

Ein biblisches Bildprogramm an der Domkirche zu Paderborn

An der Südwand des östlichen Querarms des Paderborner Doms, dem Marktplatz zugewandt, findet sich – in zwei Sequenzen gegliedert – ein ausdrucksstarkes gotisches Relief, das an diesem Ort nicht seinen ursprünglichen Platz hat und noch einige Rätsel aufgibt. Dargestellt sind sechs Szenen aus dem Leben Jesu, im Register darunter die törichten und die klugen Jungfrauen, oberhalb ein Fries von Darstellungen aus Tierfabeln, der die Thematik von Gut und Böse anhand von Tugenden und Lastern vor Augen führt.

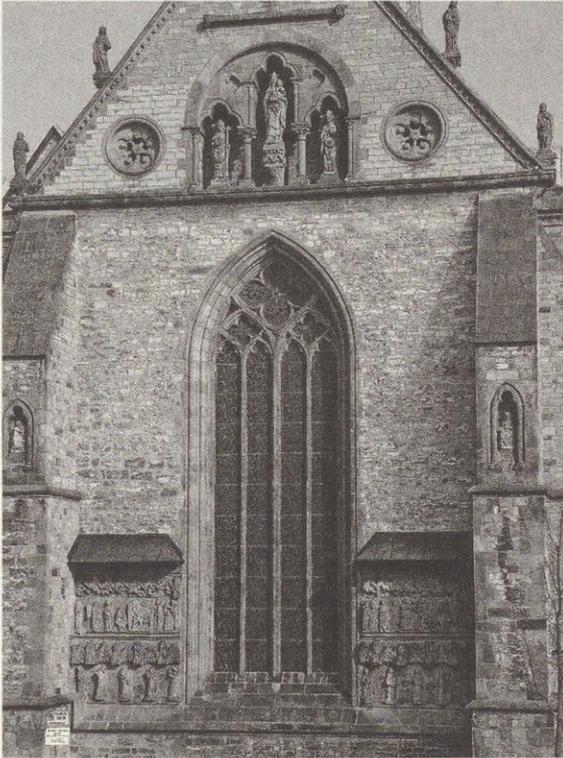


Abb. 1: Bibelrelief am Paderborner Dom (um 1275)
(Foto: Josef Mense)

Das Relief wird aus stilkritischen Überlegungen auf die Zeit um 1270 bis 1280 angesetzt. Nach wie vor ist nicht geklärt, wo es ursprünglich angebracht war, ob es Teil der umfangreichen Chorschrankenanlage gewesen ist, die ab etwa 1270 als Abschluss des Dombaues entstand, im Zuge der Barockisierung der Kirche 1652 jedoch abgetragen worden ist, oder zu einer Portalanlage gehörte.¹ Eine Brautpforte kann indes, wie früher vermutet wurde,² an dieser Giebelwand nicht bestanden haben.³ Dagegen spricht nicht nur die Tatsache, dass sich dort keinerlei Spuren einer früheren Pforte nachweisen lassen, sondern auch, dass es sich bei dem Gesamt-Relief offenkundig um Einzelblöcke handelt, die an diese Stelle versetzt, in einigen Details jedoch „etwas ungeordnet angebracht“ wurden.⁴

Der vorliegende Beitrag versteht sich nicht als kunsthistorische Untersuchung, sondern ist eine theologische Interpretation des biblischen Bildarrangements. Sie beruht auf der Annahme, dass, ungeachtet etwaiger Fragen, die die handwerkliche Qualität betreffen, hinter dem Kunstwerk als Ganzem ein spiritueller Gehalt steht, der sich einer geschlossenen theologischen Konzeption verdankt. Dabei stützt sich der Verfasser auf ikonografische Vergleiche, um auf diese Weise die Darstellungen genauer profilieren zu können. Ein Bemühen um Nachweise ideengeschichtlicher oder formaler Abhängigkeiten wird damit nicht verbunden. Schwerpunkte der Untersuchung sind die jeweils zentralen Bilder der beiden Sequenzen, die Versuchung in der Wüste und die Geburt Jesu. Die Erschließung geht zunächst von der manifesten Erscheinung des Gegenstandes aus. Am Ende wird sich zeigen, dass die Ergebnisse auch auf einige der offenen Fragen ein Licht werfen können.

¹ Vgl. Bauer, Heinz/Hohmann, Friedrich Gerhard: Der Dom zu Paderborn, 4., neu bearbeitete Aufl., Paderborn 1987, S. 49.66.170ff.; vgl. Börste, Norbert: Der mittelalterliche Lettner des Paderborner Domes, in: Felix Paderae Civitas. Der heilige Liborius 836–1986, Paderborn 1986, S. 292–312. – Börste referiert den Forschungsstand, das heißt, die Argumente, die für und wider eine Zugehörigkeit zum Lettner bzw. zu einem angenommenen Portal sprechen, stellt eine Rekonstruktion des Lettners aufgrund von schriftlichen Quellen und Spolienfunden vor und kommt zu dem Ergebnis, dass die Bibelreliefs an dessen Schauseite keinen Platz gehabt haben können.

² Vgl. Fuchs, Alois: Paderborn, München o. J. [1965], [= Westfälische Kunst], S. 29.

³ Vgl. Lobbedey, Uwe: Der Dom zu Paderborn, 4. Aufl., Münster 1994 [= Westfälische Kunststätten 33], S. 26; vgl. auch Schmitz, K[arl] J[osef]: Dom zu Paderborn. Führer durch den Paderborner Dom, [Paderborn] 1982, S. 18.

⁴ Bauer/Hohmann (wie Anm. 1), S. 176. – Damit sind konkret zwei Solitärfiguren gemeint, die beim Umsetzen der Reliefs zunächst übrigblieben und nachträglich links und rechts an den Stützmauern angebracht wurden, links der hl. Joseph (?) aus der Darbringungsszene und rechts unten ein König.



Abb. 2: Bibel-Relief, erste Sequenz
(Foto: Josef Mense)



Abb. 3: Bibel-Relief, zweite Sequenz
(Foto: Josef Mense)

Die biblische Bilderreihe begegnet auf den ersten Blick als eine knapp gefasste narrative Folge von Szenen des Lebens Jesu: Verkündigung an Maria, Geburt im Stall, Darbringung im Tempel, dann Taufe im Jordan, Versuchung in der Wüste, Jesu Einzug in Jerusalem. Dabei fällt auf, dass – bei dem begrenzten Programm – der Kindheitsgeschichte ein überraschend starkes Gewicht gegeben wird. Der Beginn des öffentlichen Auftretens Jesu im Anschluss daran ist mit zwei Bildern hervorgehoben, während sein Wirken in Wort und Tat, seine Predigten, Auseinandersetzungen, Heilungen, „Zeichen“ nicht vorkommen. Auch die Passion wird nur noch angedeutet mit dem Einzug in Jerusalem. Damit ist offenkundig, dass dieses Bildprogramm ganz anders angelegt ist als etwa der ottonische Fries der „Machtthaten“ Jesu in der Reichenauer St. Georgs-Kirche (um 1000)⁵ oder auf der anderen Seite die spätmittelalterlichen

⁵ Vgl. Erdmann, Wolfgang: Die Reichenau im Bodensee. Geschichte und Kunst, 10. Aufl., Königstein 1993, S. 29ff.

