

entstehenden Westportalskulptur erfahren hat. Sicherlich werden die zu diesem Ergebnis führenden Begründungszusammenhänge an anderer Stelle einer notwendigen Vertiefung bedürfen. Das Ziel dagegen, das die genannten Bildmittel des Westlettners verfolgen, dürfte klar ersichtlich geworden sein. Nach Aristoteles (*De anima* 3,47,8) heißt es: *Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu* („Nichts ist im Verstand, was nicht vorher in der Sinneswahrnehmung war“). Der Vorzug, den Bilder wegen ihrer Wirkmächtigkeit bis heute genie-

ßen, basiert auf dem Prinzip, dass Menschen über das Gemüt leichter zu erreichen sind als über ihren Intellekt. Diesen Zweck, durch lebensnahe und emotional aufgeladene Bilder auf appellative Weise die Tiefenschichten der Menschen anzusprechen, ihr Herz anzurühren, Mitleid zu erwecken, Betroffenheit zu evozieren, das Sichversenken in das Geschehen zu fördern und eine Illusion zu erzeugen, die fesseln soll, dürften Theologen wie Künstler im Dienste der pastoralen Praxis gleichermaßen ausgenutzt haben.

ANMERKUNGEN

- Nur das Lettnerprogramm der Kathedrale von Bourges aus den 1240er Jahren akzentuiert die Passion Christi in vergleichbarer Weise, schließt den Zyklus seiner Brüstungsreliefs allerdings mit den österlichen Ereignissen ab – hierzu Joubert 2008, S. 116–117.
- Aus dem Aufsatzband von Hartmut Krohm (1996) sind zu den Bildmitteln am Westlettner folgende Beiträge von Belang: Köllermann 1996; Rasche 1996; Blaschke 1996.
- Vorbildlich ist in diesem Zusammenhang: Lutz 1996.
- Die atmosphärische Belebung der Szene der Gefangennahme Christi durch das Fackellicht hat eine lange ikonographische Tradition: Evangelium Ottos III. aus dem Bamberger Dom, circa 1000 (heute Bayerische Staatsbibliothek München); Klosterneuburger Altar von 1181; Ingeborgsalter, frühes 13. Jahrhundert (heute Musée Condé in Chantilly); Kathedrale von Laon, circa 1220, Scheitelfenster des Ostchores.
- Schlink 1991, S. 13–23.
- Oswald 1969; Luchterhandt 2007.
- Vergleiche Köllermann 1996, S. 360.
- Vergleiche zuletzt die guten Beobachtungen von Rasche 1996, S. 368.
- Vöge 1905 [1958], S. 221; Pinder 1925, S. 26, 30, 35, 39, 42; zuletzt Rasche 1996, S. 367–371.
- Pinder 1925, S. 26.
- Zum ersten Mal bei Schmarsow 1892, S. 42. Jung (2003, S. 47, 51) betonte die Verbindung und zugleich den Kontrast zwischen der verfeinerten Geste der Linken Christi und dem ungesättigten Griff von Judas' Rechter in die Schüssel.
- Blaschke (1996, S. 385) erkannte wohl die Zusammengehörigkeit beider Gesten in ihrer Bedeutung für die „Lenkung des Blicks“, nicht aber das dahinter stehende Darstellungsprinzip und dessen Verbreitung.
- Jantzen 1925, S. 226, 242; Beenken 1939, S. 64, 70; Rasche 1996, S. 372–374, Abb. 290.
- Bode 1887, S. 60.
- Vöge 1905 [1958], S. 220.
- Panofsky 1924, S. 148–150.
- Beenken 1939, S. 128.
- Sauerländer 1970, Taf. 90, S. 118.
- Ebenda, Taf. 222, S. 159.
- Die Datierungsfrage zur Architektur und Skulptur der Reimser Westfassade sollte voneinander abgekoppelt werden. Kurmann (1984, S. 47) räumte bereits für 15 der Gewändefiguren eine Datierung vor 1252 ein. Warum sollte der für die Westfassade vorgesehene Skulpturenfundus nicht auch größer gewesen sein? Zum Dokument von 1252 siehe Ravoux 1979, S. 11, 61. Jedoch ist diesem Dokument kein konkreter Anhaltspunkt für die Datierung zu entnehmen. Sicher ist nur, dass seit 1230 eine Bauabsicht seitens des Reimser Domkapitels bestand und dass für die Häuser im Bereich der heutigen Westfassade das Mietverhältnis jederzeit aufkündbar war. Jüngst gestand Villes (2009, S. 606–610) einen Abriss der Häuser vor 1252 ein, womit die These Kurmanns der Verlängerung der Pachtverträge hinfällig sein dürfte. Ebenfalls kritisch gegenüber der Spätdatierung der Westfassade sind Wirth (2004, S. 47–49) und Joubert (2008, S. 154–155).
- Vergleiche dazu den Beitrag von Elisabeth Harting im vorliegenden Ausstellungskatalog.
- Jahn (1944, S. 110–116) vertritt die These, sie seien einem von spätromanischen Kapitellen beeinflussten Ordnungsprinzip unterworfen. Hier beugt er seine Beobachtungen, um einer Lokaltradition das Wort zu reden, die der Naumburger Meister in Teilen fortführt.
- Markschies 1996a, S. 328.
- Zur Sainte-Chapelle in Paris siehe Leniaud/Perrot 2007; Hediger 2007.
- Behling 1964 – das Tympanon des Westportals der Elisabethkirche in Marburg mag mit seinem Wein- und Rosengeflecht und dessen Bezug zur Gottesmutter eine Ausnahme bilden. Vergleiche auch den Beitrag von Susanne Wittekind im vorliegenden Ausstellungskatalog.

Jacqueline E. Jung

DAS PROGRAMM DES WESTLETTNERS

Der in die Brüstung des Naumburger Westlettners eingebettete Relieffries ist wohl das konzeptionell anspruchsvollste und formal ausgereifteste Passionsprogramm unter den erhaltenen skulpturalen Ensembles des 13. Jahrhunderts in Europa.¹ Wie die biblischen Texte selbst, die der Naumburger Meister vermutlich unter der Beratung seiner geistlichen Auftraggeber als Ausgangspunkte nahm, wirken die Bilder auf verschiedenen, zugleich aber übergreifenden Bedeutungsebenen. Im literarischen Sinn schildern sie die in den Evangelien eher knapp erzählten Episoden, die zur Kreuzigung

Jesu Christi – und damit zur Erlösung der Menschheit – führten. Die Geschichte beginnt auf der linken Seite mit dem letzten Abendmahl und setzt sich mit dem Empfang der Silberlinge durch Judas aus den Händen des Hohepriesters Kaiphas, Judas' Verrat und der Gefangennahme Christi am Ölberg sowie der Leugnung Petri fort, bevor der zentrale, das Lettnerportal bekrönende Giebel die Reihe unterbricht. An der rechten Seite wird die Folge mit Christi Verhör vor Pilatus fortgeführt und endet mit dessen brutalen Ergebnissen: der Geißelung und schließlich der Kreuztragung (Kat. Nr. X.1–7). Man braucht nicht das Auge eines Spezialisten, um zu erkennen, dass die beiden zuletzt genannten Werke nicht von der Hand des

