

- dt.; Rez. M. Zlat in: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka 14, 1959 S. 571-574.
- 97 Morelowski, M.: Les rapports artistiques entre la Pologne et les Pays mosans du 11. au 14. siècle. In: Actes du II Congrès Culturel Wallon. Liège 1955 S. 14-16.
- 98 Morelowski, M.: Dalemir i Pieszko dwaj polscy budowniczy na Śląsku w 13. i. 14. w. In: Prace 3, 1963 S. 51-132, fr.
- 99 Rudkowski, T.: Badania nad rozmiarami cegły średniowiecznego Wrocławia. In: Spraw. 7, 1952, Dodatek 5.
- 100 Świechowski, Z.: Wczesne budownictwo ceglane, vgl. Anm. 63; Wyrobisz, A.: Średniowieczne cegielnie w większych ośrodkach miejskich w Polsce. In: Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu 1, 1961 S. 55-82, fr.
- 101 Rawska-Kwaśnikowa, Z.: Trzy kościoły joannickie na Dolnym Śląsku. In: Spraw. 9, 1954 S. 42-45.
- 102 Kutzner, M.: Problem tradycjonalizmu w śląskiej architekturze 15. i pocz. 16. w. In: Biuletyn 25, 1963 S. 235-236.
- 103 Wądołkowska, A.: Refleksy sztuki Wita Stwosza na Śląsku. In: Spraw. 7, 1952 S. 48-50; Ziomecka, A.: Z zagadnień rzeźby śląskiej na przełomie 15. i 16. w. In: KO 1955 (2) S. 157-176.
- 104 Michnowska, M.: Malarstwo śląskie drugiej połowy 15. i początku 16. w. In: Spraw. 7, 1952 S. 50 bis 53.
- 105 Zlat, M.: Znaki kamieniarskie jako źródło. In: Roczniki 1, 1959 S. 69-81, fr.
- 106 Rehorowski, M.: Ze studiów nad meblarstwem terenu opolskiego 11. - 15. w. In: KO 1955 (3-4). S. 117-131; Ders.: Sprzęty przedstawione w miniaturach kodeksu z Brzegu, z roku 1353. In: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka. 12, 1957 S. 137 bis 168.
- 107 Zlat, M.: Sztuki śląskiej drogi od gotyku, Późny gotyk, im Druck, Résumé in: Biuletyn 25, 1963 S. 233-235.
- 108 Dobrowolski, T.: Sztuka na Śląsku. Katowice-Wrocław 1948. Rez.: M. Morelowski. In: Sobótka 3, 1948 S. 493-521; in: Slezský Sborník 47, 1949 S. 261.
- 109 Frey, D.: Die Kunst des Mittelalters. 1938 S. 439 bis 440.
- 110 Chmarzyński, G.: Dolny Śląsk. Hrsg.: Sosnowski, K. u. Suchocki, M., vgl. Anm. 45; Ders.: Sztuka górnośląska. Górny Śląsk. Poznań 1, 1959 S. 367 bis 406 u. 2.
- 111 Vgl. Anm. 44.
- 112 Świechowski, Z.: Architektura na Śląsku do połowy 13. w. Warszawa 1955. Als Manuskript vervielfältigt: Świechowski, Z.: Die Architektur in Schlesien bis zur Mitte des 13. Jhs. 33. Bd. der Wiss. Übersetzungen des J.-G.-Herder-Instituts. Marburg a. L. 1957. Rez.: M. Morelowski. In: Kwartalnik 1, 1956 S. 395-411; Replik ibidem S. 411-415; Starzewska, M. In: Roczniki 1, 1959 S. 170-172; T. Trawkowski. In: Kwartalnik 2, 1957 S. 81-99; T. Broniewski, T. Kozaczewski. In: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka 13, 1958 S. 479-490; E. Walter. In: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 16, 1958 S. 394-352; W. Schandorf. In: Romanische Architektur in Schlesien, 1963 Anm. 2.
- 113 Świechowski, Z.: Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków. Wrocław 1963, fr.
- 114 Guerquin, B.: Zamki śląskie, Warszawa 1957. Rez.: M. Zlat. In: Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka 13, 1958 S. 490-495.
- 115 Die Abhandlung von A. Karłowska wird in Roczniki 3, gedruckt, vgl. Anm. 50 und Anm. 90.
- 116 Rez. zu H. Tintelnót vgl. S. Wiliński. In: Przegląd Zachodni 1954 (3-4). S. 555-561; M. Zlat. In: Roczniki 1, 1959 S. 155-161.
- 117 Cieński, T.: La sculpture tombale d'Henri IV, duc de Silésie et Cracovie par rapport à l'art tombale occidental contemporain. In: Roczniki 3., im Druck.
- Abbildungsnachweis* 1, 4: Konserwator Zabytków m. Wrocławia; c, 2: J. Rozpędowski, Wrocław; 3, 5: Stefan Arczyński, Wrocław; 6: L. Perz i F. Mackowiak, Poznań; 7: Marian Kornecki, Kraków.

## Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg

HEINRICH MAGIRIUS

Die Goldene Pforte an der romanischen Marienkirche

Die Goldene Pforte ist nach dem Brand von 1484 in den spätgotischen Neubau des Domes übernommen worden. Sonst blieben nur wenige romanische Bauteile im aufgehenden Mauerwerk erhalten; Teile der Nord- und Südwand des Chors, der östlichen Vierungspfeiler und einige Partien von den Ostwänden der Querhäuser [Pl. 7, 8].

Stünde die Goldene Pforte im originalen Mauerverband, müßte sie Portal an der Stirnseite des südlichen Querhauses gewesen sein. Das ist aber schon durch die Erkenntnisse der älteren Forschung in Frage gestellt.

In dem Werk von Ludwig Puttrich teilt Carl Ludwig Stieglitz 1836 die Beobachtung mit, daß zwei Treppenstufen, die ursprünglich mit dem Sockel der Gewände in Verband gestanden haben müssen, seit spätgotischer Zeit abgearbeitet sind<sup>1</sup> [Pl. 1]. Eduard Heuchler hatte um 1860 die Gelegenheit, verschiedene Untersuchungen anzustellen<sup>2</sup>. Er fand, daß «die ersten Säulen der goldenen Pforte in ihrem Grunde auf alten Sandsteingesimsstücken stehen». Bei der Ausbesserung der Strebepfeiler westlich der Goldenen Pforte fand er «das Sockelgesims der alten Giebelmauer». Während Heuchler daraus noch keine baugeschichtlichen Folgerungen zog, hat Robert Börner vermutet, daß zwei romanische Bauepochen zu unterscheiden seien<sup>3</sup>. Richard von Mansberg hat daran anknüpfend den Gedanken geäußert, daß die Goldene Pforte einen Vorgänger gehabt haben muß und ursprünglich vielleicht an anderer Stelle stand<sup>4</sup>.

Diese Vermutungen wurden bestätigt, als der Baumeister Haller bei der Auswechslung der Sockel und den Isolierungsarbeiten 1891 auf die Basen vom westlichen Gewände eines älteren Portals stieß<sup>5</sup> [Pl. 4].

Der leitende Architekt des Sächsischen Landbauamtes, Waldow, datierte diese Basen auf die Zeit um 1180 und beobachtete richtig, daß die ältere Pforte kleiner war und nicht in der Achse des Querhauses gelegen hat – an der Ostseite wurden nämlich keine Basen gefunden<sup>6</sup>. Er glaubt, die Goldene Pforte sei später als architektonische Bereicherung an die Stelle der älteren getreten. Cornelius Gurlitt hat 1903 zuerst entschieden den Gedanken vertreten, daß die Goldene Pforte Westportal war und im 15. Jahrhundert an die heutige Stelle versetzt wurde<sup>7</sup>. Er begründet seine These damit, daß die Abarbeitung der Stufen anders nicht erklärbar sei. Merkwürdigerweise glaubt er, die Basen des aufgefundenen Portals seien jünger als die Goldene Pforte. Otto Richter hat das erste Argument Gurlitts insofern präzisiert, als er darauf aufmerksam macht, daß das romanische Fußbodenniveau durch die Basis des erhaltenen südöstlichen Eckdienstes ja festliegt, die ehemalige Notwendigkeit von Stufen hier also nicht bestanden haben kann<sup>8</sup>. Er weist auch auf den von Waldow beobachteten schlechten Mauerverband der Goldenen Pforte hin, außerdem auf die von Heuchler



ausgegrabene Kapelle wohl des 14. Jahrhunderts unmittelbar westlich der Goldenen Pforte, die diese etwas verdeckt und Beschädigungen hinterlassen haben mußte. Herbert Küas vermutet, daß die Goldene Pforte nach Schäden des älteren Portals durch Brand an dieser Stelle errichtet worden sei. Er erwägt, ob zwischen die seitlichen Ansätze von Stufen zeitweilig Podeste eingeschoben worden sein könnten, von denen aus der Markgraf Recht sprach<sup>9</sup>.

Günter Krüger gibt in seiner Basler Dissertation vor, den baulichen Zusammenhang der Goldenen Pforte mit den romanischen Resten der Marienkirche archäologisch geklärt zu haben<sup>10</sup>. «Der aus der Untersuchung des Mauerwerkes hergestellte Grundriß» hält sich aber offensichtlich an die Bauausscheidung, wie sie bei der Erarbeitung eines Planes für das um 1930 vom damaligen Sächsischen Landesamt für Denkmalpflege beabsichtigte Inventar vorgenommen wurde<sup>11</sup>. Die Goldene Pforte soll ursprünglich Westportal gewesen und nach dem Brande von 1484 an die heutige Stelle versetzt worden sein. Krüger versucht darzutun, daß vor der Pforte eine Vorhalle angeordnet gewesen sein müsse. Das ältere Portal wird richtig in einen stilistischen Zusammenhang mit dem Portal in Rochsburg gebracht.

Es ergeben sich also für den ursprünglichen Standort der Goldenen Pforte zwei Möglichkeiten:

1. Errichtung um 1230 als Südportal des südlichen Querhauses an der Stelle einer mit dem jedenfalls früheren Bau entstandenen Pforte.

2. Errichtung als Westportal oder als Portal am Nordquerhaus um 1230. Eine andere Stelle scheidet – wie wir noch näher erläutern werden – der Größe der Anlage wegen aus. Die Versetzung an die heutige Stelle muß vor Errichtung des Kreuzgangs um 1510 erfolgt sein, da derselbe bereits Bezug auf die Goldene Pforte nimmt.

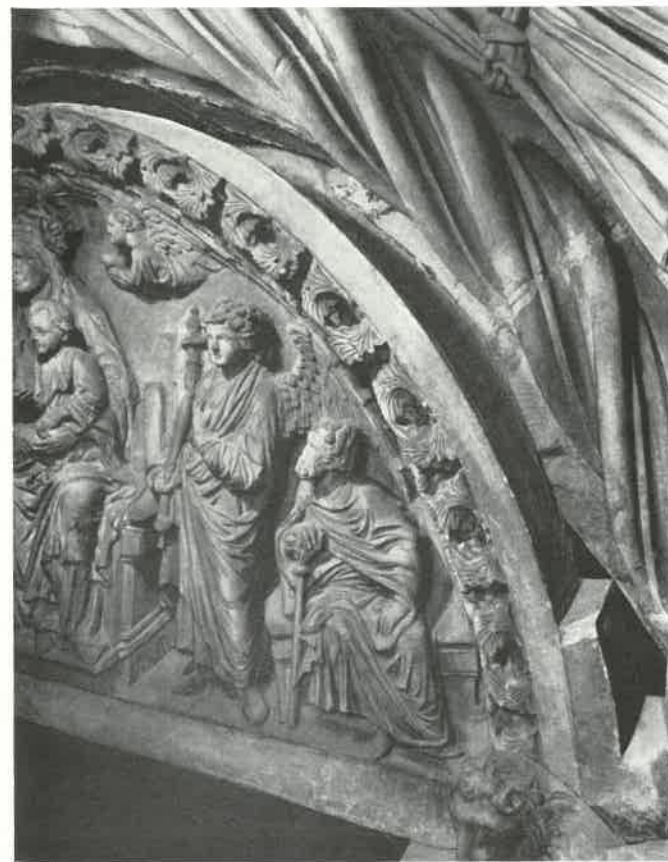
Ehe wir zur Darstellung der Befunde, wie sie sich bei der Bauuntersuchung während der Restaurierung des Domes durch das Institut für Denkmalpflege Dresden 1959–1964 darbieten, übergehen, müssen wir einen anderen, bisher nur kunstgeschichtlich behandelten Fragenkomplex einbeziehen. Schon Ludwig Puttrich bemerkte, daß der erste Eindruck, die Goldene Pforte sei ein reines Rundbogenportal, täuscht<sup>12</sup>. Das Tympanon und die inneren Archivolten sind leicht spitzbogig.

Als erster hat Max Hasak daraus eine kunstgeschichtliche Konsequenz gezogen<sup>13</sup>: Die Goldene Pforte war – als sie für den älteren romanischen Bau konzipiert wurde – spitzbogig vorgesehen. Dafür sprechen nicht nur die Form des Tympanons und der inneren Archivolten, sondern auch die übermäßig breiten Fugen. Rekonstruiert kann man sich die Tür schmäler und das ganze Portal spitzbogig vorstellen. Wegen der Nichtübereinstimmung mit dem «Stil» des Baues – so lautet die Hypothese – wurde die lichte Weite vergrößert und die Bogen rundbogig «gedrückt».

Adolph Goldschmidt nimmt an, daß das Werkstück des Tympanons ursprünglich rundbogig – wohl für ein kleineres Portal – vorbereitet war<sup>14</sup> [Abb. 1]. Er verweist dabei auf die von Haller aufgefundenen Basen. Um eine bessere Flächenfüllung der inzwischen größer ausgeführten Archivolten zu erzielen, wurde von dem Block seitlich etwas abgearbeitet und oben eine Spitze aufgesetzt. Dann erst begann die bildhauerische Ausarbeitung des Tympanons, das die Spitzbogenform zeigt. Das Scheitelstück der innersten Archivolte soll ausgetauscht worden sein, um eine Überleitung vom Spitzbogen zu den nach und nach zum Rundbogen übergehenden Archivolten zu schaffen. Es sind also weniger stilistische Absichten als vielmehr der Arbeitsgang, der zu der eigenartigen Form geführt hat. Erwin Panofsky hat die schwachen Punkte dieser These aufgezeigt<sup>15</sup>: Die seitliche Abarbeitung des Tympanonblockes isoliert denselben von den Archivolten. Eine konzentrische Er-



1 Freiberg, Goldene Pforte. Tympanon. Abarbeitungen und Diskrepanz zwischen Tympanon und innerster Archivolte erkennbar.  
2 Östliche Hälfte des Tympanons. Rechts unten originale Breite des Auflagers, darüber originale Breite der Rahmung, in der Mitte Reduzierung derselben, oben Abschlagspur von einem Eingriff in situ. Hinter dem Tympanon rückwärtiger Korbogen erkennbar.  
3 Östliche Einbindung des Tympanons. Abarbeitung am Rahmen des Tympanons, an der Rückseite des Löwen und Ausarbeitung am Ansatz der innersten Archivolte. An deren Unterseite die Farbbefunde.







Freiberg, Dom. Rückseite der Goldenen Pforte.

10 Mauerwerk des 15. Jh. in Höhe der Archivolten; Entlastungsbogen mit keilsteinförmig angeordnetem Bruchsteinmauerwerk. Links unten Untersuchungsöffnung mit Sandsteinwerksteinen der Archivolten.

11 Unten Werkstein vom rückwärtigen Bogen. In der Untersuchungsöffnung rückwärtig abgearbeitete Werksteine von der ersten und zweiten Archivolte.



weiterung des ursprünglichen Rundbogenfeldes hätte der angeblichen Absicht besser entsprochen. Panofsky weist nach, daß das Mittelstück der innersten Archivolte – wenn es wirklich ausgewechselt worden sein sollte – nicht viel anders hätte gestaltet gewesen sein können, denn die Wülste laufen ja schraubenförmig aufeinander zu, müssen sich also zwangsläufig an der Spitze begegnen [Abb. 1]. Deshalb liegt es nahe, daß diese Archivolte auf das spitzbogige Tympanon Rücksicht nimmt. Weiter oben genügte eine leichte Einknickung; die Ornamentprofile der übrigen Archivolten laufen durch. Diese Beobachtungen scheinen Panofsky die Hypothese zu rechtfertigen, daß die Spitzbogigkeit des Tympanons ein Rudiment aus einer «gotischen» Gesamtkonzeption der Goldenen Pforte sei, bei der die ornamentierten Archivolten fehlten. Unter dem Eindruck der «romanischen» Form des Bamberger Fürstenportals wurde dieser «französische» Plan wieder aufgegeben. An der Vermutung eines ersten kleineren romanischen Portals hält auch Panofsky fest. Der allmähliche Übergang vom spitzbogigen Tympanon zum Rundbogen der äußeren Archivolten wäre also eine nachträgliche Notlösung.

Krüger lehnt die Erwägungen Goldschmidts und Panofskys unter Verweis auf die archäologischen Untersuchungen ab<sup>16</sup>: «Vielmehr muß der Vorgang so gesehen werden, daß der Aufbau des Portals und die Herrichtung der Blöcke für den Bildhauer bereits begonnen worden waren, bevor dieser zur Ausführung eintraf, der dann die endgültige Versetzung folgte.» Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Nachweise Richard Hamanns und Krügers, daß das Bamberger Fürstenportal keineswegs auf die architektonische Konzeption der Goldenen Pforte eingewirkt haben muß.<sup>17</sup>

Ehe auf die speziellen archäologischen Befunde an der Goldenen Pforte eingegangen werden kann, ist es unumgänglich, nach der Gestalt der romanischen Marienkirche, für die die Goldene Pforte geschaffen wurde, und nach deren Datierung zu fragen. Auf Grund der Ausgrabungen und Bauuntersuchungen der Jahre 1958–1964 kann man sich eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung von diesem Bau machen.<sup>18</sup> Ohne auf die vielfältigen und schwierigen Probleme der archäologischen Befunde und der Rekonstruktion in diesem Zusammenhang eingehen zu können, sollen hier wenigstens die wesentlichsten Ergebnisse zusammengefaßt werden: Einer dreischiffigen Basilika gebundenen Systems mit drei etwa quadratischen Jochen schließen sich nach Osten zu die ungefähr quadratische Vierung und die leicht längsoblungen Querhäuser an; der Chor besteht aus zwei queroblungen Jochen [Pl. 7–10]. Die Nebenapsiden sind polygonal geschlossen; wie die Hauptapsis aussah, ist nicht sicher. Die Kirche besaß zwei gegenüber den Seitenschiffen vorspringende, wahrscheinlich durch einen Querbau verbundene quadratische Westtürme, deren Mittelpunkte außerhalb der Achsen der Seitenschiffe liegen. Die Breite der spätgotischen Halle ist durch die romanischen Maße der Querhausbreite vorgegeben. Für den Aufriß sind die Befunde an den Ostteilen wichtig, wo die Hauptgesimshöhe, die Kämpferhöhe und Ausbildung der Stützen, die Lage der Fenster und die Lisenengliederung des Äußeren in großen Partien erhalten geblieben sind [Pl. 8, 10]. Von Bedeutung war der Nachweis, daß über den Nebenapsiden – von der Nordapside ist der Bogen zum Querhaus erhalten – Obergeschoßräume lagen, die durch Wendeltreppen in den Chorwinkeln zugänglich gemacht waren. Verschiedene Beobachtungen sprechen dafür, daß sich über den Nebenapsiden Türme erhoben. Der Nordapside schloß sich ein im ursprünglichen Plan offenbar nicht vorgesehener quadratischer Raum an, dessen Untergeschoß als Beinhaus verwendet wurde.

Der Kirchenbau war von vornherein auf Wölbung konzipiert. Rippenfundstücke machen es wahrscheinlich, daß die Hochräume rippengewölbt waren, die Seitenschiffe waren der



Form der Stützen zufolge kreuzgratgewölbt. Die Stützenform ist für Vierung und Querhäuser gesichert, für das Langhaus sind durch die Befunde – Abdrücke der Basen auf den Oberfundamenten und Fundstücke – Variationen möglich, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Auch die Architekturgliederung des Äußeren des Langhauses ist nicht klar, desgleichen bleibt es offen, wie die Türme im Aufgehenden gegliedert waren. Zwischen dem dritten und vierten Joch des südlichen Seitenschiffes war wohl ein Doppelportal angeordnet. Gegenüber dem von Haller entdeckten, aus der Achse nach Westen verschobenen Portal an der südlichen Stirnwand des Querhauses lag an der Nordwand – etwa an der Stelle der heutigen – offensichtlich eine entsprechende Tür. Nur Vermutung bleibt, wie die Hauptapsis gestaltet war und wie die Westfront der Kirche. Zwischen die Fundamente der romanischen Türme ist nämlich eine 1892 angelegte, 1928 vergrößerte Heizungsanlage geschoben, durch die hier alle Befunde vernichtet sind [Pl. 7]. Sicher ist nur, daß zwischen den Ostseiten der Türme kein Spannfundament durchlief. Auf die Konsequenzen für eine Rekonstruktion der Goldenen Pforte an der Westseite der Kirche werden wir noch zurückkommen. Desgleichen wird auf eine Darlegung der Bodenverhältnisse vor und nach der Erbauung der romanischen Kirche später eingegangen werden müssen.

Die Formensprache des Baues unterscheidet sich grundsätzlich von der der Goldenen Pforte. Sie schließt in den Feldergliederungen der Ostteile, in der Profilierung der Vorlagen und Gewändeecken, in der Ausbildung der Basen eng an die um 1185 vollendete Stiftskirche in Wechselburg an. Die Bauornamentik und andere bei den Grabungen aufgefundene Werkstücke weisen auf einen engen Zusammenhang mit dem niedersächsischen Kunstkreis, besonders die Neuwerkskirche in Goslar, die auch für die Wölbung eine entferntere Parallele darstellt; die Datierungsfragen der Goslarer Kirchen müssen in diesem Zusammenhang außer acht bleiben. Wir glauben jedenfalls in einer größeren Arbeit den Nachweis nicht schuldig bleiben zu müssen, daß nicht nur aus stadthistorischen Gründen<sup>19</sup>, sondern auch von der stilistischen Haltung her eine Datierung der romanischen Marienkirche in die achtziger und neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich ist.

Es soll nun versucht werden, die starke Diskrepanz zwischen der Form des Tympanons und der inneren Archivolte und die unnormal breiten Fugen zwischen den Werkstücken der Archivolten archäologisch zu erklären. Die Fragen der «reinen Kunstwissenschaft» können auch hier nicht mehr ohne Kontakt mit dem bisher mehr oder weniger den Baufachleuten überlassenen Felde der Archäologie beantwortet werden.

Die Goldene Pforte führt jetzt von der Südseite in das östlichste Joch des südlichen Seitenschiffes der spätgotischen Halle. Dieses Joch ist tiefer ausgebildet als die westlich folgenden [Pl. 7]. Diese Eigenart geht auf die allerdings nicht genau eingehaltenen Maße der romanischen Vierung und der Querhäuser zurück. Die östlichen Vierungspfeiler, die Öffnung zur südlichen Nebenapsis und der Eckdienst in der südöstlichen Ecke sind in den spätgotischen Neubau einbezogen worden. Die Ausgrabungen haben ergeben, daß der erste südliche Wandpfeiler von Osten, der stärker dimensioniert ist als die westlich folgenden und nicht deren konkav eingezogene Seitenflächen besitzt, auf den romanischen Fundamenten der Westwand des südlichen Querhauses errichtet ist, jedoch nicht genau in der Achse, sondern leicht nach Osten verschoben. Die Goldene Pforte sitzt in der Achse des eindeutig zu rekonstruierenden romanischen Querhauses, nicht aber in der Achse des östlichsten spätgotischen Joches, die gegenüber jener um etwa 20 cm nach Osten verschoben ist. Der Portalkörper tritt gegenüber der Südseite der spätgotischen Langhauswand 2,24 m vor. In der Höhe fügt sich die Pforte der zweigeschossigen Gliederung der Langhausfenster,

die durch die umlaufende Empore bedingt ist, ein. In der Achse über dem Portal sitzt ein spätgotisches Fenster. Östlich der Pforte ist in der Flucht des spätgotischen Giebels ein Strebepfeiler angeordnet [Pl. 6, 7], der in seinem oberen Teil um 1928 abgearbeitet worden ist. Er entspricht in der Lage und der Größe dem Strebepfeiler am Ostende der Nordwand des nördlichen Querhauses und besaß Abbildungen zufolge die charakteristische Form des späten 15. Jahrhunderts. Während aber dieser im Unterteil wie überhaupt große Teile der Nordwand des nördlichen Querhauses auf den Umbau nach dem Brand 1386 zurückgeht, steht der südliche Strebepfeiler mit Mauerteilen von der Ostwand des südlichen Querhauses in Verband, die erst nach dem großen Brand 1484 gebaut worden sein können. Nach Osten zu schließt sich die Südwestseite der im Fünftachtelschluß polygonal gebrochenen Allerheiligenkapelle an. Ihre Südwestseite war von vornherein ohne Fensteröffnung konzipiert. Die Mauerausfüllung des Eckzwinkels scheint aber erst später wohl zugunsten einer einfacheren Dachlösung entstanden zu sein.

Merkwürdigerweise sitzt der zweite Strebepfeiler an der südlichen Langhauswand von Osten nicht in der Achse der inneren Pfeilerstellung, sondern ist um 86 cm nach Westen verschoben [Pl. 6, 7]. Jedoch ist er der Form nach eindeutig spätgotisch. Zudem kann er schon deshalb nicht zu einer früheren Bauepoche entstanden sein, weil bis zum Brand die Breite des romanischen Querhauses verbindlich blieb; und deren Westwand liegt östlich dieses Strebepfeilers.

Über die Art und Weise, wie nach dem Neubau der Halle nach 1484 die Seiten und der obere Abschluß der Goldenen Pforte gestaltet waren, läßt sich nichts Genaues sagen. Zwischen 1507 und 1514 entstand der Kreuzgang südlich des Domes, der sich vor der Pforte kapellenartig erweiterte<sup>20</sup>. Leider sind die Unterlagen über die Gestalt des 1861 abgebrochenen Bauteiles ganz spärlich. Den mangelhaften Aufzeichnungen Eduard Heuchlers und einigen zeichnerischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts zufolge scheint es, als ob die Wände der Kreuzgangkapelle nicht symmetrisch zur Goldenen Pforte angesetzt gewesen wären. Die Ostwand war offensichtlich an den Strebepfeiler an der Südostecke der Halle angeschoben. Die Westwand aber verdeckte sogar die Hälfte der vordersten linken Säule der Pforte und einen Teil des Löwen. Vielleicht war diese Unregelmäßigkeit darin begründet, daß die Westwand auf einen älteren Kapellenbau Rücksicht nehmen mußte, dessen Fundamente Heuchler 1861 fand.

1862 entstand die neuromanische Rahmung mit einem Rundbogenfries und Ecklisenen [Pl. 6]. Der Boden vor der Pforte wurde abgeschachtet und vier Stufen vor derselben angelegt. Vorher gelangte man durch den spätgotischen Kreuzgang ebenerdig heran; innerhalb der Pforte vermittelte eine Stufe zu dem tiefer liegenden Fußboden des Kircheninneren.

Der 1902/03 von Schilling und Gräbner in Jugendstilformen errichtete Schutzvorbau hat die neuromanischen Ecklisenen soweit verdeckt, daß diese ältere Konzeption nun ganz unverständlich geworden ist [Pl. 6]. Der Vorbau nimmt keine Rücksicht auf die spätgotischen Strebepfeiler und ihre Unregelmäßigkeiten, sondern sitzt genau symmetrisch vor der Pforte, eine in vieler Hinsicht unfeine architektonische Lösung.

Festpunkt für die Bestimmung und Datierung des Mauerwerkes an der Rückseite der Goldenen Pforte ist der romanische Eckdienst in der Südostecke des südlichen Querhauses<sup>21</sup> [Pl. 3, 6, Abb. 5]. Er steht in Verband mit einem Stück Bruchsteinmauerwerk, das – wie auch das vorspringende Fundament – in rötlich-gelblichen Mörtel verlegt ist. Dieses Mauerwerk bindet in ein westlich anschließendes Mauerstück ein, das zwar in grau-weißen Mörtel



verlegt ist, aber durch die Verklammerung eindeutig als romanisch angesprochen werden kann. Der Mörtelunterschied läßt sich von der Bauabfolge her erklären. Derselbe grauweiße Mörtel findet sich auch westlich der Öffnung der Goldenen Pforte. Im vorspringenden Fundament ist wieder der rötlich-gelbe verwendet. Während aber das östliche romanische Mauerstück unregelmäßig nach Westen abbricht, endet das westliche nach Osten zu in einer Türleibung, die aus Sandsteinwerksteinen besteht [Pl. 3, Abb. 8]. An einer Stelle ist auch der Türanschlag noch erkennbar [Pl. 6, Abb. 9]. An der Vorderseite dieser Leibung fand der Baumeister Haller 1891 die Sockel vom Gewände der ersten romanischen Pforte [Pl. 6]. Die Fußbodenhöhe im südlichen romanischen Querhaus ist an einer gut erhaltenen Estrichschicht unmittelbar östlich der Leibung abzulesen [Abb. 7].

