

# Die Bronzetür des Augsburger Domes Kunstgeschichte und Technologie

von Thorsten Droste

Die nachstehende Arbeit lag 1978 der Universität München als Dissertation vor. Frau Professor Mütterich hatte mich zu dem Thema angeregt und den Fortgang der Arbeit bis zur Drucklegung betreut. Ich schulde ihr aufrichtig Dank. Weiterhin bin ich Herrn Kurt Schneider verpflichtet, der mit der Bereitstellung des Wolfgang-Schneider-Stipendiums aus der gleichnamigen Stiftung ermöglichte, daß die Arbeit in dieser Form erscheinen kann. In der Erinnerung an die Jahre gemeinsamen Studiums mittelalterlicher Kunst sei die Arbeit deshalb in Dankbarkeit dem Andenken Wolfgang Schneiders gewidmet.

## Vorbemerkung

Die Augsburger Bronzetür wurde in den Jahren 1975/76 grundlegend restauriert. Die Beobachtungen, die während der Restaurierung der Bronzetür an den demontierten Einzelteilen gemacht werden konnten, und die Auswertung der technischen Untersuchungen bilden die Grundlagen dieser Arbeit<sup>1</sup>. Damit soll dieses bedeutende und in seiner Technik für den Bereich nördlich der Alpen singuläre Kunstwerk von einer Seite untersucht werden, die in diesem Zusammenhang noch offen stand. Der Technologie ist deshalb breiter Raum zugedacht worden, weil aus dieser Richtung am ehesten mit Ergebnissen zu rechnen war<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Da der vollständige Abdruck der Arbeit den Rahmen dieses Jahrbuchs sprengen würde, wird hier eine gekürzte Fassung vorgelegt, von der in diesem Band XIV die erste Hälfte erscheint. Themen dieser ersten Hälfte sind die kunstgeschichtlichen und technologischen Probleme der Augsburger Bronzetür. Im nächsten Jahrgang XV (1981) wird in einem zweiten Beitrag der historische Teil vorgelegt werden mit folgenden Kapiteln: Datierung der Tür, Herkunft der Werkstatt, Geschichte der Tür vom 11. bis zum 20. Jahrhundert, Rekonstruktion, Die Restaurierung 1975/76, Zusammenfassung aller Ergebnisse.

Ein Exemplar des ungekürzten Manuskripts befindet sich im Besitz des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Augsburg, Fronhof 4.

<sup>2</sup> An der Erarbeitung der für die Technologie erforderlichen Unterlagen waren verschiedene Institutionen und Personen beteiligt, denen hier herzlich gedankt sei: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Dr. Taubert, Dr. Dasser, Dr. Haas; Institut f. Metallurgie und Metallkunde der TU München: Dr. Meisel. Doerner-Institut München: Dr. Koller und Dr. Preußer. Institut f. Holzforschung der Universität München: Dr. Grosser. Institut f. Reine und Angewandte Kernphysik d. Uni. Kiel: Dr. Willkomm.

Für die genaue Bestimmung aller an der Tür montierten Teile war ein Benennungsschema erforderlich. Es wurde eine grobe Unterteilung in rechten und linken Türflügel vorgenommen und innerhalb dieser Türhälften alle Teile von links oben nach rechts unten durchgehend beziffert. Die Reliefplatten tragen als Numerierung den Großbuchstaben L oder R für links bzw. rechts und dahinter die Zahl ihrer Placierung an der Tür. L9 ist also z. B. die neunte, d. h. die rechte Platte der dritten Reihe von oben auf dem linken Türflügel. Die Bänder, mit denen alle äußeren Rahmenteile sowie die die Platten voneinander trennenden Streifen gemeint sind, haben den Kleinbuchstaben l bzw. r (für links bzw. rechts) vor ihrer Bezifferung. Die Köpfe sind mit der Kürzel K (für Kopf), dann mit l oder r und ihrer jeweiligen Numerierung, die Lilien entsprechend mit Li (für Lilie) und l oder r sowie einer Zahl angegeben. Figur 1 zeigt eine schematisierte Ansicht der Tür, in die sämtliche Benennungen eingetragen sind. Die danebengestellte Umrißzeichnung der Tür Fig. 2 soll die Identifikation erleichtern.

Ein solches Schema kann nur eine Hilfskonstruktion sein. Darum werden die Platten im Hinblick auf die Lesbarkeit des Textes mit einem prägnanten Kurznamen belegt, der deskriptiven Charakter hat. L16/R12 z. B. können wir den Traubenesser nennen, L21/R13 die hühnerfütternde Frau etc. In den Fällen einer sicheren ikonographischen Deutung können wir den entsprechenden Namen verwenden, so z. B. bei den Samson-Szenen (L4/R3 und L10/R4).

### *I. Der Weg der Forschung*

Schon zehn Jahre vor der Aufstellung der Tür an ihrem heutigen Platz an der südlichen Langhausseite des Augsburger Domes erschien 1853 die erste Monographie von Franz Joseph von Allioli<sup>3</sup>, der sich ausschließlich dem Versuch widmete, das rätselhafte Bildprogramm der Tür zu deuten. Wenn Alliolis Arbeit heute auch keine Anregung mehr zu bieten vermag, so verdanken wir ihm doch den wichtigen Anstoß, daß sich die kunstgeschichtliche Forschung der alten Domtür annahm, die das bedeutendste Bronze-Kunstwerk des frühen Mittelalters in Süddeutschland ist. Franz Kugler hat schon wenig später, 1854, die Deutungen Alliolis heftig angegriffen<sup>4</sup>. Er warf Allioli vor, ohne Vergleiche mit anderen symbolischen oder allegorischen Darstellungen des Mittelalters sich nur auf sein Gefühl verlassen zu haben. Kugler widersprach zudem Alliolis

<sup>3</sup> Franz Joseph von Allioli, Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, Augsburg 1853. Fortan zitiert: Allioli.

<sup>4</sup> Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, III. Theil, Stuttgart 1854, S. 753–758.

Meinung, daß die Tür ihr ursprüngliches Aussehen bewahrt habe. Er vermutete, daß bei der von Allioli zitierten Ausbesserung der Tür im späten 16. Jahrhundert die Platten durch Unverständnis ihres Inhaltes durcheinander geraten seien. Über diese Restaurierung hatte schon 1829 Placidius Braun kurz berichtet<sup>5</sup>. In der Frage der Datierung der Tür, die ohne eine genaue zeitliche Fixierung allgemein mit der Vollendung des Dombaues angegeben wurde, stimmten Allioli und Kugler überein.

Theodor Herberger mied das heiße Eisen der Ikonographie und wandte sich in seiner 1860 erschienenen Arbeit den bis dahin nur am Rande behandelten Fragen nach der Herkunft und der genaueren zeitlichen Einordnung der Tür zu<sup>6</sup>. Mit stillkritischen Erwägungen begründete er eine Datierung ins frühe 11. Jahrhundert. Als Herkunftsort schlug er das Kloster Tegernsee vor. Herberger stellte außerdem eine neue These auf. Nach seiner Ansicht hat es sich ursprünglich nicht um eine, sondern um zwei Türen gehandelt, die das Nord- und das Südportal bildeten. Erst später seien die erhaltenen Platten zu einem Portal zusammengefügt worden, wobei die Platten der mittleren Reihe des linken Flügels auch zunächst dasselbe Format gehabt hätten wie die breiten. Sie seien bei der Neuzusammenstellung beschnitten worden.

J. Sighart schloß sich 1862 der Version Herbergers an<sup>7</sup>. Er ging jedoch von zwei Südportalen aus. Er glaubte ferner, daß der Augsburger Künstler identisch sei mit dem Mönch Beringer, der die Willigis-Türen in Mainz gegossen hatte.

In den späten 60er Jahren des 19. Jahrhunderts folgten zwei Arbeiten rasch aufeinander, die die seit der Auseinandersetzung zwischen Allioli und Kugler ruhende Diskussion um das ikonographische Programm wieder aufgriffen. Jedoch sind sowohl die Deutungsversuche Gottfried Maiers<sup>8</sup> als auch die Georg Karchs<sup>9</sup> so bar jeden Bezugs zur Realität, daß hier nicht näher darauf eingegangen werden muß.

Nach diesen beiden Beiträgen vererbte die Literatur zu der Bronzetür für fünfzehn Jahre, bis Johannes Merz 1885 einen neuen Vorstoß unternahm<sup>10</sup>. Trotz zahlreicher wertvoller Ansätze, die im Zusammenhang mit der Ikonographie noch eingehender erörtert werden, scheiterte Merz jedoch an einem methodischen Fehler. Er versuchte die Bilder ausschließlich aus biblischen

<sup>5</sup> Placidius Braun, Die Domkirche in Augsburg und der hohe und niedere Klerus an derselben, Augsburg 1829.

<sup>6</sup> Theodor Herberger, Die ältesten Glasgemälde im Dome zu Augsburg, Augsburg 1860. Fortan zitiert: Herberger.

<sup>7</sup> J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1862.

<sup>8</sup> Gottfried Maier, Die Bilder an der Bronzethüre des Domes zu Augsburg, Landshut 1867.

<sup>9</sup> Georg Karch, Die Rätselbilder an der Bronzethüre der Domkirche zu Augsburg, Würzburg 1869.

<sup>10</sup> Johannes Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes, Stuttgart 1885.

Quellen zu deuten und verzichtete völlig auf einen Vergleich mit anderen Kunstwerken. Diese einseitige Festlegung auf theologische Überlegungen führte ihn letztlich auf Abwege. Im übrigen schloß er sich den Ausführungen Herbergers an. Er dachte sich aber die beiden Türen im Originalzustand ähnlich wie in Bamberg als nördlichen und südlichen Zugang zu den Querschiffarmen angrenzend an die Apsis.

Kennzeichnend für diese erste Phase der Erforschung der Augsburgsbronzetür ist das fast ausschließliche Interesse für die Ikonographie. Bei den Datierungsvorschlägen stützte sich keiner der genannten Forscher auf Stilvergleiche mit anderen Kunstwerken der Zeit, sondern es wurden nur historische Überlegungen und Nachweise aus der gänzlich ungesicherten Baugeschichte des Augsburgsbronzetür ins Feld geführt. Um die Mitte der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts erschienen zwei Publikationen, deren Resultate sich zum großen Teil widersprachen. Die Arbeit Robert Domm's von 1925 steht noch weitgehend in der Tradition früherer Veröffentlichungen<sup>11</sup>. In der Auffassung von ehemals zwei Türen folgte er Herberger, in der ikonographischen Deutung schloß er sich weitgehend Merz an. Er datierte die Tür in das frühe 11. Jh. und schlug Augsburg selbst als Sitz der Werkstatt vor. Wie wenig Beachtung Domm den technischen Fragen schenkte, läßt sich aus seiner krassen Fehlbeurteilung Herstellung und Material betreffend erkennen; er bezeichnete die Platten als Treibarbeit.

Domm's Arbeit weist keine neuen Erkenntnisse auf. Ihr Wert liegt in der klaren Übersicht über die Augsburgsbronzetür Quellen und in der reichen Sammlung an Quellen und Belegen zur Deutung der Bilder.

Schon 1919 hatte Adolph Goldschmidt seine Ansicht zur Augsburgsbronzetür in einem Vortrag mitgeteilt<sup>12</sup>. In einem breit angelegten Werk zu den mittelalterlichen Bronzetüren in Deutschland hat er dann 1926 seine Thesen ausführlich dargestellt und begründet<sup>13</sup>.

Goldschmidt ging von einer Untersuchung der schmalen Platten am linken Flügel aus. Der abweichende Stil gegenüber den breiten Platten und das höhere Relief deuten seines Erachtens darauf hin, daß sie später entstanden seien. Aus diesem Grund und auch wegen der auffällig steilen Proportionierung der Komposition besonders bei den Genesis-Szenen (L17 und L20) nahm Goldschmidt an, daß diese Platten von jeher schmal gewesen seien. Der schmale Streifen sei zur Verbreiterung der aus vier gleichen Reihen bestehenden Tür

<sup>11</sup> Robert Domm, *Das Bronzetür des Augsburgsbronzetür Domes*, Augsburg 1925. Fortan zitiert: Domm.

<sup>12</sup> Adolph Goldschmidt, *Die Bronzetür des Augsburgsbronzetür Domes*, in: *Sitzungsber. der Kunstgeschichtl. Ges. Berlin*, Sitzungsber. VI, 1919. Der Bericht gibt einen Vortrag Goldschmidt's wieder, den er am 10. 10. 1919 gehalten hatte.

<sup>13</sup> Adolph Goldschmidt, *Die Deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg a. d. Lahn 1926. Fortan zitiert: Goldschmidt.

schon kurz nach der Fertigstellung der beiden Flügel dazugekommen. Aus der paarweisen Anordnung der Reliefs auf dem rechten Flügel schloß Goldschmidt, daß auf dieser Seite die alte Reihenfolge erhalten geblieben und nur auf dem linken Flügel die Ordnung gestört sei. Er ging also davon aus, daß es sich nicht wie bis dahin allgemein angenommen um zwei zu einer einzigen Tür zusammengestückelte Portale handle, sondern daß es immer nur diese eine Tür gegeben habe. Demzufolge sei auch das Programm der Bilder komplett erhalten. Durch den Vergleich mit den Türen von Trani, Ravello und Monreale<sup>14</sup> belegte Goldschmidt, daß es im Mittelalter durchaus verbreitet war, Türen mit zwei identischen Flügeln herzustellen. Als Entstehungszeit für die Türe gab er auf Grund der Baugeschichte des Domes die Jahre zwischen 1050 und 1065 an. Die Frage nach der Herkunft der Werkstatt ließ Goldschmidt offen.

Bei seinen Deutungversuchen zum Inhalt der Bilder löste sich Goldschmidt aus dem strengen theologischen Rahmen, innerhalb dessen sich alle seine Vorgänger bewegt hatten. Er sah in einigen Reliefs profane oder mythologische Darstellungen. Wir werden uns mit Goldschmidts Deutungen noch ausführlicher beschäftigen. Die Meisterfrage war bis dahin kaum behandelt worden. Goldschmidt wandte sich diesem Thema ausführlich zu und identifizierte drei Meister. Der eine werde durch die beiden Könige (L12 und R7) repräsentiert, für den zweiten stünden die Samson-Szenen (L4/R3 und L10/R4) und für den dritten die Platte mit dem Moses, der vor der Schlange zurückweicht (L19/R10). Die Tatsache, daß Platten doppelt auftreten, erklärte er so, daß vom fertigen Guß einer Platte ein Abdruck gemacht wurde, in dessen Negativ dann ein weiteres Wachsmo­dell geformt werden konnte. Dabei wäre es dann auch möglich gewesen, die an zahlreichen Stellen zu beobachtenden Variationen vorzunehmen. Wegen der Ähnlichkeit der schmalen Platten mit der Mosesdarstellung auf L19/R10 vermutete Goldschmidt hier denselben Meister. Für spätere Ergänzungen hielt er lediglich die Köpfe Kl11, Kl12, Kr5 und Kr6, die Reliefplatten rechnete er dagegen ausnahmslos zum Originalbestand.

Goldschmidts Aussagen sind für die Zukunft grundlegend geblieben. Dies wird wohl auch der Grund dafür sein, daß die Veröffentlichungen zum Thema der Augsburger Bronzetür nach 1926 so spärlich sind<sup>15</sup>. Erst in den letzten zehn Jahren ist die Diskussion wieder ernsthaft aufgenommen worden.

<sup>14</sup> Goldschmidt bezieht sich auf das Nordportal der Kathedrale von Monreale, das ebenso wie die Bronzetüren von Trani und Ravello von Barisanus von Trani geschaffen wurde. Dazu ausführlich: Albert Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953.

<sup>15</sup> Erst 1947 erschien wieder ein Aufsatz: Richard Wiebel, Die Rätsel der Bronzetüre des Augsburger Domes, in: Das Münster, 1. Jg. 1947/48, S. 4–23. In einer Besprechung dieses Aufsatzes rückte F. V. Arens die z. T. abenteuerlichen Deutungsversuche Wiebels wieder zurecht: Fritz Victor Arens, in: Das Münster, 2. Jg. 1948/49, S. 117–179.

Am Beginn der jüngsten Phase der Erforschung der Augsburger Bronzetür steht der 1967 erschienene Aufsatz von Duard W. Laging<sup>16</sup>. Er hat den Weg gewiesen, in welcher Richtung die Forschung gehen müsse, um die Kenntnis über die Augsburger Domtür zu vertiefen. Er versprach sich neue Anhaltspunkte von einer Untersuchung der Technik, die bis dahin kaum beachtet worden war. Niemand hatte bis dahin die Rückseiten der Platten sehen können. Laging ließ deshalb eine Platte (R11) von der Tür abnehmen. Die Rückseite wurde photographiert, und es wurde eine kleine Metallprobe zur chemischen Untersuchung entnommen. Dadurch konnte zunächst eindeutig bestätigt werden, daß es sich um Bronzeuß handelt und nicht etwa um Treibarbeit, wie noch Domm behauptet hatte.

Auf der Rückseite der Platte entdeckte Laging eine Art Markierung von sieben Punkten und drei kleinen Strichen, die offenbar mit einem spitzen Gegenstand nachträglich in die bereits erkaltete Bronze eingeschlagen worden war. Es schien nun möglich, daß auch andere Platten mit einer solchen Markierung versehen wurden, die vielleicht einen Schlüssel zur ehemaligen Anordnung der Platten bildeten. In Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege (fortan zitiert: BLD) ließ Laging deshalb 1970 die Tür zerlegen. Alle Bronzeplatten wurden von vorne und hinten photographiert. Die Ergebnisse Lagings liegen jedoch bis heute nicht vor. Wir verdanken ihm darum keine neuen Erkenntnisse, aber die wertvolle Anregung, in welcher Richtung weiterzuarbeiten ist.

1971 wurden in der Dissertation von Ute Götz alle bis dahin vorliegenden Ergebnisse zusammengefaßt und referiert<sup>17</sup>.

1972 und 1973 wurde das Interesse der Forschung durch zwei Ausstellungen erneut auf die Tür gelenkt. 1972 waren die Abgüsse der Bronzetür, die sich im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums München befinden<sup>18</sup>, in der Ausstellung „Bayern, Kunst und Kultur“ in München zu sehen<sup>19</sup>, und schon im Jahr darauf bildeten die Originale selbst, die zu diesem Zweck vom Dombau gelöst und in den ehemaligen „Goldenen Saal“ des Augsburger Rathauses überführt worden waren, einen der Mittelpunkte der Ausstellung „Suevia Sacra“<sup>20</sup>. Im Katalog zu dieser letztgenannten Ausstellung wurden die Ergebnisse Gold-

<sup>16</sup> Duard W. Laging, The methods used in making the Bronze Doors of Augsburg Cathedral, in: Art. Bull., XLIX, 1967, S. 129–136.

<sup>17</sup> Ute Götz, Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, Phil. Diss. Tübingen 1971, S. 262 ff.

<sup>18</sup> Bayer. Nat. Mus. Inv. Nr. MA 573.

<sup>19</sup> Willibald Sauerländer, Augsburger Domtüren, in: Katalog zur Ausstellung „Bayern – Kunst und Kultur“, München 1972, Kat. Nr. 65, S. 314.

<sup>20</sup> Hermann Fillitz, Die Bronzetüren des Augsburger Domes, in: Katalog zur Ausstellung „Suevia Sacra“, Augsburg 1973, Kat. Nr. 74, S. 111–115. Fortan zitiert: Fillitz.

schmidts von Hermann Fillitz im wesentlichen bestätigt. Im Rahmen eines Kolloquiums, das sich mit wichtigen Stücken der Ausstellung befaßte, wies Fillitz mit Nachdruck auf die zahlreichen noch offenen Fragen im Zusammenhang mit der Bronzetür hin<sup>21</sup>. Nach dem Ende der Ausstellung „Suevia Sacra“ fand in Augsburg ein zweites Kolloquium statt, bei dem auch die Probleme die Tür betreffend diskutiert wurden. Dabei wurde auch das Für und Wider einer Restaurierung der Tür erwogen. Man entschied sich schließlich für eine Restaurierung, von der man sich gleichzeitig neue Erkenntnisse zur kunstgeschichtlichen Erforschung der Tür erhoffte<sup>22</sup>.

Ein 1974 erschienener Aufsatz von Carl D. Sheppard wich von Goldschmidt in einem wichtigen Punkt ab<sup>23</sup>. Sheppard glaubt wie schon vor ihm Herberger u. a., daß die schmalen Platten verstümmelte vormals breite seien. Er begründete seine Ansicht mit der Beobachtung, daß der Kopf des liegenden Adam auf L17 zum Teil unter dem daneben befindlichen Band 140 verschwindet. Das spräche dafür, daß die Platten für die schmale Reihe nicht gedacht waren.

Da im Grunde seit der Arbeit Goldschmidts keine entscheidenden neuen Erkenntnisse zur Bronzetür vorgelegt worden sind, bildeten seine Ergebnisse bei Beginn der Restaurierung 1975 die Grundlage zur weiteren Arbeit.

## II. Beschreibung der Tür und ihrer Einzelteile – Deutung der Bilder (Abb. 1)

Die beiden Flügel der Tür sind 422 cm hoch. Auf Grund einiger Unregelmäßigkeiten unterliegt diese Angabe an verschiedenen Stellen geringfügigen Schwankungen. Die Unregelmäßigkeiten fallen bei der Breite der Flügel stärker ins Gewicht. Der linke ist unten 133,2 cm und oben nur noch 132,3 cm breit, der rechte mißt unten 108,7 cm und oben 107,5 cm in der Breite. Auf die Holzträger sind links 21 und rechts 14 Bronzeplatten mit erhabenen Reliefs genagelt. Die Platten sind an allen vier Seiten von bronzenen Bändern eingerahmt, deren Berührungspunkte außen herum von kleinen Lilien und innen von Maskeronen aus Bronze überdeckt werden.

Die Rückseite der Holzträger ist mit einem grauen Anstrich gefaßt. Drei weit ausladende Eisenbeschläge je Flügel geben dem Portal die Stabilität. Jeweils die oberen und die unteren Eisenbeschläge gehen in die Scharniere über.

<sup>21</sup> Willibald Sauerländer, Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben. Zur Ausstellung und zum Colloquium in Augsburg Sommer 1973, in: Kunstchronik, 26. Jg. 1973, S. 350–359, speziell S. 353.

<sup>22</sup> Das unveröffentlichte Protokoll dieses Kolloquiums verfaßte Bruno Bushart. Kopie davon in den Akten des BLfD München, Aktenzeichen: Augsburg-Bronzetür.

<sup>23</sup> Carl D. Sheppard, The Bronze Doors of Augsburg Cathedral, in: Hortus Imaginum – Essays in Western Art, Hrsg. R. Enggass und M. Stokstad, Lawrence/Kansas 1974, S. 21–27.

### *Der Holzträger*

Der linke Türflügel besteht aus drei, der rechte aus zwei zu einem großen Blatt verleimten Bohlen aus Pappelholz<sup>24</sup>. Unten sind breite Querhölzer aus Buche bzw. Fichte<sup>25</sup> angesetzt, die mittels L-förmiger Eisenwinkel, deren längerer Schenkel an der Rückseite der Tür angenagelt ist, mit dem Türblatt verklammert sind. Auch an den Oberkanten sind solche Querhölzer angesetzt. Schmale Leisten schließen die Anschlagseiten der Türflügel ab. Aus den Bohlen sind Kassetten ausgestemmt, deren Größe den Bildplatten entspricht. In diese Vertiefungen sind die Bronzeplatten eingebettet. Auf die zwischen den Kassetten stehengebliebenen Stege sind die Bänder genagelt. An zahlreichen Stellen sind die Bearbeitungsspuren eines Stemmeisens und eines Schnitzmessers zu erkennen. Infolge innerer Spannungen ist das Holz mehrfach gerissen. Den linken Flügel durchziehen zwei Risse in voller Länge. Im rechten klappt die Nahtlinie zwischen den beiden Bohlen auseinander, und unten zieht sich ein breiter, tiefer Riß durch die unteren drei Kassetten.

### *Die Bänder*

Die äußeren Bänder rahmen die Türflügel an allen vier Seiten. Sie sind 13 cm breit und unterschiedlich lang. (Fig. 3 zeigt ein Schema der Tür, in das die Maße sämtlicher Bronze­teile eingetragen sind.) Am längsten sind die Eckbänder, die senkrecht liegen. Sie stoßen mit den waagrecht liegenden in Gehrung aufeinander. Die anderen sind als einfache Längsrechtecke gearbeitet. Neben jeder Platte befindet sich ein solches Rahmenband, so daß auf jedem Flügel vierzehn senkrechte und vier waagerechte montiert sind. Am linken Flügel kommt oben noch ein weiteres hinzu, denn dort sind entsprechend den drei Platten nebeneinander auch drei waagerechte Bänder angebracht, unten dagegen sind es nur zwei.

Die Innenbänder sind schmaler als die äußeren. Ihre Länge schwankt bei den waagerechten zwischen 32 und 38 cm bzw. 17 und 20 cm bei den kürzeren im Mittelstreifen des linken Flügels, bei den senkrechten zwischen 50 und 60 cm.

Alle Bänder sind mehrfach profiliert. Nur wenige weisen geringfügige Beschädigungen in Form von kleinen Löchern oder Rissen auf.

<sup>24</sup> Das Holz untersuchte Dieter Grosser, Institut für Holzforschung der Universität München, Abteilung Anatomie und Pathologie des Holzes. Der Untersuchungsbericht lautet: „Probe von den Türen des Doms zu Augsburg. Befund: Pappel (*Populus spec.*). Pappel als Türenholz ist überraschend. Festgestellte Mikromerkmale: In den Kreuzungsfeldern von Gefäßen zu den Holzstrahlzellen grobe, eiporige Tüpfel, wie diese für Pappelhölzer typisch sind. Holzstrahlen zudem homogen. Ebenso sprechen alle anderen – hier nicht aufzuführende – Mikromerkmale eindeutig für Pappel.“

<sup>25</sup> Diese Befunde nach BLfD.



### *Die Köpfe*

Die Köpfe verdecken die Kreuzungspunkte der Bänder. Jeweils vier Bänder treffen unter einem Kopf aufeinander. Auf dem linken Flügel sind zwölf, auf dem rechten sechs Köpfe montiert. Sie sind nicht ganz massiv, aber sehr dick gegossen. An ihrer Rückseite haben sie eine muldenartige Vertiefung. Kein Kopf weist Beschädigungen auf. An der Rückseite sind jeweils zwei Bolzen angeschweißt worden, an deren Ende ein kleines Gewinde eingefräst ist. Diese Bolzen führen durch den Holzkern, auf dessen Rückseite sie wieder austreten, wo sie dann mit Muttern festgezogen sind.

