

## Bemerkungen zum Bildprogramm der Freiburger Goldenen Pforte

Silke Hellmuth

Das Bildprogramm der Goldenen Pforte (Farbtafel II, Abb. 64) gliedert sich gemäß der architektonischen Struktur des Portals in drei Zonen: Das Tympanon zeigt als zentrale Darstellung die thronende Muttergottes mit dem Christuskind und die ihm huldigenden heiligen Drei Könige (Farbtafel III,1, Abb. 96). Auf diese Darstellung ist die bildliche Gestaltung der Portalgewände (Abb. 98, 99) und der Archivolten (Abb. 101, 102) thematisch ausgerichtet. Die Gewändezone führt Vertreter des Alten Testaments mit Johannes dem Evangelisten vor Augen. Ein reich profiliertes und mit Blattwerk geschmücktes Kämpfergesims scheidet das Gewände von den Archivolten, deren figürliche Darstellungen sich auf die Ereignisse der Endzeit beziehen, und setzt dadurch auch im Hinblick auf die Anordnung des theologischen Programms eine inhaltliche Zäsur. Innerhalb der drei voneinander getrennten Architekturbereiche kennzeichnet die Verteilung der Darstellungen unterschiedliche Zeitabschnitte der Heilsgeschichte.

### I. DAS TYMPANON

In der Mitte des Tympanons, zugleich im Zentrum des Portals, thront die Muttergottes mit dem Christuskind (Farbtafel III,1, Abb. 96). Sie sitzt auf einem steinernen, mit einem Kissen versehenen Thron. Ihre frontale Gestalt nimmt über dem Suppedaneum die gesamte Höhe des Bogenfeldes ein, wobei sie mit ihrer Krone das Rahmenprofil knapp überschneidet. Sie überragt die ihr zugeordneten Figuren in den Seitenfeldern, mit denen sie durch keinerlei Blickkontakt verbunden ist. Die zu beiden Seiten ihres gekrönten Hauptes heranschwebenden Engel betonen zusätzlich ihre hervorgehobene Position. Mit der Linken umgreift sie das quer über ihrem Schoß sitzende Christuskind. Die zum Segensgestus erhobene Rechte des Christusknaben zeigt seine Rolle als Erlöser an. Die Gottesmutter reicht ihm mit der Rechten eine Kugel. Eine solche hält der Knabe bereits mit der linken Hand auf sein angezogenes Bein gestützt. Innerhalb

der majestätisch wirkenden Darstellung sind diese Kugeln – ebenso wie diejenigen der beiden heranschwebenden Engel – als Herrschaftszeichen in Form einer Weltkugel (*sphaira*) zu verstehen, sie verweisen demnach auf die zukünftige Herrschaft Christi und die himmlische Regentschaft Marias.<sup>1</sup> Das komplexe theologische Verhältnis, in dem Christus und Maria zueinander stehen, läßt für die Interpretation der Kugeln aber auch weitere Möglichkeiten zu, die sich gegenseitig überlagern. So scheint eine Deutung Marias als neue Eva – dann wäre ihr ein Apfel zugeordnet – gleichfalls vorstellbar. Da den Gesten innerhalb der Komposition eine wichtige Rolle zukommt, ist der Kontakt zwischen der Gottesmutter und ihrem Sohn über dessen Kugel von Belang für die Sinngebung des Attributs. Ihr Daumen berührt dort leicht seinen kleinen Finger. Aufgrund der gegenseitigen zärtlichen Berührung der Hände könnte der Kugel die Bedeutung des Liebesapfels aus dem Hohen Lied zukommen und diese somit die innige Beziehung zwischen Mutter und Kind unterstreichen.<sup>2</sup> In der allegorischen Deutung des Hohen Liedes wird von den Exegeten des Mittelalters die Liebe zwischen Mann und Frau auf die Zuwendung Gottes zu seinem Volk übertragen. Stellvertretend dafür steht die Verbindung Christi zu Maria, die zugleich als Verkörperung der Kirche auftritt.<sup>3</sup>

Die Krone Marias setzt sich aus einer Mitra und einer diese umschließenden Lilienkrone zusammen; sie vereinigt somit Zeichen der himmlischen und weltlichen Macht.<sup>4</sup> Auch aufgrund der frontalen Kopfhaltung, die von dem rahmenden Mantel noch betont wird, und des in die Ferne gerichteten Blicks erscheint die Muttergottes in unnahbarer Majestät. Ihre Rolle als *Regina Coeli*, als Königin des Himmels, ist darin ebenso veranschaulicht wie die irdische Macht der Maria-Ecclesia als Sinnbild der Kirche. Die übereinstimmende Blickrichtung von Maria und Christus und die parataktische Anordnung der frontal und gleichzeitig parallel zueinander ausgerichteten Oberkörper verleihen der Darstellung einen zeremoniellen Charakter.<sup>5</sup> In der zentralen Gestalt der Mut-



Abb. 96: Freiberg, Stadtpfarrkirche Unser Lieben Frauen (Dom). Tympanon der Goldenen Pforte. Thronende Muttergottes



Abb. 97: Ravenna, S. Apollinare Nuovo. Die thronende Muttergottes und die Huldigung der heiligen Drei Könige

tergottes lebt nicht nur die Bildtradition der *Sedes Sapientiae*, die den Thron des weisen Königs Salomon als Allegorie der Gottesgebäerin Maria versteht,<sup>6</sup> sondern auch der Typus der byzantinischen *Hodegetria* fort.<sup>7</sup> In der würdevollen Haltung der Maria und ihrem auffälligen Vorweisen der Weltkugel, in Verbindung mit dem Gestus des Zeigens auf das Christuskind, wird der Einfluß dieses Ikonentypus sichtbar.

Die Madonnendarstellung isoliert sich zwar als hieratisches Bild von ihrem Umfeld, dennoch entstehen durch die Verschiebung der Körper von Maria und Christus aus der Mittelachse formale Verbindungen zu den Figurengruppen, die sich links und rechts von ihnen innerhalb des Tympanons befinden. Das Christuskind nimmt mit dem Segensgestus wie auch dem quergelagerten Unterkörper indirekt Bezug auf die Könige rechts von Maria. Diese wiederum lenkt den Blick des Betrachters mit ihrer nach links verschobenen Sitzpartie auf die neben ihr stehende Gruppe des Engels mit Joseph.

Die heiligen Drei Könige treten der Muttergottes von rechts entgegen, um dem Kind zu huldigen und kostbare Gaben darzureichen. Dabei nimmt der älteste König, mit langem Bart- und Haupthaar, nicht – wie in der bildlichen Tradition üblich – den Platz in unmittelbarer Nähe zur Madonnengestalt ein, er hat vielmehr die äußerste Position im Tympanonfeld inne.<sup>8</sup> Dadurch ist er der einzige unter den dreien, der formal unüberschnitten bleibt. In seiner Körperhaltung ist er dem Tympanonzwickel eingepaßt, und sein Rückenkontur korrespondiert mit der Rahmung. Ihm folgt der zweite König, in reifem Alter mit Bart, der im Begriff ist niederzuknien. In paralleler Körperhal-

tung nähert sich schließlich der jüngste, bartlose König der thronenden Maria. Als Vertreter der drei damals bekannten Kontinente sowie der unterschiedlichen Lebensalter repräsentieren sie die gesamte Menschheit. In der Anbetung des Kindes bezeugen die heiligen Drei Könige die Menschwerdung Christi. Ihre geschlossene, zusammenfassende Anordnung läßt im Freiburger Tympanon kein erzählerisches Moment erkennen, die Gruppe steht exemplarisch für die Huldigung der Menschheit an Christus.

