

«Im Rahmen bleiben» lautet der auf den ersten Blick für den Kontext dieses Beitrags vielversprechende Titel einer Publikation, die sich mit der «Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts», so deren Untertitel, auseinandersetzt.¹ Bei genauerer Betrachtung behandeln die zwölf darin enthaltenen Aufsätze der Intention gemäß die Architektur als *Rahmen* mittelalterlicher Fenster sowie deren Verhältnis unter- und zueinander. Weitere mögliche Rahmenphänomene mittelalterlicher Glasfenster sind dabei nicht von Interesse. Sieht man einmal von einigen älteren Beiträgen ab, in denen die Rahmensysteme mittelalterlicher Fenster – gemeint sind vor allem die hauptsächlich aus technischer Sicht notwendigen Eisenarmaturen romanischer und frühgotischer Fenster – als Ordnungsprinzipien der Bilderzählung eingeführt wurden, sind Ränder, Rahmen oder Rahmungen in der Glasmalerei noch nicht umfassender thematisiert worden.² Im Folgenden soll dies geschehen, wobei auch hier Fenster aus genannter Zeitspanne besondere Berücksichtigung finden. Im Hinblick auf die Frage, in welchem hermeneutischen Verhältnis Ornament als Rahmen und Rahmung zur Bildlichkeit des jeweils Gerahmten steht, es als solches eingesetzt wird und wie es die Rezeption des Dargestellten lenkt, bietet die mittelalterliche Glasmalerei zahlreiche Anknüpfungspunkte.³

Drei Thesen sollen im Mittelpunkt der Überlegungen stehen: Die erste geht davon aus, dass bei mittelalterlichen Fenstern die Wahl der Bezeichnung *Rahmen* kaum eindeutig zu bestimmen ist. Im Gegenteil, sie ist für jeden Einzelfall zu hinterfragen und sollte insofern terminologisch exakter differenziert werden, als sich je nach Auffassung Sinn und Bedeutung verschieben, wie *frame*-Theorien in den letzten Jahren verstärkt nahegelegt haben.⁴

Als zweite These wird postuliert, dass diese Rahmen, je nach Definition, in der Glasmalerei wie in kaum einem anderen künstlerischen Medium multifunktional verstanden werden können. Konstruktive Notwendigkeit verbindet sich bei entsprechenden natürlichen Voraussetzungen, das heißt im Durchlicht, mit intellektueller Erfahrbarkeit, die den verschiedenen Rahmungen selbst eine eigene Bildwürdigkeit und -wirkung übereignet.⁵

Die dritte These schließlich betrifft die Darstellungen in den Rahmenelementen. Auffallend häufig begegnet man dort floralem Ornament, wo Architektur und Fenster aufeinandertreffen, und Kapitellschmuck oder anderer pflanzlicher Zierrat auf ihr gläsernes Pendant stoßen. Eine solche Beziehung als bewusst intendierte *Wahrnehmungstransformation* zu deuten, ist Aufgabe des letzten Abschnitts.

I. Ansichtssache – Rand und Rahmen eines Glasfensters

Hat die eingangs zitierte Publikation den Rahmen eines Glasfensters lediglich in der Architektur gesehen, die Schwierigkeit einer weiteren Unterscheidung also weitgehend



