

STEFAN BÜRGER

Die Naumburger Bildarchitektur.

Überlegungen zur Bild- und Raumkonstruktion des

›Naumburger Meisters‹

Die Tagung zur Landesausstellung ›Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen‹ (Oktober 2011) thematisierte Aspekte der Bildkunst und Architektur des Westchors. Ungeachtet der Streitfrage ob ›Meister‹ oder ›Werkstatt‹ bestand Einigkeit darüber, dass im Naumburger Westchor eine besondere Durchdringung von Architektur und Bildkunst zu konstatieren sei. Dennoch sezierte die Tagung das Ensemble in Architektur, Skulptur, Malerei usw.; lediglich der Begriff des ›Bildhauerarchitekten‹ schuf eine gattungsübergreifende Basis. Als jüngster Befund und Beweis einer unlösbaren Verklammerung von Bau- und Bildkunst wurde die werktechnische Einheit der Stifterfiguren und Dienstvorlagen, die im Stück gehauen und versetzt wurden, herausgearbeitet.¹ Doch sind die Figuren nun Teil der Architektur? Oder sind die Dienste Teil eines Bildprogramms? Diese Unterscheidung trennt bereits die methodischen Bereiche: nämlich die Architektur als Bauwerk, als körperlich erfahrbaren Raum zu sehen oder im Bild eine mittelbare Distanz und Kommunikation zwischen Bildwerk und Betrachter einzurechnen. Letztere Distanz schwindet zu sehends, wird doch beim Lettner und der Kreuzigung die Unmittelbarkeit der Bildwirkung, wie unten weiter auszuführen ist, herausgearbeitet.² Bewegt sich die Bildwissenschaft mit ihren Bildraumbeschreibungen auf die Architekturbetrachtung zu, halten die architekturhistorischen Analysen weitgehend an ihrem baubezogenen Betrachtungshorizont fest, um Architektur mit Architektur zu vergleichen.

Dieser Beitrag versucht einen Brückenschlag: Er folgt der Vorstellung vom ›Naumburger Meister‹ als versierten Architekten und seiner besonderen Befähigung als Bildhauer.³ Wenn der ›Naumburger Meister‹ als Bildkünstler für den Bau des Westchores gewonnen wurde, hätte er nicht die Möglichkeit gehabt, die Architektur mit bildkünstlerischen Mitteln zu gestalten, weniger stringent den (kunsthistorisch fixierten) Formprinzipien einer *französischen Kathedralgotik* folgend?⁴ Für einen Bildkünstler bestand kein Zwang Architekturen strukturell logisch aufzubauen.⁵ Er besaß Freiheiten, konstruktionsunabhängige Bezüge und Texturen zu schaffen. Schert sich die Bildarchitektur nicht um Gestaltungsprinzipien der Baukunst, dann muss sie nicht zwingend vor dem Hintergrund der Formsysteme von Reims, Toul, Trier oder romanischen und/oder regionalen Traditionen bewertet werden.⁶ Stattdessen stehen, wie Schubert beschreibt, die Bauformen im Dienst einer bildhaften Lebendigkeit der Gesamtgestaltung: »Reliefs und Standbilder, Kapitelle und Konsolen, Schlußsteine, Friese und Profile sind mit der Architektur des Lettners zu einem Kunstwerk von höchst eindringlicher Geschlossenheit verschmolzen – wie ein lebendiger Organismus. Die Architektur scheint durch die Skulpturen zu leben, und diese erhalten ihren Lebensraum, ihre Bedeutung durch

die für sie geschaffene Architektur.«⁷ Folgen wir dieser Vorstellung, dann interessieren die ikonischen Prinzipien der Architektur und ihre Rolle in den Bildzusammenhängen:⁸ 1. als Bildrahmung; 2. als Bildraum und 3. als Bildmotiv.

Als Referenzgestaltungen dienen die Bildkompositionen des Naumberger Westlettners.⁹

1. Bildrahmung:¹⁰ Im oberen Brüstungsstreifen des Westlettners reihen sich Bildfelder der Passionsgeschichte aneinander. Jedes Bildfeld erhielt eine Rahmung. Unten verläuft eine Sockelplatte als Auflagefläche, die sich zu einem Gesimsstreifen zusammenzieht. Seitlich werden die Felder durch Säulen getrennt. Jede Säule besteht aus eckigem Sockel, runder Basis, rundem Schaft und Blattkapitell. Den oberen Abschluss bildet eine Arkatur mit Giebeln, die sich saumartig zusammenschließen. Diese setzt die tektonische Regel außer Kraft, dass die eingefassten Kreuzgewölbe tragende Gewölbeauflager benötigen würden. Die vordere Stützenreihe ist eliminiert, so dass der Blick auf das Bildfeld frei bleibt. Die stumpfen Bogenanfänger der kleinen Arkaden schweben in der Luft. Wichtig ist, dass die Rahmungen dreidimensionale, überwölbte Bildräume einfassen. Eine gestaltlose Wand hinterfängt die Bildräume. Wichtig ist auch, dass die Säulenstellung keinen Kontakt zur Hintergrundfläche hat, sie als vor diesem Wandschirm stehend erscheint. Diese Kontinuität des durchlaufenden Bildgrundes wird durch das oben abschließende Blattgesims sichtbar gemacht. Der Bildaufbau lautet daher: ein langer, glatter und oben mit einem Fries gesäumter Mauerstreifen als Bildgrund (Abb. 1), davor eine auf einer Bodenplatte stehende Säulenstellung mit gewölbter Arkatur zur Ein- und Abgrenzung der Bildfelder.

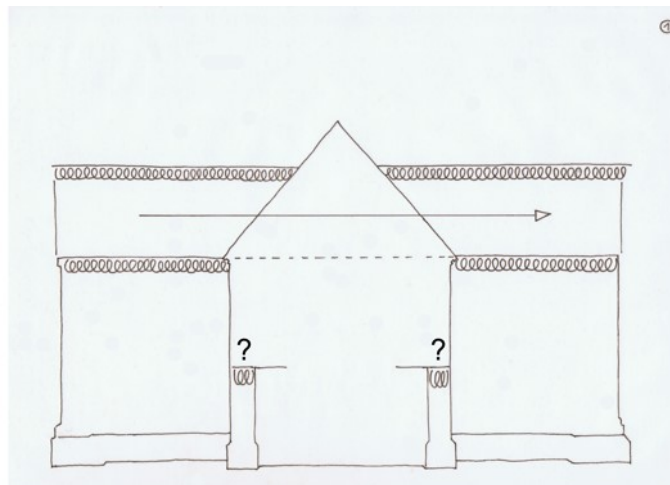


Abb. 1: Durchlaufende Bildregister der Sockel- und Reliefzone

2. Bildraum: Die bildfeldrahmende Architektur ist nur teilweise integraler Bestandteil des Bildraumes. In Szenen wie der *Gefangennahme* besteht kein Bezug zwischen der Wölbung und der Bilddarstellung. Die Arkatur bleibt als Teil des Rahmens von untergeordneter Bedeutung. Deutlich wird der ambivalente Charakter der Gewölbe erst beim *Abendmahl* und der *Pilatuszene*. Die Bilder erhalten durch ihre langen Stufensockel einen eigenen, einen Innenraum anzeigenden Bildraum. Die Bogenfolgen werden samt Wölbungen Teil der Innenraumdarstellungen, die Rahmungen zu

Gehäusen. Bildrahmung und Bildraum verschmelzen zu einem Kastenraum in dem das Bildrelief angehalten wird, eine vollplastisch wirkende Raumillusion zu erzeugen.¹¹

3. Bildmotiv: Architektur motive spielen in den Bildern keine Rolle. Die Darstellungen leben von Figuren und ihren Bildhandlungen. Lediglich in der Bildrahmung tritt mit den Türmchen über den Säulen ein architektonisches Motiv hinzu. Die Türme verstärken die Zäsuren zwischen den Bildfeldern, weisen darüber hinaus mit der Giebelabfolge eine eigene Bildsphäre aus: die Gestaltung einer Himmelsstadt, als irdisch präsente Endzeitvision, die die gesamte Historie der biblischen Passionsgeschichte und auch der gegenwärtigen heilsrelevanten Ereignisse einschließt. In diesem Bildzusammenhang erhielten die Turmarchitekturen kleine Maßwerkfenster als Bildmotive. Diese zweibahnigen Maßwerkfenster besitzen keine Säulenrahmungen, sondern einfache in die Wand geschnittene Laibungen.¹²

Die Gestaltungen von Bildrahmung, Bildraum und Bildmotiv helfen, die Bilder in ihrer zeitlichen Abfolge zu lesen und in ihrer räumlichen Anordnung und bildimmanenten Ordnung zu verstehen. Die Synthese von dreidimensionaler Architektur (Raum) und linear narrativer Struktur (Zeit) erzeugt ein vierdimensionales Raum-Zeit-Koordinatensystem.