Bibelerzählungen beispielsweise auf Flügelaltären und Fastentüchern.⁶ Mit illustrativer Erzählfreude hat unser Bildprogramm nichts zu tun, ebensowenig mit einer unmittelbar appellativen Didaktik. Bei näherem Hinschauen kommt auch in den Blick, dass bei der Szene in der Wüste ein kräftiger Baum ins Bild gesetzt worden ist, der an diesem Ort unrealistisch wirkt, und dass Jesus auf einem mit Pflanzen bewachsenen Felsblock sitzt, als throne er dort. Das kann keine einfache Bibel-Illustration sein.



Abb. 4: Versuchung Jesu
Relief am Dom, Paderborn (um 1275)
(Foto: Josef Mense)

⁶ Vgl. Sörries, Rainer: Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit, Klagenfurt 1988. – Vgl. unter anderem Hoffmann, Godehard: Der spätgotische Flügelaltar in der Petrikirche in Dortmund. Ein Antwerpener Meisterwerk aus den Zeiten vor der Reformation, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 91 (2000), S. 11-60. – Vgl. Hintzenstern, Herbert von: Evangelienbilder. Farbiger Abglanz. 22 Bilder aus dem Gothaer Tafelaltar des Heinrich Füllmaurer, 3., geänderte Aufl., Weimar/Jena 1994.

Es überrascht, dass dieses biblische Motiv überhaupt hier vorkommt, gehört die Versuchung doch zu den eher seltenen Darstellungen.⁷ Um 800 tritt das Motiv erstmals im Book of Kells auf. Beachtenswert ist im vorliegenden Zusammenhang eine karolingische Elfenbeintafel aus der Metzger Palastschule (um 850).⁸



Abb. 5: Versuchung Jesu,
Elfenbeintafel aus der Metzger Palastschule (um 850)
(aus: Schiller [wie Anm. 7], S. 403, Tafel 391)

⁷ Vgl. Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, 2. Aufl., Gütersloh 1969, S. 153; vgl. Mense, Josef: Die Versuchung Jesu. Matthäus 4,1-11, in: Miller, Gabriele/Niehl, Franz W[endel]: Von Babel bis Emmaus, München 1993, S. 29-48.

⁸ Vgl. Schiller (wie Anm. 7), S. 154 und S. 403, Tafel 391; vgl. Goldschmidt, Adolph: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser. VIII.-XI. Jahrhundert, bearbeitet von Adolph Goldschmidt unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. 1. Bd., Berlin 1969, Abb. 75, Tafel XXXI.

Sie zeigt die erste der drei Versuchungen in antikisierender Form: Jesus und der Satan befinden sich wie Philosophen in einem Dialog. Zwischen ihnen erhebt sich ein prächtiger Baum, der so ausgeführt ist, „dass er kaum bloße Dekoration sein dürfte.“⁹ Es liegt nahe, darin eine Zitation des Sündenfalls im Paradies zu sehen – als symbolische Parallelisierung von Christus und Adam. Diese Idee ist später auf unterschiedlichste Weise aufgenommen worden. Von besonderem Interesse sind hier die burgundischen Kapitelle von Autun (um 1130) sowie vor allem von Saulieu (um 1150).¹⁰



Abb. 6: Versuchung Jesu
Kapitell in Saint-Andoche, Saulieu (um 1150)
(aus: Tetzlaff [wie Anm. 10], Abb. 85)

⁹ Schiller (wie Anm. 7), S. 154.

¹⁰ Vgl. Tetzlaff, Ingeborg: Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel, Köln 2. Aufl. 1977, Abb. 85.

Der Satan ist inzwischen zu einem furchterregenden Monster geworden, und er reicht mit verkrampften Fingern einen Stein über den Baum hinweg Jesus zu. Der sitzt in gelassener Ruhe auf dem Ast eines anderen Baums, seine linke Hand liegt auf der Schrift, die rechte hat er dem Teufel entgegengestreckt, nicht gebieterisch, sondern offen, als wolle er ihn zur Erkenntnis der Wahrheit einladen. Der Engel hinter ihm deutet bereits auf das siegreiche Ende hin (Mk 1,13 par). Auf der anderen Seite verkörpert die Schlange zwischen den Beinen des Teufels den unüberbrückbaren Gegensatz der Kontrahenten und bestärkt darüber hinaus den typologischen Charakter der Szenerie, das heißt, die Erinnerung an die Versuchung im Paradies.

Die Paderborner Darstellung erscheint im Vergleich damit etwas vereinfacht, aber doch in grundsätzlichen Punkten ähnlich, wenngleich in der Anordnung der Figuren gespiegelt. Der Teufel reicht von rechts über den Baum hinweg einen Stein. Jesus sitzt ihm gegenüber, hier aber auf einem Berg und deutlich erhöht.¹¹ In der einen Hand hält er die Schrift. Die andere Hand (beschädigt) hat er erhoben, nicht einladend, sondern eher abwehrend und zum Himmelweisend. In seiner annähernd frontalen Sitzposition spricht Christus, mit freundlichem Lächeln und zugeneigtem Kopf, nicht mehr nur zum Satan, sondern zu den Betrachtern – wie der Lehrer der „Berg-Predigt“. Die zum Teil sehr exakt gearbeiteten vegetabilen Elemente zu seinen Füßen scheinen auf einen locus amoenus hinzudeuten: den „Paradiesgarten“, die neutestamentliche Bergpredigt, aber auch auf den Kolosser-Hymnus: „Er ist das Bild Gottes, des Unsichtbaren, der Erstgeborene aller Schöpfung. – Alles ist durch ihn und auf ihn hin erschaffen.“ (Kol 1,15ff.) Als Pflanzen sind identifizierbar der Klee als bekanntes vegetables Trinitäts-Symbol sowie der Wein mit seiner biblischen David- und Christus-Symbolik sowie der Beifuß als Heilkraut.¹² Im Zentrum befindet sich, etwas aus dem Rahmen fallend und dadurch besonders betont, ein kleiner Baum mit zwei Ästen, von denen einer gekappt ist. Er lässt an Jesu Worte denken: „Erntet man Trauben von Dornbüschen oder Feigen von Disteln? Der gute Baum bringt gute Früchte, der schlechte Baum bringt schlechte Früchte. – Jeder Baum, der nicht gute Früchte bringt, wird abgehauen [...]“ (Mt 7,16ff.) – ein Gerichtswort am Schluss der Bergpredigt.

