Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400)

Steffen Bogen

Die Frage nach beweglichen Betrachtern lässt zunächst an sichtbare Formen von Bewegung denken: Wer beobachtet, wie andere beobachten, sieht Augen-, Kopf- und Körperbewegungen, aber auch Veränderungen in Mimik oder Haltung. Nicht weniger signifikant ist die Reduktion von Bewegung, das konzentrierte Schauen und gebannte Starren. Zu den Handlungen, die unmittelbar mit dem Betrachten verbunden sind, kommen weitere Bewegungen: Materielle Bilder werden im Gegensatz zu reinen Vorstellungen und Erinnerungen nur sichtbar, wenn wir in ihrer Nähe sind, wenn wir sie aufsuchen oder sie irgendwie zu uns holen. Das Bild verschwindet aus unserem Gesichtsfeld, wenn wir uns räumlich entfernen oder es beiseite legen. Es gibt folglich nicht nur Bewegungen, während wir die Bilder betrachten, sondern auch Handlungen, die zur Betrachtung hinführen und Handlungen, die sich an die Betrachtung anschließen. In einer rezeptionsästhetischen Terminologie können wir das zu den *äußeren Zugangsbedingungen* zählen.¹ Ich möchte diese Kategorie aufgreifen und zeigen, wie Bilder, die im Kontext einer Tür oder eines Eingangs stehen, mit der Annäherung und Entfernung des Betrachters rechnen und strategisch auf sie reagieren.

Bildtheoretische Vorüberlegungen

Im Folgenden möchte ich jedoch nicht nur nach den sichtbaren Bewegungen des Bildbetrachters fragen, sondern Wahrnehmungen zugleich als eine unsichtbare, innere Bewegung oder Disposition zur Bewegung verstehen. Gerade die Frage nach dem beweglichen Betrachter kann darauf aufmerksam machen, dass die Phänomene »Wahrnehmen« und »Bewegen« viel stärker verbunden sind, als man zunächst annehmen könnte. Wir nähern uns damit einem im Kern philosophischen Problem, und es kann nicht Aufgabe dieser Analyse sein, das Thema eingehend zu erörtern. Dennoch möchte ich kurz den Ausgangspunkt der folgenden Argumentation skizzieren.

Nach einer verbreiteten Vorstellung können Wahrnehmung und Bewegung relativ klar voneinander getrennt werden. Die Wahrnehmung ist abgeschlossen, bevor die kognitive Auswertung ansetzt und die Bewegungen bestimmt.² Damit verbunden ist die von René Descartes vorbereitete und von Johannes Kepler ausformulierte Konzeption des subjektiven Wahrnehmungsbildes, das sich auf die Netzhaut zeichnet³ oder sich zumindest irgendwo im Gehirn als ein von der Außenwelt abgelöstes »Bild« denken und neurologisch lokalisieren lässt. Die Außenwelt scheint damit fertig wahrgenommen, bevor die kognitive Auswertung zur körperlichen Bewegung führt. Die Spaltung zwischen Wahrnehmung und Bewegung ist zu einem Grundzug neuzeitlicher Erkenntnistheorien geworden, der bis in moderne Konzeptionen von Subjektivität hineinreicht.

Henri Bergson hat Anfang des 20. Jahrhunderts das vielleicht stärkste Gegenmodell ausgearbeitet.⁴ Wahrnehmung und Bewegung werden hier nicht als ablösbare Stufen eines kognitiven Prozesses konzipiert, sondern als verschiedene Aspekte einer Dynamik, durch die zur Bewegung fähige Körper und ihre dynamische Lebenswelt wechselseitig verbunden bleiben: Wahrnehmung wird damit immer schon als eine innere Bewegung des Körpers gedacht, die an die Bewegung des Wahrgenommen gekoppelt ist und zur Selbstbewegung überleitet, die wiederum auf die Umwelt zurückwirkt. Im Unterschied zu sichtbaren Handlungen und Reaktionen sind diese inneren Bewegungen uneindeutig und können durch frei gewählte Bewegungen weiter bestimmt werden, was der Wahrnehmung den Charakter eines Potentials verleiht: »Wahrnehmung [...] ist Ausdruck und Maß für die Aktivität des Lebewesens, für die Indeterminiertheit der Bewegung oder Handlung, die auf die aufgenommene Reizung folgt.«⁵ Der Körper lotet gleichsam den Spielraum aus, den ihm seine dynamische Umwelt lässt.

Je weiter sich die Lebewesen entwickeln, desto mehr werden auch nach Bergson sensorische und motorische Aktivitäten entkoppelt: Die Selbständigkeit und damit auch das Bewusstsein der Wahrnehmungen steigert sich, je länger ein Körper die unmittelbaren Reaktionen aufschieben kann. Komplementär emanzipiert sich die Bewegung von der Wahrnehmung, wenn sie nicht als Reflex aus aktuellen Reizen resultiert, sondern mit vielen verschiedenen Erinnerungen und daraus gebildeten Vorstellungen verbunden werden kann.

Die Frage, welchen Status materielle Bilder in einem solchen Modell bekommen können, ist für unseren Kontext entscheidend, aber nicht einfach zu bestimmen. Bergson kommt diesem Anliegen nicht wirklich entgegen, wenn er den Begriff »Bild« idiosynkratisch und wenig anschlussfähig für jede Materie und ihre Wechselwirkung mit wahrnehmenden Körpern verwendet: »Materie nenne ich die Gesamtheit der Bilder, und Wahrnehmung der Materie, diese selben Bilder bezogen auf die möglichen Wirkungen eines bestimmten Bildes, meines Leibes.«⁶ Seine Verwendung des Begriffs bricht damit radikal mit der Vorstellung subjektiver Wahrnehmungsbilder, so als wolle er das Konzept wie einen gordischen Knoten durchschlagen. Damit wird der Status des Bildes jedoch umgekehrt nach der objektiven Seite hin aufgelöst. Dadurch bleibt es schwierig, den Sonderstatus einer Bildwahrnehmung im engeren Sinn zu bestimmen, das heißt der Wahrnehmung eines Objekts als Bild.⁷ Diese lässt sich mit Richard Wollheim als »Sehen-in« fassen:⁸ Wir sehen ein materielles Objekt, z. B. eine bemalte Felswand, und sehen darin zugleich etwas anderes, z. B. ein Tier. Dieses Changieren zwischen zwei Registern der Wahrnehmung lässt sich weder durch den subjektivistischen Ansatz, der jede Wahrnehmung grundsätzlich als ein inneres Bild definiert, noch über den objektivistischen Ansatz von Bergson nachvollziehen, der den Begriff Bild bereits für jede Wechselwirkung von Materie und Körper reserviert.

Ich möchte dennoch das von Bergson ausgearbeitete Argument einer Einheit von Wahrnehmung und Bewegung aufgreifen, und versuchen, den Bildbegriff anders darin zu verorten. Auch die Wahrnehmung von Bildern ist mit Bewegungen verbunden und schließt in besonderem Maß die Vorstellung von Bewegungen ein. Dennoch entsteht durch die doppelten Wahrnehmungsregister im Bild ein entscheidender Unterschied zu herkömmlichen Wahrnehmungen: Das, was das Bild als Bild an Bewegungsmöglichkeiten evoziert, kann der Bildträger als Objekt nicht vollständig einlösen, selbst wenn es sich, wie in den meisten der folgenden Beispiele, um dreidimensionale Skulpturen handelt.

Wir sind hier nah bei der Frage nach der Pragmatik von Bildern, einem Feld, in dem zuletzt immer wieder die Eigenaktivität von Bildern betont wurde.⁹ Ich möchte diese Frage bereits im Ansatz anders akzentuieren und zunächst betonen, dass Objekte, denen ein Bildstatus zuerkannt wird, systematisch mit einem Hiatus von Bewegung verbunden sind. Als Bild evoziert das Objekt Wahrnehmungsmöglichkeiten, die nicht vollständig in Handlungsmöglichkeiten eingelöst werden können. Das gilt auch für Skulpturen, in denen der Gegenstand anders als im gemalten Bild tastbar bleibt und der Anblick sich mit unseren Bewegungen und den dabei aufgesuchten Blickwinkeln signifikant verändert. Doch auch hier führt der Umgang mit dem Bild notwendig zu einer Spaltung zwischen dem, was als Bildgegenstand wahrgenommen wird, und dem, was man als Bildmaterial herstellt und konserviert.¹⁰

Ein Objekt bekommt den Status des Bildes dort, wo eine Gruppe von Betrachtern mit diesem eigenartigen Bruch von Wahrnehmen und Bewegen umzugehen versteht. Dieser Bruch lässt sich auch als eine Form von offener Energie beschreiben und bringt eine besondere kognitive Herausforderung mit sich. Es entsteht die kulturelle, aber auch individuelle Aufgabe, den Überschuss an innerer Bewegung, den ein Bild freisetzt, einzubinden und mit äußeren Handlungen und Vorgängen in Beziehung zu setzen. Wenn man dem Ansatz und Anliegen Bergsons folgt, jedoch nicht seiner Verwendung des Begriffs Bild, kann man materielle Bilder als eine spezifische Unterbrechung und spezifische Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen definieren.

Schwelle und Schleier

Der bildtheoretische Exkurs wirft wichtige Ergebnisse für unsere Ausgangsfrage nach der Annäherung und Entfernung von Betrachtern an Bilder ab. Mit der Annäherung an Bilder muss nämlich eine verstärkte Abkopplung und Freistellung der Wahrnehmung als Eintritt in die Bildsphäre verbunden sein. Das muss nicht notwendig zum Abbruch der Bewegung führen, aber die Bewegung im Raum bekommt eine neue Qualität, wenn sie sich mit dem Blick auf Bilder verbindet und den Betrachter bezüglich der Bilder situiert. Mit dem Eintritt in die Bildsphäre rechnet der Betrachter mit einem Überschuss an Wahrnehmungen und Vorstellung und seine motorischen Aktivitäten gegenüber dem Bild (Berühren, aber auch Salben, Küssen etc.) werden ganz eingestellt oder rituell bestimmt.¹¹ Genauso spannend ist der Austritt aus der Bildsphäre, die mit einer erneuten

Ankopplung von Wahrnehmung und Bewegung verbunden ist. Wie wird dieser Übergang konzipiert? Soll die bildspezifische Wahrnehmung abbrechen oder in den nachfolgenden Bewegungen und Handlungen fortwirken?

An dieser Stelle möchte ich die Unterscheidung zwischen Schleier und Schwelle einführen. Der Schleier ist eine Zäsur und Grenze, *bis* zu der man gelangt, ohne sie durchdringen oder überwinden zu können. Die Schwelle ist eine Grenze, *über* die man gelangt. Sie unterbricht eine Bewegung, die dann auf andere Art oder mit einer neuen Bedeutung fortgesetzt werden kann. Kulturwissenschaftlich ist das Modell »Schwelle« sehr viel stärker im Diskurs verankert als das Modell »Schleier«, wenn man an die einflussreichen Arbeiten von Arnold van Gennep und Victor Turner denkt.¹² In der bildtheoretischen Debatte ist der Begriff des Schleiers dagegen genauer untersucht und zum Zentrum umfassend angelegter Studien geworden.¹³ Doch auch für die Kategorie der Schwelle ist die systematische Reichweite der Fragestellung bereits deutlich hervorgetreten.¹⁴ Die beiden Konzepte können gerade in ihrer Zusammenführung und Gegenüberstellung ein hohes analytisches Potential entfalten, wie besonders die wiederum kulturhistorischen Überlegungen von Jan und Aleida Assmann gezeigt haben.¹⁵ Das Potential der Zusammenführung soll im Folgenden für kunst- und bildwissenschaftliche Fragestellungen genutzt werden. Die Begriffe »Schleier« und »Schwelle« werden dabei als Funktionen verstanden, die das Ende eines Bildphänomens charakterisieren. Es geht also nicht um das »stop and go« im Prozess der Bildbetrachtung, sondern um den Status, den die Bildbetrachtung mit Bezug auf anschließende Handlungen bekommt.

