

- 102 Vgl. Jacobsen 1992, S. 246–258, zur Rezeption der Apostelkirche in karolingischer Zeit.
- 103 Jacobsen 1992, S. 191–226, liefert den Versuch einer entsprechenden Analyse für die bekannten Doppelchoranlagen des 8. und 9. Jahrhunderts.
- 104 Das Problem der Rekonstruktion der Altaranordnung in der Klosterkirche ist sehr kompliziert und kann hier nur ansatzweise behandelt werden. Der »altare S. Crucis« wird 1054 zum ersten Mal erwähnt; daß er sich vor der östlichen Vierrung befunden haben muß, kann aus den Nachrichten zur Aufstellung der sogenannten Bernwardsäule geschlossen werden (vgl. Beseler u. Roggenkamp 1954, S. 166f.; zur Bernwardsäule: Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII–6, bearb. v. Enno Bünz u. Johannes Cramer u. Kat. Nr. VIII–17, bearb. v. Rainer Kahsnitz u. a.). Über die östliche Lage des »principalis altare«, d. h. des Hauptaltars, lassen sich nur Vermutungen anstellen (vgl. Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. IX–15, bearb. v. Hans Jakob Schuffels). Ein Argument gegen eine Aufstellung im Osten könnte die Überlegung sein, daß der Hauptaltar wohl dem Patron der Kirche geweiht war (wofür auch die Reihenfolge der im Altar niedergelegten Reliquien spricht) und ein Michaelsaltar eher im Westen des Gebäudes zu denken wäre.
- 105 Vgl. Günter Bandmann: Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung, in: Das erste Jahrtausend. Kunst und Kultur im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hrsg. v. Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962, Textband 1, S. 371–410, bes. S. 404–410. Bandmann geht von einer anderen Grunddisposition der Altäre aus (Hauptaltar = Salvatoraltar im Westen bzw. Umdeutung des Kreuzaltars als Hauptaltar mit »vorgeschaltetem« östlichen Johannesaltar etc.). Richtig ist zweifellos die Feststellung, daß der Altar des Kirchenpatrons Michael wie die genannten Altäre auf der Mittelachse der Kirche gestanden haben muß; wie bereits Beseler und Roggenkamp (1954, S. 109) vertritt Bandmann die Überzeugung, die Altarstelle über dem westlichen Eingang sei der Ort der Erzengelverehrung, auch wenn diese Anlage erst aus dem 13. Jahrhundert stammt und über einen älteren Kultort keine Zeugnisse existieren.
- 106 Die Fragmente werden erwähnt bei Niehr, in: Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. IX–16.
- 107 Vgl. Zeller 1907, S. 22, Bezeichnung der Skizze von 1662, Buchstabe O: »Der Hohe Altar im Chor«.
- 108 So die Bezeichnung nach Bertram, Bd. 2, 1916, S. 226, der diesen Altar in Zusammenhang mit dem Abbruch des Lettlers im Jahr 1566 nennt. Um den eigentlichen Hauptaltar wird es sich allerdings aufgrund des Standortes nicht gehandelt haben.
- 109 Vgl. Die Chorpartie der westeuropäischen Klosterkirche zwischen 8. und 11. Jahrhundert, in: Architektur des Mittelalters, hrsg. v. Friedrich Möbius u. Ernst Schubert, Weimar 1983, S. 9–41.
- 110 Vgl. Beenken 1926, S. 67. Er hatte dabei den Nachweis stilistischer Parallelen zwischen der Kölner Goldschmiedekunst und der sächsischen Skulptur vor Augen.
- 111 Binding 1987, S. 27–31.
- 112 Nach Kummer (1993, Block C, Beschreibung der Dias) zeigt Dia Nr. 16/20 die schwarzen Konturen von Engelsflügeln in einem Zwickel der Außenseite der Säulchenreihe. Deutlich erkennbare Reste aufgemalter Engelsbüsten finden sich an der Halberstädter Schranke.
- 113 Vgl. Beseler u. Roggenkamp 1954, S. 25: Die Aufhängung der Leuchterkrone »in medio templi« nach der dort zitierten Quelle von 1662 wird (aufgrund der Zerstörungen im Vierrungsbereich) als »mitten im Langhaus« interpretiert. Heckes (1985, S. 117, Anm. 13) weist jedoch darauf hin, daß entgegen der Schilderung von Beseler und Roggenkamp das Vierrungsgewölbe zu diesem Zeitpunkt nicht zerstört gewesen sei (vgl. Abb. 62). Friedrich Oswald hält eine Aufhängung im Westchor ebenfalls für wahrscheinlich (In medio Ecclesiae. Die Deutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde, in: Frühmittelalterliche Studien 3, 1969, S. 321 u. S. 325, Anm. 65).
- 114 Vgl. Anm. 79.
- 115 Vgl. Ausst. Kat. Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat. Nr. VIII–35 (Rainer Kahsnitz).
- 116 Vgl. Anm. 96.
- 117 Vita Bernardi episcopi Hildesheimensis auctore Thangmaro, hrsg. v. Georg Heinrich Pertz, in: Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum in folio 4, Hannover 1841, Nachdr. München 1982, S. 754–786, bes. S. 782, Note c. Zitiert nach Hans Jakob Schuffels: Bischof Bernard von Hildesheim, in: Das Kostbare Evangelium des Heiligen Bernard, hrsg. v. Michael Brandt, München 1993, S. 15.
- 118 Faust 1993, S. 400f.

Die Goldene Pforte des Freiburger Domes

Franziska Uhlig

Einleitung

Bis zum Stadtbrand des Jahres 1484 war die Goldene Pforte (Farbtafel II, Abb. 64), die heute den Eingang in das Südquerhaus des Freiburger Domes bildet, Westportal des Vorgängerbaus, einer Marienkirche.¹ Der Name *Goldene Pforte* ist für das Mittelalter nicht erwiesen, seine erste Erwähnung findet sich 1524.² Er bezeichnet den auch für den heutigen Betrachter überwältigenden Eindruck: Ursprünglich war das Portal zudem farbig gefaßt und reich vergoldet.³ Zu der überaus prachtvollen Erscheinung tragen die qualitätsvolle und reiche Ausstattung mit Skulpturen und eine für die Entstehungszeit einzigartige Fülle an Bauornamentik bei. Farbfassung und skulpturale Ausstattung des Portals dürften beträchtliche Mittel verschlungen haben. Man vermutet auch deshalb im Auftraggeber der Goldenen Pforte einen adligen Stifter.⁴

Die Goldene Pforte zählt zu den frühesten erhalten gebliebenen deutschen Figuren-Gewände-Portalen. Sie bezeugt mit der Übernahme der Portalidee eine Auseinandersetzung mit den großen Portalanlagen der französischen Kathedralen. Vor dem Hintergrund der Verbreitung des gotischen Stiles in der Ile-de-France und seiner Rezeption müssen daher Datierung und Einordnung der Freiburger Pforte besonderes Gewicht erhalten.⁵ Vorauszuschicken ist, daß jedoch weder im architektonischen Konzept noch im Stil der Figuren direkte Anleihen an französische Vorbilder zu fassen sind. Die Erfindungen am Portal könnten sich daher auch mit einer starken Beteiligung des Auftraggebers an der Gestaltfindung erklären lassen.

Seine bislang umfassendste Würdigung erfuhr das Portal durch die Publikationen von Heinrich Magirius.⁶ Dieser ergrub 1958 bis 1965 die Reste der romanischen Marienkirche und bestimmte den ursprünglichen Standort der Pforte. Mit dem Befund romanischer und spätgotischer Bruchsteinmauerwände im Mauerinnenfutter der Goldenen Pforte konnte Magirius die bereits oft behandelte Frage nach der originalen Bogenform des Portals klären:⁷ Wegen Abarbeitungen am Scheitel des Tympanons und dem Verspringen von

Baufugen bemerkten schon Ludwig Puttrich 1836, vor allem aber Max Hasak 1899 und, im Anschluß an dessen Thesen, Adolph Goldschmidt 1924 sowie Erwin Panofsky 1924/25, daß das Portal ursprünglich kein Rundbogenportal gewesen sein konnte.⁸ Wie Magirius einleuchtend nachzuweisen vermochte, kam es zu diesen Eingriffen in die Baukonzeption, als die Goldene Pforte in den Jahren nach dem Stadtbrand von 1484 umgesetzt wurde.