Die drei unteren Köpfe weichen deutlich von allen anderen ab. Sie sind flacher und entsprechend leichter als die übrigen (Fig. 4 zeigt ein Schema der Tür, in das die Gewichte sämtlicher Bronzeteile eingetragen sind).

### *Die Lilien*

Die Lilien erfüllen den Zweck, den die Köpfe an den inneren Bändern haben, an den äußeren Rahmenteilern. Sie verdecken die Nahtstellen zwischen den Bändern. Sie treten in zwei unterschiedlichen Formen auf. Über die Fugen der auf Gehrung gearbeiteten Eckbänder sind größere Lilien mit flachen, ausladenden Blättern gelegt. Entsprechend den vier Ecken eines jeden Türflügels gibt es acht große Lilien. Auf die anderen Fugen sind kleinere, dickere Lilien genagelt. Links sind es insgesamt 15 und rechts 14 kleine Lilien.

### *Die Bildplatten*

#### L1 Vorderseite (Abb.2).

Das Relief dieser Platte zeigt einen Mann in Profilhaltung, der ein Trinkgefäß oder eine Flasche in den erhobenen Händen hält. Der Bildgrund, von dem sich die Figur abhebt, ist glatt und mit einer unterschiedlich starken und farblich von graugrün bis dunkelgrün changierenden Patina überzogen. Neben dem linken Fuß des Mannes ist eine kleine kreisrunde ersichtlich spätere Ergänzung eingefügt. Die Platte hat oben ein größeres Loch und einen tiefen Riß. Der Kopf hat mit 11 mm die höchste Erhebung vom Reliefgrund.

#### L1 Rückseite (Abb.3).

Im oberen Bereich ist die Platte glatt, nach unten wird sie zunehmend rauher, zugleich ist sie unten dünner als oben. Von der Oberkante zweigen zwei schmale Stege zu den Seiten hin ab. Es handelt sich bei diesen Stegen, die noch an zahlreichen anderen Platten zu finden sind, um Gußkanäle, deren genaue



Bestimmung im Zusammenhang mit der Behandlung der Technik zu klären sein wird. Neben dem rechten Gußkanal befindet sich eine Art Markierung, die nicht mitgegossen, sondern erst nachträglich mit einem spitzen Werkzeug in die Bronze eingeschlagen worden ist: Über drei kleinen Strichen sind sechs Punkte eingraviert.

#### L1 Ikonographie.

Zu dem Relief L1 findet sich am rechten Türflügel eine Doublette in R11 mit nur geringfügigen Veränderungen am Tuch, das der Mann um den Kopf geschlungen hat. In beiden Fällen hat der Mann seine Hände, mit denen er ein Gefäß emporhebt, mit einem Tuch verhüllt. Merz wies darauf hin, daß das Motiv, einen Gegenstand mit verhüllten Händen zu halten, eine sakrale Handlung andeuten könne<sup>26</sup>. Er entschied, daß es sich bei dieser Darstellung um den Priester-König Melchisedech handele. Diese Deutung ist nicht ganz überzeugend. Die Augsburger Figur trägt ein kurzes Gewand, Melchisedech dagegen erscheint stets im langen priesterlichen Ornat<sup>27</sup>. Ferner ist das Gefäß, das der Mann der Augsburger Platte in Händen hält, eine Flasche. Melchisedech wird dagegen immer mit einem Kelch, gelegentlich auch mit einem Brot in den erhobenen Händen dargestellt<sup>28</sup>.

In eine völlig andere Richtung zielte die Deutung Goldschmidts, der in der Gestalt eine Personifikation des Sommers sah<sup>29</sup>. Er verglich den Mann mit der emporgehobenen Flasche allgemein mit byzantinischen Monats-Zyklen, ohne jedoch ein konkretes Beispiel zu nennen, in denen ein Durstiger, der aus einer Schale trinkt, für den Monat August steht. Der Vergleich zwischen dem Augsburger Relief und byzantinischen Monatsdarstellungen des August zeigt jedoch Abweichungen, die Zweifel an dem Vorschlag Goldschmidts aufkommen lassen. Bei byzantinischen Personifikationen des Augusts wird nämlich der Durst des Erhitzten immer deutlich gemacht, indem er das Trinkgefäß schräg an den Mund setzt und daraus trinkt<sup>30</sup>. Die vermeintliche Personifikation des

<sup>26</sup> Merz a.a.O. XIV.

<sup>27</sup> Auf diese Tatsache hatte schon Domm hingewiesen a.a.O. S. 9 mit Nennung zahlreicher Beispiele (vgl. Anm. 11). Weitere Beispiele für Melchisedech im langen, priesterlichen Ornat bei: Hans Maurer, Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale St. Pierre in Genf, Basel 1952, S. 111 ff., Abb. 25; Stephan Waetzoldt, Die Malereien am Hochaltar von S. Maria in Vescovio, Freiburg i. Br. 1957, Taf. 4. u. 7.

<sup>28</sup> Mit dem Brot in den erhobenen Händen erscheint Melchisedech z. B. im Chormosaik von S. Vitale in Ravenna. Abb. bei: F. W. Deichmann, Frühchristl. Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958, Abb. 323, 325.

<sup>29</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 31.

<sup>30</sup> So z. B. in den großen Oktateuchen des Vatikans Cod. gr. 746 und 747. Vgl. dazu: Josef Strzygowski, Die Monatszyklen der byzantinischen Kunst, in: Rep. f. Kunstwiss., 11. Jg. 1888, S. 23–46. Dieser Bildtypus wurzelt in spätantiker Tradition. Dazu: Henri Stern, Le calendrier de 354 – Etude sur son texte et sur ses illustrations, Paris 1953, Taf. X, Abb. 1.

Augusts bzw. Sommers an der Augsburgers Tür hält dagegen das Gefäß mit ausgestreckten Armen hoch über den Kopf. Das Motiv des Trinkens oder auch nur des Trinkenwollens ist nicht einmal angedeutet. Darüber hinaus fällt es auf, daß bei den Monatsdarstellungen das Tuch, mit dem der Mann in Augsburg seine Hände verhüllt, kein einziges Mal auftaucht. Die Deutung Goldschmidts kann daher wohl kaum zutreffen. So bleibt als Anhaltspunkt für eine ikonographische Festlegung der Gestalt nur das Motiv der verhüllten Hände, das tatsächlich auf eine sakrale Handlung hindeuten könnte. Demnach handelt es sich nicht um eine profane, sondern um eine heilige, eventuell biblische (alttestamentarische?) Figur, die namentlich nicht zu fassen ist.

#### L2 Vorderseite (Abb.4).

Auf der obersten Platte der schmalen Reihe erscheint ein Mann, der eine Schlange mit beiden Händen vor seinen Körper hält. Die Platte ist gut erhalten und weist kaum Beschädigungen auf. An der linken Seite und oben haben die Bänder deutliche, rechts und unten dagegen keine Ränder hinterlassen. Die Patina ist rau und unregelmäßig. Der Kopf des Mannes bildet mit einer Tiefe von 15 mm die höchste Erhebung des Reliefs vom Grund.

#### L2 Rückseite (Abb.5).

Im Gegensatz zur vorhergehenden Platte L1, von deren Rückseite sich zwei Zuflußkanäle abhoben, fehlen hier solche Kanäle; stattdessen wird das Bild der Vorderseite im Negativ sichtbar. Die Einbuchtung ist im Bereich des Kopfes, also dort, wo auf der Vorderseite das Relief am höchsten steht, am tiefsten und wird zu den Füßen hin flacher. An der Unterkante ist nachträglich ein Streifen angefügt worden, der sich von der Platte mit ihrem gelblichen Farbton durch seine Rotfärbung absetzt. Die Rückseite ist unbearbeitet geblieben, desgleichen die Profile, von denen lediglich das obere eine geringfügige Abschleifung erkennen läßt. Zwischen dem Kopf des Mannes und der Oberkante ist eine Markierung von sechs kleinen Punkten angegeben.

#### L2 Ikonographie.

Nach Merz, Domm und Goldschmidt, die sich in der Deutung dieses Bildes einig waren, ist in der Gestalt des Mannes mit der Schlange in den Händen Moses dargestellt<sup>31</sup>. In der betreffenden Bibelstelle (2 Mos. 4,4) wird geschildert, wie Moses zunächst seinen Stab zu Boden geworfen hat, wo er sich in eine Schlange verwandelte, die er dann auf Geheiß Gottes am Schwanz packt und in die Hände nimmt, wo sie sich in seinen Stab zurückverwandelt. Thematisch schließt sich das Bild direkt an das Relief L19/R10 an; dort wird Moses gezeigt,

<sup>31</sup> Merz a.a.O. VI, Domm a.a.O. S. 9f., Goldschmidt a.a.O. S. 32.

wie er erschreckt vor der Schlange zurückweicht, die aus seinem eben zu Boden geworfenen Stab entstanden ist.

### L3 Vorderseite (Abb.6).

Das Bild zeigt einen Mann, der in der vom Körper abgewinkelten linken Hand einen kleinen unbestimmbaren Gegenstand hält, während er die rechte Hand unter dem Gewand verbirgt. In der rechten unteren Ecke liegen zahlreiche kleine Löcher. Die restliche Oberfläche ist glatt und gleichmäßig patiniert. An der rechten Seite zieht sich ein ca. 4 cm langer Riß auf Höhe des Armes der Figur in Richtung Plattenmitte hin. Die Spuren, die die Bänder hinterlassen haben, sind auffallend breit und deutlich. Wiederum bildet der Kopf mit 14 mm Erhebung vom Reliefgrund den höchsten Punkt.

### L3 Rückseite (Abb.7).

Die Rückseite ist völlig glatt geschliffen und zeigt nur noch an vereinzelt Stellen die Gußhaut. An der Oberkante sind noch die Umrisse zweier kleiner Gußkanäle erkennbar. An fünf Stellen ist der Abdruck einer Holzmaserung auszumachen. Etwä in der Mitte der oberen Hälfte sind fünf kleine Striche eingekerbt. Die Profile sind nur an vereinzelt Stellen mit einem gröberen Rasper überarbeitet worden.

### L3 Ikonographie.

Den kleinen Gegenstand in der linken Hand des Mannes hielt Allioli für ein Messer<sup>32</sup>, Domm für eine Schriftrolle<sup>33</sup>. Die ungenaue Zeichnung des Gegenstandes läßt keine eindeutige Bestimmung zu. Nach Goldschmidt handelt es sich um den Propheten Nathan, der König David zur Buße mahnt. Er hielt die Gestalt des Königs von L12 für dazugehörig. Diese Deutung ist denkbar, aber sie bleibt mangels eindeutiger Attribute zweifelhaft<sup>34</sup>.

### L4 Vorderseite (Abb.8).

Das Relief zeigt Samson im Kampf mit dem Löwen. Von einem 2 cm tiefen Ausbruch in der linken unteren Ecke zieht sich ein durchgehender Riß bis auf Höhe des Löwenkopfes. Zwischen dem linken Bein Samsons und den Hinterläufen des Löwen ist ein größeres Bronzestück lose in ein Loch eingefügt. Der Kopf Samsons bildet mit 10 mm die höchste Erhebung des Reliefs.

### L4 Rückseite (Abb.9).

Die rauhe Gußhaut ist unbearbeitet geblieben. Drei kurze Zulaufkanäle

<sup>32</sup> Allioli a.a.O. S. 30.

<sup>33</sup> Domm a.a.O. S. 15.

<sup>34</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 30.

stoßen von der Oberkante her zu den Seiten bzw. zur Plattenmitte vor. An den beiden oberen Ecken wurde zur Verstärkung nachträglich Bronze angegossen. Genau im Mittelpunkt ist ein einzelner Punkt eingraviert, der möglicherweise eine Markierung nach Art der bisher geschilderten Marken darstellen soll. An allen vier Profilen sind Abschleifungen festzustellen.

#### L4 Ikonographie.

Zu L4 erscheint auf dem rechten Türflügel eine Doublette in R3. Die Darstellung des mit dem Löwen kämpfenden Samson (Richt. 14,6) gehört zu den wenigen eindeutig bestimmbar Bildern der Tür. Samson steht hinter dem Löwen und stützt sich mit dem rechten Bein auf dessen Rücken ab, während er mit beiden Händen das Maul des Tieres auseinanderreißt. Diese Stellung entspricht einem festen Typus, der auf spätantike Tradition zurückgeht. Schon in der Katakombenmalerei wurde der löwentötende Samson so dargestellt<sup>35</sup>. Samson als Löwenbezwinger war im Mittelalter ein beliebtes und vor allem in der Portalplastik häufig vorkommendes Thema<sup>36</sup>. Er galt als alttestamentarischer Typus Christi und in seiner Rolle als Löwenbezwinger speziell als Präfiguration des Erlösungswerkes Christi<sup>37</sup>.

#### L5 Vorderseite (Abb.10).

Auf der zweiten schmalen Platte von oben ist eine Figur mit einer Blume oder einem blühenden Zweig in der rechten Hand dargestellt. Die Bänder haben links und unten besonders starke, rechts nur geringfügige und oben keine Spuren hinterlassen. Das Metall liegt dort, wo die Bänder auf der Platte besonders gut abdichteten, noch offen da und ist nur vereinzelt von einer schwärzlichen Kupferoxydschicht oder von Patina überzogen. Die große unverdeckte Fläche ist dagegen wie alle Platten vollständig mit Patina überzogen. Beschädigungen liegen nicht vor. Das Relief erhebt sich am Kopf bis zu 18 mm.

#### L5 Rückseite (Abb.11).

Die Platte hat wie auch L2 keine Gußkanäle und zeigt auf der Rückseite ein Negativ des Reliefs der Vorderseite. Am fertigen Gußstück wurden mit einem Meißel rund um den Kopf überstehende Teile abgeschlagen, wodurch eine Vielzahl scharfkantiger Kerben entstand. Der Bereich von den Füßen der Figur an abwärts ist ähnlich wie bei L2 nachträglich angegossen worden. Eine

<sup>35</sup> A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Rom 1960, Taf. XVII: Cu. B, vol. I. Zur Samson-Ikonographie: Henri Stern, *Une mosaïque de pavement romane de Layrac*, in: *Cah. Arch.*, 20. Jg. 1970, S. 81–98.

<sup>36</sup> Für die Portalplastik nennt zahlreiche Beispiele: Réau, *Tome II*, 1, S. 236 ff.

<sup>37</sup> Zur Typologie Samsons vgl.: *LCI* 4. Bd., Sp. 30 ff.

Markierung links neben dem Kopf besteht aus zwei Punkten und zwei Strichen. Die Profile sind an mehreren Stellen geglättet worden. Dennoch ist die Gußhaut fast überall gut zu erkennen.

#### L5 Ikonographie.

Die Figur steht auf einer schollenartigen Terrainangabe. Die dreiblättrige Blüte, die sie in Händen hält, gleicht den Lilien über den Stoßfugen der Außenbänder. Sie hält den Kopf von dem Stab abgewendet, aber mit der linken Hand deutet sie darauf. Allioli wollte in der Figur eine Frau sehen<sup>38</sup>, alle anderen identifizierten sie als Mann. Merz und Domm dachten an Aaron mit dem blühenden Stab<sup>39</sup> (vgl. 4 Mos. 17, 16-28). Goldschmidt glaubte, hier wiederum eine Jahreszeit erkennen zu können. Für ihn stellte der Mann mit dem blühenden Stab den Frühling dar<sup>40</sup>. Bei der Verbreiterung der Tür durch die Platten der schmalen Reihe seien die Personifikationen des Herbstes (s. u. L14) und des Frühlings als zwei gegensätzliche Jahreszeiten hinzugekommen. Goldschmidts Version von den Jahreszeiten läßt sich nicht halten, wie bei den betreffenden Reliefs noch zu zeigen sein wird. Entsprechend stünde dann diese Personifikation des Frühlings isoliert, ohne erkennbaren inhaltlichen Bezug zu anderen Reliefs. Daher ist der von Merz und Domm vorgeschlagenen Deutung der Vorzug zu geben. In der Gestalt Aarons mit dem blühenden Stab klingt wie bei zahlreichen anderen Platten ein typologischer Hintergrund mit an. Der blühende Stab Aarons wurde in der Typologie dem Kreuz Christi zugeordnet<sup>41</sup>.

#### L6 Vorderseite (Abb. 12).

Neben einem Baum steht aufrecht ein Bär in Rückenansicht, links und rechts flattern zwei Vögel über der Baumkrone. Die Überlappung der Bänder ist an allen vier Seiten gleich deutlich. Am weitesten ragt das Rahmenband über die linke Kante (113) und verdeckt dabei das Schwanzende und einen kleinen Zipfel des einen Flügels des linken Vogels. Die gleichmäßig glatte Oberfläche weist keine Beschädigungen auf. Die Patina ist glatter und einheitlicher als bei allen anderen Platten. Der Kopf des Bären und Teile des Baumes erheben sich bis zu 11 mm vom Grund.

#### L6 Rückseite (Abb. 13).

Die Umrisse der Darstellung auf der Vorderseite sind im Negativ besonders deutlich zu sehen. Gußkanäle sind nicht vorhanden. Die Oberfläche ist glatt und vollkommen unbearbeitet geblieben. Eine Markierung ist nirgends auszumachen.

<sup>38</sup> Allioli a. a. O. § 23.

<sup>39</sup> Merz a. a. O. XV, Domm a. a. O. S. 12.

<sup>40</sup> Goldschmidt a. a. O. S. 32.

<sup>41</sup> Zur Typologie Aarons vgl. LCI 1. Bd., Sp. 1 f.

## L6 Ikonographie.

Auch dieses Relief erscheint wie viele andere zweifach an der Tür. Zu L6 gehört die Doublette R1 des rechten Türflügels. Die Auslegung hat stets Schwierigkeiten bereitet und zum Teil zu recht widersprüchlichen Aussagen geführt. Allioli wählte die Tiere naschend und interpretierte sie als Versinnbildlichung der tierischen Genußsucht des Menschen<sup>42</sup>. Für Merz bedeutete der Baum das Paradies und für Domm eine Darstellung des „Arbor vitae“<sup>43</sup>. Goldschmidt dagegen schlug vor, das Bild ähnlich wie die R1 benachbarte Platte R2 (Löwe zerfleischt ein Kalb) als eine Versinnbildlichung der Verfolgung des Guten durch das Böse anzusehen<sup>44</sup>. Er verwies auf die Gleichsetzung von Löwe und Bär in den Sprüchen Salomonis (Prov.28,15): „Leo rugiens et ursus esuriens, princeps impius super populum pauperum.“ Goldschmidt glaubte, daß der Bär auf dem Augsburger Relief nach Honig sucht, der mit der christlichen Lehre gleichgesetzt wird. Es gibt in der mittelalterlichen Kunst kein mir bekanntes Beispiel, das dieselbe Zusammenstellung von Baum, Bär und Vögeln zeigt. Es sollen darum zunächst die Tiere für sich behandelt werden.

Schon seit der spätantiken/frühchristlichen Kunst figurierten Vögel in Verbindung mit Pflanzen als Symbol für die menschliche Seele und als Verkörperung der Gläubigen<sup>45</sup>. Es ist gut möglich, daß in den Vögeln auf dem Augsburger Türrelief gleichfalls die Seelen der Gläubigen symbolisiert sind.

Darstellungen von Bären sind in der Kunst des Mittelalters recht selten. Die Bedeutung des Bären ist ambivalent. Er kann als Beispiel für böartige und gefährliche Kraft, aber auch für Gutmütigkeit stehen. Biblische Grundlage für die bedrohliche Bedeutung des Bären findet sich an vier Stellen. König David bezwang Bär und Löwe (1.Kge.17,34-35); die bösen Knaben, die den kahlköpfigen Elischa verspotteten, wurden von zwei Bären zerrissen (4.Kge.2,24); in den Strafgerichten, die dem Tage des Herrn vorausgehen, fallen Löwe und Bär über Israel her, und der Prophet Oseas gebraucht das Bild der zornigen Bärenmutter, um den Zorn Gottes gegen sein untreues Volk zum Ausdruck zu bringen. Augustinus und Hrabanus Maurus setzen den Bären sogar mit dem Teufel gleich<sup>46</sup>. In der Bedeutung des gefährlichen Raubtieres erscheint der Bär

<sup>42</sup> Allioli a.a.O. § 17.

<sup>43</sup> Merz a.a.O. III, Domm a.a.O. S. 11.

<sup>44</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 29.

<sup>45</sup> Adolph Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895, S. 59 f.; Ludwig Budde, *Die frühchristlichen Mosaiken von Misis-Mopsuestia in Kilikien*, in: *Pantheon*, 18. Jg. 1960, S. 117-126. Zuletzt zu dem Thema Vogel = Seele: André Grabar, *Un thème de l'iconographie chrétienne: l'oiseau dans la cage* in *Cah. Arch.* 16. Jg. 1966, S. 9-16; Oystein Hjort, *L'oiseau dans la cage: Exemples médiévaux à Rome*, in: *Cah. Arch.* 18. Jg. 1968, S. 21-31.

<sup>46</sup> Augustinus, *Serm. Appendix XXXVII*, bei Migne PL 39, 1819; Hrabanus Maurus, *De univ. VIII*, 1, bei Migne PL 111, 223. Diese Angaben nach LCI 1. Bd., Sp. 242 f.

schon in der spätantiken Kunst<sup>47</sup>. Auch in der christlichen Kunst des Mittelalters begegnet uns der Bär als bedrohliche Bestie<sup>48</sup>. Daneben gibt es aber auch das Bild des gutmütigen Bären, das möglicherweise mit dem Tanzbären zusammenhängt, den man schon in karolingischer Zeit als Begleiter von Spielzeugen kannte und darstellte<sup>49</sup>.

Eine besondere Rolle spielt der Bär in der Legendenbildung des süddeutschen Raumes. Ein Bär frißt das Pferd des heiligen Korbinian von Freising, der daraufhin das wilde Tier bändigt und als Reittier benutzt<sup>50</sup>. Ähnliches berichten die Legenden der Heiligen Gallus<sup>51</sup> und Romedius<sup>52</sup>. In diesen Legenden liegt die Betonung auf der Bezwingung des „bösen“ Bären durch den „guten“ Heiligen. Unklar ist noch die Herkunft des Motivs der aufrechten Haltung des Bären. Eine Quelle dafür ist möglicherweise die Darstellung des Tanzbären<sup>49</sup>. Diese Form kann aber auch mit einer lokalen Tradition zusammenhängen. In Augsburg dürfte die Legende des heiligen Gallus und seiner Bezwingung des Bären allgemein bekannt gewesen sein. In St. Gallen befindet sich eine geschnitzte Elfenbeintafel aus der Zeit um 900, die im St. Gallener Kloster selbst angefertigt wurde<sup>53</sup>. Dort ist die Gallus-Legende mit dem Bären in zwei Bildern nebeneinander dargestellt. Der Bär steht aufrecht auf beiden Hinterbeinen vor dem Heiligen. Die Haltung des Tieres entspricht vollkommen der Darstellung auf dem Augsburger Relief. Außerdem zeigt die St. Gallener Arbeit im oberen Drittel einen sich auf ein Beutetier stürzenden Löwen. Auf dem rechten Flügel der Augsburger Tür steht dieselbe Szene neben der Platte mit dem Bären. Durch diese Nachbarschaft von Bär und Löwe besteht zwischen dem Elfenbein und der Tür eine weitere Parallele.

Angesichts der überwiegend negativen Bedeutung des Bären in der christlichen Symbolik wird man auch für das Augsburger Bild eine ähnliche Bedeutung annehmen müssen und sich der Deutung Goldschmidts anschließen können,

<sup>47</sup> Vgl. RDK I, S. 1442–1449; ferner: W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, Nr. 58, Taf. 31.

<sup>48</sup> Beispiele nennt das LCI 1. Bd., Sp. 242 f. Eine Darstellung des Bären findet sich auch an den ital. Bronzetüren des Barisanus von Trani, vgl.: Hermann Leisinger, *Romanische Bronzen – Kirchentüren im mittelalterl. Europa*, Zürich 1956, Taf. 143 (unten links).

<sup>49</sup> Im Utrecht-Psalter ist z. B. ein solcher Tanzbär wiedergegeben. Abb. bei: Ernest T. de Wald, *The illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, London und Leipzig 1932, Taf. XXVIII.

<sup>50</sup> M. Hartig, *Die Ikonographie des heiligen Korbinian*, in: *Wissenschaftl. Festgabe zum 1200. Jubiläum des heiligen Korbinian*, München 1924, S. 147–176; C. B. Lievert, *Kult und Ikonographie des heiligen Korbinian von Freising*, Bozen 1953, S. 41 f.

<sup>51</sup> J. Duft, *Über Gallus in Stift-St.-Gallischer-Kunst*, in: *St. Gallus Gedenkbuch*, St. Gallen 1952, S. 76–96.

<sup>52</sup> zu Romedius vgl. LCI 8. Bd., Sp. 282 f.

<sup>53</sup> A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.–XI. Jh.*, Berlin 1914 u. 1918, Nr. 163 b, Taf. LXXVI.

wonach es sich bei diesem Bild um eine symbolische Illustration der Verfolgung des Guten durch das Böse handelt. Entgegen Goldschmidt ist jedoch davon auszugehen, daß der Bär nicht auf der Suche nach Honig ist, sondern eine Bedrohung für die Gläubigen darstellen soll, die in den Vögeln symbolisiert sind. Eine Parallele findet sich im Physiologus. In den Zweigen des „Peridexion“ genannten Wunderstrauchs, der Lebensbaum-Charakter hat, nisten Tauben. Sie werden von einem Drachen bedroht, der ihnen am Fuße des Baumes auflauert, um sie zu verschlingen<sup>54</sup>.

#### L7 Vorderseite (Abb. 14).

Das Relief zeigt einen Kentauren, halb Mensch, halb Tier, der gerade mit einem Bogen einen Pfeil nach rechts hin abgeschossen hat. Die wellige Platte ist schwer beschädigt. Zahlreiche Löcher und Risse durchstoßen bzw. durchziehen die Bronze. Vier schmale rauhe Streifen zeigen an, wo die Bänder über der Platte liegen. Die höchste Erhebung hat das Relief wiederum am Kopf mit 11 mm.

