

## Neues Licht auf den Bamberger Reiter\*

Der Bamberger Reiter, ältestes Reiterstandbild auf deutschem Boden und eine der hervorragenden Plastiken des Mittelalters, gehört seit den Anfängen der kunsthistorischen Forschung am Ende des 19. Jahrhunderts zu den umstrittensten Denkmälern überhaupt. Hannes Möhring, bekannt geworden vor allem durch seine hervorragende Studie »Der Weltkaiser der Endzeit«<sup>1</sup> legt hier eine neue Hypothese über die Identität des Reiters vor, die er vor allem aus dessen Aussehen und dem Vergleich mit biblischen Texten, sondern auch aus der Würdigung und Widerlegung früherer Deutungen gewinnt.

Nach heute vorherrschender Meinung ist der Reiter mit Stephan I., dem ersten christlichen König der Ungarn, zu identifizieren. Davor wurden verschiedene Deutungsversuche der rätselhaften Gestalt unternommen. Die naheliegendste Interpretation, die auch von namhaften Forschern vertreten wurde, ist die, dass es sich um Kaiser Heinrich II. handelt, der zusammen mit seiner Gemahlin Kunigunde in unmittelbarer Nähe des Reiters, vor dem Ostchor des Bamberger Doms bestattet ist. Gegen diese Annahme sprechen jedoch vor allem zwei Gründe: Heinrich II. trägt auf allen bekannten Darstellungen einen Bart; seine ursprünglich an der Adamspforte des Doms postierte Statue trägt eine (kaiserliche) Krone mit Bügel, während die Krone des Reiters deutlich höher ist und keinen Mittelbügel hat.

Der Regensburger Kunsthistoriker Jörg Traeger<sup>2</sup> hat, wie vor ihm schon Otto Hartig<sup>3</sup>, angenommen, es handle sich um eine Darstellung Kaiser Constantins des Großen, wobei er in dem Blick des Reiters den entscheidenden Hinweis für die Richtigkeit seiner Hypothese zu erkennen glaubt: Mit dem Blick sei nämlich die Vision des Kreuzes angedeutet, die der Kaiser vor seinem Sieg an der Milvischen Brücke (312) hatte. Die Gründe dafür, dass es sich um die Vision eines Betenden handle, sind jedoch nicht überzeugend. Unter den Deutungen, die der Verfasser eingehend würdigt, sei noch die der Tübinger Kirchenhistorikerin Luise Abramowski erwähnt<sup>4</sup>: Sie sieht in der Figur keine historische Persönlichkeit, sondern die in zahlreichen mittelalterlichen Quellen erwähnte Gestalt des zukünftigen Kaisers der Endzeit, wie er in Jerusalem einzieht. Gegen die Interpretation von Luise Abramowski spricht nach Meinung des Verfassers vor allem,

\* Hannes MÖHRING, König der Könige. Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation (Die blauen Bücher). Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung KG 2004. 65 S. Kart.

1 Hannes MÖHRING, Der Weltkaiser der Endzeit. Entstehung, Wandel und Wirkung einer tausendjährigen Weissagung (Mittelalter-Forschungen 3), Stuttgart 2000.

2 Jörg TRAEGER, Der Bamberger Reiter in neuer Sicht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33, 1970, 1–20.

3 Otto HARTIG, Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis. Ein Beitrag zur Ideologie der hochmittelalterlichen Reiterdarstellungen, Bamberg 1939.

4 Luise ABRAMOWSKI, Der Bamberger Reiter. Vom Endzeitkaiser zum heiligen König Stephan von Ungarn, in: ZKG 98, 1987, 206–229.

dass der Künstler den Reiter nicht eindeutig als Endzeitkaiser kenntlich machte, obwohl er dies durch Hinzufügung entsprechender Attribute leicht hätte tun können.

