

# PORTALE ALS RAUMBILDER UND BILDRÄUME

## IKONISCHE BETRACHTUNGEN ZU PORTALARCHITEKTUREN IN REGENSBURG, PRAG UND BERN

STEFAN BÜRGER

### *PORTALS AS STEREOSCOPIC IMAGES AND IMAGE SPACE*

#### *ICONIC OBSERVATIONS OF PORTAL ARCHITECTURES IN REGENSBURG, PRAGUE AND BERN*

*Portals as stereoscopic images and image space – iconic observations of portal architectures in Regensburg, Prague and Bern*  
Portal architectures operating as image carriers and framings can present image programs. Furthermore architectures occasionally serve as a part of the image composition or as a part of iconography and image narration. Portals are advantageous especially for narration because they link and open up spaces, create passages and initialize movement. This physical functionality was used in order to add spaces of thoughts, to guide and arrange mental movement and to create metaphysical passage ways and transitions for it. By creating special arrangements which often deviate from normative imagination, it was possible to structure even physical and mental processes and by that include time as a valuable dimension in many ways. Using the example of Regensburg cathedral for an interphase during construction period it is to be considered whether portal-like orchestrations had been carried out here in order to structure completed parts of space in an early phase. Therefore it is to be asked if formal variations of the southern choir are less to be subjected to a stylistic appropriation than to the wish for a temporary wise portal-like and therefore meaningful stereoscopic image idea. The redesign of Prague cathedral by Peter Parler just as much leads to the hypothesis that completed elements have already been used as image space. By means of the Golden Portal it is to be asked or rather shown to what extent such a disposition concerning image space could actually be based on image ideas. Building on that the Berner Münsterportal can be described as stereoscopic image and image space. It is to be shown what role the moving observer assumed as a generator for interactivity of image space and as a motor for activity of image proceedings. Iconic aspects as a relative additional benefit of architecture are to be carved out on each example used.

Portalarchitekturen dienen als Bildträger und Rahmungen für Bildprogramme. Ihre Architekturen unterstützen mitunter deren Kompositionen oder sind sogar Teil der Ikonographie und Bilderzählung. Für die Ausformulierung von Narrativen können Portale von Vorteil sein, weil sie in der Lage sind, Räume zu verbinden und zu öffnen, Übergänge zu schaffen und Bewegungen zu initiieren. Die physische Funktionalität ließ sich aber auch nutzen, um Denkräume anzulagern, geistige Bewegung anzuleiten und zu ordnen und dafür metaphysische Durch- und Übergänge zu erzeugen. Durch besondere, oftmals von normativen Vorstellungen abweichende Formensprachen und Gestaltungen war es möglich, physische und geistige

Prozesse zu strukturieren, zu verknüpfen und dabei die *Zeit* als sinnvolle, d.h. Sinn tragende und werthaltige Dimension in vielseitiger Weise einzubeziehen.<sup>1</sup>

Ein steinernes Portal muss sich also nicht auf seine Funktion als Architektur beschränken, sondern kann als eine dynamische Anordnung von Formen zur Ordnung von Bedeutungen, Handlungen, Räumen und Zeiten dienen. An drei Beispielen, die vom Typus gotischer Gewände- und Figurenportale abweichen, soll dies verdeutlicht werden.

In vielen Fällen verfügen Portale über besondere Architekturen und ein Bildprogramm. Doch die bau- und bildkünstlerischen Anteile werden mitunter gesondert

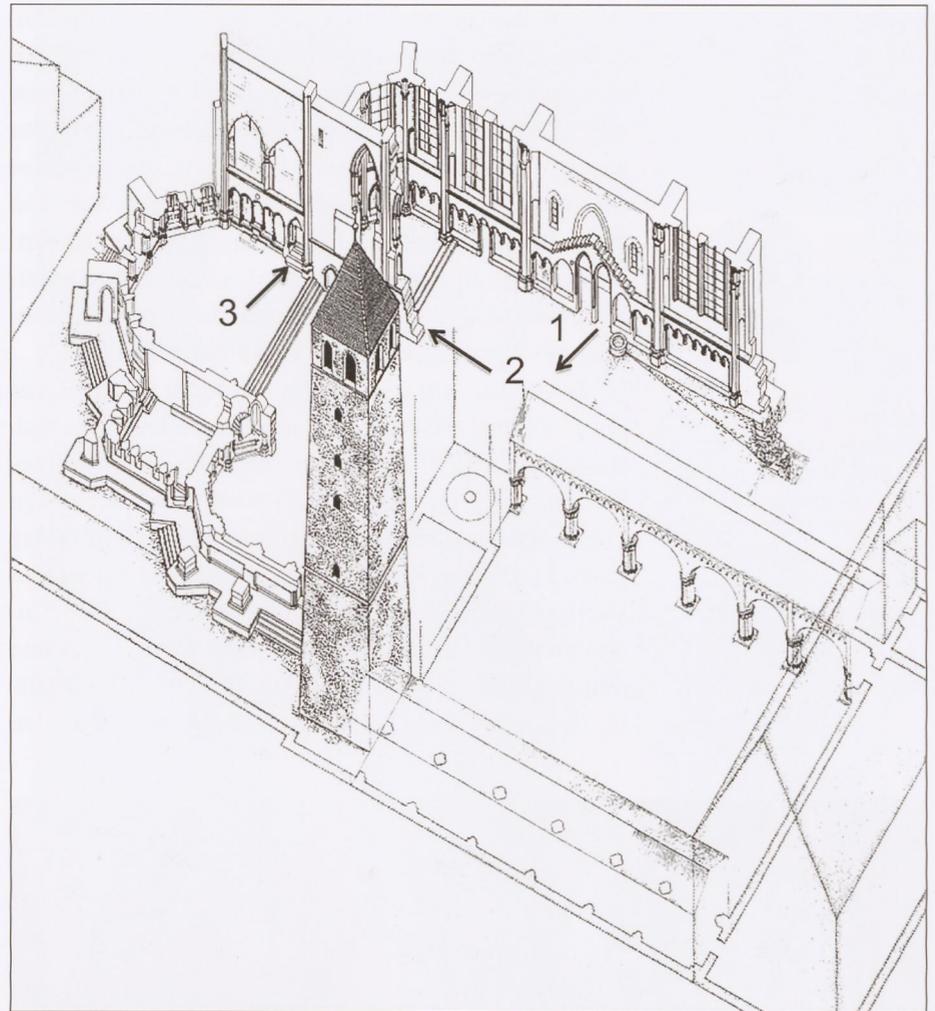
betrachtet und bewertet.<sup>2</sup> Doch können die Figuren Teil der Architektur sein? Oder sind die Dienste Teil eines Bildprogramms? Diese Unterscheidung trennt bereits die methodischen Bereiche: die Architektur als Bauwerk, als körperlich erfahrbaren Raum zu sehen oder im Bild eine mittelbare Distanz und Kommunikation zwischen Bildwerk und Betrachter einzurechnen. Denken wir Architektur und Bildkunst zusammen, dann müssen uns die ikonischen Prinzipien der Architektur und ihre Rolle in den Bildzusammenhängen interessieren:<sup>3</sup> 1. Die Architekturen als Bildrahmung; 2. als Bildraum und 3. als Bildmotiv.

