

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 3 (1941)

**Heft:** 2

**Artikel:** Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen  
romanischer Portalprogramme

**Autor:** Weisbach, Werner

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162687>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme

VON WERNER WEISBACH

(TAFEL 33—37)

Einer der Gründe, die dafür angeführt werden, daß die Galluspforte nicht in ihrem ursprünglichen Zustand und Zusammenhang auf uns gekommen, von einer anderen Stelle des Münsters an ihren jetzigen Platz versetzt und bei dieser Gelegenheit umgeformt worden sei, wird darin gesehen, daß in dem figürlichen Skulpturenschmuck Unstimmigkeiten zu bemerken, disparate und dem ikonographischen Programm widersprechende Stücke miteinander verquickt worden seien. Maurice Moullet, der kürzlich der Galluspforte ein ganzes Buch gewidmet hat<sup>1)</sup>, kommt zu dem Ergebnis: daß der Inhalt der Bildwerke bestätige, was er glaubte, aus dem Aufbau erweisen zu können, daß die Anlage nicht einheitlich sei, und er nennt sie „ein geniales Flickwerk“. Wir wissen nichts darüber, wie die Galluspforte früher ausgesehen, ob sie eine andere Gestalt und andere figürliche Bestandteile gehabt hat. Alles darüber Vorgebrachte sind lediglich Vermutungen. Eines aber glaube ich mit Bestimmtheit sagen zu können, daß am Figurenschmuck der Pforte, so wie er in seiner endgiltigen Fassung angebracht wurde, sich keine Stücke finden, die mit einem geistigen Zusammenhang des Inhalts in Widerspruch ständen<sup>2)</sup>.

Man hat es sich so zu denken, daß für die Herstellung eines umfänglicheren Skulpturenschmuckes an Portal oder Fassade von einem Geistlichen oder einem Kollegium von Geistlichen ein Programm ausgearbeitet und der Bildhauerwerkstatt zugewiesen wurde. Bei einer gemeinsamen, durch geistige und kirchliche Gegebenheiten der Zeit bedingten Grundlage gibt es zahlreiche Variationen unter den Programmen. Mancher Geistliche wird bei der Auswahl einzelner den Leitgedanken illustrierender Gegenstände persönlichen Eingebungen und Neigungen gefolgt sein und seine allegorischen und symbolischen Spekulationen, wie sie der Epoche eigentümlich waren, dem Stoffgebiet zugeführt haben. Es läßt sich auch erkennen, daß stellenweise Besonderheiten und Eigentümlichkeiten von Programmen an bestimmte geographische Gebiete geknüpft sind. So ist z. B. im südwestlichen Frankreich gegen Mitte des 12. Jahrhunderts ein Portalprogramm in Erscheinung getreten, das in den Gegenden der Saintonge und des Poitou weite Verbreitung fand und das vorher nirgends sonst vorkommt. Mit der Eigenart des Inhalts, auf den wir später

<sup>1)</sup> Die Galluspforte des Basler Münsters, 1938.

<sup>2)</sup> Auch Gantner (Die Galluspforte am Basler Münster, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 1937, S. 434) hat ganz richtig gesagt, und man muß davon ausgehen, „daß in diesem Zeitpunkt das neu aufgebaute Portal als eine neue Einheit empfunden wurde“.

noch zurückkommen werden, ist hier auch eine Eigenart des Aufbaus verbunden. Es gibt nicht, wie gewöhnlich, ein mit einer figürlichen Szene gefülltes Tympanon, der figürliche Schmuck ist auf eine Anzahl der den Portalbogen umrahmenden Archivolten verteilt. Wir vermögen natürlich nicht festzustellen, an welchem Punkt dieses Programm zuerst entworfen und wer der geistige Vater gewesen. Aber daß es großen Anklang fand, ist daraus ersichtlich, daß es vielfach und bis in den französischen Süden hinein mit diesen und jenen Modifikationen wiederholt wurde.

Wie ich in einem in der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel gehaltenen Vortrag „Vom Geist romanischer Portalprogramme“ darlegte, hat sich in zahlreichen Programmen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Geist der Reformzeit, der durch das burgundische Kloster Cluny im 10. Jahrhundert eingeleiteten Reformbewegung und ihrer Tendenzen, ausgewirkt<sup>3)</sup>. Eine Bewegung, die in weitem Umfang auf Religiosität und Frömmigkeit, Denken und Handeln Einfluß gewann und tiefgreifende Folgen für das kirchliche und weltliche Leben nach sich zog. Wesentlich ist für diese geistesgeschichtliche Epoche, daß in ihr mönchische und asketische Anschauungen und Überzeugungen, wie sie von einer, religiösen Bindungen und Verpflichtungen unterworfenen und ihrem Daseinsprinzip nach weltabgewandten Menschenklasse vertreten wurden, für die Auffassung des Verhältnisses von Gott und Welt, von Jenseits und Diesseits richtunggebend waren und das Laienvolk stark in Mitleidenschaft zogen. Die Epoche, die wir mit einem umfassenderen Begriff als die der religiösen Reform bezeichnen, reicht bis zum Umsichgreifen der ritterlich-höfischen Kultur. Im Bereich dieser Kultur, in der eine adlige, durch gesellschaftliche Bindungen und Konventionen verwachsene Schicht von Laien in den Vordergrund trat, wurden in vielen Auffassungen, insbesondere auch für das Verhältnis von Gott und Welt und für die Bewertung des Diesseits, grundsätzliche Wandlungen herbeigeführt, die der bildenden Kunst neue Anregungen gaben und sie vor neue Aufgaben stellten.

An den baulichen Unternehmungen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatte das Mönchtum einen bedeutenden Anteil und in den Beginn dieses Zeitraums fällt die Aufnahme eines umfänglicheren Skulpturenschmuckes in die kirchliche Architektur. Überblickt man das, was bei der plastischen Ausstattung von Portalen und Fassaden an Bildstoffen verwendet wurde, so zeigt sich, daß bei der Auswahl bestimmte Gegenstände hervortreten, die mit Grundsätzen in Beziehung stehen, von denen sich die Reformkreise bei ihrer geistlichen Führung leiten ließen. Die Cluniazenser legten es darauf an, das Bewußtsein für Schuld und Sünde bei den Menschen zu wecken und zu schärfen, sie dadurch zu zerknirschter, demütiger Einkehr und zu Bußgesinnung zu bestimmen, und griffen in Rede und Schrift zu dem Mittel, die sündhaften Vergehen und die Strafen und Höllenqualen, die durch das Weltgericht des Herrn verhängt werden, mit aufwühlender Deutlichkeit vorzuhalten. Man war bestrebt, die Schauer von Gericht und Strafe, von denen die Apokalypse widerhallt, in Phantasie und Seele der Menschen nachbeben zu lassen, um den zur himmlischen Belohnung führenden Weg der Buße und der Askese desto dringlicher zu machen. Der Gegensatz zwischen Gott und Welt, zwischen Erlösung und irdischem Wandel, ebenso wie der zwischen Himmel und Hölle, wurde in ein scharfes Licht gerückt. Ein trüber Schein fiel auf das durch die Sünde mit Makel befleckte Erdenleben. Gedankengänge, wie sie durch die cluniazensische Reform in Umlauf gebracht waren, spiegeln sich nicht allein in Skulpturprogrammen cluniazensischer Kirchen, sondern kamen auch an kirchlichen Bauten, die nicht dem Mönchtum zugehörten und dem Bistum unterstanden, zum Ausdruck. Weitgehend sind die Programme von eschatologischen Vorstellungen beherrscht.

<sup>3)</sup> Ich kann auf dieses Problem hier nicht näher eingehen. Ein Buch von mir, welches das Thema in weiterem Umfang behandelt: „Der Geist der religiösen Reform und die mittelalterliche Kunst“, ist bereits vollendet.

Auch dem Skulpturenschmuck der Galluspforte ist ein eschatologisches Programm zu Grund gelegt. Wenn Moullet Beweisgründe dafür anzuführen sucht, daß nicht das Jüngste Gericht als Vorstellungsinhalt gemeint sein könne, so wäre das nur in dem Sinne zutreffend, falls damit gesagt sein sollte, daß keine einheitliche, ausführliche und vollständige Darstellung des Gerichtes vorkommt, wie es bei manchen Portalen der Fall ist. Aber es gibt Programme, die auch ohne das durch Vorführung einzelner Teile des Gerichtsbildes, durch Anspielungen, Gleichnisse, Sinnbilder dem Vorstellungsinhalt des Weltgerichtes Gestalt zu geben suchen. Das „Gerichtsportal“ in seiner ausgeprägten, genau umschriebenen Form, mit Verteilung der einzelnen dazugehörigen Gegenstände auf bestimmte Architekturstücke, ist erst in der Gotik zum festen Bestand der kirchlichen Architektur geworden. In romanischer Zeit werden z. B. abwechselnd Tympanondarstellungen der Majestas Domini, der Himmelfahrt Christi, gelegentlich auch die Ausgießung des Heiligen Geistes<sup>4)</sup> und die Anbetung der Könige<sup>5)</sup>, mit begleitenden Bildern, die sich auf das Weltgericht beziehen, verbunden. Es gibt mannigfache Kombinationen und sozusagen mannigfache Versatzstücke, um denselben Sinngehalt durch verschiedene, in einen Gedankenzusammenhang gebrachte Bildgegenstände der Anschauung nahezubringen. Die Bilderwahl und die Bilderverflechtungen erfolgen nicht nach logischen Gesichtspunkten und rationalen Erwägungen, sondern die Bearbeiter der Programme bestimmen nach dem ihnen geläufigen symbolischen und allegorischen Denken Auswahl und Zusammensetzung der Bildzeichen, woraus sich der in dem Gesamt niedergelegte Sinngehalt ergibt. An der Galluspforte sind Hinweise auf den Gerichtsgedanken die beiden hornblasenden Engel im obersten Abschnitt der das Portalgewände flankierenden, von übereinandergestellten Nischen durchhöhlten Pfeiler, die zwischen ihnen in die Zwickel des Torbogens eingesetzten zwei Reliefs mit der Auferstehung der Toten, das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen am Türsturz, die Werke der Barmherzigkeit in den drei untersten Pfeilernischen.

Die hornblasenden Engel sind als Verkünder des Jüngsten Tages Repräsentanten des Weltgerichtes. Sie treten nicht nur regelmäßig in Darstellungen auf, die das Gericht als solches ausmalen, sondern sind auch ohne das an verschiedenen Stellen und bei verschiedenen Gelegenheiten als Sinnbilder des Gerichtes verwandt worden. So ist es im Tympanon der zum burgundischen Kunstgebiet gehörenden Kirche Sainte-Marie-Madelaine in Neuilly-en-Donjon (Allier) geschehen. Hier ist eine „Anbetung der Könige“ in höchst eigenartiger Weise mit dem Gerichtsgedanken in Verbindung gebracht: Zwei gewaltige geflügelte Bestien, Symbole der höllischen Welt, dienen sozusagen als Piedestal für den heiligen Vorgang. Über den Flügel des linken Ungetüms schreiten die Könige wie auf einer Brücke, gleichsam über Sünde und Hölle hinweg, der Gottesmutter entgegen, während die Darstellung eingefasst wird von zwei hörnerblasenden Engeln, die auf den eschatologischen Sinn hindeuten: den Triumph der Erlösung und des himmlischen Reiches über Sünde und Hölle am Jüngsten Tage. Der im Tympanon veranschaulichte Erlösungsgedanke wird ergänzt durch Darstellungen auf dem Türsturz und auf den beiden diesen flankierenden Säulenkapitellen, die Exempla für Sünde, Bestrafung und Rettung enthalten. Dieser Portalschmuck ist sowohl bezeichnend für den Geist der Reformzeit, aus dem heraus solch ein von Sünde und Hölle durchzittertes Programm entworfen wurde, wie dafür, in welchem Maße die kirchliche Skulptur dieser Zeit, insbesondere auf burgundischem Gebiet, von Vorstellungen des Dämonischen durchsetzt war.

<sup>4)</sup> Am Portal der südfranzösischen Kirche von Perse bei Espalion (Aveyron); Kingsley Porter, *The Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 402, 403. W. von der Mülbe, *Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchen Frankreichs*, 1911, S. 32, Taf. I.

<sup>5)</sup> In Neuilly-en-Donjon, Kingsley Porter, 93, 94, wovon gleich ausführlicher die Rede sein wird.



Auch an der mit figürlichem Schmuck reich ausgestatteten *Puerta de las Platerias* an der Südseite des Querschiffes der Kathedrale von Santiago de Compostela begegnen uns vier Einzelfiguren von hornblasenden Engeln, ohne daß eine Darstellung des Weltgerichtes vorhanden ist. Leider läßt sich das ursprüngliche Programm der Fassadendekoration nicht mehr feststellen, da sie im Laufe der Zeit bei Umbauten und Erneuerungen wesentlich verändert und mit nicht zugehörigen Bestandteilen versehen worden ist. Und auch die zeitgenössische Beschreibung des Portals, die in dem berühmten, von einem französischen Kleriker um 1139 verfaßten „Pilgerführer“ enthalten ist, vermag uns nicht darüber genügend aufzuklären. Aber sie erwähnt die Engel unter Hinweis auf ihre eschatologische Sinnbedeutung: „quatuor angeli, cornua singuli tenentes, Iudicii diem pronunciantes“<sup>6)</sup>.