In der Schleierfunktion bekommt die Entkopplung von Wahrnehmung und Bewegung, die sich mit dem Bild vollzieht, eine gewisse Endgültigkeit. Der Überschuss an Wahrnehmungen und Vorstellungen kann und soll gar nicht in den folgenden Handlungen abgebaut werden. Wir treten aus der Sphäre der Bilder heraus und finden uns in einer Welt wieder, die das Bild als etwas anderes und besonderes einschließt. Eine solche Bilderfahrung ist in ihrer Auslegung offen, sie kann in kunsttheoretische Diskurse ebenso wie in theologische Kontexte eingebunden werden. Es soll auch dort von einer Schleierfunktion gesprochen werden, wo die Bildwahrnehmung zu einer theoretischen Reflexion und Verallgemeinerung genutzt wird oder die Bilder zu einer solchen Reflexion auffordern.¹⁶ Auch hier steht die Wahrnehmung für das Ende einer Handlungskette, die

zunächst abbricht, um auf einer anderen Ebene, in einer kognitiven Reflexion fortgeführt zu werden.

In ihrer Schwellenfunktion werden Bilder und die damit verbundenen Vorstellungen dagegen sehr viel stärker als Grenze zwischen zwei Abschnitten einer Bewegung konzipiert. Das Bild holt die Betrachter ab und markiert einen neuen Anfang, oder zumindest eine Wende, in der zwei Phasen einer Handlung über die Bildwahrnehmung getrennt und zugleich miteinander verbunden werden. Auch hier gehört es zur Wahrnehmung der Objekte als Bild, dass die Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad auf einen imaginären Raum der Erinnerungen und Vorstellungen bezogen wird. Doch vieles, was im Rahmen der Bildbetrachtung gesehen und verstanden wird, soll überleiten und vorbereiten auf das, was der Betrachter danach tut, wenn er die Sphäre der Bilder bereits verlassen hat. Die Bilder sind dann als Markierung einer Grenze zu verstehen und auf das Überschreiten dieser Grenze bezogen.

Ich möchte im Folgenden fünf Beispiele genauer analysieren. Vier fordern bereits von ihrem Ort her die Frage nach der Schwellenfunktion heraus. Es handelt sich um Bilder, mit denen Kirchen ihre Grenzen zum Stadtraum hin artikulieren. Im 12. und 13. Jahrhundert sind diese auf das Kirchenportal und den Eintritt ins Innere bezogenen Bildprogramme eine besonders spannende Gattung. Es sind starke stilistische Veränderungen zu beobachten, die auch auf eine konzeptionelle Suche und Veränderung von Bildfunktionen deuten.¹⁷ Mit den Begriffen Schwelle und Schleier versuche ich diesen Konzeptionswandel genauer zu beschreiben.

Vor einer zu kurz greifenden Frontstellung der Begriffe sei jedoch ausdrücklich gewarnt. Ich werde nicht von Schwellen- und Schleierbildern sprechen, sondern von Schwellen und Schleierfunktionen, die sich mit unterschiedlicher Thematik überlagern können.¹⁸ Es ist auch keineswegs so, dass Bilder allein durch ihren Ort und ihren Bezug auf eine Tür, ein für allemal auf eine Schwellenfunktion festgelegt wären. Die folgenden Analysen sollen auf unterschiedliche Möglichkeiten aufmerksam machen, mit der Vorgabe von Ort und Medium umzugehen und sie mit verschiedenen Themen zu verschränken.

Der Wandel der Bildkonzepte berührt dabei nicht nur die Unterscheidung der Funktionen, sondern auch ihre inhaltliche Füllung: Schwelle oder Schleier *bezüglich was?* Die folgenden Beispiele sind durch eine fundamentale Spannung zwischen zwei thematischen Feldern bestimmt, die man mit Sexualität und Sakralität überschreiben kann. Ich will zeigen, dass sich bereits im 13. Jahrhundert in die

sakrale Auffassung der Themen eine andere Stimme mischt, die die erotische Dimension von Bildlichkeit erkundet. Diese Verschiebung ist für eine historische Differenzierung von Bildkonzepten sogar leichter zu greifen, als die davon tangierte Verschiebung zwischen Schwellen- und Schleierfunktionen.

Hildesheimer Bronzetür

Ein bildimmanentes Indiz für Schwellenfunktionen sind ins Bild integrierte Referenzen auf Türen und Durchgänge. Ein in dieser Hinsicht bereits gut analysiertes Beispiel ist die *Hildesheimer Bronzetür*.¹⁹ Auf den beiden Türflügeln finden sich insgesamt sechs kleine Türen dargestellt, ein Bildmotiv, das unmissverständlich auf den Bildträger zurückverweist und die Funktion der realen Tür kommentiert. Die untere Szene des rechten Türflügels zeigt zum Beispiel die *Verkündigung* [Abb. 1]. Maria steht vor einer halb geöffneten und halb geschlossenen Tür. Der linke Türflügel ist geschlossen, der andere geöffnet. Allerdings wird auch die offene Seite schon wieder vom Schemel versperrt, auf dem Maria gesessen hat. Maria ist damit als eine Art Wächterin der Tür eingesetzt – oder die Tür des Himmels (*porta coeli*) selbst, wie sie später auch in der Lauretanischen Litanei in Anlehnung an Ezechiel 44,2 angerufen wird.

Das Bildprogramm entfaltet diese Bedeutung vor allem durch die wiederholte und systematische Verwendung des Motivs. Ein Betrachter, der sich Zeit nimmt, die geschlossenen Türflügel genauer anzuschauen, muss hierfür seinen Blick auf den fast fünf Meter hohen Türflügeln zwischen den verschiedenen Bildfeldern hin und herwandern lassen. So wird er vielleicht auf die Szene aufmerksam werden, in der Adam bei der Vertreibung aus dem Paradies die Pforte öffnet. Diese Tür der Vertreibung bereitet ebenso anschaulich wie theologisch bestimmbar die Tür der Verkündigung in der untersten Szene des anderen Türflügels vor: Während die eine die Menschen von Gott trennt, soll die andere den Rückweg ermöglichen [Abb. 1, links oben].

Solange der Betrachter die Türflügel studiert, benutzt er die Tür gerade nicht als Durchgang. Die Bilder sind an den Außenseiten angebracht und nur zu sehen, wenn die Flügel geschlossen sind. Es bedarf spezieller Augen- und Kopfbewegungen, um Einzelheiten zu fokussieren und die Teile des Bildprogramms aufeinander zu beziehen. Dabei erhält der Betrachter narrativ geordnete Informationen, die er auch auf den Bildort und die dort ausgeführten Handlungen und Bewegungen beziehen kann. In Hildesheim sind aus der Bronze ja nicht

nur kleine Darstellungen von Türen geformt, sondern massive Türflügel gegossen, mit echten Scharnieren, Schlössern und Türziehern, die den Übergang vom städtischen Raum in die Kirche regeln.

Die an sich alltägliche Handlung des Öffnens und Schließens von Türen bekommt bereits durch die Größe der Kirchentür, ihren Ort und die damit verbundenen Regeln eine besondere Bedeutung. So kann der Eintritt in die Kirche durch besondere Prozessionen gefeiert und etwa an Palmsonntag als Einzug ins irdische oder himmlische Jerusalem inszeniert werden. In der frühen Kirche wurde auch der umgekehrte Brauch gepflegt und die Sünder an Aschermittwoch aus der Kirche vertrieben. Damit wurde gleichsam die Urszene aus dem Paradies nachgespielt.²⁰ Was an der Bronzetür in Hildesheim dargestellt ist, kann also auch mit Hilfe der Tür in einem Ritual ausagiert werden.

Die Bildbetrachtung ist eine Handlung, die im Kontext dieser Handlungen verstanden werden muss. Auch wenn das Betrachten nicht wie das Salben oder Küssen eines Bildes zum festen Bestandteil eines Rituals gehört, kann es als zusätzliche Handlung an den Ort und die damit verbundenen Rituale angebunden sein.²¹ Ein weiteres Detail fügt sich in diesen Zusammenhang: Auf dem linken Türflügel wirkt ein Strahlenkranz um die Hand Gottes, die auf das Opfer von Kain und Abel antwortet, wie eine zusätzliche Rahmung des Türziehers [Abb. 1].²² Es ist Gott, der im Ritual die Tür öffnen und aus dem Eintreten in die Kirche eine verheißene Rückkehr ins Paradies machen soll.

Es wäre freilich eine Verklärung zu behaupten, dass dieser Anspruch in der Kirche einfach eingelöst werden könnte. Es gibt das Ritual und den Kult, aber letztlich bleiben auch sie Aufschub

1 Hildesheimer Bronzetür (um 1015), Detail: untere Hälfte der beiden Türflügel.

2 Andrea Pisano, *Johannes der Täufer wird im Gefängnis besucht* (1330), erste Bronzetür des Baptisteriums in Florenz.

und Verheißung. Auch die christliche Religion ist bis zu einem gewissen Grad eine Schleierreligion, die die Gläubigen an eine Grenze führt, die sie (noch) nicht überschreiten können. Die Bronzetür von Hildesheim will aber nicht selbst eine solche, als Schleier funktionierende Grenze sein, sondern vor allem eine Schwelle, die auf weitere Schritte in der Kirche vorbereitet.

Florentiner Baptisterium: Bronzetür des Andrea Pisano

Wie sich die Anteile von Schwelle und Schleier verschieben können, soll als kurzes Intermezzo ein Bildfeld der ersten Florentiner Baptisteriumstür von Andrea Pisano verdeutlichen [Abb. 2].²³ Das Beispiel ist derselben Gattung der in Bronze gegossenen Bildertür entnommen und auch die Reflexion auf die eigene Funktion über die interne Darstellung von Öffnungen und Türen bleibt ebenfalls eine Konstante. Und doch sind die bildlichen Mittel anders angelegt. Die Szene zeigt, wie eine Gruppe von Anhängern Johannes den Täufer im Gefängnis aufsucht. Wieder wird eine Tür auf der Tür dargestellt, diesmal jedoch keine Tür, die geöffnet wird, sondern eine vergitterte Öffnung, durch die man hindurchschauen, aber nicht hindurchgehen kann. Sie ist leicht schräg in den Bildraum gedreht und einer der jüngeren Männer legt die Finger

ans Gitter und späht wie auf der Suche nach seinem Meister ins Innere. Für den Betrachter, der frontal auf diese Szene schaut, ist der eigentliche Protagonist, der Täufer, jedoch nicht zu sehen. Das ändert sich auch nicht, wenn er versucht, den Blickwinkel der Akteure im Bild einzunehmen und schräg von links in die Öffnung zu schauen: Hinter dem Gitter befindet sich ein schmaler Hohlraum, der dunkel und leer bleibt.