1 Der Westlettner als Bild

Was bedeutet dies für die Lettnerarchitektur? Der untere Aufbau des Westlettners ist architektonisch durchgestaltet, jedoch nicht so, wie es für systemische Architekturgliederungen zu erwarten wäre: Strukturelle Bezüge von Boden, Stützen, Bögen und Wandflächen, um Raum zu definieren, fehlen. Stattdessen scheint es, als versuche der Aufbau des Westlettners möglichst alle tektonischen und räumlichen Prinzipien zu neutralisieren oder gar zu negieren: kein Bodenkontakt der Stützen, keine tektonischen Glieder oder Säulenstellungen an den Ecken und Kanten oder vorderen Raumebene, kein Strukturbezug der unteren und oberen Lettnerzone, keine gestalterische Verbindung von Lettnerwand und Lettnerportal, keine Bezugnahme des Lettners auf eine architektonische Umgebung. Stattdessen findet sich eher ein architektonisches Gegenprogramm wie der unprofilierte, völlig gliederlose Sockelunterbau, die eigentümlichen Dreieckfelder als Negativ-Wimperge oder die Architekturlosigkeit der oberen Lettnerzone, wenn die Architektur eben nicht als Gliederungssystem, sondern als bildkünstlerische Gestaltung wahrgenommen wird. Im gleichen Maße wie architektonische Strukturen getilgt werden, nehmen bildkünstlerische Elemente zu. Wesentliche Elemente sind der Blattfries und der vorkragende Bogensaum als horizontale Grenzen zwischen unterer und oberer Lettnerzone.

Was passiert, wenn die Prinzipien von Bildrahmung, Bildraum und Bildmotiv auf die Lettnerarchitektur übertragen werden? Die Lettnerwand erscheint durch den insgesamt glatten Wandaufriß als Bildfläche. Der Eindruck entsteht durch das Fehlen einer eigenen architektonischen Raumsituation wie beim Ostlettner. Zudem wird von unten her keine Architekturgliederung vorbereitet. Unten steht die Bildfläche des Lettners auf dem Fußboden und bildet einen weitgehend plane Ebene. Diese Fläche wird oben mit dreieckigen Feldern fortgesetzt und schließt mit einem langen Blattfries ab.

Dieser Fries scheint sich hinter der Portalarchitektur fortzusetzen, so dass wie im oberen Brüstungsregister des Lettners ein durchlaufende, gefelderte Bildfläche entsteht (Abb. 1). Dieses Bildregister wäre ebenfalls als Träger einer narrativen Bildabfolge geeignet, nur fehlen die Figuren: Als einstigen Bildakteure ließen sich bspw. jene durch den Lettner ein- und ausziehenden Geistlichen hinzudenken.

Die durchlaufende Gestaltung der beiden Bildregister wird durch das Portalgehäuse unterbrochen. Dieser Einschnitt zielte nicht darauf, den Bildfluss zu unterbrechen, sondern den Eingangsbereich aus der Bildabfolge herauszulösen, so dass die Portalzone nicht als Teil der Bildnarration missverstanden wird. Aus diesem Grund wurde der Portalbereich nicht entsprechend dem durchlaufenden Bildstreifen eingesäumt, sondern als separates Bildfeld herausgestellt (Abb. 2).

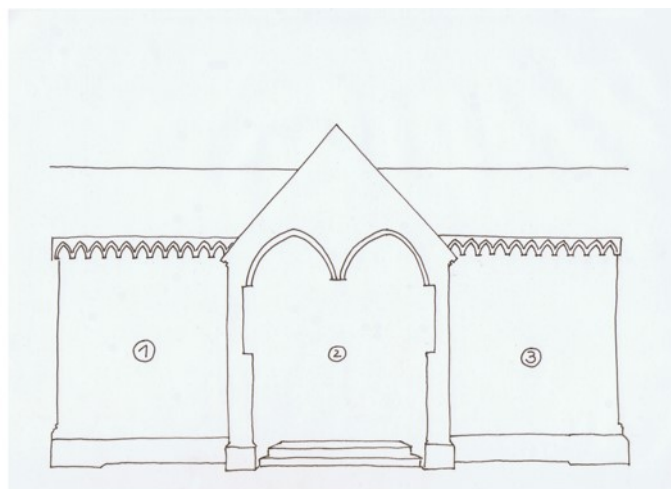


Abb. 2: Gefelderter Bildstreifen des unteren Lettnerregisters

Wie wirkt nun diese Architektur als Bildaufbau und ikonische Umgebung im Verhältnis zum Bildprogramm bzw. als Teil der Ikonographie?¹³ Um die kommunikative Funktion der architektonischen Gestaltung zu beurteilen, ist das Bild in seinem spezifischen Bezug zum Betrachter zu berücksichtigen.¹⁴ Fünf Szenarien des Bild-Betrachter-Verhältnisses lassen sich unterscheiden: 1. ein Betrachter im Langhaus schaut auf den Lettner; 2. ein Betrachter schaut im Moment des Einzuges von Geistlichen auf den Lettner; 3. ein Betrachter schaut auf den Lettner während die Geistlichen aus den Westchor ausziehen; 4. ein Einziehender erlebt den Lettner beim Gang in den Westchor; 5. ein Ausziehender erlebt den Lettner als Raum und Grenze.

1.1 Der Westlettner als Bildfeld

Ein im Langhaus stehender Betrachter schaut auf den Lettner. Sein Blick wird von den Figuren, insbesondere ihren Verdichtungen in den Bann gezogen. Die Bildnarration verlässt sich nicht darauf, dass der Betrachter gewohnheitsgemäß links beginnen wird, um die Bildabfolge abzuschreiten. Einen gestalterischen Auftakt bildet (oft beschrieben) links außen das prägnant gestaltete Tischtuch der Abendmahlsszene: Es holt mit raumgreifender Bewegung den Betrachterblick im Vordergrund

– aus der Mitte des Kirchenraumes – ab und leitet ihn über die Judasfigur und Apostel in die nach rechts geführte Leserichtung. Zusätzlich erhielt jedes Bild markante Figuren, die mit einer direkten, konfrontativen Betrachtersprache den Blick in das Bild und in die Historie hineinziehen und vorübergehende Ruhepole bilden. Die kommunikative Funktion der Zentralität und Frontalität der Hauptfiguren wird zudem in der Abendmahlsszene, der Gefangennahme und der Pilatuszene durch eine ikonologische Ebene überlagert, indem jeweils die Christusfiguren als typologische (formalsymbolische) Kulminationspunkte bzw. als Vera Icon und damit als ikonologische (funktional-symbolische) Kernaussagen im Ablauf der Passionserzählung herausgestellt werden.¹⁵ Durch die Transformation der Christusfiguren vom Handelnden zum Verkörpernden werden sie einer Bagatellisierung im Erzählkontext entzogen und in eine übergeordnete Bildbedeutung überführt. Beim *Verrat* wurde durch das Fehlen der Christusfigur dieses Schema aufgebrochen: Die Hauptachse besetzt nun der handelnde Judas, der die Silberlinge empfängt. Die Betrachtersprache wird dezentral organisiert und zwei seitlichen, konfrontativ den Betrachter anblickenden Hohepriestern übertragen. In Leserichtung folgten die Szenen der Passionsgeschichte aufeinander: *Abendmahl*, *Judasverrat*, *Gefangennahme*, *Verleumdung*, *Christus vor Pilatus*, *Geißelung*, *Kreuztragung* und *Kreuzigung*. Da der letzte Akt der Passion, der Kreuzestod, nicht bloß den Endpunkt des Martyriums und der biblischen Erzählung darstellt, bildet die Szene nicht am linken Bildrand den Abschluss der Historie, sondern wurde als heilsgeschichtlicher Höhepunkt zentral herausgestellt und in Lebensgröße bedeutungsperspektivisch hervorgehoben (Abb. 3).