#### L7 Rückseite (Abb. 15).

Die Platte wurde oben, wo sie am schwächsten ist, durch eine nachträgliche Angießung von Bronze verstärkt. Der Riß am Kentaurenschweif wurde mit einem kräftigen Metallstreifen hinterlegt. Fast überall sind Schleifspuren einer Feile zu sehen. Zwei unterschiedlich lange Gußkanäle zweigen von der Unterkante der Platte ab. Der linke, kürzere, ist weitgehend abgefeilt worden, der rechte nur zum Teil. Etwa in der Mitte der oberen Plattenhälfte ist eine Markierung von sieben Punkten eingeschlagen.

Das obere Profil ist nur geringfügig, die drei anderen sind stärker abgeschliffen worden.

#### L7 Ikonographie.

Das Relief, das einen bogenschießenden Kentauren zeigt, ist, wie schon Goldschmidt festgestellt hat, unzweifelhaft auf den nebenstehenden einzelnen Löwen von L9 bezogen<sup>55</sup>. Dasselbe gilt für die Doubletten der beiden genannten Bilder auf dem rechten Flügel R7 und R8. Diese Reliefs sollen hier deshalb gemeinsam behandelt werden.

Der Kentaur ist ein uraltes Symbol für die dämonischen Kräfte. Diese Bedeutung hatte er schon in der Antike. In der christlichen Kunst ist er ein weitverbreitetes Motiv gewesen, das an fast jedem großen Kirchenportal des 11.

<sup>54</sup> Wilhelm Molsdorff, *Christl. Symbolik der mittelalterl. Kunst*, Leipzig 1926, S. 196, Nr. 1033.

<sup>55</sup> Goldschmidt a. a. O. S. 30.

bis 14. Jahrhunderts erscheint<sup>56</sup>. Die Bedeutung des Löwen dagegen ist ambivalent. Er kann sowohl für den Teufel stehen, als auch ein Symbol Christi darstellen. Seine Gleichsetzung mit Satan spricht am deutlichsten Petrus aus (1. Petr. 5, 8): „Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret...“. Als dieses Sinnbild der bösen Kraft wird der Löwe an der Augsburger Tür in der Samsonszene und in dem Relief mit dem Löwen, der ein Kalb schlägt, dargestellt. Für die Gleichsetzung mit Christus bietet die Bibel gleichfalls etliche Belege (vgl. Gen. 49,9; Apok. 5,5 u. a. m.). Gemeinsamer Nenner für beide Möglichkeiten ist die Kraft. Aus dem Zusammenhang mit den anderen Platten scheint in Augsburg die Bedeutung des Bösen naheliegender. Letztlich läßt sich aber nur der Sinn der Zusammenstellung von Löwe und Kentaur nicht eindeutig bestimmen, wie schon Goldschmidt festgestellt hat<sup>57</sup>. Es könnte ganz allgemein der Kampf der dämonischen Kräfte angedeutet sein.

Ein ganz anderer Vorschlag wurde neuerdings von Fillitz gemacht. Nach ihm könnten Kentaur und Löwe auch für die Tierkreiszeichen Schütze und Löwe stehen<sup>58</sup>. Dagegen spricht allerdings die Tatsache, daß diese beiden Platten als einzige Tierkreiszeichen an der Tür isoliert, ohne einen zyklischen Zusammenhang mit anderen Darstellungen stünden.

#### L8 Vorderseite (Abb. 16).

Diese Figur hat überhaupt kein Attribut. Sie steht in einer kontrapostischen Haltung, den Blick nach links gewendet und zeigt mit dem Zeigefinger der linken Hand auf die vom Körper abgewinkelte rechte Hand. Die Platte gehört zu den besterhaltenen der Tür. Die Patina ist wie bei allen schmalen Platten rauher als bei den breiten. Der Kopf ist 16 mm hoch.

#### L8 Rückseite (Abb. 17).

Wieder ist wie schon bei den vorhergehenden schmalen Platten das Relief im Negativ zu sehen, während Gußkanäle wie an den meisten breiten Platten fehlen. Der Umriss des Kopfes ist deutlich, die Kontur des Körpers dagegen nur unklar angegeben. An keiner Stelle lassen sich nachträgliche Überarbeitungen, Abschleifungen oder Ergänzungen feststellen. Dasselbe gilt für die Profile. Rechts neben dem Kopf sind sieben Punkte als Markierung eingraviert worden.

<sup>56</sup> Vgl. dazu LCI 2. Bd., Sp. 503 ff.

<sup>57</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 30

<sup>58</sup> Fillitz a.a.O. S. 115 (vgl. Anm. 20).

## L8 Ikonographie.

Domm hat angenommen, daß es sich bei dieser Figur ohne Attribute um einen namentlich nicht faßbaren Propheten handeln müsse<sup>59</sup>. Goldschmidt hat dagegen die Gebärde der Hände als ikonographisch bestimmbar Bildtyp erkannt. Danach handelt es sich um Moses mit der aussätzigen Hand<sup>60</sup>. Thematisch folgt das Bild nach Goldschmidt auf das Relief der schmalen Platte L2, wo Moses mit der Schlange in Händen gezeigt wird. Nachdem nämlich Gott die Schlange wieder in den Stab zurückverwandelt hatte, forderte er Moses auf, seine Hand unter das Gewand zu stecken. Als dieser seine Hand wieder hervorzog, war sie aussätzig. Nach erneutem Verbergen der Hand unter dem Gewand zog er sie geheilt heraus (2 Mos. 4, 6–8). Auf einer Elfenbeintafel der Salerno-Gruppe steht diese Szene, bei der Moses in derselben Haltung wie auf dem Augsburger Relief gezeigt wird, direkt neben dem Bild des Moses mit der Schlange<sup>61</sup>.

## L9 Vorderseite (Abb. 18).

Die Platte zeigt einen Löwen mit heraushängender Zunge in derselben Schreithaltung wie der Kentaur (L7/R7). Die Platte hat einen kleinen Riß und einige kleine Löcher. Ansonsten ist sie gut erhalten. Randspuren der Bänder ziehen sich an allen vier Seiten entlang. Am weitesten überlappt das linke Band (1 20) die Platte, so daß das vordere Ende des vorgestellten Löwenhauptes darunter verschwindet. Das Relief ist nirgends höher als maximal 7 mm.

## L9 Rückseite (Abb. 19).

Zwei schmale Gußkanäle stoßen von der Oberkante zu den Seiten vor. Sie sind mit einer groben Feile wie fast die ganze rückwärtige Fläche abgeflacht worden. Unten links ist eine kleine messingfarbene Ergänzung (Durchmesser 1 cm) eingepaßt worden. In der unteren Hälfte erscheint eine Markierung von vier Strichen. Zur Ikonographie vgl. oben L7.

## L10 Vorderseite (Abb. 20).

Das Bild zeigt Samson im Kampf gegen die Philister. Die Platte hat keine Beschädigung. Die Patina ist besonders ebenmäßig. Die rechts im Bild dargestellte Architektur schließt mit dem Plattenrand ab und wird deshalb von dem Rahmenband 1 26 ca. 6 mm breit überdeckt. Diese Partie ist mit einer Feile zum Teil abgearbeitet worden, um das Band passend auflagern zu lassen. Die höchste Erhebung liegt auch hier beim Kopf mit 10 mm.

<sup>59</sup> Domm a.a.O. S. 13.

<sup>60</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 32.

<sup>61</sup> Abb. bei: Arturo Carucci, *Gli avori medioevali di Salerno*, Salerno 1966, Fig. 16.

## L10 Rückseite (Abb. 21).

Die Platte ist wiederum so gegossen worden, daß auf der Rückseite ein Negativ des Reliefs der Vorderseite erscheint. Im Negativ erscheint jedoch nur der Samson, nicht die Architektur mit den Philistern. Die ganze Fläche ist mit einer sehr feinen Feile so glatt geschliffen worden, daß nirgends Unebenheiten stehengeblieben sind. Gußkanäle sind nicht vorhanden, gleichfalls fehlt eine Markierung. Die Profile sind an allen vier Seiten gleichmäßig abgeschliffen worden.

## L10 Ikonographie.

Ein zweites Mal erscheint Samson als Sieger, nun als Bezwinger der Philister, die er mit dem Eselskinbacken schlägt (Richt. 15, 15). Das Geschehen spielt sich vor einer Stadt ab, die am rechten Bildrand durch eine Stadtmauer mit einem erkerartigen Vorsprung angedeutet wird. Aus dem Erker verfolgen vier behelmte Krieger den Kampf. Samson ist die beherrschende Figur des Ganzen. Sein Bedeutungsmaßstab wird durch seine Größe gegenüber den spielzeughaft kleinen Philistern verdeutlicht, von denen einer erschlagen zu seinen Füßen liegt. Samson ist in das gleiche kurze Gewand gekleidet, das er bei dem Löwenkampf trägt, in der erhobenen Linken schwingt er den Eselskinbacken.

Auch diese Begebenheit der Samson-Vita war schon der Katakombenmalerei geläufig, genoß aber – gemessen an dem erhaltenen Denkmälerbestand – nicht die gleiche Beliebtheit wie der Kampf mit dem Löwen (62). Der Augsburgische Darstellung steht dieselbe Szene in den Homilien des Gregor von Nazianz der Pariser Bibliothèque Nationale nahe<sup>63</sup>. Der Sinn der Darstellung deckt sich mit dem Kampf Samsons mit dem Löwen. Samson als Bezwinger des Bösen erscheint als alttestamentarischer Typus Christi<sup>64</sup>.

## L11 Vorderseite (Abb. 22).

Auf der Platte, die die Mitte der schmalen Reihe bildet, schlägt ein Mann mit einem Stock nach einer Schlange, die sich links von ihm senkrecht emporringelt. Ein zweites Reptil bewegt sich zu seinen Füßen. Die Patina ist wie schon bei den anderen beschriebenen Platten der schmalen Reihe rauh aber gleichmäßig graugrün gefärbt. Beschädigungen bestehen keine. Die höchste Relieferhebung beträgt 17 mm.

<sup>62</sup> Dazu: A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina a.a.O.* Taf. CV (vgl. Anm. 35).

<sup>63</sup> Paris Bibl. Nat. gr. 510 fol. 347 v; Abb. bei: H. A. Omont, *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibl. Nat.*, Paris 1929, pl. XLIX.

<sup>64</sup> Zur Typologie vgl. wiederum: LCI 4. Bd., Sp. 30 ff.

## L11 Rückseite (Abb. 23).

Schärfer und tiefer als bei allen anderen Platten mit einem Negativ des Reliefs drückt sich hier die Figur des Mannes im Negativ ein. Gußkanäle fehlen wie bei allen diesen Platten. Am unteren Ende ist ein Streifen über die ganze Breite der Platte nachträglich angegossen worden, der mit der Terrainangabe auf der Vorderseite identisch ist. Mechanische Abarbeitungen wurden nirgends vorgenommen. Diese Platte gehört zu den besterhaltenen an der Tür.

## L11 Ikonographie.

Die stehende Schlange soll sicher kriechend verstanden werden. Domm und Goldschmidt haben hier übereinstimmend eine Illustration zum Buch Exodus (2 Mos. 7, 16–17) angenommen<sup>65</sup>. Aaron und die ägyptischen Wahrsager warfen ihre Stäbe zu Boden, wo sie sich in Schlangen verwandelten. Die Schlange aus Aarons Stab verschlang alle anderen Schlangen. Diese Deutung steht auf etwas unsicherem Boden, denn es läßt sich dem Augsburger Aaron kein vollkommen entsprechendes Beispiel an die Seite stellen. Zumindest die Haltung Aarons mit dem Stab über dem Kopf ist ungewöhnlich. Dagegen ist die Anzahl der zwei Schlangen ein traditioneller Typ. Schon in einer der ältesten bekannten Darstellung dieser Szene, an der Tür von S. Sabina in Rom, kommen gleichfalls zwei Schlangen vor<sup>66</sup>. Wenn die Szene auch nicht mit letzter Sicherheit als Aaron mit den Schlangen gedeutet werden kann, scheint doch dieser Vorschlag Domm's und Goldschmidt's aus dem Kontext mit den anderen schmalen Platten überzeugend.

## L12 Vorderseite (Abb. 24).

Auf der Platte ist eine gekrönte männliche Gestalt mit Schwert und Schild dargestellt. Die Überlappungen der Bänder zeichnen sich allseits ab. Rechts erscheinen zwei parallel zueinander verlaufende Spuren; das Band ist also irgendwann einmal versetzt worden. Beschädigungen liegen mit Ausnahme weniger winziger Löcher nicht vor. Das Relief erhebt sich maximal bis zu 8 mm.

## L12 Rückseite (Abb. 25).

Von der Oberkante führt ein 11 cm breiter kräftiger Einlaufkanal 13 cm die Platte hinunter, von dem sich im unteren Drittel zwei schmälere Kanäle zu den Seiten abzweigen. Die ganze Einlaufpartie ist mit einem groben Meißel teilweise bis auf das Plattenniveau abgeschlagen. Die restliche zwar rauhe aber ebenmäßige Fläche ist unbearbeitet geblieben. Ungefähr in der Mitte der unteren Hälfte

<sup>65</sup> Domm a.a.O. S. 14 f.; Goldschmidt a.a.O. S. 32.

<sup>66</sup> Vgl. dazu: Felix Dorsy, *Les portes de Sainte-Sabine*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 37. Jg. 1961, S. 5–9.

sind ungeordnet 13 kleine Punkte eingeschlagen worden. Die Profile sind durchgehend glatt geschliffen.

#### L12 Ikonographie.

Die Platten L 12 und R5 wurden zwar nach unterschiedlichen Wachsmode-llen gegossen, sie sind also keine Doubletten; da aber in beiden Fällen ein König dargestellt worden ist, sollen sie hier gemeinsam behandelt werden.

Beide Gestalten sind in ein kurzes, nur bis zu den Knien reichendes Gewand gekleidet, das an der Seite geschlitzt ist. Ihre Köpfe sind mit einem lilienbesetzten Reif gekrönt. Der König L12 hält ein Schwert in der erhobenen linken Hand und einen Schild in der rechten. Der König R5 trägt gleichfalls rechts einen Schild, mit der linken Hand jedoch umfaßt er eine Lanze, an deren Spitze ein kleiner Wimpel weht. Domm schlug König David vor und Goldschmidt schloß sich dem an<sup>67</sup>. Goldschmidt betrachtete die Einzelfigur von L3 bzw. R6 als dazugehörig und sah in ihr den Propheten Nathan, der den König zur Buße mahnt. Zwar ist David meistens mit der Leier dargestellt worden<sup>68</sup>, aber gerade in der Szene mit Nathan wurde er zum Teil ohne Attribute<sup>69</sup> oder auch mit einem Schwert gezeigt<sup>70</sup>. Wenn es auch nirgends sonst vorkommt, daß David sowohl mit einem Schwert bzw. einer Lanze als auch mit einem Schild ausgerüstet ist, scheint Goldschmidts Interpretation dennoch von allen die naheliegendste zu sein. Mit letzter Sicherheit sind die beiden Könige jedoch nicht zu identifizieren.

#### L13 Vorderseite (Abb.26).

Das Bild zeigt eine einzelne männliche Figur mit einem Schild und einem kleinen nicht identifizierbaren Gegenstand ähnlich dem von L3 in Händen. Die Platte hat mehrere Löcher und einen tiefen Riß neben der Hüfte der Figur. Die höchste Erhebung des Reliefs beträgt am Kopf 14 mm.

#### L13 Rückseite (Abb.27).

Hier treten sowohl Gußkanäle als auch ein Negativ-Relief nebeneinander auf. Kopf und Oberkörper des Mannes erscheinen im Negativ. Diese Aushöh-

<sup>67</sup> Domm a.a.O. S. 15; Goldschmidt a.a.O. S. 30.

<sup>68</sup> Zur Ikonographie Davids ausführlich: Hugo Steger, *David Rex et Propheta*, Nürnberg 1961.

<sup>69</sup> In kurzem Gewand und ohne Attribute erscheint König David auf dem Elfenbein des Rückdeckels des Psalters Karls des Kahlen, Paris Bibl. Nat. lat. 1152. Davon eine Abb. bei: Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin 1965, Nr. 19, S. 88 f., Abb. 30.

<sup>70</sup> Zahlreiche Beispiele von Darstellungen Davids als Krieger mit Schwert, zum Teil auch mit Lanze und Schild, nennt: RDK, Bd. III, Sp. 1083 ff.

lung ist nach dem Erkalten der Bronze weiter vertieft worden. Dafür sprechen die scharfkantigen Kerben, die in dieser Form nur von einem Meißel herrühren können. Oberhalb des Negativs befinden sich drei kurze Gußkanäle, von denen der mittlere senkrecht bis zum Kopf vorstößt, während die beiden anderen zu den Seiten hin abzweigen. Sie sind so weitgehend abgearbeitet worden, daß nur noch ihre Umrisse zu erkennen sind. Die ganze Rückseite überzieht ein Muster, das die Maserung eines Holzbrettes wiedergibt. Ähnliches war schon bei L3 zu beobachten. Eine nachträgliche Angießung in der rechten unteren Ecke wurde mittels einer Feile geglättet. Eine Markierung wie bei den meisten Platten ist nicht auszumachen. Die Profile sind rundum mit einer Feile bearbeitet worden.

### L13 Ikonographie.

Bei dieser Figur, die ein zweites Mal, jedoch ohne Bart, auf R14 erscheint, schlugen die Wellen der Phantasie besonders hoch. Allioli bot gleich zwei Möglichkeiten an. Entweder sei die gewellte Linie zu Füßen des Mannes eine Schlange, auf die ihr Bezwinger mit dem Dolch weise, oder es handle sich um die Andeutung eines Hügels, auf dem der Erlöste eine sichere Stellung gegenüber dem Bösen erlangt habe<sup>71</sup>. Phantastisch mutet der Vorschlag Wiebels an. Er sieht in diesem Fall eine Personifikation des Friedens. Der vermeintliche Krieger habe bereits Schwert und Lanze abgelegt und eine Schriftrolle in die Hand genommen als Zeichen seiner Hinwendung zu friedlicher Betätigung<sup>72</sup>. Merz sprach der vermeintlichen Schriftrolle wegen von einem Propheten und Domm bot eine Auswahl zwischen Josua, Jeremia und Judas Maccabäus an<sup>73</sup>. Aber auch der Vorschlag Goldschmidts kann nicht überzeugen. Er hielt die Figur für eine weitere Personifikation einer Jahreszeit, nämlich den Frühling<sup>74</sup>. Er bezog sich dabei wieder auf byzantinische Monats-Zyklen, in denen der antike Kriegsgott Mars für den März steht. Aber alle byzantinischen Darstellungen zeigen Mars mit einer Lanze<sup>75</sup>. Der kleine Gegenstand in der linken Hand des Mannes kann jedoch auf keinen Fall als Lanze durchgehen. Goldschmidt hat deshalb vermutet, daß an dieser Stelle im Wachsmo­dell eine Lanze geformt gewesen sei, daß aber „von der Lanze beim Guß nur ein Rest herausgekommen sei“. Eine solche Hypothese kann man nicht halten. Das hieße nämlich, daß dem Künstler derselbe Fehler gleich dreimal unterlaufen wäre, denn auch L3 bildet neben R14 ein Parallelstück zu L13. Außerdem klärt die Figur des Königs von R5 darüber auf, daß auch so zarte Gebilde wie der dünne Schaft einer Lanze sehr gut vom Wachsmo­dell in die Bronze übertragen

<sup>71</sup> Allioli a.a.O. § 31.

<sup>72</sup> R. Wiebel, Die Rätsel der Bronzetüre des Augsburger Domes a.a.O. XXIV (vgl. Anm. 15).

<sup>73</sup> Merz a.a.O. XVIII; Domm a.a.O. S. 15.

<sup>74</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 31.

<sup>75</sup> Beispiele bei: H. Stern, Le calendrier de 354 a.a.O. pl. VI, u. XX Abb. 6 (vgl. Anm. 30).

werden konnten. Wäre also an dieser Stelle die Wiedergabe einer Lanze beabsichtigt gewesen, hätte das gußtechnisch keine Schwierigkeiten bereitet.

Als fester Anhaltspunkt für eine Deutung bleibt also lediglich der Schild und der reicht für eine verbindliche Aussage nicht aus. Auch ob die Unterscheidung jung und alt (bartlos oder mit Bart) einen inhaltlichen Sinn erfüllt, kann nicht gesagt werden. Es ist allerdings denkbar, daß dieser kleine Unterschied nur als Abwechslung gedacht ist. Die Figur ist jedenfalls namentlich nicht zu fassen.

#### L14 Vorderseite (Abb.28).

Eine Figur, deren Geschlecht nicht bestimmbar ist, hält in der rechten Hand eine Kugel, auf die sie mit der anderen Hand deutet. Mit Ausnahme eines winzigen Risses unten rechts und zweier kleiner Abstoßungen neben den Füßen weist die Platte keine weiteren gußbedingten oder mechanischen Beschädigungen auf. Die Patina ist fast überall unter die Bänder vorgedrungen. Der Kopf erhebt sich 14 mm vom Grund.

#### L14 Rückseite (Abb.29).

Die Figur erscheint im Negativ, wobei die Aushöhlung im Bereich des Kopfes wieder am tiefsten ist. An der Unterkante ist ein bogenförmig verlaufendes Stück angegossen worden. Links vom Negativ-Relief ist eine Markierung von fünf Punkten eingraviert worden. An den Profilen sind nur vereinzelt Schleifspuren einer Feile zu erkennen.

#### L14 Ikonographie.

Auch bei diesem Bild gingen die Meinungen weit auseinander. Merz hielt den runden Gegenstand für ein Geldstück, Domm für einen Apfel – er dachte dabei an Eva und Goldschmidt dachte an eine Personifikation des Herbstes mit einer Frucht in der Hand<sup>76</sup>. Die Vorschläge von Merz und Domm sind völlig unhaltbar. Ein Geldstück ist nicht zu identifizieren und gegen Eva spricht die Kleidung. Aber auch Goldschmidts Version hat wenig für sich, denn es gibt keine vergleichbaren Monats- oder Jahreszeitendarstellungen. Es kommt hinzu, daß ein profanes Thema recht unvermittelt in dem sonst geschlossenen alttestamentarischen Rahmen der schmalen Platten stünde. Die Deutung dieses Bildes wird vorerst noch offen bleiben müssen.

#### L15 Vorderseite (Abb.30 und 32).

Auf die Platte ist die Maske, eine Art Teufelsfratze, mit dem Türziehherring im Maul montiert. Kopf und Platte sind als Einzelteile unabhängig voneinander gegossen worden. Die Einfassung des Kopfes besteht aus einem einfachen leicht

<sup>76</sup> Merz a.a.O. XX; Domm a.a.O. S. 16; Goldschmidt a.a.O. S. 32.

nach außen geneigten Wulst. Die Nasenspitze und der Ring sind durch häufiges Berühren blank gerieben.

#### L15 Rückseite (Abb.31 und 33).

In der Mitte des Kopfes, der dick, aber nicht massiv gegossen wurde, so daß die Rückseite eine Mulde bildet, ist ein viereckiger Zapfen angebracht, der die Platte in einem quadratischen Loch und die dahinterliegende Holztür durchstößt. An seinem Ende ist ein Gewinde eingefräst, so daß der Kopf von der Rückseite des Holzträgers fest an die Tür geschraubt ist. Um das quadratische Loch in der Platte sind kleine Löcher gebohrt. Durch drei dieser Löcher sind Nägel getrieben. Damit wird die Platte zusätzlich zu den üblichen vier Vernagelungen in den Ecken von drei weiteren Nägeln am Holzkern gehalten. Von der Oberkante der Platte verlaufen zwei weitgehend abgeschliffene Gußkanäle schräg zu den Seiten. Die untere linke Ecke der Platte ist als eigenes dreieckiges Stück lose angefügt. Eine Markierung ist nicht angebracht. Die Profile sind weitgehend überarbeitet, nur an einzelnen Punkten ist noch die Gußhaut zu erkennen.

#### L15 Ikonographie.

Die Ringhalterköpfe haben in früheren Abhandlungen zur Ikonographie der Augsburger Bronzetür nur wenig Beachtung gefunden. Wiebel erklärte sie kurzerhand zu Löwenköpfen, was ihm die geläufige Gleichsetzung mit Satan erleichterte<sup>77</sup>. Tatsächlich aber haben die Köpfe mehr menschliche als tierische Züge, was auch schon Domm beschrieben hat<sup>78</sup>. Sein Schluß, daß es sich deshalb um Teufelsfratzen handelt, erscheint etwas gewaltsam. Man wird wohl allgemeiner sagen müssen, daß sich in den Grimassen etwas Dämonisches ausdrücken soll, das an dieser Stelle – am Kircheneingang – einen apotropäischen Sinn erfüllt, wie es auf antike Tradition zurückgeht<sup>79</sup>.

Bei beiden Köpfen hängen die Ringe lose im Maul. Sie haben demnach nicht bloß als Zier, sondern als funktionale Türgriffe gedient. An ihnen konnten – und auch heute noch – die Türflügel zugezogen werden. Dafür spricht auch ihre solide Verankerung im Holzträger.

Die Deutung solcher Ringhalter-Masken ging im Mittelalter über die apotropäische Sinngebung hinaus. Verfolgte genossen Schutz vor weltlichen Mächten, sobald sie den Ring einer Kirchentür ergriffen hatten<sup>80</sup>. Auch bei Eidschwüren

<sup>77</sup> R. Wiebel a.a.O. XXIV (vgl. Anm. 15).

<sup>78</sup> Domm a.a.O. S. 16.

<sup>79</sup> Dazu vgl. Erich Meyer, *Mittelalterliche Bronzen, Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Bd. III, Hamburg 1960, S. 3 ff.

<sup>80</sup> Hans R. Hahnloser, *Urkunden zur Bedeutung des Türnings*, in: *Festschr. f. Erich Meyer*, Hamburg 1957, S. 125–146, speziell S. 130.

und verschiedenen anderen Rechtsvorgängen spielte der Türring eine Rolle. Z.B. erhielt die Übernahme eines Hauses durch einen neuen Besitzer erst durch die Berührung des Ringes ihre Rechtsgültigkeit<sup>81</sup>. Dementsprechend gab es Ringe nicht nur an Kirchen, sondern auch an Türen profaner Gebäude<sup>82</sup>.