Der Engel zur Linken der Muttergottes bildet die Überleitung zu der anderen Seite des Tympanonfeldes. Er hält ein großes Prunkzepter in der Rechten, das von dem dahinter befindlichen rechten Flügel gerahmt wird.<sup>9</sup> Sein weit ausgebreiteter linker Flügel überschneidet die Tympanonrahmung und hinterfängt den neben ihm sitzenden Joseph. Nicht nur die prächtig ausgearbeiteten Federn, sondern auch die eminente Größe geben einen Hinweis auf die besondere Bedeutung des Flügels in diesem Zusammenhang. Wie ein Schutzmantel umfängt er Joseph und verklammert damit die beiden Gestalten. Der entrückte Gesichtsausdruck kennzeichnet den Engel als göttliches Wesen, das im Unterschied zu Joseph der himmlischen Sphäre angehört.

Auch der neben Maria stehende Engel weist über den im Evangelium überlieferten Zusammenhang hinaus. Er verkörpert weder den Wegweiser der heiligen Drei Könige, noch ist er mit dem Engel in Verbindung zu bringen, der Joseph im Traum erscheint, um ihn zur Flucht vor König Herodes und dessen Mordabsichten zu bewegen. Seine Position innerhalb des Tympanons scheint zwar zunächst aus der bestehenden Bildüberlieferung abgeleitet, dennoch verlangt



Abb. 98: Goldene Pforte. Linkes Gewände

die besondere Charakterisierung der in Freiberg wiedergegebenen Gestalt nach einer über die gewöhnlich mit ihr verknüpften Inhalte hinausgehenden Deutung. Zu ihrem tieferen Verständnis könnte der Blick auf spätantike Kaiserbilder hinführen. Jene zeigen den frontal thronenden Herrscher im Bildzentrum, umgeben von seiner Leibgarde mit Lanzenrägern.<sup>10</sup> Unter den kaiserlichen Hofbeamten befanden sich auch die *silentiari*, die mit großen Stäben während des höfischen Zeremoniells für Ruhe sorgten. Innerhalb der frühchristlichen und byzantinischen Kunst nahmen derartige Bildprägungen Einfluß auf die Darstellung des himmlischen Hofstaats.

Der Engel des Freiburger Tympanons erinnert aufgrund seines Kontraposts, des nach Art der römischen Toga drapierten Mantels und des betont vorgewiesenen Zepters an Engelsgestalten der byzantinischen Kunst, die in Anlehnung an die Thronwachen kaiserlicher Zeremonialbilder wiedergegeben sind (Abb. 97).<sup>11</sup> Der Hinweis auf die Zeremonialengel der frühchristlichen Kunst scheint für die Interpretation des Freiburger Engels neue Ansätze zu eröffnen, doch tritt dieser im Gegensatz zu den älteren Darstellungen als Einzelgestalt auf. Zweifellos steigert der Rückgriff auf Bildungen der spätantiken imperialen Ikonographie die würdevolle und feierliche Erscheinung.



Abb. 99: Goldene Pforte. Rechtes Gewände

Als Abschluß der Komposition in der rechten Hälfte des Bogenfeldes sitzt Joseph auf einer schräg in den Tympanonzwickel gestellten Bank. Mit angespanntem Blick und leicht geöffnetem Mund wendet er sich im Profil – analog zu den heiligen Drei Königen – der frontal wiedergegebenen Muttergottes mit dem Kind zu. In seiner Rolle als Nährvater Jesu erfährt er eine über den biblischen Bericht hinausgehende Aufwertung. Auch er wirkt in seinem von einer Fibel geschlossenen Mantel herrschaftlich. Sein Sitz mit abgestuftem Profil und daraufliegendem Kissen gleicht der Thronbank Marias. Mit dem Stock, auf den er sich stützt und der in einem Blattkapitell mit

Kämpferplatte abschließt, könnte eine Anspielung auf das Stabwunder und die Erwählung Josephs als Beschützer der Maria verbunden sein.<sup>12</sup>

Die heiligen Drei Könige bezeugen in ihrer Huldigung die Menschwerdung Gottes, den Triumph Christi als Weltherrscher wie auch den Triumph der Kirche, deren Verkörperung Maria ist. Das Tympanon wird – abgesehen von einer einfachen Faszie – von einem zweischichtigen, kunstvoll stilisierten Blattkranz umgeben, der spiegelsymmetrisch auf den Tympanonscheitel ausgerichtet ist und dessen vegetables Ornament nur hier auftritt. Somit erhält das Tympanon einen besonders prachtvollen Rahmen, der die

Bedeutung der Darstellung als Mittelpunkt des Gesamtprogramms zusätzlich unterstreicht.

## II. DIE GEWÄNDEFIGUREN

Die vielleicht bis auf eine Ausnahme alttestamentarischen Gestalten innerhalb der Gewändezone (Abb. 98, 99) künden von dem Heilsversprechen Gottes, das in den Darstellungen von Tympanon und Archivolten seine Erfüllung findet. Es läßt sich unter den Figuren je nach ihrer Anordnung eine Rangfolge beobachten, die offenbar mit dem innersten Standbild des linken Gewändes beginnt. Sie führt zum Pendant auf der gegenüberliegenden Seite und setzt sich alternierend bis zur letzten Figur im rechten Gewände fort. Bei einigen der Bildwerke geben die Sockelmotive, menschliche Gestalten, Tierwesen oder Pflanzen, näheren Aufschluß über die Identität. Auch scheint in einigen Fällen eine inhaltliche Beziehung der Gewändefiguren zu den Büsten in Menschen- und Tiergestalt in den Nischenabschlüssen über ihnen zu bestehen.

Die innerste Figur des linken Gewändes ist durch das Fellgewand und die vor der Brust geborgene Rundscheibe, die das Lamm Gottes mit Nimbus und Kreuzesfahne zeigt, als Johannes der Täufer gekennzeichnet (Abb. 100). Das Christussymbol weist auf die Ankunft und Erlösungstat des Messias hin, den auch der zum Sprechen geöffnete Mund anzukündigen scheint.<sup>13</sup> Die gedrehte Körper- und Kopfhaltung setzt Johannes in eine enge Beziehung zu der thronenden Maria im Tympanon. Auf diese Weise ist er in seiner Rolle als Wegbereiter Christi hervorgehoben. Der weibliche Kopf zu Füßen des Johannes läßt sich als Salome deuten, die seinen gewaltsamen Tod bewirkt hatte.<sup>14</sup> Der Widder oberhalb seines Hauptes verweist offenbar auf das Sühneopfer des Alten Bundes, dem in dem Lamm das Zeichen des sich »opfernden« Christus gegenübergestellt wird.<sup>15</sup>

Am rechten Gewände befindet sich an innerster Position eine Figur (Abb. 81), die in ihrer Bedeutung umstritten und häufig als Prophet Isaias gesehen worden ist. Aufgrund der Bildtradition, in der Johannes der Täufer oftmals in einer Gegenüberstellung mit Johannes dem Evangelisten auftritt, handelt es sich auch hier mit größter Wahrscheinlichkeit um eine Darstellung des Lieblingsjüngers Jesu. Darauf deuten allein schon die jugendlichen Gesichtszüge hin.<sup>16</sup> Das vor der rechten Brusthälfte gehaltene, nur leicht aufgerollte Schriftband verweist auf den von ihm verfaßten Evangelienbericht. Die beiden, sich auf gleicher Ebene gegenüberstehenden Verkünder der Menschwerdung Christi, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, sind innerhalb der Gewändehierarchie dem Tympanon, damit der zentralen Darstellung der Goldenen Pforte, unmittelbar benachbart zugeordnet.

