

Aya Nakama

**Eine Überlegung zu dem Blick der deutschen  
gotischen Skulptur des 13. Jahrhunderts:  
Optische Theorie und die Visualität  
des Liebespfeils**

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-71248

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7124>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007124>

---

Eine Überlegung zu dem Blick der deutschen gotischen Skulptur  
des 13. Jahrhunderts:  
Optische Theorie und die Visualität des Liebespfeils\*

Aya Nakama

## Einführung

Im westlichen Mittelalter bot die Vision ein Mittel an, sich mit Gott zu verbinden, und war ein fundamentales Element der Frömmigkeitspraxis.<sup>1</sup> Daher bietet die Frage, wie das Bild und der Blick des Betrachters miteinander interagieren, bei der Analyse der Funktion des Bildes eine wesentliche Gelegenheit, die Rolle des Bildes im Mittelalter zu erhellen. Dieser Artikel versucht durch eine Überlegung zur visuellen Wirkung des direkten „Blicks“ zwischen Bild und Betrachter die Charakteristika der deutschen gotischen Skulptur des 13. Jahrhunderts zu definieren. Die emotionale Wirkung dieses Blickwechsels mit der Statue entwickelte sich im spezifischen Kontext der gotischen Domsulpturen für die öffentliche Andacht und wurde zu einem wichtigen Element sowohl in der privaten als auch in der öffentlichen Andacht des Spätmittelalters. Ich untersuche die Beziehung zwischen mittelalterlicher optischer Theorie und Kunst am Beispiel der visuellen Metapher des Liebespfeils im biblischen Hohelied, die eine Parallele zu den theologischen Interpretationen der damaligen Zeit aufweist. Dabei weise ich auf einen Aspekt des Blicks der Domsulptur unter Berücksichtigung der visuellen Effekte hin, die das Andachtsbild charakterisieren sollen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, New York: Palgrave macmillan, 2002; Michael Camille, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*, Cambridge 1989, pp. xxvi-viii, 302-307; Madeline Harrison Caviness, *Visualizing women in the Middle Ages: sight, spectacle, and scopic economy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2001, pp. 20ff.

## 1. Die Funktion des Andachtsbildes und des Blicks

In der Kunstgeschichte wird die ikonographische Form des Andachtsbildes allgemein als dem Spätmittelalter eigentümlich angesehen, aber die Definition des Andachtsbildes selbst ist mehrdeutig, da jedes Bild potenziell zum Zweck der Verehrung eingesetzt werden kann. Daher muss das Andachtsbild in jedem spezifischen Werk oder Thema in einem spezifischen historischen Kontext analysiert werden.<sup>2</sup>

Das Andachtsbild ist als Instrument der privaten Andacht mit besonderer Wirkung für die mystische Meditation definiert worden, insbesondere in südwestdeutschen Klöstern des 14. und 15. Jahrhunderts, wo es zu Andacht und visionären Erfahrungen inspirierte.<sup>3</sup> Gleichwohl gab es vielfältige Diskussionen über die Definition des Andachtsbildes und seine Wirkungen, etwa solche, die öffentliche von privaten Bildern unterscheiden. Man kann jedoch sagen, dass zu den Merkmalen des Andachtsbildes der Austausch von „Blickkontakt“ zwischen dem Bild und dem Betrachter, die Präsenz von Gesten, die Betonung der Körperlichkeit, um die Emotionen anzusprechen, und die Konzentration auf die Spiritualität durch die mystische Beziehung zwischen dem Bild und dem Betrachter mittels innerer Konversation gehören. Diese Fähigkeit des Bildes, den Geist des Betrachters mit einer starken Wirkung zu durchdringen und auf die Emotionen des Betrachters einzuwirken, ist als eine Intensität beschrieben worden, die die Sinne anspricht. Unter anderem spielt der Austausch der Blicke mit dem Betrachter eine wichtige Rolle für die emotionale Wirkung solcher Andachtsbilder,<sup>4</sup> insbesondere seit dem 13. Jahrhundert, als die visuelle Erfahrung als Mittel der mystischen Konversation und der mystischen Vereinigung mit Gott eine zentrale Rolle in der religiösen Praxis

---

<sup>2</sup> Mikinosuke Tanabe, „Kinezou toha nanika: Sono keitai to kinou ni tsuite“, in: Mikinoske Tanabe (ed.), *Kinezou no bijyutsu*, Tokyo: Chikurinsha, 2018, pp. 5-28.