Unabweisbar bieten sich Vergleiche mit Bildern an, die Christus als den nach Auferstehung und Himmelfahrt „erhöhten Herrn“ darstellen,

¹¹ Diese Haltung hat eine relative Nähe zu den beiden Varianten auf den Bronzetenen des Bonanus von Pisa (1186) in Pisa und insbesondere in Monreale, vgl. Leisinger, Hermann: Romanische Bronzen. Kirchentüren im mittelalterlichen Europa, Zürich 1956, Tafel 88; vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie (LCI) 4 (1972/1990), S. 448.

¹² Vgl. Roth, Hermann Josef: Die Pflanzen in der Bauplastik des Altenberger Domes. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte und zur mittelalterlichen Botanik, mit einem Vorwort von H. F. Linskens, Bergisch Gladbach 1976, S. 115, Abb. 28 B.

in der Form der Majestas, beispielsweise auf einem Kapitell in Hildesheim (um 1180), oder des Pantokrator, beispielsweise in einem Apsis-Medaillon der romanischen Dorfkirche von Fröndenberg-Bausenhagen (aus dem Ausgang des 12. Jahrhunderts). Doch diese damals verbreiteten Motive sind weitgehend geprägt von einer distanzierenden „Würde“ und formelhaften Steifheit. Daran gemessen wird die unmittelbare Lebendigkeit und Menschlichkeit der Paderborner Skulptur erkennbar.



Abb. 7: Majestas
Kapitell in St. Michael, Hildesheim (um 1180)
(Foto: Josef Mense)



Abb. 8: Pantokrator
Fresko in Bausenhagen (um 1190)
(Foto: Josef Mense)

Die Konfrontation zwischen Gut und Böse ist vom biblischen Text her grundgelegt, aber erstaunlicherweise wird der Gegensatz hier nicht dualistisch inszeniert wie in vielen anderen Versuchungsdarstellungen.¹³ Das lässt sich, ergänzend zum Kolosserbrief, vom 2. Korintherbrief des Paulus her verstehen. Darin wird dem Teufel als „Gott der Welt“ die Macht

¹³ Zum Beispiel Holzdecke in Zillis (um 1110), vgl. Blanke, Huldrych: Zillis. Evangelium in Bildern, Zürich/Eschbach 1994, S. 93f.; zum Beispiel Kapitell in Plaimpied (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts), vgl. Rupprecht, Bernhard: Romanische Skulpturen in Frankreich, München 1975, Abb. 207; zum Beispiel Brandenburger Evangelistar (Ausgang des 13. Jahrhunderts), vgl. St. Benno-Verlag (Hg.): Brandenburger Evangelistar, Leipzig 1961, S. 15.

zugestanden, den Menschen zu blenden, aber Gott, der zu Beginn der Schöpfung „Licht aus der Finsternis erstrahlen“ ließ, hat dem Menschen das Licht der Erkenntnis in das Herz gegeben, damit er „auf dem Antlitz Christi die Herrlichkeit Gottes aufleuchten“ sehe (2 Kor 4,4-6). Am Anfang des 13. Jahrhunderts hatte das Vierte Laterankonzil (1215) auf der einen Seite die reale Existenz des Satans bestätigt, was die Angst vor dämonischen Mächten und als Folge davon entsprechende Darstellungen beförderte, es stellte aber klar, dass diese Mächte Geschöpfe Gottes und als solche vom Ursprung her, wie die gesamte Schöpfung, gut geschaffen seien; ihr Böse-Sein sei aus eigenem Antrieb, das heißt aus freiem Willen, erfolgt. Es ist denkbar, dass diese Lehre in dem Paderborner Versuchungsrelief bildlich dargestellt werden sollte.¹⁴ Erinnerung werden darf darüber hinaus an das Exsultet der Osternacht, das seit dem 12. Jahrhundert bereits im liturgischen Gebrauch war. Es besingt die „felix culpa“ und sogar die „Notwendigkeit“ der Schuld Adams.

Der Teufel seinerseits ist mit zwei deutlich markierten Brüsten ausgestattet, die man als weiblich ansehen kann.¹⁵ Dazu passt in diesem Relief seine Stellung auf der rechten Seite, die in vorgängigen Darstellungen des paradiesischen Sündenfalls fest etabliert ist. Berühmte Beispiele sind die beiden Hildesheimer Bildwerke, die Holzdecke der Michaelskirche (um 1230)¹⁶ und der Bronzeguss der Bernwardtür (um 1015), der die aktive Rolle Evas als dämonische Verführerin und auch schon die Sexualität betont.¹⁷

¹⁴ „Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt ali.“ Denzinger, Heinrich: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping herausgegeben von Peter Hünermann. 40. Auflage. Freiburg (Breisgau) [u.a.] 2005. Nr. 800.

¹⁵ Ausgeprägt runde Brüste hat der Teufel in zwei Versuchungsszenen eines Freiburger Psalteriums aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts; s. Universitätsbibliothek Freiburg (Breisgau) Hs. 24. – In späterer Zeit begegnet das häufiger.

¹⁶ Vgl. Karpa, Oskar: Die Kirche St. Michaelis zu Hildesheim, bearbeitet von Johannes Sommer, 3. Aufl., Hildesheim 1979.

¹⁷ Vgl. Adamski, H[einz] J[osef]: Bernwardstür am Dom zu Hildesheim, 2. Aufl., Hildesheim 1985, S. 13; vgl. Butzkamm, Aloys: Ein Tor zum Paradies. Kunst und Theologie auf der Bronzetür des Hildesheimer Doms, Paderborn 2004, S. 45. – In systematischer Form ist diese Typologie in der damals entstehenden Biblia Pauperum dargestellt worden, vgl. Biblia Pauperum. Die Vierzigblättrige Armenbibel in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom [Faksimile], Berlin/Budapest 1967.