Die dünn gesäten Beispiele von Ringhalterköpfen, die mit einer Inschrift versehen sind, hat Hahnloser untersucht<sup>83</sup>. Am Kirchenportal in Ebreuil in Frankreich befinden sich zwei grimmige Löwenmasken, von denen die linke die Umschrift hat: „Adest porta per quam iusti redeunt ad pa“ (zu ergänzen: -trem, -tres oder -triam). Bei diesem Spruch handelt es sich um eine Paraphrase zu Psalm 118: „Haec est porta domini, iusti intrabunt in eam“. Neben dem Löwenkopf des rechten Türflügels erscheinen zwei Reiter, die Hahnloser als „zwei sündige Weltleute“ auf dem Weg zur Hölle anspricht. Ein ähnliches Beispiel findet sich gleichfalls in Frankreich an der Kirche St. Julien in Brioude. Dort begleitet den Ringhalter der rechten Seite folgende Inschrift: „Orior ex animis. Vitam dat spiritus oris“. Hahnloser übersetzt: „Ich entspringe aus den Seelen (d.h. dem Geiste, des Reimes wegen hier im Plural). Der Geist gibt das Leben.“ Hierin liegt ein weitverbreitetes Bild aus dem Physiologus vor. Es wird auf den Löwen angespielt, der seine Jungen nach drei Tagen durch Anhauchen zum Leben erweckt, was eine Entsprechung zur Auferstehung Christi am dritten Tage darstellt. Der linke Ring bringt neben der Künstlersignatur „Giraldus me fecit“ folgenden Spruch: „Illecebris oris captos fallax trait oris.“ Hahnloser übersetzt: „Die trügerische Welt verrät diejenigen, die den Verführungen des Mundes (d.h. der Rede) erlegen sind.“

An beiden französischen Türen drückt sich in den Ringhaltermasken eine Gegenüberstellung von Gut und Böse aus. Besonders an der Tür in Brioude wird die Ambivalenz des Motivs deutlich. Im einen Fall fungiert der Kopf mit dem geöffneten Mund als Werkzeug des Heils, im anderen deutet er die Vernichtung des sündigen Menschen an.

Bei der in verschiedenen Varianten vorgetragenen Gegenüberstellung der guten und der schlechten Gewalten an der Augsburger Domtür kann für deren Ringhaltermasken eine ähnliche Bedeutung angenommen werden.

L16 Vorderseite (Abb.34).

Dieses Relief zeigt einen Mann nur mit einem kurzen Tuch bekleidet, das er über die Schulter geworfen hat, wie er gerade eine Traube zum Munde führt, die er von einem vor ihm stehenden Weinstock gepflückt hat. Die Platte ist teilweise stark abgegriffen. Dieses Schicksal teilen alle Platten, die im unteren Bereich der

<sup>81</sup> Ebda.

<sup>82</sup> Ebda.

<sup>83</sup> Vgl. Anm. 80, ebda S. 140f.

Tür oft der Berührung durch Menschenhand ausgesetzt sind. Die Patina ist fleckig und dunkler als bei allen anderen Platten. Höchste Erhebung des Reliefs: 8 mm.

#### L16 Rückseite (Abb.35).

Die gesamte Fläche ist systematisch mit einer Feile geglättet worden. Nur im unteren Teil sind Unebenheiten des Gusses stehengeblieben. Spuren von Gußkanälen sind nicht zu entdecken. Möglicherweise sind sie, falls ursprünglich vorhanden, beim Abschleifen der Platte getilgt worden. Vier zu einem Quadrat geordnete Punkte bilden eine Markierung. Die Profile sind fast allseitig abgefeilt worden.

#### L16 Ikonographie.

Dem Traubenesser L16 entspricht dieselbe Darstellung auf R12. Auch dieses Bild hat einen weitgespannten Bogen an Deutungsvorschlägen erfahren. Als rein profanes Thema, nämlich als Bacchanten, der sich an einer Frucht labt, wollte Kugler den Mann verstanden wissen<sup>84</sup>. Allioli sah die hemmungslose Gier des Menschen versinnbildlicht<sup>85</sup>. Für keinen dieser beiden Versuche gibt es jedoch auch nur annähernd vergleichbare Beispiele. Merz wandte sich denn auch gegen die Idee des Bacchanals. Er vermutete in dem Bild die Versinnbildlichung einer biblischen Textstelle<sup>86</sup>. Goldschmidt hat den Traubenesser seinem Jahreszeiten-Zyklus eingereiht und zwar als Personifikation des Herbstes<sup>87</sup>. Es gibt aber keine Beispiele, die einen Traubenesser für einen Monat des Herbstes oder den Herbst selbst zeigen. Immer wird die Tätigkeit des Erntens dargestellt, indem die Trauben in Tücher oder Körbe gesammelt werden. Dabei kommt es gelegentlich vor, daß einer der Erntenden von einer Traube ißt<sup>88</sup>. Das Augsburger Relief zeigt aber ausschließlich das Traubenessen; das Ernten ist nicht einmal angedeutet. Die Auslegung Goldschmidts ist daher unsicher. Überzeugender ist die Überlegung Dommms. Er zitierte den Vergleich, den Christus zwischen sich und einem Weinstock anstellt (Joh.15,5) und deutete den Traubenesser als jemanden, der vom Tode und von der Sünde errettet wird<sup>89</sup>. In diesem Sinne werden traubenessende Männer bereits in der frühchristlichen Kunst z.B. auf Sarkophagen wiedergegeben<sup>90</sup>.

<sup>84</sup> F. Kugler a.a.O. S. 755 (vgl. Anm. 4).

<sup>85</sup> Allioli a.a.O. § 18.

<sup>86</sup> Merz a.a.O. XI Luk. 6. 44 „Ein jeglicher Baum wird an seiner eigenen Frucht erkannt. Denn man liest nicht Trauben von den Hecken.“

<sup>87</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 31.

<sup>88</sup> Verschiedene Beispiele bei: James Carson Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art*, Princeton 1938, pl. XVI, XXXI, XXXIV, LV.

<sup>89</sup> Domm a.a.O. S. 17f.

<sup>90</sup> Abb. bei Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin o.J., S. 106.

## L17 Vorderseite (Abb.36 und 38).

Bei diesem Relief haben wir es mit einem der wenigen geklärten Bildthemen zu tun. Man sieht die Erschaffung Evas. An die Platte ist unten ein 2,7 cm breiter Streifen angefügt, der nicht fest mit der Platte verbunden ist. Links unten ist ein kleines Stück ausgebrochen. Sonst liegen keine Beschädigungen vor. Die Figuren des liegenden Adam und des Schöpfers sind nah an den Plattenrand gerückt. Der äußerste Mantelsaum der Schöpfergestalt und die Ferse seines rechten Fußes werden von der Rahmenleiste (L 41) verdeckt. Der Kopf Adams dagegen wird nicht verdeckt, weil aus dem Band (L 40) an dieser Stelle ein Segment ausgefeilt wurde, das sich genau der Rundung des Kopfes anfügt. Der Kopf des Schöpfers erhebt sich 17 mm vom Grund.

## L17 Rückseite (Abb.37).

Wir sehen wieder wie bei allen schmalen Platten ein Negativ des Reliefs der Vorderseite. Die ebene Fläche wurde nirgends nachträglich bearbeitet. Schräg rechts neben dem Kopf des Schöpfers sind drei Punkte als Markierung angebracht. Die Profile wurden nur an vereinzelten Stellen mit einer Feile geglättet. Zur Ikonographie von L17 vgl. unten L20.

## L18 Vorderseite (Abb.39).

Das Bild zeigt einen Baum, der dem von L6/R1 fast völlig gleicht, dazu zwei Schlangen, von denen eine im Baum hängt, und einen Menschenkopf, der hinter dem Baumstamm hervorlugt. Zwischen der linken Schlange und dem Baum ist ein großes Metallstück lose in die Platte eingesetzt. Die Patina ist dunkel und fleckig. Die höchste Relieferhebung hat der Baumstamm mit 10 mm.

## L18 Rückseite (Abb.40).

Diese Platte hat wieder die flache Rückseite mit zwei Gußkanälen, die von einem Wulst am unteren Plattenrand schräg abzweigen. Über dem lose eingefügten Metallstück sind drei Punkte eingeschlagen. Neben dieser Markierung sind drei zu einem gedrückten Dreieck angeordnete Striche mit einem Meißel eingekerbt worden. Ein Zusammenhang wie bei den sonstigen Markierungen, wo Punkte und Striche eng beieinander auftreten, läßt sich nicht erkennen. Die Profile sind sorgsam abgefeilt.

## L18 Ikonographie.

Dieses Relief bildet ein Einzelstück, das nur auf dem linken Türflügel erscheint. Der Baum geht auf dasselbe Vorbild zurück wie der Baum von L6/R1. Anstelle des Bären und der Vögel sind zwei Schlangen und ein Kopf dargestellt. Die linke Schlange steht aufrecht auf ihrer Schwanzspitze; sie soll wohl auf dem Bauche kriechend verstanden werden. Die andere Schlange hängt leblos mit weit aus dem aufgesperrten Rachen heraushängender Zunge über dem rechten

unteren Ast des Baumes. Der Kopf des Menschen schaut im Profil links hinter dem Baumstamm hervor. Sein Blick scheint auf die linke (lebende) Schlange gerichtet zu sein. Es liegt nahe, daß dem Bild wie bei vielen mittelalterlichen Darstellungen eine zeitliche Abfolge zugrunde liegt. Dieselbe Schlange ist einmal tot und einmal lebend dargestellt.

Allioli wollte hier Eva (der menschliche Kopf) im Gespräch mit der Schlange sehen<sup>91</sup>. Abgesehen davon, daß eine geschlechtliche Bestimmung des Kopfes nicht möglich ist, gibt es für diese Deutung keine im Bild selbst erkennbaren konkreten Anhaltspunkte. Aber die Richtung, die Allioli eingeschlagen hat, scheint einleuchtend. Die Szene wird irgendwie mit der Geschichte des Sündenfalls in Verbindung stehen. Merz dachte daran, daß mit dem Kopf derjenige gemeint sein könnte, der hinter der Schlange steht, also der Versucher<sup>92</sup>. Demnach erschiene ausschließlich der Teufel auf dieser Platte, allerdings in zeitlicher Unterscheidung und in zwei verschiedenen Qualitäten. Als Lebender beinhaltet er das siegreiche Böse und als Toter das besiegte Böse. Domm bezweifelte diese Lösung, da ihm „drei Teufelsdarstellungen auf diesem einen Bilde denn doch als des Bösen zu viel“ erschienen, und entschied, daß es sich um eine Modifikation der Verführung Evas durch die Schlange handeln müsse<sup>93</sup>. Goldschmidt hat dieses Relief nicht behandelt.

Eine eindeutige Bestimmung des Bildes ist nicht möglich, da sich keine Bildtradition zu dieser Szene nachweisen läßt. Das Motiv der Verdoppelung des Versuchers ist jedoch nicht singular in Augsburg, wie Domm und andere annahmen. Ute Götz hat auf die Hildesheimer Tür verwiesen, wo in der Sündenfallszene zwei Reptilien für den Teufel auftauchen<sup>94</sup>. Rechts im Bild der Hildesheimer Tür reicht die Schlange der Eva die verbotene Frucht dar und links im Baum erscheint zudem ein kleiner Drache. Noch näher an das Augsburger Relief rückt m. E. die Sündenfall-Illustration in der Caedmon-Genesis. Der Teufel erscheint dort dem Adam in Menschengestalt und gleichzeitig hängt er als Schlange dahinter in einem Baum<sup>95</sup>. Hierin ergibt sich eine Parallele zu dem Kopf im Baum des Augsburger Reliefs. Da die Augsburger Darstellung im Rahmen der anderen breiten Türreliefs außerhalb eines szenischen Kontextes zur Genesis steht, kann das Bild demnach nicht rein biblisch ausgelegt werden, sondern es soll wohl eher eine symbolisch-allegorische Anspielung auf die mit dem Sündenfall zusammenhängende Erbsünde und den Tod sein.

<sup>91</sup> Allioli a.a.O. § 15.

<sup>92</sup> Merz a.a.O. IV.

<sup>93</sup> Domm a.a.O. S. 19.

<sup>94</sup> U. Götz, Die Bildprogramme der Kirchentüren a.a.O. S. 267f. (vgl. Anm. 17).

<sup>95</sup> Dazu: Thomas H. Ohlgreen, The illustrations of the Caedmonian Genesis, in: *Medievalia et Humanistica*, NS 3. Jg. 1972, S. 199–212, Fig. 1, 3 u. 4.

## L19 Vorderseite (Abb. 41).

Es ist hier ein Mann dargestellt, der vor einer sich vor ihm ringelnden Schlange zurückweicht. Nach Goldschmidt und anderen handelt es sich um Moses<sup>96</sup>. Die Überlappungen der Bänder sind an allen vier Seiten deutlich erkennbar. Direkt neben dem Fuß Moses' ist ein rechteckiges Metallstück von 5 × 2,5 cm lose in die Platte eingesetzt. An der rechten Kante durchzieht ein 10 cm langer Riß die Bronze. Das Relief erhebt sich am Kopf 10 mm.

## L19 Rückseite (Abb. 42).

Zwei Gußkanäle gabeln sich von der Mitte der Oberkante zu den Seiten. Die gesamte obere Hälfte der Rückseite inklusive der Kanäle und der mittlere Bereich der unteren Hälfte sind mit einer Feile geglättet worden. Zwischen den Kanälen sind fünf Punkte wie die Augen auf einem Würfel angeordnet.

## L19 Ikonographie.

Moses weicht der Schlange in einer schwungvollen Bewegung aus. Die diesbezügliche Bibelstelle berichtet, wie Moses auf Gottes Geheiß seinen Stab zu Boden wirft, wo er sich augenblicklich in eine Schlange verwandelt, vor der Moses erschreckt zurückweicht (2 Mos. 4,3). Lediglich Allioli, der in der Figur eine mit der Schlange im Gespräch befindliche Frau sehen wollte, und Wiebel, der hier eine Personifikation der Wahrheit vermutete<sup>97</sup>, sprachen sich gegen die Moses-Deutung aus.

Die Anordnung von Schlange und Moses bis hin zu seiner Bewegung mit dem im Schreiten zurückgewandten Kopf entspricht einem festen Bildtyp. In derselben Haltung zeigte ein Langhausfresko in S. Paolo fuori le mura die Szene. Dieses nach dem Brand im 19. Jahrhundert untergegangene und in einer Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts überlieferte Wandbild Cavallinis (13. Jh.) ging auf ein spätantikes Bild an derselben Stelle zurück<sup>98</sup>. Nach Waetzoldt bestehen keine Zweifel an der Übereinstimmung der erhaltenen Nachzeichnung mit dem spätantiken Original<sup>99</sup>. Eine der Elfenbeintafeln der sogenannten Salerno-Gruppe zeigt die Szene in ganz derselben Weise. Die italienische Darstellung bereichert das Motiv jedoch durch die Anwesenheit Gottes<sup>100</sup>.

<sup>96</sup> Zuletzt Fillitz a.a.O. S. 112 (vgl. Anm. 20).

<sup>97</sup> Allioli a.a.O. § 28; Wiebel a.a.O. XXII (vgl. Anm. 15).

<sup>98</sup> Abb. bei: Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Bd. II, Freiburg i. Br. 1924, S. 616, Fig. 267.

<sup>99</sup> Stephan Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien und München 1964, Nr. 618.

<sup>100</sup> Abb. bei: A. Carucci a.a.O. Fig. 16 (vgl. Anm. 61).

<sup>101</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 30.

Moses ist ein geläufiger Typus Christi. In der Szene mit der Schlange präfiguriert die Schlange den Tod Christi und ihre Rückverwandlung in den Stab die Wiederauferstehung des Herrn<sup>101</sup>.

Am rechten Türflügel erscheint dasselbe Bild ein zweites Mal im Relief von R10.

L20 Vorderseite (Abb. 43).

In der untersten Platte der schmalen Reihe begegnet uns noch einmal eine Szene der Genesis: Die Erschaffung oder Beseelung Adams. Die Komposition ist ähnlich gedrängt wie die der Erschaffung Evas darüber (L17). Der linke Gewandzipfel des Schöpfers und der herunterhängende Arm Adams verschwinden unter den Rahmenbändern (L 47 und L 48). Die Oberfläche ist wie bei allen schmalen Platten rau, aber sehr gleichmäßig von Patina überzogen. Der Kopf Gottvaters erhebt sich 18 mm vom Grund.

L20 Rückseite (Abb. 44).

Die Figurenkomposition erscheint wie bei allen schmalen Platten im Negativ. Mit zahlreichen Meißelschlägen sind kleine körnige Partikel entfernt worden, wie sie zum Teil noch stehen geblieben sind. Rechts von der Vertiefung für den Kopf des Schöpfers sind vier Punkte im Quadrat als Markierung angeordnet. Die Profile zeigen keinerlei Bearbeitungsspuren.

L20 Ikonographie.

Die beiden untersten Platten der schmalen Reihe sind inhaltlich aufeinander bezogen. Sie werden hier deshalb gemeinsam besprochen und zwar nicht in der Reihenfolge ihrer Lage an der Tür von oben nach unten, sondern entsprechend dem thematischen Ablauf. Demnach steht L20 am Beginn.

Das Relief wurde übereinstimmend als die Erschaffung Adams angesprochen<sup>102</sup>. Adam steht aufrecht vor dem Schöpfer, der ihn am linken Arm festhält, während er die freie Hand zu einem Rede- oder Segensgestus erhoben hat. Die Deutung dieser Zusammenstellung von Adam und dem Schöpfer als Erschaffung Adams ist aber nicht ganz zutreffend; es ist vielmehr die Beseelung Adams dargestellt, die einen eigenen Bildtypus bildet<sup>103</sup>. Die Seelengebung ist nur selten dargestellt worden, doch ist ihre Ableitung aus der Cotton-Genesis gesichert<sup>104</sup>. Die entsprechende Szene der Cotton-Handschrift ist zwar nicht mehr erhalten, sie erscheint jedoch im Genesis-Zyklus der Mosaiken von S. Marco in Venedig,

<sup>102</sup> Zuletzt Fillitz a.a.O. S. 113 (vgl. Anm. 20).

<sup>103</sup> Die Beseelung Adams als eigener Bildtyp beschrieben in: LCI 1. Bd., Sp. 48.

<sup>104</sup> Dazu zuletzt: Herbert Leon Kessler, *The illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination, 7. Bd.)*, Princeton 1977, S. 15.

der, wie Tikkanen nachgewiesen hat, ein getreues Abbild der Cotton-Bibel bietet<sup>105</sup>. Dort steht Adam wie auf dem Augsburgers Relief aufrecht vor dem Schöpfer, der ihm eine kleine Menschengestalt mit Schmetterlingsflügeln an den Mund hält<sup>106</sup>. Im Genesis-Zyklus von S. Marco fehlt die Erschaffung Adams, dort ist nur die Beseelung dargestellt worden. Die Millstätter-Genesis zeigt beide Szenen nebeneinander – Erschaffung und Beseelung. Die Millstädter Beseelung steht der Augsburgers noch näher als die von Venedig, denn dort fehlt die kleine Figur mit den Flügeln, die von Gottes Hand in Adams Mund fliegt. Der Schöpfer faßt stattdessen Adam am Arm, wie er es auch auf dem Augsburgers Relief tut<sup>107</sup>.

Die Platte L17 zeigt als weitere Begebenheit der Genesis die Erschaffung Evas. In dieser Deutung herrschte immer Einigkeit. Unklar aber ist die Herkunft des Motivs, der bislang nicht nachgegangen wurde. Adam liegt schräg an einen aus Schollen gebildeten Hügel gelehnt. Der Schöpfer, durch einen Kreuznimbus wie schon auf L20 als Christus angegeben, zieht die Halbfigur Evas an einem Arm aus Adams Seite. Seine freie Hand ist wieder zum Rede- bzw. Segengestus erhoben. Evas Kopf ist schräg gestellt und ihr Blick scheint auf Gottvater gerichtet zu sein.

Der Augsburgers Typ der Erschaffung Evas geht auf eine spätantike Tradition zurück. In derselben Szene der untergegangenen Langhaus-Fresken von S. Paolo f. l. m. ragte Eva als Halbfigur aus der Seite Adams. Gottvater ist jedoch selbst nicht am Geschehen beteiligt; er sitzt seitab auf einer Weltenkugel<sup>108</sup>. Diese Art der Darstellung weicht von der spätantiken Tradition der Cotton-Genesis ab. Im Genesis-Zyklus von S. Marco liegt Adam zwar gleichfalls an einen Hügel gelehnt und der Schöpfer beugt sich über ihn, aber anstelle der Halbfigur Evas entnimmt er dem schlafenden Adam die in der Bibel geschilderte Rippe (1 Mos. 2. 21–22). Diese Form der Erschaffung Evas fand weite Verbreitung und taucht in allen touronischen Handschriften auf, deren Abhängigkeit von der Cotton-Genesis Koehler eingehend dargelegt hat<sup>109</sup>. Die Darstellungen in den angelsächsischen Caedmon- und Aelfric-Codices, die zum Teil auf dieselben Vorlagen zurückgehen<sup>110</sup>, weichen in dieser Szene voneinan-

<sup>105</sup> J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, Acta Societatis Scientiarum Fennicae, XVII, Helsingfors 1889, S. 99 ff.

<sup>106</sup> Abb. bei Sergio Bettini, Mosaici di San Marco, Mailand 1968, Taf. 22.

<sup>107</sup> Klagenfurt Mus. Cod. VI, 19, fol. 6 r; Abb. bei: R. B. Green, The Adam and Eve cycle in the Hortus Deliciarum, in: Late classical and mediaeval studies in Honor of A. M. Friend jr., Princeton 1955, S. 340–47, Taf. LVI, Nr. 5.

<sup>108</sup> Abb. bei: Waetzoldt a.a.O. Nr. 592, Abb. 330 (vgl. Anm. 99).

<sup>109</sup> W. Köhler, Die Schule von Tours, Bd. I, Berlin 1930, S. 186 ff.

<sup>110</sup> C. R. Dowell, The Old English Illustrated Hexateuch (Early English Manuscripts in Facsimile, 18. Bd.), Kopenhagen, London und Baltimore 1974, S. 65 ff.

der ab. In der Caedmon-Handschrift erscheint der Typ, der aus der Cotton-Tradition stammt, also die Entnahme der Rippe<sup>111</sup>. Dagegen stimmt die Aelfric-Illustration mit dem Typus des Augsburger Reliefs überein<sup>112</sup>. In der Millstätter-Genesis erscheint ein Mischtyp, der beide Versionen miteinander verbindet. Der Schöpfer hat die Rippe aus Adams Seite gelöst und hält einen aus der Rippe entwachsenen Kopf Evas in Händen<sup>113</sup>. Die Hildesheimer Tür zeigt den karolingischen Erschaffungstyp der Cotton-Tradition mit der Entnahme der Rippe<sup>114</sup>. Danach setzt sich die andere Form mit der Halbfigur Evas immer stärker durch. Die Augsburger Version erscheint in Deutschland in der zwischen 1067 und 1077 datierten Bibel von St. Castor in Koblenz, die in Trier oder Mainz entstand<sup>115</sup>. Andere Bronzetüren des Mittelalters griffen in ihren Genesis-Bildern das Augsburger Motiv auf. Es begegnet uns an den Türen von S. Zeno in Verona und an der Sophien-Kathedrale in Nowgorod wieder<sup>116</sup>.

#### L21 Vorderseite (Abb. 45).

Die Platte zeigt eine Frau, die sich im Schreiten zurückwendet, um einem Huhn und einem Hahn Futter hinzustreuen. Die linke obere Ecke ist als separates Einzelstück lose an die Platte angefügt. Die Platte hat verschiedene kleine Risse und Löcher. Die Patina ist auffallend dunkel. Das erklärt sich aus der Lage der Platte ganz unten an der Tür, wo die Verschmutzungsgefahr am größten ist. Das Relief erhebt sich mit 10 mm am Kopf der Frau am höchsten vom Grund.

#### L21 Rückseite (Abb. 46).

Die Fläche ist mit Ausnahme der beiden von oben kommenden Gußkanäle, die mit einem gröberen Meißel bis auf das Plattenniveau abgetragen wurden, unbearbeitet geblieben. In der Mitte der oberen Hälfte sind zwei Striche mit einem Punkt darüber als Markierung eingraviert worden. Die Profile sind mit Ausnahme des unteren sorgsam abgefeilt worden.

<sup>111</sup> Vgl. George Henderson, Late-antique influences in some English mediaeval illustrations of Genesis, in: JWCI, Vol. XXV, 1962, S. 172–198.

<sup>112</sup> Dodwell a.a.O. Faks. fol. 6 v (vgl. Anm. 110).

<sup>113</sup> Green a.a.O. Taf. LVI, Nr. 8 (vgl. Anm. 107).

<sup>114</sup> Von den zahlreichen Abb. der Hildesheimer Tür sei hier nur genannt: Leisinger a.a.O. Taf. 12 (vgl. Anm. 48).

<sup>115</sup> Die Datierung der Bibel von St. Castor nach: Carl Nordenfalk, Die romanische Malerei vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, Genf 1958, S. 190 u. 225; Abb. bei: Hans Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, London o.J., pl. 96, Fig. 221; dazu zuletzt: Joachim M. Plotzek, in: Katalog zur Ausstellung „Rhein und Maas – Kunst und Kultur 800–1400“, Köln 1972, S. 213.

<sup>116</sup> Leisinger a.a.O. Taf. 2 und 58 (vgl. Anm. 48).

## L21 Ikonographie.

Wie die meisten Platten hat auch L21 eine Entsprechung auf dem rechten Türflügel. Die hühnerfütternde Frau erscheint ein zweites Mal auf R13. Für Allioli war die Frau eine Personifikation der Kirche. Das Futter sei das heilige Wort, das die Kirche über die Erde ausstreut<sup>117</sup>. Merz versuchte dagegen in der Darstellung eine Versinnbildlichung des Evangelienverses von den Vögeln des Himmels (Matth. 6,26) zu sehen<sup>118</sup>. Unter Hinweis auf den Vergleich der Kirche mit einer geschmückten Braut (Apk. 21,2) und die seit alters bestehende Tradition, die Kirche in Frauengestalt zu personifizieren, kam Domm auf den Vorschlag Alliolis zurück<sup>119</sup>. Goldschmidt sah in der fütternden Frau wiederum die Personifizierung einer Jahreszeit. Er bezog sich auf eine Stelle in den Libri Carolini (III, c.23), wo es heißt: „Hiemem animantibus pabula praebentem.“ Er schloß daraus, daß es sich bei der Frau um eine Personifikation des Winters handeln müsse<sup>120</sup>. Dieser alleinige Hinweis auf die Libri Carolini kann aber kaum als ausreichende Begründung für diese These gelten, zumal nur allgemein von Tieren, aber keinesfalls speziell von Vögeln bzw. Hühnern die Rede ist.

