

Raumbilder und Bildräume als Qualitäten sozialen Handelns

Stefan Bürger

Mit Begriffen wie *Raum* und *Bild* sind wissenschaftliche Komplexe verbunden, die noch dazu in ihrer Durchdringung als *Raumbild* bzw. *Bildraum* einen schier unerschöpflichen Betrachtungsrahmen erzeugen. In der Bildwissenschaft bedingte dies neue Zweige der Forschung. Auch die Architekturgeschichte versucht Prägungen des Raumes methodisch von Formen und Funktionen her zu erfassen.

Aus der baukünstlerischen Fülle werden in diesem Beitrag einige Objekte ausgewählt, um Teilaspekte der Raumkunst exemplarisch vorzuführen, letztlich mit dem Versuch, diese in einen systematischen Zusammenhang zu bringen. Um zum Thema *Raumbilder und Bildräume* beizutragen, sollen dezidiert nicht die beiden Begriffe *Raum* und *Bild* seziert werden, um so die methodische Kluft zwischen Bildwissenschaft und Architekturgeschichte zu vertiefen, sondern konkrete, bestenfalls modellhafte Bild- und Raumvorstellungen mit umgekehrter Zielrichtung möglichst eng aufeinander bezogen werden.

Drei Thesen werden als Leitgedanken vorangestellt:

1. Architekturen können Bilder sein, wobei die spezifische Verarbeitung des Faktors Zeit den Grad des Bildhaften bestimmt.
2. Bildarchitekturen bestimmen in signifikanter Weise die spätgotische Baukunst.
3. Die bildwissenschaftliche Analyse von Architekturen führt in ein methodisches Dilemma.

In fünf Schritten wird diesen Thesen auf den Grund gegangen. Die Leitfragen sind:

- I. Wann sind Architekturen Bilder?
- II. Wie wirken Architekturen als Bilder bzw. als Teile von Bildern?
- III. Wie lassen sich Architekturen als Bilder lesen?
- IV. Welches Potential haben die Leitbegriffe *Bild* und *Raum* für die Beschreibung und Beurteilung von architektonischen Formen?
- V. Was bedeutet dies für die architektur- und kunsthistorische Forschung?

Für die Bearbeitung der Komplexe wird nicht von lückenhaften oder vagen Spiegelungen eines möglichen theoretischen Diskurses in spätmittelalterlichen Schriften ausgegangen, sondern es werden die Bau- und Bildwerke als aussagekräftige Quellen aufgeschlossen. Mithin wird es sich um Versuche handeln, baukünstlerische Zeugnisse mit bildwissenschaftlichen Methoden zu analysieren.

I. Wann sind Architekturen Bilder?

I.1 Zur Architektur als Bildmotiv

Zu entscheiden, ob eine Architektur bloß ein Bauwerk ist, somit auf gängigen architektonischen Regeln und allgemeinen stilistischen Prägungen fußt oder darüber hinaus auch als Bildmotiv bzw. Bildwerk funktioniert und daher bildkompositorische und ikonische Qualitäten besitzt, ist nicht einfach.¹ Es gibt etliche Indizien, die beispielsweise auf die Südportalvorhalle der Görlitzer Peterskirche zutreffen (Abb. 1): Eine Bildarchitektur hat einen hohen Schauwert. Ihre Formsprache entspricht nicht den üblichen Stilprägungen und zeitgemäßen Typologien. Die Architektur hebt sich formal, qualitativ, das heißt dekorativ oder auch konstruktiv, vom baulichen Kontext ab. Die Architektur ist mit Bildwerken durchsetzt.

Im Falle der Görlitzer Portalvorhalle lassen sich viele Bauformen nur unzureichend über Typologien, Stil- oder Motivvergleiche erklären.² Vergleichsbauten wie die Portalvorhalle samt Michaelschörlein der Nürnberger Frauenkirche³ oder die Goldene Pforte des Prager Veitsdomes⁴ decken nur wenige Aspekte ab und werfen noch mehr Fragen auf. Die Herkunft der Formen, wie die geraden Treppenläufe oder die offene Vorhalle und vieles mehr, bleibt völlig ungeklärt. Über Analogien lassen sich nur einige wenige Motive ordnen, nicht aber die Motivationen erklären, warum diese Formen für diesen Ort in dieser Art geschaffen wurden.

Wenn Architekturen bildhafte Qualitäten entfalten sollen, müssen sich die Formen der üblichen strukturellen Logik zwischen Grundriss, Aufriss und Gewölbe entziehen. Die systemischen Zusammenhänge weisen dann Brüche auf, die gelesen werden können. Solche Formbrüche nimmt die bisherige Architekturgeschichte durchaus wahr und wertet diese Störungen historisch beispielsweise als Folgefehler im Bauprozess. Begriffe als methodische Formeln dafür sind: Bauphasenwechsel bzw. Werkmeisterwechsel. Oder aber diese Formumbrüche werden positiver beispielsweise als *Dynamisierung* oder *Irrationalität* bewertet, und solche schwer erklärbaren Phänomene werden allgemein einem spätgotischen Stilempfinden zugeschrieben, das wohl eigenen Gesetzmäßigkeiten folgte, ohne diesen dann im Einzelnen nachgehen zu müssen, sie bestenfalls in einen Vorgang des Betrachtens einzubinden und damit in die Verantwortung des Betrachters zu übergeben.⁵

1 Einführend zur zeichenhaften und metaphorischen Bildlichkeit und Bildhaftigkeit von Architektur siehe MÜLLER 2007 mit weiterführender Literatur. Zur Bedeutung von Architekturen als Handlungsräume, als visuelle Räume und damit als betrachterbezogene Bilder und diesbezüglich zur Wechselwirkung mit der nordalpinen Malerei siehe HOPPE 2007.

2 BÜRGER/WINZELER 2006.

3 Zur Frauenkirche Nürnberg siehe u.a. LEYH 1992; BÜRGER 2007b, Kat.-Nr. 65, S. 300f. und WEILANDT 2013 mit weiterführender Literatur.

4 Zum Prager Veitsdom siehe u.a. SCHURR 2003, KUTHAN 2007a und 2007b mit weiterführender Literatur.

5 So heißt es beispielsweise zu den Unregelmäßigkeiten im Langhaus des Merseburger Domes: «Die Aufteilung der Wände scheint der Einteilung des Innern zu widersprechen. [...] Alle Unregelmäßigkeiten bemerkt man zunächst gar nicht, und sie sind auch nicht auf Unachtsamkeit oder gar auf Zwänge des Vorgängerbaus zurückzuführen. Man hat sie vielmehr als absichtliche Maßnahmen zu verstehen, als Stilmittel, die die

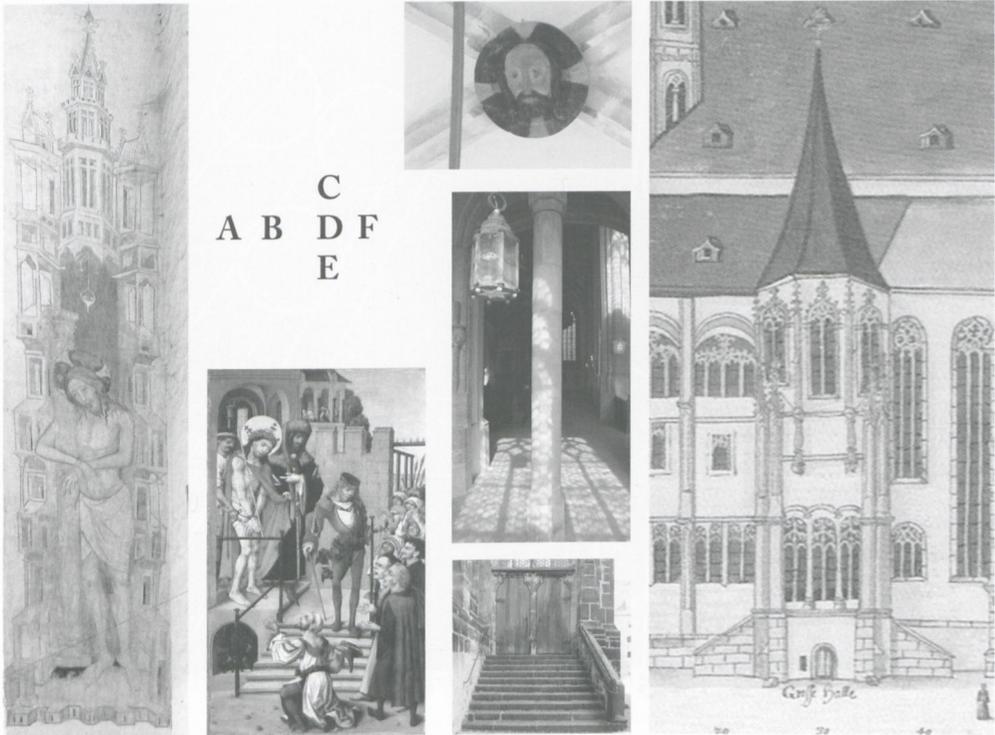


Abb. 1 Geißelung Christi:

A *Christus an der Geißelsäule*, um 1370/80, Wandmalerei, Franziskanerkirche, Thorn/Toruń

B Meister des Hausbuches, *Ecce homo*, um 1480, Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau

C Schlussstein mit Christuskopf, Gewölbe des Durchgangs zur südwestlichen Portalvorhalle, Peterskirche, Görlitz

D Rote Marmorsäule, südwestliche Portalvorhalle, Peterskirche, Görlitz

E Gerader Treppenaufgang zu einem der beiden Doppelportale der Görlitzer Portalvorhalle

F Johann Geisius, *Peterskirche in Görlitz*, 1665, Zeichnung, Kupferstichkabinett, Dresden,

Detail: Ansicht der Portalvorhalle mit Turmaufbau

Architektur in der Endphase der Spätgotik, kurz vor dem Siege der Renaissance, lebendiger, bewegter und reicher erscheinen lassen konnten – ein Eindruck, der im Innern damals noch durch die Bemalung der Gewölbe und wohl auch der Wände und Pfeiler unterstützt wurde.», SCHUBERT 1997, S. 10. Oder zu Pirna: «In der Regel waren die Gewölbemeister bestrebt, dem meist breiteren Hauptschiff eine stärkere Dynamik zu verleihen. [...] In Pirna hat der Gewölbemeister sehr viel Wert auf die wogend und irrational erscheinende Rippenführung gelegt. [...] Die Verschiebung der taktierenden Pfeilerstellung gegen den weiterstrebenden Rippenverlauf um jeweils ein halbes Joch erhöht für das Auge je nach Standort den Reiz des Formenspiels. Wieder rechnet der Baukünstler mit dem Betrachter, der

dieses Formenspiel in Gedanken nachvollzieht.», LEMPER 1991, S. 12. Ebenfalls zu Pirna: «an dieser Stelle muss auf die Asymmetrien und Formanomalien der Marienkirche eingegangen werden. [...] Offenbar war man sich der belebenden und das Fließen des Raumes unterstützenden Wirkung von Unregelmäßigkeiten sehr bewusst. [...] In formaler Hinsicht konnte die Fensteranordnung, die den neuen Innenpfeilern widersprach, nur wenig stören; sie verschleift hier die Joche in einer Weise, die dem Zeitstil nicht fremd und bei einem im ländlichen Bereich Österreichs vorkommenden spätgotischen Kirchentyp zum Prinzip erhoben war.», STURM 2005, S. 88; mit Verweis auf NUSSBAUM 1994, S. 273. Vgl. zur Analyse der bildhaften Bauformen BÜRGER 2011.

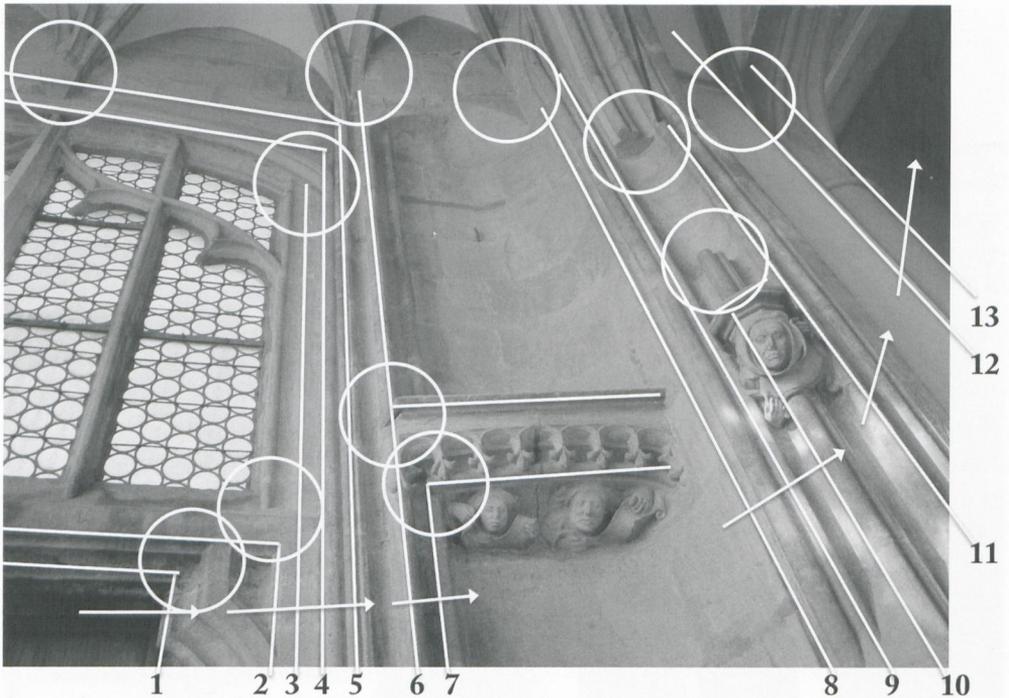


Abb. 2 Peterskirche, Görlitz, um 1430, Wandaufsicht in der südwestlichen Portalvorhalle
 Kreise: Brüche im Wandaufbau und in den Grenzbereichen benachbarter Formen
 nummerierte Linien: Wandschichten und ihre Abfolge
 Pfeile: Bewegung von den Außenportalen zum Innenraum mit kleineren und größeren Zwischenräumen innerhalb der Raumabfolge der Portalhalle

In der Görlitzer Vorhalle wurden solche Störungen anscheinend mit großer Kunstfertigkeit bewusst erzeugt, denn die Herstellung der vielfach komplizierten Werkstücke bedeutete einen erheblichen Mehraufwand in der Planung und Bauausführung (Abb. 2). Den Brüchen lag somit ein konzeptioneller Gedanke oder zumindest ein gedanklich begleiteter Herstellungsprozess zugrunde, und so sind wir gefordert, diese Brüche wahrzunehmen und ihrem Sinn nachzuspüren.

Die Aufgabe solcher Störungen war es offensichtlich, die üblichen Vertikalen zwischen Grundriss, Aufsicht und Gewölbe zu durchtrennen, um in einer Gegenbewegung eine horizontale Schichten- und Raumabfolge zu erzeugen. Der Raum zeigt keinen logischen Aufbau zwischen der Grundrissdisposition, der Wandgliederung und dem Gewölbe: Profile brechen um; formale Anschlüsse scheinen nicht zu passen; dem Raum mangelt es an durchlaufenden Linien und klaren Sehangeboten, um den Zusammenhang der Formen genau nachvollziehen zu können. Die Architekturgestaltung wirkt disparat und verunklärt, wenn man einen stringenten Aufbau von unten nach oben sucht. Im Unterschied zu dieser gewohnten Lesart scheinen sich aber etliche Formen in Gruppen untereinander zu verbinden, um eine kulissenhafte Schich-

tung von Raumteilen zu erzeugen: So folgen die sich sowohl zu den Treppenläufen als auch zur Vorhalle hin verhaltenen Portale einer eigenen Ordnung; daran schließen sich innere Gewändedeformationen an; dann öffnet sich der von Sitzbänken eingefasste Raum vor der freistehenden Säule; diesbezüglich stehen die seitlichen Nischen in einem Zusammenhang; über allem stellt das aufgespannte Gewölbe einen Raumzusammenhang her, bevor sich der abgeschiedene Raumteil des Triangels anschließt und den Übergang zum Kircheninnenraum einleitet. Diese Raumabfolge bildet das Grundgerüst für eine horizontal den Raum durchlaufende, im Zuge der Bewegung zeitlich geordnete Narration, die anscheinend der Bildkunst entlehnt wurde. Die Architektur folgte offenbar Modellen und Motiven, die in der Malerei entwickelt und mit der Portalhalle auf einen Raum übertragen wurden. Anders als in simultanen Bildkonzepten sollte bzw. musste der Raum die Bewegung formen.

Die Vorhalle war als *Haus des Pilatus* offensichtlich ein wichtiger Teil einer innerstädtisch inszenierten Passionserzählung.⁶ Sie war ein Bildmotiv innerhalb einer Raumfolge, die über den Ort hinausging. Und sie öffnete sich nach außen für einen großen Betrachterraum, denn die zum Platz ausgerichteten großflächigen Vorhallenfenster waren ursprünglich nicht verglast. Während der Passionsspiele – so muss man es sich wohl vorstellen – rahmte die Architektur die Geißelung Christi, erzählte von dessen Gefangennahme und Kerkerhaft und ermöglichte die Präsentation des Menschensohnes in Form eines lebendigen Bildes für eine städtische Öffentlichkeit als Bildbetrachter.⁷

Die Bildmotivik des Bauwerks erklärt unter anderem die Form der geraden Treppenläufe, die in der Baukunst zu dieser Zeit völlig singulär war und erst kurz darauf in der Rathausarchitektur, einem neuen Bautyp, Verwendung fand. Ebenso wird nun auch die Gestalt des Sockelbaus verständlich: Von außen ist zu sehen, dass es sich um einen gewölbten Kerker handelt, der mit vergittertem Fenster und Tür verschlossen war, mit seinen eingelassenen Öffnungen aber auch zum Publikum hin wirkte.