Während Magirius die Vollendung der Marienkirche um 1210, spätestens 1218 ansetzte, datierte er ihr Westportal aus stilistischen Gründen um 1230. Dabei deutete er eine der drei Kopfbüsten der Goldenen Pforte als Porträt des 1230 mündig erklärten jungen Markgrafen Heinrich von Meißen, der aus diesem Anlaß das Portal gestiftet haben soll.

Die zeitliche Einordnung des Portals ist wegen der schwierigen Quellenlage und der spärlichen Überlieferung an zeitgenössischer und fest datierbarer Skulptur recht vage. Die Forschung behalf sich mit gattungsübergreifenden Stilanalysen unter Einbeziehung zeitgleicher Buch- und Wandmalerei.⁹ Merkmale des sogenannten Zackenstils schienen dabei Anhaltspunkte für eine Datierung zu liefern.¹⁰

Im folgenden sollen auf der Grundlage einer beschreibenden Analyse Entstehungsdatum und stilistischer Kontext nochmals überdacht werden.

Portal und Fassade

An ihrem ursprünglichen Ort als Portal der Westfassade flankierten die Goldene Pforte zwei Türme.¹¹ Die Fassade war entsprechend der Gestaltung der Ostpartien durch Bogenfriese und Lisenen gegliedert.¹²

Ursprünglich betrat man die Kirche über zwei Treppen am zweiten und dritten Gewänderücksprung. Der originale Portalsockel lag bis zur dritten Gewändestufe frei. Seine eigentliche Form war die eines hochgestellten rechteckigen Quaders. Das Portal erschien daher gestelzt, die Gewändezone besaß gegenüber den Archivolten mehr Gewicht.

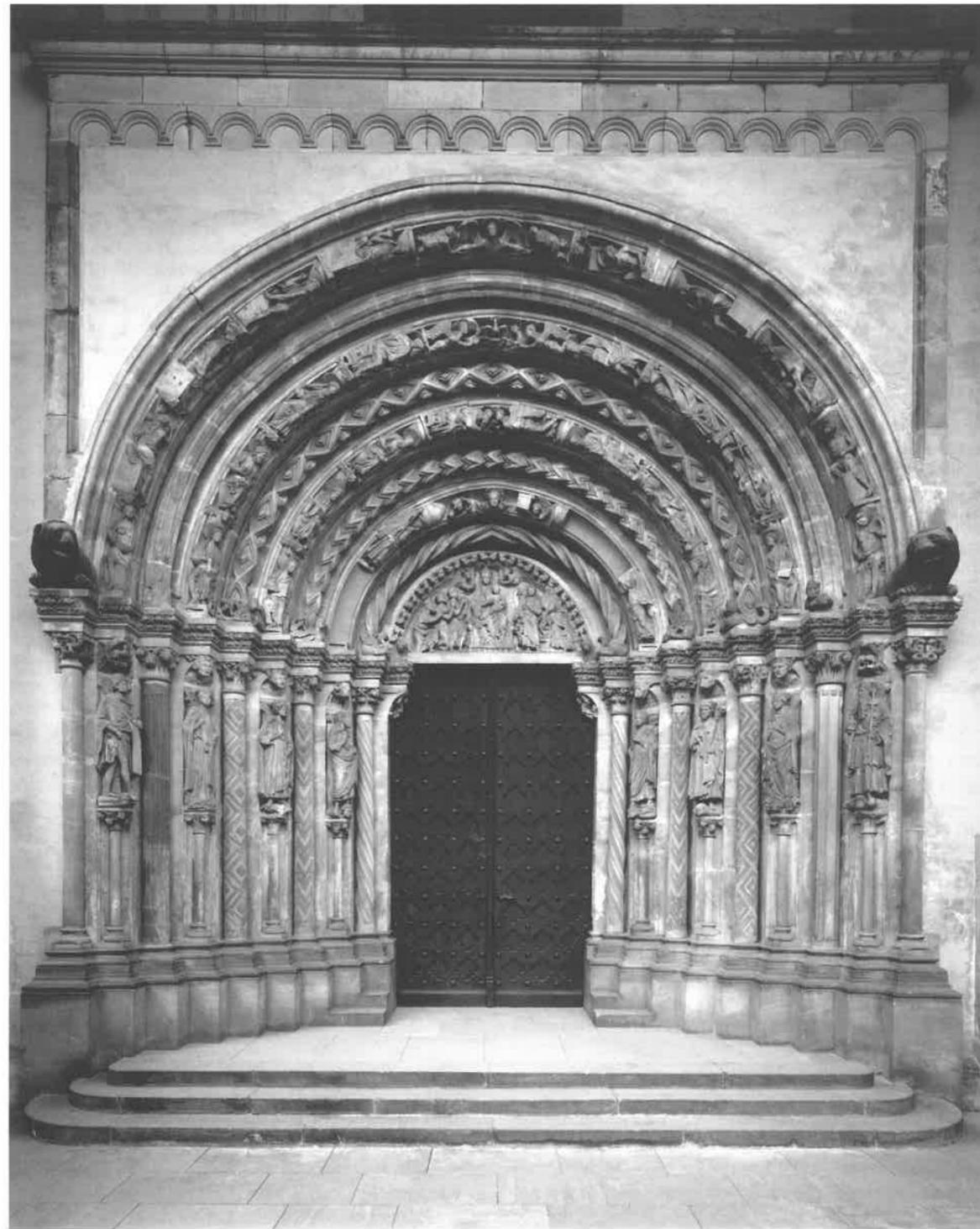


Abb. 64: Freiberg, Stadtpfarrkirche Unser Lieben Frauen (Dom). Die Goldene Pforte

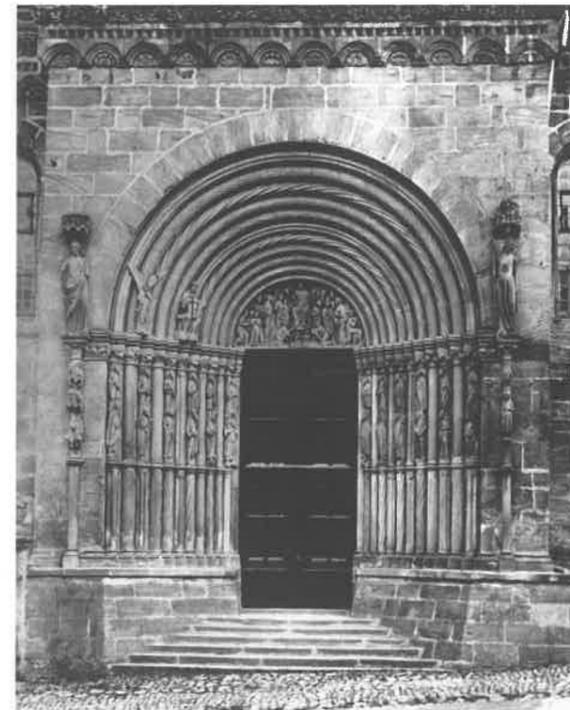


Abb. 65: Bamberg, Dom St. Peter. Das Fürstenportal



Abb. 66: Bamberg, Dom St. Peter. Die Adamspforte

Der Dynamik, die dem aufwärtsstrebenden Gewände wie auch dem ehemals spitzbogigen Tympanon und seinen beiden innersten Archivolten innewohnt, wirkt der gerundete, einen Halbkreis beschreibende äußerste Archivoltenbogen entgegen. Die Monumentalität des Portals läßt sich nicht allein mit seiner tatsächlichen Größe begründen, sie beruht vor allem auf einer raffinierten Proportionierung der einzelnen Bauglieder: So entspricht das Maß des Sockels samt Profilierung der Höhe der Gewändefiguren, ohne diese der Höhe der Mariengestalt im Zentrum des Tympanons. Der Sockel samt Profilierung bezieht sich auf das Maß der Konsolsäule ab der Basis sowie auf die halbe Höhe der ornamentierten Säule; zudem korrespondiert seine Höhe in etwa mit der des Tympanons. Sockel einschließlich Gewände bis zum Kämpfer scheinen sich am Radius der äußersten Archivolte zu orientieren. Die Kapitelle, die Sockelprofilierung, der Kämpferfries und die figürlichen Archivolten besitzen eine einheitliche Größe.¹³

Das Wichtige und Gedrungene der Portalgestalt tritt hinter dem Überzug mit einer einst farbigen, außergewöhnlich reichen, feinteilig und exquisit gearbeiteten Ornamentik zurück.