Seine eigene Auffassung über die Bildaussage des Bamberger Reiters legt Möhring im ersten Kapitel seiner Studie dar, wobei er seine außerordentliche Kenntnis auch der technischen und architekturgeschichtlichen Detailfragen auf dem Hintergrund der Texte der Johannes-Apokalypse unter Beweis stellt: Es handelt sich um eine Darstellung des Messias, »der bei seinem Auftritt am Weltende alle Feinde durch den Hauch seines Mundes vernichten soll« (S. 11). Diese Hypothese basiert hauptsächlich auf der Deutung des Gesichtsausdrucks, der nach Meinung des Verfassers in der bisherigen Forschung nur unzureichend oder gar nicht beachtet wurde. Die Tatsache, dass die vollen Lippen nicht etwa fest geschlossen sind (wie bei dem so genannten König Philipp II. August an der Kathedrale von Reims, in dem schon Émile Mâle ein Vorbild des Reiters gesehen hat)<sup>5</sup>, sondern »leicht geschürzt und je nach Blickwinkel und Beleuchtung mehr oder weniger deutlich wie zu einem Befehl geöffnet« (S. 7), lässt den Reiter als Protagonisten eines höchst dramatischen (apokalyptischen) Geschehens erkennen. Nach der Prophetie des Jesaja (11,4) wird der kommende Messias »den Gottlosen mit dem Hauch seiner Lippen töten«, und in dem Paulus zugeschriebenen Zweiten Thessalonikerbrief wird (2,8) angekündigt, dass der Herr Jesus den Gesetzlosen (d.h. den Antichristen) »durch den Hauch seines Mundes wegaffen« wird.

In der Johannes-Apokalypse schließlich (19,11–16) wird der Reiter mit blutgetränktem Gewand auf weißem Pferd beschrieben, dessen Name »Wort Gottes« ist; aus seinem Munde kommt ein scharfes Schwert, mit dem er die Völker schlagen wird. Vor allem das Fehlen dieses Schwertes bei dem Bamberger Reiter, aber auch die Tatsache, dass sein Erscheinungsbild keinerlei Andeutung der himmlischen Heerscharen enthält, die mit ihm in den Kampf gegen die widergöttlichen Mächte ziehen, lassen doch Zweifel an der Annahme aufkommen, dass der Reiter von Bamberg den apokalyptischen »König der Könige« darstellen soll. Es erscheint dann auch die Interpretation des Gesichtsausdrucks nicht mehr so überzeugend. Unbestreitbar ist der Blick der großen Augen »durchdringend« und »in die Ferne gerichtet« (S. 6f.). Aber ist er auch »voller Unmut«? Von dem apokalyptischen Herrscher, der gegen die Feinde auszieht, würde man den Ausdruck von Zorn und Angriffslust erwarten. Statt dessen: Nachdenklichkeit, Skepsis, Zweifel. Wegen dieses Ausdrucks konnte man von einer »romantischen« Vorstellung des Mittelalters her (aber nicht ganz falsch!) in dem Reiter »eine Art Parzivalgestalt«, einen »nach dem Heil Ausspähenden« sehen<sup>6</sup>. Das erste Hauptwort in Wolfram von Eschenbachs »Parzival« lautet bekanntlich: »zwîvel«, und das 13. Jahrhundert kann man als Zeitalter des Zweifels bezeichnen<sup>7</sup>. Diesen Kontext stellen die Reliefs an den Chorschranken des Ostchores her. Es sind dort Zweiergruppen von Aposteln (Südseite) und Propheten (Nordseite) dargestellt, die, wie antike Philosophen, in angeregte Ge-

5 Émile MÂLE, *L'Art Allemand et l'Art Français du Moyen Âge*, Paris 1923, 192f.; vgl. Peter KURMANN, »Philippe-Auguste« – Das Vorbild des Bamberger Reiters. Aus Anlaß seiner Aufstellung im Palais du Tau von Reims, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. August 1979, 29; zum Verhältnis der Bamberger Skulpturen zu denen von Reims s. vor allem: Willibald SAUERLÄNDER, *Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, 167–192. – DERS., *Die bildende Kunst der Stauferzeit*, in: *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977*, Bd. III, 187–229, hier: 215.

