

Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung
1886-1989

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Gerhard Straehle
Ländstraße 1
80538 München



München 2009

Referent: Professor Dr. Bernhard Schütz

Korreferent: Professor Dr. Ulrich Söding

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Januar 2008

DER NAUMBURGER MEISTER IN DER
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

Vorwort	I
Einleitung	III

I. THESEN ZUR SÄCHSISCHEN SKULPTUR IM
13. JAHRHUNDERT 1886-1890

1. Wilhelm Bode (1886/87)	1
Ein nationales Denkmal in Sachsen 1 - Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom 3 - Die Stifterfiguren im Naumburger Dom 5 - Kreuzigungsgruppe und Passionsreliefs des Westlettners 9 - Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche 12	
2. Franz von Reber (1886)	14
Romanische und gotische Stilentwicklung 15 - Gotische Skulptur in Naumburg 16	
3. Wilhelm Lübke (1890)	18
Fortschritt zu größerer Naturwahrheit 18 - Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke 21	
4. Georg Dehio (1890)	22
Deutsche und französische Skulptur 22	

II. DIE MONOGRAPHISCHE BEHANDLUNG
DER NAUMBURGER UND MEISSNER
SKULPTUREN BEI AUGUST SCHMARROW

1. August Schmarsow (1892)	25
Naumburger Skulptur 25 - Zur Baugeschichte des Naumburger Doms 28 - Zur Vorgeschichte des Naumburger Stifterzyklus 30 - Die Stifterfiguren 34 - Die beiden Stifterpaare (Die Mittelgruppe) 34 - Hermann 35 - Reglindis 35 - Uta 38 - Ekkehard 40 - Die Figuren im Chorpolygon 41 - Dietmar 42 - Sizzo 46 - Wilhelm 48 - Timo 51 - Die Figuren im Chorquadrant 54 - Konrad 54 - Dietrich 55 - Adelheid (Gepa, Berchta) 56 - Gerburg 58 - Der religiöse Stifterzyklus 60 - Der historische Stifterzyklus 63 - Der Westlettners 65 - Die Kreuzigungsgruppe 68 - Maria 69 - Johannes 71 - Der Gekreuzigte 72 - Die Passionsreliefs 74 - Stellung der Naumburger zur Bamberger und Magdeburger Skulptur 77	

2. August Schmarsow (1894)

82
Skulptur in Naumburg und Meißen 82 - Die Qualität der Meißner Skulpturen 84

III. UNTERSUCHUNGEN ZUM FRANZÖSISCHEN
EINFLUSS AUF DIE DEUTSCHE SKULPTUR DES
13. JAHRHUNDERTS

1. Artur Weese (1897)	89
Vorbild-Kunstgeschichte 89 - Bamberger und Naumburger Skulptur 90	

2. August Schmarsow (1898)

95
Der Architekturzusammenhang gotischer Skulptur in Frankreich 96 - Nationale Charaktere in Bamberg und Naumburg 97

3. Max Hasak (1899)

99
Französische Schulung deutscher Bildhauer im 13. Jahrhundert 99 - Die Stifterfiguren des Naumburger Doms 103 - Der Naumburger Westlettners 107 - Die Figuren des Meißner Doms 108

4. Karl Franck-Oberaspach (1899/1900)

112
Übernahmeprozesse französischer Gotik 112

5. Adolph Goldschmidt (1899/1900/1902)

116
Das Magdeburger ‚Goldschmidt-Portal‘ 116 - Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts 119

6. Georg Dehio (1902)

125
Kritik einer Vorbild-Kunstgeschichte 125

IV. DIE ENTDECKUNG EINER NAUMBURGER
BILDHAUERPERSONLICHKEIT

Heinrich Bergner (1903)	130
Die Handschrift des Naumburger Bildhauers 132 - Der Lodenstil 133 - Physiognomiestudien 137 - Die Zweikampfhypothese 143 - Ein historischer Zweikampf 144 - Die Teilnehmer des Zweikampfs 145 - Erklärungshypothesen des Zweikampfs 147 - Elemente einer Gesamtinterpretation 150 - Die Skulptur des Westlettners 152 - Der Gekreuzigte 152 - Maria 154 - Johannes 154 - Die Engel über dem Gekreuzigten 155 - Die Passionsreliefs 155 - Das Abendmahl 156 - Auszahlung der Silberlinge 158 - Gefangennahme Christi 159 - Verleugnung Petri / Die Wache 159 - Christus vor Pilatus 160 - Das Lebenswerk des Bildhauers im Naumburger Dom 160 - Der Pulträger - Bergners wissenschaftlicher Disput mit	

August Schmarsow 161 - Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Doms 164 - Die Deesis-Gruppe im Tympanon des Ostchorportals 168 - Das Johannes-Medaillon vom Domfriedhof 171 - Die Biographie eines Bildhauers 172

V. ZWEI VORTRÄGE ZUR NAUMBURGER SKULPTUR 176

1. Wilhelm Vöge (1905) 176

Fragen zur deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts 176 - Skulpturenfragmente im Mainzer Dom 177

2. Adolph Goldschmidt (1907) 183

Bedeutung des Stifterzyklus 183 - Geschlechterphysiognomik und Variation im Naumburger Stifterzyklus 186 - Publikumsdiskussion zu Goldschmidts Thesen 189

VI. ERSTE REKONSTRUKTION DES MAINZER WESTLETTNERS
DIE FRAGE DER PRIORITÄT DER
NAUMBURGER UND MAINZER
BILDHAUERWERKSTÄTTEN 190

1. Alfred Stix (1909) 190

Fragmente eines Weltgerichts im Mainzer Domkreuzgang 191 - Vergleich der Mainzer Fragmente mit der Naumburger Skulptur 193 - Das Tympanonrelief der Deesisgruppe vom Südostportal 195 - Die Frage der Priorität der Mainzer und Naumburger Bildhauerwerkstätten 197

2. Heinrich Bergner (1909) 200

Eine Skizze vom künstlerischen Werdegang des Naumburger Bildhauers 200 - Eine dramaturgische Version des Zweikampfs 204 - Die Zuschauer des Zweikampfs 208

3. Georg Dehio (1911) 213

Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom 213

VII. DRITTER BERICHT DES DEUTSCHEN
VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT 215
(DENKMÄLERBERICHT 1914)

Die Aufteilung der Sektion Skulptur nach Epochen 215

1. Hermann Giesau (1914) 218

Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert 219 - Mögliche Frühwerke des Naumburger Bildhauers in Deutschland 224

2. Werner Noack (1914) 225

Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters 226 - Der *Kopf mit der Binde* und ein *Teufelskopf* vom Mainzer Ostlettner 232

VIII. POSITIONEN DER DEUTSCHEN KUNST-
GESCHICHTSSCHREIBUNG WÄHREND DES 1.
WELTKRIEGES 235

1. Ernst Cohn-Wiener (1915) 235

Vom Rang des Naumburger Meisters 235 - Die architektonische Grundlage des Naumburger Stifterzyklus 236 - Zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterzyklus 238 - Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung der Naumburger Westchorskulptur 241 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Stifterfiguren 245 - Die These eines Ursprungsplans des Stifterzyklus mit sechs Figuren 247 - Entwicklungsgang eines sächsischen Bildhauers 249

2. Ernst Neeb (1916) 251

Eine erweiterte Rekonstruktion des Mainzer Westlettners 251 - Der Bericht des Domherrn Christoph Bourdon (1727) 252

3. Emile Mâles Beiträge in der *Revue de Paris*
und die Antworten deutscher Kunsthistoriker
(1914-1917) 254

Die Beschießung von Reims (1914) 254 - Zwei Abhandlungen von Emile Mâle (1914/15) 256 - Die Kathedrale von Reims (1914) 314 - Die Kathedrale von Soissons (1915) 260 - Émile Mâles 'Études sur l'art allemand' (I-IV) (1916) / Ein Leitartikel in der 'Revue de Paris' 262 - 'L'art des peuples germaniques' (I) 263 - 'L'architecture romane' (II) 268 - 'L'architecture gothique' (III) 270 - Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker 273 - 'La sculpture allemande' (IV) 278 - La sculpture de Bamberg 280 - 'La sculpture de Naumbourg' - 282

IX. STANDORTBESTIMMUNG ZUR NAUMBURG-
FORSCHUNG 1919 283

1. Georg Dehio (1919) 283

Die Verarbeitung fremder Anregungen - 284 - Die Naumburger Stifterfiguren - 285 - Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulptur 289

2. Rudolf Kautzsch (Kautzsch/Neeb) (1919) 291

Eine Rekonstruktion des Mainzer Westlettners - 292 - Zuordnung des Kopfes mit der Binde und der Teufelsfratze - 297 - Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg 299

3. Die Durchsetzung des Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung bis 1919 301

Gelegentliche Verwendung des Namens ‚Naumburger Meister‘ 301 - Ein kunsthistorischer Vergleich als Grundlage für den Namen ‚Naumburger Meister‘ 303 - Vorbild-Kunstgeschichte und das Konzept eines ‚Naumburger Meisters‘ 304 - Der Name ‚Naumburger Meister‘ in seiner emphatischen Bedeutung 306

X. DIE KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT IN DER FORSCHUNG DER 1920ER JAHRE 308

1. Erwin Panofsky (1924) 308

Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom 311 - Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises - Rekurs auf die Forschung - 315 - Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister) 317 - Der Wilhelm-Meister und weitere Hände 319 - Form und Bedeutung des Stifterzyklus - 324 - relative Chronologie der Naumburger Skulptur 326 - Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms 328

2. Hans Jantzen (1925) 330

Die Kathedralskulptur von Reims und Amiens als Voraussetzung der Naumburger Skulptur 331 - Entwicklungsreihe der Stifterfiguren 333 - Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat - 337 - Die Westlettnerreliefs 342 - Die Meisterfrage - 345 - Das Verhältnis des Naumburger Meisters zur französischen Skulptur 347

3. Wilhelm Pinder (1925) 351

Genie und Werkstatt - 353 - Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer 356 - Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘ 358 - Die ‚klassische Gruppe‘ 360 - Ein Bamberg-Besuch und die ‚lyrische Gruppe‘ 361 - Ein Bildhauer aus Reims 365 - Die ‚späte Gruppe‘ 367 - Genie und Vorbild im Werk des Naumburger Meisters 368 - Die Wirklichkeit als Lehrmeister 372 - Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers 373 - Nationaler Charakter des Naumburger Bildhauers 377