An der Galluspforte ist durch die Einschaltung der beiden Reliefs mit den auferstehenden Toten zwischen den hornblasenden Engeln eine weitere Anspielung auf das Weltgericht gegeben. Man hat aber zur Stützung der These, der heutige Skulpturenbestand sei nicht der ursprüngliche und keine einheitliche, auf den Gedanken des Gerichtes eingestellte Konzeption, sondern sei aus einer Verschmelzung verschiedener, nicht zusammengehöriger Gedankenkomplexe hervorgegangen, als Beweisgründe angeführt, daß der Vorstellungsinhalt des Gerichtsbildes nur eine unvollständige Veranschaulichung erfahren habe und daß die ihm entnommenen Bestandteile auseinandergerissen und an Stellen, wo sie eigentlich gar nicht hingehörten, eingefügt seien.

Was den ersten Punkt betrifft, so gibt es genügend Analogien dafür, daß bei Fassadendekorationen, die den eschatologischen Gedanken zum Ausdruck bringen, dieses oder jenes Teilstück aus dem Gesamtbilde des Weltgerichtes verwendet wurde. Nur auf einige wenige Beispiele sei hingewiesen. Die südfranzösische Kirche von Martel (Lot) besitzt ein Tympanon<sup>7)</sup>, das den thronenden Christus zeigt, mit gesenkten Armen die Wundmale präsentierend, flankiert von zwei hornblasenden Engeln und zwei weiteren Engeln mit den Leidenswerkzeugen in den Händen; am Boden, auf dem der Thron Christi und die hornblasenden Engel stehen, vier Sarkophage, aus denen Tote auferstehen. Es handelt sich also um eine abgekürzte Darstellung des jüngsten Gerichtes, die außer dem Salvator die hornblasenden Engel und die Auferstehung der Toten enthält. In Saint-Paul-de-Varax (Ain)<sup>8)</sup> wird das Tympanon von der Himmelfahrt Christi eingenommen, auf der Christus sitzend, nach byzantinischem Muster (entsprechend der *Majestas Domini*), gen Himmel fährt. Ein über die ganze Breite der Fassade sich erstreckender Relieffries bietet erzählende, teilweise nicht deutbare Darstellungen, darunter aber Szenen auf der rechten (südlichen) Seite vom Mittelportal, die dem Vorstellungskreise des jüngsten Gerichtes angehören: Peinigungen von Verdammten durch Teufel und die Eintreibung der Sünder in den Höllenschächten. Sind hier und anderwärts die Höllensbilder zur Andeutung des Gerichtsvorganges verwendet, so geschieht das an der Galluspforte durch die Auferstehung der Toten in Verbindung mit den hornblasenden Engeln (ebenso wie wir es am Tympanon von Martel sahen).

Gehen wir zu dem zweiten der beiden vorher erwähnten Argumente über, so hat man beanstandet, daß an der Galluspforte die Auferstehung der Toten in der oberen Sphäre, über dem Tympanon mit dem Erlöser, sich befinde, wo sie gar nicht am Platze sei. Um das zu rechtfertigen und begreiflich zu finden, muß man sich vor Augen halten, daß in romanischer Zeit bei Verteilung der bildlichen Gegenstände auf Portal und Fassade meist nicht nach einem festen Ordnungs-

<sup>6)</sup> Mortet, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture* I, S. 403. Eine neue Ausgabe des Pilgerführers mit französischer Übersetzung: Jeanne Viellard, *Le Guide du Pèlerin de St-Jacques de Compostelle*, Mâcon 1938.

<sup>7)</sup> Kingsley Porter 431—433. Von der Mülbe, a. a. O. S. 41, Taf. IV.

<sup>8)</sup> Kingsley Porter, 88—90. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, S. 405.

prinzip, sondern mit einer gewissen Willkür verfahren wurde. Es kam vor allem darauf an, daß die Gegenstände, die als Bestandteile des Programms veranschaulicht werden sollten, bildliche Existenz empfangen, nicht so sehr an welcher Stelle und ob sie an der passenden Stelle zu sehen waren. An einer ganzen Anzahl von Fassaden ließe sich das erläutern. Können wir für ein solches Verfahren auf die schon erwähnten burgundischen Kirchen von Neuilly-en-Donjon und Saint-Paul-de-Varax verweisen, so wollen wir als ein bezeichnendes Beispiel noch den nicht vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandenen Fassadenschmuck von Saint-Trophime in Arles anführen, wo sämtliche Bestandteile des Gerichtsprogramms vorhanden, aber auf verschiedene Partien des Bauwerkes verteilt und zersprengt sind, was ich hier nicht im einzelnen ausführen kann. Wer in den Zusammenhang der Bilder eindringen will, muß um den ganzen Bau herumgehen, das Auge auf und ab schweifen lassen, um sich den einheitlichen Sinngehalt zu rekonstruieren. Hier und an anderen romanischen Fassadendekorationen zeigt sich als hervorstechender Zug das Unsystematische in der Bilderverteilung; es fehlt eine bestimmte Ordnung, nach der das gegenständlich Zusammengehörige dem baulichen Organismus nach sachlich-logischen Gesichtspunkten eingegliedert ist. Ein solches Ordnungsprinzip, das dem Triumph scholastischen Denkens parallel geht, ist in der Ile-de-France an den Westportalen der Klosterkirche von Saint-Denis — hier kraft der konstruktiven Imagination des großen Abtes Suger — und der Kathedrale von Chartres durchgeführt und in der Gotik richtunggebend geworden. Darin findet der Begriff des *ordo* einen bildlichen Ausdruck, jener Ordnung, die nach mittelalterlicher Vorstellung das nach Gottes Willen eingesetzte und vorausbestimmte Weltprinzip ist, in dem sich das göttliche Wirken in der Welt offenbart und in dem alles Sein, soweit es nach göttlichem Beschluß ist und sich auswirkt, Grundlage und Sinn hat. . . Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, folgt die Anordnung des Bildschmuckes an der Galluspforte einem zur Zeit ihrer Entstehung sozusagen altmodischen Verfahren.

Von den Gleichnissen des Herrn sind von früh an zwei als Hinweise auf den Gerichtstag gedeutet und alsdann in der Kunst für bildliche Darstellungen des Weltgerichtes ausgewertet worden: das vom armen Lazarus und reichen Prasser und das von den klugen und törichten Jungfrauen. Beide enthalten mit einer Gegenüberstellung von Tugend und Laster die Botschaft von einer Belohnung der Guten im himmlischen Paradies und einer Bestrafung der Sünder im höllischen Reich.

Das Lazarus-Thema hat als erstes der beiden Gleichnisse zu Beginn der monumentalen Skulptur in Portalprogramme mit eschatologischem Gedankengehalt Aufnahme gefunden und wurde zugleich zur Veranschaulichung der beiden Laster: Geiz oder Habsucht und Völlerei oder Unkeuschheit — *avaritia* und *luxuria* — und zur Abschreckung von ihnen benutzt. Man begegnet dem Gleichnis nicht selten in der romanischen Skulptur, und Personifikationen oder Allegorien der *Avaritia* und *Luxuria* gehören zu den fast allenthalben vorkommenden Sinnbildern. Zeitlich das früheste Beispiel dürfte die Folge der Kapitellreliefs an der Porte des Comtes von Saint-Sernin in Toulouse sein. Im Skulpturenschmuck der cluniazensischen Klosterkirche von Moissac im Languedoc ist der Verbildlichung der Lazarusgeschichte am Portal ein breiter Raum zugewiesen; in eine Anzahl von Szenen aufgeteilt, die in mehreren Reihen übereinander gestellt sind, nimmt sie das ganze linke Gewände der Torhalle ein. Man hat sich aber nicht nur auf die Illustrierung der biblischen Erzählung beschränkt, sondern Bilder hinzuerfunden, die der Bestrafung des Sünders und der Anprangerung des Lasters gewidmet sind. Die unterste Reihe enthält allegorisch-didaktische Sinnbilder der *Avaritia* und *Luxuria*. Auf dem linken Bilde der Geizhals, einen großen gefüllten Geldsack um den Hals gehängt, von Teufeln verspottet. Als Gegenstück dazu eine bittere Persiflage der *Luxuria*: Eine nackte Frau in schwanker Haltung, mit aufgelösten,

über die Schultern herabfallenden Haaren, mit erhobenen Unterarmen und verkrampften Händen, der Leib umwunden von zwei Schlangen, deren Köpfe auf ihren Brüsten liegen, während eine Kröte ihren Schamteil benagt, wird von einem grotesk ausgestatteten teuflischen Zwitterwesen, das wie ein eitel und aufgebläht stolzierender Fant an sie herantritt, beim Arm ergriffen, als wollte er mit ihr zu einem Tanz antreten. Die „Femme aux serpents“ (wie die Franzosen sagen), welche das Laster der Üppigkeit und Unkeuschheit verkörpert, ist eine Erfindung der Zeit und man begegnet ihr häufig in der monumentalen Skulptur bei verschiedenen Gelegenheiten und an verschiedenen Stellen. Was sich in der Szenenfolge abspielt, steht mit dem vorher angedeuteten Geist der Reformzeit, ihrer religiösen Führung und Tendenz, in Einklang. Wenn dem Betrachter des Gewändes die beängstigenden Bilder von Sünde und Hölle in großen Gestalten unmittelbar vor Augen gestellt wurden, so sollte er durch die Schreckgespenster, die das Exemplum heraufbeschwor und die ihm so nahe auf den Leib rückten, gewarnt und zur Buße ermahnt werden. Was er aber, wenn er emporblickte, über Sünde und Höllenqual hinweg in der obersten Reliefreihe als Erfüllung aller irdischen Hoffnung vorgeführt sah: daß die Seele in Abrahams Schoß ewige Ruhe findet, das wurde ihm noch einmal in einer weit mächtigeren Versinnbildlichung durch die Jenseitsvision des Tympanons zu Gemüte geführt: der Herr in der himmlischen Verklärung, auf dem Haupt eine Krone, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das Buch der Lehre, umgeben von den Evangelistensymbolen und verehrt von Engeln und den vierundzwanzig Ältesten.

Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen, dessen sich die Monumentalskulptur ebenfalls bemächtigte, bietet nicht einen solchen Reichtum dramatischer Handlung und krasser Gegensätze, und die Gegebenheiten des Textes hatten eine andere Art bildlicher Veranschaulichung zur Folge. Man griff aus dem Text den Zug der Jungfrauen zur Begegnung mit dem Bräutigam heraus, und das legte eine Reihendarstellung nahe. Das früheste bekannte Beispiel findet sich auf mehreren Kapitellreliefs vom Kreuzgang der Kathedrale Saint-Etienne in Toulouse aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts (Musée des Augustins), wo die einzelnen Gestalten das Kapitell ringförmig umfassen<sup>9)</sup>. Dem eschatologischen Gedankenzusammenhang einverleibt, erscheinen die Jungfrauen zum erstenmal in jenem Programm der Saintonge und des Poitou, das, wie schon erwähnt, gegenüber anderen Portaldekorationen der Zeit etwas Neues und Besonderes bietet. Man hat hier eine der Torarchivolten dazu ausersehen, das Reihenbild der Jungfrauen, eine über die andere gestellt, aufzunehmen. Und als weitere Neuerung sieht man die Psychomachie, eine Reihenfolge der Tugenden, jede über das ihr entgegengesetzte Laster triumphierend, in eine andere Archivolte versetzt. Am Portal von Argenton-Château<sup>10)</sup>, einem der am reichsten mit Skulpturen geschmückten, finden sich in den Archivolten in der Reihenfolge von unten nach oben folgende Darstellungen (Abb. 5): 1. Engel; im Scheitelpunkt des Bogens das Christuslamm. — 2. Die Psychomachie. — 3. Die klugen und törichten Jungfrauen; im Scheitelpunkt der Sponsus in Halbfigur, von einer Wolke umgeben, der in der Rechten die für die klugen Jungfrauen

<sup>9)</sup> Raymond Rey, *La sculpture romane languedocienne*, S. 202ff., Fig. 154, 155. Deschamps, *Die romanische Plastik Frankreichs*, Taf. 29B.

<sup>10)</sup> Sanoner, *Analyse du portail de l'église à Argenton-Château*; *Revue de l'art chrétien*, 1903, S. 397ff. Deschamps, *Le Combat des Vertus et des Vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou*; *Congrès archéologique à Angoulême en 1912*, Tome II. A. Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters*; *Hamburger Dissertation*, 1933, S. 50.

<sup>11)</sup> Auch dieser Stoffkreis weist hier eine eigenartige Verbildlichung auf. J. C. Webster (*The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*. Princeton Monographs, 1938, S. 66) hebt für die Ausbildung der Monatsdarstellungen im 12. Jahrhundert Saintonge und Poitou besonders hervor: „which developed an individual cycle of considerable uniformity“.

bestimme Krone des ewigen Lebens hält. — 4. Die zwölf Apostel; im Scheitelpunkt Christus in einer Aureole. — 5. Die Sternzeichen des Tierkreises und Monatsbilder<sup>11)</sup>. Auf das Geschehen der letzten Dinge und den Gerichtstag weisen die verschiedenen Verbildlichungen Christi: als apokalyptisches Lamm, umgeben von Engeln, als Sponsus, der am Jüngsten Tage Lohn und Strafe austeilte, als Himmelskönig inmitten der Apostel, und in diesem Zusammenhang jedenfalls auch als Richter zu verstehen. Der Auftraggeber hat aber auch nicht auf das Lazarus-Gleichnis zur Verdeutlichung des Sinngehaltes verzichten wollen. So erhält das eschatologische Bildermaterial der Archivolten eine Ergänzung durch eine Relieffolge, die an der Mauer zu beiden Seiten des obersten Bogenrandes unter dem Gesims angebracht ist, in der sich, wenn auch weitgehend, teilweise bis auf wenige Reste, zerstört, eine auf das Gleichnis des armen Lazarus und des reichen Geizhalses bezügliche Szenenreihe feststellen läßt. Damit tritt auch das Laster der Avaritia, das schon in der Archivolte des Tugendkampfes einen Platz hat, noch einmal in Erscheinung, und zu dieser Darstellungsreihe gehören Verbildlichungen der höllischen Welt, die den eschatologischen Gedankenkreis durch den Hinweis auf das Strafgericht erweitern. Die Art, wie der gegenständliche Stoff auf die Fassade verteilt ist, bietet nun auch wieder eine Bestätigung dessen, was wir vorher über die Willkür der Anordnung ausgeführt haben. Die Lazarus-Geschichte und die Höllenszenen stehen *über* dem himmlischen Bereich, wo sie „logischerweise“ nicht hingehören. . . In Saint-Denis, dessen Fassade ein ausgesprochenes und nach einem bestimmten Ordnungsprinzip entworfenes Gerichtsportal erhielt, mit dem Weltgericht im Tympanon, wurde das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen zum erstenmal an das Gewände des Portals versetzt, und in gotischer Zeit kommt die Jungfrauenreihe dann öfter als Gewänderschmuck vor.