Dieser Beitrag legt Wert darauf, diese Facetten getrennt zu analysieren, am Ende aber als Aspekte einer Gesamtkonzeption zusammenzudenken. Die *Betrachtung* und die *Bewegung* sind dabei entscheidend, um im Zuge der *Wahrnehmung* die Formen ‚für wahr zu nehmen‘, d.h. als formsprachliche Anteile einer Gesamtaussage zu lesen und zu deuten.

## I DER SÜDOSTBAU DES REGENSBURGER DOMES

Hilfreich ist es sich vor Augen zu führen, wie bei einem Gewändeportale relevante Schwellensituationen ausformuliert wurden: 1. Das Eintreten in einen Betrachterraum; 2. das Überschreiten der Schwelle zwischen Betrachterraum und Bildraum und die Transformation zum Bildakteur; 3. die Bewegung im Bildraum samt möglicher Transformationen und Konsequenzen für die Bildhandlungen; 4. das Überschreiten der Schwelle zwischen Innen und Außen und dabei die Transmission der Bildinhalte des Portals durch den Eintretenden. Ein Gewändeportale zeichnet sich dadurch aus, dass die getrennten Räume große Überlagerungszonen aufweisen und dadurch die Schwellen beinahe unmerklich überschritten werden. D.h. die Interaktionen gehen sehr viel stärker vom (primär) bewegenden Portal aus als vom (sekundär) bewegten Betrachter. Das Portal sorgt selbst dafür, dass sich die Bildrahmung zum Bildraum und/oder zum Teil der Bildhandlung wandeln kann.

Aber es war und ist auch möglich, die Dimensionen und Räume stärker voneinander zu trennen, durch Bewegungsmöglichkeiten die Zeiträume zu dehnen oder durch räumliche Veränderungen die Zeitlichkeit bestimmter Schwellensituationen zu verändern. Beispielsweise konnte ein Portal aufgrund der Baustellenabläufe selbst nur ein temporäres Element sein. Bei der Errichtung großer mittelalterlicher Kirchen musste mit längeren Bauphasen gerechnet werden. Fertig gestellte (Ost-)Teile mussten vorübergehend anders zugänglich gemacht werden.



Für jeden Kirchenbau ließe sich untersuchen, wie solche vorübergehenden Zugänge ausgestaltet wurden. Für eine Zwischenphase im Bauverlauf des Regensburger Domes wäre überlegenswert, ob eine solche temporäre portalhafte Inszenierung beabsichtigt war. Zu fragen wäre, ob die formalen Abweichungen im Südchor weniger einer stilistischen Aneignung unterlagen, als dem Wunsch nach einer temporär sinnvollen, portalhaften und damit sinnstiftenden Raumbildidee.

Nach der Errichtung der ersten Ostteile des Regensburger Domchores erfolgte um 1290 eine Umplanung.<sup>4</sup> Im Süden wurde mit dem Chorbau ein doppelgeschossiger Komplex errichtet. Diesbezüglich gibt es Überlegungen, ob der Südchor zu diesem Zeitpunkt bloß als schlichte Wand stand oder ob mit dem Bauabschnitt bereits eine Art „Schau- und Raumbild“ konzipiert worden war, das eine bestimmte Inszenierungsabsicht verfolgte. Manfred Schuller formulierte es so: „Ob das Vorziehen der Südseite im weiteren Bauverlauf den Hintergrund hatte, der belebten Stadtseite den Fortgang der Arbeiten besonders eindrucksvoll vor Augen zu führen, kann nur vermutet werden (Bd. 7,5, Taf. 9). Technische Gründe für ein Zurückbleiben der nördlichen Bauteile gibt es jedenfalls nicht. Ein wichtiges Ziel während des gesamten mit-

ABB. 1  
Regensburg, Dom St. Peter, Bauzustand der Ostteile um 1285; Nr. 1: Südportal als temporärer Zugang der Ostteile; 2: möglicher Zugang zu den oberen Bauteilen; 3: Zugang zum Südaisel und innenliegenden Wendelstein im Südchorzwickel

telalterlichen Bauverlaufs war, bereits fertiggestellte Einzelbereiche in liturgische Nutzung überführen zu können. So konnte die Nikolauskapelle am Südchor schon sehr früh in den 1280er Jahren und der gesamte Südchor gegen 1295 genutzt werden.<sup>45</sup> Dieses ‚eindrucksvoll vor Augen führen‘ meint, dass mit dem erhöhtem Aufwand dieses Bauabschnittes eine besondere stadträumliche Inszenierung verfolgt worden war. Und so könnte unterstellt werden, dass diese besondere Lösung mit einer temporären Zugangssituation in Verbindung stand.

Zweifellos trifft dies für das Südportal selbst zu, das um 1290 errichtet wurde. Fortan war es möglich, die Südfassade zu durchschreiten. Nach dem Durchschreiten befand man sich im künftigen Kircheninnenraum, der zu dieser Zeit als offener Bauplatz noch ungeschützt lag (Abb. 1). Der Eindruck von einem intakten Innenraum als ‚Haus Gottes‘ dürfte sich kaum vermittelt haben. Ungeachtet dieser womöglich eingeschränkten liturgischen und zeremoniellen Raumfunktion musste die Baustelle für Handwerker zugänglich sein. Häufig spielten für den

zügigen Bauverlauf die kleineren Pforten und Wendeltreppen eine wesentliche Rolle. So wurden oftmals an den Flanken von Bauabschnitten die Wendelsteine miterrichtet, da sie sich für den kontinuierlichen Materialtransport sehr gut eigneten. Helferknechte konnten Material treppauf hinaufschaffen und gegebenenfalls über einen zweiten Wendelstein den Versatzort wieder verlassen. Auf Baubetriebsdarstellungen ist dieser Materialtransport über Wendelsteine oft zu beobachten.