Die Hinwendung zur Mitte wird durch den zur Türöffnung strebenden Kreuzschritt des Evangelisten noch verstärkt. In seinem in die Ferne gerichteten Blick deutet sich die ihm zuteil gewordene Vision der endzeitlichen Ereignisse, der Apokalypse, an; somit scheint er auch zu den Auferstehenden in den Archivolten in Beziehung gesetzt. Bei dem gekrönten Haupt unter seinen Füßen dürfte es sich um das Bildnis Kaiser Domitians handeln, der ihn auf die Insel Patmos verbannt hatte, wo er die Apokalypse niederschrieb.

Der neben Johannes dem Evangelisten stehende König (Abb. 82) im rechten Gewände hält neben dem Zepter und der Schriftrolle eine Harfe in den Händen und stellt folglich David dar, der zu den Vorfahren Christi gehört. Harfe und Schriftrolle weisen ihn als Verfasser der Psalmen aus. Ob es sich bei der Büste am Sockel von David um seinen aufrührerischen Sohn Absalom handeln könnte, ist nicht eindeutig zu klären.<sup>17</sup> Der Löwenkopf des Nischenabschlusses spielt möglicherweise auf David als »Löwen« aus dem Stamme Juda an, aus dem auch Christus hervorgegangen ist.<sup>18</sup>

Im linken Gewände steht ihm sein Sohn und Nachfolger, König Salomon, gegenüber (Abb. 83). Dieser für seine Weisheit und Gerechtigkeit berühmte Herrscher gilt als Prototyp der Herrschaft Christi und als Präfiguration des am Jüngsten Tage wiederkehrenden, rechtsprechenden Gottessohnes. Salomon wird auch als Dichter des Hohen Liedes angesehen, das im Falle des Tympanons – wie oben erwähnt – eine wichtige Rolle für die Deutung der Beziehung zwischen Christus und Maria zu spielen scheint.<sup>19</sup>

Mit David und Salomon kommt es im Gewände der Goldenen Pforte zu einer Gegenüberstellung der beiden Könige des Stammbaums Christi. Neben David befindet sich – betont durch ihre schmuckreichen Gewänder – seine Gemahlin Bathseba (Farbtafel III,3, Abb. 85). Beide Gestalten in der Mitte des rechten Gewändes wenden sich leicht einander zu und schließen sich damit auch optisch zu einem Paar zusammen. Die Weintrauben unter Bathsebas Füßen werden nicht in einem unmittelbaren Bezug zu ihrer Person, sondern – im Zusammenhang mit einer Deutung der alttestamentarischen Königin als Präfiguration Marias – als Hinweis auf den Opfertod Christi verstanden.<sup>20</sup>

König Salomon wird zur Rechten von der Königin von Saba (Farbtafel III,2, Abb. 84) flankiert, die wegen seiner Weisheit aus fernen Landen anreiste und ihn mit kostbaren Gaben beschenkte.<sup>21</sup> Sie bilden wie ihr Gegenüber, David und Bathseba, ein die Mitte des Gewändes auszeichnendes Paar.<sup>22</sup> Des weiteren besteht eine inhaltliche Verbindung zur Thematik des Tympanons. In der Exegese mit dem Paar des Hohen Liedes gleichgesetzt, präfigurieren sie das Liebesverhältnis von Christus und Maria. Ferner ergibt sich

eine Parallele zwischen dem Besuch der Königin von Saba bei Salomon und der Reise der heiligen Drei Könige zu Christus als dem neugeborenen König der Juden und künftigen Weltherrscher. So wie sie ihm ihre Huldigung erweisen, überbringt die Königin von Saba Salomon ihre Geschenke.<sup>23</sup>

Die Männerköpfe über Salomon, der Königin von Saba und Bathseba sind schwerlich in einem näheren Zusammenhang mit diesen zu erklären. Von der Forschung wurde angesichts dieser Büsten die Frage nach dem Auftraggeber gestellt: Es wurde überlegt, ob es sich bei den drei männlichen Büsten um die Stifter des Portals handeln könnte.<sup>24</sup> Mit größerer Wahrscheinlichkeit dürfte die betonte Darstellung der Königspaare mit der – wie sicherlich anzunehmen – fürstlichen Stiftung in einem engeren Bezug stehen. Salomon als gerechter Regent könnte eine Mahnung an die Person des Stifters richten.

An der äußersten Gestalt im linken Gewände (Abb. 86) gibt der Löwe zu ihren Füßen den entscheidenden Hinweis auf den biblischen Kontext. Es handelt sich hier um eine Anspielung auf die Löwengrube, aus der Gott den Propheten Daniel errettete.<sup>25</sup> Daniel, der die ewige Herrschaft des Menschensohnes voraussagte, ist als einzige der Gewändefiguren in zeitgenössischer Kleidung dargestellt.<sup>26</sup> In dieser auffallenden Charakterisierung könnte sich eventuell ein Bezug auf Freiberg als Stadt des Silberbergbaus zu erkennen geben. Im 16. Jahrhundert galt Daniel in Freiberg nachweislich als Bergbaupatron.<sup>27</sup> Zwar liegen keine Belege für eine Verehrung in dieser Funktion aus dem 13. Jahrhundert vor, doch weist die hervorgehobene Darstellung Daniels an der Goldenen Pforte möglicherweise auf eine weiter zurückreichende Tradition hin.

Die äußere Gestalt des rechten Gewändes (Abb. 87) ist durch die Kanne als Attribut des Hohenpriesters und den blühenden Stab als Aaron zu identifizieren.<sup>28</sup> Nach der biblischen Überlieferung legten die Vertreter der zwölf Stämme Israels zwölf Stäbe vor der Bundeslade nieder. Nur der Stab des Aaron trieb mit Sprossen und Blüten aus: Aufgrund dieses Zeichens wurde der Bruder des Anführers Moses zum ersten Hohenpriester des Judentums gewählt.<sup>29</sup> Sein wunderbar erblühter Stab gilt als Symbol für die jungfräuliche Empfängnis Marias.<sup>30</sup>

## III. DIE ARCHIVOLTENFIGUREN

Über dem Kämpfergesims sitzen an den Anfängen der ornamentierten Archivolten Tiere oder Mischwesen (Farbtafel II). Als Abschluß der Gewändezone ragen zwei Löwen über dessen Gesims hinaus; sie schließen die Goldene Pforte nach außen hin ab und nehmen die traditionelle Funktion von Portalwächtern ein. Sie zeichnen das Portal möglicherweise auch als Ge-



Abb. 100: Goldene Pforte. Johannes der Täufer (linkes Gewände)

richtsstätte aus. Die kleinen Löwen zu beiden Seiten des Tympanons haben eine apotropäische Bestimmung: Sie wehren die bösen Mächte ab, die in dem neben ihnen sitzenden Drachen versinnbildlicht sind. Darüber hinaus könnten sie auf den Löwenthron Salomons als Sinnbild Marias verweisen.

