen der Strebepfeiler verkröpfte. Zwischen den figurenbesetzten Fialen der Strebepfeiler bestand ein in Sandstein gemauertes Pultdach, das über eine Rinne oberhalb des Gesimses in zwei seitliche Wasserspeier entwässerte. Neben der Verwendung eines qualitativ minderwertigen Sandsteins hat die bautechnisch unzureichende Wasserableitung vor allem auf der Westseite zum Verlust der Steinoberflächen beigetragen.

2022 wurde der Wiedereinbau der Archivoltensteine beschlossen. Hierzu laufen aktuell wissenschaftliche Untersuchungen zu ihrer Steinfestigung und Überlegungen zu möglichen konstruktiven Lösungen.

Anmerkungen

- 1 Walther Zimmermann, *Die Kunstdenkmäler der Kreise Ottweiler und Saarlouis*, Düsseldorf 1934, S. 108–134; Franz-Josef Reichert, *Die Baugeschichte der Benediktiner-Abteikirche Tholey*, (Diss. Saarbrücken 1961), Saarbrücken 1961 (dort die ältere Literatur); Zu den frühmittelalterlichen Bauten: Georg Skalecki, *Die Vorgängerbauten der Abtei Tholey aus merowingischer und karolingischer Zeit*, in: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend*, 69, 2021, S. 13–40; eine Zusammenstellung der weiteren Literatur in: Heribert Feldhaus, *Abteikirche Tholey – Restaurierungsge-*

- schichte und Bauforschung, (unveröffentl. Manuskripte), Juni 2021 (Archive der Abtei Tholey und des LDA Saarland). Eine übergreifende Auswertung der Baugeschichte unter Einbeziehung weiterer Untersuchungen zur Bauplastik und einer Neuauswertung der archäologischen Grabungen im Kircheninneren 1908 und 1957 durch die Universität Heidelberg, Institut für europäische Kunstgeschichte, ist für 2024 geplant.
- 2 Zu den Vorgängen und Hintergründen des Abbruchs siehe neben der Tagespresse: Georg Breitner, Tholeyer Abtei beseitigt frühgotisches Portal, in: Die Denkmalpflege (= Wissenschaftliche Zeitschrift der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland), 2, 2019, S. 199–200; Georg Breitner, Die Tholeyer Abtei – Ein Einzelfall?, in: Die Denkmalpflege, 1, 2020, S. 74–75.
 - 3 Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Bde., hier Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 223, 259.
 - 4 Die bauhistorische Untersuchung erfolgte auf Veranlassung des Landesdenkmalamts des Saarlands im Auftrag der Benediktinerabtei Tholey e. V. Der Verf. dankt allen Beteiligten für die vertrauensvolle Zusammenarbeit und die sachlich geführten Diskussionen.
 - 5 Franz-Josef Reichert, Die Benediktinerabtei St. Mauritius zu Tholey (= Rheinische Kunststätten, 321), Neuss 1987, S. 10.
 - 6 Gutachten Martin Klewitz (LDA Saarland)/N.N. Colbus (Leiter des Kreisbauamts St. Wendel) vom 28.08.1956. LDA Saarland, Ortsakte Tholey.
 - 7 Die Vorhalle wurde 1962 nach Plänen des Architekten Baurat Heinrich Otto Vogel, der die Gesamtinstandsetzung der Tholeyer Kirche architektonisch betreute, errichtet. Die gleiche Intention führte 1999 zum Bau einer Vorhalle zum Schutz des romanischen Portals der Regensburger Schottenkirche.
 - 8 Projekt der DBU (Deutsche Bundesstiftung Umwelt) in Kooperation mit dem Institut für Steinkonservierung e. V. Mainz 2003–2007 (Hrsg.), Abschlussbericht Feb. 2007, Az. 18636.
 - 9 Archiv kirchliche Denkmalpflege Trier, Ortsakte, Schreiben Regierungspräsident an Bischof vom 30.03.1899.
 - 10 Jörg Schmitz, Leben und Werk des Architekten Wilhelm Peter Schmitz (1864–1944), 2 Bde., (Diss. Trier 2005), Tönning 2005. Die folgende Darstellung basiert auf der Arbeit von Jörg Schmitz, die mit Angaben aus den Akten des Klosterarchivs, die Schmitz nicht zur Verfügung standen, ergänzt werden. Für Einzelnachweise wird auf die detaillierte Restaurierungsgeschichte der Klosterkirche durch den Verf. aus dem Jahr 2021 verwiesen (wie Anm. 1).
 - 11 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8838: Erläuterungsbericht zu dem Entwurf für die Wiederherstellung der Kirche zu Tholey und Kostenanschlag vom 25. Februar 1902.
 - 12 Schmitz 2005 (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 330. Genannt wird ein Bildhauer namens Schanel. Gemeint ist vermutlich N. Schawel aus Trier, der 1907 die Igeler Säule abformte.
 - 13 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8838: Kostenanschlag vom 19.12.1906.
 - 14 Klosterarchiv, Restaurierung 1905–1907, o. Nr.: Abschrift eines Reiseberichts vom 19.08.1906.
 - 15 LHA Koblenz 1906 (wie Anm. 13).
 - 16 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Ministerialerlass vom 15.01.1909, zit. in einem Schreiben des Provinzialkonservators Clemen vom 06.06.1910.
 - 17 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8838, Brief von Behr an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz vom 21.09.1909.
 - 18 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Schreiben des Provinzialkonservators vom 06.06.1910.
 - 19 Klosterarchiv, Mappe Nordportal, o. Nr.: Brief Regierungspräsident an Pfarrer Müller vom 05.12.1912.
 - 20 Klosterarchiv, Mappe Nordportal, o. Nr.: Kostenanschlag vom 15.05.1913.
 - 21 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Verfügung vom 26.06.1913. Die Abgüsse wurden im Speicher des Pfarrhauses sortiert, wie mit Brief vom 14.08.1913 mitgeteilt wurde.
 - 22 Klosterarchiv, Mappe Nordportal, o. Nr.: Brief Regierungspräsident an Pfarrer Müller vom 04.10.1913.
 - 23 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Schreiben Hochbauamt an Regierungspräsident vom 14.03.1913.
 - 24 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Schreiben Provinzialkonservator an Regierungspräsident vom 19.02.1914.
 - 25 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Schreiben Regierungspräsident an Ministerium. Der Versuch, durch eine Umverteilung der Kosten eine Lösung zu finden, scheiterte.
 - 26 LHA Koblenz, Best. 442, Nr. 8839, Schreiben Ministerium an Regierung Trier vom 28.05.1914.
 - 27 Der Verkündigungengel hat nach mehrfachem Ortswechsel 2019 Aufstellung in der südlichen Chorbenkapelle gefunden, der Wasserspeier steht im Umgang der ehemaligen Taufkapelle und die Schlusssteine befinden sich im Museum Theulegium, Rathausplatz 6, in Tholey.
 - 28 Es wurde Rat bei der Regensburger Dombaauhütte gesucht, die eine Steinfestigung mit Kompakta vorschlug. Bei diesem Verfahren wird die äußere Schale abgenommen, mit Zementfestiger und Kleber hinterfüllt und anschließend wieder befestigt und mit einem Silikon überzogen (LDA Saarland, Ortsakte Tholey: Schreiben Dombaumeister R. Triebe an Bildhauer K. Rothe vom 12.01.1960).
 - 29 Der aus Tholey stammende Albrecht Meydenbauer, wegweisender Entwickler der Fotogrammetrie, hatte 1886 eine Fotoserie der Abteikirche angefertigt, die sich jedoch nicht fotogrammetrisch auswerten ließ. Originale in: Brandenburgisches Landesdenkmalamt, Messbildarchiv, Portal Nr. 1p35/41.9.
 - 30 Kugler 1854 (wie Anm. 3), S. 259. Ihm folgen u. a.: Wilhelm Lutz, Kunst-Topographie Deutschlands, 2 Bde., hier Bd. 1: Norddeutschland, Cassel 1862, S. 584; Anton von Behr, Tholey. Wiederherstellung der Abteikirche, in: Berichte über die

Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, XIV, 1909, S. 45–54.

- 31 Das wohl früheste Beispiel Magdeburg (um 1250, dort mittelalterlich in Zweitverwendung), Westportal Trier (um 1260) und sog. ‚Triangelportal‘ Erfurt (um 1300).
- 32 Zimmermann 1934 (wie Anm. 1), S. 122–123, 132.
- 33 Reichert 1961 (wie Anm. 1), S. 183, 215–221. Dem folgt Peter Volkelt, Bauskulpturen und Ausstattungsplastik der Benediktinerabtei St. Mauritius, in: Abteikirche St. Mauritius Tholey (Hrsg.), 1261–1961. Abteikirche und Pfarrkirche St. Mauritius Tholey (Festschrift), St. Wendel 1961, S. 41–51, insb. S. 42–43.
- 34 Reichert 1961 (wie Anm. 1), S. 216.
- 35 Vgl. gutachterliche Stellungnahme Toralf Burkert vom 21.08.2020, S. 29 (Klosterarchiv Tholey).
- 36 Das Mauerwerk des östlichen Gewändes wurde im Sockelbereich um 1917 großflächig mit zweitverwendeten barocken Quadern ausgetauscht. Der Materialwechsel zeichnet sich vor allem im Kircheninneren ab.
- 37 Reichert 1961 (wie Anm. 1), S. 87, 105–106, 112, 190.
- 38 Reichert 1961 (wie Anm. 1), S. 105.
- 39 Reichert 1961 (wie Anm. 1), S. 190.
- 40 Vgl. a. die Konstruktionsritzungen auf den Kämpferplatten am Nordportal der Liebfrauenkirche Trier. Thomas Lutgen u. Marie Graubner, Das Nordportal der Liebfrauenkirche in Trier, in: Hans Wilhelm Ehlen (Hrsg.), Die Rose neu erblühen lassen. Festschrift zur Wiedereröffnung der Liebfrauenbasilika zu Trier, Trier 2011, S. 241–254, hier S. 245.
- 41 So auch beim Nordportal der Trierer Liebfrauenkirche. Lutgen u. Graubner 2011 (wie Anm. 40), S. 246. Beim dortigen Westportal greift die Szene des Tympanons quasi auf den Blattschmuck der ersten Archivolte über, bzw. die Archivolte wird im unteren Bereich Teil der Tympanondarstellung.
- 42 Reichert 1961 (wie Anm. 1), Katalog S. 108, 109, 155–156.
- 43 In Archivolte 3 variieren die Steingrößen zwischen 59,50 cm (Nr. 29) und 71,50 cm (jeweils Bogenlänge der Außenkante). In Archivolte 4 sind die Unterschiede geringer: die Bogenaußenkanten liegen im Durchschnitt bei 60 cm, ‚Ausreißer‘ sind die Werksteine 17 und 18 im Bogenscheitel mit 64 cm bzw. 58 cm. Gleiches gilt für die floralen Archivolten, deren äußere Blätter deutlich kleiner gestaltet sind (durchschnittlich 58 cm gegenüber 70 cm Bogenlänge an der Außenkante).
- 44 Zweite Archivolte von innen, östlicher Stein unmittelbar oberhalb des Kämpfers und ebenfalls zweite Archivolte, zweiter Stein der Westseite.

Bildnachweis

Abb. 1: Klosterarchiv Tholey, o. Nr.

Abb. 2: Foto v. Harald Boockmann, Kunsthistorisches Institut Universität Saarbrücken, Nr. P56

Abb. 3: Foto v. Berdi Architekten, 2019

Abb. 4, 6, 7, 9: Foto des Verfassers, 2020

Abb. 5: Schematische Zeichnung des Verfassers, 2020

Abb. 8: Scan durch Kalenborn Naturstein GmbH, 2019; Zusammenbau: Rauminformation Brauneck GmbH, 2020



III. 1 Bernhard Hundeshagen and J. Ch. von der Emden: East portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, elevation drawing, 1818–1820, Feder, 188 x 63.5 cm, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/2029

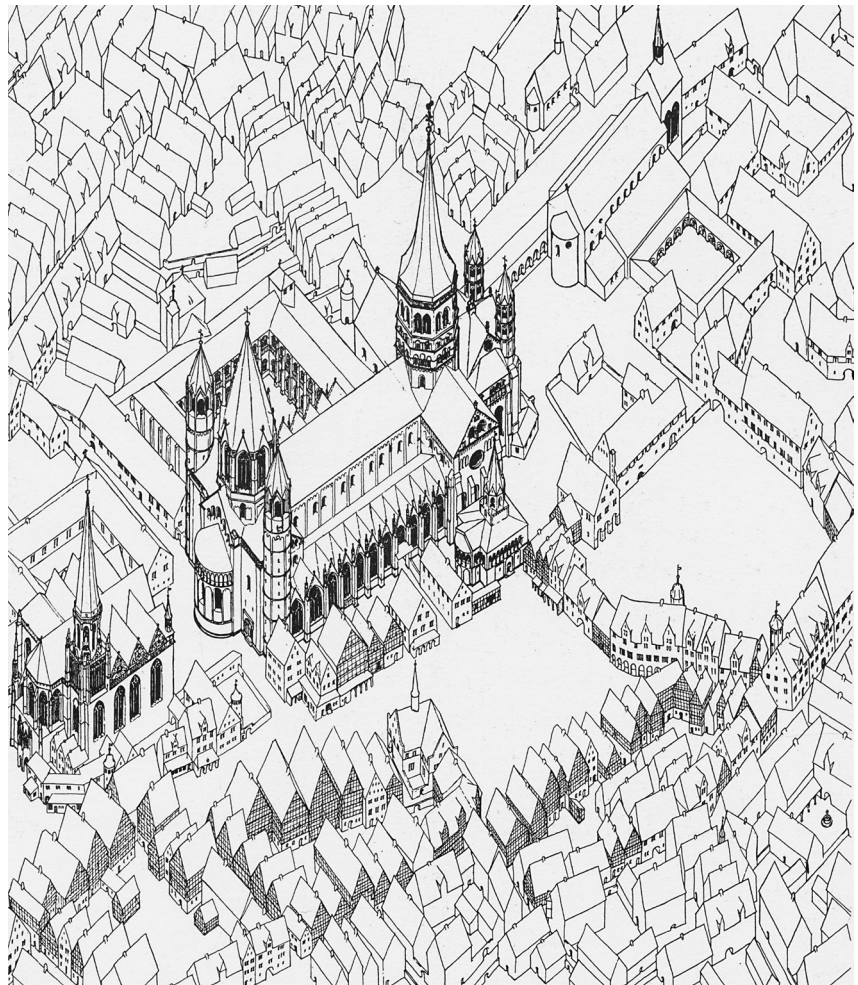
Ute Engel

Kings and Clergy

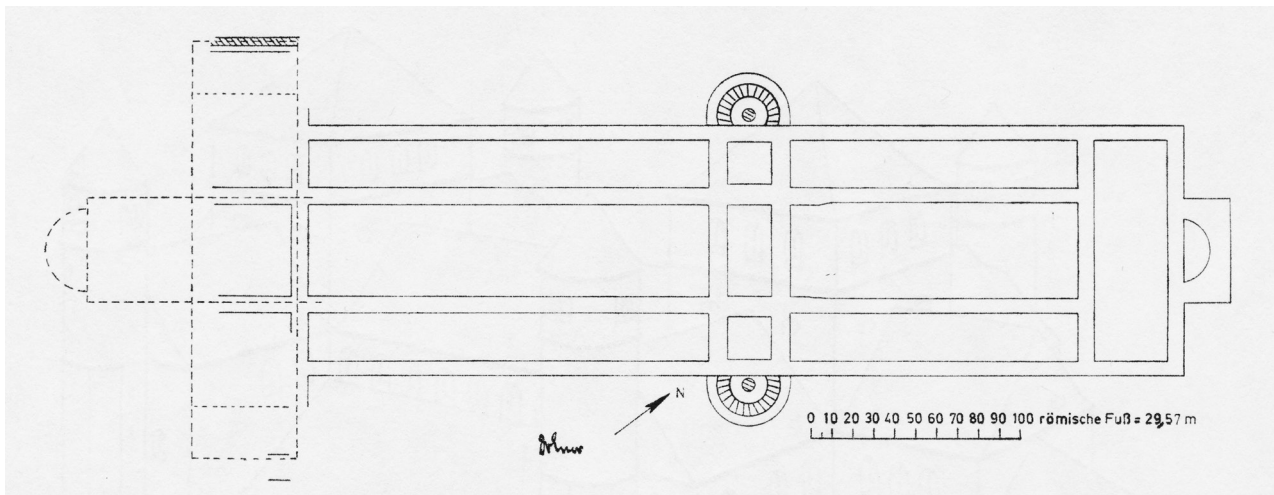
The Portals of the Former *Liebfrauenkirche* to the East of Mainz Cathedral

In the Middle Ages, the majestic, double-apsed cathedral of St Martin and St Stephen in Mainz, seat of one of most powerful archbishops of the Empire,¹ was integrated into a family of secondary churches within the cathedral precinct (Ill. 2).² To the west the cathedral was connected to the collegiate church of St John (*Johanniskirche*), the ancient cathedral up to c. 1000, which still exists with its many transformations.³ To the east the cathedral was aligned to a second church on the same axis, St Mary's (*Liebfrauenkirche*), also called *Sancta Maria ad gradus* (*St. Maria zu den Staffeln* or *Mariengreden* in German), because of the flight of steps, which led to the river Rhine and to one of the main city gates (*porta piscium* or *Fischtor*). The three churches were closely linked to each other by covered walkways and processional routes.⁴

The *Liebfrauenkirche* was a spectacular building of around 1300, a hall church on a centralized plan lit by large traceried windows, and it incorporated two major portals adorned by figurative sculpture: a monumental double portal to the east, towards the Rhine, and a portal to north, towards the market place and city centre of Mainz. The church was destroyed in 1803–07, but it is well documented by a set of plans, drawings and paintings produced prior to its destruction, by excavations and by fragments of its architecture and sculpture kept at the *Landesmuseum* in Mainz and in the cloister of the cathedral.⁵ This essay will discuss the fragmented portals of the *Liebfrauenkirche* and their iconography in the context of the historic functions of the building in relation to the cathedral and especially to the claims of the archbishops of Mainz to the right of coronation.



III. 2 Mainz, Cathedral with adjoining churches of *Liebfrauen* to the east and St. Johannis to the west, reconstruction drawing of the situation around 1500, Carl Bittens 1937



Ill. 3 Mainz, Cathedral of archbishop Willigis c. 1009, reconstruction drawing of the foundations including the atrium and the eastern transverse building

Mainz Cathedral and St Mary's in the time of archbishop Willigis

As recent excavations have shown, St John's was in fact the first, the ancient cathedral of Mainz. It was built on top of earlier structures of the Roman city of *Moguntiacum* from the 4th century onwards and it still incorporates substantial remains of major building phases from the 10th to the early 11th centuries up to the crown of its walls.⁶ Archbishop Willigis (975–1011) built a new, much larger cathedral to the east of St John's, which burnt down at the day of its consecration in 1009. It was immediately repaired and finally consecrated in 1036 by the successor of Willigis, archbishop Bardo.⁷ The ancient cathedral was transformed into a collegiate church with the new dedication to St John the Baptist in 1028.⁸

The new cathedral of Mainz of the late 10th and early 11th century was designed to represent the assumption of archbishop Willigis to a position of pre-eminence among the clergy of the Empire.⁹ Willigis was one of the main advisors of the Ottonian emperors.¹⁰ In 975, the year of his accession to the archbishopric, Willigis received the privilege of *praeeminere* by Pope Benedict VII which prescribed the role of the archbishops of Mainz as the vicar of the pope and the primate of all the bishops of the Empire, probably with the support of Emperor Otto II himself.¹¹ Part of this pre-eminent position of the archbishops of Mainz was the right to crown the Roman king – in relation to the coronation of the Roman kings as emperors by the pope in Rome since the *renovatio imperii* of Charlemagne in 800.¹² The archbishops of Mainz connected their claim of coronation to the founding figure of their diocese, the

Anglo-Saxon Boniface, who allegedly anointed and crowned Pippin, the first Carolingian king, in 751.¹³

The claim of the archbishops of Mainz to crown the kings of the Holy Roman Empire was continuously threatened by the archbishops of Cologne, in whose diocese the church of coronation, the palace chapel built by Charlemagne in Aachen, was situated.¹⁴ In competition to Aachen, Willigis consciously created the monumental new cathedral complex in Mainz as especially suited to fulfil its representative role as the stage for imperial coronations.¹⁵ Archbishop Willigis in fact managed to crown Henry II, the last of the Ottonian emperors, in the ancient cathedral of Mainz in 1002, and Conrad II, the first of the Salian kings, received the royal insignia by archbishop Aribo in Mainz in 1024.¹⁶ Only from the coronation of Henry III in 1028 onwards was the tradition of crowning the Roman kings (and queens) in Aachen fully established.¹⁷

Willigis' cathedral of Mainz of c. 1000 was modelled on the coronation church of the Emperors in Rome itself, Old St Peter's (Ill. 3): It had its main choir in the west, adjoined *more romano* by a large, projecting western transept, a long three-aisled nave and a monumental eastern building with a straight east end, flanked by round staircase towers, probably containing an eastern choir.¹⁸ The exterior walls of the cathedral continued as passage ways accompanying an open atrium in the east and this in turn finished with a transverse building towards the river Rhine, which was the full width of the cathedral and terminated in a rectangularly encased apse, possibly crowned by a



Ill. 4 Mainz, Cathedral, nave, market portal on the north side with the bronze doors of archbishop Willigis

tower.¹⁹ This transverse building was excavated below the eastern half of the later *Liebfrauenkirche*.²⁰ The dedication of this eastern annex building is not known, but there is the possibility that it already was to St Mary.²¹ Evidently, the eastern atrium and transverse building of Mainz Cathedral were related to the model of the atrium and the church of *Sancta Maria ad gradus*, also called *Sancta Maria in turri* to the east of Old St Peter's in Rome.²² K. H. Esser, who excavated the area east of Mainz cathedral in 1973/74, interpreted the eastern transverse building as a "Vorkirche", as an ante-church to the cathedral, which could have been intended to fulfil the same functions in the coronation rite as *Sancta Maria ad gradus* in Old St Peter's:²³ This was the place where the king was met by the clergy at his arrival, a function which is documented for St Mary's in Mainz as late as 1473 and 1486.²⁴

According to the antiquarian sources of the early 17th to 18th centuries, the first building on the site of the *Liebfrauenkirche* was started c. 988, i.e. during the

time of archbishop Willigis.²⁵ Willigis is also credited with the donation of two bronze doors to St Mary's sited in a portal leading to the market place on the north of the *Liebfrauenkirche* and the cathedral: "... *duas illas valvas aeneas, quae ad forum ferunt, donavit*".²⁶ The bronze doors of Willigis still exist, transferred in 1804 to the north portal of Mainz cathedral (Ill. 4), the *Marktportal*, and they belong to the famous set of early Carolingian and Ottonian bronze doors in Germany, from Aachen to Hildesheim.²⁷ The doors of Mainz are cast in one single piece each, divided by a rectangular framework and adorned by closing rings in the form of lion heads. A contemporary inscription in Roman majuscules informs the reader along the horizontal frames about the artist, Berenger, the donor, archbishop Willigis, and his intention: Willigis is praised as the first who endeavoured to produce bronze doors since the death of Charlemagne.²⁸ In this way, Willigis' bronze doors with their classifying design and inscription, relate to the set of doors which Charlema-

gne donated to his palace chapel in Aachen and their Roman predecessors, and Willigis further underlined his claims in the competition with Aachen and the archbishopric of Cologne.²⁹ Additionally, Willigis could again have emulated the ensemble of Old St Peter's in Rome: There, Pope Hadrian I (772–795) equipped *Sancta Maria ad gradus* or *in turri* with bronze doors, too.³⁰

When the bronze doors were positioned into the north portal of Mainz Cathedral in 1804, due to the ongoing destruction of St Mary's, the wings seem to have fitted perfectly into the doorframe.³¹ This observation led to the assumption up to recent scholarship that - contrary to the testimony of the 17th and 18th century antiquarian sources quoted above - the doors originally were donated to the cathedral and that its market portal, built c. 1190/1200,³² was constructed with the intention to frame archbishop Willigis' bronze doors.³³ A later archbishop, Adalbert I of Saarbrücken (1111–1137), had a privilege of freedom which he granted to the citizens of Mainz been inscribed into the upper parts of the doors in 1135.³⁴ Together with the adjoining double chapel of the archbishop's palace, St Godehard, which Adalbert built as his

burial place, this seemed to support the hypothesis that Willigis' s bronze doors were originally intended for the cathedral and its main entry from the market place, and not for St Mary's.³⁵ Yet the documentary evidence is unequivocal: A hitherto overlooked source makes it clear that the bronze doors were sited in the north portal of the *Liebfrauenkirche* in 1215, as well as in 1274 and up to the destruction of the church in the early 19th century.³⁶

St Mary's as collegiate church

Taking up the model of Old St Peter's in Rome, archbishop Siegfried I of Epstein (1059–1084) installed a collegiate church called *Sancta Maria ad gradus* on the site of the first, transverse building to the east of Mainz Cathedral and initiated the construction of a new church on top of the earlier foundations, but enlarged towards the west, which was dedicated in 1069.³⁷ Due to the excavations, the second building on the site of the *Liebfrauenkirche* was an unusual, compact structure of two bays and three aisles with an elongated choir in the east: a rectangular choir bay and a three-sided, polygonal apse. In the central bay of the western part, a



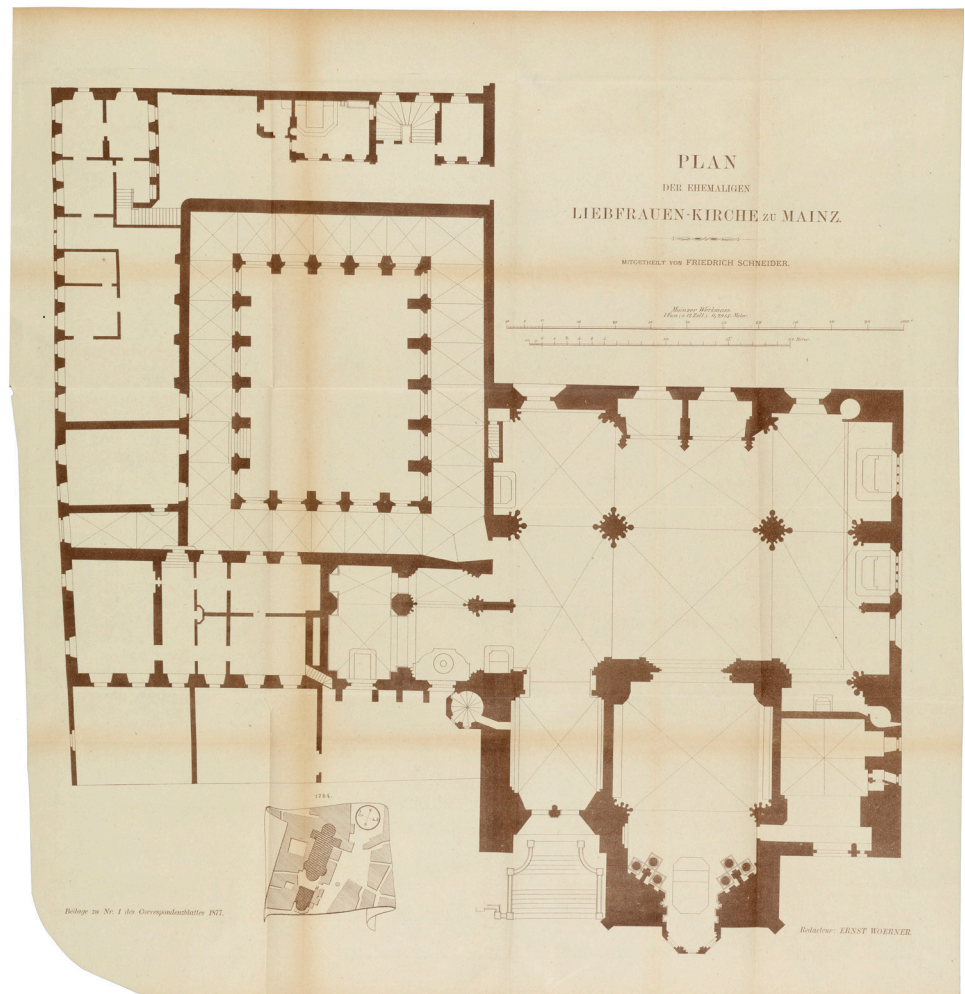
III. 5 Caspar Schneider: The *Liebfrauenkirche* in Mainz, view from the east prior to its destruction, 1793, Feder, Aquarell, 47.2 x 67.7 cm, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/4425 C

crypt based on four columns and 3 x 3 square bays was inserted.³⁸ Presumably, the crypt was the place where a font was installed and so the *Liebfrauenkirche* served as the baptistery of the cathedral complex.³⁹ As in the first, transverse building by archbishop Willigis, the excavators were not able to find any evidence of the position of doors into the second church of St Mary's and so it can only be guessed that its main entry, where the bronze doors were placed, was in its northern wall.⁴⁰ Interestingly, voussoirs of a monumental portal with zigzag orders were re-used as spolia in the lower walls of the later eastern extension of St Mary's, dated by the excavators to c. 1220.⁴¹ They can be connected to repair works documented in 1211.⁴²

The collegiate church of St Mary's continued to be in close connection to the archbishops and the cathedral chapter of Mainz up to the dissolution. The cathedral chapter (*Domstift*) decided on the building activities of the *Liebfrauenstift* and members of the clergy of St Mary's regularly served in the household of the archbishops, some of the deans and provosts even became archbishops of Mainz.⁴³ The provosts used to be members of the cathedral chapter.⁴⁴

The transformation and enlargement of St Mary's to a collegiate church obviously was devised by the clergy of Mainz Cathedral in reaction to the enhanced position of their competitors in Cologne: In 1049, Pope Leo IX had granted the right to crown the Roman kings within the archdiocese of Cologne solely to its archbishops, and as Aachen, by this time the established place of coronation, was situated within their archdiocese, the archbishops of Cologne in fact had taken over the pre-eminent role in the coronation process against Mainz.⁴⁵ The competition between Cologne and Mainz was carried out by building activities, too: A collegiate church of *Sancta Maria ad gradus* was established to the east of Cologne Cathedral in 1057, with a flight of steps towards the banks of the Rhine, i.e. in a similar position as *Sancta Maria ad gradus* of 1069 in Mainz.⁴⁶

On 17 April 1285, St Mary's burnt down.⁴⁷ Immediately after the obviously devastating fire the collecting of money for a new church started, supported by a wide range of donors: the archbishops of Mainz, the clergy, the monasteries and collegiate churches of the city, various German bishops, even Pope Nicolas IV and, especially prominently, the citizens of Mainz.⁴⁸



III. 6 Mainz, *Liebfrauenkirche*, copy of a plan of 1810 formerly belonging to Conradi-Miltenberg, printed on behalf of Friedrich Schneider in the *Correspondenzblatt*, 1877, Stadtarchiv Mainz, BPSP 1435 D

We can assume a rapid start of the reconstruction and the building was dedicated by archbishop Peter of Aspelt (1306–20) in 1311.⁴⁹ As the evidence of a large number of historical views shows, the new *Liebfrauenkirche* was an amazing Gothic structure, which was conceived as a hall church, lit by large traceried windows (Ill. 5).⁵⁰ The earlier foundations of the 11th century were re-used, but the western crypt was given up and the building was enlarged to the east by an additional bay and a projecting polygonal, three-sided apse encased in rectangular masonry in its lower part, due to the sloping ground towards the river.⁵¹ A delicately ornamented small apse, called *Chörlein*, extended from this rectangular structure to the east, crowned by small, crocketed gables and pinnacles. In this way, the apse of the *Liebfrauenkirche* became two-storeyed: The lower part of the wall opened into the extra space of the small *Chörlein*, the upper into the large traceried windows of the polygonal apse above – a highly unusual solution which was copied shortly afterwards in the church of the Carmelite order in Mainz.⁵²



Ill. 7 Mainz, portal of the *Liebfrauenkirche* in the south wing of the cloister of Mainz Cathedral

The new St Mary's again was a compact structure on a nearly square plan with three aisles and three bays (Ill. 6). The southern aisle formed in its eastern bay a porch for a large double portal oriented towards the steps of *Sancta Maria ad gradus* down to the river Rhine; the easternmost bay of the northern aisle served as a sacristy. Another portal featured in the centre of the north wall, where archbishop Willigis' bronze doors were installed. The west wall had two doors in the outer bays which lead to the passage ways of the atrium and from there to the two eastern portals of the cathedral. An additional door in the central bay of the south wall was connected to the cloister of St Mary's adjacent towards the south-west of the church. As the walls of the south-eastern and the north-eastern bays of the *Liebfrauenkirche* were reinforced, the excavators assumed that two towers were intended to be built on top of them.⁵³ Only the south-eastern tower was executed, probably by a "*magister Heinricus lapicida de Bohemia*" employed in 1314 as the master of the fabric for his lifetime by the dean and chapter of St Mary's.⁵⁴ The *Liebfrauenkirche* of around 1300 is depicted on all the ancient city views of Mainz (Ill. 5), enfolding a splendid eastern façade in front of Mainz Cathedral towards the river with its monumental south-east portal, its ornate *Chörlein* below the polygonal apse, lit by large traceried windows, and the high south-west tower.⁵⁵

The destruction of St Mary's, its historical documentation and its existing fragments

Unfortunately, St Mary's was destroyed in 1793 and the years following, when Mainz was occupied by the French revolutionary army, and the allied German troops attacked the city from the opposite bank of the Rhine. In June 1793 Mainz was besieged and bombed for several weeks and a large part of the major buildings of the city centre were set on fire, among them the *Liebfrauenkirche*.⁵⁶ The building was partly ruined, but could have been restored, as confirmed by the eye-witness Heinrich Brühl. Yet in 1803, the destruction of the building was decided on by the French Government, and it was sold and completely dismantled until 1807.⁵⁷

During these years, a group of antiquarians, artists and architects documented the ruin of the church in several views and plans from the exterior and the interior, some of them fairly detailed.⁵⁸ The antiquarian Helfrich Bernhard Hundeshagen (1784–1856) produced especially detailed plans and elevations of St Mary's and Mainz Cathedral, but he arrived in Mainz as late as 1818.⁵⁹ He was only able to see a small part of the southern jamb of the south-east portal of the *Liebfrauenkirche* with the lower part of the adjoining ex-

terior wall of the church still standing up.⁶⁰ Therefore, Hundeshagen based his own plan and a large elevation drawing of the eastern portal of the *Liebfrauenkirche* on earlier material which he partly made up (Ill. 1), as can be proved by detailed comparisons.⁶¹ Hundeshagen became especially important for St Mary's because he bought several of the sculptures which adorned the eastern portal of the church and additionally recorded them in pencil drawings.⁶² He obviously took the figures with him when he moved to Bonn in 1820,⁶³ and in 1893 23 sculptures were acquired by the *Landesmuseum* in Mainz, where most of them still are on display.⁶⁴ The *Stadtarchiv* and the *Landesmuseum* in Mainz keep historic black and white photographs of the sculptures, prior to their restoration once they had been bought by the museum in 1893⁶⁵ and set in an earlier display in the so-called *Steinhalle* when the museum was located in the *Kurfürstliches Schloss* up to 1937.⁶⁶

Additionally, one of the smaller portals of the *Liebfrauenkirche* was rescued and put up in the south walk of the cloister of Mainz Cathedral (Ill. 7).⁶⁷ The portal frame is complete with three thin shafts, two of them rolls with fillets (*Birnstäbe*), between deep hollows, running without bases and capitals around a tympanon of one piece of stone and adorned by a thin layer of a moulded trefoil in relief. The portal consists of red sandstone, but the left jamb of a lighter colour could be a later repair. A figure of the Virgin and Child is positioned on a corbel with a delicate foliated head (*Blattmaske*).⁶⁸ The keystone of the arch projects above her forming a polygonal canopy with a miniature architecture of openwork tracery windows and gables between pinnacles. As the interior width of the portal is only c. 140 cm, it was probably the portal that led from the south wall of the *Liebfrauenkirche* into its cloister.⁶⁹



Ill. 8 Anonymous, east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, c. 1800, Aquarell und Feder, 31.2 x 19.5 cm, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/2388



III. 9 Gustav Adolph Trabert: East portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, 1804, Feder, 93.7 x 36.9 cm, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/4216

The reconstruction of the *Liebfrauenkirche* and its portals, designed and built between 1285 and 1311, can therefore be based upon:

1. The material evidence of 22 figures of the east portal still extant in the *Landesmuseum Mainz* and a portal frame transferred to the cloister of Mainz Cathedral.
2. Historic views prior the destruction of the building in 1803–07.
3. Plans and elevation drawings of c. 1800 to 1818–20, including the eastern and the northern portal of St Mary's.
4. Pencil drawings of single figures of the east portal, produced by Bernhard Hundeshagen in 1818.
5. Photographs of around 1900 and of the 1920s to 1930s documenting the historic conditions and the different displays of the figures of the east portal.

The east portal

The east portal of St Mary's was approached by a flight of steps from the lower place of the *Fischtor* and the border of the Rhine. The portal is documented in great detail by several elevation drawings, which differ in certain respects, obviously because the artists had some difficulties with the linear representation of the perspective of the lofty portal structure and the architecture rising behind it. Especially valuable are the images which were produced by eye-witnesses prior to the final destruction of the portal: by an anonymous artist (Ill. 8),⁷⁰ by Heinrich Brühl in 1801⁷¹ and by Gustav Adolph Trabert in 1804.⁷² Bernhard Hundeshagen and J. Ch. Emden obviously used Trabert's drawing for their large reconstruction of the elevation of the portal of 1818–1820 (Ill. 1),⁷³ which was additionally printed as a lithograph in two parts.⁷⁴

Based particularly on Trabert's drawing of 1804, we can provide an analysis of the portal's structure (Ill. 9). It was flanked on the south side by a projecting, rectangular buttress with blind tracery panelling and two storeys of polygonal, open canopies above, terminating in a high pinnacle. On the northern side there was only space for a small buttress due to the adjoining rectangular base of the apse.⁷⁵ The portal featured two doors flanking a central trumeau, where a Madonna and Child were positioned, crowned by a high canopy. The sculpture of the Madonna still exists (Ill. 10).⁷⁶ Her right lower arm is lost; originally, she seems to have held a sceptre,⁷⁷ and a small coronet sits on her veiled head. The Child, which today is without feet, arms and head, held a small bird on his breast, the traces of which still survive.

The door jambs consisted of three slender shafts between hollows, similar to the portal extant in the



Ill. 10 Madonna and Child from the trumeau of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, *Landesmuseum Mainz*, Inv. Nr. S 3108

cloister of the cathedral, but with small leaf capitals. Reliefs of censuring angels were set into the pointed openings of the doors, transforming them into two trefoil arches. Both doors are framed by a large pointed arch with multi-stepped outer jambs. These included two large, male jamb figures under canopies on each side on top of a panelled basement. The jamb figures wore long garments and held scrolls, presumably representing Old Testament prophets:⁷⁸ On the outer left side a young figure without a beard possibly can be identified with Daniel. The inner sculpture on the left showed a bearded man with a flat cap. The jamb figures on the right side of the portal represented two kings, bearded and crowned. The interior figure wore a mantle fixed on the centre of his breast and held a sceptre. The outer figure had the mantle wrapped around him and presented a sword turned downwards.⁷⁹ Hundeshagen and Emden added sections through the jambs of the portal,⁸⁰ which show the niches behind the figures to be rectangular, flanked by thin shafts and rounded hollows in between. The hollows are filled with a kind of knobbly oak leaf (*Buckellaub*).⁸¹ The thin mouldings and the



Ill. 11 Apostles from the tympanum of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz: pair of apostles and St Bartholomew, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3112

three large hollows continued uninterrupted around the main portal arch. A horizontal string course formed a narrow lintel separating the two inner arches of the portal from the tympanum above. Below the lintel, the spandrels were filled with reliefs of trumpeting angels and the dead rising from their tombs.

The tympanum consisted of two registers: First, seated apostles are lined up in a horizontal row under trefoiled gables, interestingly totalling 13 figures, as the third apostle from the right is accompanied by a second figure behind him. St Peter with his key and St Paul with the sword were positioned in the centre. St Andrew was marked by his cross, seated to the left of St Peter; St Bartholomew held a knife and his skin in the fifth niche from the right. All the other apostles held books. Nine figures still exist, but only four of them are on display in the *Landesmuseum*: the ones with their original heads, among them St Bartholomew and the double group (Ill. 11).⁸²

In the upper register of the tympanum a Deesis was depicted with Christ enthroned between the kneeling figures of St Mary and St John the Baptist.⁸³ Christ opened his mantle with his left hand in order to present his side wound, his right hand was held up in blessing. The Deesis was flanked by two figures hol-

ding the signs of Christ's Passion, the cross and the lance and crown of thorns. Flying angels with wings spread out a kind of *velum* or draping around Christ's throne. Only the two figures with the signs of the Passion still survive (Ill. 12). They never had wings, although they should represent angels.⁸⁴

It is obvious that the general subject of the portal was the Last Judgement. The blessed and the damned were distributed in the archivolts to the south and the north side of the portal. At the bottom, single figures were positioned in niches directly above the canopies of the prophets in the lower jambs and still in the area of their vertical part, flanking the spandrel reliefs with the trumpeting angels around the central doors. At the height of the tympanum, when the archivolts started to turn inwards, the niches were filled with double groups of figures, four pairs in each of the archivolts to either side of the portal, which makes eight groups of the blessed on the south side and eight pairs of the damned on the north. The groups stood on the top of the canopies of the lower pairs, and the form of the canopies changed regularly between larger gables set polygonally and smaller trefoil arches with a rectangular block of panelling above. Four of the pairs of the blessed still exist and six of the damned.⁸⁵



III. 12 Angel holding the cross from the tympanum of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3109 a



III. 13 Pope and cleric belonging to the blessed from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3111 b

As can be observed on the existing sculptures, the groups of the blessed and the damned deserve special attention because of the vivid expression of their respective emotions by facial features and gestures (as far as they are original). Linked to their original position in the portal, it becomes evident that they were distributed according to a defined hierarchical order which mirrored the social classes of medieval society to a certain extent,⁸⁶ and in each pair the more important figure was placed to the front. Thus, at the highest point on the south side, at the position immediately to Christ's raised right hand, we find a pope drawing a cleric with him to paradise (Ill. 13).⁸⁷ Besides him, in the outer archivolt, was a king or rather an emperor carrying an orb and accompanied by a servant holding a sword.⁸⁸ Below the pope, there was an archbishop in liturgical vestments and with a pallium, a cleric putting his hand on his shoulder.⁸⁹ In the exterior archivolt a king holding a sceptre was installed with a servant presenting his sword (Ill. 14).⁹⁰ Further down, in the third niches from the top on the south side, we find two groups of monks, in the interior archivolt marked by an abbot with his staff.⁹¹ In the groups below, the laity was represented: The inner pair wore long garments with surcoats of wide, long



III. 14 King und servant belonging to the blessed from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3111 a



Ill. 15 King und servant belonging to the damned from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3111 a



Ill. 16 King and servant belonging to the damned from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. 3110 e

sleeves and V-shaped necks, one figure held a book and was distinguished by a flat cap, the back figure was bare-headed; the outer pair obviously belonged to the knights, as the front figure presented his sword.⁹² The single figures at the lowest level depicted members of the secular clergy raising their arms in prayer, canons, like those belonging to the chapter of *Liebfrauen* itself.⁹³

The same sequence of archbishops, emperors and kings, monks, nobles and knights or patricians and finally canons was displayed on the right, northern side of the portal, among the damned - with one exception: there was no pope. These figures and their companions show an astonishingly wide array of sorrowing and despair. On top there were two groups above each other showing a bishop or archbishop towards the interior and an emperor with an orb, its cross turned downwards (Ill. 15), as well as a king weeping into his mantle (Ill. 16).⁹⁴ The pairs of monks in the third niches from above had an abbot with his staff in the interior voussoir and two friars, marked by their girdles, on the exterior.⁹⁵ In the fourth row from the

top, the inner group with a nobleman or a patrician mirrored the group of the blessed on the south side, too, featuring a mantle with a V-shaped neck and a flat cap or hat (Ill. 17). The exterior group again represented a knight with his sword and a servant.⁹⁶ The single figures of the canons in the lowest register showed highly expressive signs of despair in their gestures, but they do not survive. The portal's iconography in this way appealed to the viewers of all parts of the medieval society with an astonishing degree of intense emotions in the lower parts of the portal which could be easily seen by the audience, comparable to the group of emotionalised figure portals in Germany from the second half of the 13th and the first half of the 14th century, mostly representing the tale of the wise and foolish Virgins, as in the north portal of Magdeburg Cathedral.⁹⁷

The portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz was crowned by an enormously high gable of very delicate, open tracery work (Ill. 1, 9). It reached up to the head of the large six-light tracery window in the east wall of the church behind it. The gable comprised two oculi



III. 17 Nobleman or patrician with servant belonging to the damned from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3110 a



III. 18 King and servant belonging to the damned from the archivolt of the east portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz, rear view with holes for iron hooks, Mainz, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3111 a

framing cusped quatrefoils in its lower spandrels and a large, cusped rosette of eight foils and pointed trefoils in the open spandrels. The top of the gable was filled by a large triradial. Through all of the tracery formations it was possible to view the wall layer behind: two arcades, possibly with passage ways, the lower one with narrow trefoiled arches, the upper one with wider pointed arches in a rectangular framework; and the tracery window above. Heinrich Brühl described how the freestanding gable was fixed to the back wall in a technically and aesthetically refined manner:

*“Was ihn [the gable] mit der Hauptmasse verband und ihm zur Festigkeit diente, waren von der Mauer abstehende, scheinbar durchbrochene Bogenstellungen, rosenähnliche Windungen, mannichfaltig an einander gereichte Bogen und Cirkelstücke, welche, indem sie den verschiedenen Theilen halt und Dauer gaben, eine Zierde des Ganzen ausmachten.”*⁹⁸

This technique of connecting a front layer of open tracery work with a more solid back wall is related to the west façade of Strasbourg Cathedral. Evidently, a lot of iron cramps were used in the build-

ding of the *Liebfrauenkirche*, as equally documented by Brühl.⁹⁹

In a surprising, fascinating way, figurative sculpture was integrated into the high tracery gable of St Mary’s. Several reliefs figures were fixed to the arcades in the wall of the church in the back and the openwork screen of the gable figured visually as their frame.¹⁰⁰ The two lower oculi framed two kings accompanied by their servants: King David identified by his harp on the right side; on the left probably King Solomon bearing a sword and an orb.¹⁰¹ The central rosette enclosed a Throne of Mercy (*Gnadenstuhl*), with Godfather holding the dead Christ on the cross,¹⁰² and angels carrying chalices in the lower spandrels of the gable relate to the eucharistic meaning of Christ’s death and sacrifice.¹⁰³ In the spandrels adjoining the roundels small reliefs of praying figures were inserted, two of them showing clergymen kneeling on a bank of clouds.¹⁰⁴ The triradial in the top of the gable was filled in its upper part by the figure of an angel playing a lute, which might have either been fixed to the frame of the triradial or, more likely, to the central post of the tracery window behind.¹⁰⁵

Turning to the more technical details of the sculptures of the portal still extant, it becomes clear that the figures were carved separately from the architectural frame.¹⁰⁶ They were worked out of fairly slim blocks and were fixed into the building with large iron hooks set into holes in their back (Ill. 18). The back side of the sculptures is left fairly rough and the holes are placed at about the height of the lower part of the shoulders of the figures. In some cases, even fragments of the iron cramps are still present. A couple of sculptures show a second, larger hole in the back, which might stem from a later presentation in the museum. After their acquisition in 1893, the sculptures were displayed in a structure imitating the origi-

nal arrangement of archivolts around a tympanum on the rear wall of the so-called *Steinhalle*, which is documented by a series of black and white photographs.¹⁰⁷ Six of the pairs of the blessed and six pairs of the damned figures were inserted into the reconstructed archivolts, standing on canopies very similar to the depictions of the portal from the early 19th century. Although there are differences in the mouldings of the archivolts, it might be that the canopies were the original ones belonging to the portal sculptures. Unfortunately, after the move of the museum to a new building in 1937 and the destruction of the *Steinhalle* in World War II every trace of this architectural frame has disappeared.¹⁰⁸



Ill. 19 Rouen, Cathedral, north transept with the *Portail des Libraires*

Rhenish and French models

Concerning their formal design, the existing sculptures of the east portal of the *Liebfrauenkirche* can be divided into three different groups: the apostles with the two figures holding the symbols of Christ's Passion; the pairs of the blessed and damned from the archivolts; finally the trumeau Madonna.¹⁰⁹ The first two groups clearly were inspired by the sculptures on the western pulpitum of Mainz cathedral, which equally depicted a Deesis and a Last Judgment, and of which today only a number of fragments exist, attributed to the so-called Naumburg Master and probably finished by the time of the cathedral's dedication in 1239.¹¹⁰ Clearly a large part of the sculptures of the *Liebfrauenkirche* was executed by a group of artists who continued to work in and around Mainz Cathedral in the second half of the 13th century.¹¹¹

This local reference interestingly is not valid in the case of the trumeau Madonna, and maybe also for the large figures which formerly accompanied her in the jambs of the portal.¹¹² The Madonna, as is easily seen, consists of a different material to the other figures, not the yellowish sandstone, but a more fine-grained red sandstone.¹¹³ The figure of St Mary is marked by slender proportions and an elegant sway to her body, by a broad, rather flat face (in German *schildförmig*) with fine features,¹¹⁴ and especially by the very thin layers of the fabric of her dress and her veil, which is drawn in a characteristic motif across the upper part of her body, in contrast to a reduced number of more voluminous vertical folds of her dress below. She cannot be compared to any sculpture in the Middle Rhenish region, but must have rather been produced after French models of the court circle around Paris or workshops in Champagne, maybe transmitted via Lotharingia.¹¹⁵ However the Madonna of the *Liebfrauenkirche* in Mainz was not an import from these regions, because in contrast to the sculpture from Lotharingia, Champagne or the Ile-de-France usually produced in bright lime stone, she consists of a local material, the red sandstone from borders of the river Main. Perhaps the sculptor of the Madonna in Mainz based it on a small-scale model of ivory or metal.¹¹⁶

The same outlook for supra-regional models is relevant for the architectural design of the portal. Evidently the east portal of the *Liebfrauenkirche* belonged to a group of portals from around 1300, which were inspired by the inventions of the transept portals of Notre-Dame in Paris:¹¹⁷ especially the idea of an uninterrupted interconnection between jambs and archivolts

filled with figures as well as the spectacular gables with open-work tracery, through which the viewer can see the layers of the architectural design behind. Traditionally, the models for middle Rhenish architecture have been sought along the Rhenish axis, either to the south, to Strasbourg, which was a suffragan diocese to the archbishopric of Mainz, or to the north, to Cologne, the seat of the most important competitor of the Mainz archbishops.¹¹⁸ On the famous western facades of the cathedrals of Strasbourg and Cologne, you can find portals surmounted by gables with open-work tracery, opening up to the layers of the harp-like tracery on the walls of Strasbourg or to a large traceried window in the southern part of the Cologne west front which was completed in the Middle Ages.¹¹⁹ Also, the marked motif of triradials is present in the apexes of the gables at Strasbourg and Cologne. Yet we have to take into account the dates when these buildings were constructed – or conceived, considering that the planning of St Mary's at Mainz must have started immediately after the fire in 1285. The west façade of Strasbourg was begun in 1277, but how much of it was actually built up to the 1280s in order to be seen by a master mason coming from Mainz?¹²⁰ The south portal of Cologne cannot have been executed before 1357, the date of a coin discovered in its foundation.¹²¹ So, it seems reasonable to assume that the designer of the *Liebfrauenkirche* in Mainz had got knowledge of these projects via architectural drawings, like the plan set of the Strasbourg façade, especially Riss A1 of c. 1275 or Riss B1 of c. 1300, a variant of Riss B, after which the façade was executed.¹²² At Cologne, the south portal was executed after the famous Riss F, which was dated by Marc Steinmann to before 1283, but by Hans-Josef Böker to c. 1370.¹²³

Other supra-regional outlooks could be considered, too. It was Klaus Niehr who first pointed out to the parallel use of open tracery roundels filled with figures, one of the marked and especially delicate features of the east portal of *Liebfrauen*, at the *Portail des Libraires* at Rouen Cathedral (Ill. 19), and Niehr proposed that in both cases the common source of this refined idea might be Paris itself.¹²⁴ In fact, the *Portail des Libraires*, the portal of the north transept of Rouen Cathedral built between 1281 and 1300/05,¹²⁵ is exceedingly close to the east portal of the *Liebfrauenkirche* in so many aspect that it has to be concluded that the workmen of Mainz had got knowledge of the Norman building site or even came from there:¹²⁶ The Rouen portal is conceived with

jamb and archivolt between slender mouldings running uninterruptedly around the portal; the gable with the open tracery work rises high up into the area of the windows above, in the case of Rouen a large rose window; the sculpture filling the lower oculi of the Rouen gable is fixed to the wall in the back of the open tracery, comparable to the technical solution in Mainz, and even in relation to the iconography of the two portals there are common traits: Both figured a Last Judgment and had a Madonna and Child on the trumeau of the double portal; the unusual iconography of a Throne of Mercy is depicted in one of the roundels of the traceried gable, interestingly without a dove as in Mainz (Ill. 20); and even the small animal heads which can be detected on the historical plans of the Mainz portal find their equivalents in Rouen. Additionally, the formal design and style of the Mainz Madonna with her slender proportion and the thin layering of clothing, including the motif of the veil drawn across her upper body, can be compared to the

large figures standing in the niches on the flanking walls of the portal in the courtyard in front of the *Portail des Libraires*, only the heads of which were renewed in the 19th century (Ill. 21).¹²⁷ Nevertheless, these flanking figures as well as the jamb figures of the Rouen portal originally were standing in niches as separate figures, but the archivolt sculptures were worked as reliefs and part of the voussoirs in Rouen (Ill. 20), contrary to the obviously new solution in Mainz where all the sculptures were worked separately from their architectural frame.

In this way, the workshops in Mainz emerge not only as rather innovative in technical as well as aesthetic and programmatic respects, but they also had a fairly cosmopolitan perspective. Positioned in the centre of the economically and politically important region along the river Rhine, Mainz and the Middle Rhine area around it seem to have been a dynamic artistic centre functioning as a cross-point of exchange for artists, artistic ideas and their patrons alike.¹²⁸



Ill. 20 Rouen, Cathedral, north transept, *Portail des Libraires*, detail of the lower, right-hand side of the gable, quatrefoil including the relief of the Throne of Mercy



Ill. 21 Rouen, Cathedral, north transept, courtyard in front of the *Portail des Libraires*, two female saints standing on the west side

The north portal

The *Liebfrauenkirche* was distinguished by a second portal with a figurative tympanum: the north portal which was set up in the central bay of the church in the north wall, below a large traceried window.¹²⁹ The portal was designed to frame archbishop Willigis' bronze doors, on which, in 1135, the privilege of archbishop Adalbert I of Saarbrücken to the citizens of Mainz had been inscribed into the upper half of the door wings.¹³⁰ The north portal of St Mary's was oriented towards the market and the city centre of Mainz and therefore the doors with the city's privilege of freedom was aptly represented in its position in the *Liebfrauenkirche*. The north portal is documented by a detailed, tinted drawing, possibly by Trabert, of 1803 (Ill. 22)¹³¹ and a lithograph produced after it by K. M. Ernst in 1805, both of them presumably on behalf of Franz Joseph Bodmann.¹³²

The mouldings of the frame of the north portal corresponded to the sequence of slender shafts between hollows which is known from the extant portal in the cloister of Mainz cathedral. However, the mouldings of the north portal were further enhanced: The jambs consisted of five shafts, the width of which was carefully differentiated as the second and the fourth shafts from the exterior were thicker than the ones in between. As in the east portal, the shafts had small leaf capitals, but no bases. The tympanum was articulated by a very thin, openwork trefoil arch with small quatrefoils in the spandrels, fixed to the innermost moulding of the arch. The slab of the tympanum formed a secondary layer behind this openwork structure, as is made clear by the shades drawn by the artist onto the back layer.

Above the lintel, an enthroned Madonna and Child sit in a rectangular frame with an incised trefoil. She is accompanied by a veiled, female saint to her right, holding a book, and a male, bearded saint to her left. The saint has an object in his left hand, turned downwards, which is difficult to identify, perhaps part of a scroll. He seems to have held a staff in his right hand. Both saints serve as intercessors to further figures kneeling and praying in the outer corners of the tympanum: a king beside the male saint and a (arch-)bishop beside the female saint. Above them, small figures kneel on a band of clouds and hold the edges of an enfolded draping, comparable to the *velum* around Christ's throne on the east portal. The drapery forms a kind of canopy above St Mary where it is held up by an inner pair of little upright figures, presumably representing angels. Christ enthroned is positioned on top of the canopy in the upper register of the tympanum. He holds an open book and his right hand is lifted in blessing. The top

part of the trefoil substitutes for a mandorla around Christ. The combination of the two enthroned figures above each other is unusual: St Mary with the infant Christ below and Christ as the heavenly King above.

In an equally individual manner the saints and their protégées were chosen. The saints could relate to altars dedicated within the *Liebfrauenkirche*, maybe St Elizabeth of Thuringia,¹³³ and St James.¹³⁴ As both saints seem to be characterised as elderly, it is possible that they represented Anna and Joachim, the parents of Mary, although a depiction as single and intercessory figures would be unusual.¹³⁵ As St Mary presents an apple in her right hand, this might relate to her immaculate conception by Anna and Joachim at the Golden Gate.¹³⁶ Relating to the (arch-)bishop and the king kneeling in the position of donors, there are several possible identifications, too. The bishop is not marked by a pallium as an archbishop, but given the close relationship of St Mary's to the archbishops of Mainz and the proximity to the cathedral, it is reasonable to identify the figure as one of the archbishops of Mainz. It could either be a commemorative representation of Willigis as the founder of the church and the donor of the bronze doors, and with him Henry II, whom he crowned as Roman king in Mainz Cathedral in 1002 and both of them were venerated as saints additionally. The second possibility is that contemporary personalities were represented, i.e. one of the archbishops of Mainz during whose reign the *Liebfrauenkirche* was erected and by whom the funding of the rebuilding was initiated: This is the case with Henry II of Isny (1286–1288) in 1285¹³⁷ and 1288,¹³⁸ and with Gerhard II of Eppstein (1289–1305) who is documented as an especially fervent supporter of St Mary's.¹³⁹ Archbishop Peter of Aspelt finally dedicated the church in 1311,¹⁴⁰ but is not documented as a special supporter of it. The king on the right-hand side of the tympanum could, respectively, be either Rudolf of Habsburg, who visited Mainz together with archbishop Henry of Isny in 1286 and 1288,¹⁴¹ or one of the kings crowned or "made" by Gerhard II of Eppstein, if not in Mainz cathedral: Gerhard II was involved in a leading position in the coronation of Adolph of Nassau in 1292 and of Albrecht of Habsburg in 1298, and he crowned Wenzel II as King of Bohemia in Prague himself in 1297.¹⁴² King Albrecht of Habsburg interestingly renewed the royal privileges of the city of Mainz in 1298 and confirmed the charter of freedom of the archbishop, as engraved into the bronze doors in the north portal of St Mary's, in 1306.¹⁴³ Peter of Aspelt finally crowned John of Luxembourg as King of Bohemia in Prague in 1311 and Louis of Bavaria as Roman King in Aachen in 1314.¹⁴⁴



III. 22 Anonymous (Gustav Adolph Trabert or Johann Lindenschmidt?): North portal of the *Liebfrauenkirche* in Mainz with bronze doors of archbishop Willigis, 1803, Aquarell, 54.0 x 37, 4 cm, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung GS 0/1745

Conclusion

The former *Liebfrauenkirche* in Mainz, an outstanding example of Rhenish architecture and sculpture of around 1300, was distinguished by two major portals adorned by figurative sculpture. The portals, as well as the church itself, can be reconstructed due to a variety of sources: Archaeological excavations, fragments of sculpture and architecture, historical descriptions and drawings of partially outstanding graphic quality. The portals emerge with a refined architecture of the highest standards of their day and with an unusual, sophisticated iconography. Especially noteworthy is the remarkably large number of kings and archbishops figuring in the portals' programmes: On

the east portal two kings amongst the blessed, two amongst the damned in the voussoirs, two Old Testament kings in the portal's jambs, plus the Kings Solomon and David in the roundels of the imposing traceried gable; added by the archbishops among the blessed and the damned. On the north portal, a king and an archbishop are commemorated, most likely archbishop Gerhard II of Eppstein and King Albrecht of Habsburg, as explained above. The clergy of the collegiate church of St Mary's was represented, too, as canons in the archivolt of the east portal. Possibly the small relief figures praying to the Throne of Mercy in the gable could be identified with dean Conrad Unrue,

who is distinguished by the documentary evidence as an untiring collector of donations to the fabric of the *Liebfrauenkirche*,¹⁴⁵ and one of the provosts.¹⁴⁶

In this way, the highly specialised iconography of the portals of the *Liebfrauenkirche* was interconnect to one of the main political issues of the Mainz archbishops since the time of the founding figure of archbishop Willigis: the right to crown or to “make” the Roman kings and therefore to occupy the leading position among the electors of the realm. On the portals, the kings are subordinated to Christ as the eternal judge, and the archbishops of Mainz, holding the official title as a papal legate or vicar, served as the pope’s and in this way also as Christ’s substitutes. Interestingly, during the time of the reconstruction of the *Liebfrauenkirche* after the fire of 1285, the archbishops of Mainz entered into a renewed effort in order to secure their position in the Empire. This was especially the case with Gerhard II of Eppstein (1289–1305), who also can be marked out as one of the main supporters of the reconstruction of St Mary’s. Similar to his uncle, archbishop Siegfried III of Eppstein, Gerhard II was commemorated in the east choir of Mainz Cathedral by one of the famous so-called coronation tombs, of which only the exquisite head still exists,¹⁴⁷ testimony to the high quality of sculpture in Mainz around 1300 to which the sculpture of the *Liebfrauenkirche* belonged, too. The dove on the mitre of Gerhard’s head can be related to the liturgy during the election of the Roman king. In fact, it was Gerhard II of Eppstein who secured the right of pre-eminence during the election of the king by a confirmation of King Albrecht of Habsburg. The election of the king therefore became upgraded in relation to the coronation, a process which led to the codification of the Golden Bull in 1356 as a kind of constitution of the Empire.¹⁴⁸ As in the time of archbishops Willigis and Siegfried I of Eppstein in the late 10th century and the 1060s, the archbishops of Mainz used architectural and sculptural commissions in order to surpass their competitors in Cologne. The *Liebfrauenkirche* continued to be part of these undertakings around 1300. It was equipped with an ultra-modern architectural design forming an impressive eastern façade of the cathedral complex towards the river Rhine and its sculptural programmes addressed the function of the church as the place of the *adventus* for high-ranking visitors to the city, among them the kings of the Empire especially. In this way, the *Liebfrauenkirche* and its portals played a decisive role in the architectural and visual representation of Mainz Cathedral, its family of churches and its clergy.

Notes

- 1 On the role of the archbishops of Mainz in the Empire see e.g. Hartmann, Peter Claus (ed.): *Der Mainzer Kurfürst als Reichserzkanzler. Funktionen, Aktivitäten, Ansprüche und Bedeutung des zweiten Mannes im Alten Reich*, Stuttgart 1997; Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (GDKE)/Schneidmüller, Bernd (ed.): *Die Kaiser und die Säulen ihrer Macht. Von Karl dem Grossen bis Friedrich Barbarossa*, Kat. Ausst. Mainz 2020/21, Darmstadt 2020.
- 2 Kosch, Clemens: *Die romanischen Dome von Mainz, Worms und Speyer. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2011, pp. 11–16; compare Freigang, Christian: *Die Trierer Liebfrauenkirche als Domannexkirche*, in: Tacke, Andreas/Heinz, Stefan (eds): *Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, Petersberg 2016, pp. 81–92, on Mainz see pp. 89f.
- 3 Winterfeld, Dethard von: *Der Alte Dom zu Mainz. Zur Architektur der Johanniskirche (Forschungsbeiträge des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums, 1)*, Regensburg 2013.
- 4 Kosch, Clemens: *Zur sakralen Binnentopographie des Mainzer Domes im Hochmittelalter*, in: Janson, Felicitas/Nichtweiß, Barbara (eds): *Basilica Nova Moguntia. 1000 Jahre Willigis-Dom St. Marin in Mainz. Beiträge zum Domjubiläum*, Mainz 2010, pp. 137–158.
- 5 Dengel-Wink, Beate: *Die ehemalige Liebfrauenkirche in Mainz. ein Beitrag zur Baukunst und Skulptur der Hochgotik am Mittelrhein und in Hessen*, Mainz 1990.
- 6 St. John’s in Mainz has been the subject of major excavations since 2013, see Wilhelmy, Winfried (ed.): *Von Bonifatius zum Naumburger Meister, Meisterwerke des bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums, 1 (Publikationen des bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, 12)*, Regensburg 2020, pp. 68–73; Faccani, Guido: *St. Johannes. Der Alte Dom von Mainz*, Regensburg 2021.
- 7 Esser, Karl Heinz: *Der Mainzer Dom des Erzbischofs Willigis*, in: Brück, Anton Philipp (ed.): *Willigis und sein Dom. Festschrift zur Jahrtausendfeier des Mainzer Domes 975–1975 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 24)*, Mainz 1975, pp. 135–184; Winterfeld, Dethard von: *Willigis und die Folgen. Bemerkungen zur Baugeschichte des Mainzer Domes*, in: Janson/Nichtweiß 2010 (see note 4), pp. 105–136; Winterfeld, Dethard von: *Zur Baugeschichte des Mainzer Doms*, in: Kotzur, Hans-Jürgen (ed.): *Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte*, Kat. Ausst. Mainz 2011, Mainz 2011, pp. 44–97, here pp. 45–54; Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 139–146, with a summary of the discussion about the start of Willigis’ cathedral, either c. 975, 983 or 997.

- 8 Winterfeld 2013 (see note 3), pp. 5–11; Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 69.
- 9 Hehl, Ernst-Dieter: Ein Dom für König, Reich und Kirche. Der Dombau des Willigis und die Mainzer Bautätigkeit im 10. Jahrhundert, in: Janson/Nichtweiß 2010 (see note 4), pp. 45–78; Decot, Rolf: Der Martinsdom in Mainz. Zeuge einer wechselvollen Geschichte, in: Kotzur 2011 (see note 7), pp. 22–43, here pp. 24–28.
- 10 Metz, Wolfgang: Willigis im Rahmen der Beziehungen des Erzstiftes Mainz zum Deutschen Königtum in Ottonischer und Salischer Zeit, in: Brück 1975 (see note 7), S. 1–30; Hehl, Ernst-Dieter: Die Mainzer Kirche in ottonisch-salischer Zeit (911–1122), in: Jürgensmeier, Friedhelm (ed.): Handbuch der Mainzer Kirchengeschichte, 3 vols, Würzburg 1997–2002, vol. 1: Christliche Antike und Mittelalter, 2000, pp. 195–289, here pp. 223–256.
- 11 Hehl 2000 (see note 10), pp. 223–228.
- 12 Hehl, Ernst-Dieter: Die Erzbischöfe von Mainz bei Erhebung, Salbung und Krönung des Königs (10. bis 14. Jahrhundert), in: Kramp, Mario (ed.): Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, Kat. Ausst. Aachen 2000, 2 vols, Mainz 2000, vol. 1, pp. 97–104.
- 13 Hehl 2000 (see note 12), pp. 97–99; Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 87–89.
- 14 Hehl 2000 (see note 12), pp. 100f.
- 15 Esser 1975 (see note 7), pp. 177–180; Hehl 2000 (see note 12), pp. 97–100; Wilhelmy, Winfried: „... in Mainz die Königsweihe“. Heinrich II., Erzbischof Willigis und der Mainzer Dom, in: GDKE/Schneidmüller 2020 (see note 1), pp. 188–191.
- 16 Falck, Ludwig: Mainz im frühen und hohen Mittelalter, Mitte 5. Jahrhundert bis 1244 (Geschichte der Stadt Mainz, 2), Düsseldorf 1972, pp. 65–67.
- 17 Müller, Silvinus: Die Königskrönungen in Aachen (936–1531). Ein Überblick, in: Kramp 2000 (see note 12), vol. 1, pp. 49–58, here pp. 49f.
- 18 Winterfeld 2013 (see note 3), pp. 44–54; Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 142–146.
- 19 Esser 1975 (see note 7), pp. 141–143; Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, ed. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, bearbeitet von Friedrich Oswald/Leo Schäfer/Hans Rudolf Sennhauser, 3 vols, München 1966–1971, here vol. 2, 1968, p. 193; *ibid.*, Nachtragsband, bearbeitet von Werner Jacobsen, München 1991, pp. 261f.; Winterfeld 2013 (see note 3), pp. 50–52.
- 20 Esser, Karl Heinz/Paço Quesado, Anibal do: Die Ausgrabungen auf dem Liebfrauenplatz in Mainz, in: Mainzer Zeitschrift, 70 (1975), S. 177–193, here pp. 179–182 (Bau I).
- 21 Dörr, Margarete: Das Mariengredenstift zu Mainz (Geschichte, Recht und Besitz), Diss. Phil. Mainz 1953, pp. 2f., 6f. The first documentation of a dedication to St Mary relates to the second building on the site, dedicated in 1069. This church was called “*Sancta Maria ad gradus*” in 1119, *ibid.*, pp. 1–4.
- 22 Vierengel, Rudolf: Ad gradus Beatae Mariae Virginis. Kirchen und Kapellen mit dem Titel „Maria zu den Stufen“, in: Mainzer Zeitschrift, 60/61 (1965/66), pp. 88–96; Falck 1972 (see note 16), S. 95f.; Kosch 2011 (see note 1), p. 114; Winterfeld 2011 (see note 7), p. 51f. The Carolingian church of the monastery of Fulda, where St Boniface was buried, had an atrium to the east with an adjoining eastern chapel, too, as mentioned e.g. by Kosch 2010 (see note 4), p. 141.
- 23 Esser 1975 (see note 7), pp. 174–177; Esser/Paço Quesado 1975, pp. 188–190. On Mainz in comparison to the functions of *Sancta Maria in turris* in Rome see Beuckers, Klaus Gereon: Atrienkirche, Kanonikerkirche, Pfarrkirche. St. Johann in Essen, in: Röckelein, Hedwig (ed.): Frauenstifte – Frauenklöster und ihre Pfarreien (Essener Forschungen zum Frauenstift, 7), Essen 2009, pp. 77–116, here pp. 91–97, 99f.
- 24 Dörr 1953 (see note 21), p. 7; Decot 2011 (see note 9), p. 27. Planned visits to Mainz by Emperors Frederic III and Maximilian I in 1473 and 1486, respectively, did not actually take place, see Arens, Fritz: Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1982, pp. 16, 18.
- 25 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 17f., with documentation.
- 26 Joannis, Georg Christian: *Rervm Mogntiacarvm, quo continentvr Nicolai Serarii, Societatis iesv theologi, Rerum Mogvntinensivm libri qvinque [...]* Svpplimento ad praesens vusque tempvs, 3 vols, Frankfurt a. M. 1722–1727, vol. 2, 1722: *Ecclesiae B. Mariae Virginis ad gradus collegiatae chronicon*, pp. 643–684, here p. 643. Georg Christian Joannis continued the “*Rerum Mogvntinensium libri quinque*” of the Mainz Jesuit Nicolaus Serarius of 1604.
- 27 Mende, Ursula: „Was das Feuer nahm, das Erz hat es wiedergegeben“. Das Bronzeportal am Dom zu Mainz, in: Janson/Nichtweiß 2010 (see note 4), pp. 79–104.
- 28 „*POSTQVA[M] MAGNV(S) IMP(ERATOR)/KAROLVS SVV(M) ESSE IVRI DEDIT NATVRAE/WILLIGISVS ARCHIEP(ISCOPV)S/EX METALLI SPECIE VALVAS EFFECERAT PRIMVS/BERENGERVS HVIVUS OPERIS ARTIFEX LECTOR/VU P(RO) EO D(EV)M ROGES POSTVLAT SVPPLEX*“, quoted after Deutsche Inschriften Online, DIO 1, Mainz, SN1, Nr. 5 (Rüdiger Fuchs, Britta Hedtke, Susanne Kern), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di002mz00k0000505 [3.10.2024]; see also the commentary on the inscription *ibid.* and Kern, Susanne: Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350, auf der Grundlage der Vorarbeiten von Rüdiger Fuchs und Britta Hedtke bearbeitet, Wiesbaden 2010, pp. 11–14.
- 29 Mende 2010 (see, note 27), pp. 88–91.

- 30 Beuckers 2009 (see note 23), p. 94.
- 31 Werner, Franz: Der Dom von Mainz und seine Denkmäler. Nebst Darstellung der Schicksale der Stadt und der Geschichte ihrer Erzbischöfe, 3 vols, Mainz 1827–1836, vol 1, 1827, p. 333: “*Merkwürdig ist, daß diese Thüren, als sie im Jahr 1804 von der französischen Regierung zurückgegeben wurden, in die mittlere Markthüre des Doms genau paßten, und ohne eine Veränderung gerade eingehängt wurden.*“; see also note 28.
- 32 Schwoch, Juliane: Die spätromanische Bauzier des Mainzer Domes, Regensburg 2010, pp. 83–124.
- 33 Kern 2010 (see note 28), pp. 10f.; Mende 2010 (see note 27), pp. 98–100.
- 34 Deutsche Inschriften Online, DIO 1, Mainz, SN1, Nr. 12 (Rüdiger Fuchs, Britta Hedtke, Susanne Kern), in: www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di002mz00k0001208 [3.10.2024]; Kern 2010 (see note 28), pp. 15–24. Archbishop Adalbert first granted the privilege in c. 1118/19, in gratitude for the support of the citizens of Mainz during his imprisonment by Emperor Henry V in 1112–15, and he re-issued it in 1135; see Jürgensmeier, Friedhelm: Das Bistum Mainz. Von der Römerzeit bis zum II. Vatikanischen Konzil, Frankfurt a.M. 1988, pp. 81f.
- 35 Kosch 2011 (see note 1), pp. 16f., 31f.
- 36 The chronicle of St Mary’s collected by Serarius 1604 and Joannis 1722, based on older, medieval material, lists a document about a litigation relating to the bronze doors of St Mary’s in 1215, “*De lite super area ante valvas aeneas*”, Joannis (see note 26), vol. 2, p. 654. Additionally, the bronze doors are documented to be in St Mary’s by a donation to an altar of St Quirin there “*iuxta valvas eneas*” on 20 March 1274, Dertsch, Richard: Die Urkunden des Stadtarchivs Mainz, Regesten von Richard Dertsch, vol. 1: bis 1329 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 20.1), Mainz 1962, p. 76, no. 206.
- 37 Falck 1972 (see note 16), p. 93, 95f.; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 18f. with documentation.
- 38 Esser/Paço Quesado 1975 (see note 20), pp. 182–187 (Bau II).
- 39 Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 19; Kosch 2010 (see note 4), pp. 141f.; Kosch 2011 (see note 1), p. 11.
- 40 Esser/Paço Quesado 1975 (see note 20), pp. 181, 189.
- 41 Esser/Paço Quesado 1975 (see note 20), p. 187. The excavated spolia still exist in the lapidary of the *Landesmuseum* in Mainz. I would like to thank Gernot Frankhäuser, curator at the *Landesmuseum*, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz (GDKE), for this and further information, his support of my research and the possibility to get access to the collections of the museum.
- 42 Joannis (see note 26), vol. 2, 1722, pp. 653–654; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 20.
- 43 Dörr 1953 (see note 21), pp. 1, 8, 11, 14–17, 34, 38, see the list of the officials of the *Liebfrauenstift* *ibid.*, pp. 43–53.
- 44 Dörr 1953 (see note 21), p. 9.
- 45 Vierengel 1965/66 (see note 22), pp. 89f.; Hehl 2000 (see note 12), p. 100; Militzer, Klaus: Der Erzbischof von Köln und die Krönungen der deutschen Könige (936–1531), in: Kramp 2000 (see note 12), vol. 1, pp. 105–111, here p. 106; Beuckers 2009 (see note 23), pp. 98f.; Kosch 2010 (see note 4), p. 141f.
- 46 Beuckers 2009 (see note 23), pp. 99–103; Kosch 2011 (see note 1), pp. 11, 14.
- 47 Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 20, with documentation. Astonishingly, on 1 September 1284 already the dean and chapter of Liebfrauen asked the bishops of the Empire gathered at Orvieto for an indulgence in favour of the new and amplified building which they intended: “*cum igitur [...] ipsam opere sumtuoso proponant honorifice edificare ad ampliare*”, Dertsch 1962 (see note 36), p. 96, no. 263.
- 48 Dengel-Wink 1990 (see note 5), with documentation; see esp. the testimony of the many sources in Dertsch 1962 (see note 36), pp. 98–100.
- 49 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 22f. with documentation; see also n. 140.
- 50 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 81–107, 116–155. On the Gothic rebuilding of St Mary’s see also Engel, Ute: Mainz als Schaltstelle der Gotik um 1300. Der gotische Mainzer Dom, die Liebfrauenkirche und der überregionale Kunsttransfer am Mittelrhein, in: Horn, Hauke/Müller, Matthias (eds): Gotische Architektur am Mittelrhein. Regionale Vernetzung und überregionaler Anspruch (Phoenix. Mainzer Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 5), Berlin/Boston 2020, pp. 129–151; Köhl, Sascha: Notre-Dame – Liebfrauen – und zurück? Zur „Internationalität“ der Gotik um 1300, in: Horn/Müller 2020, pp. 153–170; Sebold, Eduard/Westerhoff, Ingrid: Formtransfer und -transformation in Mainz um 1300. Beobachtungen zur Ostseite der ehemaligen Liebfrauenkirche, in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 74 (2022), pp. 83–106.
- 51 Esser/Paço Quesado 1975 (see note 20), pp. 187f. (Bau III).
- 52 Engel, Ute: Virtuositum. Hängemaßwerk, Luftrippen und Tugendmänner als Import-/Exportgut der Gotik in Mainz und am Mittelrhein im 14. und 15. Jahrhundert, in: Büchsel, Martin/Droste, Hilja/Wagner, Berit (eds): Kunsttransfer und Formgenese in der Kunst am Mittelrhein, 1400–1500 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 20), Berlin 2019, pp. 87–113, here pp. 94–98.
- 53 Esser/Paço Quesado 1975 (see note 20), p. 187; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 107–110, 155–158.
- 54 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 23–25, 191–194; on the relation of Mainz to Bohemia see Engel 2020 (see note 50), pp. 147–150.

- 55 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 33–80 on the historical views of St Mary's and the cathedral.
- 56 Several eye-witnesses reported on the siege of Mainz of 1793, among them Johann Wolfgang von Goethe. Brühl, Heinrich: Mainz, geschichtlich, topographisch und malerisch, Mainz 1829, p. 136 mentions the destruction of St Mary's in the night 28/29 June 1793: "So wurde vom 28. auf den 29. Juni der Dom, und die Herrliche Liebfrauenkirche mit dem Häuserviertel nach der Gräbergasse [...] in einem großen Glutmeer verzehrt."; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 27f. gives the date 27 June 1793.
- 57 Brühl, Heinrich: Ueber die ehemalige Liebfrauen-Kirche. Ein Vortrag zur ausführlichen Erklärung einer im Jahr 1801 nach der Natur gezeichneten Ansicht des Portals dieser Kirche, und des hierauf Bezug habenden Geschichtlichen, gehalten den 30ten Oktober 1826, in der Versammlung der Freunde für Literatur und Kunst, Mainz 1826, pp. 16–18; Brühl 1829 (see note 56), p. 249; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 28f.
- 58 The collections of the *Landesmuseum* and the *Stadtarchiv* in Mainz keep paintings, water colours, drawings and prints by the contemporaries Franz Joseph Bodmann, Heinrich Brühl, Georg Heilmann, Johann Caspar and Georg Schneider and Gustav Adolph Trabert. Johann Jacob Hoch documented St Mary's in the 1770s by a plan and several views, which unfortunately are not very detailed; see the evaluation of the historic documentation of St Mary's in Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 30f., 44–83. The achievements of the antiquarians of Mainz around 1800 have been hardly researched, in contrast to the much more famous group around Sulpiz Boisserée in Cologne.
- 59 Hundeshagen, trained as a lawyer, worked as a librarian in Wiesbaden 1813–1817, where he was in contact with Goethe, and he lived in Mainz 1818–1820, see Wagner, Wolfgang: Helfrich Bernhard Hundeshagen, 1784–1858. Leben und Werk eines Romantikers, in: Zeitschrift des hessischen Vereins für Geschichte und Landeskunde, 93 (1988), pp. 111–128, here pp. 118–123.
- 60 See the painting of Hundeshagen: Der Dom von der Morgenseite, c. 1820, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. GS 1907/18; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 66–68.
- 61 Compare the plan by Bernhard Hundeshagen and Johann Wetter, Stadtarchiv Mainz, BPSP, 1433 D/Baa 2, to the plans *ibid.* Nr. 1432 B/Baa 1 of 1779 and Nr. 1434 D/Baa.3 of 1810. On the elevation drawing by Hundeshagen and J. Chr. von der Emden of the east portal of 1818–1820, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/2029 and the earlier elevation drawings of the east portal of St Mary's see below. Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 77f., 81, 196f. to the contrary establishes the Hundeshagen's drawings as the most reliable visual sources on St Mary's.
- 62 36 small pencil drawings by Hundeshagen are kept in his legacy in Stadtarchiv Mainz, Nachlass Bernhard Hundeshagen, Fasc. 2, Nr. 16. A larger drawing of the trumeau Madonna of the east portal of St Mary's, signed by Hundeshagen and dated to 1818, is in Stadtarchiv Mainz, BPSP, 1445 B/Baa 9. It bears the inscription "Bilsäule der Maria mit dem Kinde Jesu. Stand vordem an dem Portal der zerstörten Liebfrauenkirche". Only recently, Gernot Frankhäuser discovered 12 further drawings of the portal figures, but they seem to be copies after Hundeshagen's drawings, possibly, according to Frankhäuser, by Ludwig Lindenschmidt, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung GS 0/4270–4281.
- 63 Brühl 1826 (see note 57), p. 29 mentioned only the trumeau Madonna which came to Bonn by Hundeshagen.
- 64 Arens, Andrea: Skulpturen des 13. bis 15. Jahrhunderts im *Landesmuseum* Mainz, Mainz 1997, pp. 21–43. Hundeshagen's drawings show additional figures of the portal, of which there is no trace any more. Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 196–245 discusses the sculptures in the Landesmuseum along with the drawings. According to Arens 1997 (see note 64) there remain 22 figures in the museum, but a note in the Nachlass Hundeshagen, Stadtarchiv Mainz, Fasc. 2, Nr. 16, Archivkarton 2, mentions that 23 figures could have been found in the museum since 9 December 1893.
- 65 Stadtarchiv Mainz, BPSF 2345a, 2346a/Baa 9.a and 2347a, 2348a, 2349a/Baa 9.e: The black and white photographs show the figures standing as single pieces prior to restorations and additions; compare the illustrations in Stix, Alfred: Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentralkommission, 3 (1909), pp. 99–132, here pl. XXIII–XIV; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 198.
- 66 Archiv Landesmuseum Mainz. Some of these photographs are identical to photographs in the Bildindex der Kunst & Architektur of the Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg of c. 1920, <https://www.bildindex.de/> [13.10.2024]. On the earlier display in the museum see the essays by Gernot Frankhäuser and Eva Brachert in Dobras, Wolfgang (ed.): Eine Zeitreise in 175 Geschichten. Der Mainzer Altertumsverein 1844–2019 (Mainzer Zeitschrift, 114), Mainz 2019, pp. 72f., 222f., 350f.
- 67 Kautzsch, Rudolf/Neeb, Ernst: Der Dom zu Mainz (Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, 2.1: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz), Darmstadt 1919, pp. 436f.
- 68 The figure is dated by Kautzsch/Neeb 1919 (see note 66), p. 437 to the second half of the 15th century.
- 69 Compare the historic plans in Stadtarchiv Mainz, BPSP 1433 D and 1434 D, see note 61. Kautzsch/Neeb 1919 (see note 67), pp. 437f. state that the portal cannot be identical to the north portal of St Mary's.
- 70 Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung GS 0/2388, water colour and Feder, 32,2 x 19,5 cm.

- 71 The drawing by Brühl is only known from a lithograph made after it by Caspar Zimmermann, Stadtarchiv Mainz, BPSP 1444 c/Baa.8, produced for Brühl 1826 (see note 57). Brühl declared that he produced the drawing in 1801, but finished it only much later: “[...] aus dem gegenüberliegenden Gasthause zum goldnen Lamme nach der Natur gezeichnet, aber erst vor einigen Jahren völlig ausgearbeitet“, *ibid.*, p. 4. He also described taking part in a final visit to the building in 1803, when the portal was still complete, *ibid.*, pp. 16–18. Interestingly, Brühl also commented on the transfer of Willigis’ bronze doors to the market portal of Mainz cathedral and he, as an eye-witness, is the only one who did not mention that the doors fitted into the cathedral’s door frame perfectly: “[...] jene zwei Thüren von Erz [...], welche sich an dem Eingang gegen den Markt befanden [Brühl refers to the north portal of St Mary’s], und die später an den Dom versetzt wurden“, *ibid.*, p. 6; compare the evidence in notes 28 and 31.
- 72 Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/4216, pencil drawing, 36,9 x 93,7 cm, signed and dated at the bottom: “Maynz, Portal der LiebfrauenKirche, Gustav Adolph Trabert 1804“. On Trabert’s intention to produce a print of his drawing and his death in 1806, see below note 132.
- 73 Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, GS 0/2029, line drawing, 188 x 63,5 cm, signed and dated in the right lower corner: „B. Hundeshagen u. J. Ch. von der Emden in den Jahren 1818. 1819 u. 1820 nach Original Materialien zusammengestellt, und im Besitze vieler Figuren aus rothem Sandstein“.
- 74 Stadtarchiv Mainz, BPSP 1443 D/Baa 7.
- 75 Hundeshagen to the contrary added the large buttress with its canopies mirrored from the south side and in this way made up the portal’s image symmetrically.
- 76 Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3108, red Main sandstone, height 144 cm; compare the drawing by Hundeshagen, which documented the figure in the same state as it is today, Stadtarchiv Mainz, BPSP 1445 B/Baa 9; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 198–201; Arens 1997 (see note 64), pp. 42f.
- 77 Trabert 1804 shows the Madonna’s upright hand holding a fragment of an object which could have been a sceptre.
- 78 The figures were drawn by Hundeshagen, Stadtarchiv, Nachlass Hundeshagen, Fasc. 2, Nr. 16; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 202–204.
- 79 Hundeshagen made a drawing of the interior figure, but without the sceptre, see note 62. Trabert’s plan of 1804 presents the interior figure in a slightly different way than the other figures, drawn with a lighter pencil, but shown with the sceptre, see also Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), pp. 92f., n. 29. Hundeshagen drew a further jamb figure on a separate sheet of paper and in a smaller scale. The figure on this drawing wears the mantle like the figure on the inner right jamb of the east portal, but with a hat and not a crown on its head. The figure does not seem to have belonged to the east portal of St Mary’s.
- 80 Hundeshagen could have taken the sections from the fragment of the south jamb which still existed in 1818–20, see above.
- 81 Trabert 1804 and the anonymous artist show fairly identical leaves all around the hollows of the portal; Hundeshagen and Emden in 1818–20 to the contrary depicted various leaf forms (see notes 70–72).
- 82 Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3112 a–h, yellow sandstone, height 57–80 cm, depending whether the heads are still extant or not, Arens 1997 (see note 64), pp. 36–41; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 209–221. On display are Inv. Nr. S 3112 a, b, c, g. Hundeshagen documented 11 of the groups in his single drawings, see note 62. It has been proposed that the double group represented a pair of apostle brothers, because St Paul was included into the line additionally, Dengel-Wink 1990, p. 220; Arens 1997 (note 64), p. 40; or that St Matthias was included, who was venerated in Trier especially, Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), p. 99. Interestingly, an altar of St Matthias was mentioned in the Liebfrauenkirche on 8 January 1305, Dertsch 1962 (see note 36), p. 144, no. 403.
- 83 Brühl 1826 (see note 57), p. 29 seems to have misunderstood the Deesis as a group of St Mary with the Three Magi. He noted about sculptures of the upper tympanum which do not survive today: “Ein kleineres Marienbild, und zwei der hier erwähnten heiligen drei Könige, die in den Schlußsteinen des Spitzbogens sich befanden [...]“ were brought by a Professor Braun to the “Galerie-Inspektor Müller“ in Darmstadt. Brühl made a couple of mistakes in identifying the iconography of the portal figures.
- 84 Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3109 a, yellow sandstone, height 82 cm, the figure with the cross, of which only the left-hand shaft is original; Inv. Nr. S 3109 b, yellow sandstone, height 82,5 cm, the head of the figure is an addition, only the lower shaft of the lance exists, Arens 1997 (note 64), pp. 34f.; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 205–209. Hundeshagen made drawings of both figures and of the kneeling figures of St Mary and St John, see note 62.
- 85 Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 311 a–d (the pairs of the blessed) and S 3110 a–e (the pairs of the damned), yellow sandstone, height 72,5–77,5 cm, Arens 1997 (see note 64), pp. 26–33; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 223–241. The figures are all on display in the *Landesmuseum*, although not in the right order. Several of them have heads added to in later restorations. Hundeshagen drew 12 of the groups; compare the 12 drawings newly discovered in the *Landesmuseum*, see note 62.
- 86 This has already been noted by Brühl in his description of the portal figures, Brühl 1826 (see note 57), p. 31.
- 87 The head of the pope has been renewed, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3111 b, Arens 1997 (see note 64), p. 28, but Hundeshagen documented the figure with a pope’s crown on his head, Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 229.