Abb. 3: Abfolge der Bilderzählung als durchlaufendes Bildregister

Die architektonische Monumentalisierung der Bild(raum)rahmung unterstützt diese Bildidee: Mit der glatten, gegiebelten Hausfront erhielt die *Kreuzigung* ihre eigene Bildfläche. Sie wurde im Grundaufbau ohne architektonische Systemgliederung errichtet. Die glatten Bildflächen treten unvermittelt aus der hinteren Lettnerwand hervor. In diesem flächigen Bildgrund wird der Bildraum als räumlicher Handlungsrahmen mit architektonischen Mitteln ausgestaltet: zwei seitliche Säulen auf eckigen Sockeln, darüber eine Bogenfolge, ebenfalls mit stumpf in der Luft beginnenden Anfängern wie im

oberen Bildregister. Die beiden vorderen Säulen sind Träger eines kleinen Bildraumgewölbes. Da der Kastenraum durch die Vergrößerung des Maßstabs eine erhebliche Tiefe benötigte, wurden die Flanken des Bildraums seitlich ausgeschwungen, so dass ein trapezförmiger (Perspektiv-)Raum entstand, der eigentlich einen rechteckigen Raum mit tiefen, gewölbten Jochen darstellen soll. Dieser Raum beginnt unten mit dem Gesimsniveau, auf dem Maria und Johannes und auch die seitlichen Säulensockel stehen. Oben schließt der Bildrahmen und Bildraum mit dem Gewölbe ab. Dieses Gewölbe folgt bewusst keiner konstruktiv-baukünstlerischen Norm, sondern ist vorn mit hochgezogenen und hinten mit tief beginnenden Rippenanfängern bildkünstlerisch modifiziert, um gegenüber dem Betrachter als Bildelement sichtbar zu sein, auch aus größerer Entfernung.

Wichtig ist nun, dass sich die Architektur sowohl als Bildraum als auch als Bildrahmung lesen lässt: Als Bildraum endet das gewölbte, kastenförmige Gehäuse mit den hinteren Säulen. Das Gewölbe hat in den Ecken keinen Kontakt zur hinteren Bildfläche samt Portal. Das Kreuz Christi scheint zentral im Raum zu stehen und eine imaginäre dritte Säule der hinteren Raumebene zu verdecken.¹⁶ Die Ikonographie dieses abgeschlossenen Lettnerbildes umfasst die Darstellung der biblischen Vergangenheit, die Passionsgeschichte als historische Erzählung des Evangeliums, an der Maria und Johannes unmittelbar teilnehmen. – Gemäß einer Rahmung wäre das Bild der Kreuzigung auch als hinter dem Gewölbe befindlich lesbar. Der obere Kreuzbalken wäre dann vom frei hängenden Anfänger des Gewölbes verdeckt. Die Lesart wird durch die Gewänder der seitlichen Engel deutlich, die von den Arkaturen überschritten werden. Die Kreuzigung erscheint als ein hinter der Portalhalle sichtbares Ereignis, auf das Maria und Johannes hinweisen, als visionäre Bildidee dem *Gnadenstuhl* im Vierpass ähnlich und zugehörig.

1.2 Der Westlettner als Bild- und Bühnenraum

Sah ein Betrachter auf die Lettnerwand, erweiterte sich der Bildraum in den Kirchenraum hinein. Ein unmittelbar vor der Kreuzigung stehender Betrachter wurde zum Bildakteur. Unterstützt wurde durch die Maßstäblichkeit der lebensgroßen Figuren. Zudem wurde die Ikonographie üblicher Triumphkreuzgruppen aufgebrochen: Maria und Johannes waren nicht bloß Trauernde, die sich im Schmerz dem sterbenden Christus zuwenden. Sie richteten sich auch an den Betrachter und fordern ihn zur *compassio*, zum Mitleid im Nachempfinden, zur (An)Teilnahme auf, zum unmittelbaren Miterleben der Kreuzigung. Letztlich wurde auf diese Weise jeder Betrachter zum Bildakteur: Beteiligter der Kreuzigung, Trauernder, Mitglied und Mittler des Geschehens.

Die Bildwirkung dieses raumgreifenden Lettnerbildes erschloss so die Darstellung der biblischen Vergangenheit, die einstige Passionsgeschichte als historische Erzählung des Evangeliums. Dafür wurde die Heilsgeschichte in den Raum und in die Gegenwart verlängert und im Moment der Betrachtung aktualisiert. Insofern war es sinnvoll, wenn nicht zwingend, den architektonischen Bildaufbau der Kreuzigung motivisch der Bildarchitektur der unteren Lettnerwandzone anzugleichen bzw. umgekehrt, um über die Kongruenz des Architektonischen einen Realitätsbezug zum tatsächlichen Raum herzustellen. Die säulengetragene Doppeljocharchitektur des Lettnerportals

findet daher ihre Entsprechung in den seitlichen Blendbiforien, die ebenfalls mit dreieckigen Giebeln samt Vierpässen überfangen wurden. Auf diese Weise ließ sich die Kreuzigung räumlich und zeitlich ins Diesseits transferieren.

Der scheinbare Anachronismus und letzte Rest historischer Distanz verlor sich ggf. in der performativen Bildwirkung, wenn Geistliche in den Westchor einzogen. Anders als beim Einzug in den Ostchor zu den Chorgebeten ging es hier weniger um eine sakramentale Messtätigkeit im eschatologischen Sinne. Der Westchor war viel stärker auf die Heilsfürsorge für die Seelen der verstorbenen Persönlichkeiten und lebenden Kanoniker als Stiftergemeinschaft ausgelegt.¹⁷ Hier ging es nicht um die Rollenfunktion der Klerikergemeinschaft im öffentlichen Leben, sondern um eine eigennützige Fortschreibung der Heilsgeschichte in die Gegenwart, um die effektive Verstetigung (Verewigung) der Heilswirksamkeit und letztlich um die Heilung und Heiligung der Stiftergemeinschaft.

Sah ein Betrachter Kanoniker in den Westchor einziehen, so wurden diese Teil des Lettnerbildes. Die Kleriker betraten den Bildraum in Erzählrichtung vom Südseitenschiff herkommend und füllten das Bildfeld des Lettners.¹⁸ Sie erhielten durch die Säulenstellungen der Lettnergestaltung eigene Bildrahmungen und mit der vorkragenden kleinteiligen Arkatur als friesartigen Abschluss einen eigenen Bildraum. Sie wirkten im Seitenfeld als fortgesetzter Teil der Kreuztragungsszene, als Ankommende, Anwesende und Zeugen des Opfertodes Christi (Abb. 4).



Abb. 4: Lettnerbild beim Einzug in den Westchor

Betraten Sie den Bildraum der Kreuzigung, verstärkte sich die Teilnahme durch dramatische Überblendung von Darstellung und Realität.¹⁹ Für die Domherren bewirkte dieses Bilderlebnis die unmittelbare Teilhabe am Gnadenakt, dem Opfertod als momentanes Ereignis. Für den Betrachter erzeugten die handelnden Bildakteure eine Verlebendigung des Bildes und eine Vergegenwärtigung des Kreuztodes.

1.3 Der Westlettner als Handlungsraum beim Einzug

Aus der Perspektive des Einziehenden war die Bildwirkung noch intensiver: Er sah sich als im Kastenraum agierend, in die biblische Handlung integriert, wobei der Gekreuzigte wichtige kommunikative Bildfunktionen übernahm. Die lebensnahe Aktion des Sterbenden richtete sich an Maria und auch an den Eintretenden.²⁰ Zweifellos spielte dies für die Bildwirkung, für die virtuelle Realität des Gekreuzigten im Bezug zum Einziehenden eine große Bedeutung.²¹ Wichtiger war aber, dass der Eintretende diese räumliche Anordnung begriff, die Interaktion aufgriff und die Bildhandlung komplettierte, auch zu Maria und Johannes. Die Vergegenwärtigungspraxis wird derart zugespitzt, so dass sich über das mögliche Rollenspiel der Eintretenden als Stellvertreter auch Außenstehende in das Bildprogramm implementierten.²² Die Bildwirkung richtete sich zum einen auf das aktive Miterleben des Todesmomentes, zum andern auf das Bezeugen des Opfertodes im Gegenüber einer aktiven Betrachterbeteiligung.

1.4 Der Westlettner als Handlungsraum beim Auszug

Für Ausziehende war der Erlebniswert und Bildgehalt des Lettners gering. Die Kleriker durchschritten die Rückwand. Die Wendelsteine erschienen als flankierende Türme eines Kirchenportals. Ein ikonographisches Programm wurde nicht entfaltet, jedoch versucht, über architektonische Qualität den Eintritt ins Langhaus als Schwellensituation zu gestalten – die angehobene Türschwelle deutet dies an.²³ Der Sinn der architektonischen Gestaltung wird weiter unten besprochen, nur so viel: Die Wandlung des Geistlichen vom reuigen Sünder, der in den Chor einzieht, zum Geläuterten der ihn nach dem Chorgebet mit reiner Seele verlassen wird, ist als Grenzerfahrung für den letzten Akt der Raum- und Bildwirkung entscheidend.

1.5 Der Westlettner als Bühnenraum beim Auszug

Verließen die Kleriker den Chor, so wurden sie erneut Teil des Lettnerbildes. War dies so, dann erschien die Prozession unter dem Kreuz als Zug der Gerechten, die am Tag des Jüngsten Gerichts in den Himmel aufgenommen würden (Abb. 5).