Für ein Bauwerk wie die Görlitzer Portalvorhalle ergeben sich durch die Korrelation von Bau- und Bildkunst neue, relevante Kontexte:

1. der lokale Bildkontext im Zusammenspiel von Bau- und Bildkunst und damit verbunden die Frage nach möglichen Fehlstellen und Veränderungen⁸

6 BÜRGER/WINZELER 2006, S. 37–42 und 58f.

7 Eine historische Nachricht zu dieser Bedeutung und Lesart existiert nicht. Einzige Quelle für den Nachweis, dass die Vorhalle in einem Stationszusammenhang mit der Heiliggrabanlage stand, ist ein Kupferstich zur Peterskirche und zum Heiligen Grab mit Stationen des Passionsweges (1719, Kulturhistorisches Museum Görlitz; vgl. BÜRGER/WINZELER 2006, S. 58). Diese Lesart setzt voraus, dass der Bau selbst als sprechende Quelle akzeptiert und analysiert wird und sich diesbezüglich die Formen mit beispielhaften

bildwissenschaftlichen Methoden aufschließen lassen.

8 So wäre zu überlegen, ob die eigentümlichen Aussparungen in den profilierten Gewänden des Triangelportales einst dazu dienten, beispielsweise retabelartige Supraporten aufzunehmen. Ließen sich diese gegebenenfalls dauerhaft oder temporär an den eisernen Zugankern befestigen, um mit geschnitzten oder gemalten Bildwerken das Passionsgeschehen zusätzlich zu illustrieren?

2. der lokale Wahrnehmungskontext eines über den Ort hinausgehenden Wirkungszusammenhangs, beispielsweise eine stadträumliche Stationsliturgie, wie sie Generationen später um 1500 in der vierteiligen Heiliggrabanlage realisiert wurde⁹
3. der mediale Wirkungskontext und damit die Frage, inwieweit der Betrachter für bestimmte Wahrnehmungen konditioniert wurde

Das Görlitzer Beispiel lehrt Folgendes: Architekturen können Bildräume erzeugen. Durch die Bildwirkungen entstehen zugehörige Betrachterräume, und durch die Bewegung des Betrachters von einem Bild zum andern verschieben sich die Betrachterräume im Raum. Dadurch könnten sich auch Bildräume und Betrachterräume überlagern, das heißt, Räume, die sich zunächst im Gegenüber zum Betrachter als Bildgehäuse bzw. Bildräume präsentierten, wandeln sich dann, wenn der Betrachter diese Räume betritt, zu Betrachterräumen im Gegenüber zu nachfolgenden Bildern bzw. Bildräumen. Durch diese Überschneidungen werden die Betrachter letztlich unweigerlich zu Akteuren in den Bildern/Bildräumen und von anderen Betrachtern als Teilhaber und Träger einer Bilderzählung wahrgenommen. Die Architektur ist in der Lage, Erzählungen nicht nur distanziert zu inszenieren, sondern Betrachter aktiv einzubeziehen. Die Architekturen dehnen dann die Erzählspannen in den realen Handlungsraum und die Betrachtungsgegenwart aus.

Inwieweit die Bauwerke dann Teil und Träger von Bildhandlungen sind, hängt von der Art der Betrachtung ab. So kann zum Beispiel die rote Marmorsäule der Görlitzer Vorhalle je nach Handlungsintensität verschieden gelesen werden:

1. bautypologisch als narrationslose Stützenform
2. bildmotivisch bzw. ikonographisch als passive Geißelsäule
3. ikonisch als narratives Element im Erzählfluss der Passion
4. metaphorisch als aktive Figuration des blutenden Gottessohnes

Die jeweilige Lesart wird durch die jeweilige Nähe bzw. Distanz des Betrachters zur Handlung bestimmt. Grenzen entscheiden, ob am Handlungsraum mit physischer Bewegung teilgenommen werden kann oder sich die Handlungen mental in metaphysischen Denkräumen vollziehen. Die wirksamen Zeiten und Räume lassen sich weit als stadtopographisch und bauhistorisch fortgeschriebene Geschichte ausdehnen. Die

9 Dies würde bedeuten, dass es schon in den 1430er-Jahren eine innerstädtisch inszenierte Passionsliturgie gegeben haben müsste, lange bevor in den 1480er-Jahren die Errichtung der Heiliggrabanlage erfolgte. Das Görlitzer Heiliggrab formte und verfestigte wohl eine ältere Tradition. Diesbezüglich wäre auf die möglicherweise besondere Rolle der Georgenkapelle zu verwei-

sen, die ab 1461 errichtet wurde und wohl einen ebenso kryptenartigen Vorgänger besaß. Allerdings ist die Form des gotischen doppelgeschossigen Vorgängers vage. Allein der Befund des rechteckigen Sakristeifensters im älteren Sockel der Südfassade der Peterskirche deutet auf eine solche Anlage hin.

Lesart der Görlitzer Gerichtstreppe als Himmelspforte, wie sie sich beispielsweise auf ganz ähnliche Weise in einem Wandbild in der ehemaligen Kamenzer Franziskanerklosterkirche St. Anna darstellt, stünde dann in einem direkten ikonischen Raum- und Zeitzusammenhang zum Haus des Pilatus der Peterskirche als Teil der Passions- und Heilsgeschichte, die im Stadtorganismus als Bühnenraum im Laufe der Zeit immer weiter ausformuliert wurde.

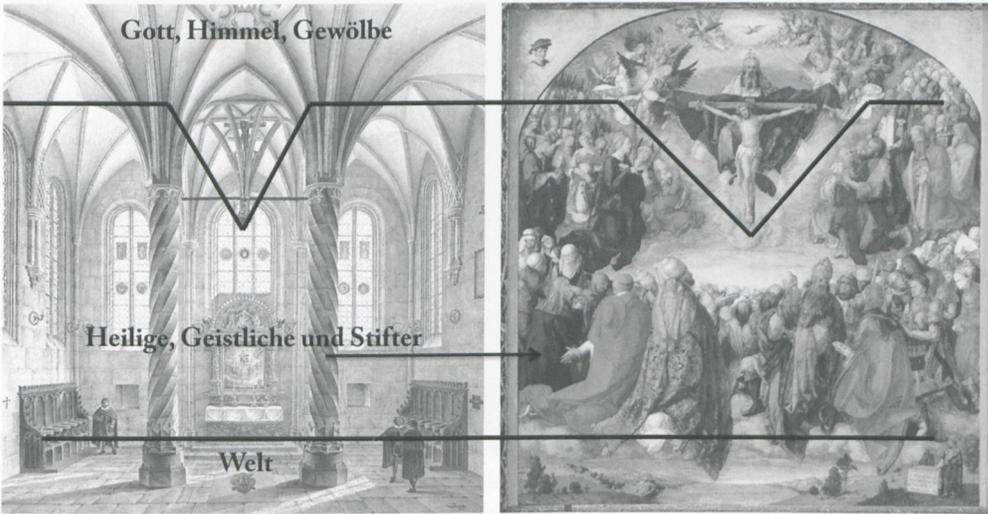


Abb. 3 [Taf. XII] Kompositorischer Vergleich von Raum und Bild:

links: Georg Christoph Wilder, *Landauerkapelle Nürnberg*, 1836, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

rechts: Albrecht Dürer, *Allerheiligentafel*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Wien

I.2 Zur Architektur als Bildkonzept

Die Architektur der Landauerkapelle in Nürnberg weist solche Brüche nicht auf (Abb. 3).¹⁰ Alles scheint geordnet und wohl gestaltet. Brüche äußern sich hier woanders: Methoden wie Stilkritik und Typologie ordnen die Formen in historische Entwicklungen ein. Doch diese Formen entziehen sich aufgrund ihrer Einzigartigkeit solchen Zusammenhängen. Methodische Erklärungsmuster sind Begriffe wie Innovativität, Artifizialität, Kunstfertigkeit im Spannungsfeld von Vollkommenheit und ironischer Verfremdung.¹¹ Die Ausbrüche aus gängigen deskriptiven Mustern oder Typologien wer-

10 Zur Landauerkapelle in Nürnberg siehe VOGT 1900 und FEHRING/RESS/SCHLEMMER 1977, S. 191f. Vgl. dazu den ausführlichen Beitrag BÜRGER 2015.

11 KUTSCHBACH 1995, S. 131. Zur Innovativität am Beispiel der Albrechtsburg in Meißen siehe

ALBRECHT 2007, S. 210; zu Artifizialität und ironischen Inszenierungen allgemein und zur Kunstfertigkeit speziell am Beispiel der Annaberger Annenkirche HOPPE 2007, S. 239 f; zur Innovativität und Vollkommenheit siehe LIPPMANN 2007, S. 226–228.

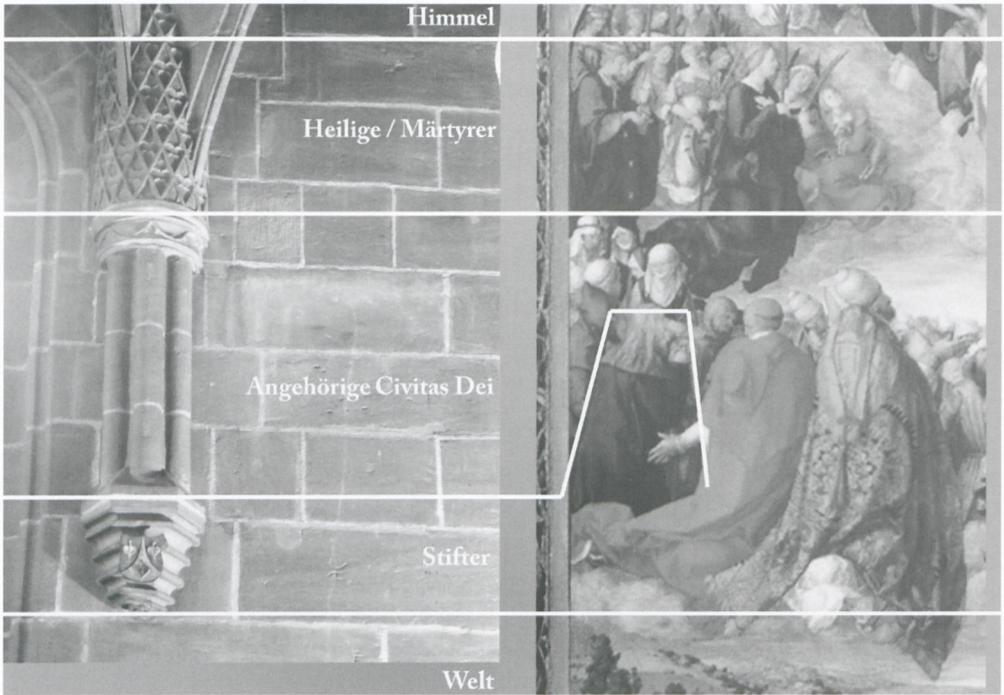


Abb. 4 Kompositorischer Vergleich bzw. architekturikonologische Zuordnung von Bauformen und Bildfiguren:
 links: Landauerkapelle, Nürnberg, 1506/07, Wandaufsatz (Ausschnitt)
 rechts: Albrecht Dürer, *Allerheiligentafel*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Wien (Ausschnitt)

den als Qualitätssprünge dargestellt und überhöht. Nach ihren Ursachen wird nicht gefragt. Das *Neue* wird als hinreichende Triebkraft einer evolutionistischen Stilentwicklung akzeptiert. Erfasst werden die Sprünge in der Trennung von Stilen und Epochen. Dadurch ist es schwer, die spätgotische Kapellenarchitektur und den Renaissancealtar Albrecht Dürers als genuin-konzeptionelle Einheit zu lesen. Nicht beurteilt wird beispielsweise der außergewöhnliche Grundriss: das Widerstreiten zentrierender und gerichteter Anteile, die konstruktiv unnötige Doppelstützenform, die halben Schirmgewölbe,¹² die vage Dreischiffigkeit mit schmalen Mittelschiff usw. Niemals werden die

12 Irrtümlicherweise werden solche Gewölbe anhand von Grundrissen nicht selten als Sterngewölbe gelesen. Bei Sterngewölben spannt ein Stern aber nur ein Joch voll aus, keinen mehrjochigen Raum. Den Mittelpunkt bildet in Sterngewölben ein hoher Schlussstein. In Räumen, deren Wölbzentren durch Stützen besetzt werden, bedeutet dies, dass von den Stützen die Rippen aufsteigen und ihre Wirkung entfalten. Selbst wenn im Grundriss Sterne ablesbar sind,

lassen sich diese im Raum kaum wahrnehmen, da sich die Wölbflächen nicht zentripetal verhalten, sondern sich von den Zentren her aufspannen. Man spricht bei solchen Gewölben von Schirmgewölben. In der Landauerkapelle wurden die beiden seitlichen Raumteile mit halben Schirmgewölben überwölbt; im Mittelteil wurden dagegen zusätzliche sternartige Gewölbe eingespannt, die jeweils separate Raumzentren betonen.

merkwürdigen Aufrissdetails und ihre unkonventionelle Anordnung analysiert: die gedrehten Säulen mit ihren umgekehrten Maßwerkkronen und gedoppelten Basen, die kurzen aber überreichen Dienstbündel mit ihren kräftigen Konsolen und Kämpfern, die ornamentalen Wandvorlagen, aus denen die Rippen hervortreten.

Lesbar werden solche Formen erst durch eine zugehörige Anleitung. Als eine solche Leseanleitung fungierte der Allerheiligenaltar von Albrecht Dürer (Abb. 3 und 4).¹³ Im Altarbild ist die *Civitas Dei* dargestellt. Der klare Bildaufbau benötigt keine architektonischen Mittel, um die Anordnung und Handlungen plausibel zu machen. Eine derart geschichtete Bildkomposition ließ sich vergleichsweise einfach in einem Bauwerk nachbilden: Jedem Bildregister würde sich dann eine Wandzone im Aufriss zuordnen lassen. Alle Handlungsräume erhielten so einer gemeinsamen Ordnung bzw. Anordnung folgend formale Entsprechungen im Raum.

Zu überlegen ist, inwiefern der Bau der Kapelle dem Entwurf des Altars vorausging. Der Altarentwurf wurde anscheinend dahingehend verändert, die Ähnlichkeit der unnatürlich v-förmigen Wolke zum hängenden Schlussstein stärker herauszuarbeiten. Während im Entwurf die Wolkenformation noch etwas natürlicher gebauscht erscheint, wurde sie auf der Altartafel in übertriebener Weise nach unten spitz zulaufend ausgeführt. Diese Korrektur wird nur sinnfällig, wenn Raum und Altarbild zusammengelesen werden. Insofern scheint es, als habe sich Albrecht Dürer diesbezüglich einer vorgefassten Idee, die der Raum vorgab, untergeordnet.¹⁴

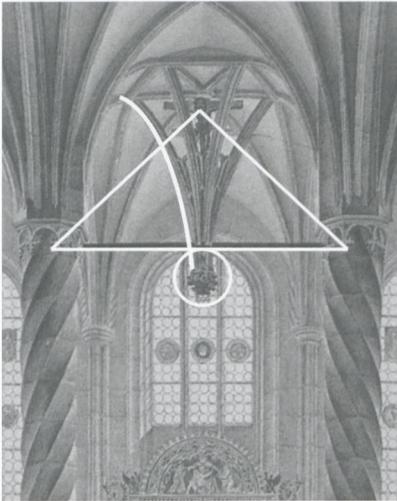
Ohne die Urheberfrage an dieser Stelle klären zu wollen: Die Architektur prägte bestimmte Formzusammenhänge bzw. Handlungsmuster vor, wie sie dann von der Komposition und dem Bildpersonal der Altartafel aufgegriffen wurden. Besonders die eigentümliche Doppelpfeilerformation wird so erklärbar. Die beiden Stützen lassen sich als Figurationen von Maria und Johannes deuten. Die Stützen wurden über doppelten Basen aufgesockelt, dadurch um zwei Ebenen erhöht, weshalb sie entsprechend der Wandgliederung dem dritten Bildregister über der ungegliederten Erdzone und der unteren Himmelsphäre zuzuordnen sind. Aus diesem Grund müssen die Basen mehrere Zäsuren aufweisen, gewissermaßen mehrere Raumzonen in der Basenform komprimieren. Der ungegliederte Sockelfuß entspricht so der glatten Wand, die polygonale Sockelzone den Konsolen, der runde Sockelabschnitt den Runddiensten.¹⁵ Die ge-

13 KUTSCHBACH 1995.

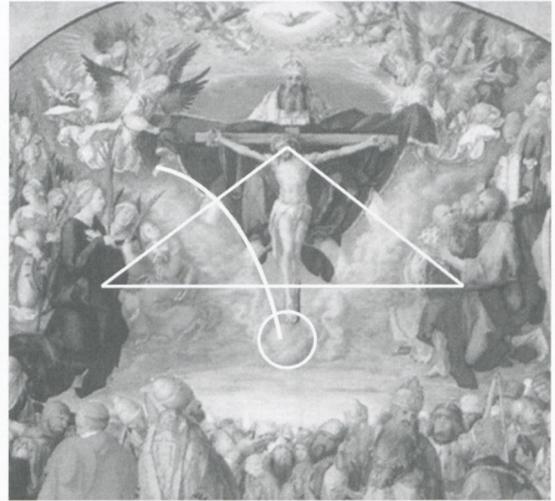
14 Bisher wurde die Landauerkapelle mit dem Begriff Gesamtkunstwerk hinreichend charakterisiert, jedoch gab es bislang keine Versuche, die Kompositionen und Figurenkonstellationen gattungsübergreifend in Beziehung zu setzen. Zur Beschreibung als Gesamtkunstwerk siehe KUTSCHBACH 1995, S. 140: «Das Bildprogramm betrifft hier nicht nur einen Altar, sondern einen ganzen Raum und verschiedene Medien. Wohl formal aufs Engste mit dem Altar verbunden waren die Glasmalereien, die ihn mit einer Folie von inhaltlich eng auf ihn bezogenen Darstel-

lungen hinterlegten [...]. Das Bildprogramm der gesamten Kapellenausstattung war einem einheitlichen, übergreifenden Konzept eingebunden, spannte sich verbindungsreich über Bild, Rahmen, Glasfenster bis zu dem Bild des Gekreuzigten als Hinweis auf den Opfertod Christi im Gewölbe des Baus.»

