

DER VORHANG DES TEMPELS ZUR MITTELALTERLICHEN LETTNERIKONOGRAFIE UND ZUR DEUTUNG DES NAUMBURGER WESTLETTNERS

GERHARD WEILANDT

Das Christentum ist eine Buch- und Schriftreligion: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott ... Alles ist durch das Wort geworden, und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist“ (Joh 1, 1–3). Damit waren für die mittelalterlichen Zeitgenossen die Zeugnisse der Bibel wie auch der theologischen Autoritäten um ein heute kaum vorstellbares Maß mehr als nur eine Fundgrube für interessante Gedanken und Bilder. Deshalb ist es nicht ohne Belang, wenn mittelalterliche Bauherren immer wieder als „neuer Salomo“ gerühmt werden, etwa die Kaiser Justinian I. oder Karl der Große, weil sie dem königlichen Vorbild des Alten Testaments nacheiferten. Auch geistlichen Herren rühmte man dies seit der Spätantike nach,¹ darunter so herausragenden Gestalten wie Bischof Bernward von Hildesheim und Abt Suger von Saint-Denis.² Was lag näher, als auch in ihren Bauten auf König Salomos Tempel hinzuweisen, der in der Bibel ausführlich beschrieben ist und als idealer Sakralbau galt? Allerdings waren diese Beschreibungen, insbesondere im ersten Buch der Könige (1 Kön 6–7) und in dem visionären Bericht des Propheten Ezechiel (Ez 40,1–42) alles andere als eindeutig.³ Da von dem Tempel nach seiner endgültigen Zerstörung im ersten Jahrhundert nach Christus materiell so gut wie nichts übriggeblieben war, war der freien Interpretation Tür und Tor geöffnet.

Die romanischen und gotischen Kathedralen konnten keine vollständigen „Abbilder“ ihres Vorbilds sein, ebenso wenig wie Kopien im modernen Sinne. Vielmehr nahmen sie durch einzelne, teilweise auf den ersten Blick kaum erkennbare Merkmale auf das alttestamentliche Vorbild Bezug. So galt die Hagia Sophia, die Hauptkirche des byzantinischen Reichs, als Abbild des Salomonischen Tempels allein deshalb, weil einige Längenmaße von dem Vorbild übernommen wurden.⁴ Solche architektonischen Reverenzen wurden schon früh von Richard Krautheimer und Günter Bandmann und in jüngerer Zeit von Paul von Naredi-Rainer intensiv erforscht, weshalb es an dieser Stelle genügt, auf diese Literatur zu verweisen.⁵

1 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994, S. 48, mit Verweis auf Bischof Paulinus von Tyrus.

2 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 116.

3 Zu Ezechiel und der Rekonstruktion des Tempels aufgrund der Angaben in seinem Text vgl. umfassend Th. A. Busink, Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine archäologisch-historische Studie unter Berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus, Bd. 1: Der Tempel Salomons, Leiden 1970, S. 24f.; Bd. 2: Von Ezechiel bis Middot, Leiden 1980, S. 701–775; Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 22–29.

4 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 118–122 mit weiteren ähnlichen Belegen.

5 Richard Krautheimer, Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 2003, S. 142–197, erstmals unter dem Titel: Introduction to an ‚Iconography of Medieval Architecture‘, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942), S. 1–33; Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951; Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1.

Über die Architektur hinaus wurde auch die künstlerische Ausstattung des Salomonischen Tempels nachgeformt. Berühmt ist der Fall des Lütticher Taufbeckens des Reiner von Huy, das aus Bronze gegossen wurde und auf zwölf Rindern steht und damit unverkennbar das „Ehernen Meer“, den Bronzebrunnen im Tempelhof, nachformt.⁶ Die zahlreichen siebenarmigen Leuchter in mittelalterlichen Kirchen erinnerten an die Menora des Tempels,⁷ und die auf und hinter den Hochaltären aufgestellten Reliquien-schreine riefen die Erinnerung an die Bundeslade im Allerheiligsten des Tempels wach.⁸ Im Würzburger Dom sind zwei Säulen aus dem Westportikus, also dem Eingangsbereich, erhalten. Sie tragen die Inschriften „Iachim“ und „Booz“.⁹ Damit erweisen sie sich als Nachfolger der Säulen Jachim und Boas, welche die Vorhalle des Salomonischen Tempels schmückten.¹⁰ Dieses Motiv zweier monumentaler Säulen bzw. Halbsäulen an den Westfassaden mittelalterlicher Kirchen findet sich häufig (z.B. an den Kathedralen von Wien, Fidenza und Piacenza).¹¹ Alle diese Beispiele zeigen, wie ein einziges Ausstattungsstück oder Architekturelement in einer mittelalterlichen Kirche eine typologische Beziehung zum biblischen Vorbild herstellen konnte.

Mitunter wurde aber auch der gesamte Tempel nachgeahmt mit seinem Vorraum, dem Ulam, gefolgt von dem als „Heiliges“ oder Hekal bezeichneten Raum für die Gläubigen und dem dahinter liegenden, streng abgeschlossenen „Allerheiligsten“, dem Debir. Die beiden letzteren Raumteile waren durch einen quer aufgehängten Tempelvorhang geschieden.¹² Er diente einerseits zur Abschirmung des Debir gegen unberufene Blicke, andererseits auch zur Kennzeichnung dieser entscheidenden Schwelle zum Allerheiligsten. Der Vorhang zerriss nach dem biblischen Bericht in der Todesstunde Christi (Mt 27, 51; Mk 15, 38; Lk 23, 45).

Bislang wurde in der Forschung kaum jemals untersucht, ob dieses raumteilende und so bedeutungsschwere Textil einen Widerhall in der mittelalterlichen Architektur gefunden hat – vergleichbar dem Ehernen Meer, der Menora oder der Bundeslade. Wir wollen dies an einigen Beispielen versuchen. Das erscheint mir an dieser Stelle auch deshalb sinnvoll, weil gerade Stephan Albrecht ganz entschieden darauf hingewiesen hat, dass solche Orte des Übergangs, die Raumschwellen in den mittelalterlichen Kirchen, von besonderer Bedeutung waren und deshalb besonders aufwendig ausgeschmückt wurden.¹³

An welcher Stelle innerhalb einer mittelalterlichen Kirche lag nun diese Raumschwelle, die der Trennung zwischen Hekal und Debir des Tempels entsprach? Die Antwort ist schwieriger, als es auf den ersten Blick erscheint. Üblicherweise sah man im liturgischen Chor den symbolischen Nachfolger des jüdischen Tempels und im Kirchenschiff die Nachfolger der weiträumigen Vorhallen, die den Bau Salomos umgaben. Innerhalb des Chores trennte eine Schwelle das um mehrere Stufen erhöhte Chorchaupt mit dem Hochaltar von dem sich davor anschließenden Psallierchor mit dem Chorgestühl. Nach diesem Modell entsprach das Chorchaupt dem Allerheiligsten des Tempels (Debir), der Psallierchor dem Heiligen (Hekal). Der symbolische Ort für den Vorhang befand sich folgerichtig unmittelbar vor dem Hochaltar. Diese Deutung belegt z. B. Durandus von Mende, der vielgelesene Liturgiker des 13. Jahrhunderts. Er beschreibt in den Kirchen mehrere Arten von Vorhängen, die er auf das Bundeszelt zurückführt. Es beherbergte die Bundeslade mit den mosaïschen Gesetzstafeln und war damit der unmittelbare Vorgänger des Salomonischen Tempels. Beide „Bauten“ unterschieden sich in ihrer Grundstruktur kaum. Durandus erwähnt das Bundeszelt im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Fastentüchern, die von Aschermittwoch bis zur Karwoche aufgehängt wurden. Er schreibt: „... der Vorhang, der in der Quadragesima beim Offizium der Messe vor dem Altar [= dem Hochaltar, Anm. d. Verf.] ausgespannt wird, ist darin angedeutet worden, dass innerhalb des Bundeszeltes ein Vorhang aufgespannt war, welcher das Allerheiligste vom Heiligen trennte ..., welcher beim Leiden des Herrn zerrissen ist.“¹⁴ Der Hinweis auf die Todesstunde Christi