<sup>3</sup> Vgl. Erwin Panofsky, „Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leiden 1927, S. 261-308; Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk 1965.

<sup>4</sup> Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 22, 40ff.; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin: Mann, 1981, S. 96.

spielte.<sup>5</sup>

Es gibt das Argument, dass die Ursprünge der emotionalen Wirkung des Blickkontakts und des Blicks in Andachtsbildern aus dem frühen Mittelalter stammen.<sup>6</sup> So stellen beispielsweise die Passionsbilder nicht nur Gesten dar, die auf die Wunden der Kreuzigung hinweisen, sondern auch ein Mittel, das durch den direkten Blickaustausch mit dem Betrachter emotionale Wirkungen hervorruft und eine private Beziehung zu Christus herstellt, die von einer persönlichen Intimität begleitet wird. Um Buße zu erregen, förderte das Christusbild einen imaginären, direkten inneren Dialog durch das innere Auge des Betrachters. Solche Bilder erzeugten auch einen Synergieeffekt, indem die Gesten durch das Auge betont wurden. Folglich ist aber die Grenze zwischen öffentlich und privat für ihre Wirkung nicht wesentlich, und dieser byzantinische Effekt ist einer der grundlegenden Effekte der mittelalterlichen Skulptur.

Die von den Nonnen geprägte Frauenspiritualität, die zu einer Hauptaudienz des Andachtsbildes des Spätmittelalters wurde, förderte die Nachahmung der Jungfrau Maria als Braut Christi in der Brautmystik, die von den Interpreten im Hohelied des Alten Testaments identifiziert wurde. Origenes von Alexandria (ca.184-253), einer der einflussreichsten Kommentatoren des Hoheliedes, interpretierte es als vollständig mit mystischen Gesprächen verwoben.<sup>7</sup> Die Brautmystik beinhaltete auch, die Braut Christi zu werden und am mystischen Gespräch teilzunehmen, das parallel zum inneren, mystischen Gespräch mit dem Andachtsbild verläuft. Die Frauenspiritualität entwickelte sich zu einer säkularen Spiritualität, und das spätmittelalterliche Andachtsbild spiegelte bereits diese Entwicklung wider. Seit dem 13. Jahrhundert bemühte sich die Kirche aktiv um die Kontrolle der säkularen Religiosität, indem sie deren Ausrichtung in das Bildprogramm der Kathedrale aufnahm.<sup>8</sup> Bestätigt wird dies beispielsweise durch die ikonographischen und gegenständlichen Gemeinsamkeiten der Andachtsbilder in der Münsterplastik, wie die Auspeitschung Christi (Anfang 14. Jahrhundert) im zentralen

---

<sup>5</sup> Biernoff, a. O., pp. 133ff..

<sup>6</sup> Vgl. Belting, a. O., S. 142ff..

<sup>7</sup> Tsuyosi Kodaka, *Origenesu Gakatyuukai kouwa*, Tokyo: Soubunsha, 1998, p. 27.

<sup>8</sup> Vgl. Bruno Boerner, *Bildwirkungen: Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin: Reimer, 2008.

Tympanon des Westportals des Straßburger Münsters und der Schmerzensmann (Mitte 14. Jahrhundert) am Nordportal des Münsters von Schwäbisch Gmünd, die den Betrachter in einen spirituellen Dialog verwickeln und einen direkten "Blickaustausch" fordern.<sup>9</sup>

## 2. Optische Theorie und die Visualität des Liebespfeils

Diese Diskussion über die visuellen Effekte und die emotionale Wirkung von Andachtsbildern kann auf die Frage der Visualität ausgedehnt werden, wie sie durch die Metapher des Liebespfeils symbolisiert wird, die die eigentümlichen Vorstellungen der damaligen Zeit über die Konfrontation des Blicks verkörpert. Der Pfeil der Liebe ist aus der ovidischen Mythologie und dem Hohelied des Alten Testaments abgeleitet, in dem der gegenseitige Blick der Liebenden das Herz verletzt: „Du hast mir mit einem Blick deiner Augen das Herz verletzt“ (Hohelied 4.9).<sup>10</sup> In der Verbindung zwischen optischer Theorie, Andachts- und Hofliteratur war der Pfeil der Liebe eng mit der optischen Sehtheorie des Mittelalters verbunden.