Die Galluspforte ist das erste Portal, wo das Gleichnis für den Türsturz ausersehen ist<sup>12)</sup>. Die reihenförmige Komposition breitet sich über den Reliefstreifen aus. Von links schreitet der Zug der klugen Jungfrauen mit erhobenen Lampen, von rechts der der törichten, die lichtlosen Lampen gesenkt, der in der Mitte aufgestellten Himmelstür entgegen. Auf der Seite der klugen Jungfrauen steht Christus vor dem Tor und erteilt der vordersten, die das Haupt vor ihm neigt, den Segen. Die vorderste der törichten Jungfrauen hat die Klinke des Tores erfaßt, das sich ihr nicht öffnen will, und in der materiellen Handgreiflichkeit spricht sich ein — fast könnte man sagen banaler Realismus aus. Demgemäß ist auch das Himmelstor mit seinen ornamentierten eisernen Beschlägen und der Klinke einer wirklichen Tür getreu nachgebildet.

Etwa hundert Jahre später hat das Münster noch einmal einen plastischen Bilderzyklus der klugen und törichten Jungfrauen erhalten an der im gotischen Stil nach französischem Muster errichteten Westfassade. Es waren Freiguren, die am Gewände des Portals der Vorhalle standen, welche sich ursprünglich zwischen den beiden Türmen befand. Zwei aus der Reihe der Statuen haben sich erhalten und schmücken die jetzige Westfront: der Verführer und die Verführte. Vorbild dafür war der Skulpturenschmuck am Südportal der Westfassade des Straßburger Münsters, wo jede Statue einer Nische im Gewände eingefügt ist. Der Jungfrau, die den Zug der klugen führt, ist Christus gegenübergestellt, der sie mit segnender Gebärde begrüßt. Auf der Seite der törichten Jungfrauen ist aber das Laster, durch welches sie sündigten, die Unkeuschheit, noch in besonderer Weise verdeutlicht. Am linken Gewände steht in der ersten, vordersten Nische ein höfisch kostümierter Jüngling, ein Diadem auf dem Haupt, in der Rechten einen

<sup>12)</sup> Der Portalschmuck der elsässischen Kirche von Egisheim (Moulet, Abb. 56), der ebenfalls im Türsturz die klugen und törichten Jungfrauen enthält, im Tympanon den Salvator zwischen Petrus und Paulus, ist etwa im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden und knüpft offenbar an die Galluspforte an.



Apfel präsentierend, und läßt, hoffärtig stolzierend, seine Künste spielen gegenüber der aus der folgenden Nische sich ihm zuwendenden Jungfrau, deren Einverständnis sich ebenso in dem verschmitzt lächelnden Antlitz wie darin, daß sie mit koketter Gebärde ihr Gewand aufzunesteln beginnt, kundgibt. Das sündhaft-teuflische Wesen des Verführers wird aber dadurch gekennzeichnet, daß sein Rücken mit ekelhaftem Gewürm, Schlangen und Kröten, bedeckt ist<sup>13)</sup>. Nichts vermag vielleicht den Kontrast zweier geistesgeschichtlicher Zeitalter deutlicher zu beleuchten, als wenn man sieht, wie das Laster der Unkeuschheit und Üppigkeit hier unter dem Einfluß der ritterlich-höfischen Kultur veranschaulicht ist, und dem das gleichbedeutende Gebilde am Portal von Moissac gegenüberstellt: die aus dem mönchisch-asketischen Geist der Reformzeit hervorgegangene, abscheuerregende Gestalt der Luxuria mit ihrem monströsen teuflischen Partner. Etwas so Widerliches wie die romanische Luxuria hätte sich an einer gotischen Fassade nicht mehr breitmachen dürfen. Dem als höfischer Galan verkleideten teuflischen Verführer steht seine Lasterhaftigkeit „an der Stirn geschrieben“ — der Rückseite sind Kröten und Schlangen zugewiesen, wie sie zuvor den Vorderleib der Luxuria verschändeten. Zu den Wiederholungen, welche die Straßburger Gruppe auf deutschsprachigem Gebiet erfuhr, gehören auch die beiden Figuren an der Fassade des Basler Münsters. Und was für unsere Betrachtungen noch von besonderem Belang ist: jener Straßburger Zyklus der klugen und törichten Jungfrauen war — wie schon bei romanischen Kirchen — Bestandteil eines Programmes, welches zum Gegenstand das Jüngste Gericht hatte, dessen ausführliche Darstellung (in der Französischen Revolution zerstört) den Schmuck des Tympanons bildete. Während in gotischer Zeit im Rahmen des eschatologischen Programms das Lazarus-Gleichnis zurücktritt, gewinnt das Gleichnis von den Jungfrauen hervorragende Bedeutung.

Es kann nun auch wohl nicht in Frage gestellt werden, daß der, welcher das Programm der Galluspforte entwarf, dieses Gleichnis in seiner Sinnbeziehung auf das Jüngste Gericht in den stofflichen Zusammenhang einschaltete. Prüfen wir, was dagegen geltend gemacht worden ist: daß das Tympanon, zu dem es gehört, gar keine im Zusammenhang mit dem Gericht stehende Darstellung enthalte.

Das Tympanonrelief zeigt in der Mitte den thronenden Christus in streng frontaler, hieratischer Haltung, die Kreuzesfahne in der Rechten, in der Linken das aufgeschlagene Buch der Lehre. Von links tritt Petrus an ihn heran, der mit der erhobenen linken Hand eine Devotionsgebärde verrichtet, in der Rechten den riesigen Himmelsschlüssel trägt: er ist der Verwahrer der Pforte,

<sup>13)</sup> Es ist nicht zutreffend, wenn man diese Figur als „Fürst der Welt“ bezeichnet hat nach Analogie der in der deutschen Dichtung des 13. Jahrhunderts auftretenden „Frau Welt“, die, wie es heißt, sich von vorn lieblich und verlockend ausnimmt, während sie, wenn sie sich umwendet, den Anblick eines mit ekelhaftem Gewürm, Kröten und Schlangen, bedeckten Rückens bietet. Am bekanntesten ist die Schilderung in Konrad von Würzburgs „Der Welt Lohn“ V, 213 ff. August Cloß (Weltlohn, Heidelberg 1934, S. 17) hat, wie ich glaube, mit Recht geltend gemacht, daß als Quelle für das in der Dichtung verwendete Motiv ein „Exemplum“ der geistlichen Literatur anzunehmen sei. Schon W. Altwegg (Die sog. Frau Welt am Basler Münster, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XIII, 1914) hatte sich dagegen ausgesprochen, daß die Gestalt des „Verführers“ an den Kirchenportalen ohne weiteres auf Begriff und bildliche Vorstellung der „Frau Welt“, wie sie in der Dichtung auftreten, zurückzuführen sei, indem man diese gleichsam vermännlicht habe. In der geistlichen Literatur des 12. Jahrhunderts wird von einer Nonne auch das Bild von der Welt als eines feindseligen Liebhabers gebraucht. Hildegard von Bingen schreibt in einem Brief an Erzbischof Hartwig von Bremen mit einem Lobspruch auf die Äbtissin Richardis: „Gott aber liebte sie noch mehr, und deshalb wollte er seine Freundin nicht ihrem feindseligen Liebhaber, nämlich der Welt, überlassen.“ (Wilhelm Oehl, Deutsche Mystikerbriefe des Mittelalters, 1931, S. 70). Eine unverkennbare Verbildlichung der „Frau Welt“ ist dann aber aus dem 14. Jahrhundert in Statuen am Südportal des Domes von Worms und an der Nürnberger Sebalduskirche erhalten: eine weibliche Gestalt, deren Rücken mit dem Gewürm bedeckt ist. Überzeugend scheint es mir zu sein, wenn Cloß alle diese Vorstellungen, sowohl in der höfischen Dichtung wie in der bildenden Kunst, von geistlichen Exempla herleitet. Ich verdanke Herrn Prof. Friedrich Ranke in Basel den Hinweis auf das Buch von Cloß sowie sonstige Anregungen.

die den Auserkorenen den Weg zum Paradies eröffnet, wie es mehrfach in Gerichtsbildern vorgeführt wird. Hinter ihm kniet ein Mann in Zeitracht, der ein Tormodell in den Händen trägt; es ist jedenfalls der Stifter der Galluspforte, der, von Petrus empfohlen, seine Stiftung dem Erlöser präsentiert. Linkerseits von Christus steht Paulus. Er führt mit der Linken eine Frau (die jetzt einen nicht dazugehörigen Kopf trägt) am Arm, seine rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger weist auf sie, als Zeichen daß er sie vor das Angesicht Christi bringt und sie ihm empfiehlt. Der Zugang zum Heiland ist der Frau durch einen Engel vermittelt, der ihr folgt und ihre linke, erhobene Hand gefaßt hält. Von den beiden himmlischen Gestalten geleitet, hält die Frau Einzug ins Paradies.

Darf man in dem knienden Mann mit dem Tormodell den Stifter erkennen, so liegt es nahe, die Frau als Stifterin aufzufassen. Stifterfiguren sind nicht eben häufig auf romanischen Tympanen, aber sie kommen doch gelegentlich vor. Schon in früher christlicher Zeit war es ja üblich, daß auf Mosaiken ein Kirchenstifter, das Modell der Kirche in der Hand, zur Seite Christi in der himmlischen Region dargestellt wurde. Auf einige Tympana des 12. Jahrhunderts, die Stifterfiguren enthalten, sei kurz verwiesen. In der Kirche von Mozat (Puy-de-Dôme) befindet sich eingemauert ein von einem alten Portal stammendes giebelförmiges Relief — eine Form, wie sie an auvergnatischen Kirchen als Portalaufsatz öfter vorkommt (z. B. an Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand): es zeigt in der Mitte die thronende Gottesmutter mit dem Kinde auf dem Schoße, zu ihrer Linken Petrus mit dem Schlüssel; ihm folgt ein heiliger Bischof, in dem Mâle<sup>14)</sup> Austremonius, den Apostel der Auvergne, erkennen will; er streckt die Rechte aus gegen einen Abt, der sich mit gefalteten Händen zu Boden geworfen hat — jedenfalls der Stifter —, um ihn der Jungfrau zu empfehlen; dieser zur Linken der Evangelist Johannes, auf den drei selige Äbte mit ihren Stäben folgen<sup>15)</sup>. Daß es in der Auvergne verbreitet war, Stifterfiguren an Kunstwerken anzubringen, zeigt sich darin, daß sie häufig auch auf Kapitellen dieser Gegend vorkommen<sup>16)</sup>. Ein weiteres Zeugnis finden wir an einem Basel näher gelegenen Gebäude, dem Tympanon der hirsauischen Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwald<sup>17)</sup>, das beträchtlich früher als die Galluspforte entstanden ist: Christus in der von zwei Engeln gehaltenen Mandorla auf dem Regenbogen thronend, die Rechte segnend erhoben, in der Linken das geöffnete Buch, diese Gruppe flankiert von zwei Stifterfiguren, links einem Mann, rechts einer Frau, beide kniend in der Adorationshaltung mit erhobenen Händen<sup>18)</sup>.

Bilden Stifterfiguren in der romanischen Portaldekoration wohl seltene Ausnahmen, so zeigte sich uns doch, daß sie in Gebäuden in weit von einander entfernten Gegenden schon vor Entstehung der Galluspforte nachweisbar sind. Mit dem Stifter im Basler Tympanon, der das Modell der Pforte trägt, hat es nun aber eine besondere Bewandnis, und die Gestalt ist mit einer tiefgreifenden Symbolik verkettet. Es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß dem Gleichnis der klugen und

<sup>14)</sup> A. a. O. S. 211, Fig. 151.

<sup>15)</sup> Das Relief ist noch aus einem besonderen religionsgeschichtlichen Grunde für uns interessant. Es fällt auf, daß der der Gottesmutter zugeführte Abt seine Andacht mit niedergeworfenem Körper bezeugt. Nun war aber die sehr alte Abtei von Mozat der cluniazensischen Kongregation angeschlossen (seit 1095), und wir erfahren aus dem bekannten, nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen „Streitgespräch zwischen einem Cluniazenser und einem Zisterzienser“, daß letzterer, hinter dem sich der Verfasser des Gesprächs verbirgt, an der Gebetshandlung der cluniazensischen Mönche bestand, daß sie sie am Boden ausgestreckt verrichteten. (Vgl. Paul Giseke, *Die Hirschauer während des Investiturstreites*, 1883, S. 54.) Einen bildlichen Beleg dafür bietet diese Reliefdarstellung.

<sup>16)</sup> L. Bréhier, *La sculpture romane en Auvergne*. *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, S. 396.

<sup>17)</sup> H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, S. 95.