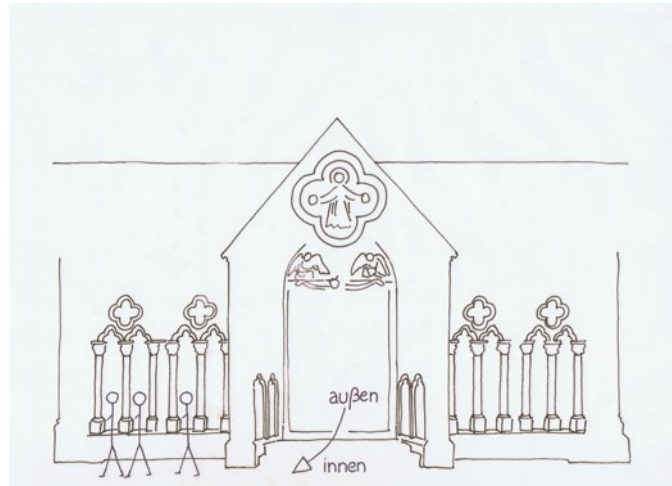


Abb. 5: Lettnerbild beim Auszug aus dem Westchor

Für dieses Bild waren die hinteren Ebenen der Lettner- und Portalgestaltungen wichtig. Eine Kommunikation mit Figuren fand nicht statt. Die Ausziehenden waren nicht Teil des Kreuzigungsbildes: Stattdessen wirkte die Kreuzigung zeichenhaft. Der Gekreuzigte wurde durch die verherrlichenden Engel in Verbindung mit dem Gerichtsbild des Vierpasses zu einer allegorischen Triumphkreuz- bzw. Gnadenstuhldarstellung überhöht.²⁴ Entsprechend ist das Portal durch eine eigene Profilrahmung eingefasst. Ihre Bögen stellen keine architektonische Portalrahmung, sondern eine Bildrahmung im Übergang zum Bildmotiv dar. Die Bögen wachsen aus dem Kreuz hervor, umfassen die Engel, umfassen die Öffnungen der (Himmels-)Tür, die den Durchschreitenden mit einrahmen. Aus dem Westchor als Gerichtsstätte des Jüngsten Tages schreiten die Kleriker in das Bildfeld der Seligen. Dabei ist zu bemerken, dass der Weltenrichter hier nicht nur das kommende Jüngste Gericht ankündigt, sondern im Vierpassfeld bereits in der Gegenwart zu Gericht sitzt und unmittelbar die Seligen von den Verdammten trennt.²⁵ Da die Bildinschrift die Aktion des Jüngsten Gerichts in der Jetztzeit belegt, ist das Bild der Gerichtsdarstellung ohne Selige und/oder Verdammte unvollständig. Daher sind die einstigen Akteure als Teil des Bildzusammenhangs hinzuzudenken.

Als Hintergrundgestaltung wird die letzte Ebene der Lettnergestaltung aktiviert: Im Bereich der Portalhalle der untere Sockel mit den passförmig abgeschlossenen Blendbögen als gestalterisch edelste Zone. Durch die geringe Höhe der Blendbögen erscheint das Kruzifix als Teil des Weltgerichtsprogramms deutlich erhöht und vom Betrachter entrückt. Für die Bildfortsetzung wirken die an der Lettnerwand entlanglaufenden hinteren Säulenstellungen samt ihren Kleeblattbögen und Vierpässen entscheidend mit. Die Fenstermotivik öffnet den Raum nach hinten und nobilitiert die Bildszene als Ganzes.

Architektonisch inkonsequent ist, dass die Bogenmotive nicht wie im Sockel des Portalraums als einfache Fensterformen mit schlichten Laibungen angelegt wurden. Dass sie als eigene Bildebene verstanden wurden, wird an der separaten Sockelstellung deutlich. Im Kapitellbereich werden jedoch beide Bildebenen, die vordere Bogenstellung und die hinteren Biforien, verschmolzen. Zwar entzieht

sich dies einer gewissen Baulogik, doch fand im Gegenzug die Bildwirkung mit jener übersteigerten Fenstergestaltung zur höchsten Ausdrucksform. Ein Durchblick durch den Bildraum wird imaginiert. Letztlich erscheinen die Säulenstellungen hier nun motivisch als eigenständiges Raumbild: eine Arkatur im Vordergrund, eine durchfensterte Wandschicht im Hintergrund, geradeso wie ein basilikales Kirchenschiff – und dadurch die ausziehende Chorgeistlichkeit als zentrales Geschehen in einem Sakralraum hineinprojizierend.

2 Der Naumburger Westchor als Bild

Was passiert, wenn die Systematik von Bildrahmung, Bildraum oder Bildmotiv auf den Westchorbau übertragen wird?²⁶ Wie beim Lettner bildet die strukturlose Wand eine durchlaufende, schirmartige Hintergrundfläche. Die Säulen- und Dienstarchitektur wirkt davor, als fehle ihr jede Verbindung zur Wand. Zwar war dies tektonisch ausgeschlossen, da der Chor als Bauwerk konstruktiven Zwängen unterlag, doch wurde alles Erdenkliche aufgewendet, um die bildhafte Trennung von Säulen und Wand herauszuarbeiten. So ignorieren die Winkelstellungen der Basensockel bewusst die Wandfluchten. Stattdessen orientieren sich die Hauptsockel auf den Altar, um das polygonale Chorhaupt als eigenen Bildraum zu formen (Abb. 6).

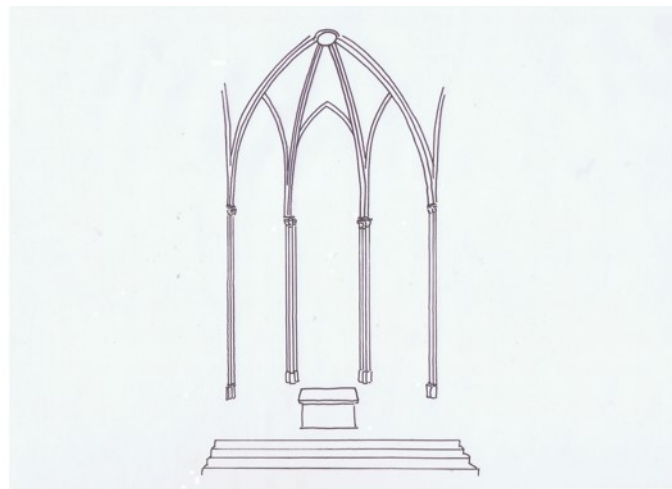


Abb. 6: Bildstruktur des Chorziboriums

Problematisch blieb, dass die Dienst-Gewölbe-Struktur leicht als architektonische Ordnung missverstanden werden konnte. Der ›Naumburger Meister‹ tat alles, um diesen Eindruck zu unterbinden, das Bildhafte dagegen zu stärken. Die Dienstbündel wurden konzentriert, die ungegliederten Wandflächen dagegen als Bildflächen vergrößert, um einen tektonischen Strukturbezug von Diensten und Mauer soweit als möglich zu unterbinden.²⁷ Das so erzeugte Chorziborium diente als Bildrahmung und Bildraum der Messliturgien. Die Architektur wurde dafür als dreidimensionaler Bildraum konzipiert, und die Zone der Stifterfiguren adäquat zu den Lettnerreliefs als Superrelief und gegenüber den Akteuren im Chor als realer Kastenraum, um die Bildwirkung von Lettner über Chorarchitektur und Chorraum sukzessive über die Zunahme des Plastischen und Räumlichen zu

realisieren. Wie beim Lettner diente der Chor als Bild- und Sinträger für ein vierdimensionales Raum-Zeit-Koordinatensystem. Als koordinierter Raum erhielt er drei Bildregister: 1. die untere Zone als gegenwärtige lokale Ebene; 2. die mittlere Zone als Vergangenheitsebene der ersten Stiftergeneration in räumlicher Nähe; 3. die obere Zone als zeitlich, historisch zwar vergangene, heilsgeschichtlich jedoch zeitlose, in die Zukunft gerichtete Zeitebene mit entrückter Raumdimension; 4. eine übergreifende Raumrahmung, die alle drei Zonen miteinander verband. Darüber hinaus galten für die Bildarchitekturen die am Lettner entwickelten Regeln: Die Säulenmotive rahmen Bildfelder oder definieren Bildräume.

Da es im Chor zu Verschränkungen von Bildebenen kam, musste eine Binnengliederung etabliert werden, um die hierarchische Zuordnung der Bildebenen zu klären. Diese Subordination wurde bereits am Lettner eingeführt: einfache quadratische Sockel für die untergeordnete Ebene; polygonale Sockel für die Säulenstellung der oberen Bildebene.