Die folgenden Mischwesen sind in der Forschung immer wieder in historisch-allegorischer Weise gedeutet worden, doch die meisten der Interpretationsvorschläge basieren nur auf Teilbeobachtungen

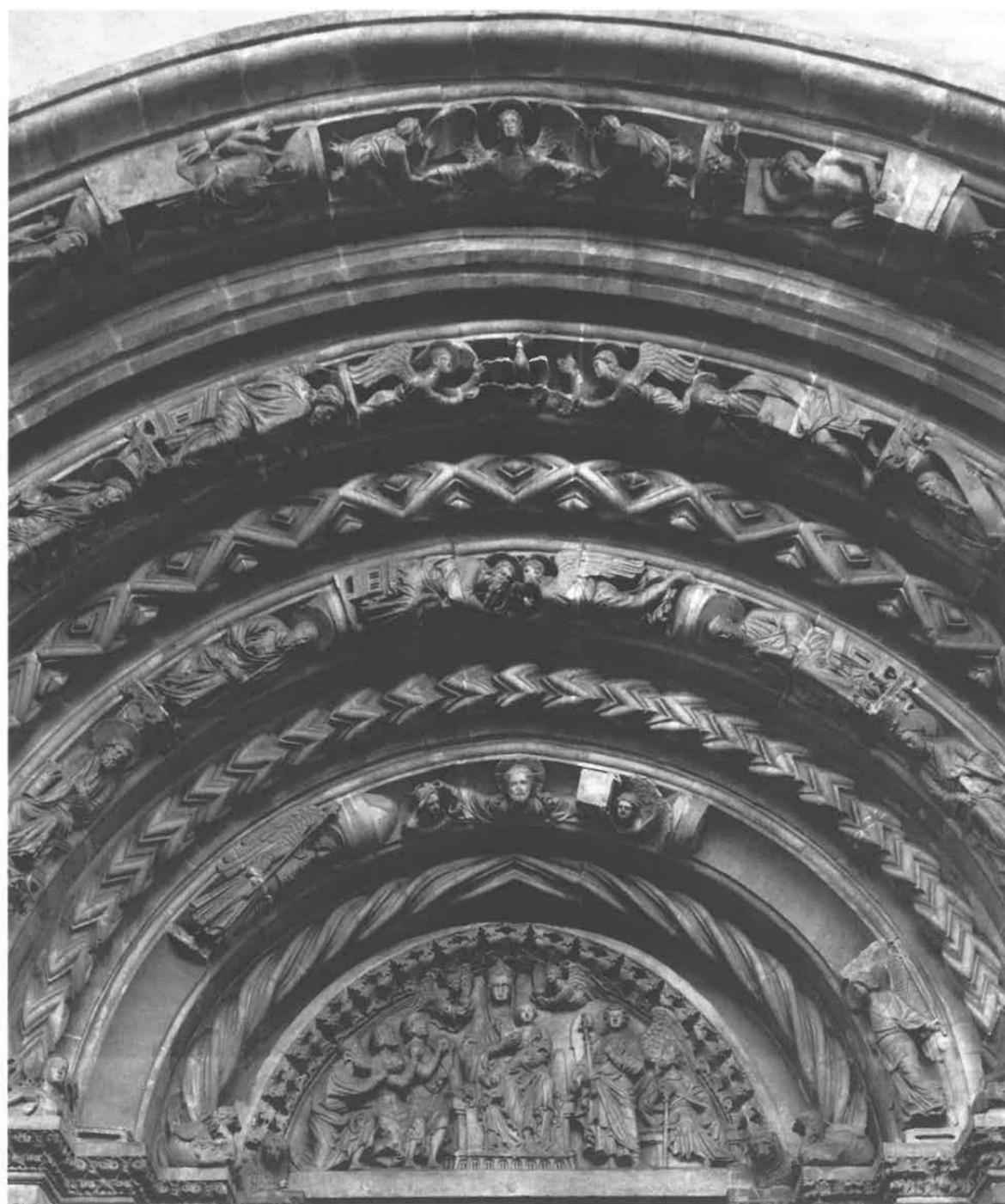


Abb. 101: Goldene Pforte. Tympanon und Archivolten

und werden deshalb heute überwiegend abgelehnt.<sup>31</sup> Sie haben sicherlich apotropäische Funktion und sind formal als weiteres Element der schmückenden Portalinszenierung zu werten.

Die Scheiteldarstellung der innersten figürlichen Archivolte (Abb. 101, 102) verbindet die Krönung Marias mit der Übergabe des Buches des Lebens durch einen Engel. Dabei sind Christus und der Engel frontal dem Betrachter zugewandt, hingegen ist Maria ihrem Sohn zugekehrt. In dem Gestus der emporgereichten Hände klingt die Bildtradition der Deesis-Darstellung an, in der Maria als Orantin zwischen der Menschheit und dem richtenden Christus vermittelnd auftritt. In Freiberg betont die Marienkrönung also nicht nur die Bedeutung der Gottesmutter als Königin des Himmels, sondern nimmt in der Übergabe des Buches des Lebens, in dem die erlösten Seelen aufgeführt sind, und in der Fürbitte Marias auch Bezug auf das Jüngste Gericht.

Der Szene im Scheitel waren ehemals vier Engel zugeordnet; zwei von ihnen sind noch erhalten (Abb. 101). Sie beziehen sich einerseits auf die Marienkrönung, andererseits durch ihre Wendung bzw. Schreitbewegung zum Tympanon hin aber auch auf die dort thronende Muttergottes. Heinrich Magirius interpretiert sie treffend als »Nachfahren der Engelsgarde«, die in Apsiden frühchristlicher Kirchen (vgl. Abb. 97) die Gottesmutter begleiten.<sup>32</sup> Die kostbar gewandeten Engel (Abb. 103) stehen in Beziehung zu der Engelsgestalt zur Linken Marias. Sie bilden ein Gefolge, das ihrer Herrschaftswürde einen adäquaten Ausdruck verleiht. Im Hinblick auf Bogenfeld und Krönung weisen sie die Gottesgebäuerin als »Königin der Engel« aus.

Im Scheitel der zweiten Archivolte befindet sich die Darstellung der Bergung der Seelen in Abrahams Schoß (Abb. 102). Abraham, der eine Seele in Gestalt eines Kindes bereits in seinem Schoß trägt, wird von dem heranschwebenden Engel, vielleicht dem Erzengel Michael, eine weitere erlöste Seele übergeben. Das Motiv gehört zum Themenkreis des Jüngsten Gerichts, wobei Abrahams Schoß das Paradies versinnbildlicht.

Die beiden mittleren figürlichen Archivolten sind mit 14 männlichen Heiligengestalten (Abb. 88, 89, 101, 104) ausgestattet, die barfüßig und in antikisierender Gewandung auf Thronen sitzen. Sie sind durch Nimben ausgezeichnet und halten, offen oder geschlossen, Bücher und Schriftrollen in ihren Händen. Es handelt sich bei ihnen um Apostel und Jünger Jesu; lediglich die durch Kreuz und Schlüssel als Petrus gekennzeichnete Figur (Abb. 104) ist eindeutig zu bestimmen.<sup>33</sup> Die Anzahl der Figuren stimmt allerdings nicht mit der kanonischen Zwölfzahl überein. In das Kollegium scheinen in diesem Fall die beiden Evangelisten Markus und Lukas integriert, die nicht

zu dem engeren Kreis der Apostel gehörten. Drei der vielleicht innerhalb des Zyklus herausgehobenen vier Evangelisten könnten an den Archivoltenanfängen sitzen (Farbtafel II) und der vierte in der dritten figürlichen Archivolte rechts neben der Darstellung des Heiligen Geistes (Abb. 101). Auffälligerweise sind diese vier im Unterschied zu den übrigen Aposteln mit Büchern oder Steintafeln ausgestattet. Eine genauere Bestimmung der Apostel scheidet, da zu Beginn des 13. Jahrhunderts die Aposteltypen noch stark variieren und erst in dieser Zeit eine individuelle Bezeichnung durch Attribute, so am Dreikönigenschrein des Kölner Domes, aufkommt. Petrus, der gewöhnlich die Apostel anführt, erscheint nicht an exponierter Stelle, sondern in der dritten Archivolte rechts als zweiter, und es fehlt die übliche Symmetrie zu Paulus, der von der Haar- und Bartracht her nur in der zweiten Archivolte links in der dritten Figur dargestellt sein kann. Dennoch kommt dem Apostel Petrus als »Fels des Glaubens« und Oberhirten der Kirche eine besondere Rolle zu. Vielleicht ist er deshalb als einziger Apostel mit seinen Attributen ausgezeichnet.