4. Hermann Giesau (1925) 380

Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur 389 - Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens 381 - Rezeption antiker Skulptur in Reims 385 - Das Vorbild des Apostelzyklus der Pariser Sainte-Chapelle 386 - Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors 387 - Der Reliefstil des Naumburger Meisters 389 - Relative Chronologie der Skulpturen im Naumburger Dom 393

5. Hermann Beenken (1925) / Erwin Panofsky (1926) 394

Überlegungen zur Stilanalyse des Naumburger Stifterzyklus 394 - Stilgruppen des Stifterzyklus 396 - Chronologische Fragen 400 - Frühwerke in Mainz und Amiens 401 - Stilanalytische Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit 402

XI. NEUE FUNDSTÜCKE UND ZUSCHREIBUNGEN ZUR SKULPTUR DER VERLORENEN LETTNER IM MAINZER DOM 404

1. Rudolf Kautzsch (1925) 404

Mainzer Fragmente 405 - Ein Zuschreibungsversuch für sechs Apostelfiguren 408

2. Friedrich Back (1926) 409

Das Darmstädter Kopffragment 409 - Reflexe der Mainzer Skulptur in der Buchmalerei 411

3. Werner Noack (1925/1927) 414

Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners (1925) 414 - Funde vom Westlettner des Mainzer Domes (1927) 417

4. Peter Metz (1927) 420

Neues Interesse an der Mainzer Skulptur 420 - Zuschreibungsversuche für neu aufgefundene Mainzer Fragmente 421 - Überlegungen zur Händescheidung 422 - Datierung der Mainzer Skulptur 423

XII. DER NAUMBURGER MEISTER - EIN DEUTSCHER BILDHAUER DES 13. JAHRHUNDERTS 425

1. Hermann Giesau (1927) 425

Der Reliefstil des Naumburger Meisters 427 - Die Annahme eines Bildhauerarchitekten 429 - Die Idee des Stifterzyklus als Idee des Bildhauers 432 - Händescheidung 434 - Geschichtliche Überlegungen zum Naumburger Stifterzyklus 435 - Mainz und Naumburg 438

2. Gertrud Bäumer (1928) 439

Der ‚deutsche Mensch‘ 439 - Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor 441

3. Leo Bruhns (1928) 445

Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere 445 - Eine dramatische Szene 448 - Deutsche Charaktere in Naumburg 450

<p>4. Richard Hamann (1933) 452 Die Stifterfiguren als Bild der Herrschaft des thüringisch-sächsischen Adels 452 - Soziale Welt der Passionsreliefs 456</p> <hr/> <p>XIII. WERKE DES NAUMBURGER MEISTERS IN FRANKREICH UND DEUTSCHLAND 457</p> <hr/> <p>1. Otto Schmitt (1929) 457 Spekulationen zum Frühwerk des Naumburger Meisters 457 - Der Neuweiler Meister 460 - Rekonstruktion des Metzger Liebfrauenportals 461 - Das rechte Türsturzrelief 464 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Skulptur 466 - Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz 471</p> <p>2. Wolfgang Medding (1930) 473 Forschungen zu Amiens 473 - Der Amiensener Weltgerichtsmeister in Amiens und Reims 475 - Der Amiensener Weltgerichtsmeisters in Mainz, Naumburg und Meißen 479 - Das Lebenswerk eines Bildhauer-Giganten 483</p> <p>3. Hermann Giesau (1931) 484 Die Horburger Madonna 484 - Die Tradition französischer Madonnen 486 - Naumburger Charakteristika der Horburger Madonna 487</p> <p>4. Otto Schmitt (1932/1934) 489 Der Kopf mit der Binde und der Ostchor-Atlant 490 - Die Deutung des Kopfes mit der Binde (1932/34) 493 - Zwei Besonderheiten des Kopfes mit der Binde 494 - Rekonstruktion der Gewölbefigur 495 - Symbolik und Anspruch einer königlichen Gewölbefigur 496</p> <hr/> <p>XIV. ÜBERLEGUNGEN ZUM ‚DEUTSCHEN WESEN‘ IN DER KUNST UNTER NATIONALSOZIALISTISCHER HERRSCHAFT 499</p> <hr/> <p>1. Hermann Giesau (1933) 499 Das Programm einer stammesmäßigen Betrachtung der Kunst 499 - Unterscheidungsmerkmale deutscher und französischer Skulptur 504 - Die Ursprünge des Andachtsbildes 506 - Der Merseburger Rittergrabstein 509</p> <p>2. August Schmarsow (1934) 511 Rasse und Religion im Naumburger Stifterchor 511 - Messe und Zweikampf im Naumburger Chorpolygon 514</p> <p>3. Lothar Schreyer (1934) 516 Mystisch-nationaler Expressionismus 516 - Die Stifterfiguren vor dem Altar 518 - Der deutsche Mensch und sein Prophet 521</p>	<p>4. Walter Möllenberg (1934) 523 Eine rechtskundliche Abhandlung zum ‚Sachsenspiegel‘ 523 - Der Chor der Seligen 525</p> <p>5. Wilhelm Pinder (1935) 529 Historische Voraussetzungen der <i>Kunst der deutschen Kaiserzeit</i> - Die rassistischen Grundlagen der Politik 529 - Rasse und Volk in kunsthistorischer Betrachtung 531 - Volk ohne Raum 532 - Der deutsche Charakter der Naumburger Skulptur - Kritik eines rassistischen Erklärungsansatzes 533 - Deutsche und französische Skulptur - Außen- und Innenraumplastik, Reihen- und Einzelfigur, Blickdarstellung 534 - Voraussetzungen deutscher Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert 537 - Ein Bild der deutschen Wirklichkeit in Naumburg 538 - Die persönliche Handschrift des Bildhauers 540 - Höhepunkt und Ende einer Epoche 545</p> <hr/> <p>XV. NEUE FUNDE ZUM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS 547</p> <hr/> <p>1. Hermann Schnitzler (1935) 547 Entdeckung und Überlieferung des Bassenheimer Reliefs 547 - Zustand und Beschreibung des Bassenheimer Reliefs 549 - Das Bassenheimer Relief und die Skulpturen von Mainz und Naumburg 551</p> <p>2. Richard Hamann-MacLean (1935) 554 Der Naumburger Meister in Noyon 554 - Bruchstücke einer Bildhauerkonfession 555 - Die Anfänge eines deutschen Bildhauergenies 557</p> <hr/> <p>XVI. DIE STELLUNG DER MEIßNER SKULPTUREN IM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS 559</p> <hr/> <p>1. Hermann Giesau (1936) 559 Die Meißner Portalthese 559 - Eine Vorankündigung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 561 - Die originale Aufstellung der Figuren in Torhalle und Domchor 564 - Die Naumburger Werkstatt in Meißen 567</p> <p>2. Herbert Küas (1937) 572 Gestaltungsprinzipien einer Naumburger Werkstatt 572 - Die Stellung der Figur zum Licht 573 - Die Rekonstruktion eines Meißner Marienportals 575 - Der Ursprungsplan einer Totenmesse im Naumburger Westchor 580 - Das Drama der Naumburger Werkstatt 583 - Ein Neuanfang der Naumburger Werkstatt in Meißen und ihr endgültiges Scheitern 588 - Die Naumburger Werkstatt als Träger eines mystischen Geheimnisses 589</p>
---	---

XVII. BEGRÜNDUNG DER WALDENSERTHESE 592

Ernst Lippelt (1938) 592

Das waldensische Abendmahl 593 - Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners 596 - Die Übertragung der Waldenserthese auf den Stifterzyklus 598

XVIII. EINE SUMME DER NAUMBURG-FORSCHUNGEN DER 1920ER UND 1930ER JAHRE 601

Hermann Beenken (1939) 601

Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers - Das Beispiel des Bassenheimer Reiters 605 - Der deutsche Charakter der Skulpturen im Naumburger Dom - deutsche und französische Skulptur 608 - Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs 612 - Die Mainzer Skulptur 615 - Genie und Werkstatt im Naumburger Dom 617 - Das Verhältnis der Meißner zur Naumburger Skulptur 620 - Planänderung des Stifterzyklus 624 - Fürbitte und Gebetsverbrüderung - Die Bedeutung des Stifterzyklus 627

XIX. GRUNDLEGUNG EINER THEOLOGISCHEN DEUTUNG DES NAUMBURGER STIFTERZYKLUS 630

1. Peter Metz (1939/40) 630

Eine Buchbesprechung 630 - Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung 632 - Richtspruch über die Synagoge 634 - *Communio Sanctorum* und Heiligengericht 640 - Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon 643 - Das Mittelalterargument 645

2. Notizen zur Naumburg-Forschung der Jahre 1940-1944 646

XX. THEOLOGISCHE ANSÄTZE DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSFORSCHUNG 651

1. Peter Metz (1947) 651

Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts 652 - Gericht und Totenfürsorge 654 - Herrschaftliche Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung 655 - Totenmesse und Gericht 656 - Reglindis als Selige 657 - Stifterfiguren als Teilnehmer einer Totenmesse 658

2. Richard Hamann-MacLean (1949) 659

Kunsthistorische Kritik einer theologischen Deutung 660

3. Klaus Wessel (1949) 663

Plädoyer für eine theologische Gesamtinterpretation des Westchors 663 - Zweifel an der Kritik der Waldenserthese 665

4. Rolf Wallrath (1949) 666

Totenweihstätte 667 - Aufstieg der Stifter aus ihren Grabmälern 668

5. Paulus Hinz (1951) 670

Die Waldenserthese 670 - Ein waldensisches Abendmahl 672 - Das Menschenbild eines waldensischen Bildhauers 674 - Der Stifterzyklus als Protest gegen den Heiligenkult der Kirche 676 - Das Thema von Schuld und Gericht 680 - Gerichtliche Gesamthematik von Westchor und Westlettner 681 - Kampf gegen die Priesterherrschaft 684 - Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters 686