Portaltypus¹⁴

An der Goldenen Pforte durchdringen sich der Typus des Portals mit abgestuftem Gewände (Stufen-Gewände-Portal) und der des Figuren-Gewände-Portals. Ersterer Portaltypus ist in der ober- und niedersächsischen, aber auch in der süddeutschen Architektur weit verbreitet, das Figuren-Gewände-Portal verweist auf französische Provenienz.

An französischen Figuren-Gewände-Portalen erwachsen die Figuren dem Säulenkörper oder sind vor ihn gestellt.¹⁵ Entsprechend dem Kanon einer Säule werden sie von eigenen Kapitellen oder Architekturgebilden bekrönt. Die sie hinterfangende Wand stuft sich nicht wie bei einem Stufen-Gewände-Portal zurück, sondern führt mehr oder weniger steil zum Eingangsportal hin. Die Figuren werden beiderseits von zierlichen, kaum sichtbaren Diensten gerahmt, welche damit zugleich die Wand verdecken. Sie überschreiten mit ihren Bewegungsmotiven nur vereinzelt die Grundform eines Säulenkörpers, so daß sie optisch als säulenartige Verbindung des darunter gelegenen, meist leicht vorgestellten Sockels mit den über ihnen gelegenen figürlichen Archivolten erscheinen.



Abb. 67: Goldene Pforte. Seitlicher Blick auf das Gewände



Abb. 68: Goslar, ehemalige Stiftskirche St. Simon und Juda (Dom). Inneres Portal der Vorhalle

Die Goldene Pforte gehört zusammen mit den Portalen des Bamberger Domes zur ersten Generation deutscher Figuren-Gewände-Portale.¹⁶ Folglich ist zu fragen, welche Elemente der französischen Portalarchitektur vorbildlich gewesen sein könnten bzw. Gegenstand der Auseinandersetzung waren.

Das Fürstenportal (Abb. 65) und die Adamsporte (Abb. 66) erweisen sich hinsichtlich der architektonischen Einbindung der Skulpturen als von Freiberg verschieden. Während die Figuren an der Adamsporte am Schaft mächtiger und aufragender Säulen befestigt und in die Rücksprünge der wuchtigen Gewändestufen eingestellt sind, ersetzen jene des Fürstenportals den oberen Säulenteil. Dort sind die Figuren ihrem daruntergestellten Säulenkörper derart angeglichen, daß der kleinteilige Rhythmus des zurückspringenden Gewändes für alle Zonen des Portals bestimmend bleibt. Die außerordentliche Dichte dieses Gewändestufen-Rhythmus bedingt das recht kleine Format der Figuren, so daß zwei übereinander

Platz finden. Auf jedem Vorsprung des Kämpfers endet ein ornamentierter Archivoltbogen, unterhalb des Kämpfers wechseln übereinandergestellte Figuren und ornamentierte Säulen ab. Die Gewändestufe ist so weit ausgehöhlt, daß sich Bildwerk und ornamentierte Säule auf etwa gleicher Ebene befinden.

Auch an der Goldenen Pforte stehen die Figuren vor den Gewändestufen, doch hat man diese hier in der Form eines Schiffskieles abgefast (Abb. 98, 99). Den Gewänderücksprung füllt eine ornamentierte Säule, die aufgrund ihrer Größe und ihres prächtigen Dekors der Figur optisch gleichrangig scheint. Während die Größe des Standbildes mit der halben Höhe der ornamentierten Säule übereingeht, ist seine Breite dem Durchmesser des Säulenschaftes angeglichen. Der angemesseneren Entfaltung der großformatigeren Figur entspricht der weiträumiger angelegte Rhythmus des zurückspringenden Gewändes. So bleibt zwischen Bildwerk und ornamentierter Säule die Wand sichtbar, sie wird nicht – wie am Fürstenportal in



Abb. 69: Regensburg, St. Jakob. Nordportal

Bamberg – von einem Dienst verdeckt. Neben dem weiter gefaßten Rhythmus des zurückspringenden Gewändes zeigt sich bei einem seitlichen Blick, daß die Figuren im Portalraum weiter vorn stehen als die ornamentierten Säulen (Abb. 67).

Mit der Stufung des Gewändes, der Einstellung ornamentierter Säulen in den Rücksprung und vor allem der Abfassung der Gewändestufen ist die Freiburger Pforte sächsischen und süddeutschen Portalanlagen vergleichbar. Ähnlich gebildet sind das Portal der Regensburger Schottenkirche, des Goslarer Domes und die Portale einiger Stadtpfarrkirchen Braunschweigs, die man um 1200 zu bauen begann (Abb. 68–70). Bei der Aufstellung der Figur vor eine abgefaste Gewändestufe könnte ebenfalls auf ein traditionelles Element zurückgegriffen worden sein: Pfeilerkanten und Gewändestufen wurden unter anderem in der sächsischen Architektur nicht nur abgefast, sondern gleichzeitig durch schmale Dienste ersetzt, die zum Teil in kleinen Kapitellen oder Fi-

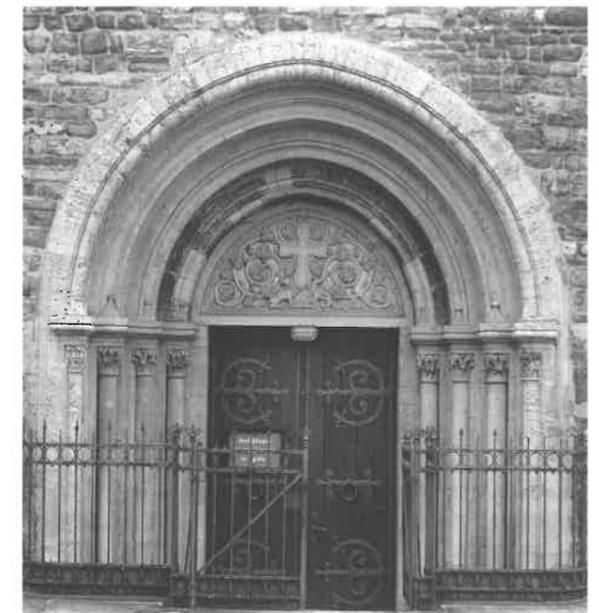


Abb. 70: Braunschweig, St. Martini. Westportal



Abb. 71: Goldene Pforte. Kapitell

gurenköpfchen enden. Die Analogie von Säulenform und Figur war auch hier schon angelegt; sie basiert also nicht ausschließlich auf einer aus der französischen Portalarchitektur übernommenen Idee.

Die Konsolsäule

An der Freiburger Pforte stehen die Figuren auf kleinen Säulen mit Basis, Knospenkapitell und Abakus. Diese Aufstellung kennt man nur aus der gleichzeitigen Buchmalerei, und zwar in der Darstellung ganzfiguriger Heiligenbilder an Altären.¹⁷ An Portalanlagen ist sie einzigartig.

Die Konsolsäulen sind en bloc gearbeitet, stehen zu Dreivierteln frei und werden von zwei Viertelkehlen gerahmt (Abb. 71). Ihre Kapitelle bilden jeweils fünf auf Lücke einander zugeordnete Blattknospen bzw. Traubendolden aus. In der oberen Reihe greifen die beiden äußeren Knospen bis zum Rand des Viertelkehlen-Rahmens, eine weitere markiert die Mitte; die untere Knospenreihe füllt die beiden Zwischenräume. Blatt und Blattkranz sind dickfleischig gebildet, doch durch die eingekerbte Struktur, vor allem durch das Loslösen der sich begegnenden Blattspitzen vom Kapitellkern und das elegante Ausgreifen der Knospen erscheint das Kapitell grazil.

Die Knospenkapitelle lassen in der Art des Blattkranzes, der sich überschneidenden Blätter und lefzenartigen Muldungen am oberen Blattkranz Ver-



Abb. 72: Goslar, Domvorhalle. Kapitell am Kaiserstuhl

wandschaften zu einer ganzen Reihe von Kapitellbildungen der näheren und fernerer Umgebung erkennen. Wirklich vergleichbare Bildungen finden sich jedoch selten: Vorbildhaft könnten Kapitelle aus der romanischen Marienkirche gewesen sein, die von Magirus dem Lettner zugeordnet werden.¹⁸ Ähnliche Motive finden sich aber auch am Goslarer Kaiserstuhl (Abb. 72) oder an den Chorschranken der Halberstädter Liebfrauenkirche (Abb. 73).