Gegenüber dem lagerhaft verlegten romanischen Mauerwerk hebt sich innerhalb und oberhalb desselben ein sehr unregelmäßig verlegtes Bruchsteinmauerwerk in bräunlichem Mörtel ab, in dem auch Ziegel vorkommen [Abb. 5, 8]. Das heutige, nach innen vorspringende rückwärtige Gewände der Öffnung der Goldenen Pforte ist aber nicht in diesen Mörtel, sondern in einen festen weißen Mörtel verlegt. Das Gewände ist aus ungleichartigen Elementen aufgebaut: An zwei Stellen greift der Werkstein von der innersten Pfostenecke der Pforte bis an die Rückseite durch [Pl. 3, 4]. Die anderen Werkstücke haben nicht die gleiche Tiefe, die dort durch Ziegel, z. T. auch durch wiederverwendete Sandsteinstücke erreicht wird. Dieses Mauerwerk des inneren Gewändes steht östlich und westlich in Verband mit einem Ziegelmauerwerk, das sich bis über die Ansätze des spätgotischen Gewölbes zieht [Pl. 3]. Ein Sandstein, das Auflager für den östlichen Rippenansatz, ist in dieses Mauerwerk verlegt. Tiefere Mauereingriffe haben ergeben, daß dieses Ziegelmauerwerk meist nur eine Schicht stark ist [Abb. 6, 9]. Dahinter zieht das Bruchsteinmauerwerk in bräunlichem Mörtel durch. Dieses Mauerwerk ist an die Werksteine der Goldenen Pforte rückwärtig angeschoben worden, und zwar nicht primär. Die Werkstücke zeigen nämlich an der Rückseite einen festen weißlichen Fugenmörtel, der mit einem anderen Mauerwerk in Verband gestanden haben muß; weiterhin sind die Steine rückwärtig an verschiedenen Stellen abgearbeitet [Abb. 6, 9]. So zeigen z. B. die beiden bis zur Rückseite durchgreifenden Werksteine seitlich willkürliche Abarbeitungen, auf die das Ziegelmauerwerk Bezug nimmt.

Ungefähr in der Höhe des Kämpfers des rückwärtigen Bogens der Goldenen Pforte – östlich etwas höher als westlich – wechselt die Struktur des Mauerwerkes und der Mörtel. Keilsteinförmig angeordnetes Bruchsteinmauerwerk – in einen gelblichen Mörtel verlegt – umgreift den inneren Bogen über der Öffnung [Pl. 3, Abb. 10]. Diesem Bogen zuliebe sind offensichtlich die Werkstücke der innersten Archivolte an der Rückseite bis zu der Höhe abgearbeitet worden, in der die innerste Archivolte den rückwärtigen Bogen übergreift [Abb. 11]. Darüber behielten die Werksteine ihre ursprünglich wohl allgemein größere Tiefe. Auch hier in der Höhe der Archivolten setzt sich das Bruchsteinmauerwerk unmittelbar auf die Rückseite der Archivolten auf. Auch hier sind die Rückseiten in grober Weise abgeschlagen. Ein großer Entlastungsbogen in Bruchstein über dem rückwärtigen Sandsteinbogen ist in den gleichen gelblichen Mörtel verlegt wie das umgebende Mauerwerk.

Betrachten wir nun die Veränderungen am Tympanon. Das Bildfeld ist gerahmt von einem leicht spitzbogigen Blattfries und einer glatten Rahmung, die unten 13 cm, seitlich aber nur 6,5 cm breit ist [Pl. 5, Abb. 1]. Am Ansatz des Bogens springt die Rahmung zweimal aus, einmal auf die Breite von 13 cm, weiter unten auf die Breite von 22 cm. Am Scheitel ist die Rahmung grob abgearbeitet, und zwar in situ, denn man sieht die von rechts ansetzenden Schläge [Abb. 2]. Zweifellos ist die Rahmung einmal durchgelaufen. Jetzt ist der

unregelmäßig breite Streifen zwischen Tympanon und innerster Archivolte mit Ziegelmauerwerk ausgefüllt, dessen Mörtel dem des rückwärtigen Gewändes ähnelt. Merkwürdigerweise sitzt das Tympanon nicht genau in der Achse, sondern ist um etwa 6 cm nach Westen verschoben. So hat das linke Ansatzstück Kontakt mit einer Ausarbeitung aus der innersten Archivolte, während rechts die Ausarbeitung zwar auch vorhanden ist, aber vom Ansatzstück gar nicht berührt wird [Pl. 6, Abb. 3]. Risse an der linken Seite des Tympanons zeigen an, daß dasselbe einmal von Nordosten her angehoben worden sein muß. An der Unterseite des Tympanons ist ein handgeschmiedetes Flacheisen eingelassen und eingeleit [Abb. 4].

Die Beobachtungen von nachträglichen Veränderungen am Tympanon werden ergänzt durch die Betrachtung der Lage des Tympanons zur Türleibung, zur Tiefe der innersten Archivolte und zum rückwärtigen Bogen. Die das Tympanon tragenden Jünglingsfiguren sind offensichtlich von rückwärts abgearbeitet worden; der westlichen fehlt ein Stück des linken Armes [Abb. 4]. Auch das Blattwerk am Kämpfer endet nicht mit einem vollständigen Blattmotiv. Zur Vervollständigung dieser Motive fehlen ca. 6 cm. Jetzt liegt der Türanschlag genau unter der Rückseite des Tympanons. Die Vorderseite überschneidet die Schräge und eine Kehle des Profils der innersten Archivolte [Pl. 6, Abb. 3]. Die am Ansatz derselben sitzenden Löwenfiguren sind nachträglich von rückwärts abgearbeitet worden.

Durch die bereits erwähnte seitliche Ausarbeitung sind die Profile der innersten Archivolte am Ansatz zerstört worden. Eigenartig ist eine Rotbemalung an der Innenseite der innersten Archivolte, die an dieser Stelle seit eh und je vermauert gewesen sein muß [Abb. 3]. Sie unterscheidet sich von der ersten Farbfassung dadurch, daß sie den charakteristischen Aufbau nicht besitzt, ist aber eindeutig Anstrich<sup>22</sup>. Der Farbbefund verbreitert sich von oben nach unten, springt aber dort nach vorn ein, wo die oberste Abtreppung des Tympanons ansetzt. Die Rückseite des Tympanons war überputzt; bei der Freilegung kam die sehr unregelmäßige, wie nachträglich abgearbeitet erscheinende Oberfläche zum Vorschein.

Die Gewände der Goldenen Pforte zeigen – auf Grund des fotogrammetrischen Aufmaßes ersichtlich – starke Setzungserscheinungen<sup>23</sup> [Pl. 1]. Die Lichte der Öffnung erweitert sich nach oben um 5 cm. Beide Gewändeseiten sind leicht nach außen gekippt. An den Archivolten sind schon stets die z. T. zentimeterbreiten Fugen aufgefallen, die in Widerspruch zu der feinen Bildhauerarbeit stehen. Auch im Gesamtgefüge macht das genaue Aufmaß merkwürdige Unregelmäßigkeiten deutlich. So müßte doch die innerste Archivolte die Achse des innersten Säulenpaares aufnehmen; sie ist aber um 10 cm (Innenmaß) nach außen gerückt. So drängt sich die Vermutung auf, daß die zu breiten Fugen in den Archivolten auf die zu breite Anlage der Archivolten zurückgeht. Da die innerste Leibung der Pforte beiderseits um 14 cm gegenüber dem Säulenpaar vorspringt, wurde versuchsweise am Tympanon folgender Rekonstruktionsversuch erprobt<sup>24</sup>: Die zweite Abtreppung ist 13 cm breit. Wenn man sich vorstellt, daß der Rahmen wie unten auch um den Spitzbogen herumgelaufen wäre, hätte das Tympanon nur *eine* Abtreppung als Auflager besessen. Auf dieses leicht spitzbogige rekonstruierte Tympanon die genau vermessenen Werkstücke sämtlicher Archivolten aufgesetzt, ergibt ein Werksteingefüge mit normal breiten Fugen! [Pl. 2]. Der strukturelle Aufbau erhält Klarheit und Ordnung. Nachdem die mineralogisch-petrographischen Untersuchungen auch das Scheitelstück der innersten Archivolte als original haben nachweisen können<sup>25</sup>, läßt sich dieses ohne Schwierigkeiten rekonstruktiv auf dem Tympanon vorstellen. Die Scheitelstücke der vier untersten Archivolten zeigen eindeutig einen leichten Spitzbogen, der nach oben immer mehr zum Rundbogen übergeht. Die figur-



liche sechste und achte Archivolte sind noch immer im Scheitel ganz leicht geknickt [Pl. 5]. Die ornamentale siebente Archivolte zeigt den Spitzbogen nur noch auf dem Profil leise angedeutet. Erst die äußerste neunte Archivolte ist ein reiner Halbkreis. Zum Kreis ergänzt, berührt der Radius fast die für den ursprünglichen Zustand von den abgearbeiteten Stufen her zu erschließende Schwelle [Pl. 2].

Die Rekonstruktion geht von einem ursprünglich spitzbogigen Tympanon mit einem 13 cm breiten Rahmen nicht nur an der Grundlinie, sondern auch im Bogen aus. Die zweite Abtreppung am Ansatz gäbe die Breite an. Die weitere Abtreppung und die Reduzierung des Rahmens auf 7 cm ginge also schon auf eine nachträgliche Abarbeitung zurück. Diese kann aber nicht wie der zweite Eingriff in situ erfolgt sein, denn er zeigt eine sorgfältige Bearbeitung mit Randschlag. Wann und aus welchem Grund könnten die zweimaligen Änderungen am Tympanon vorgenommen worden sein? Auf welche Zeit gehen die Unregelmäßigkeiten in den Archivolten zurück?

*Hypothese 1:* Die Goldene Pforte wurde um 1230 anstelle eines älteren romanischen Portals, das mit dem Kirchnerneubau um 1180–1200 entstanden war, errichtet. Das ältere Portal lag – wie das westliche Gewände zeigt – nicht wie die Goldene Pforte in der Achse des südlichen Querhauses, sondern war nach Westen zu verschoben. Ästhetisch wäre die Errichtung der Goldenen Pforte für diese Stelle recht unbefriedigend. Nicht nur, daß der Portalvorbau vor die Südwand des Querhauses vorspringt und seitlich sogar die Eckkisenen des romanischen Baues überschneiden werden, bei einer Gesamthöhe von 8 m hätte die Pforte seltsam überdimensioniert vor dem Bau gestanden, dessen Hauptgesimshöhe bei 12,50 m liegt [Pl. 11]. Da das rückwärtig vorspringende Gewände durch den mauertechnischen Zusammenhang mit der spätgotischen Wölbung einen sicheren Terminus abgibt, könnte lediglich das Bruchsteinmauerwerk in bräunlichem Mörtel, das auf das romanische folgt, von 1230 stammen [Pl. 2]. Die Abarbeitungsspuren und die Reste von einem älteren Fugenmörtel an der Rückseite der Werksteine der Goldenen Pforte wären dann aber nicht erklärt. Man muß also doch die völlige Abtragung des Mauerwerkes bis auf die romanischen Reste während des spätgotischen Hallenneubaues annehmen. Ist das schon vom spätgotischen Handwerksbrauch her sehr unwahrscheinlich, so bliebe bei dieser Version ganz unerklärlich, warum der Werkverband innerhalb der Leibung nicht erhalten blieb [Pl. 3]. Denn selbst wenn hier durch die Brände Schäden entstanden sein sollten, können diese, den gut erhaltenen benachbarten Architekturteilen nach zu urteilen, doch nicht so schlimm gewesen sein, daß man alles bis auf zwei Werksteine hätte abarbeiten müssen. Die Abarbeitungsspuren an der Rückseite der Werksteine von Gewände und Archivolten finden auch bei dieser Möglichkeit keine Erklärung.

*Hypothese 2:* Die Goldene Pforte wurde von einer anderen Stelle des Domes im Laufe des 13., 14. oder 15. Jahrhunderts, noch vor dem Brand 1484 an den jetzigen Standort versetzt.

Da das rückwärtige Gewände mit der spätgotischen Wölbung zusammenhängt, könnte wieder nur das Mauerwerk in dem bräunlichen Mörtel älter sein. Wie sah aber zu diesem Zeitpunkt die Leibung und das rückwärtige Gewände aus? Warum ist davon nichts erhalten? Denn wenn man schon nach 1484 das gesamte Mauerwerk bis in die Kämpferhöhe des Portals abbrach, die rückwärtige Leibung hätte man doch stehenlassen können. Hier könnten Brandschäden vorgelegen haben. Unterhalb des Kämpfers des rückwärtigen Bogens sind je zwei Sandsteinwerksteine von rückwärts abgearbeitet; die Abarbeitungen sind mit dem spätgotischen Ziegelmauerwerk ausgefüllt. Man könnte auf den Gedanken kommen, daß der rückwärtige Bogen mit diesen Werksteinen älter sei. Das ist aber – wenig-

stens in situ – nicht möglich, denn der Sandsteinbogen ist in denselben Mörtel verlegt wie das keilsteinförmige Mauerwerk darüber; dieses aber gehört zum Bau der spätgotischen Halle [Pl. 3, Abb. 10].

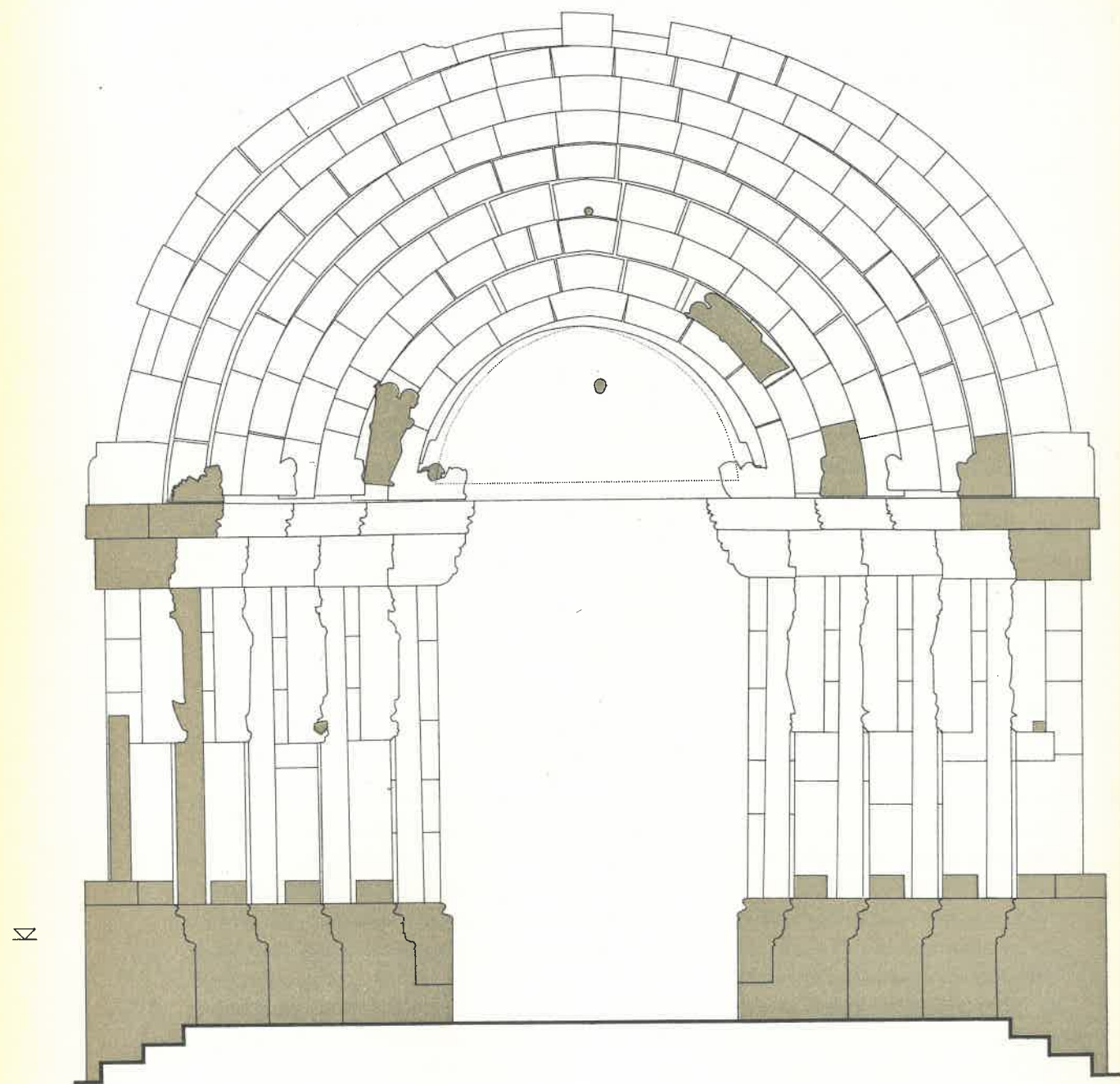
Bei der Umsetzung der Goldenen Pforte müßte die gesamte Südwand des romanischen Querhauses bis auf die beschriebenen Reste abgetragen worden sein. Nach der Konstruktion anderer romanischer Gewölbe zu urteilen, hätte man dann wohl auch das Kreuzrippengewölbe im südlichen Querhaus bei dieser Gelegenheit abbrechen müssen. Nun sind tatsächlich an der Nordostecke und an der Nordwand des nördlichen Querhauses tiefgreifende Änderungen wohl nach dem Brand 1386 vorgenommen worden, die hier aber statische Schäden zur Voraussetzung hatten. Im südlichen Querhaus spricht keine Beobachtung für eine bauliche Änderung vor dem Brand 1484. Den dargelegten Argumenten zufolge ist also eine Umsetzung der Goldenen Pforte vor dem Brand 1484 unwahrscheinlich.

*Hypothese 3:* Die Goldene Pforte wurde von einer anderen Stelle des Domes während des Neubaues der spätgotischen Halle nach dem Brand 1484 an den jetzigen Standort versetzt.

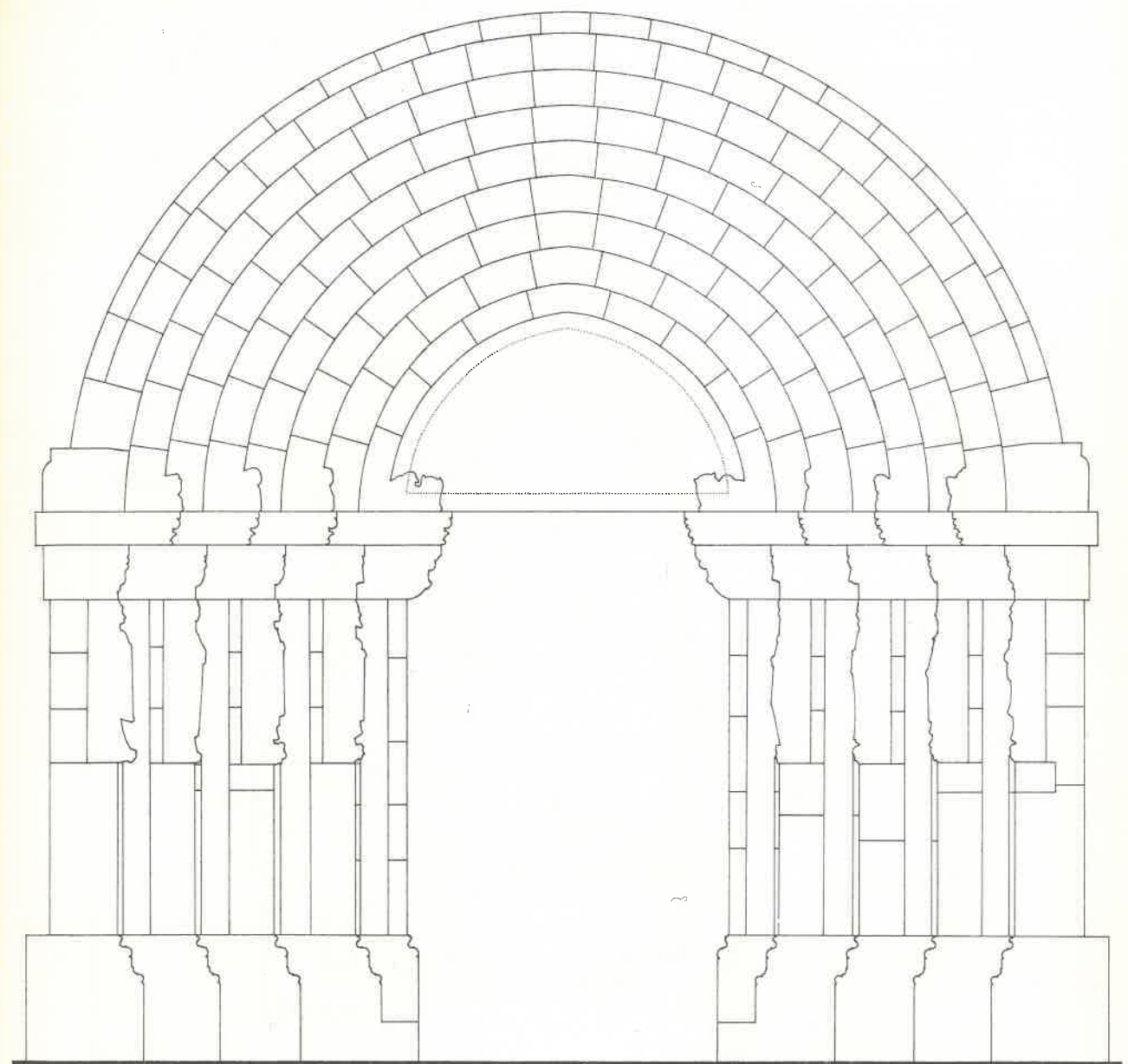
Den erläuterten Zusammenhängen zufolge muß man zwei Bauepochen scheiden. In der ersten Etappe Abriss des romanischen Querhauses und Aufbau der beim Ausbau an der Rückseite beschädigten Goldenen Pforte, Aufmauerung des in bräunlichem Mörtel verlegten Mauerwerkes bis etwa in Kämpferhöhe [Pl. 3]. Zeitlich folgt dann die Einbringung des rückwärtigen Bogens, das keilsteinförmige Bruchsteinmauerwerk darüber. Zuletzt entstand – zeitlich in Zusammenhang mit der Einwölbung der Emporen – das Ziegelmauerwerk als Schale vor dem älteren Bruchsteinmauerwerk. Bei der Einfügung dieses Ziegelmauerwerkes könnten die Werksteine unterhalb des rückwärtigen Bogens abgearbeitet worden sein [Pl. 4]. Fraglos ist diese Erklärung die wahrscheinlichste. Es kommt nun darauf an, die Gründe dafür zu finden, daß man bei der Umsetzung offensichtlich nicht von vornherein für die Leibung und das rückwärtige Gewände einen endgültigen Zustand schuf. Weiterhin lassen sich in der Verknüpfung mit dieser Frage vielleicht Gründe für die Veränderungen am Tympanon finden. Hier kommt die Baugeschichte der spätgotischen Halle ins Spiel. Auch die Frage, wo denn ursprünglich die Goldene Pforte gestanden hat, kann nicht länger aufgeschoben werden.

Bei der Größe des Portals kommen als ursprüngliche Standorte keinesfalls die Seitenschiffe, sondern nur die Stirnseite des nördlichen Querhauses oder die Westseite des Mittelschiffes zwischen den Westtürmen in Frage. Wie wir schon darlegten, scheidet das nördliche Querhaus aus archäologischen Gründen aus. An der Westseite zwischen den Türmen kämen zwei Möglichkeiten in Frage, die Stellung innerhalb einer Vorhalle in der Flucht der Ostseite der Türme oder an deren Westseite. Gegen die erste Version spricht, daß das Fundament des Nordturmes nicht als Spannfundament zum Südturm hinüberreichte, sondern nach Süden mit einer Vorlage abschloß [Pl. 7]. Weiterhin ist die Goldene Pforte viel zu groß für einen nachträglichen Einbau in eine Vorhalle zwischen den Türmen. Es ist also eigentlich nur die Stellung an der Westfront in Erwägung zu ziehen. Dabei stellen sich Fragen, die trotz der vollständigen Zerstörung aller Fundamente an dieser Stelle durch den Heizungsbau<sup>26</sup> doch nicht ganz unbeantwortet bleiben müssen, die Frage nach den Höhenverhältnissen und die nach den dimensional Proportionen der Pforte zum Bau. Der Fußboden im Langhaus der Kirche lag bei –1,10 m unter der als Nulllinie angenommenen Höhe der Gesamtvermessung [Pl. 8]. Innerhalb der spätgotischen Vorhalle in G 43 fand sich eine Pflasterung mit einem Schnittgerinne auf einem Packlager von Haldenschutt vermischt mit Sand und Ziegeln in der Höhe von –1,10 bis 1,20 m [Pl. 7]. Darunter lag bei



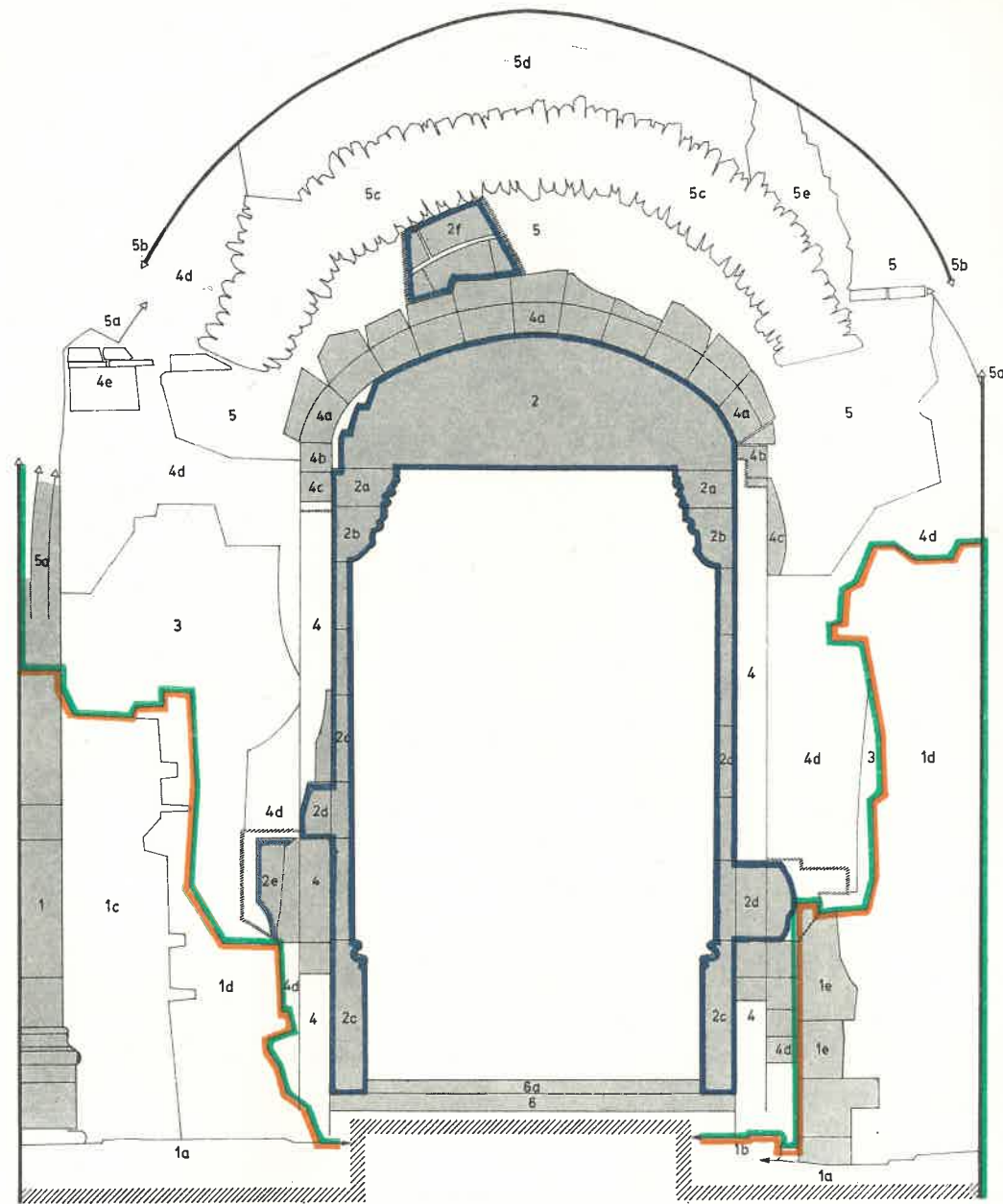


Plan 1 Freiberg, Dom. Goldene Pforte. Ansicht mit der Begrenzung der Werksteine.  
Die gepunktete Linie bezeichnet die Innenkante der Tympanonrahmung.  
Farbig angelegt sind die ergänzten Teile.



Plan 2 Freiberg, Dom. Goldene Pforte. Ansicht mit der Begrenzung der Werksteine.  
Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes.  
Die gepunktete Linie bezeichnet die Innenkante der Tympanonrahmung.  
Bei der äußersten Archivolte ist die Profilgrenze dargestellt.