Zur These: In Regensburg könnte es nun so gewesen sein, dass um 1290 die untere Südkapelle bald einer Nutzung zugeführt wurde, sodass dort der Weg in den Wendelstein abgeschnitten war. Als Alternative bot sich an, da der Bau nun schon in Laufganghöhe angekommen war, diesen Laufgang über eine Rampe oder temporäre Treppe zugänglich zu machen. Und hier stellen sich nun unweigerlich Fragen, nämlich ob etwa das Bauen selbst als eine gottesdienstliche Handlung verstanden, gewürdigt und inszeniert wurde? Sollte womöglich gezeigt werden, dass die Helfer mit ihren Lasten in das Werk hineingingen, um die Errichtung des Bauwerkes bewusst als gottgewollte Handlung zu inszenieren? War der Zugang des Handwerkers mit Werkzeug oder Material in das Bauwerk eine banale baustellenmäßige Voraussetzung oder eine werthaltige kultische Handlung im Umgang mit dem sakralen Ort? Sollte Letzteres zutreffen, dann war es zweifellos eine gute Idee, diesen Portaleingang als Schwellensituation im Übergang von Außen und Innen entsprechend zu inszenieren. Es ist möglich, dass genau zu diesem Zweck die beiden Pfeilerhäuschen unter den Chorflankenpfeilern errichtet wurden (Abb. 2, Nr. 1 und 2). Da es noch keinen vollendeten inneren Chorraum gab, wurde das Mauerwerk als Raumkörper inszeniert: Jedes Pfeilerhäuschen besitzt in ungewöhnlicher Weise an der Stirnseite ein Portal. Der Eintretende durchschreitet diese Häuschen, tritt damit für jeden sichtbar in den Baukörper und in das sakrale Gehäuse des Bauwerkes ein und wird Teil des inszenierten Raumbildes. Die Südfassade schirmte dafür ein freies Areal als Betrachtterraum ein, sodass von dort aus sowohl das Portal des Pfeilerhäuschens als auch der Umgang des künftigen Südchores als Tribüne gut zu sehen war.

In gewisser Weise entsprachen zu diesem Zeitpunkt die südlichen Teile bereits einer sakralen Raumdisposition: Der Südchor war als Betrachter- und Gemeinderaum womöglich bereits für eine größere Öffentlichkeit zugänglich. Der Laufgang über der Bogenarchitektur wirkte als eine Art Lettner. Darunter existierte ein Portal, das den Zugang zum Kapellenraum als temporäres Sanktuarium ermöglichte. Wäre es dann denkbar, dass die besondere Blendarkatur und Plastizität des Wandreliefs im Polygon des Südchores darauf abzielte, wie eine mehrteilige Portalzone zu wirken? In der unteren Zone ist sie dem Aufbau im Nordchor sehr ähnlich, doch im oberen Wandaufbau wird

ABB. 2  
Regensburg, Dom St. Peter, Südchor; Nr. 1 und 2: Pfeilerhäuschen mit Pforten; 3: portalhafte Arkatur mit inneren und äußeren Wand- bzw. Portalebene; 4: raumbildende Fassadenarchitektur mit einer Pforte hinter einer Brüstung und vorkragender Treppenturmarchitektur; 5 und 6: raumgreifende Arkaturen vor dahinterliegenden Wand- und Baukörpern

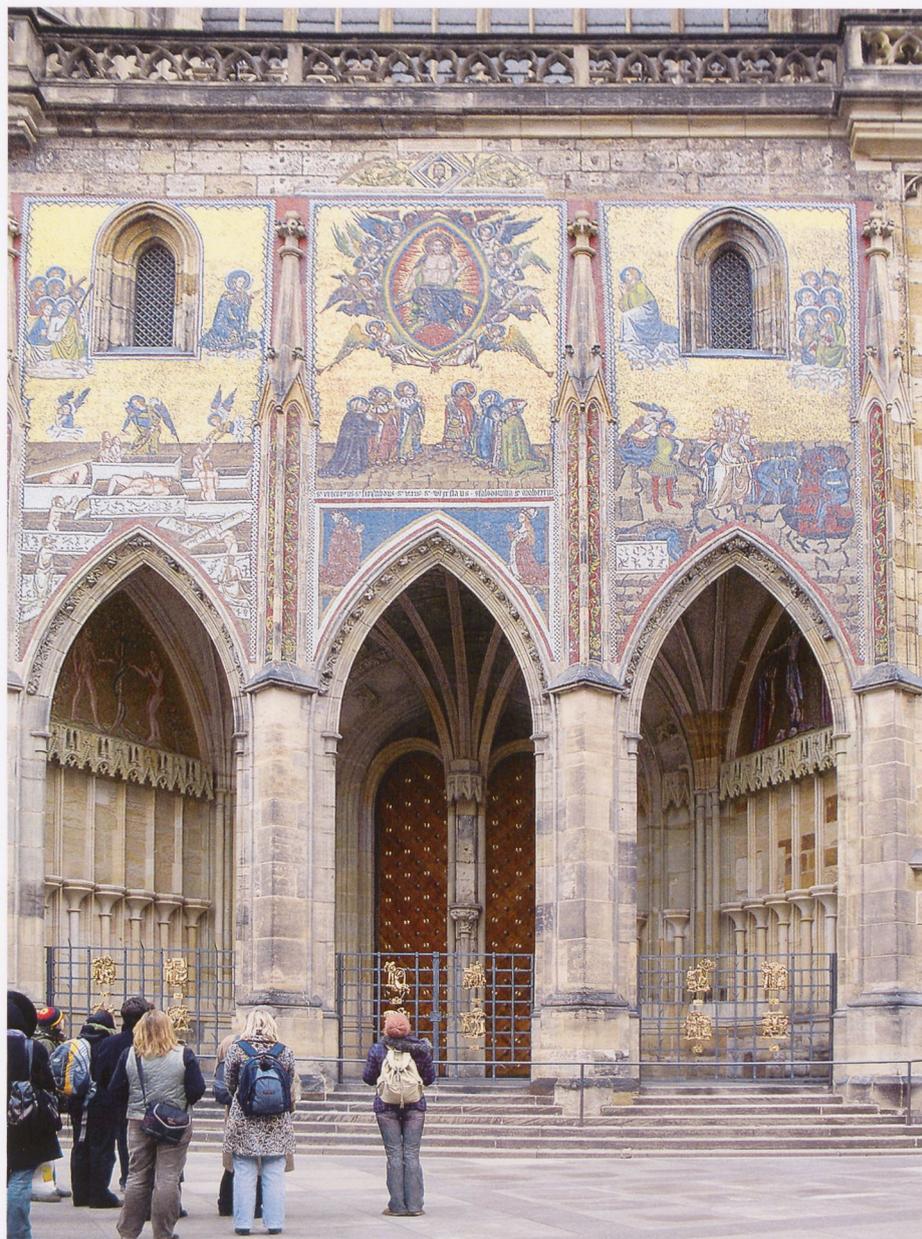


deutlich, dass mit dem Relief eine besondere Inszenierung von Außen und Innen, von Geschlossenheit beziehungsweise Öffnung beabsichtigt worden war (Abb. 2, Nr. 3). Diese Formanreicherung bewirkte einen mehrschichtigen Wandaufbau mit deutlich sichtbar gemachten Überlagerungen. Insgesamt vermitteln die vielen Detailformen den Eindruck von ‚Komplexität‘ oder genauer, von einer verdichteten, bildhaften Räumlichkeit, die an Bildinszenierungen, Bewegungsmuster und Transformationsverhältnisse denken lässt (Abb. 2, Nr. 4–6).