zeigt deutlich, dass hier nicht nur das Bundeszelt, sondern gleichzeitig auch sein Nachfolger, der Tempel zur Zeit Christi, gemeint ist. Die Langlebigkeit des von Durandus erwähnten liturgischen Brauchs belegen noch Gewohnheiten des Spätmittelalters. So war im Baseler Münster um 1500 seit dem Aschermittwoch, dem Beginn der Fastenzeit, ein Vorhang zwischen Altarraum und Psallierchor gespannt – also an der Stelle, die Durandus beschreibt¹⁵. Man ließ dieses Fastentuch erst am Mittwoch in der Karwoche wieder herunter, und zwar genau in dem Augenblick, als während der Messe in der Passion die Worte gelesen wurden: „Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei“ (Lk 23, 45). Hier wurde das dramatische Geschehen am Kreuz, der Tod Christi, nachgestaltet und dafür der entsprechende Ort innerhalb des Münsters gewählt.

6 Vgl. zuletzt Silvia Schlegel, *Mittelalterliche Taufgefäße. Funktion und Ausstattung* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 3), Köln/Weimar/Wien 2012, S. 116–120, ebd. S. 120f. Verweis auf ein weiteres, auf zwölf Rindern ruhendes Taufbecken in Pont-à-Mousson vom Beginn des 13. Jahrhunderts (im Zweiten Weltkrieg zerstört).

7 Peter Bloch, *Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1962), S. 55–190.

8 Vgl. den Schrein auf dem Hochaltar der Stiftskirche in Xanten, wo mit einer Inschrift explizit auf die FEDERIS ARCA (Bundeslade) verwiesen wird, Fred Ahsmann, *The Twelfth-Century Choir of the St. Servatius Church in Maastricht* (Clavis Kunsthistorische Monografien), Utrecht 2017, S. 271, mit weiteren Belegen.

9 Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 147f.; Barbara Deimling, *Ad Rufam Ianuam. Die rechtsgeschichtliche Bedeutung von ‚roten Türen‘ im Mittelalter*, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung* 115 (1998), S. 498–513, hier S. 508f.

10 Busink 1970, wie Anm. 3, S. 299–321.

11 Weitere Belege bei Naredi-Rainer 1994, wie Anm. 1, S. 150f.

12 Grundlegend zum Tempelvorhang: Johann Konrad Eberlein, *Apparitus regis – relevatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, bes. S. 83–94.

13 Stephan Albrecht, *Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal*, in: Ders. (Hrsg.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext* (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen 4), Bamberg 2015, S. 243–289, bes. S. 281–283.

14 Wilhelm Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, hrsg. und übersetzt v. Herbert Douteil und Rudolf Suntrup, 3 Bände (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 107), Münster 2016, Bd. 1, S. 85; vgl. Manuela Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005, S. 329.

15 Konrad W. Hieronimus, *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter*, Basel 1938, S. 141; Heinz Horat, *Sakrale Bauten* (Ars Helvetica 3: Die Visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1988, S. 219; Monika Schmelzer, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33), Petersberg 2004, S. 169.

Durandus bot aber auch für einen alternativen Aufhängungsort des Vorhangs den Ansatzpunkt. Er beschreibt die Zustände seiner eigenen Gegenwart: „Zu dieser Zeit wird im Allgemeinen ein Vorhang aufgehängt oder eine Mauer zwischen Klerus und Volk aufgerichtet, damit sie sich gegenseitig nicht sehen können ... Am Karfreitag wird aber jede Art von Vorhängen weggenommen, weil bei der Passion des Herrn der Vorhang des Tempels zerrissen ist und durch sie das Verständnis des geistlichen Gesetzes offenbar worden ist; dieses war ... vorher verborgen.“¹⁶ Der zweite mögliche Ort für den Vorhang, das *velum tabernaculi*, war damit die Grenze zwischen dem liturgischen Chor und dem Kirchenschiff, also dort, wo üblicherweise in mittelalterlichen Kirchen der Lettner stand. Das Zerreißen wird exegetisch verbunden mit der Offenbarung des christlichen Gesetzes, das zuvor verborgen war.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die visionäre Tempelbeschreibung des Propheten Ezechiel, die durch den Frühscholastiker Richard von St. Viktor (+1173) ausgedeutet wurde.¹⁷ Dieser legte eine Rekonstruktion des Tempels vor, und zwar nicht nur in Form einer literarischen Beschreibung, sondern auch durch Grund- und Aufrisse, die er ausschließlich auf der Grundlage des Textes des Propheten anfertigte bzw. anfertigen ließ und seiner Schrift beifügte (Abb. 1).¹⁸ Es zeigt sich, dass die von Richard rekonstruierte dreiteilige Grundstruktur erstaunlich gut mit dem Grundriss einer zeitgenössischen romanischen Saalkirche korrespondiert: Das Ulam (bei Richard: *vestibulum*) entspricht dem westlichen Eingangsbereich mit einem Turm, während das Hekal (*templum exterius*) dem Kirchenschiff und das Debir (*sancta sanctorum*) dem Chor entspricht. Die Haupträume des Tempels trennt bei Richard eine Mauer, wo zur Zeit Christi der Tempelvorhang angebracht war; davor steht der Räucheraltar (*altare incensi*), der dem unter dem Lettner stehenden mittelalterlichen Kreuzaltar entspricht. Klaus Niehr hat mit Verweis auf Richard von St. Viktor aufgezeigt, wie dessen Rekonstruktion mit der Architektur und Ausstattung des Braunschweiger Domes sehr präzise übereingibt: „Der Lettner [des Braunschweiger Domes, Anm. d. Verf.] fungiert als *velum tabernaculi*, d. h. Abgrenzung zum Allerheiligsten ...; der mittig davor aufgestellte Kreuzaltar vertritt den *altare aureum*, den Räucheraltar“.¹⁹

Über Kreuzaltar und Lettner erhob sich in mittelalterlichen Kirchen das Triumphkreuz bzw. die Triumphkreuzgruppe, für die es im Salomonischen Tempel naturgemäß keine Parallele gab. Charakteristisch für das mittelalterliche allegorische Denken ist die Tatsache, dass nicht allein die architektonische Gestalt des Tempels in einer mittelalterlichen Kirche nachgeahmt wurde, sondern in gleicher Weise die Verbindung zwischen Kreuzestod und Tempelvorhang, von dessen Zerreißen die Evangelisten berichten. Beides zusammengenommen bestimmt im mittelalterlichen Kirchenbau die enge Verbindung zwischen Triumphkreuz und Lettner bzw. Kreuzestod und Tempelvorhang. Damit nimmt, um mit dem Evangelisten Johannes zu sprechen, das Wort der Bibel Gestalt an. Es werden zwei Elemente vermischt, die eigentlich kaum vereinbar waren: Historisch-Heilsgeschichtliches mit Topographisch-Architektonischem. Diese Verbindung, die sich auch andernorts nachweisen lässt, konstituiert die mittelalterliche Kirche als „Zeitenraum“ (Friedrich Ohly)²⁰ oder besser als „Heilsgeschichtsraum“.²¹ Eine Wandmalerei im Kreuzgang der Stiftskirche von Aschaffenburg aus dem 14. Jahrhundert zeigt die Kreuzigung unmittelbar über einem gemalten Vorhang (Abb. 2), was die enge Beziehung dieser beiden Bildelemente ausdrückt.