Es wurde bereits im Zusammenhang mit den Vogeldarstellungen der Platten L6/R1 darauf hingewiesen, daß Vögel in der Kunst des Mittelalters die Seelen der Gläubigen symbolisieren können. Auch für die Hühner wäre dieser Symbolgehalt denkbar. Es sei als Beispiel auf das Apsismosaik von S. Clemente in Rom hingewiesen, das nach O. Hjort die Kirche in ihrer Gesamtheit (Kirchenväter etc.) darstellt<sup>121</sup>. Auch einige Pastorszenen sollen dabei auf die Schutzfunktion der Kirche hinweisen. So erscheint neben einem Bauern, der seine Kühe dem Stall zutreibt, eine Frau, die Hühnern das Futter hinstreut<sup>122</sup>. Aus dem Zusammenhang kann laut Hjort die hühnerfütternde Frau nicht anders denn als Personifikation der Kirche verstanden werden, die den Seelen der Gläubigen, hier vertreten durch die Hühner, ihre (geistige) Nahrung zukommen läßt. Dieser Deutung hat sich noch in jüngerer Zeit Hélène Toubert angeschlossen<sup>123</sup>.

Noch ein anderer Aspekt kann herangezogen werden. L. Möller hat die bekannte Henne mit den sieben Küken im Domschatz in Monza in ähnlicher Richtung interpretiert<sup>124</sup>. Sie verweist auf die Legende, der zufolge Begga, die

<sup>117</sup> Allioli a.a.O. § 24.

<sup>118</sup> Merz a.a.O. X.

<sup>119</sup> Domm a.a.O. S. 20.

<sup>120</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 31.

<sup>121</sup> Hjort a.a.O. S. 21 ff. (vgl. Anm. 45).

<sup>122</sup> Abb. bei: Hélène Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII. siècle*, in: *Cah. Arch.*, 20. Jg. 1970, S. 99–154.

<sup>123</sup> H. Toubert, *Les Représentations de l'Ecclesia dans l'art des X<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles*, in: *Musica e arte figurativa nei secoli X–XII*, Convegna del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Todi 1973, S. 67–101.

<sup>124</sup> Lieselotte Möller, *Die Henne mit den sieben Küken im Domschatz zu Monza*, in: *Pantheon*, 31. Jg. 1943, S. 165–167.

Mutter Pippins, auf der Rückreise von Rom bei Adenne an der Maas sieben Kapellen in Anlehnung an die sieben Hauptkirchen Roms errichtet haben soll, nachdem ihr zuvor sieben Küken, die sich um ihre Glücke drängten, den Ort für die Gründung gezeigt hätten<sup>125</sup>. Möller stellt die Legende in Bezug zu dem Vergleich, den Christus zwischen sich und einer für ihre Brut sorgende Glücke anstellt (Matth. 23,37 und Luk. 13,34). A. Lipinsky hat diese Ansicht bekräftigt<sup>126</sup>.

Ich schließe mich deshalb dem Vorschlag Alliolis bzw. Domms an, wonach es sich bei der hühnerfütternden Frau um eine Personifikation der Kirche handelt.

Es folgen nunmehr die Platten des rechten Türflügels. Sofern es sich dabei um Doubletten des linken Türflügels handelt, wird deren Ikonographie nicht noch einmal behandelt, sondern auf die entsprechende Platte der linken Seite hingewiesen.

#### R1 Vorderseite (Abb. 47).

Der Baum mit den beiden Vögeln und dem Bären entspricht demselben Bild auf dem linken Türflügel L6. Abgesehen von einem kleinen Ausbruch unten links ist die Platte völlig unbeschädigt. Die Flügel des rechten Vogels reichen weit unter das Rahmenband. Die höchste Relieferhebung beträgt 10 mm.

#### R1 Rückseite (Abb. 48).

Die Oberfläche ist oben rauh und wird nach unten hin glatter. Von der Unterkante zweigen zwei Gußkanäle ab. Ihr Verlauf ist nur noch anhand der kräftigen Meißelschläge zu identifizieren, mit denen sie vollständig abgeschlagen wurden. Oberhalb der Meißelspuren sind übereinander drei Striche und drei Punkte markiert. Die Profile wurden stark abgefeilt, aber an verschiedenen Stellen ist die Gußhaut erhalten geblieben. Zur Ikonographie vgl. oben L6.

#### R2 Vorderseite (Abb. 49).

Das Relief zeigt einen Löwen, der sich auf ein kleineres Beutetier gestürzt hat und es in den Nacken beißt. Die Platte hat mehrere kleine Löcher und Risse. Die Unterkante verläuft nicht geradlinig, sondern in einem Bogen. Das kommt daher, daß die Ecken der gerade im unteren Teil porösen, d. h. mit vielen Luftlöchern durchsetzten Platte sehr weit abgefeilt wurden. Der Löwenkopf erhebt sich mit 15 mm am stärksten vom Grund der Platte.

<sup>125</sup> Möller ebda. weist allerdings auch darauf hin, daß die Henne mit den sieben Küken als symbolische Darstellung der Theodolinde mit den sieben Provinzen der Lombardei gedeutet wurde.

<sup>126</sup> Angelo Lipinsky, Der Theodolinden-Schatz im Dom zu Monza, in: Das Münster, 13. Jg. 1960, S. 146–173.

## R2 Rückseite (Abb. 50).

In der wohl wegen ihrer Ebenmäßigkeit unbearbeitet gebliebenen Rückseite erscheint ein schwaches Negativ des Löwenbildes der Vorderseite. Zusätzlich verlaufen von der Unterkante her zwei kurze Gußkanäle schräg zu den Seiten hin. Sie sind nachträglich weitgehend abgeflacht worden. Auf der ganzen Fläche zeichnet sich eine Holzmaserung in der Bronze ab. Eine Markierung ist nicht vorhanden. Die Profile sind fast überall abgefeilt worden.

## R2 Ikonographie.

In der Deutung des Löwen, der ein Beutetier schlägt, herrschte schon immer Einigkeit. Der Löwe steht wieder wie schon der Bär auf L6/R1 als Sinnbild der bösen Gewalt. Das Beutetier kann nicht mit letzter Bestimmtheit identifiziert werden. Der Quastenschweif und die Hufe der Hinterläufe legen jedoch nahe, daß es sich um ein Kalb handelt. Dieselbe Zusammenstellung von Löwe und Kalb zeigt eine Illustration im Utrecht-Psalter<sup>127</sup>. Sie wird später, im 12. und 13. Jahrhundert, ein beliebtes Motiv in der Architektur-Plastik namentlich der Portale nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und besonders in Unteritalien, wo sie z. B. an allen drei Türen des Barisanus von Trani auftaucht<sup>128</sup>.

Die Verfolgung des Gläubigen durch die Macht des Bösen, wie sie schon mehrfach in anderen Bildern vorgeführt wurde, wird hier in einer anderen Variante vorgestellt.

## R3 Vorderseite (Abb. 51).

Der Kampf Samsons mit dem Löwen ist eine Doublette zu L4. Die Platte hat zahlreiche schwere Schäden. Am auffälligsten ist eine grobe Angießung neben dem Kopf Samsons, die sich in ihrer rauhen Oberflächenstruktur und einer dunkleren Patina von der Platte unterscheidet. An der rechten Kante ist ein auf Höhe von Samsons Knie ausgebrochenes Stück irgendwann einmal wieder notdürftig eingefügt worden. Unten und an den Seiten zerfurchen etliche kleine Risse und Löcher die Bronze. Die Reliefhöhe beträgt maximal 11 mm (am Kopf Samsons).

## R3 Rückseite (Abb. 52).

Die oben beschriebene Angießung wurde von hinten angebracht, links daneben die Platte mit einer weiteren Angießung, die von vorne nicht auszuma-

<sup>127</sup> E. T. de Wald a.a.O. Taf. LXVIII (vgl. Anm. 49).

<sup>128</sup> Zahlreiche Beispiele nennen: Stephan Beissel, Zur Geschichte der Tiersymbolik in der Kunst des Abendlandes, in: Zs. f. christl. Kunst, 14. Jg. 1901, Sp. 275–286; Wera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere, Leipzig 1943, Abb. 66–68, 71, 73, 75.

chen ist, nachträglich ausgebessert. Die gesamte Fläche wurde vollständig glatt geschliffen. Nur noch schwach ist ein von der Oberkante her senkrecht nach unten führender Gußkanal zu erkennen. Unterhalb der Angießungen sind zwei Punkte markiert worden. Die Profile sind genauso sorgsam gefeilt worden wie die ganze Rückseite. Zur Ikonographie vgl. oben L4.

#### R4 Vorderseite (Abb. 53).

Dieses Relief mit dem Kampf Samsons gegen die Philister ist das Zwillingsstück zu L10. Wie bei L10 stößt auch hier das Relief bis an den Rand der Platte vor. Die Bronze und ihre Patina sind gut erhalten. Die höchste Relieferhebung liegt bei 10 mm.

#### R4 Rückseite (Abb. 54).

Die Rückseite ist unbearbeitet geblieben. Nur die beiden kurzen Gußkanäle, die von der Oberkante herabstoßen, wurden mit einem Meißel eingeebnet. Zwischen den Kanälen liegt ein breiter, nach unten flach auslaufender Wulst, über dem der Einfülltrichter für die flüssige Bronze montiert war. In der Mitte der Platte findet sich eine Markierung von drei Punkten. Die Profile wurden nur stellenweise abgefeilt. Zur Ikonographie vgl. oben L10.

#### R5 Vorderseite (Abb. 55).

Die Platte stellt ein Gegenstück zu L12 dar. Es handelt sich gleichfalls um eine gekrönte männliche Gestalt, die einen Schild und eine Lanze trägt (bei L12 ein Schwert). Die ebene Platte hat mit Ausnahme eines kleinen Risses keine Beschädigungen. Der rechte Fuß des Königs stößt bis an das Rahmenband R16, aus dem an dieser Stelle ein kleines Segment ausgefeilt wurde, um die Fußspitze nicht zu verdecken. Dasselbe war schon einmal bei der Erschaffung der Eva (L17) zu beobachten, wo sich das Band nicht über, sondern um den Kopf des liegenden Adam legte. Die höchste Relieferhebung beträgt 9 mm.

#### R5 Rückseite (Abb. 56).

Der Ebenmäßigkeit der Vorderseite entspricht eine auffallend glatte und daher auch gänzlich unbearbeitete Rückseite. Von den drei von unten her kommenden Gußkanälen wurden der rechte und der mittlere abgeflacht. Die Markierung im Mittelfeld besteht aus drei Punkten. An den Profilen wurden zahlreiche Abschleifungen vorgenommen. Zur Ikonographie vgl. oben L12.

#### R6 Vorderseite (Abb. 57).

Dieses Relief ist wieder ein Einzelstück. Die dargestellte männliche Figur hat kein Attribut. Der Mann weist mit dem Zeigefinger der linken Hand nach oben, die rechte ist unter dem Gewand verhüllt. Die Platte ist merklich dicker und

schwerer als alle anderen (vgl. die Gewichtsangaben). Die Bronze ist zweifach von Rissen durchzogen. Die Reliefhöhe beträgt nicht mehr als 8 mm.

#### R6 Rückseite (Abb. 58).

Die rauhe Fläche ist in der Mitte mit einer Feile geglättet worden. Die Platte hat keine Gußkanäle. Oben sind zwei Punkte als Markierung eingraviert worden. Die Profile wurden an allen vier Seiten egalisiert.

Zur Ikonographie ließe sich L3 als Parallele anführen. Goldschmidt vermutete in beiden Fällen eine Darstellung des Propheten Nathan, der König David zur Buße mahnt<sup>129</sup>. Diese Deutung ist denkbar, aber nicht zu beweisen und muß daher zweifelhaft bleiben.

#### R7 Vorderseite (Abb. 59).

Die Darstellung des bogenschießenden Kentauren ist mit demselben Bild auf L7 identisch. Die Platte weist besonders an den Rändern zahlreiche Beschädigungen auf. Zahlreicher Löcher und Risse wegen ist sie zu den am schlechtesten erhaltenen an der Tür zu zählen. Die Reliefhöhe geht nicht über 8 mm hinaus.

#### R7 Rückseite (Abb. 60).

Die Platte wurde rückwärtig durch zwei Angießungen verstärkt. Oben rechts verläuft ein Gußkanal von der Ober- zur rechten Seitenkante. Auch links erscheint der Rest eines Gußkanals. Sein Ansatzpunkt an der Oberkante und die letzte Spitze unten sind eben noch zu erkennen, der Rest ist unter der Angießung verschwunden. Ungefähr in der Mitte der unteren Hälfte ist ein Strich mit sieben Punkten darüber als Markierung eingraviert. Die Profile sind zum Teil abgefeilt worden. Zur Ikonographie vgl. oben L7.

#### R8 Vorderseite (Abb. 61).

Der einzelne Löwe entspricht dem von L9. Die Platte gehört zu den besterhaltenen. Lediglich ein paar kleine Kratzer, die augenscheinlich jüngeren Datums sind, haben die Patina angeritzt. Reliefhöhe nicht über 7 mm.

#### R8 Rückseite (Abb. 62).

Zwei Gußkanäle zweigen sich von oben zu den Seiten ab. Sie gabeln sich von einem breiten Wulst, der den Einlauf der Bronze markiert. Der Wulst, die Kanäle und die gesamte Fläche sind mit Meißelschlägen und vor allem mit einer Feile gleichmäßig geglättet worden. Zwischen den Kanälen sind fünf Striche eingekerbt, von denen der oberste senkrecht auf den anderen waagerechten steht. Die Platte ist auffallend dick und schwer. Die Profile sind weitgehend abgeschliffen worden. Zur Ikonographie vgl. oben L7 bzw. L9.

<sup>129</sup> Goldschmidt a. a. O. S. 30.

## R9 Vorderseite (Abb. 63).

Auf die Platte R9 ist die Maske mit dem Türziehherring des rechten Türflügels montiert. Der innere Durchmesser des Kreises, in den der Kopf eingelassen ist, beträgt 16,5 cm, von der äußeren Umrandung gemessen 22,4 cm. Links von dem Ring, den die Maske im Maul hat, ist ein rechteckiges Stück Metall in die Platte eingefügt worden. Der Kreis um den Kopf besteht aus zwei Wulsten, von denen der äußere massiv, der innere zur Platte hin ausgehöhlt ist und dadurch eine Nut bildet, in die der Kopf eingedreht wird. Die Nase des Kopfes ist durchbrochen. Rechts und links unter den Ohren sind zwei Löcher gebohrt, durch die Nägel in den Holzkern vordringen. So wird der Kopf zweifach an der Tür stabilisiert: einmal durch die Nut, durch die der Kopf fest in die Platte verschraubt ist und zum anderen durch die Nägel, die durch die Bronzeplatte hindurch in das Holz der Tür vordringen. Die Platte selbst wird außer durch die vier üblichen Nägel in den Ecken durch einen fünften Stift fixiert, der unter dem Kopf verborgen ist.

## R9 Rückseite (Abb. 64).

Die nur leicht gerauhte Fläche der Platte wurde nicht bearbeitet. Das eingefügte rechteckige Stück Metall ist nur lose von hinten in die Platte eingesetzt worden. Von der Unterkante zweigen zwei lange, dünne Gußkanäle ab. Zwischen der Oberkante und den drei Nägeln in der Mitte ist ein kleines kreisrundes Metallstück eingefügt worden, das an der Vorderseite nicht zu erkennen ist, da die Patina über die Fugen gewuchert ist. Eine Markierung wurde wie bei der Platte des Kopfes der linken Seite nicht angebracht. Zur Ikonographie vgl. L15.

## R10 Vorderseite (Abb. 65).

Das Relief stellt eine genaue Wiederholung des Bildes von L19 mit dem vor der Schlange zurückweichenden Moses dar. Die Oberfläche ist leicht gewellt. Für das untere Band wurde eine durchgehende Linie gleichsam als Schiene in die Platte eingeritzt. Dadurch wird ein noch besseres Aufliegen des Bandes auf der Platte erreicht. Diese Praxis begegnet uns an der Tür nur dieses eine Mal. Aus dem linken Band R24 ist ein winziges Segment ausgefeilt worden, wo die Schlange den Rahmen berührt. Die höchste Erhebung des Reliefs beträgt 12 mm.

## R10 Rückseite (Abb. 66).

Von einem kleinen Wulst, der wieder den Einlauf für die flüssige Bronze angibt, gabeln sich zwei Kanäle ab. Beide enden kurz vor den Seitenkanten. Spuren irgendwelcher nachträglicher Bearbeitung fehlen. In der Mitte befindet sich eine Markierung von vier Punkten, unter die noch ein einzelner Strich gesetzt ist. Die Profile sind überhaupt nicht bearbeitet worden. Zur Ikonographie vgl. oben L19.

## R11 Vorderseite (Abb. 67).

Das Relief mit dem Mann, der ein Gefäß in den erhobenen Händen hält, ist eine Doublette zu L1. Über die Platte verteilt finden sich einige kleine Löcher. Weitere Beschädigungen liegen nicht vor. Die erhabenen Teile des Reliefs sind überwiegend blank gerieben. Die Patina ist dunkel, Grau herrscht vor. Die höchste Erhebung des Reliefs beträgt 11 mm.

## R11 Rückseite (Abb. 68).

Zwei kurze Kanäle zweigen von der Oberkante zu den Seiten ab. Zwischen ihnen hat sich wohl ein ähnlicher Wulst vom Einlauf der flüssigen Bronze her befunden, wie er bei einigen anderen Platten noch zu sehen ist, der aber mit einer Feile völlig eingeebnet wurde. Auch die Kanäle wurden leicht überarbeitet. In dem abgefeilten Bereich zwischen den Kanälen ist eine Markierung von sieben Punkten mit drei waagerechten Strichen darüber in das Metall getrieben. Die Profile sind alle gleichmäßig abgefeilt worden. Zur Ikonographie vgl. oben L1.

## R12 Vorderseite (Abb. 69).

Ein zweites Mal erscheint der Traubenesser. Er stellt eine Doublette zu L16 dar, wobei geringfügige Variationen festzustellen sind, auf die noch zurückzukommen sein wird. Unter das rechte Band ist ein Teil des Weinstockes geraten. An den Rändern finden sich etliche kleine Risse. Die Patina ist dunkel, aber ebenmäßig. Die erhabenen Teile sind durch Berührung blank gerieben worden. Das Relief hat am Kopf des Traubenessers seinen höchsten Punkt: 9 mm.

## R12 Rückseite (Abb. 70).

Zwei Kanäle gehen von einem kleinen fast kreisrunden Wulst an der Oberkante aus und reichen bis an die Außenkanten. Der rechte ist vollständig, der linke nur zum Teil mit einer Feile eingeebnet worden. Als Markierung sind zwischen die Gußkanäle zwei Striche und darüber drei Punkte eingestanz worden. Das obere und das untere Profil wurden vollständig, das linke und das rechte nur teilweise geglättet. Zur Ikonographie vgl. oben L16.

## R13 Vorderseite (Abb. 71).

Wir sehen wieder wie schon auf L21 die hühnerfütternde Frau. Diese Platte hat von allen am meisten gelitten. Das ganze untere Drittel wirkt durch zahlreiche Risse und Ausbrüche wie zerbröckelt. Eine größere Fläche zwischen den Hühnern und der sie fütternden Frau mußte bereits früher einmal ergänzt werden. Rechts neben der Frau wurde ein weiteres rechteckiges Stück von 4 x 5 cm eingesetzt. Die höchste Stelle des Reliefs liegt am Kopf der Frau und beträgt 10 mm.

## R13 Rückseite (Abb. 72).

Von der Oberkante reichen zwei Gußkanäle seitlich herab, dazwischen wird ein dritter kürzerer Einlaufkanal erkennbar. Abschleifungen sind nirgends vorgenommen worden. Die große Anstückung zwischen Hühnern und Frau wurde mit Nägeln an der Platte befestigt, die von vorne durch die Platte getrieben worden sind. Ihre Köpfe sind von Patina und Schmutzkrusten so weit überwuchert, daß sie auf der Vorderseite nicht mehr zu entdecken sind. Hinten wurden die Spitzen wohl mit einer Zange abgebrochen. Die andere Ergänzung dagegen ist nur lose in die Platte eingesetzt worden. Eine Markierung wurde nicht angebracht. Die Profile sind nur stellenweise geringfügig abgeschliffen worden. Zur Ikonographie vgl. oben L21.

## R14 Vorderseite (Abb. 73).

Der Mann mit dem Schild und dem kleinen undefinierbaren Gegenstand in der linken Hand entspricht derselben Darstellung auf L13. Über dem Kopf des Mannes befinden sich ein paar Löcher. Die Oberkante ist an dieser Stelle leicht vertieft, verläuft also nicht geradlinig. Das linke Band r34 ragt mit 25 mm weit über die Platte. Die höchste Relieferhebung beträgt 12 mm.

## R14 Rückseite (Abb. 74).

Von der Oberkante führen zwei Gußkanäle schräg hinab. In ihrer Umgebung ist die Platte löcherig und porös wie an derselben Stelle auf der Vorderseite. Das Wachsmo-  
dell wurde offenbar auf einem Untergrund aus Holz geformt, dessen Maserung sich in die Bronze übertragen hat. Eine ähnliche Maserung war schon bei einigen anderen Platten zu beobachten. Abschleifungen wurden nur am unteren Rand vorgenommen. Als Markierung wurden in der unteren Hälfte sechs Striche parallel übereinander eingestanz-  
t. Die Profile sind teilweise abgeschliffen. Die Platte ist mit 15 284 g die schwerste an der Tür. Zur Ikonographie vgl. oben L13.

*III. Das Bildprogramm*

Nach der Deutung der einzelnen Bilder lassen sich Gruppen mit inhaltlicher Verwandtschaft zusammenstellen:

- a. Tierszenen. Es sind dies die Reliefs mit dem Löwen, der ein Beutetier schlägt, der Bär, der einen Baum erklimmen will; und mit mythologischem Hintergrund gehört auch das Motiv des Kentauren in diesen Kreis, der mit Pfeil und Bogen auf einen Löwen schießt.
- b. Alttestamentarische Gestalten, in denen ein typologischer Bezug zu Christus anklingt: Moses, Aaron, Samson, David.

- c. Szenen aus der Genesis (Beseelung Adams, Erschaffung Evas).
- d. Einzelfiguren mit symbolisch-allegorischem Sinn: Der Traubenesser, die hühnerfütternde Frau.

Da ausgeschlossen werden konnte, daß sechs Reliefs einen in sich geschlossenen Zyklus mit Personifikationen der Jahreszeiten bilden, wie es Goldschmidt vorgeschlagen hatte, engt sich der Gesichtskreis mehr auf eine theologische Grundhaltung des Ganzen ein. Die profane Komponente, die Goldschmidt zu erkennen glaubte, läßt sich nicht halten. Dennoch bieten die Bilder keinen klar erkennbaren Ansatz, daß es sich hier um ein theologisch eindeutig durchdachtes Programm handelt, wie es beispielsweise der Hildesheimer Bronzetür des Bischof Bernward zugrunde liegt. Es sollen darum die oben aufgeführten Themenkreise zunächst für sich betrachtet werden:

- a. Der Gedanke, der in den Tierszenen geäußert wird, ist jedesmal derselbe. In unterschiedlichen Bildern wird die Verfolgung der menschlichen Seele dargestellt. Die Kraft des Bösen wird jedesmal in einem seit alters bestehenden Bild eines wilden Tieres oder Fabelwesens vorgeführt (Löwe, Bär, Kentaur). Das Thema bleibt also dasselbe, es erscheint lediglich in Variationen.
- b. In der Gestalt Samsons drückt sich das umgekehrte Kräfteverhältnis aus. Hier wird die Gewalt des Bösen bezwungen. Im Samson und in den anderen Figuren des Alten Testaments klingt ein typologischer Bezug zu Christus an. Der grünende Stab Aarons und der zur Schlange verwandelte Stab Moses' weisen auf das Erlösungswerk Christi hin. In den Gestalten dieser Gruppe wird ein Kontrapunkt zu den die böse Kraft versinnbildlichenden Tierszenen ausgedrückt.
- c. Die Genesis-Bilder stehen scheinbar unvermittelt im Zusammenhang der anderen Reliefs. Aber auch ihnen wohnt ein typologischer Bezug inne, der eine Brücke zu den alttestamentarischen Typen schlägt, die in der Gruppe b. zusammengestellt wurden. Adam figuriert schon seit der Spätantike immer wieder als Typus Christi.<sup>130</sup> Eva steht als Typus für die von Christus gestiftete Kirche<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Vgl. Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christl. Kunst*, 2. Bd., Gütersloh 1968, S. 142 ff.

<sup>131</sup> Ebda S. 171.

- d. Die allegorischen Einzelfiguren des Traubenessers und der hühnerfütternden Frau stehen beide für die Erlösung des Menschen, die einmal durch Christus selbst (Weinstock) und ein anderes Mal durch die Kirche erlangt werden kann.

Von einem typologischen Programm, wie Merz dachte, kann man allerdings nicht sprechen, denn es handelt sich hier nicht um eine Gegenüberstellung von Typen und Antitypen. Personen oder Begebenheiten des Neuen Bundes fehlen völlig. Es klingt lediglich ein typologischer Gedankenhintergrund an. Wie ein roter Faden zieht sich durch alle Bilder die Gegenüberstellung von Gut und Böse, der Kampf der beiden Gewalten und die Erlösung des Menschen. In den Ringhalter-Masken wird dieser Antagonismus gleichfalls deutlich, wie der Vergleich mit beschrifteten Köpfen in Frankreich zeigte. Zum einen beinhalten sie die Vernichtung des Menschen durch das Böse, zum anderen stehen sie als Werkzeug des Heils.

Damit zeichnet sich ein übergeordneter Gedanke für das bildliche Programm der Tür ab. Es wird die Bedrohung des Menschen durch die Gewalt des Bösen und seine Erlösung von dieser Macht durch Christus und die Kirche ausgesprochen. Dies wird aber nicht in einem klar erkennbaren Duktus vorgeführt, sondern geschieht in einer aphoristisch anmutenden Abbeviatur von zunächst scheinbar voneinander unabhängigen Einzelbildern. Durch die Verdoppelung der Motive, die der Tür ein stark ornamentales Gepräge gibt, wird alles zu einem optisch wirkungsvollen Ganzen zusammengestellt.