1 Westchorfenster N III., Naumburger Dom, um 1250, Detail eines Randstreifens mit modernen Ergänzungen

vermieden, was Rand und Rahmen eines Fensters darüber hinaus sein und bedeuten können, schlage ich im Folgenden eine differenziertere Betrachtung vor. Die Glasmalerei kennt, um nur ein offensichtliches Beispiel zu nennen, nicht nur die rahmende Grenze um ein ganzes Fenster, sondern eben auch einzelner Bildfelder, eine Divergenz von Innerem und Äußerem und sogar eine Liminalität zwischen ganz unterschiedlichen Materialien wie Stein, Eisen und Glas.⁶ Vor dem Aufkommen des Maßwerkfensters zu Beginn des 13. Jahrhunderts waren die Glasmaler auf die Unterteilung größerer Fensterflächen mittels Eisenarmaturen angewiesen, um die einzelnen Glasfelder, die eine bestimmte, maximale Größe herstellungsbedingt nicht überschritten, an ihrem Platz zu fixieren.⁷ Für den Einbau in die Wand umfasste man sie mit mehr oder weniger gestalteten Glasstreifen, die in die vorgesehenen Mauerfalze eingesetzt und abschließend eingeputzt wurden. Diese nur partiell sichtbaren Randstreifen, die wie beispielsweise in der Stiftskirche St. Materniani und St. Nikolai in Bücken um 1250 mit Perlbandmuster umgesetzt wurden, erschienen anderenorts als rein musivisch zusammengesetzte Glasstreifen als die vermutlich häufigste Variante.⁸ Aufgrund von Wartung oder Ausbau der Fenster sind diese Ränder besonders von Zerstörungen betroffen, so dass nicht immer stichhaltige Aussagen über ihre Originalität getroffen werden können (Abb. 1).⁹ Obwohl anzunehmen ist, dass sie von vornherein zur Revision bei Schäden an den Fensterfeldern gedacht waren, markieren diese scheinbar nebensächlichen Bereiche doch die eigentliche Grenze der Fensterfläche zur Architektur.¹⁰ Insofern bildet dieser Randstreifen eher eine Begrenzung für die Bildfläche des Fensters, als es die umgebende Mauer vermag, die – bei Fokussierung auf die Medialität des Glases – wie eine Art dunkler, in die Fläche ausgedehnter Hintergrund wirkt.¹¹ Auf subtile Weise grenzt dieser Rand also das Glas und schließlich das Dargestellte von der Wand ab. Das Fenster erhält durch den ihm eigenen gläsernen Rahmen eine eigenständige, vielfach sogar plurale Bildlichkeit, die es in einem bloßen Verständnis als hinterleuchtete bemalte Wand nicht in dieser Deutlichkeit besäße. Es wird als artifizielles Bild – manchmal sogar als Kultbild,



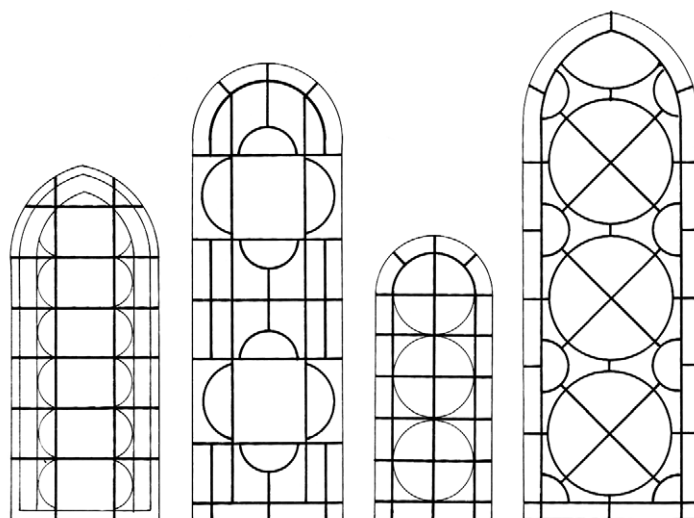
2 Fenster des Chorobergadens (von li. nach re.: St. Clemens, Wurzel Jesse u. St. Kunibert), St. Kunibert, Köln, um 1220/30, Markierungen der vegetabilen und figürlichen Rahmenelemente

wie das bekannte Beispiel der Notre-Dame de la Belle-Verrière in Chartres zeigt, wo das dreidimensionale, wundertätige Bildwerk der Chartreser Madonna in eine gläserne, gleichsam überirdische Darstellung überführt ist – inszeniert und mithin als solches erfahrbar.¹²

Verlassen wir diese Teleperspektive und wenden wir uns der inneren Fensterfläche zu. Am häufigsten kennt die mittelalterliche Glasmalerei bis in die Hochgotik hinein rahmende Strukturen in Gestalt von Laub- und Pflanzenwerk. Akanthusblätter, stilisierte Blüten und blütentreibende Ranken finden sich genauso wie mäandernde Schlingengewächse. Nur selten sind sie Teil einer spezifischen Ikonographie, die in der Wurzel Jesse ihre konsequenteste Umsetzung fand.¹³ Ein solch vegetabler Rahmen trennt den Randstreifen von einer inneren Bildzone, ohne sie kaum je zu korrumpieren. In den Kathedralen von Chartres und Bourges ist dieses Spiel der pflanzlichen Ornamentik auf die Spitze getrieben, und auch in St. Kunibert in Köln finden wir es, wenngleich in abgeschwächter Version, sogar mit einzelnen Figuren in angedeuteten Passformen, die im zentralen Chorfenster in die Rankenornamente ausgreifen (Abb. 2). Einzelne Motive sind damals wie heute nur bei Nahaussicht erkennbar; was man als Betrachter*in trotzdem wahrnimmt, ist die ordnende Struktur des nur auf den ersten, flüchtigen Blick willkürlich über das Fenster verteilten Dekors. Die Ranken und Pflanzen nehmen vorzugsweise ihren Platz als Vermittlerinnen zwischen Randstreifen und eigentlichem Fensterbild ein, in das sie selten übergreifen. Auch wenn es den Anschein haben mag, dass sich hier – zumal aus der Fernsicht der Betrachter*innen – eine undurchschaubare Unordnung der Fenster bemächtigt, bleiben es die rahmenden Ranken, die zwischen der Individualität der einzelnen (häufig noch einmal gerahmten) Darstellungen und den raumübergreifenden Bildsystemen gotischer Kathedralen einen Ausgleich schaffen.