¹⁶ Durandus 2016, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 86.

¹⁷ Richardi sancti Victoris In visionem Ezechielis, in: PL 196, Sp. 527–600; ein revidierter Text mit deutscher Übersetzung bei Jochen Schröder, Gervasius von Canterbury, Richard von Saint-Victor und die Methodik der Bauerfassung im 12. Jahrhundert, 2 Bände (71. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), Köln 2000, hier Bd. 2, S. 371–553; zur Person vgl. Richard Kämmerlings, *Mystica arca. Zur Erkenntnislehre Richards von St. Viktor in De gratia contemplationis*, in: *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Günther Binding und Andreas Speer, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 76–115; Andrea Worm, *Geschichte und Weltordnung. Graphische Modelle von Zeit und Raum in Universalchroniken vor 1500*, Berlin 2021, S. 26 (mit der neueren Literatur).

¹⁸ Walter Cahn, *Architectural Draftsmanship in Twelfth-Century Paris. The Illustrations of Richard of Saint-Victor's Commentary on Ezekiel's Temple Vision*, in: *Gesta* 15 (1976) (Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby), S. 247–254; Ders., *Architecture and Exegesis. Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations*, in: *The Art Bulletin* 76 (1994), S. 53–68; Schröder 2000, wie Anm. 17, Bd. 1, S. 163–260; Karl Kinsella, *Richard of Saint Victor's Solutions to Problems of Architectural Representation in the Twelfth Century*, in: *Architectural History* 49 (2016), S. 3–24.

¹⁹ Klaus Niehr, „Sehen und Erkennen“. Anspruch, Ästhetik und Historizität der Ausstattung der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235*, Ausst.Kat. Braunschweig 1995, Bd. 2: *Essays*, hrsg. v. Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, München 1995, S. 272–282, hier S. 275.

²⁰ Friedrich Ohly, *Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), S. 94–158; Wiederabdruck in: Ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 171–273.

²¹ Gerhard Weilandt, *Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum. Teil 1: Ezechiels Vision und die Skulpturen der Älteren Werkstatt (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 194)*, Petersberg 2022, bes. S. 201–206.

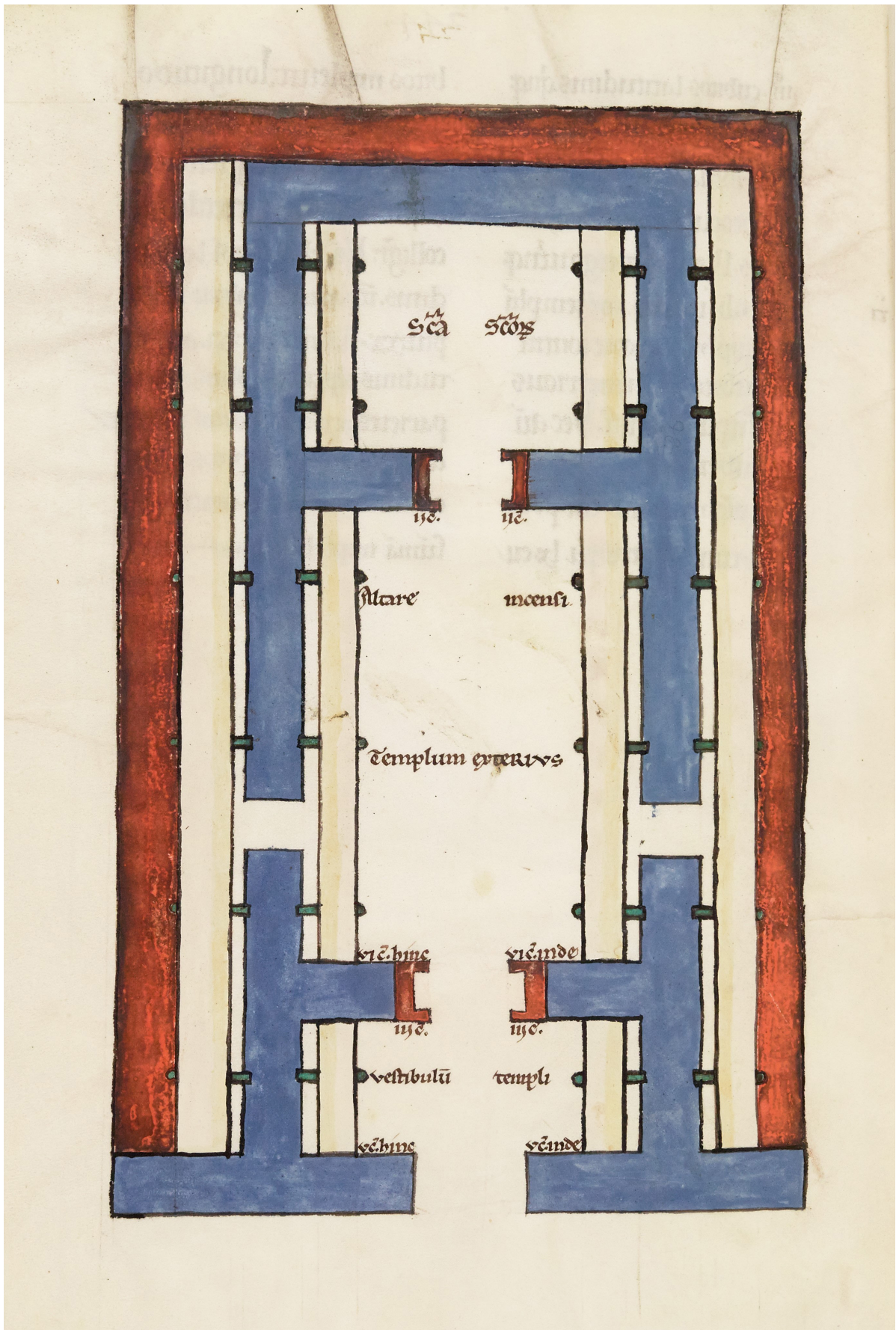


Abb. 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 14516, Richard von St. Viktor, Ezechielkommentar, fol. 244r: Grundriss von Ezechiels Tempel



Abb. 2: Aschaffenburg, Stiftskirche, Wandmalerei im Kreuzgang: Kreuzigung Christi und Tempelvorhang

Als Kunsthistoriker fragt man sich natürlich, ob bzw. wie die enge Verbindung nicht nur zwischen Kreuzigung und Vorhang, sondern auch zwischen Letzter und Vorhang in den Bildmedien umgesetzt wurde. Den Ausgangspunkt bildete wie gesagt der biblische Bericht über das Zerreißen des Tempelvorhangs in der Todesstunde Christi. Im Codex des *Hortus Deliciarum* der Herrad von Landsberg (+1195), der im 19. Jahrhundert verbrannte, jedoch in verlässlichen Teilkopien überliefert ist, findet sich eine prägnante, symbolisch komprimierte Darstellung (Abb. 3)²²: Im Zentrum erhebt sich das Kreuz mit Christus, zu dessen Füßen Adam im Sarg ruht. Christus wird von den beiden Schächern sowie Longinus und Stephaton flankiert. Dazwischen stehen die trauernde Maria und Johannes. Ecclesia, die Personifikation der Kirche, reitet von links heran. Sie sitzt auf einem Fabeltier, dessen Kopf und Beine dem Tetramorph im Anschluss an die Beschreibung Ezechiels nachgebildet sind.²³ Ecclesia fängt mit ihrer Rechten in einem Kelch das Blut Christi auf, in der anderen Hand hält sie die Siegesfahne. Von rechts nähert sich Synagoge auf einem ungezügelten, von den Fesseln des jüdischen Gesetzes befreiten Esel.²⁴ Synagoges Fahne ist gesenkt, ihre Hände halten ein Buch, ehemals mit der Inschrift *Et ego nesciebam* („und ich wusste es nicht“, Gen 28, 16), was auf ihre von den mittelalterlichen Exegeten häufig betonte geistige Blindheit verweist. Außerdem trägt sie ein Böckchen, Symbol der Triebhaftigkeit.²⁵

22 Herrad of Hohenbourg, *Hortus Deliciarum* (Studies of the Warburg Institute 36), hrsg. v. Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff und Michael Curschmann, Bd. 1: Commentary; Bd. 2: Reconstruction, London/Leiden 1979, hier Reconstruction fol. 150r, S. 267; vgl. Wilhelm Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts* mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christlichen Kunst, vornehmlich in den Benediktinerklöstern (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, Bd. 1–2), Münster 1912, S. 242f.; Danielle B. Joyner, *Painting the Hortus deliciarum. Medieval Women, Wisdom, and Time*, University Park 2016, S. 137–139.