6. Walter Schlesinger (1952) 687

Eine Revision der Forschung 687 - Fürbitte und Totengedenken 690 - Historische Erklärungen 692 - Bistumsstreit mit Zeitz und Feier der Liturgie 696 - Neuda-tierung des Naumburger Westchors 699

7. Klaus Wessel (1952) 703

Eine nochmalige Revision der Waldenserthese 703 - Das Zerrbild einer waldensischen Deutung 705 - Erneute Kritik der Waldenserthese 707 - T-Form des Kreuzes 713 - Konkurrierende theologische Interpretationsansätze zum Stifterzyklus 718

8. Kurt Goldammer (1953) 720

Eine weitere Kritik der Waldenserthese 720 - Hypothesen zu den Motiven Ernst Lippelts 723 - Die Tradition eines waldensischen Abendmahls 724 - Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition 729 - Eine bernhardinische Deutung des Naumburger Westlettnerkruzifixes 732 - Die Herkunft des Fischmotivs im Naumburger Abendmahl 734 - Eine Scheinwiderlegung der Waldenserthese 740 - Eine neue Form wissenschaftlicher Auseinandersetzung 742

9. Klaus Wessel (1955) 743

Die Naumburger Kreuzigungsgruppe als Bild zisterziensischer Frömmigkeit 743 - Eine deutsche Tradition der Abendmahl-darstellung mit Fischen 748 - Das Fortleben einer angefeindeten These 752

10. Alfred Stange und Albert Fries (1955)	758
Eine grundlegende theologische Interpretation des Naumburger Stifterzyklus 759 - Bemerkungen zur Waldenserthese 759 - Das Programm eines orthodoxen Bischofs 761 - Grabmäler in Form von Stifterfiguren 763 - Stifter im Fegefeuer 766 - Fegefeuer und realistische Darstellung 767 - Fegefeuer und Gericht 769 - Auf dem Weg ins Himmlische Jerusalem - 769	

XXI. HISTORISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUM STIFTERZYKLUS UND WESTCHOR IN NAUMBURG	773
--	-----

1. Rudolf Stöwesand (1959-1967)	773
Eine Konkurrenz historisch-biographischer Forschung 773 - Die Rolle des Auftraggebers 774 - Der Plan Bischof Dietrichs II. 775 - Die Frühzeit des Naumburger Doms 777 - Die Gruppe der Rebellen 783 - Der Rebell Sizzo 786 - Die Rebellen Wilhelm, Dietrich und Konrad 788 - Dietmar und Timo 792 - <i>Ditmarus comes occisus</i> 792 - Timo 797 - Die Legende um Timo 798 - Der historische Timo 801 - Motive Bischof Dietrichs II. 802	

2. Ernst Schubert (1964)	810
Die Durchsetzung einer theologischen Deutung des Stifterzyklus 810 - Baugeschichtliche Überlegungen zum Naumburger Dom 812 - Eine Marienstiftskirche im Westen des Doms 813 - Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler 818 - Vornehme Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung 822 - Dietmars Teilhabe an der Fürbitte 825 - Ernst Schuberts kritische Methode 828	

XXII. NEUE STILKRITISCHE BETRACHTUNGEN ZUM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS	831
---	-----

1. Richard Hamann-MacLean (1966)	831
Rückblick auf die Naumburg-Forschung 831 - Die Burgkapelle von Iben 832 - Bau und Formbeschreibung der Burgkapelle in Iben 834 - Entwicklungsgeschichtliche Stellung der Architektur in Iben 836 - Verwandlung eines Motivs in Iben, Mainz und Naumburg 838 - Ein Bildhauerarchitekt in Iben und Naumburg 840	

2. Hans Reinhardt (1966)	842
Deutsche und französische Skulptur 842 - Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen 844 - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims 849 - Zwei Arten der Stilgeschichte 851	

3. Josef Adolf Schmoll (1966)	853
Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur 853 - Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom 856 - Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer 858 - Die Laufbahn des Naumburger Meisters 858 - Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters 862 - Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters 865 - Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung 868	

4. Richard Hamann-MacLean (1971)	869
Begriff des <i>Naumburger Meisters</i> 869 - Das Werk des Naumburger Meisters 870 - Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland 872 - Der <i>Atlant vom Osthor</i> des als Werk des Naumburger Meisters 874 - Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters 878 - Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters 882 - Ein gewaltiges Œuvre des Naumburger Meisters 884	

XXIII. ZUSAMMENFASSENDE ERKLÄRUNGSVERSUCHE ZUM NAUMBURGER STIFTERZYKLUS	886
---	-----

1. Willibald Sauerländer (1979)	886
Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes 886 - Reaktion auf die Kritik 889 - Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors 890 - Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein 898 - Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels 897 - Die Figuren im Chorquadrant - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit 904 - Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis 908 - Dietmar der Unbekannte 909 - Sizzo der Landesfürst 912 - Wilhelm der Repräsentative 920 - Timo der Hässliche 923 - Die Tradition der Stifter-Memoria 927 - Stifterfiguren als Traditions- und Kopialbücher 928 - Die Bezeugung der Naumburger Fundatio und die Verlegung des Bischofsitzes 933 - Die Datierung des Naumburger Stifterzyklus nach dem Reimser Vorbild 936 - Formen deutscher Naumburg-Rezeption 944 - Deutsche Naumburg-Forschung 1886-1918 947 - Deutsche Naumburg-Forschung nach 1918 954 - Die Naumburg-Forschung Wilhelm Pinders 955 - Der Sündenfall photographischer Reproduktion und nahsichtiger Deskription 958 - Das Verhältnis rassistischer Interpretation und nahsichtiger Deskription 960	

2. Helga Scieurie (1989)	962
Die Problematik des Todes im Mittelalter 962 - Positionen der Naumburg-Forschung - 963 - Stifterfiguren als Zeugen für Konflikte und Konfrontationen der Zeit 965 - Die Stifterfiguren in ihrer Erscheinung 966 - Eschatologische Vorstellungen im Naumburger Westchor 971	

<p>3. Friedrich Möbius (1989) 975</p> <p>Differenzen in der Deutung des Stifterzyklus 975 - Der Westchor als Kapelle des Totengedächtnisses 977 - Bischof Engelhard als Planer des Westchors 979 - Der Naumburger Westchor als Ort des synodalen Gerichts 981 - Zwei Lesarten des Stifterzyklus 983 - Literarische Vorbilder des Stifterzyklus 985 - Drei Aspekte des Stifterzyklus 987</p> <hr/> <p>XXIV. FORSCHUNGSÜBERBLICK VON 1886 BIS 1989 (ZUSAMMENFASSUNG) 989</p> <hr/> <p>XXV. DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DES NAUMBURGER STIFTERZYKLUS 1019</p> <hr/> <p>1. Naumburger Urkunden 1210-1259 Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg (2000) 1019</p> <p>Der Spendenaufruf von Bischof und Domkapitel (1249) 1019 - Die Dominanz Bischof Engelhards zur Zeit der Markgrafschaft Dietrichs des Bedrängten 1028 - Formen synodaler Gerichtsbarkeit unter Bischof Engelhard 1034 - Synodale Gerichtsbarkeit in Stellvertretung des Bischofs 1040 - Synodale Gerichtsbarkeit außerhalb des Naumburger Doms 1042 - Die Synode von Merseburg (1230) 1047 - Synodaltage Engelhards in Naumburg und Zeitz (1234 und 1237) 1052 -</p>	<p>Das Naumburger Domkapitel unter Bischof Engelhard 1056 - Dompropst Dietrich an der Spitze des Naumburger Kapitels 1057 - Die Durchsetzung des Dompropstes Dietrich zum Naumburger Bischof 1060 - Innozenz IV. und die Anfänge des Episkopats Dietrichs II. 1064 - Der Aufstieg Markgraf Heinrichs (1231 bis 1242) 1073 - Die Dominanz Markgraf Heinrichs zur Zeit des Episkopats Dietrichs II. 1081 1064</p> <p>2. Die historische Begründung des Naumburger Stifterzyklus 1086</p> <p>Eine eigenkirchenrechtliche Verwirklichung des Synodalchorkonzepts im Naumburger Westchor 1086</p> <p>ANHANG</p> <p>Brief an Friedrich Möbius vom 24. Februar 2007 1088</p> <p>Abkürzungsverzeichnis 1097</p> <p>Literaturverzeichnis 1098</p> <p>Abbildungsverzeichnis 1146</p> <p>Lebenslauf 1159</p>
--	---

Die hier in geringfügig überarbeiteter Fassung vorgelegte Dissertation zum *Naumburger Meister* geht auf eine Anregung meines Doktorvaters Professor Dr. Bernhard Schütz zurück und wurde im Frühjahr 2008 von der Philosophischen Fakultät der LMU München als Doktorarbeit angenommen. Sie war in den Jahren vor ihrer Fertigstellung von schwierigen Umständen begleitet,^a die freilich durch das Interesse und die Sympathie, welche meine Forschung in dieser Zeit von vielen Seiten erfahren hat, mehr als ausgeglichen wurden, wobei ich an erster Stelle meiner Familie, meinen Geschwistern und meiner Mutter in Leinfelden-Echterdingen danken möchte.

Der Unterstützung des Sozialbürgerhauses in München mit *SABINE WALTER*, *ALBIN STOFFEL* und *MARKUS VOGG* habe ich es zu verdanken, dass ich das Manuskript schließlich fertigstellen und nach der Promotion 2008 im Wintersemester 2008/09 einen Lehrauftrag an der Universität Lüneburg wahrnehmen konnte.

Bei der Arbeit am Manuskript selbst wurde ich von vielen Personen gefördert. *DANIELA EISENREICH* versorgte mich per E-Mail mit hilfreichem Feedback, *SUSANNE MÜLLER-BECHTEL* hat das Kapitel zu Bode und Schmarsow geprüft, und *GOLO MAURER* hat mir durch eine kritische Lektüre der Panofsky- und Pinder-Kapitel entscheidende Anstöße für die weitere Arbeit vermittelt. Für langjähriges Gastrecht am Zentralinstitut für Kunstgeschichte möchte ich dem Leiter der Bibliothek Herrn *RÜDIGER HOYER* danken. Mein Dank gilt auch *MARIA EFFINGER*, die das Manuskript auf der Publikationsplattform Kunstgeschichte der Heidelberger Universitätsbibliothek veröffentlichen wird. Und wenn diese umfangreiche Arbeit in ihrer äußeren Form wohl geordnet erscheint, so habe ich dies nicht zuletzt *HANS KÖSTER* in Königstein im Taunus zu verdanken, der mir mit zahlreichen Tipps geholfen hat, dem Text ein ansprechendes Layout zu verpassen.