15 Im Abgleich mit dem Tafelbild bedeutet dies, dass neben den Raumdimensionen auch die Zeitspannen, die zum Lesen der sich durch die Bildregister ziehenden Narrationen benötigt werden, in extremer Weise in der Basenform komprimiert werden.



Pfeiler – Christus – Pfeiler



Maria – Christus – Johannes

Abb. 5 Kompositorischer Vergleich bzw. architekturikonologische Zuordnung von Bauformen und Bildfiguren:

links: Georg Christoph Wilder, *Landauerkapelle Nürnberg*, 1836, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Detail: hängender Schlussstein

rechts: Albrecht Dürer, *Allerheiligentafel*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Wien (Ausschnitt)

drehten Schaftformen der Pfeiler mit den am unteren Rand gekappten Säumen scheinen die bewegten Gewänder der Heiligenfiguren in abstrahierter Form nachzubilden. Die umgekehrten Maßwerkkronen sind zweifellos als Baldachine zu lesen, die die Figurationen überfangen.

Bemerkenswert ist nun, dass die Doppelstützenformation in sinnvoller Weise auf den hängenden Schlussstein mit dem eingeschlossenen Kreuzifix Bezug nimmt (Abb. 5). Dadurch entsteht eine raumgreifende Deesis bzw. die narrative Matrix einer solchen Anbetungsszenerie. Der Effekt einer solchen Inszenierung ist deutlich. Im Raum konnte sich Landauer in die vierte Position eines solchen Handlungszusammenhangs einschreiben. Er besetzte das westliche Joch, weshalb sich dort sein Wappen in einer ebenfalls baldachinartigen Maßwerkaureole findet – und sich möglicherweise darunter einst auch sein privates Gestühl befand. Die Architektur besaß somit mehrere spezifische Qualitäten: Sie ermöglichte dem Stifter die körperliche Teilhabe am Bild, die aktive Teilnahme an der Bildhandlung, zugleich verhinderte die Abstraktion der Architektur aber, dass der Akteur Grenzen und Schwellen überschritt, die in den Bildvorstellungen zur Heilshierarchie als unüberwindbar festgeschrieben waren. Im Zusammenhang mit dem handelnden Stifter wandelten sich die Stützen als Figurationen der Deesis zu Aktanten. War der Stifter abwesend, wurde ihre Rolle passiver. Die Stützen wirken dann sinnbildlich als Personifikationen bzw. in einem (be)deutungslosen Zusammenhang lediglich als nobler Überbau des Grabmals.

Das Nürnberger Beispiel führt Folgendes vor Augen: Mit Architekturen können Bildräume gebaut werden, sodass auf vielfältige Weise neu nutzbare Handlungsräume und Denkräume entstehen. Bildhafte Architekturen bewirken das Dehnen bzw. die Kontraktion vorbestimmter Raum- und Zeit-Konstellationen. Verfolgt der Raum die Absicht, den Zeitfaktor zu dehnen, lässt sich die Bewegung nutzen, um Erzähltes körperlich in einem geordneten Nacheinander nachzuvollziehen. Dadurch dehnt sich sowohl die Erzählspanne als auch die Rezeptionsdauer, sodass ebenso die Zeitdimension körperlich erfahrbar wird. Zugleich können an Orten Konzentrationen von Raum- und Zeit-Korrelationen erfolgen, die stärker der Simultanität des Bildhaften entspringen. Der Raum- bzw. Bildautor kann sich oder Dritte als Bildakteure in vielfältiger Weise in diese Narration einfügen. Dabei können die Architekturen ebenfalls zu Aktanten im Bildgeschehen werden, oder sie fungieren wie im Falle der Landauerkapelle als Matrix oder Figurationen einer Bildvorstellung, ohne das Bild selbst genau nachbilden zu müssen. Auf diese Matrix lassen sich dann weitere Akteurskonstellationen projizieren, die in einer Bildwirklichkeit vielleicht unzulässig oder unrealisierbar wären. Über die simultane Wahrnehmung von Raum und Bild entstehen dann weitreichende multiple Raum-Zeit-Konstellationen.

Diesbezüglich wäre zu untersuchen, inwieweit öffentliche Bild-Raum-Konzepte durch eine solch weitreichende Konzeption nach 1500 beeinflusst wurden. Der Kreuzweg zur Holzschuherkapelle beispielsweise wäre innerhalb der Sakraltopographie Nürnbergs als mediales Parallel- und Konkurrenzphänomen angemessen zu berücksichtigen. Trotz ähnlicher Innovationskraft, größerer räumlicher Dimension und Wirkungspräsenz verblieben Kreuzweg und Holzschuherkapelle wohl auf einer motivischen Ebene, bei der die Architektur der Bewegung und Bildhandlung lediglich sekundierte. Insofern wäre die Landauerkapelle in der Stadt Nürnberg und im Zuge der Entwicklung von Medialität als das bildsprachlich intensivere und innovativere Konzept zu würdigen.

II. Wie wirken Architekturen als Bilder bzw. als Teile von Bildern?

Architekturen ordnen Bildräume, das heißt, sie ordnen die Bildakteure und Handlungen. Die Anordnungen in Bildern profitieren dabei von der Simultanität der Aktionen, die im Moment der Betrachtung gleichzeitig wahrgenommen werden können. Diese Simultanität ist in der Lage, realräumliche Raumdistanzen und Zeitsprünge zu überwinden. Die Erfurter Laasphekapelle führt dies vor Augen (Abb. 6): Sie tritt als Bildarchitektur in Erscheinung, weil sie sich unter anderem als Werksteinarbeit von der Bruchsteinbauweise der angrenzenden Michaeliskirche qualitativ abhebt und in dichter Weise architektonisch gegliedert ist.¹⁶ So trennen die Konsolen, Profile, Gesimse und Rahmungen diverse Zonen voneinander. Zwischen den Grenzen verweisen entweder Inschriften, Bildwerke oder Öffnungen auf Aktionen der Vergangenheit, Gegenwart

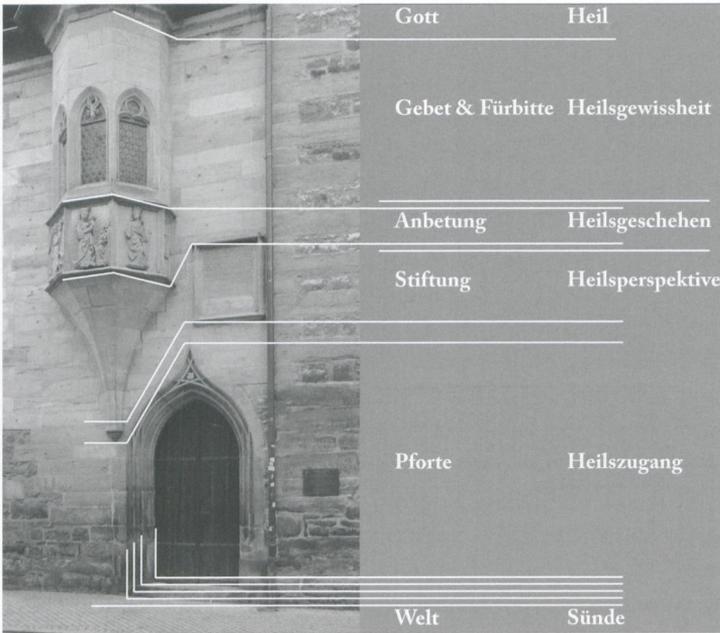


Abb. 6 Laasphekappelle, St. Michaeliskirche, Erfurt, 1500, Kompositorischer Aufbau samt Zuordnung der architektonischen Bereiche zu potentiellen Handlungsmöglichkeiten und heilsbezogenen Motivationen

oder Zukunft. Die einzelnen Zonen werden durch die Betrachtung und/oder Bewegung miteinander verknüpft und zu einer Erzählung verwoben. Dabei entsteht ein Gewebe mit dichter Verknüpfung von vier Narrativen:

1. der heilsgeschichtlichen Erzählung über die Heiligen, über Maria und Christus hin zu Gott
2. dem biographischen Heilsweg des Stifters über dessen Stiftung, Fürbitte und Aufnahme in den Himmel
3. dem Streben des Betrachters zum Heil hin durch die Pforte, hinauf in die Kapelle zum Gebet vor dem Altar
4. der Aufbauleistung von unten nach oben sowie der Bedeutung des Werkmeisters und Stifters im Sinne von Schöpfertum und Werkgerechtigkeit

Die Rollen der Akteure beschränken sich dabei auf die ihnen zugewiesenen Zonen. Bei der Brüstung sind die Aktionsräume dreigeteilt: außen der Stifter, passiv durch sein Wappen dargestellt; nachfolgend die Heiligen, figürlich dargestellt; in zentraler Position die Gottesmutter mit dem Christuskind. Die Differenzierung und Hierarchisierung von außen nach innen erfolgt mit den Mitteln der Architektur. Während das Wappen auf einer doppelten Rahmung liegt, wurden die Heiligenfiguren mit Konsolen im Bildfeld herausgehoben, jedoch die Madonnenfigur samt Strahlenkranz hinter einer großen Öffnung hervorleuchtend präsentiert, um sie entfernt und entrückt erscheinen zu lassen. Diese Anordnung steuert auf eine Pointe hin – auf den Stifter im Bildfeld der Madonna. Der Bildaufbau zeigt, dass sich der Stifter in unmittelbarer Nähe zu Maria und



Abb. 7
Laasphekappe-
le, St. Michael-
iskirche,
Erfurt, 1500,
Komposito-
rischer
Aufbau des
zentralen
Brüstungs-
bildfeldes

Christus befindet, wie die Berührung des Gewandes andeutet. Damit scheint der Stifter in der Heilshierarchie über den seitlichen Heiligen zu stehen, was in der Ordnung der *Civitas Dei* undenkbar wäre. In dieser Form wäre trotz der bedeutungsperspektivischen Verkleinerung des Stifters gegenüber den Heiligenfiguren deutlich eine Grenze überschritten.

Insofern musste die Architektur Grenzen formen, um unmissverständlich dem Stifter einen angemessenen Ort in der Heilshierarchie zuzuweisen (Abb. 7). Den entscheidenden Hinweis liefert das Spruchband, das auf dem äußersten Profil der Rahmung angeheftet wurde. Diese Anheftung des Bandes wurde besonders prägnant mit einem ornamental ausgearbeiteten Achtknoten zur Anschauung gebracht. So zeigt dieses Band an, dass der Stifter mindestens zwei Ebenen vor der Gottesmutter steht. Wie ist dies gemacht? Die Marienfigur befindet sich nicht wie die Heiligenfiguren in den benachbarten Brüstungsfeldern auf der Ebene der Bildfläche mit ihren architektonischen Konsolen, die von den Brüstungsprofilen eingefasst werden. Diese Profile überschneiden deutlich den Strahlenkranz der Madonna, sodass klar wird, dass es sich um einen geöffneten Durchblick handelt. Maria befindet sich in einer hinteren Bildraumbene, die sich visionär und entrückt dem Betrachter darbietet. In diesem Raum befindet sich der Stifter nicht. Er befindet sich auch nicht in der Ebene der seitlichen Heiligen, sondern in einer räumlichen Disposition davor, denn sein Spruchband überdeckt die rahmende Architektur, sodass er zwar nur schwach ausformuliert als in einer vordersten Ebene kniend erscheint. In dieser Anordnung und aufgrund der Simultanität der Bild- und Zeiträume nimmt der Betrachter den Stifter jedoch sehr nahe bei Maria wahr, als ob dieser im unmittelbaren Gegenüber stellvertretend Fürbitte leistet. Erst bei der genauen



Abb. 8 Bildhandlungen durch Hände und Bauformen:
Stifterbild für das Kloster Altomünster,
aus der Handschrift *Regula Sancti
Salvatoris*, 1493, München, Bayrische
Staatsbibliothek, Clm 28812, fol. 1v

Wahrnehmung der Rahmenarchitekturen als Bildraumgrenzen wird verständlich, dass Stifter und Madonna nicht in einem Bildraum agieren, sondern der Stifter als Betender dem Betrachter sehr viel näher ist.

Eine solche Überblendung zur Inszenierung von räumlicher und zeitlicher Nähe funktioniert in Bildwerken in ähnlicher Weise, nur müssen die Bild- und Handlungs-räume einer inneren Bildlogik folgen. Im Bildaufbau der *van der Paele*-Madonna Jan van Eycks beispielsweise übernehmen die Stufen und der Teppich die räumlich-hierarchische Abstufung des Stifters gegenüber der Mariendarstellung; die kniende Haltung ordnet den Stifter den seitlich stehenden Heiligen unter. Die einheitliche Räumlichkeit und die darin entfaltete Aktion und Interaktion der Figuren verkörpern zudem die Gleichzeitigkeit der Handlungen. Durch die Fixierung der Handelnden und Handlungen verfügen Bildwerke demnach über eigene ikonische Möglichkeiten.

Ungeachtet dessen ist es aber ebenso möglich, dass Bildwerke die spezifischen Möglichkeiten der Architektur als Bildmittel nutzen. Im Stifterbild Herzog Georgs von Bayern-Landshut erzeugt die Architektur einen retabelartigen Rahmen für die Marien- und Heiligenfiguren (Abb. 8).¹⁷ Dabei erscheint die Gottesmutter als vor der Architektur schwebende Vision. Allerdings wird bei genauer Betrachtung deutlich, dass Maria

¹⁷ Siehe dazu AUSST.-KAT. POTSDAM 2013, Kat.-Nr. II. 32–33, S. 126f.

und die seitlichen Heiligen auf Konsolen stehen und damit nicht frei schweben, sondern fest und heilswirksam mit dem Bauwerk verbunden sind. Die Konsolen sind hinsichtlich der Raum- und Zeitverknüpfung zwischen den Objekten und Akteuren genauso effizient wie das Handanlegen der Stifter an das Bauwerk als Beweis für ihre eigenhändige Stiftung und der damit einhergehenden Hoffnung und Gewissheit, dass mit dieser eigenen Stiftung jener gewünschte Heilsgewinn verbunden war.

Insofern kann – wie auch im folgenden Beispiel beschrieben wird – eine schlichte Konsolform als Berührungsfiguration und somit als unmissverständliche Kontaktform benachbarter Aktanten die Bild- und Erzählpotentiale eines architektonischen Raumes erheblich beeinflussen. So wie Hände im Bild, wären Konsolen in ikonischen Bauwerken als gattungsspezifische Form einer Interaktion (Gestik, ‹habituelle Architektur›), damit als gewohnheitsmäßige Handlung bzw. als nachvollziehbarer Kommunikationsakt zu begreifen.

II.1 Wie ordnet die Architektur Raumbilder?

In Borna und Rochlitz wurden in den Chorpolygonen Szenen der *Vita Christi* angeordnet (Abb. 9 und 10): darunter jeweils die Geburt und Anbetung der Könige. Die Darstellungen unterscheiden sich durch die Konsolformen bzw. den architektonischen Kontext. In Borna formen die Konsolen kleine Bildgehäuse, in denen die Szenen eingekapselt sind.¹⁸ Die räumliche und damit auch zeitliche Trennung der Szenen bewirkte, dass in jeder Szene Maria und Christus separat dargestellt werden mussten, um die abgeschlossenen Erzähleinheiten verständlich zu machen. Der Betrachter bleibt durch die Rahmenarchitektur auf Distanz. Lediglich der Stern der Anbetungsszene deutet an, dass das Konsolgehäuse zugleich auch als semantische Bauform den Stall oder das Himmelsgewölbe symbolisieren könnte und so den Bildraum zum Betrachter hin öffnet.

In Rochlitz wird dagegen auf solche Gehäuse als Grenzen verzichtet, stattdessen werden die Szenen mit einem für Innenräume ungewöhnlichen umlaufenden Kaffgesims verbunden.¹⁹ Die Szenen sind offen gestaltet, sodass sichtbar wird, wie sich die drei Könige auf die in einiger Entfernung befindliche Geburtsszene zubewegen. Die Anbetung kann daher auf die neuerliche Darstellung des Christuskindes verzichten und nutzt stattdessen das Nachbarbild als dramaturgischen Zielpunkt. Dieser zielgerichteten Bewegung kann und muss der Betrachter folgen. Die fehlende architektonische Rahmung der einzelnen Figurengruppen bewirkt dann, dass der gesamte Chorraum als architektonische Rahmung eines einheitlichen Handlungsraumes fungiert. Die Geburt, die Ankunft der Könige und die Anwesenheit des Betrachters finden in einem Raum zu einer Zeit statt. Der Betrachter wird in dieses Raum-Zeit-Kontinuum eingeschlossen, durch das nach unten in der Gesimskehle angebrachte Christuskind besonders angesprochen und in eine aktive Anbetungshandlung gezwungen. Im Unterschied zu Borna sind die

18 Zur Marienkirche in Borna siehe MAGIRIUS 1976 und BÜRGER 2007a, Kat.-Nr. 332.

19 Zur Kunigundenkirche in Rochlitz siehe DONATH 1998 und BÜRGER 2007a, Kat.-Nr. 398.

Darstellungen in Rochlitz keine gefassten Bildwerke im Bauwerk, sondern, verstärkt durch die besonderen architektonischen Elemente und Einbindungen, deutliche Hinweise, den Innenraum als begehbaren Bild- und Handlungsraum zu lesen.