Im dritten Archivolten Scheitel, von innen gesehen, ist die Verehrung der Taube des Heiligen Geistes durch zwei Engel dargestellt (Abb. 102). In Freiberg vollzieht sich dessen Anbetung im Kreise der Apostel und Evangelisten, so daß sie in einem erweiterten, allegorischen Sinne als Pfingstdarstellung zu deuten ist. Durch diese und die Apostelfolge gewinnt der Gedanke des Heilswirkens der Kirche einen breiten Raum; er findet seinen Bezugspunkt in der innerhalb des Portalprogramms ekklesiologisch zu deutenden Gestalt der Maria.

Die äußerste figürliche Archivolte zeigt als traditionellen Bestandteil der Gerichtssikonographie die Auferstehung der Toten aus den Gräbern als den eigentlichen Auftakt zum Jüngsten Gericht (Abb. 90–92, 101, 102). Im Archivolten Scheitel ist ein Engel (wiederum Michael?) dargestellt, der vom Zenit des Portals frontal herauschaut. Er holt zwei erlöste Menschen zu sich empor.<sup>34</sup>

Damit herrscht in der Darstellung der Ereignisse des Jüngsten Tages innerhalb des Bildprogramms der Goldenen Pforte ein ganz eigenständiger Gedanke vor: Nicht das Scheiden der Seligen von den Verdammten steht dem Betrachter vor Augen, sondern die Verheißung der Erlösung.



Abb. 102: Goldene Pforte. Archivoltensteitel

#### IV. ZUSAMMENFASSUNG DER BEOBACHTUNGEN ZUM BILDPROGRAMM

Im Dialog zwischen den voneinander abgesetzten Architekturbereichen des Tympanons, der Gewände und der Archivolten scheiden sich drei unterschiedliche theologische Themenkreise. Im Tympanon mit der Anbetung der heiligen Drei Könige offenbart sich der Messias den Menschen. Die Epiphanie Christi ist in Freiberg als großer zeremonieller Akt inszeniert. Im Unterschied zu einer erzählerischen Wiedergabe des Themas veranschaulichen die repräsentative Formwahl und die zeremonielle Ausgestaltung die überzeitliche Bedeutung der Erscheinung des Herrn,



Abb. 103: Goldene Pforte. Engel (Archivolten)

den Triumph und die Herrschaft Christi. Den Gewändefiguren liegt im Bildprogramm der Goldenen Pforte eine eigenständige theologische Konzeption zugrunde, die dennoch auf die zentrale Tympanondarstellung bezogen ist. Die beiden dem Bogenfeld benachbart platzierten Gewändefiguren, die beiden Johannesgestalten, bezeugen die menschliche Herkunft Gottes auf Erden. Die beiden Königspaare in der Mitte des Gewändes präfigurieren die himmlische Hochzeit Christi mit Maria-Ecclesia. Die äußeren Gewändefiguren, Daniel und Aaron, verweisen auf die jungfräuliche Empfängnis Marias und die Herrschaft des Menschensohnes.

Mit der Epiphanie im Tympanon verwirklicht sich

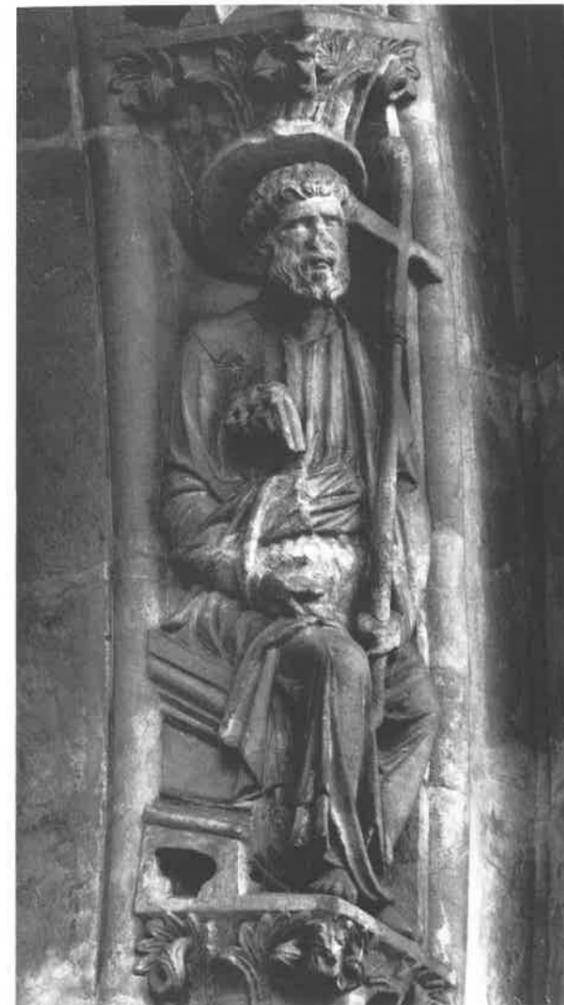


Abb. 104: Goldene Pforte. Petrus (Archivolten)

das Heilsgeschehen, das bis zu den Ereignissen des Jüngsten Tages, dargestellt in der äußersten Archivolte, führt. Die Apostel und Evangelisten als Repräsentanten der Kirche – in der zweiten und dritten figürlichen Archivolte – verkünden den Menschen das Heil. Die Bergung der Seelen in Abrahams Schoß zeigt die Erfüllung dieser Verheißung. In Freiberg bleibt das Gerichtsthema vollkommen ausgespart: nicht die Auferstehung zum Jüngsten Gericht wird hier thematisiert, sondern die zum ewigen Leben. Die Erlösung des Menschen ist der Hauptgedanke. Damit bildet das Portal mit der Epiphanie Christi im Tympanon, der vorausweisenden Botschaft der Propheten und königlichen Paare des Alten Bundes, den Zeugen der Menschwerdung im Gewände sowie den eschatologischen Szenen der Archivolten eine Pforte zum Paradies. Das Programm zeigt eine Verbindung von