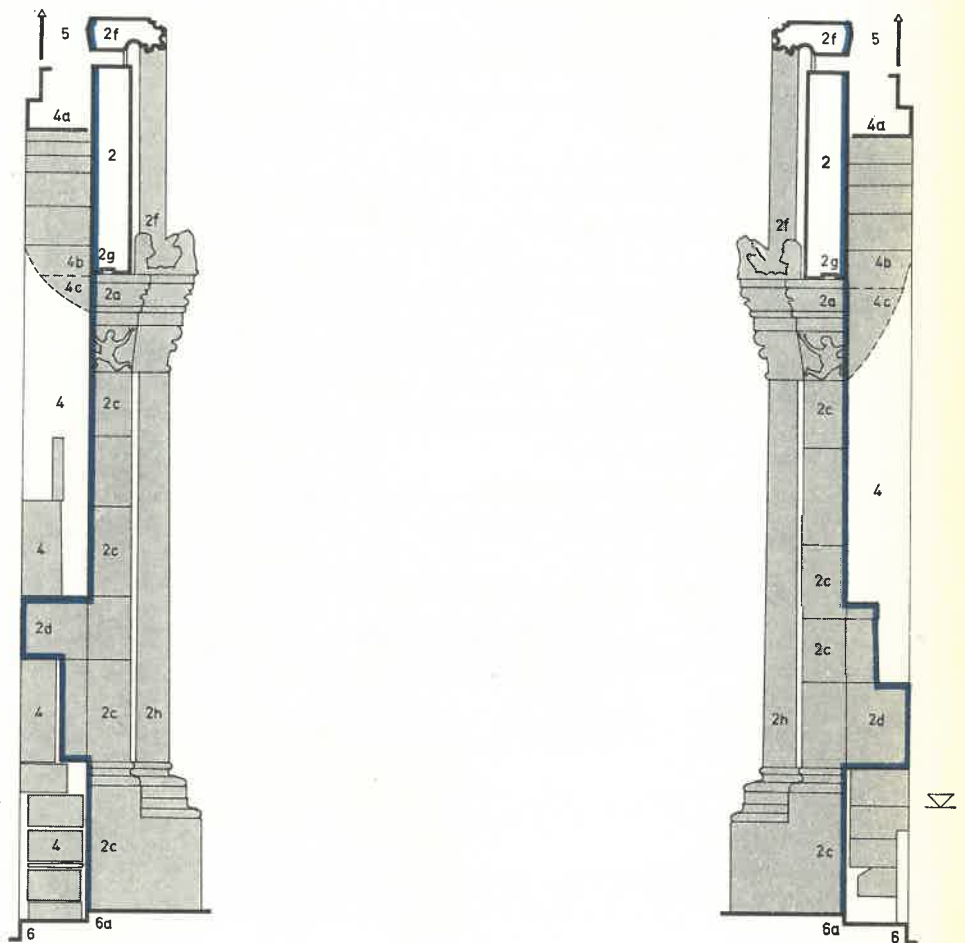


Plan 3 Freiberg, Dom. Ansicht der Mauerteile an der Rückseite der Goldenen Pforte, Befund der Maueruntersuchungen 1960/61. Ockerfarben begrenzte Flächen kennzeichnen romantisches Mauerwerk. Blau begrenzte Flächen kennzeichnen den Werksteinbestand der Goldenen Pforte. Grün begrenzte Flächen kennzeichnen spätgotisches Mauerwerk. Alle Werksteine sind durch eine Rasterung hervorgehoben.

Legende für Plan 3 und 4

- 1 Romanischer Eckdienst in der Südostecke des ursprünglichen Querhauses
- 1a Vorsprung des romanischen Oberfundamentes der südlichen Stirnwand des Südquerhauses
- 1b Rest einer Bruchsteinpackung als Unterlage eines Fußbodenstrichs
- 1c Romanisches Bruchsteinmauerwerk, wie 1 und 1a in rötlich-gelben Mörtel verlegt
- 1d Romanisches Bruchsteinmauerwerk, in grau-weißen Mörtel verlegt
- 1e Westliches rückwärtiges Gewände der romanischen Tür. Die Fuge zwischen 1e und 4d bis zum Anschlag der Tür durchgehend
- 2 Goldene Pforte, Tympanon
- 2a Goldene Pforte, Kämpfer
- 2b Goldene Pforte, Werksteine der Tragefiguren
- 2c Goldene Pforte, Werksteine der Türleibung
- 2d Goldene Pforte, bis zur Rückseite des jetzigen rückwärtigen Gewändes durchreichende originale Werkstücke
- 2e Goldene Pforte, z. T. abgespitzte Rückseite von Werksteinen mit Resten von weißem Fugenmörtel, der sich von dem Mörtel des Mauerwerkes 4d unterscheidet
- 2f Goldene Pforte, Werksteine der ersten und zweiten Archivolte, an der Rückseite stark abgespitzt, Löwe am Rücken ebenfalls abgespitzt
- 2g In 2 eingeleites Flacheisen
- 2h Säule der Goldenen Pforte
- 3 Spätgotisches Bruchsteinmauerwerk, in bräunlichen Mörtel verlegt
- 4 Spätgotisches, aus Backstein- und Sandsteinwerkstücken bestehendes rückwärtiges Gewände
- 4a Spätgotischer, aus Sandsteinwerkstücken bestehender rückwärtiger Bogen
- 4b Sandstein, im Verband mit dem spätgotischen rückwärtigen Bogen, an der Unterseite und rückwärtig abgearbeitet
- 4c Auflagerstein für spätgotischen Gewölbearbeiter
- 4c Sandstein, wie 4b an der Unterseite und rückwärtig abgearbeitet
- 4d Spätgotisches Ziegelmauerwerk, das im Verband mit 4 steht, nur als Schale vor dem dahinter hinwegziehenden Mauerwerk 3 liegt und im Verband mit dem Auflagerstein der spätgotischen Wölbung 4e steht
- 4e Auflagerstein für spätgotischen Gewölbearbeiter
- 5 Spätgotisches Bruchsteinmauerwerk mit Mörtelunterschied zu 3
- 5a Spätgotische Rippenanfänger
- 5b Ansatz der spätgotischen Gewölbekappe
- 5c Entlastungsbogen in 5
- 5d Waagrecht verlegtes Bruchsteinmauerwerk
- 5e Ziegelausflickung in 5 bzw. 5d
- 6 Rückwärtige Stufe
- 6a Schwelle

Plan 4 Freiberg, Dom. Goldene Pforte. Östliche und westliche Leibungsansicht mit Schnitt durch Tympanon, 1. Archivolte und rückwärtigen Bogen. Blau begrenzte Flächen bezeichnen Werksteine der Goldenen Pforte. Alle Werksteine sind durch Rasterung hervorgehoben.



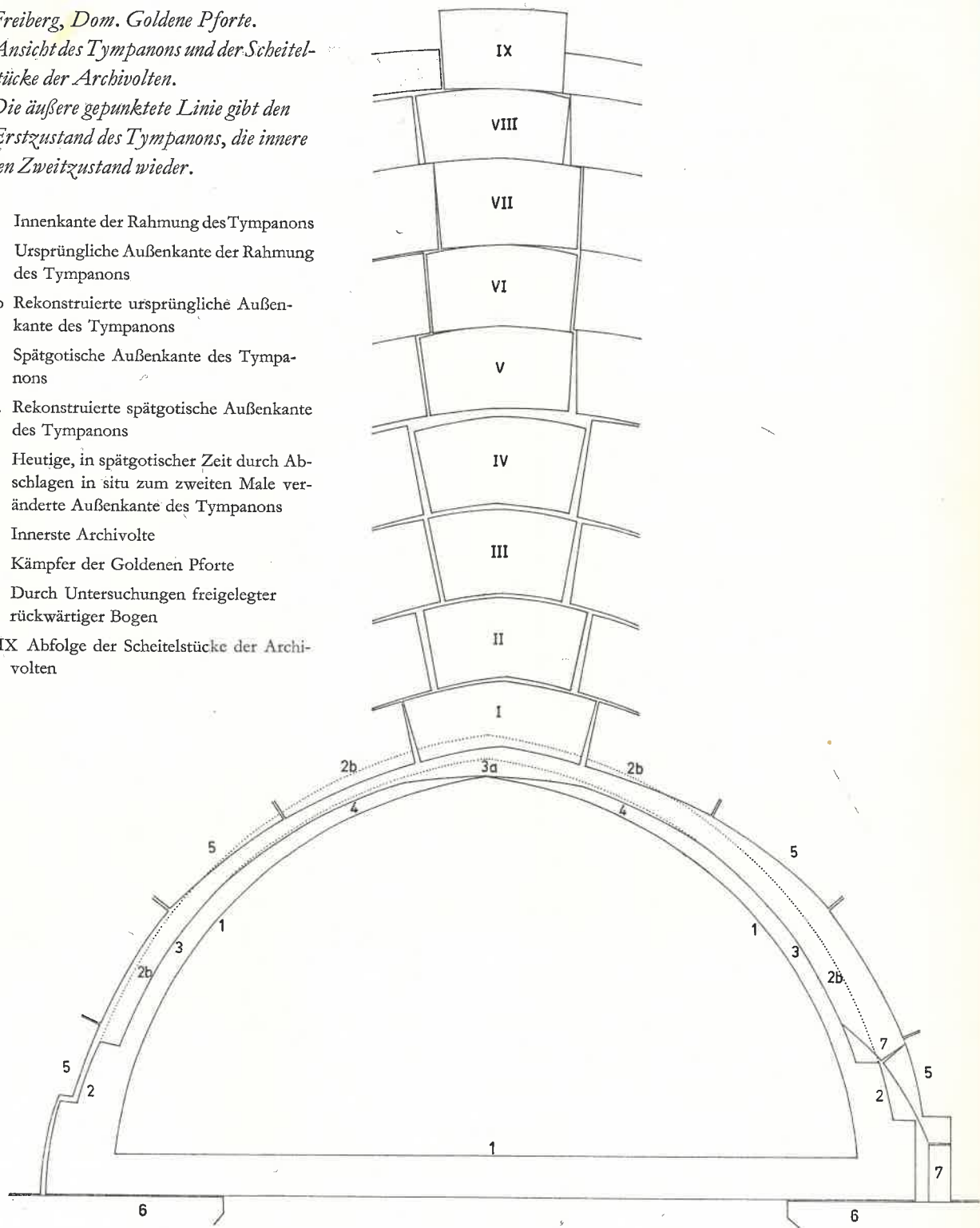
- 4d Spätgotisches Ziegelmauerwerk, das im Verband mit 4 steht, nur als Schale vor dem dahinter hinwegziehenden Mauerwerk 3 liegt und im Verband mit dem Auflagerstein der spätgotischen Wölbung 4e steht
- 4e Auflagerstein für spätgotischen Gewölbearbeiter
- 5 Spätgotisches Bruchsteinmauerwerk mit Mörtelunterschied zu 3

- 5a Spätgotische Rippenanfänger
- 5b Ansatz der spätgotischen Gewölbekappe
- 5c Entlastungsbogen in 5
- 5d Waagrecht verlegtes Bruchsteinmauerwerk
- 5e Ziegelausflickung in 5 bzw. 5d
- 6 Rückwärtige Stufe
- 6a Schwelle

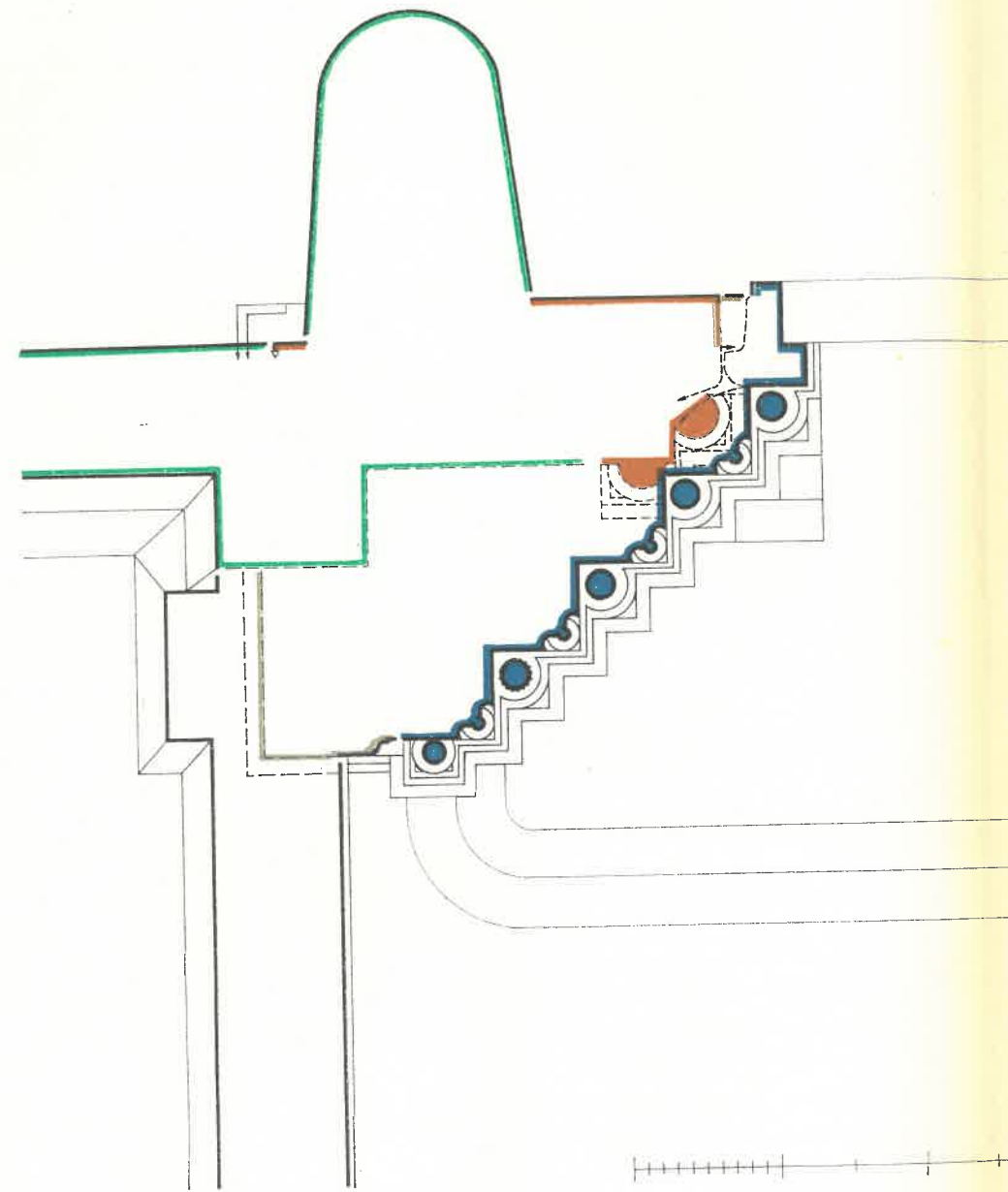


Plan 5 Freiberg, Dom. Goldene Pforte.  
 Ansicht des Tympanons und der Scheitel-  
 stücke der Archivolten.  
 Die äußere gepunktete Linie gibt den  
 Erstzustand des Tympanons, die innere  
 den Zweitzustand wieder.

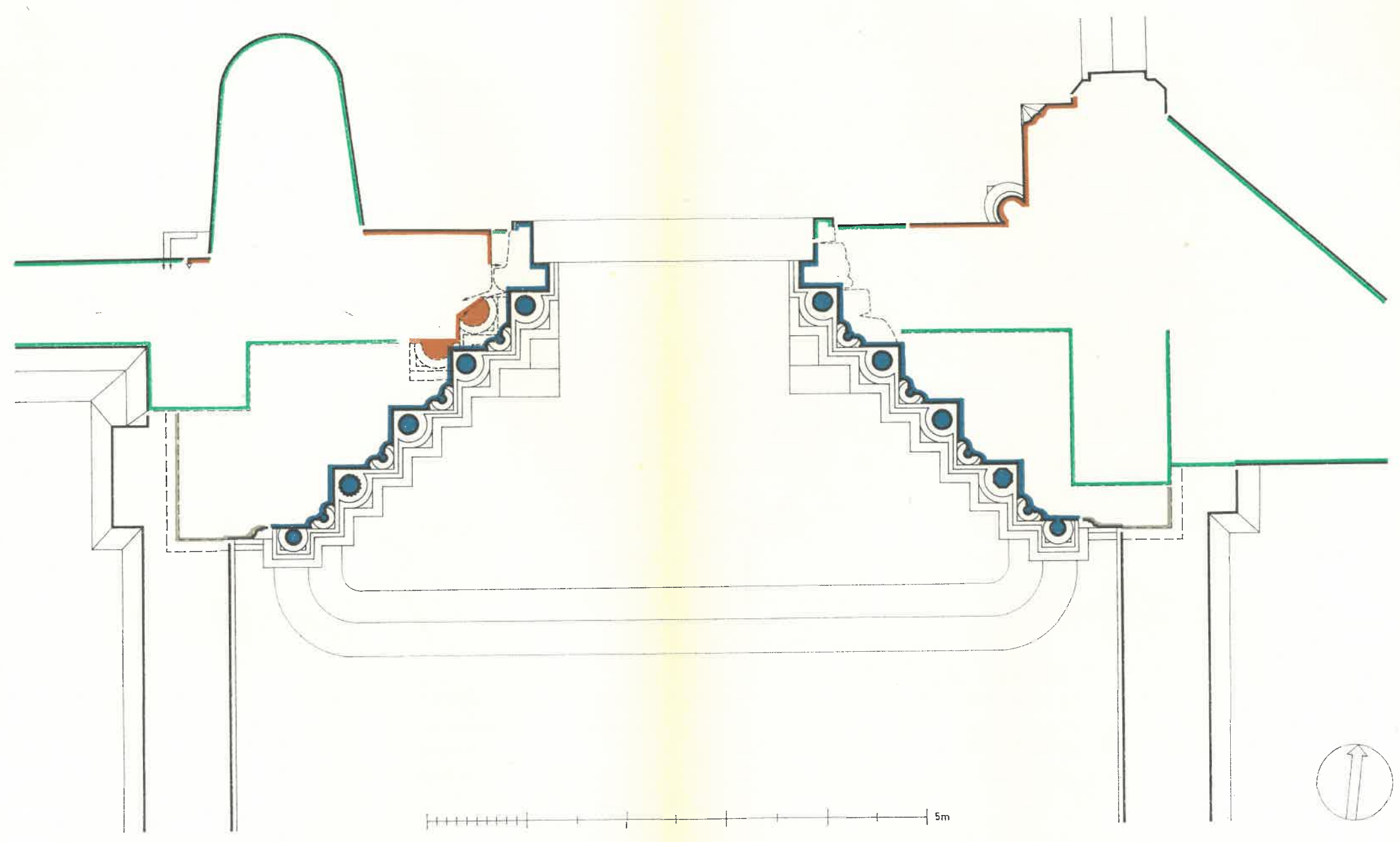
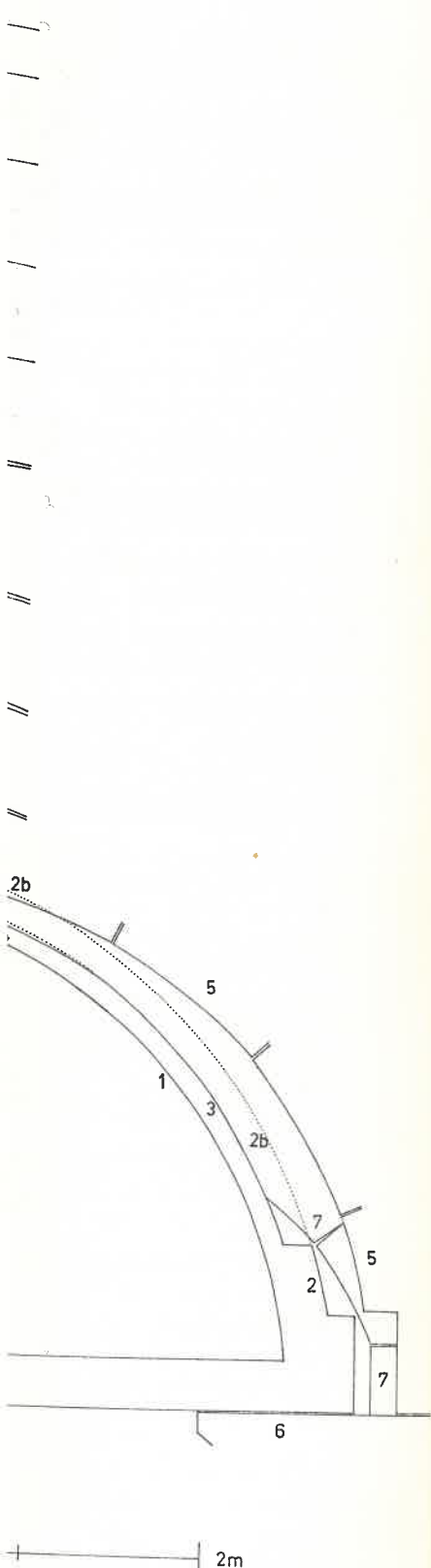
- 1 Innenkante der Rahmung des Tympanons
- 2 Ursprüngliche Außenkante der Rahmung  
des Tympanons
- 2b Rekonstruierte ursprüngliche Außen-  
kante des Tympanons
- 3 Spätgotische Außenkante des Tym-  
panons
- 3a Rekonstruierte spätgotische Außenkante  
des Tympanons
- 4 Heutige, in spätgotischer Zeit durch Ab-  
schlagen in situ zum zweiten Male ver-  
änderte Außenkante des Tympanons
- 5 Innerste Archivolte
- 6 Kämpfer der Goldenen Pforte
- 7 Durch Untersuchungen freigelegter  
rückwärtiger Bogen
- I-IX Abfolge der Scheitelstücke der Archi-  
volten



2m







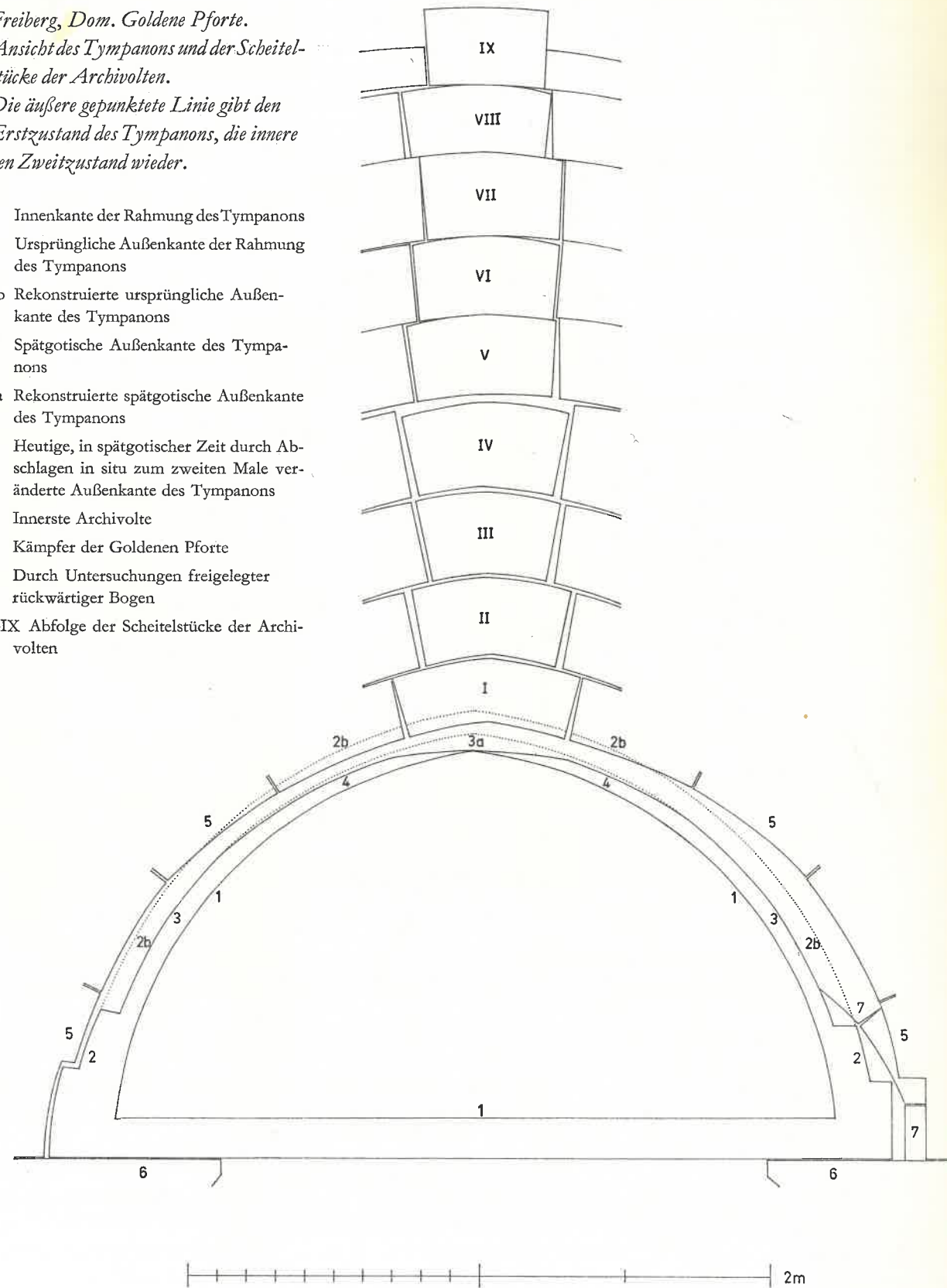
Plan 6 Freiberg, Dom. Goldene Pforte. Horizontalschnitt oberhalb der Sockel mit Eintragung  
 der Ergebnisse der Bauuntersuchung. Schnittlinien sind gegeneinander abgesetzt,  
 wo in der Schnittebene (+ 0,50 m) verschiedenzeitliche Mauerwerke aneinanderstoßen.  
 Durch Farben unterschieden sind folgende Bauzeiten :  
 Ockerfarben romanisch (E. 12. Jh.)  
 Blau Goldene Pforte (n. 1230)  
 Grün spätgotisch (E. 15. Jh.)  
 Grau 1862



Plan 5 Freiberg, Dom. Goldene Pforte.  
 Ansicht des Tympanons und der Scheitel-  
 stücke der Archivolten.

Die äußere gepunktete Linie gibt den  
 Erstzustand des Tympanons, die innere  
 den Zweitzustand wieder.

- 1 Innenkante der Rahmung des Tympanons
- 2 Ursprüngliche Außenkante der Rahmung  
 des Tympanons
- 2b Rekonstruierte ursprüngliche Außen-  
 kante des Tympanons
- 3 Spätgotische Außenkante des Tympa-  
 nons
- 3a Rekonstruierte spätgotische Außenkante  
 des Tympanons
- 4 Heutige, in spätgotischer Zeit durch Ab-  
 schlagen in situ zum zweiten Male ver-  
 änderte Außenkante des Tympanons
- 5 Innerste Archivolte
- 6 Kämpfer der Goldenen Pforte
- 7 Durch Untersuchungen freigelegter  
 rückwärtiger Bogen
- I-IX Abfolge der Scheitelstücke der Archi-  
 volten



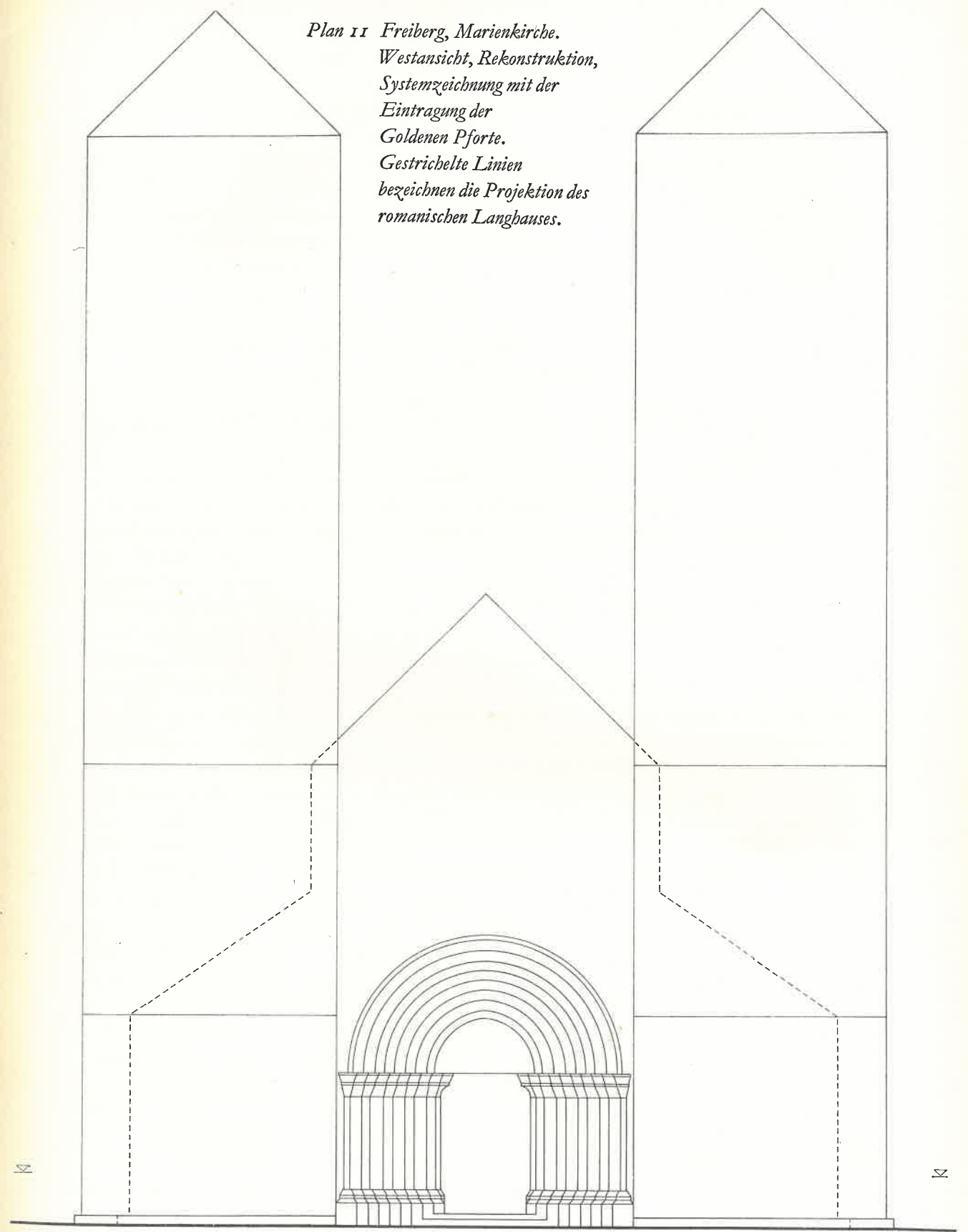
### Erläuterung der Zeichentechnik und der Maßstäbe.