Die geschilderte Gegenüberstellung von Gut und Böse beinhaltet eine Tür nach mittelalterlicher Auffassung schon per se. Sie galt als der Eintritt ins Heiligtum, mit dem sich Christus selber verglichen hatte (Joh. 10,7), durch den allein der Zugang zum Vater möglich sei (Joh. 14,6). Das Tor ermöglicht jedoch nicht nur den Zugang, es kann auch im negativen Sinn den Einlaß verwehren. Die unterschiedliche Bedeutung wird von der Etymologie des Wortes „ostium“ abgeleitet (entweder von *obsistere* bzw. *obsidere* oder von *ostendere*)<sup>132</sup>. Honorius Augustodunensis kombinierte beide Möglichkeiten miteinander, indem ihm Christus (=ostium) durch seine Gerechtigkeit die Ungläubigen fernhält, den Gläubigen aber den Weg zum Heiligtum weist<sup>133</sup>. Diese Ambivalenz der Bedeutung einer Tür im allgemeinen hat sich im Programm der Augsburger Domtür mit niedergeschlagen.

<sup>132</sup> Joseph Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1924, S. 119.

<sup>133</sup> Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, 1, 138. Bei Migne PL 172, 587c.

Es bleibt die Frage, ob das bildliche Programm der Tür nur als große Schauwand mit letztlich moralisierendem Inhalt zu verstehen ist, oder ob dem Ganzen nicht noch tiefere Wurzeln zugrunde liegen. Entscheidend für eine Beantwortung dieser Frage dürfte ein Blick auf den architektonischen Zusammenhang sein, innerhalb dessen sich die Tür ursprünglich einmal befand<sup>134</sup>. Wir wissen, daß es an der Ostseite des ottonischen Augsburger Domes, also dort, wo sich heute der große gotische Chor des 14. Jahrhunderts erhebt, ein Atrium gab<sup>135</sup>. Das Atrium reicht als Bauform in die Spätantike zurück und ist im Frühmittelalter mehrfach belegt<sup>136</sup>. Die verbreitete Bezeichnung für das Atrium war der Begriff „Paradisus“, der sich von dem ursprünglich in der Mitte des Atriums befindlichen Taufbrunnen als Lebensbrunnen ableitet<sup>137</sup>. Die die Atrien umgebenden Arkaden oder Bogengänge wurden vielerorts als „Gradus“ bezeichnet, was oft in die deutsche Ableitung „Gräd“ als Bezeichnung für den Platz vor der Kirche übergang<sup>138</sup>. In Augsburg ist dieser Name in der „Hellen Gräd“ und der „Dunklen Gräd“ bis heute lebendig geblieben.

Bemerkenswert ist nun die Rechtssituation des Kirchenvorhofes. Schon seit karolingischer Zeit ist es ausdrücklich untersagt, daß das Atrium einer Kirche Schauplatz eines weltlichen Gerichts sein dürfe<sup>139</sup>. Es sollte ausschließlich kirchlichen Rechtsvorgängen vorbehalten sein. Für Freising ist die Abwicklung eines kirchlichen Rechtsgeschäftes, nämlich eine Schenkung an das Hochstift, das in „Porticu domus S. Mariae“ stattfand, schon für das Jahr 825 belegt<sup>140</sup>. Das Atrium kann demnach schon seit dem 9. Jahrhundert als geistlicher Gerichtsort gelten. Diese Bestimmung des Atriums oder der Kirchenvorhalle, die sich später als eigene Bauform aus dem Atrium entwickelte, ist von entscheidender Bedeutung für die Ausprägung mittelalterlicher Portalausstattungen gewesen, in deren Mittelpunkt immer wieder der (Welt-) Gerichts-Gedanke steht.

Diese beiden Bedeutungsebenen des Atriums als Paradiesgarten und als Stätte kirchlicher Rechtsvorgänge schwingen in der Bildauswahl der Augsburger Bronzetür mit. Wir sehen die Erschaffung des ersten Menschenpaares, Versuchung und Sündenfall im Bild des Baumes mit dem Versucher, die immerwährende Bedrohung des Menschen und den Sieg der Gerechtigkeit in der Gestalt Samsons, der verschiedenen Typen Christi und der Kirche.

<sup>134</sup> Die Frage nach dem Ort der ursprünglichen Aufhängung der Türflügel am Augsburger Dom wird in der zweiten Hälfte dieser Arbeit im nächstfolgenden Jahrbuch eingehender erörtert.

<sup>135</sup> Friedrich Oswald, *Augsburg-Dom*, in: F. Oswald, L. Schäfer u. H. R. Sennhauser, *Vorromanische Kirchenbauten*, München 1966–1971, S. 28 f.

<sup>136</sup> Zum Atrium ausführlich: L. Joutz, *Der mittelalterliche Kirchenvorhof in Deutschland*, Berlin 1936.

<sup>137</sup> Romuald Bauerreiss OSB, *Das „Lebenszeichen“*, München 1961, S. 51 ff.

<sup>138</sup> Ebd. S. 51.

<sup>139</sup> Ebd. S. 54.

<sup>140</sup> Th. Bitterauf, *Die Traditionen des Hochstiftes Freising*, München 1915, Nr. 519.

#### IV. Untersuchung zur Technik und zum Werkprozeß

##### 1. Beschreibung des Gußverfahrens

Zunächst soll der Herstellungsprozeß rekonstruiert werden. Zum Vergleich wird die Schrift des Theophilus Presbyter „*Schedula diversarum artium*“ aus dem späten 11./frühen 12. Jahrhundert herangezogen. Theophilus gibt im Zusammenhang mit einer Beschreibung zur Anfertigung eines Rauchfasses genaue Anweisungen zum Bronzeuß<sup>141</sup>. Ähnlich wie Theophilus die Herstellung der Wachsplatten für die Ummantelung seines Tonkernes für das Weihrauchfaß angibt, wird man sich die Anfertigung der Wachsplatten für die Tür vorstellen können. Auf einem Brett werden zwei Leisten aufgenagelt, die der Dicke der späteren Bronzeplatten entsprechen. Dann wird auf dem Holz erwärmtes Wachs verteilt und mit einer Rolle glatt gewalzt, bis es bündig mit den Leisten abschließt. Mit einem Modellierholz wird das verteilte Wachs geschabt, damit es überall gleich dick ist. Auf die dergestalt präparierte Wachsplatte konnte der Künstler nun zusätzlich Wachs auftragen und inmitten der Platte das geplante Relief formen. Die Künstler der Augsburger Tür gingen offenbar in dieser Art vor, denn noch an verschiedenen Platten ist auf der Rückseite die Maserung des Brettes zu erkennen, auf dem das Wachsmodell angefertigt wurde (L3, L13, R2 und R14).

Diese einfache Art der Anfertigung eines Wachsmodells kann aber nur für einen kleinen Teil der Platten gelten. Beim Wachs ausschmelzen-Verfahren geht das Wachsmodell unwiderruflich verloren, so daß eine Neuauflage desselben Reliefs nicht möglich ist. An der Augsburger Tür finden sich aber zahlreiche Doubletten, ja in zwei Fällen begegnen wir ein und demselben Motiv mit nur geringfügigen Änderungen dreimal. Man wird nun zunächst vermuten, daß gerade wegen der Variationen, z. B. Änderung der Frisur u. ä., jeweils ein neues Modell in Wachs angefertigt wurde, wobei ein bereits fertiggestelltes Modell kopiert wurde. Im Falle einer freien Wiederholung eines Motiv wären aber neben beabsichtigten Änderungen gegenüber dem Vorbild ungewollte Abweichungen in den Proportionen unvermeidbar gewesen. Bei einem Vergleich der Binnenmaße der Doubletten miteinander konnte aber festgestellt werden, daß sie nicht um einen Millimeter voneinander abwichen. Man kann also ausschließen, daß die Wiederholungen frei geformt wurden. Sie gehen auf ein gemeinsames Urmodell zurück. Das Verfahren, ein Urmodell herzustellen, von dem

<sup>141</sup> Aus dem Kreis der erhaltenen Abschriften der „*Schedula diversarum artium*“ des Theophilus wurde für diese Arbeit der Text der Wolfenbütteler Handschrift (Wolfenbüttel, Herzogl. Bibl. 4373, oder auch: Cod. Guelph Gudianus lat. 2° 69 G.) zugrunde gelegt, wie ihn A. Ilg herausgegeben hat: Albert Ilg, *Theophilus Presbyter – Schedula diversarum artium*. Quellenschr. z. Kunstgesch., VII. Bd., Wien 1874.

dann beliebig viele Nachbildungen gemacht werden können, wird zwar von Theophilus nicht beschrieben, aber wir wissen, daß bereits die Römer diese Technik kannten<sup>142</sup>. Bei diesem „Gipsnegativform“ genannten Verfahren formt der Künstler in einem ersten Arbeitsgang das Relief aus Ton oder Gips. Von diesem Urmodell wird ein Model in Gips, also eine Negativform, durch Abdruck gewonnen. Im dritten Arbeitsgang wird das Model mit weichem Wachs ausgestrichen, so daß man schließlich ein Abbild der Urform in Wachs besitzt. An diesem Wachsmo­dell sind dann beliebige Veränderungen möglich, ohne daß die Konzeption des davon unabhängigen Urmodells beeinträchtigt würde.

Im einzelnen wurden folgende Variationen an den Reliefs vorgenommen:

Auf L1 ist das Tuch, mit dem der Kopf des Mannes bedeckt ist, fest um den Hinterkopf gezogen, auf R11 dagegen fällt es bis zum Gürtel hinab.

L3, L13 und R14 gehen auf ein gemeinsames Model zurück. Auf L3 und R14 wird der Mann mit jugendlich bartlosem Gesicht wiedergegeben, auf der Platte L13 trägt er einen Vollbart. Auf L3 ist der rechte Arm angewinkelt und unter dem Gewand verborgen, die beiden anderen zeigen den Mann mit einem Schild in der rechten Hand.

Der Traubenesser L16 trägt einen Vollbart und hat den entblößten linken Arm in die Hüfte gestemmt, der gleiche Mann auf R12 ist bartlos und hat den Arm angewinkelt unter seinem Gewand verhüllt (Abb. 75 und 76).

Der dreimal auftretende Baum wird zweimal mit einem Bären und zwei Vögeln (L6 und R1), einmal mit zwei Schlangen und einem Kopf im Geäst gezeigt (L18).

Es sind auch noch andere Variationen zu beachten, die aber nicht am Wachsmo­dell, sondern erst an den fertigen Bronzeplatten vorgenommen wurden. Diese Änderungen beschränken sich ausschließlich auf die Haarbehandlung. Im einen Fall werden die Haare als weiche konturenlose Masse behandelt, im anderen werden sie sorgsam in einzelne Strähnen gelegt. Die Furchen zwischen den Strähnen wurden mit einem Stichel aus der Bronze geschlagen. Vereinzelt lassen sich sogar noch die Intervalle der einzelnen Schläge ausmachen.

Als letzter Arbeitsgang am Wachsmo­dell folgte die Anbringung der Windpfeifen und des Einlauftrichters. Während sich heute nicht mehr feststellen läßt, wo die Windpfeifen angebracht waren, zeigen die Verdickungen an der Ober- oder Unterkante der meisten Platten noch deutlich, wo der Einfülltrichter für die flüssige Bronze befestigt war.

<sup>142</sup> Kurt Kluge, Die antiken Großbronzen, 1. Bd. Die antike Erzgestaltung und ihre technischen Grundlagen, Berlin und Leipzig 1927, S. 98 ff.

Als nächstes mußten die Gußformen hergestellt werden. Nach der Anweisung des Theophilus wird das fertige Wachsmo­dell mit einer dünnen Schicht Ton bestrichen, die an der Sonne getrocknet wird. Nach dem Trocknen wird dieser Vorgang so oft wiederholt, bis die Gußform stark genug ist. Die getrocknete Form wird dann ans Feuer gestellt, um das darin befindliche Wachs zum Schmelzen zu bringen. Das flüssige Wachs wird abgegossen und die Form erneut ans Feuer gestellt, um auch die letzten Wachsreste auszumelzen. Damit die Gußform eine größtmögliche Stabilität erhält, wird sie anschließend gebrannt.

Nach Theophilus wird die Gußform sodann in eine Erdgrube eingelassen, die anschließend wieder mit Erdreich rings um die Form aufgefüllt wird. Über die Erdoberfläche schauen nur noch der Einlauftrichter und die Enden der Windpfeifen. Währenddessen werden die verschiedenen Metalle in einem Kessel verflüssigt. Dann wird die Gußspeise in den Einlauftrichter gegeben. Nach dem Erkalten wird die Gußform ausgegraben und an einem sicheren Ort zum endgültigen Abkühlen aufgestellt. Nach dem völligen Erkalten kann der Formmantel beseitigt werden.

## 2. Die verschiedenen Gußtechniken

Über die Anweisung des Theophilus hinausgehend bieten die Platten selbst Anhaltspunkte, die dazu helfen, das Bild des Werkprozesses zu präzisieren. Die Vorderseiten der Platten wurden nach der Fertigstellung glatt gerieben, so daß an ihnen nichts mehr abzulesen ist. Um so ergiebiger sind die Profile und besonders die Rückseiten, da diese nicht immer nachträglich überarbeitet wurden und wenn doch, dann niemals vollständig, so daß die Rückseiten heute noch ein getreues Abbild der Wachsmo­delle bzw. der Gußformen bieten.

### a. Die Platten mit massiv gegossenen Reliefs

Bei der Beschreibung der Platten wurden mehrfach Gußkanäle erwähnt. Sie finden sich an 24 Platten. Die Rückseiten dieser Platten sind glatt, d. h., es zeichnet sich kein Negativ des Reliefs ab. Die Kanäle verlaufen bei 18 Platten von der Oberkante, bei 6 von unten her schräg zu den Seiten hin. Teils enden sie schon nach wenigen Zentimetern, teils stoßen sie bis zu den Seiten vor. Welchen Zweck erfüllen diese Kanäle? Beim Gießen der Platten, die sehr dünn, aber fast einen halben Meter hoch sind, dürfte es schwierig gewesen sein, die Gußform überall gleichmäßig mit dem Schmelzfuß zu füllen. Leicht konnte es in dem schmalen Hohlraum zu Stockungen im Fluß und damit zu Unregelmäßigkeiten in der Bronzeplatte kommen. Die unteren Ecken, die am weitesten entfernt sind, waren am schwierigsten zu versorgen. Platten wie L4, L7 oder R13 zeigen deutlich, daß die am weitesten vom Einlauf der flüssigen Bronze entfernten

Fig. 5: Die Gußtechniken

Legende:

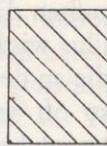
Zuflußkanäle  
auf flacher  
Rückseite



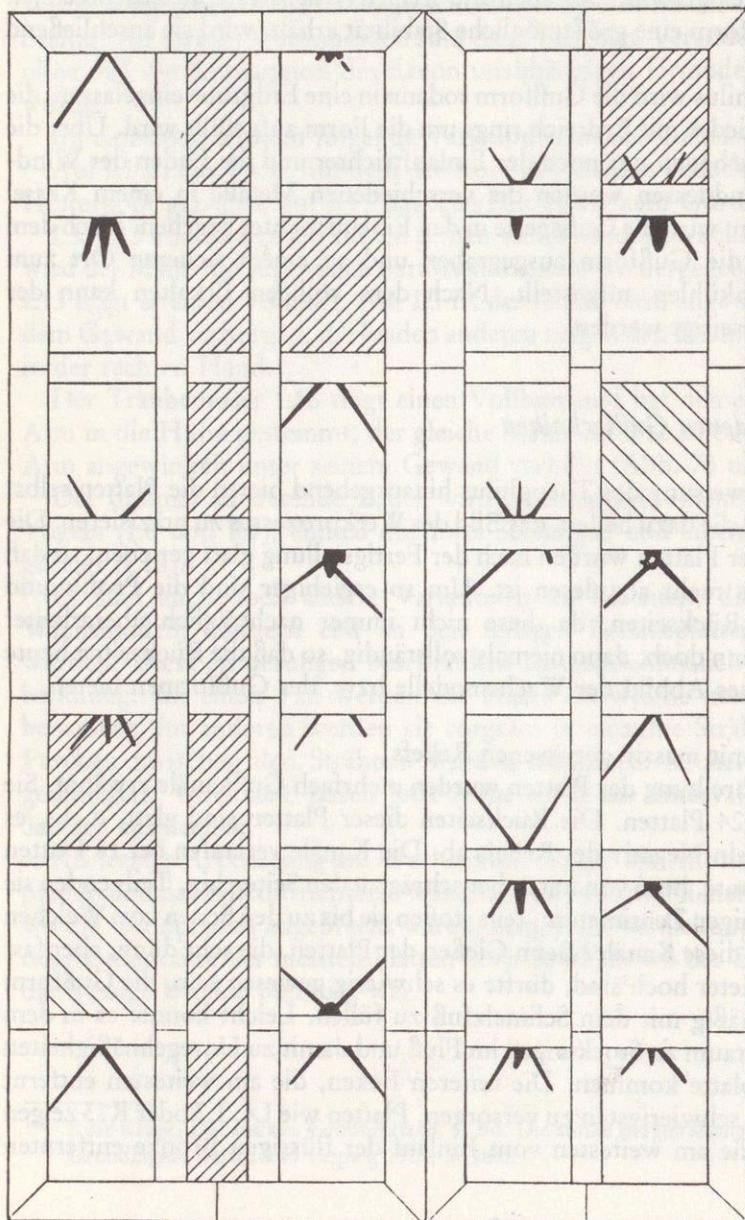
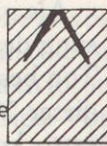
Hohlguß



Glatte  
Rück-  
seite



Kombi-  
niert:  
Hohlguß  
und Zu-  
flußkanäle



Partien neuralgische Punkte waren. Hier finden sich zahlreiche Risse, Löcher und poröse, also von Luftlöchern durchsetzte Stellen. Die Kanäle sollten offenbar diese gefährdeten Bereiche versorgen, denn sie beginnen immer direkt am Einlauf und verzweigen sich in Richtung auf die unteren Ecken. Daneben läßt sich noch eine zweite Aufgabe feststellen. Die Kanäle sollten offensichtlich außer der Versorgung der Ecken auch die ausreichende Speisung der peripheren Teile des Reliefs gewährleisten. Die meisten Figuren stehen inmitten der Bildfläche. In einzelnen Fällen schieben sich aber entweder Extremitäten der Figuren oder Teile der sie umgebenden Szenerie bis an den Rand der Platte vor. In solchen Fällen sind die Gußkanäle auf diese vom Einlauf weiter entfernten Partien ausgerichtet worden. Deutlich ist das z. B. beim Traubenesser (R12) zu beobachten (Abb. 70), wo ein Kanälchen bis an die Spitze des in der äußersten unteren Ecke untergebrachten Weinstocks geführt ist.

#### b. Die hohlgegossenen Platten

Daneben gibt es eine zweite Gruppe von Platten, deren Technik als Hohlguß bezeichnet werden kann. Hierzu gehören alle schmalen Platten und die beiden breiten L6 und L10. Sie zeigen auf ihrer Rückseite ein Negativ des auf der Vorderseite erscheinenden Reliefs. Sie sind ohne Zuhilfenahme von Kanälen gegossen worden.

Diese Platten unterscheiden sich von der ersten Gruppe am auffälligsten dadurch, daß sie überall gleich dick sind, während die Platten mit flacher Rückseite in ihrer Stärke erhebliche Schwankungen aufweisen, weil sie massiv gegossen sind und deshalb am Plattenrand dünner sind als dort, wo sich das Relief erhebt.

#### c. Sonderfälle unter den Platten mit massiv gegossenen Reliefs

Nicht alle Platten lassen sich widerspruchlos in die beiden genannten Gruppen einordnen. L16 und R6 sind zwar auf ihrer Rückseite flach, aber es fehlen die Gußkanäle. Bei L16 ist aufgrund nachträglicher umfassender Abschleifungen der Rückseite heute nicht mehr festzustellen, ob die Platte ursprünglich Kanäle hatte. Anders liegt der Fall bei R6, denn dort läßt sich nur im unteren Drittel eine Abschleifung feststellen, die aber nicht bis an den Rand ausgeführt wurde. Hier läßt sich ausschließen, daß es Kanäle gegeben hat. Von den Platten mit flacher Rückseite ist damit R6 die einzige, die ohne Kanäle gegossen wurde. Bei L16 muß die Frage offen bleiben.

Aber es bestehen noch weitere Unterschiede. Zunächst wurden alle mit Gußkanälen ausgestatteten Platten als rückwärtig flach bezeichnet. Bei genauer Betrachtung müssen L13 und R2 davon ausgenommen werden. Sie zeigen nämlich an ihrer Rückseite Vertiefungen, die man zwar nicht als ein ausgesprochenes Negativrelief ansprechen kann, bei denen aber dennoch erkennbar ist, daß das Wachsmo-  
 del im Bereich hinter dem Relief ausgehöhlt wurde. Die

Vertiefung von L13 ist zudem nach dem Erkalten der Bronze mit einem Meißel weiter ausgearbeitet worden. Damit stehen diese beiden Stücke zwischen den Gruppen. Der Gußkanäle und der Undeutlichkeit des nur schwach angegebenen Negativs wegen sollen sie der ersten Gruppe zugeordnet bleiben, aber man kann in ihnen ein Bindeglied zwischen den beiden Gußtechniken sehen, die also nicht isoliert nebeneinander stehen.

#### d. Sonderfälle unter den hohlgegossenen Platten

Ebenso muß das Bild der zweiten Gruppe mit den hohlgegossenen Platten differenziert werden. In der Qualität des Gusses und in der nachträglichen Überarbeitung bestehen erhebliche Unterschiede zwischen den schmalen und den beiden breiten Platten L6 und L10. Während die schmalen hinten rauh sind und teils mit groben Meißeln nachgearbeitet wurden, zeigen L6 und L10 Rückseiten, die glatter sind als alle anderen. Ferner unterscheiden sich die beiden breiten Platten von den schmalen dadurch, daß die Übergänge von der glatten Fläche der Rückseite zum negativen Relief weicher verlaufen als bei den schmalen, wo sie abrupt über eine harte Kante erfolgen. Man muß demnach L6 und L10 von den schmalen Platten trennen und als eigene Gruppe betrachten.

### 3. Untersuchungen zur Metallurgie

Im Zuge der Restaurierung der Tür wurden von sämtlichen Platten sowie von einigen Köpfen und Bändern Metallproben entnommen. Die Proben wurden am Institut für Metallurgie und Metallkunde der Technischen Universität München untersucht und die Ergebnisse in einem Gutachten vorgelegt<sup>143</sup>.

Als Hauptbestandteile wurden folgende Elemente ermittelt:

Kupfer (Cu), Blei (Pb), Zinn (Sn) und Zink (Zn).

Daneben fanden sich Spuren von:

Nickel (Ni), Silicium (As) und Eisen (Fe).

Die qualitative Zusammensetzung ist nahezu bei allen Teilen gleich. Lediglich in vier Proben konnte kein Zinn nachgewiesen werden (L7, L16, R6, R8). Die Stoffe, die nur als Spurengehalte festgestellt wurden, sind für diese Untersuchung irrelevant, da sie als Verunreinigungen des Grundwerkstoffs und nicht als eine bewußte Zutat des Gießers anzusehen sind.

Die Verbindung von Kupfer, Blei, Zinn und Zink war im Mittelalter verbreitet. Dieselbe Zusammenstellung konnte schon früher an den Bronzetü-

<sup>143</sup> Das Gutachten wurde von Dr. H. Meisel verfaßt und von Prof. Dr. K. G. Schmitt-Thomas unterzeichnet. Abschriften davon in den Akten des BLfD, Aktenzeichen: Augsburg-Bronzetür, und in der ungekürzten Fassung dieser Arbeit in der Bibl. des Vereins f. Augsburger Bistumsgesch.

ren von Hildesheim und Mainz sowie an den italienischen Türen von Trani und Montecassino nachgewiesen werden<sup>144</sup>. Die Vorteile dieser Legierung werden, da sie allgemein bekannt waren, auch die (oder den) Augsburgers Gießers zu ihrer (bzw. seiner) Wahl bestimmt haben:

– Das Blei macht die Bronze weicher und erleichtert die Bearbeitung der fertigen Gußstücke.

– Das Zink verleiht dem Werkstoff die spätere Festigkeit und Widerstandsfähigkeit.

– Das Zinn, das von allen genannten Stoffen den niedrigsten Schmelzpunkt hat (231°C), senkt den Schmelzpunkt des Kupfers (1083°C) herab und erleichtert dadurch die Verflüssigung der Metalle, indem weniger hohe Temperaturen erforderlich sind<sup>145</sup>.

– Kupfer ist grundsätzlich der Grundwerkstoff für jede Bronze-Legierung.

Neben der qualitativen Zusammensetzung der Legierungen wurden auch die quantitativen Anteile in den einzelnen Proben ermittelt. Die Analysen ergaben folgende Werte:

	Zinn (Sn)	Blei (Pb)	Zink (Zn)	Rest Kupfer (Cu)
L 1	1,61 %	22,70 %	0,32 %	”
L 2	4,13 %	2,56 %	14,85 %	”
L 3	4,40 %	13,05 %	0,32 %	”
L 4	0,95 %	5,13 %	0,71 %	”
L 5	6,99 %	1,96 %	10,42 %	”
L 6	1,77 %	11,21 %	1,13 %	”

<sup>144</sup> Franz Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim, Straßburg 1907. Dibelius veröffentlichte die Ergebnisse von Metallanalysen, die der Chemiker Klüß bereits 1906 für die Hildesheimer Bronzetür ermittelt hatte.

Ebda. S. 133, Anm. 2 findet sich der Hinweis auf schon 1893 durch den Silberschmied J. Posen an den Mainzer Willigis-Türen ermittelte Analysenwerte, die gleichfalls Cu, Pb, Zn und Sn als Hauptbestandteile der Bronze identifizierten.

Zu den ital. Türen vgl.: Giovanna Secchi, Analisi di bronzi, leghe di argento e leghe metalliche eseguite sulle porte di Trani e Montecassino, in: Bolletino dell' Istituto Centrale del Restauro, Nr. 9/10, 1952, S. 41–47.

Die Legierungen an diesen beiden Türen wurden im Zusammenhang mit einer Restaurierung untersucht. Den Bericht über die Restaurierung verfaßte: Cagiano de Azevedo, Restauro a porte di bronzo, in: Boll. d. Istituto Centr. del Restauro, Nr. 9/10, 1952, S. 23–40.

Der Restaurierungsbericht Azevedos wurde ins Deutsche übersetzt von: Margarete Girardi, Die Bronzetüren von Montecassino, Troia und Trani und ihre Wiederherstellung, in: Mitteilgn. d. Ges. f. vergleichende Kunstforschung in Wien, 6. Jg. 1953, Nr. 1, S. 85–91.