Die Abwesenheit des Heiligen in dieser Szene ist eine überraschende Leerstelle. Die Darstellungen des Johannes vor Ort sind kaum zu zählen, aber vielleicht wirkt keine so überraschend, wie diese Lücke und Nicht-Darstellung. Noch immer kann die imaginäre Ergänzung auf den Übertritt in die dem Johannes geweihte Taufkirche vorbereiten. Wir können dem Beispiel damit wie in Hildesheim eine Schwellenfunktion zuschreiben: Was außen an der Tür noch nicht zu sehen ist, offenbart sich erst im Inneren der Taufkirche.

Aber gerade weil die Leerstelle zunächst imaginär gefüllt werden muss, werden die Vorstellungskraft und die innere Bewegung auf Kosten der Muskelkraft und der äußeren Bewegung aufgewertet. So kann das Motiv des vergitterten Durchgangs nicht nur auf die Tür, sondern auch auf das Bild selbst bezogen werden: Wir sehen ein geometrisches Raster ohne Scharnier. Es unterbindet jede körperliche Bewegung und lässt nur den Blick hindurchgehen. In dieser

3 Fassade des Nordquerhauses am Basler Münster mit *Galluspforte* (1150–1170).

Hinsicht verkörpert das Gitter nicht nur einen Durchgang, der den Betrachter von Johannes trennt, sondern auch ein Bild, wie Leon Battista Alberti es hundert Jahre später an gleicher Stelle, nämlich in Florenz, beschreiben wird: nicht als imaginäre Tür, sondern als fiktives Fenster.²⁴ In einer solchen Perspektive steht das dunkle und leere Gefängnisinnere von Andrea Pisano für ein Motiv, das nicht nur zum Eintritt in die Kirche sondern auch zur Reflexion über die illusionistische Qualität von Bildern aufruft. Damit wird seine Schwellenfunktion geschwächt und seine Schleierfunktion gestärkt.

Basel, *Galluspforte*

Steigt man zum Basler Münster über Rheinsprung und Augustinergasse hinauf, empfängt den Kirchgänger das nördliche Querhaus des Münsters mit einer eigenen Fassade mit zahlreichen Bildern [Abb. 3].²⁵ Sie verteilen sich bis hinauf in die große Fensterrose, die als Rad der Fortuna figürlich ausgestaltet ist. Oben thront der König, dessen Glück nicht lange dauern wird. Auf der rechten Seite fallen die Gestalten mit der Abwärtsbewegung des Rades, auf der linken Seite klettern sie mit der vorgestellten Bewegung des Rades wieder im Kreis nach oben.

Die Bildorte sind trotz der klaren Konzentration auf die Öffnungen der Mauer um Fensterrose und Portal zahlreich und nicht leicht zu überblicken. Die großen Gewandefiguren stehen sogar hinter Säulen, wie wenn sie den Eingang der Kirche aus einem Versteck oder Hinterhalt heraus bewachen müssten. Bei der Annäherung an

die Kirche ergeben sich somit immer wieder neue Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten. Das Bildprogramm rechnet mit einem beweglichen Betrachter, und man wird diese Dimension nur übersehen, wenn man sie anhand von Photographien studiert, die aus einem »optimalen« Blickwinkel aufgenommen sind. Schon von weitem und unter keineswegs perfekten Bedingungen der Sichtbarkeit taucht der Besucher des Münsters jedoch in den Raum der Bilder ein. Bereits hier wird eine Grenze überschritten, ein semiotischer Rahmen gesetzt, wenn wir nicht einfach mit normalen und lebendigen »Wächtern« rechnen, die sich nach ihrem eigenen Willen bewegen, sondern mit Bildern, die mit unseren Bewegungen und in unserer Vorstellung agieren.

Ich mache im Folgenden einen Sprung und trete nahe an das Portal heran, um die Aufmerksamkeit auf ein relativ kleinformatiges Element des Bildprogramms zu lenken. Im Türsturz ist das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen dargestellt [Abb. 4]. Die biblische Quelle steht im Matthäus-Evangelium 25,1–13: Zehn Jungfrauen warten auf den Bräutigam, der sich verspätet hat. Fünf kluge Jungfrauen haben vorgesorgt und ausreichend Öl für ihre Lampen mitgenommen. Den törichten geht das Öl aus, so dass sie es nachkaufen und den Ort verlassen müssen. Just in diesem Moment trifft der Bräutigam ein und führt die klugen Jungfrauen in den Festsaal. Die törichten kommen zu spät, finden eine geschlossene Tür vor und werden nicht mehr eingelassen. Die Geschichte wird als Gleichnisrede erzählt, die die Gläubigen mahnt, auf den Tag des Gerichts vorbereitet zu sein.

4 Türsturz und Tympanon der Gallus-
pforte (1150–1170).

Die Darstellung im Türsturz stellt das Motiv der Tür ins Zentrum. Ein schräg gestelltes Torhaus, nicht viel mehr als ein Rahmen mit zwei Türflügeln, bildet die Grenze zwischen rechter und linker Bildhälfte, die auch als Schwelle zwischen außen und innen zu denken ist. Der Betrachter steht einerseits mit den törichten Jungfrauen vor der Außenseite der Tür, sieht die Türflügel mit Scharnier und Türzieher. Er bekommt aber auch Einblick in das Innere, wo der Bräutigam die klugen Jungfrauen zu sich ruft und segnet. Durch den Kreuznimbus ist er von Anfang an mit Christus gleichgesetzt, wodurch das Gleichnis und seine Auslegung im Bild ineinander übergehen.

Die klugen und törichten Jungfrauen sind nicht nur durch ihre Position, sondern auch als Typus mit gegensätzlichen Merkmalen unterschieden. Die klugen tragen ein Gebende als Kopfbedeckung, sie halten ihre brennenden Salbgefäße aufrecht und sind im Vergleich stärker individualisiert. In unterschiedlichen Haltungen und Bewegungen bringen sie ihre Freude über ihren von Christus bestätigten Status zum Ausdruck.

Die törichten Jungfrauen wirken im Vergleich wie erstarrt. Sie tragen offenes Haar, relativ eng anliegende Gewänder und halten ihre Lampen gesenkt, als Zeichen dafür, dass sie erloschen und leer sind. Ihre Bewegung zur Tür ist ins Stocken geraten. Sie reagieren verhalten, als ob sie ihre Situation entweder noch nicht vollkommen erfasst oder bereits resigniert hätten. Im Torhaus öffnet sich dennoch ein kleiner Spalt, selbst wenn der rechte Türflügel, an dem die erste Jungfrau zieht, geschlossen bleibt. Ein unvoreingenommener Betrachter, der den Bibeltext nicht zur strikten Vorgabe macht, kann durchaus zur Überzeugung gelangen, dass auch die rechte Gruppe, die noch außen steht, eine Chance hat, ins Innere vorgelassen zu werden.

Der als Christus ausgewiesene Bräutigam bestimmt über das Öffnen und Schließen der Tür. Während sich die Tür in Hildesheim auf Maria bezieht, sucht die Pforte in Basel die Assoziation mit Christus. Sie wird noch verstärkt, wenn wir das gesamte Tympanon betrachten. Im oberen Bogenfeld hat Christus genau über der Tür auf einem Faltschemel Platz genommen. Seine Körpergröße hat sich der des Betrachters ein wenig angenähert, so dass er sich den Eintretenden wie ein direktes Gegenüber zuwenden kann. Er thront damit nicht nur über der dargestellten Tür im unteren Register, sondern auch über der realen Pforte, die den Einlass in die Kirche regelt.

Zahlreiche Motive kreisen um die Vorstellung von Öffnen und Schließen. Christus präsentiert dem Betrachter ein geöffnetes

Buch als Zeichen einer offenbaren Lehre. Er hält einen Kreuzstab in Richtung Petrus, der außerdem den großen Schlüssel schultert, den Christus ihm gegeben hat. Das Attribut wird als Werkzeug des Öffnens und Schließens im Kontext der Tür wiederum sprechend. Hinter Petrus erscheint der Stifter, der zu allem Überfluss seine Stiftung, das Portal, als kleines Modell präsentiert. Es ist auf die funktionalen Teile der eingefassten Türflügel reduziert, wobei die Tür, ähnlich wie diejenige, die im unteren Register als Teil des Gleichnisses eingesetzt ist, ein Stück weit offen steht.

Auf der gegenüberliegenden Seite führt Paulus eine Frau an ihrem Handgelenk zum Richter. Sie scheint mit einer gewissen Scheu zu folgen, so dass ihr ein kleiner Engel als zusätzliche Begleitung an die Seite gestellt wird. Man kann in der Figur ein Pendant zum Stifter und damit seine Ehefrau erkennen. Ungewöhnlich daran ist, dass die Symmetrie durch den zusätzlichen Engel aufgebrochen wird und die Frau als Stifterin keine deutlicheren Zeichen der Verehrung und Heilsgewissheit zeigt. Die Darstellung lässt sich jedoch bis zu einem gewissen Grad durch den positionalen Bezug zum unteren Register erklären: Auf die weibliche Figur, die sich ihres Urteils im Gericht nicht sicher zu sein scheint, färbt etwas von der Stellung der törichten Jungfrauen ab, die sich im Tympanon unter ihr befinden. Das im Gleichnis angelegte Thema einer keineswegs zwangsläufigen Vergebung und Gnade wird auf Ebene der Stifterszene aufgegriffen.²⁶

Fassen wir zusammen, wie die Bilder auch hier ihre Schwellenfunktion betonen. Der Bildraum, in den der Betrachter bereits weit vor dem Portal eintritt, ist auf die Figur des thronenden Christus hin zentriert. Diese Figur kann der Besucher noch im Durchschreiten des Portals als ein Gegenüber wahrnehmen, zu dem er aufschauen muss. Die Zusammenhänge des Programms wird er jedoch nur erfassen, wenn er innehält und seinen Blick schweifen lässt. In der aufgeschobenen Bewegung bekommt der Betrachter vieles zu sehen, was für die Fortsetzung des Weges und den möglichen Eintritt in die Kirche von Belang ist. Er sieht Eingänge, die Christus kontrolliert, Menschen, die innen bei Gott sind, und Menschen, die mit einer zumindest ungewissen Zukunft außen stehen.

Petrus mit dem Schlüssel ist eine besondere Scharnierfigur: Er steht für den Anspruch der Kirche, von Gott selbst als Türhüter eingesetzt worden zu sein. Der dargestellte Schlüssel verweist damit auch auf den wirklichen Schlüssel, der die *Galluspforte* als Teil einer Bischofskirche öffnet und schließt. Wenn das Bildprogramm die Bewegung unterbricht, dann mit dem Ziel, die mögliche Fortsetzung

der Bewegung, das Eintreten in die Kirche, aber auch das Verschließen der Tür, mit einer besonderen Bedeutung aufzuladen. Mit der rechten Haltung und mit gnädigen Fürsprechern kann die Schwelle überschritten werden, so wie es auch die Figuren der aus Gräbern Auferstehenden über der Pforte mit Bezug auf das Jüngste Gericht vorführen. Das Thema ist stringent und konsequent entwickelt. Dazu gehört auch, dass der Betrachter vielleicht erst im Rückblick erkennen kann, dass er schon von weitem ein Gegenbild zu dem Weg der unteren Fassadenzone gesehen hat, der auf ein transzendentes Ziel hin ausgerichtet ist: im Rad der Fortuna, das in der Fensterzone kreist, nicht nach innen führt, sondern im Auf und Ab die wechselnde Verteilung von weltlichen Gütern veranschaulicht.