II. Rahmen als multifunktionale Strukturen

Haben wir bisher eine Differenzierung der Glasfläche in Randstreifen und binnengliederndes Ranken- und Pflanzenwerk konstatiert, so interessieren in diesem Zusammenhang noch die eingangs erwähnten Eisenarmaturen. Sie können nicht nur als technische Lösungen aufgefasst, sondern als gestaltungsorientierte Strukturen begriffen werden, die, als Rahmungen verstanden, ein multifunktionales Potential innehaben. Auf die technische Notwendigkeit dieser offensichtlich bis in die Details geplanten Konstruktionen wurde bereits hingewiesen. Dennoch zeigen Fenster aus spätromanischer und frühgotischer Zeit eine erstaunliche Formenvielfalt, die nicht allein mit der Funktionalität erklärt werden kann. Wolfgang Kemp hat auf ein strukturelles Prinzip hingewiesen, das darauf hindeute, dass ein *spiritus rector* das Programm auf höchst intellektuellem Niveau entworfen habe.¹⁴ Sämtliche Formelemente, Rechtecke, Kreise, Vielpässe, seien so auf die Bilderzählung abgestimmt, dass sie den Betrachter*innen die logischen Bildsequenzen vor Augen führen könnten (Abb. 3). Bisher wurde meines Wissens noch nicht die Frage gestellt, ob jeweils Formen für bestimmte Bildinhalte reserviert waren. Eine solche Formhierarchie hätte ausschließlich deren Platzierung innerhalb der Fensterfläche betroffen, nicht jedoch die Rahmensysteme an sich. Doch scheint es noch einen weiteren Grund zu geben – letztlich einen wahrnehmungspsychologischen Aspekt –, der in den mittelalterlichen Quellen allerdings nicht nachweisbar ist: der Kalkül der Entwerfer, die Armaturen selbst als «Rahmenbilder» mitgedacht zu haben. Im Gegenlicht betrachtet, wie ein Beispiel aus der Sainte Chapelle in Paris dies verdeutlichen mag, verschwinden die eigentlichen Glasbilder im gleißenden Licht der Sonne, wohingegen die Eisen als ornamental-geometrische Muster, gleichsam graphisch, als neue Bilder hervortreten (Abb. 4). Die technische Bedingtheit der Eisensysteme verändert sich nicht, aber die Rahmenstruktur erhält ihre eigene Bildlichkeit. Bei entsprechenden Voraussetzungen werden die Betrachter*innen intellektuell also in die Lage versetzt, aus den *bloßen* Rahmen neue Strukturen, Muster und neue *Bilder* zu erzeugen. Kaum ein Fenster aus späterer Zeit hat mit seinen Maßwerkformen,



3 Gliederungssysteme der Eisenarmaturen spätromanischer und gotischer Glasfenster, Detail



4 Östliche Fenster der Oberkapelle im Durchlicht, Sainte-Chapelle, Paris, ab 1248