<sup>18)</sup> Sigfrid Steinberg (*Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Herren*, 1931, S. 88) vermutet in ihnen die Stifter Graf Adelbert von Zollern und seine Gemahlin Irmingard.



törichten Jungfrauen hier zuerst der ungewöhnliche Platz am Türsturz angewiesen wurde und daß das Himmelstor, vor dem Christus die der Seligkeit zuschreitenden Lampenträgerinnen empfängt, als Zentrum der Komposition gerade unter dem auf dem Tympanon im Himmel thronenden Salvator zu stehen kam. Nach mittelalterlicher Auffassung, die schon in frühchristliche Zeit zurückreicht, bedeutet das Kirchengebäude im konkreten Sinne den Versammlungsort der allumfassenden Gemeinde Christi, im geistigen Sinne (spiritualiter) ist es ein Abbild des himmlischen Jerusalem, der heiligen apokalyptischen Stadt, oder des Paradieses. Und wie mit der Kirche im Ganzen, so sind mit ihren einzelnen Teilen symbolische Bedeutungen verhaftet. Das Eingangstor wurde mit Christus selbst identifiziert nach seinem im Evangelium des Johannes überlieferten Wort: „Ego sum ostium. Per me, si quis introierit salvabitur.“ Und dieses Wort steht als Inschrift an dem vorher erwähnten Portal von Alpirsbach. Ein anderes Portal, das der Kirche von Ebreuil (Allier), trägt die Inschrift: „Adest porta per quam iusti redeunt in patriam.“ Wiederum eine Anspielung auf das Tor zur Seligkeit, durch das die Gerechten eingehen. Daraus läßt sich zur Erklärung der Galluspforte schließen: wenn der Stifter das Kirchentor Christus darbringt, so hat das eine symbolische Beziehung zum Paradiesestor auf dem Türsturz. Was in jenem stofflich materialisiert ist, entspricht diesem in geistigem Verstande, oder anders ausgedrückt: die Galluspforte und ihr Abbild in der Hand des Stifters sind ein Gleichnis der Himmelpforte. Ein Zusammenhang zwischen Tympanon und Türsturz besteht auch in Folgendem: Hier begrüßt Christus als Sponsus die Jungfrauen, die sich durch ihren irdischen Wandel die Seligkeit erworben; dort sitzt er mit der Kreuzesfahne, dem Attribut des verklärten Auferstandenen, in der Herrlichkeit und nimmt gnädig die Stifter auf, die von Petrus und Paulus und von einem Engel vor ihn gebracht werden. Eine Anspielung auf den verdammenden Richterspruch des Herren ist aber in dem den törichten Jungfrauen verschlossenen Himmelstor gegeben. Dazu kommen in der oberen Region die geläufigen Bestandteile des Gerichtsbildes: hornblasende Engel und Auferstehung der Toten.

Wenn Moullet es als eine Anomalie bezeichnet hat, daß Christus zweimal übereinander, auf Türsturz und Tympanon, dargestellt ist, so brauche ich, um das zu widerlegen, nur noch einmal auf den Archivoltenschmuck der Portale der Saintonge und des Poitou zu verweisen, von denen ich das von Argenton-Château vorher beschrieben habe. Hier ist ebenfalls Christus als Sponsus, zwischen den klugen und törichten Jungfrauen, und als himmlischer Herrscher, inmitten der Apostel, unmittelbar übereinander verbildlicht, und in einer tieferen Reihe erscheint er noch einmal in der symbolischen Verkleidung als apokalyptisches Lamm. Von einer Anomalie kann also bei der Galluspforte keine Rede sein.

Zu den früher schon mit dem Komplex der Gerichtsvorstellung verknüpften Bildern tritt nun aber ein neues Motiv: die Werke der Barmherzigkeit in den drei unteren Nischen der beiden das Tor einfassenden Pfeiler. Es lag wohl nahe, die Betätigungen der Barmherzigkeit, die Christus im 25. Kapitel des Matthäus-Evangeliums einschärft an der Stelle, wo er die Verkündigung des Jüngsten Gerichtes ausspricht, dem eschatologischen Bilderkreis von Portalprogrammen anzugliedern. Aber es war bis zum Ende des 12. Jahrhunderts nicht geschehen und kommt nur in seltenen Fällen zur Anwendung<sup>19)</sup>. Wir sehen den Gegenstand etwa gleichzeitig an drei Portalen in verschiedenen Gegenden erscheinen: außer in Basel an der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz und an einem Portal des Baptisteriums von Parma. Die Basler Reliefs sind in die von kleinen derben Säulen getragenen Nischen eingestellt, auf deren Rückwand ein von

<sup>19)</sup> Über die Ikonographie der Werke der Barmherzigkeit vgl. den Artikel „Barmherzigkeit“ von Otto Schmitt im Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte.

zwei reliefierten Säulen gestützter Bogen angesetzt ist, so daß es sich ausnimmt, als ob die überdachten Szenen sich in einem Tiefenraum abspielten. Man könnte sagen, daß „die Barmherzigkeiten“ ein positives Gegenbeispiel zur Lazarusgeschichte sind, wo die Verweigerung der Barmherzigkeit den Kern bildet und auf ihre strenge Ahndung hingewiesen wird. Die Schilderung der einzelnen Betätigungen der Barmherzigkeit setzt in der monumentalen Skulptur um dieselbe Zeit ein, als für das alte Thema der Antithese von Tugend und Laster ein Wandel in der Verbildlichung erfolgte. Die hergebrachte, an Prudentius anknüpfende Form der Psychomachie tritt zurück (wenn sie auch nicht ganz verschwindet und in den Statuen der Westfassade des Straßburger Münsters noch eine wundervolle Verklärung gefunden hat), der Gedanken- und Begriffskomplex wird in einer veränderten Fassung zur Darstellung gebracht, die aus einem neuen, die Realitäten mehr berücksichtigenden Geist hervorgeht. Der Zyklus von Tugenden und Lastern wird nun in Reliefs an Kathedralen, der Fassade von Notre-Dame in Paris (das früheste Beispiel), dem Mittelportal der Westfront von Amiens, der südlichen Vorhalle von Chartres, derart gestaltet, das jede Tugend und jedes Laster für sich in einem besonders gerahmten Bilde erscheint, für die Tugenden die allegorische Einkleidung in Frauengestalten, mit Attributen versehen, beibehalten, das Laster aber in einem sein Wesen charakterisierenden Vorgang veranschaulicht wird. Durch eine aus dem menschlichen Leben gegriffene Handlung wird das betreffende Laster sinnfällig gemacht; z. B. die Zwietracht durch einen häuslichen Streit, wo Mann und Frau sich in die Haare geraten. In analoger Weise wird auf den Basler Reliefs, die immer aus zwei dem wirklichen Leben angehörenden Personen bestehen, jedesmal eine Handlung vollzogen, welche die betreffende Barmherzigkeit veranschaulicht. Auf der linken Seite beginnend, von unten nach oben: der Nackte wird bekleidet, der Pilger beherbergt, der Durstige getränkt, auf der rechten Seite: der Hungrige gespeist, der Gefangene besucht, der Kranke gepflegt (Abb. 2). In vier Fällen ist es eine Frau, in zweien ein Mann, der die Barmherzigkeit ausübt. Der Bildhauer hatte bei der Erfindung freien Spielraum, da es überlieferte ikonographische Anhaltspunkte nicht gab. Daß alles in eine allgemein menschliche — fast fühlt man sich versucht zu sagen: „bürgerliche“ — Sphäre gerückt ist, verleiht den Bildern ein charakteristisches Gepräge.

Das Gleiche gilt für die Folge der Barmherzigkeiten am Westportal des Baptisteriums von Parma, dessen Skulpturen der Werkstätte des großen Bildhauers Benedetto Antelami entstammen (Abb. 3). Da der Bau im Jahre 1196 begonnen wurde, ist das ein terminus post quem für die Herstellung der Skulpturen. Die Bilder der Barmherzigkeiten befinden sich am linken Türpfosten auf sechs Relieffeldern übereinander gestellt<sup>20</sup>). Sie haben mit denen der Galluspforte das gemeinsam, daß sie von Säulen flankiert sind, über denen sich hier aber nicht ein einfacher, sondern ein doppelter Bogen erhebt. Diese Art der Einordnung figürlicher Bilder in ein Bogensystem ist ein schon im früheren 12. Jahrhundert in Oberitalien beliebtes Motiv. Ich will nur auf die Reliefs an den Türpfosten der Kirche S. Silvestro in Nonantola verweisen, für deren Entstehung die Jahre zwischen etwa 1121 und 1140 in Betracht kommen<sup>21</sup>). Auf den Barmherzigkeitsbildern in Parma wird die Handlung jedesmal von dem gleichen alten Mann verrichtet, auf vier Reliefs an einer einzigen Person, in zwei Fällen, bei der Speisung der Hungrigen und der Tränkung der Durstigen, an zwei vor dem Spender sitzenden Männern. Was wir vorher über den menschlich-

<sup>20</sup>) Das Gegenstück am rechten Türpfosten bildet eine Szenenfolge aus dem Gleichnis vom Weinstock, wobei gemäß einer allegorischen Auslegung der Parabel die einzelnen Begebnisse mit den Lebensaltern der Menschen in Parallele gestellt sind. M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, 1897, S. 124; Abb. 40. Venturi, *Storia dell'arte italiana* III, Fig. 298.

<sup>21</sup>) Trude Krautheimer, *Die figurale Plastik der Ostlombardie von 1100 bis 1178*. Marburger Jahrbuch IV, 1928, S. 251. M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 168. Venturi, a. a. O. S. 169.

bürgerlichen Zug bei den Darstellungen der Galluspforte sagten, läßt sich in noch höherem Grade anwenden, wenn man etwa den Vorgang betrachtet, wie dem Hungrigen vom Barmherzigen mit einer so drastischen Gebärde aus einer Schüssel die Suppe in den Mund gelöffelt wird. Die dem Adligen und Gesellschaftlichen stärker verbundene französische Kunst hielt sich auf einer höheren Ebene. Daß bürgerliche Züge mit besonderem Nachdruck jetzt in der Kunst oberitalischer Städte herausstraten, wo zuerst das Bürgertum sich zu einer beherrschenden Stellung aufschwang, hat nichts Verwunderliches, wie ja auch in der italienischen Literatur des 13. Jahrhunderts eine bürgerliche Gesinnung zum Durchbruch kam<sup>22)</sup>. Besteht zwischen den beiden Zyklen der Barmherzigkeiten in Basel und Parma wohl eine Verwandtschaft in der Art der Wiedergabe der einzelnen Szenen, so ist doch eine unmittelbare Abhängigkeit des einen vom anderen nicht nachzuweisen<sup>23)</sup>. Die Reliefs in Parma sind aber denen der Galluspforte an künstlerischer Qualität weit überlegen.

Betrachten wir nun Tympanon und Türsturz von Parma (Abb. 4), um zu erkennen, welche Rolle die Werke der Barmherzigkeit im Portalprogramm spielen. Die Mitte des halbkreisförmigen Tympanons nimmt der thronende Christus ein, die Arme erhoben, die rechte Brustseite vom Gewand entblößt, um die Wundmale zur Schau zu stellen, umgeben von Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen. Zu äußerst links neben dem Bogenrande sitzt ein bärtiger Mann mit entfalteter Schriftrolle: jedenfalls ein Prophet des alten Bundes, der auf das kommende Heil vordeutet. Der Halbkreis ist von einem mit Figuren gefüllten Bogen umgeben, den zwischen Rankenwerk die Apostel und im Scheitel zwei hornblasende Engel einnehmen. In der Mitte des Türsturzes sind zwei weitere hornblasende Engel Rücken an Rücken aufgestellt, auf die sich der Zug der Auf-erstandenen hinbewegt, die jedem der beiden Sarkophage entsteigen, der den Reliefstreifen an beiden Enden abschließt. Haben wir demnach eine verkürzte Darstellung des Weltgerichtes vor uns, so können wir auch den Propheten im Tympanon näher bestimmen: es muß Jesaias sein, der (III, 13) die Worte sprach: „Stat ad iudicandum dominus et stat ad iudicandos populos“<sup>24)</sup>.

Es ist unerfindlich, wie Moullet (S. 63) sagen kann, die Darstellung der Werke der Barmherzigkeit in Parma nehme in keiner Weise auf das Gericht Bezug, während doch dem Portalprogramm unbezweifelbar der Gedanke des Gerichtes zu Grunde liegt. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts wurde es üblich, den Herrn im Gerichtsbild als den Leidensträger zur Anschauung zu bringen, die Wundmale vorweisend und begleitet von Engeln mit den Leidenswerkzeugen, wie wir es auf dem Tympanon von Martel fanden. Das früheste datierbare Beispiel bietet das figurenreiche Mittelportal der Westfassade der Kathedrale von Santiago de Compostela, der Portico de la Gloria, dessen Skulpturenschmuck — ein Kunstwerk von höchstem Rang — durch eine Inschrift für das Jahr 1183 und als Schöpfung des Meisters Matthaeus beglaubigt ist. Im Tympanon sieht man Christus in derselben Haltung wie in Parma, umgeben von den vier Evangelisten mit ihren

<sup>22)</sup> Das ist auch von Karl Voßler hervorgehoben in seinem Aufsatz „Adel der Geburt und der Gesinnung bei den Romanen“. Aus der romanischen Welt, 1940, I, S. 54ff.