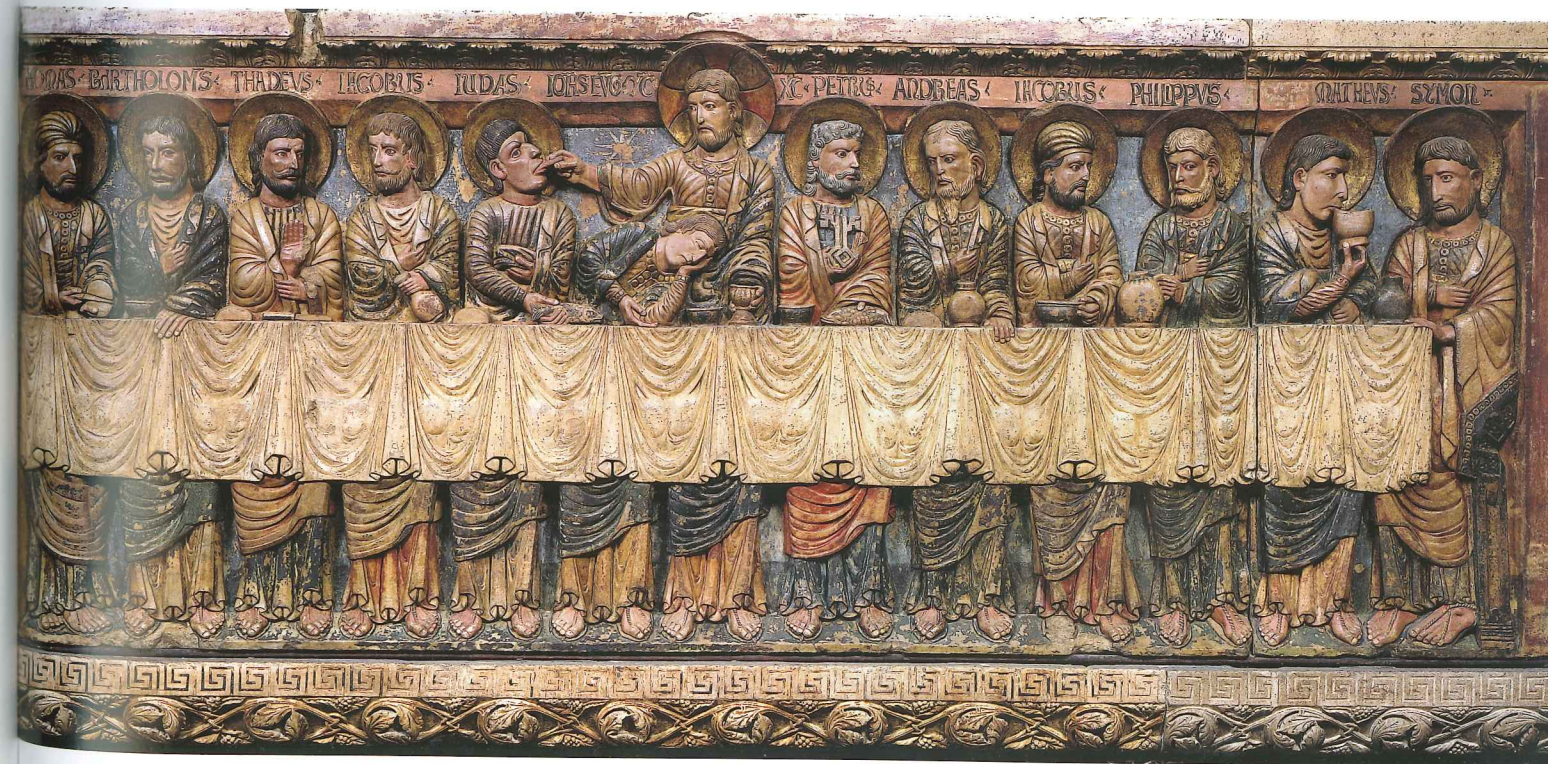


Abb. 1 Modena, Dom, Lettner, Abendmahl

Naumburger Meisters – oder gar eines seiner Zeitgenossen – stammen. Etwas mehr als 200 Jahre nach ihrer schweren Beschädigung bei dem Brand von 1532 wurden sie von dem Bildschnitzer Johann Jacob Lütticke gefertigt.² Obwohl sich diese Reliefs in Stil, Material und technischem Können von den Werken des Naumburger Meisters stark unterscheiden, ist es wahrscheinlich, dass sie deren Kompositionen wiedergeben. Wie bei anderen Lettnern aus der Mitte des 13. Jahrhunderts – zum Beispiel in den Kathedralen von Bourges³, Chartres⁴ und Mainz⁵ – können die Naumburger Passions-szenen als „Buch der Laien“, wie die mittelalterlichen Theologen seit Gregor dem Großen die Bilder im Kirchenraum immer wieder bezeichneten, begriffen werden.⁶ Dies gibt jedoch das mögliche Funktionsspektrum nur unzureichend wieder, erinnerte doch die Bilderreihe sowohl die Laien, die sich im Mittelschiff der Kathedrale versammelten, als auch Domkleriker, denen die Kirche für die Liturgie diente, an die wesentlichen Momente, die zur Kreuzigung Christi führten. Als solche gaben die Reliefs allen eine feste Basis für ihr Verständnis der Bedeutung der Karwoche, die zusammen mit Weihnachten die wichtigste Feier des Kirchenjahres bildete. Sie halfen ihnen zugleich, den historischen Hintergrund des Todes Christi, dem in den täglichen Eucharistiefiern an verschiedenen Altären in der Kirche über das ganze Jahr hinweg gedacht wurde, besser zu begreifen. Wie andere Bilderzählungen aber – besonders die, die mit einem breiten und vielschichtigen Publikum rechneten – waren die Reliefs am Naumburger Westlettner vielmehr als Gedächtnisstützen oder schlichte Vermittler der Evangelientexte für jene, die des Lesens unkundig waren; natürlich haben sie auch die Geschichten neu gestaltet und interpretiert.⁷ Indem be-



Abb. 2 Naumburg, Dom, Westlettner, Abendmahl

stimmte Episoden ausgewählt und andere weggelassen wurden, und indem spezifische Figuren mit ihren Handlungen hervorgehoben wurden, erhielt die Passionsgeschichte neue Schwerpunkte, die in diesem Fall – wie im Folgenden dargelegt wird – in einem erweiterten Sinn „Sünde und Reue“ thematisieren. In Anlehnung an mittelalterliche Begrifflichkeiten könnte man dies als „allegorische“ Bedeutungsebene bezeichnen. Zugleich wurden alle Szenen deutlich modernisiert: Wie die Stifterfiguren im Westchor, die bekanntlich (unter anderen Funktionen) einen visuellen Fürstenspiegel bilden, tragen die biblische Figuren am Lettner Kleidung und Frisuren des mittleren 13. Jahrhunderts und bringen mit ihren Haltungen die verbreiteten Gesten der höfischen Kultur zum Ausdruck.⁸ Ebenso die Gegenstände (wie Sessel, Schwerter und Schüssel), die die Figuren benutzen, sowie die hochgotische Mikroarchitektur, die sie rahmt, siedeln die verschiedenen Szenen eindeutig in der Welt des 13. Jahrhunderts an. Auf diese Weise konnten die alten, in einem ganz fremden kulturellen Kontext spielenden Geschichten neue Relevanz für die zeitgenössischen Besucher und Kleriker der Kathedrale erhalten und auf Resonanz stoßen. Mit der unmittelbaren Verbindung zwischen Darstellungswelt und realer Welt hinterlegte man der Bildfolge eine „ethische“ Bedeutungsebene, eine Ebene, die mittelalterliche Exegeten als die „tropologische“ (das heißt moralische) bezeichnen würden, und die darauf abzielte, dem Betrachter die Aussagen über schlechtes und richtiges Verhalten, Verrat und Freundschaft, Schuld und Reue, zu verinnerlichen. Ein näherer Blick auf die einzelnen Reliefs soll es im Folgenden veranschaulichen, wie der Naumburger Meister diese verschiedenen Bedeutungsebenen kombinierte.