Bisher wurden die Ostteile des Regensburger Domes vor allem typologisch und stilistisch beurteilt und gewürdigt. Peter Kurmann schreibt hinsichtlich der formalen Devianzen zwischen Südchor und Haupt- beziehungsweise Nordchor: „Eigentlich wäre es angebracht, die Frage nach einem eventuellen Meisterwechsel in den 1290er Jahren offen [zu; sic!] lassen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass derselbe Architekt, der die manchmal etwas chaotisch anmutende, aber mit Geist und Witz gestaltete ‚Kompromissarchitektur‘ des Südchors in Szene gesetzt hatte, auf einen orthodoxen Umgang mit dem *style rayonnant* einschwenkte, nachdem das Domkapitel dies gewünscht hatte.“<sup>6</sup> Und weiter: „So wurde an der Donau aus den westlichen Voraussetzungen etwas Eigenes und ganz und gar Einmaliges geschaffen. Die Architektur des Regensburger Doms ist sowohl retrospektiv wie in die Zukunft weisend. Mit ihrem geradezu bildhauerisch zu nennenden Verständnis für das Verhältnis zwischen Stütze und Wand schloss der ‚Meister von 1290‘ direkt an die Tradition der ‚klassischen‘ Kathedralen an. Andererseits eilte er seiner Zeit weit voraus, indem er Gestaltungsweisen vorweggenommen hat, die eigentlich schon spätgotisch sind.“<sup>7</sup> Am Ende urteilt Kurmann: „Die Umwandlung des Gliedergerüsts zu einer Reliefschicht ist das ‚Spätgotische‘, mit anderen Worten das in die Zukunft weisende des Regensburger Aufrissystems.“<sup>8</sup> Doch ließe sich dagegen die Situation nicht auch folgendermaßen bewerten? Die lokale Motivik und raumbezogene Umwandlung des Gliedergerüsts zu einer portalhaften Reliefschicht samt ihren Inszenierungsangeboten für vielfältige Handlungen und Bedeutungen ist das ‚Spezifische‘, mit anderen Worten das womöglich für eine bestimmte Dauer bzw. für die damalige Gegenwart Gedachte des Regensburger Aufrissystems.

## II DIE GOLDENE PFORTE IN PRAG

Für die Neuplanung des Großprojektes Prager Veitsdom unter Peter Parler lässt sich ebenfalls vermuten, dass fertige Bauteile bereits als Bild- und Handlungsraum medial genutzt werden sollten. Die Goldene Pforte stellt zweifellos innerhalb der Gesamtkonzeption in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit dar – und so ist zu fragen, ob da-



bei unter Kaiser Karl eine veränderte Medialisierung der Baukunst stattfand, denn mit normativen Kriterien des Stils oder Analogieschlüssen lässt sich dieses Portal nur unzureichend erklären. Es ließe sich auch vermuten, dass Karl IV. und Peter Parler neue, bildhafte Kompositionen im Kopf hatten und diese ins Werk setzten. Dieser Frage nach der Medialität beziehungsweise Ikonik des Portals soll im Folgenden nachgegangen werden:

Die Portalkonzeption der Goldenen Pforte wirkte im unfertigen Zustand der Kathedrale keineswegs unvollkommen (Abb. 3). Ausgewogen eingespannt zwischen Chor und Turm und dem Betrachter zugewandt wirkte sie wie ein Triumphthor. Nach ihrem Durchschreiten öffnete sich ein freier Platz vor dem Domchor. Die massive und vertikal mit Spornpfeilern gegliederte Fassade der Wenzelskapelle war nicht mit Diensten usw. als Innenraum gestaltet, sondern bildete stattdessen eine zweite äußere Fassade und Schaufront und mit ihrem Portal eine

ABB. 3  
Prag, Veitsdom, Goldene Pforte,  
Blick durch die vordere Bildebene  
in den gewölbten Portalraum

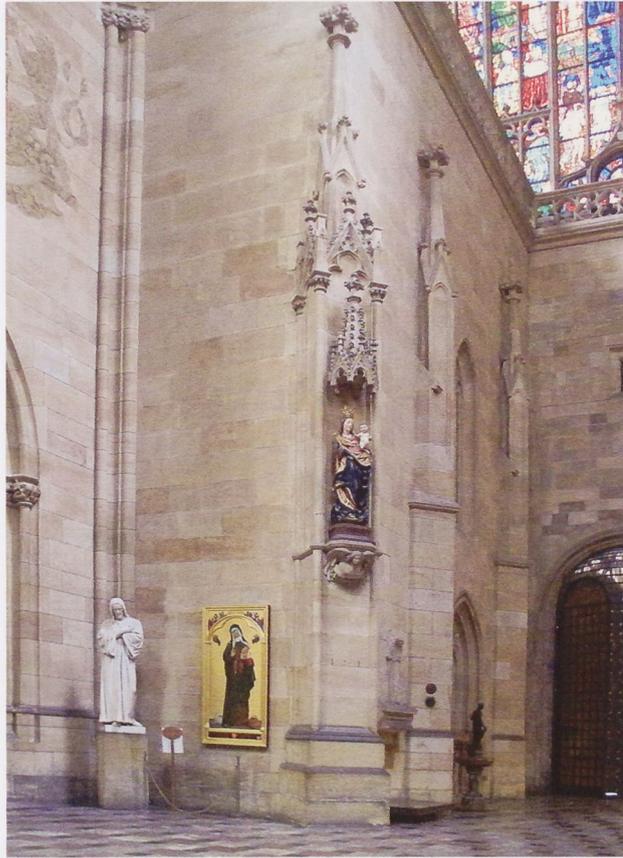


ABB. 4

Prag, Veitsdom, Blick auf die Außenarchitektur der Wenzelskapelle mit Spornpfeilern und Pforte in analoger Gestaltung zur Außenarchitektur der Goldenen Pforte

weitere Schwellensituation im Scharnier zwischen Goldener Pforte und Umgangschor (Abb. 4). Spätestens hier wird klar, dass bei Portalen das Davor und das Dahinter bzw. *Innen* und *Außen* keine absoluten Kategorien sind, sondern relative Einheiten im Verhältnis zu einem sich bewegenden Betrachter als Teile einer auf einen Kern hin-führenden *Inszenierung*, wobei sich in jeder Szene mit eigenen Zwischenhöhepunkten das physische und metaphysische Innen und Außen neu organisieren lässt.