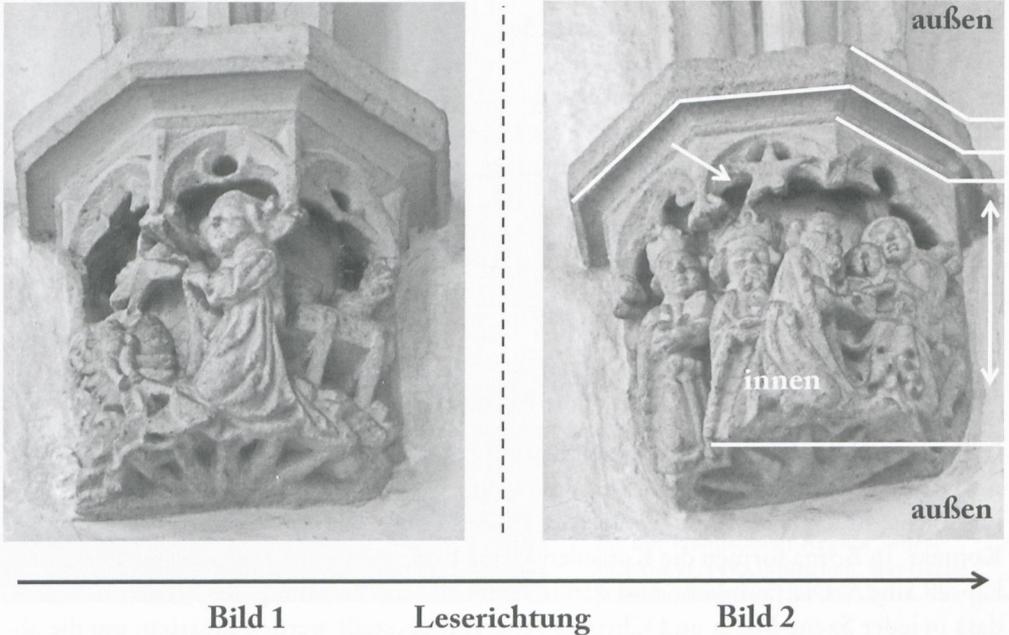


Abb. 9 Zwei abgeschlossene Szenen an den Konsolen im Chor:
Geburt Christi und *Anbetung*, zwischen 1411 und 1434, St. Marienkirche, Borna

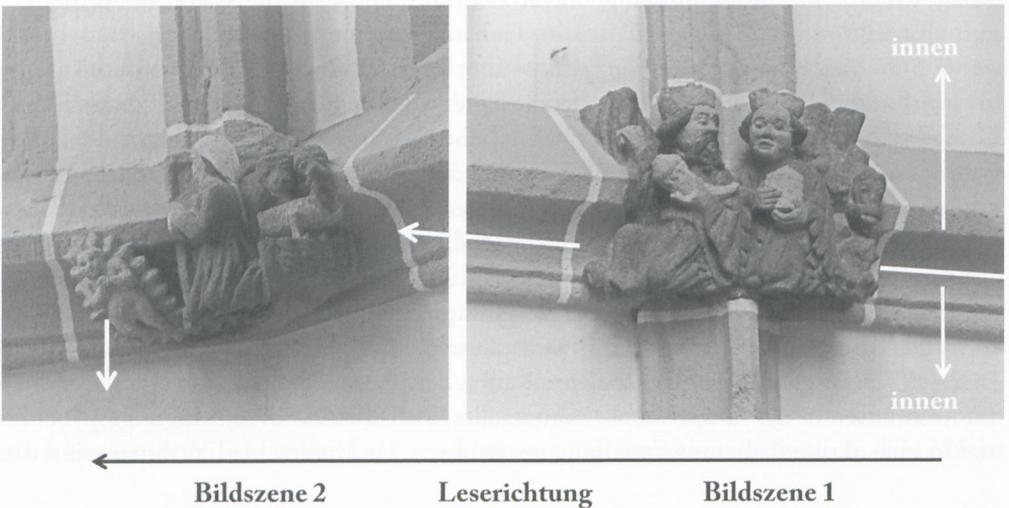


Abb. 10 Narrative Doppelszene entlang des umlaufenden Chorgesimses:
Geburt Christi und *Anbetung*, nach 1417, St. Kunigundenkirche, Rochlitz

II.2 Architekturen formen soziale Handlungen

Bei liturgischen Handlungen wie Messen oder Stationsgottesdiensten ist der Zusammenhang von Räumen und Bildwerken einleuchtend, und die Gemeinde folgt diesen Vorgaben wie eine folgsame Schafherde. Wie effizient die Bauformen zur Steuerung sozialer Handlungen eingesetzt werden können, äußert sich besonders dann, wenn in diese gewohnten Abläufe bewusst eingegriffen wird. Oft sind dies Interessen wie Macht oder andere weltliche Ansprüche, die wir zumeist als Umbrüche zwischen sakralen und profanen Aspekten wahrnehmen. Dabei ist jedoch zu beobachten, dass die Architekturen und Bildkompositionen weniger diese (ohnehin problematische) Trennung zwischen profan und sakral nachzeichnen, sondern im Gegenteil die sakralen Anordnungen mit innerweltlichen Ordnungen und Handlungen überschreiben, um sie so ebenfalls zu «sakralisieren». Der Heilszustand wird dabei wie in der Nürnberger Landauerkapelle auf irdische Raum- und Zeitbereiche ausgedehnt. Allerdings werden die Anforderungen an die Architekturen ungleich größer, wenn nicht nur ein Stifter und sein kleines Bruderschaftsgefolge durch die Bauformen konditioniert werden sollten.

Als sakrale Form nutzt das Südportal der Marienkirche in Mühlhausen den üblichen heilsgeschichtlichen Aufbau (Abb. 11). Am Trumeau beginnend werden von unten nach oben Geburt und Passion in Form der Gottesmutter und Kreuzigung im Tympanon zusammengefasst. In der Umkehrbewegung treten die Engel, Heiligen, Propheten und letztlich alle Christen als Mittler zwischen dem Heil und der sündigen Welt in Erscheinung.²⁰ Im gestuften Querhausfassadengiebel wird diese Heilsvorstellung weiter ausformuliert. In der Fensterzone folgte die Anbetung der Könige, darüber eine Deesis zwischen Konsolen und Baldachinen, um Geburt und Passion in ihrer Bedeutung als bewegte Momente des Heilsgeschehens besonders herauszustellen. Im Unterschied zur Portalzone wird das Handeln zum integralen Bestandteil der oberen Bildzone. Lediglich das sich über die Brüstung beugende Kaiserpaar erscheint zwar körperlich gegenwärtig, aber seltsam passiv und von der Heilshandlung abgewendet. Das Kaiserpaar samt Gefolge nimmt eine Zwischenposition zwischen Betrachter und Gott ein. Beim Vorgang der Betrachtung überlagern sich somit mehrere Bildmotive und Handlungsmotivationen:

1. die Verehrung der Muttergottes
2. die Teilnahme an der Kreuzigung
3. die Huldigung gegenüber dem Kaiser
4. die Anbetung Christi und das Gotteslob
5. die Aufnahme in die *Civitas Dei*
6. die Teilhabe am himmlischen Tempel

20 RICHTER 1990 und BÜRGER 2013b.

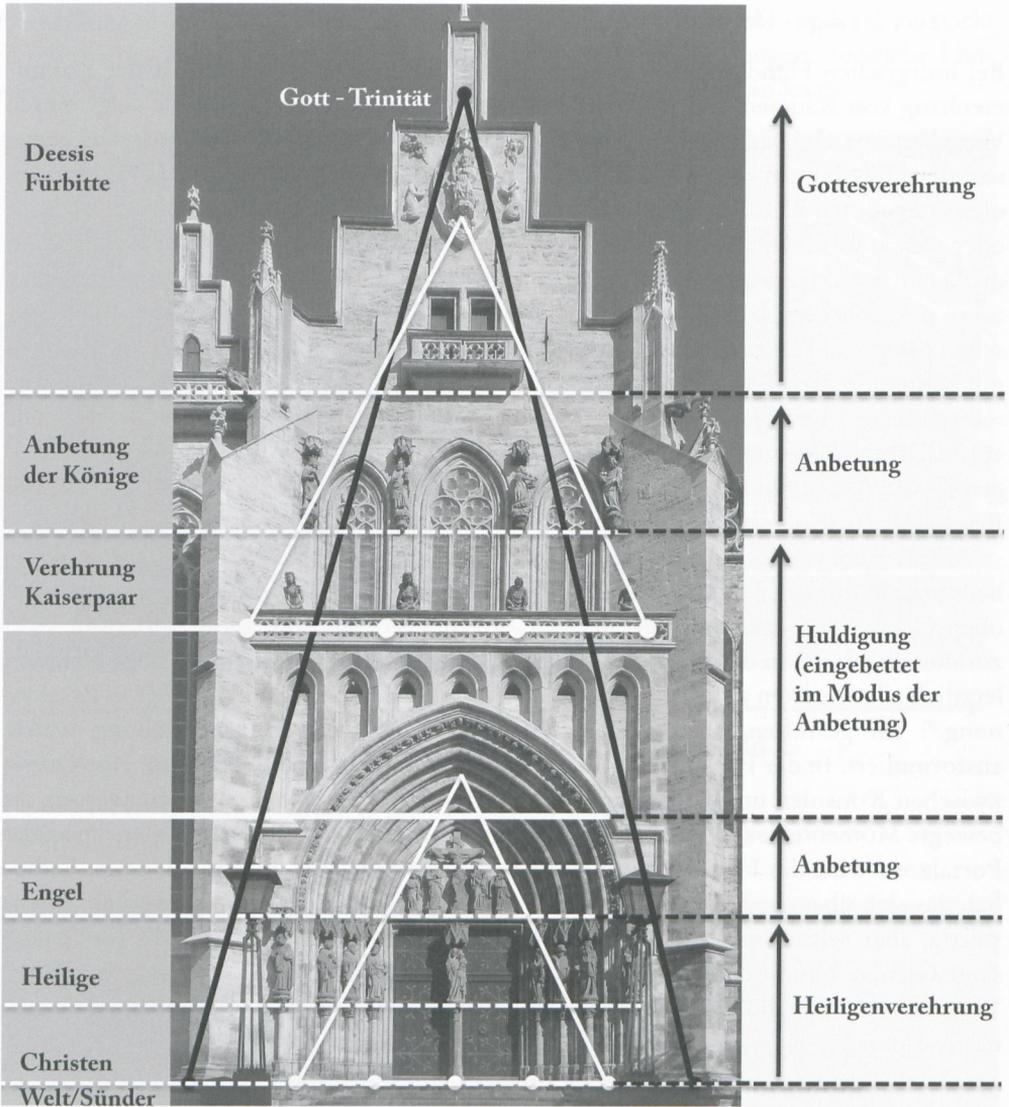


Abb. 11 St. Marienkirche, Mühlhausen, 1370/80, kompositorischer Aufbau der Südquerhausfassade samt Zuordnungen der architektonischen Wandbereiche zu potentiellen Bildfiguren und Akteuren und möglichen Handlungszusammenhängen

Die spezifische Anordnung hat zur Folge, dass die Kaiserdarstellung innerhalb des Bildraums als eigenständiger Zielpunkt gelesen werden kann. Im bildräumlichen Zusammenhang mit der Portalzone erscheint das Kaiserpaar über den Heiligen und über Christus in der Position Gottvaters und Mariens. Diese Bildaussage ist zweifellos (metaphorisch-illusionistisch) intendiert, wird aber durch die Architektur in angemessener Form entschärft. Die durchlaufenden Gesimse deuten als Bildrahmungen auf die ge-

trennten Bild- und Bedeutungszusammenhänge hin; sie bilden Grenzen, die sich gemäß der geordneten Heilshierarchie nicht überschreiten lassen.²¹

Insofern fielen den Gesimsen ordnende Qualitäten zu, um Bild- und Handlungsräume zu strukturieren. Zum Zwecke der aktiven Bildregie musste sich ihre Formgebung von einer gängigen Gesimgestaltung abheben, um genau dies sichtbar zu machen. Insofern wundert es nicht, dass die Gesimse ein selbstbewusstes Eigenleben führen, sie über Konsolen mit senkrechten Anläufen beginnen, sich von der Kontur des Portalbogens lösen oder das Giebfeld retabelartig in gestufter Form einfassen.

III. Wie lassen sich Architekturen als Bilder lesen?

Architekturen lassen sich am besten als Bilder lesen, wenn es zugehörige Bildwerke gibt, die als Leseanleitung dienen. In der Landauerkapelle war es Dürers Allerheiligenaltar, der die Bildhaftigkeit und Bedeutungen des Raumes zu Tage förderte. Solche Anleitungen müssen natürlich nicht immer raumgreifend sein, sondern können auch nur kleinere Bauphasen oder Bauteile betreffen. In der Annaberger Annenkirche wurde 1516 durch Franz Maidburg eine Kanzel geschaffen, die einige Architekturformen aufweist.²² Diese dienten im Bildwerk dazu, die bereits mit goldenen Haaren hervorgehobene Marienfigur gegenüber der heiligen Anna als Hauptpatronin der Kirche besonders auszuzeichnen (Abb. 12). Dieses formale Ordnungsschema wurde analog auch auf die Architektur übertragen und eines der Emporengewölbe mit jener Figuration ausgestattet, die die Marienfigur überfängt. Gleichermäßen erhielt dann dieses Pflock'sche Gewölbe eine Mariendarstellung im zentralen Schlussstein (Abb. 13). Kanzel und Emporengewölbe stehen aber nicht nur ikonographisch in Verbindung. Der Familie Pflock wurde diese Kapelle und Begräbnisstätte in der Annenkirche nur gestattet, weil die Pflocks die im Auftrag und Namen Herzog Georgs angefertigte Kanzel finanzierten.

Weniger deutlich sind die bildhaften Bezüge, wenn die Strukturen und Ähnlichkeiten nicht so sehr die Formen selbst betreffen als vielmehr deren Funktion. Auf einem Epitaphbild der Zeit um 1550 mit der ältesten Darstellung der Annenkirche wird die Kirche so dargestellt, dass der später angefügte Bau der Heiltumskapelle die Christusfigur hinterfängt und heraushebt (Abb. 15 und 16). Der Zentralbau des Nebenchores erscheint als Kernbau des Tempels. Diese Vorstellung vom Tempel war bereits auf einem Bildfeld der Empore vorgeprägt, denn die Darstellung vom Tempelgang Mariens findet genau an einem solchen polygonalen Zentralbau statt (Abb. 17). Dieser wurde mit einer Treppe und Empore umgeben, so wie es der Innenraum des Nebenchores tatsächlich bietet. Dieser erhielt eine Brüstung samt Kanzel, von der aus wahrscheinlich die Heiltümer präsentiert wurden, die im Untergeschoss verwahrt waren. Die wichtigste Reliquie war

21 Diesbezüglich wäre auch die gestufte Giebelform neu zu lesen. Weniger eine Adaption profaner Hausarchitektur scheint hier verwirklicht, als die gestalterische Anlage eines architektonisch gerahmten Bildfeldes. Das umlaufende Gesims des Stufengiebels entspricht eher den

Rahmungen plastisch ausgeformter Altarretabel und grenzt so die Querhausfassade als Bildfeld vom architektonischen Programm der benachbarten Chorarchitektur ab.

22 Siehe MAGRIUS 1997 und BÜRGER 2013a mit weiterführender Literatur.

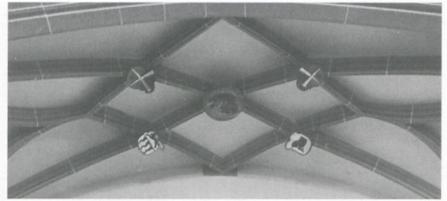


Abb. 12 Franz Maidburg, *Anna Selbdritt*, 1516, Annenkirche, Annaberg, Detail des zentralen Bildfeldes an der Kanzel

Abb. 13 *Pflock'sches Gewölbe* mit Wappenschlusssteinen und zentralem Madonnenrelief, 1517/18, Annenkirche, Annaberg, Teil der privaten Kapellenstiftung unter der Südempore

Abb. 14 Gewölbe mit hängendem Schlussstein, 1517/18, Annenkirche, Annaberg, Bereich des Zugangs zur ehemaligen Heilumskammer unter der Südempore

ein Finger der heiligen Anna, der vom Fürstenhaus von Lyon erworben werden konnte und in einer feierlichen Prozession in die neue Stadt überführt worden war.

Um Architekturen als Bilder zu lesen, bedarf es also Bilder oder Bildvorstellungen, die Ähnlichkeiten zum Bauwerk aufweisen. Diese ikonischen Ähnlichkeiten können die Form und Gestaltung betreffen, um den Zusammenhang signifikant herauszustellen, müssen dies aber nicht. Es genügt auch, wenn funktionstypologische Gemeinsamkeiten festzustellen sind, also Raum- oder Bauformen, die ähnlichen Handlungsmustern unterliegen.²³

Selten sind Beispiele, bei denen nicht Bilder, sondern Inschriften den Betrachter anleiteten. In der Hallenser Marktkirche wird ein Emporenabschnitt nicht von einem Bogen getragen, sondern von zwei geraden Werkstücken; wobei unklar bleibt, wie die Konstruktion als Tragwerk funktioniert. Dieses Kunststück wurde dann für eine weitreichende Sinnkonstruktion genutzt. Zunächst wurde der Betrachter mit einem Reim auf die Kunstfertigkeit hingewiesen: «Es thun iher viel Fragen, wie sich diese 2 stuck tragen». Darüber wurde mit der Inschrift «Wer mich liebet, der wirt mein Wort halten ...» ein Bibelvers²⁴ gelegt, der die fragile Konstruktion als Metapher nutzt, um auf die Tragfähigkeit des christlichen Glaubens hinzuweisen. So wie die Konstruktion, ist auch das Fundament des Glaubens nicht immer erkennbar. Die Parallelität von Sinnspruch und Bibelvers wurde verstärkt, indem sich die Worte «halten» und «tragen» durch die Verkröpfung der Empore formal aufeinander beziehen ließen.