Die Metapher des Liebespfeils, die die Macht des weiblichen, auf einen Ritter gerichteten Blicks symbolisiert und von Chrétien de Troyes (ca. 1130-1191) in seinen „Cligès“ (ca. 1176) beschrieben wurde, setzte sich in der ritterlichen Hofliteratur parallel zur Entwicklung der optischen Theorien noch lange danach fort. Mit der Übersetzung ins Lateinische sowohl der griechischen klassischen Literatur (Platon, Aristoteles) als auch der optischen und visuellen Theorien der arabischen Welt, wie die von Avicenna (980-1037) oder Alhacen (965-1040), blühte das Motiv des Liebespfeils in den Gedichten der Hofliteratur des Kaisers Friedrich II. (1194-1250) auf, wie die von Giacomo da Lentini (1210-1260), die optische Theorien zur Beschreibung des Blickaustauschs zwischen

---

<sup>9</sup> Ebenda, S. 122ff., 154ff.

<sup>10</sup> Barbara Newman, "Love's arrows: Christ as Cupid in late medieval art and devotion", in: *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché, Princeton, NJ 2006, pp. 263-286, 264; Cf. Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, München: Fink, 1985, S. 787ff..

Liebenden aufnahmen.<sup>11</sup>

Die optischen und visuellen Theorien der damaligen Zeit legten nahe, dass die Spezies als Medium für Bilder, die von einem Objekt oder Auge ausgingen, durch das Auge des Betrachters eintraten, das Gehirn erreichten und, nachdem sie wahrgenommen wurden, das Bild im Herzen als Erinnerung einprägten. Dies war eine Mischung aus zwei mittelalterlichen Theorien: die von Platon abgeleitete Theorie der Extromission, bei der Lichtstrahlen vom Auge ausgehen, und die aristotelische Theorie der Intromission, bei der Lichtstrahlen das Auge durchdringen. Diese Denktendenz basierte auf der anatomischen, geometrischen und kognitiven Theorie der Zeit und fand ihren Niederschlag in den Theorien von Robert Grossteste (ca. 1175-1253) und Roger Bacon (1214-1294), die ebenfalls Theologen waren. In den letzten Jahren wurde der Einfluss der optischen Theorie in Analysen des mittelalterlichen Bildes, einschließlich der Skulptur, diskutiert.<sup>12</sup> Michael Camille hat das visuelle, prozessuale Modell der optischen Theorie als die Grundlage der visuellen Natur der gotischen Kunst beschrieben.<sup>13</sup>

Das Modell des Liebespfeils und diese Ideen in der optischen Theorie der damaligen Zeit stehen parallel zur Rezeption religiöser Bilder. Der Blick der Statue wird dreidimensional betont, und ihre Materialität und die Wertschätzung der gotischen Skulptur schafft einen materiellen und taktilen Prozess der Assimilation in das betrachtete Objekt durch die Vermittlung des Blicks durch die Wirkung der Spezies, die auf die Materialien einwirkt.<sup>14</sup> Das Phänomen der Wechselwirkung in der optischen Theorie erklärt, dass das Auge sich an die Spezies des Sehobjekts assimiliert und gleichzeitig gründlich auf die Aufnahme der Spezies vorbereitet wird; dies ist analog zur Funktion des Bildes in der Ikonographie des Andachtsbildes des Schmerzensmannes.<sup>15</sup> Auch in der

---

<sup>11</sup> Vgl. Dana E. Stewart, *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg 2003, Chapter 2: Languishing Lovers at the Court of Frederick II.

<sup>12</sup> Vgl. Hans Belting, *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008; Jacqueline E. Jung, "The tactile and the visionary: notes on the place of sculpture in the Medieval religious imagination," in: *Looking beyond*, 2010, pp. 203-240.

<sup>13</sup> Michael Camille, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996, pp. 12-25.

<sup>14</sup> Vgl. *Bild und Körper im Mittelalter*, ed. Kristin Marek et al., Munich: Wilhelm Fink, 2006.