23 *Hortus Deliciarum*, Commentary, wie Anm. 22, S. 173; vgl. auch Leopold Kretzenbacher, *Wortbegründetes Typologie-Denken auf mittelalterlichen Bildwerken. Zur Ecclesia-Synagoga-Asasel (Sündenbock-)Szenerie unter dem „Lebenden Kreuz“ des Meisters Thomas von Villach, um 1475* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München, Philosophisch-Historische Klasse 3), München 1983, S. 14f.

24 Joyner 2016, wie Anm. 22, S. 138f.

25 Vgl. Wolfgang Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964, S. 148 mit dem Verweis auf die Vorhalle des Freiburger Münsters, wo der Bockskopf das Attribut Luxurias ist; Kretzenbacher 1983, wie Anm. 23, S. 24f. und pass., betont allerdings, dass mit der Darstellung des Bockskopfes auch und vornehmlich der Asasel, der biblische Sündenbock, gemeint sei, dem unschuldig alle Sünden aufgeladen werden. Allerdings sprechen im Zusammenhang des Hortus die abgestreiften Zügel deutlich für eine negative Deutung im erotisch-triebhaften Sinne.

Den eschatologischen Bezug verdeutlichen die Auferstehenden, die sich unterhalb von Ecclesia aus ihren Gräbern zum Gericht erheben. Die hier zutage tretende Vorstellung, bei der Kreuzigung werde die Verdunkelung und Blindheit Synagoges und damit des jüdischen Gesetzes aufgehoben, reicht bis in die Spätantike zurück.²⁶ Die spätantiken und mittelalterlichen Interpreten des Zerreißen des Tempelvorhangs in der Sterbestunde Christi betonten immer wieder, dass in diesem Moment eine *revelatio*, eine Enthüllung, stattfand. Das jüdische Gesetz, das die Wahrheit verdunkelte, werde durch den christlichen Glauben ersetzt, der diese erhelle. Hieronymus schreibt, beim Zerreißen des Vorhangs seien „alle Mysterien des Gesetzes enthüllt worden.“²⁷ Und Ambrosius meint: „Zerschnitten ist der alte Vorhang, und die neue Ecclesia hängt die neuen Vorhänge ihres Glaubens auf. Der Vorhang Synagoges wird hinweggenommen, damit wir durch den enthüllten Anblick des Geistes die inneren Geheimnisse der Religion erkennen.“²⁸ In diesem Sinne ist der Vorhang auch bei Herrad von Landsberg gemeint. Er ist am oberen Rand der Miniatur im bereits zerrissenen Zustand dargestellt. Der Moment des Zerreißen wurde in der Exegese seit der Zeit des Urchristentums als das Ende der Zeit *sub lege* (unter dem mosaischen Gesetz) und Beginn der Zeit *sub gratia* (der christlichen Kirche) gedeutet,²⁹ also als durch den Kreuzestod Christi bezeichnete historische Epochenwelle. Die Herrschaft der Synagoge wird durch die der Ecclesia abgelöst.

26 Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 87–89.

27 Hieronymus, Epistola 120, c. 8, Migne PL 22, Sp. 992: *omnia legis sint revelata mysteria*.

28 Ambrosius, Expositio Evangelii secundum Lucam 10, 128, Migne, PL 15, Sp. 1836: *Scinditur ergo velum vetus; et Ecclesia nova fidei suae vela suspendat. Synagogae velamen aufertur; ut religionis interna mysteria, revelato mentis cernamus obtutu*.

29 Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 84 und 90; zu den Darstellungen des Vorhangs im Mittelalter ebd., S. 134–137.

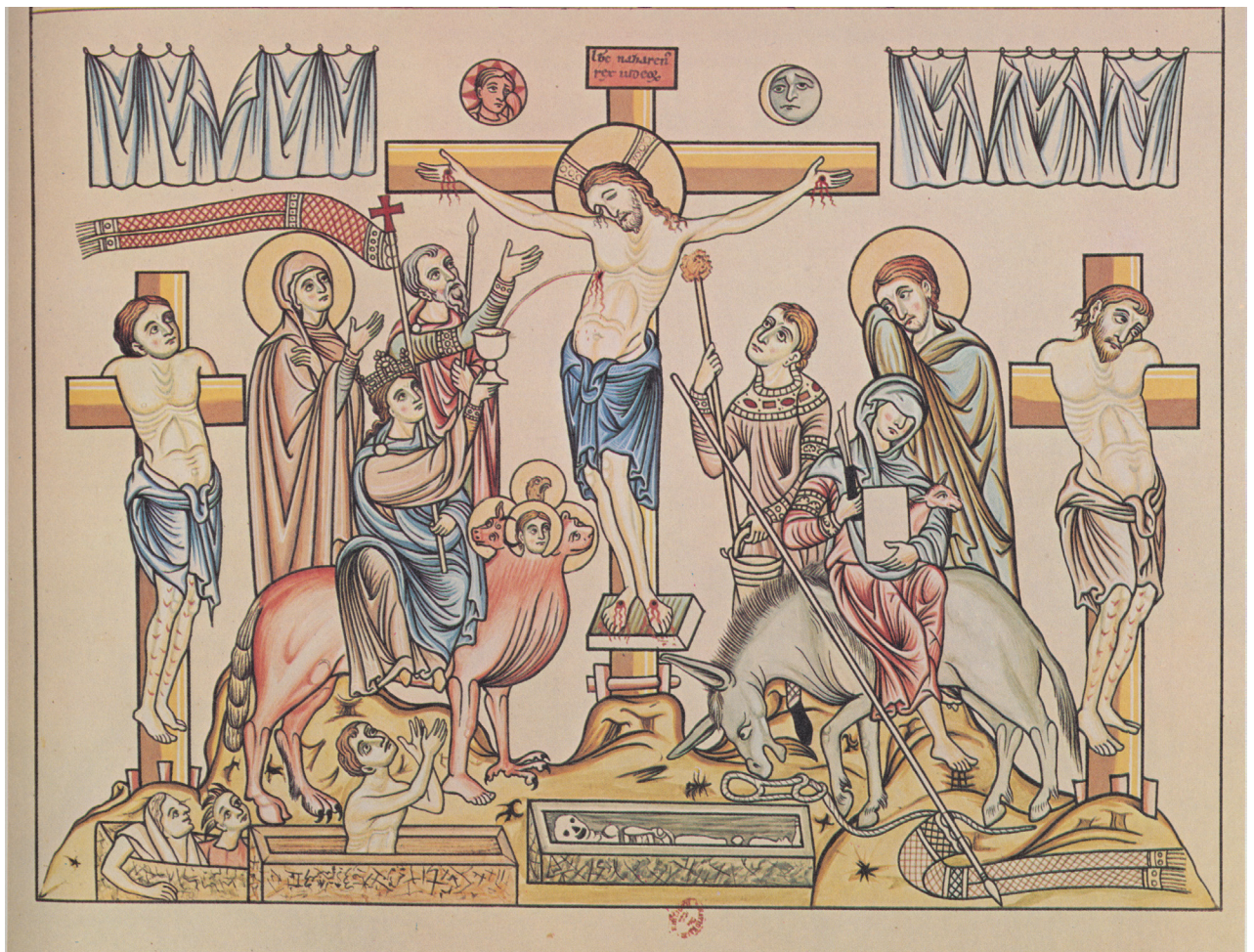


Abb. 3: Herrad von Hohenburg, Hortus Deliciarum, fol. 150r: Symbolische Kreuzigung Christi, Kopie nach dem verbrannten Original