6 Wolfram STEINERT, *Der Bamberger Reiter*, Königstein o.J., 7.

7 Vgl. dazu: Helmut FELD, *Das Zeitalter des Zweifels. Erwägungen zum Gottes- und Weltbild im Hochmittelalter*, in: *Der eine Gott in vielen Kulturen. Inkulturation und christliche Gottesvorstellung*, hg. v. Konrad HILPERT u. Karl-Heinz OHLIG, Zürich 1993, 85–104.

sprache (*disputationes*) vertieft sind. »Es ist die große Disputation über die Heilswahrheiten«<sup>8</sup>, bedingt durch den Geist Abaelards, der einige Jahrzehnte zuvor von Frankreich herübergekommen war.

Wenn im Zeitalter der Kreuzzüge der Blick eines Königs in die Ferne gerichtet ist, liegt es nahe, anzunehmen, dass der Betreffende Jerusalem im Auge hat. Das ist ganz ohne Zweifel der Fall bei einer Eichenholz-Skulptur Ludwigs IX. des Heiligen, die sich in der Sammlung Preußischer Kulturbesitz zu Berlin befindet<sup>9</sup>. Der Blick des französischen Königs, der wie seine sich an ihn schmiegende Gemahlin Marguerite individuelle (porträt-ähnliche) Züge trägt, geht ins Unbestimmte, Weite. Wohin er tatsächlich geht, wird durch das Modell des Heiligen Grabes zu Jerusalem angedeutet, ein Oktogon, das er in der rechten Hand hält. Auch die Krone des Bamberger Reiters evoziert die Zahl Acht: ursprünglich war sie mit je vier sich abwechselnden großen und kleinen Kreuzblumen (Dreiblättern) verziert, von denen nur noch zwei erhalten sind (S. 8f., 42). In der Symbolik des mittelalterlichen Kathedralbaus bedeutet die Zahl Acht das himmlische Jerusalem, die Vollkommenheit, das ewige Leben<sup>10</sup>. (Die achteilige Krone könnte ihren Träger als König von Jerusalem kennzeichnen, ein Titel, den Friedrich II. seit 1223 beanspruchte und mit der Krönung am 18. März 1229 tatsächlich erlangte). Der Blick des Reiters geht allerdings nicht in Richtung Jerusalem, nach Osten, sondern in die Kathedrale hinein, nach Westen (S. 15). Man könnte also annehmen, dass er, vom irdischen Jerusalem zurückkehrend, in Richtung auf das geistliche Jerusalem (die im Dom versammelte Kirche) reitet. Nicht erst seit Franziskus von Assisi, der den letzten päpstlichen Kreuzzug in Ägypten (1219/20) als Augenzeuge miterlebte, sondern schon im 12. Jahrhundert gab es intelligente Zeitgenossen, die die hauptsächlich von den Päpsten betriebenen heiligen Kriege gegen die Muslime mit sehr kritischen Augen betrachteten. Und Friedrich II. konnte, entgegen dem Willen des Papstes Gregor IX., auf dem Verhandlungswege am 18. Februar 1229 von Sultan Malik al-Kamil die friedliche Übergabe von Jerusalem, Bethlehem und Nazareth an die Christen erreichen.

Damit wären wir bei einem Thema angelangt, das auch von Möhring ausführlich erörtert wird. Unbeschadet der Kontroverse, welche »symbolische Gestalt« in dem Reiter dargestellt ist, liegt nämlich die Frage nahe, ob der Künstler seinem Werk die Züge einer historischen Persönlichkeit gegeben hat. Die Möglichkeit, dass es sich bei dem Reiter um ein »Kryptoporträt« Friedrichs II. handele, hatte schon Gerhart Ladner ins Gespräch gebracht, verbunden allerdings mit der Hypothese, dass der heilige Georg dargestellt sei<sup>11</sup>. Der Verfasser kann dieser Ansicht einiges Positive abgewinnen, da »eine gewisse Ähnlichkeit mit den uns erhaltenen Bildnissen Friedrichs II. besteht«. Er betont allerdings, dass eine zwingende Argumentation durch derartige Vergleiche kaum möglich sei (S. 41). Es ist unbestreitbar, dass alle Argumentationen – sowohl bei der Frage der Identität wie bei derjenigen der Ähnlichkeit des Standbilds – auf der Ebene von Ver-