Fachlich bin ich während der Ausarbeitung des Manuskripts von Kollegen durch die Überlassung ihrer noch unveröffentlichten Arbeiten vortrefflich unterstützt worden. *ANJA SCHÜRMANN* hat mir ihre Magisterarbeit zur *Plastischen Beschreibung*, *CLAUDIA CAESAR* ihre Doktorarbeit über den *Wanderkünstler* und Domkustos *HOLGER KUNDE* in Naumburg seinen Aufsatz über die jüngere Forschung zum *Naumburger Westchor* zugeschickt.

Ohne dass es das Fach bis heute zur Kenntnis genommen hätte, verdankt die Kunstgeschichte einer These von *FRIEDRICH MÖBIUS* den Schlüssel zum Verständnis des Naumburger Stifterzyklus. Von dem Verfasser dieser These selbst, die ich in

^a Gemeint ist das Bundesarbeitsgerichtsverfahren 2 AZR 1037/06 vom 13. März 2008 (Richter Rost, Eylert und Schmitz-Scholemann).

meiner Abhandlung unter dem Namen der *Synodalborthese* bespreche, bin ich in vielfacher Weise theoretisch ermutigt, ja angefeuert worden.

Die größte Hilfe beim Zustandekommen der Arbeit aber boten über viele Jahre hinweg die Vorlesungen und Seminare meines Doktorvaters *BERNHARD SCHÜTZ*, in denen gezeigt wurde, wie die geschichtliche Erklärung eines Gegenstandes sich immer auch an der *Anschauung* zu bewähren habe. Den doppelten Maßstab einer geschichtlichen Begründung *und* einer Bewährung durch die Anschauung legte Bernhard Schütz seiner eigenen Deutung des Naumburger Stifterzyklus zugrunde, und so sah er schon früh eine Darstellung markgräflichen Machtanspruchs in diesen Figuren verkörpert, eine Auffassung, die durch die Quellenanalyse in der vorliegenden Studie bestätigt wird. Indem Bernhard Schütz durch seine kritischen Hinweise auch meinen Versuch in diese Richtung gelenkt hat, gebührt ihm das größte Verdienst für das Gelingen der Studie.^b

Gewidmet ist meine Arbeit dem Mediävisten *KONRAD BENEDIKT VOLLMANN*. Ihm verdankt das Quellen-Kapitel zum historischen Hintergrund des *Naumburger Stifterzyklus* durch kritische Kommentierung Entscheidendes. Gern erinnere ich mich auch an Professor Vollmanns Seminare zu *Enea Silvio Piccolomini* und zur *Enzyklopädie des Mittelalters* im Sommer- und Wintersemester 1996/97, in welchen die Analyse von Schriftquellen im Mittelpunkt stand, die jetzt meiner Arbeit zugute kam.

München, im Mai 2009
Gerhard Strachle

^b Dies gilt in gleicher Weise für meine durch Bernhard Schütz betreute Magisterarbeit, die unter dem Titel *Die Marstempelthese* veröffentlicht wurde. Dass diese Arbeit eine These von Bernhard Schütz in ihrer ausgeführten Form darbietet, war mir zum Zeitpunkt der Veröffentlichung so selbstverständlich, dass ich diesen Sachverhalt in einem Vorwort anzumerken vergessen habe. Zwei Kommilitonen, die mir seinerzeit bei der Korrektur der Arbeit behilflich gewesen sind, möchte ich an dieser Stelle nachträglich dankend erwähnen: Hans Christian Ries und Oliver Meys, dessen grundlegende Dissertation über *Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung* jetzt in schöner Ausstattung vorliegt.

Die folgende Geschichte zum *Naumburger Meister* verfolgt zwei Ziele: zum einen will sie ein Porträt der deutschen Kunstgeschichtsforschung anhand eines populären Themas der mittelalterlichen Skulptur liefern und damit ein Stück Geschichte der Kunstgeschichte nachzeichnen, zum anderen die Beiträge dieser Forschung unter der Fragestellung auswerten, was diese zur Erklärung ihres Gegenstandes, einer Gruppe von Skulpturen des 13. Jahrhunderts, beigetragen haben. Das Interesse an den sachlichen Ergebnissen dieser Forschung, die hier nicht nur als Zeugnisse ihrer Entstehungszeit gelten, führt die vorliegende Untersuchung am Ende noch zu einem neuen Erklärungsversuch des *Naumburger Stifterzyklus*, ein Erklärungsversuch, der auf den Arbeiten der vorangegangenen Forschung wie auf eigener Quellenforschung beruht.

Unter methodischen und ideologiekritischen Aspekten ist die hier vorgetragene Geschichte der Naumburg-Forschung in jüngerer Zeit bereits zweimal von kunsthistorischer Seite dargestellt worden, von Willibald Sauerländer und von Kathryn Brush. Willibald Sauerländer ging 1979 im Rahmen eines programmatischen Aufsatzes zu den *Naumburger Stifterfiguren* ausführlich auf die *fortuna critica* des *berühmten Zyklus* in Naumburg ein^c, und die kanadische Forscherin Kathryn Brush hat 1993 in einer grundlegenden Studie über den *Naumburger Meister* diesen als Erfindung moderner kunsthistorischer Forschung darzulegen versucht.^d

Beide Arbeiten, die Studien von Brush und von Sauerländer, decken sich weitgehend mit dem Thema der vorliegenden Arbeit, und ihrem kritischen Anspruch weiß sich auch die vorliegende Studie verpflichtet. Diese weicht freilich im Ergebnis von den Resultaten der beiden Kunsthistorikerkollegen in entscheidenden Punkten ab. Dass diese Abweichung einzelne sachliche Korrekturen betrifft, kann nicht verwundern, hat doch der nachfolgende Forscher den Vorteil, auf einen größeren Bestand an Informationen zurückgreifen zu können und steht er doch auf den Schultern der vorhergehenden Forscher. Doch betrifft die Abweichung hier grundsätzliche Fragen: So vor allem den Vorwurf Willibald Sauerländers an ganze Forschergenerationen, sie seien einer ideologischen *Projektion* erlegen, durch welche *die Naumburger Figuren (..) über Jahrzehnte hinweg mit solcher Vehemenz in die jeweilige deutsche Gegenwart transportiert worden (sind), daß ihnen noch heute kein Betrachter im Stande der Unschuld gegenüberreten kann.*^e Anstoß zu Sauerländers Kritik bot die *subjektive Form der Beschreibung*, welche diese Forschung anfällig für eine unreflektierte ideologische

^c Willibald Sauerländer: *Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen*. In: *Die Zeit der Staufer*. Band 5 (Supplement): *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, S. 169 - 245.

^d Kathryn Brush: *The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, tome 122 (1993) S. 109-122 ; hier S. 110.

^e Sauerländer 1979 (wie Anm. c), S. 170.

Haltung gemacht habe, eine These oder vielmehr eine Unterstellung, welche die vorliegende Studie zu prüfen sich anschickt.

In der Tat hat die ältere Forschung bis zum 2. Weltkrieg ihren Gegenstand immer auch *beschreibend* und *stilanalytisch* zu erfassen versucht, um dann in weiteren Schritten auch historische, ikonographische, entwicklungsgeschichtliche und andere Überlegungen anzustellen. Dieses Verfahren blieb in der *Naumburg-Forschung* bis in die 1920er Jahre hinein generell das überwiegende. Erst gegen Ende der 1930er Jahre und dann nach 1945 haben *theologische* Erklärungsversuche die Beschreibung als Instanz zur Erklärung der Naumburger Skulptur in den Hintergrund gedrängt, und die Beschreibung hat als Grundlage der Interpretation und als Maßstab der Beurteilung des Gegenstandes an Bedeutung eingebüßt. Anstelle von Schlussfolgerungen, welche die Forscher aus einer zuvor dargelegten Beschreibung des Gegenstandes zu ziehen versuchten, traten Kriterien, die sich als allgemeine geschichtliche Feststellungen und Hypothesen einer Überprüfung durch die Anschauung entzogen. Vorstellungen vom *Mittelalter*, vom *mittelalterlichen Menschen*, von *der mittelalterlichen Religiosität*, den *kirchlich-liturgischen Gebräuchen des Mittelalters* und *der Theologie des Mittelalters* schienen die *moderne Anschauung* als *moderne Täuschung* zu entlarven und die phänomenologische Beschreibung als *subjektive*, *naive* und selbst *ideologische* und zur Erkenntnis des Gegenstandes untaugliche Bemühung zu diskreditieren. Vor diesem Hintergrund eines zuerst von theologischen Erklärungsansätzen vorgetragenen *Zweifels* an der Erkenntnisfähigkeit phänomenologischer Beschreibung und stilkritischer Analyse mittelalterlicher Skulptur veröffentlichte Sauerländer seine hier erörterte programmatische Polemik gegen die *nabsichtige Beschreibung*, die um 1930 - mit seinen Worten - in einen *Pygmalionismus* gemündet sei.^f Sauerländer versuchte darzulegen, dass in den *nabsichtigen* Beschreibungen dieselben ideologischen Tendenzen am Werke gewesen seien, die auch zu den nationalistischen Entwicklungen in der deutschen politischen Geschichte geführt hätten. Kathryn Brush ist in ihrer Studie von 1993 Sauerländers Auffassung im Wesentlichen gefolgt.

Gegen die Darstellungen Sauerländers und Brushes gerichtet versucht nun die vorliegende Studie die *subjektive Beschreibung* zu rechtfertigen und als unverzichtbares Forschungsinstrument zu rehabilitieren. Sie geht von der Voraussetzung aus, dass die Kunstgeschichtsschreibung überhaupt, und so auch die *Naumburg-Forschung* des hier betrachteten Zeitraums von 1886 bis 1989, gerade dann ihren Gegenstand adäquat zu charakterisieren und zu analysieren vermochte, wenn sie diese Skulpturen zunächst subjektiv-beschreibend erfasste und diese Beschreibung als ersten Schritt für ihre weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand begriff.