christologischen und mariologischen Inhalten, die sowohl die Herrschaft Christi als auch die der Maria-Ecclesia als Sinnbild der Kirche sichtbar werden lassen. Dem Betrachter wird dabei vor allem der Erlösungsgedanke in eindringlicher Weise vor Augen geführt.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Peter Gerlach: Kugel, in: LCI, Bd. 2, Freiburg/Br. 1970, Sp. 695–700, bes. Sp. 697.
- 2 Das Hohe Lied des Alten Testaments, als dessen Autor der Überlieferung nach König Salomon – der auch im Portalgewände dargestellt ist – gilt, besingt in einer Folge von Versen die irdische Liebe zwischen Mann und Frau. In dem Bild des Apfelbaumes mit den »duftenden Liebesäpfeln« veranschaulicht es in der Fruchtbarkeit der Natur das Liebesbegehren der Menschen. Vgl. HL 2, 5; 7, 14; 8, 5. Hinter der Deutung als Liebesapfel steht auch das Bild Marias als zweite Eva. Im Gegensatz zum Sündenfall, bei dem Eva ihrem Mann Adam den Apfel vom verbotenen Baum der Erkenntnis reicht, der die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge hat, gibt Maria ihrem Sohn – als Zeichen der Brautchaft – den heilsstiftenden Liebesapfel. Zum »Liebesapfel« vgl. Pia Wilhelm: Die Marienkrönung am Westportal von Senlis. Beitrag zu dem ikonographischen Problem der Marienkrönung, Diss. phil. Hamburg 1941, S. 67–68.
- 3 Zur Auslegung des Hohen Liedes im Mittelalter vgl. Friedrich Ohly: Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hohe Liedauslegung des Abendlandes bis um 1200, Wiesbaden 1958 (Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main, Geisteswissenschaftliche Reihe Nr. 1).
- 4 Vgl. Percy Ernst Schramm: Die geistliche und weltliche Mitra, in: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Bd. 1, Stuttgart 1954, S. 68–74.
- 5 Der originale Kopf Christi ist abgebrochen und fehlt heute. Allerdings gilt als nicht gesichert, ob Oskar Rassau 1892 ihn in frontaler Ansicht richtig ergänzte. Nach der 1861 von Eduard Heuchler vorgenommenen Ergänzung wandte sich das Kind den heiligen Drei Königen zu. Heinrich Magirius (1967, S. 204) hielt unter Hinweis auf andere Beispiele dies für die authentischere Lösung. Die Besonderheit des Freiburger Tympanons scheint indessen gerade in der hieratischen Ausbildung der Mittelgruppe ohne direkte erzählerische Verbindung zu den Begleitfiguren zu bestehen.
- 6 Vgl. Ilene H. Forsyth: The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France. Princeton 1972, S. 22–30.
- 7 Der Name *Hodegetria* (Wegführerin) leitet sich von einer Ikone her, die in dem Hodegon-Kloster in Konstantinopel verehrt worden ist, das an der Straße der Karawanenführer lag. Ausgehend von dem Aufbewahrungsort dieses Bildes wurde die Gottesmutter ebenfalls als Wegführerin bezeichnet, und zwar in dem Sinne von Wegführerin im Glauben. Darstellungen, die der Ikone im Hodegon-Kloster folgen, zeigen die Muttergottes als Halbfigur mit dem segnenden Christusknaben auf dem linken Arm, auf den sie mit der Rechten in verehrender Geste verweist. Die Verbreitung des Typus der *Hodegetria* im Abendland vollzog sich vor allem auch über Elfenbeintäfelchen. Im Westen entwickelte sich ein Kanon von Mariendarstellungen in freier Anlehnung an das byzantinische Vorbild. Die thronende *Hodegetria* bildete den Grundtypus der *Sedes Sapientiae*. Vgl. Horst Appuhn: Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979, S. 127.

- 8 Zur Darstellungstradition vgl. Adolf Weis: Art. Drei Könige, in: LCI, Bd. 1, Freiburg/Br. 1968, Sp. 540–550.
- 9 Im Unterschied zum linken Flügel ist der rechte Flügel nicht durch Federn gegliedert. Dies scheint aber nicht auf eine unfertige Ausführung hinzudeuten. Nach dem technologischen Befund diente er vermutlich als vergoldete Hintergrundfolie für das Zepter. Zur Rekonstruktion der farbigen Fassung der Goldenen Pforte vgl. Hütter 1967, S. 222–231, bes. S. 229.
- 10 Vgl. beispielsweise die vergoldete Helmplatte des Langobardenkönigs Agilulf (590–613), abgebildet bei Artur Haseloff: Die vorromanische Plastik in Italien, Berlin 1930, Taf. 43.
- 11 Im Mosaikfries von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (um 560), auf den Klaus Wessel im Zusammenhang mit dem Freiburger Portal hingewiesen hatte (Regina Coeli, in: Forschungen und Fortschritte 32, 1958, S. 11–16), wird die Muttergottes von Engeln gerahmt. Als – beliebiges – Beispiel für die fortlebende Tradition dieses Kompositionsmusters sei das Apsismosaik in der Sakramentskapelle der Kirche S. Giusto in Triest aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts genannt, das die thronende Muttergottes in Begleitung von zwei Engeln zeigt (Abb. in: Carlo Bertelli: Die Mosaiken, Freiburg/Br. 1989, S. 199).
- 12 Die apokryphen Evangelien berichten, daß Maria aus dem Tempeldienst ausscheiden mußte, als sie das heiratsfähige Alter erreicht hatte. Der Hohe Priester gedachte das Mädchen, das Keuschheit für sein ganzes Leben gelobt hatte, in die Obhut eines von Gott auserwählten Mannes zu geben. Die unverheirateten Männer des Stammes Juda wurden aufgefordert, Ruten am Altar des Tempels niederzulegen. Derjenige, dessen Stab ergrünte, sollte Marias Bräutigam sein. Durch göttliches Wunder fiel die Wahl auf den greisen Joseph. Vgl. Legenda aurea, S. 682.
- 13 Jo 1, 33–34.
- 14 Mt 14, 1–12. König Herodes hatte Gefallen an dem Tanz der Salome und ihr daher einen Wunsch freigestellt. Angestiftet durch ihre Mutter, die mit Herodes im Ehebruch lebte, forderte sie das Haupt des Täufers. Die Deutung des Kopfes am Sockel als den der Salome geht auf Richard Steche zurück (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. Bd. 3, Amtshauptmannschaft Freiberg, Dresden 1884, S. 28); dieser Interpretation schloß sich auch Magirius (1972, S. 259) an.
- 15 Vgl. Magirius 1972, S. 259.
- 16 Die bis in das 19. Jahrhundert zurückreichende Diskussion über die Identität der Gewandfigur bezog neben Isaias und Johannes dem Evangelisten auch die Propheten Elias und Nahum mit ein (zur älteren Literatur vgl. Magirius 1972, S. 258). Die neuere Literatur spricht sich indessen eindeutig für eine Bestimmung als Johannes der Evangelist aus. Die Deutung der Figur als Isaias ging von der Annahme aus, daß im Gewände ausschließlich alttestamentarische Gestalten dargestellt sein müßten. Auch ließ sich die Nähe des Bildwerks zum Eingang und zum Tympanon mit der Bedeutung des Propheten, der die Geburt des Messias voraussagte, in Einklang bringen.
- 17 2 Sam 18, 6–32. Vgl. Magirius 1972, S. 259.
- 18 Gn 49, 9: »Ein junger Löwe ist Juda.« Vor Saul rühmte sich David seiner Stärke: einen Bären und einen Löwen habe er mit der Kraft eines Arms überwältigt (vgl. 1 Sam 17, 34–37). Vgl. Magirius 1972, S. 259.
- 19 Das zoomorphe Wesen, auf dem Salomon steht, wurde 1861 von Heuchler in Analogie zu dem Fabeltier unter Johannes dem Evangelisten in der Triumphkreuzgruppe des Lettners mit einem, von Rassau 1892 jedoch mit zwei Köpfen ergänzt. Anlässlich der Restaurierung 1977 wurden alle hinzugefügten Teile entfernt.

20 Vgl. Magirius 1972, S. 259.

21 Der Affe unter den Füßen der Königin von Saba wird in Zusammenhang gebracht mit ihrer Herkunft aus einem exotischen Land. Vgl. Magirius 1972, S. 259, Anm. 120.

22 Erstmals erkannte Anton Springer, daß die Freiburger Gewandfiguren paarweise gesehen werden müssen (Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. Bericht über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-historische Klasse 31, 1879, Leipzig 1880).