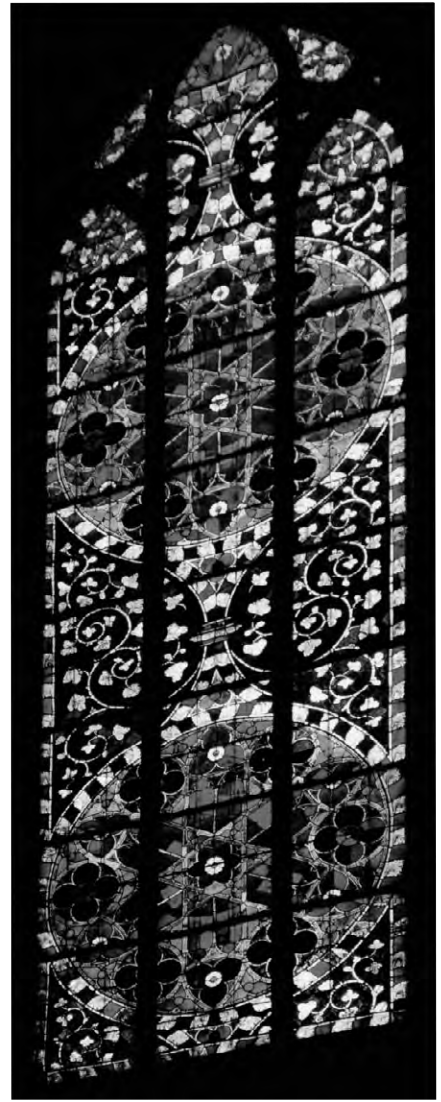
einmal abgesehen vom Couronnement, eine derartige Varianz entwickelt, die dem strukturellen Rahmen ein solches Gewicht verlieh. Ganz im Gegensatz dazu wirken später das Stabwerk und die zwischen den Lanzettbahnen installierten Quereisen weniger als Rahmen, denn als ein Vorhang, der rein optisch das Fenster zu einer Art Hintergrund werden lässt (Abb. 5).

III. Entmaterialisierungen

Kommen wir abschließend noch einmal auf die Ranken und Pflanzen zu sprechen, die wir nicht nur in St. Kunibert als äußere Rahmungen bei einem Großteil der Fenster unseres Untersuchungszeitraums kennengelernt haben. Ihre Verteilung ist nicht willkürlich, sondern berechtigt dazu, sie als Rahmen in dem Sinn aufzufassen, dass sie als Grenze zwischen den einzelnen Bildern und der umgebenden Architektur auftreten. Jürgen Wiener hat im Kontext mittelalterlicher Skulptur davon gesprochen, dass Ranken traditionelle Medien der Vermittlung einer figürlichen Ikonographie mit dem architektonischen Bildträger seien. Sie wären sowohl Einfassung von Figuren als auch von Architektur, wie die Domfassade von Orvieto als Paradebeispiel zeige.¹⁵ Für die Glasmalerei ließe sich die These medienübergreifend ebenfalls aufgreifen. Der Bildträger ist in diesem Fall nicht die Architektur, sondern das künstlerisch gestaltete Fenster, obgleich es nicht ohne letztere existieren könnte. Das rahmende Pflanzenwerk tritt nun in Glas gemalt neben das aus Stein gehauene Dekor der architektonischen Elemente, als handle es sich bei der gläsernen Pflanzenwelt um ein Echo des steinernen Kapitell- und Friesschmucks.¹⁶ Unmittelbare räumliche Nähe ist für dieses Bezugssystem nicht nötig. Die visuelle Beziehung, die man bei der Betrachtung

der pflanzengeschmückten Kapitellringe der Mittelschiffpfeiler beispielsweise in Reims und den Fensterranken aufgrund von im allerweitesten Sinn formalen/vegetabilen und funktionalen Ähnlichkeiten herstellen konnte, funktionierte auch über größere Blickdistanzen. Und sie war unabhängig von der mimetischen Wiedergabe entsprechend botanisch bestimmbarer Pflanzen, deren etwaige Bedeutung es ikonographisch oder hermeneutisch zu entschlüsseln gälte. Im Unterschied zu den Pflanzenranken der steinernen Architektur, die den Raum mit den Betrachter*innen teilt, sind sie deren Welt an den Rändern der Glasfenster ebenso entrückt wie die leuchtenden Bilder selbst. Teleologisch betrachtet löst sich hier die medienübergreifende Bezugnahme des floralen Dekors der Fenster auf den in Stein gehauenen Schmuck der Architekturglieder in einem Akt der Diaphanie auf, der durch das Glas eine Medienreflexion impliziert, die dem Licht die transzendente, göttliche Kraft beimisst, sogar alltägliche Materie wie Pflanzen gleichsam verwandeln zu können. Licht, verstanden als göttliche Erscheinung, wie dies besonders Abt Suger von St. Denis in seinen Schriften oder wenig später Thomas von Aquin am stärksten vertraten, erhält somit ganz anschaulich die Kraft, die dem irdischen Dasein verhafteten Strukturen transzendent entmaterialisiert vor den Augen der Betrachter*innen zu sublimieren.¹⁷