<sup>15</sup> Estella Antoaneta Ciobanu, *The Spectacle of the Body in Late Medieval England*, Iași 2012, pp. 289ff..

gotischen Bildhauerei ist es wichtig, das Objekt durch das Zusammenspiel und die Überschneidung des Blicks der Augen der Statue und des Betrachters, die voneinander Bilder ausstrahlen und empfangen, zu assimilieren. Wie Michael Camille hervorhebt, ist eines der Merkmale der gotischen Kunst, die auf dieser optischen Theorie beruht, eine gewisse Augenführung; die Blickrichtung des Betrachters wird beispielsweise durch die Gesten der Statue, die Drapierung der Kleidung und den Blick angezeigt, die das endgültige Ziel der Vision festlegen.<sup>16</sup> Wie das visuelle Modell des Liebespfeils hat auch das deutsche gotische Skulpturenprogramm einen Ausgangs- und einen Zielpunkt. Mit anderen Worten: Es erfordert eine dynamische Betrachtungsweise. Der Betrachter muss unbewusst die Entfernung und Höhe der Statuen beim Gehen im Auge behalten, denn die Statuen sind aus verschiedenen Blickwinkeln des Betrachters klar geformt,<sup>17</sup> und es ist eine Voraussetzung für ihre Betrachtung, dass die Gestik der Statuen oder die Richtungsabhängigkeit des Faltenwurfes das endgültige Zielbild angeben.

Diese Auffassung von der Funktion des Bildes bezieht sich auch auf ein Problem des Andachtsbildes. Das im Andachtsbild erkannte Merkmal des Blickwechsels war mit der Privilegierung des Sehens unter den fünf Sinnen in der Praxis der religiösen Erfahrung verbunden, was dem privilegierten Status des Sehens in der menschlichen Kognition im Allgemeinen entspricht. Letzteres zeigt sich in der bereits erwähnten mittelalterlichen Theorie des Sehens und der Optik, in der die durch die Augen aufgenommene Information als Bild in das Herz eingeschrieben wird und als lebendig in Erinnerung bleibt. Mit anderen Worten, die Wertschätzung des Andachtsbildes war einer der kognitiven Prozesse, durch die die Welt dem Gehirn als Bild durch das Auge gezeigt und in das Herz eingeschrieben wurde.

Die neue Bedeutung, die dieser Wahrnehmung der Welt und dem Blick auf das Bild beigemessen wird, kann nicht gewürdigt werden, ohne die Betonung der Menschlichkeit Christi im 13. Jahrhundert. Das Vierte Laterankonzil von 1215 erkannte die Menschlichkeit Christi in der göttlichen Inkarnation vom Begriff der Eucharistie her an, so dass die Begegnung von Angesicht zu Angesicht mit dem Christusbild die besondere

---

<sup>16</sup> Camille, a. O., p. 29.

<sup>17</sup> Vgl. Robert Suckale, „Die Bamberger Domsulpturen: Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters,“ in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3.F. 38.1987, S. 27-82.

Bedeutung erhielt, zu fordern, dass der Betrachter Christus als Mensch durch den Blick begegnet. Der persönliche Kontakt der direkten Frontalansicht unterstrich die Kraft des Blicks, von dem eine zusätzliche Wirkung erwartet wurde. Da Christus auch ein menschliches Wesen ist, wurde der Austausch von Emotionen durch die Liebe betont, wodurch eine eins-zu-eins-Begegnung von Angesicht zu Angesicht mit Christus als dem letzten Ziel, der letzten Vision, in Gang gesetzt wurde.

Diese Tendenz zeigt sich in der Rezeption östlicher Ikonen durch die Kreuzzüge. Das Haupt Christi als frontale Gestalt kann in Bildern des 13. Jahrhunderts wie der Bildreliquie und der Vera-Ikone identifiziert werden, die den Betrachter zu einer Vision dieser Begegnung von Angesicht zu Angesicht mit Christus führen. Sie fördert auch den direkten Blickkontakt und hat in ihrem Kern die Wirkung des direkten Blickkontakts.<sup>18</sup> Diesen Bildern liegt eine Betonung der Geschichtlichkeit zugrunde, die eine persönliche Beziehung zu Gott innerhalb des erlösenden historischen Rahmens der christlichen Geschichte stärkt, die in der gotischen Kunst betont wurde. Mit anderen Worten, es war gerade die visuelle Wirkung durch den Blick, die entscheidend dafür war, die Heilsgeschichte im Hier und Jetzt lebendig werden zu lassen, da sie den Betrachter selbst mit einbezog.