- 88 This group is no longer extant and was not drawn by Hundeshagen, but it can clearly be recognised on Trabert's drawing of 1804.
- 89 Today and already shown in Hundeshagen's drawing, the figures lack their heads, Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3111 e, Arens 1997 (see note 64), p. 28; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 228. Trabert 1804 depicted the figure of the archbishop with the head of a pope irritatingly, and the figure above with the head of a bishop.
- 90 Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3111 a, Arens 1997 (see note 64), p. 26f.; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 231.
- 91 Only the interior group remains but both are documented by Hundeshagen's drawings, Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3111 c, Arens 1997 (see note 64), p. 28f.; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 226f., 330.
- 92 Only the interior group survives and is documented by Hundeshagen's drawing where the figures are shown without heads. The current heads may not be accurate replacements, Landesmuseum Mainz Inv. Nr. S 3111 d. This may explain why Arens 1997 (see note 64), p. 28f. identified the group as monks; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 224f.
- 93 These figures are neither extant nor are documented by Hundeshagen; his view of the fragment of the portal shows the niches empty; Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 224, 229.
- 94 Only the two pairs with the emperor and the king are extant and documented by drawings by Hundeshagen, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. 3110 d and e, Arens 1997 (see note 64), pp. 32f.
- 95 Both pairs are extant and documented by a drawing by Hundeshagen, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3110 b and c, Arens 1997 (see note 64), pp. 30f.
- 96 Both groups exist and are documented by Hundeshagen, Landesmuseum Mainz, Inv. Nr. S 3110 a and d, Arens 1997 (see note 64), pp. 30–33.
- 97 See e.g. Jung, Jacqueline: *Eloquent Bodies. Movement, Expression, and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven/London 2020, pp. 133–181.
- 98 Brühl 1826 (see note 57), p. 36.
- 99 Brühl 1826 (see note 57), p. 18: „[...] an den Seitenmauern waren die gewaltigen Quadersteine mit starken eisernen Klammern in einander gefügt, und als eine Masse für die längste Dauer verbunden.“
- 100 The method of fixing the sculpture to the arcades in the back wall is made evident on the drawings by the anonymous artist and by Trabert in 1804. Hundeshagen and Emden in 1818–20 to the contrary depict the sculpture as if it had been fixed within the open tracery work, see notes 70–74.
- 101 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 242–244. Both figure groups were drawn by Hundeshagen, see note 62.
- 102 The upper arch as well as the dove on Hundeshagen and Emden's plan of 1818–20 seem to have been their invention, as they are not depicted on the earlier drawings.
- 103 On the iconography of the Throne of Mercy from c. 1100 onwards see Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 6 Bände, 1966–1991, vol. 2: *Die Passion Jesu Christi*, 1968, pp. 133–36.
- 104 Drawn by Hundeshagen as separate figures, see note 62.
- 105 Trabert's drawing of 1804 is not clear about this and he shifted the gable's perspective out of the axis of the six-part tracery window behind.
- 106 Tebel, Magdalena Maria: *Das Westportal der Nürnberger Lorenzkirche. Architektur – Bauforschung – Skulptur* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 200), Petersberg 2024, pp. 164–168 highlights that the technical method of fixing archivolt figures separately into the voussours presumably was introduced in the portal of St Mary's in Mainz for the first time, at least in the Empire.
- 107 Bildarchiv Foto Marburg; Collection of the Landesmuseum Mainz; see note 66 and the essay of Eva Brachert in Dobras 2019 (see note 66), pp. 350f.
- 108 This has been confirmed by Gernot Frankhäuser who has taken part in a re-ordering of the lapidary of the *Landesmuseum* recently.
- 109 Schmol gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Mainz und der Westen, in: Friedrich Gerke (ed.): *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag*, Wiesbaden 1966, pp. 289–314, here p. 302. The stylistic characterisation of the *Liebfrauen* sculptures cannot be dealt with in detail in this essay, see Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 246–289.
- 110 Ecker, Diana: *Der Westletztner des „Naumberger Meisters“*. Ein neuer Rekonstruktionsvorschlag für ein rätselhaftes Bauwerk, in: Kotzur 2011 (see note 7), pp. 168–207; Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 194–334; Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), pp. 100–103.
- 111 On the sculptures of the second half of the 13th century in the Dom- and Diözesanmuseum in Mainz see Wilhelmy 2020 (see note 6), pp. 446–483. Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), pp. 103f. hint to the south portal of Worms Cathedral as a further model for the *Liebfrauen* portal within the region.
- 112 The figure of a prophet with a pointed hat, which Hundeshagen depicted in one of his single drawings, see note 79, seems to be especially similar to the prophets which adorned the west façade of the *Liebfrauenkirche* in Trier, above the west portal of c. 1240, compare Stadtarchiv Mainz, Nachlass Bernhard Hundeshagen, Fasc. 2, Nr. 16, to the sculpture of the prophet Isaiah from Trier in Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bodemuseum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 8246. On the portals of St Mary's in Trier see the essay by Andreas Waschbüsch in this volume.
- 113 Arens 1997 (note 64), p. 42.
- 114 Schmol gen. Eisenwerth 1966 (see note 109), pp. 303, 309.

- 115 Several comparisons to sculptures of around 1300 have been proposed in relation to the *Liebfrauen* Madonna, see Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 247–255. Schmollgen. Eisenwerth 1966 (see note 109), pp. 302–314; Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), pp. 98–110. On the contemporary Lotharingian sculpture see Schmollgen. Eisenwerth, Josef Adolf: Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts. Ihre Voraussetzungen in der Südchampagne und ihre außerlothringischen Beziehungen, unter Mitarbeit von Ilse Paula Dolinschek (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 29), Petersberg 2005; Niehr, Klaus: Vorüberlegungen zu einer Geschichte des Figurenportals in Deutschland vom 13. bis zum 15. Jh., in: Erwin Emmerling/Detlef Knipping/Franz Niehoff (eds): Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigeit des spätgotischen Figurenportals (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 106), München 2001, pp. 160–196, here pp. 165f. draws comparisons with the statue of Isabella, daughter of Louis IX., in Poissy and the fragmented trumeau Madonna of the right western portal of Mantes.
- 116 On sculptural models see Kurmann, Peter: Il ruolo dei modelli nella creazione della sculture gotica, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, 4. Ser., 16, 2003 (2008), pp. 123–128.
- 117 Engel 2020 (see note 50), pp. 142–146; Köhl 2020 (see note 50), pp. 156–158; Engel, Ute: Raffinement und Reduktion. Nach den Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris, in: Schüppel, Katharina Christa/Tebel, Magdalena (eds): Kunstgeschichte(n). Festschrift für Stephan Albrecht (Schriften aus der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 44), Bamberg 2023, pp. 64–77, here pp. 73–76.
- 118 Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 140–152. On the position of the workshops in Mainz between Cologne and Strasbourg see Schurr, Marc Carel: Gotische Architektur im mittleren Europa, 1220–1340. Von Metz bis Wien, München/Berlin 2007, pp. 247–253; Engel, Ute: Ummanteln oder neu Bauen? Die rheinischen Kathedralen in Konkurrenz im 13. und 14. Jahrhundert, in: Bürger, Stefan/Kallweit, Ludwig (eds): Capriccio & Architektur. Das Spiel mit der Baukunst, Festschrift Bruno Klein, Berlin/München 2017, pp. 91–99; Engel 2020 (see note 50), pp. 139–142.
- 119 On the south portal of Cologne Cathedral see the essay by Anna Knoblauch in this volume.
- 120 On the west façade of Strasbourg Cathedral see e.g. Schurr 2007 (see note 118), pp. 209–219; Sauv , Jean-Sébastien: Notre-Dame de Strasbourg. Les façades gothique (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 10), Korb 2012.
- 121 Steinmann, Marc: Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F, Köln 2003, p. 56.
- 122 On the plans of the façade of Strasbourg Cathedral see B ker, Hans Josef: Architektur der Gotik – Rheinlande, Salzburg 2013, pp. 162–176, compare Engel 2020 (see note 50), pp. 140–142. The role of drawings as important media in exchange processes has been addressed fairly frequently recently, see e.g. K hl 2020 (see note 50), pp. 158–160; Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), p. 104; Engel 2023 (see note 117), p. 76.
- 123 Steinmann 2003 (see note 121), p. 88; B ker 2013 (see note 122), pp. 335–353.
- 124 Niehr 2001 (see note 115), pp. 165–167; Engel 2020 (see note 50), pp. 142f.
- 125 Schlicht, Markus: Un chantier majeur de la fin du Moyen  ge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge (Mémoire de la Soci  t  des Antiquaires de Normandie, 61), Caen 2005, pp. 25–82, 183–216, 242–308 presents a detailed analysis of the architecture and the sculpture of the *Portail des Libraires* of Rouen Cathedral; on the dating see *ibid.*, pp. 210f., 300.
- 126 Engel 2020 (see note 50), pp. 142–146; Sebald/Westerhoff 2022 (see note 50), pp. 96–98; Engel, Ute: Maßwerk als Gitter und Schleier. Durchsichtigkeit und Durchl ssigkeit in Kapellen des 13. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und England, in: Abe, Florian/Beese, Christina (eds): Festschrift Christian Freigang, Berlin 2024, pp. 29–42 on further connections between the workshops in Mainz and Normandy around 1300.
- 127 Schlicht 2005 (see note 125), pp. 184f.
- 128 See Engel 2020 (see note 50); K hl 2020 (see note 50) and the other essays in Horn/Müller 2020 (see note 50).
- 129 An interior view of Johann Jakob Hoch of 1779 shows the north portal from the interior, Dengel-Wink 1990 (see note 5), pp. 70f., although Dengel-Wink does not deal with the north portal.
- 130 Kern 2010 (see note 28), pp. 15–24; Mende 2010 (note 27), pp. 99f, see note 28.
- 131 The drawing is listed in the archive of the Stadtarchiv Mainz, Baa 10, but as missed since 1970. Fortunately, Gernot Frankhäuser only recently discovered the drawing in the Graphische Sammlung of the *Landesmuseum Mainz*, Inv. Nr. GS 0/1745. On the authorship of Trabert see the following note 132.
- 132 The lithograph exists in two copies in the Stadtarchiv Mainz, BPS 144 B/Baa 11. The second copy is added to by two slips of paper: One of them is a printed announcement by Trabert. He explained that he made a drawing of the portal of the Liebfrauenkirche “ [...] in Kontur gezeichnet [...] und es von B rger C ntigen stechen lassen, um, da die Kirche jetzt abgebrochen wird, dasselbe so dem Ged chtnisse [zu] erhalten“. The subscription for the print was open until 1 February 1804. A handwritten note remarked: “M. Nov. 1803. Dieser junge Künstler starb darauf an der Auszehrung, und so blieb die Ausführung

- aufsich beruhen.*“ Trabert’s death is documented besides his name: “† 1806”. As the drawing of the north portal was in fact printed, Trabert’s announcement presumably related to his drawing of the east portal, see note 72. Nevertheless, as the note referring to Trabert was fixed to the print of the north portal, it can be assumed that Trabert was the author of the drawing of this portal of St Mary’s, too. Frankhäuser to the contrary proposes that Johann Lindenschmidt might be the artist, personal communication. A second slip of paper is stamped “B”, probably referring to Bodmann, who transcribed the inscription of Willigis on the bronze doors on the sheet of paper. Compare the information by Werner 1827 (see note 31), p. 329: “*Der verdienstvolle Diplomatiker Bodmann hat im Jahr 1803 die Thüren, wie sich solche an der Liebfrauenkirche befanden, abzeichnen lassen, und im August 1805 dem Original ganz gleichförmig in Kuper stechen lassen.*“.
- 133 An altar of St Elizabeth is mentioned in 1300, Dertsch 1962 (see note 36), p. 129, no. 360 and 361; Dörr 1953 (see note 21), pp. 109–117 on the altars in the *Liebfrauenkirche*.
- 134 An altar of Saints John the Evangelist, James (*Jakobus*) and the Three Magi is mentioned in 1301, Dertsch 1962 (see note 36), p. 262, no. 764.
- 135 Usually, Anna and Joachim are depicted in narrative scenes based on apocryphal writings, see e.g. in the St Anne portal of the west façade of Notre-Dame in Paris, see Stephan Albrecht/Imke Bösch: Anna und Joseph. Eine Bilderzählung des 13. Jahrhunderts im rechten Westportal der Kathedrale von Paris, in: Jurković, Miljenko/Scirocca, Elisabetta/Timbert, Arnaud (eds): *Repenser l’histoire de l’art médiéval. Recueil d’études offertes à Xavier Barral i Altet*, Zagreb 2023, pp. 131–156. I would like to thank Magdalena Tebel and Angelika Marinovic for discussing the iconography of the north portal of the *Liebfrauenkirche* with me.
- 136 On the iconography of the Immaculate Conception of St Mary see Schiller (see note 103), vol. 4.2: *Maria*, 1980, pp. 154–147. Interestingly, the *festum conceptionis*, much debated during the 12th and 13th centuries, was introduced by the Franciscans at their General Chapter in Pisa in 1263, and Henry of Isny, who was archbishop of Mainz when the rebuilding of St Mary’s started in 1285, was a Franciscan monk.
- 137 Henry granted an indulgence for the rebuilding of St Mary’s on 16 May 1285, when he still was archbishop of Trier, Dertsch 1962 (see note 36), p. 98, no. 268.
- 138 2 January 1288, Regesta Imperii, RIplus Regg. EB Mainz 2, no. 2990, in: Regesta Imperii Online, URI: <http://www.regesta-imperii.de/id/a043af48-bbe2-4c5f-b6a7-ed1c5836320d> [13.10.2024]; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 20.
- 139 Gerhard granted indulgences for St Mary’s on 28 August 1298 and on 19 September 1299 and he made donations to the church on 6 September 1304, Regesta Imperii, RIplus Regg. EB Mainz 1,1, no. 89, no. 603, no. 840, in: Regesta Imperii Online, URI: <http://www.regesta-imperii.de/id/a0ae01a9-d470-4408-9d6c-96a57cf3e1b9>, <http://www.regesta-imperii.de/id/ca526219-0dda-4d6f-af66-913d93244450>, <http://www.regesta-imperii.de/id/c07a3cc6-8e79-47df-b243-a83df6f33d05> [13.10.2024]; Dertsch 1962 (see note 36), p. 107, no. 294; Dengel-Wink 1990 (see note 5), p. 21.
- 140 Regesta Imperii, RIplus Regg. EB Mainz 1,1 no. 1445, in: Regesta Imperii Online, URI: <http://www.regesta-imperii.de/id/ffa269ea-812b-461c-a552-af166506ccb1> [13.10.2024] (see note 49).
- 141 Regesta Imperii, RIplus Regg. EB Mainz 2, no. 2886 and no. 2990, in: Regesta Imperii Online, URI: <http://www.regesta-imperii.de/id/eb00d525-770f-4f66-bb5e-4125aa66cddb>, <http://www.regesta-imperii.de/id/a043af48-bbe2-4c5f-b6a7-ed1c5836320d> [13.10.2024].
- 142 On the leading position of Gerhard II of Eppstein in the Empire and his role in the election of kings and ante-kings see Heinig, Paul-Joachim: Die Mainzer Kirche am Ende des Hochmittelalters (1249–1305), in: Jürgensmeier 2000 (see note 10), pp. 347–415, here pp. 387–415.
- 143 Falck, Ludwig: Mainz in seiner Blütezeit als Freie Stadt, 1244 bis 1328 (Geschichte der Stadt Mainz, 3), Düsseldorf 1973, p. 142; Dertsch 1962 (see note 36), pp. 123f., nos 344–346.
- 144 Hehl 2000 (see note 10), pp. 101f.
- 145 Dean Conrad Unrue is documented 1268 to 1309, Dörr 1953 (see note 21), p. 46; on his activities for the reconstruction of the *Liebfrauenkirche* see the documents in Dertsch 1962 (see note 36).
- 146 During the time of rebuilding St Mary’s the following provosts are documented: Eberhard vom Turm (1262 to 1300), Heinrich von Rodenstein (1302 to 1307) and Rudolf von Rodenstein (1307), Dörr 1953 (see note 21), p. 44.
- 147 The tomb was excavated in 1804 – i.e. at the same time as the drawings of St Mary’s were produced – and its fragments were documented by a drawing of Bodmann, see Kessel, Verena: Sepulchralpolitik. Die Krönungsgrabsteine im Mainzer Dom und die Auseinandersetzungen um die Führungspositionen im Reich, in: Hartmann 1997 (see note 1), pp. 9–34, here pp. 15f. The two existent “coronation tombs” in Mainz Cathedral belong to archbishop Siegfried III of Eppstein (d. 1249) and to Peter of Aspelt (d. 1320), on the tombs of the archbishops of Mainz see also Baxter, Ron: The Tombs of the Archbishops of Mainz, in: Engel, Ute/Gajewski, Alexandra (Ed.): Mainz and the Middle Rhine Valley. Medieval Art, Architecture and Archaeology (British Archaeological Conference Transactions, 30), Leeds 2007, pp. 68–79.
- 148 Kessel 1997 (see note 147), pp. 14f.; Hehl 2000 (see note 12), p. 101f.

Acknowledgements

I would like to thank Gernot Frankhäuser of the Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland Pfalz, Landesmuseum Mainz, for his support of my research and Professor Jennifer Alexander for checking my English text.

Credits

Ills. 1, 22: GDKE RLP, Photo A. Garth

Ill. 2: Arens, Fritz: *Der Dom zu Mainz*, Darmstadt 1982, p. 21, ill. 6

Ill. 3: Esser, Karl Heinz: *Der Mainzer Dom des Erzbischofs Willigis*, in: Brück, Anton Philipp (ed.): *Willigis und sein Dom. Festschrift zur Jahrtausendfeier des Mainzer Domes 975–1975 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte, Bd. 24)*, Mainz 1975, p. 142, ill. 2a

Ills. 4, 7, 19–21: Photo Ute Engel

Ills. 5, 8: GDKE RLP, Photo Ursula Rudischer

Ill. 6: Stadtarchiv Mainz

Ill. 9: GDKE RLP, Photo anonymous

Ills. 10–18: GDKE RLP, Photo Ute Engel

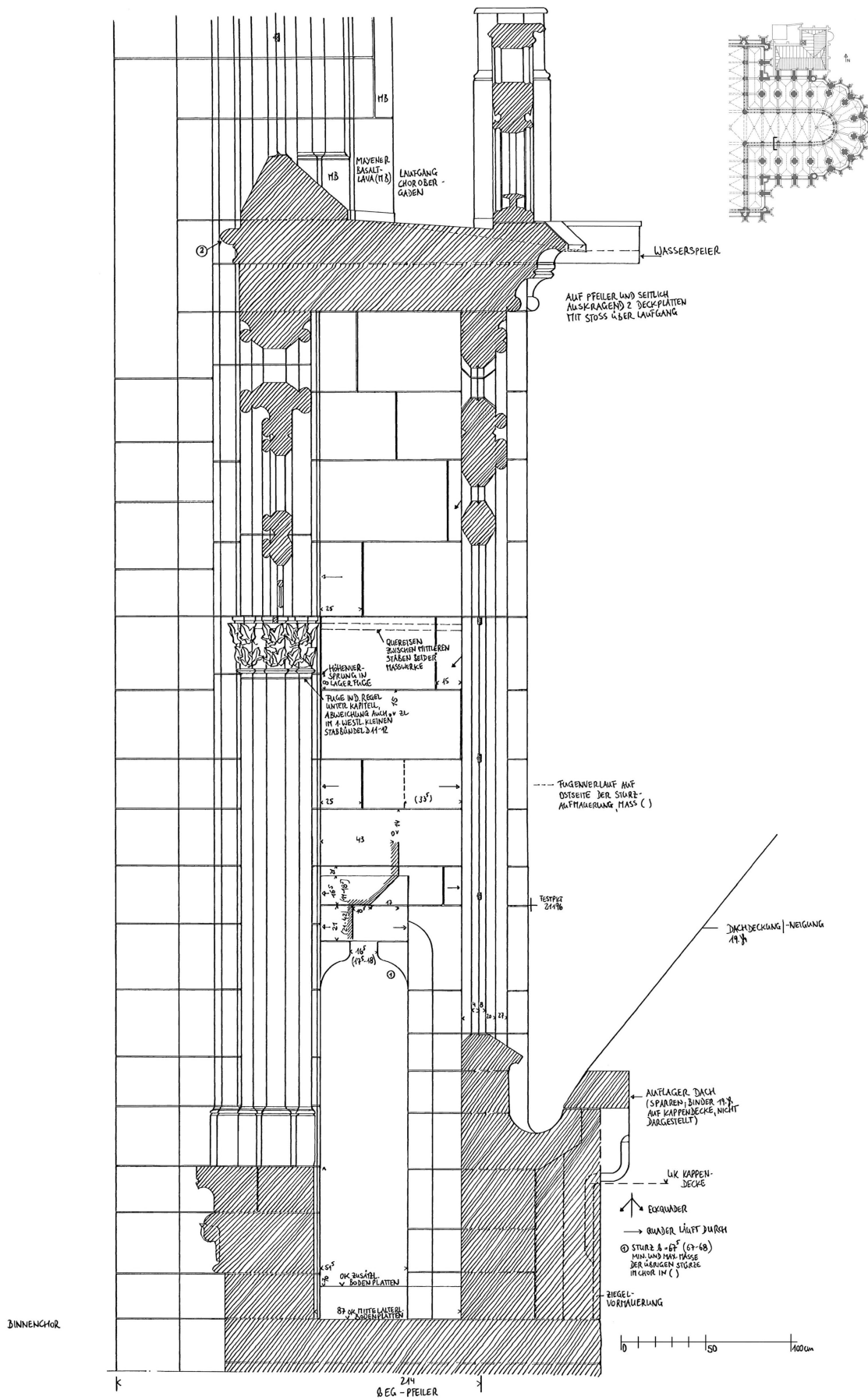


Abb. 1 Köln, Dom, Querschnitt durch das Triforium, Binnenchor (links)

Maren Lüpnitz

Ritzzeichnungen in Stein am Beispiel des Kölner Domes

Ritzzeichnungen, auch einfache Ritzlinien, sind nur ein kleiner Befundkomplex zur mittelalterlichen Steinbearbeitung und Steinbautechnik. In Verbindung mit weiteren Befunden ermöglichen sie einen Einblick in das mittelalterliche Baugeschehen. An gotischen Kirchenbauten, vor allem ab dem 13. Jahrhundert, sind sie in Böden und Wänden, an Portalen,¹ auf Kapitellen, Regenrinnen und auch an Skulpturen zu finden. Angerissen wurden Grundrisse ganzer Bauabschnitte sowie Umrisse und Achsen auf einzelnen Werksteinen. Ritzungen wurden konstruiert oder mithilfe der Schablone angelegt. Sie dienten als Entwürfe, wohl auch für Vorstudien, nachweislich für die Werkplanung, als Fertigungshilfen für den Steinmetz und Bildhauer sowie als Versatzhilfen.

Ritzzeichnungen in Stein sind seit der Antike bekannt. In Wände und Böden wurden Grundrisse, Teile des Aufrisses und Details meistens im Maßstab 1:1 in Stein eingeritzt oder mit Rötel und Kohle auf Stein gezeichnet.² Bereits in altägyptischer Zeit wurden Achsen auf Skulpturen mit Rötel angelegt, wie an einer um 1340 v. Chr. gearbeiteten Figur des Pharaos Echnaton zu beobachten.³ Auch aus dem Mittelalter ist eine Fülle von Ritzzeichnungen in ebenen Steinflächen überliefert.⁴ Diese Flächen sind verzugsfrei, witterungsbeständig und befinden sich zumeist an Stellen, an denen sie während des Baubetriebs gut zugänglich waren, ohne diesen zu stören. Vorstellbar ist, dass zuerst Hilfslinien oder Vorzeichnungen mit Kreide oder Rötel angelegt wurden,⁵ die mit Messlatte, Zirkel, Richtscheit und Winkel konstruiert wurden,⁶ bevor man die Ritzzeichnungen mit einer feinen, am Lineal oder mit dem Zirkel geführten Reißnadel anriss.⁷

Am Kölner Dom sind trotz nachträglicher Überarbeitungen von Steinoberflächen und Steinauswechslungen noch zahlreiche Befunde zur mittelalterlichen Steinbearbeitung und Steinbautechnik verblieben. Im Folgenden sollen für die Fertigung von Werksteinen, für die Bautechnik und die Werkplanung relevante Ritzzeichnungen am Kölner Dom des 13. und 14. Jahrhunderts beschrieben werden. Dieser ist ein fünf-schiffiger Bau mit Chorumgang und Kranzkapellen, ausladendem Querhaus, fünfjochigem Langhaus und einer zweitürmigen Westfassade. Der Aufriss ist dreigeschossig (Abb. 3). 1248 wurde der Bau mit dem

Chor begonnen, der 1322 geweiht wurde. Bis in das Spätmittelalter errichtete man noch das Erdgeschoss von Quer- und Langhaus, zweieinhalb Geschosse des Südturms und wenige Schichten des Nordturms. Zwischen 1842 und 1880 erst wurde der Bau vollendet.

Nach den Bauuntersuchungen von Arnold Wolff und der Verfasserin wurde jeder Geschossgrundriss zuerst mit dem Versatz der unteren Pfeiler- bzw. Wandschichten festgelegt, bevor mit dem Aufgehenden begonnen wurde. Das Chorerdgeschoss war etwa um 1265 vollendet, wurde mit provisorischen Wänden geschlossen und genutzt. Triforium, Obergaden und Hochschiffdach standen etwa um 1285, danach musste noch das Strebewerk versetzt und die Wölbung eingezogen werden. Es waren stets zwei Versetzergruppen tätig, eine auf der Nord-, die andere auf der Südseite des Chores.⁸ Diese arbeiteten aufeinander zu, im nächsten Bauschritt wieder voneinander weg, um dort wieder zu beginnen; dieser Vorgang wiederholte sich mehrfach. Dieser und andere Bauabläufe sowie Bautechniken lassen sich auch an der stets als Vorbild für Köln genannten Kathedrale von Amiens beobachten.

Betrachtet werden im Folgenden ein Werkplan auf den Bodenplatten des Chortriforiums, Ritzungen auf Brüstungen und Kapitelldeckplatten sowie an Figuren. An Wandflächen sind, soweit sichtbar und nicht von Farbfassungen oder der Ausstattung verdeckt, keine Ritzungen vorhanden, möglicherweise auch, weil sich hierfür gut eignende Sockelwände, vor allem diejenigen des Langhauses, nachträglich stark überarbeitet wurden.

Werkplan im Chortriforium

Im Chortriforium des Kölner Domes hat sich auf den Laufgangplatten ein angerissener Grundriss erhalten, mit dem nicht nur die Position der zu versetzenden Bauteile festgelegt, sondern auch Korrekturen vorgenommen und Maßungenaugigkeiten ausgeglichen wurden. Dieser Grundriss ermöglicht zusammen mit den Ergebnissen der Untersuchung der Pfeiler und Wände des Geschosses, einen Einblick in die mittelalterliche Werkplanung.⁹

Das Triforium umfasst mit Maßwerkfenstern durchbrochene Außen- und Innenwände, außen

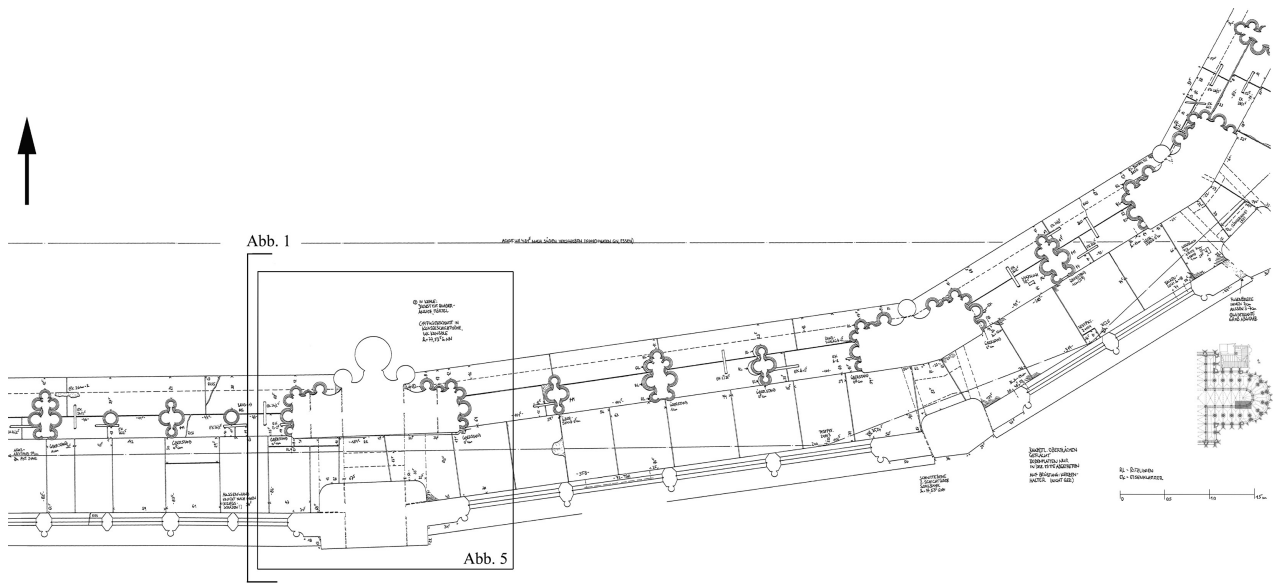


Abb. 2 Köln, Dom, Teilgrundriss des Triforiums, Übergang vom südlichen Langchor zum Polygon (Schnittführung Abb. 1 und Ausschnitt Abb. 5)

verglast und innen zum Binnenchor offen (Abb. 1). Die Wände stehen auf Laufgangplatten. Um diese verlegen zu können, wurden, nachdem die Erdgeschossgewölbe eingezogen waren, etwa 2,10 m starke Aufmauerungen gesetzt, die zur einen Hälfte auf dem 1,045 m starken Gurtbogen und zur anderen auf dem Gewölbe stehen.¹⁰ Auf den Laufgangplatten, die als Aufrissebene dienten, wurde der gesamte Grundriss des Triforiums konstruiert (Abb. 2). Ein bis zwei Millimeter tief eingeritzt sind die Umrisse der Wände, Binnenchorpfeiler und Brüstungen im Maßstab 1:1.¹¹ Die Ritzlinien sind nur dort zu sehen, wo sie nicht

von Bauteilen überdeckt sind, besonders deutlich vor zwei nachträglich in die Rückwand geschlagenen Löchern. Mit dem Grundriss wurden Längenfehler korrigiert. Da die langfristig vorgefertigten Maßwerke ohne Änderungen zwischen die Pfeiler zu setzen waren, mussten die Abstände zwischen den Pfeilern eines Chorabschnitts gleich groß sein. Maßungengenauigkeiten wurden daher über unterschiedliche Pfeilerbreiten ausgeglichen. Zudem sollte der Mittelstab der Maßwerke über dem Arkadenbogen stehen, die Pfeiler mussten ggf. entsprechend verschoben werden (Abb. 3). Da aber ein bzw. drei Dienste der

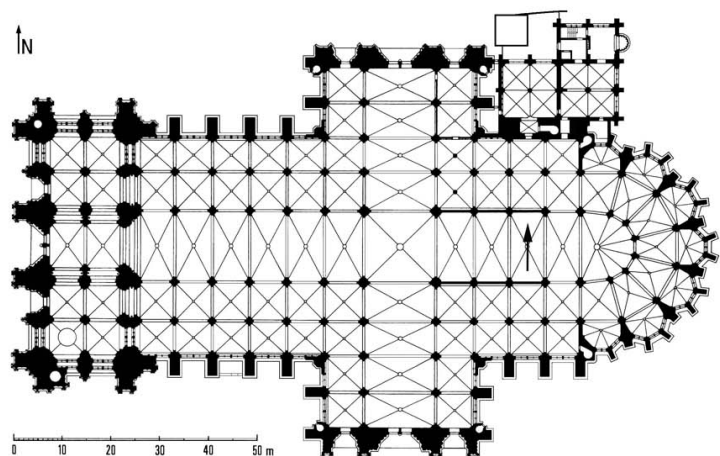


Abb. 3 Köln, Dom, Blick auf den nördlichen Langchor, 3. Joch von Westen



Abb. 4 Köln, Dom, Südquerhaus, Ostseite, Triforium, hinter den Diensten verschobener Pfeiler

Bündelpfeiler vom Erdgeschoss bis zu den Gewölbe- kapitellen hochgezogen sind und ihre Position beizu- behalten war, verschob man den Pfeiler hinter diesen und führte somit die Kehlen seitlich der Dienste zu den Stäben der Maßwerkleibung unterschiedlich breit aus. Nur bei großen Maßdifferenzen, wie in den Querhauspfeilern, sind diese Verschiebungen sicht- bar, im Chor hingegen fallen sie kaum auf (Abb. 4).

Besonders deutlich wird das Vorgehen beim An- reißen des Grundrisses dort, wo ein Winkelfehler korrigiert werden musste: Zwischen dem südlichen Langchor und dem Übergangsjoch zum Polygon ist der Winkel größer als auf der Nordseite. Diese Win- kelabweichung ist bereits im Erdgeschoss vorhanden, auch hier ist der Pfeiler aus der Langchorachse ge- dreht. Ursache ist möglicherweise eine Maßungenau- igkeit beim Anlegen des Erdgeschossgrundrisses. Im Triforium wurde nun nicht der darunter liegende gebaute Zustand in das Obergeschoss übertragen, dies wäre aufgrund des vorhandenen Gewölbes nicht einfach auszuführen gewesen, sondern man legte für das Triforium einen Idealgrundriss an: Zuerst wurde eine Querlinie angerissen, die die Breite des west- lichen Joches begrenzt und die Lage der Pfeilerwest- seite angibt (Abb. 5 (Pfeil 1)). Auf dieser beginnt eine auf der Langchorachse liegende Linie, deren Abstand zur Brüstung dem regulären Maß entspricht (Abb. 5

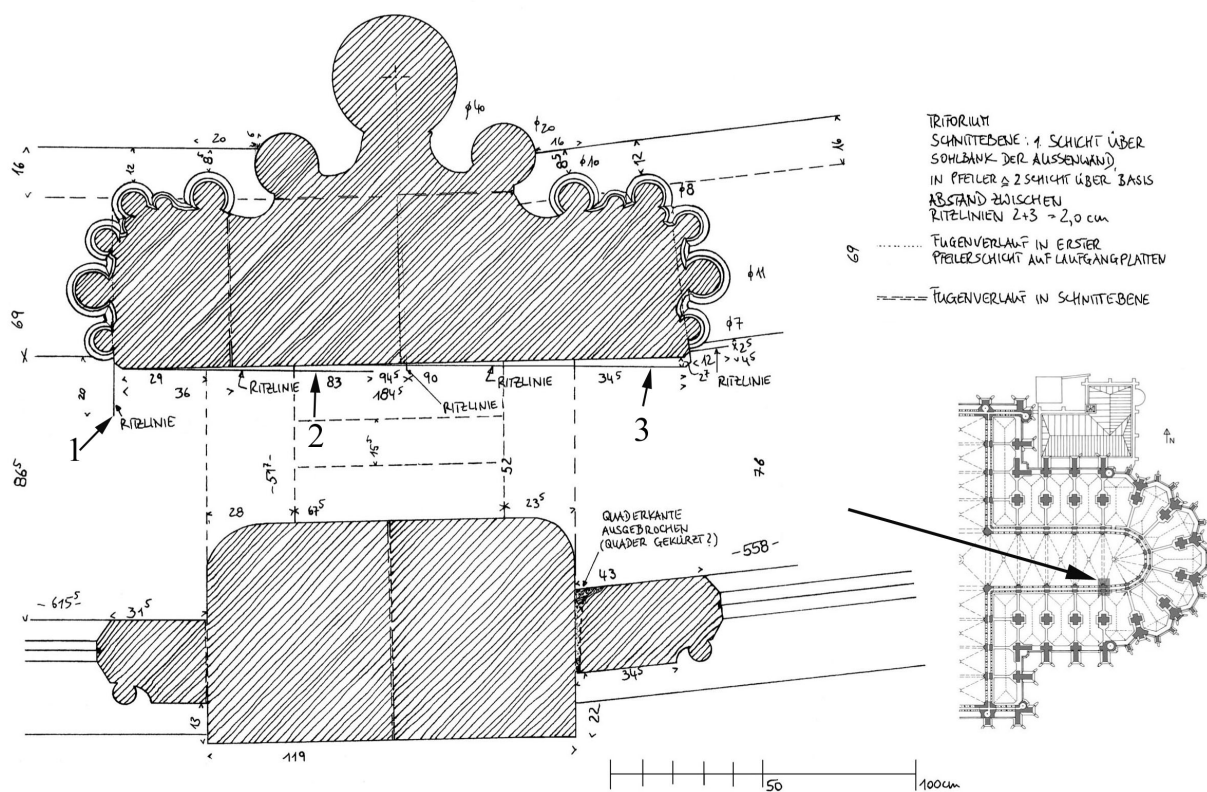


Abb. 5 Köln, Dom, südlicher Langchor im Übergang zum Polygon, Grundriss der Triforiumspfeiler mit Ritzlinien 1–3, Binnenchorpfeiler (oben), Ausschnitt vgl. Abb. 2

(Pfeil 2)). Die Winkelabweichung scheint mit dem Anreißen dieser Linie festgestellt worden zu sein. Denn es folgte eine Korrektur: Parallel zur ersten Linie wurde eine zweite angerissen, einschließlich beider Eckabfassungen des Pfeilers (Abb. 5 (Pfeil 3), 6). Zudem ist die Lage der Brüstung im Übergangsjoch parallel zur vorhandenen angeritzt. Mit dieser wäre aber das Standardmaß vom Pfeiler zur Brüstung vergrößert worden und die Brüstung hätte stärker ausgeführt werden müssen. Der Pfeiler wurde daher aus der Langchorachse gedreht. Der Drehpunkt liegt auf der Südwestecke des Pfeilers, der somit auf der ersten Ritzung steht und aus der Langchorachse zum Binnenchor – gegen den Uhrzeigersinn – gedreht ist, sodass der Standardabstand zur Brüstung und ihre reguläre Stärke beibehalten werden konnte. Mit dem Anreißen des Grundrisses wurden also der Bestand erfasst, Maßungenaugigkeiten ermittelt und ausgeglichen sowie die Position der Pfeiler und Wände für den Versatz festgelegt. Da die meisten Bauteile des Geschosses bereits vorgefertigt waren, die Pfeilerbreiten und -ausrichtungen aber erst mit dem Anreißen des Grundrisses exakt bestimmt werden konnten, setzen sich die Pfeiler aus langfristig, aufwendig vorzufertigenden Werksteinen für die Maßwerkleibung und kurzfristig zu fertigenden, einfachen Quadern zusammen, mit denen sich die Pfeiler auf die erforderliche Breite bringen ließen (Abb. 7). Zuvor



Abb. 6 Köln, Dom, Südostecke des Pfeilers, Ritzlinie 3

musste der Pfeilerverband also für eine unbekannte Pfeilerbreite geplant werden.¹² Nur die jeweils drei unteren Schichten der Pfeiler weisen keine Maßwerkleibungen auf, da hier die Brüstungen anschließen. Während in der zweiten und dritten Schicht die Pfeilerquader mit Brüstungsansätzen gearbeitet wurden, sind in der unteren Schicht Pfeiler und Brüstung separat versetzt. Auffallend ist zudem, dass sich die untere Schicht aus einem oder maximal zwei Werksteinen zusammensetzt. Diese Schicht war demnach *ad hoc* zu fertigen (Abb. 7, unten links). Die Vorgehensweise ist

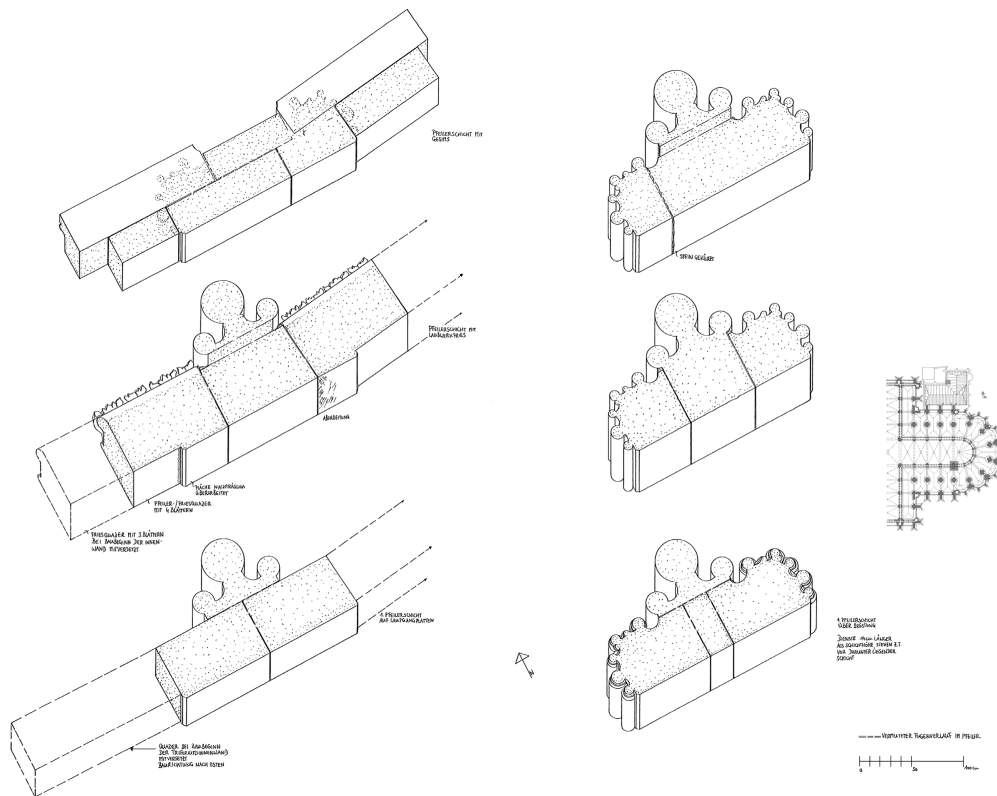


Abb. 7 Köln, Dom, Triforium, südlicher Langchor, Fugenschnitte des östlichen Binnenchorpfeilers im Übergang zum Polygon mit den Fugenschnitten, erste bis dritte Schicht über den Laufgangplatten mit Brüstungen (links), vierte bis sechste Schicht (rechts)

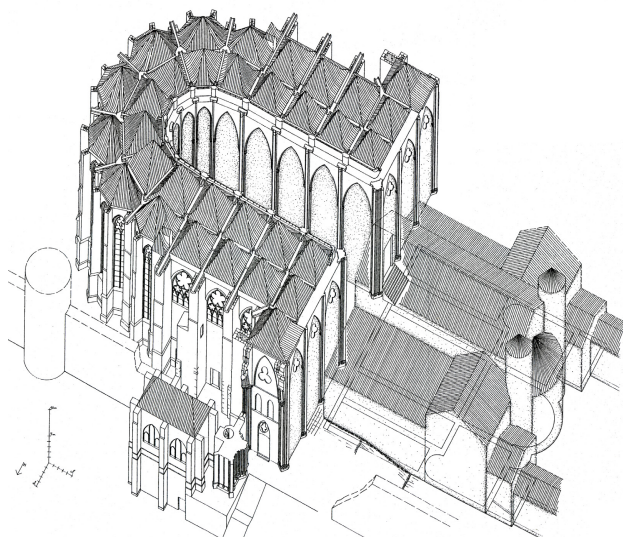


Abb. 8 Köln, Dom, gotischer Chor mit der Westhälfte des Vorgängerbaus, Baubeginn des Triforiums, Versatz der unteren Pfeiler- und Wandschichten

ein Hinweis darauf, dass der gesamte Grundriss des Chortriforiums mit dem Versatz der jeweils unteren Schicht festgelegt war (Abb. 8). Vorstellbar ist, dass die Zwischenabstände der Pfeiler noch einmal überprüft wurden, bevor die Versetzer das Geschoss mit dem vorgefertigten Material wohl unter der Leitung des Po-

liers selbstständig errichten konnten. Für den Dombaumeister war es möglich, das nächste Geschoss vorzubereiten oder auch andere Baustellen zu betreuen. Er musste erst wieder zu Beginn des nächsten Geschosses anwesend sein. Für dieses Geschoss wurden nach Befund, analog zum Chortriforium, zuerst die unteren Schichten sämtlicher Pfeiler versetzt, bevor man die Wände jochweise von zwei Versetzergruppen von West nach Ost hochzog.¹³

Mit der Festlegung der Pfeiler für die Innenwand des Triforiums war auch die Position der Maßwerkstäbe bestimmt. Trotzdem wurden ihre Umrisse für den Versatz auf den Brüstungen eingerissen (Abb. 9).¹⁴ Nach diesen Ritzungen sollten die Stäbe exakt bündig zur Brüstungsrückseite stehen. Der Versatz aber erfolgte nicht immer genau, sodass einige Stäbe gegenüber der Brüstungsrückseite auskragen. Offensichtlich fehlte die Einplanung von Maßtoleranzen für den Versatz, wie sie eigentlich für eine Skelettbauweise einer hochgotischen Architektur notwendig ist.

Auch im weiteren Bauverlauf wurden immer wieder Grundrisse angerissen, Maße kontrolliert und die Position von Bauteilen korrigiert, wie beispielsweise beim Bau des Strebewerks. Dieses war bereits am Ende des Erdgeschossbaus festgelegt, die äußeren Strebepfeiler wurden mit den Außenwänden hochge-



Abb. 9 Köln, Dom, Maßwerkstab auf der Brüstung des Triforiums, angerissener Umriss

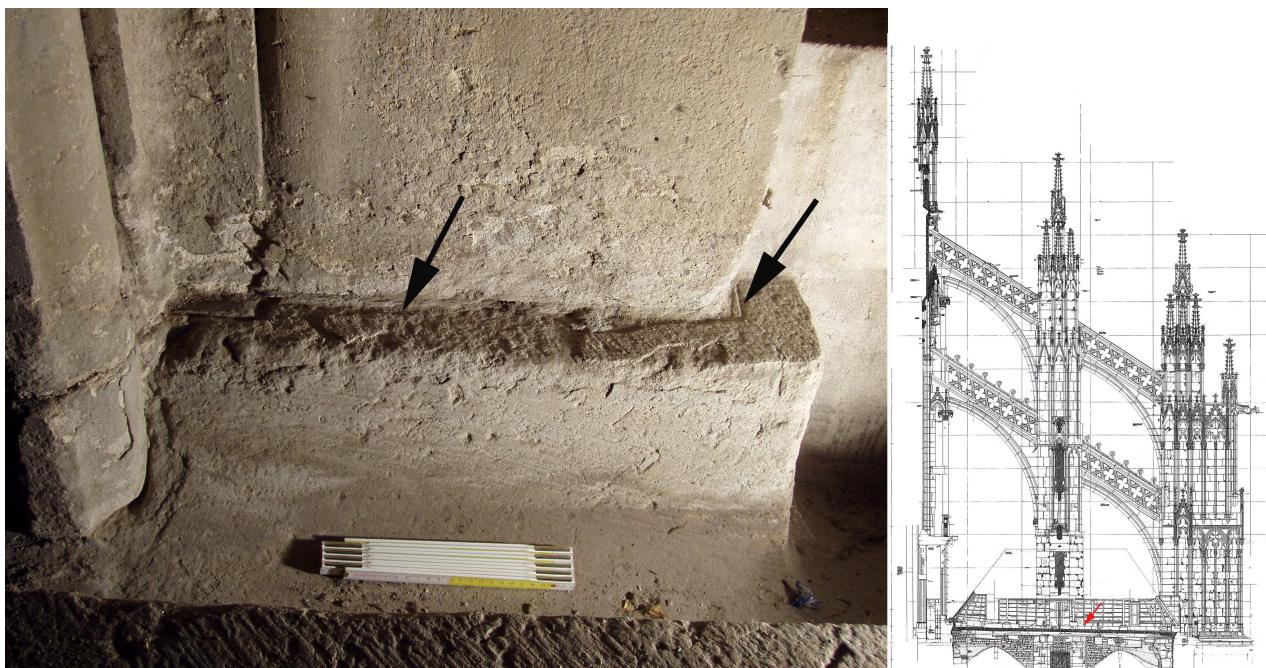


Abb. 10 Köln, Dom, Ritzlinien auf der Regenrinne um die Strebe Pfeiler (links, Pfeile), Strebewerk des südlichen Langchores (rechts)

zogen und von den mittleren Strebe Pfeilern standen die unteren drei bis vier Schichten.¹⁵ Erst nach dem Bau der Obergadenwände wurde das Strebewerk vollendet. Auf die zuvor bereits vorhandenen unteren Schichten der mittleren Strebe Pfeiler verlegte man jeweils eine Schicht mit steinernen Regenrinnen, auf denen die Pfeiler verjüngt und gegebenenfalls leicht gedreht versetzt wurden, um die Strebewerksachsen exakt auf die Obergaden-Wandpfeiler auszurichten. Für die Festlegung der Pfeilerpositionen hatte man die Pfeilergrundrisse auf den Rinnen eingeritzt (Abb. 10).¹⁶ Die Rinnen liegen um den Chor exakt auf gleicher Höhe, sodass der gesamte Grundriss des Strebewerks in einer Ebene angelegt werden konnte.

In der Kathedrale von Amiens sind vergleichbare Bauabfolgen und Bautechniken zu beobachten. Die Amiensere Kathedrale wurde 1220 mit dem Langhaus begonnen, der Chorumgang nach der dendrochronologischen Datierung der in den Pfeilern verbliebenen Gerüsthölzer oberhalb der Kapitelle zwischen 1241 und 1254 gewölbt.¹⁷ Danach verlangsamte sich offensichtlich die Bautätigkeit oder wurde gar eingestellt, wie Durand bereits feststellte.¹⁸ Die Datierung des Dachwerkes auf dem Hochschiff des Chores auf 1284–1285(d) legt eine Bauunterbrechung nahe.¹⁹ Als Ursachen einer Bauunterbrechung nennt Durand finanzielle Probleme des Domkapitels und den Brand von 1258.²⁰ Nach den Befunden standen vor dem Brand bereits die unteren Schichten der mittleren Strebe Pfeiler, denn nur diese weisen Brandschäden auf, nicht die später mit dem Strebewerk gesetzten

Pfeilerschichten.²¹ Zudem ist anhand der Brandschäden nachzuvollziehen, dass zumindest ein Teil des Chortriforiums vorhanden war, die Obergadenwände des Chores und das Strebewerk hingegen noch nicht.²² Auch im Chortriforium der Kathedrale von Amiens wurden, wie in Köln, der Grundriss des Geschosses auf den Laufgangplatten eingeritzt, Längen- und Winkelfehler korrigiert und Maßtoleranzen über unterschiedlich breite Pfeiler ausgeglichen.²³ Ebenfalls wie in Köln sind die Stabumrisse des Maßwerkes auf den Brüstungen des Triforiums angerissen worden.²⁴ Sie sind allerdings anders als in Köln mit Abstand zur Brüstungsrückseite angegeben, sodass Maßtoleranzen für den Versatz vorhanden waren.

Kapitelle

Kapitelle vermitteln zwischen Stütze und Auflast, zumeist eines Bogens. Sie schaffen durch Ausladung eine größere Fläche für das zu tragende Bauteil und leiten den Querschnitt der Stütze in eine andere Grundrissform über, häufig von einer runden in eine quadratische oder polygonale Form. Damit können Kapitelle Bauteile tragen, deren Querschnitt größer ist als der ihres Auflagers. Zudem lassen sich mit jeweils auf gleicher Höhe liegenden Gewölbe- und Fensterkapitellen gotische Kirchenbauten horizontal gliedern.

Auf den Oberlagern von Kapitellen finden sich unterschiedliche Ritzungen, die meistens während der Fertigung angelegt wurden; selten sind Versatz-



Abb. 11 Köln, Dom, Chorkapelle (Engelbertuskapelle), Gewölbekapitell mit angerissenem Umriss des alten Dienstes (links, Pfeile), Ritzlinie auf altem Dienst unter dem Kapitell (rechts)



Abb. 12 Köln, Dom, Chorkapelle (Maternuskapelle), Kapitell für Schildbogen mit angerissenem Umriss des alten Dienstes

hilfen vorhanden. Angerissen wurden Mittelachsen und Umrisse der Außenkanten, häufig zudem die Umrisse des Unterlagers, aber auch die des darauf zu versetzenden Bauteils. Es wurde an Schablonen angerissen oder konstruiert. Ritzzeichnungen und -linien sind im eingebauten Zustand oft nur auf den Oberlagern der Kapitelle und dann auch nur zum Teil sichtbar. Ritzlinien der Außenkonturen von Kapitelldeckplatten sind in der Regel abgearbeitet und nur selten, beispielsweise auf einem Kapitell des Westlettners im Naumburger Dom, erhalten.²⁵

Im Kölner Dom wurden grundsätzlich Umrisse angelegt. In den bisher eingerüsteten Kranzkapellen des Chores finden sich die Umrisse des Unterlagers und damit eines Dienstes oder Teile des Dienstbündels auf dem Oberlager der Kapitelle. Beispielsweise ist auf dem Oberlager eines Gewölbekapitells in der nordwestlichen Chorkapelle (Engelbertuskapelle) der Umriss des alten Dienstes angerissen. Er wird zum großen Teil von der auf dem Kapitell stehenden Gewölberippe verdeckt (Abb. 11 links). Hinweise auf den Versatz der Rippenanfänger für die Kapellengewölbe finden sich nicht. Eine Versatzhilfe ist nur für die Kapitelle vorhanden: Jeweils mittig auf dem alten Dienst ist unmittelbar unter den Kapitellen eine senkrechte Linie angerissen (Abb. 11 rechts). Damit war es möglich, die Kapitelle mit den polygonalen Deckplatten jeweils mit einer Ecke zur Kapellenmitte auszurichten. Denkbar ist, dass mit dem Versatz der Kapitelle der Gewölbegrundriss überprüft worden war. Bei größeren Maßungenauigkeiten konnten die Kapitelle gedreht werden, ansonsten waren die Rippenanfänger ggf. auf dem Kapitell zu verschieben. Auch in anderen Kirchenbauten sind unmittelbar unter Kapitellen vertikale Ritzlinien auf Diensten zu beobachten. Manchmal wurden diese Linien auch über Lagerfugen gezogen und geben einen Hinweis darauf, dass sie erst nach dem Versatz der Dienste für den Einbau und die Ausrichtung der Kapitelle angerissen wurden.

Auf allen bisher einsehbaren Oberlagern der Schildbogenkapitelle ist der Umriss des Dienstes am Unterlager angerissen. Seitlich der Fensterleibungen ist jeweils ein Dienst mit einem Kapitell vorhanden, das eine rechteckige Platte aufweist, auf der der Schildbogen steht (Abb. 12). Dieser weist zwar einen größeren Querschnitt auf als der Dienst, verfügt aber über eine große Hohlkehle, sodass der angerissene Dienstumriss zum Teil sichtbar ist. Hilfslinien für den Versatz finden sich nicht. Da auf den Kapitelloberlagern kein Hinweis auf das Bogenprofil angegeben ist und Schild- und Fensterbögen stets gleiche Abarbeitungen aufweisen,²⁶ ist nicht vollkommen auszuschließen, dass für den Bogen ursprünglich

ein anderes Profil vorgesehen war. Änderungen von Profilen sind vor allem im Erdgeschoss des Kölner Domchores zu beobachten. Bereits Arnold Wolff hatte darauf hingewiesen, dass die Kölner Kathedrale vor Baubeginn nicht in allen Einzelteilen durchdetailliert war.²⁷

Im Chorumgang sind auf den Kapitellen der Bündelpfeiler die Rippen- und Arkadenbogenanfänger einzeln versetzt, erst im Chorobergaden wurden die Gewölbeanfänger durchgeschichtet, war die *Tas-de-charge*-Technik eingeführt.²⁸ Im Obergraden wurden auf den Oberlagern der Gewölbekapitelle, soweit sichtbar, die Rippenumrisse angegeben; das zu versetzende Bauteil war demnach während der Vorfertigung bekannt. Während der Fertigung der hier beschriebenen Kapitelle für das Chorerdgeschoss hingegen war die Angabe des zu versetzenden Bauteils nicht relevant. Damit war der Arbeitsaufwand während des Versatzes größer, denn das auf dem Kapitell zu versetzende Bauteil musste bestimmt und seine Position eingemessen werden. Handelt es sich um Kapitelle, auf denen ein Bauteil versetzt werden musste, dessen Profil dem des Bauteils unter dem Kapitell gleicht, war mit dem Umriss des Unterlagers auf dem Oberlager von vornherein eine Versatzhilfe angegeben, wie beispielsweise bei Fensterkapitellen.

Einbauten, die vom Betrachter gut sichtbar sind, wie die Piscinen in den Sockelwänden der Chorkapellen, wurden exakt versetzt. Dafür hatte man auf den Kapitellen offensichtlich ausschließlich für den Versatz vorgesehene Hilfslinien eingerissen. Es handelt sich um einen parallel zu den Kapitellaußenkanten angelegten Umriss, an denen der Bogenanfänger exakt ausgerichtet ist (Abb. 13). Auffallend ist, dass

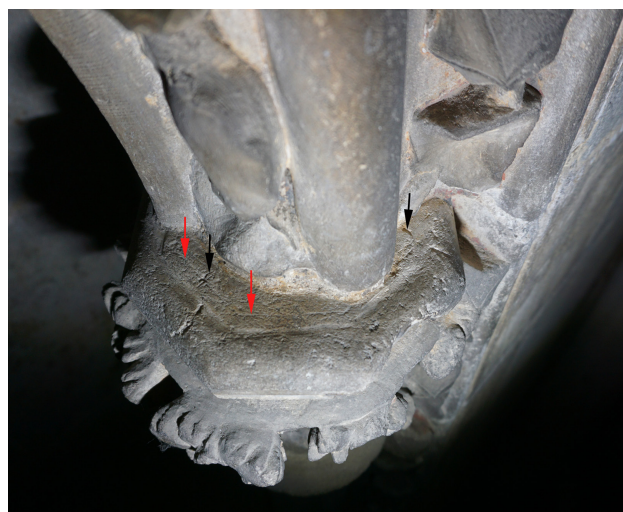


Abb. 13 Köln, Dom, Chorkapelle (Engelbertuskapelle), Kapitell der Piscina, Umriss für den Versatz (rote Pfeile), Achsen (schwarze Pfeile)

hier Achsen, wohl Achskreuze, fast bis an die Außenkanten gezogen wurden, die nicht nur der Fertigung des Kapitells, sondern möglicherweise auch als Ausrichtungshilfe dienten. Die Kapitelloberlager der Piscinen sind, soweit einsehbar, geglättet, die der anderen Kapitelle sind zwar plan gearbeitet, aber etwas gröber belassen. Nur die Ränder sind häufig mit Aufkantungen oder Einkerbungen bis zu 5 mm Höhe bzw. 2 mm Tiefe parallel zu den Außenkanten des Kapitells begrenzt und geglättet.

Bei ausgebauten Werksteinen lassen sich auch Unterlager einsehen, wie bei den in der Modellkammer (Lapidarium) im Kölner Nordturm aufbewahrten Kapitellen. Neben dem notwendigen Umriss des Unterlagers – des ehemaligen Bauteils unter dem Kapitell – und Mittelachsen, finden sich mit der Schablone aufgetragene, aber auch mit Zirkel konstruierte Ritzungen, Zirkeleinstichstellen sind verblieben.²⁹

Die für den Kölner Dom aufgezeigten Vorgehensweisen sind auch an anderen Kirchenbauten des 13./14. Jahrhunderts zu beobachten. Gut sichtbar, da nur wenig vom Aufgehenden verdeckt, sind die Umrisse auf den Deckplatten der Kapitelloberlager der Kathedrale von Freiburg (CH), hier ist das Pfeilerprofil am Kapitellunterlager angeben.³⁰ Für den Regensburger Dom stellt Manfred Schuller fest, dass auf den Kapitelldeckplatten die Umrisse des Pfeilers am Unterlager angerissen sind.³¹ Auf der beigefügten Abbil-

dung ist allerdings eine Kapitelldeckplatte dargestellt, auf der neben dem Pfeilerprofil auch der auf dem Kapitell versetzte Gurtbogen angerissen wurde.³² Dieser ist asymmetrisch, setzt sich aus drei Birnstäben mit glatten Flächen und Hohlkehlen zusammen, wobei ein Birnstab kleiner ausgeführt ist als angerissen. Möglicherweise wurde mit der Ritzung die Lage der Rippe auf der Kapitelldeckplatte überprüft, da diese ein neues Profil aufweist.

Am Kölner Dom finden sich Beispiele, die zeigen, dass die Form der Werksteine auf dem Oberlager konstruiert wurde, statt sie mit der Schablone aufzutragen. An dem nach 1357 errichteten Südportal der Westfassade des Kölner Domes – dem Petersportal – weisen die Baldachine der Archivoltenfiguren entsprechende Ritzlinien auf.³³ Diese befinden sich auf dem glatt gearbeiteten Oberlager der Baldachine, auf denen die jeweils nächste Figur steht. Die Oberlager waren sichtbar, als man die Archivoltenfiguren für die Restaurierung ab 1977 abnahm (Abb. 14, 15).³⁴ Die Baldachine sind achteckig und unterwölbt. Fünf Seiten der in den Hohlkehlen der Bögen sitzenden und in diese einbindenden Baldachine stehen frei und weisen in jeder Ansichtsfläche einen genasteten, mit einem Wimperg überhöhten Spitzbogen auf. Während der Fertigung wurde auf dem Oberlager der achteckige Grundriss mithilfe eines Kreises konstruiert, den man in 16 Segmente unterteilte.



Abb. 14 Köln, Dom, Petersportal nach Abnahme der Archivoltenfiguren

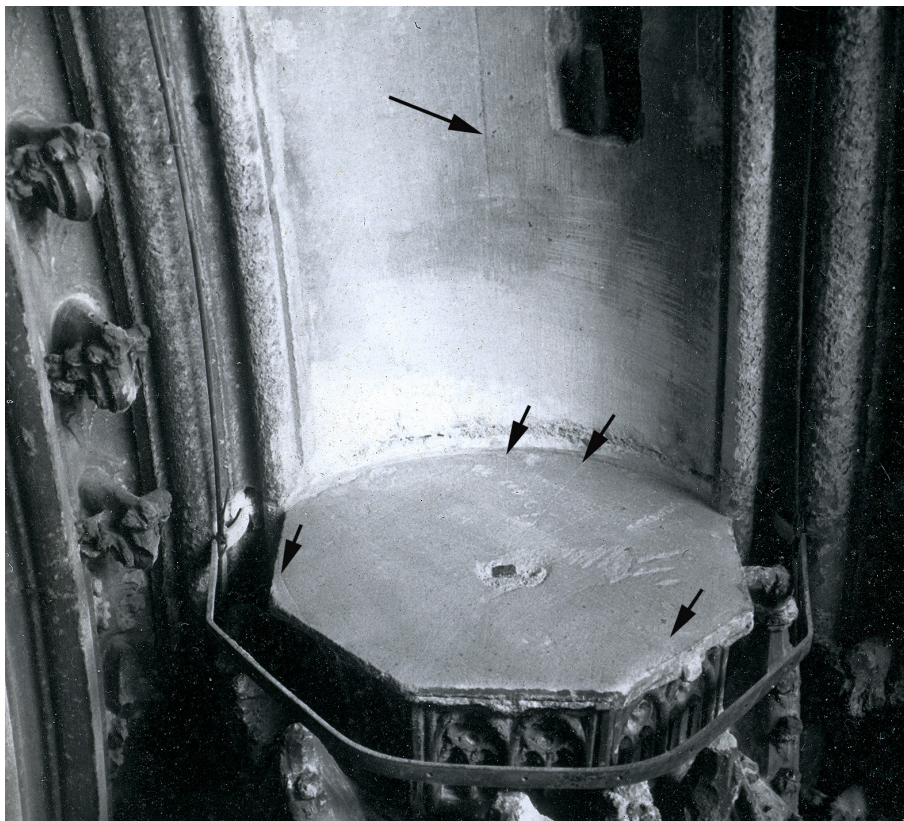


Abb. 15 Köln, Dom, Petersportal, Oberlager eines Baldachins, Kreisabschnitt (linker Pfeil), drei der 16 Kreissegmente (rechte Pfeile), Mittelachse in Hohlkehle (oberer Pfeil)

Damit waren nicht nur die Ecken des Baldachins definiert, sondern auch jeweils die Lage der die Seiten halbierenden Wimberg-Mittelachsen. Vermutlich war somit auch die zu glättende Fläche begrenzt und der Arbeitsaufwand während der Vorfertigung minimiert worden. Denn anzunehmen ist, dass der in den Bogen einbindende Werksteinteil etwas rauer belassen wurde. Wohl für den Versatz der Figuren wurde in der Mitte der Hohlkehle des Bogenlaufs eine vertikale Linie angerissen. Damit war den Versetzern die exakte Ausrichtung der Figuren vorgegeben, für deren Befestigung noch Dübel und Haken eingebaut werden mussten.

Skulpturen

Über die Vorgehensweise des Bildhauers bei der Herstellung von Skulpturen liegen für das 13./14. Jahrhundert keine Nachrichten vor. Ob Messgeräte für dreidimensionale Objekte existierten, analog zum im 19. Jahrhundert verbreiteten Punktiergerät, mit dem noch heute Maße von einem Modell auf einen zu bearbeitenden Stein übertragen und auch Kopien angefertigt werden, ist nicht bekannt. Leon Battista Alberti beschreibt (wohl 1434/35) für das Vermessen von Figuren zum einen die Verwendung der sog. *Hexempeda*, eine senkrecht neben die Figur zu stellende Holzlatte, die die Länge der Figurenhöhe

aufweist und von der aus sämtliche Punkte auf der Figur mithilfe beweglicher Winkelmaße bestimmt werden konnten. Zum anderen erklärt er das sog. *finitorium*: Dabei handelt es sich um eine am Kopf einer Figur drehbar zu befestigenden, mit Skalierung versehenen Scheibe, deren Durchmesser größer ist als der Figurenquerschnitt. An dieser wird ein Lot aufgehängt, das neben der Rotation auch vom Rand über Speichen bis zur Mitte der Scheibe zu verschieben war.³⁵ Damit konnte jeder Punkt an einer Figur abgemessen werden. Mittelalterliche Darstellungen allerdings zeigen Bildhauer, die an schräg aufgebockten Figuren freihand arbeiten.³⁶ Friedrich Fuchs nimmt an, dass „routinierte Bildhauer auf der Basis ihrer Imaginationskraft frei aus der Hand gearbeitet haben. Als Grundlage für die Gestaltung eines Bildwerks und damit auch für den Transfer von künstlerischen Ideen und stilistischen Neuerungen über größere Entfernungen, dienten vermutlich Skizzen.“³⁷ Um eine Figur freihand zu arbeiten, sind Vorzeichnungen auf dem Steinblock notwendig, die beim sukzessiven Herausarbeiten der Form stets neu angelegt werden müssen, wie es Peter Völkle exemplarisch an der Herstellung eines Baldachins, die spätgotische Steinbearbeitung rekonstruierend, zeigt.³⁸ Auch anhand von Befunden an Skulpturen des Naumburger und Bamberger Domes aus dem 13. Jahrhundert wurde diese Herstellungstechnik rekonstruiert.³⁹

Da Kanten, Achsen und Schablonenumrisse auf Quadern, Böden und Kapitellen mit der Reißnadel angeritzt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass man diese Technik auch für Vorzeichnungen an Skulpturen verwendete, wie an den Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes zu beobachten. Bei diesen 14, an den Pfeilern des Binnenchores stehenden Figuren handelt es sich um die zwölf Apostel sowie Christus und Maria. Sie sind etwa zwei Meter groß, stehen auf Konsolen und werden von Baldachinen bekrönt. Konsolen, Deckplatten und die unteren Teile der Baldachine binden in die Pfeiler ein bzw. sind mit Diensten gearbeitet, wurden demnach mit diesen um 1260 versetzt.⁴⁰ Die Figuren werden zwischen 1270/80 und nach 1300 datiert.⁴¹ Konsolen, Baldachine und Figuren sind farbig gefasst. Auf der mittelalterlichen Fassung der Figuren liegt eine als „regelrechte Kopie“ anzusprechende Fassung von 1841/42, „die Gewandmuster [wurden] nicht nur übernommen, sondern nahezu deckungsgleich wieder aufgebracht.“⁴²



Abb. 16 Köln, Dom, Chorpfeilerfigur des Petrus

Die Figur des Petrus weist auf den Scheiteln der Gewandfalten deutlich sichtbare Ritzlinien auf (Abb. 16, 17),⁴³ die nicht den Gewandmustern folgen. Offensichtlich wurden sie als Fertigungshilfe vom Bildhauer angerissen und können einen Hinweis darauf geben, dass dieser relativ frei und nicht oder vielleicht nur in geringem Maße nach einem Modell arbeitete. Denkbar ist, dass die Figur nicht endgültig fertiggestellt und vielleicht aus Kosten- und Zeitgründen an einigen Stellen nicht mehr geglättet wurde.⁴⁴

Untersuchungen an Skulpturen des 13. Jahrhunderts verweisen darauf, dass häufig noch Ritzlinien aus dem Werkprozess verblieben. Maren Zerbes konnte dies an vier von sechs der von ihr sorgfältig dokumentierten, zumeist lebensgroßen Skulpturen am Ostchor des Bamberger Domes aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegen. An den vor der West- und Nordseite des erhöhten Ostchores stehenden Skulpturen lassen sich sowohl Mittelachsen zum Anlegen der Form auf dem Steinblock



Abb. 17 Köln, Dom, Chorpfeilerfigur des Petrus, Ausschnitt aus dem Gewand, Ritzlinien (Pfeile)

feststellen, als auch wohl freihand eingeritzte Vorzeichnungen, u. a. in Gesichtern, Schienbeinen und an einer Schulter.⁴⁵

Vergleichbare herstellungsbedingte Ritzlinien finden sich auch an den zwölf lebensgroßen Stifterfiguren, die den Westchor des Naumburger Domes aus der Mitte 13. Jahrhundert umstehen.⁴⁶ Am Westlettner des Naumburger Domes aus derselben Zeit sind zahlreiche Ritzlinien verblieben, sodass ein Einblick in den Herstellungsprozess der Kleinarchitektur und der Skulpturen möglich ist. Die Ostseite des Lettners setzt sich aus einem giebelüberhöhten, zweiflügeligen Mittelportal mit Trumeaupfeiler, seitlichen Blendarkaden und einer mit Reliefplatten verzierten Brüstung zusammen. Das Mittelportal mit Trumeaupfeiler, daran der Gekreuzigte, wird von der Figur der Maria auf der Nordseite und des Johannes Evangelist auf der Südseite flankiert. Nach Ilona Dudziński wurden die Ritzlinien an Architekturelementen während der Fertigung frei in den Stein vorgezeichnet und nicht mit der Schablone aufgetragen.⁴⁷ Die Vorgehensweise eines freien Anlegens der herzustellenden Kanten und Formen wurde vermutlich auch an Skulpturen angewandt. Ritzlinien finden sich „an Augenfalten [und] an Stellen, an denen das Gewand von der Hautoberfläche abgesetzt werden sollte [...]“.⁴⁸ Auf dem Bein einer nicht fertig ausgearbeiteten Skulptur ist eine vertikale Ritzlinie vorhanden, „die hier wohl zur Anlage der Mittelachse des Beins diene.“⁴⁹ In der Mitte der Kopfoberseite der lebensgroßen Figur der Maria findet sich eine Zirkeleinstichstelle. „Ein um das Einstichloch versuchsweise gezogener Kreis umzeichnet exakt den Faltenwurf der Kopfbedeckung. Der hier konstruierte Kreis diene offensichtlich zur ersten, groben geometrischen Anlage der Kopfpattie noch lange vor der Ausbildung einzelner Faltenwürfe.“⁵⁰ Nicht auszuschließen ist, dass bereits ein Gerät zur Herstellung dieser Figur genutzt wurde, das man an dieser fixierte, um alle wichtigen, von einem dreidimensionalen Modell abgegriffenen Punkte auf den zu fertigenden Stein zu übertragen.⁵¹ Auch Beobachtungen an Skulpturen mit identischen Profilverläufen legen nahe, an die Fertigung mittels Modell und die Nutzung eines Gerätes zu denken, mit dem man Maße abgreifen konnte. Darauf verweist Dudziński anhand entsprechender Befunde an Skulpturen des Straßburger Münsters aus der Zeit um 1225.⁵² Möglicherweise war auch eine Art Profilkamm in Gebrauch. Alberti erwähnt für das Übertragen eines Profils die Möglichkeit, einen Abdruck mit Ton oder Wachs herzustellen und von

diesem die Maße abzugreifen.⁵³ Auch ein Ineinandergreifen beider Arbeitsweisen, die Übertragung der Formen von einem Modell auf den zu bearbeitenden Stein und ein freies Anreißen auf dem Steinblock ist vorstellbar. Noch im 19. Jahrhundert, als die Arbeit mit dem Punktiergerät bereits üblich war, wurden Ritzlinien während des Werkprozesses von Skulpturen angelegt, wie an der Figur des St. Alban am Südquerhaus des Kölner Domes. Hier ist eine gerade Ritzlinie außermittig auf dem etwas krummen Nasenrücken vorhanden.⁵⁴

Fazit

Der vorliegende Text kann nur einen kleinen Einblick in die Vorgehensweisen beim Anreißen von Grundrissen, Bauteilen, wie zum Beispiel Portalen, und während der Herstellung von Skulpturen geben. Zumeist handelt es sich um eine bereits im Mittelalter und auch heute noch übliche Praxis, wie das Anreißen des Pfeilerprofils, also des Unterlagers eines Kapitells auf dem Oberlager; auf Oberlagern können sich auch der Umriss des auf dem Kapitell zu versetzenden Bauteils finden. Interessant für die Baugeschichte sind Abweichungen, wenn beispielsweise wie im Regensburger Dom Teile beider Profile angegeben sind. Das aus einem Steinblock sukzessive Herausarbeiten von Skulpturen erfordert ein immer wieder neues Anreißen der Formen. Das freihändige Anreißen wurde wohl mit der zunehmenden Anfertigung von Kopien und der Verbreitung des Punktiergerätes ab dem 19. Jahrhundert in den Hintergrund gedrängt. Die Vorgehensweise beim Anreißen von Werkplänen auf Laufgangplatten, wie im Kölner Chortriforium, gibt einen Einblick in die Bauorganisation einer mittelalterlichen Baustelle der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Vergleich mit anderen Kirchenbauten lässt vermuten, dass es sich hierbei um eine übliche Vorgehensweise beim Anlegen eines Geschosses der gotischen Skelettbauten handelt und der Techniktransfer mittelalterlicher Großbauten auch die Kenntnisse der Bauorganisation umfasste.

Anmerkungen

- 1 Zu Ritzlinien an Portalen vgl. a.: Feldhaus S. 29, 32 und Knoblauch S. 90–92 in diesem Band.
- 2 Farbbefunde am Apollontempel in Didyma (334 v. Chr.) verweisen darauf, dass der verwendete weiße Stein zuvor mit Röteln eingerieben worden war, „so daß die eingeritzten Linien weiß erschienen und sich durch erneutes Röteln sehr einfach ‚radieren‘ und korrigieren ließen.“ (Lothar Haselberger, Die Bauzeichnungen des Apollontempels von Didyma, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 13, 1983, S. 13–26, hier S. 16 zu Ritzungen am Apollontempel, die mit dem Verfahren der zeichnerischen Verzerrung entstanden, S. 6–23 zu Grundrissen, S. 23–26.) Einen Überblick über antike Zeichnungen und Vorgehensweisen gibt Joachim P. Heisel, *Antike Bauzeichnungen*, Darmstadt 1993, S. 154–183 zur griechischen, S. 184–218 zur römischen Antike.
- 3 Neues Museum, Berlin, Saal 109, Neues Reich, 18. Dynastie, um 1340 v. Chr. ÄM 344437, erwähnt bei Friedrich Fuchs, *Beobachtungen zur mittelalterlichen Bildhauertechnik am Beispiel der Regensburger Domsulpturen*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Regensburg 2016 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7*), S. 107–132, hier S. 110.
- 4 U. a.: Robert Branner, Villard de Honnecourt. Reims and the Origin of gothic Architectural Drawing, in: *Gazette des Beaux Arts*, 105, VIe période, t. 61, 1963, S.129–146; Wolfgang Schölller, *Ritzzeichnungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter*, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 19, 1989, S. 36–61; Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, S. 192–198. Beispiele zu Ritzzeichnung u. a. im Chor des Meißner Domes (Matthias Donath, *Die Baugeschichte des Doms zu Meissen 1250–1400*, Leipzig 2000, S. 69–72), am Wandsockel der Chorhalle des Aachener Doms (Ulrike Heckner und Hans-Dieter Heckes, *Die gotische Chorhalle des Aachener Domes und ihre Ausstattung*, in: *Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege*, 58, 2002, S. 339–36) und im Regensburger Dom, am Wandsockel des ersten Joches im südlichen Seitenschiff (Manfred Schuller, *Bautechnik*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Regensburg 2016 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern, N. F. Bd. 7*), S. 434–504, hier S. 446–447).
- 5 Peter Völkle, *Werkplanung und Steinbearbeitung. Grundlagen der handwerklichen Arbeitstechniken im mittleren Europa von 1000 bis 1500*, Ulm 2016, S. 24, 27. Möglicherweise verwendete man auch Blei, ab dem 16. Jahrhundert Bleistifte (aus Grafit bzw. Grafit-Ton-Gemisch).
- 6 Günther Binding u. Susanne Linscheid-Burdich, *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*, Darmstadt 2002, S. 240.
- 7 Das Anreißen kann auch „mit der spitzen Ecke einer Schlag-eisenschneide erfolgen. [...] Für die Zeit um 1200 scheint jedoch ein Reißnagel bezeugt zu sein, dessen gleichzeitige Existenz und Anwendung neben dem Schlageisen oder dem schmalen Nuteisen zum Anreißen von Linien durchaus denkbar ist.“ (Dorothea Hochkirchen, *Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyerer Domes* (= Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Bd. 39), Köln 1990, S. 32.)
- 8 Arnold Wolff, *Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248–1277*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 28/29, 1968, S. 7–230, hier S. 113; Maren Lüpnitz, *Die Chorobergeschosse des Kölner Domes. Beobachtungen zur mittelalterlichen Bauabfolge und Bautechnik* (= *Forschungen zum Kölner Dom*, Bd. 3), Köln 2011, S. 81–84, 117, 143–145, 199.
- 9 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 81–84, 255–257.
- 10 Zum Gurtbogen Wolff 1968 (wie Anm. 8), S. 140–142.
- 11 Auch für den Vorgängerbau des gotischen Kölner Domes wurde der Grundriss der Pfeiler als Umriss fast zwei Millimeter tief in die Bodenplatten angerissen. Die Ritzlinien allerdings wurden über die Schnittpunkte hinausgeführt, in der Gotik enden sie in den Schnittpunkten.
- 12 Im Regensburger Dom dagegen sind im Triforium die Pfeiler zumeist gleich, die Zwischenabstände unterschiedlich breit. Angerissen sind hier Stabachsen, Vorder- und Rückseite der Stäbe und die Vorderkanten der Triforiumsrückwand. Ein Maßausgleich wie in Köln über unterschiedlich breite Pfeiler findet hier nur in den beiden östlichen Langhausjochen statt, in den übrigen Jochen hingegen nicht, sodass hier sogar Maßwerkfenster angepasst werden mussten (Schuller 2016 (wie Anm. 4), S. 446); Maren Lüpnitz, *Vergleich der mittelalterlichen Kathedralbaustellen von Regensburg und Köln*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 3, Regensburg 2016 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7*), S. 628–629. Im einräumigen Westchor des Naumburger Domes liegen auf den hohen Sockelwänden Laufgangplatten, in die ebenfalls nur Achsen angerissen wurden (Dominik Jelschewski, *Skulptur, Architektur und Bautechnik des Naumburger Westchors*, Regensburg 2015, S. 138–145).
- 13 Auch an der Kathedrale von Amiens ist ein Bauablauf mit zwei Versetzergruppen nachweisbar. Die auf der Nord- und Südseite der Chorobergadenwände an jeweils gleicher Stelle vorhandenen Windeisenstöße in den Fenstern verweisen darauf, dass die beiden Versetzergruppen parallel zueinander arbeiteten. Da die Windeisenstöße in Amiens stets auf der Westseite der Pfeiler liegen, wurden die Wände anders als in Köln von Ost nach West errichtet (Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 74, 156–164).
- 14 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 97–100.
- 15 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 34–40, 50–51.

- 16 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 230.
- 17 Patrick Hoffsummer u. Georges-Noël Lambert, *Les tirants et les charpentes de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, in: *Les Charpentes du XIe au XIXe siècle, Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, 62, Paris 2002, S. 122–135, hier S. 125.
- 18 Georges Durand, *Monographie de l'église Notre-Dame. Cathédrale d'Amiens*, 3 Bde., hier Bd. 1, *Histoire et Description de l'Edifice*, Amiens/Paris 1901, S. 34–35. Hierzu auch: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 Bde., hier Bd. 2, S. 325, Paris 1854–1868, Poitiers 1997 (Nachdruck).
- 19 Hoffsummer u. Lambert 2002 (wie Anm. 17), S. 129–132. Unter den datierten Hölzern des Dachwerks über dem Chor fand sich nur eines mit Waldkante. Dieses trägt ein Abbundzeichen, das zu seinem Einbauort im Gespärre XIII passt.
- 20 Durand 1901 (wie Anm. 18), S. 34–35.
- 21 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 73–76.
- 22 Durand beobachtete auch Brandschäden auf der Innenseite des Südquerhauses, die bis zur Höhe des Triforiums reichen (Durand 1901 (wie Anm. 18), S. 36). Für den 21. Januar 1742 ist im Chor ein weiterer Brand belegt, der möglicherweise zu diesen Schäden führte. Vielleicht gerieten Gerüste in Brand. Größere Schäden scheint es nicht gegeben zu haben. Zwischen 1761 und 1786 wurden die Chorkapellen lediglich überarbeitet, im Wesentlichen neu ausgestattet (Durand 1901 (wie Anm. 18), S. 94–96). Die Schäden an den unteren Strebebepfeilerschichten werden auf den Brand von 1258 zurückzuführen sein. Viollet-le-Duc vermutet, dass die Dächer über den Kranzkapellen abbrannten (Viollet-le-Duc 1854–1868 (wie Anm. 18), Stichwort: cathédrale, S. 325). Nach Befunden müssten auch Dächer des Langchores betroffen gewesen sein. Unter Viollet-le-Duc wurden ab 1849 nicht nur die Dächer vollständig erneuert, sondern auch Triforiumswände, sodass die von ihm zuvor beobachteten Bereiche ohne Brandschäden nicht mehr zu lokalisieren sind, wie Durand kritisiert (Durand 1901 (wie Anm. 18), S. 36).
- 23 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 83–84. Im Triforium der Kathedrale von Reims wurden dagegen, soweit sichtbar und nicht vom Aufgehenden verdeckt, vor allem Achsen auf den Laufgangplatten angerissen (Beobachtung der Verfasserin).
- 24 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 100.
- 25 Ilona Katharina Dudziński, *Der Westlettner des Naumburger Domes. Historische Bauforschung an Architektur und Skulptur*, Regensburg 2018, S. 290.
- 26 Maren Lüpnitz, *Baubeobachtungen an den Kranzkapellen des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 87, 2022, S. 84–125, hier S. 93–99.
- 27 Wolff 1968 (wie Anm. 8), S. 90, 162.
- 28 Lüpnitz 2011 (wie Anm. 8), S. 152–156.
- 29 Vergleichbarer Befund am Unterlager eines ausgebauten Kapitells vom Westlettner des Mainzer Domes bei Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 289–290, Abb. 252.
- 30 Dorothee Heinzelmänn, *Bauforschung an der Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg (CH)*, in: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 43, 2013, S. 37–58, hier S. 55. Hier auch der Hinweis auf vergleichbare Befunde im Berner Münster.
- 31 Schuller 2016 (wie Anm. 4), S. 446.
- 32 Schuller 2016 (wie Anm. 4), S. 447, Abb. 13, Zeichnung und freundlicher Hinweis von Karl Schnieringer.
- 33 Die Datierung des Südportals erfolgt nach einer um/nach 1357 geprägten Münze, die sich in der Verfüllung der oberen Fundamentschichten des Südturms fand. Zum Fundort der Münze: Ulrich Back, *Archäologie im Kölner Dom. Forschungsergebnisse zu seiner Vor- und Baugeschichte*, Köln 2023, S. 166, 168. Zur Münze, einem unter Erzbischof Wilhelm von Gennepe (1349–1362) geprägten Viertelgulden: Bernd Paffgen u. Gunter Quarg, *Fundmünzen aus dem gotischen Kölner Dom*, in: *Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen. Befunde und Funde aus der gotischen Bauzeit (= Studien zum Kölner Dom 10)*, Köln 2008, 249–254, hier S. 250; Georg Hauser, Rolf Lauer u. Arnold Wolff, *Der rheinische Viertelfloren. Rheingold: non olet*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 59, 1994, S. 251–290, hier S. 282–290.
- 34 Arnold Wolff, 20. Dombaubericht. Von September 1977 bis September 1978, in: *Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 43, 1978, S. 67–108, hier S. 81–82.
- 35 Leon Battista Alberti, *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 153–168 mit lateinischem Originaltext und deutscher Übersetzung. Die Veröffentlichung Albertis wird hier auf 1434–1435 datiert.
- 36 Beispielsweise in einem Glasfenster der Kathedrale von Chartres, in der die Geschichte des Hl. Chéron erzählt wird (um 1220/25). Zu Bildhauern: Binding 1993 (wie Anm. 4), S. 285–294.
- 37 Fuchs 2016 (wie Anm. 3), S. 108. Zu Skizzen figürlicher Darstellungen: Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972 (Nachdruck), Taf. u. a. 1–4, 6–8, 10–28. 31–33. 35–38, 43, 46–58.
- 38 Vöckle 2016 (wie Anm. 5), S. 163–175.
- 39 Hierzu grundsätzlich: Arnulf von Ulmann, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt 1984, S. 23–39; Auf Grundlage von Befunden u. a. zum Westlettner des Naumburger Domes (Mitte 13. Jh.): Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 276, 283–284; zu Skulpturen des Bamberger Domes (frühes 13. Jh.): Maren Zerbes, *Die Skulpturen der Jüngeren Werkstatt im Bamberger Dom. Bauforschende Untersuchung der Bildhauertechnik und der Standorte*, 2 Bde., hier Bd. II.2, Bamberg 2021, <https://fis.uni-bamberg>.

- de/handle/uniba/51553, Alte Frau Katalog, Abb. 26–28. Zum Arbeitsprozess: Maren Zerbes, Die alte Frau im antiken Gewand. Bauforschung zu einer Skulptur der jüngeren Werkstatt im Bamberger Dom, in: Stephan Albrecht (Hrsg.), Der Bamberger Dom im europäischen Kontext (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen, Bd. 4), Bamberg 2015, S. 109–155, hier: S. 131–134.
- 40 Zur Fertigstellung der Binnenchorpfeiler um 1260, Wolff 1968 (wie Anm. 8), S. 144–145.
- 41 Datierungen zwischen 1270 und 1280 (Herbert Rode, Die Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Hochstaden-Grabmal und die Chorpfeilerfiguren, in: Anton Legner (Hrsg.), Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, 3 Bde., hier Bd. 2, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Kataloges, Köln 1973, S. 429–444); um oder vor 1322 (Paul Clemen, Der Dom zu Köln (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 6,3, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 1,3), Düsseldorf 1938, S. 157); kurz vor 1322, wahrscheinlich aber zwischen etwa 1320 und 1340 (Robert Suckale, Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domstatuen, in: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 77, 2012, S. 256–289, hier S. 287).
- 42 Marc Peez, Die Farbfassungen der Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 77, 2012, S. 192–231, hier S. 195.
- 43 Die Ritzlinien wurden von Georg Maul, Josef Beumling und Karen Keller dokumentiert (Dom zu Köln, Chorpfeilerfigur des Hl. Petrus, vorläufiger Untersuchungsbericht 1994, Akte Dombauverwaltung Köln, Kölner Dom, Restaurierungs- und Untersuchungsberichte, II a. Steinskulptur, 2. Innenraum, Chorpfeilerfiguren, Nr. 1657).
- 44 Für die intensive Diskussion ist dem Bildhauer Michael Oster, Köln zu danken.
- 45 Zerbes 2015 (wie Anm. 39), S. 149, Anm. 81 und Zerbes 2021 (wie Anm. 39): Ritzlinien finden sich u. a. an folgenden Skulpturen Bd. II.1: Reiter Katalog 2.2 am Hals des Pferdes, Jungfrau Maria Katalog 2.1 Ritzungen und Schleifspuren an Schläfen, rechter Brust und Hals, Bd. II.2: Lachender Engel Katalog 2.1 an Schulter, Brust in Höhe der Krone, Hl. Dionysius Katalog 2.2 im Gesicht, am rechten Knie und am Schienbein.
- 46 Jelschewski 2015 (wie Anm. 12), S. 220, Abb. 316, S. 224, Abb. 334 u. S. 228, Abb. 344.
- 47 Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 279.
- 48 Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 258.
- 49 Die Ritzlinie findet sich an einer Skulptur im Zwickelrelief der Nordhälfte des Passionszyklus (Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 274).
- 50 Dudziński 2018 (wie Anm. 25), S. 283.
- 51 Eine Zirkeleinstichstelle ist auch in der rechten Körperseite der zentralen Christusfigur vorhanden. Dudziński 2018 (wie Anm. 25), Taf. 22).
- 52 Die Gesichtsprofile der Figur der Synagoge und des Kreuzengels am Engelspfeiler sind deckungsgleich, ebenso zwei der erhaltenen Apostelköpfe vom Südquerhausportal (Ilona Katharina Dudziński, La (r)évolution gothique? Neue Ergebnisse der Historischen Bauforschung zum Südquerhausportal des Straßburger Münsters, in: INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte, 11, 2019, Heft 1, S. 23–40, hier S. 36–37).
- 53 Bättschmann 2000 (wie Anm. 35), S. 149–151.
- 54 Freundlicher Hinweis von den Mitarbeitern der Steinwerkstatt der Dombauhütte Köln.

Bildnachweis

- Abb. 1, 2, 3 (links), 4–13: © Maren Lüpnitz
 Abb. 3 (rechts): © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte
 Abb. 14: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte;
 Foto: Georg Maul
 Abb. 15–17: © Georg Maul



Abb. 1 Köln, Dom, Petersportal, Fotografie 2020

Anna Chiara Knoblauch

Die Archivolten des Südturmportals am Kölner Dom Beobachtungen zu bautechnischen Aspekten zwischen Architektur und Skulptur

„Zu welchem Grad an Präzision eine erfahrene Bauhütte in der Lage war, zeigt das Petersportal am Kölner Dom. Hier stimmen nicht nur die Höhen, Breiten und Tiefen von Nischen und Figuren überein, auch die Positionierung der Skulpturen und der Neigungswinkel ihrer Aufstellung wurden berücksichtigt.“¹ Das südliche Portal der Westfassade des Kölner Doms, das Petersportal, ist das einzige, *in situ* erhaltene, mittelalterliche Portal der Kölner Kathedrale. Noch im Mittelalter wurde es mit Skulpturen ausgestattet. Die Forschung würdigt das Portal, wie im Zitat beispielhaft dargelegt, aufgrund der qualitativ hochwertigen Skulpturen, die scheinbar nahtlos im Portal versetzt wurden.

Diese augenscheinliche Kompatibilität ist Ausgangspunkt des Beitrags. Wie gelang es den Bildhauern, die Topografie der Skulpturen so zu gestalten, dass sie in ihrer Positionierung sowie in der seitlichen und vorderen Neigung auf die Architektur des Portals eingehen und in Interaktion mit ihr treten? Muss als Bedingung für die Umsetzung der Architektur und der Skulptur von einer Planung ausgegangen werden, die ein Gesamtkonzept für das Petersportal entwarf? Die Themenfelder der Portalplanung und baulichen Umsetzung der Archivolten des Petersportals, die Antwort auf diese Frage geben könnten, wurden in der Forschung bisher – wenn überhaupt – in Nebensätzen erwähnt.² Dieser Beitrag untersucht die beschriebene Situation mittels systematischer Befundanalyse und prüft, welche Grundlagen für die Umsetzung der Topografie vorhanden gewesen sein können. Die im Zitat beschriebene Passgenauigkeit der Skulpturen in der Architektur, bezogen auf die Dimensionen, wird in diesem Beitrag nicht thematisiert.³

Kurzbeschreibung und Datierung

Das Petersportal (Abb. 1) öffnet die Domwestfassade zwischen den Strebebepfeilern B1 und C1 zur Südturmhalle. Die alten Dienste (dreigliedrige Birnstabprofile) des Gewändes laufen ohne Unterbrechung von den Sockelbasen über den Kämpfer bis in den Scheitel. Der Portalraum öffnet sich von innen nach außen zunächst mit einem Öffnungswinkel von 89,6° (Abb. 2).