Die Konsolsäulen-Basen werden durch eine Plinthe von der Profilierung des Sockels geschieden (Abb. 98, 99). Hingegen gehen die Basen der ornamentierten Säulen in der Sockelprofilierung auf. Diese gibt sich so als tragender Teil der Portalarchitektur zu erkennen, während Konsole und Figur durch die Trennung der Konsolsäulen-Basis vom Sockel eine in sich geschlossene Zone bilden. Die Figuren bekrönt kein Kapitell, den auslaufenden Kiel der Abfasung verschleifen Tier- und Menschenbüsten, deren Fell bzw. Haaren Blattranken entwachsen (Abb. 74). Hinter den Köpfen wird die sich durch die Abfasung ergebende Nische geschlossen und mit Rankenmotiven verziert.

Die ornamentierte Säule und ihr Kapitell

Die eingestellten Säulen scheinen den Figuren optisch gleichwertig, zunächst durch ihre Größe, vor allem aber durch die Pracht ihrer geometrischen Ornamente. Sie erweisen sich in dieser Hinsicht als ästhetische



Abb. 73: Halberstadt, ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche Unser Lieben Frauen. Kapitell der Chorschranke



Abb. 74: Goldene Pforte. Detail der Kämpferzone des linken Gewändes

Würdeform, ihre Funktion jedoch ist das Aufnehmen der sich über sie spannenden Bogenläufe (Abb. 101). Jenseits des Kämpfers setzen diese als figürliche Archivolten die Gewändestufe und als ornamentierte Archivolten die eingestellten Säulen fort. Dabei übernehmen die ornamentierten Bogen die Gestaltmotive der Säulen, doch erscheinen die Bogenornamente wesentlich plastischer, da die Wulstformen stärker hinterschnitten sind. Das Spiel von Licht und Schatten erweckt beim Betrachter den Eindruck, als seien die Archivolten nicht aus Stein.

Die Ornamentik spielt mit verschiedenen Varianten von gegeneinandergesetzter Kehlung und Wölbung. Sie wird zum Tympanon hin immer prächtiger und anspruchsvoller. Das Motivrepertoire reicht von der einfachen Kannelur bis zur diamantförmigen Ausbildung von Wulst und Kehle, von übereinandergeschichteten Zickzackbändern bis schließlich zum meisterhaft gearbeiteten, sich um den Säulenschaft windenden, elegant geschwungenen Profil (Abb. 98, 99).

Vorläufer des Freiburger Säulentyps in Motiv und

handwerklicher Ausführung finden sich in den Säulen der Apside der Goslarer Neuwerk-Kirche (Abb. 75), die wiederum auf die Kreuzgang-Säulen des Domes zu Königslutter (Abb. 76) zurückzuführen sind. Die Rezeption dieses Säulentyps in Obersachsen läßt sich aufgrund der großen Verluste nicht mehr nachzeichnen, sein Vorhandensein ist aber zumindest durch das Doppelportal des Augustiner-Chorherrenstiftes Wechselburg (Abb. 77) und Reste vermutlich eines Westportals der Leipziger Nikolaikirche belegt.¹⁹

Prächtige Kapitelle bekrönen die ornamentierten Säulen. Sie sind aus übereinandergestuftem Blattkranz mit vorkragenden Spitzen gebildet, deren Ranken volutenartig aus der Mitte der frontalen Ansicht zum Umriss des Kapitells ausgreifen. Darin zeigt sich eine Anlehnung an das Bauprinzip antik-korinthischer Kapitellformen. Auf die Blattform des Akanthus ist hier jedoch, obwohl sie in der zeitgenössischen Bauplastik bekannt war,²⁰ nicht zurückgegriffen. An den qualitativsten Kapitellen steigt der Kapitellkörper in sanftem Schwung kelchförmig auf. Die Blätter des unteren Blattkranzes passen sich dem Kapitellkern an,

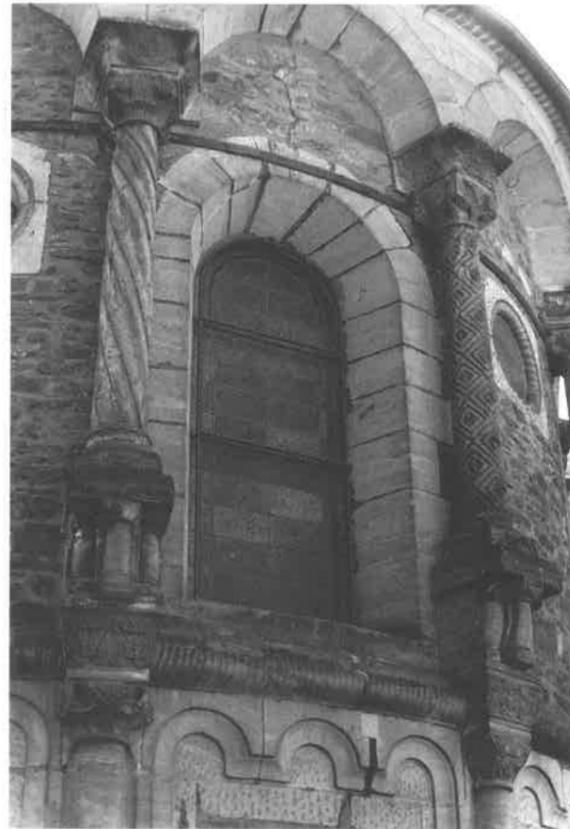


Abb. 75: Goslar, ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche Neuwerk. Chorapside



Abb. 76: Königslutter, Dom. Säule des Kreuzgangs

lösen sich dann aber durch Hinterschneidung zunehmend von ihm ab, um unterhalb des Abakus frei auszuschwingen. Die Wuchsformen und die Art des Blattwerks eines jeden Kapitells sind individuell gehalten, jedes besitzt unverwechselbare Eigenheiten.

Die Tendenzen zum kelchförmigen Wuchs und zur Lösung der Ranken vom Kern, die Betonung des Vegetabilen, Lebendigen und die stete Variation innerhalb der Kapitelle der Freiburger Pforte setzen diese in Beziehung zu Kapitellbildungen zweier Dombauten, des Bamberger und Magdeburger Doms – dort vor allem zu den Kapitellen des Chorscheitels.²¹ Die Kelchform der entsprechenden Bamberger Kapitelle ist gelängter gebildet als die der Freiburger.²² Jedoch gibt es auch innerhalb der Ornamentik des Bamberger Doms keine exakten Wiederholungen ein und desselben Kapitelltyps, der Blattdekor variiert, was sich auch am südlichen Chorumgang und im Chorscheitel des Magdeburger Doms beobachten läßt. Erst im nördlichen Teil finden sich Kapitelle mit formal einheitlicher, vom Vegetabilen abstrahierender Ornamentik (Abb. 78).

Für die Einordnung der Kapitellskulptur der Goldenen Pforte sind darüber hinaus Reste eines Kapitells aus der Leipziger Thomaskirche maßgeblich.²³ Durch dieses wie auch die stilistisch in die 1220er Jahre datierte Ornamentik in Goslar, Halberstadt und Wechselburg wird deutlich, daß die Bauzier des Magdeburger Umgangschores in der zeitgenössischen Baukunst nicht isoliert war. Entscheidendes Kennzeichen der Stilstufe dieser Ornamentik ist das bestimmte Verhältnis von Kapitellkörper und den ausgreifenden, sich vom Kern lösenden Knospen. Dieses zeigen gleichfalls die beiden Kapitelle vom Freiburger Lettner, die eine sicherere Formgebung verraten als manche Knospenkapitelle des Portals. Lassen sich auch für die Kapitelle der Freiburger Goldenen Pforte keine direkten Vorbilder fassen, zeigen doch die vergleichbaren Bildungen aus derselben Kunstlandschaft, daß sie nicht voraussetzungslos entstanden sind. Sie belegen zugleich, daß die Stilauffassung, wie sie sich in Freiberg zu erkennen gibt, bei einer Datierung um 1230 schon »rückständig« wäre.



Abb. 77: Wechselburg, ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche. Rechtes Portal am nördlichen Langhaus



Abb. 78: Magdeburg, Dom St. Mauritius und St. Katharina. Kapitell im Süden des Chorumgangs

Die Blattfrieze

Das Tympanon rahmt ein mehrstufig gebildeter Fries aus akantusähnlichen, stark stilisierten Blättern, die sich aufwölben und an ihren Spitzen umschlagen, um mit diesem Hohlraum einen Wulst zu beschreiben (Farbtafel III,1). Seine vegetabile Gestalt grenzt sich von der geometrischen Ornamentik der Archivoltzone ab.