<sup>23)</sup> Moullet (S. 63) hat dadurch eine Verwirrung angerichtet, daß er zwei Darstellungen in der Folge des Baptisteriums von Parma verwechselt: den Pilgerempfang und die Krankenheilung. Von dem ersteren Bilde sagt er: daß „der Kranke als ein sich auf seine Krücken stützender Gichtbrüchiger dargestellt ist“. Es ist aber die Beherbergung des Pilgers gemeint, wie aus der beigegebenen Inschrift hervorgeht, die (nach der Ergänzung von Lopez) lautet: „Juxta hoc exemplum peregrinis hostia pandas“. Die Krankenpflege ist in dem darüberstehenden Relief der Fußwaschung gegeben, das die Inschrift trägt: „Cum multa cura lavat hic ergo sua crura“ (vgl. M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 124). Moullet ist infolge der Verwechslung bei seiner Vergleichung mit den Basler Darstellungen zu ganz falschen Schlüssen gelangt.

<sup>24)</sup> Diese Worte stehen auf dem Schriftband der Jesaias-Statue am Gewände der Westfassade der Kathedrale von Santiago de Compostela, deren Skulpturenschmuck eine Gerichtsdarstellung enthält. E. H. Buschbeck, Der Portico de la Gloria von Santiago de Compostela, 1919, S. 15.

Symbolen und den Engeln mit den Leidenswerkzeugen; in der umfassenden Archivolte die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse. Andere Bestandteile der Gerichtsdarstellung: posaunenblasende Engel, Selige im Paradies, Verdammte in der Hölle, sind an verschiedenen Architekturteilen der Fassade angebracht, dagegen fehlt die Auferstehung der Toten. Auffassung und Haltung der Christusgestalt in Parma und Santiago ist daraus hervorgegangen, daß im Laufe des 12. Jahrhunderts eine neue Frömmigkeitsbekundung um sich griff, die sich auf ein vertieftes Verhältnis zum menschlichen und leidenden Christus und ein inniges Sicheinfühlen in sein Leiden richtete, wozu vornehmlich der heilige Bernhard und seine mystische Frömmigkeit Antriebe gaben. Eine Folge davon war, daß im Gerichtsbild an Stelle des unnahbaren und furchtgebietenden Himmelskönigs, in dessen Gestalt bis in die romanische Zeit Züge des byzantinisch-orientalischen Imperators nachklingen<sup>25)</sup>, der Salvator mit den Zeichen der Liebe und des Leidens trat. Und diese Auffassung war am Anfang des 13. Jahrhunderts tonangebend und findet sich an den meisten Kathedralen (Laon, Amiens, Chartres, Südportal)<sup>26)</sup>. Vom Portalprogramm in Parma läßt sich nun sagen: es enthält die den Gerichtstag einleitenden hornblasenden Engel, Auferstehung der Toten, den Salvator, umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen, in der Archivolte die Apostel als Beisitzer des Gerichtes, und als Ergänzung dazu am linken Türpfosten die von Christus bei der Verkündigung des Gerichtes geschilderten Werke der Barmherzigkeit. Fehlt in Santiago die Auferstehung der Toten, so fehlt hier jede Bezugnahme auf Erlöste und Verdammte.

Reliefs mit den Betätigungen der Barmherzigkeit waren auf deutschem Gebiet, wie schon angedeutet, an der Fassade der Klosterkirche von Petershausen angebracht, die zu Grunde gegangen und uns nur aus alten Aufnahmen vom Beginn des 19. Jahrhunderts bekannt ist<sup>27)</sup> (Abb. 6). Das Kloster hatte sich im Jahre 1086 der Hirsauer Kongregation angeschlossen, die jedoch gegen Ende des 12. Jahrhunderts schon ihre einstige Bedeutung eingebüßt hatte. Für die Entstehungszeit der Fassade sind folgende Daten überliefert: Grundsteinlegung 1173, Weihedatum 1180. Ob aber zur Zeit der Weihe schon der Skulpturenschmuck an Ort und Stelle war, läßt sich nicht entnehmen. Fragmente dieses Schmuckes, Tympanon mit Türsturz, die Himmelfahrt Christi enthaltend, sowie die beiden Standfiguren der Titularheiligen, Gregor der Große und Abt Gebhard, einst am Gewände, befinden sich im Museum von Karlsruhe. Auf Grund der Nachzeichnungen läßt sich das Portal folgendermaßen rekonstruieren. Es war ein Säulenportal, dessen Form, ebenso wie die der Galluspforte, gewiß von Burgund herzuleiten ist. Wie bei dieser sind auch „die Figuren der Titularheiligen in diagonalen Richtung vor die Pfostenkanten gesetzt und von den freistehenden Säulen überschritten“ (Homburger). Zu beiden Seiten des Säulenportals waren je drei Reliefs mit den Werken der Barmherzigkeit in die Wand eingelassen, von denen uns vier in den Lithographien des Malers Hug vom Jahre 1832 erhalten sind: Speisung des Hungrigen, Tränkung des Durstigen, Pflege des Kranken, Beherbergung des Pilgers<sup>28)</sup>. Wie in Basel bestehen die Reliefs aus zwei Figuren und haben oben einen halbrunden Abschluß. Wenn auch keine der

<sup>25)</sup> Vgl. Weisbach, *Geschichtliche Voraussetzungen der Entstehung einer christlichen Kunst*, Basel, 1937, S. 12ff. Bezeichnend für die idolhafte Starrheit, auf die hin ein byzantinischer Kaiser sich selbst stilisierte, ist, was J. Bidez (*La vie de l'empereur Julien*, 1930, S. 213) von Constantius berichtet, der, wie sein Vater Constantin, sich eine übermenschliche Majestät zuschrieb, et sur son char dans les cortèges publics où il daignait se montrer, il s'imposait la rigidité d'une statue, „ne tournant pas plus la tête ni les yeux que si son cou eût été contenu entre deux éclisses“.

<sup>26)</sup> Für das Aufkommen des Salvator mit den Wundmalen vgl. W. H. von der Mülbe, a. a. O. Robert Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, 1926, S. 185ff.

<sup>27)</sup> O. Homburger, *Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen*. Oberrheinische Kunst II, 1926/27.

<sup>28)</sup> Abbildungen bei Moullet.



beiden Folgen unmittelbar nach der anderen kopiert ist, so tragen sie doch, insoweit die unvollkommenen Zeichnungen Hugs ein Urteil zulassen, ein ähnliches Gepräge.

Der Reliefstreifen zu beiden Seiten des Säulenportals enthielt über den Barmherzigkeiten noch je ein kreisförmiges Relief mit einer figürlichen Darstellung, von denen uns die eine ebenfalls von Hug überliefert ist: ein Mann in einem mit einem Löwen (?) und einem Vogel bespannten Wagen wird von den Tieren emporgetragen. Homburger hat mit Recht angenommen, daß sich dahinter das bekannte Bild „Alexander d. G. fährt im Greifenwagen gen Himmel“ verbirgt, das im Mittelalter als Sinnbild des Hochmutes verwandt wurde. Moullet dagegen verwirft das und glaubt mit der Deutung „Himmelfahrt des Elias“ das Richtige getroffen zu haben. Nun hat aber die Greifenfahrt Alexanders im Mittelalter im Anschluß an ein orientalisches Vorbild eine typische Ausprägung gefunden<sup>29)</sup>: eine streng symmetrische Komposition, der König auf dem Wagen in frontaler Haltung, die Tiere zu beiden Seiten antithetisch angeordnet. Die gleiche formale Anlage zeigt die Zeichnung nach dem Petershausener Relief, nur sind menschliche Figur und Tier sinnwidrig verändert. Wie hätte ein Maler vom Anfang des 19. Jahrhunderts, der das vielleicht schon stark verwitterte Relief kopierte, auch von Alexanders Greifenfahrt etwas wissen sollen! Wenn er das eine Tier als einen Vogel wiedergab, so ist es immerhin wahrscheinlicher, daß seine Vorlage einen Greifen enthielt, als daß sie die Himmelfahrt des Elias darstellte, dessen Wagen bekanntlich von zwei Rossen gezogen wurde<sup>30)</sup>.

Moullet sucht seine Bestimmung aber auch aus inhaltlichen Gründen zu rechtfertigen mit den Worten (S. 81): „Die heidnische Szene der Greifenfahrt Alexanders, die Versinnbildlichung der Erbsünde des Stolzes, wäre hier ein ikonographischer Unsinn gewesen.“ Nichts weniger als das! Daß die Szene im oberrheinischen und elsässischen Gebiet verbreitet war, ist eine bekannte Tatsache. Sie findet sich an einem der Chorkapitelle des Basler Münsters in Verbindung mit dem Fall des ersten Menschenpaares, also der Ursünde, und steht mit dem Grundgedanken des Zyklus der Chorkapitelle, wie ihn Adolph Goldschmidt<sup>31)</sup> zuerst erläutert hat, in Zusammenhang. Ferner kommt sie vor am romanischen Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und an der Fassade der elsässischen Kirche von Andlau. Warum sollte man sie aus ikonographischen Gründen für Petershausen ablehnen müssen, zumal sich auch noch weitere Analogien nachweisen lassen! Ist sie hier einem Portalprogramm, das für das Tympanon die Himmelfahrt Christi vorgesehen hat, zugeteilt, so treffen wir sie mit einer Kreuzabnahme zusammengestellt am Portal der südfranzösischen Kirche von Oloron-Sainte-Marie (Basses-Pyrénées), das leider eine durchgreifende moderne Restauration erfuhr, aber in seinen Grundzügen noch erkennbar ist<sup>32)</sup>. Es ist ein Doppelportal, bei dem zwei kleinere Tympanonbögen von einem größeren und breiteren umfassen werden. Der obere Bogen enthält die Kreuzabnahme, von den beiden unteren Tympana das linke Alexanders Greifenfahrt, das rechte Daniel in der Löwengrube. Das Sinnbild menschlicher Überhebung ist also dem Sinnbild der Errettung des Frommen durch göttliche Gnade konfrontiert. In ähnlicher Weise wird in Petershausen das Rundmedaillon auf der linken Portalseite ein Gegenstück zur Greifenfahrt geboten haben — welcher Art es

<sup>29)</sup> Eine Darstellung der Ikonographie der Greifenfahrt Alexanders von Wolfgang Stammer im Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte I, S. 334ff.

<sup>30)</sup> Künste, Ikonographie der christlichen Kunst, S. 302, bemerkt: „In der nordischen Plastik finde ich Elias nicht, jedoch an den Domen von Modena, Cremona, Borgo S. Donnino.“ Mir selbst ist auch in der französischen Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts keine Himmelfahrt des Elias begegnet.

<sup>31)</sup> Der Albanipsalter 1895, S. 70ff. Vgl. auch Konrad Escher, Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung. Basler Zeitschrift XIX, 1921, S. 165.

<sup>32)</sup> Kingsley Porter 461.

gewesen, läßt sich nicht erschließen. Man kann sich aber auch vorstellen, und es würde durchaus mittelalterlichem Denken entsprechen, daß hier der göttlichen Himmelfahrt des Auferstandenen die vermessene „Himmelfahrt“ des heidnischen Königs konfrontiert war.

Innerhalb des Fassadenschmuckes des Domes von Borgo San Donnino, der um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entstand, begegnen uns nun zwei Reliefs, von denen das eine Alexanders Greifenfahrt, das andere die Himmelfahrt des Elias darstellt<sup>33</sup>). Das erstere, auf der rechten Seite der Fassade im unteren Turm eingelassen, zeigt den gewöhnlichen, vorher geschilderten frontalen Typus der Greifenfahrt. Die Himmelfahrt des Elias befindet sich an der Wand unmittelbar rechts vom Baldachin der Vorhalle des Mittelportals und ist im Profil mit dem Zuge von links nach rechts ausgerichtet: der Prophet auf dem von zwei Rossen gezogenen Wagen, hinter dem Wagen steht Elias in andächtiger Haltung mit gefalteten Händen. Also zwei völlig voneinander abweichende Typen.

Darf demnach unsere Erklärung des Petershausener Rundreliefs als gesichert gelten, so ergibt sich, daß am Portal mit den Darstellungen der Tugend der Barmherzigkeit das durch die Greifenfahrt versinnbildlichte Laster des Hochmuts verknüpft war — und eine solche Konfrontation von Tugend und Laster ist vielen Portalprogrammen gemeinsam<sup>34</sup>). In welchem Verhältnis stehen nun aber die Barmherzigkeiten, wenn ihnen der vorher erörterte, auf den Gerichtstag bezügliche Sinngehalt beiwohnt, zur Himmelfahrt Christi? Diese ist so angelegt, daß in der Mitte des Tympanons in einer Mandorla der auffahrende Christus steht, in der Linken hält er den Kreuzesstab, der rechte Arm mit geöffneter Hand und der in der Hüfte gebeugte Körper sind nach unten gewandt, als wolle der Herr sich noch einmal der Gemeinde der Apostel mit der Jungfrau in ihrer Mitte zuwenden, die am Türsturz aufgereiht sind. Zu diesen beugen sich auch die beiden Engel neben der Mandorla nieder, die mit ihrem rechten Arm aufwärts weisen, um das Empor der Bewegung des Herrn zu verdeutlichen. Daß die stark verwitterte und qualitativ nicht sehr hochstehende Darstellung auf ein französisches Vorbild zurückgeht, wird allgemein angenommen. Die einen wollen es in Burgund, andere im Languedoc suchen und machen dafür bestimmte Merkmale geltend<sup>35</sup>) — aber da sowohl zwischen den Bildwerken im allgemeinen wie den Himmelfahrtsbildern in beiden Landstrichen mancherlei Beziehungen bestehen, ist die Meinungsverschiedenheit nicht von großem Belang. Näher liegt es, auf ein burgundisches Vorbild zu schließen, wofür vielleicht noch angeführt werden darf, daß der Kreuzesstab in der Hand des Auffahrenden hier nachweisbar ist (z. B. am Tympanon von Montceaux-l'Etoile), während mir im Süden Frankreichs kein Beispiel dafür bekannt ist. Auf burgundischen Einfluß weist ja auch, wie allgemein angenommen, das Tympanon der hirsauischen Kirche von Alpirsbach. Und vermutlich ist das nicht mehr vorhandene Jüngste Gericht am einstigen Portal der Vorhalle des hirsauischen Allerheiligenklosters in Schaffhausen ebenfalls von Burgund abhängig gewesen, denn ein Tympanonbild dieses Gegenstandes hatte auf deutschem Sprachgebiet keine Vorgänger<sup>36</sup>), Wie die Hirsauer, nachdem sie die cluniazensischen „Gewohnheiten“ sich zu eigen gemacht,

<sup>33</sup>) Venturi, a. a. O. III, S. 328. Mâle I, Fig. 177.