23 Für Vorüberlegungen zur Funktionstypologie siehe BÜRGER 2007/08, S. 43–66.

24 Joh 14,23.

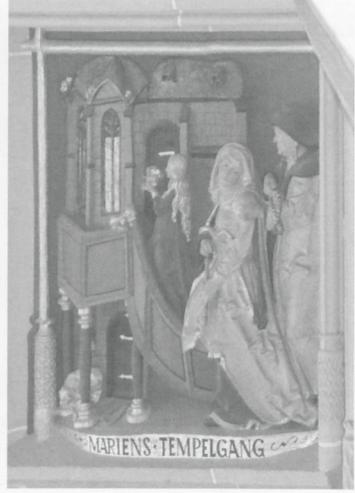
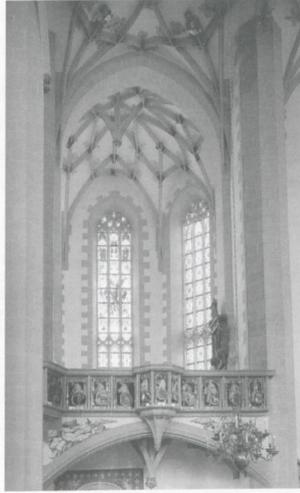


Abb. 15 Antonius Heusler, *Schumann-Epitaph*, 1557, Erzgebirgsmuseum, Annaberg-Buchholz, Detail der rechten Tafel. Christus steht herausgehoben in der Bildmittellachse vor der zentralisierenden Heiltumsarchitektur der Annenkirche.

Abb. 16 Annenkirche, Annaberg, 1519, Nebenchor über der Nordsakristei. Auf der Südseite befindet sich ein fast identischer Nebenchor; die Kanzeln der Emporenbrüstung dienen möglicherweise zur öffentlichen Präsentation von Heiltümern.

Abb. 17 Franz Maidburg, *Mariae Tempelgang*, 1519–1522, Annenkirche, Annaberg, Bildfeld der Emporenbrüstung. Der Aufbau mit Treppe, Empore und zentralräumlicher Hintergrundarchitektur erinnert kompositorisch an den architektonischen Aufbau des Südanbaus des Annaberger Heiltums.

Am schwierigsten zu deuten sind wohl Formen, die sich weder auf eine bildliche Anleitung noch auf einen inschriftlichen Kommentar beziehen. Die Form des hängenden Schlusssteins im Emporengewölbe der Annenkirche ist neuartig und innovativ, aber nicht selbst redend (Abb. 14). In der Stilentwicklung erscheint sie aber als Bruch und erweist sich so zumindest als formsprachliche Sonderleistung. So ist zu fragen, ob sich mit dem Qualitätsgewinn ein medialer Effekt verband. Der Sinn dieser Form erschließt sich dabei nur im baulich-funktionalen Kontext: Infolge des hängenden Schlusssteins ließen sich in diesem Gewölbe keine Schlusssteine mit Wappen in gewohnter Weise anbringen. Der Raum unter der Empore wurde so anscheinend als Bildraum und als Handlungsraum beispielsweise für agierende Stadteliten ausgelöscht. Der Schlussstein negiert das raumbildnerische Prinzip der benachbarten Kapellenräume. Dies war zum einen notwendig, weil an den Nebenchören etwaige Altarstellen die Zugänglichkeit der Sakristei oder Heiltumskammer versperrt hätten, zum anderen sollte auch verhindert werden, dass sich bestimmte Personengruppen medial zu eng mit den Heiltümern verbinden konnten, da es entweder wie an der Erfurter Laasphekappelle zu einer weniger sakraltopographisch als vielmehr bildräumlich zu großen Nähe zum Heil oder – noch schlimmer – wie beim Giebel in Mühlhausen zu einer wirkmächtigen und hier ebenfalls unzulässigen raumzeitlichen Handlungseinheit von Heil und privater Repräsentation gekommen wäre.

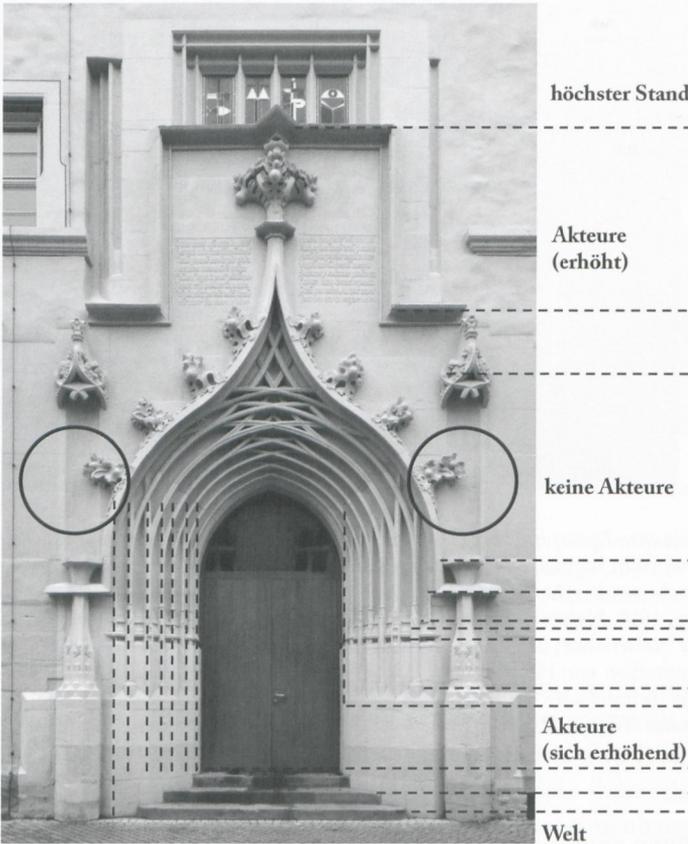


Abb. 18 *Collegium maius*, Erfurt, wohl kurz vor 1507, Portal: kompositorischer Aufbau der in die Höhe und in die Tiefe gestaffelten Wand-schichten

Eine solche Negierung wie in Annaberg kann als Sprachmittel nicht nur benutzt werden, um einen Gehalt zu tilgen, sondern auch um Sinn umzuwidmen. Das *Collegium maius* erhielt als Universitätsgebäude der Stadt Erfurt einen Festsaal, ein *Auditorium maximum*, im Obergeschoss, dessen nördliche Giebelseite mit allen Raffinessen der Baukunst um 1500 ausgestattet wurde.²⁵ Die Schauwand fungierte im Innern als geräumiger Baldachin und Handlungsraum des Universitätskollegiums. Die Nobilitierung erfolgte mit den bildnerischen Mitteln der Sakralbaukunst, um den Effekt zu steigern. An der Außenecke des Obergeschosses wird diese Strategie sinnfällig, denn dort wurden in diese Zone des Kollegiums zwei Figurennischen in die Fassade integriert, die wohl einst die Patrone der Universität aufnahmen. Damit rückten die Gelehrten ziemlich dicht an die Heilsvermittler heran.

Von außen wird diese Transformation der Gelehrten zu (quasi) Heilsvermittlern mit der aufwendigen Portalarchitektur vorbereitet (Abb. 18). Das Portal wirkt wie ein tiefgestaffelter Raum mit zahlreichen Grenzen und Übergängen, die es zu überwinden galt.

25 Siehe RASSLOFF 2009 und MISCH 2012 mit weiterführender Literatur.

Bemerkenswert und einmalig ist dabei die Verflechtung sowohl horizontaler Profile als Grenzen, um die mentale Bewegung zum Höheren zu verdeutlichen, als auch die Profilierung in der Tiefe, um die physische Bewegung zum Innern und damit zum Höheren vorzubereiten. Die Siebenzahl der Portalbögen könnte dabei auf die *septem artes liberales* bezogen sein. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist aber, dass dieses Portal seitlich nicht mit Figuren zur sakralen Heilsvermittlung ausgestattet wurde, obwohl es Figurennischen erhielt. Das Portal *wirkt* nur sakral.²⁶ Die entsprechenden Positionen und Bildräume für mögliche Heiligenfiguren wurden gelöscht, indem monströse Krabben in die Nischenräume hineinragen. Verstärkt wird diese Strategie durch die gratigen Kielbogenschleier der Baldachine, die den Kopfraum der Figurenstandorte verschleiern. Auch unterscheidet sich die Formsprache der sakralen und profanen Architekturteile voneinander. So sind die sakralen Bauteile als Nischenrahmungen der Heiligenfiguren durch Rundstäbe, reich profilierte, horizontal gegliederte Gesimse und Konsolen, insgesamt klare Linien und rund-bewegte Formen betont; die profanen, nur scheinbar als Bildräume gestalteten Konsolen und Nischen dagegen sind schlicht polygonal, profillos, das heißt lediglich mit vertikalen Körperkanten und allenfalls mit schlichten Kehlungen versehen.

Durch diese Strategie war es möglich, die architektonische Konzeption zwar an den heilsvermittelnden Möglichkeiten der Baukunst partizipieren zu lassen und somit durchaus an die Sakraltopographie der Stadt anzuschließen, dabei jedoch nur die weltlichen Akteure raumbildnerisch zu integrieren, die jenseitigen Heiligen dagegen auszuschließen und auf diese Weise eine für das Profangebäude angemessene Distanz zu wahren. Diese Distanz wird jedoch nur sichtbar, wenn die architektonischen Gliederungen des Portals im Verhältnis zu den Figurennischen und dem Sakralbau der Laasphekappelle als getrennte Ordnungen gelesen werden. Dass das Portal als baukünstlerische Umgebung die sakralen Gestaltungen überbietet, ist zweifellos Teil der erzählerischen Strategie.

Hauptaufgabe der Architekturen war es also, in Bildräumen und Raumbildern die angemessene räumliche und zeitliche Distanz bzw. Nähe der handelnden Akteure zu ordnen. Dabei galt es als unerheblich, ob die handelnden Personen lebendig und anwesend waren, in Skulpturen vergegenwärtigt oder nur durch Zeichen imaginiert wurden. Das Streben nach räumlicher bzw. zeitlicher Nähe zum Heil (oder anderen Zielpunkten) hat zweifellos den medialen Zweck der Stiftungen und Aufträge bestimmt und insgesamt gesehen die form- und bildsprachliche Breite und Vielfalt der spätgotischen Kunst in besonderem Maße herausgefordert, wenn nicht gar erzwungen. Bei der Ordnung und Anordnung der Akteure im Raum half natürlich die realräumliche Beschaffenheit, um Dispositionen und Hierarchien aus- und abzubilden: Das Höhere war wertvoller, jenseitiger, das Entfernte wirkte entzogener. Aber das Realräumliche war

26 Dafür werden dem zeitgenössischen Betrachter an Sakralbauten geschulte Sehgewohnheiten, Bauepflogenheiten und Sonderleistungen, ent-

sprechende Motivenkenntnisse, auch Form- und Stilauffassungen unterstellt.

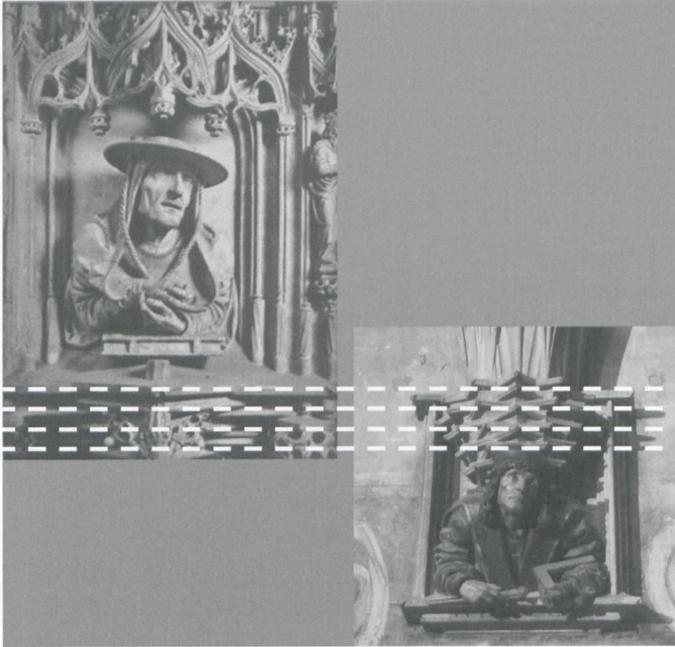


Abb. 19 Kompositorischer Zusammenhang:
links: Hieronymusbüste, vor 1515, St. Stephansdom, Wien, Kanzelkorb
rechts: Werkmeisterbildnis Anton Pilgrams, 1513, St. Stephansdom, Wien, Konsole des sog. Orgelfußes

keinesfalls verbindlich und konnte durch ikonisch-architektonische Strategien gezielt unterlaufen werden; nicht nur, indem, wie beschrieben, Realräumliches als Bildraum gelöscht, sondern auch, indem logisch vorstrukturierte Raumbeziehungen umgewidmet oder konterkariert wurden.

Als beispielsweise die architektonisch durchgestaltete Kanzel des Wiener Stephansdoms²⁷ errichtet wurde, dienten in der Kanzelkorbzone die reichen und komprimierten Gesimszonen dazu, die vier Kirchenväter bildräumlich als hierarchisch sehr entfernte Heilige den Betrachtern realräumlich dennoch sehr nahe zu bringen (Abb. 19). Und als etwas später Anton Pilgram den benachbarten, ebenfalls baukünstlerisch hochambitionierten Orgelfuß mit seinem Bildnis versah, stand er im realräumlichen Zusammenhang höher und damit der Bedeutung nach scheinbar über den Kirchenvätern. Die Formen mussten entsprechend gegensteuern, um die bildräumlichen Handlungszusammenhänge und damit das Zusammenspiel der Akteure in angemessener Weise neu zu ordnen. Der Meister fertigte einen Konsolkörper, der die Formgebung des Kanzelkorbes rezipierte. Dabei ordnete er sich einer unteren und durch das Fenster sogar einer hinteren (Sinn-)Ebene zu, sodass er gegenüber den Kirchenvätern nunmehr wieder als hintergründig, untertänig und dienend erschien. Mit seinen Attributen und seinem Gelehrtenhabitus stellte sich der Werkmeister dennoch selbstbewusst in deren Nachfolge.

27 Zu St. Stephan in Wien siehe BÖKER 2007 mit weiterführender Literatur.

Möglich, aber aufwendig ist es, Formen und ihre Bildqualitäten aus sich selbst heraus zu erklären. Es hilft, vorgeprägte Leit- oder Sinnbilder als Leseanleitung zu nutzen. Im Falle des Freiburger Domlanghauses ließe sich auf den präziösen Kirchenraum als das Sinnbild des himmlischen Jerusalem verweisen, und so wäre zu untersuchen, inwiefern die Pfeilerform die Wirkung dieses Sinnbildes unterstützt (Abb. 20). Dabei müssen die Qualitäten der Form jeweils vor dem Hintergrund der konstruktiven und gestalterischen Spielräume beurteilt werden. Bereits die Wahl einer Pfeilerform gibt eine Richtung vor. Im Unterschied zu Säulen verhalten sich Pfeiler ambivalent zwischen der Form als Stütze oder als Teil einer Wand, haben somit öffnende und abgrenzende Qualitäten. Durch die polygonale Brechung der Pfeilerform wird der zentrierende Charakter der Stütze betont. Anders als runde Säulen, die zentripetal auf ihren eigenen Kern hin wirken, werfen die Polygonseiten den Betrachterblick nach außen zurück und erzeugen eher eine zentrifugale Wirkung (Abb. 21). Zudem wird durch die Brechung der Seitenflächen eine abgestufte Verteilung des Lichtes erreicht, sodass ein Polygonpfeiler leichter und etwas artifizierter wirkt als ein quadratischer, wenn auch nicht so kunst- und bedeutungsvoll, wie eine Säule. Kunstvoll und figurativ wie eine Säule wirkt die Pfeilerform erst durch ihre gerundeten, konkav eingezogenen Polygonseiten. Das Licht legt sich mit unzähligen Helligkeitswerten um den Schaft herum, hüllt die Pfeilerform ein, spiegelt sie, wodurch sie körperlos erscheint. Diese verklärende Wirkung wird somit durch die sich nach innen schwingenden Seiten erzeugt: Sie entziehen sich der direkten Betrachtung und bewirken die deutlich spürbare ästhetische Entmaterialisierung der Architektur.