<sup>145</sup> Alle Angaben über Schmelz- und Siedepunkte der Metalle sind entnommen aus: Hans Rudolf Christen, Chemie, 8. Aufl. Frankfurt/M. 1971.

	Zinn (Sn)	Blei (Pb)	Zink (Zn)	Rest Kupfer (Cu)
L 7	–	13,90 %	0,37 %	”
L 8	6,18 %	3,13 %	5,14 %	”
L 9	0,66 %	9,04 %	0,66 %	”
L10	1,24 %	9,60 %	1,24 %	”
L11	2,43 %	1,98 %	14,80 %	”
L12	2,55 %	13,45 %	0,94 %	”
L13	4,07 %	6,27 %	0,62 %	”
L14 (oben)	4,35 %	3,00 %	9,54 %	”
L14 (unten)	4,98 %	1,50 %	10,54 %	”
L15	1,75 %	14,86 %	2,86 %	”
L16	–	19,24 %	0,52 %	”
L17	4,02 %	3,74 %	3,09 %	”
L18	1,00 %	15,48 %	0,54 %	”
L19	1,57 %	13,10 %	1,00 %	”
L20	4,84 %	4,43 %	5,84 %	”
L21	0,61 %	16,86 %	0,45 %	”
R 1	1,01 %	27,59 %	0,73 %	”
R 2	2,30 %	44,52 %	0,63 %	”
R 3	1,47 %	21,29 %	0,53 %	”
R 4	4,40 %	14,08 %	0,50 %	”
R 5	3,07 %	18,37 %	0,59 %	”
R 6	–	41,40 %	0,43 %	”
R 7	0,08 %	19,32 %	0,57 %	”
R 8	8	15,37 %	0,45 %	”
R 9	1,73 %	26,13 %	0,57 %	”
R10	1,09 %	18,64 %	0,67 %	”
R11	0,06 %	33,61 %	0,43 %	”
R12	1,73 %	17,56 %	0,80 %	”
R13	0,80 %	27,92 %	0,37 %	”
R14	5,31 %	19,12 %	0,31 %	”
Kl 1	1,12 %	18,26 %	0,25 %	”
Kl 6	1,83 %	5,24 %	13,23 %	”
Kl12	7,39 %	1,31 %	4,72 %	”
Kr 2	0,67 %	8,77 %	0,50 %	”
l 8	3,97 %	5,42 %	2,95 %	”
l14	1,43 %	7,88 %	0,27 %	”
l34	3,33 %	19,72 %	2,42 %	”
r11	8,85 %	5,12 %	3,15 %	”
r26	0,56 %	8,93 %	0,48 %	”
r28	3,59 %	5,16 %	0,39 %	”

Die Zusammensetzung des Grundwerkstoffes weist erhebliche Schwankungen auf. Die größte Kontinuität im prozentualen Anteil an der Legierung findet sich beim Zink. 31 von insgesamt 46 Proben haben einen Zinkgehalt unter 1,0%, bei den übrigen Proben schwankt der Zinkanteil zwischen 1,13% und 14,85%. Alle Platten des rechten Flügels gehören zur großen Gruppe mit weniger als 1,0% Zn. Auch die Köpfe Kr2 und Kr6 sowie die Bänder r26 und r28 gehören in diese Reihe. Die großen Schwankungen beschränken sich auf die Bronzeteile des linken Türflügels. Wenn man nun die Proben ordnet, ist festzustellen, daß alle hohlgegossenen Platten über einen höheren Zinkanteil verfügen als die flachen mit Gußkanälen gefertigten Stücke, die auch auf dem linken Flügel gleich denen vom rechten unter 1,0% Zn liegen. Dabei fällt es auf, daß die beiden breiten hohlgegossenen Platten L6 und L10, die wir bereits bei der Untersuchung der Gußtechnik von der Gruppe der schmalen Platten getrennt hatten, mit ihrem Zinkanteil von 1,13% (L6) und 1,24% (L10) von den schmalen unterschieden sind. Bei denen bewegt sich der Zinkanteil zwischen 3,09% (L17) und 14,85% (L2).

Bei den Köpfen und Bändern ergeben sich kaum Gruppierungen. K16 kommt fast an den Zinkanteil von L2 heran. K11 gehört dagegen zu den Stücken, die unter 1,0% Zn liegen wie auch das Band l14. Der Zinkanteil von l34 und K112 steht dem Band r11 nahe, das als einziges Stück am rechten Türflügel über 1,0% Zn hat.

Überall dort, wo das Zink in geringen Mengen (d. h. unter 1,0%) auftritt, ist es kaum als beabsichtigte Zutat des Gießers zu verstehen. Da die meisten Bleierze zinkhaltig sind, kann man das Zink bei den Proben, bei denen es unter 1,0% liegt, als Verunreinigung des Werkstoffes ansehen<sup>146</sup>. Bei den schmalen Platten aber und bei L6 und L10 tritt das Zink als von dem Gießer der Legierung bewußt beigegebenes viertes Element neben die drei anderen genannten.

Beim Anteil des Bleis und des Zinns wird es nahezu unmöglich, Gemeinsamkeiten zu entdecken. Hier erscheint jede Probe als Einzelfall. Aus den Schwankungen ergeben sich dann die unterschiedlich hohen Restkupfergehalte.

Die größte Ähnlichkeit in der quantitativen Verteilung der Stoffe besteht zwischen L6 und L10:

	Sn	Pb	Zn	Cu
L 6	1,77%	11,21%	1,13%	ca. 85,00%
L10	1,24%	9,60%	1,24%	ca. 87,00%

<sup>146</sup> Die Entdeckung des Zinks erfolgte in Europa erst im 18. Jh. Im Altertum und im Mittelalter wurde Kupfer mit dem sog. Galmei (Zinkkarbonat) verhüttet. Vgl. dazu: Hans Kelker (Hrsg.), Chemie, Fischer Lex. 26. Bd., Frankfurt/M. 1961, S. 19.

Keine andere Probe ergibt ein vergleichbares Bild.

Die extremsten Schwankungen bestehen bei den quantitativ am stärksten vertretenen Stoffen Blei und Kupfer. Die Platte R2 weist mit 44,52 % den größten, der Kopf Kl12 mit 1,31 % den geringsten Bleianteil auf. Entsprechend schwankt der Kupfergehalt proportional zum Bleianteil nach oben oder unten. Im allgemeinen liegt der Bleigehalt recht hoch. Bei 38 Proben wurde ein Anteil über 5 % festgestellt und nur bei 9 Proben lag er darunter. Dabei fällt es auf, daß der Anteil des Zinns bei dieser kleinen Gruppe von 9 Proben im Bereich zwischen 2,5 % und 7 % weniger schwankt als bei der großen Gruppe, wo sich Spannen zwischen 0,8 % und 8,85 % ergeben. Alle schmalen Platten auf dem linken Türflügel gehören zu den bleiarmeren. Bei den schmalen Platten konnte also eine weitgehende Übereinstimmung in der Legierung festgestellt werden. Lediglich die Unterschiede beim Zinkgehalt fallen aus dem Rahmen.

#### 4. Ergebnisse zur Technik und Metallurgie

Die Untersuchung der Plattenrückseiten und die Übersicht über die Metallurgie der Tür haben Informationen geliefert, die bisher zur kunstgeschichtlichen Erforschung der Augsburger Bronzetür nicht herangezogen werden konnten. Sie helfen nun, früher gefällte Fehlurteile zu revidieren und zu neuen beweisbaren Aussagen zu kommen.

##### a. Vor- und Nachteile der beiden Gußtechniken

- In der Gußtechnik wurden zwei unterschiedliche Verfahren festgestellt:
- der massive, an der Rückseite flache Guß mit Hilfskanälen und
  - der Hohlguß ohne Kanäle.

Mit Ausnahme der Platten L6 und L10 konnten alle breiten Platten der ersten Gruppe zugeordnet werden. Bei der anfänglichen Beschreibung aller Platten wurden zahlreiche Beschädigungen erwähnt. Immer wieder fielen vor allem die kleinen Risse auf, die sich vom Plattenrand zur Mitte, also zum Relief hinstreckten. Eine Fremdeinwirkung kann bei dieser Art Schäden ausgeschlossen werden. Es handelt sich vielmehr um Risse, die aus einer Spannung innerhalb der Bronze selbst heraus entstanden sind. Da an keiner der hohlgegossenen Platten vergleichbare Schäden anzutreffen sind, muß diese Spannung mit dem anderen Gußverfahren zusammenhängen. Die Bronze der breiten Platten ist der flachen Rückseiten wegen unterschiedlich dick. Dadurch ergeben sich die Spannungen

im Material, die im Endeffekt zu den geschilderten Rissen führten<sup>147</sup>. Bei den hohlgegossenen Platten dagegen ist die Bronze überall gleich dick. Dieser technische Vorteil des Hohlgußes gegenüber dem Massivguß gab dem Künstler die Möglichkeit, ein höheres und entsprechend plastischeres Relief zu formen. Der Stil der schmalen Platten ist deshalb nur in engem Zusammenhang mit der Technik zu verstehen. So erhebt sich das Relief der schmalen Platten bis zu 18 mm, das der breiten dagegen kommt zum Teil nicht über 7 mm hinaus, das Maximum liegt bei 11 mm.

#### b. Trennung von Originalbestand und späteren Ergänzungen bei den Bildplatten

Es ließe sich nun einwenden, daß die Platten L6 und L10 zu den hohlgegossenen zählen, ihre Doubletten R1 und R4 aber der anderen Gruppe zugerechnet werden. Folglich müßte der Künstler, der R1 und R4 bzw. deren Ebenbilder L6 und L10 modelliert hat, über dieselben technischen Kenntnisse und Möglichkeiten verfügt haben wie der Meister der schmalen Platten. Nun wurde aber schon auf die Unterschiede zwischen L6/L10 und den schmalen Platten aufmerksam gemacht. Der Guß der beiden breiten Platten ist absolut perfekt und weist nicht die geringsten Mängel auf. Darüber hinaus fiel auch die Legierung, die bei beiden nahezu identisch ist, aus dem Rahmen. Die Unterschiede zu den schmalen Platten sind so gravierend, daß L6 und L10 als völlig eigene Schöpfungen anzusehen sind. Diese beiden Platten gehören nicht zum Originalbestand der Tür. Sie wurden später als Abgüsse von R1 und R4 angefertigt.

Auf diese Platten bezieht sich das von P. Braun zitierte Protokoll des Augsburger Domkapitels von 1593, in dem die Auswechslung einer Platte erwähnt wird ohne eine Angabe, um welche es sich dabei gehandelt habe<sup>148</sup>. Diese Frage war bis heute unklar, weil sich auf der Vorderseite keine Unterscheidungsmerkmale anboten. Im 16. Jh. sind demnach umfangreichere Wie-

<sup>147</sup> Auch Theophilus wußte um die Gefahr, daß bei unterschiedlicher Dicke der Wachsschicht und entsprechend folgender Ungleichmäßigkeit in der Bronze Rißschäden zu erwarten sind, denn er empfiehlt nachdrücklich, darauf zu achten, daß das Wachs an keiner Stelle dicker oder dünner zu sein hat als an einer anderen: „... et ut in nullo loco cera spissior sit sive tenuior quam in alio procurabis.“ (Vgl. auch Kluge, Die antiken Großbronzen a.a.O. Anm. 142, S. 93).

Zu den technischen Problemen der Anweisungen des Theophilus hat sich eingehend geäußert: Wilhelm Theobald, Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert – Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula, Berlin 1933.

<sup>148</sup> Placidius Braun, Die Domkirche in Augsburg a.a.O. S. 33 f. (vgl. Anm. 5). Goldschmidt hatte alle Bronze-Platten für Originalbestand gehalten a.a.O. S. 37. Der Restaurierung von 1593 wird in der im nächstfolgenden Jahrbuch erscheinenden 2. Hälfte dieser Arbeit ein Kapitel gewidmet.

derherstellungsarbeiten an der Tür durchgeführt worden, die in einem eigenen Abschnitt eingehender zu behandeln sind. Auf jeden Fall lassen sich schon jetzt die beiden breiten Platten L6 und L10 als Abgüsse aus dem 16. Jahrhundert vom Originalbestand der mittelalterlichen Tür trennen.

### c. Das Format der schmalen Platten

Ein weiterer Punkt, der bislang unentschieden war, kann hier geklärt werden. Über die schmalen Platten sind verschiedene Theorien vorgetragen worden. Handelt es sich um ursprünglich breite Platten, die nachträglich verkleinert wurden, oder waren sie von Anbeginn an schmal? Die Antwort auf diese Frage gibt die Betrachtung der Profile. Nur an wenigen Stellen sind Unebenheiten oder überstehende Partikel mit einer Feile egalisiert worden. Meist blieben die Profile unbearbeitet und entsprechend ist fast überall die alte Gußhaut zu sehen. Die Platten sind also von Anfang an in der Größe gegossen worden, die sie auch heute noch haben.

### d. Die Legierung der schmalen Platten

Unklar ist noch, warum der Zinkgehalt bei den schmalen Platten so auffallend schwankt, während der Anteil der anderen Metalle annähernd gleich bleibt. Gerade der Ähnlichkeit der Legierung wegen – mit Ausnahme des Zinks – möchte man vermuten, daß alle schmalen Platten aus einem Guß sind, d. h., daß sie von ein und derselben Schmelze, die in einem Topf zubereitet wurde, nacheinander gegossen wurden. Der wechselnde Anteil an Zink widerspricht dieser Vermutung jedoch nur scheinbar. Tatsächlich bekräftigt der unterschiedlich hohe Zinkanteil diese Vermutung. Zink verdampft schon bei einer Temperatur von  $907^{\circ}\text{C}$ . Dagegen liegt der Siedepunkt des Bleis mit  $1750^{\circ}\text{C}$  schon bald um  $1000^{\circ}\text{C}$  höher und die Siedepunkte von Zinn und Kupfer liegen sogar erst bei  $2270^{\circ}\text{C}$  bzw.  $2350^{\circ}\text{C}$ . Wenn auch der Schmelzpunkt der Legierung durch die Beimischung von Zinn herabgesetzt wurde, lag doch der Schmelzpunkt des Gemisches immer noch über dem Siedepunkt des Zinks. Die Platten wurden demnach nicht unmittelbar hintereinander gegossen. So kühlte das Metall in dem Topf zwischendurch immer wieder ab, so daß es für jeden neuen Gußvorgang erneut erhitzt wurde. Dadurch konnte bei jeder erneuten Erhitzung ein Teil des Zinks verdampfen<sup>149</sup>. So können wir nicht nur die Tatsache des

<sup>149</sup> Das Verdampfen eines Metalls beim Erhitzen nennt man Abgang. Der Abgang kann u. U. beträchtlich ausfallen, wie das Beispiel des großen Bronzebrunnens für den Nürnberger Hauptmarkt (1660 ff.) zeigt, dessen Gießler, der Bildhauer Georg Schweiger, einen Abgang von 10 Pfund Metall auf jeden Zentner (also 10 %) berechnete. Vgl. dazu: Hans R. Weihrauch, in: Anzeiger des German. National-Museums Nürnberg 1940 bis 1953, Berlin 1954, S. 136; ders., Europäische Bronzestatuetten, Braunschweig 1967, S. 19.

unterschiedlichen Zinkanteils bei den schmalen Platten erklären, sondern sind auch in der Lage, innerhalb der Reihe eine Chronologie aufzustellen. Demzufolge wurde nämlich die Platte mit dem höchsten Anteil an Zink zuerst und die mit dem geringsten als letzte gegossen. Der Vergleich aller Zinkwerte ergibt, daß die Platten nicht einzeln nacheinander, sondern immer paarweise gegossen wurden. Danach läßt sich diese Reihenfolge aufstellen:

Zuerst wurden L2 und L11, dann L5 und L14 gegossen; es folgen L8 und L20; L 17 wurde als letztes angefertigt. Eine Untersuchung der Reliefs und ihrer Besonderheiten, die wir weiter unten vornehmen werden, wird verdeutlichen, daß diese Reihenfolge nicht zufällig gewählt wurde.

### *V. Künstler und Gießer der Bronzetür*

#### 1. Unterscheidung verschiedener Meister

##### a. Stileigentümlichkeiten der breiten Platten

Goldschmidt hatte drei Meister unterschieden: Den Meister der Samson-Platten, den der Könige und der hühnerfütternden Frau und als dritten den Meister des vor der Schlange fliehenden Moses<sup>150</sup>. Aber Goldschmidt hat nicht sämtliche Platten diesen drei Meistern zugeordnet. Er beschied sich mit der Zuweisung einiger besonders prägnanter Platten an einen der drei Meister und ließ es im übrigen offen, welchem Meister die von ihm nicht erwähnten Platten zuzuschreiben seien. Im Lichte der neuen Ergebnisse ist die Frage nunmehr erneut aufzurollen. Goldschmidts Unterscheidung zwischen dem Meister der Samsondarstellungen und dem der Könige ist m. E. nicht aufrechtzuhalten. Die Übereinstimmungen überwiegen gegenüber den Unterschieden. Sie beginnen mit der Körperhaltung Samsons, der die Philister schlägt (R4), und dem König mit der bewimpelten Lanze (R5). Das Standmotiv, das wie die Wiedergabe eines nicht ganz richtig erfaßten Kontrapostes wirkt, ist bei beiden gleich. Die frontale Körperhaltung und besonders die Stellung von Stand- und Spielbein sind nahezu identisch. Selbst der linke Arm, der in dem einen Fall die Lanze und in dem anderen den Eselskinnbacken hält, variiert lediglich die Handhaltung. Auch die Kleidung stimmt bei beiden überein. Sie tragen ein kurzes, über der Schulter zusammengefaßtes Tuch, das die ganze linke Körperhälfte entblößt läßt. Bei diesen Übereinstimmungen handelt es sich nicht eigentlich um stilistische Gemeinsamkeiten, man kann sich die Parallelität der Reliefs vielmehr mit der Benutzung derselben Vorlage erklären. Ein individueller und bei beiden

<sup>150</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 35.

Reliefs übereinstimmender Stil findet sich dagegen in anatomischen Charakteristika wie etwa den kleinen Wülsten über den Hüften, den Köpfen, die im Verhältnis zum Körper zu groß geraten sind, der durch einen kleinen Schrägstrich angegebenen Brustmuskulatur und schließlich im Gesicht der breiten Nase und der mandelförmigen Augen, die wie ausgestanzt anmuten. Die auffälligste Übereinstimmung besteht aber in der Gesamtbehandlung des Reliefs. Die Übergänge sowohl in den stofflichen als auch in den körperlichen Partien erfolgen in weichen, fließenden Konturen. Nirgends werden durch eine stärkere Furchung des Reliefs Akzente gesetzt.

Der König mit dem Schwert (L12) wird in derselben Haltung wie oben beschrieben, nur seitenverkehrt wiedergegeben. Auch der Samson mit dem Löwen (L4/R3) verändert diese Grundhaltung nur geringfügig. Die weiche Modellierung des Körpers und der Kleidung gleicht den oben beschriebenen Reliefs. Wenn wir daraufhin die anderen Platten betrachten, ergeben sich Übereinstimmungen mit den genannten Eigentümlichkeiten bei: der Einzelfigur mit dem Trinkgefäß (L1/R11), dem Traubenesser (L16/R12) und der hühnerfütternden Frau (L21/R13). Alles spricht für denselben Künstler. Diese Annahme wird durch weitere Details bestätigt. So zeigen die Figuren der genannten Reliefs wiederum die Überproportionierung des Kopfes, die ausgeschnittenen Mandelaugen und die breite, platte Nase.

Die Platte mit dem vor der Schlange zurückweichenden Moses (L19/R10) dagegen hat Goldschmidt als das Werk eines anderen Meisters erkannt. Diese Aussage steht unbestreitbar fest. Doch scheint es zweifelhaft, ob dieses Relief, wie Goldschmidt annahm, das einzige von diesem Meister geschaffene ist. Es gibt eine Reihe von Reliefs, die denen von L19 bzw. R10 nahestehen. Am nächsten steht dem Moses die Einzelfigur mit dem Schild von R14, von der es noch zwei Wiederholungen gibt (L3 und L13). Zwar lehnt sich die Haltung Moses' und des Mannes mit dem Schild eng an das kontrapostische Motiv der Könige und der Samsonbilder an, aber stilistisch weichen sie von jenen so stark ab, daß man nicht denselben Künstler, sondern nur ähnliche Vorlagen annehmen kann. Selbst das kontrapostische Motiv wird bei dem Mann mit Schild sicherer erfaßt als bei den Königen und Samson. Bei der Mosesdarstellung wird der Kontrapost zum Schreitmotiv umgedeutet; Moses weicht dem Reptil in einer schwungvollen Bewegung aus. Grundsätzlich anders als bei den Reliefs nach Art des Samson ist beim Moses und der Figur mit dem Schild die Kleidung behandelt. Sie besteht aus einem Untergewand und einem über die Schulter gelegten Manteltuch. Das lang herabfallende Untergewand läßt gerade noch die Unterarme und die Füße frei. Der Mantel ist durch kräftig gezogene Konturen in weit ausschwingende Faltenwürfe gelegt, deren einer sich neben dem linken Knie zu einem ausladenden Bausch aufwirft. Der Kopf ist in ein besseres Maßverhältnis zum Körper gebracht und den Gesichtszügen wurde mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Die Augen sind nicht wie jene der Samsongruppe

aus dem Gesicht herausgeschnitten, sondern sie werden durch eine darüber sich wölbende Braue fester in das Gesicht eingebunden. Die stärker hervortretende Nase und die vollere Modellierung der Backenknochen und der Kinnpartie verleihen den Gesichtern größere Plastizität. Dieselbe Liebe für das Detail ist an den Händen zu erkennen, die der Meister des Samson nur oberflächlich und bei allen Fingern schematisch behandelte, so daß diesem ein solcher Fehler unterlaufen konnte wie an der rechten Hand Samsons von R3, die sechs Finger hat. Die Finger Moses' und des Mannes mit dem Schild sind dagegen individuell gestaltet, so daß jeder Finger als Daumen, Zeigefinger usw. zu identifizieren ist. Ebenso sind die Haare durchstrukturiert. Da L3 und L13 aus demselben Model wie R14 stammen, lassen sich vorerst diesem Meister fünf Platten zuweisen: die Einzelfiguren L3, L13 und R14 sowie die Mosesdarstellungen L19 und R10. In Anlehnung an die prägnantesten Werke der beiden vorgestellten Künstler soll im weiteren Verlauf der eine als Samsonmeister und der andere als Mosesmeister bezeichnet werden.

Es bleiben noch die Reliefs mit Tierdarstellungen. Der von Samson bezwungene Löwe gleicht dem großen Löwen von L9/R8 so sehr, daß man diese Platten dem Samsonmeister zuschreiben kann. Der Tierleib des Kentauren L7/R7 ist mit dem des Löwen, auf den der Kentaur seinen Bogen abschießt, nahezu identisch. Wenn nicht geringfügige Unterschiede in den Proportionen beständen, könnte man sogar meinen, daß alle vier Platten aus derselben Negativform stammen. Die beiden Darstellungen eines Baumes mit zwei Vögeln und einem Bären und die dritte des gleichen Baumes mit einem Kopf im Geäst und zwei Schlangen zeigen dagegen Merkmale, die wir vom Meister des Moses her kennen. Die Schlangen haben dieselben Ohrchen wie die Schlange, vor der Moses zurückschreckt. Die Liebe zum Detail erscheint bei den Blättern des Baumes (besonders bei L18). Die Plastizität des Reliefs, die bei der Beschreibung der Gesichter von L3, L13, R14, L19 und R10 hervorzuheben war, kann hier an dem Baumstamm mit seinen zahlreichen Aststümpfen beobachtet werden. Bei dem Löwen, der das Kalb schlägt (R2), ist die Meisterfrage nicht leicht zu beantworten. Der Körper des Löwen lehnt sich zwar eng an die Darstellungen der Kentauren und der zu ihnen gehörenden Löwen der ersten Gruppe an, aber es drückt sich in dem Löwen eine ganz andere Kraft aus, auch ist sein Wuchs gedrungener. Vergleicht man die Szene mit der Darstellung des löwentötenden Samson, so fällt ihre gespannte Dramatik auf, die sich in der verzerrten Fratze und dem kräftigen Zupacken des Löwen einerseits und in der heftigen Gegenwehr seines Opfers mit dessen angespanntem rechten Hinterlauf andererseits ausdrückt. Im Vergleich dazu wirkt die Haltung des Samson kraftlos und auch der Löwe hängt schlaff in den Armen seines Bezwingers. Wenn man schließlich die feine Ausbildung der Vorderpranken des Löwen und die auffallende Plastizität seines Kopfes berücksichtigt, spricht nichts mehr gegen eine Zuweisung der Platte R2 an den Mosesmeister.

Die Untersuchung der persönlichen Eigenarten der beiden Meister läßt sich noch weiter vertiefen. Die größere Plastizität der Reliefs des Mosesmeisters gegenüber denen des Samsonmeisters kommt auch in der Höhe der Reliefs zum Ausdruck. Ein Vergleich ergibt, daß die Werke des Mosesmeisters im Durchschnitt um 2 mm höher sind als die des Samsonmeisters. Die durchschnittliche Höhe beträgt bei diesen 11 mm, bei jenen nur 9 mm. Angesichts der geringen Erhebungen der Reliefs vom Grund bedeuten 2 mm schon eine deutliche Differenz. Mit 11 mm erreicht der Samsonmeister sein Maximum, zahlreiche Reliefs kommen aber über 7 mm nicht hinaus. Der Mosesmeister bringt seine Reliefs im Einzelfall bis zu 15 mm und kommt keinmal unter 10 mm am jeweils höchsten Punkt. Daraus ergibt sich auch ein anderer Charakter der Reliefs. Die des Samsonmeisters wirken wie gemalt, so als ob sie sich gar nicht vom Grunde abhoben, was durch die fließenden Gewandstrukturen und die weiche Modellierung von Menschen- und Tierkörpern noch unterstrichen wird. In den Werken des Mosesmeisters dagegen drückt sich ein Wille zu plastischer Durchformung aus. Er malt das Relief nicht, er formt es. Auch die mehr lineare Behandlung seiner Darstellungen gegenüber den malerischen des Samsonmeisters stellt der Mosesmeister in den Dienst seiner Bestrebung nach Plastizität. In den Furchen, die er mit dem Stichel in die Haare tief eingräbt, zwischen den plastisch durchgeformten Fingern und besonders in den scharf gezeichneten Gewandfalten gewinnt das Spiel von Licht und Schatten stilprägende Bedeutung. Der Eindruck des Malerischen beim Samsonmeister und des Plastischen beim Mosesmeister kann dahingehend zusammengefaßt werden, daß der eine seine Bilder kaum merklich aus dem Bildgrund heraus modelliert, der andere aber seine Bilder wie von außen auf den Hintergrund der Platte aufzusetzen scheint. Und noch etwas fällt auf: Der Samsonmeister gibt seinen Figuren an keiner Stelle eine definierte Standfläche. Auf der anderen Seite verhindert er geschickt die Gefahr, daß seine Gestalten ins Schwimmen kommen. An irgendeiner Stelle berührt jede seiner Figuren eine Seite der Umrahmung, teilweise sind sie sogar regelrecht zwischen einander gegenüber liegenden Rahmenteilen eingespannt. Der Mosesmeister bewältigt dieses Problem mit anderen Mitteln. Bei fünf seiner Bilder gibt er ein Terrain an. Er verzichtet auf die Terrainangabe nur bei den beiden Bildern, in denen sich ein szenisches Geschehen abspielt. Beide Kompositionen verlaufen diagonal zur Platte, was ihnen eine innere Festigung verleiht (R2 und L19/R10).