Die Zeichentechnik folgt den Vorschlägen zum Corpus  
 der romanischen Kunst der Deutschen Akademie der  
 Wissenschaften in Berlin, Abt. Kunstgeschichte.  
 Starke durchlaufende Striche bezeichnen Schnittgrenzen  
 an baulich beabsichtigter Stelle; mittelstarke durchlau-  
 fende Striche bezeichnen Schnittgrenzen von Dächern,  
 schwache durchlaufende Striche gesehene Linien. Pro-  
 jektionslinien sind durch gestrichelte schwache Linien  
 angegeben. Schräg schraffierte Abgrenzungen kenn-  
 zeichnen die Grenzen der Ausgrabungen und Bauunter-  
 suchungen. Die auf Ansichten und Schnitten seitlich  
 angebrachten Markierungen beziehen sich auf die bei  
 den Grabungen und Bauuntersuchungen angenom-  
 mene Nulllinie = 393,42 über NN.

Maßstäbe:  
 1:20 Plan 5  
 1:50 Plan 1, 2, 3, 4, 6  
 1:150 Plan 7, 8, 9, 10, 11.



Plan II Freiberg, Marienkirche.  
Westansicht, Rekonstruktion,  
Systemzeichnung mit der  
Eintragung der  
Goldenen Pforte.  
Gestrichelte Linien  
bezeichnen die Projektion des  
romanischen Langhauses.



K

K





– 1,60 m eine humose Schicht, die aber – wie ein bodenkundliches Gutachten ergeben hat<sup>27</sup> – nicht zum natürlichen Bodenprofil gehört; der darunter anstehende Lehm zeigt, daß darüber mindestens 0,50 m Mutterboden abgetragen worden sind. Andererseits beweisen Bleichungserscheinungen, daß die humose Schicht lange Zeit an der Terrainoberfläche lag. Es liegt also nahe, daß vor der Erbauung das Niveau bei –1,00 m lag, östlich des Baues aber – wie aus anderen Beobachtungen hervorgeht – wahrscheinlich bei –2,00 m. Eine Planie bei –1,60 m vor dem Bau glich die Differenz aus. Nach dem Bau lag das Bodenniveau an der Ostseite bei –1,45 m, an der Westseite aber doch wohl zunächst niedriger als das innere Fußbodenniveau, das man allgemein höher zu legen pflegt als das umgebende Terrain. Das Schnittgerinne ist wahrscheinlich erst im späteren Mittelalter entstanden. Dann wäre das Turmmauerwerk, das z. T. bis zu dem Abbruchshorizont bei –1,10 m erhalten ist, außen Sockelmauerwerk gewesen [Pl. 9–11]. Die zwei Stufen, die mit dem Sockel der Goldenen Pforte bis zur Auswechslung 1892 in Verband standen, könnten ursprünglich also sehr wohl zu einem in unmittelbarer Nähe vom Bau nicht mehr nachweisbaren Niveau von etwa –1,37 m hinabgeführt haben [Pl. 8], während sie bereits vor der Versetzung der Pforte überflüssig geworden sein müssen. Oder lag das Außenniveau an der Westseite ursprünglich auch bei –1,50 m und es waren zwei weitere Stufen vorhanden?

Die Tiefenerstreckung der Goldenen Pforte macht es auch an der Westseite der Kirche erforderlich, daß der Portalkörper vor die Wand vortrat; wie weit, ist letztlich nicht genau bestimmbar, da die Ausbildung der Leibung und des ursprünglichen rückwärtigen Gewändes nicht mehr eindeutig nachgewiesen werden kann [Pl. 9]. Was die Breite der Pforte anbelangt, so läßt sie sich genau zwischen die Achsen der Mauerstärken des Mittelschiffes einfügen. Diese Achse stimmt – nimmt man die Türme im Grundriß quadratisch an – mit der Innenkante der Türme überein. Und das liegt schon dadurch nahe, daß die Ausgrabung ergab, daß die Mittelpunkte der quadratischen Innenräume der Türme außerhalb der Achse der Seitenschiffe liegen. So läßt sich die Pforte der in einer Schemazeichnung rekonstruierten Westfront ganz ohne Zwang einfügen [Pl. 11]. Offenbleiben dabei freilich alle Einzelheiten, der Abschluß nach oben, die Frage, ob es eine Vorhalle gab oder nicht.

Aus der Erwägung aller dieser Momente ergeben sich also doch Schlüsse, die über den bloßen Vernunftgrund, daß eben – nachdem der jetzige Standort als sekundär erwiesen ist – nur die Westseite in Frage käme, hinausführen. Die Goldene Pforte tritt hier – die Türme muß man sich aus der Analogie zu verwandten Bauten etwa 30 m hoch vorstellen – mächtig, aber zur Gesamterscheinung wohl abgewogen in Erscheinung. Auf die Bedeutung dieses Standortes in stadtgeschichtlicher Hinsicht wird im Zusammenhang der Betrachtung der Ikonographie noch hingewiesen werden.

Über den Bauverlauf des Neubaues des Langhauses des Domes als Halle nach dem Brand 1484 läßt sich auf Grund der Quellenüberlieferungen und den Beobachtungen am Bau- und Farbbestand folgendes sagen: Noch 1487 waren nur die Ostteile benutzbar<sup>28</sup>. Offenbar war aber die Allerheiligenkapelle in ihrer jetzigen polygonalen Form mit der Öffnung nach dem Vorchor schon in Benutzung. Sie ist kein Bau des 14. Jahrhunderts, sondern frühestens kurz vor dem Brand begonnen. Der Abbruch des gewiß in den Umfassungsmauern erhalten gebliebenen Baues wird mehrere Jahre in Anspruch genommen haben. Es scheint so, daß erst 1491/92 der Hallenneubau so recht in Gang gekommen ist<sup>29</sup>. Ehe die Langhauswände gebaut wurden, waren die beiden Westtürme errichtet worden. Deren Fundamente können schon angelegt worden sein, ehe die romanischen Türme abgebrochen waren. Ehe man aber mit dem Aufgehenden der spätgotischen Türme begann, müssen die romanischen bereits

abgebrochen gewesen sein, denn das Mauerwerk zieht über den Abbruchshorizont hinweg [Pl. 7]. Zu diesem Zeitpunkt muß – wie man aus den Maßen ersehen kann – auch bereits die Goldene Pforte ausgebaut worden sein. Es gibt Gründe für die Hypothese, daß bereits zu diesem Zeitpunkt, an dem die genaue Konzeption des spätgotischen Langhauses vielleicht noch gar nicht feststand, die Pforte an der heutigen Stelle wieder aufgebaut wurde. So ist es doch eigenartig, daß die heutige Stellung auf das romanische Querhaus, nicht aber auf die östliche spätgotische Langhausachse Bezug nimmt [Pl. 7]. Ein weiteres Argument könnte man in der Verschiebung des zweiten Strebepfeilers von Osten in westlicher Richtung sehen. Normalerweise müßte er doch – wie an der Nordseite auch – in der Achse des Wandpfeilers stehen. Sein «Ausweichen» nach Westen läßt vermuten, daß er bereits auf den Bestand der Goldenen Pforte Rücksicht nimmt. Bei dem Strebepfeiler östlich der Goldenen Pforte war die Lage analog zur Nordseite von vornherein klar; ihn konnte man mit dem Aufbau der Goldenen Pforte hochziehen. Weiterhin wird die Vermutung einer Versetzung der Goldenen Pforte noch vor der Konzeption der Halle dadurch gestützt, daß – abgesehen von den Ostteilen – nur die Reste der südlichen Querhauswand als aufgehendes Mauerwerk von der romanischen Basilika stehenblieben. Die Beobachtungen am rückwärtigen Mauerwerk und an der Leibung lassen sich dann zureichend erklären: Beim Abbruch wurde kein Wert auf den sorgfältigen Ausbau der Leibung der Goldenen Pforte gelegt. Vielleicht banden auch hier die Werksteine sehr unterschiedlich ein, und es bestand kein geregelter Werkverband, denn die Goldene Pforte war ja nachträglich eingesetzt worden. Über die Leibungstiefe und die Stelle des Türanschlages läßt sich archäologisch nichts Genaues sagen. Die Abarbeitungen an den Tragefiguren und die nachträglich «vorgerückte» Stellung des Tympanons sprechen dafür, daß der Rücksprung für den Türanschlag weiter rückwärts lag [Pl. 4]. Eine Überprüfung der Steinbearbeitung an diesen Werksteinen erbrachte kein klares Ergebnis. Wie das in den bräunlichen Mörtel verlegte Mauerwerk zeigt, hat man wahrscheinlich zunächst die ursprünglich tiefere Leibung belassen und die Gestaltung des rückwärtigen Gewändes noch offengelassen. Wenn es zunächst darauf ankam, lediglich die Pforte an einer anderen Stelle wieder zu errichten, nimmt diese Unbedachtsamkeit nicht wunder. Mit dem Gewände wurde rückwärts zwischen den Werksteinen der Goldenen Pforte und dem romanischen Restmauerwerk Bruchsteinmauerwerk bis in Kämpferhöhe mit hochgeführt [Pl. 3]. Indem man die innerste Archivolte zu breit anlegte, entwickelten sich alle Archivolten in etwas gedrückteren Formen [Pl. 1]. Man mußte zum Teil beträchtliche Fugen ausstopfen, um die Bögen überhaupt schließen zu können. So wird man wohl kaum auf dem Tympanon aufgebaut haben, das – wie wir zu erweisen suchten – doch sehr wahrscheinlich ursprünglich sich den Archivolten organisch einfügte. Die erste Abarbeitung um 6 cm könnte vielmehr darauf zurückgehen, daß der innerste Bogen nun zu gedrückt ausgefallen war [Pl. 5, Abb. 1]. Wie wir sahen, ist das Tympanon noch einmal in situ abgearbeitet worden; der Termin dafür ist durch den baulichen Zusammenhang mit der spätgotischen Emporenwölbung klar. So könnte es sehr wohl sein, daß das Tympanon zuerst an der alten Stelle, d. h. um einige Zentimeter tiefer, wieder eingesetzt wurde. Sollte etwa in diesem Zwischenzustand der rote Anstrich erfolgt sein, der sich auf der Unterseite der innersten Archivolte erhalten hat?

Das Vorrücken des Tympanons und die zweite Abarbeitung sind – wie wir sahen – wahrscheinlich gleichzeitig. Diese Maßnahmen sind bedingt durch die Errichtung des rückwärtigen Bogens, dem auch die Rückseiten der Werksteine der innersten Archivolte zum großen Teil im Wege waren. Sie wurden im Zusammenhang mit diesem Vorgang



abgearbeitet. Da die Entlastungsbögen über dem rückwärtigen Bogen in demselben Mörtel verlegt sind, ist der Zeitpunkt der Veränderung klar: jetzt wurde die Südwand des Langhauses errichtet, die sich über die schon errichtete Pforte «hinwegsetzen» mußte [Pl. 3, Abb. 10]. Man zog das rückwärtige Gewände hinter die romanische Mauerflucht zurück, andererseits mußte die Leibung verkürzt und das Tympanon vorgeschoben werden, um eine genügende Tiefe für den rückwärtigen Bogen zu erreichen. Vielleicht hat man auch bei dieser Gelegenheit das Tympanon an der Rückseite abgearbeitet. Der Grund für diese Maßnahmen ist einleuchtend: Man konnte das Tympanon, das fast in der Flucht der romanischen Innenwand saß, und die innerste Archivolte nicht allein mit dem Mauerwerk belasten. Zur weiteren Sicherung fügte man das Flacheisen unter dem Tympanon ein. Schließlich war noch das rückwärtige Gewände zu formieren, was man recht großzügig mit vorhandenen Sandsteinen und Ziegeln tat. In das Ziegelmauerwerk fügte man gleichzeitig das Auflager für das Emporengewölbe ein.

Indem so die Reihenfolge und der Zusammenhang der letzten Maßnahmen feststellbar sind, wird die Wahrscheinlichkeit eines vorhergehenden provisorischen Zwischenzustandes am heutigen Ort bestätigt. Ein älterer Endzustand ist kaum möglich, seine rückwärtige Gewändeausbildung hätte man zweifellos beibehalten. Andererseits müssen wir zugeben, daß der Zeitabstand des Nacheinander von Zwischen- und Endzustand nicht eindeutig festgelegt werden kann. Im einzelnen ist der Zwischenzustand in seinem Aussehen nicht beweisbar, nur wahrscheinlich zu machen.

Eingedenk aller Unsicherheiten dürfen aber doch einige Ergebnisse festgehalten werden:

1. Die Goldene Pforte ist um 1230 an der Westseite zwischen den beiden Westtürmen der am Ende des 12. Jahrhunderts errichteten Marienkirche eingefügt worden.

2. Das Tympanon war spitzbogig, das spitzbogige Scheitelstück der innersten Archivolte ist original, die vier untersten Scheitelstücke der Archivolten sind ebenfalls spitzbogig, führen aber mehr und mehr zum Rundbogen über, die Scheitelstücke der 6. und 8. Archivolte sind noch deutlich leicht spitzbogig, kaum mehr die 5. und 7. ornamentierte Archivolte, die 9. beschreibt einen reinen Halbkreis [Pl. 2, 5]. Unter Abzug der breiten Fugenabstände und unter der Voraussetzung eines klaren Bezuges von Gewände und Archivolten ergibt sich ein etwas steileres Ansteigen der Archivoltenbogen, die sich genau auf das um 6 cm breiter rekonstruierte Tympanon beziehen lassen. Selbst wenn das Tympanon schon im Erstzustand einmal abgearbeitet worden sein sollte, ist also nicht mehr zu bezweifeln, daß die Goldene Pforte – ornamentale wie figürliche Archivolten – einer einheitlichen künstlerischen Konzeption angehören, deren Eigenheit es ist, daß der leichte Spitzbogen im Tympanon von Archivolte zu Archivolte mehr und mehr zum Rundbogen überführt wird. Einmal erkannt – läßt sich diese Feststellung der künstlerisch-ikonologischen Eigenart der Goldenen Pforte zuordnen, bedarf also zur Erklärung keiner stilgeschichtlichen oder technologischen Hilfskonstruktionen mehr.

3. Die Goldene Pforte wurde nach dem Brande 1484 an das ehemalige Südquerhaus versetzt. Dabei läßt sich ein Aufbau noch ohne Rücksicht auf den spätgotischen Hallenbau kurz nach dem Abbruch der romanischen Basilika an der jetzigen Stelle wahrscheinlich machen. Bei der endgültigen Ausführung der Südwand des Langhauses machten sich vermutlich Änderungen nötig. Das Tympanon wurde noch einmal in situ am Scheitel und an der Rückseite abgearbeitet und vorgerückt. Das rückwärtige Gewände und der dazugehörige Bogen – wahrscheinlich auch die Leibung – erhielten in baulichem Zusammenhang mit der spätgotischen Emporenwölbung ihre endgültige Form.

## Anmerkungen

- 1 Puttrich, L.: Die Goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg. Einl. v. C. L. Stieglitz. In: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. 1. Abt. Bd. 1 Leipzig 1836 S. 4.
- 2 Heuchler, E.: Der Dom zu Freiberg. Freiberg 1862 S. 1 u. 13.
- 3 Börner, R.: Geschichtlich-architectonische Forschungen am Freiburger Dom. In: Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 16. 1879 S. 90.
- 4 v. Mansberg, R.: Daz hohe liet von der maget. Dresden 1888 S. 1.
- 5 Vgl. den Plan im Planarchiv des Institutes für Denkmalpflege in Dresden. Vgl. Bericht über die hauptsächlichsten Vereinsvorträge. In: Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 31. 1855 S. 127.
- 6 Waldow: Die Goldene Pforte am Dom zu Freiberg. In: Dt. Bauztg. 28. 1894 S. 167–168.
- 7 Gurlitt, C.: Der Vorbau der Goldenen Pforte zu Freiberg in Sachsen. In: Dt. Bauztg. 37. 1903 S. 569–570.
- 8 Richter, O.: Die Baugeschichte des Domes zu Freiberg. Diss. Dresden 1921 S. 15–16.
- 9 Küas, H.: Die Goldene Pforte zu Freiberg. Leipzig 1943 S. 58. Vgl. Anm. 20.
- 10 Krüger, G.: Die Marienkirche zu Freiberg i. S. und ihre Goldene Pforte. Diss. Basel 1960 S. 56–70.
- 11 Der Autor des Planes (IDD V. 9, M 1) war nicht eindeutig zu ermitteln. Nach Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Hentschel und Herrn Dr. Nadler steht es aber fest, daß der Plan um 1930 entstanden ist.
- 12 Puttrich 1836 S. 15.
- 13 Hasak, M.: Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im 13. Jh. Berlin 1899 S. 24.
- 14 Goldschmidt, A.: Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Berlin 1924 S. 12, 15, 16, 41.
- 15 Panofsky, E.: Bespr. zu A. Goldschmidt 1924. In: Jb. f. Kunstwiss. 1924/25 S. 246–252.
- 16 Krüger 1960 S. 30, 45–46, 101.
- 17 Vgl. Anm. 67 des Aufsatzes: «Zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte.»
- 18 Die Untersuchungen am Ort sind eine Gemeinschaftsarbeit des Verfassers, was die Grabungen anlangt mit meinem Kollegen, Herrn Dipl. phil. R. Zießler und teilweise Herrn Dr. H. Küas als Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaften. Arbeitsstelle für Kunstgeschichte, in Berlin; was die Bauuntersuchungen betrifft, mit Herrn cand. arch. G. Kavacs und Herrn Dipl. Ing. H.-J. Blödown. Die ausführliche Publikation dieser Ergebnisse wird vom Institut für Denkmalpflege in Dresden vorbereitet.
- 19 Darauf wird im folgenden Aufsatz über Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforten näher eingegangen.
- 20 Puttrich, 1836 S. 4, und Heuchler, 1862 S. 6, berichten von einer Tradition, derzufolge in der Goldenen Pforte ein Baldachin und wohl auch Podien aufgestellt wurden. Heuchler vermutet zur «Schaustellung von Heiligenbildern». Einer anderen Überlieferung nach, von der Schorn: Altdeutsche und normannische Kunst. In: Dt. Vierteljahresschr. 1841 S. 134, Kunde gibt, wurde hier in der Passionszeit das «Heilige Grab» dargestellt. Sollte diese Tradition – was wahrscheinlich ist – spätmittelalterlich sein, so könnte, wie Dr. E. H. Lemper mir freundlicher Weise bestätigte, die zentralbauartige Gestalt des spätgotischen Raumes vor der Goldenen Pforte vom Heilig-Grab-Gedanken mitbestimmt sein.
- 21 Die Maueruntersuchungen an der Rückseite wurden während der Erneuerung des Putzes im Winter 1960/61 möglich. An der Erkenntnis der baulichen Zusammenhänge haben meine Kollegen, Frau Dr. Elisabeth Hütter und Herr Dipl. phil. Rudolf Zießler, wesentlich Anteil.
- 22 Vgl. das Gutachten von Herrn Restaurator Konrad Riemann vom Institut in Halle über die Farbigkeit der Goldenen Pforte vom 15. 7. 64. S. 3.
- 23 Das fotogrammetrische Aufmaß, ohne das die vorliegenden Ergebnisse unmöglich hätten erzielt werden können, wird der Diplomarbeit von Herrn Dipl.-Ing. Claus Böttcher: Photogrammetrische Aufnahme der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. TU Dresden 1962, verdankt. Vgl. auch «Terrestrisch-photogrammetrische Aufnahme der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg». In: Vermessungstechnik 9. 1963 S. 340–344. Herrn Ing. Rudolf Meyer vom Institut für Fotogrammetrie an der TU Dresden ist die Betreuung der Arbeit und manch guter Hinweis zu danken.
- 24 Die Rekonstruktion hat – wie auch die anderen archäologischen Zeichnungen der Goldenen Pforte – auf Grund des fotogrammetrischen Aufmaßes Herr cand. arch. G. Kavacs erarbeitet. Seinen gewissenhaften und eindringlichen Beobachtungen verdanke ich viele der hier dargelegten Feststellungen.
- 25 Beeger, H.-D., Prescher, H., und Quellmalz, W.: Geologisch-Mineralogische Untersuchungen der Sandsteine und Zemente an der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg. In: Jb. des Staatl. Museums f. Mineralogie und Geologie. Dresden 1962 S. 107.
- 26 Vgl. Acta des Gesamtkirchenverbandes zu Freiberg. Beheizungsanlage in der Domkirche betr. 1883, Dompfarramt Freiberg Abt. II Sect. I 26, 27, 28 Nr. 9, Akten des Dompfarramts zu Freiberg, Kirchenheizung 1892, Dompfarramt Freiberg Abt. II Sect. I 26, 27, 28 Nr. 15.
- 27 Die bodenkundlichen Beobachtungen der Befunde verdanke ich Herrn Dipl.-Geol. H. Douffet.
- 28 Vgl. Urkunde vom 6. 5. 1487, Urkundenbuch der Stadt Freiberg. Hrsg. v. H. Ermisch. Leipzig 1883 S. 550–558.
- 29 Aufrufe für Spenden für den Kirchenbau und päpstlichen Indulgentien begegnen von 1491 an: vgl. Urkundenbuch der Stadt Freiberg S. 562–567 u. Petzold: Stimmungen und Widerstände im Bistum Meissen am Vorabend der Reformation. Maschinenms. 1963.

Abbildungsnachweis 1–11: Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden.



## HEINRICH MAGIRIUS

## Zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte

Seit man im Zeitalter der deutschen Romantik die Goldene Pforte am Freiburger Dom als eines der bedeutendsten plastischen Werke des «vaterländischen Altertums» entdeckte, ist es der Forschung ein dringendes Anliegen geworden, den ungewöhnlichen Bildinhalt zu enträtseln. Bis ins späte 19. Jahrhundert scheint die Überzeugung, daß der vollendeten Form ein entsprechender Inhalt zugrunde liegen müsse, die eindringliche Beschäftigung mit den Fragen der Ikonographie veranlaßt zu haben.

Den anschaulichen Charakter der Goldenen Pforte schilderte Ernst Förster 1851 als «Pforte des Paradieses». Die Gewände mit Figuren des Alten Testaments übergreifen die rundbogigen Archivolten mit der Darstellung der «curia coeli» [Abb. 1]<sup>1</sup>. Auch Anton Springer, Otto Fischer und Richard von Mansberg sehen in den Archivolten das Himmelsgewölbe, das neue Paradies symbolisiert<sup>2</sup>. Das Gesamtprogramm wird – abgesehen von ganz allgemeinen Erklärungen, wie der Franz Kuglers<sup>3</sup> – einerseits christologisch (Eduard Heuchler, Heinrich Gerlach, Richard Steche), andererseits marianisch gedeutet (Fischer, v. Mansberg, Riegel)<sup>4</sup>. In einer kenntnisreichen Studie hat Springer von literarischen und liturgischen Texten her nachgewiesen, daß das Geheimnis der Inkarnation, die Hochzeit Christi mit der Ecclesia als Gedanke dem Gesamtprogramm zugrunde gelegen haben muß<sup>5</sup>. Dieser Einsicht haben sich Fischer und Max Hasak, zum Teil auch v. Mansberg angeschlossen<sup>6</sup>.

Die Gewändefiguren waren schon durch Ferdinand von Quast auf Grund der Analogie zu den von ihm entdeckten und publizierten Wandgemälden in der Liebfrauenkirche in Halberstadt zum großen Teil richtig gedeutet worden; am linken Gewände von außen nach innen: Daniel, Königin von Saba, Salomo, am rechten von innen nach außen die zweite und dritte Figur als David und Ecclesia [Abb. 2, 3]<sup>7</sup>. Daß in diesem Falle wirklich Bathseba – eine Präfiguration der Ecclesia – dargestellt ist, hat Springer überzeugend nachgewiesen<sup>8</sup>. Daß die innerste Figur der linken Gewändeseite den Täufer darstellt, hat zuerst Schorn 1841 gesehen<sup>9</sup>. Die äußerste rechte Figur galt als Abraham und Noah<sup>10</sup>, bis Heuchler sie 1862 als Aaron erkannte<sup>11</sup>. Bis in die Gegenwart hinein umstritten bleibt die Bedeutung der innersten Figur der rechten Gewändeseite. Sie wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts verschieden als Johannes der Evangelist, Jesaia, Elia bezeichnet<sup>12</sup>. Andere meinten, einer angeblichen Analogie zu Halberstadt zufolge die Figur auf Nahum festlegen zu können<sup>13</sup>. Dagegen hat dann aber Springer theologische, Adolph Goldschmidt kunsthistorische Gründe aufgebracht<sup>14</sup>. Sie deuteten die Figur als Johannes den Evangelisten. Trotzdem tritt die Deutung auf Jesaia, vor allem aber Nahum, ohne nähere Begründung auch später noch auf<sup>15</sup>.

Springer ist auch die Erkenntnis zu verdanken, daß die Gewändefiguren ikonographisch paarweise zusammengehören: das Königspaar rechts und links in der Mitte, Mann und Frau sich jeweils gegenüberstehend, sind die königlichen Vorfahren Christi, die gleichzeitig die Hochzeit Christi und der Kirche präfigurieren<sup>16</sup>. Die äußeren Figuren – Daniel und Aaron – stehen für die Jungfrauschaft Mariae ein. Die beiden inneren Figuren finden nach Springer als «Freunde» des Bräutigams ihre Erklärung. Johannes der Täufer schaut in der Wendung zum Tympanon auf den menschgewordenen Sohn Gottes. Fischer, der den marianischen Zusammenhang stärker betont, sieht in den Paaren von außen nach innen Präfigurationen von Eigenschaften der Maria: Jungfräulichkeit, Mutterschaft, Königtum

und Mittlerstellung als «Trösterin»<sup>17</sup>. Gleichzeitig soll sein Bezug zu den vier Marienfesten: Reinigung, Verkündigung, Himmelfahrt und Geburt gegeben sein. Die Bedeutung der vier Paare ist angeblich mit den vier Anrufen des «Ave Maria» verwoben. Mansberg folgt mit einigen Abänderungen diesen Gedanken, findet aber bei dem innersten Figurenpaar Zorn und Strafe, Sühne und Vergebung angedeutet<sup>18</sup>.

Gehen die Deutungen Fischers und v. Mansbergs über das Anschauliche oder wenigstens symbolisch Angedeutete hinaus, so bleibt doch an sich der ikonologische Bezug der Gewändefiguren unbezweifelt. Selbst Goldschmidt, der die Einheitlichkeit der Aussage der Goldenen Pforte ablehnt, muß zugeben, daß den Gewändefiguren eine selbständige und zusammenhängende theologische Konzeption zugrunde gelegen haben muß<sup>19</sup>. Herbert Küas erkennt das Weiterwirken des ikonographischen Konzepts in der Gestaltung<sup>20</sup>. In der Wendung der Figuren zu- bzw. voneinander, im Gegeneinander von Blick- und Schreitmotiv, in der Gegenüberstellung von alt und jung bei dem inneren und äußeren Paar waltet eine ikonographische mit Künstlerischem verbindende und umfassende Ordnung.

Die büstenartigen Figuren, auf denen die Gewändefiguren stehen, sind offenbar attributhaft auf diese bezogen [Abb. 2, 3]. Das ist bei dem Löwen unter Daniel, dem Affen unter der Königin von Saba, dem Mädchenkopf unter Johannes dem Täufer und den drei Männerköpfen unter Aaron, einem älteren und zwei jüngeren, wohl eindeutig klar<sup>21</sup>. Selbst in der Form nicht gesichert ist das zoomorphe Wesen, auf dem Salomo steht<sup>22</sup>. Ob es sich bei der Figur unter David um «Absalom» handelt, konnte bisher noch nicht eindeutig erwiesen werden<sup>23</sup>. Bei der Deutung der innersten rechten Figur auf Nahum wurde der König unter ihm, der sich die Ohren zuhält, als König von Assyrien angesprochen<sup>24</sup>. Günter Krüger hat als Attribut zu Johannes dem Evangelisten an den Kaiser Domitian gedacht<sup>25</sup>. Die Weintrauben unter der Figur der Bathseba sind bisher marianisch und als Hinweis auf Christus gedeutet worden, nicht auf die Figur selbst<sup>26</sup>.

Während die sich schnäbelnden Taubenpaare über den Figuren Daniels und Aarons sehr wohl deren Bedeutungsfunktion als Zeugen der Virginität Mariae bekräftigen könnten<sup>27</sup> [Abb. 5, 8], scheint die Deutung der Männer- und Tierköpfe, die an den oberen Enden der ausgenischten Pfostenecken über den Figuren wie aus Öffnungen heraus schauen, nicht einheitlich [Abb. 5–8]. Der Widderkopf über Johannes dem Täufer könnte – worauf schon Heuchler hinweist – auf das alttestamentliche Sühnopfer bezogen sein<sup>28</sup>, demgegenüber der Täufer auf dem Clipeus das Lamm Gottes vorweist. Der Löwe über David – oft fälschlich als Bär gedeutet<sup>29</sup> – könnte sich auf David als den Löwen aus dem Stamm Juda (1. Mos. 49, 9) beziehen lassen. Was derselbe Löwenkopf über Johannes dem Evangelisten bedeutet, ist unklar; bisher wurde er als Panther- oder Bärenkopf verkannt<sup>30</sup>. Unbefriedigend erscheinen die bisherigen Versuche, die im Vergleich zu den übrigen Kopftypen der Goldenen Pforte stark individuelle Züge zeigenden Männerköpfe über der Königin von Saba, über Salomo und Bathseba attributiv zu erklären. Die Vermutung von Küas, es seien hier Meister, Geselle und Lehrjunge gemeint<sup>31</sup>, ist bei der besonders hervorgehobenen Stellung der Köpfe über den Königsfiguren auch nicht recht überzeugend. Am Regensburger Schottenportal sind an dieser Stelle die Auftraggeber dargestellt. Aus den bogenförmigen Abschlüssen der Litaneitafeln des Landgrafenpsalters schauen die Landgrafen bzw. Königspaare heraus; hier liegt also eine – vom Architektur- und Bildmotiv her gesehen – ähnliche Darstellungsweise vor<sup>32</sup>. Man könnte also – wie wir später noch näher erläutern werden – auch für Freiberg annehmen, daß mit den drei Männerbüsten die Stifter vergegenwärtigt sind.