### 3. Der Blick und die visuellen Effekte der deutschen gotischen Skulptur des 13. Jahrhunderts

In früheren Studien wurde die deutsche gotische Bildhauerei des 13. Jahrhunderts, insbesondere die der Bamberger Domwerkstatt und ihrer Nachfolgewerkstätten, als durch einen emphatischen Blick gekennzeichnet beschrieben, interpretiert als ein Gesichtsausdruck mit einem reichen Gefühlselement, der die Persönlichkeit der Figur vermittelt oder die Richtung eines Gegenstandes anzeigt.<sup>19</sup> Ich argumentiere, dass sich

---

<sup>18</sup> Vgl. Belting, a. O., S. 200ff.

<sup>19</sup> Vgl. Etienne Francois, Hagen Schulze (hg.), *Deutsche Erinnerungsorte I*, München 2001, S. 333; Claudia Kunde, „Das Instrumentarium der "ersten Stifter": Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen,“ in: Hartmut Krohm und Holger Kunde (hg.), *Der Naumburger Meister -*



diese emphatischen Blicke nicht auf die Darstellung von Gesichtsausdrücken oder Richtungen beschränken, sondern auch als ein Blickaustausch gedacht sind, der den Betrachter durch die visuelle Natur der Liebespfeile vor einem einzigartigen Hintergrund einbezieht.

Im Folgenden wird beschrieben, wie die deutschen gotischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts die visuelle Natur der Liebespfeile übernommen haben. Diese Entwicklung lässt sich mit dem spezifischen historischen Kontext in Verbindung bringen, in dem das Hauptpublikum, dem die Kirche bei der Bereitstellung dieser Skulpturen besondere Aufmerksamkeit schenkte, neben den Geistlichen Höflinge aus der Ritterkultur des Staufergeschlechts waren. Das Hohelied war in der mittelalterlichen christlichen Welt des Abendlandes, insbesondere in jener Zeit, als eine der ursprünglichen Quellen der Mystik, die mit der Marienverehrung verbunden war, einflussreich.<sup>20</sup> Die führenden Kommentatoren des Hoheliedes, wie Honorius von Autun (ca. 1080-1154), waren in Süddeutschland tätig, und die deutsche Gotik stellte die Reflexionen des Hoheliedes in ihren Details anders dar als die französische Gotik wie Otto von Simson und Helga Scirie in ihren Analysen der Skulpturen der Dome von Straßburg und Magdeburg beschrieben.<sup>21</sup> Süddeutschland war auch ein literarisches Zentrum für das Hohelied, insbesondere durch *das Fließende Licht der Göttlichkeit* der Hofkultur der Mystikerin Mechthild von Magdeburg (1207-1282); auch Minnesänge, die von der Metapher des Liebespfeils beeinflusst waren, blühten auf. Davon zeugt die Illustration des Codex Manesse, einer in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erschienenen Handschrift mit

---

*Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, 2., Petersberg 2011, S. 973-997.

<sup>20</sup> Vgl. E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990; Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien: Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden : Steiner, 1958.

<sup>21</sup> Otto von Simson, „Ecclesia und Synagoge am südlichen Querhausportal des Strassburger Münsters,“ in: *Wenn der Messias kommt*, hg. Lieselotte Kötzsche, Peter von der Osten-Sacken, Berlin 1985, S. 104-125; Helga Scirie, „Ottonen-Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Magdeburger Plastik des 13. Jahrhunderts: zur Ikonologie der Sitzgruppe des gekrönten Herrscherpaares im Dom,“ in: *Kritische Berichte*, 7.1979, 6, S. 5-19.

Werken der führenden Dichter des Staufergeschlechts.<sup>22</sup> Hier sehen wir genau den Prozess, durch den der Blickaustausch der Liebenden als Pfeil der Liebe vom Auge zum Herzen reicht. Die für den damaligen Hofadel selbstverständliche Assoziation des Liebespfeils mit dem Hohelied scheint die visuelle Wirkung des Bildprogramms der Skulpturen für das deutsche Gothik-Publikum besonders beeinflusst zu haben.