8 STEINERT, Bamberger Reiter (wie Anm. 6), 5; Abbildungen ebd., 10f., 32–35. Die skeptische Geisteshaltung verkörpert vielleicht am eindrucksvollsten der kahlköpfige Mann, den man mit dem Propheten Elisäus (Elischa) identifiziert hat; vgl. 2 Kön 2,23: »Komm herauf, Glatzkopf!«

9 Abbildung in: Martin ERBSTÖSSER, Die Kreuzzüge. Eine Kulturgeschichte, Leipzig 1977, Abb. 39, nach 76.

10 Vgl. hierzu das Kapitel: »Symbolik der Zahlen an der Kathedrale. – Die »Achtzahl« bei Hans SEDLMAYR, Die Entstehung der Kathedrale, Freiburg u.a. <sup>2</sup>1993, 157–159; vgl. Augustinus, De Civitate Dei 22,30: [...] *sed dominicus dies velut octavus aeternus, qui Christi resurrectione sacratus est, aeternam non solum spiritus, verum etiam corporis requiem praefigurans.*

11 Gerhart LADNER, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, hg. v. Florens DEUHLER u.a., Bern 1983, 78–97, hier 84–88.

mutungen, allenfalls von mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeiten, stattfinden. Dies vorausgesetzt, darf man sagen, dass in einer mittelalterlichen Plastik natürlich kein »Porträt« im heutigen Sinn vorliegt. Es kann aber eine lebende »Vorlage« gegeben haben, nach der der Bildhauer die Züge modelliert hat. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist dieser Vorgang häufig zu beobachten. So wird angenommen, dass der so genannte Joseph-Meister dem heiligen Joseph am Mittelportal der Kathedrale von Reims individuelle, realistische Züge gegeben hat<sup>12</sup>. Ich meine, dass das Gleiche bei dem als »Lachengel« bezeichneten Engel des Bamberger Doms der Fall ist: er trägt offenbar die Züge eines tatsächlich existierenden fränkischen jungen Burschen (oder Mädchens!).

Was Friedrich II. betrifft, so wäre zusätzlich zu den Ausführungen des Verfassers zu bemerken, dass eine große Ähnlichkeit des Bamberger Reiters mit einem wenig beachteten Porträt des Kaisers besteht: einem Konsolkopf an der Oberkirche S. Francesco in Assisi. Zwar meint Jürgen Wiener, der das grundlegende Werk über die Bauskulptur von S. Francesco verfasst hat, dass es sich um den Porträtkopf Friedrichs II. handelt, zurückweisen zu müssen<sup>13</sup>; doch beruht diese Meinung auf der falschen Annahme, dass Bruder Elias von Cortona nicht der Baumeister der Oberkirche S. Francesco gewesen sein könne<sup>14</sup>. Wie der Kopf des Reiters von Bamberg zeigt auch der von Assisi ein jugendliches, bartloses Gesicht. Der Erbauer des Bamberger Doms, der Bischof Ekbert von Andechs-Meranien (Bischof seit 1203; † 1237, dem Jahr der Weihe des Doms), war ein getreuer Anhänger Friedrichs II. Er muss auch ein Mann von großem Kunstverständnis gewesen sein; denn er hatte Mitarbeiter der Bauhütte und erstklassige Bildhauer von Reims nach Bamberg geholt. Kaiser Friedrich hielt sich in den Jahren 1235/36 in Deutschland auf. Am 1. Mai 1236 war er bei der Erhebung der Gebeine der heiligen Elisabeth von Thüringen in Marburg anwesend. Mit Papst Gregor IX., der Elisabeth ein Jahr zuvor heiliggesprochen hatte, lebte er damals noch in Frieden. Das Itinerar des Kaisers weist keinen Aufenthalt in Bamberg auf<sup>15</sup>, doch ist er sicher mit Ekbert zusammengetroffen, für dessen Dombauprojekt er schon 1225 einen hohen Betrag zur Verfügung gestellt hatte (S. 41). Es ist denkbar, dass der Bischof, in dessen Pfalz übrigens König Philipp von Schwaben, der Onkel Friedrichs, am 21. Juni 1208 ermordet worden war, den Bildhauer veranlasste, die Züge Friedrichs II. im Stein festzuhalten. Aber das ist natürlich nur eine Vermutung, die aber auch Möhring keineswegs für abwegig hält:

»Es ist durchaus möglich, lässt sich freilich nicht beweisen, dass auch schon der Auftrag eines Friedrich so ergebenen Mannes wie des Bischofs Ekbert in einer doppelten Aufgabe bestand und dass dementsprechend der Bildhauer selbst sein Werk als Dar-

12 Vgl. Hans REINHARDT, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris 1963, 171; zu dem Joseph-Meister vgl. auch Richard HAMANN-MAC LEAN, Ise SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims I/1*, Stuttgart 1993, 302f.

13 Jürgen WIENER, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* (Franziskanische Forschungen 37), Werl/Westf. 1991, 57, Abb. 312, Abb. 17.

14 Entgegen häufig geäußelter anderer Meinung stand der gesamte Bau der Doppelkirche S. Francesco in Assisi unter der Leitung des Bruders Elias; ebenso der des Castel del Monte in Apulien, worauf u.a. gerade die an beiden Bauwerken befindlichen Konsolköpfe hindeuten. Ein solcher »Konsolkopf«, der nach begründeter Ansicht von Domenico Basili die Züge des Baumeisters selbst trägt, befindet sich auch an einem Kapitell im Inneren der (zweifellos von Elias erbauten!) Franziskaner-Kirche von Cortona: Frate Elia e il Testamento di S. Francesco, Cortona 1984, 65. – Domenico BASILI, *La Croce santa e il primo Francescano*, Cortona 1988, 61, 64; zur »architektonischen« Tätigkeit des Elias (S. Francesco in Assisi, Castel del Monte, S. Francesco in Cortona) vgl. Helmut FELD, *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, Darmstadt 1994, 362–400.

15 Die Zeit der Staufer (wie Anm. 5), Bd. IV, Nr. IX: Karte der Aufenthaltsorte Friedrichs II.

stellung Friedrichs II. verstand, zumal es in jenen Jahren geschaffen scheint, in denen Friedrich nicht mehr (nach 1230) und noch nicht wieder (ab 1239) vom Papst exkommuniziert war. Vielleicht erklärt sich die Einzigartigkeit des Reiters nicht zuletzt daraus, dass sich der Künstler vor die doppelte Aufgabe gestellt sah, im Messias zugleich auch den ähnlich einem Stifter maßgeblich am Neubau des Bamberger Domes beteiligten Kaiser darzustellen« (S. 44).

In diesem Zusammenhang mag es dann auch gestattet sein, eine Vermutung über die rätselhaften (schweren) Beschädigungen des Reiters zu äußern. Sie sind, wie der Verfasser und vor ihm schon andere festgestellt haben, entweder unabsichtlich – infolge eines Unfalls bei der Aufstellung entstanden oder später mit Absicht – durch ikonoklastische Handlungen herbeigeführt worden (S. 5)<sup>16</sup>. Da auch bei der »Elisabeth« erhebliche, auf Gewalteinwirkung hindeutende Schäden sichtbar sind, neige ich zu der Annahme, dass sich an beiden Figuren nach der Exkommunikation Friedrichs II. (1239), spätestens aber nach dem Tode des »Antichristen« (1250) der Eifer »frommer« Christen ausgetobt hat. In solchen Kreisen konnten die Statuen durchaus als Zeugnisse der Gesinnung eines Herrschers angesehen werden, den die päpstliche Propaganda als Ungläubigen und Heiden diskriminiert hatte<sup>17</sup>.