<sup>34</sup>) So sind z. B. an Kapitellen des linken Seitenportals des Domes von Piacenza die Figuren der Tugenden Humilitas und Patientia den Lastern Avaritia und Ira gegenübergestellt.

<sup>35</sup>) Beenken, a. a. O. S. 94. Berger, a. a. O. S. 178.

<sup>36</sup>) E. Wuescher-Becchi, Die Abtei Allerheiligen zu Schaffhausen, 1917, S. 79. Auf deutschem Boden finden sich bekanntlich die frühesten in der Malerei vorkommenden Monumentalbilder des Jüngsten Gerichtes: in Oberzell auf der Reichenau und in der Michaelkirche zu Burgfelden. Unter den mit dem Weltgericht in der Apsis von Burgfelden inhaltlich zusammenhängenden Gemälden der Seitenwände befinden sich auch schon Darstellungen aus den Gleichnissen des Lazarus und der klugen und törichten Jungfrauen. Vgl. Paul Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden, 1896, S. 27ff.



mit ihren Kirchenanlagen an den Bautypus von Cluny anknüpfen, so werden sie wohl von Burgund her auch für die monumentale Skulptur, die allerdings an ihren Bauten sehr spärlich auftritt, gewisse Richtlinien erhalten haben. Nun hat man, wie schon oben angedeutet, im burgundischen Fassadenschmuck die Himmelfahrt Christi auch mit Bildern, die dem eschatologischen Vorstellungskreis angehören, kombiniert. Ist uns Derartiges bereits bei der Kirche von St-Paul-de-Varax begegnet, so hat das Portal von Anzy-le-Duc mit dem auffahrenden Christus im Tympanon, den Jüngern im Türsturz, eine Archivolte, welche den mit dem eschatologischen Gedanken verknüpften vierundzwanzig Ältesten eingeräumt ist. So konnte Mâle mit Recht sagen: „L'Ascension et le Jugement se confondent“<sup>37)</sup>. Legen wir diese Auffassung dem Portalprogramm von Petershausen unter, so ist leicht begreiflich, wie die auf den Gerichtsgedanken sich beziehenden Werke der Barmherzigkeit hier mit der Himmelfahrt kopuliert werden konnten. Und wenn wir wissen, daß an dem um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffenen einstigen Lettner des Straßburger Münsters, dessen Skulpturen uns durch Nachzeichnungen bekannt sind, die Werke der Barmherzigkeit in den Wimpergen über den Arkaden zu beiden Seiten des Jüngsten Gerichtes angebracht waren, so läßt sich auch daraus entnehmen, wie eng mit dem Vorstellungskomplex des Weltgerichtes die Barmherzigkeitsbilder verwachsen waren.

Eine besondere Bestätigung dafür, daß dem Petershausener Programm der eschatologische Gedanke des Jüngsten Gerichtes untergelegt war, finden wir in den den Skulpturen beigegebenen Inschriften, die auf den Gerichtsgedanken Bezug nehmen. Es ist echt mittelalterliche Auffassung des 12. Jahrhunderts, daß zugleich mit einem Ereignis der Heilsgeschichte das ewig Dauerhafte des Mittler- und Erlöseramtes Christi erfaßt wird, und das kommt auch im Text der einen Inschrift zum Ausdruck: „Ich bin der, welcher Dauer hat. Neben mir hat niemand Platz, der zum Untergang bestimmt ist“<sup>38)</sup>.

Auf die formal-stilistischen Zusammenhänge in Aufbau und ornamentaler Dekoration, die zwischen Petershausen und Galluspforte bestehen, kann ich nicht näher eingehen; sie sind ja auch schon hinreichend herausgearbeitet worden. Eine auffallende Gemeinsamkeit beider Por-

<sup>37)</sup> A. a. O. S. 405. H. Gutlebert, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, 1934, S. 232, bemerkt: Nur solche Typen seien in die Portalplastik eingegangen, die eine Verbindungs- und Verknüpfung von Himmelfahrt und Gericht in sich ermöglichen. „Darin liegt der eigentliche Grund für die so häufige Verwendung des Motivs im 12. Jahrhundert, daß in ihm nicht nur eine Himmelfahrtsszene, sondern zugleich die Andeutung der Gerichtsszene gegeben werden konnte.“ Bezüglich der Fassadendekoration der Kathedrale Saint-Pierre in Angoulême, die weitgehend restauriert ist, besteht unter den Forschern eine Meinungsverschiedenheit darüber, ob man als Grundgedanken für den über einen großen Teil der Fassade verteilten Skulpturenschmuck das Jüngste Gericht oder die Himmelfahrt Christi anzunehmen habe. Das letztere ist von Mâle vertreten worden, das erstere von André Michel (*Histoire de l'art* I, 2, S. 651), dem sich Serbat (*Congrès archéologique à Angoulême en 1912*, I, S. 20) angeschlossen hat. Wie ich glaube, ist die Deutung als Gerichtsdarstellung zutreffend, worauf schon die hornblasenden Engel in den Zwickeln der großen Bögen hinweisen. Es dürfte auch kaum eine Himmelfahrt geben, bei welcher der Auffahrende, wie bei der Majestas Domini, von den Evangelistensymbolen umgeben ist. Andererseits ist der Christus in stehender Haltung bei einer Gerichts- oder Majestasdarstellung auffallend. Geläufig war aber der in der Mandorla stehende Christus — außer bei der Himmelfahrt — im Bilde der Parusie, wie es in Handschriften der Beatus-Apokalypse zur Illustrierung der Stelle I, 7—9 (Erscheinung des Herrn in den Wolken) auftritt und in dieser Form auch in der südfranzösischen Apokalypse von St-Sever (Paris, Bibl. Nat. Lat. 8878) sich findet. Vgl. Neuß, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration, S. 69, Abb. 45. F. van der Meer, Majestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien, 1938, S. 191. Für eine Gerichtsdarstellung sprechen an der Fassade von Angoulême auch die auf Laster und Höllenstrafen bezüglichen Reliefs. Sie bietet wieder ein schlagendes Beispiel dafür, wie die an den Grundgedanken anknüpfenden und die einzelnen Bestandteile des Programms ausführenden Bildwerke ohne formalen Zusammenhang zerstreut und verzettelt sind. Michel sagt zutreffend: „Un même thème iconographique a réglé la dispersion, à premier abord déconcertante, de toute cette statuaire.“

<sup>38)</sup> Die vier schwer zu entziffernden Inschriften sind wiedergegeben bei F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I, S. 242. Vgl. für die Bedeutung der „Dauer“ auch E. Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild und die Auffassung der Pieta-Vorstellung, 1939, S. 54.

tale ist: daß das abgestufte Säulenportal französischer Herkunft von den übereinandergestellten Figurenreliefs eingefast ist, die in Basel in die Pfeilerarkaden gestellt sind, in Petershausen in die Wand eingesetzt waren. Eine derartige Einfassung des Säulenportals ist durchaus unfranzösisch. Es hat auch etwas Widerspruchsvolles und ästhetisch nicht ganz Befriedigendes, daß ein abgestuftes Säulenportal, dessen Struktur etwas in sich Geschlossenes hat und mit einer Eigenbewegung von der vorderen Mauer gegen das Innere hin abklingt, beiderseits von vertikalen Streifen mit figürlichen Reliefs eingeschnürt wird. Man hat daher als Vorbild für die Galluspforte auch auf das in Besançon erhaltene antike Tor, die „Porte Noire“, verwiesen<sup>39)</sup>. Näher liegt es, an zeitgenössische Vorbilder, und zwar in Oberitalien, zu denken. In Italien war ein von der Antike überkommener und immer wieder aufgefrischter Sinn für das Festbegrenzte, das Gerade und Rechtwinklige lebendig. Hier war es auch üblich, zu beiden Seiten der Portalöffnung Reliefstreifen mit figürlichen Darstellungen anzubringen — ich brauche nur an das Westportal von S. Zeno in Verona oder an das Ostportal von S. Fedele in Como zu erinnern. Und auch die Besetzung der geraden Türpfosten mit figürlichen Reliefs, wie wir es in Nonantola und am Baptisterium von Parma sahen, wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Es gibt aber auf deutschem Sprachgebiet, nicht allzu fern von Basel, ein sicher vor der Galluspforte entstandenes Portal an der Kirche des einstigen Nonnenklosters von Andlau im Unterelsaß (Abb. 7), welches oberitalienischen Portalen so nahe steht, daß Dehio an Nonantola erinnert hat<sup>40)</sup>. Und hier sind die mit ornamentalen Mustern gefüllten Türpfosten noch von zwei vorgerückten, durch ein Gesims miteinander verbundenen Pfeilern eingefast, in die übereinandergestellte Reliefs eingelassen sind, von denen jedes zwei von einer Säulenarkade umfaßte Figuren enthält. Von Homburger ist auf Beziehungen in der Ornamentik zwischen Petershausen und Oberitalien hingewiesen worden, und er hat ferner angeregt, die Gestaltungsart der Werke der Barmherzigkeit mit dem Stil lombardischer Bildwerke zu vergleichen<sup>41)</sup>, was ich hier nicht weiter verfolgen kann.

Eine bemerkenswerte ikonographische Übereinstimmung zwischen der Galluspforte und oberitalischen Portaldekorationen gibt sich auch in der Wahl der beiden Johannes, des Täufers und des Evangelisten, zu erkennen, die in Basel als Gegenstücke in den Pfeilernischen über den Werken der Barmherzigkeit aufgestellt sind. Wie schon Moullet erwähnte, finden sie sich am Vorbau des Westportals von S. Zeno in Verona, sie kommen aber auch, in gleicher Weise plazierte, an Vorhallen der Dome von Ferrara und Piacenza vor<sup>42)</sup>. Da das kein der romanischen Portaldekoration geläufiges Motiv ist, so liegt die Frage nahe, ob die Galluspforte es nicht etwa von Oberitalien übernommen hat.

Unter den Anomalien, die Moullet an ihrem Skulpturenschmuck erkennen will, verzeichnet er das nochmalige Auftreten des Evangelisten Johannes am Gewände. Das ist aber ein Verkennen mittelalterlicher Vorstellungsweise. Man hat es damals nicht so aufgefaßt: hier ist ein Johannes und dort ist noch einmal derselbe Johannes. Sondern an der einen Stelle handelt es sich um die von einer besonderen Bedeutung getragene Zweizahl: Johannes der Täufer und Vorläufer Christi und Johannes der Lieblingsjünger und Evangelist — an der anderen um die wieder mit einem eigenen Sinn begabte Vierzahl der Evangelisten. Daß eine derartige Wiederholung keine Ausnahme ist, ließe sich an manchen Orten erweisen. Ich will nur ein Beispiel an einer von Basel nicht weit entfernten Stelle nennen: Im Freskenzyklus der Kirche von Chalières im

<sup>39)</sup> Moullet, Abb. III.

<sup>40)</sup> Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 391.

<sup>41)</sup> Untersuchungen zum Stil der Basler Galluspforte, *Mediaeval Studies in Memory of Kingsley Porter*, S. 555.

<sup>42)</sup> Trude Krautheimer, a. a. O. S. 277, 279.

Berner Jura sind am Triumphbogen die beiden Johannes gemalt, während in der Apsis in der Reihe der zwölf Apostel der Evangelist noch einmal vorkommt<sup>43)</sup>).

Haben wir die von Moullet als Anomalien bezeichneten Vorkommnisse im Skulpturenschmuck richtigstellen können, so müssen wir uns nun noch mit den vier Evangelisten im Gewände etwas näher befassen. Denn auch sie erscheinen ihm im Zusammenhange des Portalprogramms verdächtig, und er sagt (S. 61): sie wirkten „sehr befremdend, wenn sie nicht gar eine Ausnahme innerhalb der ikonographischen Darstellung des 12. Jahrhunderts bilden. Gehören sie überhaupt zum Thema des Jüngsten Gerichtes“? Moullet will zwar selbst einige Beispiele für das Vorkommen von Gewändefiguren der Evangelisten an französischen Kirchenportalen anführen, aber diese Beispiele stimmen gar nicht<sup>44)</sup>. Wenn er die Kirche von Valcabrère (Haute Garonne) nennt, so hätte er schon aus Mâle (S. 195) ersehen können, daß am Gewände gar nicht die Evangelisten dargestellt sind, sondern vier Heilige, von denen sich drei als Stephanus und die beiden spanischen Heiligen Justus und Pastor bestimmen lassen. Dagegen finden sich die vier Evangelisten mit ihren Symbolen im Tympanon, das eine Majestas Domini enthält<sup>45)</sup>. Ebenso unzutreffend ist das Zitat der Kirche von Bourc-Argental (Loire), in dessen Portalanlage man gewisse Anklänge an das einstige Westportal der dritten Kirche von Cluny erkannt hat. Von den vier am Gewände schon als Säulenfiguren angebrachten Gestalten lassen sich drei bestimmen. Die äußere am linken Gewände ist eine Luxuria, sehr zerstört und ihres Kopfes beraubt, von demselben Typus, wie wir ihn am Gewände des Portals von Moissac sahen. Als Gegenstück hat sie auf der anderen Seite der Laibung eine dicht bekleidete Frau, die Arme vor der Brust gekreuzt, die gewöhnlich als Caritas bezeichnet wird, während sie wohl eine Castitas vorstellen soll, was mit Beziehung auf die Luxuria jedenfalls sinnvoller ist<sup>46)</sup>. Den beiden inneren Säulen ist je eine Apostelgestalt zugeteilt, deren linke inschriftlich als Jacobus major bestimmt ist.