Die Blattfrieze des Kämpfers sind untereinander verschieden (Abb. 74, 79). Am linken Gewände werden die Blätter ins Dreiviertelprofil gerückt, sie sind paarweise einander zugeordnet. Ihre vorderen Ränder wölben sich ein und bilden einen herzförmigen Umriss, der sich in der daruntergelegenen Blattstufe jeweils um eine Phase versetzt wiederholt. Die aufeinander bezogenen Blätter erzeugen durch das Aneinanderstoßen ihrer seitlichen Zungen den fortlaufenden Charakter eines Frieses. Blattvoluten besetzen die vorspringenden Ecken der Gewändestufe.

Am rechten Gewändefries ist die Imitation des Blattwerks weiter getrieben, vegetables Wuchern und die Symmetrie derartiger Wuchsformen sind in einem inszeniert. In stereotyper Wiederholung wächst aus dem Profilstab ein Blattkranz, der dessen Schwingung zunächst nachahmt, um anschließend in einem sanften

Vor und Zurück aufzuragen, auszugreifen und seine Blätter zu entfalten. Diese verhaken und verschlingen sich ineinander und wachsen trichterförmig aufeinander zu. Dem Aufsteigen des Blattwuchses wird so eine horizontale Verflechtung entgegengesetzt.

Das Portal und der Skulpturenschmuck

Das Portal wird innen von den Türpfosten und außen durch die beiden glatt belassenen Halbsäulen mit ihrer jeweiligen Fortsetzung in der Archivolte gerahmt. Auf den Halbsäulen lagern Löwen, die recht lebendig wirken. Neben ihnen stuft sich das Gewände mit je vier ornamentierten Säulen und acht Figuren zum Eingangsportal zurück (Abb. 98, 99): Außen stehen sich Aaron am östlichen und Daniel am westlichen Gewände gegenüber, an der nächsten Gewändestufe erblickt man Bathseba und die Königin von Saba; darauf folgen König David und Salomon sowie Johannes der Evangelist (auch als Isaias gedeutet) und Johannes der Täufer. In den Scheitelszenen der Archivoltbogen sieht man über dem Tympanon mit der thronenden Gottesmutter, dem Christkind, den heiligen Drei Königen, Joseph und drei Engeln (Abb. Farbtafel III,1) die Krönung Marias und die Übergabe des Bu-



Abb. 79: Goldene Pforte. Detail des Kämpfers (rechtes Gewände)



Abb. 80: Goldene Pforte. Johannes der Täufer (linkes Gewände)

ches des Lebens. Darüber ist das Geleit der Seligen in Abrahams Schoß dargestellt (Abb. 101, 102). Der dritte Archivolten Scheitel zeigt das Pfingstereignis, der vierte die Erlösung der Seligen zum Ewigen Leben. Den Darstellungen im Scheitel assistierten im innersten Bogen ursprünglich wohl vier Erzengel, den beiden mittleren Szenen sitzen Evangelisten und Apostel bei. Der vierte Archivoltenbogen ist mit Auferstehenden gefüllt, die ihren Särgen entsteigen. Das figurenreiche und ikonographisch dichte Tympanon stützen Engel als Konsolfiguren unterhalb des Türsturzes.

Die Gewandfiguren

Johannes den Täufer nimmt man in einiger Entfernung vom Portal nur im Profil wahr, so sehr ist er dem Tympanon zugewandt (Abb. 80, 100). Sein Blick richtet sich zur Mitte auf Maria und Christus. Mimik und Gestik beschreiben seinen inbrünstig geführten, von Besorgnis überschatteten Dialog. Das in Strähnen herabfallende Haar, die schlaff geformten Wangen,

die stark gezeichneten Hände und die Bekleidung mit einem Kamelfellumhang schildern sein körperliches und geistiges Befinden als in der Wildnis meditierender Asket. Er rafft mit seiner linken Hand den knapp bemessenen Mantel vor dem Körper zusammen und hält in ihr zugleich die Scheibe mit dem sich in den Portalraum wendenden Lamm, auf das er mit seiner Rechten weist. Der Mantel liegt straff über seinem rechten oberen Schenkel, darunter zeichnen sich die Gestalt des Beines und das Standmotiv ab.

Johannes der Evangelist ist in überkreuzt schreitender Bewegung mit einem schräg aus dem Portal gerichteten Blick dargestellt (Abb. 81). Im Schreiten rafft er den seitlich herabfallenden Umhang, mit beiden Händen hält er seine Schrift, die sich zu Teilen schon entrollt hat. Sein Antlitz wirkt durch das straffe, an den Wangen füllige Inkarnat mit dezenter Inskriptionen wie Nasolabial-Falten und Grübchen am Kinn jugendlich. Die Figurenkonzeption, die Frisur (vor allem die Form des Stirnhaares) und das jugendliche Antlitz sind in zeitgenössischen Wandmalereien wiederzufinden – der Typus war offensichtlich von überregionaler Bedeutung.²⁴ Beide Johannesgestalten un-



Abb. 81: Goldene Pforte. Johannes der Evangelist (rechtes Gewände)



Abb. 82: Goldene Pforte. König David (rechtes Gewände)

terscheiden sich von den übrigen durch ihre schlichte Kleidung, die Barfüßigkeit und das Fehlen einer Kopfbedeckung. Die vor ihnen einsetzenden Treppentufen unterstreichen ihre besondere Stellung am Portal.

Nach außen folgen zwei Figuren, die durch Krone, Zepter und standesgemäße Tracht Könige repräsentieren (Abb. 82, 83). An ihren Unterarmen ist die gesamte Kleiderfolge ablesbar: Ein in kleinste Falten gestautes Untergewand, darüber ein in der Taille gegürteter, schwerer, dabei in weiche Falten gelegter Rock und zuoberst ein Umhang, der an der rechten Schulter von einer steinbesetzten Brosche zusammengehalten wird. Ihre Frisuren gleichen sich bis in die Details der Haarbildung, ihre Physiognomien sind aufeinander abgestimmt. Ein Bart, die etwas eingefallenen Wangen und tiefer in die Augenhöhlen gesunkene Augen beschreiben das fortgeschrittene Alter der rechten Figur. Die Übereinstimmungen in Physiognomie und Frisur verdeutlichen die Verwandtschaft von Vater und Sohn, in den Königen sieht man rechts David und links Salomon. Ihnen sind Königinnen zur

Seite gestellt, am rechten Gewände drehen sich David und sein Gegenüber, vermutlich Bathseba (Farbtafel III,3, Abb. 85), zueinander. Darüber hinaus zeigen sie – wie das sich gegenüber befindliche Paar, Salomon und die Königin von Saba (Abb. 83, 84, Farbtafel III,2) – ein ähnliches Standmotiv: Während die parallele Stellung der Füße auf ein festes und aufrechtes Stehen schließen lassen müßte, deutet das sich durch das Gewand abzeichnende Knie auf eine Gewichtsverlagerung hin. Die so demonstrierte Ponderation bleibt an der Hüft- und Schulterlinie ohne Wirkung. Der antike Topos des Kontraposts wird zwar am Knie zitiert, bestimmt aber nicht den Aufbau der gesamten Figur.

Bathseba ist durch ein besonders faltenreiches Gewand und kostbaren Schmuck hervorgehoben. Über dem Kleid trägt sie einen mit einer Brosche zusammengehaltenen Mantel und einen weiteren Umhang, den sie über die linke Schulter gelegt hat. Mit ihrer Rechten ergreift sie den Mantelsaum und hüllt so ihren Körper bis auf die Partie in Höhe der Taille ein. Durch dieses Raffens gleitet der Stoff rechts in mehre-



Abb. 83: Goldene Pforte. König Salomon (linkes Gewände)



Abb. 84: Goldene Pforte. Königin von Saba (linkes Gewände)

ren Schüben zu Boden und paraphrasiert in den Faltenkaskaden die Stellung des Standbeines, während er sich am linken Bein in spitzig endenden Falten um die Rundungen der Schenkel legt. Das linke Bein steht vom Körper abgespreizt in entspannter Position, ist Spielbein. An der Taille faßt ein perlenbesetzter Gürtel eine Fülle geschmeidigen Stoffes zusammen, der, zu kleinsten Fältelungen gerafft, von hier aus zum Boden herabfällt. Die Geschmeidigkeit des Tuches wird überdies am linken Ärmel sichtbar, dessen Bund gleichfalls mit Perlen verziert ist. Neben der Feinheit dieser Stoffe ist Bathseba durch ein Lilienzepter ausgezeichnet. Ihr Blick ist Salomon zugewandt, mit dem sie nicht nur die Krone gemein hat, beide erheben auch auf gleiche Weise ihre Schriftrollen.