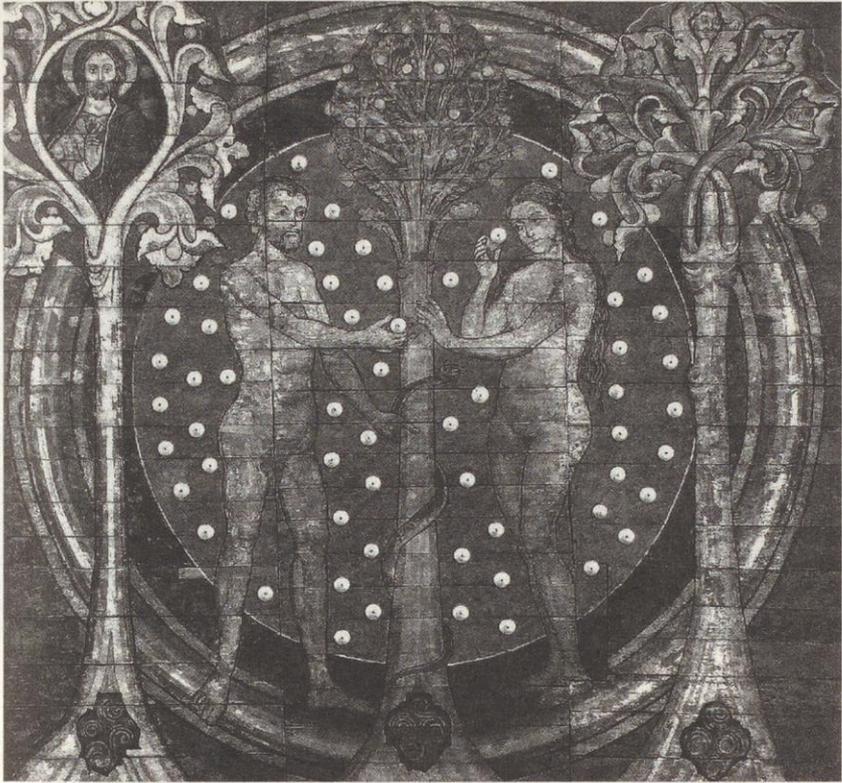


Abb. 9: Sündenfall
Holzdecke in St. Michael, Hildesheim (um 1230)
(Foto: Josef Mense)



Abb. 10: Sündenfall. Dom-Museum Hildesheim
(Mit freundlicher Genehmigung des Dom-Museums Hildesheim)

Nicht von ungefähr dürfte er auch den Zeigefinger seiner linken Hand, mit dem er auf weitere, am Boden liegende Steine weist, auf seine Scham gelegt haben. In dieser Figuration des Bösen spiegelt sich eine theologische Entwicklung fortschreitender Verdächtigung der Sexualität, der Sexualisierung von Moral und Sündenbewusstsein bis hin zur Verteufelung der Frau.¹⁸

Aufs Ganze gesehen ist festzustellen, dass in dieser Versuchungsdarstellung sozusagen drei „Folien“ übereinander gelegt wurden, die einen weiten heilsgeschichtlichen Bogen spannen vom Beginn der Menschheit bis zur Wiederkunft Christi. Eine bewusste Planung und geschickte Gestaltung lässt den „erhöhten Herrn“ dabei auch als unmittelbar gegenwärtig erleben.

Die beiden flankierenden Bilder, Taufe Jesu und Einzug in Jerusalem, sind weitgehend konventionell entworfen und bedürfen keiner Einzelinterpretation. Ähnlich verhält es sich auch bei der ersten Bild-Sequenz: Die mittlere Szene sticht durch Konzeption und Gestaltung auffällig hervor und fordert eine eingehendere Interpretation.

¹⁸ Vgl. Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, 3. Auflage, Darmstadt 2005, S. 261ff. – Vgl. auch Metternich, Wolfgang: Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters, Darmstadt 2011, S. 97f.



Abb. 11: Geburt Jesu
Relief am Dom, Paderborn (um 1275)
(Foto: Josef Mense)

Jenseits des ersten, vielleicht idyllischen Eindrucks wird bei näherer Betrachtung erkennbar, welche eigenwillig befremdliche Inszenierung hier vorliegt. Josef, Maria und das Kind, alle drei scheinen ohne Beziehung zueinander im Raum verteilt zu sein und zu schlafen. Ochs und Esel wachen und wärmen das Kind mit ihrem Atem. Und krasser könnte Distanz kaum zum Ausdruck gebracht werden als hier mit dem räumlichen Abstand zwischen Mutter und Kind: Ihre Körper liegen in Gegenrichtung im unteren und oberen Bereich des Bildes, getrennt durch die Krippenarchitektur mit den beiden Tieren, die Köpfe diagonal gegenüber, nicht einmal Blickkontakt ist vorhanden. Noch deutlicher wird dieser Eindruck, wenn man zum Vergleich das berühmte Lettner-Fragment aus Chartres (um 1230) heranzieht.¹⁹ In beiden Darstellungen wird Maria auf einer Liege *oberhalb* der Krippe ruhend gezeigt, ein ausgesprochen seltener Bildtyp. Sie ist erschöpft von den Anstrengungen der Geburt

¹⁹ Vgl. Simson, Otto von (Hg.): Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 6. Das Hohe Mittelalter, Berlin 1972, S. 113 (Legende zu Bildtafel 61).

und hat die Hand unter den Kopf gelegt. Aber im Gegensatz zum Paderborner Relief wendet sie sich voll zärtlicher Aufmerksamkeit dem Kind zu – ein anmutiges Bild der mütterlichen Liebe. Der besorgte Joseph (nur fragmentarisch erhalten) reicht in tätiger Zuneigung ein Tuch. Auch eine Pariser Skulptur, die in Paderborn bekannt gewesen sein könnte und Maria in einer unbeteiligten Haltung zeigt, hat nicht diese exzentrische Schroffheit.²⁰



Abb. 12: Geburt Jesu
Relief vom ehemaligen Lettner, Chartres (um 1230)
(Foto: Jean Tessier, 1965)

²⁰ Notre-Dame, Tympanon des nördlichen Querhausportals, vgl. Kurmann, Peter: Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. Zur Frage nach den Voraussetzungen in Frankreich, in: *Alte und neue Kunst* 26/27 (1978/1979), S. 82. – Auf die Lage des Kindes wird dort jedoch nicht eingegangen.