In der Leibung der Türöffnung tragen zwei Jünglinge – im Typus den Engeln der Goldenen Pforte verwandt, aber ohne Flügel – das Tympanon. Über dem horizontalen Band des Kämpfers sind als Anfängerstücke der ornamentierten Archivolten Tiere und Oberkörper bzw. Köpfe anthropomorpher Wesen gegeben [Abb. 5–8]. Die beiden äußeren Löwen, an deren originalem Zusammenhang mit der Pforte kein Zweifel mehr sein kann, sind Portalwächter. Die gleichen Aufgaben haben die kleinen Löwen vor dem Tympanon. Sie wehren die böse Mächte versinnbildlichenden Drachen ab. Die mittleren Figuren sind von ihrer Tracht und ihren Attributen her – der rechte hält zwei Fische in der Hand – als Mönch und Bergmann oder auch als zwei Mönche angesprochen worden. Das ist recht unglaubwürdig. Die rechte Figur hält nicht nur zwei Fische, sondern besitzt auch zwei fischartige Leiber. Gegenbeispiele in Klosterrath, Ripoll, Cunault, Nantes, Angers und Aigue-Vive legen die Vermutung nahe, daß es sich um eine Sirene handelt<sup>33</sup>. Der gekrönte Kopf der rechten vorderen Figur und ein Teil des zugehörigen Werkstückes sind im Original im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg erhalten; seit 1892 ist ein neues Werkstück eingesetzt. Die Deutung als Personifikation von Freiberg ist ohne jede Beweiskraft. Die gegenüberliegende Figur ist eine schlechte Kopie derselben, erst 1861 angefertigt<sup>34</sup>. Die beiden aus Blattwerk herausschauenden Köpfe am Ansatz der zweiten ornamentierten Archivolte von innen haben ebenfalls bisher keine zureichende Erklärung gefunden<sup>35</sup>.

Die zentrale Szene der ganzen Portalanlage, die Huldigung der drei Könige vor der in der Mitte thronenden Madonna, ist zwar in ihrem Literalsinn seit je richtig verstanden worden (Matth. 2, 11). Aber erst Springer erkannte, daß Maria hier «pulchra dei sponsa» ist und die Ecclesia vertritt<sup>36</sup>. Fischer und Mansberg haben dafür weitere Hinweise gegeben: Maria, die zweite Eva, reicht dem Kinde den Liebesapfel. Sie ist der Thron des Logos, des neuen Salomo, Jungfrau, Mutter, Mittlerin und Königin des Himmels<sup>37</sup>. Mansberg schien es, daß die beiden heranfliegenden Engel Sonne und Mond trügen, in neuerer Zeit sind die Kugeln als allgemeine Symbole der Macht gedeutet worden<sup>38</sup>. Die Gestalt des Engels wird im 19. Jahrhundert verschieden interpretiert. Bald ist er der Verkündigungsengel, bald weist er auf den Traum der Magier, bald auf den Josephs hin. Die sitzende Josephsfigur ist dementsprechend in ihrer Bedeutung für die Gesamtaussage des Tympanons sehr verschieden interpretiert worden<sup>39</sup>.

Die größten Schwierigkeiten für den Erweis einer durchgängig sinnbezogenen Ordnung bereiteten stets die Figuren in den Archivolten, insbesondere die Szenen in deren Scheiteln [Abb. 4]. Ihre Deutung entscheidet letztlich die «Richtung» der Gesamtaussage. Die Forscher des 19. Jahrhunderts haben in den Szenen der Scheitel der drei inneren Archivolten fast durchgängig die Dreieinigkeit symbolisiert gesehen<sup>40</sup>. Sicher ist aber nur, daß im Scheitel der dritten Archivolte die Taube des heiligen Geistes von zwei Engeln verehrt wird. Die Halbfigur in der Mitte der ersten Archivolte mit Kreuznimbus wird im 19. Jahrhundert oft als Gottvater angesprochen, der auf der einen Seite Maria in Orantenstellung krönt, andererseits ein Buch einem Engel überreicht oder von einem Engel zugetragen erhält<sup>41</sup>. Dieses Buch wird schon von Schorn 1841 antithetisch zur Krönung der Maria als Buch des Gerichts gedeutet<sup>42</sup>; die Mittelfigur scheint ihm Christus als Weltenrichter zu sein. Sonst wird im 19. Jahrhundert die Szene nicht antithetisch verstanden; das Buch ist Buch des Lebens oder das Evangelium, das der Menschheit dargereicht wird<sup>43</sup>.

Die begleitenden vier Engel sind meist als Erzengel, als Diener und Symbole göttlicher Herrschaft angesehen worden. Die Szene im Scheitel der zweiten Archivolte bereitete der Deutung des 19. Jahrhunderts Schwierigkeiten. Links vom Scheitel sitzt auf einem Sessel

ein bärtiger alter Mann mit Nimbus. In seinem Schoß sitzt eine bekleidete Kinderfigur. Von rechts her fliegt ein Engel heran, um eine Kindergestalt, die genau in der Achse des Portals erscheint, dem Alten zu übergeben oder von diesem zu empfangen. Diejenigen, die in den Scheiteln die Dreieinigkeit symbolisiert sahen, glaubten in dem Kinde das Christkind erkennen zu können. Der alte Mann wurde als Zacharias oder als ein Prophet gedeutet. Das Kind im Schoß ist dann Johannes der Täufer<sup>44</sup>. Hermann Riegel sah hier in einer an sich geistvollen aber subjektiven Deutung die Sendung des Wortes symbolisiert, «das vom Vater ausgeht und doch ewiglich zu Haus bleibt». Dieser Interpretation traten an sich nur wenige bei, sie überzeugte aber besonders in der Populärliteratur bis heute<sup>45</sup>. Danebenher läuft seit Puttrich und Schorn die Deutung der Szene als Abraham, der eine gerettete Seele im Schoß hält, währenddessen eine andere ihm gerade übergeben wird<sup>46</sup>. Die der Deutung Riegels innewohnende Möglichkeit der Interpretation auf den Zusammenhang der Inkarnation findet sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts oft deutlich angesprochen. Die Taube des Geistes darüber scheint sie zu bestätigen<sup>47</sup>. «Abrahams Schoß» aber läßt die trinitarische Deutung der Scheitelstücke hinfällig werden und bringt einen eschatologischen Zug in das Ganze. Solche Überlegungen finden sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang allerdings noch kaum angedeutet. Dominierend bleibt die «positive» Interpretation des Ganzen, was sich auch auf die Deutung der 14 Gestalten auswirkt, die in der zweiten und dritten Archivolte auf Sesseln thronen [Abb. 1]. Sie halten Bücher, offene oder geschlossene Schriftrollen, drei Figuren sind ohne Attribut. Genau zu bestimmen ist nur Petrus mit Schlüssel und Tragekreuz – die zweite Figur der dritten figürlichen Archivolte von rechts. Den Deutungen des 19. Jahrhunderts nach stellt die erste Figur der dritten Archivolte links Johannes den Evangelisten dar, die dritte der dritten Archivolte rechts Paulus<sup>48</sup>. Die Figuren werden als Apostel und Propheten, Verkünder der Heilstatsachen, auch als Heilige angesehen; anderen scheint es naheliegend, daß 12 Apostel und 2 Evangelisten dargestellt sind<sup>49</sup>. Die Auferstehenden in der äußersten Archivolte, die ihren Särgen entsteigen, um im Scheitel von einem Engel empfangen zu werden, gehören zum Thema des Jüngsten Tages. Wie Puttrich und später Kugler und Steche betonten, ist hier nicht die Auferstehung zum Gericht, sondern zum ewigen Leben gemeint<sup>50</sup>. Kugler und Riegel sehen hier die Zukunft der Gläubigen geschildert<sup>51</sup>. Demgegenüber findet sich bei Romberg, Springer und Paul Weber der Gedanke angedeutet, hier sei das Weltgericht dargestellt<sup>52</sup>. Zur Stützung der These wird der Szene der Marienkrönung ein antithetischer Charakter beigelegt und die Abrahamszene ebenfalls in den Gerichtszusammenhang gestellt<sup>53</sup>. Theologisch ist – wie Springer ausführt – Inkarnation und Wiederkunft Christi aufs engste verknüpft. Als Beweis können die liturgischen Texte der Adventszeit dienen. Daß das Gericht nicht recht verständlich gemacht worden ist, versucht Springer als erster mit Raummangel zu erklären<sup>54</sup>.

Faßt man die hier kurz dargestellten Deutungsversuche des 19. Jahrhunderts kritisch ins Auge, so fällt auf, daß das kunsthistorische Analogieverfahren zwar für die Gewandefiguren schon zu haltbaren Feststellungen verholfen hat, an Tympanon und Archivolten aber fast noch gar nicht angewendet wurde. Noch ist es nicht gelungen, den anschaulichen Bestand mit der jeweils entwickelten theologischen Idee zu koordinieren. So ist es nicht verwunderlich, daß Adolph Goldschmidt 1902 die Diskussion unwirsch abbricht. Nicht theologische Tiefsinnigkeit führte zu den eigenartig ineinandergeschobenen Bildinhalten des Tympanons und der Archivolten, vielmehr die Absicht, die Hauptinhalte der drei französischen Fassadenportale, wie sie sich am Ende des 12. Jahrhunderts herausgebildet



hatten, wiederzugeben<sup>55</sup>. Diese insbesondere von Laon repräsentierte ikonographische Entwicklungsstufe zeigt im Mittelportal Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariae, an einem Seitenportal die Geburtsgeschichte Christi mit der Anbetung der Könige im Tympanon, am anderen Seitenportal das Jüngste Gericht. Die hauptsächlichsten ikonographischen Anregungen gingen von Laon aus. Das Freiburger Tympanon setzt die Kenntnis des dortigen Tympanons voraus und sei es durch ein Skizzenbuch. Das Abraham-Thema erscheint in sehr ähnlicher Weise am Gerichtsportal von Laon, Auferstehende in den Archivolten des Gerichtsportals von Chartres-Süd. Die Krönung Mariae ist ein Thema, das in verschiedenen Versionen seit dem Westportal von Senlis als Portalthema Anwendung findet und in Mantes, Laon und Chartres in der Mitte der Dreier-Portalgruppe erscheint. Die französischen Einflüsse auf die Ikonographie besonders der Archivolten sind im Laufe des 20. Jahrhunderts noch immer deutlicher herausgearbeitet worden. So leitet Krüger die Auferstehenden vom Gerichtsportal am nördlichen Querhaus von Reims ab<sup>56</sup>.

Mit diesen handgreiflichen Beweisen schien eine weitere Bemühung um die Erläuterung eines einheitlichen Sinngefüges endgültig abgetan. Goldschmidt selbst ließ nur noch den Zyklus der Gewändefiguren als eine selbständige ikonographische Lösung gelten. In dieser Ansicht sind ihm selbst die Autoren, die im Stilistischen das eigenartig Deutsche an der Goldenen Pforte besonders betonen, gefolgt wie z. B. Georg Dehio und Wilhelm Pinder<sup>57</sup>. Noch in der jüngsten Zeit hat Willibald Sauerländer diese These wiederholt<sup>58</sup>.

Für die Interpretation von verschiedenen Figurengruppen ergeben sich aus der Erklärung Goldschmidts neue Möglichkeiten. Erwin Panofsky schließt konsequent, daß die Apostel als Beisitzer im Jüngsten Gericht dargestellt seien<sup>59</sup>. Sucht man aber nach Veranschaulichung des Gerichts, so fehlt das Zentrum desselben – der Richter –, aus Platzmangel, wie Goldschmidt, einen Gedanken Springers aufgreifend, meint. Wie schon bei Schorn 1841 muß bei Panofsky und Selmar Peine die Szene der Marienkrönung dazu erhalten, einen Gerichtsgedanken auszudrücken<sup>60</sup>. Der Theorie Goldschmidts entziehen sich nur Gertrud Otto 1927, Küas 1943 und Krüger 1960. Otto lehnt den Gedanken des Jüngsten Gerichts in der Goldenen Pforte ab. Im übrigen wiederholt sie die These des 19. Jahrhunderts, in den Archivolten sei die Trinität dargestellt, dazu Engel, Apostel und auferstehende Märtyrer. Küas vermißt die Einheitlichkeit des Programms in den Archivolten. Den Grund dafür sieht er in der starken Abkürzung; er deutet aber an, daß wohl nicht ein Lobpreis Mariens, sondern der Erlösungsplan Gottes mit dem Abschluß durch Heiligen Geist, Auferstehung und ewiges Leben dargestellt sei. Krüger macht ebenfalls darauf aufmerksam, daß Richter und Verdammte an der Goldenen Pforte fehlen. Der historischen Überlieferung nach war zur Zeit der Entstehung der Goldenen Pforte das Zisterzienserkloster Alzella Patron der Freiburger Marienkirche. In dieser Zeit wirkte dort ein Abt Ludeger, dessen Kenntnis augustinischer und bernhardinischer Theologie überliefert ist. In ihm vermutet Krüger den Autor des Programms. Die Beweiskraft der These leidet ähnlich wie schon bei Springer, Fischer und Mansberg darunter, daß die angezogenen theologischen Texte zwar in den allgemeinen Zügen dem Gesamtprogramm «ähnlich» erscheinen, aber doch nicht eigentlich mit dem anschaulichen Bestand koordiniert werden können<sup>61</sup>. Zudem sind es eben doch nicht eigene Gedanken Ludegers, die dargeboten werden. Weiterhin ist übersehen, daß es zunächst darauf ankommt, die Einzelszenen auf ihre analogen Typen hin zu prüfen, um überhaupt erst einmal die Eigenart des Werkes sicherzustellen. Der nächste Schritt wird sein können, die bestimmten ikonographischen Kombinationen mit verwandten Bildungen zu vergleichen. Nur wenn diese «aufbauende» Arbeit geleistet wird,

darf man erwarten, daß der richtige «Bedeutungssinn» des Gesamtwerkes, wie er bei einem mittelalterlichen Kunstwerk aus literarischen und liturgischen Quellen erschlossen werden kann, «getroffen» wird<sup>62</sup>. Andererseits begrenzt der «Bedeutungssinn» des Ganzen nicht nur die Einzelaussage, sondern präzisiert sie auch, richtet sie auf das Übergreifende aus<sup>63</sup>.

Mit der Anerkennung dieser Hypothese gehen wir aber auch von vornherein methodisch andere Wege als Goldschmidt, der das ikonographische Problem mir dem Nachweis der kunsthistorischen Abkunft der einzelnen Bildtypen beantwortet zu haben glaubte. Demgegenüber muß im Hinblick auf die ikonographische Aussage der Goldenen Pforte besonderer Wert auf die Frage gelegt werden, ob die Hauptthemen der drei französischen Portalprogramme – Kindheitsgeschichte Christi mit Anbetung der Könige, Tod und Krönung Mariae («Triumph der Jungfrau»), Jüngstes Gericht – hier wirklich deutlich anschaulich werden. Weiter ist zu fragen, ob es legitim ist, Unklarheiten des Bildprogramms darauf zurückzuführen, daß in Freiberg «Raummangel» eine entsprechende bildliche Entfaltung des Gedankens verhindert hätte. Wir werden versuchen nachzuweisen, daß nur geringe Änderungen der jeweiligen ikonographischen Typen es ermöglicht hätten, tatsächlich die Aussage der drei französischen Portalprogramme eindeutig – wenngleich verkürzt – wiederzugeben.

Einem grundsätzlichen Zweifel an der «Deutlichkeit» der Aussage der Goldenen Pforte – wie er in der Literatur seit Goldschmidt mehr gespürt als nachgewiesen werden kann – ist allerdings von dem speziellen Fall allein schwer zu begegnen. Die vertiefte Kenntnis bedeutender Bildwerke des Mittelalters gibt aber der Kunstwissenschaft das Recht, das inhaltliche Konzept als einen wesentlichen Bestandteil des jeweiligen Werkes zu werten<sup>64</sup>. Wenigstens hypotetisch wird man also Klarheit im Inhaltlichen auch in Freiberg annehmen dürfen. Damit soll keineswegs geleugnet werden, daß es oft schwer verständliche, mit dem Hauptgedanken nur lose zusammenhängende Nebenthemen gibt, in Freiberg z. B. verschiedene Köpfe und Figuren in der Kämpferzone.

Schon der strukturelle Aufbau der Goldenen Pforte und ihre Ornamentik ist schwerlich bloß formal zu erklären. Der regelmäßigen Abfolge von Säule und ausgenischter Pfosten-ecke, vor der jeweils auf einem kleinen Säulchen eine der Gewändefiguren steht, entspricht der Wechsel von ornamentalen und figürlichen überwölbenden Bogenleibungen. Der Reichtum und die Bewegung der Säulen- und Archivoltenornamentik nehmen von außen nach innen zu. Bei der innersten Archivolte sind die spiralig gedrehten, von zwei Seiten her sich auf die leicht spitzbogige Mitte zu bewegenden Profile gleichsam die Schwänze der das Heiligtum bedrohenden Drachen. Die Mittelszene im leicht spitzbogigen Tympanon ist umgeben von einem Blattkranz. Er besitzt den schwellend knospenhaften Charakter der Blattkapitelle und der Kämpferzone. Gewiß ist er eine Würdeform, die vielleicht das durch die Geburt Christi eröffnete neue Paradies symbolisiert<sup>65</sup>. Die von je einer Säule flankierten Gewändefiguren wenden sich mehr oder weniger dem Zentrum zu. Sie deuten auf das Geschehnis in der «Mitte der Zeiten» hin. Um diese Mitte legen sich die Archivolten Ring um Ring, gleichsam «Kreise ziehend». Der «stilleren» Ornamentierung der äußeren Bogen entsprechen die nach und nach zum Halbrundbogen übergehende Gesamtform und ikonographisch deren eschatologischer Gehalt, die Auferstehung zum ewigen Leben. Der äußerste Bogen ist ein reiner Halbkreis. Vervollständigt zum Kreis, berührt der Radius etwa die ursprünglich anzunehmende Schwelle<sup>66</sup>. Dieser vom Kreis her entwickelte Gesamtaufbau hat «inhaltliche» Ausdruckskraft, er weist auf in sich Vollendetes hin. Die Feststellung einer Ähnlichkeit des Gesamtaufbaues zu Ausmalungen von Apsiden, die Betonung der



Andersartigkeit nordfranzösischer Portale, die kunstgeschichtliche Ableitung von südfranzösisch-italienischen und süddeutschen Vorbildern «erklären» also den anschaulichen Charakter noch nicht genügend<sup>67</sup>, der von der Eigenart der Ikonographie her erst recht erläutert werden kann.

Wenden wir uns der Untersuchung der Einzelszenen und -figuren zu, vor allem denen, die strittig sind und deren Aussage entscheidend für die Bedeutung des Ganzen ist.

In der Mitte des Tympanons thront auf einem gepolsterten Sessel die gekrönte Madonna, das Christuskind auf dem Schoß [Abb. 1]. Die Frontalität der Gottesmutter ist durch das nach der Seite gewendete Sitzmotiv des Kindes gemildert, das eine kompositionelle Verbindung zu den von links nahenden Drei Königen schafft. Der Segensgestus der rechten Hand gilt zuerst ihnen und es ist von den kunstgeschichtlichen Analogien her nicht einmal vollkommen sicher, ob Oskar Rassau, der den Kopf des Kindes 1892 frontal ergänzte, die richtige Lösung traf. Heuchler hatte 1861 das Kind den Kopf den Königen zuwenden lassen. Die Madonna reicht dem Kinde eine Kugel, eine andere hält das Kind in der Linken. Neben dem Haupt der Madonna schweben Engel, die auf vernüllten Händen Kugeln herbeitragen<sup>68</sup>. Ohne ausdrückliche Verbindung steht rechts neben dem Thron ein Engel, in der Rechten ein Lilienzepter haltend, die Linke an die Brust gelegt. Vor seinem weit ausgebreiteten linken Flügel erscheint der Kopf des auf einer gepolsterten Bank sitzenden Joseph, der sich mit der rechten Hand auf einen zepterartigen Stab stützt. Er blickt in der von der byzantinischen Kunst her geläufigen «erschrockenen» Weise auf die Anbetungsszene.

So gewiß das Tympanon bis in viele Einzelheiten hinein vom Nordportal der Westfassade zu Laon abzuleiten ist, ist doch auch die Andersartigkeit vieler ikonographischer Züge zu betonen. Die Madonna besitzt in Freiberg keinen Nimbus, aber eine Krone, die eine Mitra umschließt, wie sie dem Kaiser zusteht. Die Kugeln in den Händen der heranfliegenden Engel sind Herrschaftssymbole. Die repräsentative Frontalität des Typus ist letztlich spätantik und geht auf das Bild der Marienmajestas in der Geburtskirche zu Bethlehem zurück. In den Drei Königen huldigen die drei Erdteile der «imperatrix» Maria<sup>69</sup>. Daß hier mit der Madonna die Ecclesia zusammengesetzt wird, geht nicht nur aus den gleichzeitigen repräsentativen Ecclesiabildern hervor. Die Äpfel in der Hand der Madonna und des Kindes könnten sich – wie öfter in der Ikonographie des 12. Jahrhunderts – auf den Liebesapfel des Hohenliedes beziehen<sup>70</sup>. Dann wäre Maria als Vorbild der bräutlichen Ecclesia verstanden. Wenn mit den Kugeln ganz allgemein Herrschaftssymbole gemeint sind, ist damit das «conregnum» der Kirche bezeichnet. Die Ecclesia stellt ihre Gewalt dem, von dem alle Gewalt ausgeht, freiwillig zur Verfügung<sup>71</sup>. In beiden Fällen erscheint im Bilde der Maria die Ecclesia. Die Szene der Huldigung der Magier steht ganz allgemein als Beweis für die Realität des durch Maria menschgewordenen Logos, für die Wirklichkeit der Inkarnation<sup>72</sup>.

Der Engel neben der Madonna stammt aus der ikonographischen Tradition von Byzanz. In der Stellung zwischen der Madonna und den Königen weist er dieselben auf Christus oder auch auf den Stern hin<sup>73</sup>. In französischen Bogenfeldern ist er oft auf der gegenüberliegenden Seite dargestellt, behält aber seine wohl hauptsächlich hinweisende Bedeutung<sup>74</sup>. Eine andere Gruppe, wofür als repräsentatives Beispiel Saint-Gilles genannt sei, erzählt hier die Geschichte vom Traume Josephs. Diese ist in Freiberg jedenfalls nicht angedeutet, vielmehr ist der Engel auch hier in Stellung und Geste eher auf die Madonna bezogen. Sein großes Lilienzepter charakterisiert ihn zudem als Verkündigungengel Gabriel. An der gleichen Stelle im selben Zusammenhang der Anbetung der Könige ist die Verkündigung auf dem Tympanon des Portals der Kirche von Germigny-l'Exempt

(Cher), Ende 12. Jahrhundert, dargestellt<sup>75</sup>. Damit ist auf die Jungfräulichkeit der Gottesmutter und die «fortitudo Dei» besonders hingewiesen. Auch der Blütenstab Josephs, sonst oft ein Krückstock in T-Form, könnte noch einmal besonders auf die Virginität der Ehe Mariens hinweisen<sup>76</sup>.

Gegenüber den französischen Darstellungen des gleichen Themas ist für Freiberg charakteristisch, daß das Erzählende der Szene stark reduziert erscheint. Die Anbetung ist nicht eine Szene in der Erzählung der Geburtsgeschichte wie auch in Laon, sondern steht repräsentativ für sich. Die Feierlichkeit der Darstellung und die besonderen ikonographischen Züge sprechen nicht dafür, daß hier nur ein Künstler Vorbilder nachahmte. Es scheint vielmehr so, daß der im 12. Jahrhundert ikonographisch «gewöhnlichen» Szene ein ganz besonders hoheitsvoll-feierlicher Aspekt abgewonnen worden ist, der inhaltlich und ausdrucksmäßig an die als Apsidenbild in der byzantinischen Kunst seit dem 7. Jahrhundert gebräuchliche «Marienmajestas» erinnert<sup>77</sup>.

Zu den geradezu «altchristlichen» Zügen der Goldenen Pforte gehören die Engel in der ersten figürlichen Archivolte, die sich durch ihre Wendung zum Tympanon hin ebenso auf die thronende Maria wie auf die Krönung derselben im Scheitel dieser Archivolte beziehen könnten. Sie sind Nachfahren der «Engelgarde», die in Apsiden altchristlicher Kirchen Christus, später auch die Madonna begleiten, denn sie sind in Tracht und Attributen – langen Stäben, die in Blüten enden, und Herrschaftssymbolen – diesen fast noch näher verwandt als den Engeln, die an französischen Portalen im 12. und 13. Jahrhundert so häufig an der gleichen Stelle wie in Freiberg in marianischem wie christologischem Zusammenhang auftreten. In Freiberg betonen sie die Herrscherwürde der Gottesmutter und beweisen sie im Zusammenhang der Krönung als «Königin der Engel»<sup>78</sup>. Die Coronatio-Szene mit Christus in der Mitte, Maria in Orantenstellung rechts von ihm, findet sich an französischen Portalen so nicht [Abb. 8]. Dort wurde es seit dem 3. Viertel des 12. Jahrhunderts im Anschluß an eine Darstellung in S. Maria in Trastevere in Rom üblich, den «Triumph der Jungfrau» so darzustellen, daß die gekrönte Maria-Ecclesia auf einem Throne im Gespräch mit Christus erscheint. Mit der Zuordnung von Tod und Himmelfahrt Marias, dem «Jessebaum» in den Archivolten und bestimmten «Prototypen» am Gewände ist diese Szene, die in Senlis um 1165–70 erstmalig faßbar wird, «bildtypisch» für eine große Reihe von Portalen geworden<sup>79</sup>. Auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung erscheint dieses Thema gegen Ende des 12. Jahrhunderts im Zentrum der Dreiportalanlage<sup>80</sup>. Die «Krönung» ist hier im eigentlichen Sinne gar nicht mehr dargestellt, sondern neben Tod und Assumptio das Thronen des Sponsus-Christus neben der Sponsa-Maria-Ecclesia, wobei Gedanken des Hohenliedes und der Apokalypse mitsprechen (Hohesl. 2, 6, Offb. Joh. 3, 21). Von diesen Schriftstellen her ist auch die manchmal mit dieser Szene verbundene Darstellung des Heiligen Geistes verständlich. Sie betont die Einheit der Ecclesia mit dem erhöhten Christus.

Die Behauptung Goldschmidts, in Freiberg seien bestimmte Züge auch dieses wichtigsten Themas der französischen Dreiportalanlage enthalten, hält einer genaueren Prüfung nicht stand. Abgesehen von David und Johannes dem Täufer, die an den Gewänden auch dort mit der gleichen Aussage erscheinen, der Taube des Geistes und Abraham, der aber in diesem Zusammenhang als Patriarch (z. B. in Senlis) eine ganz andere Rolle spielt, kommt – im strengen Sinne – in Freiberg von diesem Portaltypus nichts «Abgeleitetes» vor. Eher ist noch der Engel im Scheitel der 3. Archivolte aus dem Gerichtsportal in Laon vergleichbar. Er teilt an sitzende Heilige «Kronen des Lebens» aus. Die Coronatio bezeichnet



im Neuen Testament Lohn des geistlichen Kampfes im Jenseits (1. Kor. 9, 24; Phil. 3, 14; 2. Thim. 4, 8; Joh. 1, 12; Offb. Joh. 2, 10; 3, 11; 1. Petr. 5, 4)<sup>81</sup>. Die Darstellung von Krönungen Heiliger durch Christus findet sich bereits in der abendländischen Katakombenmalerei. Über die Entwicklung des Bildtypus Maria-Orans kommt es bereits im 9. Jahrhundert (Katakomben von Albano) zu mit Freiberg ähnlichen Formen – Maria-Orans mit Glorie, zur Rechten von Christus, der in der Linken ein Buch hält<sup>82</sup>. Die von Christus, der in der Mitte erscheint, vorgenommene Krönung Marias scheint sich – obwohl eine alte Bildtradition der Seelenkrönung vorlag – erst im 12. Jahrhundert zu entwickeln, wofür Olav Sinding und Pia Wilhelm Beispiele anführen<sup>83</sup>. Christus tritt dabei häufig mit einem Buch, wohl dem Buch des Lebens auf. Es muß des öfteren die bei dieser Szene mangelnde Symmetrie aufwiegen. So ist wohl auch der Freiburger Engel in diesem Zusammenhang nur Assistenzfigur, die die Symmetrie herstellt<sup>84</sup>. Die mehrfach vermutete «Gerichtsbedeutung» des Buches läßt sich auch wohl kaum halten. Dazu ist das Bildzeichen «Buch» zu allgemein, zu wenig «gerichtet». Wie man aber in gleicher «Kürze» den Gerichtsgedanken hätte ausdrücken können, zeigt ein mittelalterlicher Bildtyp mit dem stehenden oder sitzenden «sponsus qui et iudex», der sich die Ecclesia zur königlichen Braut erwählt und die Synagoge abweist. Der Zusammenhang solcher Szenen mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts, auf denen bisweilen auch Ecclesia und Synagoge vorkommen, liegt auf der Hand<sup>85</sup>.

Faßt man den ikonographischen Sinn der Darstellung zusammen, so wird mit der Krönung der Maria-Ecclesia noch einmal die Frucht des Glaubens im eschatologischen Hinblick betont. Dabei fehlt in Freiberg gegenüber den in Frankreich üblichen Bildformen der deutliche Ausdruck des Braut-Bräutigam-Verhältnisses. Vielmehr ist mit dem Orantentypus an die Deis-Darstellung angeknüpft. Maria-Ecclesia ist also in ihrer Erwählung zur Königin des Himmels vor allem «mediatrix».