Die Figuren des Paares am gegenüberliegenden Gewände wenden sich voneinander ab, zugleich nehmen beide aber dieselbe Haltung ein (Abb. 83, 84, Farbtabelle III,2). Ihre Köpfe neigen sich leicht, mit der zur Brust geführten Rechten entrollen sie die Schrift, wobei der linke Unterarm durch das Anheben des Man-

tels jeweils in Parallele zum Verlauf des rechten gesetzt ist. Salomon trägt in seiner Linken das Zepter, mit dem er gleichzeitig die Schriftfahne auf seiner Brust fixiert.

Außen stehen sich Daniel und Aaron gegenüber (Abb. 86, 87). Aarons Gewänder fallen in voluminösen, trichterförmigen Falten herab. Dabei ergeben sich – in umgekehrter Leserichtung – zwei Gewandsäulen, die ab dem Knöchel das Motiv des Stehens der Figur aufnehmen und hoch zur Gürtung führen. Aarons Mantel ist kreuzweise über der Brust drapiert, indessen verkehrt sich an ihm die sonst übliche Eleganz des Faltenwurfes in ihr Gegenteil – sie macht einer Unbeholfenheit Platz. Der gezackte Mantelsaum und die sich beliebig formenden Ärmelfalten wirken in ähnlicher Weise, sie erzeugen zusammen mit der Mantelpartie über der Brust eine über das gesamte Gewand verteilte Unruhe. Aaron wird als der Älteste unter den Figuren des Portals geschildert. Sein Bart reicht bis über die Brust, teilt sich und endet in zwei kleinen, zusammengedrehten Hörnern. Kinn und



Abb. 85: Goldene Pforte. Königin Bathseba (rechtes Gewände)



Abb. 86: Goldene Pforte. Daniel (linkes Gewände)

Mundpartie sind beinahe zugewachsen, die Wangen hängen altersschlaff über dem Knochengerüst des Gesichtes. Das Oberlid ist kaum zu erkennen, so sehr wird es von den Brauen überwuchert. Seine Stirn zerfurchen tiefe Falten.

Die Figur des Daniel dürfte wegen ihres Standmotivs zu den gewagtesten skulpturalen Schöpfungen dieser Zeit gehören. Der Körper lastet einzig auf dem linken Bein, während sich das rechte tastend über den Leib eines darunter lagernden Löwen hebt. Die orientalisch anmutende Tracht mit kurzem Rock und Beinkleidern gibt den Blick auf den tänzerisch vortragenen, überkreuz gesetzten Schritt völlig frei. Wegen des »schwebenden« rechten Beines scheint das linke steiler gerichtet, als es die Bewegung selbst erforderlich macht. Zusätzlich ist eine stabilisierende Stütze eingefügt. Das Irreguläre des Standes – der steile Verlauf des Standbeines und die vom Oberkörper her bestimmte, weit vor dem Standbein befindliche Hüfte – verschleift sein linker Arm samt des sich hier über der gegürteten Taille entrollenden Schriftbandes. Die in dieser Geste festgehaltene federnde

Bewegung hat ihre Entsprechung in den zweifach über die Schulter geworfenen und über die Brust zur linken Hüfte geführten Enden des Umhangs. Dieser hinterfährt an der linken Außenkante die Figur, rechts fällt er über den Arm herunter und verdeckt dort gemeinsam mit dem Schriftband die anatomischen Unstimmigkeiten des Standmotivs.

Betrachtet man den Daniel als Einzelfigur – aus dem Portalzusammenhang herausgelöst –, so wird die kunstvolle Komposition seiner komplizierten Bewegung mit ihrer Einpassung in den Gewänderücksprung erst richtig sichtbar. Rechts sind Schulter, Arm und Gewandung auf einen relativ kleinen Raum zusammengedrängt und entwickeln sich entsprechend dem Schreitmotiv nach vorn. An der dem Betrachter zugewandten linken Figurenhälfte werden die Rundungen von Schenkel und Gesäß durch den Umhang hinterfangen, wodurch sich hier ein verschatteter Hohlraum bildet. An einer exponierten Stelle des Portals wird auf diese Weise eine gesteigerte körperliche Wirkung erzielt, die letztlich die Illusion einer frei vor der Wand stehenden, vollrunden Figur unterstützt.



Abb. 87: Goldene Pforte. Aaron (rechtes Gewände)

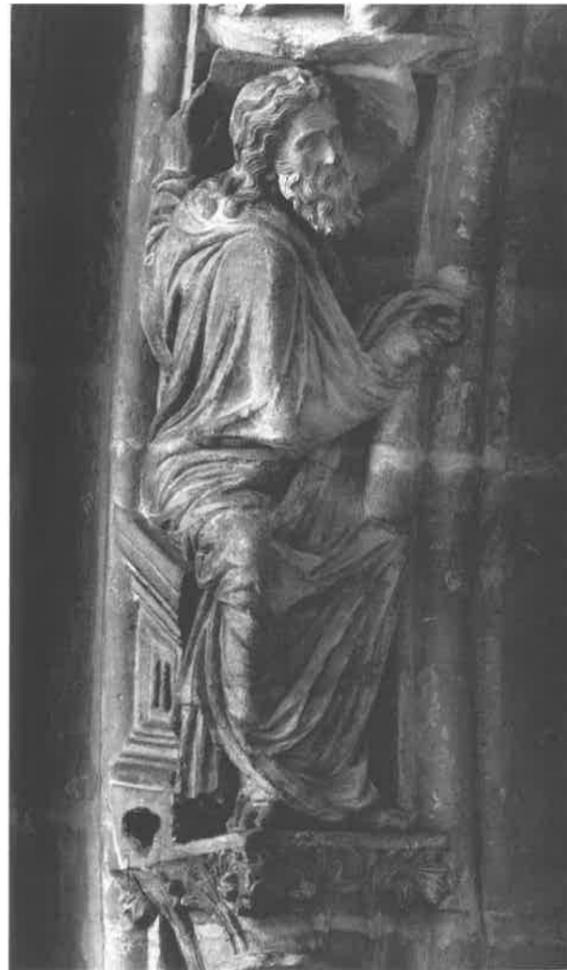


Abb. 88: Goldene Pforte. Apostelfigur (Archivolten)

Die figürlichen Archivolten

Die Scheitelszene der innersten figürlichen Archivolte (Abb. 101, 102) stellt mit der Krönung Marias und dem Vorweisen des Buches des Lebens ein Ereignis dar, auf das im Tympanon mit der thronenden und bekrönten Madonna bereits hingewiesen wird. Der Krönungszeremonie wohnen Engel (Abb. 103) bei, die ihrer Gewandung nach einer höheren Stufe der Hierarchie zuzuordnen sind,²⁵ jedoch werden sie von der Darstellung im Scheitel durch einen kuppelförmigen Baldachin getrennt. Während sich die Blicke der Engel auf die Tympanonmitte richten, wendet sich Maria zu Christus, dieser sich hingegen (ebenso wie sein ihm assistierender Engel) frontal aus dem Archivolten-scheitel. In der Mitte des Tympanons und dem Scheitel der Bogenläufe blicken die Dargestellten in die Richtung des in der Achse des Portals stehenden

Betrachters und betonen so deren Bedeutung innerhalb des Bildprogramms.