Abb. 20 Dom St. Marien, Freiberg, 1480–1501, Langhaus nach Osten

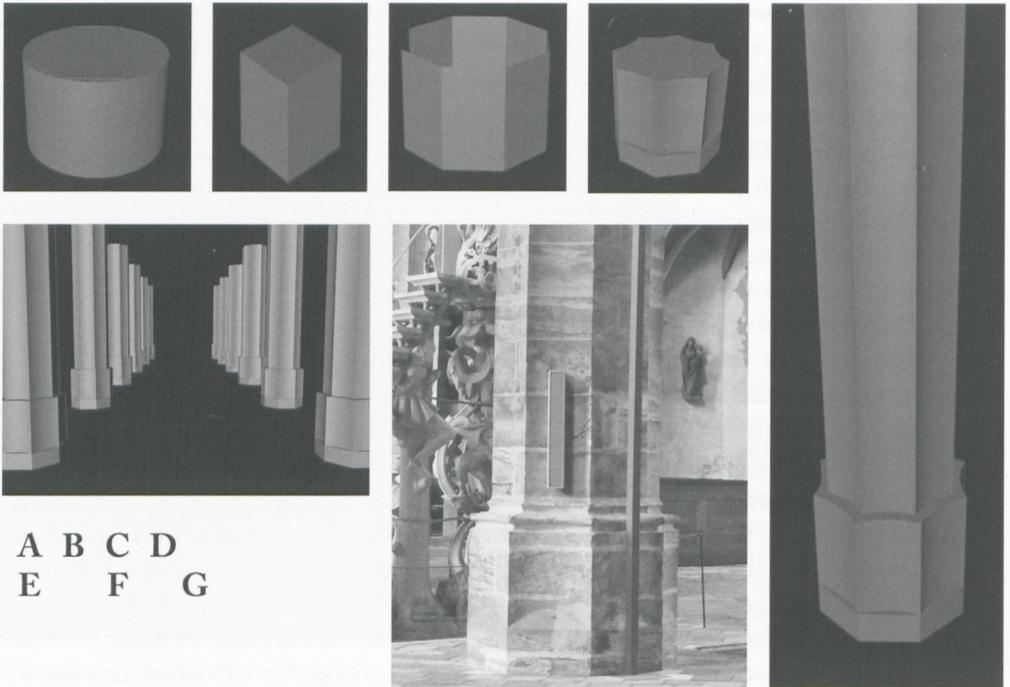


Abb. 21 Kompositorischer Vergleich unterschiedlicher Pfeilerquerschnitte und ihrer Wirkung im Raum:

A rund/zentrierend; B quadratisch/wandhaft; C polygonal/facettiert; D polygonal und konkav gekehlt /artifizuell, figurenhaltig, entzogen bzw. entrückt; E Pfeiler wirken jeweils als Einzelfiguren, als Reihe oder als raumgreifende Gruppe; F und G vielfältiges über den Pfeilerschaft gespanntes Licht-Schatten-Spiel zur Vermeidung massiver Körperflächen und dominierender Körperkanten

In ähnlicher Weise sind die Schäfte der Wandpfeiler geformt. Im Unterschied zu den Freipfeilern verfügen sie über hohe, runde Sockel, als stünden sie fest verankert auf monumentalen Grundsteinen. In dieser Form präsentieren sie sich als eigenwertige Figurationen, repräsentieren in ihrer Ausformung sich selbst als noble, erhabene Figuren mit einem festen Fundament als Standort. Wie Säulen lassen sie sich als Sinnbilder der zwölf Apostel lesen, die laut dem 21. Kapitel der Offenbarung des Johannes die Grundsteine des himmlischen Jerusalems darstellen. In ihrer Zusammenschau wirken die prägnanten Pfeiler, verbunden durch die Emporenbrüstung wie ein Apostelkollegium. Das Langhaus bildet ihren Aktionsraum. Jeder Pfeiler erscheint aber auch für sich selbst als eine auf den runden Kern bezogene Figur, denn jeder Schaft besitzt eine große Strahlkraft im Raum und im Gegenüber zum Betrachter. Doch mehr als lose stehende Säulen stehen und wirken sie in deutlichem Bezug untereinander, mit diversen Möglichkeiten der Grenzen- und Raumbildung und mit starker Verklammerung zur Umgebungsarchitektur. Dies bewirkt auch, dass andere Figuren und handelnde Personen im Raum zur Geltung kommen konnten. Dies gilt in besonderem Maße für die Gruppe der Freipfeiler, die in ihrer Form und Anordnung durchaus geeignet gewesen wäre, das

Apostelkollegium zu versinnbildlichen. Nur wurde es mit den neuen formsprachlichen Mitteln der Baukunst möglich, noch stärker Handlungen und Handlungsräume zu differenzieren. So wurde in deutlicher Form sowohl der Raumkörper als allumfassender Handlungsrahmen ausgebildet und inszeniert als auch die Binnenfiguration der Freipfeiler gewissermaßen als Akteure in diesen Handlungsraum eingestellt. Aus diesem Grund wurden wohl auch die Basen der Freipfeiler nicht mit jenen festen, runden Sockeln der Wandpfeiler, sondern mit Formen, die zur Figuration des Schaftes gehören, ausgestattet. Sie erscheinen dadurch loser, in ihrer Anordnung agiler, aktiver zueinander, da sich die profilierten, polygonalen Formen untereinander leichter verbünden.

Erklärbar wird die Formwahl durch das Bildprogramm.²⁸ Von Westen her wird sichtbar, wie die Pfeilerstellung im Zusammenspiel mit dem Gewölbe einen enormen Tiefenzug ausbildet und die Betrachter zur Bewegung zwingt. Dabei ist zu bemerken, dass entgegen der konstruktiven Möglichkeit, auf trennende Gurtrippen zu verzichten, um eine kontinuierliche Rautenkette im Wölbsscheitel auszubilden, die Freipfeiler paarweise mit jenen durchlaufenden Gurtrippen verbunden wurden. Auf diese Weise entstand eine Abfolge von «Portalbögen» mit Grenzlinien, die es zu überwinden galt. Im Unterschied zu einem statischen Apostelkollegium erscheinen dadurch die Figurationen der Pfeiler aktiver – gewissermaßen als Bewegungs- und Portalprogramm. In diesem Bildzusammenhang sind daher auch die Figuren der törichten und klugen Jungfrauen gut aufgehoben, denn sie füllen auf ideale Weise das bildräumliche Bauprogramm. Auf der Pfeilernordseite werden die klugen Jungfrauen beleuchtet und partizipieren an der enormen Lichtregie der Freipfeiler, während sich auf der Südseite die törichten Jungfrauen im Schatten weniger wirkmächtig entfalten.

Bei einer solch kunstvollen Raumin szenierung wäre einmal mehr nach der medialen Absicht und nach einem möglichen Urbild zu fragen. Diesbezüglich ist zu überlegen, ob eventuell die *Goldene Pforte* des Domes, die den künstlerischen Hauptakzent der Kirche darstellte, mit ihrer Versetzung an die Querhaussüdseite eine neue Wertschätzung und Bildfunktion erhielt. So könnte vermutet werden, dass im Langhaus der kompositorische Bildraum des Portals strukturell nachgebildet wurde – im Sinne einer kompositions- bzw. kommunikationstypologischen Verwandtschaft (Abb. 22). Besonderheit der *Goldenen Pforte* ist, dass ihre Architektur kein schlichtes Portalgewände erhielt, sondern einen Wechsel von Säulchen vor einer Wand, um Figuren zu tragen, und Säulen. Dadurch scheinen die Heiligen und Propheten aus einer hinteren Raumebene durch die Säulenreihe hindurchzuschauen. Die Säulenreihen tragen das Himmelsgewölbe der Archivolten mit dem Weltenherrscher im Scheitelpunkt. Die Anbetungsszene im Portaltympanon wird als visionäre Darstellung von der Architektur abgekoppelt bzw. ausgegrenzt und mit einem Ornamentband eingefasst. Genau diese räumliche Komposition als grundlegende Erzählstruktur bildet anscheinend das Langhaus nach: Die Freipfeiler tragen das Himmelsgewölbe mit den farbigen Schlusssteinen als Hinweis auf

28 Die rekonstruierte Anordnung der Figuren ist plausibel, jedoch als Schwachstelle innerhalb der

Interpretation zu berücksichtigen.

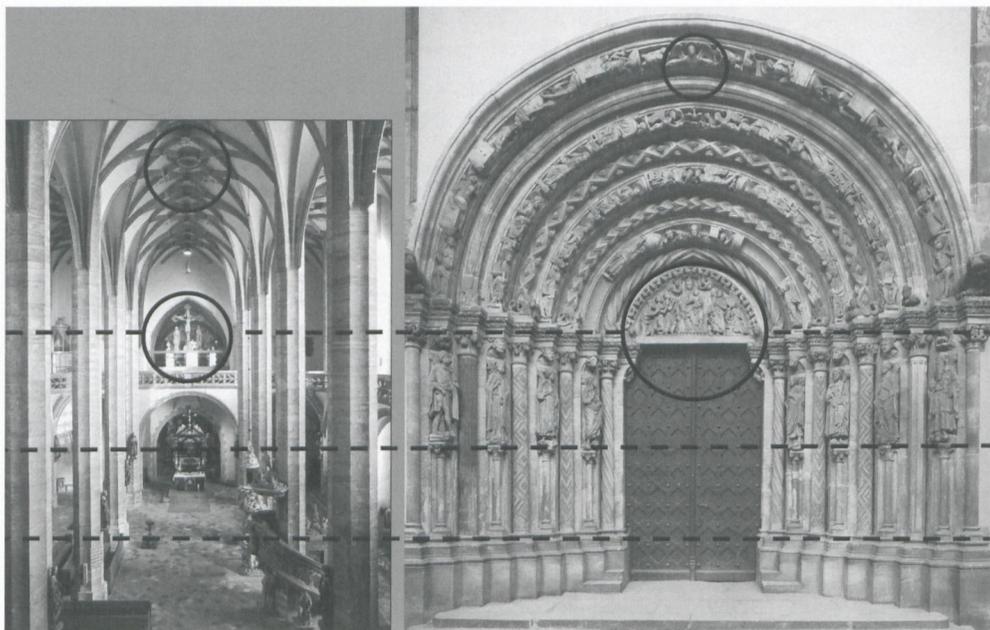


Abb. 22 Kompositorischer Vergleich von Kirchenraum und Portalgehäuse und Zuordnung von Raum- bzw. Bildzonen:
links: Dom St. Marien, Freiberg, 1480–1501, Langhaus nach Osten
rechts: *Goldene Pforte*, um 1230, Dom St. Marien, Freiberg

die Edelsteine des himmlischen Jerusalem gemäß der Beschreibung in der Offenbarung des Johannes. Die Gurtruppen zwischen den Freipfeilern erinnern an die gestaffelte Archivoltenfolge des Portals. Ein Ringschlussstein als zentrales Himmelloch fungiert als Öffnung und Eingang in den Himmel analog zur Weltherrscherfigur im Portalscheitel. Die seitliche Empore scheint sich mit ihren Verkröpfungen aus der hinteren Ebene in den Langhausraum zu schwingen, sodass die Obrigkeiten dort als Teil des Heiligenpersonals im sakralen Raum handelten. Die Emporenzone wäre dann kompositorisch und funktional jener Rolle im Portalbild entsprechend angelegt, die den kleinen seitlichen Säulchen im Gewände zufällt, um einen heiligen Personenkreis als erhaben und entfernt darzustellen, ihn aber zugleich auch realräumlich dem Betrachter entgegen- und durch die Gewändesäulen hindurchwirkend nahezubringen. Diese ikonische Differenzierung von Säulen und Säulchen wird an der *Goldenen Pforte* bereits in der Sockelzone und den Fußpunkten der Basen sinnfällig vorbereitet, sodass klar wird, dass sie eben nicht einer Ebene und damit einem bildräumlichen Zusammenhang unterliegen. Dieser Strategie muss die Freipfeiler- und Wandpfeilerstellung nicht folgen. Sie musste lediglich unterschiedliche Basenformen anlegen, damit die inneren und äußeren Pfeiler als eigenständig handelnde Gruppen im gemeinsamen Raumbild sichtbar blieben.

IV. Welches Potential haben die Leitbegriffe *Bild* und *Raum*
für die Beschreibung und Beurteilung von architektonischen Formen?

Zum gegenwärtigen Stand würde ich antworten, dass der Mensch das Sichtbare braucht, um sich in den unendlichen Möglichkeiten räumlicher und zeitlicher Dispositionen zurechtzufinden. Jede Bau- oder Bildform stellt eine mögliche Anordnung und damit ein Angebot zur Ordnung dar. Die Bau- und Bildformen verknüpfen verschiedene Raum- und Zeitdispositionen untereinander. Ihre Gestaltung zielt dabei entweder auf eine Nachbildung natürlicher Raum- und Zeitdispositionen, auf eine Verkörperung imaginärer Raum- und Zeitvorstellungen oder kreiert bewusst neue und ungewöhnliche Raum- und Zeitkonstellationen, um neuen Gehalt und Sinn zu erzeugen. Die jeweiligen Verknüpfungen der Raum- und Zeitaspekte lassen sich durch die Anordnungen vorbereiten, sie werden aber erst im Bewegungsvorgang der Betrachtung wirksam und relevant. *Bild* und *Raum* sind somit identisch, bieten der Wahrnehmung nur unterschiedliche Qualitäten an, um den Faktor Zeit adäquat zu erfassen. Bilder nutzen die Dispositionen zur größtmöglichen Verdichtung des Zeitlichen in einer Ebene bis hin zur Simultanität; der Raum bietet aufgrund der Bewegung gute Möglichkeiten, den Zeitfaktor so weit als möglich zu dehnen. Dabei sind die Gattungsgrenzen zwischen Bild, Skulptur und Architektur extrem hinderlich, denn sie trennen mitunter Qualitäten der Wahrnehmung, die aufs Engste zusammengehören können.

So lassen sich Portalanlagen wie die *Goldenen Pforten* in Prag oder Freiberg sowohl als Bild als auch als Raum sehen. Die Architektur selbst bietet die Alternativen an, zum einen vor dem Bildwerk an vorbestimmten Betrachterstandorten stehen zu bleiben, um die Komposition, den Bildaufbau und die Simultanität aller ikonischen Inhalte zu durchdenken. Zum anderen ist es möglich, den Bildraum zu betreten, in die Bildhandlung einzutreten, die Zeitabläufe der Handlung nach- und mitzuerleben, selbst als Handelnder daran teilzunehmen bzw. von anderen als relevanter Bildakteur wahrgenommen zu werden. Die Begriffe *Raumbild* und *Bildraum* scheinen mir daher geeignet, den Zeitaspekt der Betrachersituation angemessen zu berücksichtigen. *Bildraum* würde dabei meinen, dass die Wahrnehmung des Räumlichen von einem vorfixierten Standpunkt aus erfolgt. Der Betrachter ist im Moment der Wahrnehmung körperlich eher unbewegt, sodass die Narration des Bildräumlichen nur von diesem Punkt oder Areal aus und nur im Geiste gelesen, weiterentwickelt und nachempfunden werden kann. Ein *Raumbild* dagegen berücksichtigt von vornherein die Bewegung des Betrachters, die nicht selten durch die reale Bildräumlichkeit erzwungen wird und erzwungen werden muss, um sowohl einen Bewegungsimpuls auszulösen als auch durch vorfixierte Zielpunkte eine bestimmte Richtung vorzugeben. Das gezielte Ablaufen des Bildraumes und zugleich das Miterleben und Durchdenken der Bildhandlung erzeugt und belebt dabei jene im Raum eingebetteten Narrative und Inhalte.

Besonders effizient ist die Verkettung von Raumbildern und Bildräumen: Orte und Wege folgen aufeinander, sodass sich in vielfältiger Weise Bild- und Raumrezeptionen durchdringen. Die Bewegung profitiert dabei von ausformulierten Orten, die als Anreize zur Bewegung notwendig sind; die Wege sind wiederum nötig, um zu den Orten hinzuführen und ihre Inszenierungen und Botschaften in den räumlichen Kontexten entsprechend vorzubereiten und einzulagern.

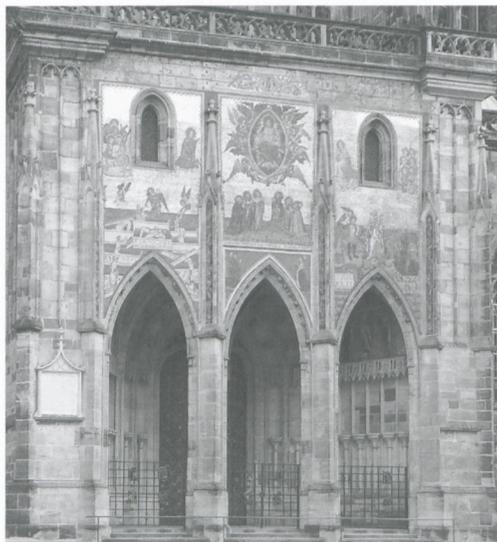


Abb. 23 *Goldene Pforte*, vor 1371, St. Veitsdom, Prag



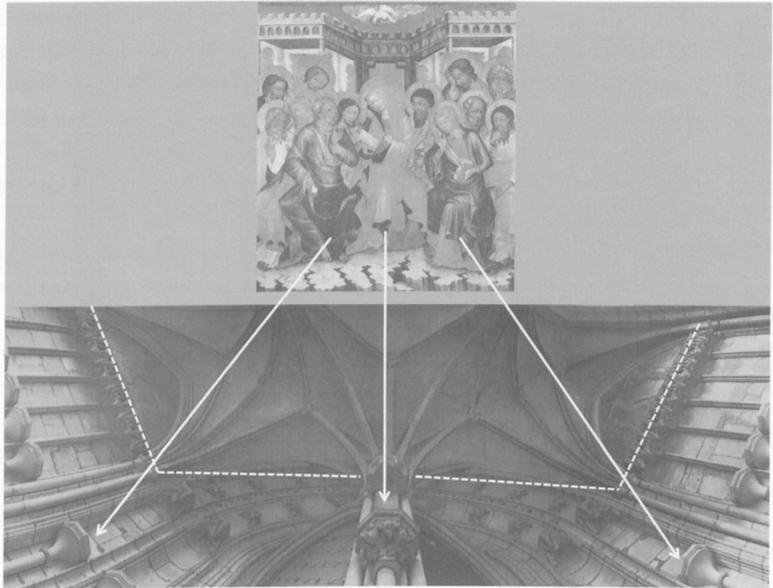
Abb. 24 Giotto, *Hl. Franziskus predigt vor Honorius III.*, 1299, San Francesco, Assisi

V. Was bedeutet dies für die architektur- und kunsthistorische Forschung?

Die Möglichkeiten und etwaigen Auswirkungen einer solchen bildwissenschaftlichen Erforschung der Architektur lassen sich derzeit nicht abschätzen. Sie könnten vor allem für die Auseinandersetzung mit der Spätgotik folgenreich sein. Werden die Schlüsselbauten spätgotischer Entwicklungen hinsichtlich ihrer Bildhaftigkeit und Medialität untersucht, ist mit neuen Erkenntnissen zu rechnen. Als spektakulär und wegweisend wäre einmal mehr wahrscheinlich der Bau des Prager Veitsdoms unter Karl IV. zu würdigen. Die *Goldene Pforte* des Prager Domes stellt zweifellos innerhalb der Gesamtkonzeption einen medialen Höhepunkt dar – und so ist zu fragen, ob unter Kaiser Karl eine veränderte Medialisierung der Baukunst stattfand.²⁹ Dieser Frage ließe sich nachgehen, indem beispielsweise in gewohnter Weise die Motive und Motivationen der Bildwerke und der Baukunst untersucht würden (Abb. 23 und 24). Es ließe sich aber auch vermuten, dass Karl IV. und Peter Parler bildhafte Kompositionen im Kopf hatten und ins Werk setzten. Bemerkenswerte Indizien für eine bildräumliche Anordnung sind u.a. die flächigen, retabelartig aufgeflogelten Seiten der Portalhalle, die in separaten Lanzetten angelegten Figurenstandorte, die innen etwas durch Dienstbündel abgesonderten Figurennischen, der hervorgezogene Trumeau mit seiner triangelförmigen Portalsituation u.v.m. Schon von außen wird deutlich, dass die flache Bogenarchitektur als unmissverständliche Grenze zu einem geöffneten Bild- und Handlungsraum ausformuliert wurde. Insofern unterscheidet sich die Bildhaftigkeit des Triumphbogenmotivs nicht von den gemalten Kastenräumen Giottos.