Diese Gewändeteile bilden zwei Gewände- und Archivoltennischen aus.⁴ Der Gewändeverlauf knickt in den beiden äußeren Gewändepartien, sodass die zwei weiteren Gewändenischen parallel zur Portalachse verlaufen.⁵ Erst danach leiten Dienstgruppen im 90° Winkel den Portalraum in die Strebebepfeilerflanken über. In den Gewändenischen befinden sich fünf mittelalterliche Standskulpturen. Zwischen den Konsolbaldachinen der Archivolten finden 34 sitzende Skulpturen ihren Platz (Abb. 3). Die Archivoltenfiguren entstanden getrennt von der Architektur und wurden von den mittelalterlichen Bauleuten mittels Eisenvorrichtungen in der Architektur befestigt.⁶

Die fünf Standfiguren des Gewändes sowie die Sitzfiguren in den Archivolten wurden während Restaurierungsarbeiten ab 1971 ausgebaut.⁷ Während dieser Maßnahme ersetzte man die originalen Figuren aus Baumberger Sandstein⁸ durch Abgüsse, vermutlich aus Gieß-Minéros.⁹ Die genutzten Formen wurden bereits um 1900 erstellt und für die neuen Abgüsse wiederverwendet.¹⁰ In der Forschung datiert zuletzt Rolf Lauer die Portalskulpturen stilistisch in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts: die fünf mittelalterlichen Gewändefiguren um 1375 und den Bereich der Archivolten mit Skulpturen auf zwischen 1378 und 1381.¹¹ Bereits 1978 beschäftigte sich Lauer mit dem Petersportal. Er ist der Überzeugung, dass die Archivoltenfiguren gemeinsam mit den architektonischen Bauteilen, vermutlich den Archivoltenbögen und Konsolbaldachinen, in einen vorbereiteten Bauteil des Portals gesetzt wurden.¹² Während der Arbeiten am Kölner Dom im 19. Jahrhundert wurden die Archivolten des Petersportals in ihrer Grundlage nicht geändert oder überarbeitet.

Teil I

Die Skulptur der Archivolten

Die ausgebauten und eingelagerten Originale in Köln geben zahlreiche Hinweise auf den Herstellungs- und Anpassungsprozess sowie für das Einsetzen der Figuren in die Architektur.¹³ Jedes ausgebaute Original vermittelt über zahlreiche Befunde nicht nur seinen

turen kippen mitsamt dem Thron zur Vorderseite. Alle Darstellungs- beziehungsweise Projektionsweisen der 34 Archivoltenkulpturen wurden im Rahmen des Promotionsprojekts einzeln dokumentiert und zusammenfassend betrachtet. Resultierend lassen sich die Figuren in drei Gestaltungsgruppen eintei-

len, die jeweils die Skulpturen eines topografischen Schemas beinhalten (Abb. 4). Am eindeutigsten sind die Topografien der Skulpturen an den Vorder- und Seitenansichten nachvollziehbar. Zur Verbildlichung stellt dieser Beitrag jeweils eine der Skulpturen des betreffenden Schemas exemplarisch dar.¹⁵

Archivolten

- IL 1. Archivolte links
- IR 1. Archivolte rechts
- III L 2. Archivolte links
- III R 2. Archivolte rechts
- IIIL 3. Archivolte links
- IIIR 3. Archivolte rechts
- IVL 4. Archivolte links
- IVR 4. Archivolte rechts

Archivoltenkulptur

- | | |
|---------------|--------------|
| 1 Prophet | 18 Nikolaus |
| 2 Prophet | 19 Quirin |
| 3 Prophet | 20 Katharina |
| 4 Prophet | 21 Barbara |
| 5 Prophet | 22 Dorothea |
| 6 Prophet | 23 Helena |
| 7 Gregorius | 24 Elisabeth |
| 8 Hieronymus | 25 Gabriel |
| 9 Augustinus | 26 Engel |
| 10 Ambrosius | 27 Engel |
| 11 Johannes | 28 Engel |
| 12 Matthäus | 29 Erzvater |
| 13 Lukas | 30 Michael |
| 14 Markus | 31 Engel |
| 15 Georg | 32 Engel |
| 16 Stephanus | 33 Engel |
| 17 Laurentius | 34 Erzvater |

Gewändeskulptur

- A Petrus
- B Paulus
- C Andreas
- D Jakobus d. Ä.
- E Johannes



Abb. 3 Köln, Dom, Petersportal, Bezeichnungsschema der Archivolten (dunkelgrau) und Nummerierung der mittelalterlichen Skulpturen (Abgüsse) (weiß)

IVL	IIIL	IIIL	IIIL	IIIL	IL	IR	IIR	IIR	IVR
29 Erzvater/Moses(?) B 851 starke Überarbeitung Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	19 Quirinus B 842 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	10 Ambrosius B 833 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	18 Nikolaus B 841 starke Überarbeitung keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	10 Ambrosius B 833 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite		6 Prophet B 823 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (links) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	13 Lukas B 836 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (links) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	22 Dorothea B844 ? keine seitliche Neigung ? In Ansicht: zur Portalinnenseite	32 Engel B 854 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite
28 Engel B 850 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	18 Nikolaus B 841 starke Überarbeitung keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	10 Ambrosius B 833 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	18 Nikolaus B 841 starke Überarbeitung keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	10 Ambrosius B 833 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite		14 Markus B 837 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (links) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	23 Helena B 845 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	33 Engel (Glockenschwinger) B 824 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	
27 Engel B 849 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	17 Laurentius B 840 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	9 Augustinus B 832 ? ? ? ? Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	17 Laurentius B 840 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	9 Augustinus B 832 ? ? ? ? Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite		5 Prophet B 829 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (links) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	12 Matthäus B 835 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (links) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	21 Barbara B843 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	31 Engel B 853 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite
26 Engel B 848 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	16 Stephanus B 839 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	8 Hieronimus B 831 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite	16 Stephanus B 839 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalinnenseite	8 Hieronimus B 831 Mittelriss 85° Neigung zum Kirchenraum (rechts) Neigung nach vorne In Ansicht: zur Portalaußenseite		4 Prophet B 828 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine Neigung nach vorne	11 Johannes B 834 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne	20 Katharina B822 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne	30 Michael B 852 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne
25 Gabriel B847 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	15 Georg B 838 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	7 Gregorius B 830 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	15 Georg B 838 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	7 Gregorius B 830 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine		4 Prophet B 828 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	11 Johannes B 834 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	20 Katharina B822 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine	30 Michael B 852 Mittelriss 90° keine seitliche Neigung keine Neigung nach vorne keine

Abb. 4 Auflistung der befundeten Ritzlinien und Neigungen; in Farbtönen hinterlegte Schemata
 Schema 1: violett,
 Schema 2: rot,
 Schema 3: grün



Abb. 5 Beispiel Schema 1
Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 11, Inventarnummer B834, Modellkammer, Fotografie, 2016

Schema 1 (in Abb. 4 und 8 violett hinterlegt): Alle Figuren der untersten Nischenreihe, direkt über dem Kämpfer, stehen mit allen Seiten lotrecht zur Standfläche (Abb. 5). Die Figuren sitzen gerade auf geraden Thronen.¹⁶

Schema 2 (in Abb. 4 und 8 rot hinterlegt): Mit zwei Ausnahmen¹⁷ stehen die 14 Figuren der höheren Lagen der äußeren beiden Archivolten (IVL, IIIL, IIIR, IVR) in den Frontansichten ebenfalls im 90° Winkel zur Standfläche (Abb. 6).¹⁸ In den Seitenansichten stehen die Skulpturen im 85° Winkel und sind dadurch in den Portalraum geneigt. In der orthogonalen Betrachtung der beiden rechten und linken Skulpturensiten wirken die Figuren deshalb, als würde der Thron nach vorne kippen.

Schema 3 (in Abb. 4 und 8 grün hinterlegt): Die zehn untersuchten Skulpturen¹⁹ der höheren Lagen der beiden inneren Archivolten (IIL, IL, IR, IIR) sind ebenfalls nach vorne geneigt (Abb. 7). Zusätzlich stehen sie in ihren frontalen Ansichtsseiten nicht im 90° Winkel. Sie sind in einem Winkel von 85° auf ihrer Standfläche zum Dominneren geneigt. Nicht nur die Figuren sind zur Seite geneigt, sondern auch die Throne, auf denen sie sitzen. Hieraus ergibt sich in der Vorderansicht eine seitliche Verzerrung der gesamten Skulptur. Besonders deutlich wird die seitliche Verzerrung durch die Verkürzung, beziehungsweise Verlängerung der Thronlehnen in der Vorderansicht der Skulptur.

Die drei beschriebenen topografischen Schemata wurden anhand der herausgenommenen Einzelobjekte



Abb. 6 Beispiel Schema 2
Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 33, Inventarnummer B824, Domschatzkammer, Orthofotos des 3D-Modells, 2017



Abb. 7 Beispiel Schema 3
Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 8, Inventarnummer B831, Modellkammer, Orthofotos des 3D-Modells, 2022

untersucht. Setzt man diese Beobachtungen in Zusammenhang mit den ursprünglichen Standorten der Skulpturen im Portal, fällt ein weiterer Aspekt auf. Die Archivoltenskulpturen folgen einem bildhauerischen System, das Rücksicht auf die wechselnden Öffnungswinkel des Portalraums nimmt. Damit treten die beschriebenen Schemata nicht nur spiegelsymmetrisch im Portal auf, sondern an genau abgrenzbaren Positionen (Abb. 8).²⁰ Schema 1 betrifft ausschließlich die Archivoltenfiguren, die am Portalkämpfer eingesetzt waren. Schema 2 betrifft die Skulpturen der äußeren Archivolten, die in ihrem Grundriss parallel zur Portalmittelachse verlaufen. Das Schema 3 betrifft die Skulpturen, die in den Archivoltenbögen positioniert waren, die dem Öffnungswinkel von 90° folgen. Der originale Zusammenhang von Skulptur und Architektur zeigt, dass die Skulpturengestaltung in Abhängigkeit von der umliegenden Architektur gehauen wurde. Die zuständigen Bildhauer müssen also für die passgenaue Umsetzung Kenntnis des vorgesehenen Standorts der Skulpturen gehabt haben. Dies bedeutet auch, dass sie die Portalgeometrie der Archivolten aufgegriffen haben müssen. Nur so konnten die Bearbeiter die entsprechende Figur aus dem Werksteinquader entwickeln, die der Geometrie des geplanten Standorts in der Architektur entsprach. Wie es den Steinmetzen und Bildhauern gelang, separate Figuren herzustellen, die sich sehr genau auf den anvisierten Standort in der Architektur beziehen, erklären bauliche Befunde an den Originalskulpturen und an der Portalarchitektur.

Ritzlinien

Steinmetze und Bildhauer nutzen bis heute Ritzlinien als Methode, um Geometrien auf einen Werkstein zu übertragen. Am Petersportal und an den ausgebauten Originalen existieren zahlreiche Ritzlinien. Die erhaltenen Linien berichten nicht nur vom Entwurfs- und Herstellungsprozess der einzelnen Werksteine, sondern auch vom Versatz im Portal. Teilweise bilden sie sogar Systeme aus, die erlauben, Entwurfsprozesse zu hinterfragen. Eines der dokumentierten Ritzliniensysteme an den Archivoltenfiguren korrespondiert mit den Topografien der Skulpturen. Sie wurden von den Bildhauern eingetragen, um Bezüge zum Standort in der Architektur herzustellen und dadurch die korrekte Topografie auf die Skulptur zu übertragen. Einer der ersten Arbeitsschritte des Bildhauers am Petersportal war das Eintragen von Ritzlinien in einen Werkblock aus Baumberger Sandstein mit Richtscheit und Reißnadel.²¹ Jeder einzelne der 34 Werksteine weist Ritzlinien auf, die mit der Skulpturentopografie zusammenhängen. Diese wurden vom Bildhauer in die Werksteine eingetragen, bevor die figürlichen Bildhauerarbeiten begannen. Die Kölner Bildhauer nutzten für die Umsetzung der Topografien drei Ritzliniensysteme: Grundsätzlich beginnen alle steinmetztechnischen Arbeiten am Werkstein mit dem Aufbringen einer Mittelachse beziehungsweise der Mittelsenkrechten auf den Werkquader, die auf alle Quaderseiten übertragen werden kann. Hierdurch gewinnt der Bearbeiter Orientierung und erhält die Sicherheit, auf allen Seiten des Steins exakt von der Mittelsenkrechte ausgehend arbeiten zu können.²²



Abb. 8 Zuordnung der Skulpturen zu den Topografieschemata
 Schema 1: violett, Schema 2: rot, Schema 3: grün

Die Mittelachse der Archivoltenfiguren des Peterportals ist in unterschiedlichen Arten aufgetragen. Bei den seitlich zur Portalinnenseite geneigten und dem Schema 3 zugeordneten Skulpturen sind zentrale Ritzlinien auf der Rückseite angebracht. Diese stehen nicht lotrecht zur Standfläche, sondern sind im 85° Winkel zu einer Seite geneigt (Abb. 9).²³ Die

jeweilige Ritzlinie gibt also den seitlichen Neigungswinkel der gestalteten Figur in den Portalraum vor. Die Skulpturen ohne seitliche Neigung (Schema 1 und Schema 2) haben auf ihrer Rückseite zentrale Linien eingeritzt. Diese sind genau im 90° Winkel zur Standfläche eingetragen und verlaufen damit parallel zu den seitlichen Kanten der Figur (Abb. 10).



Abb. 9 Zentrale Ritzlinie im 85°-Winkel zur Standfläche; Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 8 (Rückseite), Inventarnummer B831, Modellkammer, Orthofoto des 3D-Modells, 2022



Abb. 10 Zentrale Ritzlinie im 90°-Winkel zur Standfläche; Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 31 (Rückseite), Inventarnummer B853, Modellkammer, Fotografie, 2022

Mithilfe dieser Linie konnte die sitzende Figur lotrecht zur Standfläche gestaltet werden. Die geraden oder geneigten Mittelachsen der Rückseiten haben zudem einen Bezug zu den jeweiligen Standflächen der Figuren. Auch auf den Standflächen sind – neben weiteren Ritzungen – zentrale Linien eingetragen, die die Ritzlinie von der Skulpturenrückseite bis über die Standfläche hin verlängern. Alle zentralen Ritzungen der Standflächen sind streng mittig auf der Fläche angebracht (Abb. 11 und 12).

Die in unterschiedlichen Winkeln aufgetragene Lage und Position der Ritzlinien geben Auskunft über den Herstellungsprozess der sitzenden Skulpturen. Die gesamte Gestaltung der Skulpturen folgte sehr genau den durch Ritzlinien auf den Stein gebrachten, angelegten Winkeln in den Mittelachsen.

Vorrangig zu den Achsen auf der Rückseite konnten weitere Befunde dokumentiert werden. Sie belegen, dass diese Ritzlinien die ersten Antragungsschritte der Bildhauer oder Steinmetze bei der Werkquadervorbereitung waren und ihre Sichtbarkeit bis zum

Einhängen der Skulptur im Portal essenziell war. An den wenig überarbeiteten Skulpturenrückseiten mit ihren gut erhaltenen Oberflächen, sind noch Teile der ursprünglichen Quaderflächen erkennbar. Sie belegen eine Eintragung der zentralen Achse auf der Rückseite in den Werksteinquader vor der figürlichen Bearbeitung.²⁴ Die Topografie der geneigten, gekippten oder senkrecht sitzenden Skulpturen trugen die Bildhauer folglich vor Beginn der bildhauerischen Arbeiten durch Ritzlinien in die Flächen der Werkquader aus Bamberger Sandstein in den korrekten Winkeln ein.

Auch bei der Befestigung der Skulpturen nahmen die mittelalterlichen Bauleute Rücksicht auf das gewünschte Erscheinungsbild der Skulpturen im Portal. Dabei machten sie sich die Ritzlinien auf den Rückseiten zu Nutze. Die Befestigungsmechanismen sind daher als weitere Belege dafür zu werten, dass der Skulpturenschmuck des Portals einer anspruchsvollen Planung unterlag. Diese ging über die bildhauerische Gestaltung hinaus, indem sie auch die Wirkung der Skulptur in der Architektur berücksichtigte.

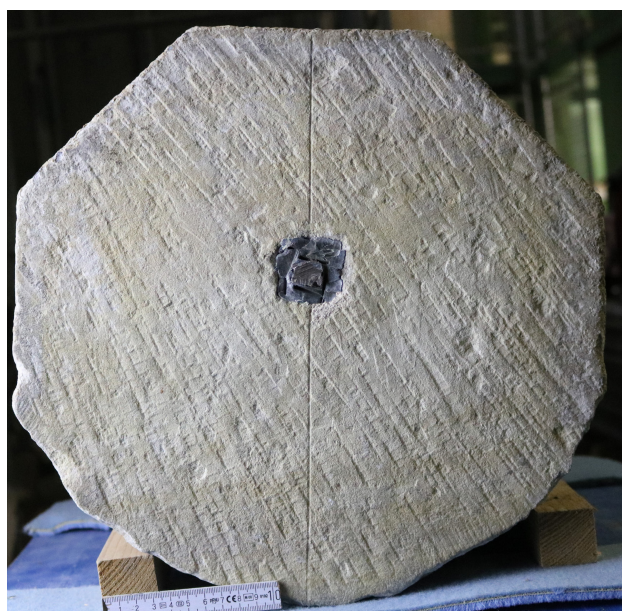


Abb. 11 Zentrale Ritzlinie, für den Ausbau gekappter Eisendübel mit Blei; Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 26 (Standfläche), Inventar-nummer B848, Modellkammer, Fotografie, 2022



Abb. 12 Zentrale Ritzlinie, keine Befestigungsmechanismen; Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 15 (Standfläche), Inventar-nummer B838, Modellkammer, Fotografie, 2022

Befestigung

Die aktuellen Untersuchungen der ausgebauten Originale zeigten keinerlei mittelalterliche Befestigungsmechanismen aus Eisen für die Figuren der untersten Reihe der Archivoltennischen; weder auf der Standfläche noch an der Rückseite (Abb. 12). Die sitzenden Figuren standen direkt oberhalb der Kämpferlinie ohne weitere Befestigung auf den siebeneckigen Konsolbaldachinen. Ein zusätzlich stabilisierendes Mörtelbett auf der Standfläche existierte vermutlich nicht, da heute keine Mörtelspuren an den Objekten befundet werden können. Auch die übrigen Archivoltenkulpturen weisen keinen Setzmörtel auf.²⁵ Die Skulpturen der höheren Lagen waren in ihren Standflächen allerdings mit je einem Eisendübel in den Konsolbaldachinen verankert (Abb. 11). Den Dübel fixierten die Bauteile im Mittelalter mit Blei in der Skulptur sowie mit Mörtel im Konsolbaldachin. An den Rückseiten der Skulpturen sind eingebrachte Ösen beziehungsweise Ringe aus Eisen erhalten. Auch die Ringe wurden mit Blei fixiert.²⁶ Alle Löcher für die Ösen in den Skulpturen sind rechteckig und leicht schräg zum Zentrum der Figur ausgearbeitet. Passend dazu befindet sich in der Architektur ein Haken zum Einhängen der Ringe. Die rückseitigen Ösen befinden sich, je nach Standort der Skulptur im Portal, auf der rechten oder linken Seite der Figurenrückseite (Abb. 9 und 10). Bei allen Skulpturen der äußeren Archivolten (IIL, IVL, IIIR, IVR), die über einen Befestigungsmechanismus verfü-

gen, sind die Eisenringe zur Portalinnenseite hin angebracht. Die vorhandenen Ösen der Skulpturen der beiden inneren Archivolten (IIL, IL, IR, IIR) sind, mit einer Ausnahme,²⁷ zur Portalausseite angebracht. Die eingesetzten Befestigungsmechanismen gliedern sich in die Systematik der dokumentierten bildhauerischen Schemata ein. Die Eisenteile haben die Bauleute im Mittelalter systematisch so eingesetzt, dass alle Figuren eines Systems zur gleichen Seite befestigt wurden. Damit nehmen auch die Befestigungsmechanismen Rücksicht auf den Standort in den jeweiligen Archivolten und reagieren auf den Wechsel der Öffnungswinkel im Portalgrundriss.

Nur in Abhängigkeit vom Grundgerüst aus Ritzlinien, das Lage und Position einer geplanten Skulptur beinhaltete, konnte die weitere bildhauerische Bearbeitung des Werksteins entsprechend der drei Schemata entwickelt werden. Für die inneren, dem Öffnungswinkel folgenden Archivolten wurden seitlich verzerrte Figuren hergestellt, für die äußeren, parallel zur Portalachse laufenden Archivolten, seitlich lotrechte Figuren. Auch bei der Positionierung der Eisenbefestigungen dienten die Ritzlinien auf der Rück- und Unterseite den Bearbeitern als Orientierung und halfen bei der Verortung, auf welcher Skulpturenseite das Einschubloch vorbereitet werden musste.

Die von mir aufgeführten Befunde bedeuten schlussfolgernd, dass für die figürliche Ausstattung

der Archivolten im Kölner Petersportal eine dezidierte Planung anzunehmen ist. Darüber hinaus belegen die Ergebnisse einen unmittelbaren Bezug der Skulpturen der Archivolten zur Architektur. Im Folgenden werden die Ergebnisse und Befunde an den ausgebauten Skulpturen mit Befunden an der Architektur abgeglichen und beurteilt.

Die Architektur der Archivolten

Ritzlinien

Auch die Architektur stellt ihrerseits durch eingeritzte Linien einen Bezug zur Skulptur her.²⁸ In ihrem Grundriss basieren die Konsolbaldachine der höheren Lagen auf einem 6/8-Polygon.²⁹ Für die Bildung der Archivoltenkehle wird auf die Ausbildung der zwei übrigen Ecken verzichtet. Stattdessen wird ab den begrenzenden Ecken in den alle Eckpunkte des Achtecks abfangenden Umkreis übergeleitet, sodass die Archivoltenkehle ausgebildet wird. Für den Entwurf der Konsolbaldachine auf dem Werkquader ritzten die Bearbeiter im Mittelalter unter anderem die Eckdiagonalen sowie die Diagonalen der Seitenmittelpunkte in die obere Fläche der Baldachine ein (Abb. 13 und 14). Durch das Anritzen aller Diagonalen der Seiten-

mittelpunkte entsteht neben den Eckdiagonalen auch die zentrale Achse der Konsolbaldachinfläche. Diese zentrale Ritzlinie auf den Baldachinflächen korrespondiert mit den zentralen Ritzlinien auf den Standflächen der ausgebauten Originalskulpturen. Im ursprünglichen, verbauten Zustand der Skulpturen lagen diese zentralen Achsen übereinander. Beim Versatz halfen die Achsen den Bauleuten folglich, die Skulptur entsprechend der gewünschten Ausrichtung zu positionieren.³⁰

Die Archivoltenkehlen, in die die Originalskulpturen eingesetzt waren, sind heute vollständig von den Abgüssen verdeckt. Über die Situation der innersten Archivolte (IL und IR) ohne Skulptur gibt allerdings noch ein Foto Auskunft (Abb. 14). Beispielhaft für die beiden inneren Archivoltenbögen dokumentierte Restaurator Georg Maul in der Kehle IR6 Ritzungen, die ohne die eingebaute Prophetenskulptur sichtbar sind.³¹ In dieser Kehle fotografierte die Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren während der Maßnahme eine zentrale, der Archivoltenkrümmung entsprechende Ritzlinie. Sie reicht von der Unterkante des Werksteins der Archivoltennische bis circa zur Hälfte der Nischenhöhe. Diese zentrale Ritzlinie war folglich zumindest bis



Abb. 13 Ritzungen auf der Oberfläche eine Konsolbaldachins; Köln, Dom, Petersportal, Archivoltenzone, Konsolbaldachin in IVL (Oberlager), Fotografie, 2017

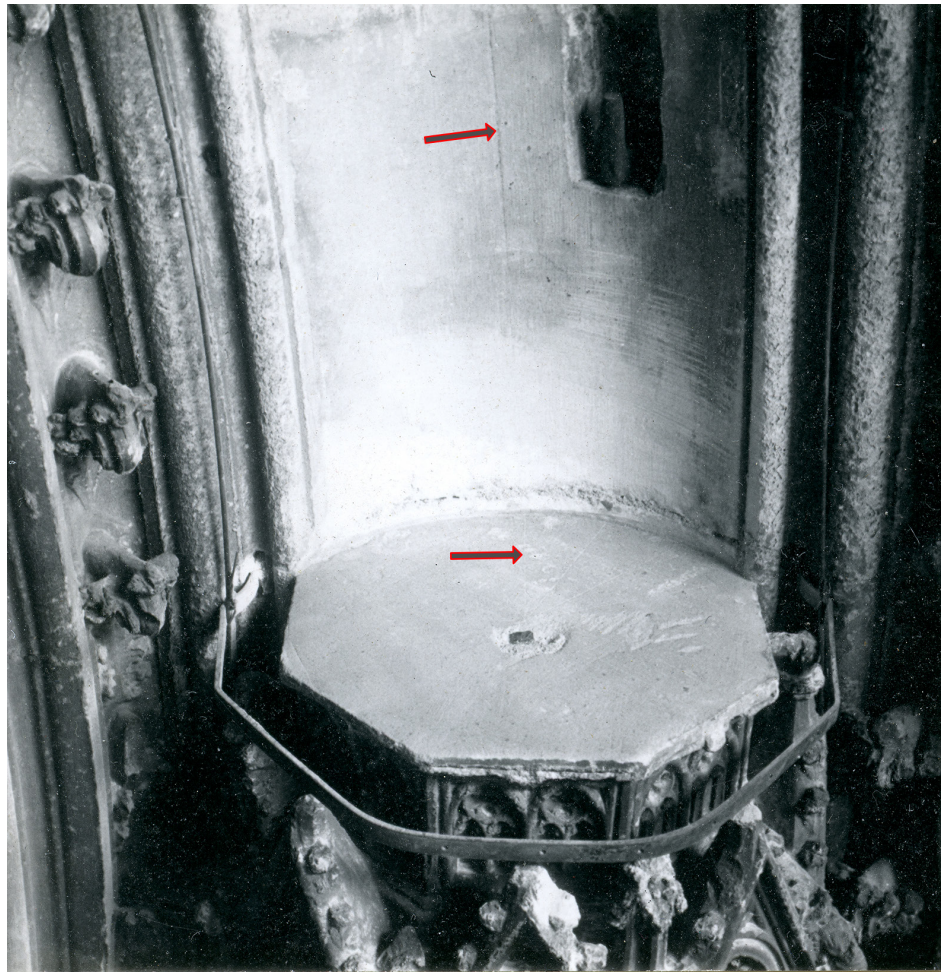


Abb. 14 Zentrale Ritzungen auf der Oberfläche des Konsolbaldachins, zentrale Ritzung in der Archivoltenkehle; Köln, Dom, Petersportal, Archivoltenzone, Nische und Konsolbaldachin von IR6, Fotografie um 1983



Abb. 15 Zentrale Fuge in Archivoltenkehle; Köln, Dom, Petersportal, Archivoltenzone, Nische und Konsolbaldachin von III19, Fotografie 1983

zur Oberkante der Thronlehne ausgeführt. Die an dieser Stelle ursprünglich platzierte Prophetenfigur weist eine äquivalente Ritzung an ihrer Rückseite auf (Abb. 14 und 15). Die um 85° geneigten zentralen Ritzungen auf der Rückseite der Prophetenfigur IR6 entsprechen der Ritzlinie der Bogenkrümmung in der Architektur. Im eingebauten Zustand lagen diese beiden Ritzungen übereinander.

Die Archivoltennischen der beiden äußeren Archivolten (IVL, IIIL und IVR, IIIR) wurden in den 1970er Jahren, nach Ausbau der Skulpturen, häufiger fotografisch dokumentiert (Abb. 16). Exemplarisch habe ich für diesen Beitrag den Ausschnitt der Kehle IIIL13 ausgewählt. Anstelle einer zentralen Ritzlinie treten hier in den Bogenverläufen ab dem Kämpfer zentrale Stoßfugen auf. Dies hängt mit dem geänderten Mauerungssystem der beiden äußeren Archivoltenbögen zusammen. In diesem Fall korreliert die zentrale, lotrechte Achse auf der Rückseite der Quirinusfigur (19) mit der zentralen Fuge.³² In allen Kehlen der Archivolte III und IV befinden sich im Zentrum Stoßfugen. In ihrer Lage und Position entsprechen sie den Ritzlinien auf der Rückseite aller ehemals hier eingesetzten Originalskulpturen. Ritzlinien sowie die Fugenverläufe von Architektur und Skulptur stehen also auch hier im engen Zusammenhang.

Entsprechend brachten die Bauleute im Mittelalter die Haken für die Ringhalterungen in den Archivoltenkehlen ein. Ihre Anbringungsseite, ob eher rechts oder links der Kehlenmitte, bezieht sich auf die Anbringungsseite des jeweiligen Eisenrings in der Skulptur (Abb. 14 und 16).³³

Die systematischen Entsprechungen von Ritzlinien, Fugen und Topografien zwischen Architektur und Skulptur sowie die eindeutige Rücksichtnahme der Skulpturen auf die umgebende Architektur setzen dezidierte Planungen vor der Ausführung des Portals voraus. Bei der Beantwortung der Frage nach den Entwurfsgrundlagen profitieren wir neben den baulichen Befunden von dem Umstand, dass die Archivolten des Petersportals in Riss F eingezeichnet sind. Wie sich zeigen wird, hält die Zeichnung einen Planungszustand der Kölner Westfassade fest, der vor der Antragung der Ritzlinien in die Werksteine existiert hat. Er ist sogar noch vor der Auswahl des Bildprogramms entstanden. Der Abgleich von Riss F als mittelalterlichem Entwurfsmedium mit den baulichen Befunden des mittelalterlichen Baubestands wird im Folgenden helfen, die Planungsprozesse weiter zu ergründen.

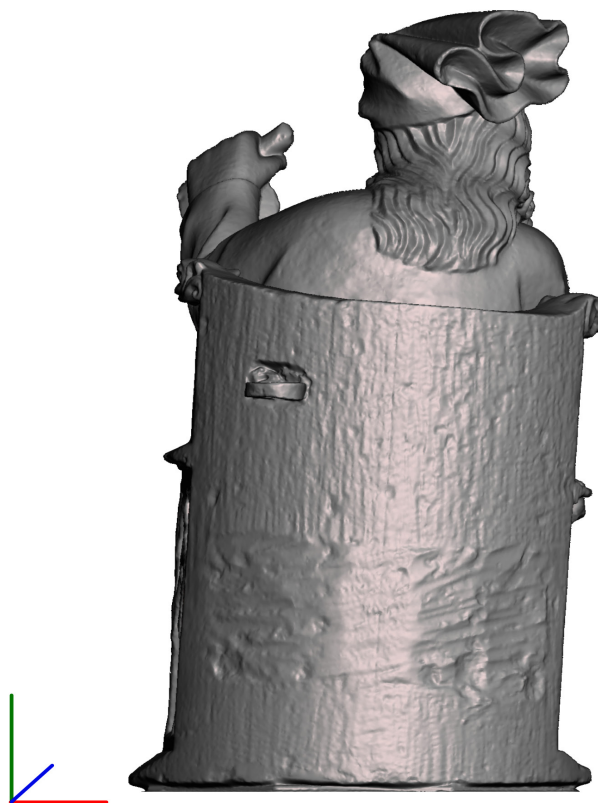


Abb. 16 Zentrale Ritzlinie im 85°-Winkel zur Standfläche; Köln, Dom, Petersportal, Skulptur 6 (Rückseite), Inventarnummer B823, Domschatzkammer, Orthofoto des 3D-Modells

Teil II

Die Archivolten des südlichen Seitenportals in Riss F

Es sind zwar keine schriftlichen Quellen zum Bauablauf des Petersportals überliefert, doch gibt es neben dem Bau selbst eine weitere Primärquelle: Riss F, eine im Mittelalter vollständig gezeichnete Ansicht der Westfassade, ist eine der bekanntesten erhaltenen Zeichnungen zum Südturm des Kölner Doms.

Die über vier Meter hohe und circa 1,66 Meter breite Zeichnung ist auf mehrere Pergamente aufgeteilt und befindet sich heute in der Johanneskapelle des Kölner Doms. Die beiden Seitenportale sind vollständig auf jeweils einem Pergament in Tinte gezeichnet, auf beiden befinden sich zudem die jeweiligen Teilzeichnungen des Mittelportals. Riss F gilt seit der ersten Einordnung nach der Wiederentdeckung neben den erhaltenen Grundrissen des Südturms als eines der Entwurfsmedien der Kölner Westfassade des Mittelalters.³⁴ Die mittelalterlichen Risse haben neben ihrem künstlerischen Wert auch

eine Funktion als Primärquelle. Sie helfen, Antworten auf zahlreiche Fragen zur Planungsgestaltung der Seitenportale zu finden. Die Forschung des 21. Jahrhunderts thematisiert vornehmlich die maßgeblich von Böker und Steinmann untersuchte Datierung. Steinmann ordnet den Riss unter anderem anhand von Stil- und Formanalysen der Dombaugeschichte sowie anhand von Vergleichen mit anderen Objekten in die Zeit um 1280 ein.³⁵ Böker datiert Riss F auf die Erstellungsjahre von um oder nach 1370. Dabei orientiert er sich unter anderem an der Datierung einer Münze von 1357, die in Verschüttungen der Südturmfundamente gefunden wurde, sowie schriftlichen Berichten zu Baumeistern.³⁶

Das Petersportal in Riss F

Das Petersportal ist im Riss zwischen den beiden Strebepfeilern B1 und C1 des Südturms gezeichnet (Abb. 17). Bork fand durch geometrische Analysen heraus, dass die Portale und Fenster in Abhängigkeit von den flankierenden Strebepfeilern eingezeichnet werden konnten.³⁷ Das Portal im Südturm, das anvisierte Petersportal, hat der Zeichner auf dem Pergament als orthogonale Projektion eingetragen. Für die Konstruktion der Zeichnung trug der Zeichner Blindrillen ein, die essenzielle Geometrieachsen seiner Zeichnung aus-

bilden. Der Zeichner hat beide flankierenden Pfeiler und das Seitenportal mit einer vertikalen Blindrille in der Mitte (Symmetrieachse) versehen. In der Archivoltzone des Portals fallen zwei Blindrillen ganz besonders auf (Abb. 18). Eine der leicht gräulichen Blindrillen formt die Symmetrieachse. Sie beginnt als vertikale Blindrille in der eingezeichneten Portalstufe, schneidet die Scheitelpunkte der Archivolten in fast allen Punkten exakt und verläuft darüber hinaus im Zentrum des gezeichneten Wimpergs. Sie ist sogar im darüber folgenden Pergament fortgeführt. Lotrecht zu ihr hat der Zeichner eine horizontale Blindrille eingetragen. Sie bildet einen Teil der Kämpferlinie des gezeichneten Portals aus. In ihrem Zentrum schneidet diese horizontale Blindrille die vertikale Achse des Portals im 90° Winkel. Die Zeichnung des Portals nimmt Bezug auf diese Blindrille. Alle Oberkanten der untersten Konsolbaldachinreihe verlaufen auf ihr. Wie erwähnt, ist die Blindrille in ihrer Länge begrenzt; Sie ist durch einen Anfangs- und einen Endpunkt definiert. Die Blindrille endet beidseitig im äußeren Drittel der zweiten Archivolte von innen. In diese beiden Punkte stach der Zeichner jeweils seinen Zirkel ein und zeichnete die Archivoltbögen. In Abbildung 18 sind die ZirkelEinstichstellen mit M1 und M2 (braune Pfeile) vermerkt.



Abb. 17 Riss F, Blindrillen und Tinte auf Pergament [Orthofoto], um 1280, Köln, Dom, Johanneskapelle, Orthofoto des 3D-Modells



Abb. 18 Gelbe Pfeile: Blinddrillen, braune Pfeile: braune Tinte, M1/2: Zirkeleinschpunkte, Riss F, Blinddrillen und Tinte auf Pergament, um 1280, Köln, Dom, Johanneskapelle, Orthofoto des 3D- Modells

Mit den Zirkeleinstichpunkten an den Streckenenden der Blindrille zeichnete der Bearbeiter einen Spitzbogen ein. Dieser fand in der neueren Forschung zwar Beachtung, konnte bislang aber noch nicht eingeordnet werden. Marc Steinmann schreibt über den Spitzbogen: „In der mittleren Archivolte des Südportals verläuft ein hellbrauner Bogen, der auf der südlichen Archivoltenhälfte durch Rasur beseitigt wurde [...]. Dieser Bogen hat einmal die gesamte Archivolte durchzogen, und sein Radius fügt sich in das System der übrigen Bögen in den Portalen ein.“³⁸ Weiterhin schreibt Steinmann: „Selbst als Konstruktionshilfe – also als Blindrille – ergibt diese Linie keinen Sinn, da sie noch nicht einmal in der Mitte der Archivolte liegt. Darüber hinaus spricht ihre Ausführung in Tinte gegen eine solche Funktion. Das nördliche Seitenportal zeigt nichts vergleichbares.“³⁹ Der Zeichner konnte

den Spitzbogen in Tinte nur über die eingetragenen Blinddrillen ausführen, dieser ist damit also nicht gezwungenermaßen eine Konstruktionshilfe, aber von ihr abhängig. Die eingetragenen Kreissegmente in Riss F spielen, allerdings, entgegen der Annahme von Steinmann, für die gezeichnete Geometrie des südlichen Seitenportals eine maßgebliche Rolle. Sie bilden die Grundlage für die Einzeichnung der Archivolten in Riss F. Zusätzlich gibt der Spitzbogen nähere Auskunft über den Zusammenhang der gezeichneten und den ausgeführten Geometrien in den Archivolten des mittelalterlichen Baubestands.⁴⁰

Der Bogen, der durch die zwei in brauner Tinte ausgeführten Kreissegmente entsteht, entspricht in seiner Konstruktion einem gleichseitigen oder normalen Spitzbogen (Abb. 19).⁴¹ Eingezeichnet wurde der braune Bogen über die horizontale Blindrille.

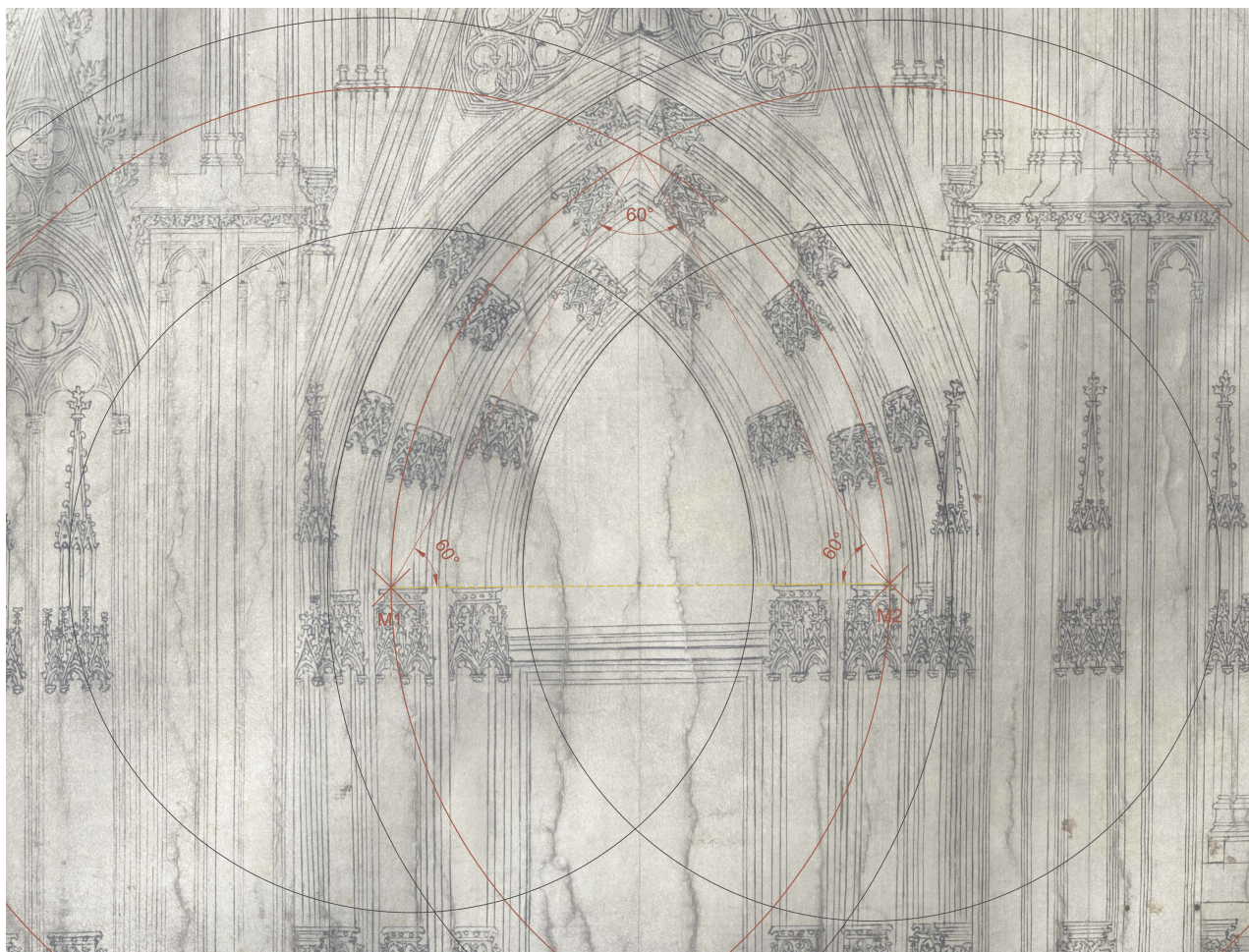


Abb. 19 Geometrieanalyse der Archivoltenzone mittels Blindrillen, Zirkeleinstichpunkten und Linien in Tinte Riss F, Blindrillen und Tinte auf Pergament, um 1280, Köln, Dom, Johanneskapelle, Orthofoto des 3D- Modells

Hierfür nutzte der Zeichner die beiden Zirkeleinstichstellen (als Kreismittelpunkte M1 und M2 in Abb. 18 und 19) auf der horizontalen Blindrille. Der jeweilige Radius des rechten beziehungsweise linken Bogens stimmt mit der Länge der horizontalen Blindrille, also der Strecke exakt überein. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Zirkeleinstichpunkte für diesen konstruierten Spitzbogen auch seine Kämpferpunkte sind. Teilweise wurde das Zeicheninstrument abgehoben, um die Konsolbaldachine der Archivolten nicht mit der Bogenführung zu durchschneiden. In anderen Bereichen wurde hiervon abgesehen und der Bogen verläuft durch die Konsolbaldachine (Abb. 18).

Daraus lässt sich schließen, dass die beiden bezeichneten Bogenlinien mitsamt der horizontalen Blindrille den geometrischen Ausgangspunkt der Portalarchivolten in Riss F definieren. Für das Einzeichnen der weiteren Archivoltenbögen in Riss F nutzte der Bearbeiter ebenfalls die beiden Zirkeleinstichpunkte (Kreismittelpunkte M1 und M2) (Abb. 19). Hiervon ausgehend konnte er Kreise mit unterschied-

lichen Radien zeichnen. Um die Trichterform des Portals in der Zeichnung orthogonal zu konstruieren, wurden zum Tympanon kleinere Kreise und zur Portalausenseite größere Kreise gewählt. Dafür musste er lediglich die Radien anpassen. Kreismittelpunkte der Spitzbögen blieben bei diesem Zeichenvorgang weiterhin M1 und M2.

Wie die kurze Geometrieanalyse zeigt, nimmt der Spitzbogen in bräunlicher Tinte im Gesamtbild des südlichen Seitenportals von Riss F eine ausschlaggebende Funktion der Zeichenkonstruktion ein. In einigen Bereichen scheint er allerdings gestört zu haben, weswegen er besonders im rechten Portalteil durch Rasur vom Pergament entfernt wurde. Auch wenn ein solcher Bogen im nördlichen Seitenportal nicht vorhanden ist, so ergeben bisherige Untersuchungen zur gezeichneten Geometrie doch das gleiche Vorgehen bzw. die gleichen Mittel für die Zeichnung des Nordportals in Riss F. Der normale Spitzbogen als Ausgangsbogen der Archivolten ist allerdings nicht realisiert.

Die vorangehende Analyse belegt den stringenten Geometrieentwurf der Seitenportale in Riss F. Dass der gezeichnete Spitzbogen in brauner Tinte zusätzlich eine wertvolle Hilfe für die Lokalisierung der tatsächlichen Mitte der Archivoltenkehle in der orthogonalen Zeichnung ist, zeigt der folgende Abgleich von Riss F mit dem ausgeführten Baubestand.

Riss F und der mittelalterliche Baubestand der Archivolten des Petersportals

Die orthogonale Projektion des Archivoltenbereichs des südlichen Seitenportals in Riss F scheint auf den ersten Blick wenig mit der tatsächlichen Situation des baulichen Bestands gemein zu haben. Insbesondere die in Riss F eingezeichneten Skulpturennischen in den Archivolten unterscheiden sich in ihrer Dimension und in der Anzahl der Archivoltenkulpturen erheblich vom gebauten Portal. Der braune Spitzbogen in Riss F erwies sich in der Analysefolge, neben der horizontalen Blindrille am Kämpfer, als geometrische Grundlage, von der aus alle übrigen Archivoltenbögen gezeichnet werden konnten. Um dieses Geometriesystem mit den Archivolten am baulichen Bestand

des Petersportals abzugleichen und schlussendlich zu hinterfragen, ob die entworfene Geometrie in Riss F beim Portalbau zur Ausführung kam, werden zunächst die heutigen orthogonalen Ansichten des Petersportals analysiert.

Die Vorgehensweisen, Geometrien zu prüfen, sind unterschiedlich und vielseitig. Aus diesem Grund beschränkt sich die folgende Analyse im ersten Schritt auf die Prüfung des Zusammenhangs von gebauter Architektur und Riss F. Anschließend wird die Relation zwischen der Originalskulptur und Riss F hinterfragt. Für diesen Abgleich wurde ein digitaler Plansatz vom Petersportal verwendet, der unter anderem orthogonale 2D-Linienzeichnungen der Ansicht sowie Grundrisszeichnungen in der Schnittebene der untersten Konsolbaldachinreihe beinhaltet.⁴² Befunde, insbesondere Ritzlinien auf den Standflächen der ehemals verbauten Originalskulptur, wurden entsprechend der Originalposition in die Grundrisse übertragen.⁴³ So können die analysierten Geometrien in der orthogonalen Zeichnung von Riss F mit den Geometrien der orthogonalen Planbeständen des mittelalterlichen Baubestands abgeglichen werden.

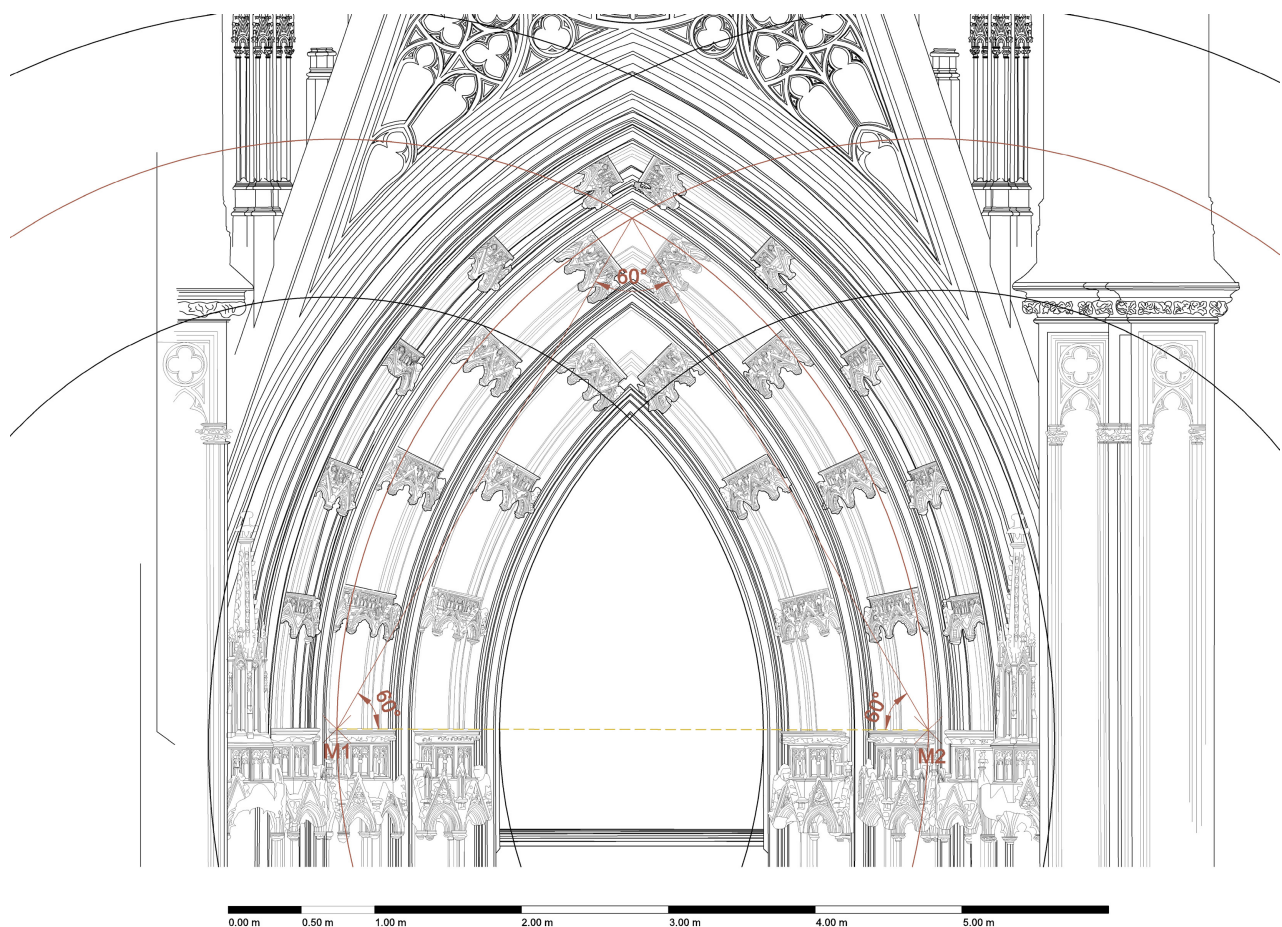


Abb. 20 Rekonstruktion der Geometrie von Riss F in den baulichen Bestand; Köln, Dom, Petersportal, Ansicht, digitale Planzeichnung

Riss F und die Portalarchitektur

Für die Analyse der gebauten Archivoltengeometrie können die Kreissegmente, Kreismittelpunkte und Radien der Archivoltenbögen untersucht werden (Abb. 20). Die Position der Mittelpunkte aller Archivoltenbögen liegt in der Ansicht des gebauten Petersportals an derselben Stelle wie in der Zeichnung des Seitenportals in Riss F. Die Mittelpunkte der gebauten Archivolten sind in Abbildung 20 ebenfalls mit M1 und M2 gekennzeichnet. Werden M1 und M2 im Planmaterial des Petersportals durch eine Linie miteinander verbunden, entsteht eine Strecke auf Kämpferebene. Wenn man nun mit dieser Strecke als Radius einen Spitzbogen in den Plan der Archivoltzone zeichnet, entsteht ein natürlicher Spitzbogen in der zweiten Archivolte. Genau wie im gezeichneten Portal in Riss F liegt dieser Spitzbogen im äußeren Drittel der Archivoltenkehle.

Die Position des Spitzbogens mag unter Umständen nicht direkt darauf schließen lassen, dass es sich hierbei um die Mitte der zweiten Archivoltenkehle handelt. Für diese Prüfung wird ein vermessener Grundriss herangezogen, dessen Schnittebene exakt auf der Strecke zwischen M1 und M2 liegt. Die Ermittlung der genauen Position des braunen Bogens in den Archivoltenkehlen

kann anhand von Georeferenzierung der Kreismittelpunkte M1 und M2 von der Ansicht in den Grundriss vollzogen werden, da vollständige digitale Plansätze vorliegen (Abb. 21). Die Mittelpunkte definieren als Anfangs- und Endpunkte der Strecke im Grundriss eindeutig das Zentrum der beiden Kehlen der zweiten Archivolte im heutigen Planbestand (Abb. 14).⁴⁴ Daraus resultiert, dass der braune Bogen in Riss F, dessen geometrische Situation kongruent mit der des baulichen Bestands ist, den Mittelpunkt der Archivoltenkehle definiert. Er ist in Riss F lediglich nicht im Zentrum dargestellt, da es sich, wie in den aktuellen Plansätzen auch, um eine orthogonale Zeichnung handelt.

Es kann festgehalten werden, dass die grundlegende Geometrie der Portalarchitektur des gebauten Petersportals mit der in Riss F entwickelten Konzeption identisch ist. Der gleichseitige Spitzbogen in brauner Tinte entwickelt in Kombination mit den Blindrillen in Riss F tatsächlich eine grundlegende Portalstruktur für die Archivolten. Dieses System wurde beim Bau der mittelalterlichen Portalarchivolten genutzt und ist aus diesem Grund in den orthogonalen Ansichten von heute rekonstruierbar.

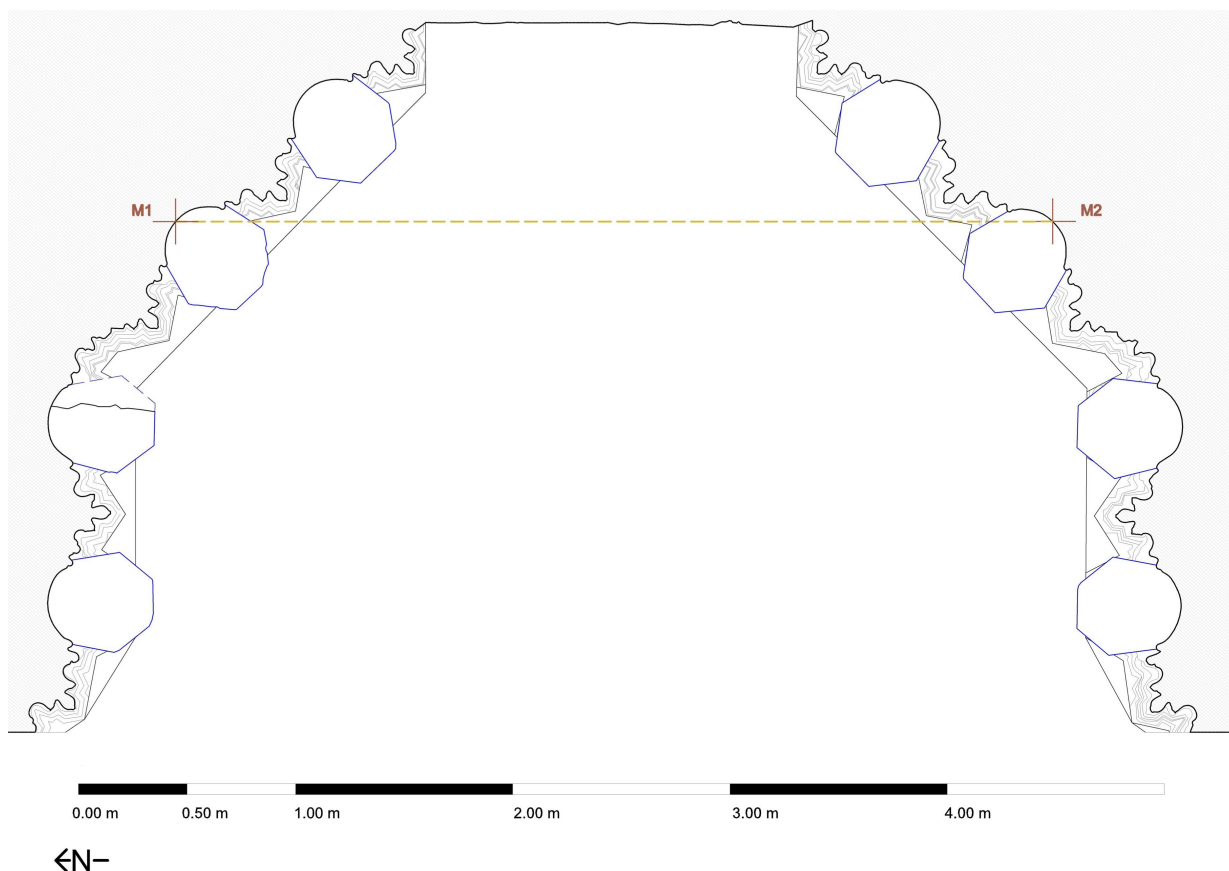


Abb. 21 Rekonstruktion der Geometrie von Riss F in den baulichen Bestand
gelb: Blindrille, blau: Konsolbaldachine
Köln, Dom, Petersportal, Grundriss (Schnitt entlang des Kämpfers), digitale Planzeichnung

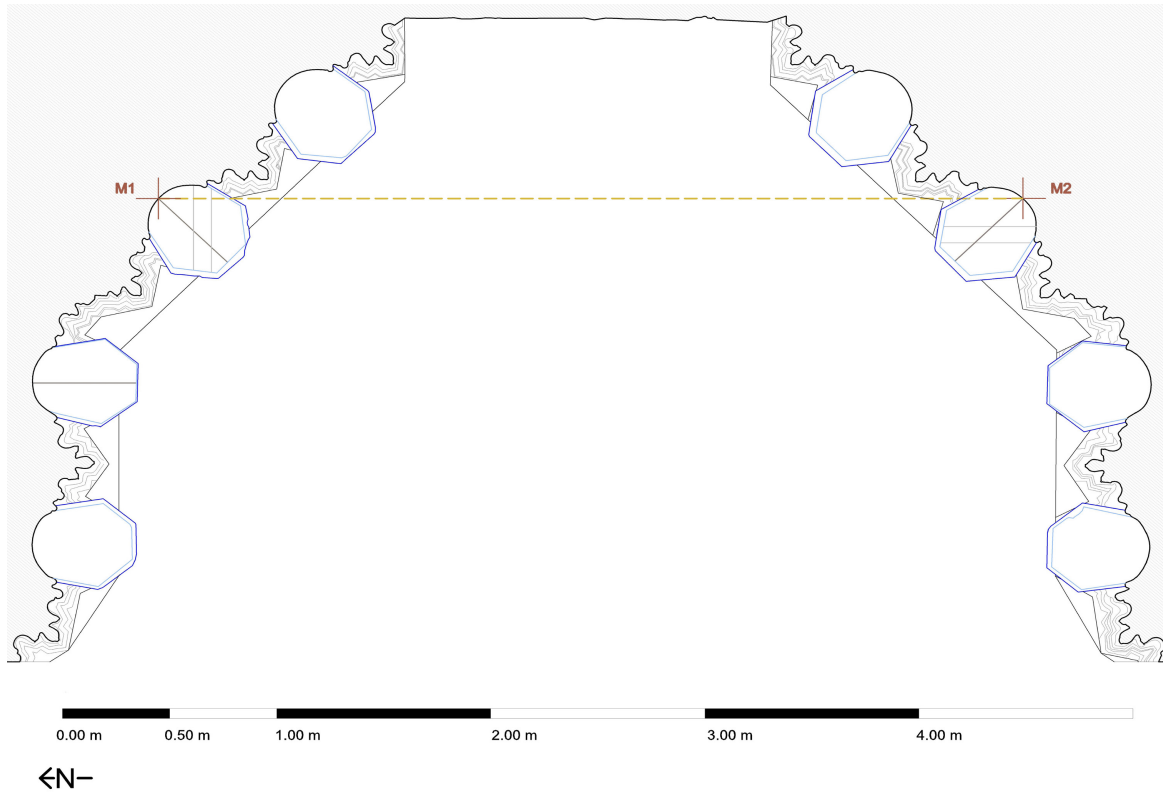


Abb. 22 Rekonstruktion der Geometrie von Riss F in den baulichen Bestand
 gelb: Blindrille, blau: Konsolbaldachine, hellblau; Standflächen der Skulptur (graue Linien darauf: Ritzlinien auf Standflächen der Skulptur)
 Köln, Dom, Petersportal, Grundriss (Schnitt entlang des Kämpfers), digitale Planzeichnung

Riss F und die Portalskulptur

Die Analyse der Skulpturentopografie und die der Ritzliniensysteme belegte bereits eine Relation der Skulpturen zur Architektur und auch, wie sie auf das architektonische System des Portals bezogen sind. Die Architekturgeometrie des Petersportals wurde in Riss F entworfen, wodurch der Rückschluss gezogen werden kann, dass auch der Entwurf der Skulpturen auf die entwickelte Geometrie in Riss F zurückgeht. Diesen Rückschluss stützt ein Blick auf die Ritzliniensysteme an der Skulptur: Beispielsweise können die eingemessenen Ritzlinien auf den Standflächen der untersuchten Skulpturen ebenfalls in den vermessenen Portalgrundriss übertragen werden (Abb. 22).⁴⁵ Über sie sind in der zweiten Archivolte die Kreismittelpunkte für den braunen Bogen abgreifbar. An der Stelle, an der sie in der Kehle sitzen, befinden sich die Mittelpunkte M1 und M2. Gleichzeitig korrespondieren die zentralen Achsen auf der Rückseite der ehemals eingebauten Originalskulpturen mit der Lage des braunen Bogens in der zweiten Archivolte.⁴⁶

Für diesen Geometrieabgleich zwischen Baubestand und Zeichenbestand in Riss F mussten keine expliziten Maße aus Riss F entnommen werden, die geometrischen Proportionen genügten. Lediglich die genauen Maße des Portals wurden in einer um-

fangreichen Vermessungskampagne aufgenommen und durch die Maße der originalen Skulpturen ergänzt.⁴⁷

Die Realisierbarkeit der Projektion des zuvor nicht bestimmbar Bogens in brauner Tintenfarbe in den Baubestand des Petersportals belegt, dass er in seiner Existenz und Lage in Riss F durchaus Sinn ergibt. Die Blindrillen und der braune Spitzbogen sind Ausgangspunkt der Zeichnung der Archivolten in Riss F und bestimmen die Struktur der gebauten Archivolten des Petersportals. Seine Lage lässt sich durch die Orthogonalität der Zeichnung erklären, da das Zentrum der Archivoltennischen durch die Wahl dieser Projektionsart im äußeren Drittel der zweiten Archivolte liegt. Den Zeichner schien dieser Hilfsbogen gestört zu haben, nachdem er das Seitenportal vollständig in Tinte gezeichnet hatte. Tatsächlich kann er visuell zu Verwirrungen führen und den Eindruck erwecken, dass hier unter Umständen eine weitere Kante eines Profils eingezeichnet ist. All das sollte auf Riss F wohl vermieden werden. Aus diesen Beobachtungen könnten sich zusätzlich zahlreiche Antworten auf bisher unbeantwortete Forschungsfragen bezüglich Riss F ergeben. Der Abgleich unterstützt die These Steinmanns, dass für die Zeichnung von Riss

F eine orthogonale Zeichenansicht genutzt wurde.⁴⁸ Nichtsdestotrotz beinhaltet Riss F auch am Petersportal ungenaue Bereiche, wie zum Beispiel die Konsolbaldachine, die zu den Seiten nicht orthogonal gezeichnet sind. Die Ergebnisse legen auch dar, dass in der mittelalterlichen Portalzeichnung die Öffnungswinkel der Archivolten des südlichen Seitenportals eingeplant sind und dass Riss F als Entwurfsmedium nur zusammen mit einem Grundriss (wie Riss D) den dreidimensionalen Fassadenraum erklärt. Die Orthogonalität der Zeichnung in der Ansicht von Riss F bedingt zugleich, dass die dritte Archivolte (IIIL und IIIR) nicht sichtbar ist, da sie vollständig hinter der vierten Archivolte (IVL und IVR) verschwindet. Riss F kann in gezeichneter Form nicht alle Informationen der dreidimensionalen Fassade wiedergeben, deutet den dreidimensionalen Raum allerdings an vielen Stellen an. So konstruiert der braune Spitzbogen beispielsweise die Kehlenmitte der Archivolte in den zweidimensionalen Riss. Erst durch einen Grundriss wie Riss D, dem Riss F zugeordneten Grundriss,⁴⁹ ist die Wiedergabe des Geometrieentwurfs des gesamten Portalraums vervollständigt.

Für das Petersportal konnte in der vorliegenden Analyse der mittelalterlichen Zeichnung nachgewiesen werden, dass die Geometrien des mittelalterlichen Baubestands der in Riss F entwickelten Systematik sehr genau folgen. Sowohl die Gliederung der Archivoltenbögen im heutigen Petersportal, wovon die Konsolbaldachine in ihrer Anzahl und Position ausgenommen sind, als auch die geometrische Grundlage der Archivolten stimmen mit dem in Riss F entworfenen Konzept überein. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die 34 Archivoltenfiguren aktiv auf die jeweilige architektonische Situation vor Ort Rücksicht nehmen. Die Skulpturen wurden zwar separat von der Architektur bearbeitet, sie sind aber adäquater als an anderen Portalen in die Architektur eingepasst. Die thronenden Figuren aus Baumberger Sandstein beziehen sich damit in ihrer Herstellung nicht nur auf die architektonische Ausformung des Petersportals, sondern auch auf das in Riss F entwickelte Konzept. In der Umsetzung der Skulpturen nutzten die mittelalterlichen Bildhauer die Archivoltengeometrie, um die Figuren mit topografischen Mitteln so zu gestalten, dass sie sich auf die Öffnungswinkel des Portals beziehen. Diese Öffnungswinkel wurden im Entwurf über den Grundriss entwickelt. Dadurch passen sich die Figuren in ihrer Gestaltung dem Raum an und reagieren in ihrer Position auf den vorgesehenen Platz in der jeweiligen Nische. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die mittelalterlichen Bauleute die Archivolten des Petersportals mitsamt der Skulptur

nach dem Entwurf von Riss F geplant und hergestellt haben, auch wenn dieser in vielen Bereichen einen Planungsstand wiedergibt, der dem gebauten Portal nicht vollständig entspricht.

Dies bestätigt die These Steinmanns, dass mit Riss F eine Planung vorgelegt wurde, die lange Jahre verbindlich für die Herstellung der Skulptur und Architektur in der Kölner Bauhütte war.⁵⁰ Bereits die frühe Forschung zum Petersportal etablierte die Überlegung, dass die zugehörigen Skulpturen in den Archivolten von unterschiedlichen Bildhauern gefertigt wurden. Darunter werden auch zwei Bildhauer mit familiärer Beziehung zu den Parlern genannt. Über ihre Funktion als Bildhauer hinaus werden sie häufig als zuständige Baumeister des Kölner Doms erwähnt.⁵¹ Die Bezeichnung oder Familienzugehörigkeit der *Parler* enthalten jedoch nach wie vor einige Unschärfen, die beispielsweise Rüffer diskutierte.⁵² Die bauliche und skulpturale Kongruenz mit den gezeichneten Archivolten in Riss F bedeutet, dass sich die drei vermuteten Bildhauer der Archivoltenfiguren diesem Konzept unterwarfen. Künstlerische Individualitäten konnten nur innerhalb des geometrischen Gesamtkonzepts ausgelebt werden. Dieser Umstand wäre erstaunlich, da Bildhauer in der Reflexion über das geometrische Konzept und die gegebenen Architekturbedingungen zu einer, im Vergleich zu anderen Objekten dieser Zeit, besonders elaborierten figürlichen Umsetzung gekommen sind. Beim Versatz der Skulpturen kam es zwar insbesondere an den Rückseiten der Figuren zu starken Anpassungen, diese wurden allerdings so behutsam vorgenommen, dass sie die Vorder- und Seitenansichten nicht beeinträchtigen. Die Architektur wurde kaum beziehungsweise nicht geändert.⁵³ Es wird immer deutlicher, in welcher hohen Präzision die Kölner Bauhütte das Petersportal entwickelte und umsetzte. Dabei müssen die einzelnen Gewerke und Abläufe auf der Baustelle in hohem Maß aufeinander abgestimmt gewesen sein. Sicherlich war dies nicht das Werk von Einzelpersonen, die Entwurf, Planung und Umsetzung gleichermaßen übernahmen. In diesem Zusammenhang kann die These, Riss F sei als *Schauriss*⁵⁴ für die Verbildlichung der Westfassade für die Bauherren hergestellt worden, konkretisiert und erweitert werden.

Viele Aspekte im Abgleich zwischen dem Baubestand des Portals und Riss F wurden bisher außen gelassen und werden im größeren Rahmen der Dissertationsschrift behandelt. Der wohl prägnanteste Unterschied: Riss F plant eine durchweg andere Anzahl an Archivoltensculpturen und zudem andere Dimensionen der einzelnen Skulpturen in der Höhe.⁵⁵ Vor

der Umsetzung wurde das Skulpturenprogramm von 22 auf 34 Archivolten- und Konsolbaldachinskulpturen erhöht, wodurch die Skulpturenhöhe verkleinert und die Anzahl der gliedernden Konsolbaldachine angepasst werden musste. Dies gibt weitere Hinweise auf die Planungen und Überlegungen zur skulpturalen Ausstattung während der Entstehungszeit von Riss F. Es ist offensichtlich, dass Riss F einen anderen Planungsstand vorlegt, als das gebaute Portal widerspiegelt. Die Gründe hierfür sind vielseitig und können nur anhand einer Gesamtauswertung beurteilt werden. Durch die vorliegende Analyse der Archivolten wird allerdings deutlich, dass Riss F ein architektonisches Grundkonzept erstellt, das, bezogen auf das Petersportal, die Skulptur in all ihren essenziellen Aspekten ausklammert. Konsolen und Konsolbaldachine sollten lediglich als Hinweis dafür gesehen werden, dass Skulptur vorgesehen ist, aber nicht, in welcher Anzahl oder in welchen Dimensionen. Das Petersportal wurde in Riss F offensichtlich während eines Planungsschritts gezeichnet, in dem die Skulptur erstens keine gewichtige Rolle spielte und zweitens auch die Materialität hierfür noch nicht berücksichtigt werden konnte.⁵⁶ Insbesondere der Beschaffungsvorgang des Materials kann, neben weiteren Aspekten, zu Planänderungen geführt haben.

Besonders in Bezug auf die beobachteten Unstimmigkeiten zwischen Riss und Bau erscheint es immer wahrscheinlicher, dass Riss F deutlich vor der baulichen Ausführung der Westfassade gezeichnet wurde. Dies würde den Schlussfolgerungen von Steinmann entsprechen, der Riss F auf um 1280 datiert.⁵⁷ Die Grundstruktur der Portale in Riss F um 1370 anzulegen, wie Böker vorschlägt,⁵⁸ kurz bevor die Skulptur für das Petersportal hergestellt worden sein soll, erscheint bei all den Unterschieden weniger plausibel.⁵⁹ Das Petersportal wurde in Teilen in Riss F geplant und in allen statisch wichtigen Elementen entsprechend dieser geometrischen Vorlage ausgeführt. Die in dieser Konsequenz logische Folgerung wäre, die Datierung von Riss F ab 1280 ernst zu nehmen. Nach der zeichnerischen Fertigstellung wurden einige der enthaltenen Informationen im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnte geändert und angepasst. Riss F lenkt bewusst den Fokus auf die Informationen, die in diesem Planungsstadium essenziell waren, nämlich die Planung einer Westfassade. Dabei zeigt die Zeichnung auch viele Bereiche, die differenzierungsbedürftig sind.⁶⁰

Die Zeichnung vor Beginn des 14. Jahrhunderts zu datieren, wird auch durch die Untersuchungen von Eißing zunehmend schlüssig. Der von ihm kürzlich dendrochronologisch untersuchte Balkenrest eines Lehrgerüsts im Chorobergaden ergab durch die natur-

wissenschaftliche Analyse, dass der Rest des Eichenbalkens im Mauerwerk zwischen 1260 und 1290 in den Bau eingetragen wurde.⁶¹ In diesem Zusammenhang deutet Lüpnitz anhand baulicher Beobachtungen am Chor, dass der Domchor folglich nicht nach, sondern vor 1300 fertiggestellt worden sein muss. Zeitgleich wäre es dann möglich gewesen, die westlichen Teile des Doms fortzuführen, angefangen bei der Südwand des Südturms.⁶² Andere Forscher hegen Zweifel an der frühen Fertigstellung des Chors und damit auch an der von Lüpnitz vorgeschlagenen Bauabfolge der Fundamente.⁶³ Ohne die Datierung der Fertigstellung des Chors an dieser Stelle näher zu beurteilen, kann festgehalten werden, dass für die westlichen Bauteile des Doms ausreichend früh Planungen und grundlegende Vorstellungen existiert haben müssen, die für die Dimensionierung und Anlage der in dieser Zeit entstandenen Fundamente als Richtwerte dienen.⁶⁴ Diese Entwürfe und Planungsüberlegungen nach 1280 oder ins frühe 14. Jahrhundert einzuordnen können nach den Betrachtungen zum Petersportal als folgerichtig angesehen werden.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Bemühungen, Anpassungen und Überarbeitungen für den abgestimmten Zusammenhang von Skulptur und Architektur bleiben dem Blick der am Boden stehenden Betrachterinnen und Betrachter zunächst verborgen. Die Auseinandersetzung mit den Details der Originalskulptur, den architektonischen Bauteilen und der mittelalterlichen Zeichnung ermöglichen einen präzisen Blick auf die Archivoltenzone des einzigen mittelalterlichen Portals des Kölner Doms. Dieser Blick ermöglicht Rekonstruktionen des Bauablaufs. Dabei kann die dafür notwendige Planung, der Entwurf, die Herstellung und der Versatz der 34 Skulpturen sowie die Produktion der einzelnen Architekturquader nachvollzogen werden. Schlussendlich wird hierdurch eine Einsicht in die herausragende Organisation der mittelalterlichen Bauhütte von Köln geboten. Es wird deutlich, dass die drei betrachteten Quellen (Architektur, Skulptur, Architekturzeichnung) ein funktionales Skulptur-Architektur-System belegen, in dem alle Einzelelemente der Architektur und Skulptur im Ganzen funktionieren und sich aufeinander beziehen. Die Architektur der Archivolten wurde geometrisch in Riss F konzeptualisiert und auf der Baustelle umgesetzt. Der Herstellungsprozess der Skulpturen war in hohem Grad auf die Architektur abgestimmt. Für die Herstellung der Skulptur respektierten die Bildhauer die Planung der Kölner Westfassade in Riss F. Die Skulpturen und

ihre Äquivalenz zur Architektur erläutern aufgrund zahlreicher Befunde deren Herstellungsprozess, der hier nur angeschnitten werden konnte. Eine Teilanalyse des Ritzliniensystems auf den Skulpturen und in der Architektur zeigt, dass die eingeritzten Linien die Portalgeometrie auf die einzelnen Bauteile herunterbrechen und so das geometrische System des Portals auf die Werkbänke der Bildhauer gebracht werden konnte. Die Bildhauer stellten also mit genauer Kenntnis der Portalgeometrie Skulpturen her, die durch seitliche Neigungen, Kippungen oder lotrechte Projektionen den vorgesehenen Standort im Portal passend ausfüllten. Die Befestigungsmechanismen in der Skulptur und Architektur bestätigen die Positionierung. Zudem konnte die Skulptur, dank der Ritzlinien, entsprechend der vorgesehenen Ausrichtung im Portal versetzt werden.

Die Grundlagen der Präzision der Kölner Bauhütte sind in der Portalgeometrie zu finden. Das heute am Petersportal erkennbare Archivoltensystem wurde in Riss F um 1280 entwickelt, aber erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgeführt, wenn diesbezüglich den Datierungen der bisherigen Forschung gefolgt wird. Die bis dahin fast einhundert Jahre alte Portalkonzeption der Archivolten wurde am Petersportal im Grundkonzept nicht mehr abgeändert. Riss F vermittelt Informationen, die nicht unmittelbar vor der Bauausführung entstanden sein können, sondern zumindest einige Zeit zuvor. Diese zeitliche Differenz erklärt die Änderung der Anzahl und der Dimension der Skulptur, die in Riss F vorgesehen war. Die baulichen Befunde beweisen in einzigartigem Maß, wie sehr die Architektur und die Originalskulptur durch ihre Ausformung und Herstellung Treue zu dem zeichnerischen Entwurf des späten 13. Jahrhunderts hielten.

Der Beitrag gibt erste Einblicke in die mittelalterlichen Arbeitsprozesse um das Petersportal und erläutert in zusammenfassender Weise die hervorragend hergestellte Verbindung zwischen den Archivolten und den 34 thronenden Figuren. Die Beobachtungen des zu Beginn des Beitrags gewählten Zitats können in dieser Konsequenz bestätigt werden. Die darin aber auch angedeutete Passgenauigkeit der Maße wurde hier nicht analysiert. Die Dimensionierung der Skulpturen muss profunder und näher im Architekturbezug untersucht werden. Denn so viel sei an dieser Stelle angedeutet: uneingeschränkte Passgenauigkeit in allen Dimensionen der Skulptur und Architektur existiert auch am Petersportal nicht. Dies ist nur eine von zahlreichen offenen Fragen, die es noch zu beantworten gilt. Im Rahmen meines Dissertationsprojekts werden weitere Analysen tiefere Antworten auf diesen Themenkomplex geben.

Anmerkungen

- 1 Katharina Arnold u. Stephan Albrecht, Die Wiener Fürstenportale. Das Verhältnis von Architektur und Skulptur, in: Barbara Schedl u. Franz Zehetner (Hrsg.), St. Stephan in Wien. Die ‚Herzogswerkstatt‘, Wien/Köln 2022, S. 141–151, hier S. 150.
- 2 Vgl.: Rolf Lauer, Köln, Dom, Petersportal, in: Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln (Ausst.-kat., Schnütgen-Museum, Köln 1978), 3 Bde., hier Bd. 1, Köln 1978, S. 159–168, hier S.159–162; Georg Maul, Constantin von Humboldt u. Jolanta Ciaputa-Bentcheva, Das Petersportal des Kölner Domes, in: Anton Legner (Hrsg.), Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1980, S. 63–67, hier S. 63.
- 3 Die Auswahl dieses Themas ist ein zusammenfassender Ausschnitt meines laufenden Dissertationsprojekts über das Petersportal am Kölner Dom im Fachbereich Kunstgeschichte und Bauforschung. Aus den aktuellen Datensätzen wurden für diesen Beitrag Befunde und Teile von Analysen ausgewählt, die Auskunft über die Produktion der Archivoltenbauteile und die dafür benötigten Informationen für die Bauleute exemplarisch widerspiegeln. Aus diesem Grund hat der vorliegende Beitrag an vielen Stellen einen zusammenfassenden Charakter. Die vollständige Betrachtung der Archivoltenkonstruktion erfolgt aufgrund der Fülle der Befunde im größeren Umfang der Dissertationsschrift.
- 4 Nach Bezeichnungssystem: IR, IIR und II, IIL. Für das Bezeichnungssystem der Archivolten und Skulpturen (Abb. 3) wurde auf die vorhandene Systematik zurückgegriffen, die auf der Zeichnung von Billecke basiert, 1978 publiziert wurde und seither von der Dombauverwaltung, mit Ergänzung der Inventarnummern, verwendet wird, siehe: Lauer 1978 (wie Anm. 2), S. 164.
- 5 IIIR, IVR und IIIL, IVL.
- 6 Auch die Archivoltenfiguren der Fürstenportale von Wien, der seitlichen Westportale in Regensburg und dem Ostportal der ehemaligen Liebfrauenkirche in Mainz wurden separat bearbeitet und in die Architektur eingesetzt. Vgl. a.: Arnold u. Albrecht 2022 (wie Anm. 1), S. 145–146; Beate Dengel-Wink, Die ehemalige Liebfrauenkirche in Mainz. Ein Beitrag zur Baukunst und Skulptur der Hochgotik am Mittelrhein und in Hessen (= Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz), Mainz 1990, S. 77–143.
- 7 Köln, Dombauarchiv (DBA) 1636.
- 8 Ulrike Bergmann u. Esther von Plehwe-Leisen, Der Baumberger Sandstein. Ein Alleinstellungsmerkmal der Steinskulptur am Kölner Dom, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch

- des Zentral-Dombau-Vereins, 83, 2018, S. 91–127, hier S. 100.
- 9 In Rechnungen und Zeitungsartikeln zur Herstellung der Abgüsse wird ausschließlich die Bezeichnung Minéros-Abgüsse verwendet: DBA, 631.
- 10 DBA 261.
- 11 Rolf Lauer, Die Parler stecken im Detail (Teil II) – Maßwerk am Petersportal des Kölner Domes, in: Richard Strobel, Annette Siefert, Klaus Jürgen Herrmann u. a. (Hrsg.), Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001 (= Arbeitsheft 13 (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg)), Stuttgart 2004, S. 63–71, hier S. 63.
- 12 Lauer 1978 (wie Anm. 2), S. 159.
- 13 Dadurch, dass die Originalskulpturen ausgebaut und in der Modellkammer des Nordturms sowie in der Domschatzkammer eingelagert sind, konnten sie seit 2021 allseitig untersucht werden. Ich danke an dieser Stelle den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Dombauverwaltung des Kölner Doms, die mir eine intensive Auseinandersetzung mit den Originalskulpturen in der Modellkammer ermöglichten. Von 34 Archivoltenfiguren befinden sich drei Skulpturen in der Domschatzkammer und 29 in der Modellkammer. Zwei Skulpturen (Skulptur 22 und 9) befinden sich weder in der Schatzkammer noch in der Modellkammer und sind Dauerleihgaben.
- 14 Vgl. zu den Skulpturentopografien auch: Anna Chiara Knoblauch, Das Südturmportal am Kölner Dom. Wechselwirkungen zwischen Architektur und Skulptur, in: Stephan Albrecht, Lena Ulrich, Clara Forcht u. a. (Hrsg.), Bamberger Perspektiven. Studien zur Kunst des Mittelalters, Bamberg 2022 (= Forschungen des Instituts für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte), S. 93–107, hier S. 101–102.
- 15 Die gezeigten Orthofotos der 3D-Modelle wurden mit unterschiedlichen Methoden entwickelt. Die Modelle zu den Abbildungen 6 und 16 wurden 2017 im Rahmen des BMBF-Projekts Portal – Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation in der Domschatzkammer Köln mittels TScan der Steinbichler GmbH von Ruth Tenschert und Leander Pallas erstellt. Das texturierte 3D-Modell zu Abbildung 7 und 9 wurde mittels SfM-Methode hergestellt. Hierfür wurde die Sony Kamera ILCE-7RM2 (Brennweite 35mm, Blende F/11) und das Programm RealityCapture von CapturingReality verwendet. Die Maße wurden händisch aufgenommen.
- 16 Dazu zählen folgende Skulpturen: 1, 4, 11, 15, 20, 25, 30.
- 17 Die beiden Figuren im Scheitel der äußersten Archivolte (29 und 34) sind seitlich zur Portalinnenseite und nach vorne geneigt und zählen damit zu den Figuren des Schema 3.
- 18 Dazu zählen folgende Skulpturen: 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 33.
- 19 Dazu zählen folgende Skulpturen: 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 14. Die Figur des Augustinus (9) konnte bisher nicht im Original (nur als Fotografie) untersucht werden, da ihr Verbleib nach dem Austausch durch eine Steinkopie – gestiftet 1910 von Helene Schorn (Inscription) – bis dato unklar ist.
- 20 Vgl. a. Abb. 2.
- 21 Vgl. a.: Lüpnitz in diesem Band
- 22 Die (ersten) Bearbeitungsschritte eines Werksteins durch einen Steinmetz beschreiben Schröck und Völkle eingehend (Katja Schröck, Zur Formulierung von Konstruktionsvorgaben und ihrer Umsetzung auf der mittelalterlichen Baustelle – oder: War die Nutzung von Schablonen zwingend?, in: Katja Schröck u. David Wendland (Hrsg.), *Traces of Making: Entwurfsprinzipien von spätgotischen Gewölben. Shape, design and construction of late Gothic vaults*, Petersberg 2014, S. 39–40. Und Peter Völkle, *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter. Grundlagen der handwerklichen Arbeitstechniken im mittleren Europa von 1000 bis 1500*, Ulm 2016, S. 163–175).
- 23 Bei einigen Skulpturen konnte eine Toleranz zu den angegebenen 95° beziehungsweise 85° Winkeln von maximal +/- 1 Grad ermittelt werden.
- 24 Im Verlauf der Skulpturenbearbeitung und nach Fertigstellung waren die Ritzlinien auch für den Versatz notwendig. Aus diesem Grund wurden sie sicherlich auch nachgeritzt.
- 25 Bei einigen Archivoltenfiguren waren die Fugenflächen zwischen der Skulptur und dem Konsolbaldachin mit Mörtel verstrichen. An den betreffenden Standflächen der Skulpturen sind noch Mörtelreste erkennbar.
- 26 Vgl. a.: Maul, Humboldt u. Ciaputa-Bentcheva 1980 (wie Anm. 2), S. 63. Die Autorin und die Autoren beschreiben, dass alle Figuren mit einem Dübel auf der Standfläche in den Konsolbaldachinen befestigt waren, was nach der Untersuchung der Originalobjekte nicht bestätigt werden kann.
- 27 Die Skulptur 3 weist einen Ring auf, der zur Portalaußenseite hin angebracht ist.
- 28 Da im Portal heute die Abgüsse der Originalskulpturen eingesetzt sind, ist eine umfangreiche Untersuchung aller Ritzlinien nicht möglich. Einige Ritzlinien sind trotz der Abgüsse sichtbar. Viele wurden allerdings im 20. Jahrhundert durch Fotografien und Beschreibungen der Restauratoren in ihren Dokumentationen und Publikationen festgehalten: DBA 1636 (wie Anm. 7); Maul, Humboldt u. Ciaputa-Bentcheva (wie Anm. 2), S. 63.
- 29 Die untersten Konsolbaldachine am Portalkämpfer basieren auf 6/7-Polygonen. Ritzungen an diesen Konsolbaldachinen sind heute nicht einsehbar und wurden bisher nicht dokumentiert.
- 30 Vgl. a.: Lüpnitz in diesem Band
- 31 Maul, Humboldt u. Ciaputa-Bentcheva (wie Anm. 2), S. 63; DBA 1636 (wie Anm. 7).
- 32 Exemplarisch kann die Ritzung der Rückseite in Abb. 10 betrachtet werden.

- 33 Die vorangehenden Betrachtungen zu den baulichen Befunden an der Skulptur und Architektur, sowie die Einordnung in Schemata darf allerdings nicht als perfekt oder fehlerlos interpretiert werden. Besonders hervorzuheben ist, dass Anpassungen, insbesondere an der Architektur, äußerst behutsam vorgenommen wurden. Im Vergleich zu anderen spätmittelalterlichen Kirchenbaustellen nimmt das Petersportal eine besondere Stellung ein. Für bisher untersuchte Baustellen wie Wien oder Worms sind größere Anpassungen dokumentiert beziehungsweise erkennbar. Vgl. hierzu auch Arnold u. Albrecht 2022 (wie Anm. 1), S. 141–151.
- 34 Vgl.: Arnold Wolff, Die Wiederauffindung des Fassadenplanes F und seine Ausstellung im Kölner Dom, in: Leonie Becks u. Klaus Hardering (Hrsg.), *Der Kölner Dom und ‚was damit zusammenhängt‘* (= Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 72/73), Köln 2007, S. 275–304, hier S. 275–277.
- 35 Marc Steinmann, Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F (= Forschungen zum Kölner Dom, Bd. 1), Köln 2003, S. 88 und 253.
- 36 Johann Josef Böker, Michael von Savoyen und der Fassadenriss des Kölner Doms, Wien 2018, S. 34 und Johann Josef Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke u. a., *Architektur der Gotik. Rheinlande. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen*, Salzburg 2013, S. 329–353.
- 37 Robert Bork, Stacking and ‚Octature‘ in the Geometry of Cologne Plan F, in: Alexandra Gajewski u. Zoë Opačić (Hrsg.), *The year 1300 and the creation of a new European architecture* (= *Architectura medii aevi*, Bd. 1), Turnhout 2007, S. 89–106, hier S. 96. Die von Bork vorgeschlagene geometrische Figur, die Riss F in der Grundlage konstituieren soll, konnte im Bezug zum Petersportal nicht nachgewiesen werden. Das Portal wurde in Abhängigkeit der umgebenden Zeichnung auf das Pergament eingetragen. Hierfür waren lediglich die im folgenden beschriebenen Mittel notwendig; vgl. a.: Robert Odell Bork, *The geometry of creation. Architectural drawing and the dynamics of gothic design*, Farnham 2011, S. 110–123.
- 38 Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 49–50.
- 39 Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 49–50.
- 40 Damit die Portalgeometrie am originalen Bestand des Risses analysiert werden konnte, wurde die in Riss F gezeichnete Portalzone digitalisiert. Dank eines photogrammetrischen 3D-Modells ist es möglich, mit einem digitalen Zwilling der Zeichnung zu arbeiten, die ohne perspektivische oder optische Verzerrungen arbeitet und das Original im digitalen Raum genau abbildet. Die Tatsache, dass der Riss hinter einer Glasscheibe hängt, erschwert die Arbeit mit dem Original extrem. Aus diesem Grund wurde von Riss F für den Analysezweck ein 3D-Modell, mittels SfM-Methode, erstellt, aus dem hochauflösende Orthofotos (Gigapixel Fotos) generiert werden konnten. Zudem vermittelt das 3D-Modell die tatsächliche Struktur des Pergaments; Vgl. a.: Pedro M. Cabezos-Bernal, Pablo Rodriguez-Navarro und Teresa Gil-Piqueras, *Documenting Paintings using Gigapixel SfM Photogrammetry*, in: *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences XLVI-M-1–2021* (28.08.2021), online: <https://isprs-archives.copernicus.org/articles/XLVI-M-1-2021/93/2021/isprs-archives-XLVI-M-1-2021-93-2021.html>), zuletzt abgerufen: 12.04.2023, S. 93–100. Für scharfe Aufnahmen unter den schwierigen Ortsbedingungen wurde in diesem Sonderfall die zwölf Megapixel Kamera eines iPhone 11 verwendet. Die Aufnahme von Reflexionen auf der Glasscheibe der Kapellenfenster und unterschiedlichen künstlichen Beleuchtungsquellen konnte durch diese Aufnahmeart eliminiert werden. Maße wurden händisch vor Ort genommen. Die Berechnung erfolgte im Programm RealityCapture von CapturingReality. Parallel zu den Arbeiten wurden die klimatischen Gegebenheiten gemessen, die sich auf die Pergamente auswirken.
- 41 Einem normalen beziehungsweise gleichseitigen Spitzbogen ist ein gleichseitiges Dreieck eingeschrieben, vgl. a.: zu den Spitzbogenkonstruktionen: Hans Koepf u. Günther Binding, *Bildwörterbuch der Architektur*. Mit englischem, französischem, italienischem und spanischem Fachglossar, Stuttgart 42005, S. 78; Wilfried Koch, *Baustilkunde*. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München/London/New York 352021, S. 162.
- 42 Die 2D-Linienzeichnungen basieren auf unterschiedlichen Vermessungsmethoden. Als Plangrundlage verwende ich tachymetrische Einmessungen und 3D-Punktwolken, die ebenfalls mittels SfM-Verfahren entwickelt wurden. Für das photogrammetrische Verfahren wurde eine Sony Kamera ILCE-7RM2 (Brennweite 35 mm, Blende F/10) und das Programm Agisoft Metashape Professional von Agisoft verwendet. Die Zeichnungen wurden durch händische Messungen vor Ort – je nach Möglichkeit, da kein Gerüst vorhanden war – kontrolliert und ergänzt. Die Plangenaugigkeit liegt, je nach Bereich, im Maßstab 1:20–25 (max. +/- 1–2 cm) oder in händisch gemessenen Bereichen bei 1:10 (max. +/- 0–1 cm).
- 43 Die Originalposition der Skulpturen konnte über die Untersuchung der Standflächen von den siebeneckigen Konsolbaldachinen und den Plinthen der Originalskulptur rekonstruiert werden. Tatsächlich bietet der begrenzte Platz auf der Konsole und in der Nische kaum andere Stellmöglichkeiten für die Skulpturen. Aus diesem Grund stehen die Abgüsse der Figuren heute an den mittelalterlichen Standplätzen (IIL und IIR) mit maximal einem Zentimeter Unterschied.
- 44 Archivolten IIL und IIR.