Mit der Bergung der Seelen in Abrahams Schoß im Scheitel der zweiten figürlichen Archivolte stoßen wir auf eine Szene, die nun wirklich zum Themenkreis der französischen Gerichtsportale seit romanischer Zeit gehört [Abb. 8]. Denn die «Aussendung des Wortes» ist hier gewiß nicht dargestellt. Dafür fehlen alle charakteristischen Eigenheiten dieses Themas. Abrahams Schoß steht an den französischen Gerichtsportalen für das «Paradies», dem die «Hölle» gegenübergestellt zu werden pflegt. Es wird sogar ein antithetisches Bildthema dazu entwickelt: die Hölle mit dem Antichrist im Schoß<sup>86</sup>. Dieses «negative» Komplement, das wohl geeignet wäre, einen Gerichtsgedanken in Abbrüchigkeit anzudeuten, fehlt aber in Freiberg. Mit wunderbarer Bewegung fliegt von rechts der Engel, doch wohl «signifer sanctus Michael»<sup>87</sup>, heran und übergibt eine Seele Abraham, der eine andere Seele bereits im Schoße hält. Das Kind kann des Zusammenhanges wegen nicht Christus sein, Abraham schon des mangelnden Kreuznimbus wegen nicht Gottvater. Der Gedanke, in den Archivolten sei übereinander die Dreieinigkeit dargestellt, muß also fallengelassen werden. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob hier speziell die Bergung der gerechten Seelen nach dem Tode dargestellt ist oder «Paradies» im allgemeinen. Für letzteres scheint die gewiß besonders große ikonographische Ähnlichkeit mit dem Weltgerichtportal von Laon zu sprechen, wo Abrahams Schoß ebenfalls im Scheitel einer Archivolte dargestellt ist. Trotzdem bleibt aber die erstere Möglichkeit besonders im Hinblick auf die Darstellung der Auferstehung der Toten in der äußersten Archivolte in Freiberg durchaus bestehen.

Die 14 männlichen Figuren in der zweiten und dritten figürlichen Archivolte tragen gemeinsame Merkmale [Abb. 1]. Sie sitzen auf Sesseln, die entsprechend dem wechselnden Sitzmotiv jeweils auf einer Seite sichtbar werden, tragen alle dieselbe antikische Gewandung

und sind sämtlich mit Nimbus ausgezeichnet. Sie alle sind barfuß. Vier Gestalten sind mit einem Buch versehen, fünf mit geschlossenen Schriftrollen, einer mit einem entrollten Schriftband, drei sind ohne Attribut. Jedenfalls sind mit diesen Figuren nicht Selige, Märtyrer und Könige gemeint, wie sie mit Palmen und Blumen in Archivolten des Gerichtsportals von Laon sitzen. Es sind auch nicht die Vorfahren Christi und Patriarchen, die in den Archivolten der französischen Marienkrönungsportale dargestellt zu werden pflegen. Von der Darstellungsweise her liegt es vielmehr nahe, daß hier die Apostel gemeint sind, zumal die zweite Figur der dritten Archivolte durch Schlüssel und Tragkreuz sicher als Petrus gekennzeichnet ist<sup>88</sup>. Merkwürdig ist dann die Auswahl und die Anordnung der Gestalten. Im allgemeinen wird bei der Darstellung des Apostelkollegiums die geheiligte Zwölfzahl nicht überschritten. Häufig fällt der nachgewählte Matthias zugunsten von Paulus weg. Wenn die vier Evangelisten in den Zyklus aufgenommen werden, läßt man weitere Apostel wegfallen; es gibt aber auch Darstellungen mit 13 und 14 Aposteln<sup>89</sup>. In der Allerheiligentanei folgen auf die 13 noch Barnabas, dann die Evangelisten, die nicht Apostel sind, Lukas und Markus. Es liegt in Freiberg also nahe, daß zu den Aposteln noch zwei Evangelisten hinzutreten. Denn daß zu einer Gruppe von Aposteln Propheten gestellt wären, ist recht unwahrscheinlich<sup>90</sup>. Dann hätte man die eine Gruppe typologisch gegen die andere abgehoben. Die Anordnung ist insofern eigenartig, als Petrus gewöhnlich die Apostel anführt, hier aber erst in der zweiten Reihe erscheint. Auch fehlt die übliche Symmetrie zu Paulus, der von der Haar- und Barttracht her nur in der dritten Figur der inneren Archivolte links dargestellt sein könnte. Vielleicht fehlt er aber wie in der Liebfrauenkirche in Halberstadt ganz, und von den 4 Figuren am Ansatz der Archivolten sind drei Evangelisten, da sie mit den diesen besonders zustehenden Büchern ausgezeichnet sind. Man möchte dann links innen an Johannes, rechts an Lukas und Markus denken. Häufig wird neben Johannes Philippus jugendlich dargestellt, in Freiberg also vielleicht die unterste Figur der dritten Archivolte links. Aber zunächst scheidet eine genauere und endgültige Bestimmung daran, daß gerade im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts die Aposteltypen sowohl in der Buchmalerei als auch bei plastischen Darstellungen sehr stark variieren können.

Bei dem älteren Typus des französischen Gerichtsportals thronen die Apostel als Beisitzer fast stets gereiht neben Christus, so z. B. auch in Laon. Schon die Freiburger Anordnung spricht also gegen die Vermutung, hier seien die Beisitzer des Gerichts gemeint. Diese Bedeutung wird zudem auch immer erst von dem in Freiberg fehlenden Christus als Richter festgelegt. Die Szene von Abrahams Schoß hilft zur Erkenntnis des Bedeutungszusammenhanges auch nicht weiter.

Dagegen ist die Verehrung der Taube des Heiligen Geistes durch zwei Engel im Scheitel der vierten figürlichen Archivolte geeignet, den ikonographischen Sinn zu klären [Abb. 8]. Der altchristlichen Zeit ist die Taube des Geistes im Bildtypus des Pfingstfestes, das mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi gekoppelt ist, geläufig. Maria sitzt im Kreise der zwölf Apostel, während von dem auffahrenden Christus die Taube des heiligen Geistes ausgeht<sup>91</sup>. Die geistliche Einheit von Himmelfahrt und «Kirchwerdung» führt dazu, die Taube auch mit der Madonna zu verbinden, wenn sie als Gottesmutter dargestellt wird. In koptischen, syrischen und französischen Beispielen wird die thronende Muttergottes im Kreise der Apostel unterhalb der Majestas Domini dargestellt<sup>92</sup>. An französischen Portalen des 12. Jahrhunderts erscheint die Taube über der Madonna der Anbetung der Könige und bei der Sponsus-Sponsa-Szene<sup>93</sup>. Deutet die Taube im letzten Falle mehr auf die Einbeziehung der Maria-Ecclesia in das Wesen der Gottheit, so weist die Taube über der Anbetung der



Könige auf die Inkarnation, denn sie ist seit den Kirchenvätern die vorbildhafte «Kirchwerdung» schlechthin, weil Maria die erste war, deren Glaubensgehorsam Frucht trug. Vielleicht ist auch zu erwägen, ob die Vereinigung des Bildes der Anbetung der Könige mit der Taube des Geistes dadurch gefördert wurde, daß am Epiphaniastag neben der Lesung der Dreikönigsgeschichte auch der Hochzeit von Kana und der Taufe Jesu in Lektionen gedacht wird. Bei letzterer erscheint ja die Taube des Geistes leibhaftig und erweist Jesu als dem Messias (Matth. 3, 16–17).

In der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts wird zwischen der «Sendung des Logos» und der «Sendung des Pneuma» nicht deutlich geschieden. Gerade von der Ikonographie her ist es gewiß, daß der Heilige Geist sowohl auf die Inkarnation als auch auf die «Kirchwerdung» zu Pfingsten hinweisen kann<sup>94</sup>, wobei das Bindeglied die Maria-Ecclesia-Typologie ist. So darf auch hier die Taube des Heiligen Geistes als Schlüsselgestalt zum Verständnis des ikonographischen Zusammenhanges angesehen werden. Denn in den Archivolten ist tatsächlich «die Kirche bzw. die Gesamtheit der Erlösten als eine ‚Ausstrahlung Christi‘, des durch den Heiligen Geist Gesalbten», vor Augen gestellt<sup>95</sup>. Die Taube des Geistes zeigt in gleicher Weise bei der Inkarnation wie auch bei der Krönung die Gottesmutter, wie auch im Zusammenhang der durch die Apostel repräsentierten Kirche die lebenspendende Gegenwart des Pneuma Gottes an.

Unter den Aposteln kommt in diesem geistlichen Bezug der Schlüsselgewalt Petri eine besondere Bedeutung zu; vielleicht deshalb hier die ausdrückliche Attributierung.

Für die Verbindung von Heiligem Geist und Abrahams Schoß konnte keine kunstgeschichtliche Analogie gefunden werden. Andererseits liegt es auf der angedeuteten theologischen «Linie», die Bergung der Seelen in Abrahams Schoß als eine vom Heiligen Geist gewirkte Tatsache vorzustellen; wir werden noch auf diese Frage zurückkommen.

Die äußerste Archivolte mit den großartigen Darstellungen der aus Sarkophagen Auferstehenden stammt ikonographisch aus dem Gerichtszusammenhang. Wie Goldschmidt und Krüger nachgewiesen haben, kannte der Künstler die entsprechenden Archivolten in Chartres und Reims. Ihren besonderen und eigenartigen Sinn erhalten die Auferstehenden erst durch die Darstellung eines Engels, der frontal in der Mitte erscheint, vom Zenith des Bogenrundes verklärt hinausblickend, als übersehe er weite Räume [Abb. 8]. Mit seinen Händen faßt er zwei kauernde Auferstandene am Handgelenk, um sie an sich zu ziehen. Die Bildaussage kann nicht mißverständlich sein: die Auferstehenden werden gerettet und zum ewigen Leben geführt. Ein gut vergleichbares Gegenstück des altbekannten Themas findet sich im Kapitelsaal von Brauweiler, wo Christus in der gleichen Weise zwei Seelen rettet<sup>96</sup>.

Das Thema des Gerichts wird also in Freiberg nicht einmal angedeutet. Die Goldene Pforte macht zwar eschatologische Aussagen mit Szenen, die aus dem Gerichtszusammenhang stammen. Aber alle bedrohenden Elemente des Gerichtsthemas – Richter, Seelenwägung, Hölle – fehlen<sup>97</sup>. Selbst ein moralischer Hinweis, wie er mit der Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen oder der Tugenden und Laster oft vorkommt, bleibt aus. Das kann man nicht mit einer «Verkürzung», die das ehemals Sinnvolle verunklärt hat, verständlich machen; denn es gibt entsprechende Abbrüviaturen, um den Gerichtsgedanken auszudrücken. Auch stellt sich heraus, daß das wichtigste Thema der französischen Dreiportalanlage, die Glorifikation der Jungfrau, nur teilweise und mit ganz anderen ikonographischen Mitteln ausgesagt ist.

Wird man also die Eigenart auch der Ikonographie der Archivolten der Goldenen Pforte zugeben müssen, fragt es sich nun, ob ein Ideenzusammenhang zwischen dem einzelnen



1 Freiberg, Dom. Goldene Pforte, Gesamtansicht.



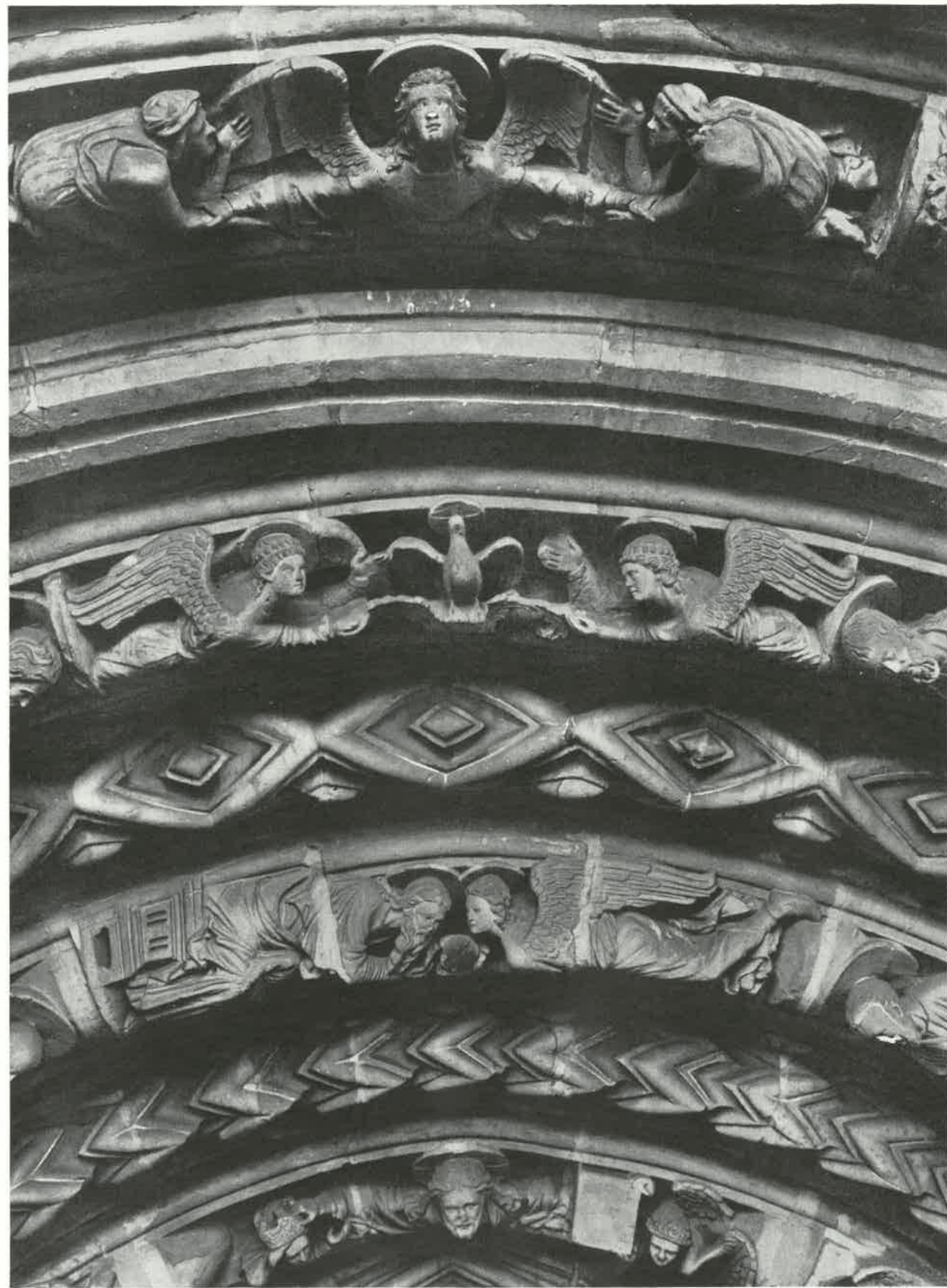


2 Freiberg, Dom. Goldene Pforte, linkes Gewände.



3 Freiberg, Dom. Goldene Pforte, rechtes Gewände.





8 Freiberg, Dom. Goldene Pforte, Scheitelstücke der Archivolten.

Ausgesagten besteht. Wir versuchten, diesen methodisch aus der Interpretation der Einzelzenen zu entwickeln. Ehe wir darangehen können, die theologische Aussage andererseits mit erhaltenen Schriftdenkmälern zu koordinieren, müssen wir uns auf die speziellen historischen Gegebenheiten besinnen.

Die Vorstellung, daß theologisch schlecht beratene Künstler einen inhaltlich unzureichenden Auszug von etwas Vorgegebenem an der Goldenen Pforte darboten, ist – wie wir sahen – nicht zutreffend. Es muß eine Kraft vorhanden gewesen sein, die das eigenartige Programm beriet. Wer kommt als Auftraggeber der Goldenen Pforte in Frage? An wen richtet sich das Programm?

Die Freiburger Marienkirche ist ursprünglich Pfarrkirche des Burglehns gewesen. Dicht bei der in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts angelegten Burg der Markgrafen war – wie kunst- und stadtgeschichtliche Überlegungen nahelegen – noch unter der Regierungszeit des Markgrafen Otto von Meißen (gest. 1190) der Bau schon weit gediehen<sup>98</sup>. Um 1200 wird die Kirche vollendet gewesen sein. Während der ältere Teil der Stadt, die Sächsstadt (seit 1171) und das Nicolaiviertel (seit 1181) gerade erst entsteht, wird hier im Burglehn des Markgrafen an einer großen dreischiffigen Basilika mit Querhaus, polygonal geschlossenen Nebenapsiden daran, und zwei Westtürmen gebaut<sup>99</sup>. Durch die Orientierung an der führenden staufischen Architektur am Oberrhein, durch seine Rippenwölbung und die gediegene Werksteinbehandlung, wozu man den Sandstein von weit herholen mußte, ist der Bau besonders ausgezeichnet. An künstlerischer Bedeutung und Größe überragt die Marienkirche alle anderen romanischen Stadtkirchen, auch die spätere Stadtkirche der Oberstadt, die Petrikerche, die nicht vor 1212 begonnen sein kann. Obwohl eine Burgkapelle sehr wahrscheinlich existiert hat, dürfte doch – anderen Gründungen der Zeit zufolge – die Marienkirche auch als «Hofkirche» gewertet worden sein. Das Rechtsverhältnis zwischen Marienkirche und Burgkapelle hat Walter Hermann dahingehend erläutert, daß dort ein Geistlicher der Marienkirche Dienst tat<sup>100</sup>. Damit ist auch ein historischer Beleg erbracht, daß der Markgraf Bauherr der Marienkirche war. Damit wird auch die kunstgeschichtliche Beziehung zur Stiftskirche in Wechselburg einerseits, zur Zisterzienserklosterkirche in Altzella andererseits verständlich. Erst mit der Entwicklung des Untermarktes im Bereich des Burglehns und der Einbeziehung eines großen Teiles desselben in die Stadt wohl schon am Ende des 12. Jahrhunderts wird die Marienkirche auch Pfarrkirche der Bürgerschaft<sup>101</sup>. In der bevorzugten Stellung der Marienkirche im Mittelalter, ihrer Erhebung zur Stiftskirche auf Veranlassung des Landesherrn im Jahre 1480, in ihrer Rolle als Hof- und Begräbniskirche im 16. und 17. Jahrhundert beweist sich die geschichtliche Kontinuität der Förderung durch die Wettiner.

In der Frühzeit der Stadtgeschichte spielt das Zisterzienserkloster Altzella eine gewichtige Rolle. Es war ja altzelliges Stiftungsgebiet, auf dem 1168 die Silberfunde gemacht wurden. Nach Gebietsumtausch und Entschädigung des Klosters und des Bischofs durch den Markgrafen entwickelte sich hier die Stadt<sup>102</sup>.

Im 13. Jahrhundert soll eine Wallfahrt zu einem lebensgroßen wächsernen Kultbild der Madonna in der Marienkirche gefördert worden sein, über das ein Altzeller Mönch, Konrad von Freiberg, ein besonderes Traktat verfaßte<sup>103</sup>. Fehlen hier die sicheren Quellenbelege, so ist ein solcher mit der Urkunde vom 4. Juli 1225 gegeben, in der Markgraf Heinrich dem Zisterzienserkloster Altzella das Patronat über alle Pfarrkirchen – zuerst wird die Marienkirche genannt – und das Hospital verleiht<sup>104</sup>. Das Patronat über die Pfarrkirchen liegt im 14. und 15. Jahrhundert wieder in der Hand des Landesherrn, das über das Hospital



1328 in der Hand der Stadt. Daraus folgte man, daß die Urkunde, die zweifellos echt ist, nie in Kraft getreten oder dem Kloster das Patronat sehr bald wieder entfremdet worden sei<sup>105</sup>. Bei der Intaktheit der Urkunde ist das immerhin zweifelhaft. Denn wenn es schon keine sicheren Überlieferungen dafür gibt, daß das Zisterzienserkloster das Patronat auch wirklich ausgeübt hat, so sprechen doch für das 13. Jahrhundert auch keine dagegen. Den Ordenssatzungen nach dürfen allerdings die Zisterzienser eigentlich keine Pfarreien übernehmen, man hält sich aber gerade in Ostdeutschland mindestens seit dem Ende des 12. Jahrhunderts nicht daran<sup>106</sup>. Die Verleihung erscheint in der langen Reihe der Förderungen des Klosters durch den Landesherrn nicht so befremdlich. Der politische Akzent gegen die Bürgerschaft, der ihr seit Hingst oft unterlegt worden ist, kann nicht bewiesen werden<sup>107</sup>.

Seit 1224 ist ein wahrscheinlich von Pforte stammender Zisterzienser Ludeger wieder Abt von Altzella. Er hatte dieses Amt zwischen 1209 und 1211 schon einmal inne, resignierte dann aber. Von ihm wissen wir, daß er von Jugend auf theologisch gearbeitet hat. Schon im Jahre 1206 hatte er ein von ihm selbst geschriebenes Exemplar von Augustinus «De Civitate Dei» dem Meißner Domkapitel geschenkt<sup>108</sup>. Seine geistige Gestalt tritt uns in drei Bänden seiner Sermones, die sich in der Universitätsbibliothek in Leipzig erhalten haben, deutlich entgegen. In seiner zweiten Amtszeit ist der kunstgeschichtlichen Datierung zufolge die Goldene Pforte entstanden<sup>109</sup>. Sie wurde – wie die Bauuntersuchungen 1958 bis 1964 ergeben haben – als Hauptportal zwischen den Türmen an der Westfront der Kirche eingefügt, wo sie im Zuge der Straße von der Burg her wirkungsvoll in Erscheinung trat. Durch diese Stellung wird die Vermutung, daß der Landesherr das Werk veranlaßt haben könnte, unterstützt. Dagegen spricht allerdings, daß Markgraf Heinrich in den zwanziger Jahren ein noch minderjähriger Knabe war, der hauptsächlich in Thüringen und Hessen aufwuchs. Auch in den dreißiger Jahren ist von seinem Aufenthalt in Freiberg nichts bekannt<sup>110</sup>. Sein Vormund, der Landgraf Ludwig IV. von Thüringen, kommt als Stifter kaum in Frage, eher Heinrichs Mutter, die Markgräfin Jutta<sup>111</sup>. Durch die besondere wirtschaftliche Bedeutung Freibergs war ja das Interesse der landesherrlichen Familie für die Stadt auch in der Zeit des Interregnums stets wachgehalten. Vielleicht kommen aber auch die Familien, die die landesherrliche Vogtei in Freiberg innehaben, als Auftraggeber in Frage. Sowohl die «Ripertsche» Familie – Ripert wird 1223 als Vogt genannt, 1227 und 1230 sein Sohn Heinrich – als auch die Familie von Honsberg, die vielleicht die Landvogtei innehat, haben mehrfach kirchliche Stiftungen gemacht<sup>112</sup>. Ludwig von Honsberg und Heinrich, Riperts Sohn, sind Stifter des Johannishospitals. Nicolaus von Honsberg wird von Möller als der Gründer des Franziskanerklosters genannt. Möglicherweise ist er auch bei der Gründung des Dominikanerklosters 1233 beteiligt gewesen<sup>113</sup>.

Von diesen geschichtlichen Zusammenhängen her scheint auch die Deutung der drei männlichen Büsten über der Königin von Saba, über Salomo und über Bathseba als «Stifterfiguren» viel für sich zu haben. Dargestellt wären dann die zwei im Burgviertel ansässigen Vögte und der junge Grundherr der Burg, Heinrich der Erlauchte; dieser vielleicht nicht zufällig über dem «Tempelbauer» Salomo [Abb. 4, 5, 7].

Sicherlich ist die Goldene Pforte ohne die Bedeutung der Stadt, die durch den Silberbergbau plötzlich aufgeblüht war, an diesem Ort nicht denkbar. Aber es ist doch von der Stellung der Marienkirche innerhalb der Stadt und ihrer geistlichen Bedeutung her sehr unwahrscheinlich, daß das Bürgertum Auftraggeber war oder gar an der ikonographischen Konzeption mitarbeitete<sup>114</sup>. Diese ist nicht volkstümlich-erzählerisch, sondern – auch im Vergleich zu den gleichzeitigen französischen Portalzyklen – überwiegend symbolhaltig.

Schon Fischer und v. Mansberg haben unter dem Eindruck des betont marianischen Programms und der beseelt-harmonischen «Stimmung» auf die Theologie Bernhards von Clairvaux, besonders seine «Sermones super cantica canticorum» als literarischen Ausgangspunkt hingewiesen<sup>115</sup>. Und tatsächlich ist die Verherrlichung der Inkarnation in sehr weitem Sinne ein Inbegriff bernhardinischen Denkens. «Nicht die Satisfaktion steht für Bernhard im Mittelpunkt der Erlösung und Weltgeschichte, sondern die Selbstdemütigung Christi für unsere menschliche Erfassung und Nachahmung<sup>116</sup>.» Wenn man dann aber darangeht, wie Krüger die Hoheliedauslegung Bernhards, die die Einung der Seele mit Gott zum Mittelpunkt hat, auf ein ikonographisches Programm, das doch aus festumrissenen Einzelszenen besteht, anzuwenden, stellt sich die Diskrepanz zwischen Werk und angeblicher «Idee» erst recht heraus<sup>117</sup>. Es bleibt bei der allgemeinen Ähnlichkeit, bei der Feststellung, daß hier wie da die Inkarnation und Erweckung zum ewigen Leben ideenmäßig miteinander verknüpft sind.

Angeregt durch die geschilderte Wahrscheinlichkeit zisterziensischer Einflußnahme auf das Programm der Goldenen Pforte und ermuntert durch geglückte Versuche, die Eigenart der Ikonographie von mittelalterlichen Kunstwerken mit lokalen geistigen Voraussetzungen zu verknüpfen<sup>118</sup>, erschien es wichtig, die drei Bände der Sermones des Abtes Ludeger<sup>119</sup> auf ihre Aussage zu den Themenkreisen der Goldenen Pforte hin zu untersuchen. Daß die drei Predigtbände wirklich von dem Zisterzienserabt stammen, besteht aus verschiedenen überzeugenden Gründen kein Zweifel; die Manuskripte 452 und 454 sind von derselben Hand «Franco de Glisberc» geschrieben. Der genaue Zeitpunkt der Entstehung steht nicht fest, die Schriftzüge sprechen für das erste Drittel des 13. Jahrhunderts. Ohne auf die bisher gewiß unterschätzten literarischen Qualitäten und die Fragen der Originalität der Gedankenführung eingehen zu können, interessiert in diesem Zusammenhang besonders, auf welche Quellen Ludeger sich bezieht. In allen drei Handschriften überwiegen – abgesehen von den Bibelziten, die eine große Vertrautheit mit beiden Testamenten beweisen – die Augustinus-Zitate alle anderen. Es folgen Gregorius, Hieronymus, Ambrosius und Bernhard. Seltener werden Origines, Cyprian, Boethius, Leo und Beda zitiert. Biblisches, patristisches und zisterziensisches Gedankengut ist in einer unaufhörlich tätigen allegorisierenden Kombinatorik miteinander verknüpft. Die Auslegungsweise im vierfachen Schriftsinn dient meist als strukturelles Gerüst der Gedankenführung<sup>120</sup>. Sie ist durchaus nicht immer «verspielt», sondern oft von starker Bildkraft. Manches Mal gelingt es ihr, unerwartete Aspekte zu eröffnen.

Überprüft man die Predigten nach der Aussage über die einzelnen Figuren und Szenen der Goldenen Pforte, so ist man verwundert, sie fast vollzählig wiederzufinden.

Das von dem Propheten Daniel gedeutete Bild des Steines, der sich ohne Menschenhände vom Berge loßreißt (Dan. 2, 45), ist eine Vorverkündigung der jungfräulichen Geburt. Mehrfach wird Daniel als Zeuge der Jungfrauschaf Mariens angeführt<sup>121</sup>, wohl auch im Hinblick auf seine Unbeschadetheit in der Löwengrube. Sogar das «Menetekel», das von Daniel gedeutet wird (Dan. 5, 24), wird unter dem Gesichtspunkt der Voraussicht auf die Inkarnation ausgelegt<sup>122</sup>.

Der Hohepriester Aaron ist der andere Hauptzeuge der Virginität Mariens. Die «urna aurea» und die «virga Aaron, que frondit et floruit» (bezügliche Schriftstellen 2. Mos. 16, 33; 4. Mos. 17, 1–13; Hebr. 9, 4) sind Symbole der Jungfrauengeburt<sup>123</sup>. Die Wortähnlichkeit von virga und virgo wird marianisch ausgedeutet. Die heiligen Kleider des Aaron werden in einer Predigt zur Geburt Mariens als Mariensymbole dargestellt (2. Mos. 18,



1-43; 35, 19; 39, 1-31; 40, 19; Sir. 45, 7-27); die Beweinung Aarons mit Tod und Assumptio Mariae in Zusammenhang gebracht (4. Mos. 20, 22-29)<sup>124</sup>.

In einer Predigt zum Fest der Reinigung Mariae präfiguriert die Königin von Saba den marianischen Glaubensgehorsam gegenüber der Weisheit des neuen Salomo: «Locuta est aliquando ad regem Salomonem regina Saba: Beati viri, qui vident faciem tuam et audiunt sapientiam tuam. Et ecce, plusquam Salomon hic!»<sup>125</sup>

Bathseba wird zwar nicht ausdrücklich genannt, aber in einer Predigt zum Fest der Himmelfahrt Mariae wird auf den Empfang Bathsebas bei ihrem Sohne Salomo angespielt (1. Kön. 2, 19-20), einen im Mittelalter üblichen Prototyp der Glorifizierung der Muttergottes<sup>126</sup>.

In mannigfaltiger Weise ist König Salomo Prototypus Christi. Christus ist nach Matth. 12, 42 und Luc. 11, 32 Erfüller des Königtums Salomonis. Wie Salomo ist er pacificus<sup>127</sup>. Salomos Weisheit deutet die Inkarnation des Logos voraus<sup>128</sup>. Die Geschenke der Königin von Saba werden denen der Könige bei der Anbetung des Kindes verglichen<sup>129</sup>. Der Thron Salomonis war das Vorbild für den Thron Christi, den Schoß seiner Mutter<sup>130</sup>. Golden war der Tempel Salominis. Wie Salomo der Tempelbauer des alten, so ist Maria die Tempelbauerin des neuen. Diesem Tempel folgt der ewige Kirchenbau am Jüngsten Tage<sup>131</sup>.