^f „Ein gemeinsamer Zug all dieser Beschreibungen aus der Zeit um 1930 liegt in dem auffallenden Abbau an Distanz, dem »Pygmalionismus«, welchem sie sich unkontrolliert und zuweilen wie von Bildern, Eindrücken, Stimmungen hypnotisiert hingeben.“ (Sauerländer 1979 [wie Anm. c], S. 176.)

Wie die *subjektive und nabsichtige Beschreibung* die Grundlage jeder kunsthistorischen Forschung bildet, so haben in der Geschichte der *Naumburg-Forschung* die Kunsthistoriker vor und nach 1900 gerade mit ihren Beschreibungen die Grundlage für den wissenschaftlichen Diskurs der Folgezeit gelegt. Erst durch solche Versuche einer beschreibenden Erfassung konnten sich die Forscher über den Gegenstand der *Naumburger Skulptur* verständigen, und der Begriff *Naumburger Skulptur* kann als ein erstes Resultat dieser frühen ausführlichen Beschreibungen gelten. Noch bevor die Bezeichnung *Naumburger Meister* in Gebrauch kam, ergaben diese Beschreibungen eine Vorstellung und Definition des Gegenstandes *Naumburger Skulptur*. Und hier kommt historisch den beiden frühen Erforschern der Skulptur im Naumburger Dom, August Schmarsow^g und Heinrich Bergner^h, eine grundlegende Bedeutung zu, weshalb ihren Beschreibungen aus *historischen* wie aus *systematischen* Gründen zu Beginn dieser Studie ein außergewöhnlich breiter Raum eingeräumt wird.ⁱ

Die Zusammengehörigkeit von *nabsichtiger, subjektiver* Beschreibung und *nationalistischer* Darstellung ist durch Sauerländer und Brush zur *communis opinio* der modernen Naumburg-Forschung erhoben worden. Diese ‚unheilige Allianz‘ von nabsichtiger Beschreibung und Ideologie soll für die wilhelminische Epoche, die Weimarer Zeit und die Nazi-Jahre das Merkmal der Naumburg-Forschung überhaupt gewesen sein. Dem tritt die hier vorgelegte Abhandlung mit konkreten Einzeluntersuchungen zu den Autoren entgegen. Sauerländers und Brushs allgemeines Verdikt über die Forschung ganzer Epochen hat zu Verurteilungen und Abqualifizierungen von Autoren geführt, die das Prädikat *nationalistisch* bei genauerer Prüfung kaum verdienen. So gilt Hermann Beenken mit seiner Monographie zum *Meister von Naumburg* von 1939^j in der Darstellung Brushs als Prototyp des *Nazi-Autors* schlechthin, der mit seiner Abhandlung eine *compilation of earlier scholarship mixed with thinly-veiled National Socialist political and racial ideology*^k vorgelegt habe, und Peter H. Feist resümiert in *Metzlers Kunsthistoriker-Lexikon* von 1999 zur selben Veröffentlichung Beenkens, diese zeige zwar ein *feinfühliges Begreifen von Gestalteigentümlichkeiten* der

^g August Schmarsow: *Die Bildwerke des Naumburger Doms*. Magdeburg 1892.

^h Heinrich Bergner: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen*. Band 24: Naumburg. Halle 1903.

ⁱ Die erste geschichtliche Abhandlung über den Naumburger Stifterzyklus war bereits 70 Jahre zuvor erschienen: Carl Peter Lepsius: *Über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen am westlichen Chore desselben*. *Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen*, Heft 1. Naumburg 1822. Diese Arbeit steht wissenschaftsgeschichtlich noch vor einer kontinuierlichen Beschäftigung mit dem Gegenstand, die erst mit der photographischen Erfassung der Skulpturen in systematischer Weise einsetzen konnte. Dennoch gehört Lepsius bereits zur Geschichte einer wissenschaftlichen Erforschung der Naumburger Skulptur, was sich auch daran zeigt, dass die Forschung bis heute auf die genealogischen Ergebnisse seiner Untersuchung zurückgreift.

^j Hermann Beenken: *Der Meister von Naumburg*. 1. Auflage, Berlin (Rembrandt-Verlag) 1939.

^k Brush 1993 (wie Anm. d), S. 115.

Naumburger Kunst, sei aber von einer *heute erschreckend wirkenden, mystifizierenden Deuschtümelei*¹.

Folgt man diesen Hinweisen und sucht in Beenkens Buch selbst nach einschlägigen Zeugnissen einer *rassistischen Ideologie* und *mystifizierender Deuschtümelei*, so wird man dort keineswegs fündig. Man findet dort das Wort *Rasse* nur ein einziges Mal, doch nicht in *rassistischem* Sinne (worauf es bei diesem Nachweis doch wohl ankäme). Das verwandte Wort *völkisch* wird bei Beenken überhaupt nicht verwendet und das Wort *Volk* nur in Verbindungen wie *Nachbarvolk*, womit Frankreich gemeint ist.^m Dagegen gehörte Beenken zu den wenigen Autoren der Nazizeit (zu denen auch Otto Schmitt zählte)ⁿ, die - wenn auch nicht im Haupttext, was in dieser Zeit nicht vorkommt - auf Publikationen von Emigranten verwiesen, wie etwa auf Erwin Panofsky und Paul Frankl in der hier angesprochenen Publikation.^o

Umgekehrt konnten unter dieser Prämisse Beschreibungen als fortschrittlich gelten, die nur den *einen* Vorzug hatten, *nicht nahsichtig* zu sein. So trat Peter Metz 1940 mit einer Interpretation des Gekreuzigten am Naumburger Westlettner hervor, die ohne *nahsichtige* Beschreibung auskam.^p Das Interesse an Metz' Aufsatz aus der Nazizeit muss sich heute noch dadurch steigern, als in einem Artikel in *Metzlers Kunsthistoriker-Lexikon* diesem Autor der Rang eines *Gegners* des Nazi-Regimes zugestanden wird. In einer kurzen Übersicht über die akademische Karriere von Peter Metz, der für die Deutung des Naumburger Stifterzyklus nach 1945 zu den wichtigsten, weil eingreifend meinungsbildenden Autoren gehört, zeichnet die Lexikonautorin Christiane Fork das Bild eines während der Nazizeit politisch verfolgten Kunsthistorikers. Metz sei 1935 *aus politischen Gründen* aus der Goldschmiedeschule Hanau entlassen worden, habe dann das Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt am Main angeboten bekommen, dieses aber *aus politischen Gründen abgelehnt* und schließlich eine Anstellung in der Skulpturenabteilung der Berliner Museen gefunden.^q 1940 aber konnte der *aus politischen Gründen entlassene* Peter Metz einen Beitrag in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* veröffentlichen - er wird in der vorliegenden Studie ausführlich behandelt -, der sich von den Publikationen anderer Autoren der Nazizeit vor allem dadurch unterscheidet, dass er die dort nachweisbaren völkischen Ausführungen durch eine *konsequent antisemitische* Interpretation des Naumburger

¹ Peter Feist in: *Metzler Kunsthistorikerlexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart/Weimar 1999, S. 19.

^m Beenken 1939 (wie Anm. j), S. 12.

ⁿ Otto Schmitt: *Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bildbauerkunst des 13. Jahrhunderts*. In: *Dom und Diözese Mainz, Festgabe für Georg Lenhart*. Mainz 1939, S. 78, n.14.

^o Beenken 1939 (wie Anm. j), S. 156, n.2 und S. 158, n.37.

^p Peter Metz: *Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 9 (1940) S. 145-174, hier S. 160.

^q *Metzler Kunsthistorikerlexikon* (wie Anm. l), S. 267f.

Passionszyklus an rassistischer Intoleranz bei weitem in den Schatten stellt.^f Während die völkischen Äußerungen etwa eines Lothar Schreyer,^g Alfred Stange,^h Herbert Küasⁱ und Ernst Lippelt^j - auf die in vorliegender Studie gleichfalls eingegangen wird - im Rahmen der Gesamtinterpretationen dieser Autoren einen eher vereinzelt Charakter tragen und keinesfalls - selbst nicht bei ausgemachten Nazi-Autoren wie Schreyer und Stange - deren ganze Analyse bestimmen, durchzieht bei Peter Metz ein einziger antisemitischer Gedanke die ganze Interpretation der Passion Christi und des Gekreuzigten am Westlettner des Naumburger Doms: der Gedanke vom *Gottesmord der Synagoge* und *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufe*.^k

Ein entgegengesetzter Fall, der in vorliegender Studie behandelt wird, ist der Wilhelm Pinders, der als Aushängeschild einer Nazi-Kunstgeschichtsschreibung gilt und diesen Ruf durch sein Amt - als Berliner Ordinarius seit 1935 stand er dem führenden kunsthistorischen Institut vor - und durch seine Befürwortung einer expansiven Ostpolitik^l sowie durch seine Beteiligung an der Festschrift zu Hitlers 50. Geburtstag^m auch mit Recht führt. Und doch ist Pinder als Nazi-Wissenschaftler nicht abzutun. 1935 veröffentlichte Pinder die *einzigste explizite Kritik der Rasseideologie* von kunsthistorischer Seite, die aus der Nazizeit überliefert ist.ⁿ

Es müssen im Rahmen dieser Untersuchung noch viele weitere Beispiele einer entstellenden und verzerrten Rezeption angeführt werden, die *nicht* auf eine oberflächliche Gleichsetzung von *nahsichtig* = *nationalistisch* zurückgeführt werden können, sondern sich einer bewussten Geschichtsklitterung verdanken - etwa die Besprechung, welche die *Blut-und-Boden-Ideologie* Gertrud Bäumers noch in der jüngeren Literatur erfahren hat. Gertrud Bäumer rühmte sich 1940, durch ihre Publikation von 1928 fünf Jahre vor der Machtübernahme zur Vorbereitung des *Wachstums* der

^f Christiane Fork hat diesen Aufsatz von Peter Metz vielleicht nicht gelesen. Sie hätte sich aber immerhin fragen können, ob es plausibel erscheint, dass ein 1935 „aus politischen Gründen“ Entlassener noch im selben Jahr das Angebot für das Direktorat [!] des Historischen Museums in Frankfurt am Main erhält, gleichzeitig zum Eintritt in die NSDAP aufgefordert wird, dieses Angebot mit einer Ablehnung quittiert, anschließend eine Anstellung in der Skulpturenabteilung der Berliner Museen findet und so zum Widerstandskämpfer aufsteigt. - Man könnte auch so argumentieren: die Nazis wussten genau, warum sie Peter Metz zum Eintritt in die NSDAP aufforderten: Peter Metz passte zu ihnen.