- 45 Begutachtet und untersucht werden konnten die Standflächen der Skulpturen 15, 7 und 11 der untersten Figurenreihe. Von ihnen wurden die Ritzliniensysteme in den Grundriss übertragen.
- 46 Vgl. hierzu Abb. 9 und Abb. 20.
- 47 Eine Ermittlung des Maßstabes könnte anhand der horizontalen Blindrille erneut vorgenommen werden. Allerdings ist keiner genauen Maßangabe des Baubestands heute im Vergleich zu mittelalterlichen Rissen vollständig zu trauen. Die konservatorischen, klimatischen und schlussendlich biologischen Bedingungen des Materials Pergament könnten bei tiefgehenden Interpretationen mit genauen Maßangaben zu Trugschlüssen führen. Vgl. a.: Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 52–53.
- 48 Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 51–52.
- 49 Vgl. Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 192.
- 50 Vgl.: Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 256.
- 51 Rosenau benennt früh Heinrich Parler (Helen Rosenau, Zur Baugeschichte des Kölner Domes, in: Egid Beitz u. Erich Kuphal (Hrsg.), *Der Dom zu Köln. Festschrift zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Oktober 1880* (= Kölnischer Geschichtsverein. Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 5), Köln 1930, S. 40–70, hier S. 56–66. Kletzl benennt 1933 Michael von Savoyen (Otto Kletzl, *Zur Parler-Plastik*, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch (1924–1934), NF, 2/3, 1933, S. 100–154). Dezidiert setzt sich Schmidt mit diesem Themenfeld auseinander (Gerhard Schmidt, *Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/1, 12, 1970, S. 108–153, online: vr-elibrary.de (Atypen), DOI: 10.7767/wjk.1970.23.1.108, zuletzt abgerufen: 24.01.2024). Zuletzt ging Böker auf die Rolle von Michael von Savoyen im Kölner Dombau ein (Böker 2018 (wie Anm. 36), S. 24–26). Alle Autoren, die zu diesem Bereich forschten berufen sich auf die Quellenedition Neuwirths, in der die Namen der Personen benannt werden (Josef Neuwirth, *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378*, Prag 1890; Josef Neuwirth, *Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstlergeschichte*, Prag 1891).
- 52 Jens Rüffer, *Werkprozess - Wahrnehmung - Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur*, Berlin 2014, S. 173–180 (insbes. Fußnote 519).
- 53 Albrecht und Arnold stellen fest, dass die getrennte Herstellung von Architektur und Skulptur auch dazu geführt haben kann, dass die Skulptur von externen Bildhauern hergestellt werden konnte. Dies bedingt aber, mit Blick auf die Wiener Fürstenportale, um eine so genaue Anpassung der Figuren für den Portalbestand herzustellen, wie es am Petersportal der Fall ist, dass alle Bildhauer genaue Kenntnis des Baus haben mussten und sie detaillierte Vorgaben erhielten (Arnold und Albrecht 2022 (wie Anm. 1), S. 145–151).
- 54 Marc Steinmann, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Architekturzeichnungen am Beispiel des Kölner Fassadenplanes `F`, in: Leonhard Helten (Hrsg.), *Dispositio. Der Grundriss als Medium in der Architektur des Mittelalters* (Beiträge des Internationalen Paul-Frankl-Kolloquiums aus Anlass des 100. Geburtstages des Halleschen Instituts für Kunstgeschichte vom 22.–23. Oktober 2004) (= Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Halle 2005, S. 59–72, hier S. 62.
- 55 Vgl. a.: Zimmermann-Deissler deutet aus diesem Grund, dass in Riss F Standfiguren für die Archivolten des Petersportals vorgesehen waren (Eva Zimmermann-Deissler, *Das Erdgeschoss des Südturmes vom Kölner Dom*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 14/15, 1958, S. 61–96, hier S. 76.
- 56 Baumberger Sandstein als Material für die Skulpturen ist durch geologische und kulturhistorische Untersuchungen als ein besonderes Material einzustufen. Der Sandstein stand der Bauhütte im 14. Jahrhundert nicht in den eigenen Steinbrüchen des Kölner Bistums bzw. der Kölner Hütte zur Verfügung. Er musste, vermutlich beim Bistum Münster, bestellt werden (Bergmann u. Plehwe-Leisen (wie Anm. 8), S. 117–124). Möglich ist, dass dieser Steinbruch oder auch die finanziellen Mittel zur Beschaffung des Materials nur andere, kleinere Steinformate des gewünschten Materials ermöglichten. Die Verwendung des gewählten Materials bedeutet aus diesem und vielen weiteren Gründen bis dato ungeklärte Unsicherheiten, die die Portalplanung beeinflusst haben.
- 57 Steinmann 2003 (wie Anm. 35), S. 253–254.
- 58 Böker, Brehm, Hanschke u. a. 2013 (wie Anm. 36), S. 352–353.
- 59 Lauer 2004 (wie Anm. 11), S. 63–70.
- 60 Robert Bork erklärt sich die Unstimmigkeiten dadurch, dass er beispielsweise Wasserspeier, Grottesken und Maßwerk als Hilfsmittel sieht, die geometrische Zeichnung lesbarer und verständlicher zu machen (Bork 2011 (wie Anm. 37), S. 437).
- 61 Thomas Eißing, *Dendrochronologischer Bericht zu einem Balkenrest im Obergaden des Kölner Domchores*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, 87, 2022, S. 245–249.
- 62 Maren Lüpnitz, *Baubeobachtungen an den Kranzkapellen des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins zu Köln*, 87, 2022, S. 84–125, hier insbes. S.124–125; vgl. zu den ältesten Fundamenten des Südturms auch: Ulrich Back, *Archäologische Befunde zur Baugeschichte des Kölner Domes*, in: Ulrich Back, Thomas Höltken u. Dorothea Hochkirchen, *Die Baugeschichte des Kölner Domes nach archäologischen Quellen. Befunde und*

Funde aus der gotischen Bauzeit (= Studien zum Kölner Dom, Bd. 10), Köln 2008, S. 12–114, hier S. 97.

- 63 Ruth Stinnesbeck, Ulrich Back u. Ulrich Karas: Anmerkungen zu den im ersten Teil des Beitrages von Maren Lüpnitz formulierten Überlegungen, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins zu Köln, 88, 2023, S. 132–139.
- 64 Lüpnitz schreibt, dass Riss F und Riss D vor Baubeginn des aufgehenden Mauerwerks vorgelegen haben müssen und datiert ihre Fertigstellung damit in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts (Maren Lüpnitz, Überlegungen zum Weiterbau des Kölner Domes nach Fertigstellung des Chorbaus, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins zu Köln, 88, 2023, S. 84–131, hier: S. 130–131).

Bildnachweis

Abb. 1–5, 7–12, 15, 20–22: Anna Chiara Knoblauch

Abb. 6: © 3D-Modell: Ruth Tenschert, Leander Pallas, BMBF-Projekt „Portal - Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“

Abb. 13: © Stephan Albrecht, Fotografie des BMBF-Projekt „Portal - Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“

Abb. 14: © Georg Maul

Abb. 16: © Ruth Tenschert, Leander Pallas, BMBF-Projekt „Portal - Mittelalterliche Portale als Orte der Transformation“

Abb. 17, 18, 19: © Anna Chiara Knoblauch (3D-Modell und Orthofoto)



Abb. 1 Köln, Dom, Gesamtansicht des Michaelsportals nach Abschluss der Restaurierung von Archivolten und Tympanon im Oktober 2023

Matthias Deml, Albert Distelrath

Die Restaurierung des Michaelsportals am Kölner Dom*

Das 1881 vollendete und im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Michaelsportal am Nordquerhaus des Kölner Domes wird seit 2013 aufwendig durch die Kölner Dombauhütte restauriert. Hauptziel ist es, die Lesbarkeit des Figurenprogramms wiederherzustellen. Nach einer Laserreinigung erfolgte die 2023 abgeschlossene Restaurierung des Tympanons und der Archivolten. Bei der Restaurierung wurden nicht nur die Skulpturen, sondern auch Architekturelemente wie Baldachine und Friese ergänzt. Die Restaurierung des Wimpergs hat 2024 begonnen, die Restaurierung der Gewändefiguren steht zur Zeit noch aus.

Planungs- und Baugeschichte

Architektur

Das Michaelsportal ist das zentrale Portal der Nordquerhausfassade des Domes (Abb. 1). Wie auch die mittleren Eingänge der Südquerhaus- und der Westfassade wird es von zwei Seitenportalen gerahmt. Acht der Portale wurden erst im Zuge der Domvollendung zwischen 1842 und 1880 fertiggestellt. Lediglich das Petersportal konnte bereits während der mittelalterlichen Bauzeit weitgehend vollendet werden.¹ Vom Hauptportal und vom nördlichen Seitenportal der Westfassade existierten im Mittelalter zumindest die Gewände und Ansätze der Archivolten,² vom östlichen Seitenportal der Nordquerhausfassade Teile der Gewände, vom Mittelportal der Ansatz der Sockelzone des östlichen Gewändes.³ Die im 19. Jahrhundert errichteten Portale orientierten sich eng an der Gestaltung der mittelalterlichen Westportale und hier insbesondere des Petersportals. Dies betrifft den Grundriss der Portaltrichter, die Gestaltung der Gewände, Archivolten und Tympana, die Detailformen der Konsolen, Baldachine und Konsolbaldachine sowie letztlich die Grundanlage der Skulpturen.⁴

Am 4. September 1842 erfolgte im Bereich der Südquerhausfassade die Grundsteinlegung zum Vollendungsbau des Domes durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. (reg. 1840–1861).⁵ Die Errichtung der Querhausfassaden mit ihren Portalen gehörte neben der Vollendung der Seitenschiffe zu den ersten projektierten Bauabschnitten.

Die Pläne für die Querhausfassaden, für die kein mittelalterlicher Bauriss vorlag, hatte Dombaumeister

Ernst Friedrich Zwirner (amt. 1833–1861) ab 1834 in einem langwierigen Planungs- und Abstimmungsprozess ausgearbeitet.⁶ Er stand hierzu in engem Austausch mit dem Leiter der Oberbaudeputation, der obersten Baubehörde Preußens, Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), ferner mit dem wohl wichtigsten Initiator der Domvollendung, Sulpiz Boisserée (1783–1854), aber auch unmittelbar mit dem König.

Zwirners Pläne bilden eine Weiterentwicklung der Fassadengestaltung, die Boisserée 1823 in seinem monumentalen Mappenwerk zum Kölner Dom veröffentlicht hatte.⁷ In den Detailformen orientierte sich der Dombaumeister – wie bereits Boisserée – am gotischen Domchor, am mittelalterlichen Fassadenriss F und an den bestehenden Partien der Westfassade. Die endgültige Gestaltung der Nordquerhausfassade mit dem Michaelsportal prägen daneben auch Elemente, die von Befunden der bereits im Mittelalter begonnenen Nordquerhausfassade abgeleitet wurden. Der östliche Eckstrebebepfeiler der Fassade, der nach Steinmann noch aus dem 13. Jahrhundert stammen könnte,⁸ war inklusive Sockel, Gewände und Türleibung des östlichen Seitenportals bis auf eine Höhe von 13 Fuß (4,08 m) aufgeführt worden. Der wohl erst nach 1449 errichtete westlich anschließende Strebebepfeiler zwischen Seiten- und Mittelportal konnte beim Abbruch der Kirche St. Maria im Pesch 1843 zumindest bis auf Höhe von einem Fuß (0,31 m) wiederaufgedeckt werden.⁹ Während die Pfeilerstirn des östlichen Pfeilers aufgrund späterer Anbauten abgearbeitet war, war sie an dem westlicheren Pfeileransatz erhalten. Aufgrund ihres desolaten Zustands ließ Zwirner die Pfeiler zwar im Frühjahr 1844 abbrechen,¹⁰ einzelne Elemente integrierte er allerdings in seinen Ausführungsentwurf der Nordquerhausfassade. Er reagierte damit nicht zuletzt auf Kritik einiger Mitglieder des Zentral-Dombau-Vereins, die nach der Freilegung der Pfeiler im August 1843 an seinen Plänen laut geworden war.¹¹

Auch wenn die Arbeiten an der Südquerhausfassade bereits am 28. Juni 1843 begannen,¹² lagen erst im Februar 1844 die abschließenden Reinzeichnungen der Ausführungspläne für die Fassaden vor (Abb. 2).¹³ Von der Ansicht bei Boisserée unterscheiden sie sich etwa durch das Weglassen der bei Boisserée von der Westfassade übernommenen Fenster und Fenster-



Abb. 2 Köln, Dombauarchiv, Ernst Friedrich Zwirner, Reinzeichnung [...] für das nördliche Seitenportal am Dom zu Coeln, Februar 1844. Köln, Dombauarchiv, Planarchiv M VIII, Nr. 1

wimperge über den Seitenportalen.¹⁴ Die Gliederung der Fassaden wird dadurch klarer, die Gestaltung im Vergleich zur Westfassade reduzierter. Eine zwischenzeitlich vom König aus ökonomischen Gründen gewünschte Ausführung der unteren Bereiche der Strebe Pfeiler in schlichter „rustiker“ Form¹⁵ ohne Blendmaßwerk wurde wieder verworfen, da der mittelalterliche, 1843 aufgedeckte westlichere Portalpfeileransatz¹⁶ der Nordquerhausfassade eine Gliederung besaß.¹⁷

Entsprechend der Gestaltung des Chorstreberwerks sind die Detailformen der Nordquerhausfassade schlichter gehalten als die der Südquerhausfassade. Auch in ihrer grundsätzlichen Disposition unterscheiden sich die beiden Querhausfassaden. So folgt die Fassadengestaltung der Südquerhausfassade stärker den Vorgaben Boisserées. Dieser sah zwischen den Portalen deutlich vortretende Strebe Pfeiler vor, die exakt in der Flucht der Außenwände der Querhausseitenschiffe sowie der Binnenpfeiler im Mittelschiff liegen sollten – eine Lösung, die König Friedrich Wilhelm IV. zunächst für beide Fassaden zur Vorgabe

machte.¹⁸ Das der Breite des Mittelschiffs geschuldete Übergewicht der Mittelachse der Fassade, das auf Boisserées Ansicht sehr deutlich hervortritt, milderte Zwirner dadurch, dass er das Mittelportal durch zwei zwischen Strebe Pfeiler und Portal eingestellte große Fialaufbauten verschlankte.¹⁹

Zwirner hatte für das Problem eine andere Lösung priorisiert, deren Realisierung ihm der König nach Unterredungen im Oktober und November 1842 für die Gestaltung der Nordquerhausfassade gestattete.²⁰ Hier verschlankte Zwirner die Mittelachse der Fassade dadurch, dass er die beiden mittleren Strebe Pfeiler gegenüber den Mittelschiffpfeilern im Inneren leicht nach innen versetzte. Er ließ sich hierin von dem 1654 von Hermann Crombach S. J. veröffentlichten, wohl auf mittelalterliche Pläne zurückgehenden Grundrissplan des Domes leiten.²¹ Insbesondere verwies er aber auf die erwähnte mittelalterliche Anlage der Nordquerhausportale.²² Diese spielte darüber hinaus eine wichtige Rolle für Zwirners Ausführungsentwurf. Zwar argumentierte Zwirner, dass die Anlage nicht dem Ursprungsplan entspreche,²³ doch fertigte er in Folge des Portalstreits bereits im August 1843 einen neuen Plan für die Portalzone der Nordquerhausfassade,²⁴ der in seine endgültige Fassadenplanung im Februar 1844²⁵ einfluss (Abb. 2). Die anfangs auch für die Nordfassade geplanten, deutlich vortretenden Strebe Pfeiler liegen nun, in etwa dem mittelalterlichen Befund entsprechend, nahezu in einer Ebene mit den äußeren Portalrahmen und treten erst im Bereich des Triforiums deutlich hervor. Auch die diagonalen Eckvorlagen der Pfeiler, die seitlich der Portalwimperge in diagonal gestellten Fialen enden, leitete Zwirner vom mittelalterlichen Befund ab – nicht allerdings die ursprünglichen Dimensionen und Positionen der Pfeiler sowie den Grundriss und die Gestaltung der Portalgewände selbst, die er nun den Westportalen entsprechend ausbildete.

Ende 1844 hatte die Nordquerhausfassade bereits eine Höhe von 22 Fuß (ca. 6,90 m) erreicht; Anfang 1847 war sie in voller Höhe der Seitenschiffe hochgezogen.²⁶ 1849 konnten die Portale mit Versetzten der Wimperge baulich weitgehend fertiggestellt werden.²⁷ Der Sockel der Fassade wurde aus Basaltlava, die aufgehende Portalarchitektur aus Sandstein aus Flonheim in der Pfalz errichtet.²⁸ Skulpturen, Konsolen, Baldachine und Konsolbaldachine wurden aus verschiedenen Kalksteinvarietäten geschaffen.²⁹ Die Ausführung des Skulpturenschmucks erfolgte am Michaelsportal allerdings erst über 30 Jahre später.

Auf historischen Fotografien kann man erkennen, dass an den nördlichen Portalen der Westfassade und am östlichen Seitenportal der Südquerhausfas-

sade die Konsolbaldachine der Archivolten offenbar direkt im Bauprozess versetzt wurden, während die Versetzung der Konsolen und Baldachine der Gewändefiguren erst zu einem deutlich späteren Zeitpunkt erfolgte – ähnlich ist man auch an der Nordfassade vorgegangen.³⁰ So nennt die Übersicht der Bildhauer- und Steinmetzarbeiten am Dom für das Jahr 1845 insgesamt 132³¹ *reich verzierte Baldachine*, die für die Seiteneingänge und die *Mittelhalle des Nordportals* von der Dombauhütte aus *Rocheformer* und aus *Houdainer* Kalkstein geschaffen worden seien.³² Der Vertrag zwischen Dombaumeister Richard Voigtel (amt. 1861–1902) und dem Bildhauer Friedrich Custodis über die Anfertigung der insgesamt 24 Konsolbaldachine und 24 Konsolen aus *Caener* Kalkstein für die Gewändeskulpturen der Nordportale datiert hingegen erst vom 22. November 1875.³³ Diesen Angaben entspricht auch die Verwendung verschiedener Kalksteine am Michaelsportal, die jüngst von Esther von Plehwe-Leisen und Hans Leisen bestimmt wurden.³⁴ So konnte für die Konsolbaldachine der Archivolten tatsächlich Rocheformer Kalkstein aus Crazannes (Frankreich, Département Charente-Maritime) und Hordain-Kalkstein (Frankreich, Département Nord) nachgewiesen werden – wobei ersterer mit einer Ausnahme in den beiden äußeren Archivolten eingesetzt wurde, letzterer ausschließlich in den beiden inneren. Kalkstein aus Crazannes wurde von der Dombauhütte in der Zeitspanne zwischen 1844 und 1857 bezogen, Hordain-Kalkstein ausschließlich 1844 und somit zu Beginn der Bauzeit des Portals.³⁵ Für die Konsolen und Konsolbaldachine der Gewände wurde hingegen, wie auch für die Archivoltenfiguren, Kalkstein aus Caen nachgewiesen, für die Gewändeskulpturen Kalkstein aus Savonnières, zwei Varietäten, die erst zwischen 1864 und 1879 (Caen) bzw. zwischen 1871 und 1881 (Savonnières) am Dom eingesetzt wurden.³⁶

In ihrer Form sind die Konsolbaldachine eine in den Formen reduzierte Nachbildung der Baldachine des Petersportals. So fehlt beispielsweise die Blattornamentik in den Bogenkehlen, und das Maßwerk der Bögen ist am Michaelsportal nicht durchbrochen gearbeitet. Neben Kosten- und Zeitersparnis mag hier eine bessere Erhaltbarkeit angestrebt worden sein. Abwechslungsreich und fantasievoll sind die Zierwasserspeier der Konsolbaldachine. Auffällig ist, dass bei den jüngeren, besonders detailliert ausgearbeiteten, von Friedrich Custodis ab 1875 gefertigten Gewändebaldachinen Drachen- und Tierdarstellungen vorherrschen, während bei den 30 Jahre zuvor in der Dombauhütte gefertigten Archivoltenbaldachinen daneben auch eine Fülle an menschlichen Darstellungen und Mischwesen mit oft skurrilen und cha-

raktervollen menschlichen Gesichtern zu finden sind. Die Frisuren haben hier oft eine biedermeierliche Anmutung.

Skulpturenprogramm

Erste Gedanken zum Bildprogramm der Domportale sandte Sulpiz Boisserée 1845 an Dombaumeister Zwirner.³⁷ Als ausführenden Künstler schlug er den Münchner Bildhauer Ludwig Michael von Schwanthaler (1802–1848) vor, der daraufhin mit den Entwürfen für die Skulpturen der Südquerhausfassade betraut wurde.³⁸ Die Ausführung wurde an den jungen Kölner Bildhauer Christian Mohr (1823–1888) vergeben, der nach Schwanthalers Tod auch die noch fehlenden Entwürfe für die Südquerhausfassade lieferte.³⁹

Den Auftrag für den Skulpturenschmuck der Westfassade erhielt 1870 der Bildhauer Peter Fuchs (1829–1898), der bereits seit 1865 mit der Herstellung der meisten Pfeilerfiguren des Lang- und Querhauses betraut war.⁴⁰ 1878 beauftragte Dombaumeister Richard Voigtel (1829–1902) ihn schließlich mit der Ausführung der Skulpturen an den drei Nordquerhausportalen.⁴¹ Fertiggestellt waren sie 1881, im Jahr nach der offiziellen Feier der Domvollendung. Für das Michaelsportal waren laut Vertrag acht große Gewändefiguren, 58 sitzende Heiligenfiguren für die Archivolten sowie 56 ganze und 26 halbe Figuren für das Tympanon herzustellen. Hinzu kamen fünf große Skulpturen für den Wimperg. Die zentrale Figur des hl. Michael am Trumeaufeiler,⁴² die bereits 1875 von dem Bildhauer Franz Meynen (1840–1915) geschaffen wurde,⁴³ überarbeitete Fuchs erheblich. In der Darstellung des Apostelkonzils hat Peter Fuchs sein Werk nicht nur signiert, sondern sich auch selbst mit einem Spitzzeisen in der Hand porträtiert (Abb. 3).



Abb. 3 Köln, Dom, Michaelsportal, Tympanon, Selbstporträt von Peter Fuchs, Zustand nach der Restaurierung, Oktober 2023.

Aus dem Vertrag erfährt man, dass Fuchs zunächst Tonmodelle im Maßstab 1:2 bzw. 1:3 anfertigte, die nach der Abnahme durch den Dombaumeister in Gips abgegossen wurden. Die Gipsmodelle, die als direkte Vorlage für die Umsetzung in Stein dienten, haben sich in großer Zahl in der Modellkammer des Domes erhalten. Sie bilden heute die Grundlage für die Ergänzung beschädigter bzw. für die Rekonstruktion gänzlich oder weitgehend zerstörter Figuren. Der Kalkstein wurde Fuchs von der Dombauhütte gestellt. Es ist eine erstaunliche Leistung, dass die Werkstatt Fuchs innerhalb der sehr kurzen Zeitspanne eine solche Skulpturenfülle höchster handwerklicher Perfektion schaffen konnte. Während die Gewändefiguren teilweise etwas starr wirken, verraten viele Archivoltenfiguren durchaus ein intensiveres Studium spätmittelalterlicher Skulptur.

Thema des Bildprogramms, das nur teilweise dem Vorschlag Boisserées von 1845 folgt, ist die „Verwirklichung des Erlösungswerkes in der Menschheit durch Christus und seine Stiftung in der Kirche“.⁴⁴ Als zentrale Figur im Wimperg über dem Michaelsportal erscheint der auferstandene Christus mit der Siegesfahne. Er wird von den vier Kirchenvätern flankiert. Das Tympanon zeigt Szenen aus dem Leben Jesu nach seiner Auferstehung und aus der Apostelgeschichte (Abb. 1). Die unter dem Eindruck des Kulturkampfes stehende Ausformung des Bildprogramms ist dezidiert katholisch und hebt den Primat des Papstes hervor. Die Erzählung beginnt in der Spitze des Tympanons mit der Übergabe des Hirtenamtes an Petrus. Die Schafe verbildlichen den Auftrag Christi an den Apostel „Weide meine Lämmer“ (Joh 21,15). In den beiden darunterliegenden Registern ist die Aussendung der Apostel, die Himmelfahrt Christi, die Aussendung des Heiligen Geistes und die Bekehrung des Paulus dargestellt. Im unteren Register folgen schließlich Darstellungen des Apostelabschiedes und des Apostelkonzils von Jerusalem. In der letzten Darstellung nimmt Petrus erneut den zentralen Platz ein. Vor seinem Bischofsstuhl stehend verkündet er quasi *ex Cathedra* die Beschlüsse des Konzils.

In den Archivolten sind 58 Schutzpatrone unterschiedlicher Berufsgruppen dargestellt.⁴⁵ Die mit Blendmaßwerken und figürlichen Knäufen ausgestatteten Throne der Heiligen orientieren sich am Petersportal. Allerdings finden sich die Blendmaßwerke am Michaelsportal jeweils nur an der nach außen zeigenden Thronseite, an den Innenseiten sind Inschriften angebracht, die die Namen der Heiligen und die Berufsgruppen nennen, deren Patrone sie sind. Die Knäufe zeigen, in Anlehnung an die Archivoltenfiguren des Petersportals, groteske Gesichter und

Masken. Die zentrale Figur des Erzengels Michael als Beschützer der Kirche und des Deutschen Reiches am Trumeaupfeiler wird von acht Gewändefiguren flankiert, welche Vertreter der geistlichen Stände und Ordensgründer darstellen.⁴⁶

Kriegszerstörung

Im Zweiten Weltkrieg erlitt der Kölner Dom schwere Zerstörungen (Abb. 4). Während die großen Bauschäden in der Nachkriegszeit wiederhergestellt wurden und der Dominnenraum 1956 in seiner Gänze der Öffentlichkeit zurückgegeben werden konnte, sind am Bauwerk auch heute noch unzählige kleinere Zerstörungen zu erkennen. Besonders auffällig und störend sind diese im Bereich der Domportale. So klafften in den Archivolten und im Tympanon des Michaelsportals bis zu Beginn der Restaurierungsmaßnahme noch immer kleinere und größere Einschusslöcher und kraterförmige Aussprengungen. Nur der hl. Michael und die beschädigten Gewändefiguren wurden zwischen 1965 und 1972 durch den Bildhauer der Dombauhütte Erlefried Hoppe (1910–1992) in betont moderner Formensprache ergänzt.⁴⁷

Restaurierungsarbeiten⁴⁸

Vorbereitende Arbeiten und Schadenskartierung

Vor Beginn der eigentlichen Restaurierungsarbeiten wurde mithilfe von Messbildern und Laservermessung ein maßstabs- und verformungsgerechtes Aufmaß des Portals erstellt. In diesem wurden sämtliche Schäden und Schadensbilder an Architektur und Skulpturen in einer detaillierten Schadenskartierung erfasst. Dies erfolgte meistens unmittelbar auf der Baustelle auf Tablets mit dem Programm *metigo Map*. Zudem wurden Materialanalysen am Stein vorgenommen. Die umfassende Dokumentation diente und dient als Grundlage aller weiteren Arbeiten am Portal.

Restaurierungskonzept

Das Ziel der Restaurierung war es, die Lesbarkeit im Figurenprogramm wiederherzustellen. Dabei sollte möglichst viel Originalsubstanz erhalten bleiben. Eine vollkommene Wiederherstellung des Portals mit Beseitigung aller Schäden war nicht geplant. Vielmehr sollten auch für künftige Generationen Spuren des Krieges am Portal ablesbar bleiben, sofern der Gesamteindruck dadurch nicht beeinträchtigt wird. Generell war ein abgestuftes Vorgehen angedacht. Das Tympanon mit seinem reichen Figurenschmuck sollte einschließlich seiner Architekturfassung zur besseren Lesbarkeit des Bildprogramms so weit wie



Abb. 4 Köln, Dom, Michaelsportal, Ansicht der Archivolten und des Tympanons vor der Restaurierung, messgenaue Fotografie (Detail), Februar 2013



Abb. 5 Köln, Dom, Michaelsportal, Ansicht des Tympanons während der Laserreinigung. Deutlich heben sich die gereinigten Partien von den fast schwarzen ungereinigten Oberflächen ab

möglich vervollständigt werden. In den Archivolten hingegen sollten zwar die Figuren ergänzt werden, allerdings konnten hier kleinere Schäden an der Architektur, wie etwa an den Baldachinen, leichter hingegenommen werden. Nur die untere Reihe der Baldachine sollte als Basis der darüber aufsteigenden Archivolten ebenfalls weitgehend wiederhergestellt werden.

Reinigung des Portals und der Portalskulpturen

Nach einer Vorreinigung, bei der zunächst Taubenkot und grober Schmutz entfernt wurden, erfolgte die oberflächenschonende Reinigung der Skulpturen und Reliefs mithilfe von zwei eigens für das Restaurierungsprojekt erworbenen Lasern (Abb. 5). Die schwarzen Schmutzkrusten auf dem Stein absorbieren dabei die hohe Energie der gebündelten Lichtstrahlen,

sodass sie in Kleinstpartikeln abplatzen und verdampfen. Da das Licht des verwendeten Laser-Reinigers nur von dunklen Oberflächen absorbiert wird, bleibt es auf der hellen Steinoberfläche wirkungslos. Damit ist gewährleistet, dass nur die dünne Schmutzschicht abgetragen wird, die darunterliegende helle Kalksteinoberfläche nicht geschädigt wird und nach der Reinigung selbst Steinbearbeitungspuren wieder erkennbar sind.

Ergänzen und Kopieren kriegszerstörter und -beschädigter Bauteile und Skulpturen

Kriegszerstörte Bogenstücke und Konsolbaldachine des Michaelsportals wurden durch den Steintechniker der Dombauhütte aufgemessen und detaillierte Schablonen für die Steinmetze der Dombauhütte angefertigt. Nach diesen wurden die fehlenden Architekturteile rekonstruiert.

Von den Architekturelementen, die ergänzt werden mussten, verdienen die Konsolbaldachine in den Archivolten besondere Erwähnung. Fünf gänzlich zerstörte Baldachine mussten vollständig erneuert werden. Aufgrund ihrer kleinteiligen, detailreichen



Abb. 6 Köln, Dom, Michaelsportal, teilerneuerter Konsolbaldachin über der Statue des hl. Franziskus

und vielfach durchbrochenen Gestaltung zählen Baldachine zu den aufwendigsten Steinmetzarbeiten an einer gotischen Kathedrale. Um ein Maximum an Substanz zu erhalten, wurden bei weiteren, nur teilweise zerstörten Baldachinen, so vor allem bei den Baldachinen über den Gewändeskulpturen, kleinteilige und zum Teil sehr komplexe Vierungen erstellt (Abb. 6). Da hier der Anschluss an die geglätteten Bruchkanten des Originals auf den Millimeter exakt erfolgen musste, war die Ergänzung wesentlich komplexer als ein vollständiger Austausch der Werkstücke. Der Aufwand lohnte sich aber, da auf diese Weise nahezu keine Originaloberflächen zerstört werden mussten. Auf den vorgesägten Steinblöcken wurden zunächst die Profilebenen mittels Schablonen angelegt und die Ebenen in Stufen angesetzt. Danach wurden Flächen und Profile aus dem Stück herausgearbeitet. Zierelemente wie Krabben, Blattfriese oder auch die Zierwasserspeier wurden zunächst noch als Bossen stehengelassen und erst am Ende im Detail ausgearbeitet. Die Vierungen waren im Arbeitsprozess immer wieder vor Ort mit der Einbausituation abzugleichen, um noch kleinere Korrekturen vornehmen zu können. Besonders beim Anschluss an die geschwungenen Gewölbekappen und -rippen der Baldachine sowie bei den Profilanschlüssen an den Vorderseiten war dies erforderlich. Ähnlich anspruchsvoll waren auch die Ergänzungen der Architekturfriese im Tympanon. Auch hier mussten sehr aufwendige Vierungen mit unterschiedlichsten Anschlusspunkten in den Bestand eingepasst werden.⁴⁹

Zur Rekonstruktion von zerstörten Archivoltenfiguren erstellten die Bildhauerinnen und Bildhauer der Dombauhütte Kopien der weitgehend oder gänzlich zerstörten Skulpturen. Hierzu wurden zunächst die zerstörten Partien im Maßstab 1:1 auf die Torsi der zerstörten Skulpturen aufmodelliert. Als Vorbilder dienten die zumeist gut erhaltenen 1:2-Gipsmodelle von Peter Fuchs. Anschließend wurde die neue Figur in Stein ausgeführt, indem mittels einer Punktiermaschine, wie bereits im 19. Jahrhundert, die Oberflächen vom Modell maßgenau auf den Stein übertragen wurden. (Abb. 7) Nach dem gleichen Verfahren erstellten die Dombildhauer auch Teilergänzungen für weniger stark beschädigte Skulpturen und für Fehlstellen in den Reliefs des Tympanons wie etwa Köpfe, Arme und Attribute der Heiligen. Sie wurden als Vierungen an die Originalskulpturen angesetzt. Dies hat den Vorteil, dass die Skulpturen nicht vollständig kopiert werden mussten, sondern die erhaltenen Reste des Originals am Portal verbleiben konnten. Kleinere Fehlstellen wurden mit Steinerfüllmörtel ergänzt.



Abb. 7 Köln, Dombauhütte, Kopieren einer teilzerstörten Skulptur des Michaelsportals durch die Bildhauerin Uta Träger

Als Grundlage zur Rekonstruktion bzw. Teilergänzung dienten neben den Modellen auch Abgüsse von Originalfiguren des Michaelsportals oder vergleichbaren Figuren an anderen Orten des Domes, die mit Hilfe von Silikon-Formen erstellt wurden. Diese dienten dann ebenfalls als Grundlage zur Modellerstellung und Reproduktion verllorener Teile. Es wurden auch Versuche unternommen, die Kopien als Abgüsse in Steinersatzmasse auszuführen. Dies erwies sich aber am Michaelsportal aufgrund des sehr feinen verwendeten Kalksteins sowie der hohen handwerklichen Qualität der Bildhauerarbeiten als nicht zielführend und wurde wieder verworfen.

Verwendeter Naturstein zur Steinerergänzung

In den vergangenen Jahrzehnten wurde in der Dombauhütte als Austauschmaterial für Kalkstein ein französischer Kalkstein aus Tercé verwendet. Aufgrund der schlechten Qualität der letzten Lieferungen dieses Materials begann eine umfangreiche Recherche über geeigneten Kalkstein, welcher künftig für die hochanspruchsvollen Steinmetz- und Bildhauerarbeiten der Dombauhütte verwendet werden kann. In den Akten des 19. Jahrhunderts wird unter anderem Pierre de Caen erwähnt, der nachweislich ab 1865 am Dom zur Anwendung kam. Am Michaelsportal wurde er, wie oben ausgeführt, für die Konsolen und Konsolbaldachine der Gewände sowie für die Archivoltenfiguren verarbeitet. Er wurde etwa auch an den Baldachinen über den Gewändefiguren des Marienportals verwendet. Der Wechsel von Tercé auf Caen war unproblematisch, da die Steine sehr ähnliche Materialeigenschaften haben. Überdies passt sich der neue Stein aus Caen in der Farbigkeit und Oberflächentextur besser an den gereinigten Altbestand an.

Inwiefern die helleren Steinvierungen später noch durch eine Lasur farblich an den gereinigten Originalbestand angepasst werden, wird erst nach dem Abbau des Gerüstes entschieden. Eine Anpassung würde das Gesamtbild und das Bildprogramm optisch stärker zusammenfassen. Die neuen Steinvierungen hell zu belassen, würde hingegen die Eingriffe in den Bestand deutlich zeigen und ablesbar machen. Beide Vorgehensweisen sind vom Grundsatz her möglich, sofern damit ein schlüssiges Gesamtergebnis zu erzielen ist.

Rückgabe verloren geglaubter Fragmente

Im Mai 2017 erhielt die Kölner Dombauhütte einen kleinen Kopf vom Tympanonrelief zurück, der in den Wirren der letzten Kriegstage in Köln im März 1945 abhandengekommen war.⁵⁰ Ein junger Soldat der US-Armee hatte das abgesprengte Fragment, das den Sturz aus etwa sieben Metern Höhe erstaunlich unversehrt überstanden hatte, mitgenommen. Sein Sohn fand es nach dem Tod der Eltern eingeschlossen in einem Schrank in deren Wohnhaus bei Washington D. C. Über die amerikanische Kunstberaterin Amy Kuhnert ließ er die Herkunft des Köpfchens recherchieren. Sie war es auch, die das Fragment der Kölner Dombauhütte überbrachte. Es wurde gereinigt und passgenau eingesetzt.

Einsatz moderner Restaurierungsverfahren

Die Dombauhütte sieht in der Durchführung und Pflege der seit Generationen weitergegebenen, anspruchsvollen kunsthandwerklichen Techniken eine hohe Verpflichtung. Allerdings kommt daneben modernste Technik, etwa zur Vereinfachung bestimmter Arbeitsschritte, zum Einsatz. Sämtliche Pläne für



Abb. 8 (links) Köln, Dom, Michaelsportal, Teilergänztes Tympanon nach Abschluss der Restaurierung, Detail

Abb. 9 (rechts) Köln, Dom, Michaelsportal, teilergänzter Architekturfries des Tympanons mit Zierwasserspeiern

aktuelle Restaurierungsarbeiten am Dom werden mit dem Programm Autodesk Inventor in 3D gezeichnet. Die Bestandserfassung erfolgt größtenteils in 3D-Fotogrammetrie. Mittels hochauflösender digitaler Bilddaten werden 3D-Volumenmodelle errechnet, auf deren Grundlage auch Kopien durch 3D-Drucker erzeugt werden können. Das verwendete Druckmaterial ist eine Mischung aus Quarzsand mit einem speziellen Klebstoff. Aber auch andere Materialien werden derzeit getestet. Die so erzeugten Modelle können etwa zur bildhauerischen Reproduktion einer 1:1 Kopie in Stein verwendet werden.

Die Bestandserfassung mittels 3D-Scanner hat aber auch noch andere Vorteile. So erfolgt das Aufmaß berührungsfrei und kann auch ausgeführt werden, wenn ein Abformen nicht möglich ist oder Witterungsverhältnisse dies nicht zulassen. Mit Hilfe der 3D-Daten wurden auch schon an größeren Skulpturen anderer Baustellen am Dom Versuche unternommen, diese mittels CNC-Fräsen vorzufertigen. Aufgrund der Kleinteiligkeit und filigranen Bearbeitung der Bauteile am Michaelsportal ist dies hier nicht praktikabel. Der Einsatz neuer Verfahren in der Bestandserfassung, Planung und Herstellung von Werkstücken wird als Hilfsmittel und Unterstützung gesehen.

Finanzierung

Generell werden die Arbeiten der Kölner Dombauhütte zu großen Teilen aus Spendenmitteln finanziert. Der 1842 gegründete Zentral-Dombau-Verein (ZDV) mit seinen über 17.500 Mitgliedern trägt mit über 60 Prozent den größten Anteil am jährlichen Bauetat von ca. acht Millionen Euro. Die weitere

Unterstützung kommt vom Erzbistum Köln, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln. Die Restaurierung des Michaelsportals wurde zum Teil aus zusätzlichen Mitteln finanziert. Die Wiederherstellung aller kriegszerstörten architektonischen Elemente des Portals wurde mit Mitteln aus dem Nachlass von Berta Woodward aus England bestritten, welche die Hohe Domkirche im Jahr 2012 über die Deutsche Stiftung Denkmalschutz erhalten hat.⁵¹ Über ein Patenschaftsprogramm des ZDV beteiligten sich Bürger und Vereine an der Restaurierung und Wiederherstellung der Skulpturen; sie konnten hierzu die Patenschaft für die Restaurierung einer bestimmten Skulptur ihrer Wahl übernehmen. Die Paten erhielten unter anderem auch verkleinerte 3D-Drucke der von Ihnen geförderten Figur. Regelmäßig wurde über den Fortschritt der Arbeiten berichtet, denn es ist und bleibt wichtig, die Öffentlichkeit über die Restaurierungsmaßnahmen regelmäßig und umfassend zu informieren, nicht nur, um an finanzielle Mittel zu gelangen, sondern auch, um eine große öffentliche Akzeptanz zu erreichen.

Auszeichnungen und Ausblick

2022 fand das in seiner Art außergewöhnliche Restaurierungsprojekt eine besondere Würdigung. Am 25. November 2022 erhielt die Dombauhütte im Rahmen der Europäischen Leitmesse für Denkmalpflege, Restaurierung und Altbausanierung *denkmal Leipzig 2022* den Sonderpreis des renommierten Peter Parler-Preises. Ausgezeichnet wurde sie für die vorbildliche Restaurierung des Michaelsportals. Beeindruckt hatte die Juroren vor allem „das konstruktive Miteinander von Steinmetzhandwerk,

Bildhauerkunst und Restaurierungswissenschaft unter Einbeziehung vermeintlicher Randgewerke wie fotografischer Dokumentation, 3D-Aufmaß, Gerüstbau und der Bauhüttenschmiede [...] bei der gemeinsamen Suche nach den besten Lösungen für die vielfältigen Fragestellungen dieses Vorhabens.“⁵² Der Entwicklungsprozess vom 3D-Druck über Abgüsse und Mörtelergänzungen bis zur handwerklichen Kopie sei anhand von Ausstellungsstücken gut nachvollziehbar dokumentiert. Insbesondere die hohe handwerkliche Qualität der Steinmetz- und Bildhauerarbeiten begeisterte: „Feinste Details wie Fingernägel oder hinterschnittene Anhänger mit üppiger floraler Dekoration wurden in höchster Qualität nachgebildet, feinste Riefen in den Oberflächen originalgetreu auf Neuteile und Mörtelantragungen übertragen“,⁵³ so die Juroren in ihrer Begründung der Preisverleihung (Abb. 8, 9).

Als mit Abstand größter und aufwendigster Bauabschnitt konnte die Restaurierung von Tympanon und Archivolten im Sommer 2023 abgeschlossen werden. Im Oktober 2023 wurde das Gerüst vor dem Portal abgebaut und die restaurierten Bereiche konnten erstmals in ihrer Gänze der Öffentlichkeit präsentiert werden. Das Ergebnis überzeugt, da durch Reinigung und Ergänzungen die Lesbarkeit des Bildprogrammes nun wieder hergestellt ist. Die wechselvolle Geschichte des Portals und insbesondere die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges sind aber dennoch erkennbar geblieben. In den kommenden Jahren folgen als kleinere Bauabschnitte die Reinigung und Restaurierung der Wimpergfiguren und abschließend der Gewändefiguren.

Anmerkungen

* Text unter Mitarbeit von Tanja Pinkale.

- 1 Zum Petersportal vgl. den Beitrag von Anna Chiara Knoblauch in diesem Band.
- 2 Die Gewände der Westportale wurden allerdings während der Domvollendung im 19. Jahrhundert weitgehend erneuert.
- 3 Zu dieser vgl. Marc Steinmann, Überlegungen zum gotischen Querschiff des Kölner Domes, in: Leonie Becks u.

Klaus Hardering (Hrsg.), *Der Kölner Dom und »was damit zusammenhängt«*. Festschrift Rolf Lauer (= *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, Bd. 77), Köln 2007, S. 115–148, hier S. 128–135, 146.

- 4 Kleinere Abweichungen gibt es beispielsweise in der Zahl der Archivoltenfiguren an den Westportalen und den Querhausportalen.
- 5 Vgl. u. a. Johann Georg Niedenhoff (Hrsg.), *Gedenkbuch der durch Sr. Majestät unsern König am 4. September 1842 feierlichst vollzogenen Grundstein-Legung zum Ausbau des hohen Domes in Köln*, Köln 1842 (Nachdruck = Jahresgabe der Kölnischen Bibliotheksgesellschaft 2009); Norbert Trippen, *Das Kölner Dombaifest 1842 und die Absichten Friedrich Wilhelms IV. von Preußen bei der Wiederaufnahme der Arbeiten am Kölner Dom. Eine historische Reflexion zum Dombaifest 1980*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein*, 182, 1979, S. 99–115; Nikolaus Gussone (Hrsg.), *Das Kölner Dombaifest von 1842. Ernst Friedrich Zwirner und die Vollendung des Kölner Doms. Beiträge zu einer Ausstellung aus Anlaß des 150. Jahrestages der feierlichen Grundsteinlegung zum Fortbau des Kölner Doms* (Ausst.-Kat., Oberschlesisches Landesmuseum, Ratingen 1992–93), Ratingen 1992; Michael Puls, „Der Rausch geht vorüber, der Dom bleibt.“ Flüchtige Bemerkungen zu Dombaifesten und Dombauurkunden 1842–1880, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 81, 2016, S. 64–119, hier S. 69–75.
- 6 Herbert Rode, Ernst Friedrich Zwirners Planentwicklung für den Ausbau des Kölner Domes 1833–1844, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 20, 1961/62, S. 45–98, hier S. 57–58, 67, 70–72, 74–79, S. 93, Kat.-Nr. 5e), S. 93–94, Kat.-Nr. 6–8, S. 95–98, Kat.-Nr. 12–18; Arnold Wolff, *Die Baugeschichte der Domvollendung*, in: Otto Dann (Hrsg.), *Religion-Kunst-Vaterland. Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*, Köln 1983, S. 47–77, hier S. 57–60.
- 7 Sulpiz Boisserée, *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, [...]*, Stuttgart 1823, Pl. IV.
- 8 Steinmann 2007 (wie Anm. 3), S. 132–135, 146.
- 9 Vgl. hierzu: Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 77; Steinmann 2007 (wie Anm. 3), S. 129–135, 146–148.
- 10 Thomas Schumacher, *Großbaustelle Kölner Dom. Technik des 19. Jahrhunderts bei der Vollendung einer gotischen Kathedrale* (= *Studien zum Kölner Dom*, Bd. 4), Köln 1993, S. 67.
- 11 Zum sogenannten Portalstreit, in den sich schließlich auch der Kölner Erzbischof Johannes Kardinal von Geissel (amt. 1845–1864) vermittelnd einschaltete, vgl.: Schumacher 1993 (wie Anm. 10), S. 61–71; Wolff 1983, (wie Anm. 6), S. 59–61.
- 12 Schumacher 1993 (wie Anm. 10), S. 56–58, 61–62.
- 13 *Dombauarchiv Köln*, Planarchiv, Mappe VIII, Nr. 1–4; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 78–79, S. 97, Kat.-Nr. 17, Abb.

- 30–31. Für die Südquerhausfassade liegt noch ein etwas späterer, ergänzter Plan vor, der nun für die Wandflächen über den Portalen die realisierten Blendmaßwerke vorsieht (Köln, Kölnisches Stadtmuseum A I 3/225a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 97–98, Kat.-Nr. 18).
- 14 In seinem Plan der Südquerhausfassade von 1838 hatte Zwirner zumindest noch Fenster vorgesehen (Köln, Kölnisches Stadtmuseum, A I 3/193a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 67, Abb. 10, S. 94, Kat.-Nr. 7).
- 15 Vgl. den Plan Köln, Kölnisches Stadtmuseum, A I 3/219a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 76–77, 95, Kat.-Nr. 14, Abb. 21. Zitat: Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 76.
- 16 Am höher erhaltenen und bereits früher bekannten östlichen Pfeiler war die Pfeilerstirn durch spätere Anbauten zerstört.
- 17 Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 75–77, Abb. 21; Schumacher 1993 (wie Anm. 10), S. 66.
- 18 So die Entscheidung des Königs nach Unterredung mit Sulpiz Boisserée am 18. September 1842 (Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 75).
- 19 Diese sind erstmals auf seinem Entwurf für die Portalzone der Südquerhausfassade von August 1843 zu sehen (Köln, Kölnisches Stadtmuseum, A I 3/223 a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 77, S. 95–97, Kat.-Nr. 16 b, Fig. 28).
- 20 Plan A und B der Querhausfassaden, vor Sept. 1842, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, A I 3/223b und A I 3/219a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 74–77, Abb. 18, 20, S. 94–95, Kat.-Nr. 11–12.
- 21 Hermann Crombach, *Primitiae Gentium Sev Historiae SS. Trium Regum Magorum Evangelicorum* [...], Köln 1652, o. S. (lose beiliegend); vgl. Helen Rosenau, *Der Kölner Dom. Seine Baugeschichte und historische Stellung*, Köln 1931, S. 13; Arnold Wolff, *Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248–1277*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 28/29, 1968, S. 7–230, hier S. 128–129; Marc Steinmann, *Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F (= Forschungen zum Kölner Dom, Bd. 1)*, Köln 2003, S. 12–13; Matthias Deml, „Die Ersten der Heiden“. Überlegungen zu den Kupferstichen in Hermann Crombachs „*Primitiae gentium*“, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 79, 2014, S. 236–265, hier S. 244.
- 22 So in seinem Promemoria vom 8. März 1841 (Ernst Friedrich Zwirner, Promemoria vom 8. März 1841, *Dombauarchiv Köln Litt. F Vol. II*, fol. 182–201; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 70–72).
- 23 Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 78; Schumacher 1993 (wie Anm. 10), S. 67–71.
- 24 Kölnisches Stadtmuseum, A I 3/223 a; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 77, S. 95–97, Kat.-Nr. 16a, Fig. 25.
- 25 *Dombauarchiv Köln, Planarchiv, Mappe VIII, Nr. 1*; Rode 1961/62 (wie Anm. 6), S. 78–79, S. 97, Kat.-Nr. 17a, Abb. 30.
- 26 Schumacher 1993 (wie Anm. 10), Tab. 8, S. 151.
- 27 Schumacher 1993 (wie Anm. 10), Tab. 10, S. 153. Kleinere Ausarbeitungen erfolgten noch 1852 (Schumacher 1993 (wie Anm. 10), Tab. 10, S. 153).
- 28 Esther von Plehwe-Leisen u. Hans Leisen, *Französische Kalksteine für das Michaelsportal des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 88, 2023, S. 243–257, hier S. 247.
- 29 Plehwe-Leisen u. Leisen 2023 (wie Anm. 28), S. 247–250.
- 30 Arnold Wolff, *Dombau in Köln. Photographen dokumentieren die Vollendung einer Kathedrale*, Stuttgart 1980, Abb. 59, S. 47, Taf. 3, S. 69, Taf. 6, S. 75, Taf. 7, S. 77, Taf. 30, S. 123.
- 31 Eigentlich wurden für die Archivolten der drei Portale nur 118 Konsolbaldachine benötigt. Die großen Baldachine der Gewändefiguren wurden aber nachweislich erst ab 1875 durch Friedrich Custodis geschaffen.
- 32 *Dombauarchiv Köln*, LR 179, Pos. 7–8, 13–17, o. Pag.
- 33 *Dombauarchiv Köln*, LR 186; vgl. a. Barbara Schock-Werner, *Die Architekturformen bei Peter Fuchs. Skulptur und Architektur an den Portalen des Kölner Doms*, in: Nicole Riegel u. Damian Dombrowski, *Architektur und Figur – Das Zusammenspiel der Künste. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2007, S. 476–483, hier S. 482.
- 34 Plehwe-Leisen u. Leisen 2023 (wie Anm. 28), S. 247–250.
- 35 Schumacher 1993 (wie Anm. 10), Tab. 15–16, S. 275–276; Plehwe-Leisen u. Leisen 2023 (wie Anm. 28), S. 246, Abb. 3.
- 36 Schumacher 1993 (wie Anm. 10), Tab. 16, S. 276; Plehwe-Leisen u. Leisen 2023 (wie Anm. 28), S. 246, Abb. 3.
- 37 Sulpiz Boisserée, *Vorschlag, die heiligen Bildwerke zum Dom von Köln betreffend*; ed. von Herbert Rode, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 16/17, 1959, S. 141–159; Jochen Becker, *Das Plastikprogramm des Kölner Doms 1845–57*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 31/32, 1970, S. 15–28.
- 38 Frank Otten, *Die Entwürfe Ludwig Michael Schwanthalers für die Skulpturen am Südportal des Kölner Domes*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 33/34, 1971, S. 215–224; Rolf Lauer u. Michael Puls, *Die Skulptur des 19. Jahrhunderts am Kölner Dom*, in: Hugo Borger (Hrsg.), *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung (Ausst.-kat., Historische Museen der Stadt Köln u. Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1980–81)*, 3 Bde., hier Bd. 2, Köln 1980, S. 294–323, hier S. 308–313.
- 39 Lauer u. Puls 1980 (wie Anm. 38), S. 304–317; Walter Geis, *Der Dombildhauer Christian Mohr. 1823–1888*, (Diss. Bonn 1987), Bonn 1988.
- 40 Zu Peter Fuchs vgl. Eduard Trier, *Zum Werk des Kölner Dombildhauers Peter Fuchs*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 43, 1978, S. 189–200; Lauer u. Puls 1980 (wie Anm. 38), S. 317–319; Michael Puls, *Buchs von Fuchs*, in: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 71, 2006, S. 205–248; Schock-Werner 2007 (wie Anm. 33).

- 41 Vertrag [...] mit Dombildhauer Peter Fuchs über Ausführung von Heiligenstatuen, [...] zu den 3 Türen des Nordportals, 1. August 1878, Dombauarchiv Köln, LR 193.
- 42 Boisserée hatte hier noch eine Statue des hl. Silvester vorgesehen (Boisserée 1845 (wie Anm. 37), fol. 29r; ed. Rode 1959, S. 150).
- 43 Herbert Rode, Der hl. Michael von Franz Meynen an der Nordquerhausfassade des Kölner Doms, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 1972, S. 99–112.
- 44 Franz Theodor Helmken, Der Dom zu Coeln seine Geschichte, Construction, bildliche Ausschmückung und Kunstschätze [...], Köln 1880, S. 29.
- 45 Boisserée hatte hier die 24 Ältesten (Offb 4,4) und Engel mit Weihrauchfässern vorgesehen (Boisserée 1845 (wie Anm. 37), fol. 29v; ed. Rode 1959, S. 150).
- 46 Von links nach rechts: Karl Borromäus (Erzbischof von Mailand), Franziskus (Gründer des Franziskanerordens), Antonius Abbas (Eremit und Patron des Antoniterordens), Leo der Große (Papst), Athanasius (Patriarch von Alexandria und Kirchenvater), Benedikt (Gründer des Benediktinerordens), Ignatius von Loyola (Mitbegründer des Jesuitenordens), Vinzenz von Paul (Schutzpatron der Vinzentinerinnen).
- 47 Willy Weyres, Die Wiederherstellungsarbeiten am Dom in den Jahren 1963–1966, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 26/27, 1967, S. 92–110, hier S. 98; Willy Weyres, Die Wiederherstellungsarbeiten am Dom in den Jahren 1969 (Herbst) bis 1971 (Herbst), in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 33/34, 1971, S. 175–182, hier S. 179; Arnold Wolff, 15. Dombaubericht 1973, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 36/37, 1973, S. 35–64, hier S. 48. Die Figur des hl. Franziskus wurde aufgrund eines Risses 2005/06 durch den Steinbildhauer Josef Düsterhus nach dem originalen Gipsmodell von Peter Fuchs rekonstruiert (Barbara Schock-Werner, 46. Dombaubericht, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 70, 2005, S. 9–60, hier S. 18; Barbara Schock-Werner, 47. Dombaubericht, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 71, 2006, S. 9–60, hier S. 13).
- 48 Zum Folgenden vgl.: Matthias Deml, Patenschaften Portale am Hohen Dom zu Köln. Michaelportal. Patenbrief, Köln 2015; Matthias Deml, Patenschaften am Michaelportal am Hohen Dom zu Köln. Zwischenbericht, Köln 2018; Albert Distelrath, Die Teilergänzungen an Baldachinen vom Michaelportal – ein Werkbericht, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 84, 2019, S. 58–65; Albert Distelrath, Die Restaurierung des Michaelportals am Kölner Dom, in: Bausubstanz, 11, H. 1, 2020, S. 34–41. Albert Distelrath, Matthias Deml u. Tanja Pinkale, Die Restaurierung des Michaelportals am Kölner Dom, in: Natursteinsanierung, 2020, S. 15–23; Kölner Dombauhütte (Hrsg.), Restaurierungsmaßnahme Kölner Dom, Nordquerhaus, Michaelportal (K 9–K 10). Dokumentation der Restaurierungsmaßnahme anhand ausgewählter Beispiele, [Köln 2022], Dombauarchiv Köln, Bibliothek, CD 525/505. Zum Ablauf der Arbeiten siehe auch die Dombauberichte 2013–2022, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 78–87, 2013–2022.
- 49 Vgl. hierzu ausführlich Distelrath 2019 (wie Anm. 48).
- 50 Matthias Deml, Unverhoffte Rückkehr eines Köpfchens vom Michaelportal, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 82, 2017, S. 289–290.
- 51 Michael Hauck, 54. Dombaubericht, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 78, 2013, S. 8–119, hier S. 19–21.
- 52 Michael Auras u. Karsten Böhm, Die Peter Parler-Preise 2022. Sonderpreis: Michaelsportal Kölner Dom. Ausführung: Dombauhütte, in: Naturstein, 11, 2022, S. 10.
- 53 Auras u. Böhm 2022 (wie Anm. 52), S. 10.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 6: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach

Abb. 2: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Reproduktion: Matthias Deml

Abb. 4: Kulturgutvermessung Linsinger, St. Johann im Pogau

Abb. 5: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Mira Unkelbach

Abb. 7: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Jennifer Rumbach

Abb. 8, 9: © Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matthias Deml

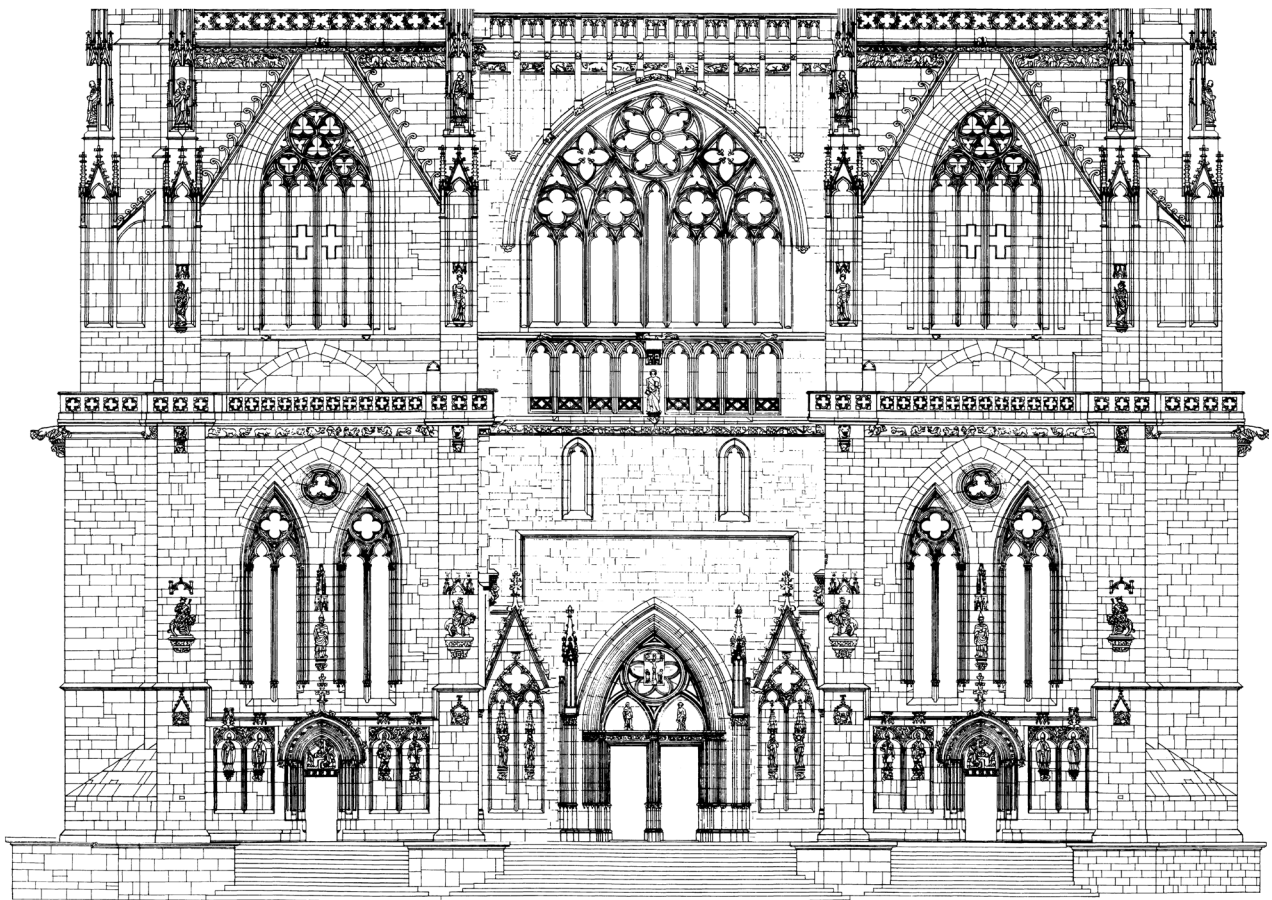


Abb. 1 Regensburg, Dom, rekonstruierende Montage des Südturms und der südlichen Querhausfront zu zwei Geschossen einer Doppelturmfassade (Bildmontage des Autors auf Grundlage von Aufrissen aus dem Messbildarchiv Berlin)

Markus T. Huber

Das Hauptportal des Regensburger Doms Überlegungen zum Verhältnis von Portalraum und Fassadenwand

Bereits in seiner einfachsten Gestalt verfügt jedes Portal über eine gewisse räumliche Ausdehnung. Der Portalraum liegt innerhalb des Gewändes und erstreckt sich also über die Stärke der Wand. Gerade bei Kirchenportalen mit ihrem gesteigertem Anspruchsniveau wird dieser Raum allerdings in der Regel nach außen hin ausgedehnt. Einfache Formen der Erweiterung sind Wimperge oder Vordächer, aufwendigere Varianten stellen Vorhallen dar, die auch mehrere Geschosse umfassen können. Seltener ist dagegen eine Erweiterung des Portals zum Kircheninneren hin.

Eine räumlich besonders komplexe Lösung wurde für das Hauptportal des Regensburger Doms entwickelt, das im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen soll. Die Regensburger Anlage ist das Ergebnis von mindestens drei über einen Zeitraum von etwa einhundert Jahren aufeinanderfolgenden Planungen. Da die Kenntnis der Baugeschichte für das Verständnis des baulichen Gefüges grundlegend ist, sei ein cursorischer Abriss über die Genese des Regensburger Dombaus bis zur Fertigstellung des Hauptportals vorangestellt.¹

Baugeschichtlicher Rahmen

Mit dem Bau des gotischen Doms war nach dem Brand der Vorgängerkirche im Jahr 1273 begonnen worden. Bis gegen 1330/35 führte man den Chor und das Querhaus sowie die östlichen Teile des Langhauses auf.² Als Folge des ungünstigen Bauplatzes – das Baufeld der doppeltürmigen Westfassade war im nördlichen Teil durch die Kirche des Kollegiatstifts St. Johann besetzt – konzentrierten sich die Arbeiten gezwungenermaßen zuerst auf den südlichen der beiden Türme.³ Die Verhandlungen über die Erstellung eines adäquaten Ersatzbaus als Voraussetzung für den Abbruch der Stiftskirche gestalteten sich langwierig, sodass die Kathedraalfassade währenddessen asymmetrisch emporwuchs und somit zeitlich weit voneinander entfernte Bauphasen unmittelbar nebeneinander zu liegen kamen:

Zwischen 1341 und 1350/55 wurde das Erdgeschoss des Südturms errichtet.⁴ Zu dessen Abstützung nach Norden hin mauerte man einen etwa strebepfeiltiefen Wandstreifen des Fassadenmittel-

stücks auf und legte mit ihm das südliche Gewände des Hauptportals an. Die Reste dieser ersten Portalösung lassen auf einen vergleichsweise einfachen Eingang unter einem Pultdach schließen.⁵ Zu den Relikten dieses Konzepts zählen drei in der Bosse verbliebene ringförmige Kämpferplatten.⁶ Man plante offenbar ein innerhalb der Mauerstärke liegendes Portal mit zwei Archivoltbögen nach dem Vorbild der zwischen 1285 und etwa 1315 erbauten Südquerhausfassade. Die Wiederholung einer bereits erfolgreich angewandten Lösung entspricht ganz der grundsätzlichen Haltung der Regensburger Domarchitektur um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Diese Phase ist von einer auffallenden Innovationsarmut und stetem sich Berufen auf bereits Vorhandenes gekennzeichnet. Dementsprechend wurde die Gestaltung dieser Fassadenpartien konsequent von älteren Formbeständen am Dom – konkret vom Wandaufriss der Langhaussüdseite – abgeleitet. Für den Mitteltrakt der Westfassade dürfte man sich insgesamt am System der Südquerhausfassade orientiert haben – mit ihr hatte man die Entwurfsaufgabe eines stirnseitigen Mittelschiffabschlusses bereits einmal formal überzeugend bewältigt.⁷ Eine rekonstruierende Montage der Querhausfront zwischen zwei Turmmasiven nach dem Muster des realisierten Südturms mag einen gewissen Eindruck dieser Überlegungen vermitteln (Abb 1).

In den folgenden Jahren war die Bauhütte mit der Errichtung zweier weiterer Turmgeschosse sowie der anschließenden südlichen Langhausobergadenwand beschäftigt – bis 1380 endlich die Einigung über den Abbruch von St. Johann gelang.⁸ Im Jahr 1384 oder kurz danach legte der Regensburger Bischof Johann I. von Moosburg (1384–1409) den Grundstein zum Nordturm (Abb. 2).⁹ Mit dessen Bau konnten nach vier Jahrzehnten Unterbrechung auch die Arbeiten am Hauptportal wieder aufgenommen werden. Die Freiräumung des Baufeldes leitete eine gleichermaßen expansive wie innovative Phase der Regensburger Domfabrik ein. Unter der Leitung des Dombaumeisters Liebhart dem Minner¹⁰ begann man mit der Errichtung der Sockelzone des Fassadenmitteltraktes und des Nordturms,¹¹ wobei an die Stelle des in einfacher Form vorbereiteten Portals nach einer Höherlegung



Abb. 2 Regensburg, Dom, Bauzustand um 1390 (Zeichnung: Gilbert Diller und Ana Pancini)

der Kämpferlinie sowie einer gründlichen Überarbeitung des älteren Gewände nun ein erheblich anspruchsvolleres Bauprogramm trat (Abb. 3). Das zweifach am Gewände angebrachte Wappen des Regensburger Patriziers Gamerit von Sarching bezieht sich auf eine für den Dombau bestimmte Stiftung von 200 Pfund Regensburger Pfennigen aus dem Jahr 1394.¹² Sie scheint ausschlaggebend für die nun weitaus reichere Ausgestaltung des Haupteingangs gewesen zu sein. Der Aufschwung des Regensburger Dombaus spiegelt sich auch in der Häufigkeit der Steinmetzzeichen-Typen wider: In der Phase der Errichtung von Hauptportal und Vorhalle kam es zu einer enormen Aufstockung des Personalstandes; nach Abschluss der Arbeiten wanderte ein großer Teil der Werkleute wieder ab.¹³

Um 1400/05 war Wenzel Roriczer Liebhart dem Minner als Dombaumeister nachgefolgt; erstmals belegt ist Roriczer in diesem Amt im Jahr 1415.¹⁴ Sein Beitrag besteht in der in einem weiteren Schritt zwischen etwa 1410 und 1420 angefügten Dreiecksvorhalle mit ihrem reichen Skulpturenschmuck. Diese sollte zunächst durch ein Obergeschoss ergänzt werden;¹⁵ ein entsprechender Riss, entstanden um 1410, hat sich in Wien erhalten.¹⁶



Abb. 3 Regensburg, Dom, Hauptportal mit Vorhallengewölbe

Der obere Abschnitt der Zeichnung ist zwar mit Blindrillen vorbereitet, die Planung jedoch nicht weitergeführt. Um 1440 legte man das Vorhaben eines kapellenartigen Obergeschosses endgültig ad acta und schloss stattdessen die Vorhalle mit einer filigran durchbrochenen Maßwerkbekrönung ab (Abb. 4).¹⁷

Während der Errichtung der Hauptportalanlage vollzog sich im Regensburger Dombau ein Materialwechsel vom feinen weißen Kalkstein zu dem grobkörnigen Abbacher Grünsandstein.¹⁸ Das hinter der Vorhalle liegende Portal wurde – abgesehen von wenigen eingesprengten Sandstein-Werkstücken und zwei etwas jüngeren Apostelfiguren – aus Kalkstein errichtet, die Vorhalle dagegen beinahe vollständig aus dem weicheren Sandsteinmaterial. Ein über die gesamte Portalanlage gezogener weißer, leicht ins Gelbliche gebrochener Anstrich gewährleistete dennoch ein geschlossenes farbiges Erscheinungsbild.¹⁹



Abb. 4 Regensburg, Dom, Hauptportal

Analyse der Bauformen: Verräumlichung als Leitmotiv

Das sich bereits in der egalisierenden Farbfassung ausdrückende Verständnis des Hauptportals als einem zusammenhängenden Baukörper – gewissermaßen als eine für sich stehende Kleinarchitektur innerhalb der Fassadenwand – findet Bestätigung in der nachfolgenden Untersuchung von Grund- und Aufriss:

Die räumliche Erweiterung des Portals nach innen ist auf dem Grundriss auf Höhe der Sockelzone (Abb. 5)²⁰ gut nachvollziehbar: Da die Stärke der Fassadenwand nicht ausreichte, um das von der französischen Kathedralgotik geprägte Ideal eines tiefen, vielfach gestuften Portaltrichters zu verwirklichen, ließ man das Portalgewände als Block mit abgeschrägten Flanken in das Langhausmittelschiff hineinragen. Begnügte sich die erste Planung von 1341/1350 noch mit zwei Archivoltenbögen, so beinhaltete das erweiterte Konzept der Zeit um 1380/1400 deren drei. Dementsprechend ist auch der Trumeau aus der Flucht der Fassadenwand nach innen gerückt. Umgekehrt wurde – wiederum in einer weiteren Bauphase – nach außen zum Platz hin ein axialer, spornartig zugespitzter Freipfeiler vorgeschoben, von dem aus zwei schräg angeordnete Arkadenbögen zu Wandvorlagen links und rechts des Portals geschlagen sind. Sie fassen die dreieckige Vorhalle mit ihrem Rautennetzgewölbe ein.

Auf dem Grundriss in Höhe der Seitenschiffenster (Abb. 6)²¹ zeichnet sich der so aufgespannte monumentale Dreiecksbaldachin als ein mit dem Stufenportal und dem innenliegenden Portalblock formal und funktional zusammenhängendes Gebilde ab. Im Grundriss ein unregelmäßiges Polygon beschreibend, scheint der verschachtelte Baukörper wie in die lineare Struktur des Fassadenmittelteils eingestellt und erweitert die Portalwand sowohl nach innen als auch nach außen raumbildend. Als quasi selbstständige Kleinarchitektur könnte sie grundsätzlich auch aus dem Verband mit der Portalwand herausgelöst werden und separat für sich stehen.

Der innenliegende Portalblock findet seinen Abschluss in einer schmalen Bühne, die über zwei Wendeltreppen in hexagonalen Gehäusen zu erreichen ist. Ein schmaler Durchlass verbindet sie mit der äußeren Estrade.

Der äußere Aufriss der Hauptportalzone (Abb. 4, 7) zeigt die gestaffelte, in einer axial sitzenden Fiale gipfelnde Komposition der Portalanlage. Die seitlichen Flankenwände werden jeweils von einer wimpergekrönten Spitzbogenblende mit einem Figurenpaar

gegliedert, wobei die Einzelformen den großen zeitlichen Abstand von nahezu einem Jahrhundert verraten. Dem gotischen Stufenportal der Kathedrale mit seinen drei Archivoltenläufen, dem Trumeau, einem Typanon zu drei Registern sowie einem umfangreichen Skulpturenprogramm ist die dreieckige Arkadenhalle vorgelagert, für die sich die Bezeichnung ‚Triangel‘ etabliert hat.²² Diese Triangel-Vorhalle, die zu den unkonventionellsten Formfindungen der Regensburger Kathedralarchitektur zählt, wiederholt das Motiv des dahinterliegenden Doppelportals in raumgreifender und monumentalisierender Form.

Dabei übernimmt der Freipfeiler die Funktion eines nach außen vorgeschobenen Trumeaus; die beiden zwischen ihm und der Portalwand vermittelnden Arkadenbögen entsprechen indes den Durchgangsöffnungen. Sogar deren Zwickeltondi werden an der entsprechenden Stelle der Vorhallenschänkel wiederholt.

Diese portalartige Grundidee des Triangels sollte ursprünglich noch deutlicher zur Anschauung gebracht werden, doch ging sie teilweise in einer bereits früh vorgenommenen Umplanung unter. Diese umfasste im Wesentlichen die Hinzufügung sechs dicht aneinandergereihter Apostelfiguren²³

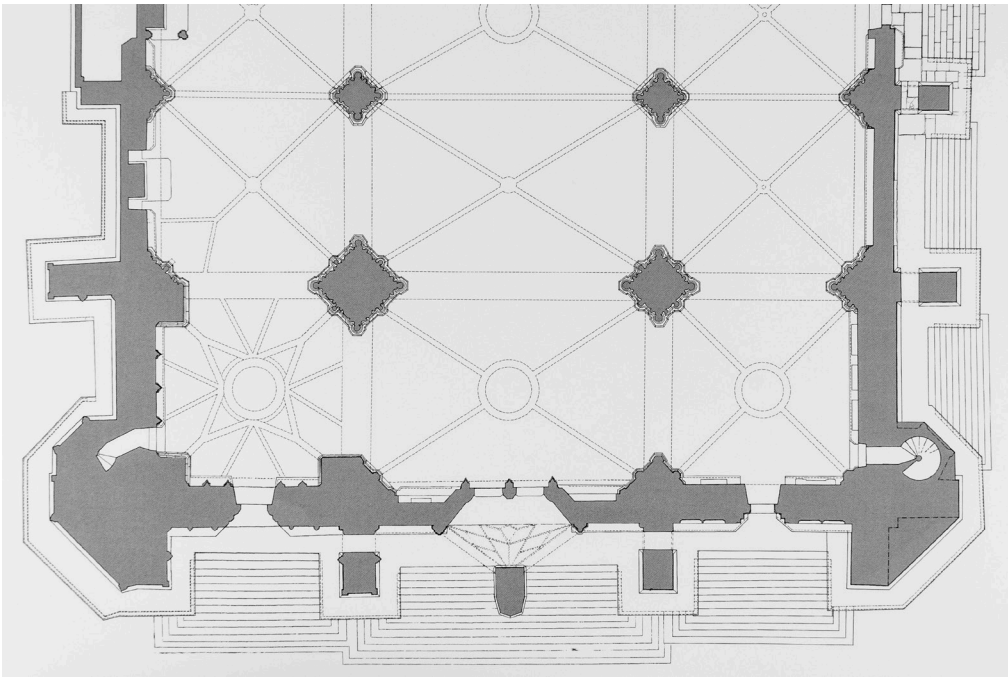


Abb. 5 Regensburg, Dom, Grundriss des Westteils, Schnittebene auf Höhe des Sockels

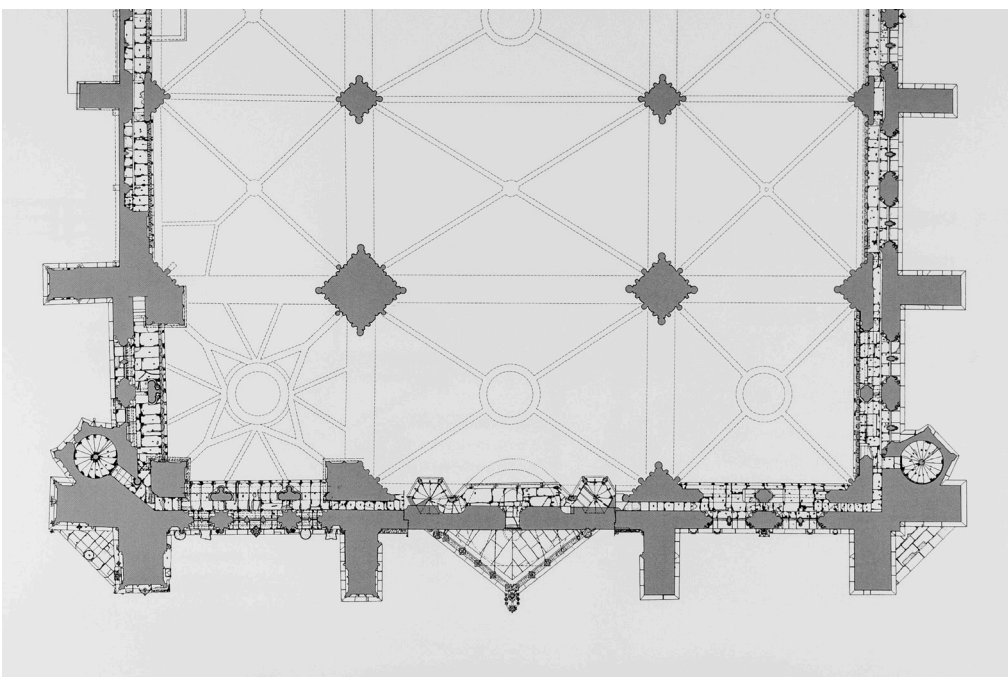


Abb. 6 Regensburg, Dom, Grundriss des Westteils, Schnittebene auf Höhe der Seitenschiffenster

mit ihren hoch aufragenden Baldachinen an den Längsseiten und am Sporn des Freipfeilers.²⁴ Dass der Pfeiler dahinter einmal zurückgestuft ist und die beiden Pfeilerabschnitte jeweils durch Blendpaneele, überfangen von Wimpergketten mit eingestellten Fialen, rhythmisiert werden, ist seither nicht mehr wahrnehmbar. Im Grundriss des Freipfeilers treten die frei vor dem Pfeiler aufragenden Tragesäulen dieser sechs Apostel deutlich hervor (Abb. 8). Weniger gut ablesbar, weil im Pfeilerkörper enthalten, sind dagegen die Säulen zweier weiterer Apostel – Andreas und Paulus – auf der nach Osten, zum Portal hin

orientierten Seite des Freipfeilers. Die strukturelle Einbindung dieser beiden Figuren weicht noch in weiteren Punkten signifikant von den sechs übrigen Figurenstandorten ab. Die Unterschiede reichen von der Verbindung der Tragesäulen mit dem Pfeilerkörper, der Dimensionierung der Säulen, den Sockel-, Kapitell- und Baldachinformen bis hin zum verwendeten Steinmaterial,²⁵ sodass deutlich wird, dass nur diese beiden Skulpturenstandorte bereits in der Struktur des Pfeilers angelegt sind, wohingegen die sechs weiteren Apostel additiv davorgestellt wurden. Dies wiederum legt nahe, dass in einer allerersten

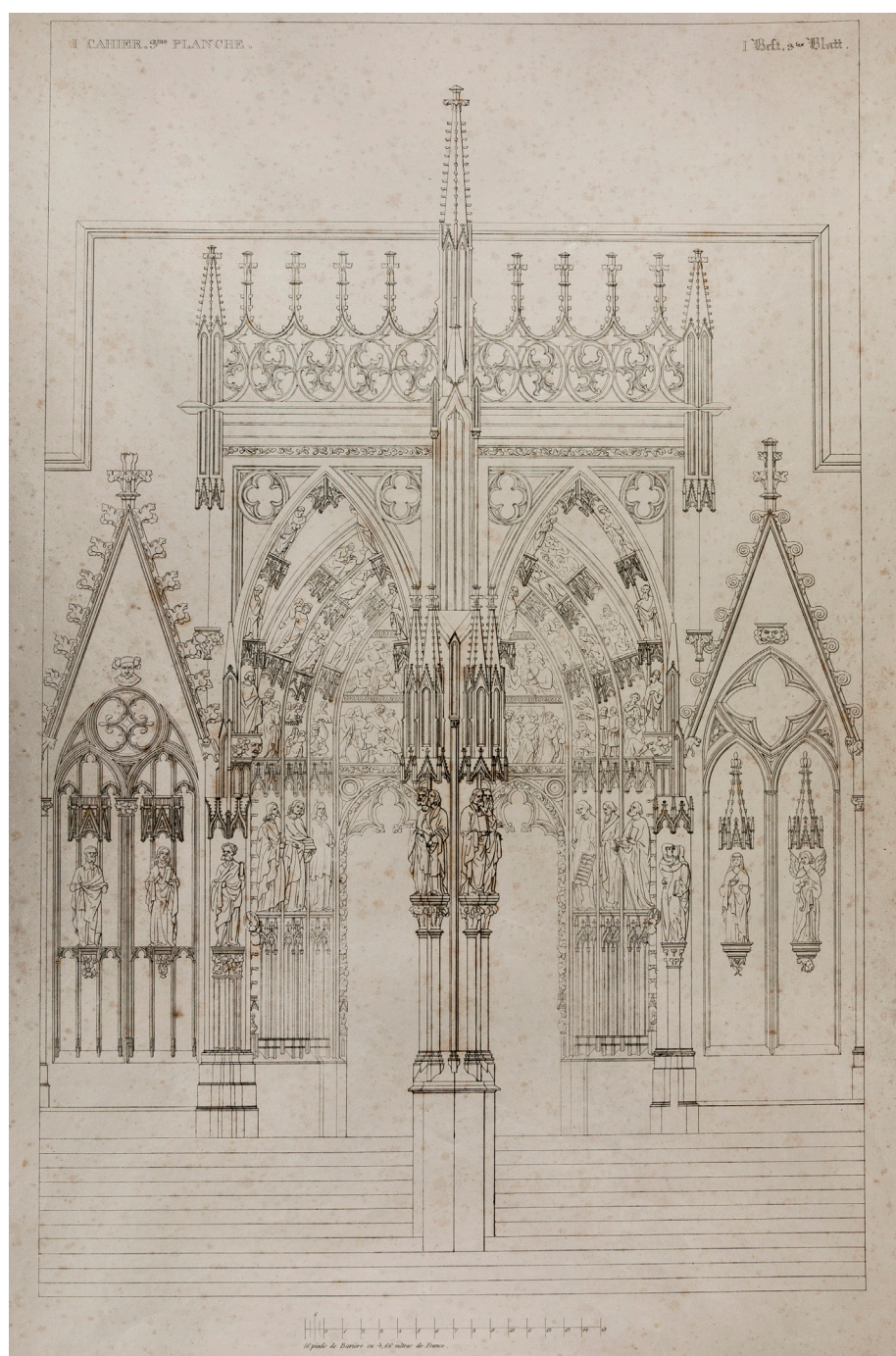


Abb. 7 Regensburg, Dom, Hauptportal (Justus Popp, Heft I (1834), Blatt 3)

Konzeption lediglich die beiden Pfeilergebundenen Figurenstandplätze vorgesehen waren. Ihre Hohlkehlen gehen unmittelbar in die mit Prophetendarstellungen besetzten Archivoltenläufe der Vorhallenarkaden über. Die beiden Skulpturen (möglicherweise hatte man zunächst gar kein Apostelpaar im Sinn) sind somit als Gewändefiguren der Vorhalle zu verstehen, die heute ihre Pendanten in einem Apostel²⁶ und einer Heimsuchungsgruppe²⁷ an der Fassadenwand finden. Der verbleibende Pfeilerkörper sollte ursprünglich wohl frei von Bildwerken bleiben, sodass dessen elegante Blendbogenstellung voll zur Wirkung gekommen wäre (Abb. 9). Durch die Anbringung der sechs Apostel auf den frei aufragenden Sockeln wurde das Motiv der Gewändefiguren ohne formale Sinnhaftigkeit vervielfacht.

Die entscheidende Planänderung hin zu der figurenreichen Lösung fand wahrscheinlich noch vor der Errichtung des Freipfeilers statt und hatte ikonografische Gründe. Um 1410/15 wurde nämlich

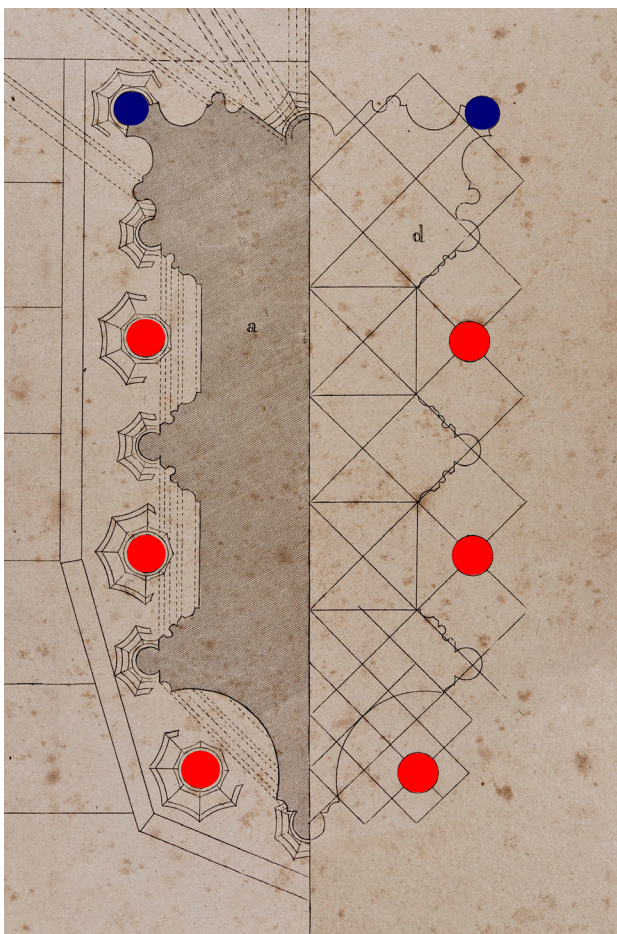


Abb. 8 Regensburg, Dom, Grundriss des Freipfeilers der Triangel-Vorhalle; blau: im Pfeilerkörper angelegte Tragesäulen der beiden östlichen Apostel; rot: frei vor dem Pfeilerkörper aufragende Tragesäulen sechs weiterer Apostel (Grundlage: Justus Popp, Heft I (1834), Blatt 2)

das zunächst ausschließlich mariologische Figurenprogramm des Hauptportals um einen Apostel- sowie einen Prophetenzyklus erweitert, sodass man sich vor der Herausforderung sah, insgesamt dreizehn (sic!) knapp unterlebensgroße Apostelstandbilder sowie zwölf halblebensgroße Prophetenfiguren aus Sandstein unterzubringen.²⁸ Den Anfang der Skulpturen-

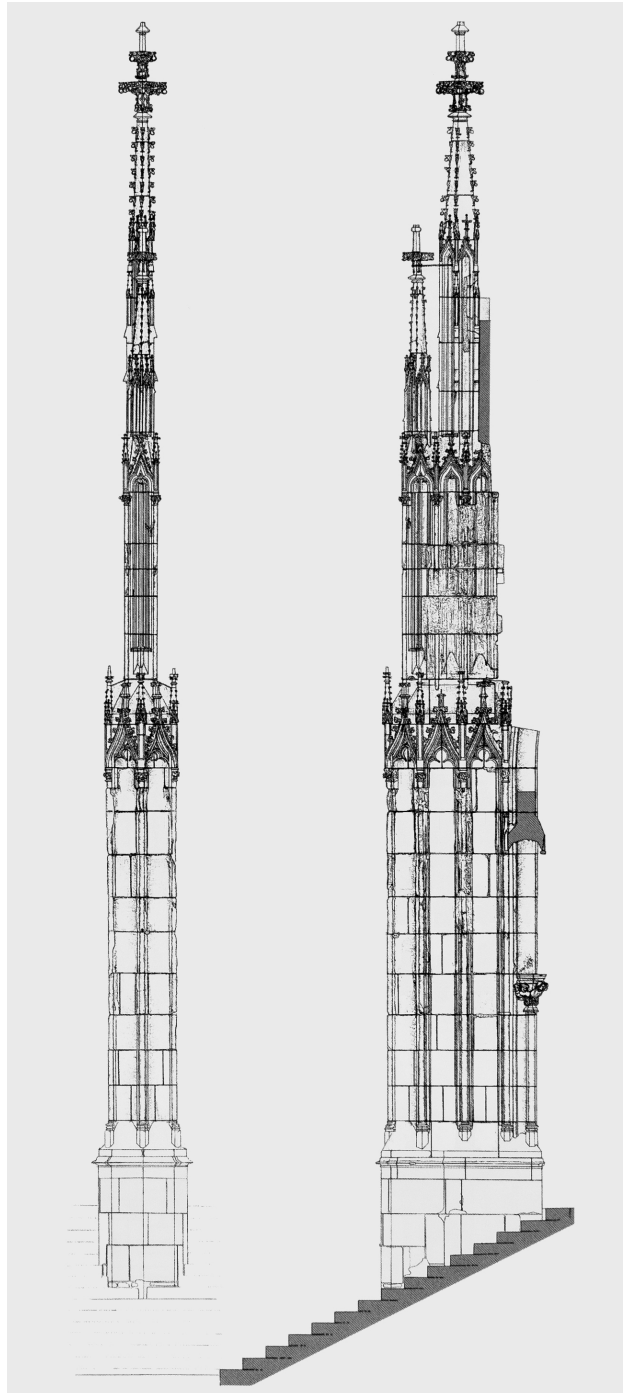


Abb. 9 Regensburg, Dom, Triangelvorhalle, Freipfeiler, Frontal- und Seitenansicht unter Weglassung der Apostelfiguren (Grundlage: Peter Knoch und Arnold Kreisel).