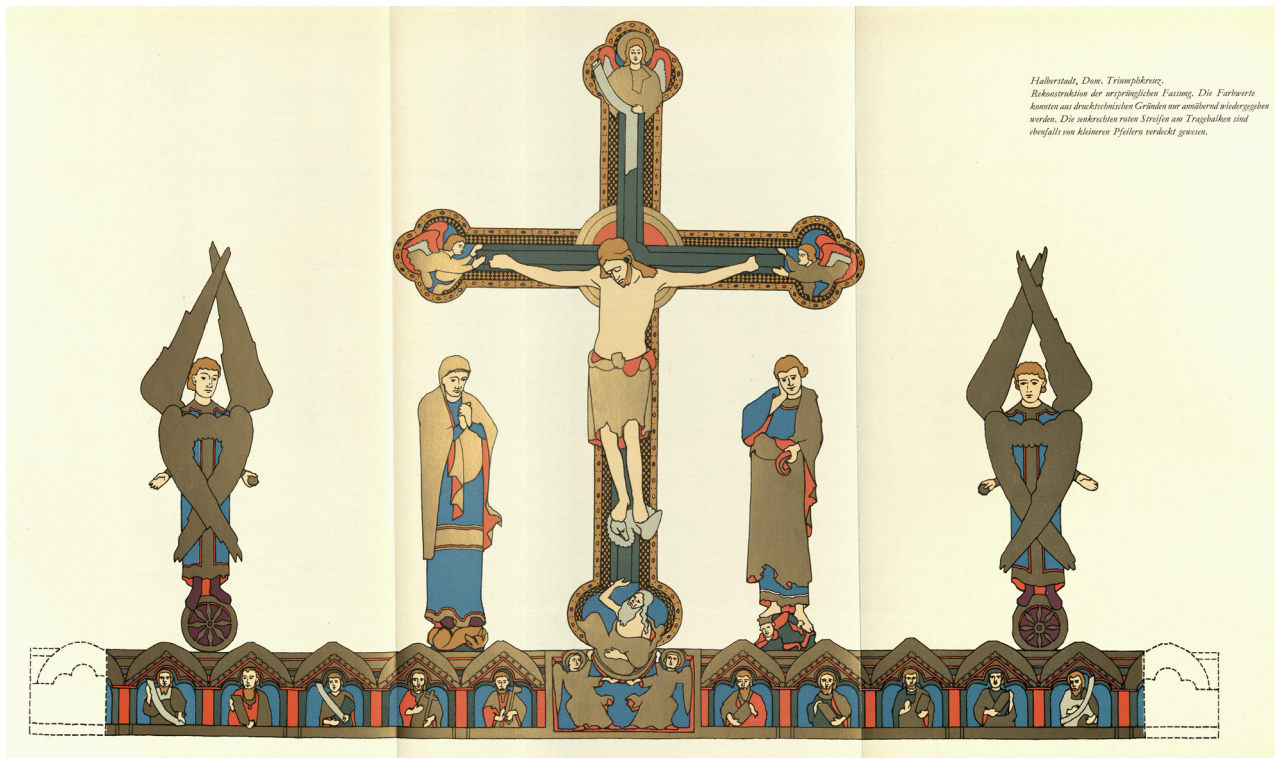


Abb. 4: Halberstadt, Dom, Schematische Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung (Konrad Riemann)

Diese Epochengrenze fand ihren angemessenen Darstellungsort in einer mittelalterlichen Kirche an der Schwelle zum liturgischen Chor, am Lettner. Diesseits befand sich der Bereich für die im Irdischen verhafteten Laien, jenseits der Raum der Kleriker, die von den Mühen losgelöst ein gottgefälliges Leben führten – oder es zumindest führen sollten. Herrad von Landsberg verdeutlicht die Überwindung des mosaischen Gesetzes mit Hilfe typologischer Bezüge. Der Kirche-Ecclesia, die nach weitverbreiteter mittelalterlicher Überzeugung am Kreuz durch das Blut Christi entstand, das sie mit ihrem Kelch auffängt, steht die überwundene Synagoge als der Personifikation des mosaischen Gesetzes gegenüber. Dem toten Adam entspricht Christus als der neue Anti-Adam, eine alte Vorstellung, die sich auf die Entstehung der Erbsünde beim Sündenfall und deren Sühnung am Kreuz bezieht. Gleichzeitig wird auf die Folgen der Erlösungstat Christi verwiesen: Die Auferstehenden symbolisieren die Hoffnung auf Rettung beim Jüngsten Gericht. Diese Verbindung von Kreuzestod und Auferstehung folgt einer Bildtradition, die bis in die Zeit der Karolinger zurückreicht.³⁰

Die meisten bei Herrad von Landsberg vorkommenden Bildelemente wurden auch zum Schmuck mittelalterlicher Lettner benutzt. Maria und Johannes als Zeugen der Kreuzigung sind derart üblich, dass sie als Grundbestandteil einer erweiterten Triumphkreuzgruppe bezeichnet werden können. Auch Auferstehungs- und Gerichtsszenen finden sich, etwa am Westlettner des Mainzer Domes und in der Gelnhausener Marienkirche.³¹ Dasselbe gilt für die typologischen Motive wie den Urvater Adam, der am Halberstädter Domlettner und in Wechselburg unter dem Kreuz im Grab liegt. Vereinzelt wird auch die historische Schwelle, der Epochenbruch der Religionen, thematisiert, indem Ecclesia und Synagoge auf dem Triumphbalken neben dem Kreuz aufgestellt werden, z.B. in der Kirche von Halk (Dänemark).³²

So sind also die meisten Motive Herrads von Landsberg gerade im Zusammenhang mit Lettnern präsent. Wo aber bleibt der Tempelvorhang, der in der Miniatur eine wesentliche Rolle spielt? Er ließ sich nicht personifizieren und ist damit schwerer erkennbar als die allegorischen Personen. Hier müssen wir nach formalen, gestalterischen Übereinstimmungen suchen, die zeigen, dass der Lettner insgesamt den Tempelvorhang abbildete oder zumindest abbilden konnte.

³⁰ Vgl. Seiferth 1964, wie Anm. 25, S. 20f. mit Abb. 5 zu einer karolingischen Elfenbeintafel des Bamberger Domschatzes. Auch im Regensburger Uta-Codex des 11. Jahrhunderts (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, fol. 3v) ist die Kreuzigung mit Ecclesia und Synagoge verbunden, darunter in den quadratischen Eckbildern sind die Auferstehung der Toten und der zerrissene Tempelvorhang dargestellt; vgl. Adam S. Cohen, *The Uta Codex. Art, Philosophy, and Reform in Eleventh-Century Germany*, University Park PA 2000, S. 53–75 mit Farbt. 4.