ABB. 5

oben: Meister von Hohenfurth, Ausgießung des Heiligen Geistes, ca. 1350, Prag, Nationalgalerie; unten: Prag, Veitsdom, Goldene Pforte; ikonische Innenarchitektur der Portalhalle im bild-räumlichen Verhältnis zur Pfingstdarstellung des Hohenfurthers Meisters



Erste bemerkenswerte Indizien für eine solche *inszenierte* bildräumliche Anordnung sind unter anderem die flachen, retabelartig aufgeflügelten Seiten der Portalhalle der Goldenen Pforte, die in separaten Lanzetten angelegten Figurenstandorte, die innen etwas durch Dienstbündel abgesonderten Figurennischen, der hervorgezogene Trumeau mit seiner triangelförmigen Portalsituation und vieles mehr. Schon von außen wird deutlich, dass die flache Bogenarchitektur als unmissverständliche Grenze zu einem geöffneten Bild- und Handlungsraum ausformuliert wurde. Insofern unterscheidet sich die Bildhaftigkeit des Triumphbogenmotivs nicht von den gemalten Kastenräumen Giottos.

Zur These: Für die Goldene Pforte könnte eine bildräumliche Tafelmalerei des Hohenfurthers Meisters sinnstiftend gewesen sein (Abb. 5). Sie zeigt, wie mit Architekturstaffagen Gruppen und Handlungen geformt wurden. Den seitlich aufgeflügelten Architekturen wurden die Apostel zugeordnet. Innerhalb dieser Gruppierungen sind Petrus und Johannes gesondert hervorgehoben, der Marienfigur am nächsten bzw. treten mit ihr in direkten Austausch. Insofern entspricht die Anordnung der Figurennischen der Portalhalle genau dieser Bildkomposition. Wichtig ist nun zu sehen, dass die Marienfigur, obwohl sie durch einen eigenen, nach oben offenen Bildraum eingefasst ist, sich innerhalb des Bildes im gleichen Handlungsraum wie die Apostel befindet: Der zerklüftete Boden deutet dies an.

In der Architektur war diese Differenzierung schwieriger aufrechtzuerhalten, weil per se Bild- und Handlungsräume ineinander fielen: Insofern dürfte die architektonische Lösung als hoch bedeutsam gewürdigt werden. Denn die Marienfigur erhielt mit der Portalrahmung ein eigens gerahmtes Bildfeld. Der Trumeau wurde aber mit dem Triangel nach vorn gerückt und somit die Marienfigur in den Handlungsraum der seitlichen Apostel hineingearbeitet. Der Handlungsraum wurde zudem durch das Dienst- und Wölbsystem zusammengefasst, weshalb in einmaliger Weise der Trumeau seitliche Runddienste erhielt. Den geöffneten Himmel der Hohenfurthers Tafel stellte Parler als offenen Gewölberaum, eingefasst durch Luftrippen über dem Trumeau, dar.

Folgt man einer solchen Lesart, dann stünde der Prager Dombau am Anfang einer Baukultur, die womöglich die Raum- und Narrationspotentiale giottesker Malerei auf die Architektur übertrug. Die Leistungsfähigkeit solcher Bilderfindungen, Personen und Handlungen, Orte und Zeiten sinnvoll anzuordnen, übertrug Parler auf die Architektur. Würde dies akzeptiert werden, dann wäre der Weg frei, auch Portalarchitekturen mit Mitteln der Bildinterpretation zu untersuchen, um solche spezifischen ikonischen Aspekte in den Architekturgestaltungen herauszuarbeiten.

### III DAS BERNER MÜNSTERPORTAL

Im Folgenden soll dies anhand des Berner Münsterportals versucht werden. Was passiert, wenn architektonische Strukturen als Teile eines Bildprogramms gelesen werden? Oder genauer: Was passiert, wenn die architektonischen Strukturen und Besonderheiten als Betrachter- und Bewegungsimpulse und als interagierende Handlungsmuster wahrgenommen werden? Welche Rolle spielte dann der sich bewegende Betrachter als Generator für die Interaktivität des Raumbildes und als Motor für die Aktivität des Bildgeschehens?

Das Portalprogramm setzt sich aus kleinen Figuren und Szenen zusammen.<sup>9</sup> Der Betrachter wird dadurch gezwungen, sich dem Portal zu nähern. Er tritt unter dem großen Portalbogen in den Nahbereich der Vorhalle ein. Dort wird er etwas über Augenhöhe von vier Büstenfiguren angesprochen. Diese Büstenpaare in ihren portalhaften Biforien liefern den Betrachtereinstieg (Abb. 6). Ihre rahmenden Bögen neigen sich dem Betrachter zu, lassen Betrachterraum und Bildraum ineinandergreifen. Um dies zu sehen, müssen die Architekturen sehr genau in die Betrachtungen einbezogen werden: So lassen sich entscheidende Unterschiede im direkten Vergleich erkennen und deuten. Auf der linken Seite werden die Büsten der Sibylle und des Propheten durch Archivolten gerahmt, die sich über drei Diensten mit gleichförmigen Basen aufspannen. Sie vermitteln jenes Bild eines Doppelportals. Auf der rechten Seite dagegen ist diese Situation gestört. Nur zwei Dienste ruhen auf Basen, so dass die eingeschlossenen Wandfelder im festen Verbund mit den Profilen des Sockels als geschlossene, undurchdringliche Mauermassen erscheinen. Und so erweisen sich die beiden südlichen Büstenfiguren auch nicht als Propheten und geeignete Erzähler des Bildprogramms: Die linke bartlose Figur ist zu jung, um Prophet zu sein; die rechte ist zwar bärtig und alt, aber das Gesicht grimassenhaft zerfurcht und die Geste und Ansprache frech lockend und überzogen und keinesfalls würdevoll.

Der Befund, dass die linke Seite als narrativ-mentaler Zugang geeignet ist, die rechte nicht, wird durch weitere Beobachtungen unterstützt. So schließen sich in der Sockelzone der drei inneren Jungfrauen jeweils Konsolen mit Tierfiguren an. Die Tiere springen durch die offenen, verzweigten Architekturen der Konsolkörper wie durch Untergehölz. Links können alle Tiere ihren Weg ungehindert bis zum Portal fortsetzen. Auf der rechten Seite ist dies anders: Die innere Konsole weist eine undurchdringliche Scheidewand auf, so dass der Bär außen vor bleiben muss. Ein Tier ist bereits umgekehrt. Ihnen und den Betrachtern wird hier also der Zugang verwehrt.

Ähnliches gilt für die Leserichtung nach oben: Über den beiden Seitenfiguren im Portal strebt die Architektur



mit Pfeilern, Fialen und Bögen empor, wie das offene Strebewerk des Münsterlanghauses. Die Strebebögen schwingen nach innen, berühren sich, lassen einen Kielbogen entstehen und tragen dann gemeinsam eine Konsole. Diese Konsole bildet den Fußpunkt des sich auf dem Rippennetz entfaltenden Bildprogramms im Gewölbe. Der Betrachtende findet also leichten Zugang über die rechte Architektur, die bruchlos von außen/unten nach innen und oben den Blick leitet und die Betrachtung anleitet (Abb. 7,1).