In den beiden darauffolgenden Archivolten sind die Apostel und Evangelisten versammelt (Abb. 88, 89, 104). Diese gehören zu den schönsten Bildwerken der Freiburger Goldenen Pforte. Wie bereits an der Gestalt des Aaron dargelegt, verstand es die dortige Werkstatt, ihre Figuren jeweils mittels eines erstaunlichen Repertoires an Ausdrucksmöglichkeiten im Physiognomischen und in der Gewandbildung individuell zu charakterisieren. Dieses Vermögen wird insbesondere in der Darstellung der Apostel sichtbar, an denen eine größtmögliche Verschiedenheit, gewonnen allein durch die Abwandlung ein und desselben Typus von Gewandfigur, zur Anschauung gelangt. An ihnen läßt sich zudem eine scheinbar unerschöpfliche Vielfalt an natürlich anmutenden Haltungen und Gesten beobachten. Die Apostelgestalten spannen sich in ver-



Abb. 89: Goldene Pforte. Apostelfigur (Archivolten)



Abb. 90: Goldene Pforte. Auferstehender (Archivolten)

schiedenen Wendungen über den Grund der Archivoltenkehle. Ihre Blicke richten sich auf eine imaginäre Zone im Portalraum. Die Apostel und Evangelisten sitzen auf reich profilierten Thronen. Den untersten Figuren sind Podeste untergeschoben, um den Abstand zum Kämpfer zu überbrücken.

In der Scheitelmittle des zweiten figürlichen Archivoltenbogens schwebt ein ganzfigurig im Profil gegebener Engel mit einem nackten Kind, Darstellung einer Seele, zu Abraham hin. Dieser ergreift es behutsam an Hand und Hüfte, um es in seinen Schoß zu heben. Hier sitzt bereits – den gesamten vorhandenen Platz beanspruchend – ein weiteres Kind in dünnem Hemd, das sich mit seiner winzigen rechten Hand an Abrahams Knie klammert, während es links mit einer großen Kugel spielt. Im nächstfolgenden Scheitel erblickt man die Taube des Heiligen Geistes, en face zur Mittelachse gerichtet und von zwei schwebenden Engeln, wiederum im Profil, flankiert.

Zu den außergewöhnlichsten Figuren des Portals zählen die zehn Auferstehenden in der außen abschließenden Archivolte. Sie stemmen, fast nackt, die Deckel ihrer Särge nach oben, steigen aus ihnen heraus oder hocken auf deren Kante (Abb. 90–92). Im Bogenscheitel reicht ein Engel zwei auf Knien herankriechenden und mit leichtem Tuch umhüllten Gestalten die Hände als Zeichen der Errettung (Abb. 102). Die Darstellung solch komplizierter Bewegungen wie an den Auferstehenden, die kompakte Rundheit der Gliedmaßen, die angedeutete Muskulatur haben die Forschung immer wieder veranlaßt, hier ein Studium nach dem lebenden Modell in Erwägung zu ziehen.²⁶ Da sich jedoch Natur- und Anatomiestudien im übrigen Motivschatz der Freiburger Werkstatt nicht durchgängig nachweisen lassen, stellt sich die Frage, ob nicht gezeichnete Vorlagen die Quelle für jene so eindrucksvollen Bildungen gewesen sind.²⁷



Abb. 91: Goldene Pforte. Auferstehender (Archivolten)



Abb. 92: Goldene Pforte. Auferstehender (Archivolten)

Abschließende Bemerkung – Versuch einer Datierung

Die Goldene Pforte ließe sich mit Begriffen wie *splendor* (Pracht), *venustas* (Schönheit), *variatio* (Erfindungsreichtum), *subtilitas* (Feinheit) und *artificio-sa compositio* (kunstvoller Aufbau) beschreiben. Die Forschung kennt diese aus den Quellen zum Kölner Dombau.²⁸ Sie charakterisieren den *stilus sumptuosus*, der Werken von erlesener Üppigkeit und von kostspieliger wie auch verschwenderischer Fülle vorbehalten war. Das Formen- und Variantenrepertoire der Freiburger Werkstatt ist von einer ungewöhnlichen Spannweite. Die jeweils individuell abgewandelte Haltung, Gewandung, Haartracht und physiognomische Schilderung im Falle der Figuren wie auch der prachtvolle Baudekor sind in ihrer Art innerhalb der zeitgenössischen Skulptur ohne Vorbild. Einzeltypen wie Daniel oder Johannes dem Evangelisten begegnet

man in den Wandmalereien der Halberstädter Liebfrauenkirche oder im Goslarer Rathaus-Evangeliar wieder, ihr Auftreten läßt sich also über einen größeren Zeitraum verfolgen. Die Kenntnis der Motive sowohl in Scriptorien als auch in Maler- und Bildhauerwerkstätten läßt auf die Existenz eines Fundus schließen, der in Musterbüchern festgehalten war.

Die Ähnlichkeit der Motive dürfte also für die zeitliche Ansetzung des Portals nicht ausschlaggebend sein. Betrachtet man die Freiburger Figuren vor dem Hintergrund fest datierter Werke der zeitgenössischen Bauskulptur, so finden sich zwar keine unmittelbaren Vorbilder, doch zeigen sich Entsprechungen zur Gewand- und Körperbildung, die im Prinzip bereits mit der Goldenen Pforte vergleichbar sind. Greift man sich die Organisation des Standmotivs der Bamberger Ecclesia und Synagoge heraus, deren Schilderung des Körpers unter dem Gewand sowie die Lösung beider



Abb. 93: Goldene Pforte. Johannes der Evangelist

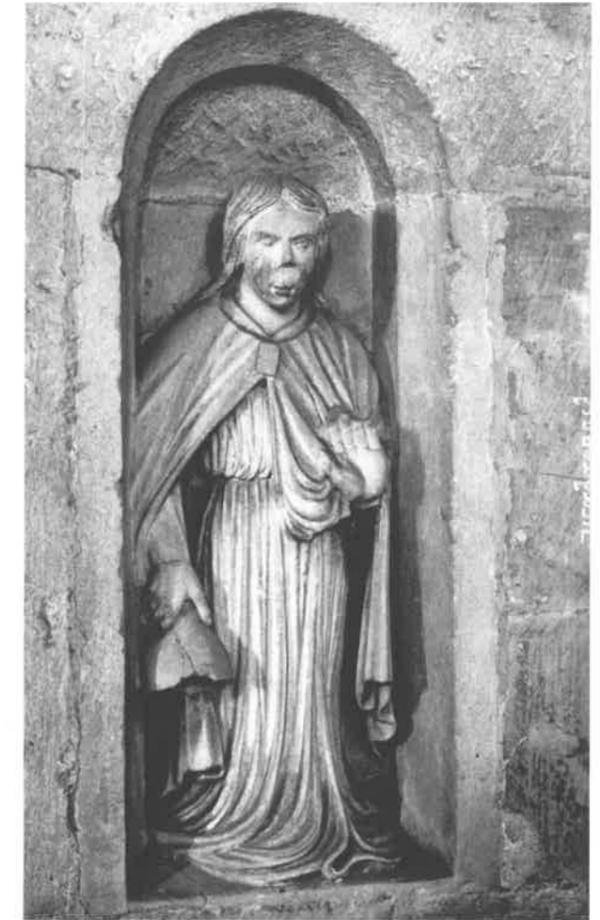


Abb. 94: Magdeburg, Dom. Wandzone über den Chorarkaden. Törichte Jungfrau

Figuren von der rückwärtigen Wand und vergleicht sie mit den Königen der Goldenen Pforte, so wird deutlich, daß die Freiburger Werkstatt von den dort zu beobachtenden Neuerungen der Bildhauerkunst unberührt geblieben ist. Ponderation und Kontrapost sind an den Freiburger Figuren zwar durch das sich am Gewand abzeichnende Knie angegeben, in der weiteren Durchbildung des Standes jedoch nicht berücksichtigt.

Auch die Lösung von der rückwärtigen Wand ist an den Freiburger Figuren selbst an Stellen, wo es die Anatomie geboten hätte, nicht in Betracht gezogen worden. So wird der Hinterkopf von Johannes dem Evangelisten beispielsweise durch zusätzliche Lockenkompartimente im Sinne eines Steges bis zum Fond »verlängert« (Abb. 93). In der Frontalansicht werden Gewandmotive formuliert, die aus seitlichen Ansichten herrühren, wie z. B. die Mantelpartie unter-

halb des linken Armes des Königs Salomon (Abb. 83) und der Königin von Saba (Farbtafel III,2, Abb. 84) oder die Fältelung des Gewandes der Maria an ihrem rechten Bein (Abb. 96).