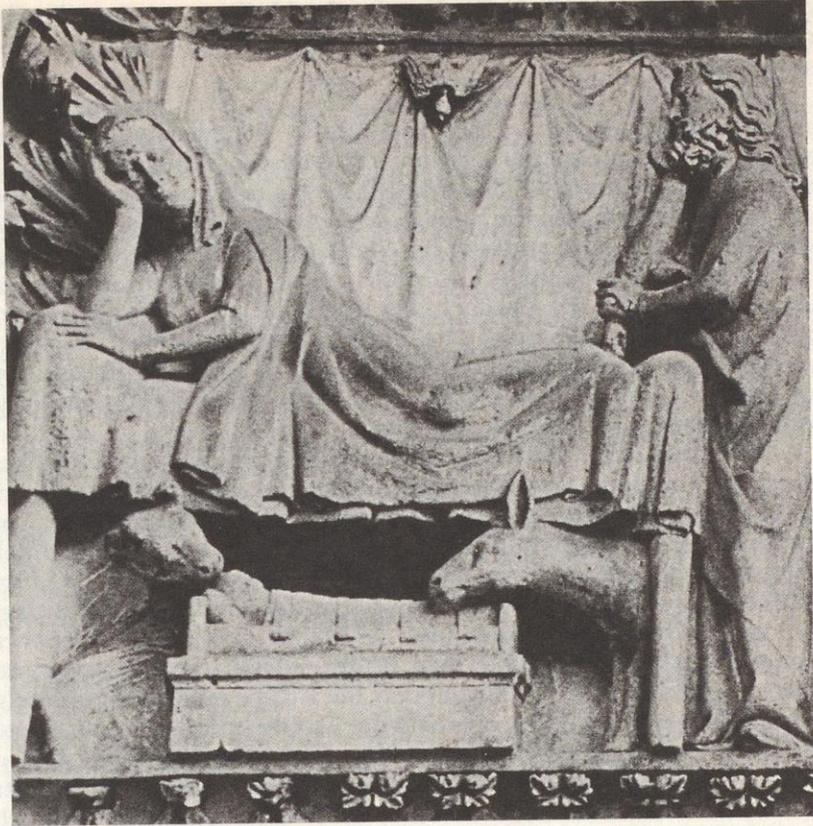


Abb. 13: Geburt Jesu
Tympanon-Relief an Notre-Dame, Paris (um 1250)
(aus: Kurmann [wie Anm. 20], S. 82)

Auf dem Paderborner Bild befindet sich Joseph ganz außerhalb des Geschehens; der Stall erscheint wie ein geschlossener Kasten, ein „heiliger Bereich“, zu dem er keinen Zugang hat. Dass er nicht als Tätiger, sondern als „Träumender“ dargestellt wird, ist an sich ein traditioneller Topos: Er hat ja im Traum die lebens- und überlebenswichtigen Botschaften empfangen. Als Gegengewicht zu seiner isolierten und scheinbar unbedeutenden Stellung hat der Bildhauer der Profilierung seines Gesichts besondere Sorgfalt gewidmet. Seine entspannt lächelnde Schönheit soll das Innere spiegeln, denn Joseph wird in der Bibel „gerecht“ genannt (Mt 1,19). Er hatte das Kind, das nicht von ihm stammte, angenommen und die Mutter nicht verstoßen – eine nicht selbstverständliche Entscheidung. Seine rechte Hand ist ausgestreckt und nach oben hin geöffnet,

sein „Schlaf“ ist mithin kein Zeichen der Erschlaffung, sondern der Versenkung: Heraustreten aus den Beliebigkeiten der Welt und Hören auf Gottes Weisung.

Aber die Gottes-Mutter als Rabenmutter? Das eben besprochene Relief der Versuchung Jesu ist eine Paderborner Eigenleistung, sicher beeinflusst durch französische oder auch italienische Vor-Bilder, aber mit keinem wirklich identisch.²¹ Es wirkt wie nach einer wohlüberlegten Idee und Entscheidung zusammengesetzt aus verschiedenen Elementen. Wir dürfen annehmen, dass auch bei der Stallszene nicht willkürlich gehandelt worden ist. Das Gesicht der Maria (etwas beschädigt), der Faltenwurf des Gewandes, die Draperie, die Köpfe der Tiere, das alles ist mit Feinsinn gearbeitet und weicht, bei struktureller Ähnlichkeit, doch von den möglichen Vor-Bildern in Chartres und Paris ab. Das trifft insbesondere für die Lage des Kindes zu. Umso mehr ist eine planvoll vorgenommene Eigengestaltung zu vermuten.²²

Warum aber dann diese erschreckende Distanz? Sicherlich zunächst einmal, um auszudrücken, dass Marias Sohn nicht ihr Eigentum ist und dass er Wege gehen wird, die sie nicht versteht (vgl. Mk 3,21.31ff.). Dasselbe hatte der Künstler von Chartres mit anderen symbolischen Mitteln formuliert, indem er die Krippe als Opferaltar gestaltete und das Kind kreuzweise gewickelt sein ließ. Dazu ist aber das Kind hier eigentlich zu sehr – ganz wörtlich – untergeordnet, die Mutter zu sehr hervorgehoben. Gerade vor dem Hintergrund, dass in den meisten Darstellungen der Geburt Jesu im 12. und 13. Jahrhundert die Krippe geradezu vorgezeigt wird, durch ihre Platzierung oberhalb der Mutter oder – wie in Chartres – durch die Stilisierung als Altar, so dass darin die wachsende Bedeutung der Sakramentenlehre im hohen Mittelalter zu erkennen ist,²³ erscheint das Paderborner Relief als bemerkenswert abweichend. Vielleicht ist es auch so, dass der Erschöpfung der Mutter ein gewisses Eigenrecht gegeben werden soll, losgelöst von aller Sorge. Darin wirkt das Bild ge-

²¹ Der Verfasser hat sich mit diesem Motiv über einen langen Zeitraum hin befasst und alle erreichbaren Abbildungen vorliegen, von denen keine dem Paderborner Bild gleicht.

²² Simson, Otto von: Deutsche Plastik, in: Simson (wie Anm. 19), S. 225: „Für die deutschen Bildhauer und Baumeister waren Chartres, Laon, Reims und Paris klassische Vorbilder. Dennoch sind diese Vorbilder niemals nachgeahmt worden. Im Gegenteil, im Vergleich mit ihnen tritt die Eigenart der deutschen Schöpfungen mit überraschender Klarheit hervor.“ Diese Einsicht wird eindrucksvoll bestätigt durch die Untersuchungen von Peter Kurmann (wie Anm. 20). Er vergleicht im Detail die Paderborner Geburtsszene mit derjenigen des Tympanons am nördlichen Querhausportal von Paris, Notre-Dame, und kommt zu dem Ergebnis, dass sie „erstaunlich ähnlich“ sind (S. 81); der Beweis einer direkten Vorlage sei damit aber nicht zu erbringen, im Gegenteil, die Paderborner Figuren stünden „auf einer entwicklungsgeschichtlich älteren Stufe“ und seien „nicht mit Paris direkt verwandt“ (S. 85).