^g Lothar Schreyer: *Frau Uta in Naumburg. Eine Beschreibung und Deutung der Stifterfiguren*. Oldenburg/Berlin 1934, S. 11.

^h Alfred Stange und Graf Wolff Metternich: *Der Bassenheimer Reiter*. 2. Aufl. Bonn 1937, S. 10.

ⁱ Herbert Küas: *Die Meisterwerke im Naumburger Dom*, Leipzig 1938, S. 66.

^j Ernst Lippelt: *Der Dom zu Naumburg. Führer durch den Naumburger Dom*. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Jena 1939, S. 22.

^k Metz 1940 (wie Anm. p), a.a.O.

^l Wilhelm Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der deutschen Klassik*. Leipzig 1935, S. 13.

^m Wilhelm Pinder: *Deutsche Kunstgeschichte*. In: *Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe*. (Festschrift Adolf Hitler zum 50. Geburtstag) Leipzig 1939, S. 11-13.

ⁿ Pinder 1935 (wie Anm. x), S. 44.

nunmehr herrschenden Bewegung beigetragen zu haben.^{aa} Willibald Sauerländer kommentierte in seinem Aufsatz von 1979 über die Naumburger Stifterfiguren eben diese Parteinahme Bäumers für den Nationalsozialismus als „mutig“ und reklamierte die Autorin mit diesem Wort als Gegnerin des Nazi-Regimes, als dessen Wegbereiterin diese selbst sich verstand.^{bb} Solche und andere Beispiele, welche in der folgenden Abhandlung zur Sprache kommen, sollen die Notwendigkeit des hier gewählten Verfahrens darlegen, die Autoren selbst *ausführlich* - im Haupttext und in den Fußnoten - zu Wort kommen zu lassen und den originalen Äußerungen der Autoren mehr Gewicht beizumessen als den nachträglich über sie kolportierten Urteilen, die sich bei näherer Prüfung oft genug als blanke Fehlurteile erweisen.

Die vorliegende Studie verfährt in der historischen Behandlung der Autoren streng immanent. Sie bespricht die Untersuchungen nach ihren eigenen Vorgaben: *stilkritische* Untersuchungen werden nach ihren *stilkritischen*, *ikonographische* nach ihren *ikonographischen*, *historische* nach ihren *historischen* Ergebnissen dargestellt und nicht Zwecke, welche die untersuchten Arbeiten gar nicht verfolgten, als Maßstäbe nachträglich an diese Arbeiten herangetragen. Will man den hier gewählten Ansatz der Untersuchung auf einen Nenner bringen, so kann man ihn als *immanent-kritisch* bezeichnen.

Die Naumburger Forschungsgeschichte ist im Folgenden anhand ihrer Forscher dargestellt, von denen rund fünfzig in monographischen Kapiteln behandelt werden.^{cc} Am Ende mündet der Forschungsüberblick in den eigenen Versuch einer historischen Erklärung des *Naumburger Stifterzyklus*. Dieser neue Erklärungsversuch wird auf der Grundlage von Quellen zur Geschichte des Bistums Naumburg entwickelt, die mit wenigen Ausnahmen zum ersten Mal übersetzt und zur Darlegung des historischen Hintergrundes des Stifterzyklus ausgewertet werden. Die Quellen vermögen auf nachdrückliche Weise eine These von Friedrich Möbius zu bestätigen, die in der Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommen worden ist: dass der Stifterchor in Naumburg durch Bischof Engelhard, den Erbauer des spätromanischen Domneubaus, als *Synodalechor* geplant war. Zu diesem Plan musste sich Engelhard nach seiner Teilnahme am Reichstag in Mainz 1235 und dann bei

^{aa} Gertrud Bäumer: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*. 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17. (Erstausflage Berlin 1928.)

^{bb} Sauerländer 1979 (wie Anm. c), S. 240, n.37: „Wie entschieden sich andererseits Gertrud Bäumer von der ungehemmten völkischen Vereinnahmung mittelalterlicher Kunstwerke distanzierte, zeigt das mutige Vorwort zur 2. Auflage ihres Buches: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1940, 15 ff.“ - Siehe dazu Kapitel XII.2 und Fußnote 1159.

^{cc} Die Hauptautoren dieser Forschung wie Georg Debio, August Schmarson, Adolph Goldschmidt, Hermann Giesau, Erwin Panofsky, Wilhelm Pinder, Hermann Beenken und Richard Hamann-MacLean sowie einige andere Autoren werden in mehreren Kapiteln mit ihren Arbeiten vorgestellt, da so der jeweilige Beitrag dieser Autoren zur Forschungsdiskussion in ihrem historischen Ablauf besser sichtbar wird.

der Weihe des Bamberger Doms 1237, die er selbst in Vertretung seines Amtsbruders vornahm, um so mehr veranlasst sehen, als er die herrschaftlichen Westchöre seiner Amtskollegen in ihrem soeben neu errichteten Zustand besichtigen konnte. Nach den hier erstmals ausgewerteten Quellen organisierte Engelhard seine bischöfliche Herrschaft nicht zuletzt durch die *synodale Gerichtsbarkeit*, bei welcher er den weltlichen und geistlichen Adel zur Regelung von Streitigkeiten und zu feierlichen Vertragsabschlüssen an einen Ort seiner bischöflichen Hoheitsgewalt zitierte. Ein solcher Ort bischöflicher Hoheitsgewalt sollte der Naumburger Westchor werden. Engelhard aber konnte diesen Plan am Ende seiner Amtszeit nicht mehr verwirklichen.

Denn mit dem Vertrag von Groitzsch 1238, welcher de facto eine Machtübergabe des alternden Bischofs an den jugendlichen Markgrafen darstellte, setzte eine Machtverschiebung im Naumburger Bistum ein, wovon das Synodalchorkonzept selbst nicht unberührt bleiben konnte. Nachdem Markgraf Heinrich der Erlauchte 1242 seinen Halbbruder Dietrich gegen den anfänglichen Widerstand des Domkapitels als Nachfolger Engelhards zum neuen Bischof durchgesetzt hatte, wurde das Konzept des Westchors in einer Weise verwirklicht, welches den veränderten Machtverhältnissen zwischen geistlichem und weltlichem Adel Rechnung trug. Der Naumburger Stifterzyklus zeigt diese machtpolitische Verschiebung, die gegen Ende des Episkopats Bischof Engelhards von Heinrich dem Erlauchten in die Wege geleitet wurde und in der Wahl seines Halbbruders Dietrich zum Bischof kulminierte: für diesen von langer Hand geplanten Fall der Übernahme des Episkopats unterstellten die beiden wettinischen Brüder die bischöfliche Synodalgewalt (die Dietrich zufallen musste) gleichsam per Familienvertrag der realen Herrschaftsgewalt des Markgrafen. Sie begründeten die Legitimität dieses neuen Verhältnisses zwischen weltlichem und geistlichem Adel mit der Frühgeschichte des Bistums zur Zeit der ekkehardinischen Brüder, als deren rechtmäßige Nachfolger sie sich begriffen, eine Suprematie markgräflicher Macht, die im Stifterzyklus durch die Hand eines genialen Meisters und seiner Werkstatt einen sinnfälligen und monumentalen Ausdruck fand.

I. Thesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts 1886-1890

1. Wilhelm Bode (1886/87) ¹*Ein nationales Denkmal in Sachsen*

Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik*, die am Jahresende 1886 erschien und in sieben Kapiteln einen Überblick über die Entwicklung von der Zeit der Karolinger bis zum Rokoko enthält, stellte für den damaligen Direktorialassistenten bei den Berliner Museen nach eigenem Eingeständnis eine *terra incognita* dar. ² Zwar hatte Bode 1872 als Assistent in der *Skulpturenabteilung* der Berliner Museen angefangen, war jedoch in der Folgezeit vor allem in der *Gemäldegalerie* unter Julius Meyer tätig geworden und als Verfasser kunsthistorischer Abhandlungen zur Skulp-

1 *Wilhelm Bode, Geschichte der Deutschen Plastik, Berlin 1886.*

Das Jahr der Veröffentlichung von Bodes Werk wird in der Literatur unterschiedlich angegeben: Dehio (1902 (Rez.), S. 463), Jahn (1964, S. 10) und Beckmann (1989, S. 294) geben das Jahr 1887 an, während andere Autoren (u.a. Maedebach 1958, S. 169, n.41; Horch 2001, S. 157, n.692 und Stockhausen 2007, S. 150) das Jahr 1885 als Erscheinungsdatum anführen, welches Bode selbst in seiner Autobiographie (*Mein Leben*, hrsg.v. Thomas W. Gaetgens und Barbara Paul, Band 1, Berlin 1997, S. 162) als Veröffentlichungsdatum nennt. Der Grund für diese Differenz liegt in den bibliographischen Angaben des Werkes selbst: eine eindeutige Jahresangabe fehlt; stattdessen findet sich nur folgender Satzvermerk auf der Rückseite des Titelblattes: *Beginn des Satzes am 15. Januar 1885. Beendigung am 1. November 1886.*

Zu Bodes *Geschichte der Deutschen Plastik* vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Schmarsow 1892, S. 29-31 / Dehio 1902 (Rez.), S. 463 / Bergner 1903, S. 114 / Lange 1903, S. 183 / Steinberg 1908, S. 16 / Kemmerich 1909, S. 200 / Brinckmann 1935, S. 235 / Stange / Fries 1955, S. 7 / Jahn 1964, S. 10f. / Schubert E. 1982, S. 121 / Beckmann 1989, S. 294 / Niehr 1992, S. 22, 53 / Horch 2001, S. 157 / Jung 2002, S. 241 / Betthausen 2004, S. 139, 143f. / Beer 2005, S. 14 / Müller 2007, S. 37f.