³¹ Vgl. zuletzt Diana Ecker, *Auf den Spuren des Naumberger Meisters in Mainz. Überlegungen zur Rekonstruktion des Westlettners und der Chorschranken*, in: *Der Naumberger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Ausst.Kat. Naumburg, hrsg. v. Hartmut Krohm und Holger Kunde, 2 Bde., Petersberg 2011, hier Bd. 1, S. 582–595; Peter Bömer, *Der Westlettner des Naumberger Doms und seine Bildwerke. Form- und funktionsgeschichtliche Studien*, Regensburg 2014, S. 54–59 (zu Mainz), 59–62 (zu Gelnhausen).

³² Beer 2005, wie Anm. 14, S. 374.

In der Bibel wird die farbige Gestaltung des Eingangs zum Allerheiligsten beschrieben: Mit Gold war der dort stehende Altar (1 Kön 6, 22; 1 Kön 7, 48) und die Türen zum Allerheiligsten (1 Kön 7, 50) überzogen. Der Tempelvorhang bestand „aus blauem und rotem Purpur“ (2 Chr 3, 14), bei der Beschreibung des Vorhangs in der Stiftshütte wird auch Violett erwähnt (Ex 36, 35). Diese Beschreibung beeinflusste offenbar den Lettner im Dom zu Halberstadt, wo sich die Fassung des 13. Jahrhunderts rekonstruieren ließ: Es dominieren Gold, Rot und Blau, ergänzt durch ein wenig Violett (Abb. 4).³³ Dass man sich in Halberstadt an der Beschreibung des Tempelvorhangs orientierte, zeigen auch die beiden Cherubim, die auf den Balken des Triumphkreuzes stehen, war doch der Vorhang vor dem Allerheiligsten ebenfalls mit zwei Cherubim geschmückt (Ex 36, 35; 2 Chr 3, 14). Halberstadt ist in diesem Detail durchaus kein Einzelfall, wie ältere, nicht erhaltene, aber in Quellen dokumentierte Beispiele aus England und Frankreich bezeugen.³⁴ Auch im Braunschweiger Dom standen ehemals zwei Cherubim an entsprechender Stelle.³⁵

Die in Halberstadt und andernorts immer wieder vorkommenden Auferstehungsmotive an Lettnern (Adam zu Füßen des Kreuzes bzw. das Erheben aus den Gräbern im Rahmen von Weltgerichtsdarstellungen) finden ihr Fundament in der bekannten Matthäusstelle über das Zerreißen des Tempelvorhangs, wo es heißt: „Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich. Die Gräber öffneten sich und die Leiber vieler Heiliger, die entschlafen waren, wurden auf-erweckt“ (Mt. 27, 51–52).

Im Magdeburger Dom waren der Klerikerchor mit dem Allerheiligsten und das Kirchenschiff für die Laien durch ein großes, oberhalb des Lettners ständig aufgehängtes Tuch – also kein Fastentuch – voneinander getrennt.³⁶ Hier ist die Erinnerung an den Tempelvorhang überdeutlich.

33 Konrad Riemann, Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt. Beobachtungen bei der Instandsetzung, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, hrsg. v. Elisabeth Hütter, Fritz Löffler und Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 236–246.

34 Beer 2005, wie Anm. 14, S. 118, 341, 349 und 353.

35 Ebd., S. 118.

36 Renate Kroos, Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und seiner Ausstattung, in: Ernst Ullmann (Hrsg.), Der Magdeburger Dom, ottonische Gründung und staufischer Neubau, Leipzig 1989, S. 88–97, hier S. 91.



Abb. 5: Magdeburg, Dom, Lettner



Abb. 6: Sion (Sitten), Kirche Notre-Dame, Lettner

Noch am Magdeburger Nachfolgerlettner des 15. Jahrhunderts (Abb. 5) lässt sich das Zerreißen des mittlerweile in Stein erneuerten „Textils“ anhand der zierlichen Kielbogenformen, die durch die filigrane Balustrade hindurchstoßen, optisch nachvollziehen.³⁷ Der symbolische Vorhang breitet sich als steinerne Trennmauer um das Zentrum mit dem Kreuzigungsretabel des Kreuzaltars aus. Damit wirkt in spätgotischer Formensprache das hochmittelalterliche reale Textil nach, der Lettner verbindet Tempelvorhang und die Darstellung Christi in seiner Sterbestunde. Der Kreuzaltar ist gleichzeitig – wie schon im Braunschweiger Dom – der symbolische Nachfolger des Brandopferaltars, der im Tempel vor dem Eingang ins Allerheiligste stand.

Die Tür zum Debir wird im ersten Buch der Könige beschrieben: „Die Giebelbalken und die Seitenpfosten bildeten ein Fünfeck“ (1 Kön 6, 31). In der Kirche Notre-Dame in Sion (Sitten) in der Schweiz (Abb. 6) reihen sich am Lettner fünf Spitzbogenarkaden aneinander, von denen die mittlere die Tür zum Chor enthält.³⁸ Sie ist von einem Dreiecksgiebel bekrönt, Giebelbalken und Seitenpfosten bilden also eine fünfeckige Türrahmung. Der Giebel ist mit drei gestaffelten Blendbögen gefüllt. Seine Spitze liegt in der Mittelachse der Kirche, direkt unter dem Triumphkreuz, das gleichsam auf dieser Spitze aufsitzt und den Giebel niederzudrücken scheint. Wird hier auf den zerreißenen Tempelvorhang angespielt? Dies ist zunächst nur eine Hypothese, die sich aber an einem prominenten Beispiel konkretisieren lässt, am Dom zu Naumburg.

37 Monika Feller-Kniepmeier, *Der spätgotische Lettner des Magdeburger Domes und sein Kreuzaltar* (Phil. Diss. FU-Berlin 2011), Berlin 2012, Online: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/9598> (aufgerufen 26.12.2020), S. 34f., betont, dass diese Kielbögen eine Neuerung darstellen, erkennt aber nicht deren symbolische Bedeutung. Stattdessen deutet sie S. 37 den Lettner insgesamt als „Retabel aus Stein“. Zu dem Kreuzigungsrelief, das als Retabel für den am Lettner aufgestellten Kreuzaltar diente, vgl. ebd., S. 100–105. Der Zusammenhang von Kreuzigung und Zerreißen des Tempelvorhangs wird dort nicht thematisiert.

38 Schmelzer 2004, wie Anm. 15, S. 128f. – Zur Funktion der Lettnerportale als Bindeglieder zwischen Kirchenschiff und Chor vgl. insbesondere die Arbeiten von Jaqueline E. Jung, *Beyond the Barrier. The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches*, in: *The Art Bulletin* 82 (2000), S. 622–657; Dies., *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*, hrsg. v. Sharon E. J. Gerstel, Washington DC 2006, S. 185–213, bes. S. 188f.; Dies., *The Gothic Screen. Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400*, New York 2013.

Das Debir lag im Westen des Salomonischen Tempels. Aufgrund der üblichen Orientierung mittelalterlicher Kirchen konnte diese Topografie meist nicht adäquat nachgestaltet werden, was die Zeitgenossen aber nicht sonderlich störte, wie die Aufhängung der Fastentücher belegt, die Durandus von Mende vor dem Hochchor im Osten lokalisiert. In dem doppelchörigen Naumburger Dom jedoch war die korrekte Positionierung des Lettner-Vorhangs gemäß dem biblischen Bericht möglich, und man nutzte dies.³⁹ Am Naumburger Westlettner (Abb. 7) wird das fünfeckige Portal zum dominanten Architekturmotiv. Risalitartig tritt es aus der Mauer hervor, sein Giebel schneidet durch den darüber angebrachten berühmten Passionszyklus des Naumburger Meisters hindurch⁴⁰ und ragt über ihn hinaus. Das Tor ist durch einen Trumeau zweigeteilt, was sich auf die im ersten Buch der Könige beschriebene Tür zum Allerheiligsten beziehen dürfte, wo von den zwei Türflügeln die Rede ist (1 Kön 6, 31–34).⁴¹

Die Fassung des Naumburger Westlettners ist nicht vollständig, aber doch in erheblichen Resten erhalten. Bernadett Freysoldt hat die Bemalung der Reliefs rekonstruiert.⁴² Hier dominieren Gold, Rot und Blau, das sind die Farben des Altars vor dem Allerheiligsten und des Tempelvorhangs. Es fällt insbesondere auf, dass nicht nur der Nimbus Christi, sondern auch sein ganzes Gewand, ebenso wie das Obergewand Petri, ursprünglich vollständig golden gefasst waren, was durchaus ungewöhnlich ist.