Die Jungfrauen als Gewändefiguren:

Basel und Straßburg

Etwa ein Jahrhundert nach der *Galluspforte* wird das Gleichnis der Jungfrauen am Münster in Basel noch einmal dargestellt. Die Figuren wurden für eine Vorhalle des Hauptportals der Kirche im Westen geschaffen. Wieder sind sie auf den Eingang in die Kirche und damit auf einen architektonisch ausgezeichneten und liturgisch genutzten Schwellenort bezogen. Das Thema wird jedoch ganz anders aufgefasst. Die Figuren rutschen vom Türsturz ins Gewände, kommen dem Betrachter damit ein gutes Stück näher und besetzen als lebensgroße Figuren Bildorte, die an der *Galluspforte* noch den hinter Säulen halb verborgenen Evangelisten vorbehalten waren.²⁷

Die 1280 errichtete Vorhalle des Westportals des Basler Münsters ist bereits 1356 bei einem Erdbeben beschädigt worden. Nur zwei Figuren aus dem Bildprogramm des Gleichnisses haben sich erhalten: Sie wurden an prominenter Stelle in das 1420 neu aufgebaute Westportal integriert [Abb. 7, 8]. Sie flankieren in einiger Höhe das rechte Portal der neuen Fassade. Der Modus der Darstellung hat sich verändert: Aus kleinen Relieffiguren werden große Skulpturen, die rundum behauen auf einem Sockel stehen, auch wenn sie nah an die Wand gerückt oder in eine Nische eingestellt sind. Hinzu kommen nicht weniger starke ikonographische Neuerungen, nicht nur in Basel, sondern zum Beispiel auch in Straßburg, wo zu gleicher Zeit ebenfalls ein Portal mit den Jungfrauen als Gewändefiguren entsteht. Hier hat sich das vollständige Bildprogramm in seiner ursprünglichen Aufstellung erhalten, weshalb zunächst dieses Beispiel genauer betrachtet werden soll [Abb. 5].²⁸

Insgesamt fünf kluge Jungfrauen stehen fünf törichten gegenüber. Die Seiten sind im Vergleich mit älteren Darstellungen vertauscht: Die klugen stehen rechts, die törichten links. Neue Relationen entstehen vor allem dadurch, dass die Rolle des Bräutigams doppelt besetzt ist: Die klugen Jungfrauen sind weiter auf einen Bräutigam im Christustypus bezogen, der das Gleichnis in seiner Rolle als Messias und Weltenrichter aufschlüsselt. Die törichten Jungfrauen haben dagegen einen anderen Partner bekommen, einen reichen Jüngling. Sie scheinen nicht nur den wahren Bräutigam zu verpassen, sondern das ganze Gleichnis falsch zu verstehen

5 Die klugen und törichten Jungfrauen, südliches Portal der Westfassade am Straßburger Münster (1277).

6 Die törichte Jungfrau und der Fürst der Welt, südliches Portal der Westfassade am Straßburger Münster, linkes Gewände (1277).

und von einer schönen Hochzeit und einer guten weltlichen Partie zu träumen.

Das Verhalten der törichten Jungfrauen ändert sich. Sie zeigen kaum Zeichen der Trauer, Reue oder Resignation. Zumindest eine ist deutlich damit beschäftigt, dem schönen Jüngling zu gefallen. Die Figur vermittelt das nicht moralisch kommentiert, sondern anschaulich und direkt [Abb. 6]. Die Jungfrau hat den Kopf mit ihrem langen, zum Zopf geflochtenen Haar lächelnd zur Seite gelegt. Sie trägt ein recht eng anliegendes Obergewand, das ihren Körper, insbesondere eine hohe, zur Seite geschwungene Hüfte betont. Die Hand greift auf Höhe ihrer Brust in den Träger ihres Gewandes. Sie gibt damit demjenigen, dem sie zulächelt, ein recht eindeutiges Zeichen.

Ihr Gegenüber ist zum einen der schöne Jüngling, der den Blick nicht direkt erwidert, sondern lächelnd einen Apfel fixiert. Er tritt damit als kultivierter Genießer auf, der seinen Hunger zu zügeln und seinen Appetit zu steigern versteht. Das lässt sich auch auf das erotische Versprechen von Sexualität übertragen, das nicht nur vom Vollzug, sondern vom aufreizenden Aufschub lebt. Die Gewandfiguren verkörpern damit nicht nur erotische Personen, sie sind als wahrgenommene Skulpturen erotisch. Bestimmt man die erotische Spannung als einen mit gesteigerten Wahrnehmungen verbundenen Aufschub des »Vollzugs«, wird die Nähe zur Definition des Bildes

in den an Bergson angelehnten Vorüberlegungen deutlich: Die erotische Spannung ist eine bildhafte Spannung zwischen Wahrnehmen und Bewegen, die in sexuelle Handlungen eingebunden ist.

Die Geschichte der Sexualität geht für das 12. und 13. Jahrhundert von einem starken Schub kultureller Disziplinierung, die durch die Verankerung der Ehe als kirchliches Sakrament und das damit verbundene Dogma der Unauflöslichkeit entsteht. Den Mitgliedern der Gesellschaft wird damit eine starke Affektdämpfung auferlegt und das Thema moralisch aufgeladen.²⁹ Dies schränkt die erotische Sphäre keineswegs ein, sondern gibt ihr etwa im Rahmen einer städtisch geförderten Prostitution gesellschaftlich tolerierte Räume.³⁰ Das Thema wird auch zum Gegenstand der Dichtung. Konrad von Würzburg schreibt etwa in seinem um 1273–1274 entstandenen Roman *Engelhard* über die Qualitäten des Verbergens und Zeigens in zeitgenössischer Tracht: »man sach ir senften brüstelin an dem kleide reine storzen harte kleine, als ez zwên epfel waeren.«³¹ Die als Apfel vorgestellte Brust erzeugt – ganz ähnlich wie in Straßburg – ein erotisches Bild, das Handlungen im Modus der Vorstellung antizipiert. Im weiteren Verlauf des Lieds vergleicht der Dichter den Faltenwurf des Kleides dann auch mit einem geschnitzten Bildwerk (»als ein bilde gesnitzt«).³² Man kann darin den Topos einer die Kunst übertreffenden Natur erkennen, aber auch einen Hinweis

7 Fürst der Welt, Südportal der Westfassade am Basler Münster (1280–1285, neue Aufstellung 1420).

darauf, dass das erotische Moment als aufgeschobener Vollzug eine bildhafte Spannung erzeugt.

Die Gewandfiguren legen die Geschlechterrollen fest: Die Frau wird angeschaut und präsentiert (sich), der Mann betrachtet und wählt aus. Diese Rollen sind auf eine Ergänzung in der Position des Betrachters angelegt: Betrachter können sich in unterschiedlicher Akzentuierung im Begehren und im Begehrt-Werden spiegeln. Das Figurenpaar springt damit aus den symmetrisch angelegten Positionen dieser Bildbühne heraus, die ja eigentlich das linke und rechte Portalgewände miteinander verbindet und den Betrachtern eine eher moralisch vergleichende Position zuweist.

Die besondere Attraktivität des Figurenpaars wird auch in Basel bestätigt. Denn gerade die Verführungsszene mit Bräutigam und Jungfrau ist hier als Relikt des ursprünglichen Programms übrig geblieben [Abb. 7, 8]. Das ist sicher nicht nur auf die blinde Selektion des Erdbebens, sondern auf eine gezielte Auswahl bei der Neugestaltung des Portals zurückzuführen. Das Spiel von Zeigen und Verbergen vollzieht sich in Basel hoch über den Köpfen der Kirchenbesucher. Die Jungfrau öffnet hier noch deutlicher ihr Kleid, entblößt ihre Brust noch eindeutiger. Noch einmal lässt sich auf eine vergleichbare Stelle in der zeitgleichen Dichtung verweisen, wenn Wolfram von Eschenbach im *Willehalm* über das Öffnen eines Frauenmantels schreibt: »swes ouge denne drunder dranc, der sah den blic von pardis«.³³ In

8 Törichte Jungfrau, Südportal der Westfassade des Basler Münsters (1280–1285, neue Aufstellung 1420).

Basel bleibt der Einblick durch die hohe Position (inzwischen) eingeschränkt und andeutungsvoll. Doch die Mehransichtigkeit ist geschickt kalkuliert und rechnet von Anfang an mit starker Untersicht. So liegt der Arm, der das Kleid öffnet, nicht am Körper an, sondern schafft im abgewinkelten Ellbogen einen Durchblick von unten.

Die Frage nach Blick und Begehren kann vor allem mit Bezug auf Jacques Lacan ins Zentrum bildwissenschaftlicher Analysen rücken.³⁴ Dennoch sind Studien zu erotischen und pornographischen Formen des Blicks in ihrer allgemeinen bildwissenschaftlichen Bedeutung noch kaum ausreichend diskutiert.³⁵ Vielleicht hilft da ein Blick auf die gotischen Portale, an denen sich solche Bildfunktionen durch theologische Vorgaben hindurch Bahn brechen, um die intellektuelle Faszination und Bedeutung dieser Bildlichkeit genauer zu erkennen. Insbesondere die Reflexion der Bildlichkeit im Bildprogramm von Straßburg ist durchaus beeindruckend und überraschend: Ich möchte die Aufmerksamkeit noch einmal auf den Apfel lenken, den der Jüngling in Straßburg zunächst von allen Seiten beschaut. Er ist nicht nur ein durch die Geschichte des Sündenfalls vorbelastetes Symbol, sondern wird durch die szenische Einbindung zum Paradigma einer aufgeschobenen Handlung, die das Begehren im Modus des Sehens steigert. Die erotische Assoziation liegt nicht erst durch das Zitat des Konrad von Würzburg auf der Hand. Das Motiv scheint den Betrachter darin zu bestärken, ganz ähnlich mit

den Skulpturen zu verfahren. Er kann sie zwar nicht in der Hand hin- und herdrehen, aber sich vor ihnen bewegen und zumindest halb um sie herumlaufen.³⁶

Eine solche Bildbetrachtung kann, wie am Beispiel des *Rosenromans* noch deutlicher werden wird, eine Schwellenfunktion bekommen, die lose an eine (zeitlich und räumlich getrennte) sexuelle Anschlusshandlung gekoppelt ist. Eine solche Auslegung der Schwellenfunktion ist mit Bezug auf ein Kirchenportal natürlich prekär. Und so ist es auch nicht schwierig festzustellen, dass in das Bildprogramm des *Jungfrauenportals* ein moralischer Gegendiskurs eingebaut ist. Der schöne Jüngling, der in der Literatur als »Fürst der Welt« bezeichnet und damit bereits als diabolisch qualifiziert wird, hat eine Rückseite.³⁷ Sie kann ebenso unmittelbare Emotionen hervorrufen wie die Vorderseite, die jedoch eher mit Ekel und Angst verbunden sind. Auf der Rückseite erweist sich der Jüngling jedenfalls als Toter, an dessen nacktem Fleisch die Kröten und Schlangen nagen. Das ist gleichsam die Pointe dieser eindrucksvollen Bilderfindung, wie sie in Basel, Straßburg und an anderen Orten überliefert ist.