23 Vgl. Ursula Mielke: Königin von Saba, in: LCI, Bd. 4, Freiburg/Br. 1972, Sp. 1–3.

24 Vgl. Magirius 1972, S. 274.

25 Dan 6, 17–28.

26 Vgl. Bumke 1986, S. 197–203. Bei den Hosen handelt es sich um strumpffartige Beinkleider. In der zeitgenössischen Tracht waren sie aus Leder oder Stoff angefertigt. Sie lagen ganz eng an und wurden manchmal mit Gold und Perlen geschmückt, um die Wohlgestalt der Beine zur Geltung zu bringen. »An den Beinen und deren Bekleidung manifestierte sich die männliche Schönheit in auffälligster Weise« (ebd., S. 198).

27 Vgl. Eberhard Neubert: Bergbau, Kunst und Religion, in: Der silberne Boden: Kunst und Bergbau in Sachsen, hrsg. v. Manfred Bachmann, Leipzig 1990, S. 313–326.

28 Die Figur wurde schon von Heuchler (1862, S. 9) zutreffend als Aaron gedeutet.

29 Nm 17, 16–26.

30 Die Männerköpfe am Sockel, in der Mitte ein älterer und an den Seiten ehemals zwei jüngere (nur noch der ältere ist in situ erhalten, einer der jüngeren Köpfe befindet sich im Freiburger Stadtmuseum), stellen angeblich die Söhne Aarons oder die Anstifter der Rote Korah, Dathan und Abiram gegen Aaron und Moses dar (Nm 16, 1). Vgl. Magirius 1972, S. 259, Anm. 120. – Über den Köpfen von Daniel und Aaron befinden sich Vogelpaare, die nach Magirius (1972, S. 259, Anm. 126) als allgemein bekanntes »Unschuldssymbol« auf das Hohe Lied (6, 9) oder das Matthäusevangelium (10, 16) hinweisen könnten.

31 Die bisherigen Deutungen sind bei Magirius (1972, S. 260) zusammengestellt. Die zweite Akroterfigur von außen im Bereich der linken Archivolten ist nicht mehr zu rekonstruieren. Sie fehlte schon vor den Ergänzungen Eduard Heuchlers 1861. Die folgende Gestalt trägt ein Kapuzengewand mit einem eingefassten Hängerkleid darüber. Aufgrund dieser Tracht ist sie als Mönch oder als Bergmann gedeutet worden. Auch hinsichtlich der nächsten Darstellung, eine mit Händen und Füßen aus dem Blattwerk herausschauende Gestalt, fehlt eine einleuchtende Benennung. Dies gilt gleichfalls für die beiden noch erhaltenen Akroterfiguren des rechten Archivoltenbereichs, ein bekrönter Frauenkopf und ein Mann mit Fischleib und zwei Fischen in der Hand.

32 Magirius 1972, S. 265.

33 Vgl. Adolf Katzenellenbogen: Apostel, in: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 811–829; ders.: Varianten in der Darstellung des Apostelkollegiums um 1200, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. 21. Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte. Bonn 14. bis 19. September 1964, Bd. 1, Berlin 1967, S. 163–169.

34 Zu einem hier bedeutsamen Erlösungsmotiv vgl. Walter Loeschke: Der Griff ans Handgelenk. Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung, in: Festschrift für Peter Metz, hrsg. v. Ursula Schlegel u. Claus Zoege v. Manteuffel, Berlin 1965, S. 46–73.

## Der Marientod am Südquerhausportal des Straßburger Münsters

Sabine Bengel

Zu den Höhepunkten der Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts zählen die von dem »Ecclesiameister« und seiner Werkstatt geschaffenen Skulpturen am Südquerhaus des Münsters in Straßburg. Neben Bamberg, Magdeburg und Naumburg gehört Straßburg damit zu der kleinen Gruppe von Bischofskirchen im Reichsgebiet, die seit etwa 1220 mit monumentalen Skulpturenprogrammen ausgestattet wurden.

Der Engelspfeiler im Inneren des Straßburger Querhauses (Abb. 119, 120), das Tympanon mit dem Marientod am südlichen Doppelportal (Abb. 107) und die dieses flankierenden Frauenfiguren als Personifikationen von Ecclesia und Synagoge (Abb. 137, 138) gelten als die eindrucksvollsten Schöpfungen des in den Kathedralbauhütten Frankreichs geschulten Bildhauers.

Das Portal (Abb. 105) vereint Marien- und Gerichtsthematik, was einerseits in der Tatsache begründet ist, daß Maria die Patronin des Münsters ist, andererseits durch den Umstand, daß an dieser Stelle im Mittelalter Gericht gehalten wurde. Das Gerichtsthema setzt sich im Inneren des Querhauses mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts am Engelspfeiler (»Gerichtspfeiler«) fort.

An dem aus rötlichem Sandstein gearbeiteten Doppelportal ist in den Bogenfeldern und Türstürzen ein mariologischer Zyklus dargestellt. Das Marientodtympanon über dem linken Portal zeigt im Hochrelief die dahingeschiedene Gottesmutter im Kreis der Apostel und die Erhebung ihrer Seele durch Christus. Im Bogenfeld des rechten Portals wird die Gottesmutter durch ihren Sohn Christus in Begleitung von zwei Engeln gekrönt. In der Ausführung erreicht dieses Relief nicht die künstlerische Qualität des Marientodes, was vor allem auch durch die in altertümlichen Stilformen gegebenen Engel bedingt ist.

Der ursprüngliche Zustand der heute veränderten Portalanlage läßt sich durch den Stich von Isaak Brunn, der 1617 in dem »Münsterbüchlein« des Oseas Schadeus<sup>1</sup> abgebildet worden ist, erschließen (Abb. 106): Unterhalb der beiden Tympana zeigen zwei rechteckige Türsturzfelder links die Grabtragung

Marias und rechts ihre leibliche Aufnahme in den Himmel zusammen mit der Gürtelspende an den Apostel Thomas. Sie sind nach ihrer Zerstörung im Zuge der Französischen Revolution zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Nachbildungen ersetzt worden, die von den Originalen, wie sie der Stich wiedergibt, abweichen.

In dem dreifach zurückgestuften Portalgewände waren den eingestellten Säulen die auf Doppelkapitellen stehenden zwölf Apostel vorgesetzt. Von ihnen haben sich nur einige Köpfe erhalten, von denen zwei im Museum des Straßburger Frauenhauses ausgestellt sind.<sup>2</sup>