2.1 Bildrahmung des Kanonikerkonventes

Im unteren Register waren die Kleriker Teil der gesamten Raumbildidee.²⁸ Nach Eintritt in den Westchor waren die kräftigen Dienste als dominanteste architektonische Struktur für die Bildwirkung am stärksten ausformuliert. Die kräftigen Dienste erzeugten eine Bildrahmung des Chorjoches (Abb. 7).

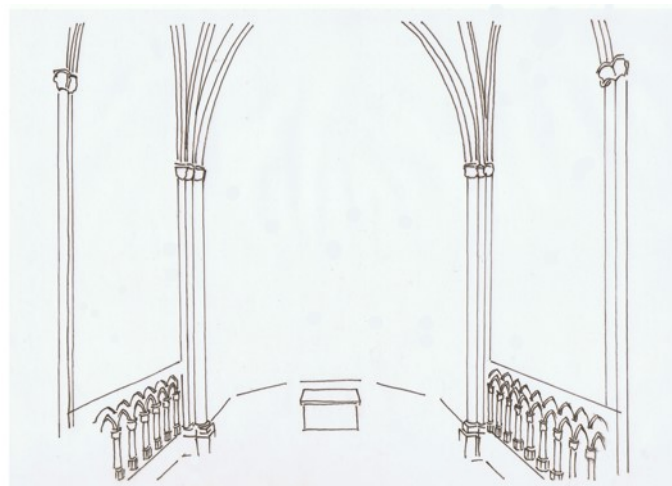


Abb. 7: Chorjoch als Bildraum, Apsis als Bühnenraum

Die Dienste stehen gemäß der Bildhierarchie auf quadratischen Sockeln. Sie begrenzen die Bildfelder der Seitenwände im Joch. Die Seitenwände erhielten eine eigene Bildraumgestaltung: Unten zieht sich das Chorgestühl als Register an der Wand entlang. Eine separate Säulenstellung über kleinen polygonalen Sockeln zeichnet diese übergeordnete Raumebene aus. Über der Säulenstellung entfalten sich wie im Portalgehäuse des Lettners kleine bildmäßige Gewölbe, um die Bildräumlichkeit zu definieren.²⁹

Im Zusammenspiel von Apsis, Altar und dem Gestühl als Bildelement der Chorjochseiten entsteht ein Raumbild, das im Dorsale einen basilikalischen Kirchenraumeindruck evoziert. Die Arkatur des Dorsale ließe sich wiederum als Durchblick in ein durchfenestertes Seitenschiff deuten. Die Flucht der Dorsalearkatur läge folgerichtig hinter der Ebene der Sockelwände des Chorpolygons. Und die Maßwerkfenster wären als hinterste Ebene zu lesen. Über dem seitenschiffartigen Dorsale erhebt sich das Hochschiff. Aus diesem Grund ragt die obere Arkatur weit vor in den Raum.

2.2 Bildfeld der Stifterfiguren

Die Stifterfiguren verfügen mit dem Laufgang über ein eigenes Bodenniveau: Das umlaufende Gesims bildet die Unterkante ihres Bildraums. Eine Säulenstellung mit Bogenarkatur und Giebelkranz fasst den Bildstreifen zusammen (Abb. 8).

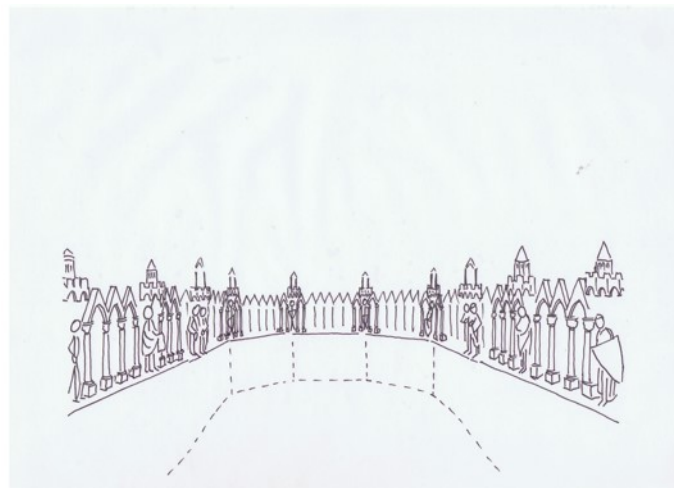


Abb. 8: Bildregister der Stifterfiguren

Für die Festeröffnungen wurden Lücken in diese Bildraumeinfassung eingeschnitten. An den Abbruchkanten der Arkaturen deuten kleine Blattendungen das Weiterwachsen und Fortführen der Gestaltung an. Die Eckpunkte dieser polygonalen Raumeinfassung wurden mit turmartigen Baldachinen besetzt. Diese Gliederung entspricht exakt den Bildrahmungs- und Bildraumprinzipien des Westlettners mit einem entscheidenden Unterschied: Dort, wo sich im Westlettner die figürlichen Szenen als Bildregister abspielen, wurden im Westchor Säulenstellungen eingebracht, die als Bildhintergrund fungieren. Dagegen wurden die Positionen der Säulen der Lettnerreliefs zu Bildräumen für die Stifterfiguren geöffnet: Ihr Bildraum wird durch eine gegenüber dem Laufgangniveau leicht erhöhte Sockelplatte definiert und oben durch die Baldachine mit ihren in der Luft schwebenden Arkaturen eingefasst. Durch diese Umkehrung der architektonischen Ordnung wurde aus der Bildrahmung des Westlettners ein Bildraumelement. Der Chor ist dadurch in seiner Gesamtheit als Bild zu begreifen: die Orte der Stifterfiguren zwischen Sockelplatte und Baldachin als Bildräume, die gegiebelten Arkaturen dazwischen als Bildmotive.³⁰

Hinsichtlich der Giebelkranzmotivik mit Türmen dazwischen wurde das architektonische Modell am Westlettner bereits als irdisch präsente Himmelsstadtvision beschrieben. In der erhöhten und über dem Altar befindlichen Form muss dieses Architekturmodell als entrückte, zugleich reale Darstellung des Himmlischen Jerusalems gelesen werden. Das Bemühen, die Himmelsstadt auch als im Himmel schwebend darzustellen, tritt an einigen Stellen deutlich zu Tage, obwohl die Gestaltung an konstruktive Notwendigkeiten gebunden war. Dennoch sollte die Himmelsstadt wie ein Radleuchter frei im Raum schweben: Die Bodenplatte der Laufangebene kragt hervor, die Wandflächen darunter sind zurückgesetzt. Aus diesem Grund steht die Säulenstellung des Laufgangs als Mauerring der Himmelsstadt deutlich vor der unteren Wandebene. So weit es die Statik erlaubte, wurde der Säulenkranz der Himmelsarchitektur aus dem strukturellen Zusammenhang des aufgehenden Mauerwerks herausgelöst und als weit vor der hinteren Wandfläche stehend ausformuliert. Die Distanz zur Wandfläche wird durch die Zweischaligkeit und Gewölbelosigkeit des Laufgangs verstärkt.

Dass die Arkatur nicht als Triforiumzone verstanden wurde, zeigt sich daran, dass ihre Bögen keinen logischen Zusammenschluss mit den Diensten suchen; stattdessen schweben sie bildmäßig und beginnen stumpf in der Luft. Die großen Baldachine komplettieren das ringförmige Bild der Himmelsarchitektur. Dass die Figuren mit den Dienstbündeln im Stück gefertigt wurden, hatte hinsichtlich der Bildgestaltung eine wichtige Aufgabe: Nur so konnte sichergestellt werden, dass die Figuren, ihre Gewänder und Haltungen die Dienste möglichst vollständig verdeckten. Wären die Bildwerke separat gefertigt worden, würden die Dienste sichtbar bleiben, die Bildgestaltung des Himmlischen Jerusalems nicht vor der Chorarchitektur herumlaufen und weniger schwebend erscheinen. Besonders deutlich wird dies dort, wo die Volumina der Stifterfiguren nicht ausreichten, um die kräftigen Dienste des Chorjoches zu verdecken. Dort fehlte es der Ringarchitektur an entsprechend kräftiger Bildwirkung, um sie als vor den Diensten verlaufend sichtbar zu machen. Kurzerhand wurden die entsprechenden Abschnitte der Runddienste getilgt, aus der Architekturrahmung herausgehauen, damit das strukturell im Hintergrund liegende Wandfeld als vordere Bildebene sichtbar wurde. Dieses Herausschlagen der Hauptdienste bezeugt einmal mehr die Zerstörung der Bauphysik zugunsten einer Bildlogik.