Fast schon erwartungsgemäß ist dies auf der rechten Seite nicht der Fall. Zwar wiederholt sich die Architekturmotivik in gleicher Weise, doch die Strebebögen berühren sich nicht. Sie laufen stumpf in die Rippenflanken. Der architektonische Aufbau und Lesefluss wird an dieser Stelle deutlich unterbrochen (Abb. 7,2).

Diese narrative Struktur ist als Steuerung der Blickrichtungen, als Anleitung der Leserichtungen und damit auch der zeitlich geordneten Abfolge von Räumen zu verstehen. Diese aktivierende, zum Teil sogar aktive Struktur wird von den Handlungen der Bildprogramme aufgefüllt. Diesbezüglich ist es dann nicht mehr zwingend notwendig, dass die Figuren selbst handeln, besitzt doch die narrative Struktur erhebliches Potential, um die Erzählung am Laufen zu halten.

Beim mittleren Aufbau des Westportals des Münsters handelt es sich nicht um eine Portalarchitektur mit einem in sich geschlossenen Bildprogramm. Vielmehr ist die Konzeption als Überblendung mehrerer Portale zu sehen, die sich zu einem Ganzen zwar fügen, zunächst aber – angeleitet durch die unterschiedlichen architektonischen Ausprägungen – getrennt betrachtet werden müssen. So gibt es (gemäß eines vierfachen Schrift- bzw.

ABB. 6

Bern, Münster St. Vinzenz, untere Portalgewändezone des westlichen Hauptportales; Nr. 1: Sibylle; 2: Prophet; 3: Jüngling; 4: lockender alter Mann

Bildsinns)<sup>10</sup> ein Portal zur Kirche als Bauwerk und Haus Gottes (*domus dei*), ein Portal zur Kirche als Gemeinschaft der Christen (*ecclesia*), ein Portal zur Kirche als Himmlisches Jerusalem und Gemeinschaft der Heiligen (*civitas dei*), ein weiteres Portal als visionäre, gegenwärtige Aussicht und Öffnung des Himmels (*porta coeli*) verbunden mit der Himmelspforte als offenbarte Öffnung im Anschluss an das Jüngste Gericht für jeden Einzelnen und die ganze Welt.

Für jede dieser Möglichkeiten, als Gläubiger einen individuellen Zugang zum Heil zu finden, hält das Bau- und Bildprogramm vielfältige Wege bereit. Das Doppelportal, das sich mit Bögen unter dem Sturz des Tympanons öffnet, bildet den Zugang zur Kirche als Bauwerk, als gebautes Haus Gottes. Dass schon hier der Eintritt ins Paradies möglich ist, jedoch auch die Gefahr besteht, sich zu irren und den falschen Weg einzuschlagen, zeigt die Ornamentik in den Archivolten an: links Reben mit Weintrauben, rechts ohne.<sup>11</sup>

Das Portal zur Kirche als Gemeinschaft aller Christen dürfte im Bogen der Haupttrahmung zu lesen sein. Es überspannt die gesamte Szenerie, wird dabei durch die Handlungen der Jungfrauen überspielt und von den tragenden Elementen der Aposteltreppe durchwebt. Diese Gemeinschaft bleibt unspezifisch bzw. umfasst ohnehin alle: Gläubige, Heilige, biblische Figuren, Apostel, Maria, Engel usw.

Den Weg zur Kirche als Himmlischem Jerusalem und zur Gemeinschaft der Heiligen wird über die Aposteltreppe möglich gemacht. Die Aposteltreppe ist als separate Portalzone zu lesen und steht nicht im direkten Zusammenhang zu den Archivoltenfiguren. Dies wird dadurch deutlich, dass hier das architektonische Grundgerüst le-

diglich aus zierlichen Rundstäben besteht, welches sich wie ein Schwibbogen frei vor das Portal spannt. Am deutlichsten wird das freie Schweben in dem auratischen Schleier der Baldachine, die keinen Formzusammenhang zum Portalgewände suchen. Die Aposteltreppe endet in einer Deesis.

In der Gegenrichtung zur Aposteltreppe, die sich dem Betrachter nach außen hin darbietet, wenden sich weitere Sphären nach innen: In dem ersten tief gekehnten Portalbögen wurden reiche Kastenräume für Propheten angelegt. Das nächste Register bildet mit tiefenräumlicher Hohlkehle und eigenen Kastenräumen ein weiteres Mal einen eigenen Portalkörper, der hier nun als Raum der Himmlischen Heerscharen erscheint bzw. als seitliche Sphäre, in der die Engel als Torwächter agieren. Dieses Portal eröffnet wiederum zwei weitere Wege: Die Engel zeigen einerseits die räumliche Dimension an und damit die Möglichkeit, sich durch die Himmelsphären hindurch zu Gott und zum Heil hin (sinnlich und sinnvoll) anzunähern. Ihre Baldachine sind offener und durchlässiger gestaltet als die der Propheten. Zum anderen führt ein zweiter Weg durch die zeitliche Dimension, indem die Engel mit den *arma christi* das Geschehen der Passion Christi vergegenwärtigen. Die Passion erweist sich dabei als abgeschlossene Handlung. Durch die Abfolge der Marterwerkzeuge ist es jedoch möglich, sich die einzelnen Ereignisse der letzten Tage Christi in Erinnerung zu rufen.

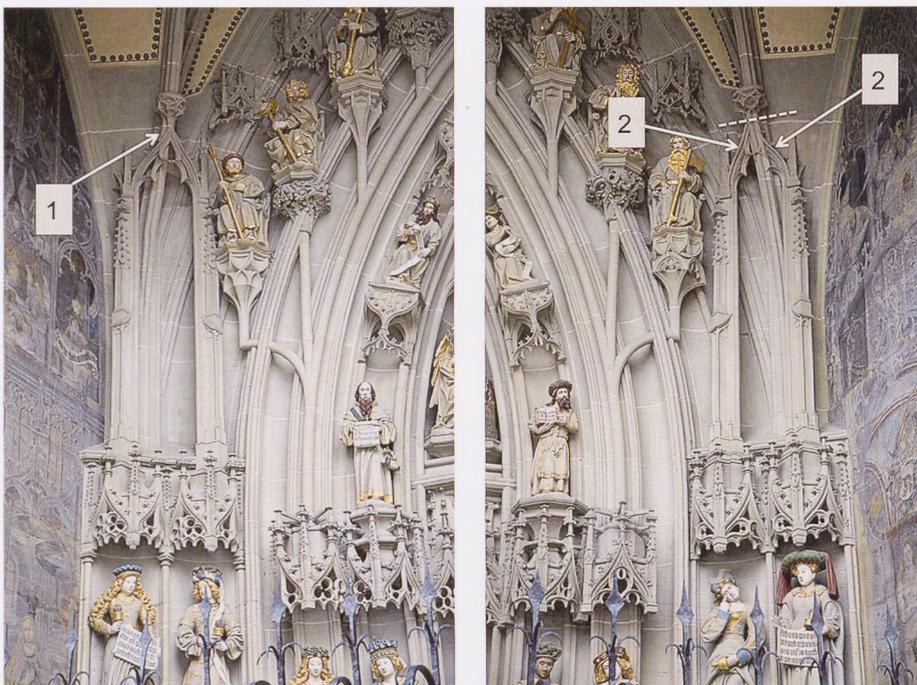
Den wohl bildsprachlich intensivsten Ausdruck fand dabei jene Öffnung des Himmels am Ende aller Tage. Das zentrale Bildfeld des Tympanons wird durch die Engel eingerahmt. Die Engel suchen auch den Kontakt zu den Figuren und Handlungen der Gerichtsdarstellung. Dass diese Archivolte der Engel dem Bildfeld zuzuordnen ist, erweist sich spätestens daran, dass sich der Höllenschlund rechts in dieser Kehle befindet (Abb. 8).