²³ Schiller (wie Anm. 7), S. 81.

wissermaßen schon modern, auch wenn dieser Topos der Sorglosigkeit in der byzantinischen Kunst in etwa bereits vorgebildet ist. Aber genau besehen, zeigt sich in dem schönen Gesicht der Maria gar keine Erschöpfung, sondern ein Augenblick gegenwärtigen Glücks, als könne sie beruhigt den beiden Tieren als ihren „Schutzengeln“ vertrauen. Und noch einmal genauer betrachtet: Maria hat nicht einmal die Augen geschlossen. Sie schaut lächelnd aus dem Bild heraus. Der Schluss liegt nahe anzunehmen, dass sie als Frau, eben nicht nur als Mutter, in besonderer Weise „erhöht“ sein soll. Denn gleichzeitig ist ihr Kind bis zum Äußersten „erniedrigt“, und zwar auf denkbar drastische Weise – vielleicht als anschauliche Bilddidaktik? „Es gibt nämlich Menschen,“ sagt der heilige Bernhard, „für die Christus noch nicht geboren ist [...] Wie könnte denn die Erniedrigung dessen wirksam sein, *der Gott gleich war, aber nicht daran festhielt, wie Gott zu sein, sondern sich entäußerte und wie ein Sklave wurde* (Phil 2,6f.), wie könnte, sage ich, die Erniedrigung Gottes in einem stolzen Menschen wirksam sein?“²⁴

Zu klären bleibt, ob die beiden besprochenen Szenen im Rahmen der gesamten Bilderfolge eine Beziehung zueinander haben. Der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen ergibt sich aus seiner theologischen Struktur. Setzt man die beiden Dreier-Sequenzen untereinander,²⁵ so ergeben sich aufschlussreiche Korrelationen:

Verkündigung = Eintritt ins Leben (leibliche Zeugung)	Geburt	Darbringung = erster Eintritt in den Tempel
Taufe = Eintritt ins öffentliche Leben (spirituelle Zeugung)	Versuchung	Einzug in Jerusalem = letzter Eintritt in den Tempel

Die beiden ersten Bilder entsprechen sich in dem Akt der „Zeugung“. Die Verkündigung an Maria gilt seit alters als Moment der Inkarnation, oft verbildlicht in einem Lichtstrahl, der aus dem Himmel kommt und

²⁴ Winkler, Gerhard (Hg.): Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke, lateinisch-deutsch. Bd. VIII, Innsbruck 1997, S. 291.

²⁵ Vgl. Bauer, Heinz/Hohmann, Friedrich Gerhard: Der Dom zu Paderborn, 2. Aufl., Paderborn 1969, Tafel 61/62.

sich auf den Kopf Mariens senkt.²⁶ Als Schöpferkraft ist bei Lukas der „Heilige Geist“ angeführt, weshalb auch das Kind „Sohn Gottes“ genannt werde (Lk 1,35). Die Paderborner Darstellung ist sehr schlicht gehalten, die beiden Figuren stehen sich statisch gegenüber, keineswegs in einer bewegten disputatio.²⁷ Der Engel, in der Linken eine Schriftrolle haltend, hat die rechte Hand „sprechend“ erhoben, Maria nimmt die Botschaft demütig auf, aber sie antwortet ihm nicht, sie hat sich dem Betrachter zugewandt. – Parallel dazu: Die Taufe wird im Allgemeinen als geistliche Zeugung angesehen. Jesus wird durch die „Stimme vom Himmel“ (Lk 3,22) öffentlich zum „Sohn“ proklamiert, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ist als sichtbares Zeichen auch im Paderborner Relief dargestellt.

Die jeweils dritten Bilder entsprechen sich in der Tempel-Thematik, aber auch in theologischen Grundzügen. Bei der Darbringung wird dem Kind der Name „Jesus“ gegeben, hebräisch Jeschua, das heißt „Jahwe rettet“. Beim Einzug in Jerusalem rufen die Menschen ihm zu: „Hoschannah“, das heißt „Rette doch!“ (Mt 21,9 par). Bei seinem ersten Tempelaufenthalt wird Jesus von Simeon als „Messias“ begrüßt, zugleich wird bereits auf seinen Tod hingedeutet. Die Einzug-Perikopen zitieren messianische Texte aus Jesaja, Sacharja und dem Psalm 118 und proklamieren so Jesus zum Messias. Es folgt die Passion.

Wenn die flankierenden Szenen so eindeutig miteinander korrespondieren, müssen auch die beiden zentralen Bilder aufeinander bezogen sein. Das wird anschaulich, sobald man die Leserichtung der Bilderfolge ändert, von rechts nach links. Der Versuchungsszene ist, wie oben dargelegt, die Folie des Sündenfalls der Stammeltern hinterlegt worden, und zwar mit dem offensichtlichen Ziel, den Teufel mit Eva zu identifizieren. Von daher ist unabweisbar, dass Christus als „Adam“ erscheint, als der zweite Adam, der durch „Gehorsam“ die Vielen „gerecht gemacht“ hat (Röm 5,19). Wie nun Christus der neue Adam geworden ist, so Maria die neue Eva.²⁸ Als Folge der mariologisch-mystischen Predigten Bernhards

²⁶ LCI, Bd. 4 (wie Anm. 11), S. 430.

²⁷ Vgl. den Kindheit-Jesu-Zyklus auf der Domtür von Treviso (um 1225), der ebenfalls das hohe Marienlager enthält (mit einer Maria, die sich dem Kind zuwendet) und eine Verkündigung, bei der Maria mit beiden Händen bewegt „spricht“, vgl. Simson (wie Anm. 19), Tafel 350b.

²⁸ Schon seit Justin dem Märtyrer wird bei den Kirchenvätern die Parallele zwischen Maria und Eva gezogen, begründet mit dem „Protoevangelium“ (Gen 3,15), vgl. LThK 5 (1960), S. 1225f.; vgl. Söll, Georg: Mariologie, in: Schmaus, Michael [u. a.] (Hgg.): Handbuch der Dogmengeschichte. Bd. 3, Freiburg 1978, S. 34: „Es war der Anfang einer Bildtheologie, in der die Details der Schilderung dazu dienten, die Gesamtgestalt Mariens vor dem Hintergrund der Kontrastperson Eva immer mehr zum Leuchten zu bringen und sie in die Nähe des Sohnes zu rücken.“ Bernhard von Clairvaux: „Crudelis nimium Eva, per quam serpens antiquus pestiferum etiam ipsi viro virus infudit; sed fidelis Maria, quae salutis antidotum et viris et mulieribus propinavit.“, in: Winkler (wie Anm. 24), S. 597. – Eine der frühesten