Abb. 10 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand

produktion dürften die Apostel Andreas und Paulus für die beiden bereits im Pfeilerkörper angelegten Aufstellungsorte markieren. Dafür spricht ihre ambitionierte bildhauerische Gestaltung, wohingegen sich im weiteren Verlauf der Fertigung – wie oft bei Apostelzyklen – eine gewisse Routine einstellte.²⁹ Formrudimente eines ersten, anderslautenden Entwurfs scheinen den Umplanungsprozess überdauert zu haben – vielleicht weil bereits ein Teil der Werkstücke präfabriziert vorlag.

Noch differenzierter kam das Spiel der Verräumlichung an der Reversseite der Fassadenwand zum

Einsatz. Hier beansprucht die Portalanlage, bestehend aus dem schmalen Wandvorsprung und den beiden seitlichen Treppenerkern, gut zwei Drittel der Erdgeschosszone (Abb. 10). Im Sockelbereich flankieren dreiteilige Blendarkaden den Eingangsblock. Während das jeweils äußere Ende der Bogenfolgen auf säulenartigen Wandvorlagen ruht, gehen die zum Eingangsblock hin orientierten Bögen partiell in dessen geschrägten Flanken auf (Abb. 11, 12). Was auf der Südseite als Reaktion auf den Planwechsel von der zunächst einfachen zur reicheren, zusätzlich nach innen gezogenen Portalanlage notwendig geworden



Abb. 11 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Arkatur der südlichen Portalflankenwand

war und dementsprechend etwas zusammengestoppelt wirkt, kehrt nördlich wieder – dort jedoch in geglätteter Form.

Den beiden Nischen in den Schrägflanken des Portalblocks kommt dabei eine wichtige Rolle zu (Abb. 13, 14). Die in ihnen lauernden Fabelwesen galten schon dem Gesichtsschreiber Jeremias Griewaldt zu Beginn des 17. Jahrhunderts als ein Wahrzeichen des Regensburger Doms;³⁰ spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts kennt sie der Volksmund als „der Teufel und seine Großmutter“.³¹ Die Funktion der Nischen als Höhlen für die Apotropaia stellt jedoch nur eine Bedeutungsebene dar, denn sie dienen zugleich als Fenster, die den Blick auf eine scheinbar tieferliegende Architekturschicht gewähren sollen: Neben der Skulptur beansprucht jeweils ein rechteckiger Sockelblock mit gekehlter Schrägbasis etwa ein Drittel der Nischenbreite. Ihm entspringen ein Dienstbündel sowie ein davon abgesetzter Rundstab. Die Dienste gehen aus kleinen Spitzkonsolen mit Tellerbasen hervor. Diese Strukturglieder sind als exakte Gegenstücke zu den innerhalb der Blendarkaden gegenüberliegenden Wandvorlagen gebildet. Durch diesen Kunstgriff wird vorgegeben, das verlorene Reststück der Arkade sei, scheinbar vollständig ausgearbeitet, zusam-



Abb. 12 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Arkatur der nördlichen Portalflankenwand

men mit der zugehörigen Säule dem Mauerwerk des Portalblocks inkorporiert und müsse gleichsam nur aus ihm herausgeschält werden. So wird der Wandblock selbst als verräumlichte, aus sich gegenseitig durchdringenden Baugliedern bestehende Struktur begriffen.³²

Die Einführung der Nischen sollte eine Klärung des formal unbefriedigenden Anschlusses der Blendarkaden an den Portalblock bringen. Freilich adressiert dieser raffinierte Einfall nur einen überschaubaren Personenkreis von geübten Beobachterinnen und Beobachtern, die über Erfahrung im Lesen gotischer Architektur verfügen. Zeitgenössische Baufachleute waren wohl die Rezipienten, die man mit intellektuellen Schaustücken dieser Art vornehmlich ansprechen wollte.

Eine weitere Variation des Themas der Verräumlichung wird mit den beiden über den Sockelarkaden aufsteigenden Treppentürmchen geboten. Vermittels der Wendeltreppen, von denen allerdings nur die nördliche vollständig zur Ausführung kam,³³ sollte der untere, knapp oberhalb der Sockelarkaden verlaufende Laufgang das Hauptportal überbrücken.³⁴ Die Treppenhäuser ruhen auf mächtigen polygonalen Konsolen, die ungewöhnlicherweise aus drei übereinander gestaffelten, schürzenartig



Abb. 13 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Dämonennische in der südlichen Schrägflanke des Hauptportalblocks



Abb. 14 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Dämonennische in der nördlichen Schrägflanke des Hauptportalblocks

vorkragenden Baldachinreihen aufgebaut sind (Abb. 15). Die unterste der drei Ebenen bildet jeweils ein einzelner, zur Hälfte innerhalb der Wand liegender Sechseckbaldachin, der in virtuoser Manier das profilierte Gesims des Laufgangs durchdringt. Bei der zweiten und dritten Baldachinlage sind zusätzlich zartgliedrige Arkaden mit genasten Bogenfeldern als zweite Schicht vor die Baldachinöffnungen gelegt.

Durch das Herauslösen des ursprünglich als Würdeformel gemeinten Baldachin-Motivs aus seiner kanonischen Zusammengehörigkeit mit einer Skulptur und seine additive Verwendung im Sinne eines Bauelements wurden an unkonventioneller

Stelle kleine, funktionsentobene Baldachinräume ausgebildet (Abb. 16).

Mit ihren vielfältigen räumlichen Dimensionen und ihrer Disposition als in die Fassadenwand eingestellte und sie durchdringende Kleinarchitektur ist die Regensburger Hauptportalanlage unter die erstaunlichsten Erfindungen der Regensburger Dombauhütte zu zählen. Nur selten wurde in der Portalbaukunst des Spätmittelalters ein ähnlicher Grad an Komplexität erreicht. Sie beinhaltet bereits Aspekte raumhaltiger Fassadenkonzepte, die sowohl die profane als auch sakrale Repräsentationsarchitektur der folgenden Jahrhunderte prägen werden.³⁵



Abb. 15 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Konsole des nördlichen Treppenerkers



Abb. 16 Regensburg, Dom, Langhausmittelschiff, innere Westwand, Untersicht auf die Konsole des nördlichen Treppenerkers

Anmerkungen

- 1 Ausführlich zu den Bauphasen des Hauptportals: Peter Knoch, Aufmaß und Befunde am Regensburger Westportal. Neue Erkenntnisse zur Portalentwicklung – ein Arbeitsbericht, in: Turm – Fassade – Portal. Colloquium zur Bau-forschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, S. 19–22; Peter Knoch, Das Hauptportal – Bauuntersuchung im Detail, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 2, Regensburg 2014 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 387–408.
- 2 Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 5, Regensburg 2010 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 387–408, Tafel 16–17.
- 3 Markus T. Huber, Die Westfassade des Regensburger Doms. Konvention und Innovation in einem spätmittelalterlichen Hüttenbetrieb (= Regensburger Domstiftung, 4), Regensburg 2014, S. 28–29.
- 4 Karl Zahn, Zur Baugeschichte des Domes in Regensburg bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 7 (= 21), 1930, S. 34–44, hier S. 41; Karoline Bauer u. Peter Knoch, Der Triforiumsgrundriß im Langhaus und das südliche Turmjoch mit zugehöriger Westwandbau-fuge des Regensburger Domes, (Abschlussarbeit Ms. Bamberg 1987), Bamberg 1987, S. 4–7; Silvia Codreanu-Windauer u. Karl Schnieringer, Die Ausgrabungen im Regensburger Dom, in: Peter Morsbach (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984–1988 (Ausst.-kat., Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Domkreuzgang u. Domkapitelhaus 1989), (= Kataloge und Schriften der Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Bd. 8), München u. a. 1990, S. 120–131, S. 90; Silvia Codreanu-Windauer u. Karl Schnieringer, Die Ausgrabungen im Regensburger Dom, in: Michael Petzet, Denkmalpflege und Kirche. Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland (München, 12.–15. Juni 1989), (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 46), München 1991, S. 95–104, hier S. 100, 102; Hubel u. Schuller 2010 (wie Anm. 2), Tafel 19. Da das Fundament des Freipfeilers unter der Nordostecke des Turms in das Mauerwerk der noch genutzten Johanneskirche eingriff, wurden dadurch eventuell hervorgerufene Schäden am Stiftskirchengebäude bereits im Vorfeld vertraglich berücksichtigt (Karl Zahn, Die Westfassade und das Westportal des Domes in Regensburg und ihre Beziehungen zu den zwei Entwürfen im Domschatz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 6, 1929, S. 365–401, hier S. 367; Karl Zahn, Die Ausgrabung des romanischen Domes in Regensburg, München 1931, S. 112–113).
- 5 Achim Hubel u. Manfred Schuller, Regensburger Dom. Das Hauptportal, Regensburg 2000, S. 10–11; Manfred Schuller u. Katarina Papajanni, Die Baugeschichte der Westfassade des Regensburger Domes, in: Stephan Gasser, Christian Freigang u. Bruno Boerner (Hrsg.), Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag, Bern 2006, S. 363–391, hier S. 367–370.
- 6 Zahn 1929 (wie Anm. 4), S. 378; Friedrich Fuchs, Das Hauptportal des Regensburger Domes. Portal, Vorhalle, Skulptur (= Kataloge und Schriften der Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Bd. 9), München u. a. 1990, S. 20–21; Friedrich Fuchs, Werktechnische Beobachtungen am Hauptportal des Regensburger Doms, in: Erwin Emmerling, Detlef Knipping u. Franz Niehoff (Hrsg.), Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigeit des spätgotischen Figurenportals (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 106), München 2001, S. 239–247, hier S. 239–240; Knoch 2014 (wie Anm. 1), S. 400, Abb. 11, bez. „Punkt 1“.
- 7 Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 245. Das ursprünglich nicht mehr zur Ausführung gekommene Giebeldreieck der Querhausfassade wurde 1868/70 ergänzt (Isolde Schmidt, Der Dom im 19. und 20. Jahrhundert. Belege und Befunde, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 3, Regensburg 2016 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 387–408., S. 239–340, hier S. 272–273).
- 8 Urkunde abgedruckt bei Joseph Rudolph Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude. 1. Theil, in: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, 11, 1847, S. 1–266, hier S. 242–246; vgl. ebd. S. 119–122; Matthias Thiel, Die Urkunden des Kollegiatstifts St. Johann in Regensburg bis zum Jahre 1400 (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen Geschichte, N. F. Bd. 28), München 1975, S. 422–428, Nr. 359; Johann Gruber, Urkunden und andere Quellen zum Dombau (in Auswahl), in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 1, Regensburg 2013 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 1–28, hier S. 14–17, Nr. 89.
- 9 Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 14036: Andreas Ratisbonensis: Chronica pontificum et imperatorum Romanorum. Abgedruckt bei Georg Leidinger (Hrsg.), Andreas von Regensburg. Sämtliche Werke (= Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, N. F. Bd. 1). München 1903, S. 114: Unter Johann I. von Moosburg: „Hic posuit primum lapidem in fundamento turris cathedralis ecclesie versus septentrionem construende.“ Zur Interpretationsgeschichte der Grundsteinlegungsnotiz siehe Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 352, Anm. 190.

- 10 Schuegraf 1847 (wie Anm. 8), S. 149, 170–171; Thomas Engelke, *Eyn grosz alts Statpuech. Das „Gelbe Stadtbuch“ der Stadt Regensburg. Forschungen und Edition (= Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte, Bd. 2)*, Regensburg 1995, S. 170, Nr. 90; Gruber 2013 (wie Anm. 8), S. 18, Nr. 97, S. 21–22, Nr. 101–102, 105; Peter Morsbach, *Die Erbauer des Doms. Die Geschichte der Regensburger Dommeisterfamilie Roriczer-Engel (= Regensburger Domstiftung, Bd. 3)*, Regensburg 2009, S. 32; Gruber 2013 (wie Anm. 8), S. 23, Nr. 110.
- 11 Schuller u. Papajanni 2006 (wie Anm. 5), S. 372, 377; Manfred Schuller, *Die Baugeschichte des Doms 1270–1500. Ein Überblick*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 1, Regensburg 2013 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7*), S. 363–380, S. 376.
- 12 Schuegraf 1847 (wie Anm. 8), S. 150–154; Joseph Rudolf Schuegraf, *Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg. Teil I: Regensburger Dombau-Rechnung von dem Jahre 1459 mit Anmerkungen und angehängter Steinmetzen-Ordnung von dem Jahre 1514. Teil II: Berichtigungen und Rechtfertigungen zu den beiden Bänden der Geschichte des Domes*, in: *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg*, 16, 1855, S. 1–294, hier S. 231; Joseph Rudolph Schuegraf, *Drei Rechnungen über den Regensburger Dombau aus den Jahren 1487, 1488 und 1489*, in: *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg*, 18, 1858, S. 135–204, hier S. 154; Gruber 2013 (wie Anm. 8), S. 22, Nr. 104. Zu Gamerit von Sarching siehe Walburga Knorr u. Werner Mayer, *Die Inschriften der Stadt Regensburg*, 4 Bde, hier Bd. 2, *Der Dom St. Peter*. 1. Teil bis 1500 (= *Die Deutschen Inschriften, Bd. 74*), Wiesbaden 2008, S. 81–82, Nr. 107 mit älterer Literatur; siehe auch Peter Urbanek, *Wappen und Siegel Regensburger Bürger und Bürgerinnen im Mittelalter (bis 1486). Ein Katalog der Wappen und Siegel mit einer Untersuchung zum Siegelrecht und zum Wappen- und Siegelgebrauch (= Regensburger Studien, Bd. 7)*, Regensburg 2003, S. 251–252.
- 13 Friedrich Fuchs, *Mittelalterliche Steinmetzzeichen am Regensburger Dom. Ansätze für vergleichende Bauforschung (Regensburg–Prag)*, in: Edith Feistner (Hrsg.), *Das mittelalterliche Regensburg im Zentrum Europas (= Forum Mittelalter - Studien, Bd. 1)*, Regensburg 2006, S. 91–104, hier S. 100; Friedrich Fuchs, *Die Steinmetzzeichen am Regensburger Dom*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 1, Regensburg 2013 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7*), S. 413–458, hier S. 424–245, 427–428.
- 14 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, *Oberster Lehenhof 2713*, fol. 41v; abgedruckt bei Carl Woldemar Neumann, *Neue Nachträge zur Monographie „Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus in Regensburg“*, in: *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg*, 40, 1886, S. 233–252, hier S. 247; Gruber 2013 (wie Anm. 8), S. 23, Nr. 117. Vgl. auch Rolf Schmidt, Hans Engel von Köln der Parlierer und sein Bruder Andreas der Dommeister zu Regensburg, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 112, 1972, S. 131–156, hier S. 152, Anm. 94. Erster Hinweis auf die Quelle bei Schuegraf 1855 (wie Anm. 12), S. 231–232; siehe auch Neumann 1886, S. 247–249. Zu Wenzel Roriczer: Morsbach 2009 (wie Anm. 10), S. 31–50; Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 38–39; Markus T. Huber, Roritzer, Wenzel, in: Andreas Beyer et al. (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 99, Berlin u. a. 2017, S. 380.
- 15 Hubel u. Schuller 2010 (wie Anm. 2), Tafel 24; Schuller 2013 (wie Anm. 11), S. 377.
- 16 Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 16.871. Siehe Johann Josef Böker, *Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Salzburg u. a. 2005*, S. 170–173; Johann Josef Böker et al., *Architektur der Gotik. Ulm und Donauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donaugebiet*, Salzburg 2011, S. 166–167, Kat.-Nr. 76 mit älterer Literatur. Johann Josef Böker datiert die Zeichnung zwischen 1390 und 1400 (Böker 2005, S. 173; Böker et al. 2011, S. 167), wobei dieser Vorschlag jedoch mit der geläufigen Datierung des sog. Einturmrisses um 1400 kollidiert, welcher der Vorhallenzeichnung in jedem Fall vorausgehen musste (Böker setzt wohl auch deshalb den Einturmriss vor 1390 an (Böker et al. 2011, S. 37)). Vgl. Böker et al. 2011, S. 15, 37, 161, 167.; Böker 2013, S. 350.
- 17 Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 31–32, 211–212, 306. Der Maßwerkabschluss wurde in den wesentlichen Teilen wohl mehrfach erneuert. Isolde Schmidt gelang jedoch die Identifikation eines dem Originalbestand angehörenden Brüstungsabschnitts (Isolde Schmidt, *Zur Restaurierungsgeschichte des Hauptportales im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Turm – Fassade – Portal. Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg*, Regensburg 2001, S. 37–42, hier S. 38, Abb. 2; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 254).
- 18 Richard Triebe, *Die staatliche Dombauhütte in Regensburg*, in: Georg Schwaiger (Hrsg.), *Der Regensburger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 10)*, Regensburg 1976, S. 459–466, hier S. 460; Manfred Schuller, *Bauforschung*, in: Peter Morsbach (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984–1988 (Ausst.-kat., Kunstsammlungen des Bistums*

- Regensburg, Domkreuzgang u. Domkapitelhaus 1989), (= Kataloge und Schriften der Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Bd. 8), München u. a. ³1990, S. 168–223, hier S. 197; Manfred Schuller, Missachtet, vergessen, vernichtet – historische Bautechnik und die Qualität des Details, in: Susanne Böning-Weis, Karlheinz Hemmeter u. York Langenstein (Hrsg.), Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998 (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 100). München 1998, S. 157–176, hier S. 166; Manfred Schuller, Das Hauptportal im Brennpunkt der Baugeschichte, in: Turm – Fassade – Portal. Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, S. 13–18, hier S. 16; Fuchs 2001 (wie Anm. 6), S. 242; Schuller u. Papajanni 2006 (wie Anm. 5), S. 372–373; Schuller 2013 (wie Anm. 11), S. 377.
- 19 Friedrich Fuchs, Der Dom St. Peter in Regensburg, Regensburg 2010, S. 214, 276; Achim Hubel, Das Phänomen der farbigen Fassungen von Steinskulpturen in mittelalterlichen Kirchenräumen, in: Ingrid Bennewitz u. Andrea Schindler (Hrsg.), Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik. Akten des 13. Symposiums des Mediävistenverbandes vom 1. bis 5. März 2009 in Bamberg, Berlin 2011, S. 67–80, hier S. 74; Markus Kühne, Das Hauptportal des Regensburger Doms und seine Restaurierung, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 3, Regensburg 2016 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 341–374, hier S. 347–351.
- 20 Vgl. Hubel u. Schuller 2010 (wie Anm. 2), Tafel 71 und 140.
- 21 Vgl. Hubel u. Schuller 2010 (wie Anm. 2), Tafel 72 und 140.
- 22 Die ursprünglich aus Grünsandstein errichtete Triangelvorhalle wurde umfassend erneuert und dabei deren Werksteinoberfläche in weiten Teilen in Kalkstein ausgewechselt. Zur Restaurierungsgeschichte des Hauptportals siehe Schmidt 2001 (wie Anm. 17); Knoch 2014 (wie Anm. 1), S. 403; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 253–254, 293–294. Auskunft über den originalen Baubestand geben historische Bilddokumente sowie das von Justus Popp und Theodor Bülow zwischen 1834 und 1839 herausgegebene Tafelwerk (Justus Popp u. Theodor Bülow, Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Regensburg 1834–1839, H. 1 (1834), Bl. 2–4; H. 5 (1834), Bl. 2; H. 8 (1839), Bl. 1).
- 23 Zu den um 1415/20 geschaffenen Figuren siehe Achim Hubel u. Peter Kurmann, Der Regensburger Dom. Architektur – Plastik – Ausstattung – Glasfenster (= Große Kunstführer, Bd. 165), München u. a. 1989, S. 59–61; Friedrich Fuchs, Die Figuren vom Hauptportal des Domes, in: Peter Morsbach (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984–1988 (Ausst.-kat., Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Domkreuzgang u. Domkapitelhaus 1989), (= Kataloge und Schriften der Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Bd. 8), München u. a. ³1990, S. 258–265; Fuchs 1990 (wie Anm. 6), S. 59–62; Achim Hubel, Kunstgeschichtliche Fragen zum Portal. Ikonographie und Stil, in: Turm – Fassade – Portal. Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001, S. 23–32, hier S. 31; Achim Hubel, Die Plastik des Doms und ihr Verhältnis zur Architektur, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 2, Regensburg 2014 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 205–386, hier S. 333–338. Die Plastiken wurden von 1907 bis 1909 von dem Bildhauer Josef Sager durch Nachschöpfungen aus Kalkstein ersetzt (Isolde Schmidt u. Ulrike Wendland, „...was der Zahn der Zeit schadhaf gemacht hat“. Restaurierungen am Regensburger Dom 1859–1939, (Abschlussarbeit Ms. Bamberg 1987/88) Bamberg 1987, S. 36, Anhang; Schmidt 2001 (wie Anm. 17), S. 41; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 294). Die Originale sind heute auf das Lapidarium der Dombauhütte und das Historische Museum der Stadt Regensburg verteilt.
- 24 Fünf Fialen und Baldachine wurden bereits vor 1858/59 durch Kopien aus Kalkstein ersetzt (Schmidt u. Wendland 1988 (wie Anm. 23), S. 8). Zumindest bei einem der erhaltenen Baldachine soll es sich um ein Original handeln (Schuller u. Papajanni 2006 (wie Anm. 5), S. 389, Anm. 45).
- 25 Ausführlich bei Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 82–83, 203–204.
- 26 Die auf 1360/70 datierte Figur gehört wohl zusammen mit den drei weiteren, nördlich des Hauptportals aufgestellten Figuren einem für den Innenraum geplanten, jedoch unvollendeten Heiligenzyklus an (siehe Hubel u. Kurmann 1989 (wie Anm. 23), S. 56; Fuchs 1990 (wie Anm. 6), S. 57; Hubel 2014 (wie Anm. 23), S. 295)
- 27 Zu dem mit der um 1360 datierten, unmittelbar daneben angebrachten Verkündigungsgruppe verwandten Bildwerk siehe Hubel u. Kurmann 1989 (wie Anm. 23), S. 54; Hubel u. Schuller 2000 (wie Anm. 5), S. 20; Hubel 2001 (wie Anm. 23), S. 23; Hubel 2014 (wie Anm. 23), S. 289–290. Das Original aus Grünsandstein ist seit 1924 im Dominieren, im nördlichen Turmjoch, aufgestellt. Am originalen Standort befindet sich eine 1941/42 durch den Bildhauer Ludwig Zandt gefertigte Kalksteinkopie (Schmidt u. Wendland 1988 (wie Anm. 23), S. 63, Anhang; Friedrich Fuchs, Das Lapidarium und die technischen Sammlungen der Dombauhütte, in: Peter Morsbach (Hrsg.), Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984–1988 (Ausst.-kat., Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Domkreuzgang u. Domkapitelhaus 1989), (= Kataloge und Schriften der Kunstsammlungen des

- Bistums Regensburg, Bd. 8), München u. a. 1990, S. 73–80, hier S. 75–77; Schmidt 2001 (wie Anm. 17), S. 42).
- 28 Hubel u. Kurmann 1989 (wie Anm. 23), S. 54, 59; Hubel u. Schuller 2000 (wie Anm. 5), S. 17–18; Achim Hubel, Das Hauptportal des Regensburger Doms. Bauplanung – Planungsänderungen in Architektur, Ikonographie und Stil – Ergebnis, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling u. Rainer Drewello (Hrsg.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, S. 94–111, hier S. 106.
- 29 Fuchs 1990 (wie Anm. 6), S. 61; siehe auch Hubel 2014 (wie Anm. 23), S. 334.
- 30 Peter Wolf, *Bilder und Vorstellungen vom Mittelalter. Regensburger Stadtchroniken der frühen Neuzeit (= Frühe Neuzeit, Bd. 49)*, Tübingen 1999, S. 123–124. Zu den Bildwerken siehe Hubel u. Kurmann 1989 (wie Anm. 23), S. 51–52; Fuchs 1990 (wie Anm. 6), S. 57, Fuchs 2010 (wie Anm. 19), S. 159.
- 31 Diese Bezeichnung wohl erstmals bei Joseph Rudolph Schuegraf, *Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude. 2. Theil*, in: *Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg*, 12, 1848, S. 1–311, hier S. 59 festgehalten.
- 32 In diesem Zusammenhang sei auch auf mehrere Figurenbaldachine und -sockel am Hauptportal hingewiesen, deren Inneres ausgehöhlt ist, sodass die äußere Struktur aus Wimpergen und Eckfialen als quasi freistehendes Gerüst übrigbleibt (Huber 2014 (wie Anm. 3), S. 74–76, 78–79 mit Abb. 26–27, 29, 33, S. 204).
- 33 Südseitig fehlen sowohl die Austrittsstufen der Wendeltreppe als auch die auf die Bühne führenden Ausgleichsstufen, ferner wurde auf eine Anbindung an die Galerie des Südturnjochs verzichtet (Katarina Papajanni, *Die Erschließung des Regensburger Domes durch horizontale Laufgänge und vertikale Treppenanlagen* (Diss. Bamberg 2000), Bamberg 2000, S. 67–68).
- 34 Sowohl die Maßwerkbekrönungen der Treppenhäuser als auch die Maßwerkbrüstung der inneren Plattform sind Ergänzungen von 1841 (Susette Raasch, *Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, 14, 1980, S. 137–303, hier S. 207; Isolde Schmidt, *Zusammenfassung der Baugeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg*, 5 Bde., hier Bd. 1, Regensburg 2013 (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7*), S. 393–412, hier S. 395; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 243). Die 1834 publizierte Bauaufnahme Justus Popp zeigt die Portalanlage noch ohne diese Brüstung (Popp u. Bülow 1834–39 (wie Anm. 22), Heft I (1834), Blatt 4).
- 35 Zu verräumlichten Fassaden in der frühen Neuzeit siehe Peter Stephan, *Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der frühen Neuzeit*, Regensburg 2009.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 4, 10–16: Markus T. Huber, Nürnberg

Abb. 2, 5, 6, 9: Reproduktion nach Hubel u. Schuller 2010

Abb. 7, 8: Reproduktion nach Popp u. Bülow 1834–39



Abb. 1 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, Anfang 15. Jh., Gesamtansicht

Anna Chiara Knoblauch, Theresa Lotter

Das Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms Erste Befunde zu Datierung, Herstellung und Versatz

Seit rund 600 Jahren dient das Portal (Abb. 1) an der Nordseite des (ehemaligen) Passauer Domkreuzgangs – heute Domhof genannt – als Direktverbindung zwischen Kreuzgang und Stadt. Dabei überrascht das Portal in der virtuosen Ausgestaltung und kleinteiligen Umsetzung mit einer künstlerisch anspruchsvollen Gesamtkonzeption, die vermutlich auf höhere Aufgaben als eine reine Laufzeitminimierung zurückzuführen ist. Der hochrechteckige Einbau aus Kalkstein hebt sich wie ein „Versatzstück“¹ vom glatt verputzten Bruchsteinmauerwerk der anschließenden Wandflächen ab, und wirft einige Fragen zu seinen Entstehungsumständen auf: Wie ist das Portal zu datieren und welche Anhaltspunkte gibt es dafür? Wie und von wem wurde es hergestellt und versetzt?

Diese Fragen stehen im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes, der methodisch mit einer kritischen Zusammenschau des Forschungsstandes beginnt, bevor sich der Fokus auf das Portal selbst und seinen Bezugsrahmen, den Domkomplex, verschiebt. Befundorientierte Untersuchungen und Auswertungen der Steinmetzzeichen, der Bauvorbereitung sowie deren Technik und Umsetzung bilden dabei das Fundament der Ausführungen, die in diesem Umfang erst dank der seit 2015 von der Staatlichen Dombauhütte Passau durchgeführten Restaurierungsarbeiten am Portal möglich wurden.²

Forschungsstand

Obwohl zum Passauer Dom St. Stephan bereits einige Publikationen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen vorliegen, sind weder die Veränderungsgeschichte des ehemaligen Kreuzgangs noch das Kreuzgangportal bisher ausführlich untersucht.³ Zwar finden beide immer wieder Erwähnung in der Literatur, doch unterscheiden sich die dortigen Angaben und Thesen.

Der erste Punkt, über den keine Einigkeit besteht, ist die genaue Datierung des ‚gotischen‘ Kreuzgangs, denn entsprechendes Quellenmaterial zum Bauablauf fehlt. Daher sind es Stilvergleiche und Überlegungen zur Bauchronologie, die den Neubau des Kreuzgangs in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datieren.⁴ Während Mader den Beginn der Arbeiten ohne konkrete Erläuterung in die Zeit um 1320 verortet,⁵ sehen

Dehio und Brunner den Baubeginn im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts.⁶ Dehio verzichtet dabei auf eine Begründung; Brunner hingegen verweist auf Kobler, der die noch erhaltenen Kreuzgangkapitelle an den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert.⁷ Zu einem ähnlichen Ergebnis wie Brunner beziehungsweise Kobler kommt auch Möseneder, der die Kreuzgangkapitelle in die Zeit um 1400 verortet und unter Vorbehalt Hans Krumenauer zuordnet.⁸ Damit präzisiert er die Angabe Schmidts, der den Kreuzgang im nicht näher bestimmten 14. Jahrhundert von hüttenmäßigen Steinmetzen ausgeführt sieht.⁹ Hörmann hingegen nennt Ulrich Chamerer als Baumeister, der um 1320 an der Dombaustelle tätig war.¹⁰

Bei den Zuschreibungen öffnet sich ein zweiter nicht-konsensueller Punkt innerhalb der Forschung. Denn während beispielsweise Mader und Schmid keine Zuschreibung vornehmen, sehen Hörmann, Dehio, Brunner und die Denkmaltopografie im Dombauhüttenmeister Hans Hesse den Urheber des Portals.¹¹ Möseneder hingegen spricht nicht nur die Kreuzgangkapitelle, sondern auch das Portal in der Nordwand des ehemaligen Kreuzgangs vorsichtig Hans Krumenauer zu,¹² und Kobler fragt, ob zumindest die beiden Büsten in den Archivolteln nicht auch ein unabhängiger, möglicherweise städtischer Steinmetz verantworten könnte.¹³

Dass sich in der Literatur unterschiedliche Zuschreibungen finden, hängt mit dem quellenmäßig nicht eindeutig greifbaren Dombauhüttenmeisterwechsel von Krumenauer zu Hesse zusammen. Der Meisterwechsel wird nämlich genau wie die stilistische Datierung des Portals in der ungefähren Zeitspanne von 1430 bis 1440 vermutet.¹⁴ Daher ist es möglich, dass Hörmann, Dehio, Brunner, die Denkmaltopografie und Möseneder von einer Entstehungszeit um 1430 beziehungsweise 1435/40 ausgehen, das Portal aber unterschiedlichen Meistern zuschreiben.

Zwei ‚Ausreißer‘ hinsichtlich der Datierung finden sich bei Kappel und bei Huber. Während Kappel von einem etwas späteren Datum um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeht,¹⁵ schreibt Huber in einem kurzen Nebensatz, dass die Datierung des Kreuzgangportals „den Architekturformen nach zu urteilen, bereits um 1400 denkbar wäre.“¹⁶

Neben all diesen unterschiedlichen Thesen haben die bisherigen Publikationen doch einen Punkt gemeinsam: Sie vermeiden es, den Kreuzgang und das Portal in einen näher bestimmten bautechnischen Zusammenhang zu bringen. Das heißt, wie das Portal zu einem integralen Bestandteil des bereits einige Jahre zuvor entstandenen Kreuzgangs wurde, wird nicht thematisiert. Einzig Möseneder schneidet diese Fragestellung kurz an, wenn er beim Kreuzgangportal von „einer späteren Arbeitsphase des Dombaumeisters“¹⁷ Hans Krumenauer spricht, der etwa 30 Jahre zuvor bereits für die Gestaltung der Kreuzgangkapitelle verantwortlich gewesen sein soll.¹⁸

Nach dieser Zusammenstellung des Forschungsstands bleiben einige Fragen offen, die an der Notwendigkeit weiterer Untersuchungen keinen Zweifel lassen. Da jedoch nach wie vor keine Schriftquellen bekannt sind, die Licht ins Dunkel bringen könnten, fokussieren sich die folgenden Betrachtungen auf das Objekt selbst, weshalb eine einführende Bestandsaufnahme unumgänglich ist.

Mittelalterlicher Bestand und Veränderungsgeschichte

Ein vollständiger Überblick über die Veränderungsgeschichten des Kreuzgangs und des Portals wäre an dieser Stelle ideal, würde den Rahmen des Aufsatzes allerdings sprengen. Daher beschränken sich die folgenden Ausführungen auf ausgewählte Aspekte im Sinne eines ersten Einblicks, der das Portal selbst beleuchtet.

Das in der Nordwand des ehemaligen Kreuzgangs zwischen dessen westlichen Kapellenbauten und dem ehemaligen Seminar St. Maximilian befindliche Portal ruht auf einer schmucklosen Sockelzone, in deren linker Laibung bereits die erste Veränderung zu beobachten ist: Ein Granitblock, der mit dem ansonsten einheitlichen Horizontalfugenverlauf bricht, ersetzt Teile der ursprünglichen Kalksteinquader. Zwar finden sich hierzu keine entsprechenden Dokumentationsunterlagen, doch lässt sich der Austausch mittels historischer Fotografien an das Ende des 19. oder an den Beginn des 20. Jahrhunderts datieren.¹⁹ Diese Austauschmaßnahme wurde nicht mit einem Höchstmaß an fachmännischer Kompetenz durchgeführt, denn auf der Rückseite des linken Türpfeilers finden sich über dem Sockelgranitblock weitere Graniterneuerungen, deren Versatz offenbar nur mit einer großen Menge Eisenausbesserungen gelang. Dennoch ist das leichte Absinken in Richtung Laibung, das sich heute am linken Gewände beobachten lässt,

nicht erst Folge der Austauscharbeiten, sondern bereits auf Fotografien aus den 1880er Jahren zu erkennen und möglicherweise als Grund für die Reparaturversuche zu identifizieren.²⁰

Das bereits angesprochene nach-innen-Kippen der linken Sockelzone lässt sich vor allem am Verlauf der Basen ablesen, die zum Gewände überleiten. In diesem bilden Rund- und Birnstabvorlagen im Wechsel mit tiefen Kehlen eine abwechslungsreiche Profilierung aus, die durch zwei Blattwerkkonsolen eine zusätzliche Steigerung erfährt: Annähernd mittig kragt aus beiden Gewändehälften je eine Konsole hervor, die als Unterbau für Gewändefiguren konzipiert ist, heute allerdings zu einer leeren Nische führt, die auf Höhe des Türsturzes von einem Baldachin bekrönt wird. Dass diese Nischen nicht immer leer waren, zeigt ein erneuter Blick auf historische Fotografien.²¹ Dort flankieren zwei nicht näher identifizierbare Heilige das Portal, die in der Literatur allerdings nicht zur ursprünglich geplanten Ausstattung gezählt werden. Aufgrund ihrer stilistischen Unterschiede, die auf zwei verschiedene Jahrhunderte verweisen, stehen sie im Verdacht eine Hinzufügung des 19. Jahrhunderts zu sein.²² Heute befinden sich die beiden Figuren im Oberhausmuseum.²³

Auf halber Höhe der ehemaligen Gewändestaturen, am äußeren Rand des Portals, treten zwei weitere Laubwerkgebilde – nun in Form von Kapitellen – aus dem profilierten Gewände hervor. Diese leiten in beiden Portalhälften von einem Rundstab zu einem portalf flankierenden Fialaufsatz über und tragen darüber hinaus das krabbenbesetzte Außenprofil des Kielbogens, der die Archivolten einfasst und in einer monumentalen Kreuzblume endet. Dass das vordere Laubwerkgebilde dieser Kreuzblume eine moderne Ergänzung ist, zeigt ein erneuter Vergleich des heutigen Zustands mit historischen Abbildungen. Bei genauerer Inspektion des Portals lassen sich weitere Ergänzungen ausmachen, die an dieser Stelle allerdings nicht aufgezählt werden. Es sei jedoch angemerkt, dass nicht alle Anstückelungen in das 20. und 21. Jahrhundert zu datieren sind, denn bereits während der Versatzarbeiten konnte es zu bauzeitlichen Beschädigungen kommen, die direkt im Anschluss sorgfältig mit Vierungen kaschiert wurden (Abb. 2).

Doch zurück zur Kielbogenrahmung des Portals: Obwohl in der Gesamtansicht die Kielbogenform dominiert, muss sich diese erst sukzessive aus spitzbogig ausgearbeiteten Archivolten entwickeln. Dabei weisen die Archivolten (heute) den höchsten Ornamentierungsgrad innerhalb des Portals auf, denn sie führen zum einen die Rund- und Birnstabprofilierungen aus dem Gewände fort, zum anderen erstreckt



Abb. 2 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, Anfang 15. Jh., bauzeitliche Vierung und fehlende Vierung im Blendmaßwerk links der Kreuzblume

sich zwischen dieser Stabgliederung ein zweibahniger Laubwerkfries, in dessen Scheitel jeweils eine männliche Büste sitzt. Die monochrome Rotfassung der beiden Figuren ist dabei deutlich zu erkennen und verweist zusammen mit weiteren Farbresten auf eine zeitweise (Teil-)Polychromierung des Portals, die ohne entsprechende Untersuchungen jedoch nicht näher datiert und beschrieben werden kann.

Komplettiert werden die Archivolten durch den ebenfalls mit Laubwerkornamentik verzierten Türsturz samt Laibungskonsolen, der anstelle eines Tympanons ein spitzbogiges Glasfenster trägt. Anhaltspunkte in Bezug auf das fehlende Tympanon sind rar,²⁴ weshalb die Frage, wann das Tympanon aus dem Portal entfernt wurde, offenbleiben muss²⁵ – vorausgesetzt es war jemals vorhanden. Denn obwohl die (wenn auch sehr gleichmäßigen) Abarbeitungsspuren an der Unterseite der innersten Archivolte als Hinweis auf eine spätere Entfernung des Tympanons gelesen werden können, wäre der Versatz und die Befestigung einer Reliefplatte näher zu untersuchen.

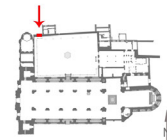
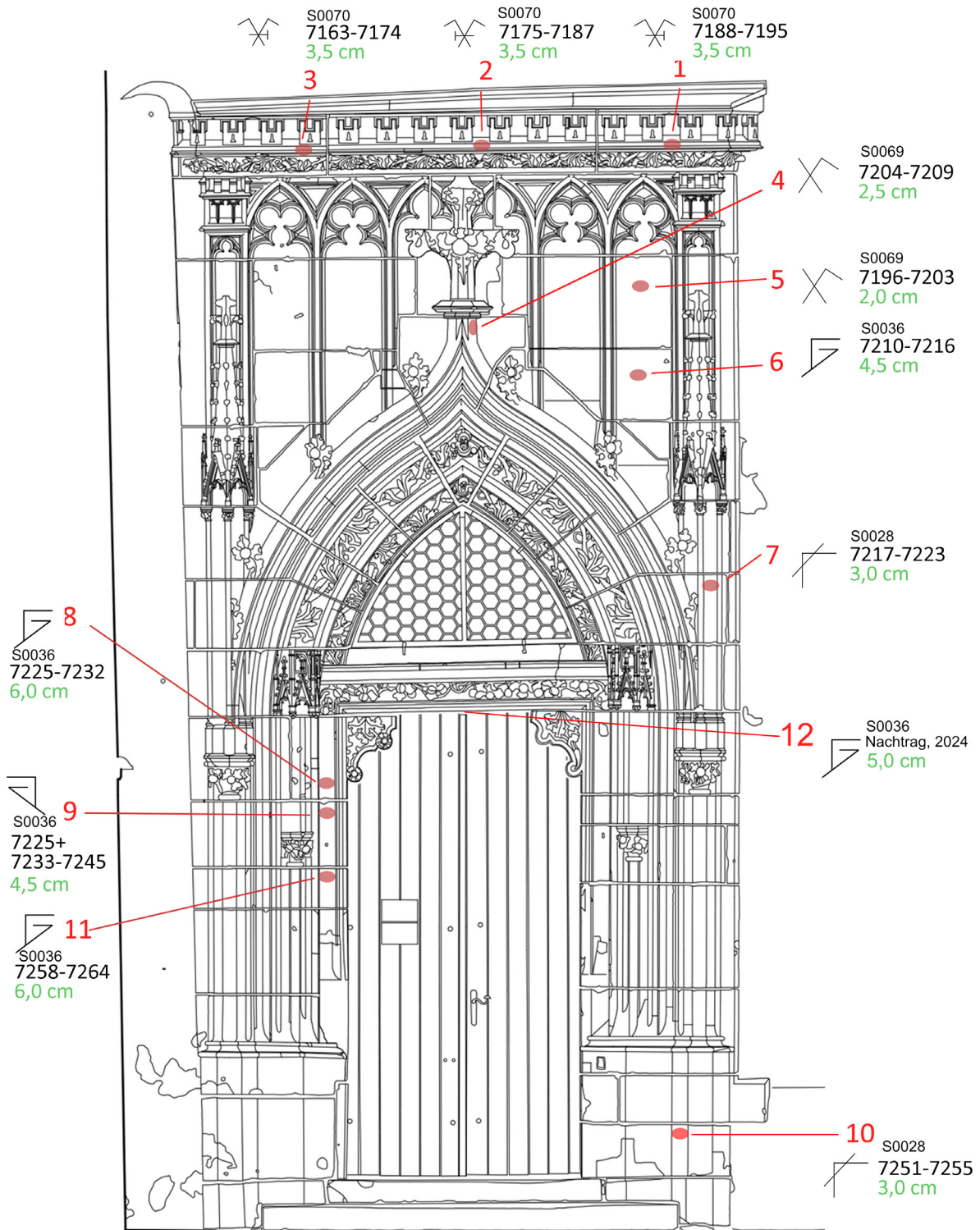
Der obere Abschluss des Portals grenzt unmittelbar an die kielbogige Archivolte einrahmung und bildet zunächst Blendmaßwerkklanzetten aus, deren Spitzen alle auf der gleichen Höhe enden. Hierdurch entsteht

eine Horizontale, an die sich ein Blattwerk- und ein Zinnenfries anschließen. Dabei sind für den gesamten Ornamentbereich, abgesehen von der Blechabdeckung, keine nennenswerten Eingriffe zu erkennen. Insgesamt ist festzuhalten, dass am Kreuzgangportal zwar einige Veränderungen stattgefunden haben, der mittelalterliche Bestand aber überwiegt.

Überprüfung des Forschungsstandes anhand von Steinmetzzeichen

Sowohl am Kreuzgangportal als auch an den anderen Objektteilen des Passauer Domkomplexes treten zahlreiche Zeichen auf sichtbaren Steinoberflächen auf, die helfen, die unsichere Datierung und Urheberschaft des Portals in der Forschung sicherzustellen. Seit mehreren Jahrzehnten dokumentiert die Dombauhütte Passau gefundene Zeichen auf Steinen in Kartierungen, Fotografien, teilweise sogar in Gipsabdrücken. Eine intensive Aufnahme- und Auswertungskampagne mündete ab 2016 in der Pflege einer Datenbank aller bis dahin dokumentierten Zeichen am Domkomplex.²⁶ Mittels dieser Datenbank wurde eine Auswertung des Auftretens der Zeichen und deren Schnittmengen bauteilübergreifend er-

Das Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms



Anmerkung/
Glossar: **Fundort+ Nummer**
Größe Zeichen
Fotonummer

Dombauhütte
Staatliches Bauamt
Passau
Planvorlage: ghw

Abb. 3 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, CAD-Umzeichnung der Portalausseite mit allen dort dokumentierten Steinmetzzeichen

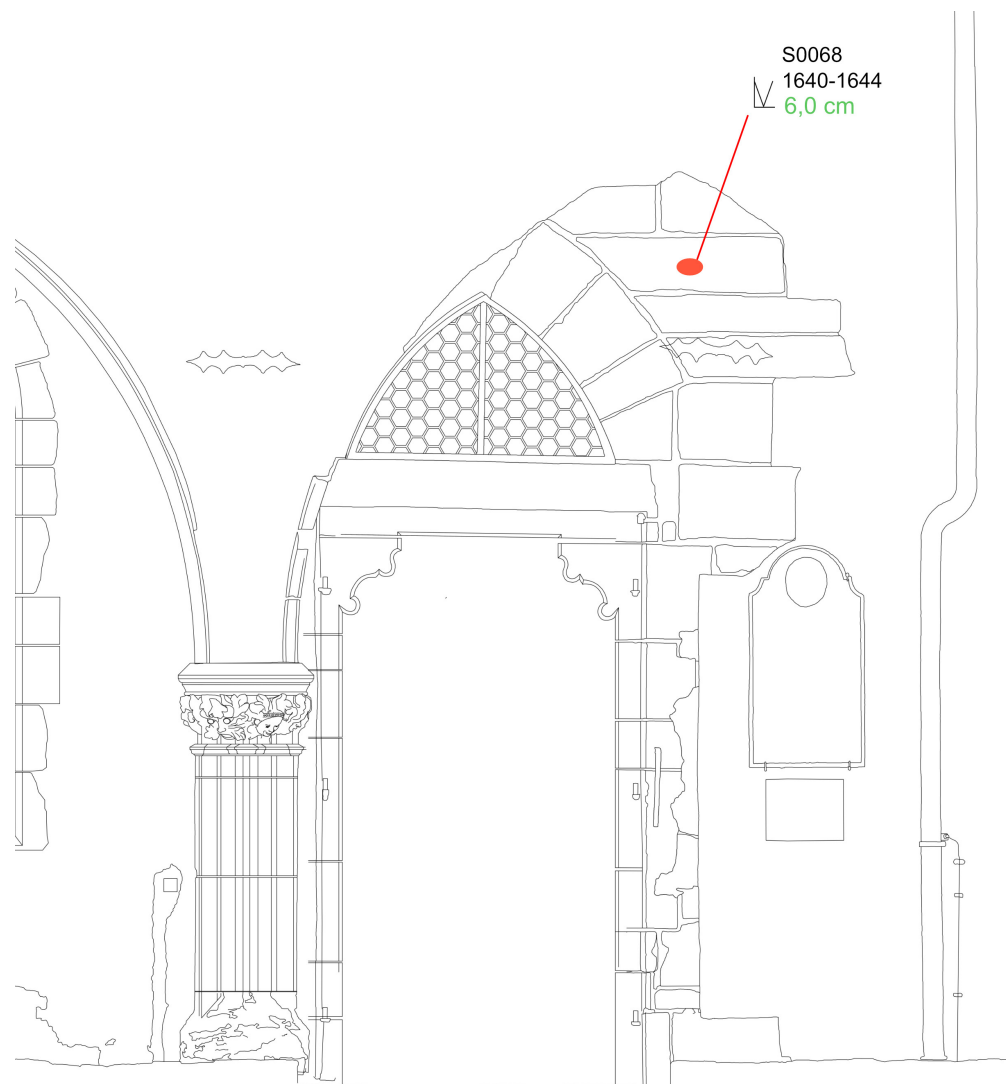


Abb. 4 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, CAD-Umzeichnung der Portalinnenseite mit allen dort dokumentierten Steinmetzzeichen

Anmerkung/
Glossar:

Fundort+ Nummer
Größe Zeichen
Fotonummer



möglichst. Aktuell umfasst die Datenbank über 2100 dokumentierte Zeichen am Passauer Dom und den anschließenden Bauteilen, darunter auch das Portal zum heutigen Domhof.²⁷ Bei der Auswertung der Steinmetzzeichen am Dom wird auch in diesem Beitrag maßgeblich die Arbeits- und Analyseweise von Friedrich Fuchs herangezogen, der in einigen Publikationen den Nutzen von Steinmetzzeichen für die Bauforschung diskutierte.²⁸

In Passau sind aus dem 15. Jahrhundert keine schriftlichen Quellen überliefert, die Auskünfte über die mittelalterlichen Handwerker und deren Arbeitsbedingungen am Dom bereithalten würden. Inschriften am Objekt sowie Stiftungsdokumente zu einzelnen

Bauteilen geben hingegen für viele Bauteile genaue Datierungshinweise. Einige der Zeichen auf den Steinen lassen sich eindeutig durch ihren baulichen Kontext zu den Inschriften oder den gestifteten Objekten zuordnen. Aus diesem Grund ist auch die Auswertung der Zeichen am Passauer Dom gewinnbringend.

An Kalksteinen, die das Portal zum Kreuzgang ausbilden, konnten auf der nördlichen und südlichen Seite – also der inneren und äußeren Portalwand – bislang insgesamt 13 einzelne Zeichen dokumentiert werden. Davon befinden sich zwölf an der Außenseite und eines im Innenbereich (Abb. 3 und 4). Alle Zeichen, bis auf eines, treten mehrfach am Portal auf. Identisch aussehende Zeichen lassen sich daher zu

Das Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms

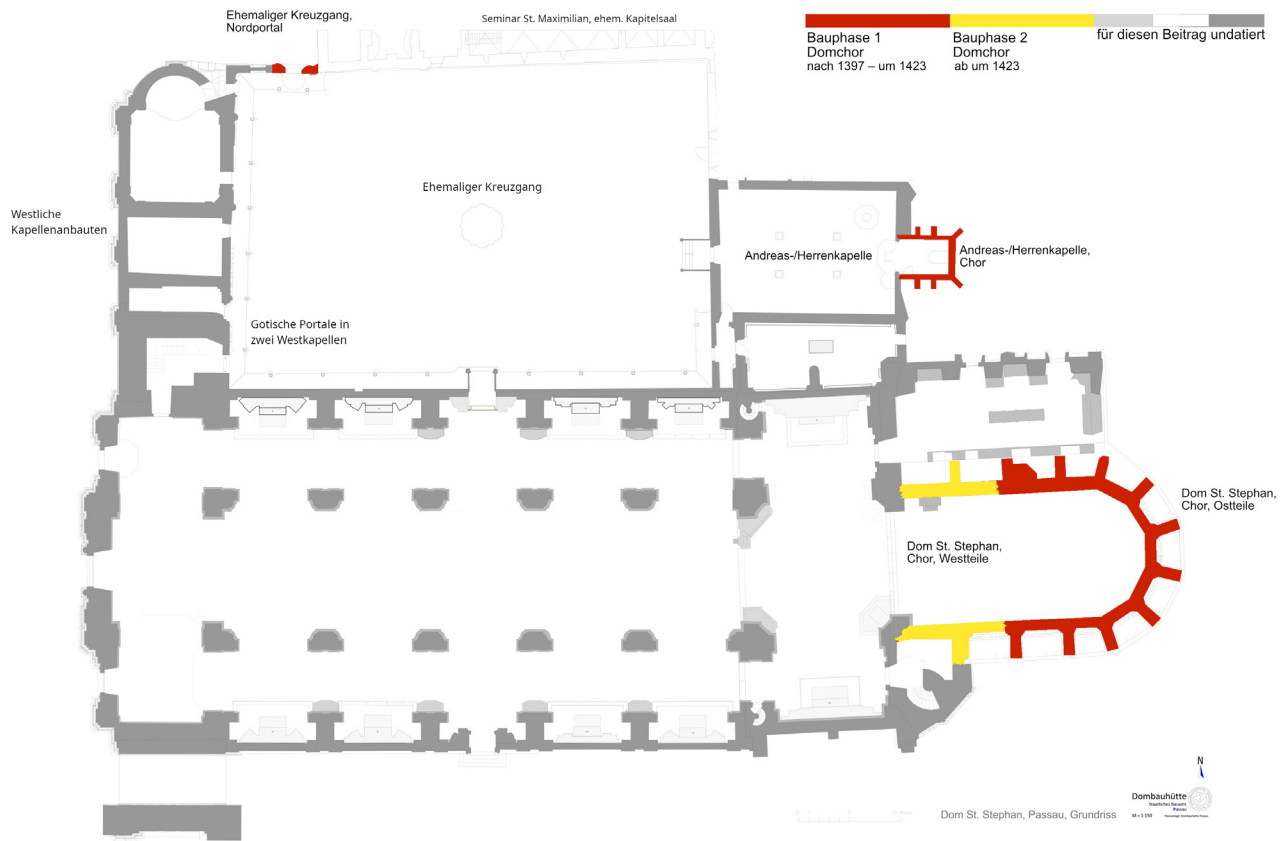


Abb. 5 Passau, St. Stephan, Grundriss des Domkomplexes mit Bauphasenmarkierungen



Abb. 6 Passau, St. Stephan, Außenansicht des Chors, Anfang 15. Jh.



Abb. 7 Passau, St. Stephan, Springrautengewölbe im Chor der Andreas- bzw. Herrenkapelle, 1414

fünf Zeichentypen zuordnen. Den Zeichentypen wurden in der Datenbank folgende Bezeichnungen gegeben: S0028, S0036, S0068, S0069, S0070. Alle fünf Zeichentypen finden sich auch an weiteren Bauteilen des Passauer Doms, darunter an den östlichen Teilen des Domchors (Zeichen S0028, S0036, S0068, S0069, S0070) und an den Gewölberippen im Chor der Andreas- beziehungsweise Herrenkapelle (Zeichen S0028, S0036, S0068, S0069) (Abb. 5). Diese fünf Zeichentypen lassen sich gut datieren, da sowohl der Domchor (Abb. 6) als auch das Gewölbe des Kapellenchors (Abb. 7) bereits untersucht sind und (kunst-)historisch eingeordnet wurden.²⁹

Die östlichen Bauteile des Domchores sowie die hier befindlichen, mittelalterlichen Steinmetzzeichen (bislang 920 Einzelzeichen) lassen sich auf die Zeit um 1405 bis in die 1420er Jahre datieren (Abb. 5).³⁰ Der spätgotische Chor Neubau entstand unter Dombaumeister Hans Krumenauer.³¹ An die erstmalig 1322 in Urkunden erwähnte Andreaskapelle im Kreuzgang des Doms wird im 15. Jahrhundert im Osten ein schmaler Chor mit Springrautengewölbe angebaut.³² Mader datiert das Gewölbe auf 1414 und bringt dies in Zusammenhang mit der schriftlich belegten Stiftung von Domprobst Otto von Layming für die Andreaskapelle.³³ Die Steine der Gewölberippen tragen insgesamt 56 Steinmetzzeichen, die insgesamt sieben Zeichentypen zugeordnet werden können. Alle im Gewölbe des Chors der Andreaskapelle dokumentierten Zeichentypen treten ebenfalls an den Ostteilen des Domchors auf.³⁴

Nach den eingehenden Betrachtungen aller Einzelzeichen am Portal, am Chor der Andreaskapelle und an den östlichen Teilen des Domchors, kann bestätigt werden, dass die Zeichentypen an den drei Bauteilen zweifelsfrei aus einer Zeit stammen und den am Dom arbeitenden Steinmetzen zuzuordnen sind. Damit ist die Überlegung Koblers, ob möglicherweise ein unabhängiger Steinmetz für die Ausführung der Scheitelfiguren verantwortlich war, unwahrscheinlich.³⁵ Das Portal ist als eine Arbeit von Steinmetzen anzusehen, die in einem Hüttenkontext Aufgaben am gesamten Domkomplex übernahmen, wie auch Schmid 1912 postulierte.³⁶

Die Steinmetzzeichen ordnen das Portal aber nicht nur als Arbeit der mittelalterlichen Bauhütte Passaus ein, sondern helfen zugleich, das Objekt genauer in seiner Entstehungszeit zu fassen. Entgegen den bisher getroffenen Datierungen zeigt der Zusammenhang der einzelnen Bauteile untereinander und der Bezug zu den archivalischen Quellen, dass die Herstellung des Portals zwischen 1397/1405 und den 1420er Jahre einzuordnen ist. Das Portal wurde

folglich gefertigt, als Hans Krumenauers am Passauer Dom beschäftigt war.³⁷ Die stilistischen Datierungen Hörmanns und Maders auf 1430,³⁸ Dehios, Brunners und Möseneders auf 1435/1440³⁹, Schmidts auf die Zeit um 1440⁴⁰ und die Datierung Kappels in die Mitte des 15. Jahrhunderts⁴¹ werden damit obsolet. Auch die Zuordnung zum Baumeister Hans Hesse wäre zu korrigieren.⁴² Die Überlegung Hubers, das Portal um 1400 zu datieren, erscheint dagegen annähernd plausibel.

Beobachtungen zur Planung

Wie bei vielen mittelalterlichen Portalen existieren heute keine Entwürfe, die den Konzeptions- und Planungsprozess des Portals beleuchten. So bleibt die konkrete Form beziehungsweise das Medium der Entwurfsarbeiten für das Passauer Kreuzgangportal unbekannt. Dass der Ausführung aber umfangreiche Planungen vorausgegangen sein müssen, beziehungsweise zum Teil parallel zu dieser verliefen, daran lassen die Befunde am Portal keinen Zweifel.

Wichtiger Anhaltspunkt für das Nachvollziehen des planvollen Vorgehens beim Portalbau ist dessen Steinschnitt (Abb. 1). Bei den bisherigen Untersuchungen fand dieser kaum Beachtung. Nur Grams deutete das „asymmetrische, teils willkürlich erscheinende Fugennetz“⁴³ als Hinweis auf eine ehemals vorhandene Farbfassung.⁴⁴ Während zahlreiche Farbreste die Annahme einer Farbfassung stützen, ist Grams Charakterisierung des Fugennetzes als ‚asymmetrisch‘ und ‚willkürlich erscheinend‘ nur auf den ersten Blick zutreffend. Denn eingehendere Betrachtungen zeigen das genaue Gegenteil: So ist im oberen Bereich des Kreuzgangportals, ab der Lage des Türsturzes, eine Vereinheitlichung im Steinschnitt festzustellen, die sich auf die Steinformate und die Steinhalte bezieht (Abb. 8). Spiegelsymmetrisch sind die Steinformate in vielen Bereichen nahezu identisch gewählt.⁴⁵ Dabei beinhalten die Werksteine in den zwei Portalhälften die jeweils gleichen Portalelemente. Beispielsweise sind die flankierenden Fialen auf beiden Seiten in jeweils sechs Werksteine gehauen, die spiegelsymmetrisch den gleichen Dimensionen folgen. Diese Beobachtungen lassen sich unter anderem auch am Blendmaßwerk nachvollziehen. Das heißt, die mittelalterlichen Bauleute wählten die Untergliederung der Tektonik auf einzelne Werksteine offensichtlich so, dass die Entwürfe zugleich für die östliche und die westliche Portalhälfte genutzt werden konnten.

Gleichartige Portalelemente jeweils auf identische Steinformate zu unterteilen, erleichterte zum einen den Herstellungsprozess für die Steinmetze,

Das Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms

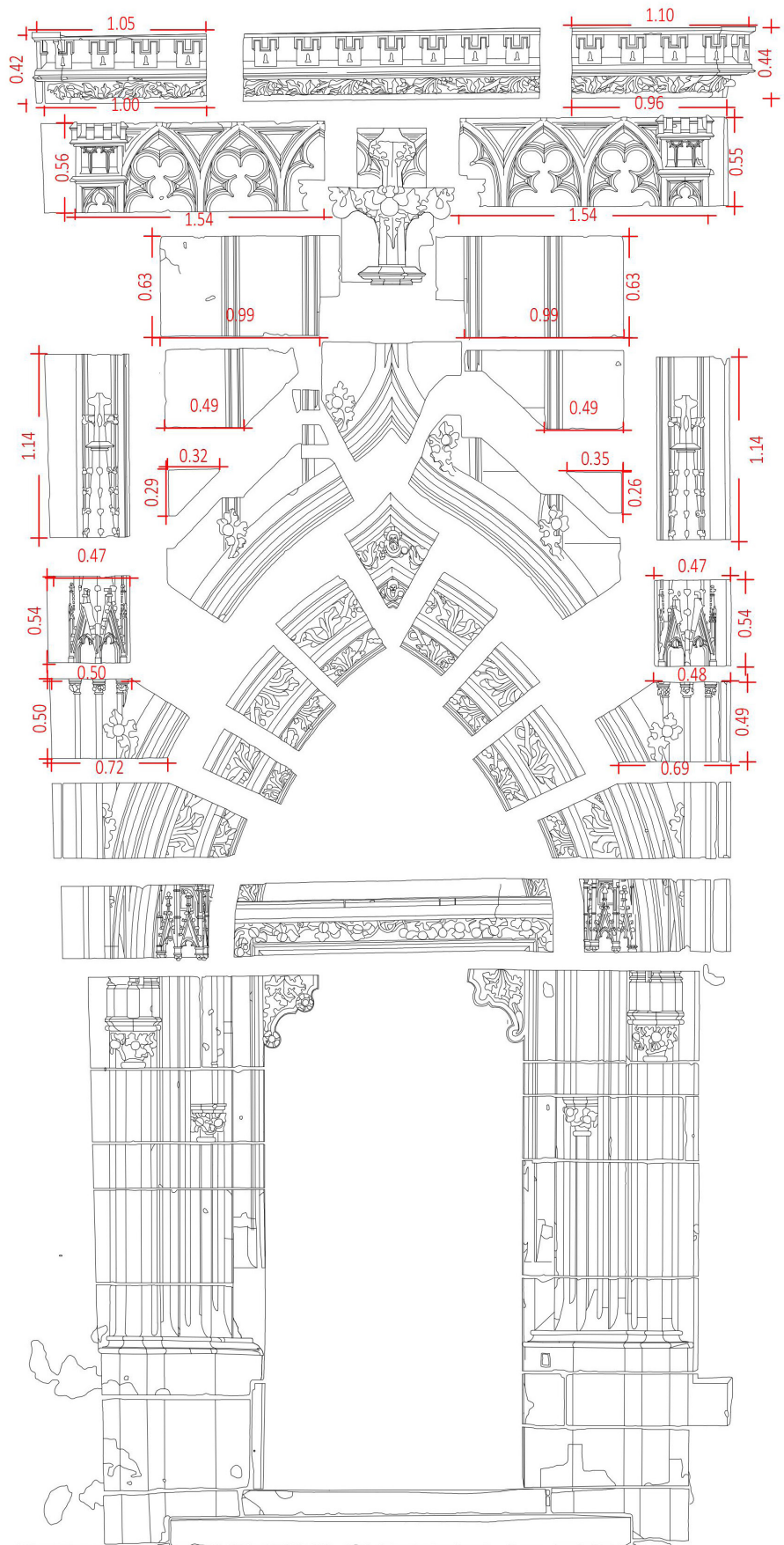


Abb. 8 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, in Teilen bemaßte Zeichnung der separierten Einzelwerkstücke des oberen Portalbereichs

bedingte zum anderen aber auch umfangreiche Planungen im Vorhinein. So galt es, die identischen Steinformate entweder gezielt vorzubereiten oder vorgegebene Quadergrößen möglichst vorteilhaft an die geplanten Portalbestandteile anzupassen. Dabei dürften materialökonomische Überlegungen nicht ganz unwichtig gewesen sein, wie ein Blick auf die angrenzenden Bruchsteinmauern nahelegt. Denn dort sind neben Ziegel-, Tuff- und Granitsteinen nur wenige Kalksteine verbaut, unter denen einer sogar als Spolie oder missglückter Werkstein zu identifizieren ist.

Kalksteinquader scheinen folglich nicht unbegrenzt zur Verfügung gestanden zu haben beziehungsweise waren sie im Kreuzgangbereich primär für bildhauerisch ausgearbeitete Bereiche vorgesehen. Unter diesem Gesichtspunkt überrascht ihr vermehrtes Auftreten an der Innenseite des Portals umso mehr. Die dortigen Kalksteinquader lassen sich in zwei Kategorien einteilen: zum einen die Rückseiten der von außen nach innen durchbindenden Steine und zum anderen Quadersteine, die vom zweischaligen Mauerwerk lediglich die innere Mauerschale ausbilden. In Bezug auf die durchbindenden Steine ist anzumerken, dass diese die statisch wichtigsten Bauteile ausbilden, das heißt die Türpfosten, den Sturz sowie die in-

nerste Archivolte. Alle anderen an der Innenseite sichtbaren Kalksteinquader gehören zur inneren Mauerschale der zweischaligen, mit einer Füllung versehenen Wandkonstruktion. Da weite Bereiche der Portalrückseite allerdings verputzt sind, lässt sich das wahre Ausmaß des Quadermauerwerks an dieser Stelle nicht mit Sicherheit bestimmen. Die sichtbaren Kalksteinquader auf der Innenseite des Portals waren möglicherweise Bestandteil des sorgfältig geplanten und entworfenen ‚Portal-Baukastens‘. Baukasten-Charakter vermitteln auch die sorgfältig angelegten und über mehrere Fugen hinweglaufenden Zierelemente in Form unterschiedlichster Stabprofilierungen oder Laubwerkbänder. Nahezu ohne Versatz schließen sich diese über die Fugen an die Ausarbeitungen ihrer Nachbarsteine an. Dass hierbei kein Wert auf eine möglichst einfache Herstellung der Steine gelegt wurde, zeigt sich exemplarisch am Anschluss zwischen den Laibungskonsolen und dem Türsturz. Hier nehmen kleine Profilstücke an der Unterseite des Sturzes die Profilierung der Konsolen auf. Der Portal-Baukasten scheint also, zumindest an dieser Stelle, nicht nur sorgfältig geplant, sondern auch störungsfrei versetzt worden zu sein. Doch ein genauerer Blick auf den Versatz legt einige Unregelmäßigkeiten offen.

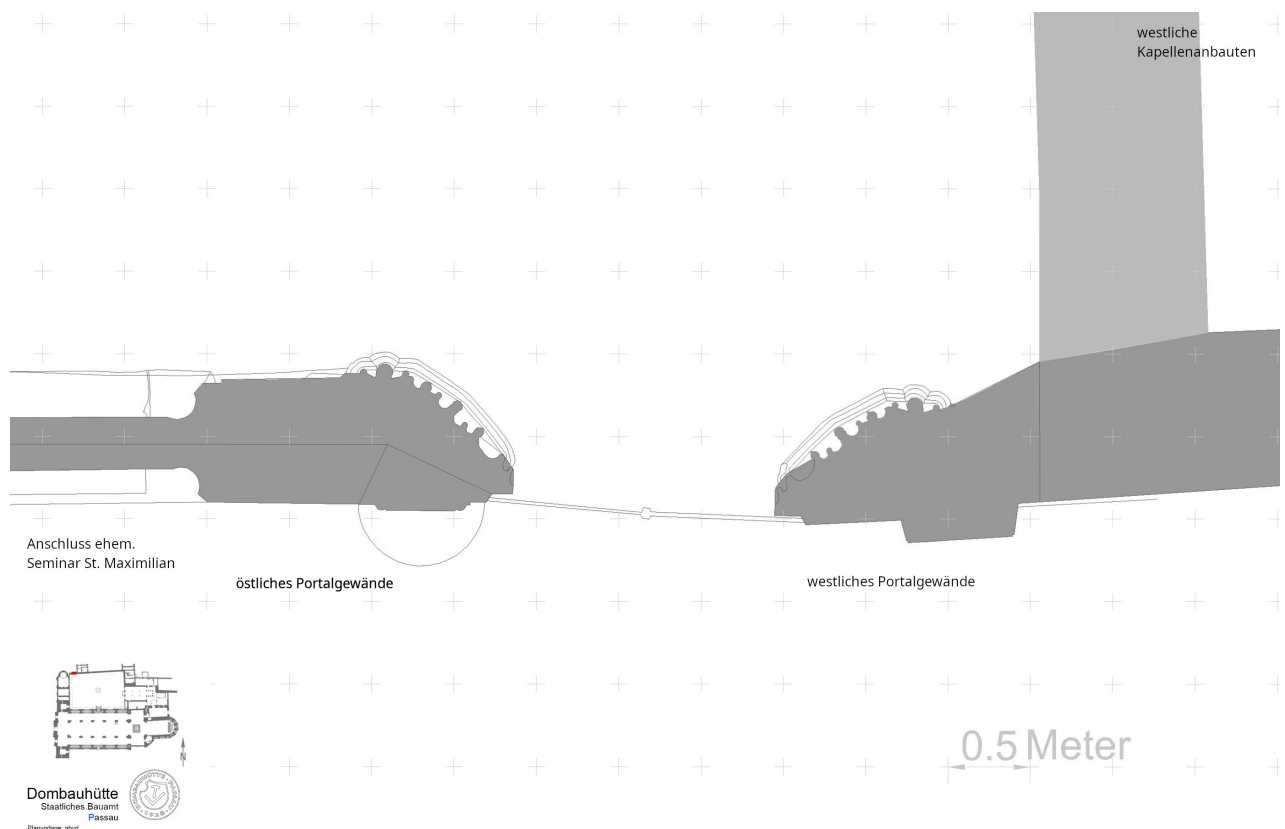


Abb. 9 Passau, St. Stephan, ehemaliger Kreuzgang, Grundrissausschnitt der nördlichen Kreuzgangteile mit den Portalgewänden

Beobachtungen zum Versatz

Bei der Errichtung des Passauer Kreuzgangportals stellt sich bereits im Sockel- und Gewändebereich die Frage nach seiner genauen Bauchronologie. Denn – abgesehen von rechtzeitig zu erfolgenden Höhennivellierungen – können die beiden Portalhälften bis zur Höhe des Türsturzes weitestgehend unabhängig voneinander ausgeführt werden.

Dass in Passau tatsächlich von einer gewissen Unabhängigkeit in der Festlegung der genauen Positionierung der Portalhälften auszugehen ist, zeigt ein Blick auf entsprechende Grundrisszeichnungen (Abb. 9): Die Mauerfluchten zu beiden Seiten der etwa 1,6 m breiten Türöffnung stimmen nicht überein. So sitzt das östliche Gewände, gemessen an der Laibungskante, knapp 9 cm weiter innen als sein rechtes Pendant und weist darüber hinaus eine leicht gedrehte Ausrichtung auf. Da hierdurch Schwierigkeiten im weiteren Versatz vorprogrammiert sind,

stellt sich die Frage nach möglichen Gründen für die asymmetrische Grundrissanlage. Am plausibelsten erscheint eine unabhängige Einmessung der beiden Portalhälften, bei der sich am vorhandenen Bestand orientiert wurde ohne dabei eine Überprüfung mittels gerader Verbindungslinien über die Türöffnung hinweg durchzuführen.

Die Baugeschichte des Kreuzgangs ist zwar mehr als lückenhaft, doch kann mit Sicherheit von einem gewissen Baubestand zu Beginn des 15. Jahrhunderts ausgegangen werden. So existierte unter anderem bereits die noch heute erhaltene „romanische Doppelhalle“⁴⁶ aus dem späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert im Erdgeschoss des ehemaligen Seminars St. Maximilian.⁴⁷ Im östlichen Bereich des nördlichen Kreuzgangflügels bestand zur Erbauungszeit des Portals folglich mindestens eine Teilbebauung, an der sich die Ausrichtung des östlichen Gewändes



Abb. 10 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, Abarbeitungen an der Rückseite (Innenseite) der östlichen Portalhälfte

orientierte. Für die Positionierung des westlichen Gewändes hingegen muss aufgrund der starken Abweichungen in den Mauerfluchten der beiden Portalhälften ein anderer Orientierungspunkt angenommen werden. Vermutlich richteten die Bauleute das westliche Portalgewände am westlichen Kreuzgangflügel aus. Die westliche Wand des westlichen Kreuzgangflügels beinhaltet noch heute mittelalterliche Portale als Eingang zu den Kreuzgangkapellen. Hauck datiert diese in die gotische Bauphase des Kreuzgangs. Den Baubeginn setzt er im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts an.⁴⁸ Dadurch liegt die Vermutung nahe, dass sowohl der westliche als auch der nördliche Kreuzgangflügel in Abhängigkeit zu Kapellen, beziehungsweise dem Kapitelsaal gebaut wurden. Der nördliche Wandabschnitt, der das Portal zum Kreuzgang beinhaltet, vermittelt zwischen diesen beiden Situationen (vgl. hierzu den Grundriss in Abb. 5). Wegen der nach wie vor ungeklärten Bauchronologie von Kreuzgang und Portal sind weitere Ausführungen jedoch nicht möglich. Die ersten Beobachtungen und Überlegungen können ohne weitere Befunduntersuchungen an den Innenwänden des Kreuzgangs nicht konkretisiert werden.

Aus den unterschiedlich fluchtenden Gewänden resultierten Schwierigkeiten, die spätestens ab Höhe des Türsturzes zur Herausforderung wurden. Denn so kommt es im oberen Portalbereich zu Verdrehungen, Abarbeitungen und Unsauberkeiten im Versatz, die den Türsturz, das nicht (mehr) vorhandene Tympanon und insbesondere die Archivolten betreffen. Die nötige Verdrehung wird dabei beispielsweise am Türsturz deutlich, der den Unterschied von etwa 9 cm in der Flucht der Laibungen ausgleichen muss. Ebenfalls auf diese 9 cm sind die Abarbeitungen an der Rückseite der östlichen Portalhälfte zurückzuführen, die besonders deutlich am Quadermauerwerk auf Höhe der Archivolten abzulesen sind (Abb. 10). Innerhalb der östlichen Archivoltenhälfte zeigen sich zudem leichte Versprünge in den Zierelementen, die durch ein sukzessives und ausgleichendes nach vorne Setzen der Archivoltensteine bedingt sind. Während nämlich in der westlichen Archivoltenhälfte die Steine perfekt aufeinanderpassen, ist ein erster Versprung in der östlichen Hälfte zwischen dem zweiten und dem dritten Archivoltenstein zu beobachten, und ein weiterer zwischen dem vierten Archivoltenstein und dem Schlussstein. In abgemilderter Form wiederholen sich diese Versprünge in der unmittelbar angrenzenden westlichen Kielbogenhälfte. Da die Zierelemente innerhalb des Portals perfekt über die Fugen hinweg geplant und weitestgehend auch haargenau ausgeführt sind, ist davon auszugehen, dass

die Herstellung nach Plan und der praktische Versatz der Archivoltensteine in zwei zeitlich voneinander getrennten Schritten ausgeführt wurden.

Ein Blick auf den abschließenden Zinnenfries hingegen scheint nahezuzeigen, dass an dieser weiter oben gelegenen Stelle die Problematik der ungleichen Portalhälften bereits bekannt war. Zumindest rechnen die beiden auf den ersten Blick komplett spiegelsymmetrischen Außensteine des Frieses mit unterschiedlichen Anschlusssituationen (Abb. 11): Mit dem nach hinten Knicken des aus der Wand hervorkragenden Zinnenfrieses wird die strenge Spiegelsymmetrie der beiden Steine aufgebrochen. So ist rechts mehr Zinnenornament ausgearbeitet als links, wobei am linken Abschluss eine Vertikalfuge die äußere, nur knapp zur Hälfte ausgearbeitete Zinne durchzieht, während am rechten Rand des Frieses eine (ehemals) vollständige Zinne zur Bruchsteinmauer überleitet, ohne dabei eine interne Fuge aufzuweisen. Somit wird für den Zinnenfries, unabhängig von dieser zusätzlichen linken Fuge, eine gewisse zeitliche Parallelität von Steinherstellung und Versatz greifbar, die auch für andere Bereiche des Portals nicht gänzlich auszuschließen ist, auch wenn entsprechende Befundbelege an dieser Stelle ausbleiben müssen.

Fazit und Ausblick

Im Rahmen dieses Aufsatzes konnte vieles lediglich angeschnitten werden. Die Beschäftigung mit dem Portal zum ehemaligen Kreuzgang des Passauer Doms deckte einige offene Fragestellungen auf, die über das Portal selbst deutlich hinausgehen. Bislang fehlt eine umfangreiche publizierte Betrachtung der erhaltenen mittelalterlichen Architekturteile und ihrer Bewertung aus Sicht der Bauforschung. Dennoch fanden sich erste befundorientierte Antworten auf Fragen nach der Datierung, der Herstellung und dem Versatz des Passauer Kreuzgangportals: Eine systematische Auswertung der Steinmetzzeichen erlaubte eine Neudatierung des Portals in die Zeitspanne von 1397/1405 bis in die 1420er Jahre sowie eine Zuordnung als Arbeit der mittelalterlichen Bauhütte Passaus unter Hans Krumenauer. Außerdem konnten erste Einblicke in die Planungs- und Versatzarbeiten des Portals gewonnen werden. Während die anspruchsvolle Kombination von aufwendigen Ausgestaltungsformen und zum Teil sich spiegelsymmetrisch wiederholenden Steinschnitten auf ein hohes Maß an Planungsarbeit schließen lässt, zeigt das Vorgehen beim Steinversatz weniger Weitblick. Aufgrund ihres asymmetrischen Anlegens liegen die beiden Portalhälften bis zur Höhe des Türsturzes nicht in einer Flucht, weshalb im

oberen Bereich Komplikationen sowie pragmatische, ästhetisch nicht ideale Anpassungen notwendig wurden. Jedoch scheint noch während des Baus auf diese Herausforderung reagiert worden zu sein.

In Bezug auf die genaue Abfolge von Planung und Versatz bedarf es in Zukunft allerdings noch

detailliertere und umfassendere Untersuchungen, um deren Verhältnis abschließend bestimmen zu können. Auch die Frage nach dem baulichen und chronologischen Zusammenhang von Portal und Kreuzgang gilt es noch systematisch herauszuarbeiten.



Abb. 11 Passau, St. Stephan, Portal zum ehemaligen Kreuzgang, seitliche Anschlussstellen des Zinnenfrieses an das Bruchsteinmauerwerk

Anmerkungen

- 1 Alois Brunner 2009, Der Domkreuzgang und das Domstift in Passau, in: Michael Hauck u. Herbert W. Wurster (Hrsg.), *Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007* (= Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairern und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60), Passau 2009, S. 217–230, hier S. 217.
- 2 Der Staatlichen Dombauhütte, insb. deren Leiter Jérôme Zahn, möchten wir großen Dank für die umfangreiche Unterstützung unserer Untersuchungen ausdrücken. Darüber hinaus gilt unser Dank allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Dombauhütte, die unsere Arbeit mit Diskussionen bereicherten und uns die notwendigen (digitalen) Materialien zur Verfügung stellten.
- 3 Eine Ausnahme bildet die nicht publizierte Masterarbeit von Frauke Grams aus dem Jahr 2016, die das Passauer Kreuzgangportal unter dem Gesichtspunkt von Stil- und Bildanalysen untersuchte und Vergleiche zu zwei zeitgleichen Kirchenportalen anstellte (vgl.: Frauke Grams: *Das ehemalige Kreuzgangportal am Passauer Dom* (Masterarbeit (unpubl.), eingereicht bei Prof. Dr. Jörg Trempler), Universität Passau 2016).
- 4 Vgl. Hans Hörmann, *Der Passauer Dom. Ein Beitrag zu seiner Baugeschichte*, München-Pasing 1949, S. 21.
- 5 Vgl. Felix Mader, *Die Kunstdenkmäler von Bayern. Vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 112 Bde., hier Bd. 4,3: *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. Stadt Passau (mit Einschluß der Gemeinden Beiderwies und Hacklberg)*, München 1919 (Nachdr. 1981), S. 104.
- 6 Vgl. Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II. Niederbayern*, aktual. v. Friedrich Kobler und Monika Soffner-Loibl, München/Berlin 2008, S. 491; vgl. Brunner 2009 (wie Anm. 1), S. 217.
- 7 Vgl. Friedrich Kobler, *Figurale Grabdenkmäler von 1360 bis 1440 und zeitgleiche Skulpturen am Passauer Dom* in: Michael Hauck u. Herbert W. Wurster (Hrsg.), *Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007* (= Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairern und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60), Passau 2009, S. 231–247, hier S. 240.
- 8 Vgl. Karl Möseneder, *Der Dom zu Passau. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg 2015, S. 23.
- 9 Vgl. Wolfgang Schmid, *Berühmte Kunststätten*, 85 Bde., hier Bd. 60: *Passau*, Leipzig 1912, S. 44.
- 10 Hörmann 1949 (wie Anm. 4), S. 21.
- 11 Vgl. Hörmann 1949 (wie Anm. 4), S. 27; Dehio 2008 (Bayern II, wie Anm. 6), S. 491; vgl. Brunner 2009 (wie Anm. 1), S. 217; Peter Morsbach u. a. (Hrsg.), *Denkmäler in Bayern. Kreisfreie Stadt Passau. Ensembles, Baudenkmäler, Bodendenkmäler* (= Denkmaltopografie, Bd. II.25, Halbband 1), Regensburg 2014, S. 68.
- 12 Vgl. Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 23.
- 13 Vgl. Kobler 2009 (wie Anm. 7), S. 241.
- 14 Zur Unsicherheit der Passauer Meisterabfolge vgl. Ludger Drost, *Schriftliche Quellen zur Baugeschichte des Passauer spätgotischen Doms*, in: Michael Hauck u. Herbert W. Wurster (Hrsg.), *Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007* (= Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairern und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60), Passau 2009, S. 87–108, hier S. 90.
- 15 Vgl. Johann E. Kappel, *Der Dom des hl. Stephan zu Passau in Vergangenheit und Gegenwart. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands*, Regensburg 1912, S. 46.
- 16 Markus T. Huber, *Die Westfassade des Regensburger Doms. Konvention und Innovation in einem spätmittelalterlichen Hüttenbetrieb*, Regensburg 2014, S. 307.
- 17 Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 23.
- 18 Vgl. Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 23.
- 19 Eine Fotografie aus den 1880er Jahren zeigt den Granitblock noch nicht. Sie findet sich beim Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, abrufbar unter: <https://www.bildindex.de/document/obj20714876> [Zugriff am 27.10.2024]. Die bei Mader 1919 abgedruckte Aufnahme hingegen zeigt das Portal mitsamt der Ausbesserung (vgl. Mader 1919 (wie Anm. 5), Tafel XI).
- 20 Vgl. besagte Abbildung des Bildarchivs Foto Marburg aus Anm. 19.
- 21 Vgl. die bei Anm. 19 vermerkten Abbildungen.
- 22 Mader datiert die männliche Figur in die Mitte des 14. Jahrhunderts und die weibliche um 1490 (vgl. Mader 1919 (wie Anm. 5), S. 105). Rieber hingegen verortet die Skulptur des hl. Johannes um 1300 und die weibliche Heilige an das Ende des 15. Jahrhunderts (vgl. Mechthild Rieber, *Hl. Johannes u. Weibliche Heilige*, in: Alois Brunner u. Max Brunner (Hrsg.), *Faszination Mittelalter. Himmlisches Streben* (Ausst.-kat., Oberhausmuseum, Passau 2002), Passau 2002, S. 53. Drost kommt daher zur Vermutung, dass die Figuren erst im 19. Jh. in die Gewändennischen eingestellt wurden (vgl. Drost 2009 (wie Anm. 14), S. 241).
- 23 Die Figuren gehören zur Diözesansammlung Passau und tragen die Inventarnummern D 45 und D 46 (vgl. Rieber 2002 (wie Anm. 22), S. 53).
- 24 Eine vor Kurzem von der Diözese Passau erworbene, aber noch nicht näher untersuchte Federzeichnung könnte jedoch neue Informationen bereithalten. Sie ist die einzig bekannte Darstellung des Portals, die einen Zustand vor der Zerstörung des Kreuzgangs im Jahr 1813 wiederzugeben scheint: Der Blick durch die geöffnete Tür zeigt das Innere des westlichen Kreuzgangflügels, wobei das Portal mit einem figürlichen Tympanon ausgestattet ist. Dargestellt

- sind neben einer thronenden Muttergottes mit Kind, zwei kniende Stifterfiguren – eine Frau zur Rechten Marias, ein Mann zu ihrer Linken. Diese Tympanonikonografie der Stifterdarstellung ohne Heilige oder Engel ist ungewöhnlich, aber nicht ohne Vergleichsbeispiel. So zeigt bspw. das Portal der Liebfrauenkirche im hessischen Schotten einen ähnlichen Tympanonaufbau. Dieses datiert zwischen 1357 und 1365 (vgl. Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen I. Regierungsbezirke Gießen und Kassel, München/Berlin 2008, S. 825*).
- 25 Grams hält eine Entfernung des Tympanons im Zuge des Kreuzgangabrisses 1812/13 für möglich (vgl. Grams 2016 (wie Anm. 3), S. 13).
- 26 Die Datenbank wurde in einem Tabellenkalkulationsprogramm aufgebaut und erfasst jedes auftretende Zeichen einzeln. Jedes dokumentierte Zeichen ist feingliedrig, bauteilgenau verortet. Zusätzlich ist es in seiner exakten Höhe am Gebäude angegeben (basierend auf den Messdaten der Plangrundlagen des Doms) und individuelle Aspekte, wie bspw. die messbare Größe des Zeichens oder nachträgliche Änderungen/Überarbeitungen sind vermerkt. Die Datenbank beinhaltet außerdem alle notwendigen Verweise auf zusätzliche Dokumentationen, wie Kartierungen, Fotografien, etc.
- 27 Die folgenden Auswertungen beruhen auf den Daten, die in die Datenbank eingepflegt und bereits in einigen Bereichen von der Dombauhütte ausgewertet wurden.
- 28 Vgl.: Friedrich Fuchs, *Steinmetzzeichen und Bauforschung am Regensburger Dom und darüber hinaus – Spurensuche oder Spekulation?*, in: Michael Hauck u. Herbert W. Wurster (Hrsg.), *Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12. bis 14. März 2007 (= Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairns und der Nachbarregionen der Universität Passau, Bd. 60), Passau 2009, S. 285–304, hier S. 288–291*. Siehe darüber hinaus auch: Friedrich Fuchs, *Die Steinmetzzeichen am Regensburger Dom*, in: Achim Hubel u. Manfred Schuller (Hrsg.), *Der Dom zu Regensburg, 5 Bde., hier Bd. 1, Regensburg 2013 (= Die Kunstdenkmäler von Bayern N. F. Bd. 7), S. 413–458*. Vgl. weiterhin: Karl Friederich, *Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1932, S. 13–22*.
- 29 Auch Grams geht in ihrer Masterarbeit auf die Korrelationen der Steinmetzzeichen an den unterschiedlichen Bauteilen des Passauer Doms ein: Grams 2016 (wie Anm. 3), S. 12.
- 30 Zuletzt fasste Möseneder die Baugeschichte des Passauer Doms in einer Monografie zusammen: Möseneder 2015 (wie Anm. 8). Auf die Tatsache, dass der Domchor in zwei Bauabschnitten gebaut wurde (Abb. 5), verweist die Denkmaltopografie der Stadt Passau: Morsbach 2014 (wie Anm. 11), S. 42–51. Die schriftlichen Quellen, die sowohl den Baubeginn des Chors, als auch den Baustopp in den 1420er Jahren thematisieren, fasst Drost zusammen: Drost 2009 (wie Anm. 14).
- 31 Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 27. Schriftliche Quellen zur Baugeschichte des Passauer Doms s. Drost 2009 (wie Anm. 14), S. 89.
- 32 Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 17–19.
- 33 Mader 1919 (wie Anm. 5), S. 147. Mader verweist dabei auf folgende Quelle in der *Monumenta Boica* von 1937, einer Quellensammlung zur bayerischen Geschichte, die von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben wurde: MB XXXIb, Nr. 67, S. 126.
- 34 Eine Veröffentlichung zur Baugeschichte des Passauer Domchors und der angrenzenden Bauwerken des Domkomplexes aus Sicht der Bauforschung steht aus und wäre für die Forschung des Passauer Doms sehr wünschenswert.
- 35 Kobler 2009 (wie Anm. 7), S. 241.
- 36 Vgl. Schmid 1912 (wie Anm. 9), S. 44.
- 37 Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 28–31.
- 38 Hörmann 1949 (wie Anm. 4), S. 27; Dehio 2008 (Bayern II, wie Anm. 6), S. 105.
- 39 Möseneder 2015 (wie Anm. 8), S. 23; Brunner 2009 (wie Anm. 1), S. 217; Dehio 2008 (Bayern II, wie Anm. 6), S. 491.
- 40 Vgl. Schmid 1912 (wie Anm. 9), S. 55.
- 41 Kappel 1912 (wie Anm. 15), S. 46.
- 42 Vgl. Dehio 2008 (Bayern II, wie Anm. 6), S. 491; vgl. Brunner 2009 (wie Anm. 1), S. 217; Morsbach 2014 (wie Anm. 11), S. 68.
- 43 Grams 2016 (wie Anm. 3), S. 7.
- 44 Vgl. Grams 2016 (wie Anm. 3), S. 7.
- 45 Abweichungen der Steinformate auf der östlichen und westlichen Portalseite liegen im Bereich von wenigen Millimetern.
- 46 Mader 1919 (wie Anm. 5), S. 182.
- 47 Vgl. Mader 1919 (wie Anm. 5), S. 182. Die Datierung gründet auf stilistischen Einschätzungen.
- 48 Morsbach 2014 (wie Anm. 11), S. 68–69.

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 6, 7: Staatliche Dombauhütte Passau

Abb. 2, 10, 11: Autorinnen

Abb. 3, 4, 8, 9: Staatliche Dombauhütte Passau, Planvorlage
gbvd mit Bearbeitung der Autorinnen

Abb. 5: Staatliche Dombauhütte Passau mit Bearbeitung der
Autorinnen



III. 1 Modena, Cathedral, façade

Michele Luigi Vescovi

Portals and Cities in Twelfth-Century Emilia Bologna, the Bishop, the *Studium*

„[The Lombards], having put aside crude, barbarous ferocity, perhaps from the fact that when united in marriage with the natives they begat sons who inherited something of the Roman gentleness and keenness from their mothers' blood, and from the very quality of the country and climate, retain the refinement of the Latin speech and their elegance of manners. In the governing of their cities, also, and in the conduct of public affairs, they still imitate the wisdom of the ancient Romans. Finally, they are so desirous of liberty that, avoiding the insolence of power, they are governed by the will of consuls rather than rulers. [...] The entire land is divided among the cities, each of them requires its bishop to live in the cities, and scarcely any noble or great man can be found in all the surrounding territory who does not acknowledge the authority of his city. [...] They may not lack the means of subduing their neighbours, they do not disdain to give the girdle of knighthood or the grades of distinction to young men of inferior station and even some workers of the vile mechanical arts, whom other peoples bar like the pest from the more respected and honourable pursuits. From this it has resulted that they far surpass all other states of the world in riches and in power. They are aided in this not only, as has been said, by their characteristic industry, but also by the absence of their princes [that is, the emperors], who are accustomed to remain on the far side of the Alps.“¹

In this passage from the second book of the *Deeds of Frederick Barbarossa*, written before 1158, Otto of Freising offers precious insight into the contemporary perception of the social and political geography of Northern Italy. Although Otto was concerned with the cities' hostility toward the Emperor, his surprised admiration for their uncommon political organisation is noteworthy. The political landscape described by Otto was the result of a long process. From the end of the eleventh century, citizens across different centres in Italy started to organise themselves in what was to be termed the Commune, a well-structured civic and political entity.² In the very same period in which these communes were being shaped, cities were embellished with new ecclesiastical buildings, in particular cathedrals.³ From this perspective, the area today known as Emilia-Romagna, with the inclusion of the city of Verona, is exemplar: in approximately thirty years – between c. 1120 and c. 1150, with few exceptions – the

majority of cities in this area witnessed the construction of a new cathedral, whose western front was conceived as a monumental display for sculpture. These sumptuously carved façades were part of the monumental landscape that Otto of Freising possibly observed during his trip in Italy with the Emperor Frederick Barbarossa. Even a brief overview of these cathedrals, from Piacenza to Modena, Ferrara and Verona, reveals the exceptional range of new buildings in the region. Their construction phases are unusually well documented, as well as the name of the sculptors (or rather, of the heads of the workshops) that frequently appears on the building itself. This essay will first present an overview of these cathedrals, discussing their potential civic and institutional relevance, to then focus on the exceptional case of Bologna.