Auch die Gerichtsdarstellung bildet keine geschlossene Handlung. Mehrere Öffnungen, die sich als Verzweigungen der Erzählung anbieten, sind zu bemerken: rechts der Höllenschlund als Tor zur Verdammnis und als Konsequenz der eigenen Sündenhaftigkeit, aber auch als Pforte für Christi Höllenfahrt; links die Himmelspforte zur Aufnahme der Gerechten; zuletzt im Bildschiebel eine Maßwerkrosette als höchste göttliche Sphäre, die sich abgrenzen muss, aber auf alles auszustrahlen scheint.

Während das Gerichtsbild insgesamt sehr architekturlos ist, fällt auf, dass das Himmelsportal in der linken Bildhälfte besonders kunstvoll und akribisch mit spätgotischer Kleinarchitektur ausgestaltet wurde. So ist es sicher kein Zufall, dass genau an der Nordseite des Chores mit der sogenannten Schultheißenpforte ein Portal geschaffen wurde, das (nur) an diese Himmelspforte des Weltgerichtsbildes denken lässt (Abb. 9, 10). Wer hier eintreten durfte, so soll es gezeigt werden, hatte direkten Zugang

ABB. 7

Bern, Münster St. Vinzenz; obere Gewändezone des westlichen Hauptportales; Nr. 1: störungsfreier Anschluss der Strebebögen an das Rippenprofil; 2 und 3: gestörte Anschlüsse der Bögen an die Rippe als Teil eines narrativen Bruchs (gestrichelte Linie)



zum Heil und fand Eingang und Aufnahme in das Reich Gottes – und dies nicht erst am Ende aller Tage.

Diese Möglichkeit wird dem normalen Betrachter noch vorenthalten. Das Künftige steht aber bereits vor Augen. So spannt sich über den Portalen ein Himmelsgewölbe auf, das den Betrachter bereits umfängt. Sonne, Mond, die Planeten, Sterne, die Himmlischen Heerscharen, die Evangelisten und die Taube des Heiligen Geistes sind zu sehen. Sie sind nicht nur da, um die Vollkommenheit des Himmels abzubilden. Sie sind von Gott, von Christus gesandt, um den Gläubigen dort abzuholen, wo er sich befindet – in Bern (so zeigen es die Wappen an), in der Vorhalle des Münsters. Zu diesem lokalen Selbstverständnis und der Gottesnähe Berns passt eine chronikalische Überlieferung, die besagt: *Got is ze bern burger worden, wer mag wider got kriegen?*<sup>12</sup>

Christus am Scheitelpunkt aller Tore, als Zielpunkt aller Wege, weist die himmlischen Akteure an. Die Engel mit ihren Spruchbändern nehmen in ihrer Ausrichtung nicht Bezug auf Christus, sondern sprechen den Betrachter in dieser Vorhalle an. Insofern führen die Wege der Portalerzählung mit ihren Richtungen nach innen und nach oben, aber nicht vom Betrachter weg, sondern wölben sich von oben her über ihn hinweg, schließen ihn ein und nehmen ihn in die Erzählung auf. Das Heil ist also jedem Betrachter zugänglich, der den bildräumlichen Anleitungen folgt, die heilsperspektivisch-mentalen Anweisungen ins Innere (in den Kirchenraum, in die Gemeinschaft, ins eigene Selbst usw.) liest und den Weg zum Höheren (in den Himmel, zum Heil, zur eigenen Gerechtigkeit) einschlägt.

## SCHLUSS

Die Spezifik von Portalinszenierungen besteht oftmals darin, dass sie Orte der Repräsentation mit Wegen zum Durchgehen oder Durchdenken verbinden und dadurch Möglichkeiten des körperlichen und/oder mentalen Eingangs bieten. Die *Bewegung* bildet dafür die Grundvoraussetzung, weil sie die räumliche Ortsveränderung in der *Zeit* ermöglicht. Versteht man dieses Angebot zum Bewegen und Handeln als kultisches Bildangebot und erweitert diese Möglichkeitsstruktur um die spezifischen Verhältnisse zum Betrachter, d.h. zur interagierenden *Betrachtung*, dann ergeben sich weitere Strukturangebote und Deutungsmöglichkeiten: 1. Im statischen Gegenüber des Bauwerkes zum Betrachter im Vorgang der Betrachtung fungiert ein repräsentatives Portal als Bild. Der Aufbau kann dabei über bildräumliche Dimensionen verfügen, um die bildinternen Akteure und Handlungen zeitlich und räumlich zu strukturieren. 2. Im dynamischen Verlauf des Bewegens und Durchschreitens fungiert das



Portal als betretbarer Bildraum: Die Aktivität des Bildpersonals nimmt im Gegenüber und durch die Interaktion der Figuren mit dem Betrachter zu. Für Außenstehende wandelt sich gegebenenfalls der Betrachter in einen Akteur des Portalprogramms. Die Strukturierungen von Räumen und Zeiten verändern sich sowohl im Verhältnis zum Durchschreitenden als auch zu den außenstehenden Betrachtern gravierend und zumeist multidimensional. 3. Im Moment des Übergangs des Betrachters durch das Portal fungiert das Portal als räumliche bzw. ikonische Schwelle. Aufgrund der Interferenzen von diversen räumlichen und zeitlichen Dimensionen kommt es zu einer Transformation des Akteurs im Raumbild und durch dessen eigene Bewegung beim Überschreiten der Schwellen-

ABB. 8  
Bern, Münster St. Vinzenz; Tympanon des westlichen Hauptportals; Nr. 1: Doppelportal; 2: äußerer Portalbogen mit reich profiliertem Gewände; 3: vorgeblendeter Portalbogen mit Aposteltreppe; 4: innere Portalbögen mit Propheten und Engeln mit Passionswerkzeugen; 5: Himmelsportal im Jüngsten Gericht

ABB. 9, 10  
Bern, Münster St. Vinzenz; links: Tympanon des westlichen Hauptportals, Ausschnitt mit Himmelspforte; rechts: sog. Schultheißenpforte auf der Chornordseite

situation auch zur Übertragung von Sinn von außen nach innen. Die räumlich-zeitlichen Übergangsphänomene und die darin eingelagerten Bedeutungszusammenhänge gehen auf den Betrachter als Bildakteur und auf dessen Bewegung als Teil der Bildhandlung über. Der Durchschreitende nimmt unweigerlich eine Bildfunktion, eine ikonische Stellvertreterfunktion für einen höheren Bedeutungszusammenhang ein. Die Bewegung wird dabei jeweils zum Träger der Narrative der ortsspezifischen Bildgeschehnisse. Und die Portalarchitektur strukturiert dafür die notwendigen Orts- und Zeitkomponenten – mit formsprachlichen Bestandteilen, die Bildrahmungen, Bildräume oder Bildmotive und Teile von Bildhandlungen sein können. Diese An- bzw. Zuordnung der jeweiligen Formqualitäten hängt jedoch nicht in ab-

soluter Weise von der Beschaffenheit der jeweiligen Form ab, sondern (auch) vom relativen Verhältnis dieser Formen zu einem sich bewegenden Betrachter.