von Clairvaux, die für sich genommen noch eher zurückhaltend formuliert waren, ergab sich in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert eine „Steigerung der Größe“ bis zu einer „begeisterten Erhebung Mariens zu einer allumfassenden Mittlerrolle im Himmel“, und zwar wegen der gleichzeitig sich steigernden „Angst der Menschen vor dem richterlichen und herrscherlichen Sein Christi“.²⁹ Angst vermittelt jedoch der auf dem Berg thronende und gütig lächelnde Christus des Paderborner Reliefs keineswegs.³⁰ Deshalb ist weniger wahrscheinlich, dass in dem Geburts-Relief die Mutterschaft Mariens als Bedingung der Rolle einer „Mittlerin“ angesehen werden soll. Dagegen spricht auch die überdeutliche Distanz zu ihrem Kind. Eher wäre daran zu denken, dass sich in der „edlen Zartheit und träumerischen Entrücktheit [...] starke Einflüsse der Mystik der damaligen Zeit“ spiegeln.³¹ Dazu passt (mit einer gewissen Differenzierung) die in unmittelbarer Nachbarschaft platzierte „Madonna“ aus der Verkündigungsszene, die wie ein Andachtsbild wirkt.³² Beide zusammen, die stehende und die liegende Gottesmutter, scheinen Möglichkeiten der Gottesnähe zum Ausdruck zu bringen in ihrer Demut einerseits (Verkündigungsszene), mehr noch in ihrer gottseligen und selbstgewissen Gelassenheit. Unablässig stellt Bernhard von Clairvaux Marias Demut und daraus hervorgehend ihre „bescheidene Zurückhaltung, die demütige Dienstbereitschaft, die gläubige Großmut und das Martyrium des Herzens“ als vorbildliche Tugenden vor Augen, und er empfiehlt die Gottesmutter wegen ihrer Güte, Gnade, Milde und Barmherzigkeit als „Mittlerin“, die „zwischen Christus und Kirche gestellt“ ist.³³ Dem steht die Unmittelbarkeit der Gotteserfahrung bei Gertrud von Helfta gegenüber, zum Beispiel während der Feier der Weihnachtsliturgie: „In der allerheiligsten Nacht, da Gott die Himmel tauen ließ und aller Welt das Heil brachte, geschah meiner Seele wie Gideons Vlies [Ri 6,37]: Gottes Liebe kam über sie.“³⁴

künstlerischen Umsetzungen des Motivs findet sich auf der Bernwardtür in Hildesheim (um 1015), vgl. Elbern, Victor Heinrich [u.a.], *Der Hildesheimer Dom. Architektur, Ausstattung, Patrozinien*, hg. im Auftrag des Domkapitels, Hildesheim 1974, S. 82.

²⁹ Scheffczyk, Leo: Zur Geschichte der Marienlehre und Marienverehrung, in: *Marienbild in Rheinland und Westfalen*, [Katalog zur Ausstellung] 14. Juni bis 22. September 1968 in Villa Hügel, Essen, Recklinghausen [u.a.] 1968, S. 29; vgl. Bernhard von Clairvaux, in: Winkler (wie Anm. 24), S. 595f.

³⁰ Vgl. damit beispielsweise die hieratische Strenge des apokalyptischen Weltenrichters aus dem Lippoldsberger/Hardehäuser Evangeliar (um 1160), erreichbar unter: <http://www.klosterkirche.de/kirche/evangeliar/bilder/008gericht.php>.

³¹ Küppers, Leonhard: Zur Geschichte der Mariendarstellung in der bildenden Kunst, in: *Marienbild* (wie Anm. 29), S. 46.

³² Vgl. Geese, Uwe: *Mittelalterliche Skulptur in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Petersberg 2007, S. 110.

³³ Vgl. Winkler (wie Anm. 24), S. 595ff. – Vgl. auch den Schluss des „Salve Regina“.

³⁴ In: Lanczkowski, Johanna (Hg.): *Erhebe dich, meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters*, Stuttgart 1988, S. 145; vgl. Górecka, Marzena: *Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters*, Bern [u.a.] 1999, S. 208: Die Verfasserin macht

Es ist denkbar, dass in dem eigentümlich-exzentrischen Paderborner Geburtsbild eine solche zeitgenössische Frauenmystik ihren Niederschlag gefunden hat. Nach Hildegard von Bingen stand die Frau Christus in besonderer Weise nahe, denn dessen Leib sei in gewisser Hinsicht „weibliches Fleisch“, weil es nicht aus dem Samen des Mannes gezeugt worden sei. Außerdem konnte sich die Frau, insbesondere die Ordensfrau, durch Askese und Gebet zur *Famula Dei*, zur „Magd Gottes“ oder „Gottesfrau“, erheben und dadurch „in ihrer charismatischen Begabung den Männern als ebenbürtig, sogar als überlegen“ erweisen.³⁵ Die Parallelisierung der Maria mit dem „erhöhten“ und in milder Freundlichkeit thronenden Christus in der Versuchungsszene ist augenfällig, und so stellt die Maria der Geburtsszene ebenfalls ein Beispiel für die Überwindung des Satans und darüber hinaus – als exemplarische „Magd des Herrn“ (Lk 1,38) – das Gegenbild zum teuflisch-verführerischen Frauentypus dar.

Auch wenn die theologischen Überlegungen und Bewertungen im Einzelnen hypothetisch und selbstverständlich diskutabel sind, zeigt sich im Kern doch, dass der sehr knappe, auf wenige Szenen beschränkte Bilderzyklus ein geschlossenes Konzept aufweist. Von daher ist es nicht erforderlich, von einem defizitären Bestand auszugehen. Peter Kurmann hat die Frage aufgeworfen, „ob die Reliefs vollständig erhalten blieben“, der Dehio hat diese Vermutung übernommen und sozusagen kanonisiert.³⁶ Die theologische Analyse öffnet die Augen dafür, dass es auf die narrative Schlüssigkeit nicht ankommt. Oft wird auch die Rolle der „Künstlerindividualität“ überschätzt. Gerade wenn man die Paderborner Reliefs als „ein qualitativ eher bescheidenes Werk deutscher Skulptur“³⁷ einschätzt, ist damit nicht gesagt, dass die theologische Konzeption, die darin zum Ausdruck gebracht wird, ebenfalls von minderer Qualität sein muss. Im Gegenteil, es gibt viele Beispiele mittelalterlicher Kunst, an denen sich belegen lässt, dass eine bescheidene Steinmetzarbeit keinerlei Aussagekraft hat für die geistige Leistung, die dahinter steht.³⁸ Der „Künstler“ als genialer Schöpfer des Ganzen ist eine moderne Vorstellung. Der heimliche Künstler des Mittelalters ist oft der theologische Berater oder der Auftraggeber gewesen. Und wenn es zutrifft, dass für die handwerkliche Elite des 13. Jahrhunderts (beispielsweise in Paris) der

aber deutlich, dass es sich um eine „liturgische Eingebundenheit der unmittelbaren Verbindung mit Gott“, mithin um eine liturgische Mystik gehandelt habe, denn: „Die Liturgie bildet den äußeren Rahmen und den Anlass zu den mystischen Erfahrungen, was zugleich bedeutet, dass subjektive Daten und objektive Gegebenheiten des geistlichen Lebens hier eine Einheit bilden.“

³⁵ Vgl. Angenendt (wie Anm. 18), S. 266f.