Ich habe versucht zu zeigen, dass Ränder, Rahmen und Rahmungen in der Glasmalerei des Mittelalters unterschiedliche Funktionen innehaben können. Ränder sind nicht Rahmen, und Rahmen nicht immer eindeutig Rahmung. Die reine Vielzahl und der Variantenreichtum, der noch immer seiner Erforschung harrt, zwingen zu einer Neubewertung ihrer Sinnzusammenhänge. Ihre Polysemantik gewinnen sie dadurch, dass sie wie kaum in einem anderen künstlerischen Medium zwischen technischer Notwendigkeit und Bildhaftigkeit changieren. Diesen Bereich näher zu erforschen, wäre insofern lohnenswert, als sich das Phänomen des Rahmens in der Glasmalerei auch noch in den zeitgenössischen Fenstern der Moderne nachvollziehen lässt.



5 Kathedrale, Straßburg, um 1345, südl. Querhaus (ehem. Dominikanerkirche)

1 Vgl. *Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts*, hg. v. Ute Bednarz, Leonhard Helten u. Guido Siebert, Berlin 2017.

2 Vgl. Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, bes. S. 13–34; Ders., *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1989, Bd. 22, S. 121–134; Ders., *The Narrativity of the Frame*, in: *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, hg. v. Paul Duro, Cambridge 1996, S. 11–23. Dies muss umso mehr verwundern, weil diese Phänomene für andere Gattungen längst erkannt wurden. Für die Wandmalerei vgl. Heidrun Stein-Kecks, *Bilder im Rahmen der Architektur – ein Exkurs zum grünen Rahmen um blauen Bildgrund*, in: *Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, hg. v. Hans Körner u. Karl Möseneder, Berlin 2010, S. 21–39, hier bes. S. 21. Für die Buchmalerei vgl. zuletzt Fridericke Conrad, *Rahmen und Ränder. Funktionsbestimmung und medienreflexive Techniken rahmender Elemente in der Buchmalerei um 1500*, in: *Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. v. Ders. u. Daniela Wagner, Berlin/Boston 2018, S. 23–40.

3 Ich konzentriere mich auf figürlich gestaltete Fenster. Rein ornamentale Fenster sollen hier vernachlässigt werden.

4 Beginnend mit einer Bestimmung des Begriffs «Rahmen» bei Georg Simmel, *Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch* (1902), in: Ders., *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, S. 46–54. Darüber hinaus grundlegend Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977 (2018 inzwischen in 10. Auflage erschienen). Umfangreich für den kunsthistorischen Bereich aufgegriffen in: Wagner/Conrad 2018 (wie Anm. 2). An dieser Stelle sei auf eine ausführliche Kommentierung dieser und weiterer Forschungsergebnisse zum Thema Rahmen, Rahmungsprozesse oder Parergon verzichtet. Zu letztgenanntem Begriff sei lediglich noch auf die kürzlich erschienene Arbeit von Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, verwiesen. Die wichtigsten Ergebnisse dieser und anderer Studien werden in den jeweils folgenden Abschnitten behandelt.

5 Derrida sprach in diesem Zusammenhang von einer «performativen Rahmung». Vgl. Jacques Derrida, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien 1999, S. 77–80. Bereits Meyer Schapiro stellte in Bezug auf diese Art der Doppeldeutung mittelalterlichen Rahmenstrukturen fest: «We learn from these works that although the strictly

enclosing rectangular frame seems natural and satisfies a need for clarity in isolating the image for the eye it is only one possible use of the frame. The form can be varied to produce quite opposite effects, which also satisfy some need or concept. All these types are intelligible as devices of ordering and expression, but no one of them is necessary or universal. They show the freedom of artists in arbitrarily constructing effective deviations from what might appear at first to be inherent immutable *a priori* conditions of representation.» Vgl. Meyer Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1972–1973, Bd. 6, Heft 1, S. 9–19, hier S. 12.

6 In einem anderen Kontext hat Jacques Derrida, der sich in zahlreichen Beiträgen hauptsächlich aus philosophischer Perspektive zum Phänomen des Rahmens geäußert hat, darauf hingewiesen, dass die Frage nach dem «Ort des Rahmens» (*question du liminaire*) das eigentliche Problem bei der Betrachtung eines Rahmens darstelle. «Wo hat der Rahmen seinen Ort? Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?» Vgl. Jacques Derrida, *Hors Livre. Préfaces*, in: Ders., *La Dissémination*, Paris 1972, S. 9–76, hier S. 24. Ob die Materialikonographie als weiterer Aspekt dem «Paradox des Rahmens» hinzugefügt werden kann, wäre in einer gesonderten Fragestellung zu klären. Vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 84.