2.3 Bildfeld der Heiligen/ des Heiligen

Die oberste und entrückte Bildebene soll die himmlischen Sphären über der Himmelsstadt abbilden. Dort werden Heilige und Tugenden als Fundament des Glaubens vorgeführt. Die Rahmung der Fenster mit ihren Runddiensten und polygonalen Basensockeln nehmen dafür eine Doppelrolle ein: Einerseits gehören sie bildmotivisch als Fensterarchitektur zur Chorgestaltung (vgl. Abb. 6), andererseits als Bildrahmung zur höchsten Raumebene (Abb. 9).

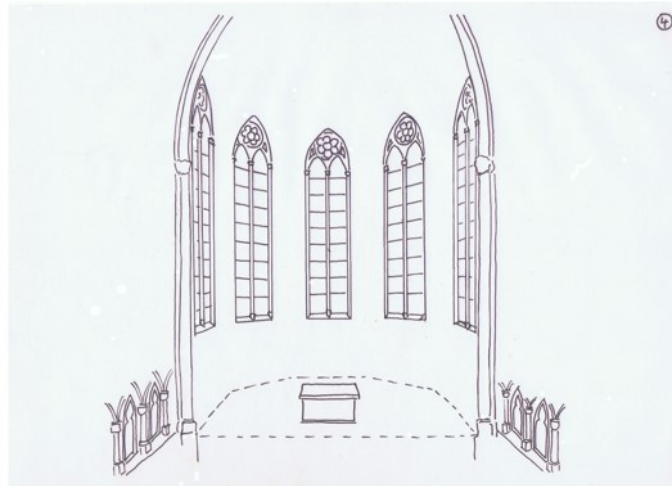


Abb. 9: Fenster und Blendfenster im Dorsale

Dass diese Fenstergestaltung nicht mit der Laufgangzone und dem Stifter-Jerusalem-Bild korrespondieren sollte, zeigt sich daran, dass die Fensteröffnungen wie aus der Wand herausgeschnitten erscheinen. Die Fenster setzen dagegen jene mit Blendfenstern ausgestaltete Wandzone des Dorsale im Chorchaupt fort. Gegenüber dem Dorsale ist die Chorfensterarchitektur bedeutungsperspektivisch erheblich vergrößert.

Um in der Durchdringung und Überblendung verschiedener Bild- und Sinnsysteme die Übersicht zu behalten, mussten Detailformen zur Klärung beitragen. Insofern sind hier die Formen der Säulenbasen aufschlussreich: Während die Dienste des Chores und Säulchen der Arkatur der Stifterfigurenzone und der Treppenanlagen quadratische Basensockel erhielten, zeigen polygonale Sockel den Zusammenhang von Fensterrahmung und Dorsale an. Dabei wurde wohl analog zur Geometrie von Turmquerschnitten die quadratische Form als Grundform, als bodenständig, als nah und gegenwärtig, verstanden; die polygonale Form als übergeordnet, erhaben und entrückt im Sinne von räumlich und/oder zeitlich fern. Das Ordnungssystem quadratisch/polygonal funktioniert nur im engen formalen Kontakt zueinander, um bspw. die Übernatürlichkeit und Distanz der Heiligenfiguren und Tugenden gegenüber den Stifterfiguren zu verstärken.³¹ Auch diese Ordnungshierarchie war bereits im Bildaufbau des Lettners vorgeprägt: quadratische Sockel für die erdnahe Bildzone, polygonale Sockel in der entrückten Zone des oberen Bildregisters.

Hinsichtlich dieser Superposition der Formen und ihres transzendierenden Effekts durch Ordnung verstärken die tief eingeschnittenen Gewände die Entrücktheit der Fenster. Sie durchschneiden alle Architektur- und Bildsysteme, um den Blick auf einen dahinter liegenden Schirm mit Bildfeldern freizugeben. Das Licht fungiert dabei als Transmitter, um den Bildsinn von außen nach innen zu tragen.³² Von außen leuchten die Apostel, Heiligen und Tugenden durch alle Bau- und Bildebenen hindurch. Sie fungieren als augenscheinlich aktive Mittler zwischen Gott und den Menschen. Ihre Aktivität und Beweglichkeit speist sich dabei durch die Befreiung von jeglicher Bildräumlichkeit und durch die Darstellung des Grenzüberschreitens in der Gestaltung der Fenster. Die Langpässe bilden keine rahmenden Bildfelder, sondern Öffnungen in einer Schwellensituation, die es zu überschreiten

gilt. Insofern ist wesentlich, dass die Figuren, ihre Arme, Köpfe und Heiligenscheine die Rahmungen überschneiden, um anzuzeigen, dass sie die Grenze vom Himmel kommend überschritten haben (Abb. 10).³³

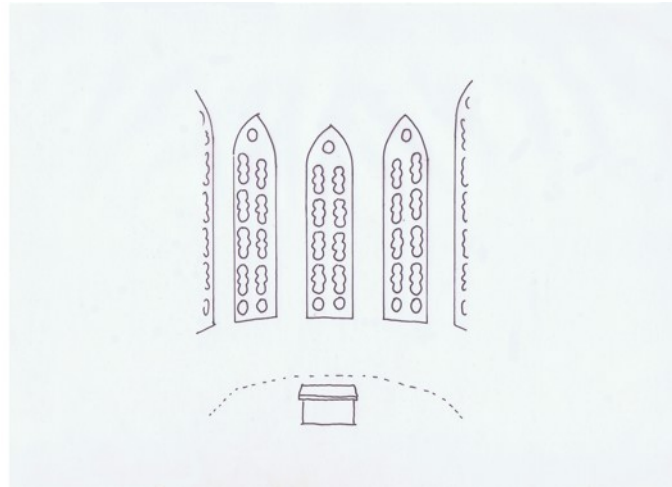


Abb. 10: Glasfenster als entrückte Bildebene

Um dieses Überschreiten, den Einzug des Heiligenpersonals in den Chor, so wenig als möglich zu beeinträchtigen, wurden sogar die Windeisen der Glasfenster der Bildfiguration untergeordnet. Zum Teil überschneiden Sie die Bildfelder in der Mitte, stoßen an die Seiten der Langpässe oder scheinen im Rapport zwischen den Figuren gänzlich zu fehlen. Sie zeigen anscheinend räumliche Tiefe an, indem sie vor und hinter den Langpässen liegen, oder vor und hinter den ornamentalen Rahmungen. Dadurch wirken die Armierungen zu den Bildbahnen wie Schussfäden im Kettssystem eines Gewebes. Die dadurch erzeugte Vor- und Rückbewegung der Bildfiguren und Rahmungen trägt zur räumlichen Illusion bei. Die Anpassung der konstruktiven Glieder an die primären Aufgaben der Bildelemente entspricht genau der konstruktiven und ikonischen Verklammerung der Stifterfiguren mit den Dienssystemen, um die formalen Überschneidungen als mediale Grenzüberschreitungen im Bildraum sichtbar zu machen.³⁴

2.4 Bildeinheit der Messliturgie

In der Messliturgie, den Seelenmessen, den Gedächtnisfeiern und Fürbitten für die toten und lebenden Stifter wurden alle drei Bildebenen – liturgischer Raum, Stifterfigurenraum, Glassphäre – verschmolzen und inhaltlich aufeinander bezogen. Das Dienssystem bildet die formale, die Messliturgie wohl einst die inhaltlich-funktionale Klammer aller Ebenen. Der Chor erscheint als Raumbild, der durch die Liturgie in die heilsgeschichtliche (End-)Zeitdimension hineingestellt wird (Abb. 6). Die Heiligen und Stifter der nachbiblischen Vergangenheit werden, erweitert um den Klerikerkonvent als Akteure der Gegenwart, auf diesen Zeitstrahl konstruiert – medial inszeniert durch den Lichteinfall und ihre lichte Durchdringung der Bildräume –, um die Wirksamkeit der christlichen Tugenden durch alle Zeitdimensionen zu aktualisieren und zugleich zu verewigen, nicht zuletzt, um

damit die Aufnahme der Stifter und Geistlichen im Kreis des geheiligten Himmelsstadtpersonals zur Gewissheit werden zu lassen.

3 Das Lettnerportal als Bild

Zu besprechen ist noch die Rückseite des Lettners. Die Portalgestaltung wird hier nicht als architektonische Adaption einer Kirchenportalfassade verstanden.³⁵ Die Portalgestaltung lebt von den beiden seitlichen Treppenanlagen. Diese greifen in der unteren Zone die ungegliederte Wandgestaltung auf (Abb. 11). Über dem gestuften Gesims stehen Säulchen auf quadratischen Sockeln (Abb. 12). Diese Säulchen der aufsteigenden Mantelarchitektur enden sukzessive durch nobilitierende Formen angereichert in einer Bogenfolge.³⁶ Der architektonische Bildaufriß entspricht genau der Bildebene der Stifterfiguren.