II

Im Bildprogramm des Naumburger Westlettners fehlen die liturgischen Themen, welche die Bildfolgen an erhaltenen älteren Lettnern (zum Beispiel im Dom zu Modena, circa 1180–1200) aber auch an jüngeren Beispielen wie den Chorschranken von Notre-Dame in Paris (1296 bis circa 1350) prägen, wo die würdevollen und feierlichen männlichen Heiligen – nämlich Christus und die Apostel – als idealisierte und kaum voneinander differenzierte Vorbilder für den Domklerus erschienen.⁹ Im Gegensatz dazu wird in Naumburg größeres Gewicht auf die Einzelfiguren, ihre Entscheidungen und Interaktionen gelegt. Schon im Abendmahlsrelief sind die Begleiter Christi von zwölf auf fünf reduziert, damit die Gebärden und Gesichter der Figuren größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als es in Kompositionen mit der vollen Apostelzahl möglich ist (Kat.

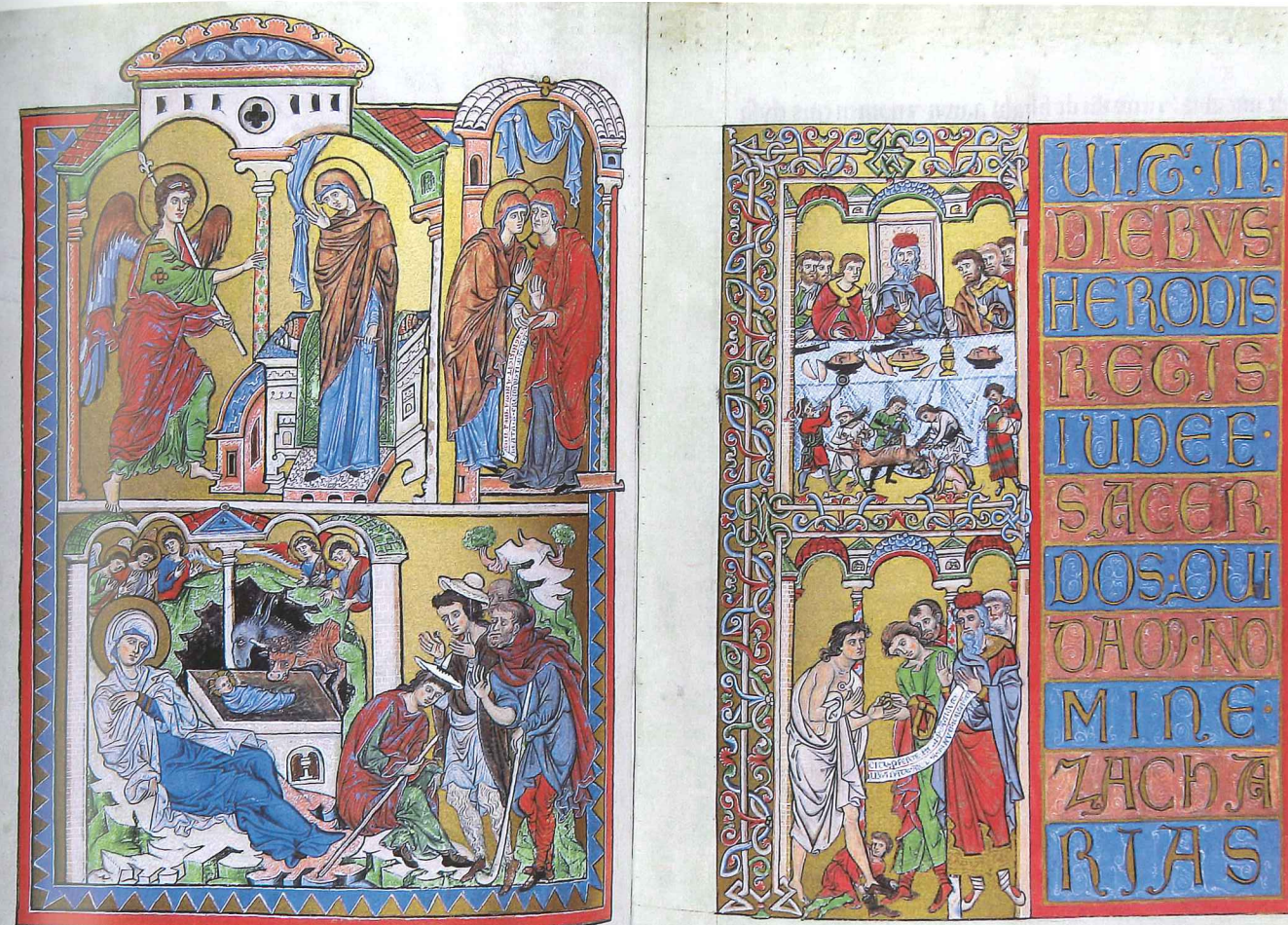


Abb. 3 Goslar, Stadtarchiv, Hs. B 4387 (Goslarer Evangeliar), fol. 71r, Fest des verlorenen Sohnes

Nr. X.1).¹⁰ Obwohl in Modena die Jünger ebenso beim Essen, Trinken und im Gespräch wiedergegeben sind, wird die breite Reihe der gleich großen und relativ ähnlich aussehenden Männer zu einer Folie für das zentrale Motiv, die „Bezeichnung des Verräters“, wie sie in der am Gründonnerstag verlesenen Passage des Johannesevangeliums (Jh 13,26–30) beschrieben ist (Abb. 1).¹¹ In Naumburg dagegen erhält der Betrachter Einblick in eine intime Szene (Abb. 2): In einem von Säulchen gerahmten und einer Reihe von Spitzgiebeln bekrönten Räumen sitzt um einen eher kurzen Tisch eine kleine Gruppe üppig gekleideter – sie gleichen der an dem Festmahl für den verlorenen Sohn versammelten Gesellschaft im zeitgenössischen Goslarer Evangeliar (Abb. 3)¹² –, die mit lebhaften höfischen

Gesten ein einfaches Mahl aus Brot und Fisch genießen und dabei kaum auf das sich diagonal über der schräg gekippten Tischfläche entfaltende Drama zu achten scheinen. Der Betrachter aber bemerkt das ruhige, allwissende, gerade aus dem Relief blickende Antlitz Christi, der mit seiner Rechten die Bildfläche durchbricht, um Judas den schicksalhaften Bissen zu reichen. Sowohl durch seine isolierte Sitzposition an der anderen Tischseite als auch durch sein ausgesucht unhöfisches Benehmen – er greift gefräßig in die gemeinsame Schüssel, während sein Herr ihm das Brot zum Essen reicht – erkennt man die Merkmale des Außenseiters und wird so dazu aufgefordert, sich mit dem besonderen Ernst dieser Interaktion auseinanderzusetzen.¹³

Das Johannesevangelium lässt die weiteren Intrigen des Judas unerwähnt. Der Naumburger Meister aber lädt uns ein, dem verräterischen Jünger in den Hof des „Hohepriesters und Magistraten“ (Lk 22,2–6) zu folgen. Dort wird dargestellt, wie er aus der Hand von vier edel gekleideten, flüsternden Männern, deren Spitzhüte sie als Juden kennzeichnen, eine Handvoll Silberlinge entgegennimmt (Kat. Nr. X.2).¹⁴ Im Vergleich zum Relief desselben Themas am Lettner in Modena (Abb. 4) oder an der Westfassade der Abteikirche St.-Gilles-du-Gard¹⁵ – beide aus den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts und zwei der wenigen Darstellungen dieser Szene in der hochmittelalterlichen Kunst überhaupt – erscheint der Naumburger Judas als aktiver Anstifter der verhängnisvollen Transaktion. Scheinbar hat er die Kammer (vom Betrachter aus gesehen) von rechts betreten, und tritt jetzt gehetzt, mit gebeugtem Rücken, ausgestreckten Händen und verzweifelter Miene vor Kaiphas. Obwohl im folgenden Relief, in dem er die Intrige gegen Christus mit dessen Gefangennahme zum Abschluss bringt, die Körperhaltung des Judas endlich aufrecht ist, wiederholt seine Wiedergabe im starken Profil sowie seine zentrale Positionierung innerhalb der Komposition die Darstellung in der Kaiphas-Szene (Kat. Nr. X.3). Statt Münzen zu greifen aber umarmt und küsst er nun seinen Herrn, um ihn vor den wartenden Soldaten zu identifizieren.