Die Kehrseite der Statue bestätigt, wie sehr die Skulpturen mit einem neugierigen Betrachter rechnen, der möglichst alles, was hier zu sehen ist, auch sehen will. Obwohl die rundum behauenen Skulpturen in Nischen stehen, liegt ihre Rückseite nicht einfach außerhalb des semiotischen Rahmens, sondern wird in das Spiel von Vorstellen und Wahrnehmen, Verbergen und Enthüllen einbezogen. Den Neugierigen wird sozusagen eine Falle gestellt. Doch auch in diesem Kommentar behält das Bildprogramm seinen unwägbaren und ambivalenten Charakter. Denken wir an die Verbindung von Erotik und Tod, wie sie Georges Bataille hervorgehoben hat, kann die Rückseite die emotionale Qualität der Vorderseite nicht nur umkehren, sondern auch verstärken und mit einem tragischen Ernst versehen.³⁸

Der *Fürst der Welt* ist in der ursprünglichen Aufstellung, wie sie sich in Straßburg erhalten hat, nicht innen an der Schwelle der Tür platziert, sondern außen, dort wo das Portalgewände in die Fassade übergeht. Während der Bräutigam im Christustypus die klugen Jungfrauen an der Tür der Kirche empfängt und damit auch als Scharnierfigur auf den Eintritt ins Innere vorbereitet, sind die törichten Jungfrauen auf ein Ziel gerichtet, das in den städtischen Raum führt und mit dem Platz vor der Kirche verbindet. Damit kann auch die Bilderfahrung nur in einer Negation und Umkehrung auf den Innenraum der Kirche bezogen werden.

Schleier- und Schwellenfunktionen werden auf neue Art verkoppelt, und ihre Inhalte neu und widersprüchlich bestimmt: Auf einer ersten Ebene behalten die Skulpturen des *Jungfrauenportals* eine Schwellenfunktion, die die Kirchentür mit Christus assoziiert. Auf einer zweiten Ebene werden die Vorstellungen von Öffnung und Eindringen jedoch auf den weiblichen Körper bezogen. Die Skulpturen spielen mit der erotischen Dimension des Themas. Auch wenn die Faszination vor Ort moralisch denunziert wird, kann der erzwungene Abbruch die aufgebaute Spannung nicht abbauen, weil das Begehren immer schon von der Abwesenheit lebt und die Erotik, wie Bataille es formuliert hat, erst durch den »Schatten des Todes« ihre wilde und verzweifelte Gewalt³⁹ bekommt.

Im 12. Jahrhundert werden das Kirchenportal und der Platz vor der Kirche im Übrigen zum Ort der Eheschließung, die sich vom privaten in den öffentlichen Raum verlagert. Erst im 17. Jahrhundert wird die Zeremonie dann noch weiter ins Innere der Kirche verlegt.⁴⁰ Es scheint daher auch nicht ausgeschlossen, dass die Portale der klugen und törichten Jungfrauen mit der starken Präsenz des Hochzeitsthemas nicht nur eschatologisch gedeutet wurden, sondern auch die kirchliche Hoheit über das vor Ort gestiftete Sakrament der Ehe betonen sollten. Im 13. Jahrhundert geraten jedenfalls nicht nur Schwellen- und Schleierfunktionen, sondern auch die Füllung der Konzepte ganz anschaulich in Konflikt: Die Schwelle zum Sakralen mutiert zu einem erotischen Schleier, der *nicht* zur sexuellen Handlung führen soll – jedenfalls nicht zu einer unerlaubten, außerhalb der Ehe praktizierten Form. Die Doppeldeutigkeit zeigt sich gerade auch in Basel, wo die törichte Jungfrau und »ihr Bräutigam« als Minimalform eines moralischen Diskurses ausgestellt werden, der von der eigenen Bildlichkeit unterlaufen wird.⁴¹ Der sexuelle Akt mag dann im städtischen Raum stattfinden, im Ehebett oder auch im Stadtbordell und den Vergnügungsstraßen (*grande maison* und *prostibula*),⁴² räumlich und zeitlich vom Kirchgang und dem erotisch konnotierten Skulpturenprogramm getrennt, aber nicht notwendig im imaginären Raum des Begehrens entkoppelt.

Rosenroman, erster Teil

In der Literatur des 13. Jahrhunderts wird die Verbindung von Bild und Begehren nicht nur in einem theologisch und moralisch besetzten Diskurs reflektiert. Das haben bereits die kurzen Literaturzitate nach Konrad von Würzburg und Wolfram von Eschenbach gezeigt. Ein herausragender und für die erotische Wendung von

Schwellen- und Schleierfunktionen des Bildes zentraler Text ist der *Rosenroman*.⁴³ Der erste, von Guillaume de Lorris verfasste Teil umfasst etwas über 4000 Verse und ist um 1235 entstanden. Der Ich-Erzähler nähert sich im Traum dem Garten der geliebten Rose. Schwelle für Schwelle wird überschritten, ohne dass es zur Begegnung mit der Geliebten kommt. Dieser Teil lässt sich auch als eine narrativ entfaltete Reflexion über die Imagination des Eindringens als Medium des Erotischen lesen.⁴⁴ Der Protagonist, der schlicht der »Liebende« (»Amant«) genannt wird, schläft ein und träumt von seiner Rose. Im Traum antizipiert er die Annäherung und den Eintritt in den Garten der Rose, wo neue Schwierigkeiten auf ihn warten, so dass die ersehnte Begegnung immer wieder aufgeschoben wird. Das macht den Verlauf aber keineswegs frustrierend, sondern reizvoll.

Mit den Handschriften, die vor allem Anfang des 14. Jahrhunderts in großer Zahl in Paris produziert werden, setzt sich ein neuer Modus der Darstellung durch.⁴⁵ Für die Illustration sind nur noch als Ausnahme gesonderte Bildseiten reserviert. In der Regel sind sie als kleinformatige Miniaturen in unregelmäßigem Abstand über die Textkolumnen verstreut, so dass sie bei der Lektüre immer wieder die Möglichkeit geben, Vorausschau und Rückblick zu halten.⁴⁶ Die Bilder tragen dazu bei, die Geschichte, die im Text erzählt wird, mit der Vorstellung des Betrachters zu verbinden. Der *Rosenroman* ist als Handschrift konzipiert, die nicht (nur) zum lauten Vorlesen und Vorzeigen, sondern (auch) zum eher leisen Lesen und Betrachten gedacht ist.⁴⁷

Der Text erzählt beständig vom Überschreiten von Schwellen, er tut dies jedoch für einen Leser, der an einem Ort verharret, und in einem Medium, das materiell an flache Buchseiten gebunden ist. Dieser Umstand prägt auch die Bilder. Die kleinen in den Text eingestreuten Bilder sind wie Orte, die die Leser im Umblättern der Seiten in der Vorstellung aufsuchen. Dort, wo ausnahmsweise größere Bilder eingesetzt sind, kann das Überschreiten von Schwellen zum eigentlichen Bildthema werden. Aber auch dann geht es – im Gegensatz zu den bisher analysierten Beispielen – nicht um das Überschreiten einer Schwelle mit dem eigenen Körper, sondern um ein imaginiertes Überschreiten in der Schwundstufe des Öffnens und Blätterns im Buch. Die Lektüre kultiviert ein partielles Entkoppeln von Wahrnehmen und Bewegen und steigert damit auch die Schleierfunktion der Bilder. Die Leser erhalten keine klare Handlungsanweisung, auch wenn der Text beständig verspricht, dass am

Ende des Traums alles klar und deutlich werden würde. Das Lesen behält etwas Spielerisches, seine Anschlussfähigkeit und sein Beitrag zur Bildung von Normen und Gewohnheiten bleibt offen.

Ich beschränke die Analyse auf eine der schönsten und komplexesten Titelminiaturen [Abb. 9].⁴⁸ Der Leser, der die Handschrift aufschlägt, sieht auf der ersten Seite mehrere Bilder. Ein kleines Bildfeld neben dem Textanfang zeigt den Liebenden, wie er in seinem komfortablen Bett schläft. Wir sehen aus einer externen Beobachterperspektive, wie er unter Baldachin und Bettdecke liegt, auf ein weiches Kissen gebettet. Die Titelseite wird jedoch dominiert von einem großen Bild, das die Innenperspektive auf den Traum entwirft. Der Liebende hat einen Fluss überschritten und ist an der Pforte des Gartens angekommen. Eine Frau, »Freundlicher Empfang« (»Bel-Accueil«), öffnet die Tür und heißt ihn willkommen. Auf diesen Moment des Übertritts haben ihn die Bilder an der Mauer des Gartens vorbereitet. So führt es auch der Ich-Erzähler im Roman aus: Ihre Themen sind Laster wie Hass, Bosheit, Habsucht und Geiz oder auch nur unvermeidliche Bedingungen der menschlichen Existenz wie Alter und Traurigkeit. Sie sind an die Mauer des Gartens gemalt, um sie aus dem Inneren zu verbannen. Die Bilder versprechen, dass nichts, was das Leben erschwert, im Inneren noch existieren soll.

Im Kontext des Traums kommt den Bildern also eine klare Schwellenfunktion zu. Im Gegensatz zu den analysierten Kirchenportalen sollen sie über eine Negation funktionieren. Das, was vor der Schwelle ein letztes Mal im Bild erscheint, soll nach dem Überschreiten der Schwelle ganz verschwunden sein. Im Inneren des Gartens sucht der Liebende das ewige Glück, das sich beständig entzieht und das Öffnen der Tür durch den *Freundlichen Empfang* steht metonymisch für die Verheißung der Geliebten. Bereits durch die Rahmenerzählung des Traums bezieht sich das Begehren noch in der scheinbaren Erfüllung auf etwas, was notwendig abwesend ist: Der Eintritt in den Garten ist geträumt. Der Liebende hat den blau gewellten Fluss gar nicht überschritten, er liegt noch immer unter seiner blau gewellten Decke. Die Grenze zwischen dem kleinen und großen Bildfeld ist keine Grenze, die der Protagonist in einer körperlichen Bewegung überwindet, sondern eine Grenze, die durch die Abkopplung von vorgestellter und realer Bewegung im Traum entsteht. Er schaut seinen Traum wie ein Bild, ähnlich wie Narziss sein Spiegelbild im gerahmten Brunnen erblickt. Diesen Bildmodus greift die Erzählung und Gestaltung des Buches auf. Das

9 *Titelminiatur des Rosenromans* (um 1400), London, British Library, Ms. Egerton 1069, fol. 1.

imaginierte Überschreiten von Grenzen, von dem die Geschichte erzählt, soll sich in der Erfahrung beim Lesen und Betrachten des Buches wiederholen. Der Leser soll die Erlebnisse des Protagonisten auskosten und ausloten.

So gibt die analysierte Titelminiatur bei genauer Betrachtung eine Art Geheimnis der Geschichte preis oder zumindest eine nicht auf den ersten Blick zu erkennende Deutung des Traums. Denn

im Gesamtzusammenhang der Miniatur wird das Versprechen der Bilder auf der Gartenmauer als ein trügerisches Versprechen ausgewiesen. Die bunten Gestalten im Garten sehen den grauen Bildern an der Mauer leider ähnlicher als es dem Liebenden recht sein kann. Der Leser, der den Blick hin und her schweifen lässt, kann entdecken, dass sie geradezu als Pendants zu den Bildern an der Mauer angelegt sind. »Neid« (»envie«) ist ein Echo auf *Freundlichen Empfang*, der in

der rechts angrenzenden Szene dem *Liebenden* die Tür öffnet. Der *Neid* doppelt die Begrüßungsgeste der Dame an der Pforte und zeigt mit der anderen Hand, um den Bezug ganz eindeutig zu machen, auf die Szene in der Tür. Das ist der Einstieg, um systematisch nach weiteren Entsprechungen zu suchen.