Zu Bodes Tätigkeit als Museumsman vgl. neben seiner *Autobiographie* (a.a.O.) die Beiträge in *Wilhelm von Bode, Museumsdirektor und Mäzen*, hrsg.v. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Berlin 1995 und *Stephan Waetzoldt, Wilhelm von Bode und die innere Struktur der Preussischen Museen zu Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38 (1996) Beiheft, S. 7-14 und Stockhausen 2007.

2 In seiner Autobiographie berichtet Bode, dass er sich nur durch Drängen von Kollegen und des Verlegers dazu habe bewegen lassen, für eine mehrbändige *Geschichte der deutschen Kunst* der G. Grotteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin den Band über die Entwicklung der deutschen Plastik zu schreiben, wozu er bisher „Vorarbeiten nur nach wenigen Richtungen gemacht“ hatte und sich auch deshalb „die Kenntnis der wichtigeren Monumente (...) verschaffen“ wollte. Bode ließ sich außerdem durch die Zusage einer *kleinen* Auflage zur Mitarbeit an diesem Verlagsprojekt bestimmen, in der Hoffnung, sich „sofort nach dem Erscheinen (...) an eine gründliche Durcharbeitung“ machen zu können, wozu es freilich nie kam. (*Mein Leben*, a.a.O., S. 186f.)

tur und Plastik des deutschen Mittelalters zuvor mit keiner eigenen Abhandlung hervorgetreten.³ Im Frühjahr 1881 aber hatte die *Abteilung der christlichen Plastik* der Berliner Museen einen, wie Bode schrieb, „wesentlichen Zuwachs durch die deutschen Bildwerke der alten Kunstammer(n)“ erhalten, und um den Bestand christlicher Skulptur besser beurteilen und erweitern zu können bereiste Bode „zum Zweck wissenschaftlicher Vorbereitung“ noch im Sommer 1881 mittel- und süddeutsche Städte und Ortschaften, wo er „die deutsche Plastik in den Sammlungen und Kirchen kennenlernte“, Studienreisen, die er in den folgenden Jahren fortsetzte und deren wissenschaftlichen Ertrag er in seinem Ende 1886 erschienenen Werk niederlegte.⁴

Bodes Auffassungen zur deutschen Plastik des Mittelalters, und hier vor allem seine Thesen zur Skulptur der Dome in Naumburg und Bamberg waren es, die Widerspruch unter den damaligen Kunsthistorikern des Mittelalters hervorriefen. Der Grund hierfür lag in einer veränderten Schwerpunktsetzung der mediävistischen Skulpturenforschung in Deutschland, wie sie in den gleichzeitigen Veröffentlichungen von Franz von Reber (1886), Wilhelm Lübke (1890) und vor allem in einem wegweisenden Aufsatz Georg Dehios von 1890 zum Ausdruck kam. In diesen Veröffentlichungen wurde das französische Vorbild für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts als zentraler Untersuchungsgegenstand herausgestellt, welches in Bodes Darstellung so gut wie keine Rolle spielte, was seinen Ausführungen zur mittelalterlichen Plastik im Kontrast zu den Forschungsbemühungen seiner Kollegen einen betont nationalen und stellenweise anachronistischen Anstrich verlieh.⁵ Bode behandelte seine Objekte zunächst nur von der Anschauung her, um ihnen einen Platz in einer nationalen

3 Von ungefähr 24 zwischen 1876 und 1885 nachweisbaren Zeitschriftenbeiträgen Bodes in den *Jahrbüchern der Preussischen Kunstsammlungen* und im *Repertorium für Kunstwissenschaft* - Bodes Leipziger Dissertation über *Frans Hals und seine Schule* war 1871 vor Beginn seiner Museumstätigkeit erschienen - behandeln 15 Themen der Malerei (vorwiegend niederländische und italienische Malerei), 3 der Plastik (Benedetto da Majano, die Familie della Robbia und Juan Martinez Montanez), und 6 sind Berichte über Museen und Sammlungen. Die erste Veröffentlichung Bodes zur Plastik und Skulptur in Deutschland erschien 1886 als Sonderdruck der *Preussischen Jahrbücher* auf dieselbe Veranlassung hin, der auch die *Geschichte der deutschen Plastik* ihr Entstehen verdankt (vgl. *Neue Erwerbungen für die Abteilung der Christlichen Plastik in den Königlichen Museen*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 7, Nr. 3/4 (1886) S. 12). - Zu Bodes Karriere an den Berliner Museen vgl. Stockhausen 2007, S. 143ff.

4 Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, a.a.O., S. 161f. - Vgl. Jahn 1964, S. 10.

Bode verwendet den Begriff *Plastik* - wie bereits der Titel seines Buches anzeigt - als Oberbegriff für Skulptur *und* Plastik, unterscheidet also in seiner Terminologie im Allgemeinen nicht zwischen *skulptierten* und *modellierten* Gegenständen der bildenden Kunst.

5 Vgl. Kapitel I, 2-4, v.a. I, 3 (*Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke*).

Entwicklungsgeschichte der deutschen Skulptur und Plastik zuweisen zu können. Der Vergleich mit anderen Kunstwerken diene ihm hierbei in erster Linie zur Veranschaulichung der charakteristischen Eigenart des jeweils betrachteten Gegenstandes, weniger aber zu dessen Verortung innerhalb eines Beziehungsgeflechtes von Einflüssen. Bodes These oder vielmehr *Streitfrage*, die er in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* zu Beginn des dritten Kapitels über die Skulptur im Naumburger Dom aufstellte und sogleich in nationalem Sinn entschied, sollte vor allem die unmittelbar nachfolgende kunsthistorische Diskussion beschäftigen: die Frage nach der Eigenständigkeit der deutschen Skulptur gegenüber der französischen Produktion und speziell die Möglichkeit einer genuin heimischen künstlerischen Entwicklung der sächsischen Skulptur, hinführend zum vorgestellten Zielpunkt dieser Entwicklung: dem Skulpturenensemble im Naumburger Dom.

Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom

Gleich Wilhelm Bodes erster Satz im Kapitel zur deutschen Plastik des dreizehnten Jahrhunderts diene ihm zur Rechtfertigung seines Vorgehens, dass er in diesem Jahrhundert, und das heißt im *gotischen* und *französischen* Jahrhundert der Kunst, bei der Behandlung der Skulptur in Sachsen und der Betrachtung der Skulptur im Naumburger Dom den französischen Einfluss nicht thematisierte, sondern weitgehend aussparte.⁶

Stattdessen traf Bode vorweg eine Unterscheidung zwischen Architektur auf der einen, Skulptur und Plastik auf der anderen Seite, die diese Nichtberücksichtigung

6 Ähnlich verfuhr Bode bei Betrachtung der Skulptur im Bamberger Dom, die er durch die *sächsische Schule* und *Naumburg* beeinflusst sah (Bode 1886, S. 62). (Die *Bamberger Skulptur* wird in vorliegender Untersuchung als Vergleichsgegenstand der Naumburger Skulptur immer wieder Gegenstand der Erörterung, obwohl sie nicht eigentlich Thema dieser Abhandlung ist.) In einer Bemerkung zur Skulptur Bamberg und ganz *Süddeutschlands* erwähnte Bode den französischen Einfluss nur mit einem einzigen Satz:

„*Süddeutschland* hat gleichzeitig nur in zwei weit voneinander liegenden Gegenden eine der sächsischen verwandte und ähnlich bedeutende Entwicklung der Plastik aufzuweisen; beide an den Grenzen gelegen: der blühende Bischofssitz *Bamberg* in der Nordostecke von Franken, der Mark Meißen benachbart, in welcher, wie wir sahen, die sächsische Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüte entfaltet; so wie zwei altberühmte schwäbische Bischofssitze, *Freiburg* und *Straßburg*, Frankreich benachbart und auch in ihrer Kunst in dieser Periode nicht ohne Einfluß von dort.“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Die Skulptur in Bamberg besprach Bode in anachronistischer Weise nicht unter dem Gesichtspunkt eines französischen Einflusses, sondern in Abhängigkeit einer *byzantinischen* und *sächsischen Schule*, eine Darstellung, die Dehios Widerspruch hervorrufen sollte, der wenig später - nicht zuletzt gegen Bode gerichtet - seinen Aufsatz über die *französischen Einflüsse* in der Skulptur Bamberg in den Preußischen Jahrbüchern von 1890 veröffentlichte. (Siehe Kap. I. 4.)

rechtfertigen sollte. Während er den „erbitterten Streit über den Ursprung des gotischen Baustils“ für „längst zugunsten Frankreichs“ entschieden erklärte, sah er die Skulptur dieser Epoche in Deutschland auf einem anderen Boden gewachsen und bezeichnete die heimische spätromanische Architektur als eigentliche Grundlage für die Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert, denn - so sein Argument - sie habe sich dadurch unabhängiger von der Architektur entwickeln können und sei nicht wie in Frankreich die *Sklavin* der gotischen Architektur gewesen.⁷

Bevor Bode ausführlicher die Skulptur im Naumburger Dom behandelte, besprach er die frühere sächsische Entwicklung und stellte die Denkmäler in Hildesheim, Hecklingen, Hamersleben, Kloster Gröningen, Halberstadt, Wechselburg und Freiberg vor.⁸ Die sächsische Grabmalsplastik mit dem Hauptbeispiel des Doppelgrabmals Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Braunschweiger Dom erschien ihm nicht zuletzt deswegen bemerkenswert, weil diese Figuren die nächste Verwandtschaft zur Skulptur im Naumburger Dom aufweisen würden.⁹ Bode machte ferner auf die „Grabfigur eines jungen Ritters“

⁷ „Der Anschluß an die zu einer letzten, glänzenden Blüte sich entfaltende romanische Baukunst gab ihr [*sc. der deutschen Plastik*] auf der einen Seite eine glückliche Beschränkung und Monumentalität, auf der andern Seite die Gelegenheit zu einer reichen und günstigen Entfaltung in und mit der Architektur. Andererseits hinderte aber der Stil der Architektur nicht, wie gleichzeitig teilweise selbst in Frankreich, die freie, naturgemäße Ausbreitung und Entwicklung der Plastik; denn sie macht in Deutschland die Plastik nicht zu ihrer *Sklavin*, zu welcher sie der gotische Baustil trotz seiner großartigen Verwendung von plastischen Bildwerken aller Art doch schließlich herabziehen mußte.“ (Bode 1886, S. 39; *Herv.*, G.S.)