David wird insbesondere als Vorfahre und Prophet Christi und Mariae gewürdigt. Er bildet das Königtum Christi voraus<sup>132</sup>. Wie David das Tabernakel des alten Bundes bauen sollte, so Maria das des neuen (2. Sam. 6, 17; 1. Chron. 15, 1-3)<sup>133</sup>. Die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem (2. Sam. 6) wird der Himmelfahrt Mariae verglichen, die der wahre David Christus der Arche der Heiligung bereitet hat<sup>134</sup>.

Johannes der Täufer ist Prophet und Herold des erschienenen Erlösers<sup>135</sup>. Da die Predigten zu den Marienfesten, zu Advent, Weihnachten und Epiphania in immer neuen Variationen um das Mysterium der Inkarnation kreisen, ist es verständlich, daß auch der Evangelist Johannes, besonders das erste Kapitel seines Evangeliums, in dem von der Geburt aus dem Geist gesprochen wird, als Zeuge herangezogen wird<sup>136</sup>. Aber auch seine apokalyptischen Visionen von der Hochzeit des Lammes und vom himmlischen Jerusalem spielen in den marianisch-ecclesiologischen Sermones Ludegers eine gewichtige Rolle<sup>137</sup>. Von Nahum ist dagegen gar nicht die Rede<sup>138</sup>. Andererseits werden oft die Prophezeiungen der Jungfrauengeburt durch Jesaja zitiert, der merkwürdigerweise an der Goldenen Pforte fehlt.

Auch in den Aussagen der Texte der Sermones nimmt die Madonna mit dem Christuskind eine zentrale Stellung ein. Schon in dem der Handschrift 452 vorangestelltem Distichon wird das geheimnisvolle Verhältnis zwischen Mutter und Sohn beschrieben<sup>139</sup>. Der reine Schoß der Madonna ist der Thron Christi<sup>140</sup>. Maria ist Typus der Kirche, vorbildhaft als Jungfrau, Braut und Mutter<sup>141</sup>. Sie bleibt Jungfrau, sie ist die geliebte Braut Christi, alle Liebesnamen des Hohenliedes kommen ihr zu: immaculata, pulchra, thalamus sponsi, sponsa<sup>142</sup>. Sie wird aber auch als sponsa und sacrarium spiritus sancti angesehen<sup>143</sup>. Die Frucht ihres Glaubens ist Christus; darum ist sie Mutter Gottes, genitrix. Sie baut den neuen Tempel Christus<sup>144</sup>, wird aber auch selbst als tabernaculum, archa und templum bezeichnet<sup>145</sup>. In einer Kirchenweihpredigt folgert Ludeger weiter, daß auch in diesem Haus Mariens (der Klosterkirche von Alzella) Christus gebaut werden möchte<sup>146</sup>. Als zweite Eva ist sie durch ihren Gehorsam aber auch porta vitae<sup>147</sup>.

«Paradisi porta per Mariam virginem hodie patefacta.» Sie reicht uns das Himmelreich dar, von Gott zur Mittlerin bestimmt. Durch ihre Tugenden und in ihrer Bestimmung ist

sie Vorbild (Typus) und Mutter der Gläubigen<sup>148</sup>. «In curia coeli», gesehen «a tota regis aeterni familia», wird sie Königin des Himmels genannt. Gott hat sie über alle Engel erhöht, Königin der Engel ist ihr Name<sup>149</sup>.

Das Epiphaniafest feiert die Hochzeit des Bräutigams mit seiner Braut, der Kirche: «Hodie celesti sponso iuncta est ecclesia»<sup>150</sup>. Die Gaben der Könige werden geistlich allegorisiert: das Gold bezieht sich auf Christi Königtum, der Weihrauch auf das Gebet, die Myrrhe auf den Tod Christi. In den Predigten zu Mariae Verkündigung ist der Gruß des Engels Gabriel Hauptthema<sup>151</sup>. Die assumptio und coronatio Mariae erläutert Ludeger als Typus der Auferstehung zum ewigen Leben. In der Himmelfahrt Mariae ist den Gläubigen das ewige Heil verbürgt. Weil Maria auf dieser Erde Christus «aufnahm», wird sie nun selbst zur Hochzeit im Himmel aufgenommen und ihr die «Krone der Gerechtigkeit» verliehen<sup>152</sup>. «Abrahams Schoß» erklärt Ludeger an sich nicht, wohl aber die «Bergung der Seelen». Im Tode scheidet sich Fleisch und Geist. Derselbe wird unmittelbar danach «in templum celeste» geborgen. Am Jüngsten Tag wird auch das Fleisch wieder auferstehen<sup>153</sup>. Sollten solche Gedanken dazu angeregt haben, «Abrahams Schoß» und die Auferstehung der Toten übereinander darzustellen? Der Heilige Geist wird in den Predigten verherrlicht als «vivificans», als Tröster, Quelle des geistlichen Lebens der Kirche<sup>154</sup>. Wie Christus im Fleisch «de spiritu sancto conceptus» war, muß er im Leben jedes Christen neu empfangen werden<sup>155</sup>. In diesem Zusammenhang kommt auch die Analogie zwischen der Verkündigung Maria und der Geistaussendung zu Pfingsten zum Ausdruck. Am Pfingsttage werden die Apostel vom Heiligen Geist berührt und damit, vor allem Johannes, Petrus und später Paulus, Zeugen Christi<sup>156</sup>. Selig, wer das Wort Gottes, das von den Propheten und Evangelisten verkündet wird, hört<sup>157</sup>. Wie Maria sind auch die Apostel zur ewigen Ruhe eingegangen, aber auch wir, die wir glauben<sup>158</sup>. Denn wer den Geist hat, der ist schon von den Toten auferstanden. Der Heilige Geist ist also der Angelpunkt des geistlichen Lebens der Kirche: Vom Heiligen Geist empfangen, ward das Wort Fleisch aus der Jungfrau Maria. Sie selbst aber wurde gewürdigt, Muttergottes und Königin des Himmels zu werden. Aber nicht sie allein ist die vom Geiste Gottes Berührte. Zu Pfingsten sind es auch die Apostel als die Väter der Kirche. Nun kann der geistgewirkte Glauben jeden Christen zum ewigen Leben führen. Nach dem Tode wird seine Seele geborgen. Am Jüngsten Tage aber wird auch der Leib auferstehen, und Körper und Geist werden verherrlicht werden. «Si in templum celeste venerit spiritus, sequatur illuc aliquando et corpus»<sup>159</sup>.

In zahlreichen Predigten entwickelt Ludeger so aus der Verkündigung der Inkarnation die in der Kirche sich ereignende Geistgeburt, die Auferstehung der Toten und das Leben der zukünftigen Welt. In einer Weihnachtspredigt wird dieser Gedanke lapidar zusammengefaßt: «Datus (Christus) est enim hodie hominibus corporaliter, datur nobis hodie et cotidie in eodem corpore sacramentaliter, dabitur in futuro nobis ad fruendum in ipso corpore immortaliter»<sup>160</sup>. In einer Predigt zum Fest der Verkündigung wird von dem Schoß Marias gesagt: «Thronus huius regis uterus est intemerate virginis Mariae». Dieser Thron wird mit dem Thron Salomonis verglichen; das Thema wird tropologisch gewendet: «Anima iusti sedes est sapientiae» und anagogisch: «Sessio eius est nostre carnis assumptio»<sup>161</sup>. In einer Kirchenweihpredigt über das Thema. – «domus mea – domus orationis» – heißt es von den «Gotteshäusern»: «Prima est Mariae virginis immaculatus uterus, secunda universalis ecclesia, tertia fidelis anima, quarta domus hec manufacta, quinta in celesti patria»<sup>162</sup>. Gegenüber den Predigten, die die «pneumatischen» Mysterien der Kirche in den Mittelpunkt stellen, treten Wiederkunft Christi und Jüngstes Gericht stark zurück. Gerichts-



androhung und Ausmalung von Höllenschrecken sucht man vergeblich. Überhaupt sind die Predigten zu weihnachtlichen Festen, zu Pfingsten und zu den Marienfesten in der Überzahl. Selbstverständlich fehlen aber Predigten zur Osterzeit, zum Kreuzesopfer und zur Auferstehung Christi nicht. Diese für die christliche Glaubenswahrheit zentralen Motive finden sich in Freiberg ähnlich wie in Wechselburg am fast gleichzeitig entstandenen Lettner dargestellt<sup>163</sup>.

Gegen die versuchte Koordinierung von Bildinhalt der Goldenen Pforte und dem theologischen Inhalt der Predigten kann man vielleicht einwenden, daß die Gedanken Ludegers nicht so originell seien, daß sie vielmehr eine allgemein bewußte theologische Aussage mit bestimmtem «patristischem» und «zisterziensischem» Einschlag darstellten. Bei der Beurteilung dieser Frage muß man aber die besondere kulturelle Situation Ostmitteldeutschlands im Auge haben, in der ein Abt wie Ludeger tatsächlich zu den führenden Köpfen gehört haben muß; wie ja im allgemeinen die kulturelle Strahlkraft der Zisterzienser im 13. Jahrhundert in Ostdeutschland und Polen sehr viel gewichtiger ist als im Westen. Auch ungeachtet dieser speziellen Frage glauben wir erwiesen zu haben, daß das Bildprogramm der Goldenen Pforte einen inhaltlichen Zusammenhang besitzt. Eine ikonologische Untersuchung darf aber nicht daran vorbeisehen, daß es sich nicht abstrakt um ein theologisches Programm handelt, sondern daß es um die ikonographische Auszeichnung des Hauptportals einer Marienkirche geht. Diese «Aufgabe» ist der Ausgangspunkt für die ikonographische Entfaltung und die künstlerische Bewältigung des Themas an dieser Stelle. Der den anschaulichen Charakter des Kunstwerkes «treffende», schon im späten Mittelalter gebräuchliche Name «Goldene Pforte»<sup>164</sup> bezieht sich gewiß nicht allein und vielleicht nicht einmal «ursprünglich» auf die Formqualitäten, auf die noch heute nachweisbare starke Vergoldung, auch nicht bloß auf den künstlerischen Reichtum. Vielmehr erfaßt er gleichzeitig die der Gestalt der Pforte innewohnende Bedeutung. «Porta aurea» ist auch ein Epitheton Mariae<sup>165</sup>. Durch ihren Gehorsam hat sie der Einwohnung Gottes im Fleisch den Weg bereitet und damit die Tür zum neuen Paradies, das von Prototypen und Propheten vorausgedeutet wurde, geöffnet. Durch Gottes Menschwerdung wird Maria-Ecclesia vor aller Welt verherrlicht. Maria und die Apostel sind die vom Heiligen Geist erfüllten «Kronzeugen», Vorbilder und Führer zu den Mysterien im Inneren der Kirche, aber auch zur Aufnahme ins ewige Paradies. Dafür ist die Krönung Mariae ein Exemplum, desgleichen in etwas anderem Sinne Abrahams Schoß. Endlich erwartet der Christ «resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi».

#### Anmerkungen

- 1 Förster, E.: Geschichte der Deutschen Kunst 1. Leipzig 1851 S. 121.
- 2 Springer, A.: Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. In: Berichte und Verhandlungen d. Kgl. sächs. Gesellschaft d. Wiss. z. Leipzig. Phil.-hist. Klasse 31. Leipzig 1880 S. 38; Fischer, O.: Die Goldene Pforte zu Freiberg. In: Rep. f. Kunstwiss. 9. 1886 S. 295; v. Mansberg, R.: Daz hohe liet von der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte. Dresden 1888 S. 58. Später haben Beissel, St.: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland im Mittelalter. Freiburg/Br. 1909 S. 440 und Küas, H.: Die Goldene Pforte zu Freiberg. Leipzig 1943 S. 56, diesen Gedanken wieder aufgegriffen.
- 3 Kugler, F.: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842 S. 496.
- 4 Heuchler, E.: Betrachtungen über den Alterthums- und Kunst-Werth der goldenen Pforte am Dome zu Freiberg. In: Mitt. d. Kgl. Sächs. Ver. f. Erforschung u. Erhaltung vaterländischer Alterthümer 1861 S. 71; Die Goldene Pforte am Dome zu Freiberg. Freiberg 1862 S. 7; Gerlach, H.: Kleine Chronik Freiberg. In: Mitt. des Freiburger Alterthumsver. 12. 1876 S. 33; Steche, R.: Beschr. Darst. d. älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kgr. Sachsen

3. Amtshauptmannschaft Freiberg. Dresden 1884 S. 26 u. 31; Fischer 1886 S. 294; v. Mansberg 1888 S. 13; Riegel, H.: Nochmals die goldene Pforte zu Freiberg. In: Rep. f. Kunstwiss. 10. 1887 S. 109-111.
- 5 Springer 1880 S. 1-40.
- 6 Fischer 1886 S. 293-306; Hasak, M.: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899 S. 23-28; v. Mansberg 1888 S. 13.
- 7 v. Quast, F.: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt und die in ihr erhaltenen Kunstdenkmäler der Bildnerei und Malerei. In: Kunstbl. 1845 S. 213-214, 217-218, 221-223, 225-227, 230-231, S. 226: Daniel, «Regina Austriae», Salomo, David, Ecclesia.
- 8 Springer 1880 S. 35.
- 9 Schorn: Altdeutsche und normannische Kunst. In: Dt. Vierteljahresschr. 1841 S. 129.
- 10 Abraham: Saxonia 4. 1839 S. 67; Guhl, E., und Caspar, J.: Denkmale der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zum Standpunkt der Gegenwart 2. 1851 S. 74; Dursch, G. M.: Ästhetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland. Tübingen 1854 S. 235; Heuchler 1861 S. 72. Noah: Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste 3. 1856 S. 750; Förster, E.: Denkmale Deutscher Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1858 S. 2; Otte, H.: Geschichte der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. Leipzig 1862 S. 156.
- 11 Heuchler 1862 S. 9.
- 12 Johannes d. Ev.: Schorn 1841 S. 129; Schnaase 1856 S. 750; Heuchler 1862 S. 9. Jesaja: Puttrich, L.: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen 1. Abt. 1. Leipzig 1836, Einl. v. C. L. Stieglitz S. 5; Guhl 1851 S. 74; Dursch 1854 S. 235. Elia: Heuchler 1861 S. 72.
- 13 Förster 1858 S. 2; Otte 1862 S. 156; Heuchler 1862, S. 10; Gerlach 1876 S. 34; Steche 1884 S. 28; Fischer 1886, S. 301; v. Mansberg 1888, S. 42; Peine, S.: Die goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen. In: Bl. f. Handel, Gewerbe und soziales Leben (Beibl. z. Magdeburgischen Ztg.) 24. 1892 S. 203 bis 204, 213-215, 220-221, 227-228; Peine, S.: Die goldene Pforte zu Freiberg und insbesondere die Deutung ihrer Figuren. In: Mitt. d. Freiberg. Altertumsver. 33. 1897 S. 33; Hasak 1899 S. 26.
- 14 Springer 1880 S. 31; Goldschmidt, A.: Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur in der Übergangszeit von romanischen zum gotischen Stil. Sonderdruck aus dem Jb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 20, 21, 23. Berlin 1902 S. 42. Vgl. auch: Goldschmidt, A.: Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg. Berlin 1924 S. 11. In einem unveröffentlichten Manuskript: Zur Erklärung der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg (Freiberger Bücherei des Altertumsvereins Aa 247) schließt sich dieser Deutung auch S. Peine an.
- 15 Vergil oder Jesaja: Weber, P.: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert. Stuttgart 1894 S. 55; Beissel 1909 S. 439; Nahum: Küas 1943 S. 53.
- 16 Springer 1880 S. 30-40.
- 17 Fischer 1886 S. 303-305.
- 18 v. Mansberg 1888 S. 28-44.
- 19 Goldschmidt 1902 S. 42, 1924 S. 11.
- 20 Küas 1943 S. 54.
- 21 Der Löwe ist Daniel unter Bezugnahme auf Dan. 6, 17-28 zugeordnet; symbolisiert hier also die «Integrität» Daniels als Vorbild Mariae. Der Affe weist wohl - wie schon Heuchler 1862 S. 8-9 und Steche 1884 S. 27 vermuteten - auf die morgenländische Abkunft der Königin von Saba hin, wengleich die Nennung der Affen, die zu Salomo gebracht wurden (1. Kön. 10, 22 z. Chron. 9, 21), nicht in direktem Zusammenhang mit der Königin von Saba steht. Der Mädchenkopf bezieht sich, wie zuerst Steche 1884 S. 28 bemerkte, auf Matth. 14, 1-12; er stellt die Tochter der Herodias dar, die von Herodes den Kopf des Täufers forderte. Bisher wurden die Köpfe unter Aaron als «Söhne Aarons» (Heuchler 1862 S. 9; Steche 1884 S. 27) oder als Rotte Korah (v. Mansberg 1888, S. 32) angesehen. Sehr wohl könnte es sich um Korah, Dathan und Abiram, die Anstifter der Rotte gegen Moses und Aaron handeln (4. Mos. 16, 1).
- 22 Die heutige Form mit zwei Köpfen geht auf Oskar Rassau 1892 zurück. Heuchler hatte dem zweileibigen Ungeheuer 1861 einen Kopf gegeben. Wie aus den Akten des Dompfarramtes, Die Renovation der Goldenen Pforte betr. 1872-98, Abt. II Sect. I Nr. 8 hervorgeht, geht die Kritik an dieser Form von Rassau aus, von ihm wohl abhängig die Meinung v. Mansbergs 1888 S. 38. Die Ähnlichkeit des Fabeltieres mit dem unter Johannes dem Ev. von der Freiburger Triumphkreuzgruppe, bei der es nur einen Kopf besitzt, ist so groß, daß die Berechtigung der Kritik an der Lösung Heuchlers fraglich erscheint.
- 23 v. Mansberg 1888 S. 40 unter Verweis auf das Blattwerk, das das Gezweig darstellen könnte, in dem Absalom hängenblieb, 2. Sam. 18, 9.
- 24 Zuerst Heuchler 1862 S. 10 unter Verweis auf Nah. 3, 18.
- 25 Krüger 1960 S. 114.
- 26 Heuchler 1862 S. 10; Steche 1884 S. 27; v. Mansberg 1888 S. 35-36; Peine 1897 S. 31; Küas 1943 S. 54.
- 27 Vgl. vor allem Fischer 1886 S. 306 unter Bezug auf Luk. 2, 24. Für dieses im Mittelalter allgemein bekannte «Unschuldssymbol» (vgl. z. B. die sich schnäbelnden Taubenpaare in der Bauornamentik des Magdeburger Domes und in dem Rankenfries der Vorhalle des Domes in Münster) könnte auch auf Hohesl. 6, 9 und Matth. 10, 16 verwiesen werden.
- 28 Heuchler 1862 S. 9, vgl. 1. Mos. 22, 13.
- 29 Heuchler 1862 S. 10; Steche 1884 S. 28; v. Mansberg 1888 S. 40; Peine 1897 S. 32.
- 30 Heuchler 1862 S. 10; Steche 1884 S. 28; Fischer 1886 S. 306; v. Mansberg 1888 S. 44; Peine 1897 S. 33. Dagegen Krüger 1960 S. 117: Löwe.



- 31 Kopf über der Königin von Saba: Heuchler 1862 S. 9, Hinweis auf das große Gefolge der Königin (1. Kön. 10, 1); v. Mansberg 1888 S. 37, Andeutung des Sponsus der Gottesminne (Hohesl. 2, 9 u. 10; 5, 2 und 10-13), Kopf über Salomo: Heuchler 1862 S. 9, Hinweis auf Beifall des Hofes beim Abfall Salomos; v. Mansberg 1888 S. 40, Hinweis auf den Freund des Bräutigams (Joh. 3, 29 ff), Kopf über Bathseba: v. Mansberg 1888 S. 37 ebenfalls der «Scelenbräutigam», Küas 1943 S. 57.
- 32 Zum Regensburger Schottenportal vgl.: R. Strobel. In: Zs. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 18. 1964 S. 16-17, zum Landgrafenpsalter: Löffler, K.: Der Landgrafenpsalter. Leipzig 1925 Taf. XXI.
- 33 Linke Figur: v. Mansberg 1888 S. 8-9, Personifikation des Bergbaues, so auch bei Peine 1897 S. 30; Schmidt, O. E.: Kursächsische Streifzüge 5. Dresden 1922 S. 63; Küas 1943 S. 57. Krüger 1960 S. 118 bezeichnet die Figur als Mönch. Rechte Figur: v. Mansberg 1888 S. 9 deutet die Figur als Mönch, der das Kloster Alzella personifiziert. Heuchler 1862 S. 11 vermutet, daß eine Sirene gemeint sei. Gegenbeispiele dazu s. bei Brincard: Cunault, ses chapiteaux du XIIe siècle. Paris 1937 S. 96, Pl. XV, Pl. XVI.
- 34 v. Mansberg 1888 S. 8. Die linke Akroterfigur fehlte vor 1861 ganz.
- 35 v. Mansberg 1888 S. 11 deutet die Jünglingsköpfe als «erwählte Christen». Das rechte Werkstück wurde 1892 von O. Rassau ausgewechselt und liegt im Domkreuzgang, der Kopf fehlt.
- 36 Springer 1880 S. 38.
- 37 Fischer 1886 S. 294 u. 300-301; v. Mansberg 1888 S. 50-52.
- 38 v. Mansberg 1888 S. 53; Goldschmidt 1924 S. 10.
- 39 Als Verkündigungengel deuten ihn: Förster 1851 S. 122; Schnaase 1856 S. 75; Heuchler 1862 S. 12; Steche 1884 S. 29; Woermann, K.: Geschichte der Kunst 3. Leipzig und Wien 1918 S. 276-277. v. Mansberg 1888 S. 57 und Peine 1892 S. 221 scheint der Engel auf den Traum der Magier hinzudeuten. Peine 1897 S. 34; Haseloff, A., In: Dt. Literaturztg. 1904 Sp. 220-224; und Küas 1943 S. 56, plädieren für den «Traum Josephs».
- 40 Puttrich-Stieglitz 1836 S. 5; Kugler 1842 S. 496; Romberg, J. A.: Conversationslexikon f. bildende Kunst 4. 1843 S. 202; Schnaase 1856 S. 749; Heuchler 1862 S. 11; Riegel 1868 S. 43; Riegel 1887 S. 110; Springer 1880 S. 31; Bode, W.: Geschichte der deutschen Plastik 1885 S. 50; v. Mansberg 1888 S. 70-73; Peine 1892 S. 228.
- 41 Saxonia 1839 S. 67; Schnaase 1856 S. 750; Heuchler 1861 S. 71, 1862 S. 12; Gerlach 1876 S. 34; unentschieden Steche 1884 S. 30 u. v. Mansberg 1888 S. 76 u. 77; ebenso Peine 1892 S. 227, später noch Panofsky, E.: Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jhs. München 1924 S. 107.
- 42 Schorn 1841 S. 129.
- 43 Buch des Lebens: Riegel 1887 S. 110; v. Mansberg 1888 S. 78; Peine 1892 S. 227; Hasak 1899 S. 26; Goldschmidt 1924 S. 42. Evangelium: Heuchler 1862 S. 12; Steche 1884 S. 30; Peine 1897 S. 95.
- 44 Saxonia 1839 S. 67; Heuchler 1861 S. 71; 1862 S. 12; Allgemeiner als «Christuskind mit Propheten» bei Schnaase 1856 S. 750; Gerlach 1876 S. 34.
- 45 Riegel 1868 S. 42-43; 1887 S. 110; v. Mansberg 1888 S. 73-74; Peine 1892 S. 228; 1897 S. 35; Otte 1927 S. 5.
- 46 Vgl. Zitat bei Riegel 1868 S. 43; Schorn 1841 S. 129; Förster 1851 S. 122; Springer 1880 S. 31; Goldschmidt 1924 S. 12 u. 17; Panofsky 1924 S. 107; Peine 1936 S. 56; Küas 1943 S. 60; Hentschel 1944 S. 4.
- 47 Steche 1884 S. 31; Peine 1892 S. 277; 1897 S. 35.
- 48 v. Mansberg 1888 S. 66; Peine 1892 S. 221; 1897 S. 34; 1936 S. 54; Otto 1927 S. 6; Goldschmidt, 1924 S. 43, sieht den ersten Apostel der dritten Archivolte links als Johannes d. Ev. an.
- 49 Heuchler 1861 S. 71; 1862 S. 12; Riegel 1868 S. 44; 1887 S. 109; Hasak 1899 S. 23 u. 28; Goldschmidt 1924 S. 11; Peine 1936 S. 53; Küas 1943 S. 59-60; Krüger 1960 S. 132.
- 50 Puttrich 1836 S. 7; Kugler 1842 S. 496; Steche 1884 S. 31.
- 51 Kugler 1842 S. 496; Riegel 1868 S. 45.
- 52 Romberg 1848 4. S. 202; Springer 1880 S. 39; Weber 1894 S. 55.
- 53 Vgl. 42 und 52. Vgl. dazu «Grenzbote» 38. 1879 S. 233; Woermann 1918 S. 276-277; Pinder 1935 S. 342; Peine 1936 S. 52-53, 55-56.
- 54 Springer 1880 S. 38-40.
- 55 Goldschmidt 1902 S. 39-41, 1924 S. 11.
- 56 Krüger 1960 S. 137.
- 57 Dehio, G. In: Rep. f. Kunstwiss. 25. 1902 S. 461; Geschichte der deutschen Kunst 1. Berlin und Leipzig 1919 S. 322; Dvořák, M. In: Kunstgeschichtl. Anz. 1. 1904 S. 34; Woermann 1918 S. 276-77; Stange, A.: Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München 1923 S. 28; Hamann, R.: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter 2. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jh. Marburg 1923 S. 97; Panofsky, E.: Die deutsche Plastik des 11.-13. Jhs. München 1924 S. 106, 107; Baum, J.: Die Malerei und Plastik des Mittelalters 2. Deutschland, Frankreich und Britannien. Handbuch d. Kunstwiss. Wildpark-Potsdam 1930 S. 322; Peine 1936 S. 52-53; Pinder, W.: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1935 S. 342; Sonderleistungen der deutschen Kunst. München 1944 S. 57. Hentschel, W.: Der Freiburger Dom. Führer zu großen Baudenkmalen 90. Berlin 1944 S. 4 spricht davon, daß die Figurenzyklen «in drangvoller Enge und notgedrungener Abkürzung» dargestellt seien. Vgl. auch Hentschel, W.: Die Goldene Pforte. Das Kleine Kunstheft 5. Dresden 1954 S. 15-16. Kleiminger, W.: Figur und Raum zur Wesensbestimmung der deutschen Plastik des 13. Jhs. Kiel 1948 S. 36.