Auch der Brunnen des *Narziss* trübt sich ein, wenn man ihn als ein Pendant zur Schatztruhe des »Geizes« (»Avarice«) erkennt: *Narziss* ist auf sein Spiegelbild bezogen wie der *Geiz* auf sein Geld. Auch der Wächter der *Rose* und die *Habsucht* an der Gartenmauer sind als Paar zu denken, in diesem Fall jedoch als komplementäre und nicht als analoge Akteure. Die »Habsucht« (»Covovitise«) ist nämlich ein zweites Rollenbild des Schlafenden. Der in die Hand gelegte Kopf und der zurückgeschlagene Vorhang verweisen auf das quadratische Bild, das den Liebenden im Bett zeigt. In der Personifikation der *Habsucht* findet sich der Schlafende in leichter Variation an die Mauer des Gartens versetzt. Der Wächter der Rose (»Dangier«), der an dieser Stelle seinen Knüppel über die Zinnen legt, steht für den Widersacher, den der Liebende, der die Rose selbst besitzen will, nicht überwinden kann. So lässt sich die »Traurigkeit« (»Tristesse«) auf der anderen Seite des Gartens als eine zweite Transformation des Liebenden verstehen: Das gelockte Haar ist zerraut, Liebeshoffnung verwandelt sich in Liebeskummer.

Wir können die auf zwei Bilder verteilte Traumdarstellung der Titelseite somit als abgeklärten, allegorischen Diskurs über die Faktoren der Verliebtheit entschlüsseln. Das amouröse Unternehmen wird dabei als leidvoll ausgewiesen. In diesen Diskurs ist jedoch eine viel süßere und reizvollere Stimme verwoben, die von der Liebeshoffnung im Modus des Bildes berichtet. Das Bild weckt mit dem Eindringen in den Garten der Liebe Phantasien, die es zugleich als vergänglich und eitel denunziert, so dass es im Grunde vor seiner eigenen Bildlichkeit warnen muss.

Man kann darin einen moralischen Gegendiskurs erkennen, der auf den sozial festgelegten Geschlechterrollen und einem im 13. Jahrhundert ganz anders definierten Eheverständnis aufbaut⁴⁹ und sich strukturell analog zur Rückseite des Fürsten der Welt an den analysierten Portalen des späten 13. Jahrhunderts verhält: Ähnlich wie dort geht ein solches Kalkül jedoch nicht auf und *soll* auch gar nicht aufgehen. Ziel ist es, die Erzählung und ihre Ausgestaltung im Buch zu einer ebenso reizvollen wie geheimnisvollen Erfahrung zu machen. Was davon in eine Welt jenseits des Buches mitgenommen werden kann, hängt vom Leser ab.

Rosenroman, zweiter Teil

Zwischen 1275 und 1280 – zur Zeit der großen *Jungfrauen-portale* mit dem *Fürsten der Welt* – hat Jean de Meun den unvollendeten Roman vollendet. Er baut ihn einerseits zu einer großen Enzyklopädie aus: Viele Themen und Lehren der neuen Naturwissenschaften, die sich mit der Übersetzung des Aristoteles aus dem Arabischen an den Universitäten verbreitet haben, werden hier den Lesern in langen Abhandlungen nahegebracht. Mit dieser Neukonzeption verwandelt Jean de Meun die sublimale Erotik der Schwellenbilder am Ende in eine drastische Darstellung von Sexualität, die dem Tabuthema durch das Vorschieben einer sakralen Bildebene ausweicht. Das macht die Sache nicht besser, sondern schlimmer, weil mit der blasphemischen Rede über Reliquien gleich ein zweites Sakrileg begangen wird. Ich zitiere die entscheidende Passage:

»Meine ganze Ausrüstung, so wie ich sie trage,
will ich, wenn ich sie bis zum Hafen
tragen kann, die Reliquien berühren lassen,
wenn ich sie so nahe heranbringen kann.
Alsdann habe ich so viel getan und bin so weit gewandert
mit meinem Pilgerstab ohne Eisen,
bis ich mich zwischen den beiden schönen Pfeilern
als kräftiger behender Mann
ohne Verweilen niedergekniet habe;
[...]

Ich hob ein wenig den Vorhang hoch,
der die Reliquien verhüllt;
dann näherte ich mich der Statue,
die ich nahe bei dem Reliquiar weiß;
sehr demütig küsste ich sie,
und um ihn sicher aufzubewahren,
wollte ich meinen Pilgerstab, hinter dem
der Sack hing, in die Schießscharte stecken.
Ich glaubte, ihn mit dem ersten Stoß hineinzustoßen,
doch er kommt wieder heraus, und ich stecke ihn wieder hinein,
doch nützt es nichts, stets kommt er zurück.
Er kann dort durchaus nicht hineingelangen.
Drinne fand ich nämlich einen Zaun,
den ich wohl fühle, aber nicht sehe,
mit dem die Schießscharte im Inneren geschützt war,
seit sie zum ersten Mal angelegt wurde,
und zwar ziemlich nahe an ihrem Rand.«⁵⁰

Die Beziehung zwischen dem Öffnen der Gartenpforte und der Eroberung der Geliebten sowie das Motiv des imaginären Eindringens, das den ganzen Roman durchdringt, werden hier geradezu brutal aufgeschlüsselt. Die Auflösung des Romans trägt pornographische Züge und beschreibt eine Defloration aus männlicher Perspektive. Es genügen einige gezielt gesetzte Schlüsselwörter wie »Stab«, »Sack« und »Stoß«, um das Bild von Pilgerfahrt und Reliquie auf das andere Thema zu beziehen. Die Passage hat Christine de Pizan zu einem empörten Kommentar veranlasst.⁵¹ Ihr Protest hat eine literarische Debatte ausgelöst, die sich nicht als Auslegung eines mehrfachen Schriftsinns verstand, sondern kontrovers über einen Text, seine Auslegung und seine Normen diskutierte.

Eine genauere Analyse zeigt, dass die Passage nicht nur als eine ernüchternde Auflösung des ersten Teils des *Rosenromans* angelegt ist, sondern die hier versammelten und so heterogen anmutenden Beispiele zusammenführen kann. Sie erweisen sich dadurch als verschiedene Knoten in einem eigenartig verflochtenen Netz aus sexuellen und sakralen Themen. So möchte ich die Passage zum Ausgangspunkt nehmen, um Überlegungen zur Rolle von Bildern und zur Bewegung von Betrachtern im Rahmen sakraler Handlungen und die Überlegungen zur genuin erotischen Qualität von Bildern zusammenzufassen und aufeinander zu beziehen.

Verschiedene Formen der Öffnung

Meine ersten Beispiele waren auf Schwellen bezogen, die den unreinen Orten dieser Welt einen reinen und heiligen Ort gegenüberstellen und auf eine andere und bessere Welt vorbereiten sollen. Im zweiten Teil des *Rosenromans* bildet diese Schwelle das Material für einen doppelten Tabubruch. Die Vorstellungen des Heiligen werden ebenso wie Vorstellungen einer reinen und hohen Liebe entweiht. Im Gegensatz dazu haben die älteren Bildprogramme in Hildesheim und an der *Galluspforte* in Basel dazu beigetragen, eine sakrale Schwelle in Kraft treten zu lassen. Sie holen den Übergang in die dargestellten Szenen hinein und kommentieren, was mit ihm verbunden sein soll. Sie stärken damit auch die Position der Institution, die den Ort prägt und den Kontakt mit der höheren Welt vermitteln soll. Die Spannung, die sich in den Bildern durch die Umwandlung realer Bewegungen in vorgestellte Bewegungen aufbaut, wird in den Dienst der Schwelle gestellt. Im Überschreiten soll die Spannung bis zu einem gewissen Grad abgebaut und die damit verbundenen Sorgen und Ängste beruhigt werden. Das, was die Bilder

an der Außenseite der Kirchen versprechen, soll im Inneren erfüllt werden: in der Teilnahme an der Messe, Beichte oder auch im Kontakt mit Reliquien.

Die erotische Dimension scheint fern und doch ist das sexuelle Thema von Anfang an präsenter als es zunächst den Anschein haben kann. Hier kann der *Rosenroman* nicht nur als weitere Quelle, sondern als eine Art Augenöffner wirken. Vergegenwärtigen wir uns den theologischen Status von Maria, die in Hildesheim als eine zweite Paradiesestür gezeigt wird. Sie wird als Jungfrau schwanger und gebiert ein Kind. Beachten wir, welches Thema das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen wählt: eine Hochzeit, bei der der Bräutigam die Tür den geladenen Jungfrauen öffnet. Die sexuelle Konnotation von Öffnung und Eintritt, die sich mit dem Raum der Schwelle verbindet, wird aufgegriffen, aber auch gebrochen und in einer theologischen Perspektive auf den Tod und den Eingang ins Jenseits bezogen. So werden die sexuell konnotierten Themen zu einem Signifikanten theologisch besetzter Erlösungshoffnungen gemacht.

Die theologische Auslegung ist bei Themen wie der Verkündigung oder dem Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen so eingeschliffen und dominant, dass man die Bildebene fast vergessen kann. Es gibt aber durchaus auch Kontexte – man denke an das *Hohelied des Salomo* – in denen die erotische Dimension auch in der theologisch ausgelegten Rede präsent bleibt. Gleichwohl soll das körperliche Begehren Bild und Geheimnis für eine höhere Liebe sein.

Der Schluss des *Rosenromans* wirkt auch deshalb so vehement und verstörend, weil er diese Übersetzungsarbeit, die über Jahrhunderte vor allem in *einer* Richtung gepflegt wurde, umkehrt. Nun wird der Eintritt in den sakralen Raum und das Überwinden der letzten Schranke, die den Pilger von den Reliquien trennt, zum sprachlichen Bild für Koitus und Defloration. Der Umschlagspunkt ist dort erreicht, wo der Pilger das »Bildnis« küsst, das er nahe beim »Reliquiar« weiß. Im französischen Original lesen wir da einfach »image«. Der Bildakt kulminiert in einer sexuellen Handlung.⁵²

Im Kern kreisen die unterschiedlichen Transformationen der Themen um eine Analogie, die mit dem Konzept der Schwelle verbunden ist. Ein Begriff wie »imaginäres Eindringen« kann einerseits auf ein körperliches Begehren bezogen werden, andererseits aber auch auf die Hoffnung, der Auslöschung des eigenen Ichs etwas entgegensetzen zu können, etwa mit der Vorstellung, an einen festen und ewigen Ort zu gelangen.⁵³ Wenn Georges Bataille recht hat und die Erotik als menschliche Überformung sexueller Handlungen im

Wissen um die eigene Sterblichkeit begründet ist, dann wird dieses Umschlagen der Themen vielleicht leichter verständlich. Die Uneindeutigkeit und das Changieren der Sphären zeichnet die Bildprogramme des 13. Jahrhunderts aus. Sie sind auf eine komplexe Lebenswelt bezogen, in der die Kirche die Unauflöslichkeit der Ehe proklamiert und in den Städten zugleich die Prostitution floriert, so dass auch Kirchgang und Wallfahrten zu erotischen Vergnügungen und Ausschweifungen genutzt werden konnten.⁵⁴

In diesem Spannungsfeld sind die Jungfrauenportale des späten 13. Jahrhundert angesiedelt. Sie bleiben auf das sakrale Schwellenthema bezogen, erkunden mit ihrem neuen körperbezogenen Stil aber auch die erotische Dimension des Themas. Die Betrachterposition ist Teil einer Rollenkonstellation, die um des Sehen und Auswählen und das komplementäre Gesehen- und Ausgewählt-Werden kreist. Die Verführung wird einerseits als eine Gefahr für Ehe und patriarchale Ordnung vorgeführt. Andererseits spielen die Bildhauer mit dieser Gefahr, indem sie die Zone zwischen Stadt und Kirche mit erotischen Bildern unterlegen und zumindest unterschwellig auf das Thema beziehen, das im *Rosenroman* so vehement aufgedeckt wird. Die Skulpturen sind Teil einer sexuellen Disziplinierung, die das Erotische nicht schwächt, sondern stärkt.