#### b. Die Variationen bei den Doubletten des Samsonmeisters

Bei der Betrachtung der beiden Gruppen müssen auch die Variationen berücksichtigt werden, die an den Doubletten vorgenommen wurden. Wie schon bei der Erläuterung des Gipsnegativform-Verfahrens festgestellt, wurden jeweils zwei Platten aus einem Model gewonnen. Man kann also ausschließen,

daß die Platten eines Paares von verschiedenen Künstlern geformt wurden. Andererseits bestehen so deutliche Unterschiede zwischen den parallelen Stücken, daß es schwer fällt, ihre Überarbeitung derselben Hand zuzuweisen. Bei den Reliefs mit dem löwentötenden Samson (L4/R3) – die Philisterszene (L10/R4) muß hier ausscheiden, da ja die linke Platte eine Nachbildung des 16. Jhs. ist – besteht der auffälligste Unterschied in der Haarbehandlung (Abb. 77 und 78). Der Samson der linken Seite hat eine unkonturierte Fläche als Frisur, die Haare des Samson der rechten Seite dagegen sind sorgsam in zahlreiche Strähnen gelegt. Die ohnehin kaum denkbare Möglichkeit, daß hier der Mosesmeister die Hand im Spiel hatte, scheidet bei einer genauen Betrachtung aus. Die Haarsträhnen der Figuren des Mosesmeisters sind nämlich ausschließlich in einem Bogen parallel zueinander gekämmt. Hier aber verlaufen die Strähnen in gewellten Linien, teils gabeln sie sich auch und ändern ihre Richtung. Dasselbe gilt für den Bart. Ähnlich sehen die Änderungen aus, die an dem Löwen, auf den der Kentaur zielt, vorgenommen wurden (Abb. 79 und 80).

Man kann zusammenfassen, daß es sich bei den Unterschieden zwischen den Doubletten nicht nur um kleine Hinzufügungen oder Fortlassungen bestimmter Teile handelt, sondern um qualitative Unterschiede in der Überarbeitung der aus dem gemeinsamen Model gewonnenen Wachsmodele und in der Nachbehandlung der fertigen Gußstücke. Auf der einen Seite sieht man die Liebe zu sorgfältiger Ausarbeitung der Details, auf der anderen paßt die Unbeholfenheit bei der Strukturierung größerer Partien zu der ungelungenen und flauen Ausarbeitung der Details. Die Entscheidung, daß die erste Gruppe vom Samsonmeister selbst bearbeitet wurde, fällt nicht schwer. Die Qualität der Doubletten jedoch bleibt so weit hinter den Vergleichsstücken, daß man sich hier nur die Mithilfe eines Gesellen vorstellen kann. Bei dem oben beschriebenen Gipsnegativformverfahren ist eine solche Praxis gut denkbar. Der Meister formt ein Urmodell aus Ton, von dem ein Gips- oder Tonnegativ abgenommen wird. Dieses Model ist noch nicht in allen Einzelheiten genau ausgearbeitet, sondern trägt mehr allgemeine Züge. Nun nehmen der Meister und sein Gehilfe, jeder für sich, einen Wachsabdruck von dem Model und überarbeiten ihn dann. Nicht nur am Wachsmodele, sondern auch an den fertigen Gußstücken wurden weitere Korrekturen und Verfeinerungen durchgeführt. An der harten Bronze aber erfordert die nachträgliche Bearbeitung einiges Geschick, über das der Gehilfe wohl nicht verfügte. Sogar dem Samsonmeister selbst muß diese Arbeit vor allem bei den Haaren Samsons schwer gefallen sein, denn er hat nur ca. zwei Drittel der Haarmasse in Strähnen gelegt. Dieser Abbruch kann mit der handwerklichen Schwierigkeit der Arbeit in Zusammenhang stehen.

#### c. Die Variationen bei den Doubletten des Mosesmeisters

Drei Schöpfungen des Mosesmeisters werden wiederholt. Die Mosesplatte erscheint zweimal (L19/R10), das Motiv der einzelnen Figur mit dem Schild

sogar dreimal (L3/L13/R14) und von dem Bild mit dem Baum gibt es zwei Versionen. Der Baum R6 muß wiederum als Ergänzung des 16. Jhs. von der Betrachtung ausgeschlossen werden.

Bei der Mosesdarstellung sind die Unterschiede nicht so gravierend wie bei den Doubletten des Samsonmeisters. Dennoch bestehen deutliche Abweichungen, die auch hier auf die Mitarbeit eines Gehilfen schließen lassen. L19 wurde m. E. von dem Gehilfen überarbeitet. Die beiden Furchen, die auf dem Rücken der Schlange eingeritzt sind, verlaufen bei R10 in zwei klaren ununterbrochenen Linien, bei L19 aber ist die Linienführung mehrfach unterbrochen und man kann genau lokalisieren, wo der Stichel des Helfers, der mit dieser schwierigen Arbeit weniger vertraut war, immer erneut angesetzt wurde. Dieselbe Unsicherheit in der Bearbeitung der Bronze zeigen die flüchtig behandelten Haare und Gesichtszüge von L19. Die Einzelfigur R14 steht dem Moses am nächsten und kann als eigenhändige Bearbeitung des Mosesmeisters gelten. Die Platte L13 wiederholt dieselbe Gestalt mit der einzigen Änderung, daß aus dem jungen Mann von R14 durch Hinzufügung eines Bartes ein alter Mann gemacht wurde. An der kantigen Behandlung der Gewandfalten und den nachlässiger gesträhten Haaren können wir wiederum die Arbeit des Gehilfen vermuten, dessen Hand nochmals bei L3 festzustellen ist. Diese Platte ist die schwächste von den dreien. Durch die geänderte Handhaltung mußte auch das Gewand anders drapiert werden und dieser Aufgabe stand der Gehilfe einigermaßen ratlos gegenüber. Ebenso hatte er die Überarbeitung der Baumplatte R1 übernommen. Die konturenlosen Blätter fallen ab gegen die durchstrukturierten Blätter von L18, an der wir die Hand des Meisters erkennen.

Es fehlt noch das Relief mit der Einzelfigur R6. Das Relief ist das mit Abstand schwächste der ganzen Tür. Man kann es unmöglich einem der beiden Meister zuordnen, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß es im Schaffen eines Künstlers Schwankungen geben kann. Allerdings lassen die Frisur, die Höhe des Reliefs und die Gewandbehandlung die Platte in die Nähe des Mosesmeisters rücken. Bei der Suche nach einem Beispiel, das dieser Figur ähnelt, ergeben sich zu L3 die deutlichsten Parallelen. Am auffälligsten ist dabei die Haltung des unter dem Gewand verborgenen Armes, aber auch das Gewand selbst, das Gesicht und die Frisur scheinen von L3 abzuhängen. Die Möglichkeit, daß für diese eine Platte ein dritter Meister tätig war, scheint abwegig. Es liegt nahe, in dieser Platte eine selbständige Arbeit des Gehilfen des Mosesmeisters zu sehen, der ja auch die Änderung an L3 vorgenommen hatte.

#### d. Stileigentümlichkeiten der schmalen Platten

Nachdem alle breiten Platten an zwei Meister bzw. die Überarbeitung einzelner Stücke an deren Gehilfen aufgeteilt werden konnten, stellt sich nunmehr die Meisterfrage zu den schmalen Platten. Goldschmidt hat wegen des

engen Verhältnisses der schmalen Platten zur breiten Mosesplatte (L 19/R 10) vermutet, es handle sich um Werke desselben Künstlers<sup>151</sup>. Tatsächlich wiederholen alle auf den schmalen Platten dargestellten Figuren die Haltung des Moses, der vor der Schlange flieht. L 2, L 5, L 11 und L 14 kopieren die Bewegung Moses' und auch die Gestalt des Schöpfers auf L 20 wiederholt denselben Typus mit nur geringfügiger Variation. L 8 und der Schöpfer auf L 17 scheinen zunächst einen neuen Typ zu formulieren, aber der Vergleich mit den anderen zeigt, daß dasselbe Motiv nur seitenverkehrt verwendet wurde. Auch begegnet uns die Vorliebe des Mosesmeisters zu schräg verlaufenden Kompositionslinien wieder, die wir als stilistisches Merkmal bei der Mosesplatte und bei dem Relief mit dem Löwen, der das Kalb reißt, beschrieben haben. Durch die Wiederaufnahme der Komposition des Mosesreliefs ist dieselbe Tendenz zur Diagonalen bei jeder schmalen Platte vertreten. Das teils in Schollenform, teils in einer gewellten Bodenlinie angegebenen Terrain bei vier der sieben schmalen Platten schließt sich an die Form an, die bereits bei den Bildern mit dem Baum und der Einzelfigur mit dem Schild verwendet ist. Auch zu der Einzelfigur mit Schild bestehen enge Beziehungen, vor allem im Hinblick auf die Gewandbehandlung. Hier wie dort sind die Figuren in lange und zu den Seiten hin weit ausbauschende Gewänder gekleidet. Ebenso lassen sich in Details wie etwa der Frisur, der Anatomie der Hände oder der geneigten Kopfhaltung Übereinstimmungen entdecken. Schließlich findet sich bei den Reliefs der schmalen Reihe derselbe Wille zu plastischer Durchformung, den wir als Charakteristikum des Mosesmeisters festgestellt haben. Ihre durchschnittliche Maximalhöhe beträgt 16 mm, im Einzelfall erhebt sich das Relief sogar bis zu 18 mm.

Andererseits weichen die schmalen Platten von jenen des Mosesmeisters in einzelnen Punkten ab. Am auffälligsten ist die Streckung der Körper gegenüber den breiten Platten. Am wenigsten wird sie bei L 2 und L 11 deutlich, die noch fast unverändert den breiten Platten des Mosesmeisters folgen, am weitesten ist sie bei den Genesis-Szenen gediehen. Der Kopf bei diesen ist kleiner, die Gliedmaßen sind dünner und länger geworden. Ein weiterer Unterschied besteht in der Behandlung des Gewandes. Bei der Mosesplatte sind die Übergänge weich, der Charakter der Kleidung ist stofflich. Beim Schildträger (L 3/L 13/R 14) beginnt eine Verhärtung der geschwungenen Falten, die nun geradlinig verlaufen und vereinzelt jäh umknicken wie z. B. bei dem kleinen Faltenwurf zwischen den Füßen des Schildträgers auf R 14. In den Reliefs der schmalen Reihe ist diese Entwicklung weit vorangetrieben. Das Gewand hat sich verfestigt.

Dennoch kann man sagen, daß der Grund zu den Eigenarten der Reliefs der schmalen Platten bereits in den breiten Platten des Mosesmeisters gelegt ist. Das

<sup>151</sup> Ebda. S. 34.

bezieht sich besonders auf die Stilisierung der Gewänder und auf das Streben nach einem höheren Relief. Die Forschung hat daher mit Recht im Anschluß an Goldschmidt die schmalen Platten dem Mosesmeister zugeschrieben<sup>152</sup>. Da eine gewisse zeitliche Spanne zwischen den breiten und den schmalen Platten anzunehmen ist, erleben wir hier die Weiterentwicklung eines Künstlers. Er bleibt einem bestimmten Kompositionstypus treu, der sich wohl nicht zuletzt aus der wieder verwendeten Vorlage erklärt, dagegen wandelt sich sein Verhältnis zu den Proportionen des menschlichen Körpers und vor allem zur Gewandbehandlung.

#### e. Die Meisterfrage bei den Ringhaltern, Köpfen und Lilien

Dieselben Unterschiede, die zwischen den eigenhändigen Bearbeitungen des Samsonmeisters und denen, die sein Gehilfe übernommen hatte, zu beobachten waren, bestehen zwischen den beiden Ringhaltermasken. Der Kopf R 9 kann als Schöpfung des Samsonmeisters gelten. Die Beziehung der Barthaare zu der Frisur und zum Bart Samsons auf R 3 und R 4 fällt auf. Aber auch die Art, wie die Augen aus dem Gesicht ausgeschnitten werden anstatt hineinmodelliert zu sein, wie es der Mosesmeister macht, haben wir als Eigenart des Samsonmeisters kennengelernt. Die Zuschreibung des linken Kopfes wird dadurch erschwert, daß nicht nur ein stilistischer, sondern auch ein grundlegender technischer Unterschied zum Kopf der rechten Seite besteht. Zunächst sprechen einige Abweichungen dafür, daß der Kopf nicht nach dem Gipsnegativform-Verfahren angefertigt wurde. Die Nasenwurzel ist wesentlich breiter, die Backenknochen sind flacher. Es handelt sich bei L 15 also um eine freie Nachbildung von R 9. Es stellt sich die Frage, ob diese Nachbildung von dem Gehilfen des Samsonmeisters oder erst im 16. Jh. angefertigt wurde. Die völlig andere Anbringung gegenüber dem Ringhalterkopf R 9 spricht dafür, daß es sich um eine Nachbildung des 16. Jahrhunderts handelt.

Die Köpfe, die die Berührungspunkte der inneren Bänder verdecken, gehören wohl noch überwiegend zum alten Bestand der Bronzetür. Vor der Verbreiterung des linken Flügels durch die Einfügung der schmalen Platten waren 12, danach 18 solcher Köpfe erforderlich. Sieben von ihnen zeigen eine nahe Verwandtschaft mit dem Ringhalterkopf R 9, so daß sie dem Samsonmeister zugeschrieben werden können: Kl 1, Kl 2, Kl 3, Kl 4, Kl 7, Kl 8 und Kr 1 (vgl. Abb. 81–84, 87, 88). Noch zwei weitere zeigen Übereinstimmungen vor allem mit den Samsonreliefs: Kl 5 und Kr 3 (vgl. Abb. 85). Die lange, am Ende plattgedrückte Nase, die Haare, besonders der strähnige Bart und schließlich die ausgeschnittenen Augen bieten genügend Anhaltspunkte für eine Zuweisung an den Samsonmeister.

<sup>152</sup> Zuletzt Fillitz a.a.O. S. 113 (vgl. Anm. 20).

Weitere fünf Köpfe sind als Arbeiten des Mosesmeisters anzusehen: Kl 6, Kl 9, Kl 10, Kr 2 und Kr 4 (vgl. Abb. 86, 89, 90). Ihnen sind der kleine Oberlippenbart, die kleinen Ohren und die tiefe Augenbohrung gemeinsam. Die beiden Köpfe Kl 9 und Kl 10 unterscheiden sich von den anderen drei dieser Gruppe durch eine stärkere Tektonisierung der Formen, die in der straff gelegten Frisur ihren deutlichsten Niederschlag findet. Diese Verfestigung der Formen und die spezielle Art der parallel gelegten Haarsträhnen schließen die beiden Köpfe eng an die Reliefs der schmalen Reihe. Sie gehören demnach zum späteren Schaffen des Mosesmeisters, die drei anderen zur früheren Phase.

Die drei gleichen Köpfe der unteren Reihe Kl 11, Kl 12 und Kr 6 (vgl. Abb. 91, 92) unterscheiden sich grundlegend von allen anderen. Sie sind flach gehalten, ihre Frisur ist zu kleinen Schuppen zusammengestellt und sie strecken die Zunge heraus. Es handelt sich um künstlerisch schwache Arbeiten. Die Legierung von Kr 6, die der von L 6 und L 10 recht nahe steht, bestärkt die Annahme Goldschmidts, der man sich anschließen kann, daß es sich bei diesen drei Knöpfen um Neuschöpfungen des 16. Jahrhunderts handelt<sup>153</sup>.

Eine Sonderstellung nimmt Kr 5 ein, der als einziger noch nicht untergebracht ist. Zwar wiederholt er den Typ von Kl 5 und Kr 3, aber die Wellung der Locken und die plastische Ausarbeitung der Augenpartie läßt sich mit der Handschrift des Samsonmeisters schwer vereinbaren. Auch in diesem Fall wird es sich, wie Goldschmidt vermutete, wohl um ein Stück des 16. Jhs. handeln, das jedoch keine Neuschöpfung, wie die drei Köpfe der unteren Reihe, sondern die Kopie nach einem Original des Samsonmeisters darstellt.

Die Zuweisung der Lilien ist nur durch einen Vergleich mit den Lilien an den Kronen der beiden Könige möglich, die jenen sehr ähnlich sind. Danach könnten sie vom Samsonmeister stammen. Die weichen Formen der Blüten namentlich bei den größeren Lilien können als weiteres Argument für eine Urheberchaft des Samsonmeisters angeführt werden.

#### f. Übersicht über die Zuschreibungen

Nachdem alle Teile an bestimmte Hände aufgeteilt werden konnten, ergibt sich folgende Übersicht:

Platten des Samsonmeisters: L 12, L 21, R 3, R 4, R 5, R 7, R 8, R 11 und R 12.

Platten nach einem vom Samsonmeister erstellten Model, von dessen Gehilfen ausgearbeitet: L 1, L 4, L 7, L 9, L 16 und R 13.

Platten des Mosesmeisters: L 18, R 2, R 10, R 14 und als spätere Hinzufügung sämtliche schmalen Platten.

<sup>153</sup> Goldschmidt a.a.O. S. 37.

Platten nach einem vom Mosesmeister erstellten Model, von dessen Gehilfen ausgearbeitet: L 3, L 13, L 19 und R 1.

Eigene Schöpfung des Gehilfen des Mosesmeisters: R 6

Nachgüsse des 16. Jahrhunderts: L 6 und L 10.

Köpfe des Samsonmeisters: Kl 1, Kl 2, Kl 3, Kl 4, Kl 5, Kl 7, Kl 8, Kr 1 und Kr 3, ferner der Ringhalterkopf R 9.

Köpfe des Mosesmeisters: Kl 6, Kl 9, Kl 10, Kr 2 und Kr 4.

Im 16. Jh. angefertigte Köpfe: Kl 11, Kl 12, Kr 5, Kr 6 und der Ringhalterkopf L 15.

## 2. Das Verhältnis der Künstler zum Gießer

Auf Grund der vorliegenden Ergebnisse ist nun die Frage zu stellen, ob die Gruppierung, die wir bei der Zuweisung an zwei verschiedene Meister vornahmen, Parallelen zu den technisch differenten Gruppen aufweist oder davon abweicht.

Die Platten des Samsonmeisters und seines Gehilfen sind ausnahmslos in derselben Technik, nämlich mit Gußkanälen auf flacher Rückseite, gegossen worden. Die Werke des Mosesmeisters bieten nicht dasselbe einheitliche Bild. Hier finden sich sowohl Platten nach Art derer des Samsonmeisters als auch solche, die als Hohlguß angefertigt wurden. Außerdem gehören die beiden Platten L 13 und R 2, die ihrer Technik nach zwischen den beiden Gruppen stehen, zum Werk des Mosesmeisters.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Hohlguß gegenüber dem massiven Guß ein höheres Relief erlaubt, da die Gefahr unterschiedlicher Spannungsverhältnisse in der Bronze und das damit verbundene Risiko zur Rißbildung ausgeschlossen wird. So überrascht es auch nicht, daß die Reliefs des Samsonmeisters keinmal höher als maximal 10 mm sind, die schmalen Platten des Mosesmeisters dagegen bis zu einer Höhe von 18 mm anwachsen. Wir können daher festhalten, daß die künstlerische Intention eng mit den technischen Gegebenheiten verknüpft ist. Die malerischen, sich kaum vom Grund lösenden Reliefs des Samsonmeisters sind nur im Zusammenhang mit einer flachen Rückseite vorstellbar, die Reliefs des Mosesmeisters dagegen waren in ihrem Bestreben nach Plastizität nur mit der Technik des Hohlgußes zu realisieren. Dieser enge Zusammenhang zwischen künstlerischem Wollen einerseits und technischer Realisation andererseits ist nur so zu verstehen, daß jeder Künstler auch seine eigenen Werke gegossen hat. Damit wird auch die Bedeutung der beiden Sonderfälle L 13 und R 2 klar. Diese Platten haben von allen breiten das höchste Relief (14 bzw. 15 mm). Um ein Reißen der Bronze zu verhindern, mußte der Mosesmeister die Rückseite an der Stelle, wo sich vorne das Bild befindet, leicht aushöhlen. Entsprechend können wir annehmen, daß

diese Platten als letzte der breiten des Mosesmeisters angefertigt wurden. Parallel zu der künstlerischen Fortentwicklung läßt sich ein technischer Fortschritt feststellen. Am Beginn der Arbeit des Mosesmeisters steht die Mosesplatte (L 19/R 10), die das flachste Relief hat und auch in ihren weichen, fließenden Formen den Werken des Samsonmeisters noch am nächsten steht. In der Technik bestehen noch keine Unterschiede zu den Platten des Samsonmeisters. In den Bildern mit dem Baum zeigt sich dann das Bestreben des Mosesmeisters nach größerer Plastizität und einem höheren Relief. Diese Entwicklung setzt sich in den Bildern der Einzelfigur mit Schild und dem Löwen fort, der das Kalb reißt, wo der Künstler nun auch den technischen Erfordernissen Rechnung trägt. L 13 und R 2 bilden damit das Bindeglied zu den späteren Werken des Mosesmeisters, den schmalen Platten. Wir kennen weder die Zeitspanne, die zwischen den breiten und den schmalen Platten des Mosesmeisters liegt, geschweige denn Werke, die er in der Zwischenzeit geschaffen hätte. Wir können aber mit Bestimmtheit sagen, daß er neben seiner künstlerischen Fortentwicklung auch seine Kenntnisse in den technischen Belangen erweiterte. Der tastende Versuch, den er bei L 13 und R 2 unternommen hatte, ist bei den schmalen Platten technisch so weit ausgereift, daß er bei diesen sein Streben nach einem plastischen Relief voll ausschöpfen konnte.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen können wir nun auch der Frage nachgehen, ob die Reihenfolge, in der die schmalen Platten gegossen wurden, willkürlich oder beabsichtigt war. Auf Grund des abnehmenden Zinkanteils war es ja möglich gewesen, innerhalb der schmalen Reihe eine Entstehungsfolge aufzustellen. Da der Mosesmeister das Wachsmo­dell formte und anschließend selber den Guß ausführte, darf man davon ausgehen, daß die Platten in derselben Reihenfolge gegossen wurden, wie sie zuvor geformt worden waren. Die zuerst modellierten und gegossenen Platten L 2, L 5, L 11 und L 14 waren für den Mosesmeister am leichtesten herzustellen, da sie dem Vorbild der breiten Mosesplatte L 19/R 10 mit nur geringfügigen Variationen folgten. Eine größere Schwierigkeit bereitete L 8, wo das Schreitmotiv Moses' seitenverkehrt wiedergegeben wird. L 8 stammt aus derselben Schmelze wie die künstlerisch komplizierte Erschaffung Adams. Die für den Former des Modells schwierigste Komposition der Erschaffung Evas wurde als letzte gegossen. Es ist gut zu verstehen, daß der Künstler mit den einfacheren Aufgaben begann, um sich dann den anspruchsvolleren Werken zuzuwenden.

### 3. Die Werkstatt-Praxis

Wenn man ausschließt, daß neben den Künstlern selbständige Gießer arbeiteten, erweist sich die Zahl der an der Herstellung der Bronzetür beteiligten Personen als ein recht kleiner Kreis. Wir haben zwei Meister identifiziert,

von denen der eine die spätere Erweiterung der Tür durchführte, und zu jedem von ihnen einen Gehilfen. Man wird daher eine enge Zusammenarbeit dieser Künstler annehmen dürfen.

Auf dem rechten Türflügel befinden sich fast nur Platten, die von den beiden Meistern bearbeitet wurden. Wenn man Goldschmidts Annahme folgt, daß der rechte Flügel sein ursprüngliches Aussehen bewahrt hat, scheint es so, als ob die Meister in gemeinsamer Arbeit diese Hälfte der Tür erstellten, während ihre Gehilfen, offenbar in Nachahmung des rechten, den linken Türflügel zu bearbeiten hatten.

Die Kompetenzen scheinen klar verteilt gewesen zu sein. Die Meister schufen sämtliche Model und den größeren Teil der Wachsmodele. Die Gesellen durften lediglich geringfügige Überarbeitungen der Wachsmodele für die Doubletten vornehmen. Es ist denkbar, daß dem Samsonmeister die Leitung des ganzen Projekts oblag. Der Stil und die Technik des Mosesmeisters stehen dem Samsonmeister zunächst nahe, entfernen sich dann aber immer mehr von ihm. Der Mosesmeister zeichnet sich als der vermutlich Jüngere gegenüber dem Samsonmeister durch eine größere technische Experimentierfreudigkeit aus. Als später die Verbreiterung der Tür notwendig wurde, tritt er uns als technisch und künstlerisch ausgereifte Persönlichkeit entgegen.

### *Verzeichnis der Abkürzungen*

- |             |   |
|-------------|---|
| Allioli     | = Franz Joseph von Allioli, Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, Augsburg 1853.                |
| Art Bull.   | = The Art Bulletin.   |
| BLfD        | = Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.  |
| Cah. Arch.  | = Cahiers Archéologiques.   |
| Domm        | = Robert Domm, Das Bronzetor des Augsburger Domes, Augsburg 1925.                                 |
| Goldschmidt | = Adolph Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, Marburg a. d. Lahn 1926. |
| JWCI        | = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.  |
| LCI         | = Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg i. Br. 1968 ff.                                 |
| Merz        | = Johannes Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes, Stuttgart 1885.              |
| Migne PL    | = J. P. Migne, Patrologiae Cursus completus, Series Latina, 1–221, Paris 1878 ff.                 |
| RDK         | = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937 ff.                                   |
| Réau        | = Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Paris 1956 ff.                                      |