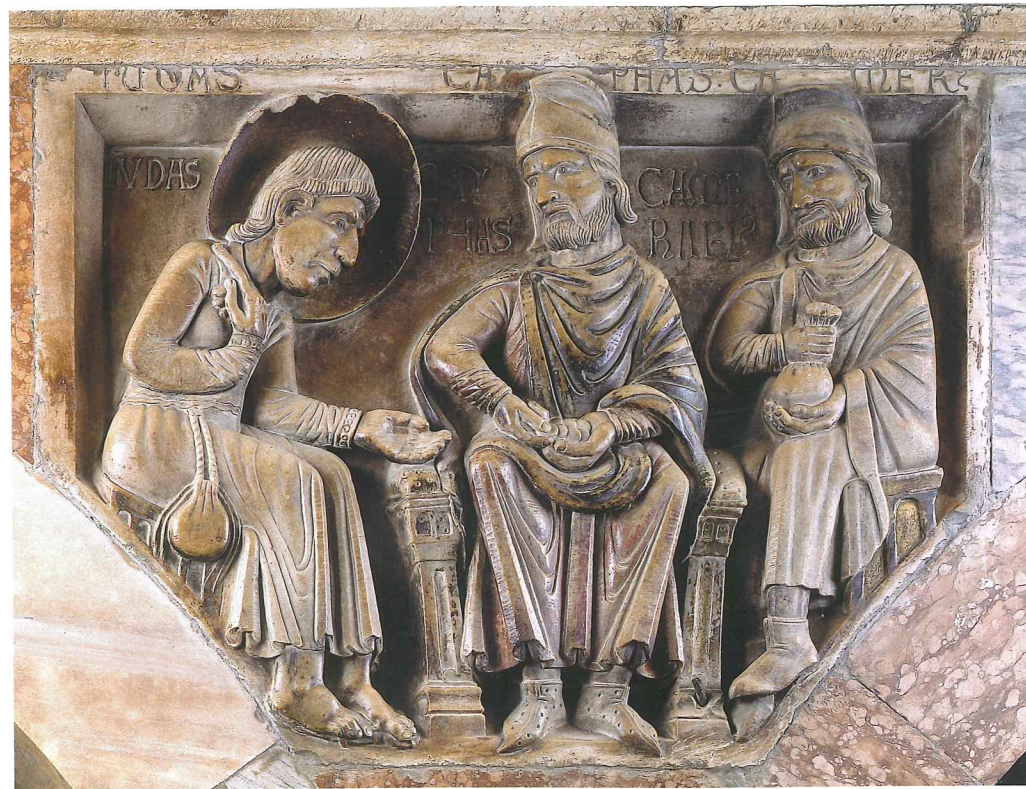


Abb. 4 Modena, Dom, Lettner, Auszahlung der Silberlinge

Obwohl dies die letzte Judasdarstellung in der Szenenfolge am Naumburger Westlettner ist, war den Betrachtern die folgende Geschichte von der Verzweiflung und dem Ende des schuldbeladenen Apostels, der sich schließlich an einem Baum erhängte, sicherlich bewusst.¹⁶ An diesem Punkt der Bilderzählung tritt mit dem Apostel Petrus eine andere Figur in den Vordergrund. Von rechts stürzt er in die Szene und schwingt ein breites Schwert, um das Ohr des Malchus abzuschlagen. Obwohl solche Angriffe auf unbewaffnete Juden den Christen des Heiligen Römischen Reiches untersagt waren,¹⁷ stellt der Naumburger Meister den Einsatz des Petrus als eine heroische Tat dar. So hält Petrus seine Waffe mit Ernst und Geschicklichkeit, und begegnet offensichtlich einem Gegner von großer körperlicher Kraft. Auch diese Punkte stehen in auffallendem Kontrast zu Darstellungen dieser Szenen an anderen Lettnerprogrammen: Der Bildhauer der Verhaftungsszene am ehemaligen Lettner der Kathedrale von Amiens, ein jüngerer Zeitgenosse des Naumburger Meisters (Abb. 5),¹⁸ sowie der ältere Bildhauer des Reliefs im Dom zu Modena (Abb. 6) beispielsweise folgten einer langen Tradition, indem sie Malchus als eine pathetische, schwache, manchmal auch kindhaft kleine Figur darstellten, die kaum die Aufmerksamkeit des Apostelfürsten verdiente. Der Naumburger Petrus verstößt mit seinem Angriff auf einen starken, erwachsenen



Abb. 5 New York, Metropolitan Museum, Gefangennahme Christi vom Lettner der Kathedrale Notre-Dame in Amiens

Malchus gegen rechtliche Normen und befolgt doch zugleich die Regeln ritterlichen Verhaltens, denen zufolge ein Untertan seinen bedrohten Herrn sofort und um jeden Preis verteidigen musste.

Wie bei zeitgenössischen Darstellungen der Tugenden und Laster werden Tapferkeit und Treue des Petrus in der Verhaftungsszene der Feigheit und Treulosigkeit im nächsten Relief gegenübergestellt. Hier tritt eine Dienstmagd – die in der Kleidung und mit dem hochmütigen Gebaren einer höfischen Dame erscheint – dem Apostel entgegen, um ihn als Gefolgs-

mann Christi zu entlarven (Kat. Nr. X.4). Während sie den Saum ihres langen Kleides hinter dem Rücken hervorzieht und den Oberkörper dabei in Richtung des Betrachters öffnet, hüllt sich Petrus in seinen Mantel und erklimmt die Giebel-schräge des Portals, als ob er sich vor ihr zu verstecken suchte. Wie Judas verschwindet Petrus aus der Szenenfolge auf der anderen Seite des Giebels. Den hochmittelalterlichen Betrachtern des Naumburger Westlettners jedoch war sicher bewusst, dass ihm gerade durch die Reue, die sich in den Gesichtszügen des Apostels schon im Moment der Verleugnung abzeichnet,