Hier setzt der *Rosenroman* an, der ein lustvoll verzögertes Begehren in die narrative Struktur einer Traumerzählung übersetzt. Im ersten Teil emanzipiert sich dieses Thema von seiner theologischen Auslegung und wird zum poetischen Eigenwert, der sich im schön gestalteten und still gelesenen Buch als halb ästhetischer Genuss und halb erotisches Versprechen entfalten lässt. Das Überschreiten von Schwellen wird auf das Öffnen des Buchs und das Umblättern von Seiten reduziert und bleibt als ganzkörperliche Bewegung imaginiert. Es wird Sache der Leser, ob und wie sich diese Lektüre mit anderen Erfahrungen verbinden lässt. Die *ars amatoria* hat – zumindest im ersten Teil – keine klare Botschaft.

Der zweite Teil des *Rosenromans* greift das Motiv des geheimnisvollen Verlangens mit einigem Zynismus auf und bricht es auf einen sexuellen Akt herunter, der mit einem sehr einseitigen Genuss verbunden ist. Dadurch wird einerseits die sublimale Spannung des ersten Teils des Romans zerstört. Die quasi-sakrale Auslegung der Liebe kippt in eine drastische Darstellung von Sexualität, so dass der Schleier des Textes als Schwelle vorgeführt wird, die sich in sexuellen Handlungen recht schnell und effektiv abbauen lässt. Das Thema hat sich damit aber auch schon weit von der sakralen

Vorstellung emanzipiert. Der Spieß lässt sich umdrehen und das Sakrale dem Sexuellen unterordnen. Vom Glauben an die Wirkkraft der Reliquien und der sakralen Bilder bleibt ebenso wenig übrig wie von der geheimnisvollen Aura von Liebe und Verlangen.

Was lässt sich aus diesen ganz unterschiedlich gelagerten Fällen über das Verhältnis von Bild und beweglichem Betrachter lernen? Ich möchte zum Abschluss noch einmal betonen, dass Bilder gar nicht anders können als Bewegungsimpulse, die von der Wahrnehmung ausgehen, in komplizierte Bahnen zu lenken und bis zu einem gewissen Grad auch zu hemmen, nicht weil wir beim Betrachten von Bildern notwendig stillstehen müssten, sondern weil das Sehen von Bildern in materiellen Objekten zwei verschiedene Register der Wahrnehmung und Bewegung zueinander in Beziehung setzt: Der Umgang mit dem Objekt wird überlagert von Vorstellungen, die sich auf das im Bild Gezeigte beziehen. Bilder können dadurch – in ihrer Schleierfunktion – für ein Innehalten, Aufstauen und Anreichern von Empfindungen sorgen oder – in ihrer Schwellenfunktion – auf andere Handlungen vorbereiten.

Endnoten

- 1 Vgl. Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 247–266.
- 2 Charles S. Peirce erkennt darin einen der zentralen Fehlschlüsse »nominalistischer« Erkenntnistheorien: »[Der Nominalismus] hält den Verstand für ein Gefäß, bei dem ein Ding, sobald es darinnen ist, aufhört, außerhalb dieses Gefäßes zu sein«, Charles S. Peirce, Kernfragen des Pragmatizismus, in: ders., Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus, hg. v. Karl-Otto Apel, Frankfurt a. M. 1991, S. 454–478, hier: S. 466f.
- 3 Johannes Kepler, Der Vorgang des Sehens, übers. v. Ferdinand Plehn, in: Ralf Konersmann (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 105–116, hier: S. 108 [Ad Vitellionem Paralipomena V, 2; 1604].
- 4 Vgl. Henri Bergson, Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, übers. v. Julius Frankenberger, Hamburg 1991; Victor von Weizsäcker, Der Gestaltkreis. Theorie und Einheit von Wahrnehmen und Bewegen, Stuttgart 1996; James Jerome Gibson, Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung, übers. v. Gerhard Lücke, Ivo Kohler, München/Wien 1982, besonders: S. 71–91, 183–203.
- 5 Bergson, Materie und Gedächtnis (Anm. 4), S. 52.
- 6 Ebd., S. 6.
- 7 Vgl. zum singulären Bildbegriff und zur Aktualität von Bergson: Marc Rölli, Henri Bergson, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch, München 2011, S. 60–68.
- 8 Richard Wollheim, Objekte der Kunst, übers. v. Max Looser, Frankfurt a. M. 1982, S. 192–210: Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung.
- 9 Vgl. Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2010; William J. T. Mitchell, Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, übers. v. Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach, Mark Halawa, München 2008. Vgl. zu einer Übersicht über neuere bildpragmatische Ansätze: Silvia Seja, Handlungstheorien des Bildes, Köln 2009.
- 10 Zum Zusammenhang von beweglicher Betrachtung und imaginärer Tasterfahrung von Monumentalskulptur vgl. den Beitrag von Jacqueline Jung in diesem Band.
- 11 Vgl. Jan Assmann, Ägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M. 2009, S. 74–103.
- 12 Vgl. Arnold van Gennep, Les rites de passage, Paris 1909; Victor Turner, The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual, Ithaca 1967, besonders S. 93–111: Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage.
- 13 Vgl. Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001; Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, München 2005.
- 14 Vgl. Sharon E. J. Gerstel, Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, Washington 2006. Im Sammelband Endres, Wittmann, Wolf, Ikonologie des Zwischenraums (Anm. 13) wird auch die Schwelle als komplementäre Metapher zum Schleier soniert, vgl. besonders: Wolfram Pichler, Stefan Neuner, Tintoretts Schwellenkunde, in: ebd., S. 243–286; Jeanette Kohl, Schleier, Hülle, Schwelle. Verrocchios Bildstrategien, in: ebd., S. 213–242. Hervorzuheben sind auch die systematisch angelegte Studie einer auf Öffnen und Schließen bezogenen Selbstreflexivität von Marius Rimmelle sowie die Überlegungen zur Funktion von Bildern bei der Annäherung und Entfernung sakraler Objekte bei David Ganz: vgl. Marius Rimmelle, Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers, München 2010; David Ganz, Prozession und Pilgerfahrt. Kinetische Bildrituale im Mittelalter, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum (im Druck). Aus einer eher bildimmanent angelegten Perspektive nähere ich mich der Frage in: Itinerarprinzip und Ortsreferenz. Bilderzählung im sakralen Kontext (Wiener Genesis und Reichenau Oberzell), in: David Ganz, Felix Thürlemann (Hg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 135–160 [= Bild+Bild, 1]. Daneben wird der Begriff »Schwelle« aber auch auf Andachtspraktiken ohne sichtbare körperliche Bewegungen bezogen: vgl. Raphaële Preisinger, Das Bild als Schwelle zum Jenseits. Zu Pacino di Bonaguidas »Lignum vitae« in der Accademia von Florenz, in: Inge Hinterwaldner u. a. (Hg.), Topologien der Bilder, München 2008, S. 267–283.
- 15 Vgl. Teil 5–7 (*Schleier und Schwelle*) der von Aleida und Jan Assmann herausgegebenen Schriftenreihe *Archäologie der literarischen Kommunikation*, insbesondere: dies., Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen, in: Aleida Assmann u. a. (Hg.), Geheimnis und Öffentlichkeit, München 1997, S. 7–16 [= Archäologie der literarischen Kommunikation, 5: Schleier und Schwelle, 1].
- 16 Zu verschiedenen Formen von Selbstreflexivität: vgl. Marius Rimmelle, Selbstreflexivität als historischer Ansatzpunkt. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, S. 15–32.
- 17 Dies zeigt bereits deutlich mit starken Überschneidungen zu den Beispielen und Thesen dieser Studie: Jacqueline E. Jung, Dynamic Bodies and the Beholder's Share. The Wise and Foolish Virgins of Magdeburg Cathedral, in: Kristin Marek u. a. (Hg.), Bild und Körper im Mittelalter, München 2008, S. 135–160; dies., Die Klugen und Törichten Jungfrauen am Nordquerhaus des Magdeburger Domes und ihre Stellung in der Geschichte der europäischen Kunst, in: Wolfgang Schenkluhn, Andreas Waschbüsch (Hg.), Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext. Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums zum 800-jährigen Domjubiläum in Magdeburg vom 1. bis 4. Oktober 2009, Regensburg 2011, S. 199–216; dies., Seeing through Screens, in: Gerstel, Thresholds of the Sacred (Anm. 14), S. 184–213.
- 18 Vgl. allgemein: Claudia Benthien, Irmela M. Krüger-Furhoff (Hg.), Über Grenzen, Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart 1999; Rüdiger Görner, Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen, Göttingen 2001.
- 19 Vgl. Steffen Bogen, Türen auf Bildertüren. Zum Ort, Medium und Selbstverständnis christlicher Bilderzählung, in: Fabio Crivellari u. a. (Hg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 239–263; Bernd Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters, Bern u. a. 2000, S. 74–99.
- 20 Vgl. Karl-Heinrich Bieritz, Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart, München 2005, S. 108, 114–116.
- 21 Vgl. für Hildesheim: Werner Jacobsen, Clemens Kosch, Die Sakralbauten von Hildesheim im 12. Jahrhundert. Zur sakralen Stadtopographie im 12. Jahrhundert, in: Michael Brandt (Hg.), Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim, Ausstellungskatalog Dom-Museum, Hildesheim, 15. 8.–16. 12. 2001, Regensburg 2001, S. 67–93.
- 22 Vgl. Mohnhaupt, Beziehungsgeflechte (Anm. 19), S. 74.
- 23 Zur Bronzetür: vgl. Antonio Paolucci, Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz, übers. v. Ruth Wolff, München 1997. Zum Bildfeld: vgl. Bogen, Türen auf Bildertüren (Anm. 19), S. 250.
- 24 Vgl. Leon Battista Alberti, De pictura/Die Malkunst, in: Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin (Hg. u. Übers.), Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000, S. 194–315, hier: S. 224f. Zu den Florentiner

Endnoten

Baptisteriumstüren und der Entwicklung neuzeitlicher Bildkonzepte: vgl. Alexander Perrig, Lorenzo Ghiberti. Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt, Frankfurt a. M. 1987.