29 KUTHAN 2007a und 2007b.

Abb. 25 Kompositorischer Vergleich von Bildarchitektur und bildhafter Architektur:
 oben: Hohenfurter Meister, *Pfingsttafel*, um 1350, Nationalgalerie, Prag
 unten: *Goldene Pforte*, vor 1371, St. Veitsdom, Prag, Blick in das Gewölbe der Portalvorhalle samt der Vorbereitung der vexierhaften Raumgestaltung durch die vertikalen Glieder



Für den Innenraum der Portalvorhalle dürfte eine Tafel des Hohenfurter Meisters sinnstiftend gewesen sein (Abb. 25). Sie zeigt, wie mit Architekturstaffagen Gruppen und Handlungen geformt wurden. Den seitlich aufgeflügelten Architekturen wurden die Apostel zugeordnet. Innerhalb dieser Gruppierungen sind Petrus und Johannes gesondert hervorgehoben, der Marienfigur am nächsten bzw. treten mit ihr in direkten Austausch. Insofern entspricht die Anordnung der Figurennischen der Portalhalle genau dieser Bildkomposition. Wichtig ist nun zu sehen, dass die Marienfigur, obwohl sie durch einen eigenen, nach oben offenen Bildraum eingefasst ist, sich innerhalb des Bildes im gleichen Handlungsraum wie die Apostel befindet; der zerklüftete Boden deutet dies an. In der Architektur war diese Differenzierung schwieriger aufrechtzuerhalten, weil per se Bild- und Handlungsräume ineinander fielen. Insofern dürfte die architektonische Lösung als bedeutsam und intelligent gewürdigt werden, denn in bemerkenswerter Weise erhielt die Trumeaufigur (Marienfigur?) mit der Portalrahmung ein eigens gerahmtes Bildfeld. Der Trumeau wurde aber zugleich mit dem Triangel weit nach vorn gerückt und somit die Figur in den Handlungsraum der seitlichen Apostel (?) hineingearbeitet. Das Register der Baldachine bzw. die Isokephalie der einstigen Skulpturen deutet auf die Handlungseinheit der Figuren hin. Der Handlungsraum wurde zudem durch das Dienst- und Wölbsystem zusammengefasst, weshalb in einmaliger Weise der Trumeau seitliche Runddienste erhielt. Den geöffneten Himmel der Hohenfurter Tafel stellte Parler als offenen Gewölberaum, eingefasst durch Luftrippen über dem Trumeau, dar. Auch andere Architekturen Peter Parlers bzw. Raumvorstellungen Karls IV. lassen sich möglicherweise auf Bilderfindungen des Hohenfurter Meisters zurückführen.

Wenn dem so ist, dann stand der Prager Dombau vielleicht am Anfang einer Entwicklung, mit der versucht wurde, hochkomplexe Raum- und Narrationspotentiale der Malerei auf die Architektur zu übertragen. Die enorme Leistungsfähigkeit der gottes-

ken Bilderfindungen, Personen und Handlungen, Orte und Zeiten sinnvoll anzuordnen und auszudrücken, transferierte Parler möglicherweise erstmals auf die Architektur.³⁰ Kurz gefasst ließe sich vermuten, dass sich die spätgotische Architektur durch die Übersetzung solcher Bildmittel von der hochgotischen Bautradition ablöste. Daraus könnte weiter folgen, dass möglicherweise die Sprachfähigkeit und Medialität in Italien in besonderem Maße in den Bildräumen der Malerei weiterentwickelt wurde, die in den Perspektivdarstellungen einen weiteren Höhepunkt fanden.

Im nordalpinen Raum wurde die Medialität stärker in den Raumbildern spätgotischer Architekturen ausformuliert. In diesem Sektor ging das Sprachvermögen weit über die Mittel hinaus, die der italienischen Baukunst damals zur Verfügung standen. Wenn dem so wäre, hätte dies gegebenenfalls Folgen für die Architekturgeschichte. Denn es könnte bedeuten, dass die Kunstfertigkeit der spätgotischen Baukunst, welche die Grundlage ihrer Sprachfähigkeit bildete, den italienischen Baukünstlern nicht in vollem Maße zur Verfügung stand. Sie wären auch aufgrund von Sprachbarrieren, wie sie sich beispielsweise beim Bau des Mailänder Domes zeigten, von der Entwicklung der Medialität abgekoppelt.³¹ Dies könnte weiter bedeuten, dass entscheidende Impulse der spätgotischen Baukunst der italienischen (Renaissance-)Baukunst nicht nur vorangingen, sondern sie womöglich bedingten. Es wäre denkbar, dass die Entwicklung der rationalen vitruvianischen Architekturtheorie durch Leon Battista Alberti und Nachfolgende gewissermaßen eine sinnvolle Anschlussleistung war, um gleichermaßen eine selbstreflexive Sprachfähigkeit in der Baukunst zu begründen.

Wenn dem so wäre, dann ließe sich auch vermuten, dass später, im 16. Jahrhundert, als die nordalpine Baukunst sukzessive Motive der Renaissancearchitektur in ihre Werke integrierte, die Werkmeister und Bildkünstler nicht gezwungen waren, diesen antikisch vorgeprägten Formenschatz als systemisch geschlossenen und theoretisch fundierten Komplex zu rezipieren, sondern selbstbestimmt die Einzelformen in ihre narrativen spätgotischen Bild- und Raumkonzepte einfügen konnten – auf der Grundlage ihrer eigenen raumzeitlichen Handlungs- und Kommunikationsmuster. Genau solche Formsynthesen lassen sich vielfach nachweisen, jedoch ohne dass sich das spezifische Sprachvermögen sofort mitteilt. Ihre Inszenierungen und Handlungsanweisungen prägten auf rein stilistischer Ebene jene seltsam kompilierten, manierreichen Werke der

30 Dafür besonders relevant IMDAHL 1980. Hier wären diesbezüglich Untersuchungen anzustellen, inwieweit sich das *wiedererkennende Sehen* und *sehende Sehen* Imdahls auf die Architektur übertragen lässt. Es ist zu vermuten, dass zunächst methodische Hürden bestehen, weil sich zum einen nicht einfach benennen und belegen lässt, inwiefern ikonische Aspekte von Bildwerken in Architekturen wiedererkannt wurden, wenn es beispielsweise aufgrund besonderer räumlicher Dispositionen und konstruktiver Notwendigkeiten zu erheblichen Anpassungen und Motivveränderungen kam. Hier wäre jen-

seits einer an Bildwerken geschulten Form- und Kompositionstypologie für die Räume nach funktionalen und narrativ/kommunikativen Mustern zu suchen, die sich dann strukturell mit Bildwerken vergleichen ließen. Zum anderen wären die Bewegungen und (zumeist nur hypothetisch rekonstruierbaren) Interaktionen der einstigen Betrachter für das *sehende Sehen* in doppelter Weise zu berücksichtigen: der Betrachter als sich bewegendem Betrachter und der Betrachtende als im Bildraum agierender Akteur im Gegenüber zu weiteren Betrachtern.

31 FREIGANG 2008.

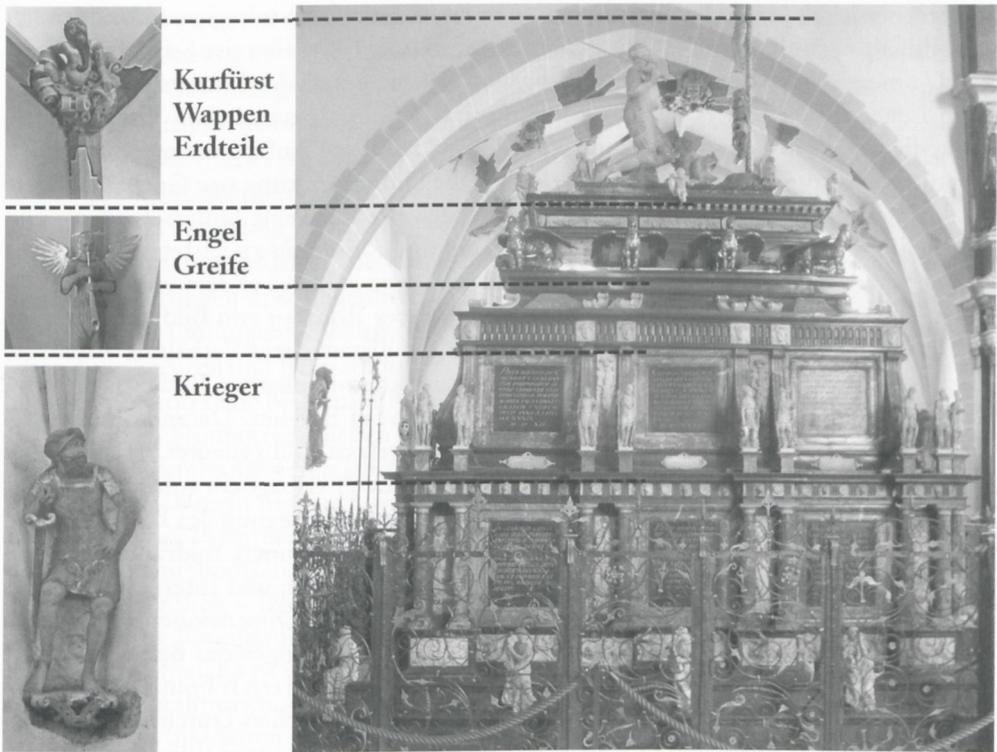


Abb. 26 *Moritzmonument*, 1558–1563, Dom St. Marien, Freiberg; kompositorischer Zusammenhang von Monument und Skulpturen der dahinter liegenden Nordkapelle mit Kriegern, Engeln, Allegorien der Erdteile und zentralem Herrschaftswappen

Übergangsphase bis nach 1550. Dazu gehören Portale ebenso wie größere Raumbilder und Bildräume dieser Zeit.³²

Auf der Grundlage der genannten Möglichkeiten wurde unter anderem der reich ausgestattete Chorbereich des Freiburger Domes untersucht.³³ Dabei zeigte sich, wie beispielsweise die Nordkapelle als Bild einer neuen, reformatorischen Weltordnung gedacht war, als Hüllform dieser Weltordnung (Abb. 26). Zu dieser Hüllform gehört auch eine Füllform. Mit ähnlichem Aufbau, ähnlichen Abmessungen und einer neuen Formsprache wurde die Raumvorstellung der Nordkapelle auf das Moritzmonument übertragen. Beide Werke, spätgotisch gewölbte Kapelle und Monument der Renaissance, standen bisher in keinem Zusammenhang. Verbindungen solcher Werke können aber auf realräumlichen Beziehungen beruhen, auf bauhistorischen Zeitabläufen, auf künst-

32 Verschiedene Beiträge mit weiterführender Literatur in NEUGEBAUER/JÄGER 2010.

33 Verbundprojekt *Der Freiburger Dom – Architektur als Sprache. Zur Entwicklung eines Leitfadens zur Förderung interdisziplinärer Kompetenz*, Hochschuldidaktisches Zentrum Sachsen:

«Lernen im Transfer», Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden, Institut für Germanistik und Kommunikation der TU Chemnitz, Medienzentrum der TU Dresden, 2013/14.

lerisch entwickelten und hoheitlich tradierten Repräsentationsstrategien und/oder auch auf bildhaft abstrahierten Ordnungsvorstellungen, wie beispielsweise Sebastian Münters *Cosmographia universalis*. Nunmehr wird deutlich, dass das Moritzmonument als historischer Ort in einer bewusst narrativ und räumlich entwickelten Raumhistorie steht, die bereits mit der Tulpenkanzel um 1505–1510 ihren Anfang nahm. So lässt sich vermuten, dass die Beurteilung der Werke und die Differenzierung von Gotik und Spätgotik bzw. Spätgotik und Renaissance möglicherweise über eine Unterscheidung und methodische Anwendung der Begriffe *Bildraum* und *Raumbild* zu leisten sein könnte.

Das waren die Chancen. Die Chancen bergen – wie sollte es anders sein – auch Risiken. Die Bildwissenschaft verfolgt eher ein bipolares Konzept von Bild und Betrachter. In der Annahme einer Bildautonomie wird ein distanzierendes Verhältnis vorausgesetzt, das erst im Zuge der Bildfunktion eine kommunikative Einheit mit dem Betrachter bilden kann. Die Angebote gehen dabei vom Bild aus. Deren kommunikativen Prozesse werden mit dem Begriff des Kultes erfasst und gedeutet.³⁴ Ein solches Konzept lässt sich auch auf Bildräume anwenden, jedoch versagt ein solches bipolares Verhältnis in Raumbildern, wenn sich nämlich durch die Bewegung des Betrachters im Bildraum keine Pole oder festen Grenzen mehr ausbilden können. Bildräume und Betrachter bilden oszillierende Verhältnisse der Kommunikation und Interaktion in vorgeformten Zusammenhängen. Deren räumliche und zeitliche Dimensionen können sich von der Bildraumintention her aber auch von den Seherfahrungen des Betrachters ausgehend permanent wandeln und zu wirkungsvollen Interferenzen führen. Bild und Betrachter verschmelzen im Vorgang der unmittelbar körperlichen Durchdringung von Bewegung und Wahrnehmung – als sinnliche Erfahrung und anschauliches Denken – und nicht erst im sekundären Prozess von begrifflich vorgeprägtem Sehen und diesbezüglicher Ausdeutung zu einer Einheit. Am deutlichsten wurde bisher dieses bewegliche Grenzverhalten zwischen Bild und Betrachter im Raum mit den Begriffen Schwelle und Schwellensituation herausgearbeitet und beschrieben.³⁵

Soziologisch wurde diese Einheit von Bewegung und Wahrnehmung im Begriff des Handelns erfasst. Am einschlägigsten erarbeitete Martina Löw diese vom Handeln abhängige Soziologie des Raumes:

«Auf eine Kurzformel gebracht, kann man sagen, die Konstitution von Räumen geschieht durch (strukturierte) (An)Ordnungen von sozialen Gütern und Menschen an Orten. Räume werden im Handeln geschaffen, indem Objekte und Menschen synthetisiert und relational angeordnet werden. Dabei findet der Handlungsvollzug in vorarrangierten Räumen statt und geschieht im alltäglichen Handeln im Rückgriff auf institutionalisierte (An)Ordnungen und räumliche Strukturen.»³⁶

Würde diese Modellvorstellung von Bildwissenschaftlern und Architekturhistorikern akzeptiert und auf Wahrnehmungskorrelationen übertragen werden, könnte dies bedeuten, Bild- und Bauwerke als gleichberechtigte relationale Anordnungen von Formen und Sinn gegenüber Betrachtern zu deuten. Die Gestaltungen blieben für sich unbedeu-

34 BELTING 1990; siehe dazu auch BOEHM 1994.

36 LÖW 2001, S. 204.

35 Methodisch vom Bild geht BAWDEN 2014 aus. Dort auch weitere Literatur zum Thema.

tend; sie wären nur durch die Interaktion mit den Betrachtern als handelnde Anordnungen, als Akteure in den Bildräumen bzw. Raumbildern zu lesen und sinnvoll. Die künstlerische Gestaltung würde jeweils nur dazu beitragen, dass sich die Vorstellungen als vorgeformte und damit vorbestimmte Handlungsoptionen im Material abbilden und verfestigen. Die Bildwerke und ihre Inhalte wären somit als <Stills>, als auf Dauer gestellte, das heißt überzeitlich jederzeit aktivierbare Handlungssequenzen, zu lesen, innerhalb eines größeren historisch-vergegenwärtigten oder lebendig-gegenwärtigen Handlungszusammenhangs. Die unterschiedlichen Bild- und Handlungskonzepte, die Wahl der Gattungen usw. (eigentlich auch die sich anschließenden Interpretationen als Teil der Bildhandlungen) würden lediglich festlegen, wo Grenzen zwischen unmittelbaren Bildakteuren und Betrachtern verlaufen, wie dicht der Betrachter an den Bildkern herankommt, ob seine Nähe und Beteiligung ein Teil der Bildhandlung werden kann.

Vor diesem Hintergrund ließen sich die gängigen Konzepte der spätmittelalterlichen Bild- und Raumkunst vergleichsweise einfach als räumliche Rollenspiele skizzieren. Dies möchte ich nicht tun, auch wenn sich hier wesentliche Raumkategorien wie Inklusion/Exklusion; Privatheit/Öffentlichkeit u.a. thematisieren ließen. Wichtiger ist es, auf das folgende methodische Problem hinzuweisen: Im Unterschied zu Bildern – und das ist ganz wesentlich – fehlt in architektonischen Räumen das ehemalige Bildpersonal, sodass nur die Raumstrukturen als Indizien bzw. Prägungen sozialer Handlungen zur Verfügung stehen. Es ist notwendig, das potentielle Bildpersonal zu rekonstruieren, um auf seine Interaktionen, die möglichen Handlungen und Kommunikationen und die diesbezüglich bildhaften Bedeutungen der Räume zurückzuschließen. Dies würde bedeuten, alle möglichen, das heißt am Ende wohl zu viele Konstellationen, beschreiben zu müssen. Nutzen wir aber die Raumsoziologie Löws als Grundlage einer bildwissenschaftlichen Betrachtung, dann könnte dies bedeuten, die Anordnung der Bild- und Betrachterräume mit denselben Mitteln der Bildbeschreibung zu erfassen wie die Bildaspekte innerhalb eines Bildrahmens.