Abb. 6 Modena, Dom, Lettner, Gefangennahme Christi

schließlich Vergebung zuteil wird. Zu den Nachwirkungen der geschilderten Ereignisse, die wiederum nicht zur Darstellung gekommen sind, wird somit nochmals ein Kontrast zwischen Tugend und Laster aufgezeigt: in diesem Falle die echte Reue (und damit die Hoffnung auf Vergebung) des Petrus, die im Gegensatz zur Verzweiflung steht, die zum Selbstmord des Judas geführt hat. Das Thema des reuigen Sünders findet in der liturgischen Ausstattung des Lettners seine Fortsetzung: Oben auf der Lettnerbühne hinter der Brüstung mit den Reliefs stand mindestens seit 1281 ein Altar, der Maria Magdalena – Inbegriff der Reue überhaupt – geweiht war.¹⁹ Als Teil dieser Thematik bleibt Christus eine vergleichsweise passive Gestalt, dessen Schicksal – so scheint es – durch die selbstmotivierten Entscheidungen anderer Menschen weitergetragen wird. Obwohl er die ganze Geschichte in Bewegung setzt, indem er Judas beim Abendmahl das Brot reicht, steht er in den nachfolgenden Szenen ruhig, mit seinem bewegungslosen Gesicht frontal zum Betrachter hin gedreht, und lässt die Folgen ihren Lauf nehmen. Gleichwohl hilft er Mal-

chus, indem er bei seiner Verhaftung die Hand sehr subtil nach vorne drückt, um das Schwert des Petrus aus seiner auf den Kopf des Dieners zielenden Bahn zu bringen. Wie die Darstellung einer ähnlichen Verwendung der Waffe in einer Miniatur aus dem Epos *Karl der Große* (St. Gallen, Kantonsbibliothek [Vadiana], Ms. 302 Vad., von circa 1300) des Strickers zeigt (Abb. 7),²⁰ wäre der Schwerthieb sonst tödlich gewesen. Aber in der Szene der Gefangennahme wie auch im nächsten größeren Relief, das Christus vor Pilatus zeigt, wird Christus buchstäblich in den Hintergrund gedrückt. In dieser (rechten) Hälfte der Szenenfolge wird der thematische Schwerpunkt von den Entscheidungen individueller Menschen (vor allem des Judas und Petrus) auf die Funktionsweise und Wirkungen des Rechtssystems verlegt. Wenn Christus vor Pilatus tritt, bleibt er stumm, während der jüdische Ankläger mit dem römischen Statthalter über sein Schicksal verhandelt. Zwischen den beiden aktiven Teilnehmern, und hinter dem ruhig bleibenden Angeklagten, steht eine Reihe männlicher Figuren, deren Spitzhüte sie als Juden kennzeichnen, aber deren Gesichter dem von Pilatus ähneln. Auch wenn die biblischen Texte deutlich machen, dass das Todesurteil Christi letztendlich in den gerade vom reinigenden Wasser gespülten Händen des Richters lag, stellt der Naumburger Meister die Szene stattdessen so dar, dass das ganze von verschiedenen Individuen und Gruppen gebildete System für das fatale Ergebnis verantwortlich erscheint.²¹ Implizit wird das fehlerhafte weltliche Justizwesen in Kontrast zu der perfekten (und daher auch furchtsamen) Gerechtigkeit Gottes gesetzt, die durch die majestätische Christusfigur im gemalten Vierpass verkörpert wird (Kat. Nr. X.12). Als paradoxe Triumphzeichen halten dort zwei den himmlischen Richter begleitende Engel die Arma Christi – die Dornenkrone, drei Nägel, das Kreuz, die Lanze und den mit Essig durchfeuchteten Schwamm – die zur Erniedrigung und schließlich zum Tod Christi führten.

Die letzten beiden Reliefs an der Brüstung zeigen die Folgen des Verrats von Judas und des ungerechten Vorgehens unter Pontius Pilatus: Christus wird gepeitscht und dazu gezwungen, sein eigenes Kreuz nach Golgatha zu tragen. Sollten die frühneuzeitlichen Versionen die Kompositionen der beschädigten Originale des Naumburger Meisters einigermaßen zutreffend wiedergeben, kann festgestellt werden, dass Christus auch hier einer größeren, aus Juden und Römern zugleich gebildeten Gruppe ausgeliefert ist. Dies steht übrigens im Gegensatz zur Darstellung der gleichen Episoden am Lettner zu Bourges, wo nur zwei Männer die Geißelung durchführen und wo der kreuztragende Christus von seinen Anhängern begleitet und von Simon von Cyrene unterstützt wird.²² Als Christus sich vorbereitet, mit dem geschulterten Kreuz aus



daz wer och wol die lenge
daz mir von anegenge
Gemacher vñ gehezen ist
daz mir der heilige crist
mit sinen blöte gekoufet hat
wir so haben minen rat
So geloube an den mit alle
der vnt von adames valle

mir imer marter hat erkouft
wirdest du in getouft
vnd behaltet sin gebot
vñ verkwöest din augoc
Er git mir rhytmet
vnd eren vñ römes
denne aller menschen künne
vñ der erden ic gewinne

Abb. 7
St. Gallen,
Kantonsbibliothek,
Ms. 302
Vad., fol. 66r

dem letzten Relieffeld herauszutreten, spendet ihm allein seine Mutter Trost. Nur hier, in der letzten Szene, *bewegt sich* Christus körperlich und tritt mit seinem rechten Fuß an den Rand der Reliefbühne. Er bereitet sich auf diese Weise vor, die an der Lettnerbrüstung geschilderte Welt exzentrisch handelnder Individuen und einer ungerechten Gemeinschaft zu verlassen, um die Passionsgeschichte mit der Kreuzigung, nun in der Welt der Lebenden des 13. Jahrhunderts, zu ihrem blutigen Ende zu bringen (Kat. Nr. X.8).