The cathedral of Modena, reconstructed from 1099, was long deemed the forerunner of all these buildings (ill. 1).⁴ However, Elena Silvestri has recently demonstrated that the construction progressed slowly from East to West and, as a consequence, the carvings of the façade can no longer be linked to the first construction phases of the building, but date to one, or even two, decades later.⁵ Its façade contains a monumental frieze with a selection of episodes from the book of Genesis, from the Creation of the world to the aftermath of the Flood. The style of these carvings draws on ancient Roman sculpture, as suggested by the physicality of the figures and the floral decoration of jambs and lintels. The sculptor, Wiligelmus, is celebrated as „worthy of honour“ in a monumental inscription on the façade.⁶ On the southern side, the lintel of the so-called *Porta dei Principi* depicts the story of the fourth-century bishop of the city, and patron saint, Geminianus.⁷

Around 1122, the Cathedral of Piacenza presents an alternative solution in the arrangement of carvings (ill. 2). Instead of the monumental frieze of Modena, the narrative sculpture is concentrated on the lintels, which depict episodes of the life of Christ. Although the inscriptions do not mention the name of the sculptor, Saverio Lomartire and Bruno Klein have demonstrated that two different workshops, those of Wiligelmus and Nicholas, worked at this site, carving the left and right portals respectively.⁸ The sculptor Nicholas, described as „artificem gnarum“ in



Ill. 2 Piacenza, Cathedral, façade

inscriptions accompanying his carvings in Ferrara and Verona, is the protagonist of the fourth decade of the twelfth century, with the Cathedral of Ferrara, whose construction started in 1135, the abbey church of San Zeno in Verona (1138) and the Cathedral of the same city (1139).⁹

Notwithstanding some differences, these buildings present visual and structural similarities. In contrast with their interior, the façades are richly carved. Yet the frieze, adopted in Modena and spanning the length of the entire west front, is abandoned. Narrative sculpture is confined mainly to the areas around the portals, which are further embellished with mouldings and enveloped in the *protiro* or projecting porch. In addition, starting with the Cathedral of Ferrara, the tympanum, not adopted at Modena, became the focal point of the portal, with the titular saint appearing at the centre in a monumental scale.¹⁰

All of these buildings find a particular significance in the historical context evoked in the quotation by Otto of Freising at the beginning of this essay. As highlighted by Dorothy Glass and Andrea von Hülsen-Esch, amongst others, the visual programmes of these façades relate to the particular history of each city, acting as a display of „*civic pride and civic responsibility*.“¹¹ The sculpted portal of the abbey church of San Zeno in Verona provides a significant visual paradigm (ill. 3). At the centre of the tympanum, the titular saint and patron of the city, the fourth-century bishop Zeno, stands over a devil and blesses with his right hand. The saint is attended by foot soldiers at his right and knights at his left; scenes from his life are carved in the lower part of the tympanum. The inscription,

framing the scene, explains the significance of the depiction: „*Dat Presul signum populo munimine dignum / Vexillum Zeno largitur corde sereno*“ (The bishop gives to the people a sign, worthy of protection / Zeno offers the banner with serene heart). Most scholars have interpreted this scene to be a record of the *coniuratio*, the oath taken by the inhabitants in the founding of a commune.¹²

Andrea von Hülsen-Esch, on the contrary, has suggested that these carvings do not depict a precise historical event; instead, they present the saint's protection over the city. The cult of San Zeno expanded during the twelfth century, acquiring a prominent place within the liturgy and devotional practices of the city.¹³ More significantly, the abbey church became the focus of communal civic devotion: it was visited by every *podestà*, the elected city leader, as his first official duty upon taking the role, and it housed the *carroccio*, the standard that served as symbol of the city in military conflicts.¹⁴ Thus, the tympanum of San Zeno, through the juxtaposition of the banners held by the citizens and the blessing patron saint visually emphasizes the subtle interplay between civic identity, communal liturgies and saintly patronage. Furthermore, the image of the saint displayed on the tympanum identifies the building as the burial site of the city's celestial patron.¹⁵

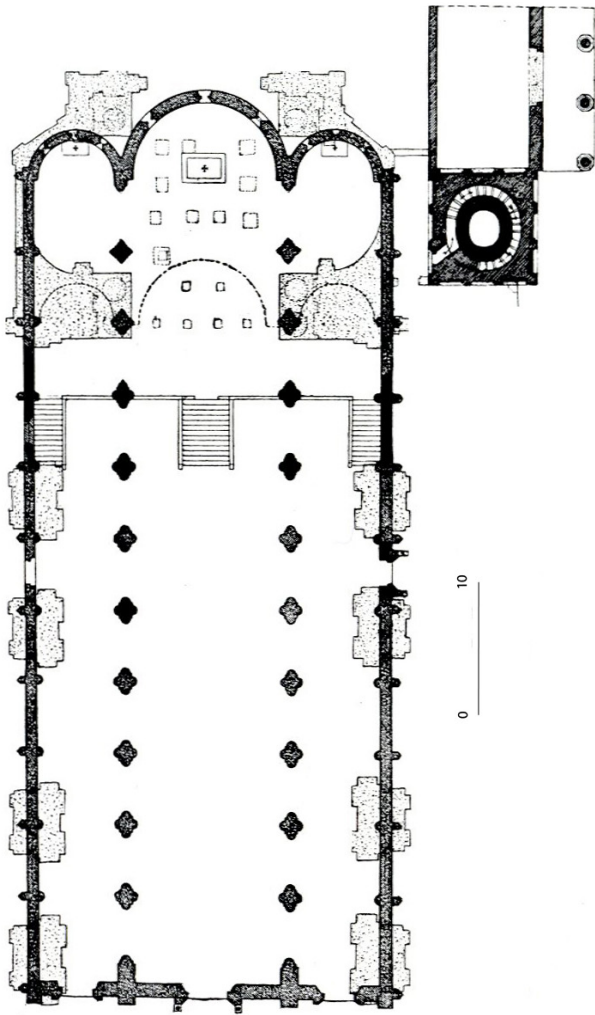
The strong emphasis on civic identity visualised in the tympanum of San Zeno is unique within the city. The Cathedral of Verona (ill. 4), whose portal was carved by the same Nicholas in the very same period, presents a very different subject. In its tympanum, at the centre of the composition, the Christ child, sitting



III. 3 Verona, San Zeno, tympanum



III. 4 Verona, Cathedral, tympanum



Ill. 5 Bologna, Romanesque Cathedral, plan

on the lap of the enthroned Virgin, blesses the three Magi approaching from the right. On the left, an angel appears to the shepherds to announce the birth of the Son of God, while the lintel displays the personifications of Faith, Charity and Hope.¹⁶ The rich imagery of this portal is not linked with the idea of civic identity, as presented in San Zeno.

The comparison between the portals of the Cathedral and San Zeno offers insights into civic identity in medieval Italian cities. While the Cathedral, as the seat of the bishop, was indeed the primary church of a diocese, it was not necessarily the centre of civic identity. Instead, civic identity could be manifested also in the dialogue, or even tension, between the ecclesiastical institutions of the city and the site containing the mortal remains of the patron saint. In other words, civic identity is tied to the body of the patron saint and, in turn, to the site and institution that possessed it. As in the case of Verona, not every Cathedral housed the body of the patron saint.



Ill. 6 Bologna, Cathedral, Crypt, fragment of a jamb, cm 41,5 x 94,5

From this perspective, the analysis of the Cathedral of Bologna, rebuilt in the second half of the twelfth century, reveals the tensions at play between different ecclesiastical institutions in relation to the possession of the remains of the most important saints of the city. In this instance, the investigation of the Cathedral portal might reveal, instead, the institutional aims of the episcopal seat, and the specific role of the bishop vis-à-vis the city and the Church.

The medieval Cathedral of Bologna, dedicated to St. Peter, occupied the same position since late antiquity, immediately north of the forum of the city and east of the *cardus*.¹⁷ The medieval building was obliterated more or less completely during the reconstruction that began in 1570. However, its architectural layout is known through drawings by Domenico Tibaldi and Pietro Fiorini, and it is attested to by archaeological findings.¹⁸ The plan presented a nave flanked by two aisles, separated by a continuous system of pillars (ill. 5). From the twelfth-century phase, only the bell tower survives, immediately south of the church, which incorporates an earlier circular bell tower dating from the tenth or early eleventh century. In addition, there are few elements from the thirteenth-century south portal, the so-called *Porta dei leoni*.¹⁹

In 1999, the stone slabs of the pavement of the bell tower were removed, revealing carvings on the sides of the slabs facing the ground.²⁰ The carvings were subsequently showcased at the Museo Civico Medievale in Bologna and are on display in the crypt of the Cathedral.²¹ Five of them are of particular relevance in relation to the church's medieval portals. It is most likely that these fragments belonged to one of the portals of the western façade of the church. However, this remains a hypothesis considering the tenuous evidence for the original layout of the façade. Two of the slabs discovered in 1999 show a similar frame and a rinceaux inhabited by hybrid creatures. The first fragment (ill. 6) presents, in its lower portion, a telamon, kneeling and holding a basket on his shoulders; above him is a monster, with the body of a feline and a human bearded head. The second (ill. 7), instead, shows a basilisk and two other monsters, with the tails of a fish and the heads of a dog and a cat, respectively.²² These fragments most likely belong to the jambs of a portal (the lower and upper portion, respectively). However, they would be from two different jambs, as each of them presents further carvings on another face, respectively on the right and on the left sides, without any correspondences between the two different pieces. The other two fragments present a similar frame and a rinceaux (ills. 8–9).²³ These two fragments were probably part of the same jamb, as they are both sculpted on the right side and they share the same decorative pattern.

A fifth fragment (ill. 10) presents three narrative scenes, framed by an inscription running on the frame „*Hic sedet in templo / doctos / fovet ore superno*“ (Here [Christ] sits in the Temple, nurturing the learned with celestial speech). The two scenes from the top present a similar structure: underneath an arcade, probably meant to suggest a city or a build-

ing, Christ is at the centre, either sitting or standing, flanked, in each scene, by two groups of people. In the central scene the pair on the right can be identified with Mary and Joseph. These two scenes, as clearly



Ill. 7 Bologna, Cathedral, Crypt, fragment of a jamb, cm 41,5 x 115



Ill. 8 Bologna, Cathedral, Crypt, fragment of a jamb, cm 53,5 x 100

stated in the inscription, relate to Christ's teaching in the Temple (Luke, 2: 42–51), while the third, surviving only in a fragmentary state, accompanied by an equally fragmentary inscription („*nt/es gau/d* “), which likely refers to the joy of the parents in finding the son.²⁴

A further carving, published in a 1954 auction catalogue, can be linked to the same ensemble (ill. 11). It presents an inscription in the border „*Ducitur ad Templum Hi/esus sub lege / parentum*“ [Christ is taken to the Temple according to the law of the ancestors]; and it depicts Christ, held by the Virgin, presented to the Temple, here schematically evoked by an arc surmounted by small towers. In the background, Joseph is shown offering two doves. Dimensions, style, epigraphy and narrativity connect this carving with the reliefs representing the infancy of Christ found in 1999.²⁵



Ill. 9 Bologna, Cathedral, Crypt, fragment of a jamb, cm 53,5 x 107

These carvings are the only known elements we have for the reconstruction of the original layout of the medieval façade of the Cathedral of Bologna.²⁶ While the precise number of sculpted portals is unknown, some hypotheses can be advanced in relation to the potential arrangement of the surviving fragments. Two fragments (ill. 8, ill. 9) were likely part of the same jamb. Another two (ill. 6, ill. 7), have similar decoration, but were part of two distinct jambs, as they have carvings on two different lateral sides, on the right and on the left, respectively. Thus, it is not possible to determine if the sculptures were part of one, two or even three different portals. Furthermore, the unusual thickness of these slabs (only 7/8 centimetres) complicates the potential reconstruction of their visual, material and technical arrangement. In fact, in twelfth-century Emilia the intrados and extrados of jambs are usually carved from a single cubic or cuboid block, while in Bologna rather than blocks (or ashlar), slabs are used. Thus, it is unlikely that these carvings would have been installed one next to the other as intrados and extrados of a single portal. More

probably, these slabs would have been inserted in the wall as jambs. A comparison is found in a sculpted relief that once decorated the twelfth-century portal of the abbey church of San Benedetto al Polirone, near Mantua; however, also in this case the original monumental context of the portal is lost.²⁷ In terms of visual composition, the vertical development of the narrative finds predecessors in the jambs of San Silvestro in



III. 10 Bologna, Cathedral, Crypt, fragment of a jamb, cm 42 x 104,5

Nonantola and, with some notable differences, in the reliefs at the sides of the portal of San Zeno, Verona.²⁸

While the original setting of the Bologna carvings is difficult to reconstruct, more might be argued in relation to their chronology. Massimo Medica has suggested that the Cathedral carvings show stylistic similarities with the Cross of the Porta Ravennana, a monumental marble cross erected near the city walls of Bologna and carved, as attested to by its inscription, by the sculptor Pietro di Alberico and his father in 1159.²⁹ Furthermore, the epigraphic characteristics of the portal are similar to Bolognese inscriptions of the second half of the twelfth century, such as the inscription in memory of Nonacrina, carved by the same Pietro di Alberico in 1164, and also with those for Guglielmo of Lucca (1178) and of the lawyer Bassiano (1197).³⁰ These comparisons suggest that the portal decoration of the Cathedral façade was carved in the last forty years of the twelfth century.

This chronology corresponds with the reconstruction of the Cathedral that, according to a late medieval chronicle, followed the fire that devastated the city on the first day of August 1141.³¹ Documentary evidence, such as a conspicuous donation to the Cathedral *laborerium* in 1146, might suggest that



III. 11 Private collection, the presentation of Christ, cm 41 x 57,5

the reconstruction of the building was underway. After this date the church is no longer mentioned,³² and documents are produced instead in the canonry and in the bishop's palace.³³ In 1182 the Cathedral suddenly reappeared in the documentation, when a sum of money was offered on the altar dedicated to Saint Peter; the following year another document was redacted in the crypt, in front of the same altar.³⁴ In 1184 the Cathedral was consecrated by pope Lucius III.³⁵

The reconstruction of the Cathedral corresponds to a particularly dramatic period in the political life of Bologna, marked by the conflict with the emperor Frederick Barbarossa and culminating with the murder of the imperial *podestà* of the city, Bezo (1164).³⁶ The complex political situation is mirrored in the shifting sacred topography of the city promoted by the abbey of Santo Stefano.³⁷ A manuscript completed in November 1180 in this abbey contains four hagiographical texts (the *Vita sancti Petronii episcopi et confessoris*, *Sermo de inventione sanctarum reliquiarum*, *De Translatione sanctorum martyrum Vitalis et Agricolae* and the *Miracula* of Vitalis and Agricola), probably written in the same period.³⁸ The manuscript offers an invaluable perspective on the transforming hagiographical landscape of the city, as it combines the miracles and the eleventh-century translation of the bodies of two of the most important saints in the city, the fourth-century martyrs Vitalis and Agricola, with the first *vita* of a fifth-century saint and bishop, Petronius, whose mortal remains had been allegedly rediscovered in the abbey of Santo Stefano on 7 October 1141.³⁹ It is probably not a matter of coincidence that the body of the 'new' saint (Petronius) appeared shortly after the fire of the city's Cathedral on 1 August 1141. The saint would gradually emerge as the main patron of the city.⁴⁰

The remains of Agricola and Vitalis were discovered in Bologna in 393 and subsequently unearthed in the presence of St. Ambrose of Milan.⁴¹ While coeval sources do not mention the location of the bodies of the two saints after their discovery, the 1180 manuscript from Santo Stefano explicitly identifies the abbey itself as their resting place and shrine, emphasising their continuous physical presence at that site, demonstrated by the miracles performed there.⁴² However, other sources suggest that, at around the time of the redaction of the 1180 manuscript or shortly beforehand, the cathedral emerges as a contender in this redefinition of the sacred topography of the city. When, in the sixteenth century, cardinal Gabriele Paleotti (r. 1567–1597) inspected the altar dedicated to Vitalis and Agricola in the Cathedral, he

unexpectedly discovered, among other relics „[...] the entire head of Vitalis, wrapped in a linen cloth, stained with the recent and vivid blood [of the saint]“.⁴³ Paleotti explained that according to an „old manuscript“ held by the Cathedral canons, the remains of the two saints were translated from Santo Stefano to the Cathedral by a bishop named Johannes in 1060. However, as already highlighted by the humanist Carlo Sigonio (ca. 1524–1584), this translation could not possibly have occurred in 1060 as bishop Johannes, to whom we will return later, was active only a century later. Sigonio thus claimed that the bodies of the two saints were translated from Santo Stefano to the crypt of the Cathedral, then under construction, in 1165.⁴⁴

Thus, according to these sources it would seem that the bishop and the Cathedral played an important role in the twelfth-century transformation of Bolognese sacred topography, claiming the physical possession of the two most important saints of the city at that time, Agricola and Vitalis. In the very same period, Santo Stefano consciously affirmed the possession of these two saints, but also presented the *inventio* of Petronius and his *vita*, promoting a 'new' saint within the hagiographical landscape of the city.⁴⁵ In this context the translation of the remains of Vitalis and Agricola to the Cathedral can be understood in relation to the tensions, if not open competition, between the two most important ecclesiastical institutions of the city, Santo Stefano and the Cathedral. However, it is possible that the efforts of bishop Johannes proved unsuccessful, perhaps on account of the city's long-standing ecclesiastical and institutional struggle with Ravenna, see of the archdiocese, which was strongly identified with the cult of St. Vitalis.⁴⁶

It is from this perspective that the imagery of the portal of the Cathedral of Bologna with the infancy of Christ might be better understood. On the one hand, the range of comparisons and the documentary evidence previously discussed suggest that the portal was carved ca. 1170–1180, that is, between the alleged translation of Vitalis and Agricola to the Cathedral and the 1184 consecration. The imagery of the portal was highly unusual in the amount of space dedicated to Christ teaching in the Temple, presented there in three different scenes. While the life of Christ is indeed displayed in other twelfth-century portals nearby, such as in Piacenza, Ferrara and Verona, this scene does not appear usually. The presence of Christ teaching in the Temple and its prominence in the imagery of the Cathedral of Bologna might be explained, it could be argued, by the relationship between the Cathedral and the city's *Studium*. This institution began to take shape at the end of the

eleventh century, in particular around the time of the jurist Irnerius (d. 1125). A few decades later, the *Decretum Gratianii*, a collection of canon law compiled and written in Bologna, made the city the most prominent centre of ecclesiastical law in Europe of its time.⁴⁷

At the beginning of its history the *Studium* was autonomous from the Church, the bishop, the commune, and the Empire. Yet, by 1155 its scholars had strong ties with the Emperor Frederick Barbarossa. Members of the *Studium* developed the concept of the Italian Kingdom promoted by the Emperor at the Diet of Roncaglia (1158).⁴⁸ This imperial connection, however, lasted for approximately only a decade, as in 1167 Bologna joined the Lombard League against the Emperor.⁴⁹ Contemporary events within the Church had a particular relevance in relation to the *Studium*. Rolando Bandinelli, a former Bolognese student and teacher, was elected Pope Alexander III in 1159. In turn, Johannes, a former canon of the Cathedral, was elected bishop of Bologna before the year 1169. Thus, bishop Johannes was not only the protagonist of the translation of Vitalis and Agricola to the Cathedral; he also played a prominent role within the Church and close ties with the pope, serving him as deputy judge. Furthermore, during the bishopric of Johannes the papacy showed a progressive and marked interest in the *Studium* of Bologna, substituting imperial rulership, *vacante imperio*.⁵⁰

The multifaceted connections between the papacy, the bishop of Bologna and the *Studium* occurred in a very intense political period of Bologna: the cathedral was under construction, and the hagiographical topography of the city was dramatically reshaped, through translations of old saints, such as Vitalis and Agricola to the Cathedral, and new *inventiones* in the abbey of Santo Stefano, in particular of St. Petronius. It is in this context that the presence of the multiple and unusual depictions of Christ teaching in the Temple on the Cathedral portal might be explained. The Church took on a new role in the control and direction of the *Studium*, not only in relation to the teaching of canon law, but also in promoting the potential role of Bologna as a hub of cultural and professional qualification in the service of the ecclesiastical hierarchy.⁵¹

Scholars have long discussed how medieval portals, and more generally façade carvings, engaged viewers from multiple perspectives, providing a background, or even mirroring, the performance of liturgy and processions, as well as presenting didactic or even political messages.⁵² In twelfth-century Emilia, façade imagery played an important, but not

exclusive, role in the definition of civic identity. Yet Bologna presents a more complex scenario: here the Cathedral, in its twelfth-century reconstruction, is not presented as the focus of civic identity, which will find its ultimate embodiment two centuries later with the construction of the civic temple of San Petronio.⁵³ Instead, the imagery of the Cathedral's portals shows a different concern, linked to the attempts of the Church and the bishop to take control of one, if not the, most important institutions of the city, the *Studium*. This effort was destined to be unsuccessful, but it was displayed, for centuries, on the Cathedral's west portal.

Notes

- 1 Otto of Freising: *The Deeds of Frederick Barbarossa*. Translated and annotated with an introduction by Charles Christopher Mierow (*Records of Western Civilization*), New York 2004, pp. 127–128.
- 2 On the formation and on the affirmation of the Italian commune see, among many others: Tabacco, Giovanni: *Vescovi e comuni in Italia*, in: Mor, Carlo Guido/Schmidinger, Heinrich (eds.): *I poteri temporali dei vescovi in Italia e Germania nel medioevo* (*Annali dell'Istituto storico italo Germanico, Quaderno 3*), Bologna 1979, pp. 253–282; Damiano Fonseca, Cosimo: "Ecclesia matrix" e "Conventus civium": l'ideologia della cattedrale nell'età comunale, in: Brezzi, Paolo (ed.): *La pace di Costanza. 1183. Un difficile equilibrio di poteri fra società italiana ed impero* (*Studi e testi di storia medievale*, 8), Bologna 1984, pp. 135–149; Bordone, Renato: *La società cittadina del regno d'Italia*. For-

- mazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII (Deputazione subalpina di storia patria. Biblioteca storica subalpina, 202), Torino 1987.
- 3 Lomartire, Saverio: The renovation of northern Italian cathedrals during the eleventh and twelfth centuries: the state of current research and some unanswered questions, in: Boto Varela, Gerardo/Kroesen, Justin E. A. (eds.), *Romanesque cathedrals in Mediterranean Europe: architecture, ritual and urban context* (Architectura Medii Aevi, 7), Turnhout 2016, pp. 119–138.
 - 4 On the architecture of the Cathedral of Modena see: Peroni, Adriano: L'architetto Lanfranco e la struttura del Duomo, in: Armandi, Marina/Bussi, Rolando (eds.): *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 143–163; Peroni, Adriano: Il Duomo di Modena. L'architettura, in: Furgoni, Chiara (ed.), *Il Duomo di Modena. Testi* (Mirabilia Italiae, 9), Modena 1999, pp. 39–74; Peroni, Adriano: Per san Geminiano. Il sepolcro e la “domus”, l'altare portatile, la Porta dei Principi, in: *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 77–96; Peroni, Adriano: La cripta del Duomo di Modena e l'avvio della costruzione dell'architetto Lanfranco, in: *Westfalen*, 87 (2009), pp. 13–42; Peroni, Adriano: Colonne e struttura in Lanfranco: riletture dal brogliaccio del duomo di Modena, in: Angelelli, Walter/Pomarici, Francesca (eds.), *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma 2011, pp. 169–180.
 - 5 Silvestri, Elena: L'architettura del Duomo di Modena tra forma e comportamento: nuove ipotesi sulle fasi costruttive, sull'aspetto originario e sulle cattedrali preesistenti, in: Di Francesco, Carla/Piccinini, Francesca/Silvestri, Elena (eds.), *Il Duomo di Modena. Studi e ricerche per un approccio interdisciplinare*, Torino 2021, pp. 52–132. A first reassessment of the construction phases was presented in Silvestri, Elena: Una rilettura delle fasi costruttive del Duomo di Modena, in: *Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, Serie XI*, 35 (2013), pp. 117–149. See also Frankl, Paul. *Der Dom in Modena*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (1927), pp. 39–54.
 - 6 On the façade frieze see: Gandolfo, Francesco: Note per una interpretazione iconologica delle Storie del Genesi di Wiligelmo, in: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.), *Romanico padano, romanico europeo*, Parma 1982, pp. 323–337; Glass, Dorothy: *The Sculpture of Reform in North Italy, ca. 1095–1130. History and Patronage of Romanesque Façades*, Farnham 2010, 109–198. The chronology of the cathedral façade, and – subsequently – that of the frieze has been further discussed by Peroni 1984 (see note 4), 155–156; Peroni 1999 (see note 4), 70; 72–83; Peroni 2008 (see note 4); Silvestri 2013 (see note 5), p. 143. For the inscriptions: Lomartire, Saverio: Wiligelmo/Nicolò: frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni, in: Donato, Maria Monica (ed.): *L'artista medievale* (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, serie IV, Quaderni, 16), Pisa 2003, pp. 269–282; Lomartire, Saverio: Cultura epigrafica intorno al Duomo di Modena, in: Peroni, Adriano/Piccinini, Francesca (eds.): *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di san Geminiano e Matilde di Canossa*, Modena 2006, pp. 67–84.
 - 7 Dietl, Albert: *Defensor civitatis. Der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens*, München 1998.
 - 8 Lomartire, Saverio: Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del Duomo di Piacenza, in: *Bollettino Storico Piacentino*, 86 (1991), pp. 197–222; Klein, Bruno: *Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik*, Worms 1995, pp. 140–165, 176–192. Calzona, Arturo: La Cattedrale di Piacenza tra mito e realtà, in: Fermi, Tiziano (ed.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza* (Biblioteca storica piacentina, 32), Piacenza 2015, pp. 35–72.
 - 9 Nicholas is defined as *artificem gnarum* in the inscriptions of San Zeno, Verona, and of the Cathedral of Ferrara. For the Cathedral of Ferrara: Boscolo Marchi, Marta: *La cattedrale di Ferrara in età medievale: fasi costruttive e questioni iconografiche*, Roma 2016 (with previous bibliography). For San Zeno: Valenzano, Giovanna: *La basilica di San Zeno a Verona* (Ars et fabrica, 1), Vicenza 1993. For the Cathedral of Verona: Valenzano, Giovanna: *La cattedrale di Verona nel contesto dell'architettura veronese tra XI e XII secolo*, in: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.): *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali* (I convegni di Parma, 9), Milano 2007, pp. 260–267. On Nicholas: Romanini, Angiola Maria (ed.): *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981* organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara 1985. See also: Verzár Bornstein, Christine: *Portals and Politics in the Early Italian City-State. The Sculpture of Nicholas in Context*, Parma 1988; Gädeke, Thomas: *Die Architektur des Nikolaus. Seine Bauten in Königslutter und Oberitalien* (Studien zur Kunstgeschichte, 49), Hildesheim 1988; Kain, Evelyn: *The sculpture of Nicholas and the development of a North Italian romaneseque workshop* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 24), Wien 1986; Lomartire, Saverio: *Nicholausprobleme und einige überlegungen zu Königslutter*, in: Thies, Harmen: *Romanik in Nieder-Sachsen* (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Landesgeschichte, 33), Braunschweig 1997, pp. 233–251. The cathedrals of Cremona and Parma have been associated with Nicholas (or his workshop): Lomartire, Saverio: *Nicolò e la Cattedrale di Cremona*, in: Myssok, Johannes (ed.): *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, pp. 37–58; Calzona, Arturo: *Il cantiere medievale della Cattedrale di Cremona* (Biblioteca d'arte, 22), Cinisello Balsamo 2009. New perspectives on this

- issue have been offered in: Luchterhandt, Manfred: *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunebildung (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 24)*, München 2009, pp. 120–141, 352–373.
- 10 Probably, a few years earlier – but for sure after the earthquake of 1117 – the tympanum of the abbey church of San Silvestro in Nonantola has been carved: Calzona, Arturo: *L'abbazia di San Silvestro a Nonantola tra ideologia e filologia*, in Angelelli/Pomarici (eds.) 2011 (see note 4), pp. 197–210; Calzona, Arturo: "Gesta sonent Adriani". Immagine e politica nelle sculture del portale dell'Abbazia di Nonantola, in: Alcoy, Rosa/Allios, Dominique (eds.): *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 783–792. On the optical corrections of the Ferrara tympanum: Lakey, Christopher. *Sculptural seeing: relief, optics, and the rise of perspective in medieval Italy*, New Haven-London 2018, pp. 78–118.
- 11 Glass, Dorothy: *Civic Pride and Civic Responsibility in Italian Romanesque Sculpture*, in: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.): *Le vie del medioevo (I convegni di Parma, 1)*, Milano 2000, pp. 183–192; Hülsen-Esch, Andrea von: *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert (Artefact, 8)*, Berlin 1994; Calzona, Arturo: *Il racconto per immagini in età comunale*, in: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.): *Medioevo: immagine e racconto (I convegni di Parma, 3)*, Milano 2003, pp. 319–333; Hülsen-Esch, Andrea von: *Romanesque Sculpture in Italy. Form, Function, and Cultural Practice*, in: Maxwell, Robert A./Ambrose, Kirk (eds.): *Current directions in eleventh- and twelfth-century sculpture studies (Studies in the visual cultures of the Middle Ages, 5)*, Turnhout 2010, pp. 169–184.
- 12 For the discussion on this hypothesis, see: Hülsen-Esch 1994 (see note 11), pp. 140–145.
- 13 Hülsen-Esch 2010 (see note 11), pp. 172–178.
- 14 Anti, Elisa: *Verona e il culto di san Zeno nella prima età comunale*, in: *Annuario Storico Zenoniano*, 21 (2011), pp. 9–20; Hülsen-Esch 2010 (see note 11), pp. 174–175.
- 15 On the recognition of the saint's body: Cavattoni, Cesare: *Memorie intorno alla vita, agli scritti, al culto ed al corpo di S. Zenone che fu ottavo Vescovo di Verona. S'aggiunge la descrizione della sua basilica*, Verona 1839.
- 16 Hülsen-Esch 2010 (see note 11), p. 174. On the cult of patron saints in Italy, see, among others: Peyer, Hans Conrad: *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Zürich 1955; Dartmann, Christoph: *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien: mythisches Staatsdenken in integrierender Funktion?*, in: Ehrich, Susanne/Oberste, Jörg (eds.): *Städtische Kulte im Mittelalter (Forum Mittelalter, Studien Band 6)*, Regensburg 2010, 125–138.
- 17 Fanti, Mario: *La cattedrale di San Pietro dal X al XV secolo*, in: Terra, Roberto (ed.): *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 30–39.
- 18 Terra, Roberto/Thurber, T. Barton: *Continuità e rinnovamento della cattedrale di Bologna nell'epoca della Controriforma*, in: Medica, Massimo/Battistini, Silvia (eds.): *La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, Ferrara 2003, pp. 201–221.
- 19 On the bell tower: Budriesi, Roberta: *La cattedrale prima dell'incendio: la città del vescovo tra sede episcopale e grande santuario martiriale*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 49–69; On the Porta dei Leoni: Manaresi, Alfonso: *La «Porta dei Leoni» nell'antica cattedrale di Bologna*, in: *Bollettino della Diocesi di Bologna*, 1 (1911), pp. 344–355; Tigler, Guido: *La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in: Giovannucci Vigi, Berenice/Sassu, Giovanni (eds.): *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara. Ipotesi e confronti (Museo della Cattedrale, 2)*, Ferrara 2007, pp. 71–100.
- 20 Cavina, Guido/Terra, Roberto: *Il restauro del campanile della cattedrale di Bologna*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 319–330.
- 21 Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18).
- 22 Medica, Massimo: *16. Officina di Pietro di Alberico, seconda metà del XII secolo*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 284–287.
- 23 Medica, Massimo: *17. Scultore padano, seconda metà del XII secolo*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 288–291.
- 24 Breveglieri, Bruno: *Tre rilievi con iscrizioni*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 185–200.
- 25 Vescovi, Michele Luigi: *Uno sconosciuto frammento del portale della Cattedrale medievale di San Pietro a Bologna*, in: *Arte Medievale*, 7 (2008), pp. 131–141. This carving reappeared on the market in 2011: Sotheby's. *European Sculpture and Works of Art. Medieval to Modern*. London, 6 December 2011, pp. 10–11.
- 26 Terra/Thurber 2003 (see note 18), pp. 213–218. Although the rebuilding of the church began in 1570, the early façade and the Renaissance portico survived until 1743. According to the plan of Fiorini, confirmed by other sources, the façade presented three portals, which have been enlarged already around 1500.
- 27 Vaccaro, Maddalena: *Schede 1–2*, in: Golinelli, Paolo (ed.): *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa benedettina*, Bologna 2008, pp. 93–94.
- 28 Calzona 2011 (see note 10); Calzona 2012 (see note 10); Valenzano 1993 (see note 9), pp. 129–153.
- 29 Medica, Massimo: *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in: Medica/Battistini (eds.) 2003 (see note 18), pp. 109–146.
- 30 Vescovi 2008 (see note 25), p. 135.

- 31 Fanti 1997 (see note 17).
- 32 Fanti, Mario/Paolini, Lorenzo (eds.): *Codice diplomatico della Chiesa bolognese. Documenti autentici e spuri (Fonti per la storia dell'Italia medievale: Regesta Chartarum, 54)*, Roma 2004, pp. 233–234; Hessel, Alfred: *Storia della città di Bologna. 1116–1280 (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, 5)*, Bologna 1975, p. 234.
- 33 Vescovi 2008 (see note 25), p. 135.
- 34 Cencetti, Giorgio (ed.): *Archivio dei Canonici regolari lateranensi di san Giovanni in Monte e san Vittore (Cartularium studii Bononiensis, 13)*, Bologna 1939, p. 70; Fanti/Paolini (eds.) 2004 (see note 32), pp. 312–313.
- 35 Fanti/Paolini (eds.) 2004 (see note 32), pp. 314–315.
- 36 Hessel 1975 (see note 32), pp. 54–56.
- 37 Vasina, Augusto: *Chiesa e comunità dei fedeli nella diocesi di Bologna dal XII al XV secolo*, in: Prodi, Paolo/Paolini, Lorenzo (eds.): *Storia della Chiesa di Bologna, I*, Bergamo 1997, pp. 99–204. On Santo Stefano see: Cecchi Gattolin, Enrica: *Il santuario di Santo Stefano in Bologna, Modena 1976*; Serchia, Luciano (ed.): *Nel segno del S. Sepolcro*, Vigevano 1987; Bocchi, Francesca (ed.): *Sette colonne e sette chiese. La vicenda ultramillenaria del Complesso di Santo Stefano, Casalecchio di Reno 1987*.
- 38 Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 1473. Ropa, Giampaolo: *Il programma agiografico-liturgico*, in: Ropa, Giampaolo/Malaguti, Giulio (eds.): *Vitale e Agricola Sancti Doctores. Città Chiesa Studio nei testi agiografici bolognesi del XII secolo*, Bologna 2001, pp. 9–35.
- 39 On the sources of the martyrdom of Vitalis and Agricola: Malaguti, Giulio: *Riflessioni sulla data del martirio dei santi Vitale e Agricola*, in: Malaguti, Giulio (ed.): *Martirio di pace. Memoria e storia del martirio nel XVII centenario di Vitale e Agricola (Testi e ricerche di scienze religiose: Nuova serie/Istituto per le scienze religiose, Bologna, 33)*, Bologna 2004, pp. 31–59; on the discovery of Petronius' body: Grégoire, Réginald: *La scoperta delle reliquie di San Petronio (7 ottobre 1141)*, in: Buscaroli, Beatrice (ed.): *Petronio e Bologna, Il volto di una storia. Arte storia e culto del Santo Patrono*, Ferrara 2001, pp. 51–54; on the „civic religion“ of Bologna see, among others: Paolini, Lorenzo: *Un patrono condiviso. La figura di San Petronio: da “padre e pastore” a simbolo principale della religione civica bolognese (XII–XIV secolo)*, in: Buscaroli (ed.) 2001 (see note 40), pp. 77–83.
- 40 Pini, Antonio Ivan: *Città, chiesa e culti civici in Bologna medievale*, Bologna 1999, pp. 251–279.
- 41 Benati, Amedeo: *I martiri, il martirio e la translatio del 393*, in: Fasoli, Gina (ed.), *Vitale e Agricola. Il culto dei protomartiri di Bologna attraverso i secoli*, Bologna 1993, pp. 61–77.
- 42 Ropa 2001 (see note 38), p. 35.
- 43 Paleotti, Gabriele: *Archiepiscopale Bononiense sive de Bononiensis ecclesiae administratione*, Roma 1594, p. 279; Ropa 2001 (see note 38), p. 28.
- 44 Sigonii, Caroli: *De Episcopis Bononiensibus libri quinque*, Bologna 1586, pp. 85–86: „Huic [Johannes] precipuo honori tributum est, quod basilicam, quam supra incendio conflagrasse commemoravimus, instauravit. Sive enim Gerardus hoc facere praeterierit, sive laude operis inchoati contentus, satis constat, Iannem, ut primum honorem inivit, laborem restituendae basilicae suscepisse, ac quarto post anno, idest millesimo centesimo sexagesimo quinto rem ad exitum perduxisse: Confessione subterranea columnis multis sussulta, et Choro supra posito conditis. Ut autem Confessioni venerationem apud omnes adiungeret, eam, priscos patres imitatus, sanctis reliquiis exornavit. Hae vero fuere nonnullae SS. Vitalis, & Agricolae, quas ex Confessione S. Io. Baptistae IV. Kal. Maias huc transtulit, ac sub altari maiori reposuit. Ubi eas quoque aetate nostra Gabriel Palaeotus Vardinalis invenit, tum cum episcopus Confessionem fornice illustriore, ac Chorum structura laxiore suspendit in eam magnificentiam, quae praesentem urbis, atque ecclesiae magnitudinem adaequavit.“ See also: Pini 1999 (see note 40), p. 272.
- 45 Golinelli, Paolo: *Santi e culti bolognesi nel medioevo*, in: Prodi/Paolini (eds.) 1997 (see note 37), II, pp. 11–43.
- 46 During the twelfth century, the see of Bologna tried to free itself from Ravenna. Shortly after the 1184 consecration of the Cathedral, pope Lucius III confirmed the subordinate position of the Church of Bologna, thwarting these efforts. Fanti/Paolini (eds.) 2004 (see note 32), 314–315; Paolini, Lorenzo: *Chiesa, Città e Studio: l'“invenzione” dell'identità bolognese*, in: Ropa/Malaguti (eds.) 2001 (see note 38), pp. 85–102.
- 47 De Vergottini, Giuseppe: *Lo studio di Bologna, l'Impero, il Papato (Reprints, 5)*, Spoleto 1996, pp. 15–26.
- 48 De Vergottini 1996 (see note 47), 26; Vasina, Augusto: *Lo “studio” nei rapporti colle realtà cittadine e il mondo esterno nei secoli XII–XIV*, in: Capitani, Ovidio (ed.): *L'università a Bologna. Personaggi, momenti e luoghi dalle origini al XVI secolo*, Bologna 1987, pp. 29–59; Hessel 1975 (see note 32), pp. 47–52.
- 49 Raccagni, Gianluca: *The Lombard League. 1167–1225*, Oxford/New York 2010, p. 43.
- 50 Vasina 1987 (see note 48), pp. 38–41; Hessel 1975 (see note 32), p. 219.
- 51 Capitani, Ovidio: *Prefazione*, in: Fanti/Paolini (eds.) 2004 (see note 32), pp. VII–XV.
- 52 See, for example, Calzona 2011 (see note 10); Calzona 2012 (see note 10); Castiñeiras, Manuel: *The Romanesque Portal as Performance*, in: *Journal of the British Archaeological Association*, 168 (2015), pp. 1–33; Vescovi, Michele Luigi: *An Eschatological Mirror: The Romanesque Portal of Beaulieu-sur-Dordogne*, in: *Gesta*, 56 (2017), pp. 53–80.
- 53 On the memory of Petronius in late medieval Bologna see: Richardson, Jessica N.: *Medieval Column Crosses in Early Modern Bologna*, in: Pericolo, Lorenzo/Richardson, Jessica N.: *Remembering the Middle Ages in Early Modern Italy*, Turnhout 2015, pp. 193–229 (with preceding bibliography).

Credits

- Ill. 1: Kgbo, Modena Cathedral, Duomo (Modena) West facade,
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/
Modena_Cathedral_Duomo_Exterior.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Modena_Cathedral_Duomo_Exterior.jpg)
- Ills. 2, 4, 6–10: Michele Luigi Vescovi
- Ill. 5: Rivani 1958, ill. 8, modified by the author
- Ill. 11: Adolph Hess AG, Luzern u. William H. Schab Gallery,
New York (Hrsg.), *Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlaß
Dr. Jacob Hirsch, Luzern 1957*, p. 53.



Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Ausschnitt nördliche Gewände und Archivolten

Stephan Albrecht, Àngel Menargues Rajadell

Die Setzungen an der Westfassade von Notre-Dame in Paris und ihre Auswirkungen auf das Weltgerichtsportal

Es gehört zwar zum Grundwissen jedes Baumeisters, dass bei unzureichender Fundamentierung Gebäudeteile absacken können, aber in der Kunstgeschichte sind Setzungsprozesse allenfalls eine Randnotiz wert. Bei der Westfassade von Notre-Dame in Paris stellen sie jedoch das zentrale Argument für die Datierung von Architektur und Skulptur dar. Jean Taralon stellte 1991 in einer grundlegenden Untersuchung die These auf, das mittlere Weltgerichtsportal sei in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Bauphasen entstanden.¹ In einem ersten Abschnitt habe man nur den Rohbau errichtet, um für den Weiterbau weiterhin sperriges Baumaterial durch die große spitzbogige Öffnung in den Innenraum transportieren zu können. Diesen Zustand habe man so lange belassen, bis die Fassade in den oberen Abschnitten fertig gewesen sei. Bevor man beginnen konnte, die Skulptur einzusetzen, so Taralon, hätten Setzungen die Geometrie des inzwischen 20 Jahre alten Portal-Rohbaus verändert. Deshalb hätte man bereits vorfabrizierte Schlusssteine umarbeiten und neue Skulpturen in einem ‚zeitgemäßen‘ Stil anfertigen müssen.

Taralons These stützt sich vor allem auf stilistische Beobachtungen, nur vereinzelt auf exakte Maße. Im Rahmen des *chantier scientifique* für den Wiederaufbau der Kathedrale nach dem Brand von 2019 ergab sich nun die Möglichkeit, das Weltgerichtsportal genauer zu vermessen.² Neu durchgeführte dreidimensionale Messungen der Westportale erlaubten erstmals eine Überprüfung und Präzisierung der bisherigen Annahmen auf einer gesicherten Datengrundlage. Auf Basis der aus Laserscans und Fotogrammetrie gewonnenen Daten wurden eine Ansicht des gesamten Portals sowie Grundrisse auf verschiedenen Niveaus und Querschnitte gezeichnet.³ Um die dreidimensionalen Verformungen besser verstehen zu können, wurde außerdem auf Grundlage der Punktwolke mit dem Programm *Rhinoceros 3D* ein räumliches Modell erstellt. Diese Grundlagen bieten die Möglichkeit, den Forschungsstand kritisch zu hinterfragen und eine neue Chronologie aufzustellen: Wie haben sich die Setzungen konkret auf den Bau ausgewirkt? Wann und wie haben die Baumeister auf diese Probleme reagiert? Welchen Einfluss hatte dies auf den Bau des Weltgerichtsportals und der gesamten Westfassade?

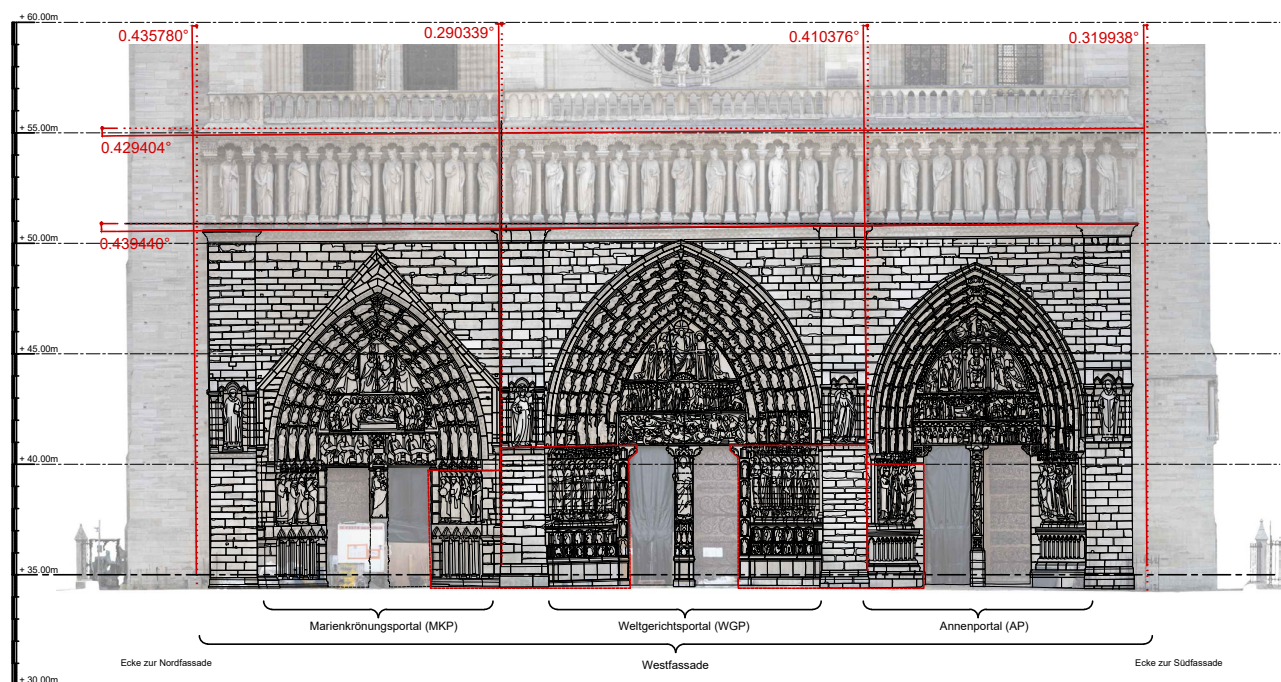


Abb. 1 Paris, Notre-Dame, Nordansicht der Westanlage, Orthofoto AGP

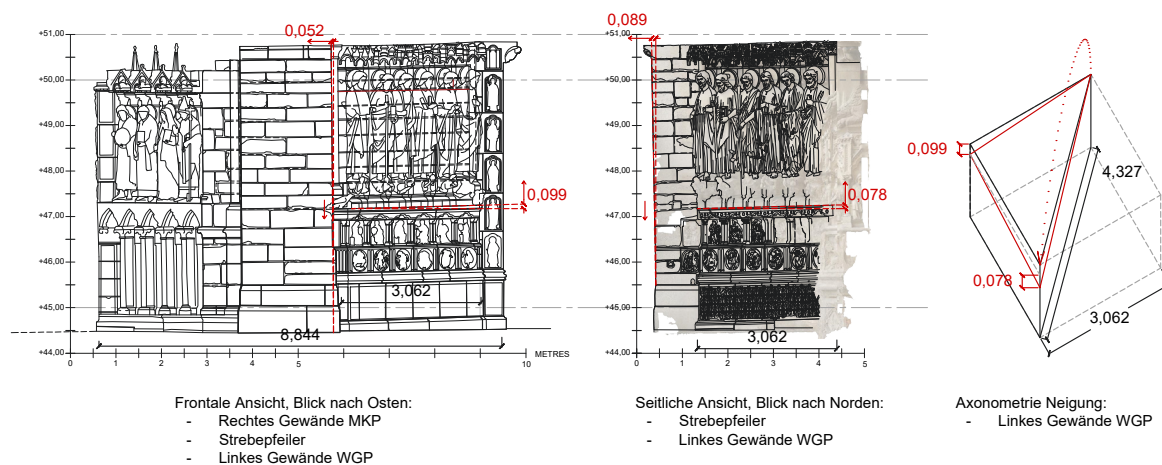


Abb. 2a Paris, Notre-Dame, Weltgerichtportal, Schema der Kippungen: Strebebfeiler mit rechtem Gewände des Marienkrönungsportals und linkem Gewände des Weltgerichtsportals

Die Setzungen

Es ist unübersehbar, dass der Bau der Pariser Westfassade im 13. Jahrhundert von erheblichen Setzungsproblemen begleitet war. Steht man in der Rue du Cloître nördlich der Kathedrale, so erkennt man schon mit bloßem Auge, dass die Fassade im unteren Bereich nach Westen kippt. Steht man auf dem Platz vor der Westfassade, sieht man, dass die Fassade im Bereich unterhalb der Rose nach links, also nach Norden geneigt ist (Abb. 1).

Hierauf hat schon Eugène Viollet-le-Duc 1851 hingewiesen. Er berichtet von einem 4 cm breiten Riss im Fundament der Fassade,⁴ der durch Setzungen im Fundament verursacht worden sei, die auftraten, als die Fassade die Höhe der Rose erreicht hatte. Offensichtlich konnten die Setzungen schon im Mittelalter mit bautechnischen Maßnahmen gestoppt werden. Viollet-le-Duc erkannte bereits, dass sich die Fassadenabschnitte oberhalb der Rose weitgehend im Lot befinden. Er führt dies auf ein System von eisernen Zugankern im Bereich der Galerien zwischen den Türmen zurück, das er während der Restaurierungsarbeiten freilegen konnte. Im Wesentlichen diente Jean Taralon 1991 diese Setzungsgeschichte als Grundlage zu seiner Chronologie des Gerichtsportals.⁵

Umfang und Art der Setzungen nach dem Befund des Aufmaßes

Bei den folgenden Ausführungen stehen nicht nur die Setzungen selbst, sondern auch die dagegen ergriffenen baulichen Maßnahmen im Mittelpunkt.

Welche Probleme sind dabei für die Konstruktion des Gerichtsportals aufgetreten? Wann wurden die Setzungen bemerkt? Wie haben die ausführenden Baumeister auf die Kippungen der Fassade reagiert? Welche Rückschlüsse ergeben sich aus den Baubefunden für die Bauchronologie der Portale?

Das dreidimensionale Aufmaß des Gerichtsportals weist ein grundsätzliches Phänomen im Bereich des Gewändes nach, das mit bloßem Auge kaum zu erkennen ist: Erst die absoluten Maße weisen die Art der Setzungen im Mauerwerk nach. Es zeigt sich, dass sich nicht das Portal einheitlich neigt, sondern die beiden Seiten unterschiedliche Verformungen aufweisen (Abb. 2). Das linke Gewände bildet zusammen mit dem Strebebfeiler und dem rechten Gewände des Marienkrönungsportals eine einheitliche Mauerpartie. Schon die komplett durchlaufenden Lagerfugen zeigen an, dass dieser Block als Einheit in einer Bauphase errichtet wurde. Dieses große Bauteil von 8,30 m Breite und 7,33 m Tiefe hat sich bereits kurz nach der Errichtung gesetzt. Das gesamte Massiv steht schief. Es weicht auf Höhe der Baldachine 8,9 cm nach Westen und nach 5,2 cm nach Norden aus dem Lot ab (Abb. 2a).

Das rechte Gewände des Gerichtsportals bildet hingegen wiederum einen entsprechenden gemeinsamen Mauerblock mit dem anschließenden Strebebfeiler und dem linken Gewände des Annenportals. Dieses Mauermassiv neigt sich an entsprechender Stelle 8,4 cm nach Westen, jedoch nur 3,5 cm nach Norden (Abb. 2b). Beide Gewändeseiten sind also von Setzungen betroffen, diese unterscheiden sich jedoch im Grad der seitlichen Neigung. Oberhalb der Portale,

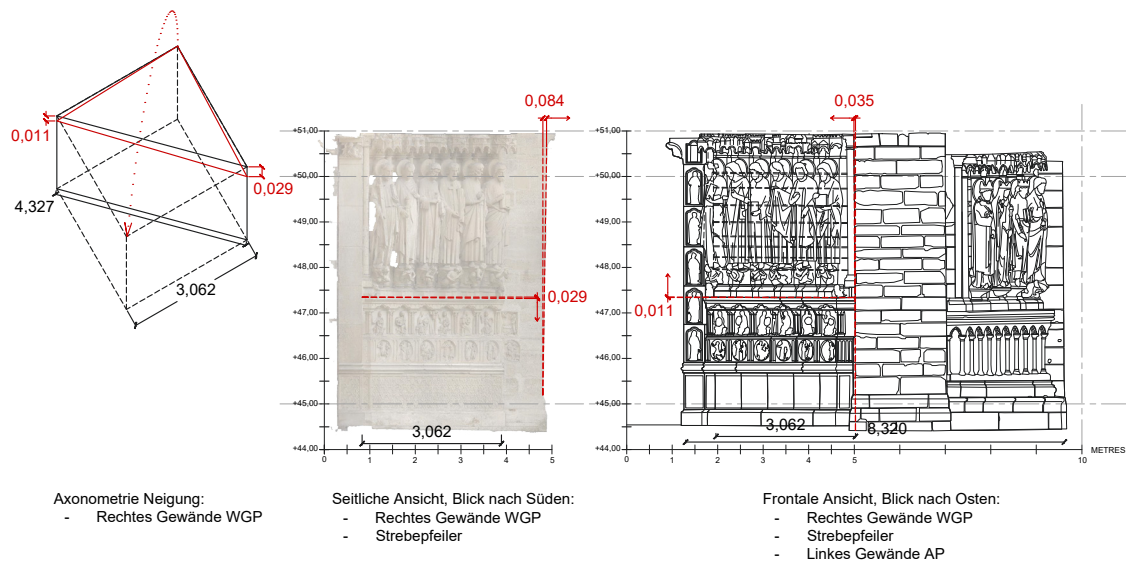


Abb. 2b Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Schema der Kippungen: Strebpfeiler mit linkem Gewände des Weltgerichtsportals und rechtem Gewände des Annenportals

im Zwickel zwischen Archivolten und Strebpfeiler, nehmen die am besten in den Fugen ablesbaren seitlichen Nord-Süd-Setzungen ab, ohne ganz zu verschwinden.

Diese Feststellungen lassen bereits eine Reihe von Beobachtungen zu:

1. Bedeutung der Mauermassive

Die mittleren Strebpfeiler bilden ein gemeinsames Mauermassiv mit den angrenzenden Portalen. Die beiden unteren Seiten des Gerichtsportals wurden jeweils zusammen mit den benachbarten Portalen errichtet. Möchte man den unteren Fassadenbereich nach Baueinheiten gliedern, so sind nicht die Portale, sondern die Strebpfeilermassive zu unterscheiden.

2. Eigenständige Punktfundamente der Strebpfeilermassive

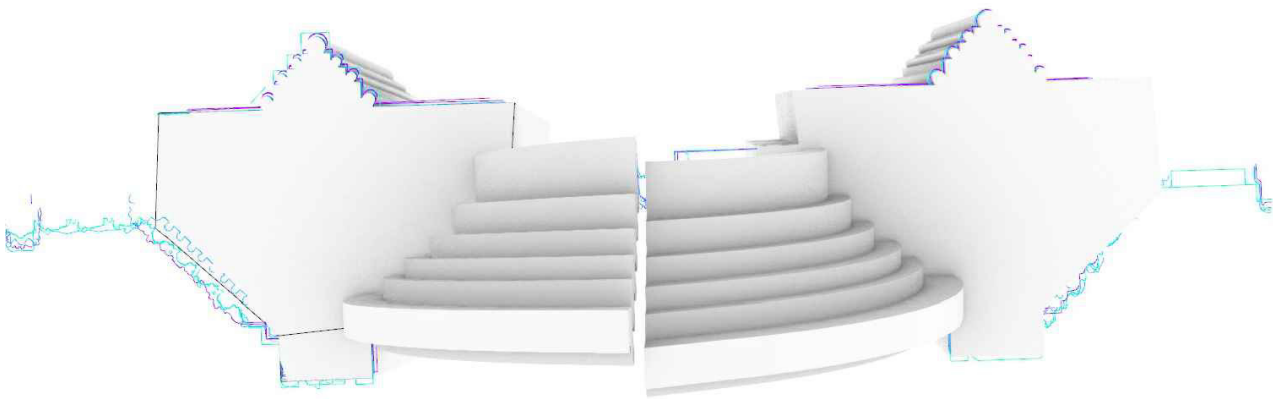
Über die Beschaffenheit der Fundamente sind wir im Bereich der Westfassade bisher kaum informiert. Es bleibt der kurze Hinweis von Viollet-le-Duc, dass er dort einen Riss beobachten konnte. Leider fehlt zu diesem Befund eine Dokumentation, deshalb wissen wir auch nicht, wo dieser Schaden aufgetreten ist. Die unterschiedliche Neigung der Strebpfeilermassive spricht eher für eine eigenständige Punktfundamentierung der einzelnen Teile und gegen ein durchlaufendes Streifenfundament unter der gesamten Westfassade. Dies würde den Fundamenten unter den Pfeilern der Kathedrale entsprechen, wie sie im Zuge der Renovierungsarbeiten 2023 freigelegt wurden (Abb. 3). Nur eine archäologische Grabung könnte hier eine sichere Klärung bringen.

3. Charakter und Dynamik der ersten Setzungen

Wie man deutlich an den Strebpfeilermassiven sieht, hat der Prozess der Setzungen schon kurz nach Beginn der Bauarbeiten begonnen. Das widerlegt die Vermutung von Viollet-le-Duc, der annahm, dass erst zu einem späten Zeitpunkt das unterschiedliche Gewicht der Türme im Verhältnis zum leichteren Mittelteil der Fassade die Setzungen verursacht hätte. Von der zeitlichen Entwicklung her scheinen die Setzungen gleich am Anfang am stärksten gewesen zu sein. Die größten Verschiebungen finden sich im Bereich der Gewände. In der Folge hat sich die Fassade als Ganzes weiter geneigt, aber etwas weniger stark. Erst im oberen Bereich konnte diese Bewegung beendet werden, vielleicht dank der Zuganker, die Viollet-le-Duc erwähnt. Für die untere Portalzone ist



Abb. 3 Paris, Notre-Dame, westliches Langhaus, freigelegte Fundamente eines Mittelschiffspfeilers



Grundriss, Perspektive:

- Linkes Mauermassiv MKP-WGP
- Rechtes Mauermassiv WGP-AP

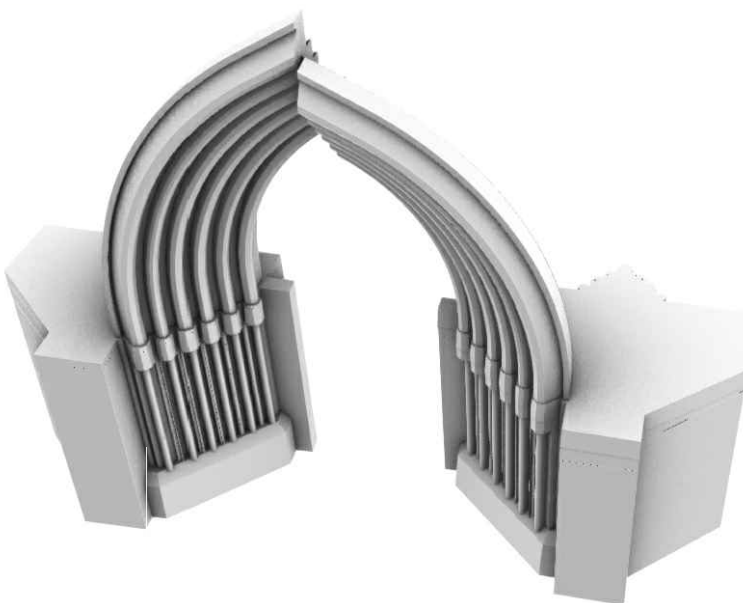
(*10-fache Verformung für Visualisierung)

Abb. 4 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Simulation: So wären die beiden Archivoltensteine ohne Korrekturen unsauber aufeinander getroffen.

anzunehmen, dass die unterschiedliche Bodenbeschaffenheit für die Setzungen verantwortlich gewesen ist. Die während der ersten Jahre nach Errichtung der ersten Fundamenteile zunehmende Bodenverfestigung scheint die Lage entschärft zu haben.

Nachdem die Setzungen erkannt wurden, scheinen die Baumeister keine Maßnahmen ergriffen zu haben, um die Neigung der Fassade zu stoppen. Die Korrekturen hatten vielmehr das Ziel, den Weiterbau an die neue Situation anzupassen.

Die Herausforderung bestand also darin, die unterschiedlichen Setzungen der beiden Massives auszugleichen. Dabei kam erschwerend hinzu, dass sich beide Baukörper unterschiedlich dreidimensional verdreht hatten. Hätte man ohne Korrekturen auf diesen deformierten Unterbau die Archivolten aufgesetzt, wären die Bögen schräg aufeinandergetroffen, sie hätten sich also nicht sauber schließen lassen (Abb. 4 und Abb. 5). Außerdem hätte man bereits vorbereitete Formsteine nicht weiterverwenden können.



Perspektive, Blick nach Nordosten:

- Linkes Mauermassiv MKP-WGP
- Rechtes Mauermassiv WGP-AP

(*10-fache Verformung für Visualisierung)

Abb. 5 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Simulation: So wären die beiden Archivoltensteine ohne Korrekturen unsauber aufeinander getroffen.

Die mittelalterlichen Reparaturen

Eine Analyse von Mauerwerk und Geometrie des Portals wird im folgenden Abschnitt herausarbeiten, wann diese konstruktiven Störungen erkannt wurden und wie die Baumeister darauf reagierten. Zuvor ist darauf hinzuweisen, dass die Restaurierungen unter Viollet-le-Duc im 19. Jahrhundert erneut in die Statik und Geometrie des Portals und der Westfassade eingegriffen haben. Diese sind leicht zu erkennen, weil dort alle Elemente fast perfekt nivelliert, also exakt horizontal und vertikal ausgerichtet sind (Abb. 6): Es handelt sich im Gerichtsportal um sämtliche unteren Abschnitte des Sockels, die an die von Viollet-le-Duc neu verlegten Fußbodenplatten angepasst wurden. Dazu kommen die Türpfosten, der Trumeau, der Türsturz und Teile des Tympanons. Im oberen Fassadenbereich wurden die Rose, die davorstehende Gruppe von Maria mit den Engeln und Teile der Königsgalerie im 19. Jahrhundert genau nivelliert.

Neben den offensichtlichen Setzungen an der Gesamtfassade sind es Unstimmigkeiten im Detail,

die jedem Betrachter der Fassade sofort auffallen: In allen drei Westportalen gibt es Verschiebungen zwischen dem Gewände und den Archivolten: Die Bögen sitzen nicht korrekt über den Säulen, die sie tragen sollen. Besonders am Weltgerichtportal tritt dies deutlich zutage. Diese Ungereimtheiten sind jedoch nicht auf die Setzungen zurückzuführen. Vielmehr können wir hier die Reaktionen der mittelalterlichen Bauhütte auf die Setzungen greifen. Sie waren effizient. Die Maßnahmen glichen die Verformungen im Gewände aus und erlaubten dadurch einen Weiterbau ohne größere Planänderungen. Wenige, kleinere Korrekturen ermöglichten es, anschließend die offenbar schon vorbereiteten Archivolten auf den Unterbau aufzusetzen. Die Reparaturen fanden statt, als das Gewände bis zur Höhe des Baldachinfrieses aufgemauert war. Sie bewirkten jedoch keine Unterbrechung der Setzungen, die Fundamente blieben offenbar unangetastet. Es lassen sich vier wesentliche Maßnahmen unterscheiden:



Abb. 6 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtportal

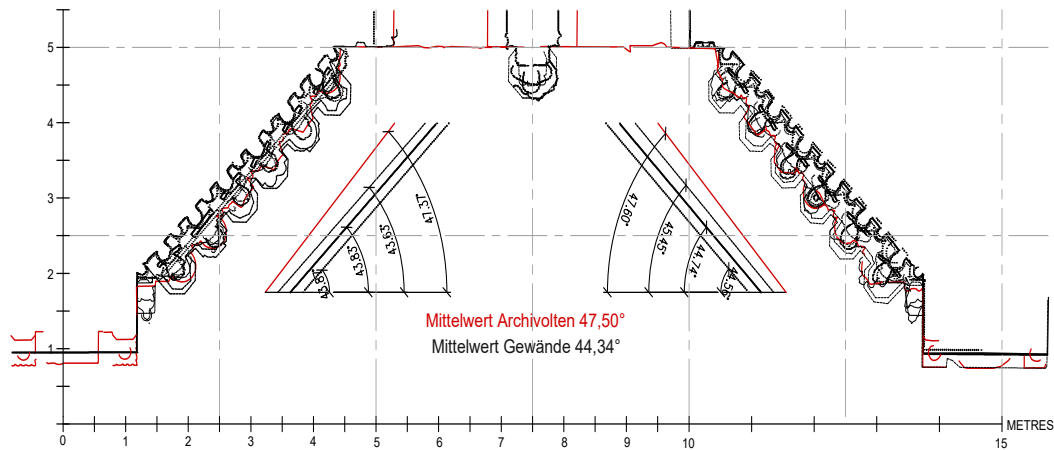


Abb. 7 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Grundriss mit Angabe der Gewände- und Archivoltenwinkel

1. Im Grundriss wurde der Öffnungswinkel der Archivolten gegenüber dem Gewände verringert: Während die Gewände in einem Winkel von $44,34^\circ$ (Mittelwert) zur Längsachse des Gebäudes stehen, besitzt der Archivoltenrichter einen leicht veränderten Winkel von $47,50^\circ$ (Mittelwert) (Abb. 7). Mit dieser Veränderung reduziert sich die lichte Weite im äußeren Bereich der Archivolten. Das brachte eine Kompensation der aufgrund der Setzungen zu erwartenden Verformungen. Im Grundriss ist gut zu erkennen, dass die Archivolten nicht unmittelbar auf den Baldachin aufsitzen, wie ursprünglich geplant und in den Steinblöcken vorbereitet (Abb. 8). Das ist auf der linken Seite des Portals sogar mit bloßem Auge zu erkennen: Während die innerste Archivolte ca. 29 cm hinter dem Baldachin liegt, befindet sich die äußerste Figurenarchivolte fast über dem dazugehörigen Baldachin, nur um 7 cm nach innen verschoben (Abb. 9 und Abb. 10). Auf der rechten Seite ist diese Verschiebung we-

niger gut zu erkennen. Das hängt mit der zweiten Maßnahme zusammen, der Verschiebung des oberen Abschnitts.

2. Gegenüber dem Gewände ist der gesamte obere Bereich des Portals mit Archivolten und Tympanon um 9 cm nach rechts verschoben (Abb. 10). Auch der Trumeau des 19. Jahrhunderts sitzt um 10,1 cm zur Mittelachse versetzt. Diese Maßnahme erlaubte es dem Baumeister, die vermutlich schon weitgehend vorbereiteten 108 Archivoltensteine ohne größere Veränderungen für den Weiterbau zu verwenden.⁶ Allerdings machten diese Maßnahmen zusätzlich Korrekturen am Baldachinfries erforderlich.
3. Der Baldachinfries erweist sich als Schlüsselstelle für die Baugeschichte des Portals. Hier mussten das bereits aufgemauerte, dann durch Setzung gekippte Gewände und die korrigierten oberen Portalzonen einander angepasst werden. Neben dem veränderten Öffnungswinkel des Portaltrichters war auch die Verschiebung der Archivolten

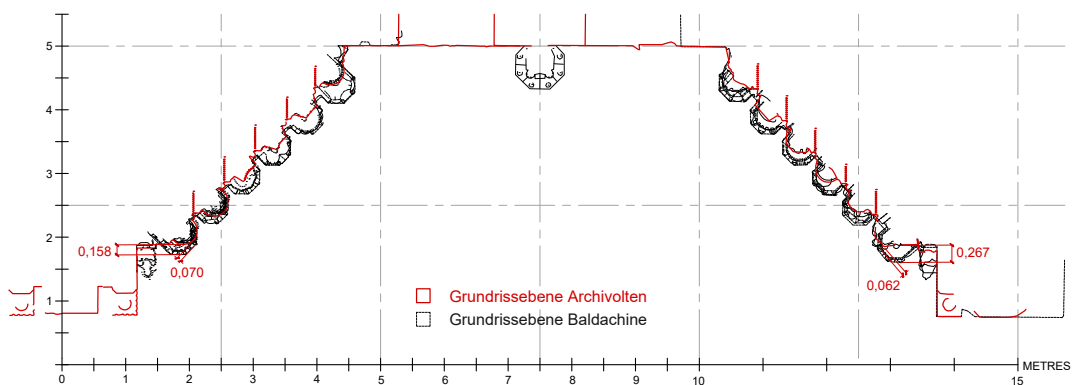


Abb. 8 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Grundriss mit den Verschiebungen zwischen den aufeinander bezogenen Elementen in Gewände und Archivolten



Abb. 9 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, linkes Gewände, Verschiebung zwischen Figurenarchivolten und Baldachinfries

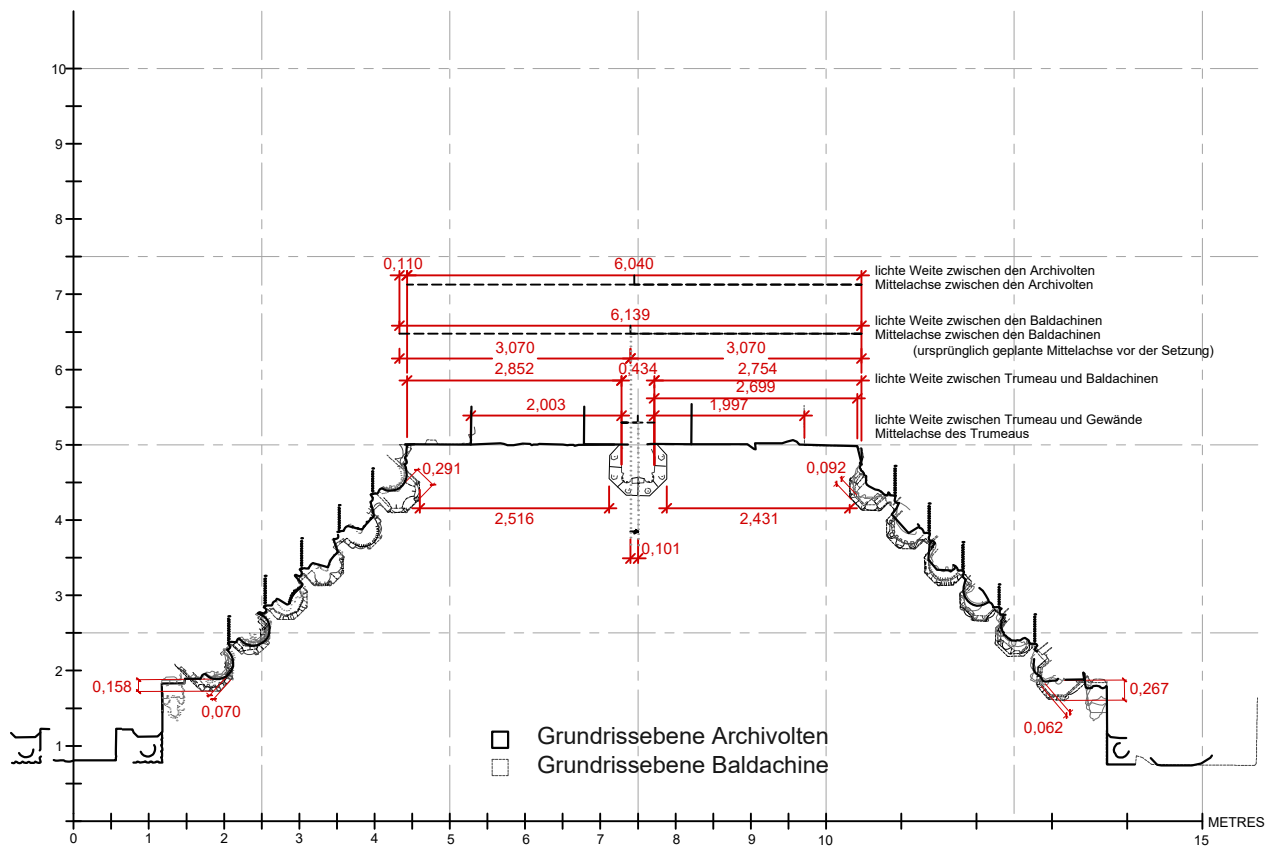


Abb. 10 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Grundriss mit Verschiebungen im oberen Bereich des Portals

Die Setzungen an der Westfassade von Notre-Dame in Paris

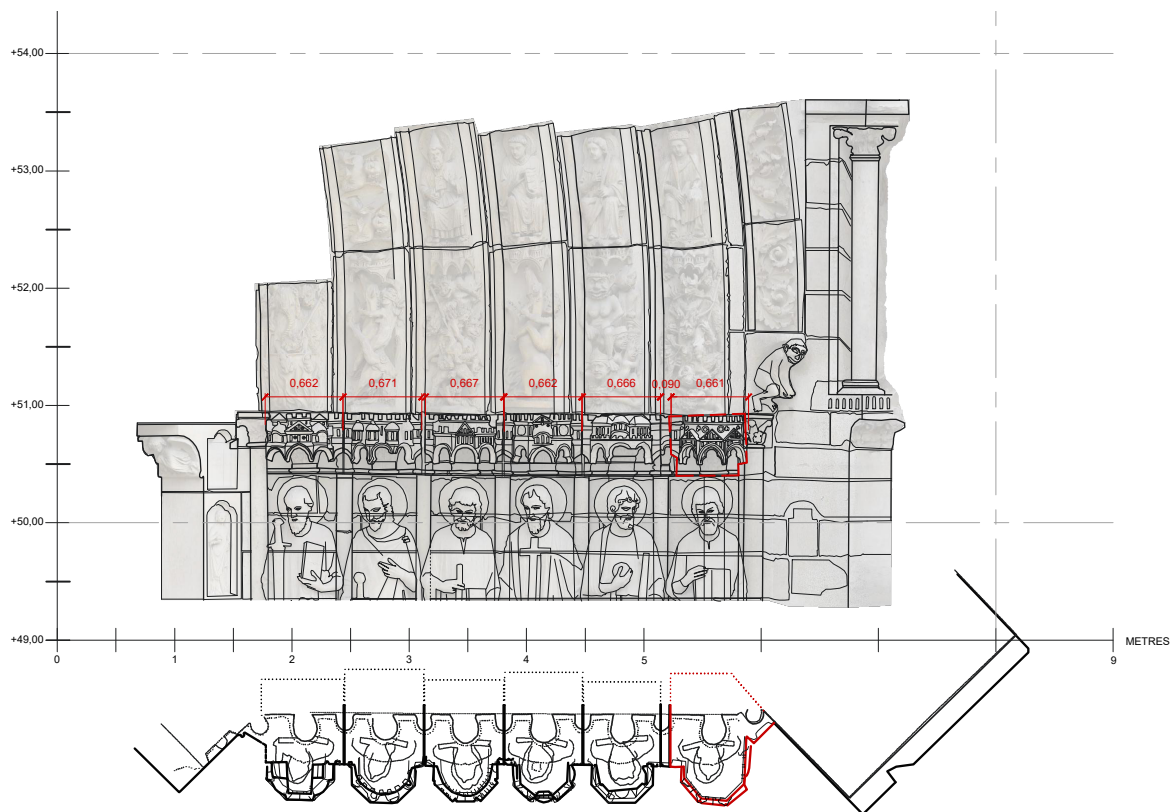


Abb. 11 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, rechtes Gewände, Detail des Baldachinfrieses



Abb. 12 (links) Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, rechtes Gewände, äußerer Abschnitt

Abb. 13 (rechts) Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, rechtes Gewände, äußerer Abschnitt, Ansicht von der Platzseite



gegenüber dem Gewände auszugleichen. Diese Aufgabe wurde pragmatisch und ökonomisch gelöst, indem sie sich auf einen Block konzentriert: Der äußere Baldachin im rechten Gewände wurde um 9 cm nach rechts verschoben, die dadurch entstandene Lücke mit einem Vierungsstein gefüllt (Abb. 11 und Abb. 12). Dadurch

wurde verhindert, dass eine Lücke zwischen dem Baldachinfries und der anschließenden äußeren Säule entsteht. Mit anderen Worten: Es wurde so vermieden, dass die undekorierte Archivolte ohne Verbindung zu den Säulchen in der Luft hängt (Abb. 13). Mit dieser Maßnahme mussten eine Reihe von Unstimmigkeiten in Kauf genommen

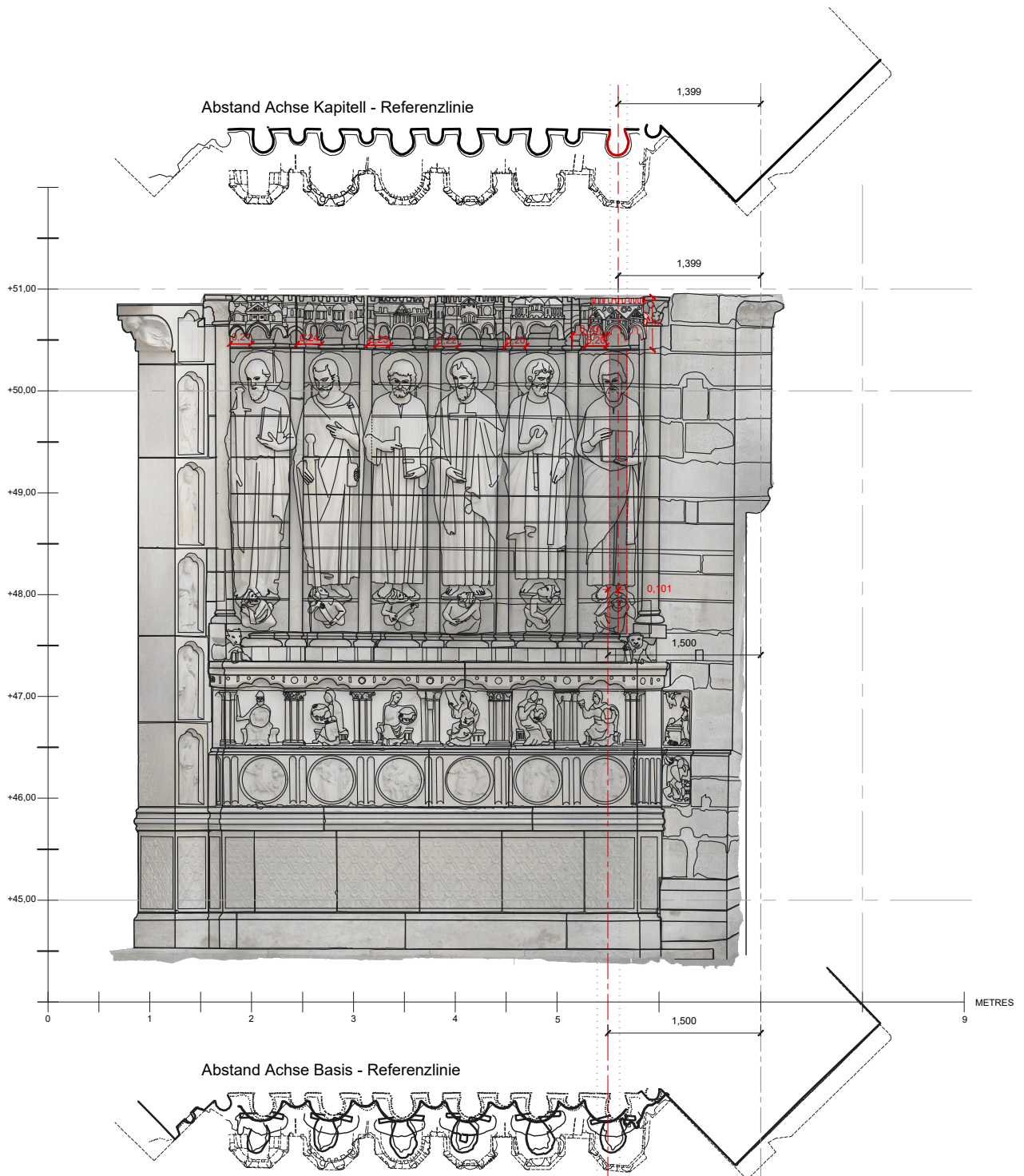


Abb. 14 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, rechtes Gewände, äußerer Abschnitt, Verschiebung von Basis und Kapitell im Grundriss

werden: Am gravierendsten ist wohl die Tatsache, dass bei der äußeren rechten Säulenfigur das Kapitell im Verhältnis zur Basis verschoben ist, was durch einen unregelmäßig verlaufenden Schaft ausgeglichen werden muss (Abb. 14). Der Zeitpunkt dieser Anpassung lässt sich dadurch genauer bestimmen. Die Verschiebung von Basis

und Kapitell an der rechten, äußeren Säulenfigur lässt darauf schließen, dass diese Korrekturen erst nach der Fertigstellung des Sockels aber vor der Vollendung des Baldachinfrieses erfolgt sein können. Wahrscheinlich lagen die Baldachin- steine bereits als Rohlinge vor, sodass man bei der Detailausarbeitung des äußeren Blocks noch ge-

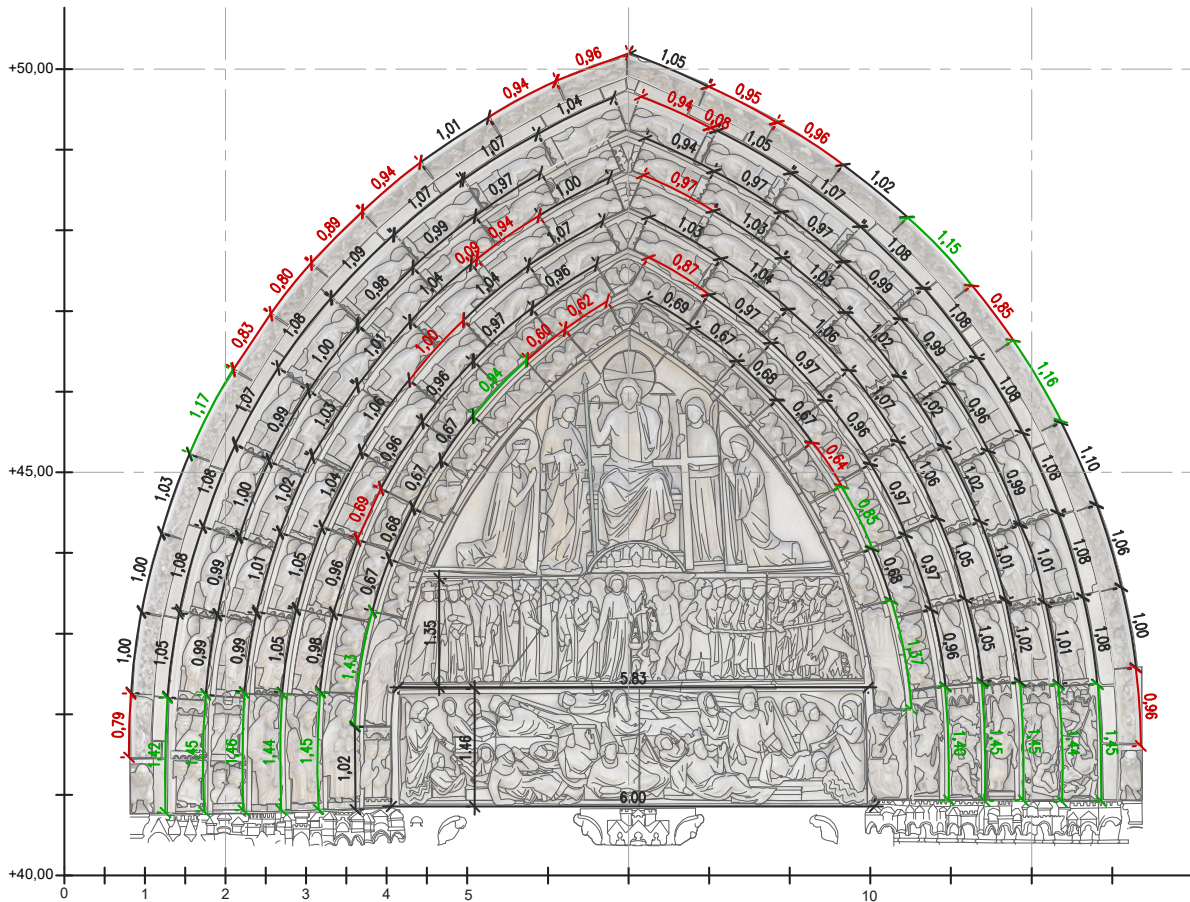


Abb. 15 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Archivolten mit Maßangaben der einzelnen Steine; schwarz: Steine im Standardformat der jeweiligen Archivolte, rot: kürzere Steinformate, grün: längere Steinformate

stalterisch reagieren konnte. Es handelt sich trotz der Unregelmäßigkeiten nicht um nachträgliche Abarbeitungen oder spontane Improvisierungen. Das lässt sich wiederum an der Gestaltung und den Dimensionen des äußeren Baldachins im rechten Gewände ablesen (Abb. 12 und Abb. 13). Dabei wird deutlich, dass die Gestaltung des äußeren Baldachins bereits für diese schwierige bauliche Situation angefertigt wurde. Bis auf die Endstücke besitzen alle Baldachinblöcke neben dem mittleren Kapitell an beiden Rändern jeweils noch ein weiteres halbes Kapitell. Im Fries kommen somit an der Nahtstelle zwei halbe Kapitelle zusammen. Logischerweise hat der äußere Baldachin im linken Gewände nur auf Seite zum Gewände hin ein halbes Kapitell, weil nach außen hin der Fries endet. Im rechten Gewände besitzt der äußere Block hingegen gar kein halbes Kapitell: Der Abstand vom mittleren Kapitell bis zum Rand des Steins beträgt aber wie bei allen anderen Steinen 20 cm. Das bedeutet: Der Block wurde nicht gekürzt, sondern er ist von Anfang an ohne halbes Kapitell konzipiert, weil dieses bereits für

den Vierungsstein vorgesehen war. Bildhauerarbeit, Korrektur und Versatz hingen also zeitlich sehr eng zusammen. Dies wird durch die Gestaltung der Frontseite des Baldachins bestätigt: Dem Dreipass fehlt der rechte Bogen, die rahmende Leiste darüber ist nicht zu Ende geführt (Abb. 13). Allerdings ist hier nichts abgearbeitet. Das zeigt der obere Teil des Baldachins mit seinen sechs Lichtschlitzen, die perfekt symmetrisch über die Fassade verteilt sind. Der Block ist genau für diese Position angefertigt worden.

4. An den Maßen der Archivolten ist zu beobachten, dass es pro Bogen mindestens einen Block gibt, der von den Dimensionen der übrigen abweicht (Abb. 15). Alles deutet darauf hin, dass dieser Stein zuletzt angefertigt wurde, um Ungenauigkeiten während des Baus ausgleichen zu können. Auf diese Weise konnte man die restlichen Blöcke nach vorgegebenem Standard vorbereiten. Am Pariser Weltgerichtsportal reichte diese Variable nicht aus. Deshalb mussten die Schlusssteine die durch den veränderten Öffnungswinkel und die Verschiebung des Tympanons hervorgerufenen

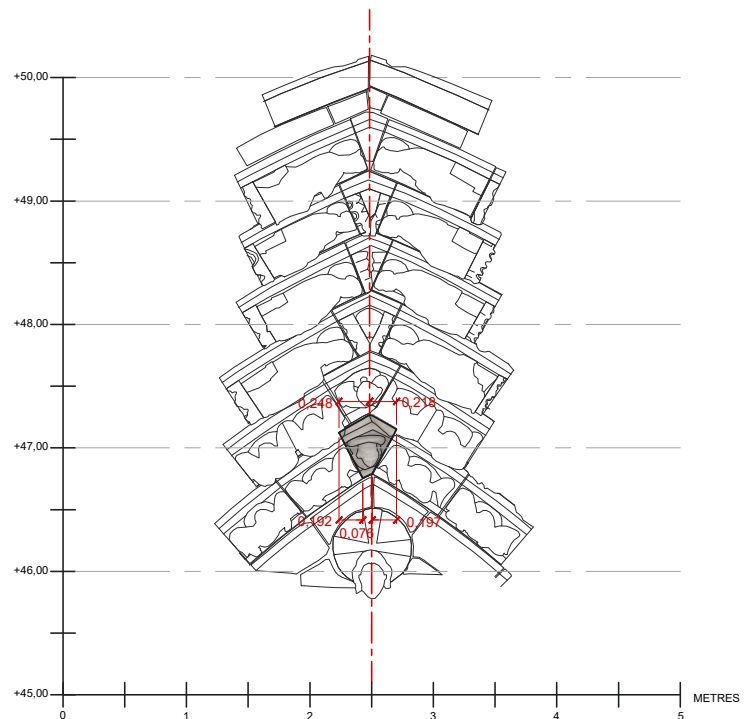


Abb. 16 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Schlussstein der inneren Archivolte mit Maßangaben

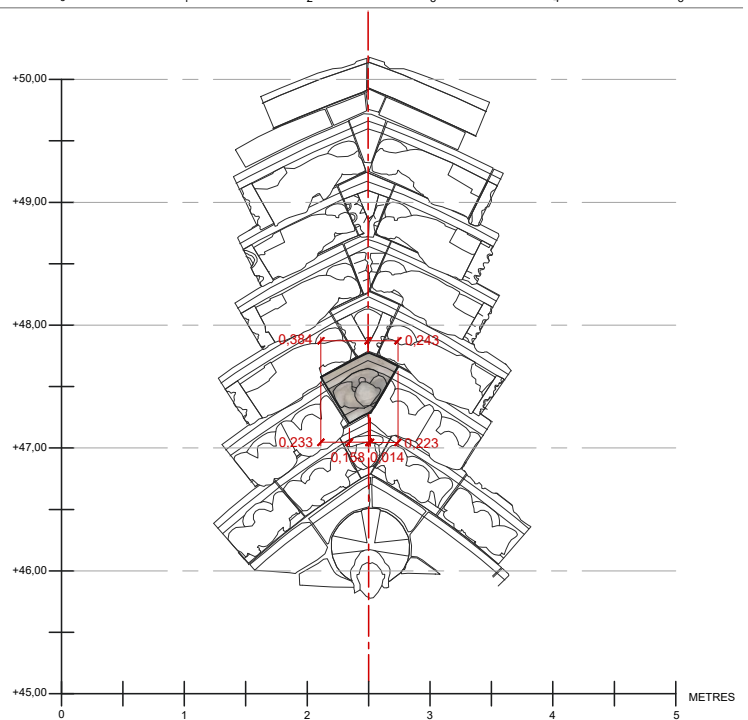


Abb. 17 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Schlussstein der zweiten Archivolte von innen mit Maßangaben

Verformungen ausgleichen. Die Lösung ist nicht immer ganz befriedigend. Der Zuschnitt der Blöcke ist sehr unregelmäßig, die Figuren wirken unvollständig und aus der Ansicht verschoben. Die asymmetrische Form der Schlusssteine fällt besonders bei den inneren Archivolten sofort ins Auge. Hier wirken die Engelsköpfe am Scheitel des Bogens unglücklich gedrängt. Dass für beide Engelsbüsten (Abb. 16 und Abb. 17) nicht ausreichend Platz zur Verfügung stand, zeigt sich schon daran, dass dem oberen Engel die Arme

fehlen, dem unteren sogar Arme und Flügel. Außerdem sind die Nimben kleiner als bei den anderen Engeln und sie verschwinden fast hinter ihren Nachbarn zur Rechten. Anders als bei allen übrigen Engeln sind die Köpfe im Vergleich zu dem Rundstabprofil leicht schräg gestellt, sodass sie trotz der schrägen Stellung der Steine annähernd gerade nach vorne blicken. Die Köpfe befinden sich nicht zentral vor der Spitze des Bogens, wie es bei Schlusssteinen üblich ist, sondern genau in der Mitte des Steins (Abb. 16).