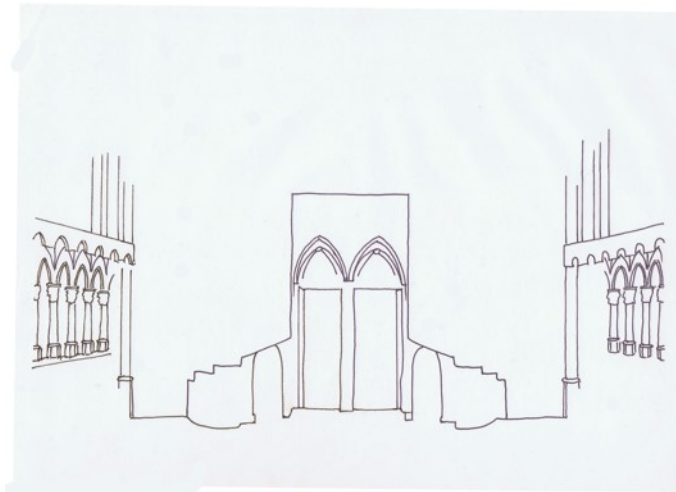


Abb. 11: Unteres Bildregister der Treppenanlage

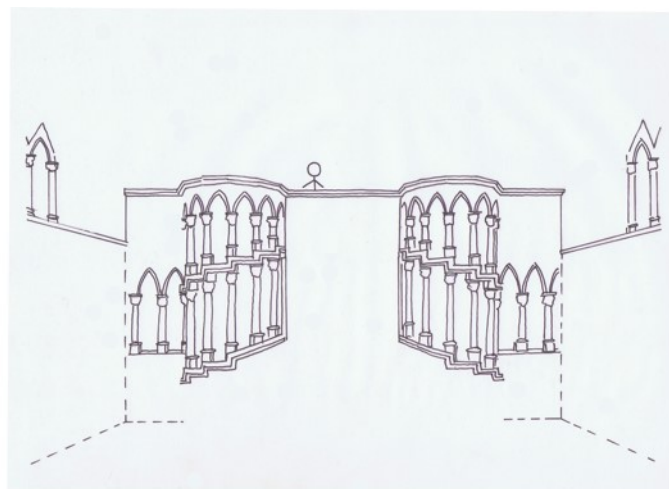


Abb. 12: Oberes Bildregister der Treppenanlage

Liturgen konnten aus dem Chor die unterste Bildebene der Konventualen verlassen, den Wandschirm des Bildraumes durchschreiten, Stufe um Stufe die getreppte Bodenplatte hinauf zum übergeordneten Bildraum betreten, um die übergeordnete Bildräumlichkeit für sich und die Wortverkündigung in Anspruch zu nehmen. So war es den Personen oder der Prozession möglich in einer Auf- und späteren Abwärtsbewegung die Sphäre der Himmelsstadt zu aktivieren.³⁷

Diese Möglichkeit des Transformationsprozesses vom Lebendigen zum Kreis der lebendig wirkenden Stifter war durch das Raumbild intentiert. Für die diesbezügliche Funktionalität und Nutzbarkeit des Raumbildes boten sich zahlreiche Möglichkeiten an: ein Heiltumsprozessionsweg über den Lettner, eine Emporensituation mit Blick in den Westchor, eine Ambofunktion für Liturgen.³⁸

4 Schluss

Für die Deutungen der Bildprogramme des Westlettners und des Westchores bieten die Ordnungen der Bildrahmungs-, Bildraum- und Bildmotivgestaltungen geeignete Träger- und Koordinatensysteme, um die verschiedenen Raum- und Sinnebenen zunächst voneinander zu trennen, um darauf aufbauend ihre spezifischen Bezugnahmen zu erkennen. Diesbezüglich deutet sich an, dass die multiplen Strukturen geeignet sind, bekannte und durchaus differente Deutungen aufzunehmen, ohne Störungen zu verursachen, stattdessen die Sinnzusammenhänge den jeweiligen Perspektiven zuzuordnen. Der ›Naumburger Meister‹ verknüpfte die Bild- und Baukunst nicht so, dass er die Bildwerke und ihre Umgebungen nur auf die Architektur applizierte und allenfalls durch eine bautechnisch-konstruktive Integrationsleistung sichtbar machte, sondern er stellte die Architekturgestaltung in den Dienst einer Bildgestaltung, mit Bildgliederungen und Bildinhalten.

Diesbezüglich sind Lettnerfront, Chorumsfassung und Chorraum als drei ähnliche und zusammengehörige Bildräume zu verstehen. Sie unterscheiden sich nur durch den Grad des ikonischen Potentials, sich von Bildrahmungen zu Bild- und Bühnenräumen zu transformieren: Während sich der Lettner als flächiges Bild bzw. flaches Relief präsentiert und im Portalbereich einen räumlichen Bildzugang gewährt, entwickelt die Chorarchitektur die Plastizität zu einem Superrelief auf der Umfassungswand weiter, und die architektonische Gliederung des Chorraums samt Chorgestühl übersetzt die Bildordnung konsequent in räumliche Maßstäbe. Um die Vergleichbarkeit der Kompositionen und Bildordnungen zu ermöglichen, werden in allen Raum- und Bildzusammenhängen identische Architekturformen eingesetzt. Diese programmatische Formsprache ist in der Lage, sich überlagernde Bildstrukturen und Sinnzusammenhänge zu ordnen und zugleich mögliche Darstellungshierarchien aufzubauen. Insofern erschließt sich die Naumburger Westchor- und Westlettnerarchitektur nicht nur durch Typologien und deren architekturhistorische Ableitungen, sondern auch durch die Interpretation der Architektur als Bildraumkomposition. Die mediale Spezifik des Raumprogramms einschließlich ihrer Brüche könnte helfen, die besondere Verklammerung der Naumburger Bild- und Baukunst zu verstehen – und umgekehrt.

¹ Dominik Jelschewski: Die Stifterfigur des Syzzo und ihre Einbindung in die Architektur des Westchors, in: Der Naumburger Meister, Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeit 4.2, Bd. 2, 2011, S. 1317-1319.

² Zur Medialität: 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. Gerhard Lutz: Heinrich der Erlauchte und die Primi Fundatores. Überlegungen zu den Entstehungszusammenhängen von Westchor und Lettner, in: Hartmut Krohm/Holger Kunde (Hgg.): Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Bd. 3, Petersberg 2012, S. 318-331. Dazu kritische Revision des Forschungsstandes: Peter Bömer: Der Westlettner des Naumburger Doms und seine Bildwerke – Form- und funktionsgeschichtliche Studien, Regensburg 2014, S. 23-44.

³ Dank gebührt Peter Kurmann, der den Beitrag mit Kritiken und Anregungen befördert hat. – Der Beitrag möchte das Konstrukt ›Naumburger Meister‹ nicht verfestigen. Der Begriff dient lediglich als Figuration des Aktiven, um die Bedeutung der Kommunikation für das Realisieren eines werkmeisterlichen Auftrags und für die Bedeutung des Künstlerischen hinsichtlich medialer Gestaltqualitäten sichtbar zu machen; vgl. Gerhard Lutz: Zu den französischen Voraussetzungen der Naumburger Werkstatt, in: Hartmut Krohm (Hg.): Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, Ausst.-Kat., Berlin 1996, S. 431-458. Zur Verschränkung von Bau- und Bildkunst: Willibald Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in: Reiner Hausherr/Christian Väterlein (Hgg.): Die Zeit der Stauer. Geschichte–Kunst–Kultur, Ausst.-Kat., Bd. 5, Supplement, Stuttgart 1979, S. 169-245. Zuletzt zu Identität, Kompetenzen und Konzepten des ›Naumburger Meisters‹: Marc Carel Schurr: Zu wievielt war der „Naumburger Meister“? Überlegungen zu Stil und Medialität des Naumburger Westchors, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 424-487.

⁴ Zur Bedeutung von Regeln und Gestaltungshierarchien in der mittelalterlichen Kunst: Robert Suckale: Einige Gesichtspunkte zum Verständnis der Naumburger Dom-Skulpturen, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 128. Grundsätzlich zur unterschiedlichen Qualität von Architektur und Skulptur, dessen kunsthistorische Begründungen und Rolle der Architektur gegenüber der Bildkunst: Bruno Klein: Fragen zum Naumburger Westchor, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 44-61.

⁵ Zu den architektonischen Ungereimtheiten: Klein 2012 (wie Anm. 4), S. 51-52, 60.