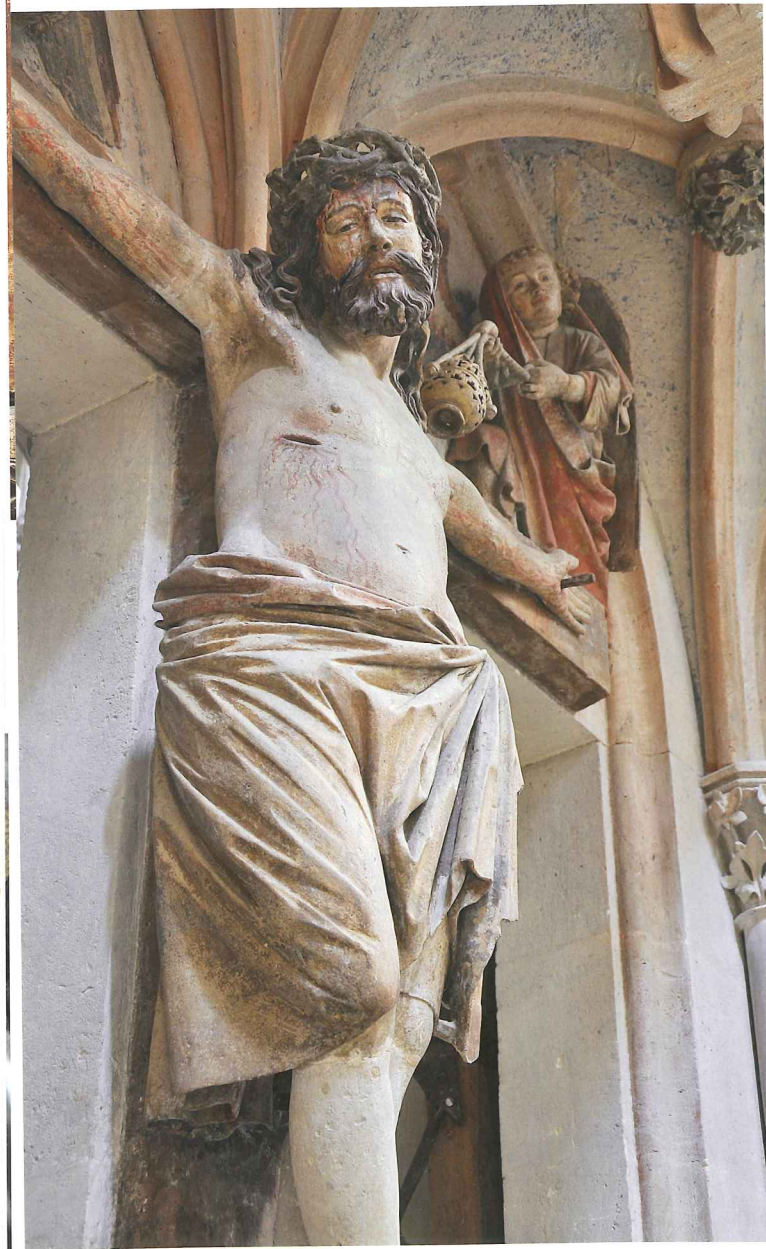


Abb. 8 Naumburg, Dom, Gekreuzigter am Portal des Westlettners

III

Mindestens seit dem 11. Jahrhundert war die Stelle *in medio Ecclesiae* in der Mittelachse vor oder genau an der Schwelle zwischen Langhaus und liturgischem Chor einer Kirche der bevorzugte Ort für die Aufstellung des *Corpus Christi* in der Form des großformatigen Kruzifixes.²³ Aus einem Hugo von Sankt Viktor zugeschriebenen Traktat geht hervor, dass dies der Ort sei, an dem der Heiland allen Kirchenbesuchern bildlich zugänglich ist, und zu verstehen als ein Zeichen dafür, dass „die Kirche den Erlöser in der Mitte ihres Herzens (*in medio cordis*) schätzt.“²⁴ Das Kruzifix war zugleich ein Triumphzeichen (*signum victoriae*), das die Zuschauer dazu ermahnte, Christus als „Heil der ganzen Welt“ und „erlösenden Baum“ zu bejubeln, sowie eine Warnung, *nicht* wie die Pharisäer der Evangelien zu sein, denen der Vorwurf Johannes des Täufers galt: „Mitten unter euch (*medius vestrum*) steht der, den ihr nicht kennt“ (Jh 1,26).²⁵ Während das Kruzifix – ob auf einer Säule (wie im Falle des sogenannten Gero-Kruzifixes im alten Kölner Dom), auf einem Balken (wie im Halberstädter Dom) oder auf einem Lettner (wie in der Stiftskirche zu Wechselburg) hoch aufgestellt (Essay Gerhard Lutz, Triumphkreuzgruppen, Abb. 4 und 9)²⁶ – einen stationären visuellen Schwerpunkt des Kirchenraumes bildete, war es in der Wahrnehmung der Betrachter nie ganz statisch. In Visionen und Träumen konnten diese erhöhten Figuren – in der Literatur als „Triumphkruzifixe“ bezeichnet – lebendige Züge annehmen; beispielsweise stellte sich im frühen 12. Jahrhundert der Benediktinerabt Rupert von Deutz vor, er sei, von dem plötzlich lebendig gewordenen Blick und dem lichterfüllten Gesicht eines erhöhten Kruzifixes entzückt, selbst in die Luft geflogen, um den hölzernen Körper zu umarmen.²⁷ Aber auch unter normalen Umständen besaßen solche Figuren einen gleichsam lebendigen Aspekt, indem ihre Konturen und Volumina ständig wechselten, je nach Betrachterstandpunkt. Und indem das Kruzifix zugleich eine Grenzlinie innerhalb des Gebäudes markierte, machte es überdies die Betrachter stärker auf ihre eigenen Bewegungen und auf die Bedeutungen der verschiedenen Kirchenteile aufmerksam. Für den Kartäuser Ludolf von Sachsen bedeutete im 14. Jahrhundert das Kruzifix *in medio Ecclesiae* den in der Apostelgeschichte zum Ausdruck kommenden Gedanken, „dass wir durch viele Drangsale in das Reich Gottes eingehen müssen“ (Apg 14,22). „Wer in den Chor gehen möchte,“ erklärte er, „der muss zuerst unter dem Kreuz hindurchgehen – da keiner sich von der streitenden Kirche in die triumphierende Kirche bewegen kann, wenn nicht durch das Kreuz.“²⁸ Die Vorstellung vom Körper Christi als Schwelle oder Durchgang war keineswegs eine mittelalterliche Erfindung; im Johannesevangelium (Jh 10,9) äußerte Jesus selbst: „Ich bin die

Tür; so jemand durch mich eingeht, der wird selig werden und wird ein- und ausgehen und Weide finden.“ Aber nirgendwo unter den erhaltenen Kirchenbauten jener Zeit wurde die Idee dermaßen greifbar verwirklicht wie am Naumburger Westlettner, wo der Gekreuzigte nicht über der Lettnerbrüstung zur Decke emporragt, sondern relativ niedrig zwischen den Türöffnungen selbst aufgestellt findet und daher die Betrachter unmittelbar konfrontiert.²⁹ Von den freistehenden Nischenfiguren der trauernden Maria und des Johannes seitlich begleitet und von zwei halbfigurigen, Rauchfässer schwingenden Engeln in den Lünetten über den Türen beklagt, hängt Christus mit übereinandergeschlagenen Füßen, weit ausgebreiteten Armen, und herabgesunkenem Kopf als sterbender, wenn nicht gar toter Mensch da. In diesem Sinne verkörpert die Figur die ab dem 12. Jahrhundert ansteigende Tendenz, das menschliche Leben – und, damit verbunden, den menschlichen Tod – Christi ins Zentrum sowohl der liturgischen Vorgänge als auch der privaten Andacht zu rücken. Passionsspiele, besonders diejenigen, die Latein und die Volkssprache kombinieren, wie das berühmte Benediktiner Passionsspiel aus dem frühen 13. Jahrhundert, stellten zeitgenössischen Betrachtern genau vor Augen und Ohren, wie sie sich mit der Figur des sterbenden Heilands auseinandersetzen sollten: *Awe, awe*, ruft Maria im genannten Beispiel aus, *mich hiüt unde immer wel!* [...] / *awe, mines shoene chindes lip!* / *den sihe ich iemerlichen an.* / *lat iuch erbarmen, wip vnde man.* / *lat iwer ovgen sehen dar / vnde nemt der marter rehte war.* / *Wart marter ie so iemerlich / vnde also rehte angestlich?* / *nv merchet marter, not vnde tot / vnde al den lip von blute rot.*³⁰ Auch die Predigten, die den Gekreuzigten zum Thema hatten, brachten den Menschen verschiedener Stände nahe, dass sie sich zugleich die ausgebreiteten Arme Christi als eine liebende Umarmung und den Körper, wie er die furchtbaren Leiden erduldet, vorzustellen hätten.³¹ Der naturgetreue Stilmodus der Naumburger Christusfigur, mit ihren lebensnahen Proportionen, der kräftigen Modellierung des Fleisches und der Muskeln sowie den glatten Übergängen zwischen den verschiedenen Körperteilen, machte es leichter, den Dargestellten als einen wirklich lebenden – und wirklich sterbenden – Menschen zu sehen. In dieser Hinsicht steht die Figur in engster Verbindung mit anderen großformatigen Kruzifixen seit dem späten 12. Jahrhundert, etwa in Cappenberg, Halberstadt, und Wechselburg.³² Die zentrale Positionierung des Naumburger Kruzifixes am Lettner aber gibt diesem eine breite Palette an Bedeutungen, die das neue, auch an den anderen genannten Beispielen greifbare Interesse am verwundbaren menschlichen Körper Christi überschreitet. Die Figur kann nicht nur als tragischer Kulminationspunkt