<sup>43)</sup> H. Reinhardt, *Des peintures de l'école de Reichenau à Châlîères*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte I, 1939, S. 204ff., Fig. 2. Für eine noch auffallendere Wiederholung ein und derselben christlichen Gestalt an zwei nicht weit von einander entfernten Teilen einer Fassade bietet die Kirche von Saint-Gilles in Südfrankreich ein Zeugnis. Hier ist es der Erzengel Michael, der in die beiden äußersten Nischen des Untergeschosses eingestellt ist, während die dazwischenliegenden anderen Nischen mit Apostelbildern gefüllt sind. Jeder der beiden Michaelgestalten ist aber ein bestimmter und verschiedener Sinn untergelegt. Auf der linken Seite finden wir den gewöhnlichen Typus des Erzengels in seiner apokalyptischen Mission als Satansbezwinger: er richtet die Lanze gegen den zu seinen Füßen liegenden Teufel, der in der üblichen Form eines mit einem geringelten Schlangenleib versehenen Drachen gegeben ist. Bei der Darstellung in der rechten Nische handelt es sich um den in den Anfang der Schöpfung verlegten und mit der Genesis in Verbindung gebrachten Sturz Luzifers und der von ihm gegen Gott aufgewiegeln Engel, die von den treugebliebenen Engeln unter Führung Michaels in die Hölle hinabgetrieben werden. Dementsprechend ist Michael hier von zwei Engeln begleitet, von denen nur die Köpfe neben den seinigen und mehr in den Hintergrund gestellt sind, so daß sie erst bei genauem Zusehen wahrnehmbar werden. An der Figur Luzifers aber zeigt sich, wie er sich während des Sturzes aus einem Engel in den Dämon verwandelt, indem ein aus menschlichen und teuflischen Bestandteilen zusammengesetztes Zwitterwesen vorgeführt wird. So wurde in den beiden die Bildwerke des Geschosses seitlich einfassenden Darstellungen der gleichen Gestalt Kampf und Sieg des Göttlichen gegen das Widergöttliche am Anfang und am Ende des Weltgeschehens versinnbildlicht.

<sup>44)</sup> Auch bezüglich des Portals am Dom von Cremona ist ihm ein Irrtum unterlaufen. Hier sind ebenfalls nicht die Evangelisten dargestellt, sondern die Propheten Jesaias, Jeremias, Hesekiel, Daniel.

<sup>45)</sup> Kingsley Porter 498—502.

<sup>46)</sup> Eine alte Beschreibung des Portals im Bulletin Monumental 1841. Mâle, a. a. O. S. 389. Kingsley Porter 1149—52. Auf dem Säulenkapitell über der weiblichen Figur ist eine mit Inschrift versehene Caritas dargestellt: eine in frontaler Haltung sitzende Frau, die mit ausgebreiteten Armen nach beiden Seiten Gaben austeilt an Bedürftige und Krüppel, die an sie herantreten. Das hat offenbar den Anlaß gegeben, auch die Standfigur darunter als Caritas aufzufassen, wie es in der alten Beschreibung und bei Kingsley Porter geschehen. Die Annahme scheint mir jedoch nicht zwingend, vielmehr halte ich es für ausgeschlossen, daß man zweimal übereinander dieselbe Tugend veranschaulicht hat, während doch alles dafür spricht, die durch dichte Verhüllung gekennzeichnete Gestalt im Zusammenhang mit der Luxuria als Castitas zu bestimmen.

Wir hätten uns auf die von Moullet fälschlich herangezogenen französischen Kirchen nicht näher eingelassen, wenn das nicht als Einleitung den folgenden Ausführungen, die wir über Einzelgestalten im romanischen Portalschmuck machen wollen, zugute käme. Was sich an den von uns besprochenen Portalen zeigte, darf ins Allgemeine erhoben werden: es gab für Wahl und Verwendung solcher Gestalten keinerlei feststehende Regel.

Nur eine bestimmte Kopulation von Figuren wiederholt sich an mehreren Stellen und hat vielleicht von Cluny ihren Anfang genommen. Zwar sind wir über das einstige Aussehen des reich skulptierten Westportals der dritten Kirche von Cluny nur schlecht unterrichtet, aber vielleicht lassen sich aus den zur Verfügung stehenden Quellen gewisse Schlüsse ziehen. Wie wir aus der vor dem Abbruch der Kirche hergestellten Lithographie dieses Portals ersehen, waren in die Zwickel der äußersten Bogenumrahmung je zwei Heilige in ganzer Figur eingestellt. Der die Ausgrabungen der Kirche leitende amerikanische Forscher K. J. Conant<sup>47)</sup>, der auch eine Rekonstruktion des Portals angefertigt hat, nimmt an, daß es die vier Evangelisten seien, wohingegen Kingsley Porter<sup>48)</sup> die Gestalten als Petrus, Paulus, Jacobus major und Johannes erklärt hat. Das Letztere scheint mir aus verschiedenen Gründen zutreffend zu sein. Eine Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß unter der Vierzahl sich die beiden Patrone von Cluny, Petrus und Paulus, befanden, die auch an andern cluniazensischen Kirchenportalen vorkommen. Ihre Verbindung mit Jacobus, dem Pilgerheiligen von Santiago de Compostela, hat für Cluny auch eine besondere Bedeutung. Das Kloster unterhielt nicht nur ständig enge Beziehungen zu Spanien und organisierte die Pilgerzüge nach Santiago, sondern empfing auch von seiten spanischer Könige große Mittel zum Bau und zur Ausstattung der Kirche. Die Verbindung der drei Apostel mit dem Evangelisten Johannes ist aber auch an anderen Kirchenportalen nachweisbar. Diese Erklärung der Gestalten ist auch um deswillen einleuchtender, weil die Evangelisten bereits durch ihre Symbole im darunter befindlichen Tympanonhalbrund vertreten waren, wo sie die Majestas Domini umgaben. Da unter den Skulpturen sich die vierundzwanzig Ältesten befanden, so ist ein eschatologischer Grundgedanke für das Portalprogramm vorauszusetzen.

Wie wir nun aus der Beschreibung des „Pilgerführers“ für Santiago de Compostela wissen, standen die Apostel Petrus, Paulus, Jacobus und Johannes einst am Gewände des später zerstörten Nordportals der Kathedrale<sup>49)</sup>. Und das Gleiche dürfte für die vier Gewändefiguren des Mittelportals von Saint-Gilles, einer Abtei, die in enger Beziehung zu Cluny stand, gelten, sobald man sich zu einer hinreichend zu begründenden Konjektur entschließt. Drei von den Figuren sind durch Inschriften als Petrus, Paulus und Johannes gesichert. Allerdings trägt auch die vierte eine Inschrift, sie ist der ersten Epistel des jüngeren Jacobus entnommen, beginnt in dem aufgeschlagenen Buch, das der Mann in Händen hält und findet am Nimbus eine Fortsetzung; und es ließe sich demnach gar keine Einwendung gegen eine Identifikation mit diesem Apostel erheben, käme Jacobus minor nicht auch in der Apostelreihe an der Front links vom Mittelportal vor, hier deutlich gekennzeichnet durch die Namensinschrift im Nimbus. Man darf daher einer Vermutung Raum geben, die schon von Revoil geäußert wurde, daß mit jener Gewändefigur Jacobus major gemeint sei, auf den man irrtümlicherweise den Text der Epistel des Jacobus

<sup>47)</sup> The third Church of Cluny. Mediaeval Studies in Memory of Kingsley Porter, S. 335. Die Rekonstruktion der Fassade und die Lithographie sind auch bei Moullet abgebildet, ebenso wie bei Joan Evans, The Romanesque Architecture of the Order of Cluny.

<sup>48)</sup> A. a. O. I, S. 135.

<sup>49)</sup> Viellard, Le Guide du Pèlerin, S. 99.



minor bezogen hätte<sup>50</sup>). Ist es doch kaum denkbar, daß man zweimal an demselben Geschoß und in derselben Apostelreihe Jacobus minor dargestellt und den älteren Jacobus ganz ausgelassen haben sollte, zumal Saint-Gilles eine den Wallfahrern besonders zur Verehrung empfohlene Station auf der am meisten benutzten der vier nach Santiago de Compostela führenden französischen Pilgerstraßen war. . . Ähnlich wie in Saint-Gilles steht es mit der im benachbarten südlichen Rhonegebiet gelegenen Kirche Saint-Barnard in Romans (Drôme)<sup>51</sup>). Vier Heiligen gestalten, die, wie man erkannt hat, in enger stilistischer Beziehung zu den Aposteln von Saint-Gilles stehen, sind hier im abgestuften Portal, paarweise zusammengefaßt, einem Pfeiler angegliedert, der mit einem ornamentierten Kapitell bekrönt ist — eine Art der Aufstellung, die an das System des Portals zum Kapitelsaal des Klosters Saint-Etienne in Toulouse (Musée des Augustins) erinnert. Von ihnen sind Petrus, Paulus und Johannes durch Inschriften beglaubigt, und daß die vierte wieder Jacobus vorstellen soll, ist gewiß keine zu kühne Behauptung<sup>52</sup>). Für die Zusammengruppierung der vier Apostel und ihre Verwertung an Kirchenportalen läßt sich also wohl eine Art von Tradition annehmen, die von Cluny und dem Geist der Pilgerzüge getragen war.

Da das aber auch die einzige derartige Filiation von Portalfiguren ist, für die man in romanischer Zeit eine gewisse Kontinuität nachzuweisen vermag, im übrigen aber die Wahl solcher Figuren nach mannigfachen Gesichtspunkten getroffen wurde, so liegt kein Anlaß vor, das Auftreten der vier Evangelisten an der Galluspforte als Ausnahme zu beanstanden, denn eine Regel gab es eben nicht. Eine ebensolche Ausnahme ist es, wenn im Tympanon von Valcabrière, wie wir sahen, die Evangelisten zugleich mit ihren Symbolen der Majestas zugesellt sind. Was die über den Evangelisten der Galluspforte am obersten Stück des Pfeilers angebrachten Symbole betrifft, so könnte man erwägen, ob sie nicht auf den im benachbarten Tympanon thronenden Christus zu beziehen sind, um dem eschatologischen Gedanken des Programms noch einen besonderen Nachdruck zu geben. Eine Analogie dazu fände man am Westportal der elsässischen Kirche von Sigolsheim<sup>53</sup>), wo im Tympanon die *Translatio legis* dargestellt ist: der thronende Christus dem Petrus den Schlüssel, dem Paulus das Buch übergebend, zu beiden Seiten ein kniender Stifter, während hier, wo Gewandfiguren fehlen, die Evangelistensymbole dem Türsturz einverleibt sind.

Der dem Programm der Galluspforte untergelegte Inhalt stellt sich also, wie wir sahen, folgendermaßen dar. Der durch die Kreuzesfahne als der erklärte Auferstandene gekennzeichnete *Salvator* nimmt im Himmel die ihm von Petrus und Paulus und vom Engel empfohlenen Stifter in Gnaden auf — eine Szene, die an die Stelle der Paradiesesdarstellung im Gerichtsbild getreten. Auf den Gerichtstag deuten die hornblasenden Engel und die Auferstehung der Toten, und auf die Austeilung von Lohn und Strafe an diesem Tage das Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen. Zugleich wird das gute Werk, das der Stifter durch Erbauung der Pforte verrichtete, und der ihm durch sein tugendhaftes Verhalten gebahnte Weg der Erlösung noch hervorgehoben

<sup>50</sup>) Henry Revoil, *Architecture romane du midi de la France*, 1874, II, S. 61. Daß auch sonst eine Verwechslung von Inschriften gelegentlich vorkam, kann durch Skulpturen an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers belegt werden, wo irrtümlicherweise ein Teil der Inschrift, die zum Schriftband des Jeremias gehört, dem Text auf dem Schriftband des Moses hinzugefügt ist. *Mâle*, a. a. O. S. 144.

<sup>51</sup>) Kingsley Porter 1334—35. *Congrès archéologique à Valence et Montélimar* en 1923, S. 159.

<sup>52</sup>) Zur Stützung dieser Annahme läßt sich vielleicht auch Folgendes verwerten: Nachdem der junge Gigo, Sohn des Grafen von Albon, i. J. 1134 den Ort Romans geplündert und die Kirche verwüstet hatte, schloß er mit den Kanonikern einen Vertrag, in dem er die Spenden, die sein Vater und seine Vorfahren der Kirche zukommen ließen, bestätigte, und unternahm zur Buße des Frevels eine Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela. Ulysse Chevalier, *Regeste Dauphinois ou Répertoire chronologique et analytique des documents imprimés et manuscrits* I, 1913, Nr. 3520ff.

<sup>53</sup>) Kautzsch, *Romanische Kirchen im Elsass*, Taf. 168. Moullet Abb. 103.

durch den Hinweis auf die symbolische Beziehung zwischen Kirchentor und Himmelstor. Die Werke der Barmherzigkeit aber veranschaulichen die von Christus bei der Verkündigung des Gerichtes gesprochenen Ermahnungen zur Erfüllung der guten Werke, die den Eintritt in das himmlische Paradies gewährleisten. Fürwahr, an Originalität gebricht es diesem Programm nicht, und man hat nicht nötig, sich seine Eigenart durch Zusammenstoppelung disparater, nicht zueinander gehöriger Teile zu erklären.