- 25 Vgl. Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn Schürmann (Hg.), Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 2002 [erschieden zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Kleines Klingental, Basel, 7.9.2002–26.2.2003]; Bruno Bönner, Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen, Berlin 2009, S. 15–19, 71–80. Die folgenden Überlegungen haben sehr von einem Besuch des Basler Münsters mit David Ganz profitiert.
- 26 Vgl. Daniel Näf, Türsturz, Tympanon und die Auferstehenden, in: Meier, Schwinn Schürmann, Schwelle zum Paradies (Anm. 25), S. 156–163, hier: S. 159.
- 27 Vgl. die Arbeiten von Jung (Anm. 17). Zum Hauptportal in Basel: vgl. Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn Schürmann (Hg.), Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters, Basel 2011, besonders die Beiträge zur Baugeschichte (S. 82–105) und zu Bildprogramm und Stil (S. 106–151).
- 28 Vgl. C. Stephen Jaeger, The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200, Philadelphia 1994, S. 331–348; Appendix A. Moral Discipline and Gothic Sculpture. The Wise and Foolish Virgins of the Strassburg Cathedral.
- 29 Vgl. Philippe Ariès, Die unauflösliche Ehe, in: ders. u. a.: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 1995, S. 176–196; Franz X. Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität, München 2002, besonders S. 51–90 (mit einem historischen Schwerpunkt auf dem 16.–19. Jahrhundert); Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, 3 Bde., übers. v. Ulrich Rauff, Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1977–1986, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, besonders S. 75–81: zur Entstehung einer *scientia sexualis* und zur Konzeption von Wahrheit als Geständnis.
- 30 Vgl. Jacques Rossiaud, Prostitution, Sexualität und Gesellschaft in den französischen Städten des 15. Jahrhunderts, in: Ariès u. a., Masken des Begehrens (Anm. 29), S. 97–120.
- 31 »Man sah ihre zarten Brüste unter dem schönen Kleid zierlich hervortreten, als ob es zwei Äpfel wären«, Konrad von Würzburg, Engelhard, 3043–3047, zit. n.: Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde., München 1986, Bd. 1, S. 192. Der Hinweis bei: Jung, Dynamic Bodies (Anm. 17), S. 148.
- 32 Konrad von Würzburg, Engelhard, 3074, zit. n.: Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 2 Bde., München 1986, Bd. 1, S. 193.
- 33 »Wer sehen konnte, was darunter war, der schaute ins Paradies«, Wolfram von Eschenbach, Willehalm, 249, 12–15, zit. n.: Bumke, Höfische Kultur (Anm. 31), Bd. 1, S. 196. Der Hinweis bei: Jung, Dynamic Bodies (Anm. 17), S. 147.
- 34 Vgl. Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie, Zürich/Berlin 2005; Reinhart Meyer-Kalkus, Blick und Stimme bei Jacques Lacan, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen, Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 217–236.
- 35 Vgl. Linda Hentschel, Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Marburg 2001. Für den hier untersuchten Zeitraum vgl. auch: Robert W. Scribner, Vom Sakralbild zur sinnlichen Schau. Sinnliche Wahrnehmung und das Visuelle bei der Objektivierung des Frauenkörpers in Deutschland, in: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, München 1992, S. 309–336; Thomas Kleinspehn, Schaulust und Scham. Zur Sexualisierung des Blicks, in: Detlef Hoffmann (Hg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg 1989, S. 31–50.
- 36 »The moment they cross that threshold they become players in the drama, actualizing, at least potentially, the motion to which the sculpted figures can only allude«, Jung, Dynamic Bodies (Anm. 17), S. 158.
- 37 Vgl. zu dieser Erfindung: Rudolf Asmus, Der »Fürst der Welt« in der Vorhalle des Münsters von Freiburg i. B., in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35, 1912, S. 509–512.
- 38 Vgl. Georges Bataille, Tränen des Eros, übers. v. Gerd Bergfleth, Berlin 2005.
- 39 Ebd., S. 36.
- 40 Vgl. Ariès, Die unauflösliche Ehe (wie Anm. 29), S. 192f.
- 41 Die strikt moralische Lesart des Programms von Jaeger und die dort vorgenommene Herleitung aus scholastischen Theorien des moralisch Schönen greifen daher zu kurz: vgl. Jaeger, Moral Discipline (Anm. 28).
- 42 Vgl. Rossiaud, Prostitution, Sexualität und Gesellschaft (Anm. 30).
- 43 Zu seinem Liebeskonzept vgl. Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden [1919], übers. v. Kurt Köster, Stuttgart 1975, S. 147–165. Aus dem weiten Feld der Sekundärliteratur möchte ich drei Studien hervorheben, die in ihrer Fragestellung dem hier entwickelten Ansatz nahe stehen: vgl. Stephen G. Nichols, Ekphrasis, Iconoclasm and Desire, in: Kevin Brownlee, Silvia Huot (Hg.), Rethinking the »Romance of the Rose«, Philadelphia 1992, S. 133–166; Suzanne Lewis, Images of Opening, Penetration and Closure in the Roman de la Rose, in: Word & Image 8/3, 1992, S. 215–242; Meredith T. McMunn, Representations of the Erotic in Some Illustrated Manuscripts of the Roman de la Rose, in: Romance Languages Annual 4, 1992, S. 125–130. Vgl. auch: Steffen Bogen, Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001, S. 301–326: Das Erwachen des Bildbetrachters. Traumdarstellungen in frühen Handschriften des Rosenroman.
- 44 Damit werden bereits Grundregeln der älteren literarischen Gattung der Traumvision verletzt: vgl. Kathryn L. Lynch, The High Medieval Dream Vision. Poetry, Philosophy and Literary Form, Stanford 1988.
- 45 Vgl. Sylvia Huot, The »Romance of the Rose« and its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission, Cambridge 1993. Für einen Überblick über illuminierte Handschriften: vgl. Alfred Kuhn, Die Illustration des Rosenromans, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 31/1, 1913–1914, S. 1–66; Rosemund Tuve, Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity, Princeton 1966, S. 246–280; John V. Fleming, The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography, Princeton 1970; Eberhard König, Die Liebe im Zeichen der Rose. Die Handschriften des Rosenromans in der Vatikanischen Bibliothek, Stuttgart/Zürich 1992; Mechthild Modersohn, Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997, S. 193–244.
- 46 Vgl. Lewis, Images of Opening (Anm. 43), S. 215.
- 47 Vgl. Paul Saenger, Space between Words. The Origins of Silent Reading, Stanford 1997.
- 48 Vgl. Hermann Braet, Der Roman der Rose, Raum im Blick, in: Agostino Paravicini Bagliani, Giorgio Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart 1989, S. 183–209, hier: S. 186–190.
- 49 Vgl. Ariès, Die unauflösliche Ehe (Anm. 29); Georges Duby, Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter, übers. v. Gabriele Ricke, Ronald Voullié, Berlin 1989.
- 50 »Tout mon harneis tel con jou port, / Se porter le puis jusqu'ou port, / Voudrai aus reliques touchier, / Se je l'en puis tant aprouchier. / Lors ai tant fait e tant erré / A tout mon bourdon desferre, / Qu'entre les deus beaus pilez, / Con vigueres e legez, / M'agenoillai senz demourer; [...] Trais en sus un po la courtine / Qui les reliques encourtine; / De l'image lors m'apressai / Que dou saintuaire près sai; / Mout la baisai devotement, / E, pour estuier sauvement, / Vos mon bourdon metre en l'archiere, / Ou l'escharpe pendait darriere / Bien l'i cuidai lancier de bout, / Mais il resort, e

Endnoten/Abbildungsnachweis

- jou rebout, / Mais riens ne vaut, toujourz recule. / N'i peut entrer pour chose nule,
/ Car un paliz dedenz trouvai, / Que je bien sent, mais pas nou vei, / Don l'archiere
iert dedenz hourdee, / Des lors qu'el fu primes fondee, / Auques près de la bordeüre»,
Roman de la Rose, 21583–21615, zit. n.: Guillaume de Loris, Jean de Meun, Der Ro-
senroman, übers. v. Karl August Ott, Bd. 3, München 1979, S. 1146–1149.
- 51 Vgl. Christine de Pisan, L'Epistre au Dieu d'amours, in: ders., Oeuvres poétiques de
Christine de Pisan, hg. v. Maurice Roy, 3. Bde., Paris 1886–1896, Bd. 2, S. 1–27.
- 52 Das Thema wird im *Rosenroman* auch über den Pygmalionmythos reflektiert: vgl. Chris-
tiane Kruse, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums,
München 2003, S. 345–377: Animationen einer Statue. Pygmalion; Victor Stoichita,
Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, übers. v. Ruth Herzmann,
München 2011, S. 29–61.
- 53 Vgl. Joan R. Branham, Penetrating the Sacred, in: Gerstel, Thresholds of the Sacred
(Anm. 14), S. 6–24.
- 54 Vgl. Huizinga, Herbst des Mittelalters (Anm. 43), S. 223f. (Dank für den Hinweis an
Sebastian Bergdoll).

Abbildungsnachweis

- 1 *Hildesheimer Bronzetür* (um 1015), Detail: untere Hälfte der beiden Türflügel, Szenen
aus dem AT und NT von der *Vertreibung aus dem Paradies* bis zur *Darbringung im
Tempel*, Bronze, 4,72 m x 1,12 m bzw. 1,14 m je Flügel, aus: Ursula Mende, Bronzetüren
des Mittelalters 800–1200, München 1983, Taf. 11 (Florenz, Archivi Alinari/Anderson).
- 2 Andrea Pisano, *Die Jünger des Täufers besuchen Johannes im Gefängnis* (1330–1336),
erste Bronzetür des Baptisteriums in Florenz, Bronze, aus: Antonio Paolucci, Die
Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz, München 1997, S. 48.
- 3 Fassade des Nordquerhauses am Basler Münster mit *Galluspforte* (1150–1170), Fas-
sadenhöhe ca. 35 m, aus: Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn Schürmann (Hg.),
Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 2002, S. 34.
- 4 Türsturz und Tympanon der *Galluspforte* (1150–1170), Portalhöhe ca. 7,60 m, aus:
Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn Schürmann (Hg.), Schwelle zum Paradies.
Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 2002, S. 105.
- 5 *Die klugen und törichten Jungfrauen*, südliches Portal der Westfassade am Straßbur-
ger Münster (1277), aus: Richard Hamann, Hans Weigert, Das Strassburger Münster
und seine Bildwerke, Berlin 1928.
- 6 *Die törichten Jungfrauen und der Fürst der Welt*, südliches Portal der Westfassade am
Straßburger Münster, linkes Gewände (1277), Sandstein, ca. 1,70 m, aus: Otto Sch-
midt, Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1924,
Abb. 131.
- 7 *Fürst der Welt*, Südportal der Westfassade am Basler Münster (1280–1285, neue Auf-
stellung 1420), Sandstein, ca. 2,00 m, aus: Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn
Schürmann (Hg.), Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters, Basel 2011,
S. 148 (Photo von 1933, Hermann Ochs).
- 8 *Törichte Jungfrau*, Südportal der Westfassade des Basler Münsters (1280–1285, neue
Aufstellung 1420), Sandstein, ca. 1,95 m, aus: Hans-Rudolf Meier, Dorothea Schwinn
Schürmann (Hg.), Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters, S. 148 (Photo
von 1933, Hermann Ochs).
- 9 *Titelminiatur des Rosenromans* (um 1400), London, British Library, Ms. Egerton 1069,
fol. 1, Blattgröße: 29,0 x 19,5 cm, Deckfarbenmalerei auf Pergament, Photo: London,
British Library, mit freundlicher Genehmigung.