Sie beziehen sich also genau auf das Format des Steins, was bei einer nachträglichen Bearbeitung nicht der Fall sein könnte. Dies alles sind eindeutige Hinweise darauf, dass die Schlusssteine während des Bauverlaufs genau für diese spezifische Situation angefertigt wurden. Die Engel auf den Schlusssteinen unterscheiden sich stilistisch nicht von den anderen Engeln, die Jean Taralon einer frühen Phase des Portals zugeordnet. Vom Bauablauf her müssen sie im unmittelbaren Zusammenhang mit der Vermauerung entstanden sein. Bei den vier äußeren Archivolten erscheinen die Schlusssteine regelmäßiger, auch wenn kompositorische Bemühungen um eine Formatanpassung unübersehbar sind. In den beiden äußeren Archivolten wurden die Maßungenaugkeiten bereits weitgehend von den oberen Bogensteinen ausgeglichen.

Baugeschichtliche Schlussfolgerungen

Setzungen sind bei historischen Steinmauerwerken natürlich, unabwendbar, und sie waren ein ständiger Begleiter beim Bau der Westfassade von Notre-Dame. Messungen und Beobachtungen am Mauerwerk gewähren einen Einblick in die alltäglichen Probleme auf der Baustelle vor 800 Jahren. Sie zeugen auch von dem intelligenten Pragmatismus, der flexibel reagieren musste. Auf Grundlage dieser Beobachtungen lässt

sich die Baugeschichte recht genau rekonstruieren. Am Anfang stand die gleichzeitige Errichtung der beiden Strebepfeilermassive einschließlich der riesigen Punktfundamente (Abb. 18). Bei diesen Portalelementen handelt es sich um äußerst komplexe Bauteile: Sie umfassen nach Westen hin jeweils eine Hälfte des Gerichtsportals und eine des benachbarten Portals. Außerdem ist in dem Massiv die Stärke der Westfassade festgelegt und nach innen hin das Revers mit dem vollständigen Dienstsistem des Innenraumes. An beiden Seiten des Portals wurde gleichzeitig gearbeitet, bis Setzungen ein Eingreifen erforderten.

Die Setzungen wurden nach der Fertigstellung des Sockels und vor der endgültigen Gestaltung des Baldachinfrieses bemerkt (Abb. 19a, b). Vermutlich hat eine Kontrollmessung als vorbereitende Trassierung für die Archivolten unterhalb der Baldachine die Verkipnungen aufgedeckt. Es ist wahrscheinlich, dass die großen Baldachinblöcke zu diesem Zeitpunkt bereits als Rohlinge vorlagen, sodass man beschloss, Ungenauigkeiten mit breiten Stoßfugen statt mit Umarbeitungen auszugleichen und so viel wie möglich bereits vorgefertigte Blöcke zu verwenden. Es war deshalb eine kluge und materialsparende Entscheidung, die größeren Korrekturen im Gewände auf einen einzigen Baldachin am äußeren rechten Ende zu konzentrieren.

Die beschriebenen Improvisationen werfen auch ein Licht auf die Arbeitsteilung auf der Baustelle. Zunächst wird deutlich, dass eine strikte Trennung



Abb. 18 Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Bauphase 1

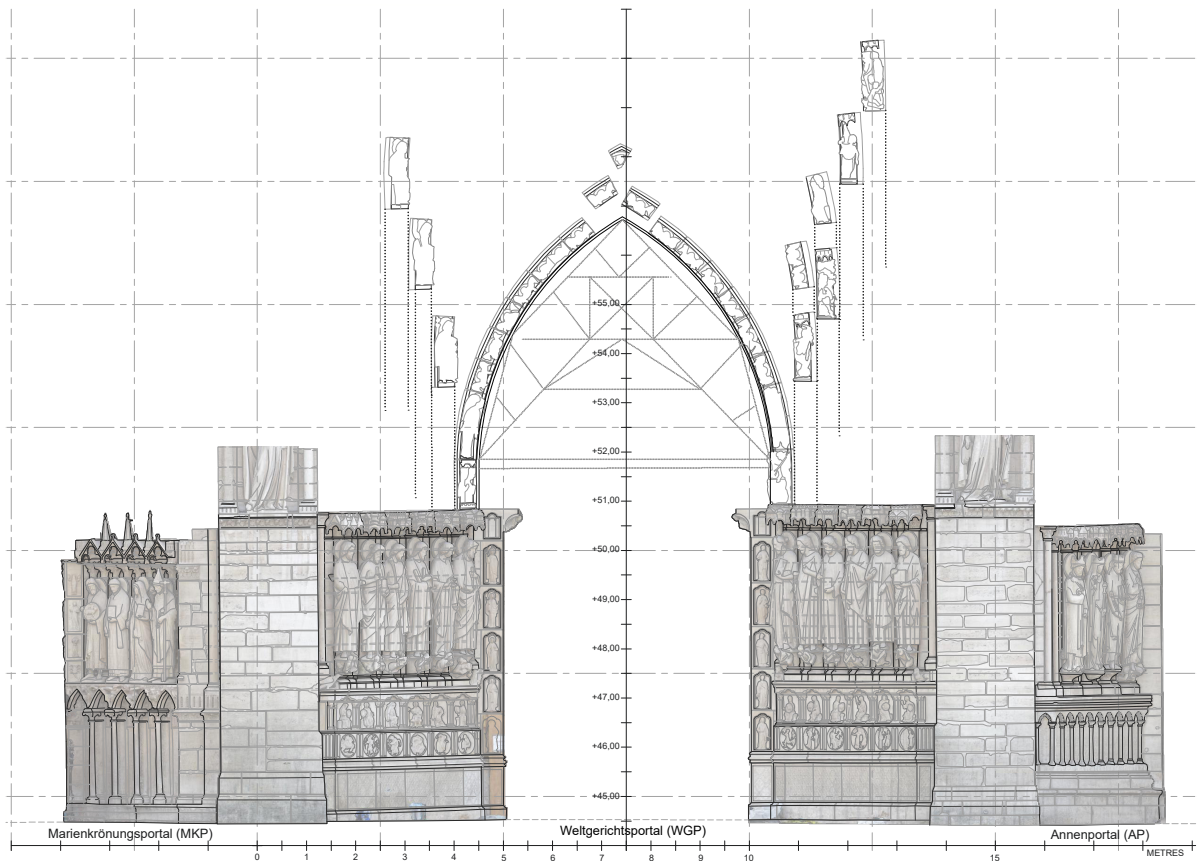


Abb. 19a Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Bauphase 2a

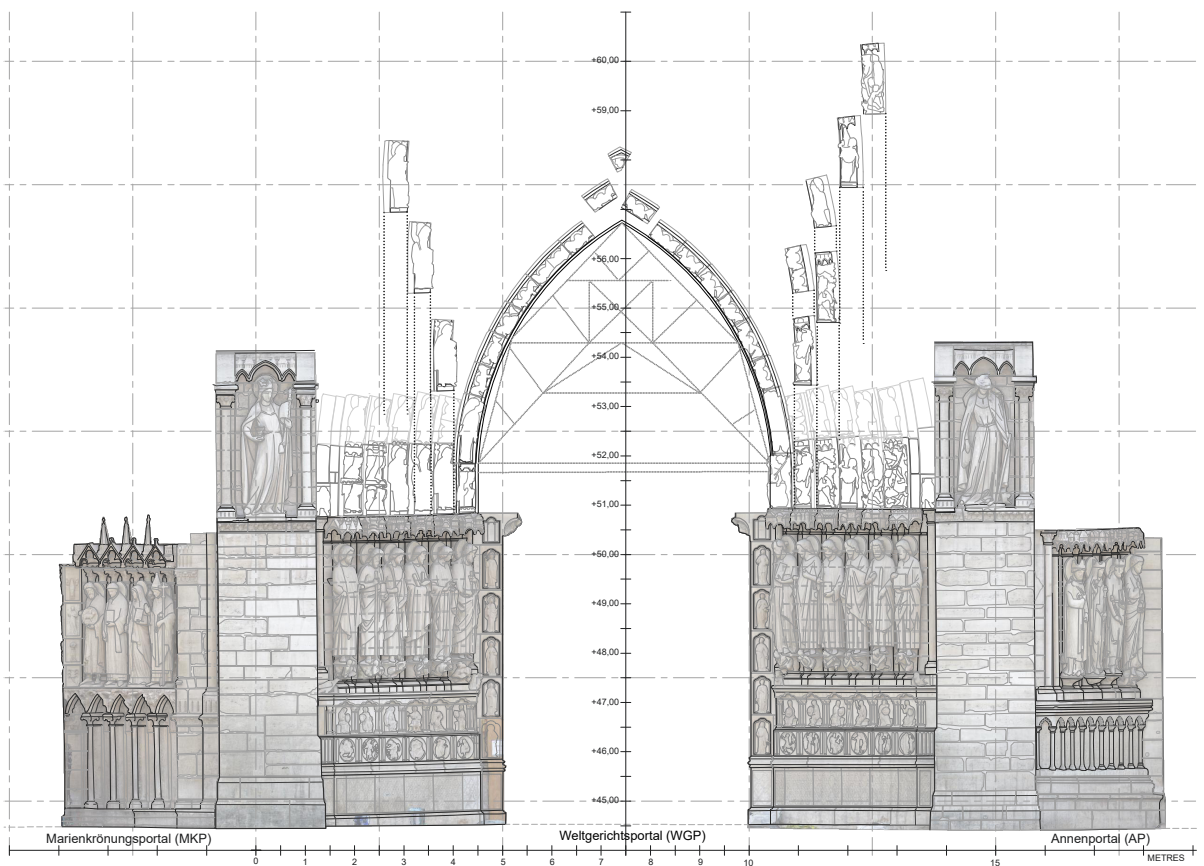


Abb. 19b Paris, Notre-Dame, Weltgerichtsportal, Bauphase 2b

Der obere Abschnitt des Weltgerichtsportals mit dem angenommenen Bauverlauf der Archivolten

von Fabrikation und Versatz, Steinmetz und Maurer nicht möglich ist: Das Pariser Weltgerichtportal ist kein Bausatz aus komplett vorgefertigten Teilen. Die Anwesenheit des Bildhauers war auf dem Gerüst erforderlich. Nicht nur, um in letzter Minute Nachbesserungen vornehmen zu können, sondern auch, um die neuen Werkstücke einer sich dynamisch verändernden Situation anzupassen. Im Übrigen ist der Versatz eines Archivoltenblocks keine banale Sache: Wer einmal eine Reparatur miterleben konnte, weiß, in welchem Ausmaß das Einpassen des Steins schon bei der Anfertigung vorbereitet werden muss.

Offensichtlich rechnete man von vornherein mit möglichen Korrekturen. Diese minimierte man dadurch, dass man sie möglichst auf wenige Steine pro Abschnitt konzentrierte. Der Umfang der Vorfabrikation lässt sich schwer ermessen. Einen Anhaltspunkt geben die inneren Archivolten mit ihren Engelsköpfen. Deren Steine scheinen bereits fertig vorproduziert gewesen zu sein, bevor die Setzungen bemerkt worden waren. Hätte man erst danach mit der Produktion begonnen, wäre eine elegantere Lösung möglich gewesen. Dann hätte man von vornherein alle Archivoltensteine angepasst und damit für die Gestaltung der Schlusssteine ein befriedigenderes Ergebnis erzielen können.

Insgesamt erlauben die neuen Untersuchungen eine Revision des Forschungsstandes zur Baugeschichte. Jean Taralons These von zwei 20 Jahre auseinanderliegenden Bauphasen kann nicht länger aufrecht gehalten werden. Stattdessen müssen wir von Anfang an von einer kontinuierlichen Kampagne ausgehen, die zwar durch Setzungen erschwert, aber nicht lange gebremst oder sogar unterbrochen wurde.

Eine zeitliche Trennung von Rohbau und Skulpturendekoration kann man ausschließen. Dabei war das Weltgerichtportal in den Bau der gesamten Fassade eingebunden. Anders als bisher vermutet, wurde die Fassade nicht von links nach rechts, Portal für Portal gebaut. Wie an den Strebepfeilermassiven gezeigt, entstanden alle Portale gleichzeitig. Die Fassade wurde insgesamt in einer zusammenhängenden Baumaßnahme erstellt.⁷

Anmerkungen

- 1 Jean Taralon, Annie Blanc, J. Devillard u. L. Lenormand, Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, in: Bulletin Monumental, 149, 1991, S. 341–432.
- 2 Wir danken dem „chantier Notre-Dame“ für die Erlaubnis, während ungezählter Kampagnen die Kabelbrücke vor den Portalen als Standort nutzen zu dürfen. Die Finanzierung ermöglichte das DFG - Projekt 508402959 „Die Westportale von Notre-Dame in Paris“.
- 3 Die Fotogrammetrie wurde angefertigt von Michael Albrecht, Stephan Albrecht, Jürgen Giese, Theresa Lotter und Magdalena Tebel. Die technische Leitung hatte Jürgen Giese, dem wir hierfür herzlich danken.
- 4 Viollet-le-Ducs Beschreibungen der Setzungen besitzen inzwischen einen besonderen Quellenwert, weil einige Spuren davon bei den Restaurierungsarbeiten beseitigt wurden. Daher folgend der vollständige Wortlaut dieser wichtigen Passage: „Dans ces grands portails gothiques les deux extrémités étant chargées par des tours il en résulte toujours une rupture vers le milieu des façades car le poids des tours étant beaucoup plus considérable que celui du centre occasionne des tassements inégaux. Cet effet a eu lieu à Notre Dame de Paris. On remarque dans l'axe de la façade et particulièrement dans les fondations une lézarde qui n' a pas moins de 0,04 de largeur. Cette lézarde descend verticalement aussi bas que nous avons pu la découvrir au dessous du sol elle est presque insensible dans la partie haute de la façade ce qui fait supposer que ce tassement est plutôt un glissement des fondations et que les chaînages placés à différentes hauteurs ont arrêté l' écartement des deux tours. Cet effet a dû se produire lorsque les constructions étaient arrivées à la hauteur de la grande rose car les contreforts latéraux de la tour nord à partir de ce niveau jusqu' au sol de la rue du Cloître en ne tenant pas compte des retraites ont environ 0a 40 de surplomb. Du niveau de la galerie de la Vierge jusqu' à la base de la tour sur la grande galerie ils montent parfaitement à plomb. Toutefois la rose elle même s' était ressentie de ce mouvement car le diamètre vertical du cercle intérieur avait 0,14 de moins que le diamètre horizontal. Cet aplatissement avait causé la rupture d' une partie des compartiments intérieurs de cette rose que nous dûmes démonter.“ (Eugène Viollet-le-Duc, Entretien et restauration des cathédrales de France. Notre-Dame de Paris, in: Revue de l'Architecture et des Travaux publics, 1851, S. 209–217, hier S. 214; Taralon 1991 (wie Anm. 1), S. 360).
- 5 Taralon 1991 (wie Anm. 1), S. 360.
- 6 Der Bau des kompletten Archivoltensystems wird in der Doktorarbeit von Àngel Menargues Rajadell für den Fall von der Kathedrale von Barcelona untersucht und beschrieben, wo im 19. Jahrhundert die Aufmauerung der inneren Archivolten jeweils 18 bis 25 Tage und der äußeren Archivolten sieben bis zehn Tage gedauert hat.
- 7 Hierzu wird Stephan Albrecht demnächst eine größere Studie vorlegen.

Bildnachweis

Abb. 1–2, 4–5, 7–8, 10, 14, 16–19: Zeichnungen von Àngel Menargues Rajadell

Abb. S. 162, Abb. 3, 6, 9, 11–13, 15: Fotos und Zeichnungen von Stephan Albrecht



Fig. 1 Longpont, le portail de l'église après restauration en 2022

Iliana Kasarska

Longpont-sur-Orge

La construction et la reconstruction d'un portail à l'époque gothique

L'église de Longpont-sur-Orge, située dans le département de l'Essonne (Île-de-France), est une ancienne priorale clunisienne. Elle a bénéficié de la protection des rois de France : d'abord de Philippe Auguste, pour sa construction au XIII^e siècle et ensuite de Charles VIII pour un remaniement important à la fin du XV^e siècle. Le portail, dédié au Couronnement de la Vierge (Fig. 1), présente un décor sculpté de 1235 environ et se rapproche du portail gauche de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, par son iconographie et par le raffinement de l'exécution de sa sculpture. L'originalité de sa conception iconographique, tout en restant marquée par le Couronnement de la Vierge de Notre-Dame de Paris, et la situation de l'atelier des sculpteurs du portail de Longpont parmi ceux qui sont actifs dans les porches de la cathédrale de Chartres, constituaient les axes principaux d'une recherche menée à l'Université Paris IV-Sorbonne.¹ La récente restauration du portail faite en 2022 par l'architecte du Patrimoine Jean-Marc Pitet (agence ABDPA) a ramené ce portail sur la scène de l'actualité et l'échafaudage nous a permis des observations rapprochées. La présente étude est dédiée à l'histoire de la construction et du montage du portail de Longpont, lequel porte les traces de plusieurs interventions au cours des siècles. Comme beaucoup d'édifices médiévaux en France, l'église de Longpont et son décor religieux ont été marqués par les guerres de religion du XVI^e siècle, par le vandalisme au cours de la Révolution française et par une réhabilitation au XIX^e siècle. De manière plus originale, le portail de Longpont porte les traces d'une reconstruction à l'époque médiévale (XV^e siècle) et d'une restauration au XVIII^e siècle. La reconstruction a bouleversé la structure originale du portail – par exemple en déplaçant les voussures peuplées de personnages et en introduisant une archivolte à rinceaux végétaux – et nous permet d'enrichir la connaissance de la mise en œuvre des portails à l'époque médiévale. Pour démontrer la succession de ces campagnes constructives et de leur apport, nous rappellerons l'histoire de l'édifice d'après les sources et ensuite nous croiserons cette chronologie avec les observations archéologiques du portail.

Le premier document écrit concernant le prieuré de Longpont date de 1061. C'est la charte de Geoffroy, évêque de Paris par laquelle il cède, sous la prière

de Guy Troussel,² l'église située dans le bourg de Longpont au monastère de Cluny.³ La mention du bourg de Longpont témoigne qu'un village existait déjà ainsi que son église, dédiée à la Sainte Vierge et soumise à l'évêque de Paris.⁴ Le nom du bourg signifiait « longue chaussée », grâce à laquelle on pouvait passer de l'autre côté de la rivière de l'Orge.⁵ L'évêque Geoffroy cède l'église de la sainte Vierge aux religieux de l'ordre de Cluny à condition que « tous les droits et devoirs à acquitter envers lui et envers l'Église de Paris resteraient dans leur première vigueur ». ⁶ Aucun antagonisme n'existe entre ces deux types de pouvoir ecclésiastique.⁷

Dans ce document, la piété de Guy Troussel, seigneur de Montlhéry, se fait sentir, car Geoffroy précise que celui-ci est venu le chercher humblement afin de fonder ce prieuré, pour « le salut de son âme et celle de ses ancêtres ». ⁸ En 1076, Guy se fait moine au prieuré de Longpont, après la mort de sa femme Hodierno, et il se donne « corps et âme à la mère de Dieu, Marie et à saint Pierre ». ⁹ Hodierno se rend à Cluny auprès de l'abbé Hugues en offrant « un calice d'or de trois onces » ¹⁰ et demande des moines pour le nouveau monastère. Le choix du premier prieur de Longpont est fait par Guy et Hodierno.¹¹ Le seigneur de Montlhéry, avec son épouse, concède aux moines le privilège d'exemption et de juridiction sur les hommes et les terres du prieuré.¹² Le nom d'Hodierno apparaît aussi dans la charte de donation d'un moulin au même monastère.¹³ Elle est inhumée devant l'église et sa tombe n'est transférée à l'intérieur qu'en 1641.¹⁴

Dans le contexte clunisien, il est important de noter que Longpont, datant de 1061, représente la première dépendance de l'ordre de Cluny dans le bassin parisien. Il est suivi par le monastère de Saint-Martin-des-Champs, fondé en 1079. Ces deux maisons clusiennes ont quelques caractéristiques majeures en commun : elles reflètent l'expansion de Cluny sous Hugues de Semur,¹⁵ elles sont des dépendances directes et elles contribuent à la croissance de « l'empire » de l'ordre en devenant des intermédiaires pour des sous-prieurés.

En 1092, l'évêque de Paris Geoffroy donne à Longpont l'église Saint Denis de Bondoufle¹⁶ et de l'église Saint Martin d'Orsay.¹⁷ Les autres dépendances de Longpont sont : l'église Saint-Julien-le-Pauvre

à Paris¹⁸ – confirmée par une charte de 1150 –,¹⁹ l'église de Forges – confirmée par la même charte –,²⁰ l'église de Champlan.²¹ Ces dépendances se trouvent définitivement confirmées par la bulle du pape Eugène III.²² L'église Saint-Pierre et la chapelle dédiée à la Vierge du château de Monthéry sont attachées au prieuré de Longpont, selon une charte de 1154.²³ Les dons reçus sont un témoignage de la richesse du prieuré de Longpont durant le XII^e siècle. Deux chartes mentionnent la construction. Une rente assise sur un hôte fut cédée en 1136 par Guillaume de Massy dans ce but.²⁴ En 1140, Herbert d'Ablon et son épouse Holdéarde s'engagent à donner annuellement une partie de leur revenu des vignobles à Turnelle pour l'œuvre de l'église.²⁵

Ce qui permet aux moines de Longpont de créer des prieurés est « la double bienveillance, aristocratique et épiscopale »²⁶ à laquelle s'ajoute celle du pouvoir capétien. Longpont figure dans la liste des abbayes et prieurés clunisiens pris sous la protection de Louis VI en 1110.²⁷ Ce même roi manifeste son intérêt pour le monastère de Forges, dépendant de Longpont, en y instaurant une foire le jour de l'Assomption de Notre-Dame.²⁸ En 1142, Louis VII accorde à son tour une foire aux moines de Longpont qui commence la veille de la Nativité de la Vierge, en septembre, et dure huit jours chaque année.²⁹ En 1335, une revendication contre ce privilège fut soumise au Procureur du roi, mais celui-ci reconnut aux religieux le droit de tenir des foires à Longpont lors de la Nativité.³⁰

La bienveillance royale pour la vie du prieuré est encore plus importante pendant la seconde moitié du XII^e siècle. La fin du XII^e et le début du XIII^e siècle correspondent à la construction de l'église qui progresse d'est en ouest pour se terminer avec le portail. Ce n'est plus l'âge d'or de Cluny. La stabilité et la prospérité des abbatiats de Hugues et de Pierre le Vénérable font place à des relations moins fréquentes entre les dépendances et l'église-mère ainsi qu'à des problèmes économiques de plus en plus pressants. L'état des prieurés dépend beaucoup de leur position géographique et du rôle qu'ils jouent sur le terrain local. Longpont profite de sa situation dans la région d'Île-de-France qui gagne en importance au XII^e siècle. Le roi Philippe Auguste prend Longpont sous sa protection par deux diplômes, en 1181 et en 1204.³¹

Le soutien des rois au prieuré de Longpont est constant tout au long du XIV^e siècle. En 1312, le prieur et les moines de Longpont s'adressent à Philippe IV le Bel en demandant son aide financière contre la promesse d'augmenter les célébrations en son honneur et de prier pour lui et pour les âmes de ses ancêtres. Le document par lequel le roi leur accorde

cette faveur est la seule charte royale consacrée exclusivement à Longpont qui subsiste.³² Philippe VI (juin 1329), le roi Jean (janvier 1360), Charles V (mai 1365), Charles VI (juillet 1397) réactualisent la charte originelle de Louis VI.³³ Selon une légende, Saint Louis et sa sœur Isabelle viennent prier la Vierge de Longpont.³⁴ Les visites de Louis VI³⁵ et de Philippe le Bel³⁶ sont mieux documentées.

La seule intervention royale qui reste visible dans l'église de Longpont est le remaniement du portail à la fin du XV^e siècle par Charles VIII et Anne de Bretagne. Elle doit être datée entre leur mariage en 1491 et la mort du roi en 1498. Les écus sculptés avec les emblèmes héraldiques permettent d'attribuer l'œuvre à ces souverains. Les érudits locaux qui ont écrit sur Longpont sont unanimes sur ce fait.³⁷ Cette intervention est l'aboutissement d'une longue tradition de protection royale de ce prieuré clunisien du diocèse de Paris.

L'état de l'église de Longpont est suivi par les chapitres généraux de l'ordre de Cluny de 1234 à 1792. Ces sources mentionnent Longpont pour la présence de son prieur aux chapitres généraux de 1234.³⁸ En 1289, Longpont accueille vingt-quatre moines et possède un monastère en bon état.³⁹ Des problèmes dans l'état du cloître, du réfectoire, du dortoir et de la sacristie sont notés ainsi qu'un besoin de réparations en 1345,⁴⁰ en 1378⁴¹ et en 1388.⁴² En 1391, le prieur de Longpont dépense la somme de 1007 francs pour des réparations.⁴³ Les visiteurs de Cluny qui rendent compte aux chapitres généraux de 1404,⁴⁴ de 1410⁴⁵ et de 1451,⁴⁶ tout en notant que « l'église est bien ornée », n'hésitent pas à utiliser le mot « ruine » pour décrire l'état du monastère. Le visiteur fait la suggestion de demander une aide financière à l'abbé de Cluny et même au pape.⁴⁷ En 1465, les visiteurs ordonnent au prieur de réparer ces édifices.⁴⁸

D'après les informations données par les chapitres généraux, nous pouvons juger indirectement des dommages que Longpont a subis pendant les guerres de religion : en 1571, Cluny donne à ce prieuré une bourse de 100 livres pour faire des réparations dans ses édifices et pour se préparer à la Nativité du Seigneur et à la fête de Saint Jean Baptiste.⁴⁹ L'église de Longpont a été endommagée par les huguenots parmi d'autres églises de la région.⁵⁰ Leboeuf⁵¹ a consulté des registres du Parlement concernant la demande des religieux de Longpont chassés de leur monastère, de se loger dans l'église de Saint-Julien-le-Pauvre et d'y célébrer l'office divin. Ce document datant du 20 novembre 1562, manque actuellement.⁵² Les ravages des huguenots dans la vallée de l'Orge sont confirmés par les *Mémoires du prince de Condé*.⁵³ dans une lettre

du 16 novembre 1562, l'ambassadeur (M. de Chan-tonney) informe le roi que les « rebelles ont marché contre Étampes et ont pris la ville [...] ils ont couru jusqu'à Dourdan et Chastres sous Montlhéry ».

Durant le siècle suivant, les informations précises sur l'état de l'église se font rares. On revient sur cette question en 1736 de façon radicale : les religieux de Longpont demandent « qu'il leur soit permis de bâtir à neuf tous les lieux réguliers hors l'église ». ⁵⁴ En 1737, les plans sont approuvés par le chapitre général et on ordonne au prieur de Longpont de conclure des contrats pour la construction des bâtiments. ⁵⁵ En 1752, Leboeuf témoigne que « le monastère est maintenant achevé à rebâtir ». Il décrit sa disposition générale : une cour avec un cloître autour et une façade donnant sur la prairie « composée d'un corps avancé, de deux ailes et de deux pavillons ». ⁵⁶

En 1763, c'est l'église qui fait l'objet de réparations sans qu'elles soient mentionnées dans les chapitres généraux. Le document qui nous renseigne était inconnu avant mes recherches et l'édition que j'en ai faite. ⁵⁷ Il s'agit de l'expertise des travaux à faire, dressée à la demande du prieur actuel en 1763 (M. Valrivière) avec le but de condamner les héritiers du prieur ancien (M. Dominge) à en financer la majeure partie. ⁵⁸ Après une longue introduction à caractère juridique, l'architecte expert (M. Payen) fait une de-

scription de l'église. C'est un document très riche, comparé aux quelques lignes que Lebeuf ⁵⁹ a consacrées à ce même bâtiment quelques années plus tôt. Le témoignage de M. Payen permet, pour la première fois, de se rendre compte du plan de l'édifice, de la fonction qu'avaient les différentes parties, du mobilier liturgique. Il énumère ensuite les différents travaux à faire, surtout de charpente, de couverture et de carrelage. L'un des articles consacrés aux réparations concerne le portail de l'église directement (n°20). Celui-ci constate l'état très endommagé du linteau et du trumeau et le danger que cela représente pour la stabilité de toute la façade. Il nous permet de dater la restauration du dais du trumeau et de comprendre le manque de concordance avec l'ensemble sculpté.

Au cours de la Révolution française, l'interdiction de recevoir des novices est proclamée; les biens de l'Église sont mis à la disposition de l'État. ⁶⁰ En 1790, on supprime par décret les ordres religieux, ⁶¹ mais la fermeture définitive ne se fait qu'en 1792. ⁶² Aubin-Louis Millin témoigne qu'après la Révolution « le prieuré n'existe plus, l'église est devenue paroissiale ». ⁶³ Les bâtiments conventuels sont achetés par un certain M. Hoguer. ⁶⁴

C'est également à Millin que l'on doit la première description du portail et une gravure représentant la façade occidentale de l'église de Longpont (Fig. 2). Le

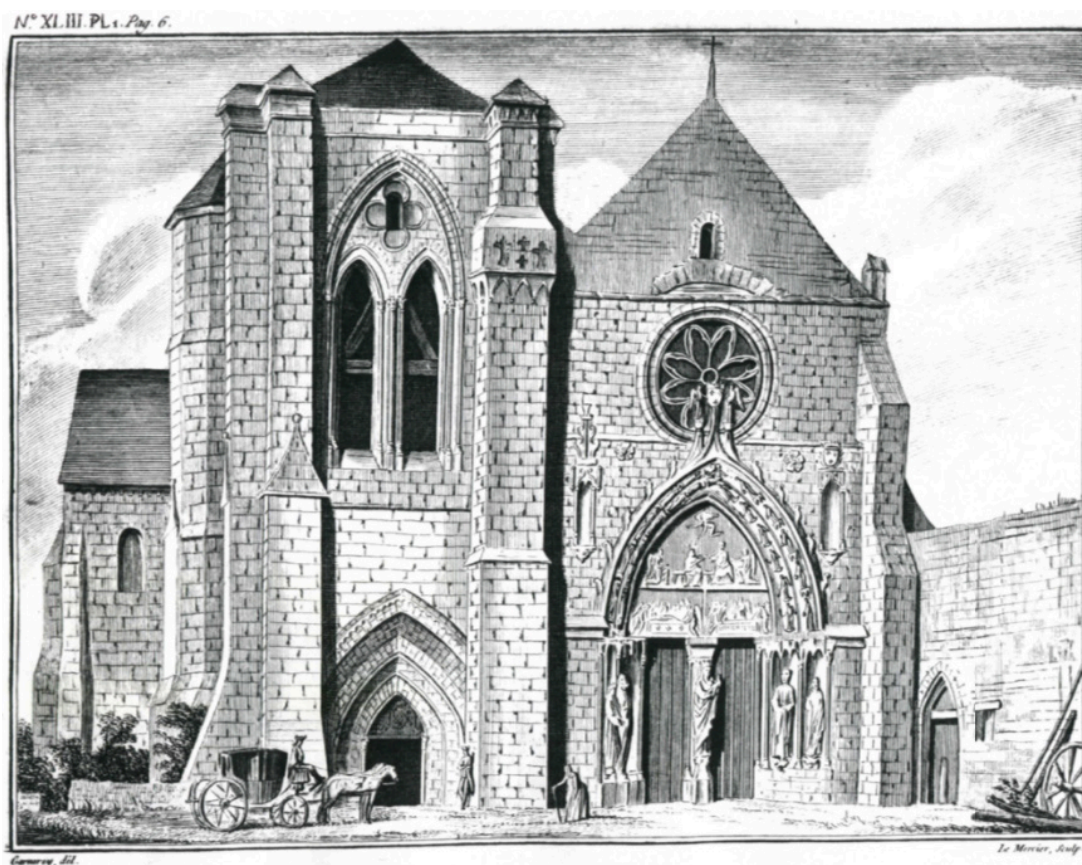


Fig. 2 Longpont, façade occidentale, 1792

manque de précision de cette gravure est déjà critiqué par Millin lui-même. L'auteur reproche au dessinateur de ne pas avoir représenté un bon et un mauvais arbre dans la voussure extérieure.⁶⁵ Toutes les figures des deux scènes du linteau sont représentées avec leurs têtes. De façon erronée, la Vierge est ressuscitée par un ange, tandis qu'en réalité la figure au-dessus du tombeau porte encore aujourd'hui un nimbe crucifère, réservé au Christ. Cela suggère qu'en 1792, les reliefs du linteau étaient déjà assez endommagés, gênant l'identification des personnages. La gravure montre la Vierge du tympan avec son chef dans les mains. Millin explique : « la tête de la Vierge avait été abattue, comme la plupart des autres figures, aux temps des guerres du XVI^e siècle ».⁶⁶

Millin remarque les destructions du tympan mais ne fait pas d'observation à propos des statues-colonnes. Il note que la Vierge du trumeau « avait autrefois un couronnement semblable à celui des figures qui sont à côté d'elles ; mais cette pierre a été enlevée, renversée et placée sur une colonne tronquée pour servir de bénitier »⁶⁷ (il s'agit du dais remplacé en 1763). Tout mène donc à penser que les statues furent décapitées pendant les années de la Terreur, peut-être en 1793, comme celles du portail de Notre-Dame de Corbeil,⁶⁸ non loin de Longpont. Il n'est pas exclu que les huguenots aient déjà fait des « interventions quasi chirurgicales »⁶⁹ sur ces mêmes statues. Ils

s'acharnaient sur les mains et les attributs⁷⁰ et sur les « symboles de l'Église établie ».⁷¹ La clé de saint Pierre fut certainement brisée par les huguenots : pour Millin, la statue du côté gauche de la Vierge représente saint Barthélémy.⁷²

C'est surtout après la Révolution que les portails gothiques perdent leurs statues représentant des rois. Cela n'est pas le cas de Longpont : Anne de Bretagne et Charles VIII étaient déjà disparus de la façade quand Millin observe le portail. Leur souvenir n'était pas conservé : l'auteur mentionne juste « deux niches vides » dont une recevant un décor des armes de France.⁷³ En revanche l'écu aux fleurs de lys soutenu par deux anges et qui surmontait l'archivolte est encore à sa place, selon la gravure.

Au XIX^e siècle, le classement de l'église par la Commission des monuments historiques en 1848 est immédiatement suivi par la réparation de la tête de la Vierge du tympan. La tâche de l'architecte Garry envoyé par la Commission est de remettre en place la tête originale de Vierge du Couronnement qui était tombée. En revanche, la tête manquante de la Vierge du trumeau est refaite à neuf en 1850 par le sculpteur Bonnardel (1824–1856).

Après avoir retracé l'histoire de l'église de Longpont, nous pouvons décrire son portail (Fig. 1, 3). À part les mutilations des têtes des statues des ébrasements, du trumeau et des personnages du

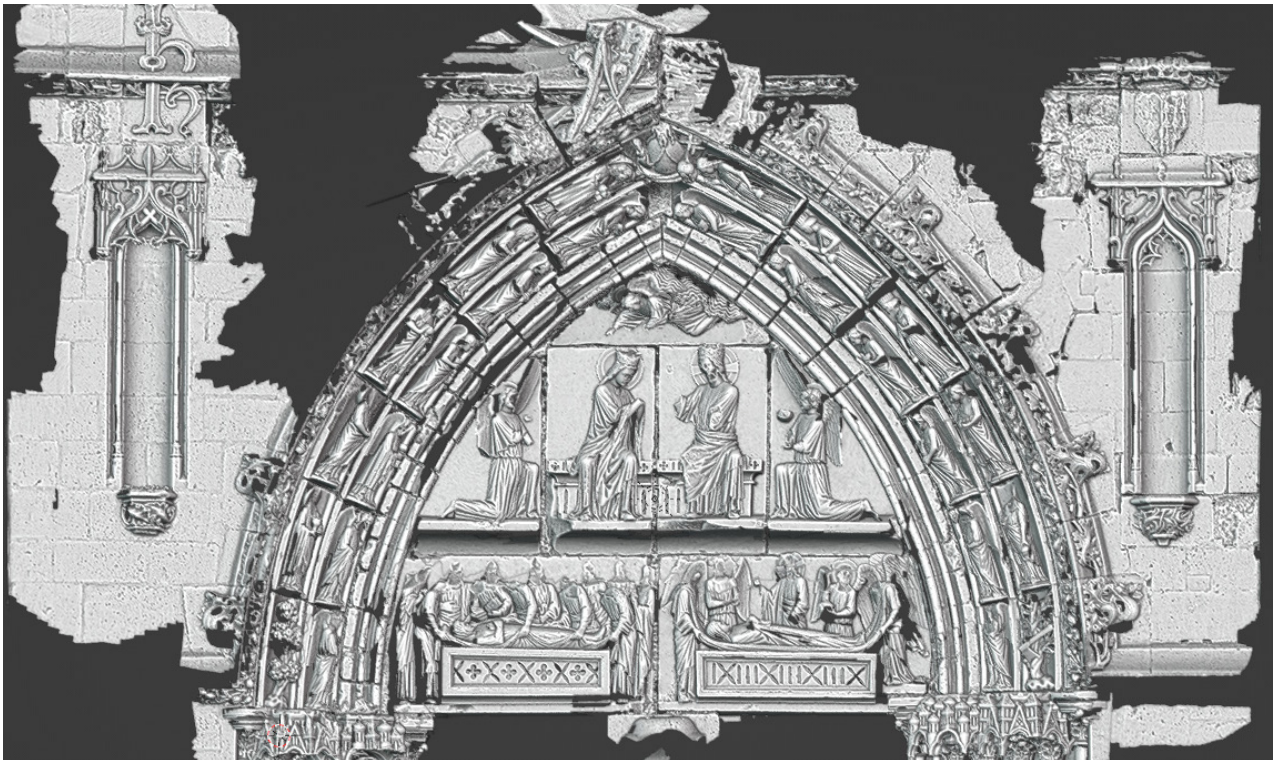


Fig. 3 Longpont, portail : tympan et voussures du XIII^e s.; niches, archivolte et clefs du XV^e

tympan, les sculptures sont dans leur état original, sans ajouts. Le portail de Longpont, à ébrasements obliques, possède un soubassement lisse sur lequel sont posées deux statues-colonnes de chaque côté. Elles sont protégées par des dais octogonaux. La statue du trumeau avait un dais de même type, remplacé par un neuf en 1763. Le linteau et le tympan sont entourés par une voussure moulurée, suivie par deux voussures figurées et enfin par une archivolt. L'iconographie, que nous avons étudiée en détail en 1999, est celle du Couronnement de la Vierge. Le tympan décrit précisément le moment où un ange couronne la Vierge alors que le Christ la bénit en compagnie de deux anges céroféraires agenouillés. Le linteau présente les deux scènes successives de la Mise au tombeau de la Vierge par les apôtres et de son Réveil par les anges, en présence du Christ. La première voussure figurée représente des anges. De façon originale pour les portails du Couronnement de la Vierge, la deuxième voussure figurée est dédiée à deux paraboles relatives à la Fin des temps et au Jugement dernier : celle des vierges sages et des vierges folles (Mt 25:1–13) et celle du bon et du mauvais arbre (Mt 7:15). La Vierge *Hodigitria* apparaît au trumeau. Elle est aussi « Nouvelle Ève » car elle écrase le serpent (Gen 3:15) et Vierge de l'Apocalypse par son triomphe sur un deuxième dragon (Ap 12:1–11). Elle est entourée, aux ébrasements, par deux apôtres : saint Paul, à sa droite, et saint Pierre, à sa gauche. Les deux figures d'ecclésiastiques sont plus difficiles à identifier ; le diacre à droite de la Vierge est probablement saint Étienne et l'évêque à sa gauche pourrait être saint Denis.⁷⁴

Concernant les caractéristiques constructives du portail du XIIIe siècle, la première remarque à faire est qu'il est actuellement enfoui d'environ 1,20 m sous le parvis. Le terrain sur lequel l'église de Longpont est fondée est marécageux, ce caractère étant à l'origine du tassement de la façade. On entre dans l'église par douze marches pour trouver le niveau du sol de la nef. Les assises du soubassement du portail, dont trois restent visibles au-dessus du niveau du parvis, sont continues sur le mur de la façade. Les assises des ébrasements (y compris l'assise des dais) sont au nombre de neuf et ne se poursuivent pas parfaitement dans les assises des murs de la façade. Les piédroits font partie de cette maçonnerie des ébrasements. Entre les statues-colonnes de l'ébrasement sont disposées des colonnes de même hauteur, mais de section inférieure. Toutes sont monolithes. Les quatre statues-colonnes comportaient des marmousets mais seuls ceux de saint Paul et de saint Pierre sont conservés. Les statues du diacre et de l'évêque ont perdu leurs bases, avec leurs pieds et leurs marmousets. Elles étaient posées directement sur le socle avant la restauration de 2022 qui les a surélevées à l'aide d'une base oblique. Enfin, de chaque côté de la limite extérieure du portail est posée une colonnette en délit qui soutient l'archivolte. Le chapeau au-dessus de chaque statue-colonne est sculpté dans le même bloc que le dais octogonal qui le surmonte. Les colonnes plus fines posées entre les statues-colonnes portent des chapiteaux avec un joint au milieu. Ces chapiteaux sont donc taillés à moitié dans les blocs des deux grands dais (Fig. 4). Les piédroits comportent leurs propres chapiteaux et quelques



Fig. 4 Longpont, portail, dais et chapiteaux de l'ébrasement



Fig. 5 Longpont, portail, base du trumeau

arcatures posées en prolongement des deux grands dais, avec des architectures miniatures. Le chapiteau de la colonnette en délit par lequel se termine l'ébrasement vers l'extérieur est taillé dans le même bloc que le dais voisin. À la différence des chapiteaux des statues-colonnes qui se fondent dans les voûtes internes des dais, les chapiteaux de la colonne en délit externe se terminent au niveau du sommet des dais et supportent directement l'archivolte. Le trumeau est monolithe, à l'exception de sa base. La statue de la Vierge est taillée en ronde-bosse dans un seul bloc, y compris sa base avec les deux reptiles (Fig. 5). Elle est attachée au trumeau à l'aide d'une agrafe métallique située sur son dos, au niveau de l'ourlet de son voile (Fig. 6). Le linteau est composé des deux grandes dalles (avec les scènes de la Mise au tombeau et la Résurrection) dont chacune prend appui à la fois sur le trumeau et sur le piédroit respectivement à gauche et à droite de l'entrée. Au-dessus du linteau sont posés directement les quatre grands blocs du tympan. Chaque bloc comporte un personnage taillé en haut-relief avec son socle : le Christ, la Vierge, les deux anges agenouillés. Un seul bloc forme le sommet du tympan, avec la représentation de l'ange porteur de couronne. La voussure non-figurative qui entoure le tympan est formée de claveaux moulurés. Autour, deux voussures figurées sont disposées selon une composition radiale. La première voussure figurée, avec des anges, comporte six voussoirs



Fig. 6 Longpont, portail, trumeau, agrafe derrière la statue de la Vierge

avec personnages à gauche et encore six à droite. La deuxième, avec la parabole des vierges, reprend le même nombre de voussoirs, mais ils sont de taille légèrement supérieure pour pouvoir respecter la disposition radiale. De cette façon, chaque ligne de joints est continue à chaque niveau du montage des voussoirs et ces lignes se rejoignent sur l'axe médian du tympan. Cette composition radiale des voussures est très rare et a été mise au point à Notre-Dame de Paris, au portail du Couronnement de la Vierge au début du XIII^e siècle.⁷⁵

L'analyse des pierres du portail de Longpont a été effectuée par Lise Leroux (LRMH) en 2022.⁷⁶ Des pierres de plusieurs types sont employées dans le portail. Cinq prélèvements ont été réalisés. Une statue-colonne de droite du portail et une voussure, vierge folle, du XIII^e siècle sont sculptées dans un calcaire dur du Lutétien supérieur qui pourrait provenir de l'est parisien (Ivry, Charenton). Le dais du trumeau du XVIII^e siècle présente un calcaire du Lutétien moyen provenant du Val-d'Oise ou du Vexin. La clef de voussure de Dieu le Père est faite dans une pierre calcaire provenant du banc de Saint-Leu, pour laquelle Lise Leroux approuve la datation du XV^e siècle. L'échantillon de la voussure mouluré interne pour laquelle il n'y a pas de datation sûre, montre un calcaire à texture vergelé du Lutétien moyen qui pourrait provenir du Val-d'Oise ou du Vexin. Selon Lise Leroux, ce calcaire se rapproche de la qualité de la pierre du dais du trumeau, daté du XVIII^e siècle.

Concernant la voussure moulurée interne dont la datation est difficile, nous pouvons revoir les sources du XVIII^e siècle. On rappelle qu'une reconstruction de bâtiments conventuels, hors église, intervient entre 1736 et 1752. Par la suite, le devis des travaux de 1763 écrit par l'architecte Payen détaille toutes les réparations de l'église et du portail et note le prix de ces réparations. La source est très précise sur les réparations et leur coût ; pour le portail il n'y a pas d'autre mention à part le dais du trumeau.

L'échafaudage dressé en 2022 a permis aussi le prélèvement d'échantillons de polychromie, par le pôle scientifique Peinture murale et polychromie du LRMH, et des observations rapprochées de zones polychromes, par Juliette Lévy-Hinstin et Marie-Emmanuelle Meyohas.⁷⁷ L'étude de la stratigraphie des échantillons a révélé que la pierre n'a pas reçu de couche préparatoire avant l'application de couches picturales rouges, vertes et jaunes présentes sur certaines des sculptures. Ceci distingue Longpont de Notre-Dame de Paris et des autres portails du XIII^e siècle à polychromie originale. Les analyses des échantillons prélevés ont révélé la présence de pigments ubiquistes (minium, ocre rouge, vert au cuivre) dont la période d'utilisation

ne peut être datée avec précision. Les observations de Juliette Lévy-Hinstin et Marie-Emmanuelle Meyohas ont permis de mettre en évidence le fait que les cassures dans les sculptures au niveau des auréoles des figures du tympan interrompent à la fois le relief sculpté et la polychromie. Cela montre que la polychromie est antérieure aux dégâts que le portail a subis durant les guerres de religion ou durant la période révolutionnaire, selon les zones.

D'après l'histoire de l'église de Longpont, le portail a fait l'objet de peu de restaurations au XIX^e siècle. Les têtes des statues qui manquaient n'ont pas été remplacées par de nouvelles réalisations à l'exception de la tête de la Vierge du trumeau. Il en découle une impression d'homogénéité de l'ensemble sculpté qui permet à l'observateur de bien s'imprégner du style original de ce portail datant de 1235. Toutefois, en ce qui concerne sa mise en œuvre, nous pouvons affirmer qu'il a été reconstruit en grande partie et proposons de dater cette reconstruction de la fin du XV^e siècle. Plusieurs modifications constructives sont visibles dans la zone des voussures, dans le tympan et dans le mur de la façade. Nous n'écartons pas les éléments sculptés comme gêne à la perception de l'œuvre du XIII^e siècle mais nous y intéressons en tant que vestiges d'une évolution dynamique du portail à travers l'époque médiévale.

Les niches vides qui flanquent le portail et qui portent les emblèmes de Charles VIII et Anne de Bretagne sont bien datées entre 1491 et 1498. Leur style gothique flamboyant est reconnaissable et se retrouve dans l'archivolte couverte de décor de choux frisés ainsi que dans le gâble décoré à son sommet par deux anges portant un écu. La clef de de la deuxième voussure est également datée de cette période.⁷⁸ Du point de vue iconographique, cette image de Dieu le Père, avec une barbe en deux mèches et le globe surmonté par la croix, est tout à fait typique du XV^e siècle. Pendant la période qui s'étend « du XII^e au XIV^e siècle, lorsque Dieu a été représenté seul et non en Trinité, il est à peu près impossible d'affirmer que ce soit le père plutôt que le fils ». ⁷⁹ La raison en est qu'il est alors incorrect du point de vue théologique de donner à Dieu une image autre que celle de son fils. C'est seulement dans le courant du siècle que le Christ est de plus en plus souvent remplacé par Dieu le Père. Vers la fin du XV^e siècle, l'iconographie de Dieu en vieillard est tout à fait établie. Pour F. Boespflug, la source biblique de cette nouvelle manière se trouve dans la prophétie de Daniel, qui rend témoignage de sa vision de l'Ancien des Jours aux cheveux « blancs comme la neige » (Dn.7:9).⁸⁰ À Longpont, la clef de voussure est sculptée dans une pierre d'une facture

granuleuse, identifiée comme pierre de Saint-Leu.⁸¹ Un ajout de clef étroite apparaît aussi dans la première voussure figurative (anges), entre les deux claveaux sommitaux. Les moulures de l'intrados de chacun des cordons des voussures figurées ne se poursuivent pas sur les clefs. Ces deux clefs ne semblent pas être solidaires de l'œuvre d'origine mais avoir été rajoutées lors d'un remaniement du portail. Ces éléments réalisés lors du remontage du portail ont été cruciaux pour la cohésion de l'ensemble et ont certainement compensé la différence entre la courbure du nouvel arc et celle de l'ancien. Enfin la clef de Dieu le Père assure une bonne cohésion entre la nouvelle archivoltte et la voussure ancienne.

L'alignement des dais et des voussures n'est pas parfait et semble trahir un déplacement lors du remontage du portail (Fig. 7). La première voussure, moulurée, repose sur les piédroits et sur une partie du premier dais d'ébrasement. La voussure suivante (anges) tombe de façon imparfaite sur l'espace entre les deux dais. Les pieds de l'ange et le nuage qui les soutient semblent suspendus dans le vide et ne sont

pas reçus pas une base à leur taille. Normalement, le sommet du dais devrait jouer le rôle de base pour les statues du départ des voussures. Enfin la troisième voussure à partir de l'intérieur retombe parfaitement sur le deuxième dais d'ébrasement. Le tailloir de ce dais couvre aussi le chapiteau de la colonnette en délit à l'extrémité extérieure du portail. Cela permet aussi de recevoir parfaitement l'archivolte. Il s'agit d'un dais du XIII^e siècle taillé pour être en position extérieure et recevoir une voussure et une archivoltte. Probablement, l'archivolte du XV^e siècle que l'on observe actuellement a simplement pris la place de celle qui était présente à l'origine. Il existe un décalage dans le sens de la profondeur entre les voussures. À l'intrados des deux voussures figurées, une surface portant des traces d'outils – donc destinée à être cachée – est restée visible lors du remontage. Au XV^e siècle, une partie de ces traces d'outils ont été estompées par un léger polissage. Les traces d'outils ne sont pas effacées complètement, ce qui signifie probablement que le polissage a été fait sur place, une fois le remontage accompli. Nous proposons



Fig. 7 Longpont, portail, jonction des dais et des voussures

l'hypothèse de l'existence d'une moulure entre les deux voussures figurées au XIII^e siècle, comme au portail Saint-Anne de Notre-Dame de Paris. Cette moulure aurait reposé sur les deux dais en permettant aux deux voussures figurées de s'appuyer sur les dais. La voussure interne, à trois moulures, de couleur plus jaune et texture granuleuse, semble avoir été ajoutée lors du remontage du portail. C'est son placement qui a provoqué le décalage de la voussure des anges vers l'extérieur jusqu'à leur placement au-dessus de la jonction des deux dais (ce qui les prive partiellement de soutien). Cette voussure ne jouxte pas parfaitement le tympan : elle est retaillée pour laisser de la place aux ailes des anges agenouillés du Couronnement de la Vierge. Elle recouvre partiellement les nuages sculptés autour de l'ange du sommet du tympan. En revanche, un vide entre le linteau et le départ de la voussure moulurée n'est qu'imparfaitement comblé par du mortier et des pierres de bouchage. Nous concluons que la courbure initiale de l'arc des voussures et la courbure initiale du tympan étaient moins importantes que la courbure de la voussure moulurée actuelle.

Nous proposons de situer le remontage du portail à la fin du XV^e siècle. Aux arguments concernant les voussures s'ajoute celui de la modification de l'épaisseur du mur. La paroi environnante du portail est en pierre de Saint-Leu, typique du XV^e siècle.⁸² La coupe du portail, réalisée par Grégory Chaumet (Centre André Chastel), montre que le mur de façade gagne en épaisseur au niveau du portail et qu'il marque un retrait au niveau de la rose (Fig. 8). L'épaisseur accrue du mur était nécessaire pour l'aménagement des niches des statues de Charles VIII et Anne de Bretagne. Apparemment, cet aménagement des niches n'a pas pu se faire sans accroître la profondeur du portail. L'archivolte est assez épaisse aussi et ressort en relief par rapport à la surface du mur. Au sommet du portail, le mur épais nécessaire pour les niches s'interrompt au niveau du larmier. Ensuite le mur au niveau de la rose marque un retrait.

Nous pouvons conclure que le portail de Longpont, réputé d'être « bien orné » dans les chapitres généraux de l'ordre de Cluny dès le début du XV^e siècle, a bénéficié de l'intérêt et de la protection de plusieurs rois de France. Leur soutien s'est exprimé sous la forme de donation ou de confirmation de privilèges tels que la tenue de la foire de la Nativité, source de revenus. L'état déplorable, menaçant « ruine » de l'ensemble du monastère, décrit par les chapitres généraux suscite l'intervention de la fin du XV^e siècle ordonnée par Charles VIII et Anne de Bretagne. À cette époque, il est tout à fait normal que les commanditaires d'une

œuvre ou d'une importante réparation d'édifice marquent leur présence par l'inclusion de leurs effigies dans cette œuvre. Nous avons proposé d'expliquer les changements de courbure des arcs des voussures et de l'épaisseur du mur par l'installation des niches avec statues en l'honneur du couple royal mentionné. Ceci n'exclut pas de penser qu'ils étaient sollicités par les moines, comme Philippe le Bel l'a été, à soutenir financièrement la réparation nécessaire de la façade et que logiquement, ils ont « signé » cette réparation en y plaçant leurs statues. L'opération du remontage partiel montre l'intérêt que l'on a accordé aux sculptures du XIII^e siècle. Le tympan représentant le Couronnement de la Vierge et les voussures des paraboles se trouvent magnifiés et « encadrés » par les aménagements du XV^e siècle.



Fig. 8 Longpont, portail, coupe et vue axonométrique

Notes

- 1 Iliana Kasarska, *Le portail de Longpont-sur-Orge* (maîtrise de l'Université de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de D. Sandron), Paris 1999; Iliana Kasarska, *Entre Notre-Dame de Paris et Chartres. Le portail de Longpont-sur-Orge* (vers 1235), dans: *Bulletin Monumental*, 160, 2002, p. 331–344.
- 2 Guy Troussel est seigneur de Montlhéry; Longpont est appelée « Longpont-sous-Monthléry ».

- 3 Gerardo Dubois, *Historia ecclesiae Parisiensis*, Paris, 1690, p. 687.
- 4 Selon la tradition, la première pierre de l'église est posée par en 1031 par Robert le Pieux (Albert Malbois, *Notre-Dame de Bonne-Garde. Longpont-sur-Orge, Corbeil* 1969, p. 5; Sébastien Lefèvre, *L'aménagement du Sud de l'Ile-de-France par les établissements religieux XIe–XIIIe siècles*, Corbeil-Essonnes 1993, p. 31).
- 5 Abbé Jean Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris* (1ère éd., 1754–1758), 7 vol., ici t. 4, Paris 31883, p. 87.
- 6 Lebeuf 1883 (comme note 5), p. 92 – la citation vient de la traduction partielle que fait Lebeuf de la charte publiée en latin par Dubois.
- 7 Dans la bulle de 1151 (Archives départementales de l'Essonne: 13 H 13), qui confirme les biens du prieuré, le pape Eugène III déclare que les moines peuvent jouir pleinement des biens qu'il mentionne, mais que cela ne doit pas être au détriment des intérêts de l'évêque. « Nous voulons que vous en usiez intégralement, sauf l'autorité du siège apostolique, l'obédience des abbés de Cluny et les droits des évêques diocésains ».
- 8 Dubois 1690 (comme note 3), p. 687.
- 9 Dubois 1690 (comme note 3), p. 688.
- 10 *Gallia Christiana*, t. 7, col. 553, Paris 1744, publie le passage de l'obituaire de Longpont, qui rend témoignage de manière très précise de cette démarche d'Hodièrne (Lebeuf 1883 (comme note 5), p. 92).
- 11 Dubois 1690 (comme note 3), p. 688: « Hanc libertatem sicut scripta est, donaverunt hominibus sanctae Mariae de Longo-Ponte Guido et Hodierna uxor ejus tempore Roberti Prioris ».
- 12 Jules Marion, *Le cartulaire du prieuré de Notre-Dame de Longpont, de l'Ordre de Cluny, du diocèse de Paris*, publié pour la première fois avec une introduction et des notes. XIe–XIIe siècles, Lyon 1879, p. 88 (charte n° XLI, datée approximativement de 1061).
- 13 Marion (comme note 12), p. 95 (charte n° XLVIII, donation du moulin de Groteau, datée de 1070).
- 14 Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales*, 5 vol., ici t. 4, Paris 1792, art. XLIII, p. 12. Il cite l'inscription qui se trouvait sur la tombe. Ferdinand de Guilhermy, *Inscriptions de la France du Ve siècle au XVIIIe*, 5 vol., ici t. 3, Paris 1877, p. 692 explique que cette inscription fut conservée au moment du deuxième déplacement de la tombe d'Hodièrne lors de la démolition du chœur au début du XIXe siècle. Il témoigne que de son temps l'inscription « recouvre les ossements inhumés au milieu des deux travées de la nef qui forment maintenant le chœur ».
- 15 Philippe Racinet, *L'expansion de Cluny sous Hugues Ier de Semur*, dans: *Le Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny. Actes du Colloque scientifique international*, Cluny, Sept. 1988, Cluny 1990, p. 93–131, sp. p. 94.
- 16 La charte de donation est publiée par Dubois 1690 (comme note 3), p. 691 et par Marion 1879 (comme note 12), p. 172–173.
- 17 Dubois 1690 (comme note 3), p. 691.
- 18 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 1, p. 97. Les noms des deux chevaliers sont Étienne de Vitry et Hugues de Muntelier.
- 19 Marion 1879 (comme note 12), p. 62.
- 20 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 3, p. 439.
- 21 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 3, p. 518.
- 22 Une copie de l'original existe dans les Archives départementales de l'Essonne, 13 h 13. La bulle est éditée dans le cartulaire de Marion 1879 (comme note 12), p. 55, et traduite par Auguste Nicolas, *Notre-Dame de Longpont, le monastère, la basilique, les pèlerinages*, Paris 1914, p. 31.
- 23 Marion 1879 (comme note 12), p. 26.
- 24 Marion 1879 (comme note 12), p. 30, charte n° XX, p. 71: « tali condicione quod custos operis, qui annonam habere debet donec opus consummentur, et constructio opere sacrista ad quem redditus veniet, si ad terminum non habuerit, tunc hospitem ante se submonebit. » (le texte n'était pas souligné à l'origine).
- 25 Marion 1879 (comme note 12), p. 30, charte n° CLXXVI: « ad opus ecclesie faciende, omnibus annis, unum quostereyth vini de vinae sua de Turnella. ».
- 26 Racinet 1990 (comme note 15), p. 95.
- 27 Alexandre Teulet, *Layettes du trésor des chartes*, 5 vol., ici t. 1, Paris 1863, p. 42.
- 28 Jacques de Breuil, *Théâtre des antiquités de Paris*, Paris 1639, p. 889.
- 29 Breuil 1639 (comme note 28), p. 889; Millin 1792 (comme note 14), t. 4, art. XVIII, p. 1; Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 4, p. 91.
- 30 Henri Furgeot, *Actes du parlement de Paris. Deuxième série - de l'an 1328 à l'an 1350*, t. 1 (1328–1342), Paris 1920, p. 108.
- 31 Léopold Delisle, *Catalogue des Actes de Philippe Auguste* (1ère éd. 1856), Paris 21968, p. 10, 184.
- 32 Archives nationales, K 179, pièce 12 (microfilm d'une copie faite au XIXe siècle).
- 33 Teulet 1863 (comme note 27), t. 1, p. 42, témoigne que ces « diverses confirmations sont insérées, avec le texte de la charte originale, dans un vidimus délivré par le prévôt royal de Maçon, sous le sceau de ladite prévôté, le 18 août 1478. »
- 34 Auguste Nicolas, *Notre-Dame de Longpont, le monastère, la basilique, les pèlerinages*, Paris 1914, p. 24, 45; Marius Ciboulet, *Notre-Dame de Longpont. Architecture et ornementation*, Étampes 1988, p. 22.
- 35 Lebeuf 1883 (comme note 5), p. 94: Louis VI se rendit à Longpont pour l'enterrement de Milo de Monthléry qui avait été assassiné. Le tombeau de ce dernier est dans la basilique.
- 36 Lebeuf 1883 (comme note 5), p. 98: des lettres de Philippe le Bel, écrites à Longpont portent la date de 1304; sur les tables de cire où furent marquées les endroits visités par le roi apparaît le nom de Longpont en date du 24 septembre 1308. Millin 1792 (comme note 14), t. 4, art. XLIII, p. 2.

- 37 Nicolas 1914 (comme note 34), p. 45; Ciboulet 1988 (comme note 34), p. X.
- 38 Gaston Charvin, Statuts, chapitres généraux et visites de l'ordre de Cluny, 9 vol., ici t. 1, Paris, 1965, p. 197.
- 39 Charvin 1965 (comme note 38), t. 1, p. 455.
- 40 Charvin 1967 (comme note 38), t. 3, p. 404.
- 41 Charvin 1969 (comme note 38), t. 4, p. 97.
- 42 Charvin 1969 (comme note 38), t. 4, p. 266.
- 43 Charvin 1969 (comme note 38), t. 4, p. 284.
- 44 Charvin 1969 (comme note 38), t. 4, p. 504.
- 45 Charvin 1970 (comme note 38), t. 5, p. 22.
- 46 Il s'agit sûrement de la beauté de l'ornementation de l'église et non de la beauté des objets précieux contenus dans son trésor. Les calices en argent et en or et les reliquaires sont regardés comme une sorte de réserve pour des moments de difficulté financière. Or, la phrase suivante de ce visiteur nous assure que les moines n'ont pas les moyens pour faire les réparations nécessaires et qu'une aide doit être demandée à l'abbé de Cluny.
- 47 Charvin 1970 (comme note 38), t. 5, p. 260–293
- 48 Charvin 1970 (comme note 38), t. 5, p. 370.
- 49 Charvin 1972 (comme note 38), t. 6, p. 196.
- 50 Michel Mollat, Histoire de l'Ile-de-France et de Paris, Toulouse 1971, p. 237. « Dans leur marche sur Paris à l'automne 1562, les soldats de Condé pillèrent l'abbaye de Villiers, à Cerny, les prieurés de Longpont et de Marcousis, les églises d'Orly, d'Ivry, du Chatillon. »
- 51 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 4, p. 97, 98: « On avait dans les Registres du Parlement du 20 Novembre 1562, la requête de Guillaume Finel, Religieux et Vicaire du prieuré de Longpont, de Frère Germain Gonge et autres du Couvent, par laquelle ils exposent qu'ils ont été contraints de fuir et se retirer à Paris, à cause des Huguenots qui ravageoient les monastères; la cour leur permit de se loger au prieuré de Saint-Julien-le-Pauvre et d'y faire l'office divin « nonobstant « le bail à ferme fait par le prédécesseur, ou naguères prieur « d'icelui prieuré, ajoutant qu'ils s'entretiendraient du revenu ». »
- 52 Archives nationales: X1À 209 – Registres du Conseil du Parlement – se termine en septembre 1562. L'unité suivante : X1À 210 commence avec la date 21 novembre 1562.
- 53 Louis de Condé, Mémoires de Condé, ou Recueil pour servir à l'histoire de France, contenant ce qui s'est passé de plus mémorable dans le Royaume, sous le règne de François II et sous une partie de celui de Charles IX (...), 5 vol., ici t. 2, Londres 1739, p. 106.
- 54 Charvin 1978 (comme note 38), t. 8, p. 319.
- 55 Charvin 1978 (comme note 38), t. 8, p. 330. Ces plans sont perdus avec les originaux des procès-verbaux des chapitres généraux. La Bibliothèque de l'Arsenal conserve uniquement une copie du texte original sous la cote ms. 2258, fol. 229.
- 56 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 4, p. 98.
- 57 Kasarska 2002 (comme note 1), appendice p. 342.
- 58 Kasarska 2002 (comme note 1), appendice p. 342.
- 59 Lebeuf 1883 (comme note 5), t. 4, p. 92.
- 60 Charvin 1979 (comme note 38), t. 9, p. 335.
- 61 Louis Réau, Vieilles abbayes d'Ile-de-France, Paris 1955, p. 396.
- 62 Charvin 1979 (comme note 38), t. 9, p. 335.
- 63 Millin, 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 5.
- 64 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 14.
- 65 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 7.
- 66 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 6.
- 67 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 6.
- 68 Réau 1955 (comme note 61), p. 400 : « L'église Notre-Dame de Corbeil fut désaffectée en 1793. La municipalité paie trente livres à un certain Nagel pour qu'il arrache les statues-colonnes. ».
- 69 Olivier Christin, Une révolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction, Paris 1991, p. 148.
- 70 Christin, 1991 (comme note 69), p. 168.
- 71 Christin 1991 (comme note 69), p. 169.
- 72 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 6.
- 73 Millin 1972 (comme note 14), art. XLIII, p. 7.
- 74 Kasarska 2002 (comme note 1), p. 334.
- 75 Dany Sandron, Les rois s'invitent à Notre-Dame. La mise en place du décor sculpté de la façade de la cathédrale de Paris (portail nord et galerie des rois), dans: Iliana Kasarska, Mise en œuvre des portails gothiques, Paris 2011, p. 11–28.
- 76 Lise Leroux, LRMH, Rapport GE 22/06 du 08/03/2022, Longpont-sur-Orge (Essonne, 91), Église Notre-Dame-de-Bonne-Garde. Portail. Identification des pierres œuvre.
- 77 Stéphanie Duchêne, LRMH, Rapport n.XXX, du 29.04.2023, Longpont-sur-Orge (Essonne 91), Église Notre-Dame-de-Bonne-Garde. Portail. Analyse des vestiges polychromes du tympan et de ses voussures.
- 78 Jean Vallery-Radot, L'église de Notre-Dame de Longpont, dans: Bulletin monumental, 79, 1920, p. 65–76, ici p. 72–76, sp. p. 75; Kasarska 2002 (comme note 1), p. 332.
- 79 Adolphe Napoléon Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, Paris 1843, p. 204.
- 80 François Boespflug, Dieu dans l'art, Paris 1984, p. 178.
- 81 Leroux 2022 (comme note 76), p. 3.
- 82 Leroux 2022 (comme note 76), p. 2.

Credits des illustrations

Fig. 1, 4–7: Iliana Kasarska

Fig. 2: A. L. Millin, Antiquités nationales, Paris, 1792, n. XLII

Fig. 3: Modèle 3D par G. Chaumet

Fig. 8: G. Chaumet



III. 1 Lincoln, Cathedral, Angel Choir, south side, Judgement Portal

Jennifer S. Alexander

The Judgement Portal at Lincoln Cathedral

Lincoln's Angel Choir was built between 1256–c. 1280 as an eastern extension to the earlier choir of the cathedral in order to honour St Hugh of Lincoln, and to provide a magnificent setting for the shrine of the saint, canonised in 1220.¹ Accordingly the exterior of the building made its purpose manifest on the south side by having a ceremonial entrance to the shrine in the form of a gabled porch with an archivolt, sculptured tympanum, shafted jambs and associated large-scale figure sculpture (Ill. 1). The portal, known as the Judgement Portal, has its iconography derived from several sources and it is clear that it reflects the debate about the continued presence on earth of Christ's physical relics. It is also evident that the original scheme was modified during the period of the Angel Choir's construction and afterwards and that we are seeing an incomplete version of the intended iconographic programme.

Construction of the Portal

The archaeological evidence and the masons' marks in the area around the portal point to it being laid out and built early in the campaign of the Angel Choir, probably by the early 1260s. Work on constructing the choir's outer walls had proceeded rapidly on the clear site to the east of the earlier building after 1256, while the work of raising the piers and the elevation had to await the demolition of the chevet of the existing choir.

Siting the portal in the centre bay of the lateral wall of the choir is without precedent in England, and there are only a few examples in France, such as the *Porte Rouge* added to the north side of the choir of Notre-Dame in Paris c. 1270 which is a miniature version of a great portal.²

Lincoln's portal was constrained by the Angel Choir's architecture and the mason had to find a way to create an imposing design in less than the length of one bay of the choir, which he did by projecting a combination of a multi-stepped portal with double entrance doors having arches instead of horizontal lintels below a sculpted tympanon and a narrow, gabled porch hiding a small rib vault. The portal forms a structural unit with the flanking buttresses and its outer order is integrated into the ornamentation of the lower levels of the buttresses. The span of the portal is thus

accommodated between the buttresses, but the result is that the gable above sits awkwardly on the haunches of the arch and it is backed by a plain low wall to disguise the lean-to roof. At ground level steeply pointed blind arches on each of the buttresses flank the main arch of the portal in a very similar way to those of the Galilee porch opening into the south-west transept of the cathedral from c. 1220–1230. Additionally, the Angel Choir's north side has a less elaborate door through which pilgrims could also enter without walking through the rest of the cathedral. In the interior there are two sculpted portals with gates that led from the main, western, transept into the choir aisles and controlled access to the shrine.

Lincoln's imposing exterior portal provides a marked contrast to the situation at other 13th-century English shrines such as St Etheldreda's at Ely or St Erkenwald's at St Paul's in London, where new choirs of similar size and square-ended shape were built and in neither case was there a ceremonial entrance that led directly to the shrine from the exterior.³ At this time masons in England were not noted for designing prominent portals. Salisbury has sets of triple-gabled portals squeezed between the buttresses of its west front and York's south transept is entered through a porch that projects from the wall, but neither can be described as major parts of their respective facade designs, and they were not the sites of extensive sculptural programmes. At Wells, Lichfield, and also at Salisbury, the whole facade was given over to sculpture in the form of a screen and the portals are lesser elements at the base of the wall. English Gothic builders more often constructed separate porches with upper chambers, much as their Romanesque predecessors had done, and positioned them on the side of the nave close to the west end as at Wells and Salisbury. Ely's west porch provided a similar gathering space.

Westminster Abbey's French-derived arrangement of three gabled projecting porches on the north transept from 1253 provided a new incentive for designers of English buildings to reconsider portals in facade designs.⁴ Since the format seems to have been taken up at Lincoln, its portal has to be seen as a response to Westminster, although the choice of site suggests a difference in approach, and the ground had already been well-prepared at Lincoln.



Ill. 2 Lincoln, Cathedral, north-west transept, Dean's portal

Lincoln departed from the English norm and had a long-established tradition of building prominent portals, starting with the three Romanesque doorways that were added to the west front of the cathedral in the second quarter of the 12th century, and including the chapter house entrance from the early 13th century that anticipates the Angel Choir's portal in its use of a quatrefoil above arched heads. As well as the Galilee porch on the south-west transept there is the similarly dated and little-known portal that provided the Dean with his own entrance to the building from the north (Ill. 2). It projects from the northern wall of the north-west transept under triple gables and has syncopated wall arcades in the interior of the porch that support a steep sexpartite vault.

Comparison between the Lincoln and Westminster portals is compromised by the alterations made to Westminster. The earliest representations, from c. 1650, show the central portal completely obscured by the tall, triangular porch that was added in the 14th century. Restoration began in the 1660s and culminated in Scott and Pearson's total redesign from the late 19th-century. Drawings made once the portals had been cleared of obstructions, but before the 19th-century reworking, show the central tympanum with blind tracery in geometric designs, resembling the later 13th-century west front central portal at Sens. Three different drawings exist for the post-1660s tympanum, two, from 1737 and c. 1793, include a large oculus as the main motif, either glazed with cusps or blind with a concentric inner ring of smaller cir-



Ill. 3 London, Westminster, Abbey, north transept central portal, as restored by Scott

cles, Dickinson's 1719 design for Christopher Wren's proposed restoration, which is the one most accepted by historians, is the only one to show a quatrefoil.⁵ Lethaby reconsidered his earlier thoughts about the portal in 1925 and noted that Dickinson's drawing showed the tympanum's appearance to be a casing that covered over the very damaged medieval original. George Gilbert Scott removed this and claimed to find traces of an original quatrefoil, on which he based his recreation (Ill. 3).⁶

In the discussion of the original form of the Westminster portals and of the presence or absence of sculptured tympana and associated figures, arguments have been based on examples thought to have been derived from Westminster, including Lincoln. But there is a danger of the argument becoming circular and Lincoln's highly selective borrowing of elements from the model of Westminster should suggest caution in assuming the extent of the connection.⁷ As is widely acknowledged, the Lincoln mason took no interest at all in the structural aspects of Westminster's 13th-century rebuilding, resolutely refusing to engage with the chevet plan, having planned to demolish the earlier one at Lincoln, and rejecting an elevation of great height and slenderness in favour of a low building with thick walls and a full-height eastern wall.

Westminster's highly decorated interior may not have been a prime source for the Lincoln Angel Choir either. At least as important for the Lincoln mason was the new choir at Ely that was completed just before Lincoln started building in 1256. The two choirs share many similarities of plan, structure and the rich treatment of surfaces, and the Lincoln mason was clearly aware of recent work in France, specifically at the Ste-Chapelle in Paris. The spandrel angels in the triforium from which the Angel Choir of Lincoln received its name, for example, follow on from earlier examples within the cathedral itself, and the larger ones with outspread wings positioned above a hood mould with sprigs of foliage quote directly from the Ste-Chapelle rather than Westminster. Equally, Lincoln's east window is more logically derived from the lateral windows of the Ste-Chapelle than from Westminster's early bar tracery windows. This is not to deny totally Westminster's significance for Lincoln, but to suggest that instead of taking his ideas directly from there, the Lincoln mason was at least as interested in the Westminster mason's sources as in his interpretation of them. The idea of a shrine entrance derived from the French tradition of gabled portals is clearly one inspired by Westminster, as is the rib vault inside the porch used together with a reduced arch-volt and certain decorative details can also be related

closely to the Westminster chapter house, as will be explained below.

For the iconography of the portal, however, it is possible to suggest that it was informed directly by French ideas and by the writings of one of Lincoln's bishops without the need to find an intermediate source for it. An additional consideration is that the Lincoln portal designer was constrained by having a single portal on which to display an iconographic programme whereas the Westminster designer had the more usual arrangement of three portals.

The Portal Iconography

Instead of illustrating the life and miracles of St Hugh of Lincoln the portal adopts the French concept of the Last Judgement in a programme that extends over the whole portal, but differs from the French models in certain important areas. The Eucharistic aspects of the imagery would have been entirely appropriate for a portal to the shrine of St Hugh, the bishop of Lincoln whose devotion to the Eucharist is stressed in the hagiographic literature. But there is a more specific element invoked here. The iconography of the Angel Choir Portal stresses the dual nature of the crucifixion, which represented the replacement of the Old Law with the New and offered redemption through Christ's sacrifice. Salvation is shown to have been brought about by the shedding of Christ's blood, and the imagery is specifically focussed on the wound in his side. The Last Judgement on the Lincoln tympanum therefore omits the weighing of souls, the figures of the apostles, or the Virgin and St John, to direct attention to the figure of Christ seated in the central quatrefoil with two attendant angels (Ill. 4). Surrounding this are further angels, who either support the quatrefoil or participate in the scenes of judgement. The dead are shown rising from graves on the lower left and angels direct the saved upwards. On the right demons seize the damned while an angel intervenes and there are further smaller demons pitching souls into the mouth of hell beneath Christ's feet. Monstrous serpents with twin bodies and fierce heads entwine around the foliage of the capitals on the right. Those on the left have smaller, docile, lizards and as this is construed as a part of the realm of the saved, there is no actual representation of Paradise.

The tympanum has been made up from a series of separate pieces. The two lowest ones forming the spandrels above the entrance arches are set forward and provide a ledge for other figures. The relief sculpture is deeply undercut. The construction of the portal results in there being few, if any, through-stones



Ill. 4 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, tympanum



Ill. 5 Lincoln, Cathedral, pre-restoration photo of the Judgement Portal (detail), private collection

linking the interior and exterior faces of the wall since there is no alignment between the two above the paired entrance arches, and the tympanum must be supported on an armature concealed within the wall thickness.

The tympanum was restored in 1895 during a repair to the retrochoir, and the figure of Christ was “restored and replaced” as the gift of Bishop Edward King.⁸ Early photographs show that work was mostly limited to the figures within the quatrefoil although the enclosing arch moulding and adjacent abaci to the capitals seem to have been replaced as well. The other tympanum figures were not given new heads or other details (Ill. 5).⁹ Christ’s missing head and lower arms were replaced and the two attendant angels acquired new heads and censers although the position of their arms would suggest that they originally held symbols of the Passion.

Image of Christ Revealing the Side Wound

The emphasis of the imagery in the central quatrefoil is on the wound in Christ’s side and Lethaby first identified the gesture of Christ pulling back his robe to reveal the wound in 1907.¹⁰ Since the edge of the robe with the traces of the fingers can be seen in the pre-restoration photographs, the replacement is reasonably accurate. A complete image of Christ in the same

pose that was clearly drawn from the same model, but is slightly later in date, is included amongst the triforium angels in the interior and is accompanied by an angel presenting a supplicant soul, doubtless that of Bishop Hugh (Ill. 6). It both confirms the iconography and makes it clear that the side wound is the most important as Christ's hands and the feet are shown unpierced. The unrestored feet on the tympanum Christ have no wounds either (Ill. 4). Traces of paint have been found on both the tympanum and on the triforium and it is possible that the other wound details were painted on, but depicting the side wound in three dimensions establishes its greater significance. As Phillip Lindley notes, the triforium figure has a crown of thorns and the replacement on the tympanum of a nimbed head which fits closely under the quatrefoil is probably not correct.¹¹ There are two further examples of figures derived from the Lincoln example that share this iconography but both have lost their original sites. A damaged figure from Rievaulx Abbey, which includes the knotted belt of the Lincoln examples, also shows a carved side-wound and its greater significance is emphasised by covering the feet with drapery so that the wounds are not shown, the arms do not survive (Ill. 7). A larger example is the seated figure of Christ now in Swynnerton church in Staffordshire but of unknown origin.¹² The figure is seated on a simple bench throne and is proportioned for display high up of a building, but originally protected from the weather since it is little worn. Christ is shown pulling back his robe with his left hand, while the side wound is shown above. The right arm has been broken off at the elbow but was probably raised in blessing. Although there are indications of wounds to the hand and feet these are clearly secondary, they are very roughly drilled out, and the left foot-wound pierces through a band of drapery across the foot, while the right foot is covered by Christ's robe.¹³ This variant on the standard iconography of a seated Christ with all five wounds exposed, which is found on the majority of Last Judgement portals in France, relates closely to King Henry III's gift of a relic of the Holy Blood to the abbey at Westminster and to the debate about the possibility of its existence after Christ's assumption into Heaven.

Robert Grosseteste's Involvement in the Iconography

Relics of Christ's physical body had been the subject of considerable scholastic debate since the 19th century, concerned with the question of Christ's bodily ascension and how it was possible that corporeal relics



Ill. 6 Lincoln, Cathedral, Angel Choir, triforium, second image of Christ revealing his side-wound



Ill. 7 Rievaulx, Abbey, image of Christ with side wound



III. 8 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, archivolts left side

might have remained on earth. The discussion was brought into sharp focus when Henry III acquired the Holy Blood relic from the patriarch of Jerusalem for presentation to Westminster Abbey in the autumn of 1247.¹⁴ A resolution was proposed in the reasoning advanced by the academic and theologian, Robert Grosseteste, bishop of Lincoln during this time, in a letter dated the day of the ceremonial procession of the relic into Westminster Abbey, 13th October 1247. In it Grosseteste justified the existence of Christ's bodily relics, especially the blood shed at the crucifixion. His argument further involved a discussion of the hierarchy of the wounds, with that in Christ's side produ-

cing the blood of the greatest significance since it was from the part of the body closest to the heart. This last point was particularly relevant for Westminster as the patriarch of Jerusalem had stressed that the relic was blood from Christ's side.¹⁵

Grosseteste was bishop of Lincoln from 1235–1253, and it was during the later part of his tenure that the Angel Choir was being planned. Although he died two years before the building campaign began, with the request for permission to extend the cathedral sought in 1255, discussion of the form and iconography of its sculpture will have taken place, and designs prepared for the sculptors, some time before actual building

work started.¹⁶ Since the portal was laid out early on in the construction work that began in 1256, its planning must have been in progress during Grosseteste's episcopacy, and it would be inconceivable that the bishop's formidable intellectual powers and theological reasoning were not influential on the iconography of the Angel Choir and of its portal.¹⁷

Archivolt Figures

The archivolt figures of the Angel Choir Portal draw on judgement iconography, too, from the little that can be reconstructed of the damaged sculptures. The west side of the outer archivolt illustrates the parable of the wise and foolish virgins, two of whom still hold inverted lamps (Ill. 8).¹⁸ There are eight figures rather than the ten from the Bible, and the wise and foolish are combined on the same side of the arch, with a curious mixing of the two groups. Although the hands are missing from some of the upper figures their pose suggests that they held inverted, that is empty, lamps like those at the lower end of the archivolt (Ill. 9), and some of the lower ones have the smiling faces of the wise virgins. The judgement portals at Amiens, and at Notre-Dame, Paris, show the separation of the wise from the foolish virgins by placing them on opposite sides of the doorway, with the foolish below the damned on the tympanum.¹⁹ The judgement portal at León, which is based on French prototypes, combines the wise and foolish virgins in the same order of the archivolt and it and Lincoln may have been drawing on the same sources.²⁰ The east side of the outer arch at Lincoln has eight male figures in ankle-length robes who are bare-footed, some hold books, to which they gesture, including one figure who rests his finger on an open page, suggesting that they represent apostles (Ill. 10).

The figures are enclosed in foliage entwined around ribbons that cross over to create the oval shapes with the upper examples lost to damage. The carving, like that of the intermediate non-figurative order, is superb with deep undercutting to the foliage and around the figures. The arch resembles that of the inner portal at Westminster chapter house of about ten years earlier in which figures, thought to be prophets or sibyls, occupy very similar frames (Ill. 11).²¹ The Lincoln figures are smaller in scale, as well as fewer in number, and lack the oversized heads of the Westminster examples, and there is also no equivalent series of small figures in the door jamb at Lincoln.

On the left side of the Lincoln inner order are six women seated under canopies sprung from little corbels, two are crowned, the rest have their hair covered

by a kerchief or a hat, and one has a hawk on her lap, but damage to the figures has removed any trace of other symbols (Ill. 8). Again there are male figures on the right side of the order, of whom two have crowns. They sit under gabled or domed canopies, three on X-shaped thrones, none is complete and no attributes survive (Ill. 4). The canopies can be paralleled by those of the arched entrance to the Salisbury chapter house in which female figures of virtues overcome vices which is of a similar, or slightly later date.²² There may be some significance in the division of the two sides of the Lincoln inner archivolt into male figures on the right and female on the left, which continues the arrangement of the outer order, but in the absence of most of their attributes, identifying them is not possible beyond suggesting that they represent secular figures.



Ill. 9 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, archivolt, detail of the wise and foolish virgins, third figure from the top, with the remains of an inverted lamp in her left hand

Portal Jamb

The Lincoln portal jamb describe shallow curves and consist of alternate triplets of moulded and single inset shafts under stiff-leaf foliage capitals and although there are canopies, which might suggest that column figures beside the entrance doors were inten-



Ill. 10 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, archivolt right side

ded, there are no bases for figures (Ill. 1). The canopies serve to disguise the uncomfortable relationship between the jambs and the tympanum, which in the absence of a lintel, continues into the arch spandrels of the doorway, whilst maintaining the visual proportions of the whole portal. The pendant capitals of the canopies link across between the capitals of the arches and the edge of the jambs where there is a further shaft and capital under a pinnacle. It resembles the arrangement of the Amiens west portals where the

canopies over the column figures are set considerably lower than the jamb capitals.²³ There are several unresolved aspects in this area at Lincoln, however, which indicate a lack of familiarity with the construction of a sculpted portal: The canopies are set in a straight line that ignores the curvature of the jambs, there is a section of blank walling and an incomplete moulding instead of a minor capital on both sides above the end of the canopies, and the small pinnacles cut into the mouldings (Ill. 8).

Trumeau

The trumeau of the Angel Choir Portal has a statue of the Virgin and Child from 1926 which replaces a figure lost since at least the 18th century (Ill. 1).²⁴ The gabled canopy with the remains of its carved tiled roof is original and is cut from the same block as the cluster of capitals to which it is attached, although the upper section of the gable, which is incomplete, is a separate piece of stone. The canopy is inhabited with small figures, there are busts in the gables and heads, now mostly lost, were placed as stops at the ends of the gable arches. Flying angels emerge from the foliage of the capital and the rear of the canopy has angels acting as corbels to support the gables, the front probably had a similar arrangement but these have not survived (Ill. 12).

The Lincoln trumeau invites comparison with the slightly later example at the entrance to the chapter house at York which also has a gabled canopy although it is hexagonal and with shafts at the side and rear that contain the figures. The canopy has two tiers of gables beneath a short stone spire and it shares with Lincoln the use of small scale heads and foliage crockets on the gables. The York figures of the Virgin and Child are largely original apart from their heads, and form part of the same block as the trumeau. The 20th-century sculptor of the Lincoln Virgin and Child may perhaps have looked at the York figure, as might Scott for the Westminster trumeau, but it is unlikely that the 13th-century image would have been of the Virgin.

The French precedent for Last Judgement portals would suggest an image of Christ in Majesty, *le Beau Dieu*, for the trumeau as a second version of the image of Christ shown in the tympanum above who displays his wounds, with examples at Chartres south transept from c. 1210–1215, Notre-Dame, Paris from c. 1210–1230, and Amiens, c. 1230–1235. A version of this iconography was already present in the cathedral as Lincoln has images from the Last Judgement, that are most probably derived from portal sculpture, in the glass of the north rose window from earlier in the 13th century. Although not all the roundels of the rose window have been preserved, Christ appears twice in the glass, once at the top in a quatrefoil with the evangelist symbols, as judge displaying his wounds accompanied by angels with the passion symbols or censuring (Ill. 13), while Christ in Majesty is the dominant image at the centre of the window, shown holding the book with the other hand raised in blessing (Ill. 14).²⁵ Given the Lincoln portal designer's awareness of developments in French portals, together with the presence of the iconography in the north rose, it is probable that he also followed the French model for the trumeau and included a figure of Christ in Majesty.



Ill. 11 London, Westminster, Abbey, chapter house portal, inner arch



Ill. 12 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, trumeau canopy



Ill. 13 Lincoln, Cathedral, north-west transept, rose window, detail of the roundel at the top of the window



Ill. 14 Lincoln, Cathedral, north-west transept, rose window, detail of the roundel at the centre of the window

Portal Figures

The Lincoln mason created spaces for figures to the left and right of the portal on the narrow side walls of the porch, two framed by the wall arches supporting the rib vault, and two on the exterior faces where the flanking arches serve the same purpose (Ill. 1). Canopies and brackets corbelled from the wall are fitted into the shallow curved surfaces to accommodate the figures in each case. The return walls of the buttresses also have pairs of blind arches that rise to the same height and these are now covered by later chapels. It is evident from what can be seen above the chapel roofs that these arches enclose flat, not concave, walls and were therefore not intended to be the sites for further sculpture.

Four figures survive from the portal sites, one male and three female, of which one is very fragile and has been removed to preserve it. They have all been damaged and have lost their heads as well as other critical details and the two in the outer niches were displaced by the construction of the later chapels. Since the figures are quite separate from their supports it is by no means certain that they are all in their original positions. Additionally, there are three other large-scale figures that are now sited high up on buttresses of the south side of the choir that bear a close resemblance to the portal figures and need to be considered with them.²⁶ The scale of these three figures and their poses relate them very closely to the four portal figures, and two share almost identical drapery patterns with them. The two females and one male were all given new heads in 1858 when the sculptor

Thomas Earp was paid £10 for the restoration of three figures from the south-east buttress to the designs of Charles Buckler,²⁷ together with other restorations to hands and arms that have since been removed. The figures are traditionally known as “Queen Margaret”, “Edward and Eleanor”, although this is without any foundation.²⁸

The figures are installed on the buttresses to the east of the portal but it is evident that these were not intended to be sites for sculpture. None of the three figures has a corbel to stand on, or a projection large enough to avoid it oversailing its support, the wall surfaces are flat, not concave, and therefore too shallow to afford protection from the elements (Ill. 15 and 16). The Angel Choir buttresses are ornamented with canopies and bases as a means of articulating very tall spaces framed by arches and shafts, but the relative positions of these rule out their use for figure sculpture. Some canopies lack corresponding bases, and, where present, bases are either placed below arches that do not project out far enough to act as canopies, or in the case of those on the tallest buttresses, sited too far away from the canopies to be connected with them (Ill. 17). Comparable sites, such as Salisbury, made better provision for the medieval sculpture with a full set of bases and associated niches.

It is therefore unlikely to be the case that the three figures are the only survivals of a medieval plan to cover the Angel Choir in large-scale sculpture. Since the figures are of the same period, they may have been intended for the Judgement Portal as part of a



III. 15 Lincoln, Cathedral, Angel Choir, buttress figure, "Queen Margaret"

scheme to include jamb figures on the model of the French examples. In the event a change of plan had occurred before the supports for the figures had been installed and a simpler arrangement of canopies over blank spaces was adopted for the portal instead. Some of the figure sculptures had already been carved and, being without sites, they were fitted into spaces close by although these were not intended to house them.