Ob Friedrichs Ausspruch über die drei Betrüger (Moses, Christus, Mohammed) echt ist oder nicht: als sicher kann doch gelten, dass er über eine neue und bessere Religion nachgedacht hat<sup>18</sup>. Dem scheint der Ausdruck des Mundes des Bamberger Reiters zu entsprechen, wenn wir ihn (nachdenklich) einen Zweifel äußern, eine Frage formulieren lassen. Es muss ja nicht unbedingt die Frage Parzivals (und des Zeitalters) sein: »Was ist Gott?« Aber er sagt etwas, er bläst nicht, um das Heer der apokalyptischen Feinde zu vernichten (vgl. S. 11). Ich halte deshalb die Annahme des Verfassers, »dass zwischen dem messianischen Reiter und dem von der Weltgerichtsszene des Tympanons beherrschten Fürstentor ein endzeitlicher Bezug und damit ein Zusammenhang besteht«, für unwahrscheinlich.

Der Kontext des Reiters ist nicht der des dramatischen, kriegerischen apokalyptischen Geschehens, das auf das Endgericht zusteuert, vielmehr der durch die Reliefs der Chorschranken (s.o.) und die anderen Skulpturen (s.u.) angedeutete nachdenkliche, philosophische, spirituelle Bezug. Möhring selbst hat dies treffend formuliert: »Alles in allem genommen, scheint die Kraft des Reiters weniger im Körperlichen als im Geistigen zu liegen« (S. 11). Der Feind zeigt sich denn auch in eher geistiger Gestalt: in der Blattmaske des rechten Kragsteins unter den Vorderhufen des Pferdes wurde einem Dämon sein Platz angewiesen. Wie Hans Sedlmayr ausgeführt hat, haben solche Scheusale normalerweise ihren Platz an der Außenseite der Kathedrale (wie in Reims), und zwar unter den Füßen der Heiligen, was ein symbolisches Bild dafür ist, dass die Heili-

16 Vgl. Robert SUCKALE, Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 38, 1987, 27–82, hier 32.

17 Ikonoklastische Exzesse wären vorstellbar unter der Regierung des Bischofs Heinrich von Bilverstein. Der ursprünglich zu den Familiaren Friedrichs II. gehörende Verwaltungsjurist, dem der Kaiser (1242) das Bistum Bamberg übertragen hatte, trat 1245 auf die päpstliche Seite über und wurde in Lyon von Papst Innocenz IV. konsekriert; vgl. dazu ABRAMOWSKI, Reiter (wie Anm. 4), 210, Anm. 17.

18 Neben vielen überlieferten Aussagen belegt dies am eindrucksvollsten der achteckige Sakralbau des Castel del Monte; vgl. dazu: Heinz GÖTZE, Castel del Monte. Gestalt und Symbol der Architektur Friedrichs II., München<sup>3</sup>1991.

gen das Unreine »unter sich« gebracht haben<sup>19</sup>. Bei dem Bamberger Reiter ist der Dämon anwesend, aber so gezähmt, dass er sogar im Inneren der Kathedrale Platz findet. (Wird ihm auf diese Weise Aussicht auf das Heil gegeben?)