Das Portal umfängt den Gekreuzigten, der nicht wie andernorts oberhalb des Lettners seinen Platz gefunden hat, sondern in dessen Zentrum. Der gemarterte Christus blickt dem vorübergehenden Betrachter direkt in die Augen.⁴³ Diese immer wieder von der Forschung als außergewöhnlich herausgestellte Position Christi ist durch mehrere Faktoren motiviert.

39 Ähnlich auch in Maastricht, St. Servatius (12. Jh.), vgl. Ahsmann 2017, wie Anm. 8, S. 267.

40 Zum Passionszyklus vgl. die Katalognummern in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 878–912.

41 Die beiden bis heute original erhaltenen Gitter, welche die Durchgänge füllen, könnte man angesichts ihrer rautenförmig-verschränkten Struktur als Anspielung auf die „goldenen Ketten“ beziehen, die das Innere des Allerheiligsten abschirmten (1 Kön 6, 21), doch ist das nicht sicher. Der älteste bekannte Anstrich der Naumburger Gitter mit roter Farbe stammt von 1518, vgl. Ilona Katharina Dudziński, Der Westlettner des Naumburger Doms. Historische Bauforschung an Architektur und Skulptur, Regensburg 2018, S. 27, mit Anm. 74. Ob es eine frühere Fassung bzw. eine Vergoldung gab, konnte ich nicht eruieren.

42 Bernadett Freysoldt und Jacqueline Menzel, Die Polychromie des Lettnerreliefs mit der Gefangennahme Christi, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1374–1376; Bernadett Freysoldt, Kunsttechnologische Untersuchung der Polychromie der Bildwerke des Naumburger Westlettners. Erhebung, Sicherung und Interpretation der Befunde, Regensburg 2015.

43 Vgl. Jacqueline E. Jung, Das Programm des Westlettners, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1137–1146, hier S. 1145; Peter Bömer 2014, wie Anm. 31, S. 189; Heiko Brandl, Westlettner. Beschreibung, in: Heiko Brandl, Matthias Ludwig und Oliver Ritter (Hrsg.), Der Dom zu Naumburg. Architektur (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt. Der Dom zu Naumburg 1. Beiträge zur Denkmalkunde 13), Regensburg 2018, S. 510–521, hier S. 515.



Abb. 7: Naumburg, Dom, Westlettner

Im doppelchörigen Naumburger Dom besitzt der Westlettner ein Pendant im Osten, das glücklicherweise ebenfalls erhalten ist und in den Proportionen mit dem Westlettner vollständig übereinstimmt.⁴⁴ Unmittelbar vor diesem Ostlettner steht der Kreuzaltar in der Mittelachse der Kirche (Abb. 8), also genau entsprechend der Stelle, wo unter dem Westlettner der Kruzifixus dargestellt ist. Im Kirchenschiff des Naumburger Domes stehen sich somit Kreuzaltar und Gekreuzigter als Gegenstücke gegenüber,⁴⁵ und zwar an der Stelle, wo im Salomonischen Tempel der Brandopferaltar vor dem Tempelvorhang stand.⁴⁶ Dies gemahnt ganz offenbar an die allgemein gültige christliche Überzeugung, dass das Messopfer, dargebracht am Kreuzaltar, die unblutige Wiederholung des Kreuzesopfers, dargestellt am Westlettner, sei. Damit ist der eucharistisch-liturgische Charakter des Naumburger Kruzifixes offensichtlich, was auch durch die beiden inzensierenden Engel bekräftigt wird, die oberhalb des Kreuzesbalkens ihre Rauchfässer schwingen.⁴⁷

Eine weitere, ebenso grundlegende Bedeutung Christi am Westlettner lässt sich mit Hilfe des Hebräerbriefs erschließen, wo der Tempelvorhang zweimal erwähnt wird. Es sind – abgesehen von der Nachricht über das Zerreißen – die einzigen Stellen im Neuen Testament, an denen von ihm die Rede ist. Dementsprechend intensiv wurden sie in der Exegese beachtet und ausgedeutet. Die erste Stelle lautet „Wir haben also die Zuversicht, Brüder, durch das Blut Jesu in das Heiligtum einzutreten. Er hat uns den neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch“ (Hebr 10, 19–21).⁴⁸

Durch die Erwähnung von Fleisch und Blut Christi wird der in Naumburg so evidente eucharistische Bezug verständlich, ebenso die unmittelbare Verbindung von Leib Christi und Tempelvorhang (caro Christi – velum). Sie wurde in der mittelalterlichen Exegese sehr wörtlich genommen und immer wieder bekräftigt,⁴⁹ wobei das Fleisch Christi z. B. von Hrabanus Maurus anlässlich der Interpretation des Hebräerbriefs als „die Bedeckung seiner Göttlichkeit“ (*tegumentum divinitatis suae*) interpretiert wird,⁵⁰ was eine typologische Verbindung zum verhüllenden Vorhang herstellt. Dieser Zusammenhang wurde am Naumburger Lettner unmittelbar durch die Betonung der physischen Präsenz Christi in seiner Sterbestunde dargestellt, mit seinen Wunden und dem Blick seiner Augen, die den in den Chor Eintretenden direkt anblicken. Der leidende Erlöser erschließt „den neuen und lebendigen Weg ... durch den Vorhang hindurch“. Er lädt den Betrachter ein, den Westchor durch den Vorhang-Lettner hindurch zu betreten.

44 Jung 2013, wie Anm. 38, S. 40 publizierte eine Fotomontage, in der die Übereinstimmung sehr deutlich wird.

45 Vgl. ebd., S. 39–41.

46 Zum Kreuzaltar als Nachfolger des Brandopferaltars im Tempel: Durandus 2016, wie Anm. 14, Bd. 1, S. 68: „... der äußere Altar aber ist der Altar des Kreuzes: Dies ist der Altar des Brandopfers.“

47 Tobias Frese, Die Passiones Animae zwischen Verdammung und Erlösung, in: Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 1119–1125, hier S. 1119f.

48 Nach Eberlein 1982, wie Anm. 12, S. 84 wird hier auf das mosaische Kultgebot angespielt, dass die Priester bei Sühnopfern den Vorhang mit Opferblut besprengen soll und am Versöhnungsfest mit dem Opfer hinter den Vorhang gehen soll.