Durch die Leistungsfähigkeit von Portalen, die Betrachterräume unmittelbar am Ort einzubeziehen und diese Betrachterräume in Bildräume und Denkräume zu transformieren, genügt es mitunter nicht, die skulpturalen Bildprogramme zu dechiffrieren. Stattdessen müssen für jeden Ort der beziehungsweise die Betrachter in ihren spezifischen interaktiven Dimensionen als Bildbetrachtende, als Bildakteure, als Generatoren von Bildsinn, als Motoren von Bildhandlungen und dann insbesondere auch als Transmitter von Bildbedeutungen durch diverse Räume und Zeiten angemessen Berücksichtigung finden.

- 1 Dazu mit weiteren Beispielen und weiterführender Literatur – von Bildprogrammen ausgehend: Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (= Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 4), Köln u.a. 2014; von Architekturen ausgehend: Stefan Bürger, Raumbilder und Bildräume als Qualitäten sozialen Handelns, in: *Bildräume/Raumbilder* (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 26), hrsg. v. Dominic E. Delarue und Thomas Kaffenberger, Regensburg 2017, S. 187–224; Stefan Bürger, *Fremdsprache Spätgotik. Anleitungen zum Lesen von Architektur*, Weimar 2017.
- 2 Vgl. dazu den Beitrag: Stefan Bürger, Die Naumburger Bildarchitektur. Überlegungen zu Bild- und Raumkonstitution des Naumburger Meisters, in: *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, 2014 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-417-6).
- 3 Zur medialen Bedeutung der Bildkunst: Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004, bes. S. 459–469; Jacqueline Elaine Jung, *The West Choir Screen of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space*, Diss., UMI Microform Edition, 2002; Michael Viktor Schwarz, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit medial. Der Gekreuzigte am Naumburger Westlettner, in: *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 25–64; Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008. Dazu kritische Revision des Forschungsstandes: Peter Bömer, *Der Westlettner des Naumburger Doms und seine Bildwerke. Form- und funktionsgeschichtliche Studien*, Regensburg 2014, S. 23–44.
- 4 Peter Kurmann, Stilgeschichte der Architektur bis 1340. Der Regensburger Dom und sein Verhältnis zur französischen Rayonnant-Gotik, in: *Der Dom zu Regensburg*, Textbd. 2, hrsg. v. Achim Hubel und Manfred Schuller (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, NF Bd. 7,2, hrsg. von Mathias Pfeil), Regensburg 2014, S. 93–132, hier S. 123.
- 5 Manfred Schuller: Bautechnik, in: *Der Dom zu Regensburg*, Textbd. 3, hrsg. v. Achim Hubel und Manfred Schuller (= Die Kunstdenkmäler von Bayern, NF Bd. 7,3, hrsg. von Mathias Pfeil), Regensburg 2016, S. 499; vgl. Manfred Schuller, Baubelege und Befunde, in: Hubel/Schuller 2014 (wie Anm. 4), S. 22.
- 6 Kurmann 2014 (wie Anm. 4), S. 126.
- 7 Kurmann 2014 (wie Anm. 4), S. 128.
- 8 Kurmann 2014 (wie Anm. 4), S. 128.
- 9 Vgl. ausführlich: Bürger 2017 (wie Anm. 1), S. 283–292. Zur Ikonographie: Franz Bächtiger (Hrg.), *Das Jüngste Gericht. Das Berner Münster und sein Hauptportal*, Bern 1982; Wilfried Kettler, Die Inschriften am Hauptportal des Berner Münsters, in: *Épigraphie et iconographie*, 1996, S. 111–124, pl. XIX–XXII; Franz-Josef Sladeczek, „We dem, der da tribit hoffart“. Das Jüngste Gericht am Westportal des Berner Münsters im Wechselverhältnis zwischen Drama und Bildkunst, in: *Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 106, München 2001, S. 259–276.
- 10 U.a.: Friedrich Ohly, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Heft 89, 1958/59, S. 1–23.
- 11 Der Unterschied wird auch in den Scheiteln beider Bögen deutlich: Links sind die Profile des Spitzbogens nicht mit dem Sturz durchkreuzt, so dass der Bogen als vor der Wand stehendes Portal erscheint. Rechts verschneiden sich die Profile vollständig, so dass der Bogen einer trennenden Sturz- und Wandarchitektur zuzuordnen ist.
- 12 Gottlieb Studer (Hrg.), *Die Berner Chronik des Conrad Justinger*, Bern 1871, Nr. 146, S. 101f; dazu: Roland Gerber, *Gott ist Bürger zu Bern. Eine spätmittelalterliche Stadtgesellschaft zwischen Herrschaftsbildung und sozialem Ausgleich* (= Forschungen zur mittelalterlichen Geschichte Bd. 39), Weimar 2001.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Achim Hubel und Manfred Schuller (Hrg.), *Der Dom zu Regensburg*, Bd. 5, Tafelbd., von Manfred Schuller und Katarina Papajanni (= Die Kunstdenkmäler von Bayern NF Bd. 7,5, hrsg. von Egon Johannes Greipl), Regensburg 2012, Tf. 9 unten; Markierungen: S. Bürger
- Abb. 2: Friedrich Fuchs: *Der Dom St. Peter in Regensburg*, Regensburg 2010; Markierungen: S. Bürger
- Abb. 3: Foto: S. Bürger
- Abb. 4: Foto: S. Bürger
- Abb. 5: oben: [www.zeno.org](http://www.zeno.org) (Stand: 10.3.2014); unten: Jiri Burian: *Der Veitsdom auf der Prager Burg, Bayreuth 1979*, Abb. 19; Bildmontage und Markierungen: S. Bürger
- Abb. 6: Fotos und Markierungen: S. Bürger
- Abb. 7: Fotos und Markierungen: S. Bürger
- Abb. 8: Fotos und Markierungen: S. Bürger
- Abb. 9, 10: Fotos: S. Bürger