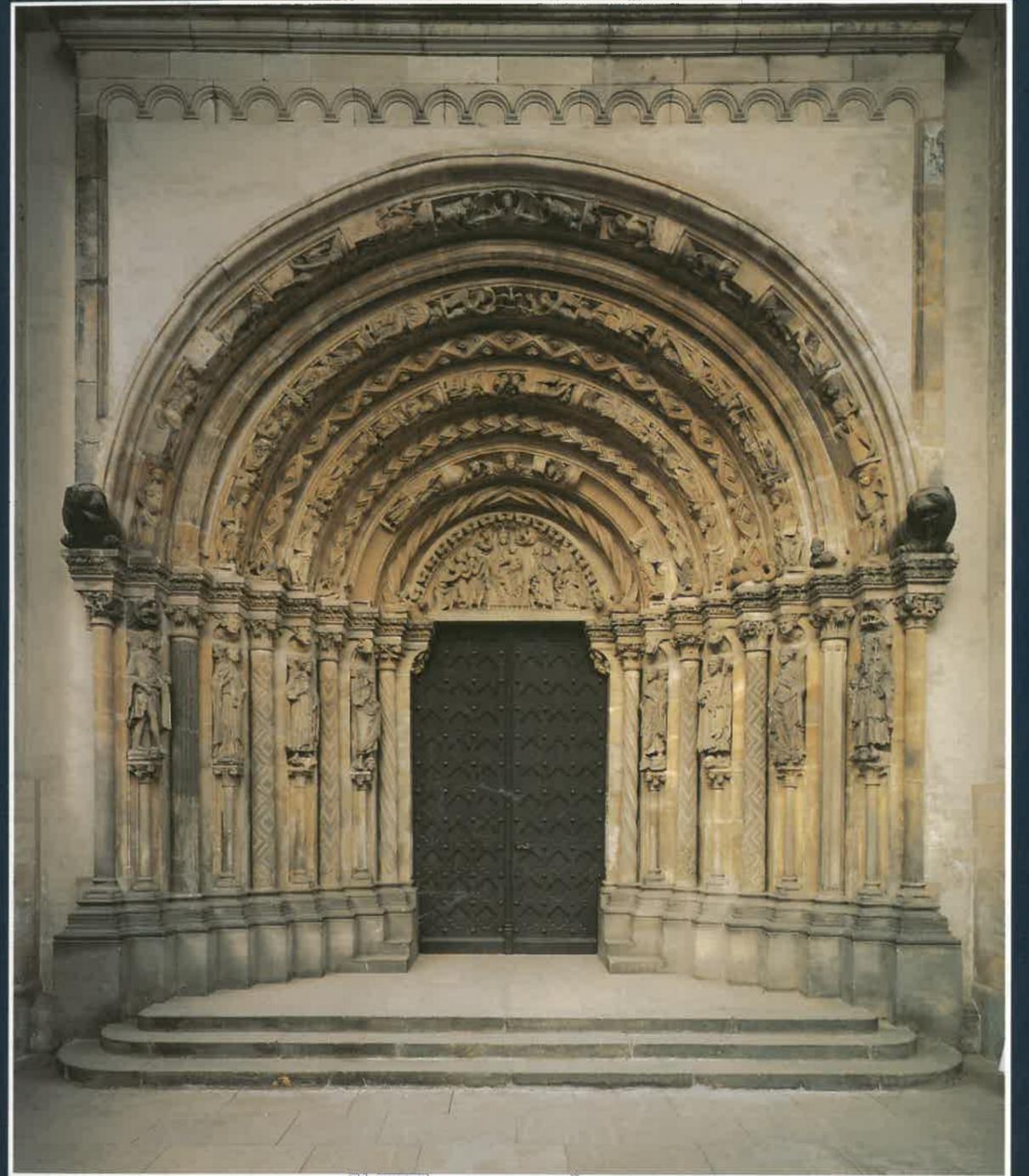
Zu beiden Seiten des Doppelportals stehen auf Säulen über hohem Postament zwei große Frauengestalten, Ecclesia und Synagoge. Die Originale werden im Museum aufbewahrt und sind in situ durch gute Kopien ersetzt (Abb. 137, 138). Die Mittelfigur der Portalanlage ist ein – über einer Säule thronender – König, wohl Salomon als Sinnbild des gerechten Herrschers, über dem sich der halbfigurige Christus als Salvator erhebt. Bei beiden handelt es sich heute um Nachschöpfungen aus dem 19. Jahrhundert.

Daß die künstlerisch herausragenden Bildwerke von Ecclesia und Synagoge wie auch das Marientodtympanon die Zerstörungen der Französischen Revolution überhaupt unversehrt überdauert haben, ist dem Straßburger Naturforscher Jean Hermann zu verdanken. 1793 brachte er die großen Frauenfiguren zum Schutz vor den Bilderstürmern in den nahegelegenen Botanischen Garten und schützte die Bogenfelder vor Ort durch vorgelegte Bretter mit der Aufschrift »Liberté, Egalité, Fraternité«.<sup>3</sup>

Die rundbogigen Relieffelder der Tympana sind jeweils aus einem Block gearbeitet und haben sich über die Jahrhunderte hinweg relativ gut erhalten. Lediglich zwei Weihrauchfässer unterhalb des Betts im Marientod sind zerstört.<sup>4</sup>

Zum Heimgang der Maria (Abb. 107) haben sich die aus allen Himmelsrichtungen herbeigekommenen Apostel um ihr Sterbelager versammelt. In ihrer Mitte erscheint Christus und nimmt die Seele der Verstorbe-

# Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur



Dietrich Reimer  
Verlag

Umschlagabbildung:  
Freiberg, Stadtpfarrkirche Unser Lieben Frauen  
Die Goldene Pforte  
(Foto: Markus Hilbich, Berlin)

Handbuch und Katalog zu der Ausstellung  
»Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur –  
Die Berliner Gipsabgußsammlung«,  
veranstaltet von der Skulpturensammlung  
der Staatlichen Museen zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz  
vom 29. Juni bis 3. November 1996  
im Bode-Museum

Dokumentation der Ausstellung: Bettina Werche  
Modellbau: Annette Hartung und Karin Lelonek

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur** / hrsg.  
von Hartmut Krohm. – Berlin : Reimer, 1996  
ISBN 3-496-01128-9  
NE: Krohm, Hartmut [Hrsg.]

© 1996 Staatliche Museen zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz

Buchhandelsausgabe:  
Dietrich Reimer Verlag, Berlin  
Dr. Friedrich Kaufmann  
Unter den Eichen 57  
D-12203 Berlin

Einbandvignette:  
Klaus Leukers  
Gesamtherstellung:  
Dietrich Reimer Verlag, Berlin  
ISBN 3-496-01128-9  
Printed in Germany

Univ.-Bibl.  
Bamberg

HD 8310

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7	Der Straßburger Ecclesiameister	
Die Sammlungen von Gipsabgüssen in Berlin		Sabine Bengel Der Marientod am Südquerhausportal des Straßburger Münsters .....	151
Sibylle Einholz Orte der Kontemplation und Erziehung Zur Geschichte der Gipsabgußsammlungen in Berlin .....	11	Valeria Schulte-Fischedick Der Straßburger Engelspfeiler .....	167
Frank Matthias Kammel Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen .....	41	Hartmut Krohm Das Südquerhaus des Straßburger Münsters Architektur und Bildwerke .....	185
Studien an Originalen und in der Abgußsammlung		Der Naumburger Meister	
Maasländisch-rheinische und sächsische Werke des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts		Christine Kitzlinger und Stefan Gabelt Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz .....	205
Ortrun Dautert und Christoph Lind Der Dreikönigenschrein des Kölner Doms Die Propheten des Nikolaus von Verdun als Beispiele antikisierender Skulpturenauffassung um 1200 .....	69	Stefan Gabelt Das Bassenheimer Martinsrelief .....	245
Petra Marx Die nördliche Chorschranke der Hildesheimer Michaeliskirche .....	95	Annette Hartung Die Architektur des Naumburger Westchores .....	255
Franziska Uhlig Die Goldene Pforte des Freiburger Domes .....	119	Stefan Gabelt und Gerhard Lutz Die Stifterfiguren des Naumburger Westchores .....	271
Silke Hellmuth Bemerkungen zum Bildprogramm der Freiburger Goldenen Pforte .....	139	Ortrun Dautert und Susanne Plaumann Kleidung und Gebärde als Mittel der Charakterisierung der Naumburger Stifterfiguren Versuch einer Gegenüberstellung von Skulptur und Literatur .....	297
		Alexander Marksches Der Naumburger Meister als Bildhauer-Architekt .....	315