der an der Brüstung dargestellten Passionsgeschichte gesehen werden, sondern auch als Pendant zum reich bekleideten himmlischen Richter, der, von den jetzt überwundenen Arma Christi umgeben, direkt über ihrem Kopf im gemalten Vierpass thront. Die Inschrift am äußeren Rand, mit dem Verweis auf den ARBITER (Richter), der die „Lämmer von Böcken“ scheidet (ARBITER HIC SEDIS AGNOS DISTINGVIT AB EDIS), ruft eine alte, zuerst vom Kirchenvater Gregor dem Großen gezogene Analogie zwischen Kruzifix und Waage ins Gedächtnis, wobei „the suffering Christ, dying on the Cross, is the balance of the Father, in which what we deserve [presumably the reward of our sins] and what he suffered are weighed against each other.“³³ In dieser Hinsicht bezieht sich das Kruzifix nochmals auf die Thematik des reuigen Sünders der oberen Passionsreihe: Aufgrund des Opfertodes Christi – und nur deswegen – haben alle Menschen zum ersten Mal nach dem Sündenfall die Möglichkeit, auf der Seite der guten Schafe zu stehen, um nach dem eigenen Tod (und für die meisten Menschen auch nach einem mehr oder minder längeren Aufenthalt im Fegefeuer) in den Himmel zu gelangen. Und nach dem Kreuzestod des Gottessohnes war der eventuelle Einwohnungsort des Menschen – ob im Himmel oder in der Hölle – nicht mehr vorherbestimmt, sondern durch seine eigenen Entscheidungen, Taten und sogar inneren Intentionen bestimmt. Tiefe, echte Reue, wie sie der Apostel Petrus zum Ausdruck brachte, kann nun für alle, auch den schlimmsten Sünder, die Himmelstür öffnen.

Jedes Mal, wenn man durch die Tür des Naumburger Westlettners in den Chor schritt, unter den Figuren von Petrus und Judas (im späteren 13. Jahrhundert) unter den Maria-Magdalenen-Altar, wurde man an diese Tatsache erinnert. Denn wenn man in die Portalzone tritt und zwischen Christus und Maria verweilt, schaut man direkt in das Antlitz des Gekreuzigten (Abb. 8) – ein Gesicht, das mit den offenen, auf den Betrachter gerichteten Augen und dem leicht geöffneten Mund nicht mehr als das eines sterbenden Menschen (so wie er von vorne erscheint), sondern lebendig, sprechend, vielleicht sogar anklagend wirkt. Obwohl nicht mehr stumm und ausdruckslos, ist es physiognomisch das gleiche Gesicht, das in den Passionsreliefs zu sehen war; jetzt aber, statt passiv und ruhig innerhalb des Tumults der menschlichen Welt zu bleiben, appelliert die Figur aktiv an den beweglichen Betrachter und fordert ihn auf, kurz innezuhalten und seine eigene Schuld, den einmaligen Erlösungsakt Christi und die Möglichkeit der Versöhnung zu reflektieren, bevor er in die „triumphale Kirche“ des Westchores hineintritt und in der *generalem fraternitatis societatem* der dargestellten Stifter seinen Platz einnimmt.³⁴

ANMERKUNGEN

- 1 Zu dieser Bilderreihe siehe auch Schulze 1995; Köllermann 1996; Rasche 1996; Schubert 1997; Jung 2002; Schwarz 2005.
- 2 Und zwar „innerhalb drey Wochen“ nach der Abschließung des Vertrags am 31. Mai 1747; dazu siehe Schubert 1997, S. 160.
- 3 Ausst.-Kat. Paris 1994.
- 4 Mallion 1964; dazu noch Jung 2011.
- 5 Zum Mainzer Westlettner siehe die Beiträge von Diana Ecker und Reinhard Köpf, zu den Lettnern in Frankreich den Beitrag von Pierre-Yves Le Pogam im vorliegenden Ausstellungskatalog.
- 6 Zu diesem oft wiederholten Spruch siehe zuletzt Kessler 2006.
- 7 Zu den Bildprogrammen und den Funktionen der gotischen Lettner im Allgemeinen, siehe Jung 2000; zur Problematik der Bilderzählungen in der gotischen Skulptur siehe Ausst.-Kat. New York 2005/06, S. 74–76 (Jacqueline E. Jung). Spätere Beispiele der Portal-skulptur wurden ausführlich von Assaf Pinkus (2009) analysiert.
- 8 Dazu Sauerländer 1979.
- 9 Zu Modena siehe Doberer 1982; Cunningham 2004; zu Paris siehe Gillerman 1977; Davis 1998. Zur Ästhetik der Gleichheit in der gotischen Skulptur siehe Schlink 1991.
- 10 Speziell zu diesem Relief siehe auch Deckert 1950; Jung 2003.
- 11 Zur Unterscheidung zwischen der Bezeichnung des Verräters und der Institution der Eucharistie siehe Antoniewicz 1904.
- 12 Kroos/Steenbock 1991.
- 13 Dintelbacher 1977; Jung 2003.
- 14 Für verschiedene Perspektiven auf der Darstellung der Juden hier und in den nachfolgenden Szenen siehe Weber 1993; Jung 2008.
- 15 Zur möglichen Verbindung zwischen Naumburg und St-Gilles siehe Hamann 1955, Bd. 1, S. 416–423.
- 16 A. Weber, 2002.
- 17 Siehe Sachsenspiegel, Buch 3, Kap. 7, zugänglich an der von der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Fachhochschule Braunschweig/Wolfenbüttel im Rahmen der Multimedia-Initiative des Landes Niedersachsen geschaffenen Webseite www.sachsenspiegel-online.de (zuletzt zugegriffen am 16. Februar 2011); Weninger 2009.
- 18 Gillerman 1981a; Little 1999.
- 19 Altarstiftungsurkunde vom 5. April 1281, UB Naumburg II, S. 526–527.
- 20 Lejeune/Stiennon 1971, Bd. 1, S. 235, Abb. 26; zur richtigen Verwendung des Breitschwerts im Hochmittelalter siehe France 1999, S. 22–23.
- 21 Jung 2008, S. 169–171.
- 22 Gauchery 1918/19. Die Behauptung von Fabienne Joubert (Ausst.-Kat. Paris 1994, S. 56), dass Christus das Kreuz selbst, ohne die Hilfe des Simon von Cyrene, trage („le Christ porte lui-même la croix, sans l'aide de Simon de Cyrène“), ignoriert die Tatsache, dass der

Unterarm der vor Christus stehenden Figur sehr klar um den Stipes des Kreuzes geschlungen ist. Bei der männlichen Figur, die sich hinter Maria befindet und ihren Arm mit den Fingern drückt, handelt es sich eher um Johannes als um einen Soldaten, wie Gauchery (1918/19) annahm.