⁶ Zu den architektonischen Besonderheiten und Problemen einer französisch geprägten Formableitung: Christoph Brachmann: Naumburg und der Westen, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 488-505. Vgl. auch zur Typologie und den Problemen des Architekturstils im überregionalen Vergleich: Schurr 2012 (wie Anm. 3), S. 480-486.

⁷ Ernst Schubert: Der Westchor des Naumburger Doms. Ein Beitrag zur Datierung und zum Verständnis der Standbilder, Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst 1/1964, Berlin 1965. Ders.: Der Westlettner des Naumburger Doms, in: Dies diem docet. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Kunst und Geschichte in Mitteldeutschland, Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 3, Festschrift Ernst Schubert, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 137.

⁸ Zur kommunikativen, medialen Bedeutung der Bildkunst: Hans Belting: Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 6. Aufl., München 2004, bes. 459-469. Schwarz 2002 (wie Anm. 2). Bruno Boerner: Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen, Berlin 2008. Möglicherweise wurde der mediale Zusammenhang durch den Transfer über Bildmedien, Risse und Modelle, begünstigt; dazu: Klein (wie Anm. 3), S. 61.

⁹ Zur Originalität der produktiv gattungsübergreifenden Konzeption des Westchors: Klein (wie Anm. 4), bes. S. 56.

¹⁰ Zur Bildbedeutung von Rahmungen: Emil Maurer: Vom Ziborium zum Triumphbogen – Skizzen zu einer Ikonologie des frühen Bilderrahmens, in: Carlpeter Braegger (Hg.): Architektur und Sprache, München 1982, S. 191-215.

¹¹ Diesbezüglich der Hinweis von Kurmann, die von Belting proklamierte Erfindung des Kastenraums nicht in Italien, sondern in der französischen und deutschen Skulptur der Hochgotik zu suchen.

¹² Zu Bezügen zwischen Skulptur und Architektur: Peter Kurmann/Brigitte Kurmann-Schwarz: La sculpture – Le triomphe de l'Eglise de Reims, in: Patrick Demouy u.a. (Hgg.): La grâce d'une cathédrale, Reims, Strasbourg 2010, S. 175-229.

¹³ Einschlägig: Schwarz 2002 (wie Anm. 2), S. 25-64. Zur Forderung, Architektur, Skulptur, Glasmalerei von Westlettner und Westchor als multimediales Ensemble zu lesen: Schurr 2002 (wie Anm. 3), S. 486f.

¹⁴ Einführend zur Bedeutung der Architektur als Teilaspekt der Narration: Hartmut Krohm: Der Westlettner des Naumburger Doms. Erzählkunst vor dem Hintergrund französischer Kathedralskulptur. in: Krohm/Kunde (wie Anm. 2), S. 254-281, bes. 260ff. Zur Betrachteransprache und zum ikonischen Zusammenspiel von Westlettner und -chor: Lutz 2012 (wie Anm. 2), S. 327ff.

-
- ¹⁵ Georg Geml: Das Schweißstuch im Westchor des Naumburger Doms – Eine „Merckwürdigkeit [...] der Hohen Stifts-Kirche“, in: Krohm/Kunde (wie Anm. 2), S. 78-91, bes. 84f.; mit Hinweisen auf eine mögliche (Bild-)Bedeutung des Lettners als Schautribüne zur (multimedialen) Präsentation eines Schweißstuches mit wechselnden Realitätsebenen: S. 87ff.
- ¹⁶ Zur getrennten Disposition von Kreuz und Portal: Schwarz 2002 (wie Anm. 2), S. 31.
- ¹⁷ Schubert (wie Anm. 7). Schubert, Ernst: Der Naumburger Dom, Halle/Saale 1997, S. 86-122.
- ¹⁸ Zur Wegeführung zwischen Westchor und Kreuzgang: Andreas Odenthal: Gottesdienst und Memoria im Naumburger Dom – Eine liturgiewissenschaftliche Problemanzeige anhand des Liber Ordinarius von 1487, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 62-77, bes. 68f+72f.
- ¹⁹ Klein 2012 (wie Anm. 4), S. 60.
- ²⁰ Zur Interaktivität zwischen Bildprogramm und Betrachter: Lutz 2012 (wie Anm. 2), S. 327.
- ²¹ Zu medialen Strategien und Realitätsebenen der Kreuzigung: Schwarz 2002 (wie Anm. 2), S. 28-31; zur Schwellensituation: S. 36, 54-57.
- ²² Zum geometrisch-architektonischen Gestaltungsprinzip und der medialen Mehransichtigkeit der Figuren, insbesondere der Kreuzgruppe: Suckale 2012 (wie Anm. 4) S. 137ff.
- ²³ Tina Bawden: Die Schwelle im Mittelalter – Bildmotiv und Bildort, (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst Bd. 4), Köln u.a. 2014.
- ²⁴ Susanne Ruf: Der erhöhte Christus als Richter und Erlöser – Das Gemälde im Giebelfeld des Naumburger Westlettners, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 300-317. Lutz 2012 (wie Anm. 2), S. 327.
- ²⁵ Dazu die umlaufende Inschrift mit Gegenwarts- bzw. Gegenwärtigkeitshinweis: „Der Richter hier auf dem Thron scheidet die Lämmer von den Böcken. Mag es hart sein oder angenehm, endgültig ist das hier gefällte Urteil.“; Übersetzung: Ernst Schubert/Jürgen Görlitz (Bearb.): Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit, Die deutschen Inschriften 6, Berlin 1959, S. 16. Zum Gegenwartsbezug: Ruf 2012 (wie Anm. 23), S. 312. Dabei ist der Weltenrichter im Vierpass wie die Heiligen der Glasfenster als von hinten durchscheinende, in den Raum transmittierte Figuration zu verstehen.
- ²⁶ Vgl. Schurr 2012 (wie Anm. 3), S. 486+487.
- ²⁷ Zu architektonischen Störungen und fehlenden Vorbildern in der französischen Gotik: Klein 2012 (wie Anm. 4), S. 51+52.
- ²⁸ Zum Dorsale als Rahmung der Kleriker in der Sockelzone analog zur Architektur der Stifterfiguren: Klein 2012 (wie Anm. 4), S. 60.
- ²⁹ Die Gestaltung der Baldachine des 19. Jahrhunderts entzieht sich dieser Logik. Gemäß den Prinzipien des Lettners müsste die Bildraumrahmung mit Giebeln über einer offenen Bogenabfolge ausgestaltet sein.
- ³⁰ Zur bildkünstlerisch differenzierten und erzählenden Architekturgestaltung der Figurenbaldachine: Suckale 2012 (wie Anm. 4), S. 135; mit Verweis auf: Dieter Kimpel/Robert Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich, München 1985, S. 430.
- ³¹ Schwarz 2002 (wie Anm. 2).
- ³² Vgl. Daniel Parello: Die Bildkünste im Dialog. Konzeptionelle Zusammenführung. Programmatische Abstimmung. Stiltransfer. In: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 382. Eva Frodl-Kraft: Die „Figur im Langpaß“ und die Naumburger Westchorverglasung, in: Elisabeth Hütter/Fritz Löffler (Hgg.): Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 309-314.
- ³³ Das Spiel zwischen außen und innen, der Performativität des Aus- und Einzugsrituals nicht unähnlich, ist am stärksten in den Brustbildern der Bischöfe im unteren Fensterbereich sichtbar (allerdings Werke des 19. Jahrhunderts): vgl. Guido Siebert: Glasmalerei als Bildhauerzeichnung? Überlegungen zum Konnex von Gestaltfindung und Stilaneignung zwischen Glasmalerei und Skulptur, in: Krohm/Kunde 2012 (wie Anm. 2), S. 343. Wie über Brüstungen lehnen sich die Bischöfe durch die Himmelsöffnungen. Ihre Köpfe und Krummstäbe überschneiden an vielen Stellen die Passrahmungen, um ihren Eintritt in den Chor anzuzeigen.
- ³⁴ Zu den formalen und medialen Bezügen zwischen Glasmalerei und Stifterfiguren: Siebert 2012 (wie Anm. 32), S. 343-367.
- ³⁵ Vgl. Schubert 2003 (wie Anm. 7), S. 125+137.

³⁶ Beobachtungen als Anregung, über die Rangabstufung der Bau- und Bildformen hinsichtlich ihrer rhetorischen Bedeutung nachzudenken: Suckale 2012 (wie Anm. 4), S. 129f.

³⁷ Dies würde bedeuten, dass die Funktion der Lettnertribüne zum Westchor hin orientiert war; dazu: Bömer 2014 (wie Anm. 2), S. 258-265.

³⁸ Vgl. Geml (wie Anm. 15), S. S. 78-91.