Die oben beschriebene »symbolische« (Was stellt die Figur dar?) und »historische« Dimension (Trägt sie Züge einer historischen Person?) des Bamberger Reiters liegt in der Intention des Künstlers oder seines Auftraggebers. Es gibt noch eine dritte Dimension, bei der das überhaupt nicht oder nur teilweise der Fall ist. In diese Dimension gehört der Ausdruck oder Niederschlag des Zeitgeistes, der in dem Kunstwerk erkennbar ist, und in engem Zusammenhang damit dessen überzeitlicher Charakter, der uns in der Schönheit anrührt. Wie der Reiter sind auch die anderen Skulpturen des Bamberger Doms Produkte des Staufischen Zeitalters, einer in künstlerischer Hinsicht großen Epoche, vergleichbar der klassischen Zeit der Griechen. Der wunderbare »lächelnde Engel« gibt sich keinesfalls als Teilnehmer eines dramatischen endzeitlichen Geschehens, im Gegensatz zu dem Posaunenengel, der ursprünglich außen am Tympanon des Weltgerichts stand und in dessen Zusammenhang gehört. Der Engel im nördlichen Seitenschiff des Domes dagegen hat überhaupt nichts mit dem Engel zu tun, der Apoc 19,17 die Vögel zum Fressen der auf dem apokalyptischen Schlachtfeld liegenden Leichen aufruft (vgl. S. 24). Seine Lockenfrisur und sein Lächeln erinnern an archaische griechische Kouroi. Man würde in ihm gern einen Verkündigungengel sehen. Doch wenn er in seiner rechten Hand tatsächlich eine Märtyrerkrone gehalten hat, dann ist das wohl auszuschließen. Aber was hält er in seiner Linken? Immerhin haben diejenigen, die ihn im Nachhinein an dem Pfeiler der Madonna postiert haben, obwohl er größtenteils nicht zu ihr passt, in ihm wohl auch den Erzengel Gabriel sehen wollen.

Über den Meister der Maria des Bamberger Doms schrieb Wilhelm Pinder, er habe Europas »griechischen Augenblick« gespiegelt<sup>20</sup>. Wenngleich dieser Eindruck auch auf die Maria der »Heimsuchung« des Hauptportals der Reimser Kathedrale zutrifft, so wirkt die Bamberger Madonna in ihrer Verslossenheit urtümlicher. Man sollte aber in diesem Fall über die Qualität nicht streiten. Wegen ihrer offensichtlichen Schwangerschaft gehörte die Bamberger Jungfrau wohl ursprünglich zu einer Heimsuchungsgruppe; das Buch, das sie trägt (der Prophet Jesaja mit den messianischen Verheißungen) spricht nicht unbedingt für eine »Verkündigung«: auch die Reimser Maria kommt zu Elisabeth mit einem Buch in der Hand.

In Bamberg befindet sich heute am gleichen Pfeiler wie die Madonna die Figur einer alten Frau, die man mit Elisabeth identifizierte. Möhring hält diese Deutung für nicht zutreffend (S. 17). Aus dem faltenreichen Gewand, den fehlenden Spuren einer Schwangerschaft und der (die Seherin kennzeichnenden) Stirnbinde schließt er, dass es sich um eine antike Sibylle handele. Augustinus hatte, wie vor ihm schon Laktanz, in der Eryth-

19 SEDLMAYR, Entstehung (wie Anm. 10), 159–161; vgl. auch: Jurgis BALTRUSAITIS, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Frankfurt M. u.a. 1985, 141–148: »Laubwerk mit Köpfen und Halbfiguren«.

20 Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, aufgenommen von Walter HEGE, beschrieben von Wilhelm PINDER, Berlin 1938. »Die Bamberger Maria ist »griechischer« als die Reimser! [...] die dramatische Gegenrede zwischen Gewand und Körper ist hier von wahrhaft griechisch-antiker Eindringlichkeit [...] Das aber ist die Größe des Heimsuchungsmeisters, daß er in diesem kurzen, glänzenden Augenblick einer gewaltigen Wende ganz Europas uns die größten Statuen europäischer Art geschenkt hat, daß er der Genius war, der Europas griechischen Augenblick spiegelt« (ebd. 50f.); vgl. STEINERT, Dom (wie Anm. 6), 6; über den »antikisierenden Stil« der Figuren der Reimser Westfassade und dessen (rätselhafte) Vorbilder s. Reims. Die Kathedrale, hg. v. Patrick DEMOY u.a., Regensburg 2001, 213–215.