Was bei dieser Gerichtsvorstellung fehlt, ist eine Höllenszene. Sie fehlt auch am Portal von Parma, dessen Skulpturenschmuck ebenfalls den Salvator im Himmel, hornblasende Engel, Auferstehung der Toten und die Werke der Barmherzigkeit enthält, während an der Galluspforte sich wenigstens eine Anspielung auf die Bestrafung in der Ausschließung der törichten Jungfrauen findet. Vergleicht man diese Programme mit solchen, die für die frühere romanische Zeit bezeichnend und mit dem asketischen Geist der Reformzeit verwurzelt sind, so dürfte man den Eindruck gewinnen, daß ihnen gegenüber ein milderer Zug waltet, was sich ja auch schon in der Einschaltung der Barmherzigkeitsbilder bekundet. Wie schon oben angedeutet, halte ich es nicht für unwahrscheinlich, daß diese Einschaltung zuerst in Italien stattfand. Daß Basel Parma folgte, dafür scheint mir auch der halbrunde obere Abschluß und die Arkade an den Reliefs der Galluspforte zu sprechen — ein Motiv, das in Oberitalien durchaus geläufig war. Es gibt auch kein Argument dafür, etwa den Barmherzigkeiten in Petershausen die Priorität zuzuschreiben. Ebenso wenig läßt sich ein Argument dagegen anführen, daß die Skulpturen der Galluspforte und des Petershausener Portals nach Mitte der neunziger Jahre, der Bauzeit des Baptisteriums von Parma, entstanden sein können. Ist unsere Vermutung zutreffend, so würden in Basel ikonographisch die Werke der Barmherzigkeit, ebenso wie wohl die Kombination der beiden Johannes, aus Oberitalien herzuleiten sein — wie man ja auch gewisse italienische Züge in dekorativen Teilen der Münsterplastik nachgewiesen hat.

Wenn Moullet bei seiner in bezug auf das Architektonische und Archäologische so sorgfältigen und gründlichen Arbeit zu Fehlschlüssen in der ikonographischen Untersuchung gelangte, so liegt eine Hauptursache darin, daß ihm so etwas wie ein Normalprogramm der Gerichtsdarstellung vorschwebte, nach dem er den Skulpturenschmuck der Galluspforte beurteilte und einschätzte. Eine unserer Absichten war, zu zeigen, wie es unter Zugrundelegung des eschatologischen Gedankengehaltes bei romanischen Portalprogrammen weitgespannte Möglichkeiten für Wahl, Verwendung und Verteilung des Bildmaterials gab und wie man in dieser Hinsicht durchaus keiner engen Gebundenheit und Starrheit (die weit mehr den Dekorationen auf byzantinischem Kunstgebiet eignet), sondern einer Beweglichkeit im Erfinden, Kombinieren und Verbildlichen begegnet. Man vermag auch von hier aus einen Einblick zu gewinnen, wie im mittelalterlichen Abendland eine konstruktive Phantasie sich der Vorstellungen von den letzten Dingen bemächtigte und durch vielfältige bildliche Gestalt der Anschauung zugänglich machte, was später Dante in seiner *Divina Commedia* zu höchster dichterischer Form erhob.





Abb. 1. BASEL, GALLUSPFORTE. GESAMTANSICHT



Abb. 2. BASEL, GALLUSPFORTE, DETAIL  
Werke der Barmherzigkeit



Abb. 3. PARMA, BAPTISTERIUM  
Werke der Barmherzigkeit (Teilaufnahmen)





Abb. 4. PARMA, BAPTISTERIUM. TYMPANON, JÜNGSTES GERICHT

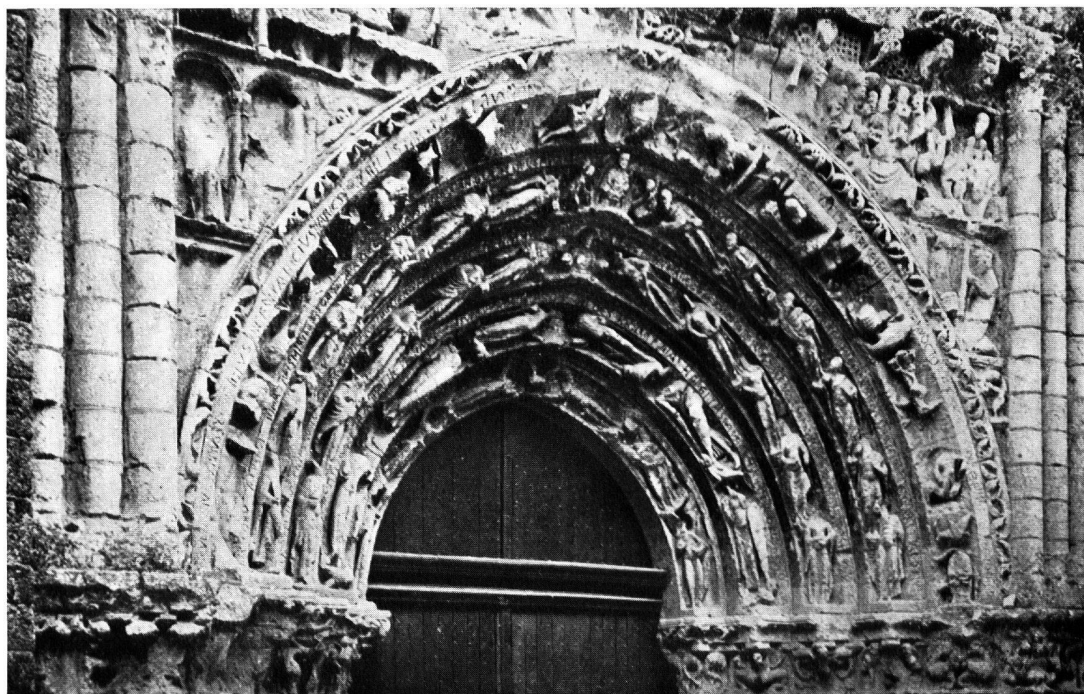


Abb. 5. ARGENTEAU-CHATEAU. PORTAL



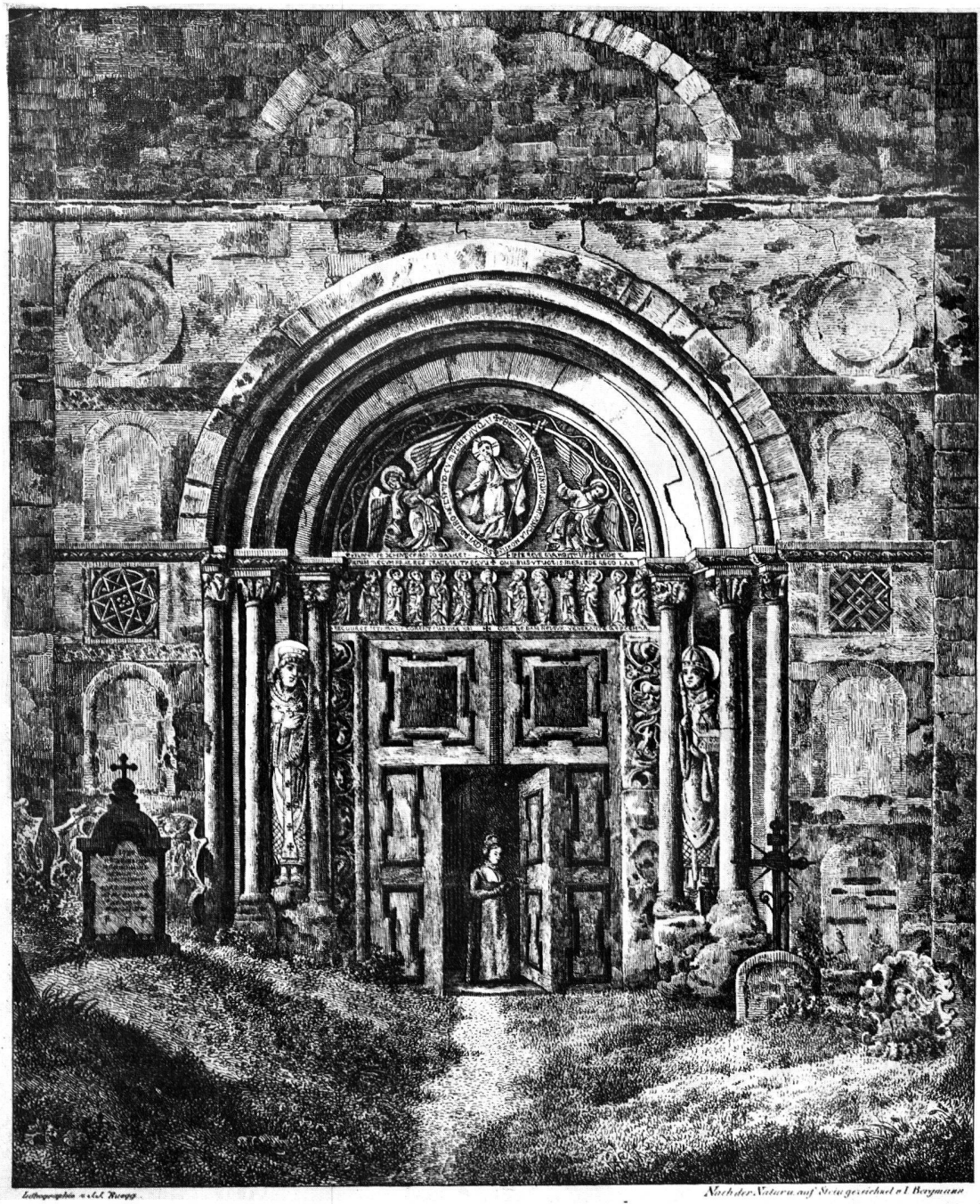


Abb. 6. PETERSHAUSEN, EHEMALIGES PORTAL  
Lithographie nach Zeichnung von J. Bergmann

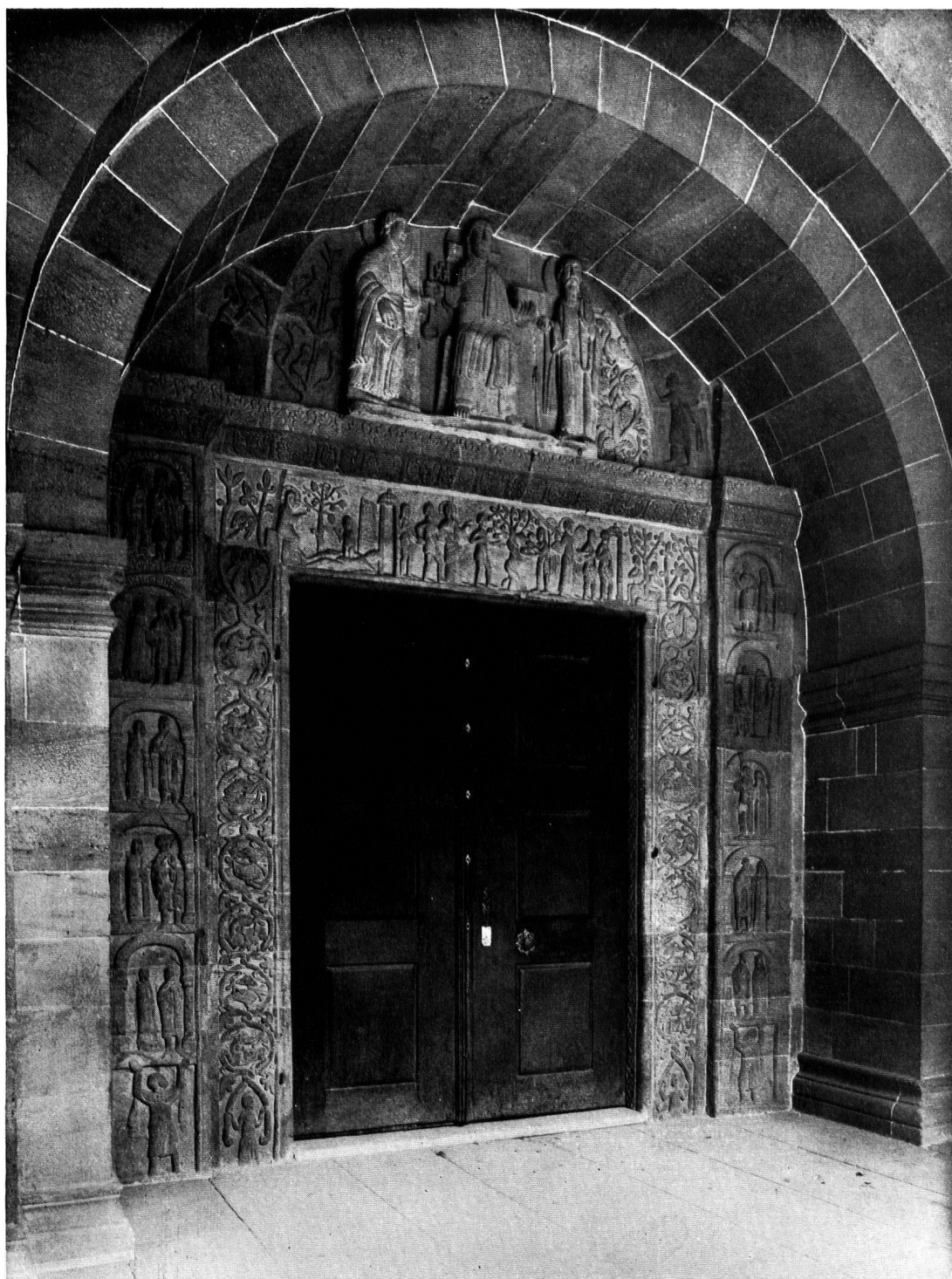


Abb. 7. ANDLAU, PORTAL