Vergleicht man die Königin von Saba mit einer der Törichten Jungfrauen des Magdeburger Domchores hinsichtlich ihrer Gewand- und Körperbildung (Abb. 94), so wird bei der Magdeburger Figur die Illusion erzeugt, ihr Körper setze sich im rückwärtigen, nicht mehr sichtbaren Bereich als Rundung fort. An der Königin von Saba dagegen gewinnt man diesen Eindruck nicht: Ihre gegürtete Hüftlinie verläuft links fast parallel zum Unterarm, die Taille wird dadurch breiter als die Schultern. Jedoch ist die Suggestion körperlicher Rundung bereits an der gegürteten Taille einer weiblichen Gestalt des Freiburger Lettners ausgebildet (Abb. 95). Es wäre zu prüfen, ob man hier überhaupt mit der Vorstellung einer fortschreitenden Entwick-



Abb. 95: Freiberg, Stadtmuseum. Figur des ehemaligen Lettners der Marienkirche

lung der Körperbildung argumentieren darf. Indessen fällt es aufgrund der angeführten Beobachtungen schwer, sich eine spätere Datierung der Bildwerke an der Goldenen Pforte gegenüber Bamberg und Magdeburg, ja selbst dem Freiburger Lettner vorzustellen. Innerhalb der Gesamtentwicklung und der zu verzeichnenden Gestaltungsmöglichkeiten scheint sie den Anfang zu markieren. Als wichtiges Kriterium hinsichtlich der Datierung wurde des öfteren der angebliche Einfluß des sogenannten Zackenstils zur Sprache gebracht. Ein solcher ließe sich jedoch bestenfalls am Gewand des Aaron feststellen, dem »Zackenstil« entsprechende Motive dienen vor allem der Charakterisierung dieser ins Auge fallenden Gestalt. Eine das Gewand insgesamt zergliedernde Faltensprache, wie sie an einigen Magdeburger Chorumgangskapitellen (im Chorscheitel) oder an den Lettner-Figuren der Goslarer Neuwerk-Kirche zu sehen ist, findet sich in Freiberg nicht, der »Zackenstil« scheint für das dortige Portal nicht maßgeblich gewesen zu sein. Voraussetzungen für den Baudekor der Goldenen Pforte ließen sich allerdings schon im ersten Jahrhundertviertel an der Leipziger Thomaskirche fassen.

Erscheint es daher aus den hier dargelegten Beobachtungen nicht sinnvoller, die Entstehung des Portals näher an den von Magirius rekonstruierten Zeitraum für die Vollendung der Marienkirche heranzurücken? Darüber hinaus wäre zu klären, ob derart aufwendige Einbauten wie die Goldene Pforte oder der Lettner nach 1224, nachdem die Marienkirche von Markgräfin Jutta unter das Patronat der Zisterzienser gestellt worden ist, überhaupt noch denkbar sind. Als Auftraggeber des Portals käme Ottos des Reichen Sohn Dietrich (gest. 1221) vielleicht sogar eher als der 1230 soeben erst mündig gewordene Markgraf Heinrich der Erlauchte (regierte 1221–1288) in Frage, zumal Markgraf Dietrich als Initiator der Errichtung der Freiburger Oberstadt gilt und auch in Leipzig für Bauvorhaben an der Nikolai- und Thomaskirche gestiftet hat.

Anmerkungen

1 Zur Marienkirche sind keine Baudaten überliefert. Sie war bis zum Jahre 1218 Hauptpfarrkirche der Stadt Freiberg und dürfte daher schon vor diesem Zeitpunkt fertiggestellt gewesen sein. Der Neubau setzte noch 1484 ein, er wurde 1501 geweiht. Vgl. Magirius 1972, S. 110f., 114. – Zum ursprünglichen Standort der Pforte vgl. ebd., S. 99, 144–151, Abb. 69 sowie Plan 5 u. 12.

2 Vgl. Hütter 1967, S. 222 u. Anm. 3.

3 Eduard Heuchler beobachtete 1862 noch Farbspuren, Vergoldungen sowie farbige Ornamentbänder am Türsturz (1862, S. 5f.; ausführliche Dokumentation der Polychromierung bei Hütter 1967).

4 Magirius 1972, S. 274.

5 Der größte Teil der stilkritisch argumentierenden Forschung beurteilt die Skulptur der Goldenen Pforte unter diesem Aspekt (vgl. zuletzt noch Niehr 1992, S. 108–124 u. bes. S. 197–203; ferner Magirius 1972, S. 249–257; Sauerländer 1978, S. 206–215).

6 Magirius 1967, S. 179–221; ders. 1972.

7 Ders. 1972, S. 223–236.

8 Vgl. ausführlich ebd.

9 Vgl. Alfred Stange: Beiträge zur sächsischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F. 6, 1929, S. 302–344 (z. B. Goslarer Rathausevangelium, Zeichnungen aus dem Kloster Pegau); Julius Baum: Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Bd. 1, Deutschland, Frankreich und Britannien, Wildpark-Potsdam 1930, S. 323 (Handbuch der Kunstwissenschaft). Vgl. z. B. Quedlinburger Teppich aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Landgrafenspalter von 1211–1213. Zuletzt Belting 1978; Kroos 1978; Sauerländer 1978.

10 Vgl. Renate Kroos: Drei niedersächsische Bilderhandschriften des 13. Jahrhunderts in Wien, Göttingen 1964 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften Göttingen, Phil.-hist. Klasse 3, Nr. 56); Johannes Sommer: Das Deckenbild der Michaelskirche zu Hildesheim, Hildesheim 1966, S. 145f.

11 Magirius 1972, S. 99f. (zugehörige Grabungsschnitte auf Plan 5; Rekonstruktion des Grundrisses auf Plan 12, des Aufrisses auf S. 151, Abb. 69; eine Auswertung des Befundes und der Vergleich mit anderen Westurmfronten auf S. 144–152). Die Breite des Portals entsprach in etwa dem Abstand der beiden Türme.

12 Ebd., S. 72, Abb. 15.

13 Die hier vorgenommenen Maßvergleiche beruhen auf dem Augenschein (Maße nach Niehr 1992, S. 197: Höhe ca. 6,50 m, Breite ca. 8,30 m, Höhe der Gewändefiguren 1,26 m, das Tympanon mißt 1,45 m x 2,60 m).

14 Mit der Genese des Freiburger Portaltypus befaßte sich zuletzt ausführlich Krüger 1960, S. 71–85.

15 Vgl. als Beispiele Chartres, Westportale (um 1145–1155), sowie die dortigen Nordquerhausportale (um 1205–1220), Amiens, Westportale (um 1220–1235), Reims, mittleres Nordquerhausportal (um 1220–1230).

16 Zur Datierung des Bamberger Fürstenportals vgl. zuletzt Schuller 1993, S. 59–62, 90.

17 Bildmaterial bei Michael Camille: *The Gothic Idol*, Cambridge 1989. Vgl. auch Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 3. Aufl. München 1993, S. 334 u. Anm. 20f.

18 Magirius 1972, S. 194 u. Abb. 243, 244.

19 Zum Westportal der Leipziger Nikolaikirche vgl. Heinrich Magirius: *Die Nikolaikirche zu Leipzig*, Berlin 1979, S. 6 (Das Christliche Denkmal, H. 111). – Das Wechselburger Portal wird gewöhnlich um 1180 datiert.

20 Vgl. die Blattformen von Kapitellen des Mainzer Domes oder den Akanthusblattfries am Magdeburger Dom oder am Dom zu Königsutter.

21 Zur Datierung vgl. zuletzt Bernd Nicolai: Überlegungen zum Chorbau des Magdeburger Domes unter Albrecht II., 1209–1232, in: *Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Magdeburg vom 7. 10. bis 11. 10. 1986*, hrsg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1989, S. 147–158.

22 Vgl. v. Winterfeld 1979, Bd. 1, Abb. S. 399–413.

23 Der Bau soll nach Lemper und Magirius zwischen 1212 und 1223 entstanden sein. Vgl. Ernst-Heinz Lemper, Heinrich Magirius u. Winfried Schrammeck: *Die Thomaskirche zu Leipzig*, 3. Aufl. Berlin 1984, S. 5 (Das Christliche Denkmal, H. 5/5A).

24 Kroos 1978.

25 Von diesen vier Engeln sind nur noch zwei erhalten geblieben.

26 Vgl. Magirius 1972, S. 252–257.

27 Das Wolfenbütteler Musterbuch belegt, daß solche Haltungsmotive durch Zeichnungen überliefert worden sind (vgl. Belting 1978, S. 247f., 251f.).

28 Vgl. unter anderem Friedrich Möbius: *Die Dorfkirchen im Zeitalter der Kathedralen*, in: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl.*, Bd. 128, Leipzig 1988/89, S. 13f.