7 Zur Herstellung mittelalterlicher Fenster aus technischer Perspektive vgl. grundlegend Sebastian Strobl, *Glastechnik des Mittelalters*, Stuttgart 1990. Anschaulich für romanische Fenster in Frankreich unter anderem mit dem Augenmerk auf den eisernen Armaturen, siehe Louis Grodecki, *Romanische Glasmalerei*, Stuttgart/Berlin/Köln 1977, bes. S. 11–35. Für den deutschsprachigen Raum, unter Berücksichtigung der sich entwickelnden Fensterformen vgl. Rüdiger Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters I. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge*, Berlin 1995, bes. S. 20–25.

8 Vgl. Elena Kosina, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Niedersachsen (ohne Lüneburg und die Heideklöster)*, Berlin 2017, bes. zu Bücken S. 129–165.

9 Die Fenster des Westchores des Naumburger Doms bieten ein gutes Beispiel für solche Reparaturarbeiten. Ich danke Dr. Ivo Rauch, der mir im Rahmen der Restaurierung der Fenster durch sein Büro, Fotos zur Verfügung stellte. Zur Verglasung siehe den generellen Überblick in: *Glasmalerei im Naumburger Dom vom Hohen*

Mittelalter bis in die Gegenwart, bearb. v. Guido Siebert u. Matthias Ludwig, Petersberg 2009.

10 Victor Stoichita brachte diesen Sachverhalt in einem anderen Kontext auf den Nenner: «Der Rahmen trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. Er definiert das Gerahmte im Gegensatz zu dem, was sich außerhalb des Rahmens befindet, der Welt des bloßen Alltags.» Die «Welt des bloßen Alltags» des mittelalterlichen Betrachters mit der gebauten ihn räumlich umgebenden Architektur zu identifizieren, erscheint angesichts einer Wahrnehmung der Glasbilder als nahezu dem Irdischen entrückte Erscheinungen doppelt plausibel. Vgl. Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, bes. S. 46.

11 Am ehesten lässt sich vielleicht noch im Sinne der eingangs zitierten Publikation mit der Etablierung des Maßwerkfensters und seinen zahlreichen Variationen, die mittels Stabwerk und Couronnement eine immer reichere Gliederung der Fenster bei gleichzeitiger Vergrößerung ihrer Flächen ermöglichte, von der Architektur als einer Rahmung im Verständnis einer binnendifferenzierenden Bildgrenze, zum Beispiel zwischen den Maßwerkpfeilern einzelner Lanzettbahnen, sprechen. Diese Vorstellung wird jedoch spätestens dort hinfällig, wo die Darstellungen seit etwa dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts bahnübergreifend die gesamte Fensterfläche umfassen. Vgl. Becksmann 1995 (wie Anm. 7), S. 20.

12 Zu diesem Aspekt vgl. Christine Hediger u. Brigitte Kurmann-Schwarz, Reliquie und Skulptur im Glasfenster. Intermediale Auratisierung am Beispiel von Notre-Dame de la Belle-Ver-

rière, in: *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, hg. v. Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs u. Marcus Sandl, Zürich 2014, S. 135–161.

13 Vgl. Marie-Pierre Gelin, *Stirps Jesse in capite ecclesiae. Iconographic and Liturgical Readings of the Tree of Jesse in Stained-Glass Windows*, Turnhout 2014.

14 Vgl. Kemp 1987 (wie Anm. 2), bes. S. 119–160. An einem konkreten Beispiel durchexerziert von Wolfgang Kemp, Parallelismus als Formprinzip. Zum Bibelfenster der Dreikönigskapelle des Kölner Doms, in: *Kölner Domblatt*, 1991, Bd. 56, S. 259–294.

15 Vgl. Jürgen Wiener, Rahmen und Ranke in der italienischen Skulptur um 1300, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hg. v. Hans Körner, Berlin 2008, S. 41–68, hier S. 43–44.

16 Mit weiterführender Literatur zu diesem Punkt vgl. Susanne Wittekind, Bauornamentik als Kunsttheorie? – Naturnachahmung in der Bauskulptur des Naumburger Meisters, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, hg. v. Hartmut Krohm u. Holger Kunde, Petersberg 2011, 2 Bde., hier Bd. 1, S. 261–266, Ausst.-Kat., Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe, 2011.

17 Vgl. etwa Andreas Speer, Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst, in: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*, hg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Carola Hagnau u. a., S. 89–94, hier S. 91–92, Ausst.-Kat. Köln, Museum Schnütgen, 1999.