reischen (oder Cumäischen) Sibylle eine messianische Prophetin im Heidentum gesehen<sup>21</sup>. Die fehlenden Indizien der Schwangerschaft sprechen allerdings nicht gegen eine Identifizierung mit Elisabeth, obwohl sie bei der Reimser Elisabeth deutlich ausgeprägt sind (deutlicher als bei Maria!)<sup>22</sup>. Andererseits trägt auch die Reimser Elisabeth eine Stirnbinde. Und im Lukas-Evangelium werden Elisabeth durchaus auch seherische, nicht nur prophetische, Fähigkeiten zugeschrieben: »Doch woher wird mir die Ehre zuteil, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?« (Lk 1,43). Als sich beim Gruß Mariens ihr eigenes Kind im Leib bewegt, »erkennt« Elisabeth, dass das von Maria getragene Kind göttlichen Wesens ist. Ob mit der greisen Seherin des Bamberger Doms eine heidnische Sibylle oder die Jüdin Elisabeth, die Frau des Priesters Zacharias, gemeint ist, wird sich mit letzter Gewissheit wohl nicht ausmachen lassen.

Wenn also das (griechische) Heidentum nicht eindeutig in einer der Bamberger Gestalten vertreten ist, sondern »nur« andeutungsweise in mehreren von ihnen, so findet das Judentum eine eindeutige und eindrucksvolle Darstellung in der »Synagoge«, die heute an einem der Pfeiler des südlichen Seitenschiffs aufgestellt ist, ursprünglich aber zusammen mit ihrer »Schwester«, der »ecclesia« das Fürstentor flankierte. Durch ihre Attribute: zerbrochene Lanze, entgleitende mosaische Gesetzestafeln, Binde vor den Augen ist die Synagoge und damit das Judentum, das durch sie symbolisiert wird, im Gegensatz zur Ecclesia negativ gekennzeichnet. Aber der Künstler hat diese negative Markierung gewissermaßen konterkariert, indem er die Synagoge als sehr schöne Frau dargestellt hat. Sie ist vielleicht die (körperlich) schönste Frauengestalt des Mittelalters überhaupt, mit allen Merkmalen antiker, vergeistigter Schönheit. Bemerkenswert ist auch die Augenbinde: sie ist so dünn, dass dahinter die Augäpfel zu erkennen sind. Im Anschluss an das Dictum des Apostels Paulus (2 Kor 3,12–16) nahm die mittelalterliche Christenheit an, dass über Gesicht und Herz der Juden ein Schleier liege, der sie am richtigen Verständnis der mosaischen Schriften hindere. »Sobald Israel sich aber zum Herrn bekehrt, wird der Schleier weggezogen.« Der dünne Schleier vor den Augen der Bamberger Synagoge soll offenbar schon sehr bald entfernt werden. Ich meine, dass sich darin weniger die (apokalyptische) Erwartung der Bekehrung Israels vor dem Endgericht ausdrückt als das philosophische und theologische (letztlich aber utopische) Denken eines Zeitalters, in dem die führenden Geister geneigt waren, die real existierenden Religionen auf den Rang Alter Testamente zu verweisen.

Dem Verfasser ist zu danken für eine den Rahmen eines Kunstführers weitaus sprengende Ausleuchtung eines der bedeutendsten Komplexe der christlichen Kunst- und Religionsgeschichte. Auf engem Raum liegt damit eine dichte, sachlich informative und zum Weiterdenken anregende Studie vor. Meine zu einzelnen Punkten vorgetragenen Bedenken und Einwände wollen nicht als Fundamentalkritik verstanden werden, sondern als ergänzende, weiterführende Anmerkungen.

21 Augustinus, De Civitate Dei 18,23.

22 Vgl. dagegen MÖHRING: »In der französischen Gotik wird Elisabeth freilich nie als Schwangere dargestellt« (S. 59, Anm. 50).