³⁶ Vgl. Kurmann (wie Anm. 20), S. 85; vgl. Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen II: Westfalen, München/Berlin 1986, S. 447.

³⁷ Kurmann (wie Anm. 20), S. 86.

³⁸ Vgl. Mense, Josef: Alt-Rhoden: Romanisches Tympanon mit ungewöhnlicher Thematik. Eine historisch-theologische Interpretation, in: Hessische Heimat 61 (1/2011), S. 8-12.

Wunsch des Auftraggebers bezüglich der Aussage eines Bildprogramms maßgeblich war und dass „sicherlich dieser [...] Komposition intensive Studien vorausgegangen“³⁹ sind, dann wird man auch für Paderborn annehmen dürfen, dass das Projekt nicht allein den Handwerkern oder gar dem Zufall überlassen wurde.

Ein abschließender Blick auf die „klugen und törichten Jungfrauen“, die im Register unter den Bibelreliefs angebracht sind, kann noch von einigem Interesse sein: Der übliche Sprachgebrauch nennt, wie gerade zitiert, die „klugen“ zuerst und dann die „törichten“. Das biblische Gleichnis hat in seinem Erzählduktus die umgekehrte Reihenfolge. Dieser Leserichtung folgt die Paderborner Anordnung der beiden Gruppen: links die törichten, rechts die klugen Jungfrauen – als seltene Ausnahme unter den damaligen Darstellungen. Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen steht in der Bibel im Kontext des Endgerichts. Wenn es in diesem Symbolzusammenhang verbildlicht wird, befinden sich die klugen Jungfrauen auf der (vom Betrachter aus gesehen) linken Seite – entgegen der biblisch vorgegebenen Leserichtung! Der Grund dafür ist: Wenn Christus auf einem Schrein, einem Tympanon oder dem Trumeau eines Cathedralportals als „erhöhter Herr“ erscheint, hat er aus *seiner* Perspektive die klugen Jungfrauen „zu seiner Rechten“ (Mt 25,33). Das trifft auch auf Marienportale zu, in deren Bogenfeld eine Marienkrönung dargestellt ist, denn das ist ein eschatologisch-richterlicher Akt Christi.⁴⁰ Eines der seltenen Beispiele für die umgekehrte Reihenfolge bildet das Nordportal von Chartres (um 1210), dort jedoch handelt es sich um ein Marienportal mit einer *thronenden* Gottesmutter mit Kind, so dass der unmittelbare Weltgerichtszusammenhang nicht gegeben ist – und Maria als Mensch muss unterschieden sein von Christus. Dementsprechend ist unter anderem auch das Hauptportal der Liebfrauenkirche von Trier (um 1245) gestaltet.⁴¹ Für die zu Beginn angesprochene Kontroverse „Lettner oder Portal?“ lässt sich daraus immerhin entnehmen, dass die Reliefs jedenfalls nicht zu einem Gerichtportal gehört

³⁹ Erlande-Brandenburg, Alain: Notre-Dame in Paris. Geschichte, Architektur, Skulptur. Fotografien von Caroline Rose, Übersetzt aus dem Französischen von Claudia Baumbusch, Freiburg/Basel/Wien 1992, S. 108.110.

⁴⁰ Zum Beispiel Hildesheim, Epiphanius-Schrein (um 1140); Basel, Galluspforte (um 1160); Reims, Nordportal (um 1220); Amiens, West-Mittelportal (um 1235); Paris, West-Mittelportal (um 1235), später zum Beispiel auch Erfurt, Triangel (um 1335); Marienkrönungen in Osnabrück (um 1300) und Worms (um 1315). – Regine Körkel-Hinkfoth vertritt die Auffassung, die Vertauschung der Seiten „dürfte oft der Gedankenlosigkeit des Künstlers zuzuschreiben sein“, was nicht befriedigt, vgl. Körkel-Hinkfoth, Regine: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25,1-13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel, Frankfurt (Main) [u. a.] 1994 [Diss. 1992], S. 117.

⁴¹ Richter, Gottfried: Chartres. Die Herrlichkeit der Kathedrale, Stuttgart 1976, Abb. 39 und Abb. 42.

haben dürften, ebenso wenig zu einem Marienkrönungsportal.⁴² Aber wo im Dombereich sollte überhaupt ein so aufwendiges Portal existiert haben können, von dem heute keinerlei Kenntnis und Spur mehr vorhanden sind? Könnten nicht die beiden seitlichen Flanken des sehr breiten Hallenlettners in Frage kommen? Eine Arbeitshypothese: Auf der einen Seite des Lettners ist das Leben-Jesu-Relief untergebracht gewesen zusammen mit den Tierfabeln darüber, die bekrönt sind von Wimpergen. Auf der anderen Seite befand sich die Reihe der klugen und der törichten Jungfrauen mit den Baldachinen über ihrem Haupt, in ihrer Mitte getrennt durch eine thronende Maria und die Heiligen Drei Könige. Denn ganz rechts neben diesem Jungfrauen-Register wurde bei der Umsetzung eine solitäre und an der Vorderseite leicht fragmentiert wirkende Figur an den Stützpfeiler gesetzt, die eine Krone auf dem Kopf und zwei kugelige Klumpen, vermutlich „Gold“, in der rechten Hand trägt. Sie wendet sich, vom Betrachter aus gesehen, in ehrfürchtiger Haltung nach rechts. Vor sich muss sie eine andere Figur gehabt haben, an die sie eng anschloss. Über dem Kopf schwebt ein Baldachin gleichen Stils und Ausmaßes wie bei den Jungfrauen, der überzählig und funktionslos wäre, wenn er nicht zum diesem Bildprogramm gehört hätte.

Doch zu diesen Sachfragen, aber auch zu den oben mit Vorsicht formulierten theologischen Interpretationen bezüglich verschiedener Mystiken bedarf es letztlich detaillierterer Studien, als sie diese Untersuchung leisten konnte.

⁴² Börstes Argumentation, aus Kurmanns Vergleich mit dem Pariser Portal auf ein Portal am Paderborner Dom schließen zu können, ist nicht zwingend, zumal Kurmanns zentrale Aussage die der Eigenständigkeit deutscher Gotik ist. Vgl. Börste (wie Anm. 1), S. 295.