Die visuelle Wirkung der deutschen gotischen Bildhauerei im Hinblick auf den Blick des Standbildes und des Betrachters untersuche ich anschließend in den Werken der Werkstätten des Meißner Doms und des Doms zu Naumburg aus dem 13. Jahrhundert. Wenden wir uns zunächst den Statuen des Kaiserpaares Otto I. und seiner Gemahlin Adelheid an der Nordwand des Ostheiligtums des Meißner Doms zu. Nach bisherigen Untersuchungen drückt das leichte Öffnen der Lippen Ottos und seiner Frau Adelheids Lächeln die Zuversicht auf den Lohn des Himmels durch gute Taten auf Erden aus.<sup>23</sup> Betrachtet man diese Statuen nur von vorne, so ist der Reichsapfel in der rechten Hand des Kaisers unnatürlich gekippt, und die Gesten von Adelheid scheinen lediglich ein Aussortieren von Tüchern zu sein; eine Einheit zwischen den beiden Statuen ist nicht erkennbar. Steht man jedoch direkt Auge in Auge mit der vermeintlich zentralen Statue Ottos, so kann der Betrachter die Geste seiner Gemahlin Adelheid, die an den Fäden ihres Mantels zerrt, deutlich erkennen. Man kann dies als eine Geste des Schießens des Liebespfeils wie in der höfischen Literatur verstehen, und der Ausdruck von Ottos Augen und Gesicht als Reaktion auf Adelheids leidenschaftlichen Blick ist voller Verwirrung, als wäre er mit einem starken Liebespfeil geschossen worden. Auch das Kreuz auf der Reichsapfelkugel in Ottos rechter Hand, das von vorne betrachtet unnatürlich kippt, erscheint dem Betrachter aus dieser Position, als würde es auf seine linke Brust oder sein Herz zeigen. Hier sehen wir den Ausdruck des Helden in der höfischen Literatur und das Thema des Liebespfeils, bei dem der Blick in das Herz eingraviert ist.

---

<sup>22</sup> Vgl. Anna Kathrin Bleuler, *Der Codex Manesse: Geschichte, Bilder, Lieder*, München 2018.

<sup>23</sup> Vgl. Heinrich Magirius, *Der Dom zu Meißen*, München, Regensburg 1993, S. 16; Heinrich Magirius, "Kunstgeschichtliche Aspekte zu den Figuren der Bistumsheiligen im Hohen Chor und den drei Figuren im Achteckbau," in: Heinrich Magirius, hg., *Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert: Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes*, Bd.2, Weimar 2001, S. 279-83, 282.

Als nächstes betrachte ich die Chorschranke und Innenskulpturen im Westchor des Naumburger Doms, die in der gleichen Zeit entstanden sind wie die Skulpturen des Meißner Doms. Es wird angenommen, dass die mittelalterliche Chorschranken den Blick des Betrachters in das Innere des Chores als sakraler Raum kontrolliert haben.<sup>24</sup> Im erzählerischen Passionsrelief am oberen Ende der Chorschranke soll der Betrachter direkten Blickkontakt mit der zentralen Figur, Christus, herstellen. In der lebensgroßen zentralen Kreuzigungsgruppe vermitteln die Figuren der Jungfrau Maria und des Johannes, die neben Christus stehen, dem Betrachter die tiefe Trauer der Passion, aber wenn wir den Ausdruck der Figuren einzeln betrachten, ist es schwierig zu sagen, dass die Richtung des Faltenwurfs, die Blicke und die Gesten eindeutig auf Christus hindeuten.