49 Ebd., S. 86f. mit zahlreichen Belegen.

50 Hrabanus Maurus, Expositiones in Leviticum 5, 3, Migne PL 108, Sp. 414.



Abb. 8: Naumburg, Dom, Ostlettner

Nimmt man die unmittelbar anschließenden Verse des Hebräerbriefes hinzu (Hebr 10, 21–22), ergeben sich weitere Deutungsansätze: „Da wir einen Hohenpriester haben, der über das Haus Gottes gestellt ist, lasst uns mit aufrichtigem Herzen und in voller Gewissheit des Glaubens hintreten, das Herz durch Besprengung gereinigt vom schlechten Gewissen und den Leib gewaschen mit reinem Wasser.“ Mit dem Hohenpriester ist Christus gemeint, doch konnten sich auch die Naumburger Domkanoniker unmittelbar angesprochen fühlen, da sie sich als durch die Priesterweihe sakramental legitimierten Nachfolger Christi empfanden.⁵¹ Sie versammelten sich hinter dem Lettner. Der Gekreuzigte von Naumburg ist eine Mahnung an sie, „mit aufrichtigem Herzen“ und innerlich gereinigt den Westchor des Domes zu betreten. Die Passionsreliefs der Lettnerbrüstung deuten darauf, dass dies keineswegs selbstverständlich war. Der Hebräerbrief gibt zwei wichtige Stichworte: das „schlechte Gewissen“ und „reines Wasser“. Sie haben offenbar die Szenenauswahl der Reliefs bestimmt: Das schlechte Gewissen hat die Macht über Petrus ergriffen, weil er von Christus abgefallen war (Verleugnung Christi), obwohl dieser ihm zuvor mit reinem Wasser gewaschen hatte (Fußwaschung Petri). Petrus war nicht irgendein Heiliger. Er war der Patron des Naumburger Domes und damit der „Herr des Hauses.“⁵² Außerdem war er der erste Bischof von Rom, Vorgänger des Papstes als höchster Repräsentant der kirchlichen Hierarchie. Dies machte ihn zur idealen Identifikationsfigur für die Naumburger Domkleriker. Die Reliefs zeigen, dass selbst dieser Apostel fehlbar war. Sie geben aber auch der Hoffnung Ausdruck, dass er – wie auch seine Naumburger Nachfolger – geläutert und erlöst werden konnte. Die Verbindung zwischen dem Priestertum des Alten Testaments und Christus mitsamt seinen Nachfolgern, den christlichen Priestern, wird an der zweiten einschlägigen Stelle des Hebräerbriefes, an der von dem Vorhang die Rede ist, noch intensiviert: „In ihr [= der Hoffnung, Anm. d. Verf.] haben wir einen sicheren und festen Anker der Seele, der hineinreicht in das Innere hinter dem Vorhang; dorthin ist Jesus für uns als unser Vorläufer hineingegangen, er, der nach der Ordnung Melchisedeks Hoher Priester ist auf ewig“ (Hebr 6, 19–20). Die Nachfolge Christi (*imitatio Christi*) ist hier angesprochen, die für alle Gläubigen das höchste Ideal war, insbesondere aber für die „Hohen Priester“ und ihre Nachfolger, die Naumburger Domkleriker. Wie Christus „in das Innere hinter den Vorhang“ ging, sollen die Christen durch das Lettnerportal hindurchgehen und ihm symbolisch folgen. Das gilt *mutatis mutandis* natürlich auch für die Stifter des Naumburger Domes, die im Schiff des Doms bestattet waren,⁵³ und deren berühmte Statuen das Innere des Westchors schmücken. Der Lettner ist die Schwelle zwischen der irdischen Welt und dem symbolischen Paradies des Westchores,⁵⁴ in das üblicherweise nur die Auserwählten, die Kleriker und die hervorragenden Stifter, Zutritt hatten.

51 Ausführlich dazu Weilandt 2022, wie Anm. 21, S. 163–172.

52 So die Bezeichnung für den Patron des Bamberger Domes im Widmungsgedicht des Gerhard von Seeon (11. Jh.), vgl. Gerhard von Seeon, Widmungsgedicht an Heinrich II. In: MGH Poetae latini 5, hrsg. von Karl Strecker unter Mitarbeit von Norbert Fickermann und Gabriel Silagi, Leipzig/Berlin/München 1937–1979, hier Teil 2, Berlin 1937, S. 397f., Z. 27.

53 Zu ihrer Grabstätte im Naumburger Dom vgl. Walter Schlesinger, Meissner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 2), Münster/Köln 1952, S. 52–54; Joachim Wollasch, Zu den Ursprüngen der Tradition in der Bischofskirche Naumburg, in: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991), S. 171–187, hier S. 174; Heiko Brandl, in: Brandl, Ludwig und Ritter 2018, wie Anm. 43, S. 483.

Der schuldige, aber doch letztlich nicht verworfene Petrus dominiert die erste Hälfte des Passionsfrieses. Im Giebel des fünfeckigen Eingangs in den Westchor thront Christus in einem Vierpass, dessen Umschrift auf das Weltgericht mit der Scheidung der Guten von den Bösen vorausweist.⁵⁵ Die erste Hälfte, die „Petrusseite“, des Passionsfrieses zur Rechten Christi ist die Seite der Erlösten, während die zweite Hälfte zu seiner Linken den Verdammten zugewiesen ist und dementsprechend von den Juden dominiert wird, die als solche durch Judenhüte deutlich gekennzeichnet sind. Sie sind negativ geschildert als Ankläger und Quälgeister Christi. Sieht man diesen Antagonismus von Petrus und den Juden im Licht der Interpretation des zerrissenen Vorhangs, wie er sich in der Exegese ebenso zeigt wie in der Miniatur der Herrad von Landsberg, so lässt sie sich deuten als Gegenüberstellung von christlicher Offenbarung versus Verblendung des Judentums. Im Grunde ist hier dieselbe Gegenüberstellung von Ecclesia, der christlichen Kirche mit dem Papst an der Spitze, und Synagoge wirksam, die auch am Südportal des Straßburger Münsters und am Bamberger Fürstenportal erscheint. Vor diesem Hintergrund gewinnt die wiederholt geäußerte Vermutung, auf den beiden heute leeren Konsolen zu Seiten des Risalits hätten ehemals Personifikationen Ecclesias und Synagoges gestanden oder seien zumindest geplant gewesen, durchaus an Plausibilität.

Zusammengefasst zeigen sich an den hier vorgestellten Beispielen zahlreiche Parallelen zwischen mittelalterlichen Lettnern und dem Tempelvorhang. Dabei werden einzelne Elemente der biblischen Beschreibung übernommen, sei es bei der Farbfassung oder bei den Architektur- und Schmuckmotiven. In Naumburg geht der Vergleich tiefer. Hier wird das Spannungsverhältnis von christlicher Erlösungserwartung und antijüdischer Propaganda mit eucharistischen Motiven vermischt. Dabei wird auf den Hebräerbrief Bezug genommen, der den Leib Christi mit dem Tempelvorhang identifiziert. Gleichzeitig wird der Naumburger Domklerus zur *imitatio Christi* aufgefordert. Wer das Programm entworfen hat, bleibt offen. Vieles spricht für die Naumburger Domkleriker selbst, die sich in der Nachfolge Petri zwar als fehlbare Menschen sahen, die aber dennoch auf Erlösung hoffen durften.

54 Jung 2011, wie Anm. 43, S. 1144 verweist darauf, dass die Räume vor und hinter dem Lettner der irdischen Ecclesia militans – der streitenden Kirche – bzw. der Ecclesia triumphans – der triumphierenden Kirche im Himmel – zugeordnet waren; dasselbe gilt auch für den Magdeburger Lettner, vgl. Kroos 1989, wie Anm. 36, S. 91; Gerhard Weilandt, Die leere Mitte. Das Langhaus mittelalterlicher Kirchen als Ort von Predigt, Totenfeier und Ablasshandel, in: Die gebrauchte Kirche. Symposium und Vortragsreihe anlässlich des Jubiläums der Hochaltarweihe der Stadtkirche Unserer Lieben Frau in Friedberg (Hessen) 1306–2006, hrsg. v. Norbert Nußbaum (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 15), Stuttgart 2010, S. 111–126, hier S. 111.

55 Naumburger Meister 2011, wie Anm. 31, Bd. 2, S. 910–912 (Eva Maurer). Inschrift in Übersetzung ebd., S. 911: „Der Richter hier auf dem Thron scheidet die Lämmer von den Böcken. Mag es hart sein oder gnädig, endgültig ist das hier gefällte Urteil“ (nach Mt 24, 32).