- 23 Beer 2005, S. 24–27.
- 24 Hugo De S Victore, *Speculum de mysteriis Ecclesiae*, cap. Primum, De Ecclesia, Sp.337: *Crux triumphalis in medio Ecclesiae ponitur, eo quod in medio cordis Ecclesia Redemptorem suum diligit, qui media charitate constravit propter filias Jerusalem. Quam ut signum victoriae videntes, dicant omnes et dicant singuli: Ave, salus totius saeculi, arbor [salutifera] (für sauitifera).*
- 25 Siehe auch ein Hugo von Sankt Viktor zugeschriebenes Traktat, *Quomodo ad Deum redeant compuncti, mendici, devoti et contemplative*, Sp. 718: *Sic Christus homo factus pro nobis stat in medio Ecclesiae, paratus omnibus subvenire. Accedamus ergo ad eum ne dicatur nobis: Medius vestrum stat quem vos nescitis.*
- 26 Beer 2005; Lutz 2004, dazu Haussherr 1963; Fisher 2006; Leopold 1997b; Hütter/Magirus 1983.
- 27 Für kunstgeschichtliche Perspektive zu dieser viel diskutierten Passage, siehe Silvestre 1976 und zuletzt Palazzo 2010, S. 25–26; Jung 2010, S. 218–20. Für weitere Beispiele theologischer Auseinandersetzungen mit Triumphkruzifixen siehe Lutz 2004, S. 29–50; Beer 2005, 27–29.
- 28 Ludolphum de Saxonia, *Vita Jesu Christi* 2.58.3: *Per multas ergo tribulationes oportet nos intrare in regnum coelorum (Apg 14,21); quod bene figuratur per hoc quod crux ponitur inter chorum et cancellos ecclesiae, ut qui chorum intrare voluerint, vadant sub cruce, quia ab Ecclesia militante ad triumphantem, nemo nisi per crucem potest intrare (Zitat aus Haussherr 1979, S. 162).*
- 29 Siehe auch Schwarz 2002a; Jung 2006.
- 30 Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift, S. 794–795, Z. 248, 253–260.
- 31 Lipton 2005.
- 32 Lutz 2004.
- 33 Wormald 1937/38, S. 278: „Der leidende, am Kreuz sterbende Christus, die Waage des Vaters ist, in der das, was wir verdienen [vermutlich die Vergeltung unserer Sünden] und das, was er gelitten hat, gegeneinander aufgewogen sind“. In dieser Hinsicht zieht das Naumburger Kruzifix die zwei von Rachel Fulton (2002) beschriebenen Gegenpole der hochmittelalterlichen Christologie – „Judgment“ einerseits und „Passion“ andererseits – zusammen.
- 34 Für seine freundliche Hilfe beim Korrigieren der vielen Sprachfehler in der deutschen Fassung dieses Textes bin ich Gerhard Lutz herzlich dankbar.

Christian Heck

DIE EIGENE SEELE RETTEN

Bilder und Gegenbilder in der gotischen Kunst

Im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts erhält das Thema des Weltgerichts durch die Portaltympana an den Fassaden der großen gotischen Kathedralen eine neue Wertschätzung.¹ Die romanische Kunst hatte an das Zeilenende erinnert, mittels der monumentalen, feierlichen, frontalen und hieratischen Gegenwart eines ehrfurchtgebietenden, überwältigenden Christus, der von den vier lebenden Wesen des Ezechiel und der Apokalypse, den Symbolen der vier Evangelisten umgeben ist. Das Jüngste Gericht wurde zwar schon im 12. Jahrhundert dargestellt, aber es wandelt sich zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts, indem das Bedürfnis, etwas zu beweisen, zu predigen und die Menschen durch Beispiele zu belehren einen höheren Stellenwert in stärker narrativen Kompositionen erhält, in denen sich die dramatische Dimension verringert, um der Hoffnung auf Gnade Einlass zu gewähren. Am Hauptportal des Südquerhauses in Chartres zeigt der Türsturz unter der Hauptfläche des Tympanons, in dem Christus als Weltenrichter mit den Fürbittern Maria und Johannes zwischen zwei Engeln mit Leidenswerkzeugen präsentiert wird, die Seligen und die Verdammten, die in entgegengesetzte Richtungen ziehen.² Beide Gruppen bilden allerdings einen gleichmäßigen Fries, ohne äußere Anzeichen größerer Furcht; selbst der Eintritt in die Hölle scheint sich geordnet zu vollziehen. In Paris knien die Fürbitter nunmehr, und unter ihnen – oberhalb der restituierten Auferstehung – formieren sich die Seligen und die Verdammten wieder zu zwei regelmäßigen Prozessionen.³ In Amiens wird dieses Prinzip erneut aufgenommen, aber in einer noch umfassenderen horizontalen Teilung, die mit der Multiplikation der Archivolten, in denen sich die Komposition weiter entfaltet, harmonisiert.⁴ Vor diesen Tympana, denen man vermehrt an Kathedralen begegnet, wird der Gläubige angesichts der Menschheit, die sich zwischen zwei endgültigen Bestimmungen aufteilt, zur Reflexion über sein Schicksal angeregt.

In Anbetracht dieser Figurengruppen dürfte der Gläubige Angst vor der Hölle empfinden und hoffen, am Tag des Jüngsten Gerichts für die richtige Seite ausgewählt zu werden. Während hier jedoch ein kollektives Schicksal dargestellt wird, mögen ihn andere Bilder stärker als Individuum ansprechen. Eine prachtvollere Randillustration des Psalters von Robert de Lisle ist hierfür ein sehr überzeugendes Beispiel (Abb. 1).⁵ Die Handschrift ist eine der Versionen, in der das *Speculum Theologiae* konserviert wurde, eine Zusammenstellung von didaktischen, frommen und moralischen Schaubildern, die durch Johannes Metensis (Johannes von Metz), einem Franziskaner, der im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Paris tätig war, vorgenommen wurde. Diese Serien von Schaubildern sollten in den Franziskanerschulen genutzt werden. Sie stehen in enger Verbindung zur Scholastik und zur Entwicklung der Universitäten, durch die das 13. Jahrhundert geprägt ist.⁶ Ihre Präsenz im Psalterium des Barons Robert de Lisle, der diese Handschrift im Jahre 1339, nach dem Tod seiner Gemahlin und vor seinem Eintritt in den Franziskanerorden, seinen Töchtern vermachte, zeigt jedoch ihre Verwendung bei individuellen Tätigkeiten, wie der Lektüre, dem Studium und der Kontemplation. In der Randillustration füllt eine Zusammenfassung der Parabel des armen Lazarus (Lk 16,19–31) das freigelassene Dreieck. Zwei Männer hauchen im wortwörtlichen Sinne ihre Seele aus. Auf der linken Seite liegt Lazarus auf dem Boden, den Kopf vermutlich auf seinem leeren und umgekehrten Bettlergefäß ruhend – eine Erinnerung daran, dass man sich geweigert hatte, ihm zu essen zu geben. Die Hände liegen längs des Körpers als Zeichen der Akzeptanz und der Demut, sie halten noch den Pilgerstab. Zwei Engel nehmen seine Seele entgegen. Auf der rechten Seite stirbt der reiche Mann Dives – wie ihn das Mittelalter nennt⁷ – auf seinem Bett, während die Teufel seine Seele in die Hölle, auf die er schon mit dem Finger weist, davontragen. Die zentrale Achse der Komposition

Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Band 4

Herausgegeben von
Enno Bünz, Axel Freiherr von Camphausen, Holger Kunde, Andreas Ranft, Arno Sames, Wolfgang Schenkluhn
und Georg Graf von Zech

DER
BILDHAUER UND ARCHITEKT
NAUMBURGER
IM EUROPA DER KATHEDRALEN
MEISTER

BAND 2

Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011
Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie

Ausstellungskatalog
Im Auftrag der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg
und des Kollegiatstifts Zeitz herausgegeben von
Hartmut Krohm und Holger Kunde

Gesamtredaktion: Guido Siebert

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft
der Bundeskanzlerin der Bundesrepublik Deutschland
Frau Dr. Angela Merkel und
des Präsidenten der Französischen Republik
Herrn Nicolas Sarkozy

Michael Imhof Verlag