Daraus würde folgen, dass wir uns als Forschende in die Betrachter- und Bildräume hineinbewegen können und müssen (Abb. 27), um – erstens – als Betrachter über die eigene Raumwahrnehmung als gleichberechtigte Partner und vor allem als Indikatoren innerhalb der räumlichen Anordnungen aus der Vielzahl der möglichen Konstellationen die in den Objekt-Subjekt-Beziehungen besonders sinnvollen Aktionen und vorbestimmten Bezüge herauszufiltern. Von diesem Rollenverhalten ausgehend ließen sich bestenfalls hypothetisch auch die einstmals zugehörenden Akteure bestimmen. Dadurch würden wir – zweitens – jedoch selbst zu Akteuren der Räume und Teilhaber der Bildinhalte werden und in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Werk auch selbst zu einem Teil der Quelle werden. Wir verlieren dann jedoch unsere Distanz, die wir als Forschende gegenüber dem Werk als der Quelle einnehmen sollen, denn von dieser Distanz, die wir Objektivität nennen, hängt unser Selbstverständnis in der Wissenschaft ab. Wie zulässig wäre es, mit einer solch unmittelbaren Teilhabe die Bildwirkungen und Bildkontexte von innen heraus zu beschreiben und zu bewerten – als Akteure einer räumlich/handelnden Anordnung? Unsere Wahrnehmung wäre signifikanter Bestandteil der Bildwirkung und Bildwirklichkeit, unsere eigene Vorbildung und Subjektivität Teil der Bildinhalte und -kontexte. Letztlich sind aber – und das wäre dage-

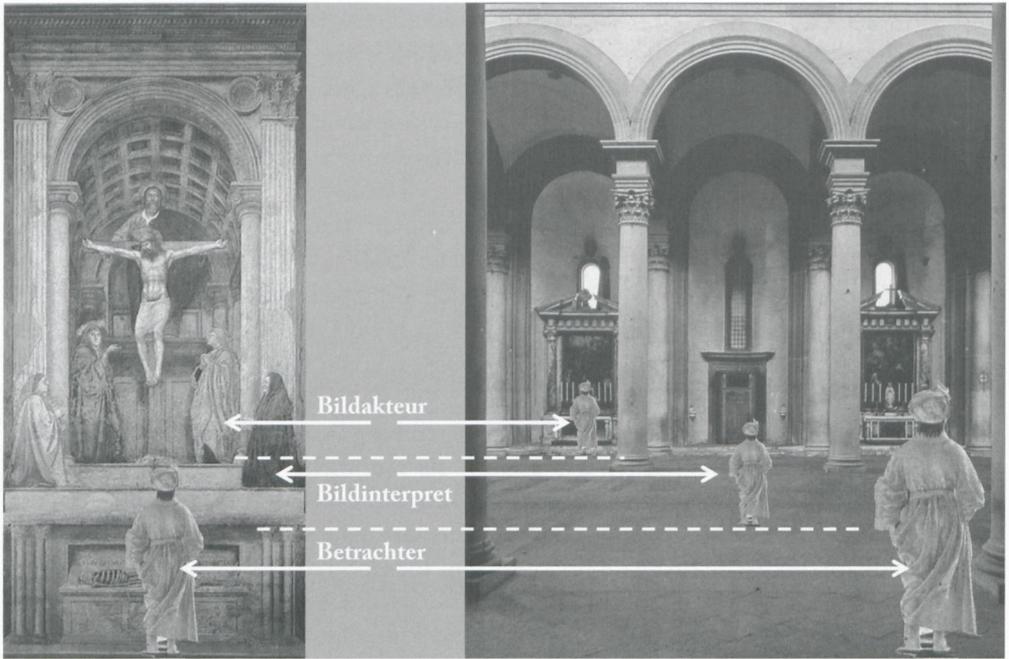


Abb. 27 Kompositorischer Vergleich bzw. Vergleich der räumlichen Dispositionen unterschiedlicher Bildakteur- und Betrachterstandpunkte:
 links: Massacio, *Trinitá*, 1425–1428, Santa Maria Novella, Florenz
 rechts: Santo Spirito, Florenz, Mitte 15. Jahrhundert, Langhaus- und Kapellenarchitektur
 Rückenfigur: Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, um 1450, Galleria Nazionale, Urbino (Detail)

genzuhalten – die vielfältigen Forschungsmeinungen bereits Ausdruck einer solchen subjektiv geprägten Akteurskonstellation.

Wollten wir dieses Dilemma methodisch auflösen oder zumindest entschärfen, dann könnte dies gelingen, indem wir ein Kunstwerk oder einen Raum in mindestens zwei separaten Beschreibungsvorgängen erfassen. Zuerst müssten wir als beteiligte Bild- und Raumakteure unsere Wahrnehmungen im Inneren analysieren: die Möglichkeiten unserer Bewegungen, unserer Handlungen und Interaktionen; zugleich aber auch die Begrenzungen und Beschneidungen unserer Aktionsmöglichkeiten. In einem zweiten Schritt wäre dann zu prüfen, wie sich ein solcher Interaktionszusammenhang aus der Außenperspektive wahrnehmen und bewerten ließe. Diese Außenperspektive würde den Kritikern entgegenkommen, da damit die vermeintliche Objektivität gewahrt bliebe. Die Skeptiker würden dagegen halten, dass auch diese Wahrnehmung und Bewertung nur der Teil eines großen Forschungsraumes mit eigenen Zielvorstellungen, Konstellationen und Handlungsmustern ist, welcher selbst ein Bild darstellt. Die Zuordnung und die Bedeutungszusammenhänge von Werken und Menschen werden autokratisch über die Wissenschaft organisiert, die ordnet, filtert, vergleicht, Beziehungen herstellt, Bestimmtes betont oder verschleiert, Sehen sinnvoll anleitet, aber auch Blindheiten verursachen kann. Auch wenn wir diese raumsoziologische (An)Ordnung als <Wissen-

schaft» oder «Forschung» beschreiben, wäre anzuerkennen, dass es sich um einen Bildungsraum, das heißt einen veränderlichen Handlungsrahmen handelt, in dem wir die Bildakteure darstellen.³⁷ Wir müssten ein weiteres Mal die Grenzen der Betrachtung verschieben, um wiederum eine Außenperspektive auf den Gesamtzusammenhang einnehmen zu können. Eine solche Außenperspektive auf die Forschung als Bild bezeichnen wir als Methoden- und Wissenschaftskritik, die sich auch diesem Beitrag anschließen wird – als Ausdruck und Qualität sozialen Handelns.

Verwendete Literatur

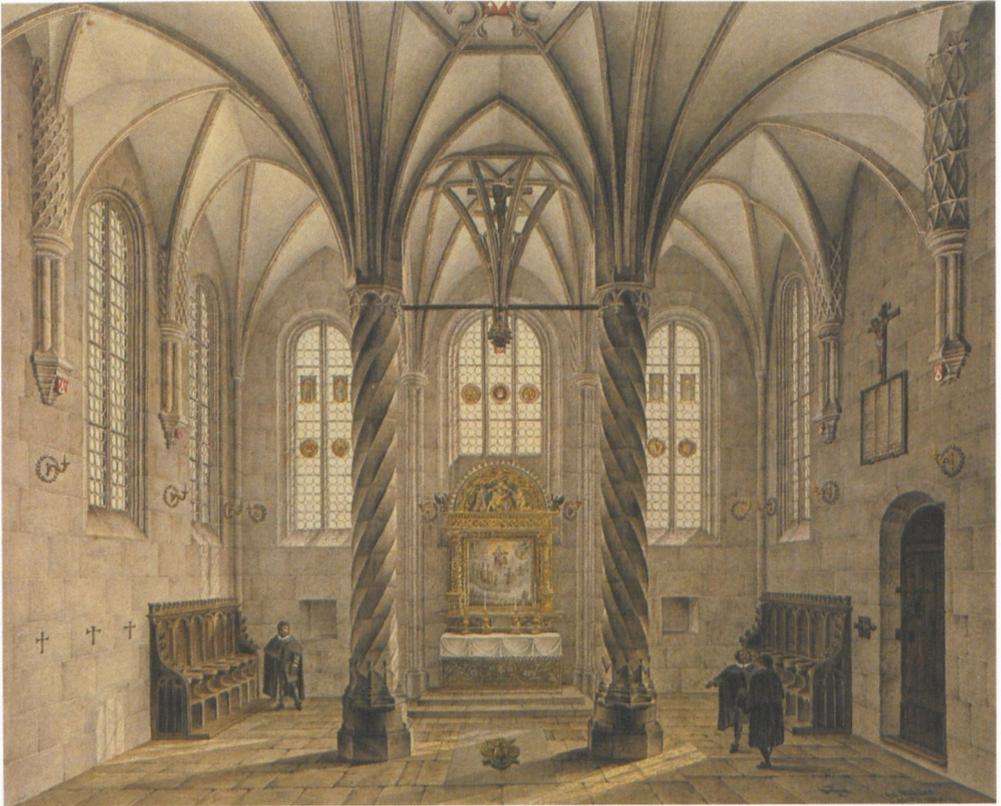
- ALBRECHT 2007 – Uwe Albrecht: Bauaufgaben profaner Architektur zwischen 1470 und 1620. Auftraggeber und Funktionen, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 4 (2007): Spätgotik und Renaissance, hg. von Katharina Krause, S. 210–225.
- AUSS.-KAT POTSDAM 2013 – *Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen, 1386–1572*, hg. von Jiří Fajt, Ausstellungskatalog Potsdam 2013, Potsdam 2013.
- BAWDEN 2014 – Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln u.a. 2014.
- BELTING 1990 – Hans Belting: *Bild und Kult*, München 1990.
- BOEHM 1994 – Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- BÖKER 2007 – Hans Josef Böker: *Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Salzburg 2007.
- BÜRGER/WINZELER 2006 – Stefan Bürger und Marius Winzeler: *Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz*, Döbel 2006.
- BÜRGER 2007a – Stefan Bürger: *Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße. Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600* (zugl. Diss. Dresden 2004), 3 Bde., Weimar 2007.
- BÜRGER 2007b – Stefan Bürger: *Steinwerk und Raumbild. Eine Gotik der Werkmeister von 1350 bis 1450*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 3. (2007): *Gotik*, hg. von Bruno Klein, S. 284–325.
- BÜRGER 2007/08 – Stefan Bürger: *Treppen, Emporen und Tribünen. Fürstliche Architektur und Herrschaftsinzenierung in spätgotischen Bauwerken Obersachsens und angrenzender Regionen*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen 15* (2007/08), S. 43–66.
- BÜRGER 2011 – Stefan Bürger: *Unregelmäßigkeit als Anreiz zur Ordnung oder Impuls zum Chaos. Die virtuose Steinmetzkunst der Pirnaer Marienkirche*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011), S. 123–132.
- BÜRGER 2013a – Stefan Bürger: *Bauen bildet ab. Eine Baustellengeschichte zur «schönen und kunstreichen St. Annenkirche» in Annaberg*, in: *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters*, hg. von Katja Schröck, Bruno Klein und Stefan Bürger, Köln 2013, S. 23–40.
- BÜRGER 2013b – Stefan Bürger: *Der Tempel, der heilig macht? Überlegungen zu literarischen Sprachformen und architektonischen Formsprachen und dem Wechselverhältnis von Wort und Werk in der spätgotischen Baukunst*, in: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur* 24 (2013), S. 11–17.
- BÜRGER 2015 – Stefan Bürger: *Begehbare Bild oder handelndes Bauwerk? Zur Interpretation spätgotischer Raumkunst am Beispiel der Landauerkapelle in Nürnberg und des Landauer-Altars von Albrecht Dürer*, in: *Räume der Kunstgeschichte*, hg. vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Tagungsband Wien 2013, 2015, S. 34–57, <http://www.kunsthistoriker.at/?nav=&gruppe=&artikel=9014> (zuletzt abgerufen am 8.1.2016).
- DONATH 1998 – Matthias Donath: *Rochlitz. Kunigundenkirche und Petrikerche (Große Baudenkmäler 526)*, München und Berlin 1998.

37 Vgl. zur soziologischen Distanz und Kommunikation: «Wie schon erwähnt, ist es keine neue Idee, die Kunst als Symbolisierungsalternative zum Denken und zur Wissenschaft zu betrachten»; und «Generell lässt sich feststellen, daß die

Kunst «Wertgegenstände» versinnbildlicht. Während die Wissenschaft Fakten beschreibt, drückt die Kunst Werte aus.», NORBERG-SCHULZ 1965, S. 65 bzw. 66.

- FEHRING/RESS/SCHLEMMER 1977 – Günther P. Fehring und Anton Röss, bearb. von Wilhelm Schlemmer: Die Stadt Nürnberg. Kurzinventar (Bayerische Kunstdenkmale 10), München 1977 (erste Fassung 1961).
- FREIGANG 2008 – Christian Freigang: Was geschah in Mailand? Die Expertisen zum Mailänder Dombau um 1400 und die Vorgeschichte der neuzeitlichen Architekturtheorie, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger, 1310–1437, hg. von Markéta Jarošová und Jiří Kuthan, Prag 2008, S. 427–442.
- GARBE 2001 – Christian Garbe: Michaeliskirche Erfurt, Regensburg 2001.
- HOPPE 2007 – Stephan Hoppe: Drei Paradigmen architektonischer Raumanewingung, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 4 (2007): Spätgotik und Renaissance, hg. von Katharina Krause, S. 236–243.
- IMDAHL 1980 – Max Imdahl: Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1980.
- KUTHAN 2007a – Jiří Kuthan: Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Kunstwerke als Herrschaftszeichen und Symbole der Staatsidentität (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium 6), Prag 2007.
- KUTHAN 2007b – Jiří Kuthan: Caput Regni, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 3. (2007): Gotik, hg. von Bruno Klein, S. 197–225.
- KUTSCHBACH 1995 – Doris Kutschbach: Dürer. Die Altäre (zugl. Diss. München 1995), Stuttgart und Zürich 1995.
- LEMPER 1991 – Ernst-Heinz Lemper: St. Marien Pirna, Regensburg 1991.
- LEYH 1992 – Robert Leyh: Die Frauenkirche zu Nürnberg. Katholische Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, München und Zürich 1992.
- LIPPMANN 2007 – Wolfgang Lippmann: Bauaufgaben sakraler Architektur zwischen 1470 und 1620. Typen und Formen, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 4 (2007): Spätgotik und Renaissance, hg. von Katharina Krause, S. 226–235.
- LÖW 2001 – Martina Löw: Raumsoziologie (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1506), Frankfurt am Main 2001.
- MAGIRIUS 1976 – Heinrich Magirius: Die Kirchen in Borna, hg. von Fritz Löffler, Berlin 1976.
- MAGIRIUS 1997 – Heinrich Magirius: St. Annen zu Annaberg (Großer Kunstführer 175), Regensburg 1997.
- MISCH 2012 – Christian Misch: Die Erfurter Universitätsgebäude bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, in: Amplonius. Die Zeit – Der Mensch – Die Stiftung. 600 Jahre Bibliotheca Amploniana in Erfurt, hg. von Marina Moritz und Kai Brodersen (Schriften des Museums für Thüringer Volkskunde 34), Erfurt 2012, S. 135–145.
- MÜLLER 2007 – Matthias Müller: Bildlichkeit und Bildhaftigkeit in der Architektur, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 8 Bde., München u.a. 2006–2009, hier Bd. 4 (2007): Spätgotik und Renaissance, hg. von Katharina Krause, S. 254–257.
- NEUGEBAUER/JÄGER 2010 – Anke Neugebauer und Franz Jäger (Hg.): Auff welsche Manier gebauet. Zur Architektur der mitteldeutschen Frührenaissance (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte 10), Kolloquiumsband Halle an der Saale 2009, Bielefeld 2010.
- NORBERG-SCHULZ 1965 – Christian Norberg-Schulz: Logik der Baukunst, Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1965.
- NUSSBAUM 1994 – Norbert Nußbaum: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik, Darmstadt 1994.
- RASSLOFF 2009 – Steffen Raßloff: Das Collegium maius. Renaissance eines herausragenden Kulturdenkmals, in: Stadt und Geschichte. Zeitschrift für Erfurt 43 (2009), S. 22f.
- RICHTER 1990 – Christa Richter: Marienkirche zu Mühlhausen (Mühlhäuser Beiträge. Sonderheft 7), Mühlhausen 1990.
- SCHUBERT 1997 – Ernst Schubert: Der Dom zu Merseburg, Regensburg 1997.
- SCHURR 2003 – Marc Carel Schurr: Die Baukunst Peter Parlers. Der Prager Veitsdom, das Heiliggeistmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte (zugl. Diss. Fribourg 2001), Stuttgart 2003.
- STURM 2005 – Albrecht Sturm (Hg.): Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna, Pirna 2005.
- WEILANDT 2013 – Gerhard Weilandt: Der ersehnte Thronfolger. Die Bildprogramme der Frauenkirche in Nürnberg zwischen Herrschaftspraxis und Reliquienkult im Zeitalter Kaiser Karls IV., in: Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters, hg. von Katja Schröck, Bruno Klein und Stefan Bürger, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 224–242.
- VOGT 1900 – Wilhelm Vögt: Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses, Festgabe zum Einzug des kgl. Realgymnasiums in sein neues Heim, Nürnberg 1900.

Tafel XII: Bürger – Raumbilder und Bildräume



A: Georg Christoph Wilder, *Landauerkapelle Nürnberg*, 1836, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



B: Albrecht Dürer und Veit Stoß, *Landauer Altar mit Allerheiligentafel*, 1511, Kunsthistorisches Museum, Wien