It is not clear when the decision to place the figures on the buttresses was made, but changes to the portal and its immediate area that were made within a few years of each other in the second half of the 15th cen-

tury did have an effect on the portal's sculpture, and there was a third intervention in the 1520s. Between 1472–1483 the Judgement Portal and the north portal were both modified. The whole trumeau of the north portal was replaced at the same time as the lower part of the Judgement Portal's and it is possible that its trumeau figure was affected as well. The work is dated by the inclusion of Edward IV's arms on the north portal and it is therefore associated with the episcopacies of Thomas Rotherham (1472–1480) or his successor, John Russell, (1480–1494), since both were closely connected to Edward IV's court as keepers of the privy



Ill. 16 Lincoln, Cathedral, Angel Choir, buttress figures, “Edward and Eleanor”, note the lack of support under their feet



Ill. 17 Lincoln, Cathedral, Angel Choir, south-east corner with widely spaced bases and canopies on the buttresses

seal in the later part of his reign, leading up to his death in 1483.²⁹ Shortly afterwards the chapel intended to be the burial site of Bishop Russell was constructed on the eastern side of the Judgement Portal encroaching on one outer niche and trapping the “Queen Margaret” figure on the buttress. It was followed by a second chapel, for Bishop John Longland, which was begun in 1528 on the western side, and it too takes up some of the space meant for the figure sculpture (Ill. 1).³⁰

Reconstructing an iconographic programme for six possible sites for jamb figures, plus the four outer niches that were actually used, from the sculptures that remain is made difficult by the damage to the figures that has removed much of the evidence for their identities, but some attempt can be made.

Synagoga and Ecclesia

Returning to the existing portal sculptures, two of the four figures can be read as the female personifications of Synagoga and Ecclesia, and their sites established, but the other two are more difficult both to identify and to place. Synagoga represents the Old Law that was overthrown by Ecclesia as the New Law through the sacrifice of Christ at the crucifixion. The imagery occurs first in ivories and manuscripts depicting the crucifixion in which Ecclesia holds up a chalice to catch the blood from Christ’s side while the displaced and unseeing Synagoga drops the Tablets of the Law, her crown slips from her head and her staff is broken. Ecclesia and Synagoga appear as large-scale figure-sculptures in connection with Judgement Portals during the 13th century. Their inclusion at Lincoln is iconographically consistent with the rest of the imagery of the portal, where it serves to emphasise further the focus on Christ’s side wound. In portals Ecclesia is placed to the left, the equivalent of Christ’s right side, and Synagoga to the right, for example, at Strasbourg and also at Bamberg where the figures are sited high up on columns that flank the *Fürstenportal*. English examples of the figures on this scale are known, but as single sculptures removed from their contexts, at Howden (Synagoga), Winchester (also Synagoga), and Croyland (Ecclesia). There is also a painted figure of Synagoga from the chapter house wooden vault at York.³¹

Portal West Figures

Lethaby identified the figure to the left of the Lincoln portal as Synagoga and reconstructed its missing elements accordingly, while acknowledging that it should have been sited on the opposite side (Ill. 18).³² His re-

construction hinged on the position of the figure's left hand, which has been damaged, but which he thought had the palm downwards, in the act of pushing away the Tablets of the Law, rather than dropping them, while grasping folds of drapery. The drapery itself has been broken off, but it was carved as a deeply undercut narrow swathe of fabric extending from the figure's thigh up to the hand.³³ Close examination of the hand reveals that it is in fact the other way up, with the thumb missing but the fingers closed over the palm, and gripping the drapery between the middle two fingers. Nowhere is there any trace of the dropped Tablets.

The position of the hand makes sense when it is compared not with figures of Synagoga but with Ecclesia in which the chalice is balanced on the palm and enclosed by the fingers, as at Strasbourg, Reims, and León, (Ill. 19) for example. The cut-out section on the upper arm of the Lincoln figure can be read as the site for the chalice's support. The right arm is broken off below the shoulder but the hand was raised and held a staff which was free-standing and attached to the drapery by a small bridging piece which survives. The upright pose of the figure, in which there is no trace of rejection or defeat, further confirms this figure as Ecclesia.

There is an alternative figure at Lincoln which can be identified as Synagoga and that is the fragmentary sculpture that has been taken into storage from its site on the left-hand outer niche of the portal (Ill. 20). The slender standing female figure has a marked sway, with one foot turned out and most of the weight taken on the left leg so that the body is shown turning away. The right foot is markedly thinner than the left because a section has been cut away from its inner side which looks intentional and not the result of damage. Sections of abraded drapery that align with the cut-away part of the right foot in a series of diagonal lines could be explained as the sites of the pieces of the broken staff that Synagoga carries, and which do not survive.

A large part of the figure's left side and arm has been hacked away but there are still traces of an object attached to the hip, either part of the figure's hand, or of the Tablets of the Law. The figure is closely linked to the one still on the portal by the treatment of the upper part of the drapery, which consists of flowing V-shaped folds tightly gathered in at the waist by a belt and falling over it in box-pleats. The lower half of the figure is enveloped in an over-garment of a heavier fabric that falls in deep swathes, and its swirling shape helps create the sense of movement in the figure, in contrast to the static form of the Ecclesia figure still at the portal.³⁴



Ill. 18 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, left side, figure of Ecclesia



Ill. 19 León, Cathedral, west portal, figure of Ecclesia



Ill. 20 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, figure of Synagoga, *ex situ*

If, as proposed, it is the fragmented figure that should be identified as Synagoga, then it must have been taken from its original site on the right side of the portal where the figure holding a model church is sited now, and that figure does bear evidence of having been moved, too (Ill. 21). The slab under its feet has lost the moulding from its front surface and the joint with its corbel shows a fractured edge. Even in its cut-down state the base still oversails its support, and is too large



Ill. 21 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, figure holding a model church

for it. By contrast, Ecclesia's base is intact and neatly fitted (Ill. 18).

The figures may have been moved around and Synagoga changed for the other figure during the period when the two chapels were built across the space of the outer niches. The figure next to the Russell chapel has been moved sideways on its corbel and stands under the edge of the canopy (Ill. 24), but still fits in the available space whereas Longland's chapel wall encroached further and took over more of the niche (Ill. 1). Even with the moulding to the right removed, Synagoga, as the least bulky of the four female figures, only just fitted in the space, and its siting therefore may have been the result of expediency in the early 16th century. Photographs taken before Synagoga was removed from the south niche show it squeezed awkwardly into the restricted space and balanced precariously on the corbel.

French and Spanish buildings with Ecclesia and Synogoga amongst other figures include them within larger numbers of statues as part of a series that is spread over the whole portal zone, as at Amiens or Léon, for example. As a single portal, Lincoln lacks the room for an extensive cycle, but one possible parallel may be the north transept west portal at Chartres

which had a group of four figures that were recorded before their destruction in the French Revolution as Ecclesia and Synagoga, with Rachel and Leah as Old Testament anti-types.³⁵ Rachel and Leah were not the only Old Testament women identified with the two personifications: Rhabanus Maurus, abbot of Fulda and archbishop of Mainz during the first half of the 9th century, presented Ruth and Naomi as prefiguring Ecclesia and Synagoga in his commentary on the Book of Ruth.³⁶

It is therefore possible that the two further female figures at Lincoln, called “Queen Margaret” and “Eleanor”, represent the two Old Testament figures, in either form, and were meant to be sited on the Angel Choir Portal close to Ecclesia and Synagoga. The two figures differ in the ways that their draperies are arranged, with “Queen Margaret” having the fabric looped over her hand similarly to Ecclesia but her garment closely resembles that of the figure with the model church. “Eleanor” has less deeply cut folds, but the two share the same sense of the fabric completely enveloping the body, and falling heavily around the figure’s feet that is common to Ecclesia as well and the figures are clearly linked (compare ill. 15 with 21, 16 with 18).

Female Figure Holding a Church

The female figure holding a model church (ill. 21) placed to the right of the Lincoln portal does not easily belong to this group. Such figures are often depictions of patrons and found associated with the place of their gift.³⁷ Siting the Lincoln figure at the portal may suggest that this is a donor image of a female individual who provided the funds for the building, although the records for the Angel Choir are lacking beyond a few references in wills and in the accounts of donations to the fabric fund and it is therefore impossible to establish any donor’s identity.

There is a detail on the building held by the Lincoln figure that may provide the evidence for its meaning. The model building is clearly not intended to be read as a direct representation of the Angel Choir. It is a small, cruciform building with conspicuous projecting gables under pitched roofs, more closely resembling a reliquary than a building. The central single gable on each of the two visible sides has two doors, one of which has been opened and the other is partly open, or closing (ill. 22).

A depiction of an open door can represent the entrance to the Heavenly Jerusalem, relating to the text, “*and the gates of it shall not be shut at all by day: for there shall be no night there*”, Revelation 21:25, and

the image is often associated with portals as well as with the whole church building itself. It can be seen on the Prior’s door at Ely, for example, where little buildings with open doors are situated at the head of the door jambs, beneath the tympanum with its figure of Christ in Majesty. The relief carving in the cloister at Silos, of the doubting of Thomas, has a fictive city-scape at the head of the panel, in which the door is clearly open.³⁸ The image may sometimes be combined with a donor image, as the model church held by Queen Kunigunde, from the 1237 remodeling of the *Adamsporte* of Bamberg Cathedral, clearly has an open door, as does that on the monument to Count Palatine Henry II at Maria Laach. The building held by Henry II has a prominent west choir and portal which has been seen as an image of the Holy Jerusalem, its open portal aligned with the gaze of the figure of the Count.³⁹

Lincoln’s variation with both an open and a closing door suggests a possible further interpretation, and this imagery has been associated with the wise and foolish virgins, and therefore with scenes of the Last Judgement. Manuscript illustrations of the story of the virgins often include an image of the door closed in the face of the foolish, relating to Christ’s words in John 10:9, “*I am the door: by me if any man shall enter in, he shall be saved*”. As Ragusa notes, there is a close connection between manuscript images of the scene, such as the *Speculum Virginum* texts of the 12th and 13th centuries, and Last Judgement imagery, as in Troyes Bibl. Mun. 252, fol. 58v, in which a figure of Christ appears at the top, angels summon the dead from their graves at the bottom and the wise and foolish virgins are clustered around a tower in the centre. It has two prominent doors, an open doorway which the wise approach and a closed one in front of the foolish. The scenes also occur in French portal archivolt, reduced



Ill. 22 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, detail of the model church



Ill. 23 Laon, Cathedral, south-west portal, Christ with the open and closed doors at the top of the archivolt

to the bare elements of the story but often retaining an image of Christ with the open or shut door at the apex, for example on Laon west front south portal where a building with an open door is above the wise virgins, matched by one with a closed door above the foolish ones (Ill. 23). Lincoln's archivolt does not employ this imagery since the wise and foolish virgins are both on the same, the left side, and the right hand side has a

different series of figures, as noted above. It is in this context that the Lincoln figure holding the church might be read, its open and closing doors relating to the images of the wise and foolish virgins nearby in the archivolt. It would therefore most logically have been intended to be placed as one of the jamb figures for the left side of the portal, sited under the outer order of the archivolts.



Ill. 24 Lincoln, Cathedral, Judgement Portal, right side, male figure

Male Figures

The two remaining figures of the portal are both male: "Edward" on the buttress holds a shield and tramples a beast beneath his feet (Ill. 16), and is therefore a warrior-saint; the second figure, placed on the right, outer jamb of the portal lacks any symbol, but has traces of having held something in its left hand (Ill. 24). The group may have been intended to consist of Old Testament prophets, possibly including Moses holding the tablets of the Old Law, as at León, and Chartres north transept, and Simeon, representing the start of the New Law, again as at Chartres. One further male figure, now installed in a niche on the west front at Lincoln, may also have originated in this group but its damaged state makes any comparison difficult to sustain.

Conclusion

Lincoln's Judgement Portal belongs to the tradition of High Gothic portals in northern France which depict the Last Judgement, but here presented in a different form that has imagery dependent specifically upon the works of Robert Grosseteste, bishop of Lincoln during the time just before the construction of the Portal.

It seems that the scheme was intended to have been developed further with the inclusion of jamb figures,

for which some of the figures had already been carved and these were subsequently sited around the portal area. The reconstruction offered here, of Ecclesia and Synagoga flanked by Old Testament female figures as anti-types in the outer niches, and six further figures arranged on the portal jambs with a Christ in Majesty as the trumeau figure, provides sites for the seven figures that we have still got, with a further four figures needed to occupy all the spaces. In the absence of the attributes from some of the archivolt figures it is not possible to determine the possible identities of the four missing figures that might have related to them, but they most probably continued the allegorical theme evident in the figures that are present.

It seems likely that the other four figures were never carved and that the scheme for flanking the portal doors with figure sculpture had been abandoned before the jambs were built since there is no provision for their supports in front of the bases for the jamb shafts. Those figures that had already been made were sited, some such as Ecclesia and Synagoga in their intended places, others fitted in places not meant for sculpture, on the buttresses. The later modifications around the portal, to build the 15th and 16th-century chapels and the earlier reworking of the trumeau further affected the programme. As a result, Lincoln's portal represents a much reduced version of its designer's original vision, although it remains a testament to the formidable intellect of its bishop, Robert Grosseteste, whose portrait may perhaps be seen in the carved head of an elderly bishop on the portal's interior.⁴⁰

Notes

- 1 Alexander, Jennifer S.: The Angel Choir at Lincoln Cathedral and the Shrines of St Hugh, in: *Journal of the British Archaeological Association*, 148 (1995), pp. 137–47.
- 2 Bony, Jean: *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley 1983, p. 413. The iconography of the Porte Rouge is discussed by Gaposkin, M. Cecilia: *The King of France and the Queen of Heaven: The Iconography of the Porte Rouge of Notre-Dame of Paris*, in: *Gesta*, 39/1 (2000), pp. 1–78.
- 3 Meadows, Peter/Ramsay, Nigel (eds): *A History of Ely Cathedral*, Woodbridge 2003; Schofield, John: *St Paul's Cathedral Before Wren*, Swindon 2011.
- 4 The date refers to the completion of lead work. Binski, Paul: *Westminster Abbey and the Plantagenets*, New Haven 1995, p. 9.
- 5 Cocke, Thomas: *900 years: the Restorations of Westminster Abbey*, London 1995, pp. 34–36, 75–80; Kowa, Günter: *Architektur der Englischen Gotik*, Köln 1990, pp. 146f. with ill. 105.
- 6 Lethaby, William R: *Westminster Abbey Re-Examined*, London 1925, p. 71.
- 7 For example, Roberts, Marion E: *The Relic of the Holy Blood and the Iconography of the North Transept Portal of Westminster Abbey*, in: Ormrod, W. Mark (ed.): *England in the Thirteenth Century*, Woodbridge 1985, pp. 129–142, see further below.
- 8 Anon: in: *The Associated Architectural Society Reports and Papers*, 23 (1895–1896), p. ix.
- 9 A cast was made c. 1860 at G. G. Scott's instigation for the collection now in the Victoria and Albert Museum, where it remains, Buckler, John C.: *A Description and Defence of the Restoration of the Exterior of Lincoln Cathedral*, Oxford 1866, p. 95.
- 10 Lethaby, William R: *Notes on sculptures in Lincoln Minster: the Judgment Portal and the Angel choir*, in: *Archaeologia*, 70 (1907), pp. 379–390. A more recent study, Feltman, Jennifer M: *The Last Judgement Portal at Lincoln Cathedral over the Longue Durée: Iconography, Interaction, and Religious Thought*, in: Foster, Elisa A./Perratore, Julia/Rozenski, Steven (eds): *Devotional Interaction in Medieval England and its Afterlives*, Leiden 2018, pp 103–126, considers the sexualised imagery of the damned on the tympanum and relates it to depictions on the Romanesque west front frieze at Lincoln. Feltman also discusses the depiction of Christ's side wound but without noting the particular emphasis at Lincoln brought about by omitting the other wounds.
- 11 Lindley, Phillip: *Westminster and London as Sculptural Centres*, in: Beck, Herbert/Hengevoss-Dürkop, Kerstin (eds): *Europäische Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt 1994, pp. 231–250.
- 12 Gerald Cobb's connection of it with the seated Christ visible on Hollar's engraving of the west gable of Lichfield Cathedral, removed during the Civil War, is disputed by Thomas Cocke for practical reasons. Cobb, Gerald: *English Cathedrals the Forgotten Centuries*, London 1980, p. 140; Cocke, Thomas: *Ruin and Restoration: Lichfield Cathedral in the Seventeenth Century* in Maddison, John, (ed.): *Medieval Archaeology and Architecture at Lichfield*, (British Archaeological Association Conference Transactions XIII), Leeds

- 1993, pp. 109–114. There is a seated Christ with a bare torso in the recessed portal on the west front of Lichfield Cathedral that appears to be from the end of the 13th century, which would cast doubt on the Swynnerton figure, with its closely related iconography, being from Lichfield.
- 13 Images of Christ displaying the side wound occur in a number of settings, either in scenes of the doubting of Thomas, as at Silos from the 12th century, where only the side wound is shown, or on the gable of the Percy tomb in Beverley Minster from the 14th century where all five wounds are indicated. Roberts 1985, note 35 (see note 7) lists a number of other examples without discussing their contexts however. The examples on the Bridport tomb at Salisbury, and on the cloister door at Norwich lack connection with judgement.
 - 14 Vincent, Nicholas: *The Holy Blood: King Henry III and the Westminster Blood Relic*, Cambridge 2001, pp. 82–87.
 - 15 Vincent 2001 (see note 14), p. 79. Grosseteste's text is preserved in Matthew Paris's *Chronica Majora*, Luard, Henry R. (ed.): *Chronica Majora*, vol. 6, Additamenta, Cambridge 1882, p. 138. Vincent disputes whether the letter was actually composed on that date but accepts that it must have been closely associated with the ceremony, Vincent 2001, p. 88.
 - 16 The cathedral sought royal permission to breach the city wall to extend the building in 1255, *Calendar of Patent Rolls 1247–1258*, London 1908, p. 506.
 - 17 Southern, Robert W: *Grosseteste*, Robert (c. 1170–1253), in: *Oxford Dictionary of National Biography*, (online edn, Sept 2010 doi: 10.1093/ref:odnb/11665); Roberts 1985 (see note 7) acknowledges Grosseteste's influence on the iconography, but argues for it establishing that the imagery must have been used first at Westminster, with Lincoln copying. As noted above, there is no firm evidence about the Westminster portal sculpture and Paul Binski suggests that an image of Christ in Judgement would have been equally likely. He draws attention to a small seated figure of Christ on the interior of the transept which clearly does not display the side wound, Binski 1995 (see note 4) p. 71. With Grosseteste in post as the bishop of Lincoln at the time it is unnecessary to look for a source elsewhere. For a discussion of German examples of portals using this imagery, see Ute Engel's paper in this volume. Connections between Lincoln and Germany have yet to be established on this point. Williamson has suggested a similarly redemptive element to the iconography of the Strasbourg Angels' Pillar which includes the image of Christ displaying the wound in his side, Williamson, Paul: *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven 1995, p. 57.
 - 18 The group of women with the filled lamps were interpreted as symbolising the saved whereas those with empty lamps were equated with the damned, and excluded from Paradise, Male, Emile: *The Gothic Image, Religious Art in France in the Thirteenth Century*, London 1961, pp. 197–198.
 - 19 The central portal at Notre-Dame, Paris included only six figures according to the drawing made before the portal was re-stored by Viollet-le-Duc, Ragusa, Isa: *Terror Demonum and Terror Inimicorum: The Two Lions of the Throne of Solomon and the Open Door of Paradise*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40/2 (1977), pp. 93–114.
 - 20 Deknatel, Frederick B.: *The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon*, in: *Art Bulletin* 17/3 1935, pp. 243–385. Additionally, Williamson 1995 (see note 17), p. 233, draws attention to stylistic similarities shared between Lincoln and León and suggests transmission of ideas through small-scale portable sculpture.
 - 21 Foster, Richard/Tudor-Craig, Pamela: *The sculptural decoration of the Westminster chapter house portals*, in: Rodwell, Warwick/Mortimer, Richard (eds): *Westminster Abbey Chapter House, the history, art and architecture of 'a chapter house beyond compare'*, London 2012, pp. 158–183.
 - 22 Brown, Sarah: *Sumptuous and Richly Adorn'd, the Decoration of Salisbury Cathedral*, London 1999, p. 181.
 - 23 Bony 1983 (see note 2), pp. 278–279.
 - 24 Mrs Grace Hood of Nettleham Hall, Lincolnshire, gave the sculpture as a war memorial. It was made by William Eden Kayte of Bridgeman's in Lichfield to the designs of Mr Hare of London. Carol Bennett, pers. com., Williamson 1995 (see note 17), p. 286 note 45. Grimm's drawing of 1784 is the earliest reliable evidence for the removal of the trumeau figure, early photographs show damage to the shaft and it is clear that any figure was attached and not integral.
 - 25 Nigel Morgan notes a general similarity between the north rose and portal sculpture iconography and compares the window to French rose windows of the Last Judgement, although the figure of Christ as judge is usually in the centre of the scene in French glass. Morgan, Nigel: *The Middle Ages*, in: Bennett, Carol et al., *Stained Glass of Lincoln Cathedral*, London 2012, pp. 35–36. Lincoln also has the fragmentary remains of a large Christ in Majesty surrounded by the evangelists' symbols with a figure of St Paul that has close affinities with the west front sculpture and has been dated to the period of the Romanesque portals, Zarnecki, George: *Romanesque Lincoln*, Lincoln 1988, pp. 80–83.
 - 26 Williamson 1995 (see note 17), p. 209.
 - 27 Lincolnshire Archives Office, CIV 64. G. G. Scott included criticism of the treatment of the figures in his attack on Charles' father J. C. Buckler's, restoration at Lincoln, Buckler 1866 (see note 9), p. 11.
 - 28 Lethaby offered an alternative identification of the figures as St Ethelbert, king of East Anglia, and his queen Althyryda, the second female figure he suggested might be Etheldreda, to complete the East Anglian family, although he was uncertain about the authenticity of their restored heads, Lethaby 1907 (see note 10), p. 388.
 - 29 Rotherham also served as Chancellor of England, Ross, Charles: *Edward IV*, London 1997, p. 321.
 - 30 Russell's chapel is not dated but it was the site of the St Blaise chantry which was in use by 1501, Lincolnshire Archives Office,

- D&C, A/3/2 Chapter Acts 1501-07, f. 12. The Dean granted permission for Bishop Longland to build his chapel to the west of the south door in 1528, and it used the same design with minor modifications, Cole, Robert E. G.: (ed.), *Chapter Acts of the Cathedral Church of St Mary of Lincoln AD 1520–1536* (Lincoln Record Society 12), Lincoln 1915, p. 107. For the effect that the chapels had on the portal figures, see below.
- 31 Prior, Edward S./Gardner, Arthur: *An Account of Medieval Figure-Sculpture in England*, Cambridge 1912, p. 317 and p. 335, for Croyland, Alexander, Jennifer S.: “Sadly Mangled by the Insulting Claws of Time”: Thirteenth-Century Work at Croyland Abbey Church, in McNeill, John (ed.): *King’s Lynn and the Fens, Medieval Art, Architecture and Archaeology* (British Archaeological Association Conference Transactions XXXI), Leeds 2008, pp. 112–133. The imagery of Synagoga and Ecclesia has been considered by Rowe, Nina: *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City*, Cambridge 2011, in which she places the depictions within the wider context of urban Jewish-Christian relationships, and to the concept of ideal male rule. She creates a distinction between the large-scale portal figures of French mid 13th-century portals and smaller-scale images. The iconography is traced back to personifications of notions of defeat and victory in Classical antiquity. For a discussion of the cultural background to the iconography with particular reference to 13th-century Parisien sources see Rubin, Miri: *Ecclesia and Synagoga in Time*, in: Luxford, Julian (ed.) *Tributes to Paul Binski, Medieval Gothic Art, Architecture and Ideas*, London 2021, pp. 258–271. Lincoln may also have had the imagery of Ecclesia and Synagogue on a morse listed in the 1548 inventory, Edwards, Lewis: *Some English Examples of the Medieval Representation of Church and Synagogue*, in: *Transactions of the Jewish Historical Society of England* 18 (1953–55), pp. 63–75.
- 32 Lethaby 1907 (see note 10), p. 384. His view has become widely accepted, although the anomalous siting has been the subject of continued but hitherto unresolved debate, summarised by Williamson 1995 (see note 17), p. 208 and note 45.
- 33 The sculptor left the area over the upper leg roughed out rather than completely finished since it would have been partly obscured, but the inner folds of the upper arm, which can be glimpsed, are fully carved.
- 34 The “Edward” figure from the buttress also shares the same type of drapery.
- 35 Katzenellenbogen, Adolf: *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, New York 1964, p. 75. Peter Kidson further developed the argument by drawing attention to the writings of the pseudo-Hugo to support a reading of the whole portal’s iconography prefiguring the triumph of the Christian church over the Jewish Synagogue. Kidson, Peter: *Sculpture at Chartres*, London 1958, pp. 52–53.
- 36 Schlauch, Margaret: *The Allegory of Church and Synagogue*, in: *Speculum* 14/4 (1939), pp. 448–464.
- 37 Klinkenberg, Emanuel S.: *Compressed Meanings, the Donor’s Model in Medieval Art to around 1300*, Turnhout 2009, pp. 11–12.
- 38 For Meyer Shapiro the Silos image combined associations with both the Virgin, symbolised by the porta clausa, and with Christ, as the subject of the scene of Thomas’s doubting on the panel, but developed to take on a Freudian interpretation. Shapiro, Meyer: *From Mozerabic to Romanesque in Silos*, in: *Art Bulletin* 29/4 (1939), pp. 313–374.
- 39 Klinkenberg 2009 (see note 37), pp. 221–224.
- 40 Grosseteste’s case for canonisation was presented on several occasions after his death in 1253 and his veneration in the cathedral included the creation of a tomb with recesses in the tomb chest in anticipation of the needs of pilgrims. Despite the difficulties in his relationship with the cathedral it is evident that his significance continued to be recognised there in the later 13th century. Kemp, Eric W.: *The Attempted Canonisation of Robert Grosseteste*, in: Callus, Daniel A. (ed.): *Robert Grosseteste, Scholar and Bishop*, Oxford 1955, pp. 241–246.

Credits

Ills. 1–24: Jennifer S. Alexander



III. 1 The west portal of York Minster in 2024

Christopher Norton

The West Portal of York Minster

In memoriam Paul Crossley

Large-scale sculpted portals are relatively rare in England. Compared to the great sequence of magnificent examples created in France from the twelfth century onwards, the English portals are few in number, and are often poorly preserved. They are also notably varied in design and iconography, and therefore merit individual attention. It is all the more surprising, therefore, that the early fourteenth-century west portal of York Minster – one of the best-known cathedrals in the country – has never been the subject of a dedicated study. This paper presents some results of research into the history, archaeology, design and iconography of the portal which was prompted by a major campaign of restoration in the 1990s.

As the seat of the archbishop of York, the Minster is the premier cathedral in the northern province of the English church, equal in status to Canterbury Cathedral in the south. The vast scale of the building, the boldness of its architectural design, the quality of the masonry, and its outstanding collection of stained glass windows – all attest to the determination of successive archbishops and Minster clergy to create a cathedral worthy of its status.¹ The west portal was the principal ceremonial entrance – and also the main ceremonial exit, a fact which is reflected in the importance given to the doorway on the interior as well as on the exterior (ills. 1–2). The main approach to the west front is, and always was, from the south-west. The broad street which leads towards it, flanked by substantial buildings on one side and tree-lined public gardens on the other, is however a product of nineteenth-century urbanism. In the Middle Ages the street was narrow and lined with houses on both sides, and it led not to the existing open piazza, but to a gateway in the wall of the Close which separated the cathedral precinct from the rest of the town. Only the towers and the upper part of the west front would have been visible above the gateway, and the west portal itself would only have come into view after the visitor had passed through the gateway into the modest enclosed space within.² Here, the eye would have been drawn to the central portal and to the great traceried window above it. When the façade was built, the sill of the doorway (which is level with the floor of the nave) stood about three feet (nearly a metre) above the exterior ground

surface, so the portal would have appeared slightly elevated above the approaching visitor. A striking engraving published by John Britton in 1819 (ill. 3) gives an impression of how it would have looked when approached in this way.³

The fine-grained, cream-coloured magnesian limestone of the façade (ill. 4) looks its best in the westering sun of the late afternoon and early evening. But it is also exposed to the full force of the prevailing westerly winds. These blow with such force that passers-by at the west end have sometimes been blown off their feet, or even lifted into the air. It is therefore not surprising that the west front has suffered disproportionately from the elements, and it has undergone more campaigns of restoration over the last two hundred years than any other part of the building. The central portal itself has been the object of several significant interventions.

Restoration History

There have been three major campaigns of restoration of the west portal, one in the early nineteenth century, one in the early twentieth century, and the third in the run-up to the millennium. The first of these was supervised by William Shout, the Minster's resident master mason from 1802 to 1816, who carried out an extensive programme of work covering the whole of the west front.⁴ Surviving stone-by-stone drawings and a collection of wooden templates which he made for carving replacement stones attest to the care with which Shout approached the task. He used a fine-grained magnesian limestone which closely matched the original, and the quality of his masonry is very high. So good was his work that, after two centuries of exposure to pollutants and the elements, it is often extremely difficult to distinguish from the medieval masonry.

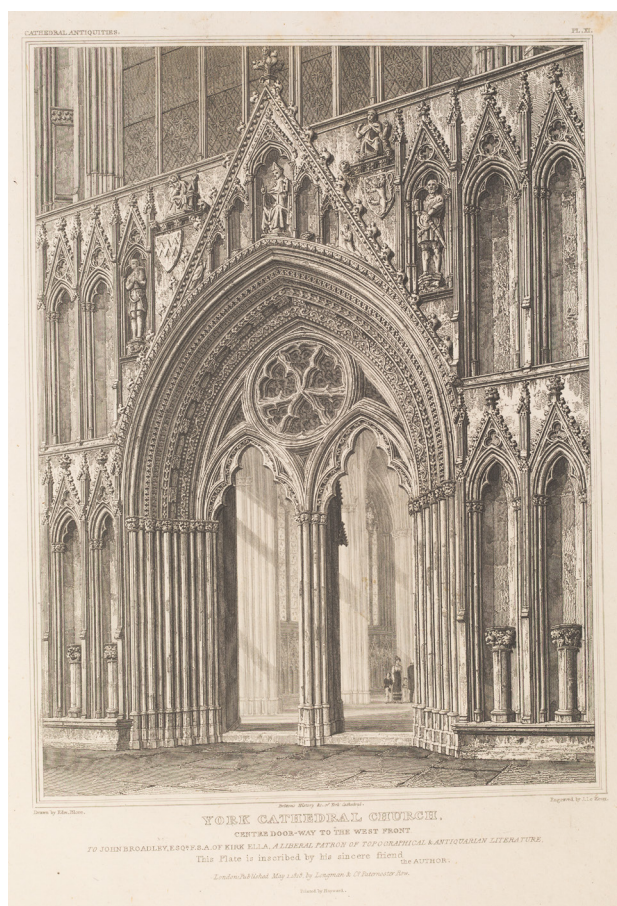
The precise extent of Shout's intervention on the actual portal is not documented. Engravings of it and some of its details had appeared not long before in a volume of plates illustrating the 'Gothic Ornaments' of the Minster by Joseph Halfpenny (ills. 5 and 10). Halfpenny remarked that he had "been induced to represent this elegant specimen of Gothic Ornament as al-



III. 2 The inner face of the west portal of York Minster in 2024

most perfect, notwithstanding time has greatly preyed on it; however, sufficient of the mouldings remain to ascertain the design".⁵ Although there are slight discrepancies in the proportions and some of the details, the physical evidence confirms the essential correctness of Halfpenny's plate. Already in the earliest photographic records, dating from around 1850, Shout's repairs are indistinguishable from the medieval stonework, the whole surface being streaked and begrimed with soot and dirt.⁶ However, stone-by-stone analysis in the 1990s demonstrated the extent of Shout's interventions; though in places it only became clear which stones were Shout's when they were taken out for replacement. In the case of some stones which were not replaced, final certainty was not possible. Shout's work included all of the jambs and the trumeau; the whole of the tracery supported on the trumeau, whose outermost element constitutes the innermost order of the arch; the lower sections of the second, third and fourth orders of the arch, plus some pieced-in surface repairs to the original medieval voussoirs in the upper parts of these orders; much of the fifth, moulded order, and all

of the carved hood-mould over the arch; the main gable; and much of the canopy work both within and flanking the gable. The seated archbishop in the central niche and the standing figures of knights on either side were carved by the York sculptor Michael Taylor on the basis of the 'mutilated originals', while other lesser figures were carved by him or under his supervision. These included the censuring angels, the small kneeling figures within the gable, and some of the small figurative carvings which alternate with exceptionally complex architectural canopies in the third order of the arch.⁷ It emerged during the 1990s restoration that the medieval voussoirs had unusually long tails running back about three feet (almost a metre) into the depth of the wall. When Shout replaced some of the voussoirs, he cut them back to a depth of only about 350 mm, leaving almost two-thirds of them *in situ* in the thickness of the wall so as to provide structural stability. His replacements were then inserted in front. A similar *modus operandi* was followed in the thoroughgoing restoration of the arch in the 1990s so as not to compromise the structural integrity of the portal.⁸



Ill. 3 Engraving of the west portal of York Minster from the southwest, from Britton 1819, pl. XI

A second major restoration of the west front was carried out between 1899 and 1907 under the supervision of the architect G. F. Bodley. The portal was one of the last sections to be restored.⁹ By then, not only had the medieval masonry suffered further decay, but some of Shout's stonework was itself in need of attention. At the time, the portal was black with pollution, and Bodley employed a brown Ketton stone which, it was hoped, would be more resistant to corrosion. He also used a black mortar designed to match the soot-encrusted surface – a common practice at the time. However, now that the façade has been cleaned, neither his replacement stones nor his mortar harmonise with the rest of the masonry. Aesthetically, the result is unfortunate, but it does make it easy to identify Bodley's repairs. As regards the portal, these were concentrated in the architectural detailing above the main arch, including the pinnacle at the top of the gable. He also replaced some of Shout's masonry in the jambs of the doorway. In 1927 the installation of the enormous bell known as Great Peter in the north-west tower necessitated the removal of the trumeau and of the



Ill. 4 The west façade of York Minster c. 1990

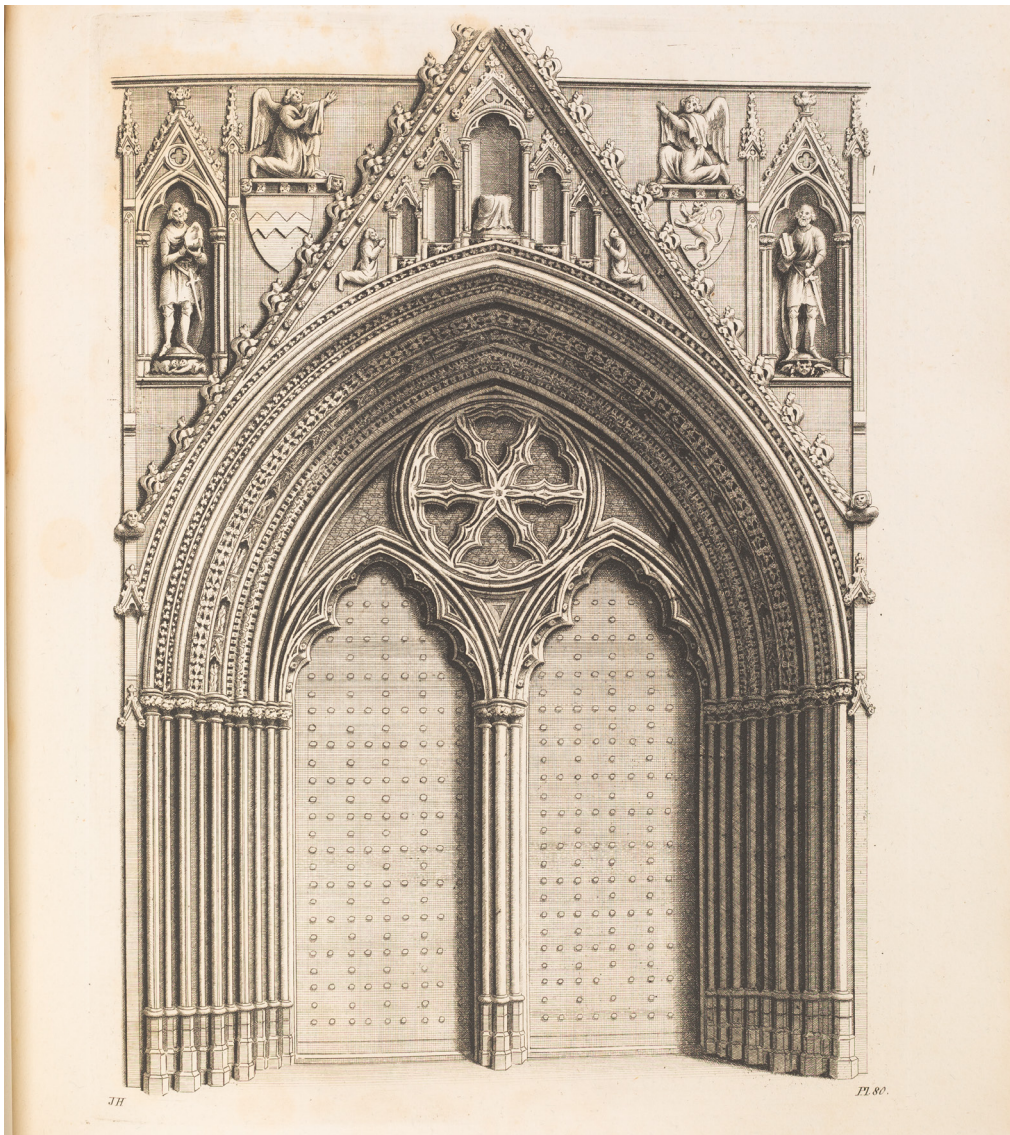
tracery which it supports, there being no other doorway wide enough for it to pass through. When Shout's trumeau was rebuilt, three courses were replaced in brown Ketton stone, and the whole trumeau was reset in black mortar. This has resulted in an unfortunate series of horizontal black strips all the way up the trumeau. The tracery was also reset slightly awry.¹⁰

Between 1966 and 1972 a massive programme of works affecting the entire Minster was carried out by the conservation architect Bernard Feilden. At the west end, attention focused on the foundations and the structural stability of the western towers. The masonry was also cleaned of centuries of grime with a water treatment, revealing the warm colours of the magnesian limestone. By then, the sculptural details of the arches of the portal were in a parlous condition. In particular, the figurative carvings and their architectural canopies in the third order of the arch, and the deeply-undercut foliage in the fourth order, were in a terrible state (ill. 6). Eventually, in 1980, as a desperate measure of last resort, an experimental chemical treatment was tried using silane (Brethane).¹¹

It was hoped that this would stabilise the carvings sufficiently to enable casts to be made; but this proved impossible. The treatment did stabilise the surface for a while, but the process of decay continued beneath. By about 1990 it was evident that the treatment had failed. Fragments of carved detailing were falling off at the slightest touch, the body of the stone was turning to dust, and the figure sculptures were continuing to deteriorate. Although some of the moulded voussoirs in the fifth order (partly medieval and partly by Shout) were still in reasonable condition, it was decided to replace all the voussoirs of the arch, except for the innermost order and the tracery-work above the trumeau which is integral to it. Shout's work here was retained, except for some piece-meal repairs to individual stones. The project was initiated by the ar-

chitect Charles Brown and his successor James Simpson. The majority of the work was carried out under the supervision of Ian Curry (1995–1998), and it was completed in time for the millennium by Richard Carr-Archer.¹²

Close analysis of the masonry by the cathedral architects and the Minster masons was supplemented by some specialist reports commissioned at an early stage to inform the decision-making process. The Minster's consultant archaeologist, Derek Phillips, recorded the extent of the surviving medieval masonry and of the various phases of restoration, though, as noted above, Shout's repairs were often difficult to distinguish from the medieval stonework. A stone conservation specialist, Seamus Hanna, advised on the best method of consolidating the friable



III. 5 Engraving of the west portal of York Minster, from *Halfpenny* 1795, pl. 80

sculptural details of the arch *in situ*, with a view to preserving the carved voussoirs (if at all possible) after they had been removed. Some of the least decayed ones, still in an extremely fragile state, have subsequently been exhibited in the Minster. The present author reported on the imagery of the portal and the iconography of the sixteen historiated voussoirs in the third order.¹³

Replacement scenes were designed by Rory Young and carved by the Minster carvers. A fine-grained magnesian limestone from the quarry at Walmsworth, near Doncaster, was used for the sixteen figural voussoirs and their accompanying architectural canopies. At close range, the Walmsworth stone is speckled with tiny black inclusions, but these are hardly visible from ground level. Its great advantage, however, is that it is able to take a very fine level of detail. The new voussoirs for the other orders (and the other replacement stones) were carved in stone from another quarry near Doncaster at Cadeby. This is a coarser magnesian limestone which hardly did justice to the skills of the masons and carvers working on the architectural mouldings and the foliate carvings. It will be interesting in the future to see how the two different stones compare in durability. As well as the main arch, most of the foliate hood-mould was replaced, apart from some of Shout's replacements which are still in good condition. The line of the crocketed gable was also completely renewed, apart from the foliate pinnacle at the top; and some piecemeal replacements were made to a few of the less well-preserved stones within and flanking the gable, and to some of the bases and capitals of the jambs.¹⁴

The results of two centuries of restoration may be summarised as follows:

- The jambs of the doorway (including their capitals and bases), the trumeau, and the tracery above it are by Shout, with a few later replacements from the early twentieth century and from the 1990s.
- The remaining four orders of the main arch date entirely to the 1990s.
- The hood-mould, the line of the gable and the masonry both within and flanking the gable are a combination of work by Shout, by Bodley and from the 1990s restoration.
- Original medieval stonework survives, if at all, only in small areas within the gable and at the level of the seated angels to either side.
- In spite of this, the essential elements of the portal are, as far as we can tell, faithful to the original design.

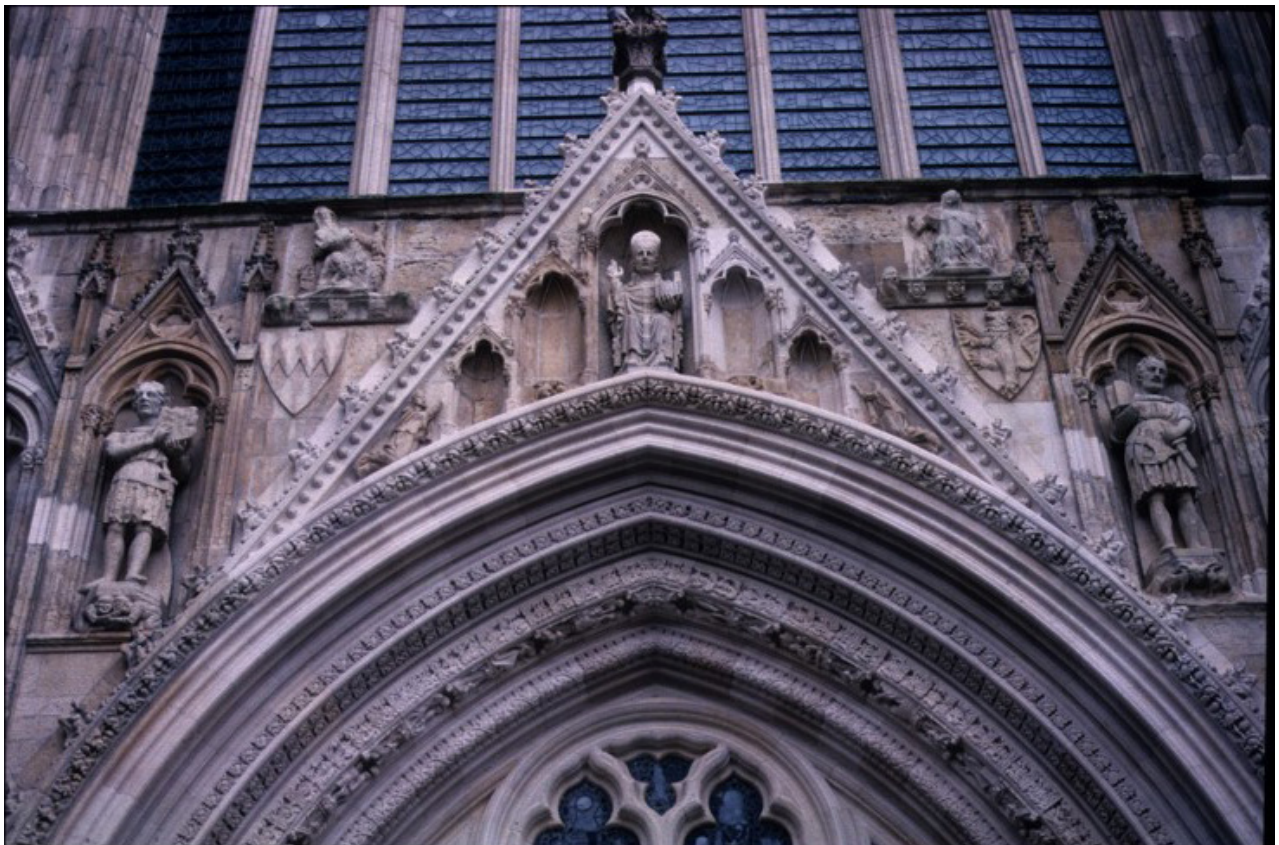
The interior face of the portal (ill. 2), while protected from the ravages of wind, rain and pollution, fell victim to fire. Through the carelessness of some workmen, a fire started in 1840 in the south-west tower.¹⁵ It spread to the high wooden vault and roof of the nave and to the south nave aisle roof. Massive burning timbers fell to the ground and continued to burn fiercely against the piers of the arcades and the west wall. Much of the surface of the limestone was turned red by the flames, and in places the intensity of the heat caused the surface of the masonry to explode or spall off. The bottom of the west wall and the first tier of blind arcading were badly affected, and much of the medieval masonry had to be replaced. However, enough fire-reddened original stonework survives to show that the replacements followed the original design faithfully. The reveals of the doorway were almost entirely refaced up to the level of the springing of the rear-arch; but the rear-arch itself is mostly original, though fire-reddened. The trumeau and the tracery above it were not significantly affected and remain essentially as left by Shout and the early twentieth-century repairs. The figure-sculptures in the niches were placed there in the twentieth century and gilded all over. The censuring angels in relief flanking the gable are original. The polychromy on the shields of arms is modern. In short, as on the exterior, the inner face of the portal is largely restoration, but the medieval design has been preserved.

Architectural Context and Design

The west façade was just part of the total rebuilding of the nave. The foundation stone was laid at the south-east corner of the nave by Archbishop John le Romeyn (1285–1296) in 1291, though preparatory work must have started several years earlier. The nave and west front together constitute one of the largest single Gothic building projects in England, and it is not surprising that the work dragged on for many decades, through the archiepiscopates of six of Romeyn's successors. It was only in the 1350s (after the visitation of the Black Death, which reached York in May 1349) that the work ceased; but even then, not everything was finished. The new archbishop, John Thoresby (1352–1373) turned his attention to rebuilding the east end of the Minster (begun in 1361). He completed the essential work on the nave, but he left the west front unfinished at the level of the nave roof. The western towers were not erected until the mid-fifteenth century, while the flying buttresses of the nave had to wait until the beginning of the twentieth century. The exact chronology



III. 6 The main arch of the west portal of York Minster prior to restoration in the mid 1990s (above) and post-restoration (below)



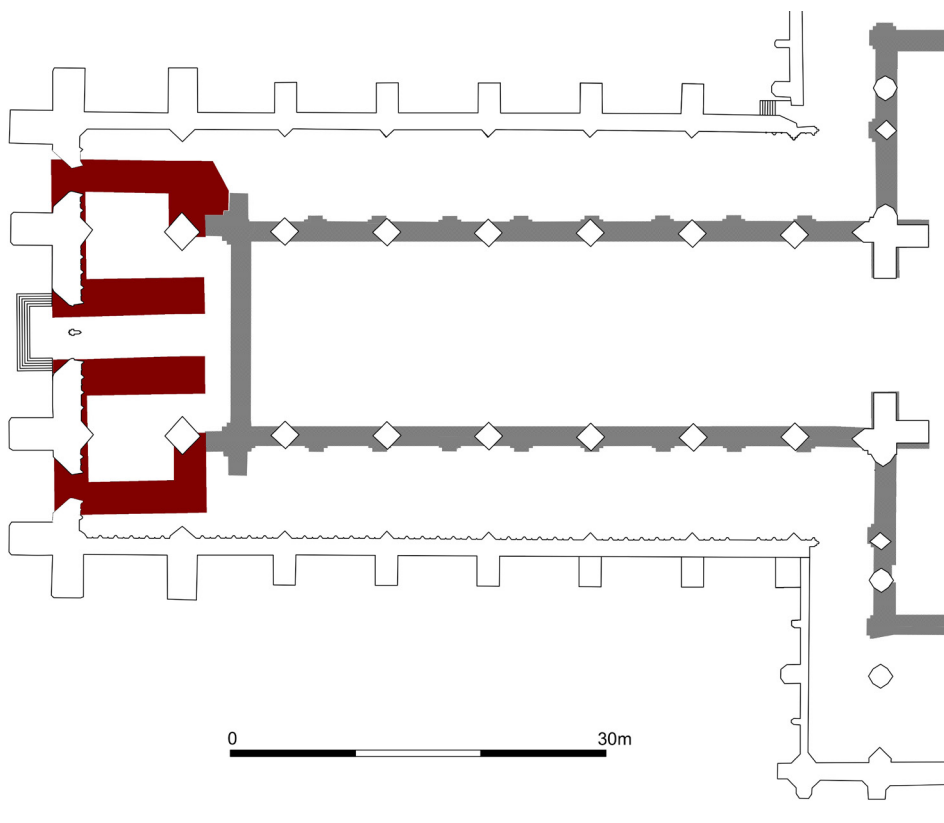
of the work between 1291 and the mid-1350s is for the most part undocumented. The only precise date for the west front comes from the contract for glazing the great west window, which was signed in 1339, almost half a century after the laying of the foundation stone. The façade must have been completed up to nave roof level by then, and the portal must have been built some years earlier, perhaps c. 1320. Careful analysis of the various strands of evidence by Sarah Brown has shown that the work proceeded, broadly speaking, from east to west.¹⁶

However, it was by no means a simple linear progression, bay by bay. The Gothic nave replaced a late eleventh-century nave which was of unique design among the great churches of the period. It was a vast, aisleless rectangular structure with a clear internal span of 48ft (c. 14.6 m). Its west façade was originally a simple, towerless affair; but in the late twelfth century a twin-towered western block was added on (ill. 7). This was wider than the eleventh-century nave, but not as wide as the Gothic west front, whose west wall overlies the base of the twelfth-century west façade.¹⁷ Faced with a pre-existing nave that was extraordinarily wide by English standards, the Gothic master mason decided to place the new arcades on the line of the eleventh-century exterior walls. This enabled him to re-use the eleventh-century foundations (which were, and are, exceptionally strong), while placing the new exterior aisle walls in open ground to the north and south. This resulted in a building of unusual width and spaciousness, with a very broad façade to match. It also meant that the aisle walls could be laid out and constructed while the old nave and west front were being demolished. Consequently, it appears that the aisle walls were erected in advance of the main arcades, and the aisles were probably for the most part completed before the clerestories of the main elevations were raised. It also appears that, broadly speaking, the south side went up in advance of the north. The sequence of work seems therefore to have been both protracted and unusually complicated. It is all the more striking, therefore, that the design was carried through with remarkable consistency across the whole of the nave. Only in the west front are there signs of changes of design, particularly in the upper parts of the west façade.

This complex structural sequence has implications for the west portal. Like the rest of the nave, work on the portal seems to have proceeded on the south side ahead of the north. This at any rate would explain some curious anomalies in its construction. On the interior (ill. 2), the low wall-bench at the base of the lowest tier of blind arcading, which runs right up to the

reveal of the door-jamb on either side, is about four inches (c. 100 mm) higher on the south side than the north. Similarly, the horizontal string-course above the lowest row of blind arcading is higher on the south than on the north. The difference in heights becomes a problem at the level of the rear-arch of the portal. This springs from the same height on either side, and the hood-mould and gable also spring from the same height above the floor on either side. This means that the springing-point is further above the string-course on the north side than on the south. The discrepancy in levels between the two sides has been fudged so successfully that it seems to have escaped attention hitherto. Even at the level of the second string-course, at the base of the great west window, there is a slight dip downwards on the north side.

Clearly, the builders were aware of the problem by the time they reached the springing of the arch. But how can they have built such an anomaly into the base of the walls? The explanation is that the discrepancy was caused by errors in setting-out at the east end of the nave. The difference in levels between the base of the walls on the two sides of the portal continues to the north and south ends of the west wall, and it carries on round the north-west and south-west corners of the building along the full length of the aisle walls. At the east end, where the aisle walls meet the west side of the transepts, the difference between the wall-bench at the base of the south aisle wall and the one at the base of the north aisle wall is about seven inches (c. 175 mm). Similarly, the bases of the main piers of the north nave arcade are lower than their opposite numbers in the south nave arcade. The original bases of the north arcade piers are buried about seven inches (c. 175 mm) below the present floor.¹⁸ In fact, the whole of the north side of the nave is several inches lower than the south side. This discrepancy has nothing to do with differential rates of settlement, or with the weight of the towers. It is built into the structure. Odd though it is, it can easily be explained if the two aisle walls were set out while the eleventh-century nave was still standing. It would have been very difficult to establish a level right across the width of the new nave, and a discrepancy of a few inches could easily have occurred. When the old nave was demolished, perhaps one side at a time, it would have been natural to match the bases of the north and south arcade piers to their adjacent aisles. Similarly, if the south and north sides of the west wall were constructed separately, it would have made sense to set them out at the same level as their respective aisles. The error may only have become apparent at a fairly late date, and it was of little



III. 7 Plan of the nave of York Minster, showing the base of the walls of the aisleless eleventh-century nave (grey) and the late twelfth-century western towers (red) underlying the Gothic nave

consequence, structurally or visually, across such a wide building. Only where the masonry of the north and south sides of the building met, in the middle of the west façade, did the anomaly become problematic; and it was disguised in the manner described above.

On the exterior, as noted above, the west façade was designed to accommodate a ground level which was three feet (nearly a metre) lower than the nave floor. Indeed, this difference in level exists the entire length of the nave. This means that the bases of the outer faces of the aisle walls and the west façade wall must have been set out and levelled independently of the interior faces of the walls. The bottoms of the walls to either side of the west portal are covered by steps, so it is not possible to determine if there is any difference in levels between the two sides at the base of the plinths. The bases of the jambs of the portal are level.

However, there is a horizontal discrepancy between the two sides. The exterior wall-face on the north side of the portal is set about three inches (c. 75 mm) further west than the south side. The masonry over the doorway continues the line of the north side, and the misalignment is corrected at the point where the south side of the portal meets the adjacent blind arcading to the south. Because of the complex arrangement of niches and micro-architectural buttresses, the discrepancy is scarcely noticeable, except for a

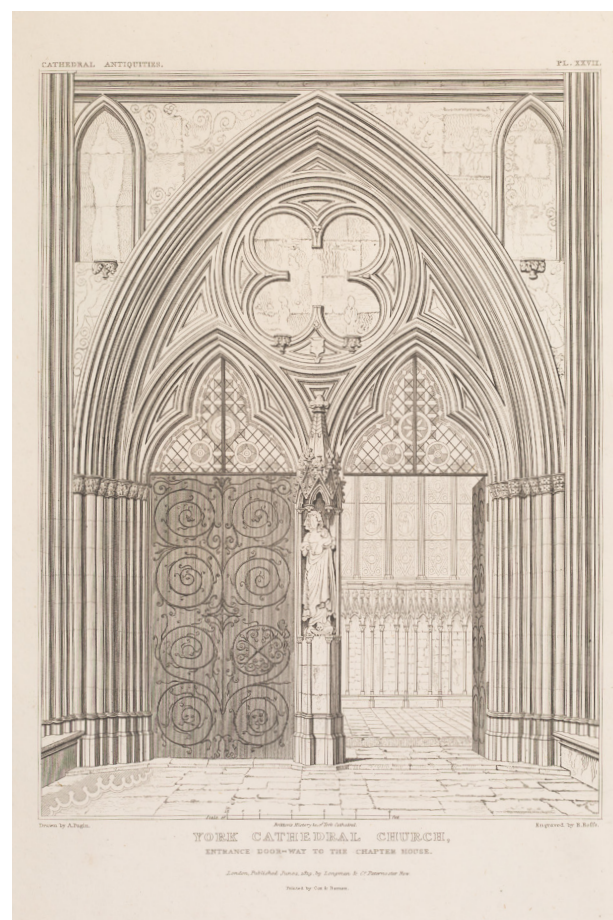
slight horizontal offset in the string-course beneath the base of the great west window. This anomaly could easily have arisen if the two sides of the west front were set out separately, rather than, as might be expected, as a single unit. It would be consistent with other evidence that the south side of the west wall was built in advance of the north. The jambs of the portal course through with the masonry of the adjacent blind arcading on either side and were presumably constructed at the same time. At the level of the upper tier of blind arcading, however, there are breaks in the coursing on either side where the blind arches meet the statue-niches flanking the main gable. So it may be that the main arch and gable (together with the flanking statue-niches) were constructed as a separate unit. It is possible therefore to envisage a three-phase process of construction: firstly, the wall to the south of the portal along with the south jamb; secondly, the equivalent masonry on the north side; and thirdly, the arch and gable unit to complete the portal. There could have been gaps of some years between the different phases.

So, the portal reflects the extended and complex history of the nave as a whole; and this helps to explain the anomalies in its setting-out and construction. And although it would be useful to know the precise date of construction, it may be helpful to think of it as the

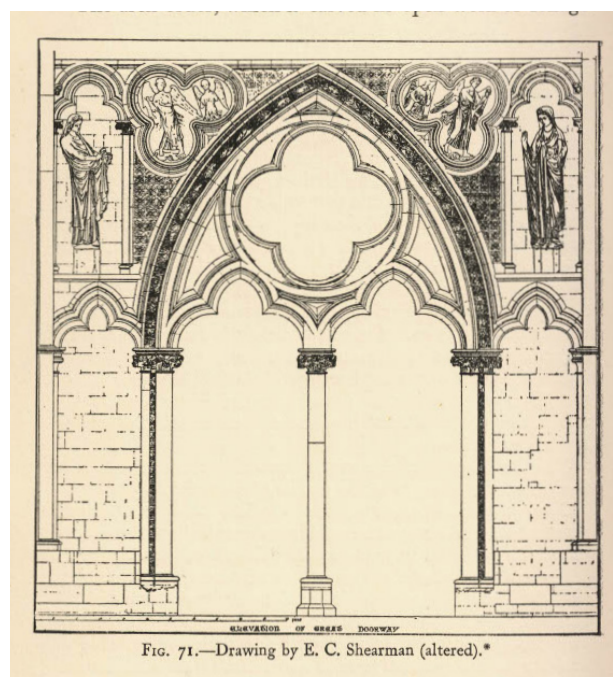
product not so much of a particular moment as of an on-going creative process. There must have been some sort of design for the west front, however sketchy, from the time that the first plans were drawn up c. 1290. The nave has been attributed to a master-mason called Simon, who is first documented in 1301 and who was granted the honour of burial in the nave in 1322.¹⁹ If he was indeed in charge of the project from the laying of the foundation stone until his death, this would help to explain the remarkable homogeneity and consistency of execution which is one of the most striking features of the nave. If Simon was still active when work began on the west portal, its final form could well represent an updated version of a design dating back to c. 1290.

The nave of York is generally considered the closest thing in England to a thorough-going Rayonnant design on the grand scale.²⁰ Although various individual features can be paralleled at specific sites in France and the Rhineland, no single source can be found for the particular combination of Rayonnant ideas evident at York. Rather, it appears that the York master drew on a wide knowledge of continental Rayonnant designs of the preceding decades and applied them in a unique manner to a building which in a number of important respects reflects both the constraints of the earlier Minster and the established norms of English Gothic. The result is a sophisticated design which brilliantly integrates ideas from a variety of sources into a harmonious whole. The west portal could be seen to exemplify this process in microcosm.

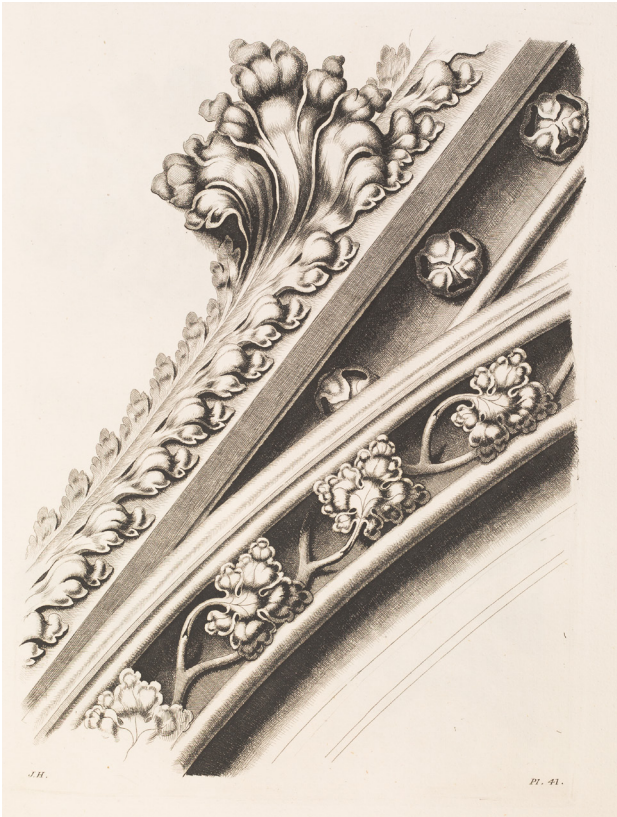
A feature of the nave – which could almost be considered a signature of its designer – is the crocketed gable. This can be found throughout the building, from the smallest micro-architectural details to the largest components of the elevations, and it achieves its fullest expression on the west front. In addition to the countless gabled niches on the façade, the portal picks up the motif of the large gables which cap the traceried windows of the aisles throughout the nave, while the great west window is surmounted by a steeply-pointed gable which pierces the parapet in front of the actual gable-end of the nave roof. The motifs of the gabled window and the gabled portal can of course be found in French Rayonnant buildings from the middle of the thirteenth century onwards. However, the immediate formal precursor of the portal design is the splendid doorway which forms the entrance to the Minster chapter house, which dates from c. 1280 (ill. 8).²¹ This in turn harks back to the internal elevation of the entrance into the chapter house at Westminster Abbey of c. 1250, which was at the time (and still is) the most celebrated of the great English polygonal chapter houses (ill. 9).²²



Ill. 8 Engraving of the entrance into the chapter house of York Minster from the chapter house vestibule, from Britton 1819, pl. XXVII



Ill. 9 The inner face of the chapter house doorway at Westminster Abbey, from Lethaby 1925, fig. 71



Ill. 10 Detail of the junction of the over-arch and gable on the west portal of York Minster, from Halfpenny 1795, pl.41

At Westminster, a low vaulted vestibule leads via a short flight of steps up to the chapter house entrance. The pierced, openwork tracery of the double doorway enabled the ascending visitor to glimpse the magnificent interior within, though this effect was largely lost when the central oculus was filled with sculpture during the mid nineteenth-century restoration. On the inner face of the entrance wall the portal forms part of a full-height elevation. The doorway and its flanking blind arches form a discrete rectangular unit which is clearly separated by a strong horizontal element from the traceried window above.

At York, the exterior elevation of the portal adopts the same elements, but adapted to the different proportions and structure of the chapter house and its vestibule. Here, the vestibule is vaulted at a much higher level, and the portal is integrated into a full-height elevation, being surmounted by a blind traceried design covering the upper part of the chapter house entrance wall. The large traceried oculus within the entrance arch is also blind, since a passage runs through the thickness of the wall behind it. And at York the entrance is approached on the level of the portal, so the eye is not drawn upwards in the same way as at Westminster, but onwards and through. The

entrance bay on the vestibule side is narrower than the interior bay design at Westminster. Instead of the blind arches flanking the doorway at Westminster, the York doorway has much wider jambs (composed of a combination of coursed shafts and *en délit* shafts in Purbeck marble), and the mouldings of the over-arch are wider and deeper. The least satisfactory element of the design is the pair of simple niches within the spandrels. The niches sit very uncomfortably within the spandrels, their inner corners cut off by the arch. The equivalent niches at Westminster (which contain their original sculptures) are placed above the blind trefoil arches flanking the doorway, with the result that they are not cramped, even though they are taller and wider. At York, too, the niches originally contained sculptures, while the plain masonry beneath and to the sides of the niches contained decorative and figurative paintings, now lost.

The west portal of York Minster employs the same architectural elements as the chapter house doorway (ill. 1). The portal is wider and taller, but still forms a discrete unit which is visually distinct from the two tiers of blind arcading on either side. The jambs of the doorway (which are all in coursed masonry) are much wider, reflecting the great width of the nave. The widely-splayed clustered shafts of the north jamb provide a welcoming reception for the visitor approaching from the south west (ill. 3). The trumeau, unusually, contains a niche for a statue on its inner face, but on the exterior consists only of a cluster of fine shafts. The tracery above, as at Westminster, is pierced, but here it is glazed. This has the effect, on the interior, of drawing the eye to the doorway as soon as one leaves the choir. The five orders of the main arch are a combination of moulded and sculpted orders, the latter predominately foliate. The early thirteenth-century south transept portal at York combines a deeply-undercut order of stiff-leaf foliage with moulded orders, while the Westminster chapter house doorway combines mouldings with a sculpted order incorporating small figures; but the orders of the arch are more substantial on the west portal. Characteristically, the intertwined branches in which the figures sit on the voussoirs at Westminster are on the York west portal replaced by micro-architectural niches capped by gables (ills. 11 and 12). The main sculptural ensemble is here placed in gabled niches beneath the main gable (ill. 6). The influence of the chapter house doorway is demonstrated by the way in which, unnecessarily one might think, the inner corners of the statue niches are truncated by the main arch. The spandrels between the statue niches and the main gable are here filled with



III. 11 Engraving of voussoir R7 (God calling Cain) and its canopy on the west portal of York Minster, from Halfpenny 1795, pl.81

two carved angels and coats of arms (no doubt originally painted), instead of the painted decoration in the equivalent positions on the chapter house portal. On the interior, the same elements are repeated in slightly compressed form (ill. 2). Instead of the widely-spreading jambs, the reveals are plain and steeply angled, in order to accommodate the doors when opened. Consequently, the whole composition is narrower, and the gable is slightly lower. The lateral statue-niches are slightly taller, and although not curtailed by the main gable, they still sit rather uncomfortably right up against it. The junction between the portal unit and the flanking tiers of blind arcading is also managed rather awkwardly.

There is nothing in the architectural composition of the west portal that could not have been conceived when the plans for the nave were first being drawn up c. 1290. The chapter house and its vestibule were being finished off even as work began on the nave, so it is no surprise that the chapter house doorway was drawn on for inspiration for the west portal. The design of the lower tier of blind arcading flanking the portal on the interior certainly goes back to the beginning of the nave, since it is the same as the blind arcading which runs the entire length of the aisle



III. 12 Voussoir R2 (the remorse of Adam and Eve), c. 1810, on the west portal of York Minster, prior to the restoration of the 1990s

walls from the very earliest work. On the other hand, there are details in the portal which cannot have been envisaged c. 1290. The main gables on both the interior and exterior are ornamented with rows of small ball-flowers, a type of ornament which is common in some parts of England in the first half of the fourteenth century, but very rare in Yorkshire. Ball-flowers also appear on the canopy above the statue-niche on the inside of the trumeau.

The portal also incorporates the discrete use of ogee arches. The ogee first appears in royal building works from 1291 and became very popular in the first half of the fourteenth century in window tracery and other elements of architectural decoration. At York, it is notable by its total absence from the aisle walls and the main elevations of the nave. It appears for the first time unobtrusively in one or two places low in the façade wall underneath the north-west tower – but not at the base of the south-west tower.²³ In fact, its most prominent appearance in the lowest part of the west front is in the tracery of the large oculus in the west portal, where the three large and three small trefoils all employ the ogee (ill. 6). More revealing, though generally overlooked, is the appearance of elaborately decorated *nodding* ogee arches in the micro-architectural

canopies above the figural voussoirs in the third order of the arch (ills. 11 and 12). Much larger nodding ogees appear prominently in the fourth tier of arcing right across the west façade and at the equivalent level on the interior west wall, flanking the great west window. These nodding ogees, which are characteristic of the mature curvilinear style of English Gothic, are generally held to mark the first significant change of design in the entire nave project, one which is also evident in the magnificent curvilinear tracery of the great west window and the flanking clerestory-level windows beneath the western towers. Large-scale nodding ogees would generally be dated no earlier than about 1320. Highly ornate, smaller-scale nodding ogee arches also appear on the tomb-shrine of St William, which was constructed over the saint’s burial-place at the east end of the nave by Archbishop Melton (1314–1340). It has generally been dated c. 1330.²⁴ The existence of similar nodding ogees in the west portal suggest that the main arch, at least, is unlikely to have been built before 1320. The lower parts of the portal, however, as noted above, particularly on the south side, may have been begun some years earlier.

So, it seems likely that the portal as we know it represents an extended process of design and construction extending back to an early date in the nave campaign, inspired originally by the chapter house portal.²⁵ The same may apply, *mutatis mutandis*, to the figurative sculpture.

The Figure Sculpture

The third order of the main arch of the York west portal contains one of the few examples in English medieval sculpture of a Genesis cycle. Eight scenes on either side, each carved on a single voussoir, are surmounted by elaborate micro-architectural canopies incorporating nodding ogees. The tomb-shrine

of St William also features figural carvings as well as nodding ogee canopies, and it may be that the same sculptors were responsible for both schemes; but the advanced state of decay of the portal sculptures makes stylistic comparisons hazardous.²⁶

It has been recognised since at least the eighteenth century that some of the scenes represent Adam and Eve, but they have never received more than a few sentences in print.²⁷ During the 1990s restoration, the programme of work required a decision to be made about the figural scenes before it was known how many of them were medieval, how many by Shout; and before the iconography had been fully elucidated. It was decided to replace the scenes with a new Genesis cycle designed by Rory Young. This was not to be a copy of the earlier carvings, but to be sympathetic in scale and composition to the earlier work. The cycle extends from the creation of the world at the bottom left, up to the apex of the arch, and down to the sacrifice of Isaac at the bottom right.²⁸

When the arch was dismantled, it was finally established that the bottom three scenes on the left (L1-3) and the bottom two on the right (R1-2) were Shout replacements. The other eleven were medieval. The Shout carvings were no better preserved than the medieval ones. A full discussion of their iconography and significance is beyond the scope of the present paper, but the individual scenes can be identified with reasonable confidence (see chart below).

The cycle extends from the Fall to the story of Cain and Abel. There are no creation scenes – not even the creation of Adam and Eve – and none of the theologically important events subsequent to the expulsion of Cain. It is therefore an unusually focussed Genesis cycle, and it is organised in an unusual, not to say awkward manner. Instead of reading in linear order up or down the curves of the arch, the scenes are arranged in pairs across the span of the arch, reading from the bottom

L8	God sentences Cain	Cain driven out by the angel	R8
L7	Cain kills Abel	God calls to Cain (ill. 11)	R7
L6	The sacrifice of Cain/Abel	The sacrifice of Cain/Abel	R6
L5	Eve spinning	Adam digging	R5
L4	The expulsion of Eve by the angel	The expulsion of Adam by the angel	R4
L3	Eve hiding in the garden	Adam in the garden	R3
L2	Adam takes the apple from Eve	The remorse of Adam and Eve (ill. 12)	R2
L1	Eve tempted by the serpent	Adam watches	R1

upwards. Many of them form two halves of episodes which are normally represented as single scenes. Thus for instance the Expulsion is shown as a pair (L4 and R4), with Eve being driven out by the angel on the left and Adam on the right. The angel thus appears twice. At the top, the final four scenes depict successive moments in the narrative, and here each pair of voussoirs reads from left to right, up to the apex (L7, R7, L8, R8). This makes it quite difficult to decipher the cycle, and the difficulty is compounded by the fact that the scenes are carved on the soffits of the third order voussoirs, not their outer faces. From straight in front, the scenes cannot be read from any distance (ill. 6), while as one approaches from the south-west only the left-hand half of the cycle can be seen (ill. 3). In fact, the only way to read the whole cycle at once is by standing close up beneath the portal, craning one's neck upwards and looking from side to side. Not a comfortable experience.

The closer one gets, the more difficult it is to see the large figure-sculptures above the arch. Halfpenny's 1795 engraving (ill. 5) shows the five niches within the gable empty, except for the lower legs of a seated figure in the centre, now lost. Other, older engravings of the façade confirm that the figures had been lost at an early date, probably as a result of iconoclasm.²⁹

The small relief figures kneeling in prayer flanking the niches are replacements by Shout (ill. 13). They appear to be clerics, though their vestments are rather unconvincing, the one on the right has lost its head, while the one on the left has a replacement head, bearded and mitred, of uncertain date. They probably represent two of the archbishops who contributed to the work, or an archbishop and another Minster cleric. The kneeling figures in relief flanking the gable, above the shields of arms, were described by Halfpenny as being "*much injured by the weather*". He used the better-preserved angels which occupy the equivalent positions on the inside of the portal as the basis for the ones shown in his engraving. Halfpenny's interpretation of them as angels appears to be correct, though the current reliefs, themselves now much affected by weathering, are by Shout.

In 1736 Francis Drake identified the figure in the central niche, which he described as "*much abused*", as Archbishop Melton.³⁰ During Shout's restoration the broken remains of the original sculpture were replaced by a figure of an archbishop by Michael Taylor, itself repaired in the 1990s (ill. 14); and the identification as Archbishop Melton (or another archbishop of York) has held sway until recently. This cannot be correct. The draperies of the broken figure



Ill. 13 Kneeling figure of an archbishop in the gable of the west portal of York Minster, carved c.1810 but with a twentieth-century head, prior to the restoration of the 1990s



Ill. 14 Statue of Archbishop Melton by Michael Taylor on the west portal of York Minster, c. 1810, prior to the restoration of the 1990s

shown by Halfpenny do not appear to be vestments. More to the point, no archbishop of York would be adored by kneeling clerics and flanked by censing angels. St Peter, the patron saint of the Minster, has been suggested as an alternative, as has St William, the twelfth-century archbishop whose tomb-shrine was reconstructed by Archbishop Melton.³¹ However, St William would certainly have been represented in archiepiscopal vestments, as also most probably would St Peter; and neither saint would have been honoured with censing angels. The angels suggest that the central figure would have been either a seated Virgin or a seated Christ.³² Either would have been appropriate to a Genesis cycle depicting the first Adam and Eve. If it was the Virgin, the four lateral niches could have contained saints (perhaps female) or musical angels; if Christ, then apostles, evangelists or angels holding the instruments of the passion. In favour of Christ is the fact that the late twelfth-century west front contained a large Christ in Majesty flanked by Evangelist symbols.³³ Archbishop Melton was presumably one of the clerics kneeling in adoration beneath.

To either side of the main sculptural group stands a knight, each identified as a member of a prominent Yorkshire family by the accompanying shield of arms: on the right, the arms of the Percy family, on the left the Vavasours (ills. 15 and 16). Halfpenny's 1795 engraving (ill. 5) confirms the essential reliability of the copies made by Michael Taylor during Shout's restoration. Vavasour has a replacement head of probably twentieth-century date. He looks straight ahead, while Percy looks down to the right. Halfpenny's engraving shows both men facing inwards towards the central group beneath the gable, which is more plausible iconographically. Two unpublished sketches by the antiquarian John Carter, made prior to the Shout restoration, suggest that the heads were considerably eroded, as no doubt were the surfaces of the statues. Taylor may have borrowed some of the details from some contemporary statues of knights which originally stood in the openings of the nave triforium.³⁴ There is a long tradition, extending as far back as James Torre c. 1690, that the figures were holding building materials which they had donated to the fabric, Vavasour a stone, and Percy a piece of timber.³⁵ However, as John Browne pointed out as long ago as 1847, charter evidence from the late twelfth century onwards proves that both the Vavasours and the Percies were generous donors of stone over many decades, indeed centuries.³⁶ Both families held estates near Tadcaster in the area where magnesian limestone was quarried. There is no evidence that either family gave timber for the Minster, so both figures were probably represented offering gifts of building stone.

The arms of Percy and Vavasour recur on sculpted stone shields set into the south face of the southwest tower, below the clerestory-level window. They must have been broadly contemporary with the west doorway, though the shields themselves appear to be replacements by Shout. Seldom noticed nowadays, when painted in their proper heraldic colours they would have stood out clearly against the creamy Tadcaster limestone whose donation they record. A few decades later, another pair of statues of Percy and Vavasour (now lost) were placed in niches at a low level on the north and south buttresses of the east façade of the new Lady Chapel.³⁷ Inside the Minster, the arms of many noble and knightly families are displayed on stone shields carved in relief in the spandrels of the arcades of the nave. It is assumed that they represent donors. Many more secular shields appear in stained glass in the tracery of the windows of the chapter house and in the chapter house vestibule, dating to the 1290s, and in the nave aisle and clerestory windows of a few decades later. Some of the



Ill. 15 Statue of Vavasour by Michael Taylor on the west portal of York Minster, carved c. 1810 but with a twentieth-century head, prior to the restoration of the 1990s

latter are accompanied by images of the donors. There were also statues of knights and secular lords and ladies in the openings of the nave triforium. All in all these add up to one of the most extensive displays of chivalric and heraldic imagery inside any cathedral.³⁸ Coats of arms of secular benefactors were sometimes displayed on ecclesiastical gatehouses, as at nearby Kirkham Priory; and the iconography of founders and patrons holding models of the churches they paid for is well known. However, it is hard to find a parallel for images of secular figures (who were neither founders nor official patrons) holding building materials placed in such a prominent position over the principal portal of a cathedral.

On the south-west tower, the arms of Percy and Vavasour are accompanied by the royal arms of England in their pre-1340 form. Torre recorded that the apex of the main gable of the west portal also bore the arms of England, in the form adopted by Henry IV c. 1406 and borne by his royal successors for the next two centuries. The arms can just be seen in an engraving of 1672, but seem to have disappeared by the early eighteenth century.³⁹



Ill. 16 Statue of Percy by Michael Taylor on the west portal of York Minster, c. 1810, prior to the restoration of the 1990s

Although this might seem an incongruous, not to say presumptuous position for the royal arms, the trio of arms on the south-west tower suggest that the shield recorded by Torre may have been a replacement for one bearing the pre-1340 royal arms. During the Scottish wars, from the 1290s to the 1330s, Edward I, Edward II and Edward III all spent time at York and some departments of the royal administration were based in York for periods of some years. Edward II was married to Philippa of Hainault in the Minster in 1328, and could well have passed through the west portal. If the chivalric and heraldic emphasis of the interior decoration of the Minster is in part a reflection of the political and military importance of York at the time, a visible declaration of royal affiliation on the portal would have been particularly appropriate.

The arms of England survive on the inside of the portal, paired with the arms attributed to Ulf, who was a great benefactor of the Minster in the eleventh century (ill. 2). Both reappear in the spandrels of the arcades at the east end of the nave.⁴⁰ The rest of the medieval sculptures on the inner face of the portal

have been lost, apart from the two censuring angels. The statues which were placed in the three principal niches in the twentieth century are badly out of scale and grossly gilded. The original scheme was presumably a compressed version of that on the exterior. The two lateral niches would have contained statues of Ulf and the king, while the niches within the gable – here just a trio, without the kneeling figures beneath – mostly likely contained a Virgin and Child or a figure of Christ (whichever was not on the exterior), with supporting figures. There are no historiated voussoirs on the interior, but there is a statue-niche on the trumeau. Unlike the Virgin and Child on the chapter house trumeau (ill. 8), this figure was not integral to the structure, and it disappeared before the earliest antiquarian records were made. The statue of St Peter is of nineteenth-century date.

In conclusion, the structure of the portal preserves the integrity of the medieval architectural conception on both the exterior and the interior, even though the actual stonework is mostly of nineteenth- and twentieth-century date. The design draws on the chapter house doorway of c. 1280, adapted for its position in the centre of the west façade and updated in some of its detail. The sculptures have suffered greater losses. In their present state, on both the inner and outer faces of the doorway, they incorporate elements from the fourteenth century, the nineteenth century and the end of the twentieth century combined to form ensembles which are fragmented and iconographically incoherent. Nevertheless, enough remains to reconstruct the broad outlines of the medieval scheme, whose most interesting and original elements were the Genesis cycle on the voussoirs and the strikingly prominent commemoration of the most important benefactors of the Minster's fabric fund. The relationship of these sculptures to the other figure sculptures on the fourteenth-century west façade and to the sculptural array on the late twelfth-century west front which preceded it are topics for further investigation.

Notes

- 1 The cathedral at York is traditionally known as the Minster, a term applied to a number of the more important churches in England, but with no exact significance in terms of status. The best general history of the Minster is Aylmer, Gerald E./Cant, Reginald (eds.): *A History of York Minster*, Oxford 1977. The standard work on the architecture of the Minster is Brown, Sarah: 'Our Magnificent Fabrick'. *York Minster, An Architectural History c. 1220–1500*, Swindon 2003. I am indebted to Sarah Brown for many discussions about the Minster over the years.
- 2 The narrow street leading towards the west front can be seen in photographs of the 1840s and 1850s (see Murray, Hugh: *Photographs and Photographers of York – The Early Years 1844–1879*, York 1986, pp. 13, 37 and 47); but the gateway into the Close, which would have restricted the view still further, had already been demolished in 1828. The very restricted view from the gateway itself can be seen in a pre-demolition drawing reproduced in Brown 2003 (see note 1), p. 118, fig. 3.45.
- 3 The ground level at the west end has risen over the centuries. In the late eleventh century it was about six feet (nearly two metres) below the level of the nave floor. By the time the present west front was constructed, it was three feet (nearly a metre) below the nave floor, as was confirmed during the 1990s restoration. The ground level continued to rise thereafter, but it was lowered again during the reconfiguration of the space around the west end in the second decade of the nineteenth century; and it has been re-adjusted and resurfaced on various occasions since. The engraving (ill. 3) is from Britton, John: *The History and Antiquities of the Metropolitan Church of York*, London 1819, pl. XI.
- 4 Britton 1819 (see note 3), p. 40; Browne, John: *The History of the Metropolitan Church of St Peter, York*, 2 vols, London 1847, p. 318.
- 5 Halfpenny, Joseph: *Gothic Ornaments in the Cathedral Church of York*, York 1795, pls. 41 and 80. Other details from the west portal are shown on pls. 35, 42, 43, 81 and 88.
- 6 See for instance Murray 1986 (see note 2), pp. 45–46.
- 7 Britton 1819 (see note 3), p. 40; Browne 1847 (see note 4), pp. 138 and 318; Purey-Cust, Arthur, P: *Restoration of York Minster: Sixth Occasional Paper*, Leeds 1903, p. 24.
- 8 See the booklet entitled: *The Great West Door*, York c. 1999, pp. 1–4.
- 9 See Purey-Cust, Arthur P: *The Restoration of York Minster, Tenth Occasional Paper*, Leeds 1907.
- 10 Potter, David: *The Bells and Bellringers of York Minster*, York 2009, pp. 57 and 61. It is possible that the trumeau and the tracery had been removed and reset on previous occasions for the passage of bells or other large items. This could also have happened in the fifteenth century so as

- to allow large items of equipment and materials into the building when the western towers were being constructed.
- 11 Feilden, Bernard M.: *The Wonder of York Minster*, York 1975, pp. 41–42 and 122–124; E. Leary: Report of the Brethane Treatment of the Great West Doorway at York Minster, unpublished report, N 66/81, Building Research Establishment, May 1981.
 - 12 The Great West Door (see note 8); Mills, Stephen: The restoration of the great west door of the Minster, in: *Friends of York Minster Annual Report*, 68 (1997), pp. 45–48.
 - 13 Copies of these reports and other documentation relating to the 1990s restoration are in the Minster Archives.
 - 14 The extent of the 1990s stone repairs can be seen clearly in the photograph on the front cover of *The Great West Door* (see note 8). After twenty years, the new stone blends in much better with the rest of the stonework.
 - 15 Browne 1847 (see note 4), pp. 324–327. Toy, John (ed.): *The Fires of York Minster from AD 741 to 9 July 1984*, London 1985, pp. 6–8.
 - 16 Brown 2003 (see note 1), pp. 87–136, citing previous literature.
 - 17 Harrison, Stuart/Norton, Christopher: *York Minster, An Illustrated Architectural History 627 – c. 1500*, York 2015, pp. 19–33. For full discussion of the eleventh and twelfth-century Minster, see Harrison, Stuart/Norton, Christopher: *An Architectural History of York Minster c. 1070–1220* (An Architectural History is still forthcoming!).
 - 18 This was confirmed when the floor-slabs were taken up around the bases of the north arcade piers, see Hall, Richard: *Archaeology at York Minster*, in: *Friends of York Minster Annual Report*, 71 (2000), pp. 69–74. There is not space here to examine the significance of this discrepancy in full.
 - 19 Brown 2003 (see note 1), pp. 116–117.
 - 20 Brown 2003 (see note 1), pp. 94–101 and references there cited; Wilson, Christopher: *The Gothic Cathedral*, London 1990, pp. 186–188.
 - 21 On the chapter house, see Britton 1819 (see note 3), pl. XXVII and Brown 2003 (see note 1), pp. 46–85 and references there cited; also Wilson, Christopher: *Not without Honour save in its own Country? Saint-Urbain at Troyes and its Contrasting French and English Posterities*, in: Gajewski, Alexandra/Opačić, Zoë (eds.): *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout 2007, pp. 107–121, esp. pp. 114–15.
 - 22 Lethaby, William Richard: *Westminster Abbey Re-examined*, London 1925, fig. 71; Rodwell, Warwick/Mortimer, Richard (eds.): *Westminster Abbey Chapter House. The History, Art and Architecture of ‘a chapter house beyond compare’*, London 2010, especially the chapter by Wilson, Christopher: ‘The chapter house of Westminster Abbey: harbinger of a new dispensation in English architecture?’ on pp. 40–65. The Salisbury Cathedral chapter house entrance was also inspired by the one at Westminster, but adapts the design in different ways.
 - 23 Ball-flowers and ogees are discussed by Brown 2003 (see note 1), pp. 111–114.
 - 24 Wilson, Christopher: *The Shrines of St William of York*, York 1977, pp. 12–17.
 - 25 The Westminster-York genealogy of these portals is confirmed by counter-examples of other portals whose design is quite different, such as the south transept portal of York Minster of the second quarter of the thirteenth century, the Judgement Portal at Lincoln of the third quarter (see the article of Jennifer Alexander in this volume), or the west doorway of St Mary’s Abbey, York of c. 1290.
 - 26 Brown 2003 (see note 1), p. 123; Wilson 1977 (see note 24). Dawton, Nick: *The Percy Tomb at Beverley Minster: the style of the sculpture*, in: Thompson, Frederick Hugh (ed.): *Studies in Medieval Sculpture*, London 1983, pp. 122–150 at pp. 143–146 discusses the stylistic affinities of the nave sculptures, but omits the figures on the vousoirs and on the tomb-shrine of St William.
 - 27 Drake, Francis: *Eboracum*, London 1736, p. 484; Halfpenny 1795 (see note 5), pls 80–81; Browne 1847 (see note 4), p. 138; Brown 2003 (see note 1), p. 120.
 - 28 The new cycle is fully illustrated in *The Great West Door* (see note 8); see also Young, Rory: *The new Genesis cycle for the west front of York Minster* and Toy, John: *The message of the Genesis cycle in the new great west door*, in: *Friends of York Minster Annual Report*, 68 (1997), pp. 48–56 and 56–62.
 - 29 One earlier engraving of c. 1705, after a drawing by the topographical artist Francis Place, does show an intact figure in the central niche which could conceivably be a Virgin and Child (Brown 2003 (see note 1), p. 120). However, this is only a tiny detail in a much larger image, and it is probably artistic licence. A few years earlier, the York antiquarian James Torre, who made extraordinarily detailed records of the Minster fabric c. 1690, noted: “Above the said door is an arched work raised inclosing severall statues probably in allusion to Christ and some of his Apostles.” (James Torre: *The Antiquities of York Minster*, manuscript notes, York Minster Archives, MS L1/7, f. 17r). It is not clear whether this refers to anything more than the fragmentary sculpture in the central niche and the kneeling figures in relief below, as shown by Halfpenny a century later. Torre describes the statues of the knights on either side separately.
 - 30 Drake 1736 (see note 27), p. 484.
 - 31 Wilson 1977 (see note 24); Brown 2003 (see note 1), pp. 120–121.
 - 32 One might compare the late thirteenth-century seated figure of Christ from Rievaulx Abbey illustrated in Alexander, Jonathan/Binski, Paul (eds): *Age of Chivalry: Art in Plan-*

- tagnet England 1200–1400 (Exhibition Catalogue, Royal Academy of Arts), London 1987, pp. 344–345.
- 33 Norton, Christopher: The stone which the builders rejected..., in: Romanesque - Stone Sculpture from Medieval England (Exhibition Catalogue, Henry Moore Institute), Leeds 1993, pp. 8–17; Brown 2003 (see note 1), p. 121.
- 34 John Carter drawings, British Library, ms Add 29929, f. 79. The triforium sculptures are discussed and illustrated by Brown 2003 (see note 1), pp. 125–129.
- 35 Torre manuscript (see note 29); Drake 1736 (see note 27), p. 484 and numerous later authorities.
- 36 Browne 1847 (see note 4), pp. 46–50 and 139. The Percies also granted the church of Topcliffe to the fabric fund, and this continued to provide an important source of income for work on the building throughout the Middle Ages. See also the charters printed by Raine, James: The Fabric Rolls of York Minster (Surtees Society, 35), Durham 1859, pp. 142–148 and 153. The Vavasours again supplied stone for the restoration of the east end after the fire of 1829. See Brown 2003 (see note 1), p. 300.
- 37 Britton 1819 (see note 3), I, p. 15 and pl. VI; Brown 2003 (see note 1), p. 155.
- 38 See discussion in Brown 2003 (see note 1), pp. 47–83 and 122–136.
- 39 Torre manuscript (see note 29), including a sketch of the arms; Brown 2003 (see note 1), p. 121.
- 40 Brown 2003 (see note 1), p. 278.

Credits

Ills. 1, 2, 7: Stuart Harrison

Ills. 3, 5, 8, 10, 11: Borthwick Institute, University of York

Ill. 4: Ross Dallas

Ills. 6, 13–16: Christopher Norton

Ills. 9, 12: University of York



University
of Bamberg
Press

Das mittelalterliche Kirchenportal stellt einen Schlüsselbereich der Architektur- und Skulpturforschung dar, in dem sich innovative Bauverfahren, technische Erfahrung und ikonographische Programme zu einer Einheit verdichten. Dieser Sammelband vereint Beiträge, die sich der bau- und kunsthistorischen Untersuchung ausgewählter Portale aus Deutschland, Italien, Frankreich und England widmen. Die Verbindung von Baukunst und Skulptur erfordert damals wie heute ein Höchstmaß an Kooperation – ein Ansatz, der auch die hier versammelten Beiträge prägt und neue Perspektiven für die Kunstgeschichte eröffnet.



ISBN 978-3-98989-045-9



9 783989 890459

www.uni-bamberg.de/ubp/