Im Chor befinden sich an der Westwand acht Statuen von Stifter, darunter Eckhardt und Uta, aber wenn wir die Kreuzigungsstatuen auf der Chorschranke von vorne betrachten, sind Eckhardt und Uta, die wichtigste Statuen unter den Stiftern, nicht sichtbar. So wird die Bedeutung dieser Darstellung der Kreuzigung deutlich, wenn der Betrachter den Chor entlang der Chorschranke betritt und direkt in die Augen des gekreuzigten Christus blickt. Wenn der Betrachter auf den Raum links vom Eingang zugeht, um direkten Blickkontakt mit Christus herzustellen, legen die Kreuzigungsstatuen dem Betrachter nahe, in Richtung Eckhart und Uta, den Gründern des Naumburger Doms und den zentralen Figuren der Stifter im Chor, zu blicken. Wenn der Betrachter direkt unter Christus steht, scheinen sowohl die Jungfrau Maria als auch Johannes mit ihren Gesten den Betrachter zu drängen, sich in den Chor zu begeben, und in dieser Richtungsempfehlung erreichen die Gesten, die Drapierung und die Ausrichtung der Körper der Jungfrau Maria und des Johannes Einheit. Der Betrachter sieht Eckhart und Uta und tritt dann in den Chor ein, wobei er direkt mit den Christusstatuen konfrontiert wird. Darüber hinaus weisen die Gesten der Engel, die Christus Gnade anbieten, sowie die Ausrichtung des kippbaren Weihrauchgefäßes auf ähnliche Zielpunkte hin, auf die

---

<sup>24</sup> Vgl. Jacqueline E. Jung, *The Gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, New York, NY : Cambridge University Press, 2017; Jacqueline E. Jung, "Seeing through Screens: The Gothic Choir Enclosure as Frame," in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. Sharon Gerstel, Cambridge 2006, pp. 185-213.

sich der Betrachter konzentrieren sollte.

Eckhardt und Uta blicken auf den Austausch der anderen vier Stifter, die ebenfalls in verschiedene Richtungen blicken, und ihre sich kreuzenden Blicke erzeugen eine Spannung in der Szene. Diese Dynamik des Blicks wird in der Skulpturengruppe im Chor betont. Auch hier sind Start- und Zielpunkt eingerichtet, um den Blick zu lenken. So kann das Bild von Eckhardt und Uta als eine Vision des Paares interpretiert werden, das als Endziel vorgesehen ist.

## Schluss

Die Meißner und Naumburger Stifter sind über zweihundert Jahre älter als die Skulpturen, seit ihrer Entstehung im 13. Jahrhundert. Dieser Ausdruck des Nachdenkens über die Vergangenheit vermittelt einen starken Eindruck von der Vergangenheit, in der Christus lebte und litt, von der Gegenwart, in der der Betrachter lebt, und von der Zukunft, in der er nach dem Tod gerichtet werden wird; die Statuen erwecken ihre Themen in der Gegenwart des Betrachters wieder zum Leben und fordern ihn auf, für die Zukunft des kommenden Jüngsten Gerichts Buße zu erinnern. Wie bereits erwähnt, war der Blick bei der Darstellung der Figuren wichtig, und die visuelle Wirkung des Blicks der Andachtsstatuen bestätigt sich über den privaten Raum hinaus im vielschichtigen Blickwechsel in der Domsulptur. Es ist beabsichtigt, dass der Betrachter Christus, die Jungfrau Maria, die Heiligen und die Stifter imitiert. Es war von größter Bedeutung, dass die Statuen realistisch sind, um einen starken Eindruck zu hinterlassen und an diese Notwendigkeit und an die Menschlichkeit des Betrachters zu appellieren. In diesem Prozess spielte der Blick eine grundlegende Rolle.

Im 13. Jahrhundert reproduzierten der Pfeil der Liebe und seine visuellen Elemente diese Eigenschaften auf besondere Weise. Obwohl der Liebespfeil parallel zu den visuellen Modellen dieser Zeit allgegenwärtig war, liegt die wichtige Bedeutung der Metapher des Liebespfeils darin, dass sie erstens durch eine für das Mittelalter spezifische visuelle Theorie und zweitens durch die Anerkennung der Menschlichkeit Christi untermauert wurde. Im 13. Jahrhundert lag die Betonung auf einer privaten Beziehung zu

Christus durch die Liebe, und die visuelle Wirkung des Blicks der Domsulpturen stellte einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der spätmittelalterlichen Andachtsbilder dar, als ihre visuelle Natur im Entstehen begriffen war.

\* Dieser Artikel ist eine ergänzte und überarbeitete Version des Vortrags, gehalten auf dem 63th Congress of the Japanese Society for Aesthetics at Kyoto University in 2012.