- 58 Sauerländer, W.: Die Skulptur des Mittelalters. Ullsteinbuch 4011. Frankfurt/M. und Berlin 1963 S. 122.
- 59 Panofsky 1924 S. 106-107.
- 60 Panofsky 1924 S. 106-107, Peine 1936 S. 52-53.
- 61 Otto, G.: Die Arbeitsweise der Künstler der Skulpturen von Wechselburg und Freiberg i. Sa. In: Mitt. d. Freiburger Altertumsver. 57. 1927 S. 4-5; Küas 1943 S. 50-62; Krüger 1960 S. 138-152.
- 62 Vgl. Einem, H. v.: Die «Menschwerdung Christi» des Isenheimer Altares. Köln und Opladen 1956 S. 7: «Zwischen Schriftquelle und künstlerischer Schöpfung steht vermittelnd, auswählend und lenkend die Bildquelle.» Vgl. auch Panofsky, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: Logos 21. 1932 S. 103-119.
- 63 Ähnliche Gedankengänge hat E. Verheyen seiner Dissertation vorangestellt: Die Chorschrankenreliefs des Bamberger Domes. Diss. Würzburg 1961.
- 64 Wie stark lokale geistige Voraussetzungen bei der Entstehung bestimmter ikonographischer Züge mitspielen, haben jüngst z. B. E. Verheyen, 1961 S. 15 bis 20, für die Bamberger Chorschranken und R. Strobel für das Nordportal der Schottenkirche in Regensburg, 1964 S. 1-24, nachweisen können.
- 65 Auch R. Strobel, 1964 S. 5, erkennt in der Steigerung vom glatten Profil zum geometrischen Dekor, von diesem zum pflanzlichen eine bedeutungshafte Steigerung. Zur Paradies- und Mariensymbolik der pflanzlichen Ornamente des 12. u. 13. Jhs. vgl. Behling, L.: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln-Graz 1964 S. 52-55.
- 66 Auf die Verwandtschaft der Goldenen Pforte zu romanischen Apsiden haben Pinder 1935 S. 338-339; Kleiminger 1948 S. 39; Messerer, W.: Das Relief im Mittelalter. Berlin 1959 S. 93, und Krüger 1960 S. 164-165, eindringlich hingewiesen. Nicht nur formal, sondern auch im allgemeinen Bedeutungssinn wird das Regensburger Schottenportal für Freiberg vorbildhaft gewesen sein. Für das Regensburger Portal hat Strobel, 1961 S. 14, die «apsidiale» Gestaltung und die Rundbogigkeit von ihrer Himmelsbedeutung her zu erklären versucht. Vielleicht ist das Verharren der Goldenen Pforte beim romanischen Rundbogen in erster Linie «inhaltsbedingt». Das würde durchaus zur konservativen Stimmung der ikonographischen Konzeption passen. Zum ursprünglichen Aussehen der Goldenen Pforte vgl. den Aufsatz: Die goldene Pforte an der romanischen Marienkirche.
- 67 Während Dehio, 1919 S. 271, Goldschmidt 1924 S. 17 u. 24, E. Panofsky, In: Jb. f. Kunstwiss. 1924/25 S. 247, Giesau 1933 S. 18-20, Pinder 1935 S. 342, Kleiminger 1948 S. 36, und E. Verheyen: Das Fürstenportal des Bamberger Domes. In: Zs. f. Kunstwiss. 16. 1962 S. 8, die Vorbildhaftigkeit des Bamberger Fürstenportals betonen, hat Hamann, «Lehnin» 1923, S. 98, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter 1. Südfranz. Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch
- Italien und die Schweiz. Marburg 1923 S. 120-122, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955 S. 407-409, 416, stets die «Ahnenreihe» allgemein süddeutsch, italienisch, südfranzösisch bestimmt gesehen und nur an dem Schottenportal in Regensburg als Vorbild festgehalten. Wir halten mit Hamann und Krüger: 1960 S. 8, 63 bis 66, 71-84, 153, dafür, daß das Freiburger Portal von Bamberg unabhängig, doch wohl etwas früher entstanden ist.
- 68 Vgl. ein ähnliches Bildmotiv im gleichen ikonographischen Zusammenhang auf einer Monzeser Ampulle, 6. Jh.: Vezin, G.: L'Adoration et le Cycle des Mages dans l'art Chrétien Primitif, Paris 1950 S. 39 u. 85-86. Typologisch verwandt - abgesehen von den Attributen - die Engel über dem Weltenrichter im Tympanon von Chartres/Süd.
- 69 Wessel, K.: Regina coeli. In: Forschungen und Fortschritte 32. 1958 S. 11-16; zur Herausbildung des Bildtypus der Huldigung vor dem «Welterlöser-Kaiser» vgl. Ristow, G.: Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst. Recklinghausen 1963 S. 28 u. 31.
- 70 Zur Maria-Ecclesia-Typologie vgl. besonders Müller, A.: Ecclesia-Maria. Die Einheit Marias und der Kirche. Paradosis. Beitr. z. Gesch. altchristl. Literatur und Theologie 5. Freiburg/Schw. 1951; Gillen, O.: Christus und die Sponsa in der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburger Domes. In: Die Christliche Kunst 33. 1936/37 S. 202-224; Coathalem, H.: Le Parallélisme entre la sainte Vierge et l'Église dans la Tradition latine jusqu'à la fin du XIIe siècle. Rom 1954. Beispiele für die Ecclesia als «imperatrix» bei Mayer, A.: Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst. Regensburg 1962, besonders S. 32-38. Zur Frage des «Liebesapfels» vgl. Wilhelm, P.: Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis. Ein Beitrag zu dem ikonographischen Problem der Marienkrönung. Diss. Hamburg 1941 S. 67-68, Bezug auf Hohesl. 2, 5; 4, 16. Vgl. die Freiberg vollkommen gleiche Gestik und die gleichen Attribute der Madonna und des Kindes an S.-Martin-des-Champs in Paris.
- 71 Wessel 1958 S. 16. Vielleicht überlagern sich auch beide Bedeutungen.
- 72 Zur Ikonographie und Typologie der Anbetung der Könige vgl. Vezin 1950 S. 115-118; Kehrer, H.: Die «Heiligen Drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Straßburg 1904, besonders S. 49-56. Für Freiberg sehr interessant die Entfaltung des Themas in der christlichen Apsismalerei: Ihm, Ch.: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jh. bis zur Mitte des 8. Jhs. Wiesbaden 1960 S. 52-55. Die Liturgie des Epiphaniastages feiert die Hochzeit des himmlischen Bräutigams mit seiner Braut, der Kirche: Casel, O.: Mysterium der Ekklesia. Mainz 1961 S. 281-285.



- 73 Vgl. Vezin 1950 S. 85–90.
- 74 Z. B. in Neuilly-en-Donjon, wohl auch in Laon, vgl. Abdul-Hak, S.: La sculpture des porches du transept de la Cathédrale de Chartres. Paris 1942 S. 80; Cahn, W.: Le tympan de Neuilly-en-Donjon. In: Cahiers de Civilisation Médiévale 8. Poitiers 1965 S. 361; Stuhlfauth, G.: Der Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1897 S. 118 bis 133.
- 75 Vezin 1950 Pl. XXVII. Auch am Nordportal der Kathedrale von Bourges bilden Verkündigung und Heimsuchung das Gegenstück zur Anbetung, vgl. Mâle, É.: L'Art Religieux du XIIe siècle en France. Paris 1922 S. 69. Auch in der Anbetungsszene in der Chorapsis des nördlichen Seitenschiffes von St. Patroklos in Soest ist der Engel deutlich als Gabriel ausgezeichnet. Joseph wird, wie Ristow, 1963 S. 20, bemerkt, «als Überwinder des Zweifels an der Jungfrägeburt» (vgl. Matth. 1, 18) in die Ikonographie der Weihnacht eingeführt.
- 76 Verheyen 1961 S. 13. Auf einem wahrscheinlich aus dem Salzburger Dom stammenden Teilstück eines Tympanons (1. V. 12. Jh.) nähert sich der Muttergottes von rechts ein Engel mit einem Schriftband, dessen Text lautet: «BEATA ES DEI GENITRIX».
- 77 Ihm 1960, besonders S. 66–68.
- 78 Zur Geschichte des Bildmotivs vgl. Ihm 1960 S. 27–28, 55, 57, 59, Mâle 1922 S. 35, Casel 1961 S. 116, Cahn 1965 S. 361–362.
- 79 Aubert, M.: Le Portail occidental de la Cathédrale de Senlis. In: Revue de l'Art Chrétien 60. 1910 S. 157 bis 172; Wilhelm 1941; Vanuxem, J.: Autor du Triomphe de la Vierge des portails de la Cathédrale de Senlis. In: Bull. Mon. 1945 S. 89–102; Sauerländer, W.: Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes. In: Wallraf-Richartz – Jb. 20. 1958 S. 115 bis 162; Conant, A.: Le couronnement de la Vierge au moyen – âge en France. In: Positions des Thèses des Élèves de l'École du Louvre 1944 – 1952. Paris 1956 S. 232–234; Kondakov, N.: Ikonografia Bogomateri St.-Petersburg 1914 2. S. 406–415.
- 80 In Mantes, Laon, Chartres/Nordquerhaus. Walzer, A.: Die Bildprogramme an mittelalterlichen Kirchenportalen Frankreichs und Deutschlands. In: Festschr. W. Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig 1938 S. 142; Abdul-Hak 1942 S. 24, 28, 43, 54, 57, 59–62. Speziell zu Laon vgl. Broche, L.: La Cathédrale de Laon. Paris 1926; Lambert, E.: Les Portails sculptés de la Cathédrale de Laon. In: Gazette des Beaux-Arts 1937 S. 83–98, Chartres: Katzenellenbogen, A.: The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Baltimore 1959.
- 81 Wessel, K.: Kranzgold und Lebenskrone. In: Jb. d. Dt. Archäol. Instituts 65/66. 1950/51 Sp. 103–104.
- 82 Sinding, O.: Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler. Christiania 1903 S. 41–42.
- 83 Wichtig die Vorformen in der Buchmalerei des 10. u. 11. Jhs., die Parallele zur Deesis-Darstellung, Wilhelm 1941 S. 27–31, und die Darstellung gekrönter Marienoranten im 12. Jh., z. B. in St. Leodegar in Gebweiler und im Tompanon der Kirche von Quennington; Sinding 1903 S. 95–96.
- 84 Auf das Symmetrieproblem bei diesem Bildtypus geht P. Wilhelm, 1941 S. 31, 41, ausführlich ein. Es wird bei dem «Glorifikationsbild» dieser Entwicklungsstufe durch die Nebeneinanderordnung von Christus und Maria vermieden. Demgegenüber ist der Freiburger Bildtypus altertümlich.
- 85 Zur Bedeutung des «Buches» s. Steger, H.: David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bild Darstellungen des 8. bis 12. Jhs. Nürnberg 1961 S. 72, zur Ecclesia-Synagoge-Darstellung Flüglistler, R.: Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. Diss. Freiburg/Schweiz. Einsiedeln 1964 S. 117–118.
- 86 Vgl. Jessen, P.: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berlin 1883 S. 11; Mülbe, W. H. v. d.: Die Darstellung des Jüngsten Gerichts in den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911 S. 18, 23, 33, 36, 40, 43, 44, 47, 49, 68, 72, 75; Springer, A.: Das Jüngste Gericht. In: Rep. f. Kunstwiss. 7. Berlin 1884 S. 393–394; Mâle 1922 S. 21. Meist hält hier Abraham nackte Seelen in einem Tuch. In Freiberg sitzt nur ein bekleidetes Kind auf dem Schoße Abrahams. Vgl. Erich, O.: Zur Darstellung der Seele und des Geistes in der christlichen Kunst. In: Das siebente Jahrzehnt. Adolph Goldschmidt zu seinem 70. Geburtstag. Berlin 1935 S. 51–54. Zum Bildtypus Abraham – Antichrist bzw. Hölle vgl. Erich, O.: Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Diss. München 1931 S. 33–35 und Escher, K.: Der Skulpturenzyklus im Chor des Baseler Münsters und seine Deutung. In: Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumskunde 19. 1921 S. 165–174.
- 87 Zum Thema «signifer sanctus Michael» vgl. Magirus, H.: Die Baugeschichte des Klosters Altzella. Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wiss. zu Leipzig Phil.-hist. Klasse 53 H. 2 Berlin 1962 S. 37 Anm. 5.
- 88 Zu den verschiedenen hier angeschnittenen Fragen der Apostelikonographie im Mittelalter vgl. Gillen, O.: Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Kunstwiss. Studien 9. Berlin 1931 S. 11–13; Fischer, J.: Die Darstellung der Apostel in der Altchristlichen Kunst. Leipzig 1887; Katzenellenbogen, A.: «Apostel» im RDK 1. Sp. 811 bis 829 u. Varianten in der Darstellung des Apostelkollegiums um 1200. In: Resumés «Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes», 21. Internationaler Kongreß für Kunstgesch. Bonn 14. bis 19. September 1964 S. 149.
- 89 Z. B. auf dem Nischenfresko Nr. 1220 des Koptischen Museums in Kairo, das aus der Kapelle VI des Apollonklosters in Bawît stammt (6. Jh.).

- 90 Mansberg, 1888 S. 68, z. B. meinte, daß die vierte Gestalt der dritten figurlichen Archivolte links Joel darstelle.
- 91 Fischer 1887 S. 139; Sinding 1903 S. 46–47; Ihm 1960 S. 102–104.
- 92 Vgl. z. B. Nischenfresken der Kapellen VI u. XLII des Apollonklosters in Bawît; Ihm 1960 S. 99–101, Charlieu und Anzy-le-Duc, vgl. Mâle 1922 S. 32 u. 33; Deschamps, P.: Die romanische Plastik Frankreichs. 11. u. 12. Jh. Leipzig 1930 Taf. 46.
- 93 1. z. B. an der Westfassade der Kathedrale von Poitiers und im Dom zu Gurk, Wilhelm 1941 S. 81–85, 2. z. B. am linken Westportal von Laon, Broche 1926 S. 65, 3. z. B. in Senlis.
- 94 Ch. Ihm, 1960 S. 104–106, hat auf diese «bildtypische» Ähnlichkeit von Darstellungen der Epiphanie und des Pfingstfestes aufmerksam gemacht.
- 95 Vgl. Mühlen, H.: Una mystica persona. Die Kirche als das Mysterium der Identität des Heiligen Geistes in Christus und den Christen. München, Paderborn, Wien 1964 S. 182. Hier wird die ekklesiologische Bedeutung der «Salbung Jesu» in den Mittelpunkt gerückt (S. 183): «Die Menschwerdung des Logos ist für diese Salbung vorausgesetzt, und in diesem Sinne ist auch nach der Hl. Schrift die Inkarnation ein erster Schritt auf dem Wege der Erlösung, aber mit ihm ist im ersten zeitlichen Augenblick die Salbung Jesu mit dem Hl. Geiste untrennbar verbunden, und es soll gefragt werden, ob nicht von da her das Eingeschlossensein des Christen bzw. Erlösten in Christus verstanden werden muß.» P. Wilhelm, 1941 S. 29, wies auf ein englisches Evangeliar des 11. Jhs. hin, in dem der Anfang des Johannesevangeliums mit einem Bild ausgezeichnet ist, in dem die Dreieinigkeit, die Madonna, Apostel, Chöre der Bekenner, Jungfrauen und die von Engeln getragenen Seelen der im Himmel aufgenommenen Gläubigen dargestellt ist. Hier ist also bereits das Freiburger Bildthema voll entfaltet.
- 96 Clemen, P.: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1919 S. 396–397, Glaise, W.: Die Restaurierung der romanischen Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler. In: Jb. d. Rhein. Denkmalpflege 23. 1953–1959 S. 71; Loeschke, W.: Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung. In: Festschr. f. Peter Metz. Berlin 1965 S. 46–73.
- 97 Vgl. Mülbe 1911 u. Schade, H.: Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters. Regensburg 1962.
- 98 Zur Frühgeschichte der Stadt neuerdings maßgebend: Herrmann, W.: Die Entwicklung der Stadt Freiberg im 12. u. 13. Jh. In: Sächs. Heimatbl. 10. 1964 S. 189–201. Zur Datierung des z. T. in den spätgotischen Neubau des Domes (1491–1501) einbezogenen Vorgängerbaues, der in den Jahren 1958–64 im Auftrage des Institutes für Denkmalpflege vom Verfasser unter Mitarbeit von Herrn Dr. H. Küas, Herrn Dipl. phil. R. Zießler, Frau Dr. E. Hütter, Herrn Dipl.-Ing. J. Blödown und Herrn cand. arch. G. Kavacs ausgegraben und untersucht wurde, ist bisher noch nichts Endgültiges publiziert worden; vgl. Krause, H.-J.: Die romanische Stiftskirche in Wechselburg. Ein Beitrag zur frühstaufischen Architektur in Deutschland. Diss. Leipzig 1962 S. 266.
- 99 Vgl. den Aufsatz: Die Goldene Pforte an der romanischen Marienkirche.
- 100 Als Hofkirche gilt die Kirche selbstverständlich im 15. u. 16. Jh. Die Erhebung zur Kollegiatstiftskirche auf Veranlassung des Markgrafen Albrecht im Jahre 1480 hat ihre «Geschichte». Es ist durchaus möglich, daß schon Markgraf Otto hier ein Kollegiatstift einrichten wollte. Das war im 12. Jh. in der Nähe von Pfalzen der Territorialfürsten üblich, z. B. in Braunschweig und beiden Babenbergern, vgl. Grass, N.: Pfalzkapellen und Hofkirchen in Österreich. In: Zs. d. Savigny-Stiftung f. Rechtsgesch. 77. 1960 S. 345–394. Vielleicht ist diese Absicht wegen der Nähe zum Zisterzienserkloster Altzella, dem gerade erst gestifteten «Hauskloster» der Wettiner, nicht möglich gewesen. Dafür, daß trotzdem eine größere Anzahl von Geistlichen im 13. Jh. das Offizium im «Chor» hielt, spricht der Einbau eines Lettners um 1230. Zur Frage des Burgkaplans vgl. Herrmann 1964 S. 194.
- 101 Herrmann 1964 S. 195.
- 102 Magirus 1962 S. 17–25.
- 103 Knauth, J. C.: Des alten berühmten Stifts-Closters ... Alten-Zella ... Geographisch- und Historische Vorstellung. Dresden und Leipzig 1721 S. 233 u. 268; Möller, A.: Theatrum Freibergense Chronicum. Freiberg 1653 T. 2. Freybergische Annales S. 20–21.
- 104 Schieckel, H.: Regesten der Urkunden des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden 1. Berlin 1960 Nr. 317, CDSR I Bd. 3 Nr. 342.
- 105 Beyer, E.: Das Zisterzienser-Stift und Kloster Altzella in dem Bisthum Meißen. Dresden 1855 S. 259, Ermisch, H.: Vorbericht zum Urkundenbuch der Stadt Freiberg. CDSR 2. Hauptt. 12. Bd. Leipzig 1883 S. XXI. W. Schlesinger: Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter 2. Köln-Graz 1962 S. 416, vermutet, daß die Übertragung der Patronatsrechte am Widerstand der Bürgerschaft gescheitert sei.
- 106 Magirus 1962 S. 26.
- 107 Vgl. Ermisch 1883 S. XXI.
- 108 Knauth 1721 S. 115; Beyer 1855 S. 64 u. 66; Buchwald, G.: Abt. Ludeger von Altzella als Prediger. In: Beitr. z. Sächs. Kirchengesch. 34/35. 1924/25 S. 1–52; Schieckel 1960 Nr. 170.
- 109 Goldschmidt hatte 1902, S. 49, die Goldene Pforte um 1225 datiert, ist dann aber 1924 S. 41 mit Rücksicht auf Bamberg zu einer Datierung um 1230 gekommen. Panofsky, 1924 S. 106, hat die Datierung aus dem gleichen Grunde noch weiter hinaufgeschoben (1235/40). Krüger, 1960 S. 146, hat demgegenüber nachzuweisen versucht, daß die Goldene



- Pforte in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstanden ist.
- 110 Hingst: Freiberg zur Zeit Heinrich des Erlauchten (1221–88). In: Mitt. d. Freiburger Alterthumsver. 6. 1869 S. 551–570.
- 111 Tittmann, F. W.: Geschichte Heinrichs des Erlauchten, Markgrafen zu Meißen und im Osterlande. Dresden und Leipzig 1846; Wagner, R.: Die äußere Politik Ludwig IV., Landgrafen von Thüringen. In: Zs. d. f. Ver. f. Thür. Gesch. 19. 1909 S. 23–82; Patze, H.: Die Entstehung der Landesherrschaft in Thüringen 1. Köln-Graz 1962 S. 262–271.
- 112 Täschner, C.: Zwei Beiträge zur Freiburger Geschichte. In: Mitt. d. Freiburger Alterthumsver. Beiheft 1937 S. 16–18. Zu ihren Beziehungen zu Alzella vgl. Beyer 1855 S. 297–303.
- 113 Vgl. Möller, 1653 S. 114. Wilisch, Ch. G.: Kirchen-Historie der Stadt Freiberg. Leipzig 1737 S. 4, behauptet, daß Nicolaus von Honsberg beide Bettelordensklöster gegründet habe. Das ist durchaus möglich, denn die Beziehung derer von Honsberg zu beiden Klöstern läßt sich historisch nachweisen. Im Dominikanerkloster ist eine Kapelle der Familie von Honsberg, Täschner 1937 S. 30, belegt. Unmittelbar beim Franziskanerkloster hat das Geschlecht einen Freihof in Besitz gehabt, Ermisch 1883 S. 166–167, wodurch es naheliegt, daß die von Honsberg Grundherren des Klostergeländes gewesen sind.
- 114 Die Frage des soziologischen Hintergrundes des Werkes ist im 19. Jh. noch kaum gesehen worden: Riegel, 1868 S. 39, vermutet als Auftraggeber eine reiche bergbauliche Genossenschaft. Dehio, 1919 S. 270 sieht hier das «Versprechen bürgerlichen Reichtums eingelöst». Auch Schlesinger, 1962 2. S. 417, meint, daß das «Gotteshaus ... hier als Ausdruck der kraftvollen Stellung, die die Freiburger Bürgerschaft errungen habe», entstand. Die Vermutung der Beteiligung eines 1223 als Zeuge auftretenden Kanonikus vom Peterstift als Bausachverständiger (S. 418) ist ganz vage. Wessel, 1958 S. 15, hat von der Interpretation der Ikonographie des Tympanons her Markgraf Heinrich und seine «vom Kaiser delegierte Macht» als grundlegend für das Werk nachzuweisen versucht. Für Krüger, 1960 S. 147–148 u. 155, steht es fest, daß die markgräfliche Familie als Auftraggeber fungiert hat. Herrmann, 1964 S. 199–200, hat weitere Gründe dafür beigebracht, daß die Goldene Pforte die fürstlich-wettinische Stadtherrschaft zum geschichtlichen Hintergrund hat.
- 115 Fischer 1886 S. 294; v. Mansberg 1888 S. 2 u. 15.
- 116 Dempf, A.: Sacrum Imperium. Geschichte u. Staatsphilosophie des Mittelalters und der politischen Renaissance. München 1962 S. 220–224. Im Gegensatz zu Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis und anderen Interpretationen des Hohenliedes im 12. Jh. hat Bernhard von Clairvaux allerdings die «Braut» nicht auf Maria, sondern auf die «nach Gott dürstende Seele» gedeutet: Beumer, J.: Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühcholastik. In: Zs. f. kath. Theologie 76. Wien 1954 S. 411–439, Chatillon, J.: Une ecclésiologie médiévale: L'idée de l'Église dans la Théologie de l'école de Saint-Victor au XIIe siècle. In: Irénikon 22. 1949 S. 115–138, 395–411; Kilga, K. S. O. Cist.: Der Kirchenbegriff des hl. Bernhard v. Clairvaux. In: Cist.-Chronik 54. 1947 S. 149 bis 179; Ohly, F.: Geist und Formen der Hoheliedauslegung im 12. Jh. In: Zs. f. dt. Altertum und dt. Lit. 85. 1954 S. 181–197; Riedlinger, H.: Die Makellosigkeit der Kirche in den Lateinischen Hoheliedkommentaren des Mittelalters. Diss. Freiburg/Br. 1956; Runte, J.: Das St. Trudperter Hohe Lied und die mystische Lehre Bernhards v. Clairvaux. Diss. Marburg 1949.
- 117 Krüger 1960 S. 149–152.
- 118 Vgl. Anm. 64.
- 119 Katalog der Lateinischen und Deutschen Handschriften der Universitätsbibliothek zu Leipzig 1. Die Theologischen Handschriften. Hrsg. R. Helsing. Leipzig 1926–1935.
- 120 Jantsch, H. G.: Studien zum Symbolischen in Frühmittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1959; Tietze, H.: Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich. In: Jb. d. K. K. Zentralkommission f. Erf. u. Erh. d. Kunst- u. hist. Denkmale NF 2. Wien 1904 S. 20–87.
- 121 Ms. 452 Bl. 44, Bl. 81, Ms. 453 Bl. 101, 159, Ms. 454 Bl. 157, 167.
- 122 Ms. 452 Bl. 42.
- 123 Ms. 452, Bl. 42, Ms. 453 Bl. 62, Ms. 454 Bl. 167, vgl. Jantsch 1959 S. 95.
- 124 Ms. 452 Bl. 158, Ms. 454 Bl. 210.
- 125 Ms. 452 Bl. 67, vgl. Beissel 1909 S. 484; Casel 1961 S. 34; Kehrer 1904 S. 32; Veizin 1950 S. 32. Die beiden Königspaare Salomo und die Königin von Saba, David und Bathseba praefigurieren sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst die Hochzeit Christi mit der Kirche: Springer 1879 S. 35; Müller 1951 S. 168; Gillen 1936/37 S. 208.
- 126 Ms. 454 Bl. 171; Casel 1961 S. 34; Salzer, A.: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz 1893 S. 472–473.
- 127 Ms. 452 Bl. 46, 67, Ms. 453 Bl. 76, Ms. 454 Bl. 93.
- 128 Ms. 452 Bl. 23, Ms. 453 Bl. 62, Ms. 454 Bl. 183.
- 129 Ms. 452 Bl. 48.
- 130 Ms. 452 Bl. 95–97.
- 131 Ms. 452 Bl. 48, 148, Ms. 453 Bl. 190, 196–197.
- 132 Ms. 452 Bl. 10, 23, 25, 42, 46, 73, 156, 159, Ms. 453 Bl. 95, 165, Ms. 454 Bl. 156, 211. Vgl. Steger 1961 S. 3, 19, 47–49.
- 133 Ms. 452 Bl. 161.
- 134 Ms. 454 Bl. 169.
- 135 Ms. 452 Bl. 9, Ms. 454 Bl. 189, Vgl. Casel 1961 S. 94.
- 136 Ms. 453 Bl. 102, 133, 139.
- 137 Ms. 453 Bl. 159, Ms. 454 Bl. 198, 210.

- 138 Auch an der Galluspforte des Basler Münsters, an S. Zeno zu Verona und an der Katharinenkirche zu Würzburg treten Johannes d. Täufer und der Evangelist in einem mariologisch-ecclesiologischen Zusammenhang auf; vgl. Mouliet, M.: Die Galluspforte des Basler Münsters. Basel und Leipzig 1938 S. 60.
- 139 Ms. 452 Bl. 2.
- 140 Ms. 453 Bl. 95–96.
- 141 Ms. 452 Bl. 23, 31, 194–195, Ms. 453 Bl. 92: Virgo figura ecclesiae, virgo et mater, Bl. 162, 191. Ms. 454 Bl. 171, 194, 208.
- 142 Auf die Jungfrauschaft Marias bezogene Stellen: Ms. 452 Bl. 15, 22, 24, 27, 28, 36, 73, 148, Ms. 453 Bl. 15, 83, Ms. 454 Bl. 171, 197. Auf Maria als «Braut Christi» bezogene Stellen: Ms. 452 Bl. 15, 36, 85, Ms. 454 Bl. 169, 171, 207, 209, 210.
- 143 Ms. 452 Bl. 30, 105, Ms. 453 Bl. 165, 195.
- 144 Ms. 452 Bl. 24, 25, 27, 36, 73, 82–83, 153–155, 159 bis 160, Ms. 453 Bl. 15, 67–70, 78–79, 201, Ms. 454 Bl. 198.
- 145 Ms. 452 Bl. 59–60, 148, 161, 194, Ms. 453 Bl. 165, 191, Ms. 454 Bl. 166, 168–169, 194, 208.
- 146 Ms. 452 Bl. 185–186, 194, vgl. auch den ähnlichen Gedanken Ms. 453 Bl. 196.
- 147 Ms. 452 Bl. 27, 34, 74–76, 82, 159–160, Ms. 453 Bl. 14, 101, Ms. 454 Bl. 198, 206.
- 148 Ms. 452 Bl. 25, 28, 36, 60, 82–83, 84, 85, 86–87, Ms. 453 Bl. 15, 97, 162, 191, Ms. 454 Bl. 178, 179, 206, 212.
- 149 Ms. 452 Bl. 36, 39, 130, Ms. 453 Bl. 152, 155, 156, Ms. 454 Bl. 170, 173, 177, 182, 191, 194, 199.
- 150 Ms. 452 Bl. 48.
- 151 Zu den Gaben der Könige vgl. Ms. 452 Bl. 46, 48, 49, 58. Zur Verkündigung Marias vgl. Ms. 452 Bl. 9, 25, 27, 34, 79, 80, Ms. 453 Bl. 96, Ms. 454 Bl. 167, 182, 206.
- 152 Ms. 453 Bl. 158, 168, 169, 171, 181, 182, 191, 192, 208–209, 210, 213.
- 153 Ms. 452 Bl. 6, 8–9, 60, Ms. 453 Bl. 129–130.
- 154 Ms. 452 Bl. 6, vgl. Anm. 155. Auf die Erscheinung des Heiligen Geistes bei der Taufe wird Bezug genommen: Ms. 452 Bl. 55 u. 67.
- 155 Zur Geistgeburt Christi vgl. Ms. 452 Bl. 10, 11–12, 13, 30, 36, 59, Ms. 453 Bl. 96, 99, 102, 122, 126, 129. Ms. 454 Bl. 186. Zur Geistgeburt der Christen vgl. Ms. 452 Bl. 8–9, 12, 194–195, Ms. 453 Bl. 165, Ms. 454 Bl. 197.
- 156 Ms. 453 Bl. 139. Die Apostel sind also die «Brautführer»: Gillen 1936/37 S. 211, Bezug auf Matth. 9, 15.
- 157 Ms. 453 Bl. 133.
- 158 Ms. 454 Bl. 169–170, 171–172.
- 159 Ms. 452 Bl. 6, 8, 13, 29, 34, 36, 60, 160–161, 169, 184–185, Ms. 453 Bl. 67–70, 78–79, 95, 96, 122, 131, 158, 161, 169, 189, 191–192, Ms. 454 Bl. 168–169, 171–172, 182, 197, 209, 210, 211. Dieser Gedanke findet sich schon bei Tertullian, Müller 1951 S. 85 bis 87, vgl. auch Wilhelm 1941 S. 87 und Semmelroth, O. S. J.: Urbild der Kirche. Organischer Aufbau des Mariengeheimnisses. Würzburg 1950 S. 107–109.
- 160 Ms. 453 Bl. 78.
- 161 Ms. 453 Bl. 95–97.
- 162 Ms. 453 Bl. 191.
- 163 Das Kreuzesopfer und die «Deesis» stehen hier wie da im Mittelpunkt. Noch nicht näher geklärt sind die in Freiberg wohl seitlich der Kanzel angebracht gewesenen Figurenplatten. In Wechselburg sind hier Daniel, David, Salomo und Jesaja dargestellt, und zwar die ersten drei formal abhängig von der Goldenen Pforte. Die Figuren müßten hier in einem anderen ikonologischen Zusammenhang auch anders zu interpretieren sein.
- 164 Anlässlich eines Zinsverkaufes für einen Altar der Vierzehn Nothelfer im Kreuzgang «gegen das gulden thure uber» am 28. Juni 1524 erstmalig mit diesem Namen genannt. In der Literatur glaubt man, ihn von der starken Vergoldung (Förster 1858 S. 3; Heuchler 1861 S. 70; Hentschel 1944 S. 2) oder von der Pracht der Ausführung (Puttrich 1836 S. 3; Guhl 1851 S. 73, 74; Dursch 1854 S. 235; Knebel 1900 S. 8–9) ableiten zu können. Krüger 1960 S. 164, bezieht ihn auf den Charakter einer «Brautpforte».
- 165 Vgl. Anm. 147. Vgl. auch Salzer 1893 S. 21, 541 bis 544; Beissel 1909 S. 48, 63, 92, 122, 129, 131; Coathalem 1954 S. 125; Casel 1961 S. 283, 399; Grill, L.: Der Turm von Maria Straßengel. In: Österr. Zs. f. Kunst u. Denkmalpflege 18. 1964 S. 11.

Abbildungsnachweis 1, 3: Institut für Denkmalpflege Dresden; 2, 4, 5, 6, 7, 8: Deutsche Fotothek Dresden.