Aus dieser Bemerkung Wilhelm Bodes wird deutlich, dass nicht erst Wilhelm Pinder in den 1920er und 1930er Jahren den Unterschied französischer und deutscher Skulptur an ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur Architektur zu entwickeln versucht hat, wie eine kritische Bemerkung Willibald Sauerländers (1979, S. 184) suggeriert, sondern dass Wilhelm Bode 1886 bereits ähnliche Überlegungen anstellte, wenngleich Pinder diesen Erklärungsansatz am ausführlichsten darlegen sollte (vgl. Pinder 1925, S. 15f.; Pinder 1935, S. 248, 262f., 327 u. Pinder 1937, S. 48). - Vgl. auch Schmarsow 1898, S. 419 (Zitat zu Fn. 227), Jantzen 1935, S. 19 u. 22 und Küas 1939a, S. 314.

⁸ Vgl. Bode 1886, S. 42-50.

Dagegen werden die Landschaften *Bayern*, *Schwaben* und das *mittlere und untere Rheingebiet* von Bode nur gleichsam als Anhang im Anschluss an die Skulptur von Naumburg und Bamberg am Ende des Kapitels zur Plastik im dreizehnten Jahrhundert behandelt. (Vgl. Bode 1886, S. 69-72.).

⁹ „Beide Figuren [*die Grabfiguren Heinrichs und Mathildes*] gehören in der vornehmen Haltung wie in der reichen aber ruhigen Faltengebung zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den *Naumburger Standbildern* am nächsten.“ (Bode 1886, S. 50; *Herv.*, G.S.)

Die in den Text (ebd.) integrierte Kupferstich-Abbildung mit einer seitlichen Ansicht der *Braunschweiger Grabfiguren* zeigt Heinrich fälschlich zur Linken seiner Gemahlin, was auf

im Dom von Merseburg aufmerksam, die er zusammen mit den Grabfiguren des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg und dem Denkmal in Braunschweig der Zeit vor den Naumburger Skulpturen zurechnete, wozu er noch die Grabdenkmäler der Meißner Markgrafen in Altzella bei Nossen und vor allem die verlorenen Bronzegrabplatten der Wettiner Markgrafen in der Peterskirche (Petersberg) bei Halle zählte, die bei einem Brand 1565 zerstört und durch Sandsteinkopien ersetzt worden seien, weshalb sie nach Bode nur noch „ein schwaches und rohes Bild“ der verlorenen Bronze-Originale zu vermitteln vermögen.¹⁰

Die Stifterfiguren im Naumburger Dom

Die Stifterfiguren im *hohen Chor* des Naumburger Doms, wie Bode den Westchor bezeichnete, bildeten nach ihm „die charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur“. ¹¹ Sie unterschieden sich gegenüber den früheren sächsischen Werken durch ein „bewußtes Streben nach dramatischer Wirkung“, „welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitssinn in glücklicher Weise verbindet“. In den Passionsreliefs des Westlettners kam für Bode noch ein anderer, „ein derb realistischer Zug“ zur Erscheinung, welcher den Reliefs „den Charakter von einfachen Volksszenen giebt und selbst die Heiligengestalten ihres Heiligenscheines entkleidet.“ ¹²

einer falschen Wiedergabe des Zeichners beruht, denn Heinrich hält das Schwert (richtig) in seiner Linken, womit eine versehentliche seitenverkehrte Reproduktion ausgeschlossen ist.

¹⁰ Vgl. Bode 1886 S. 50f.

Zum *Merseburger Rittergrabstein* vgl. Hasak 1899, S.6f.; Giesau 1914, S. 37; Cohn-Wiener 1915a, S. 269; Giesau 1933, S. 30f.; Maedebach 1958, S.170f.; Bauch 1972, S. 226; Schubert E. 1990; Ramm 1993, S. 22; Williamson 1995, S. 189f.; Kunde 2007, S. 235f.

Zu den *wettinischen Grabmälern* in Altzella und auf dem Petersberg bei Halle vgl. Maedebach 1958; Bauch 1972, S. 227; Mrusek 1976, S. 265; Sauerländer 1977, I, S. 333 (Nr. 452); Sauerländer 1984, S. 373f.; Scurie 1989a, S. 306; Sauer 1993, S. 147f.; Wiessner/Crusius 1995, S. 251f.; Magirius 1997.

Für die Kenntnis von der *Auffassung des Bildnisses überhaupt in dieser Epoche* erschienen Bode ferner noch die „merkwürdigen, unmittelbar auf die Steinpfeiler gemalten Fürstengestalten in der Kirche zu Memleben“ von Interesse, die jedoch nur noch als „dürftige, mühsam und nur teilweise zu entziffernde Überreste“ erhalten geblieben seien. (Bode 1886, S. 51.)

¹¹ Bode 1886, S. 54.

¹² Ebd.



Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg.

Abb. 1
Standbild einer fürstlichen Witwe
im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, gegenüber S.
58)

Als künstlerische Krönung der Stifterfiguren wählte Bode für eine eingehendere Betrachtung das „Standbild einer jungen fürstlichen Witwe“¹³ (Abb.1), deren kontrastierende Seiten den kompositionellen Grundzug dieser Gewandfigur ausmachten:

*Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herab fällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, daß der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruht, wenigstens erraten läßt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuchs die sorgenvollen Züge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind.*¹⁴

Bode attestierte dem Naumburger Bildhauer einen Sinn für *Dramatik*, ein allgemeines *Schönheitsstreben* und schließlich eine „Feinheit naturalistischer Beobachtung“, die Bode - sicherlich vor dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit plastischen Werken der italienischen Renaissance im Berliner Museum - zu einem Vergleich mit dem Quattrocento-Bildhauer Jacopo della Quercia animierte, der seiner Meinung nach „ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefasst“ habe, dem es aber im Vergleich mit dem Bildhauer des Naumburger Stifterchors an „klassische(m) Sinn für Verhältnisse und für statuarische Ruhe und die Freude an der naturalistischen Durchbildung“ fehlte, „welche wir hier bewundern.“¹⁵ Mit dieser auch national motivierten epochen- und länderübergreifenden Gegenüberstellung der Naumburger mit einem Beispiel italienischer Renaissance-Skulptur sollte Bode in der Forschung der zwanziger und vor allem der dreißiger Jahre noch einige Nachfolge finden.¹⁶

13 Es handelt sich um die in der späteren Forschung meist *Gepa* oder *Berhta* genannte mittlere Figur auf der Nordseite des Chorquadrums, die als eine von zwei Figuren nicht mit einem Dienst verbunden ist und auf dem Laufgang frei (nur mit einer Eisenstange verbunden) vor der Wand steht (die andere Freifigur steht dieser Figur gegenüber an der Südwand).

14 Bode 1886, S. 56.

15 Ebd.; *Herv.*, G.S.

16 Vgl. Pinder (1925, S. 29f.; 1935, S. 406) und Giesau (1936, S. 11f.) - dazu: Sauerländer 1979, S. 175.



Abb. 2. Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Naumburg (Aus: Bode 1886, gegenüber S. 54)

Neben der in der Forschung meist *Gepa* oder *Berhta* genannten „Matronengestalt“, ¹⁷ einer Witwenfigur im Chorquadrum, besprach Bode noch die am Gurtbogen zwischen Chorquadrum und -polygon postierten Stifterpaare (Abb.2).

Bode beobachtete an den weiblichen Figuren dieser Paare „jugendliche Lebenslust“ und „edle Körperfülle“, meinte aber, dass diese sinnlichen Eigenschaften mit Rücksicht auf den *heiligen Platz*, „für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet“ seien. ¹⁸

Für die kunsthistorische Diskussion folgenreicher als diese subjektive Bemerkung des Autors wurde der anschließende Versuch Bodes, die Stifterfiguren nach den Kategorien *romanisch/gotisch* zu klassifizieren. Bode ordnete die Figuren überwiegend der *romanischen* Stilstufe zu, nahm aber von dieser Zuordnung die *späteren* Figuren aus, zu denen er die vier Figuren im Chorpolygon (Abb.3) und die unter dem Namen *Reglindis* bekannte Figur rechnete. An dieser entdeckte

17 Bode 1886, S. 58. - Wenn Bode hier die Witwe an der nördlichen Seitenwand des Chorquadrums als *Matronengestalt* bezeichnet, nachdem er sie zuvor als *junge fürstliche Witwe* (S. 56) eingeführt hat, dann steht er am Anfang einer langen Reihe von Deutern dieser Figur, welche sich immer wieder unsicher waren, ob die Witwe nun als *alt* oder *jung* zu bezeichnen sei. Wir werden im Verlauf der Rezeptionsgeschichte sehen, wie die Entscheidung dieser *Altersfrage* auf die Deutung dieser Figur Einfluss nimmt und umgekehrt bestimmte Deutungen die Entscheidung der *Altersfrage* determinieren. - Der Zeichner in Bodes Werk hat sich übrigens, wie unsere Abbildung zeigt, für die *junge Witwe* entschieden.

18 Bode 1886, S. 58.

Es waren diese Äußerungen Bodes zum *sinnlichen* Charakter der beiden Markgräfinnen und eine weitere Äußerung über die unter dem Namen der *Gerburg* geführte weibliche Figur an der Südseite des Chorquadrums, in deren Haltung Bode den Versuch sah, „mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, dasselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich“ sei (ebd.), welche später Heinrich Bergner, seines Zeichens Pfarrer im sächsischen Nischwitz und ein weiterer wichtiger Erforscher der Naumburger Skulpturenwerke, zu der zornigen Replik veranlasst hat, dass „diese *pornokratische Auffassung* durch nichts zu rechtfertigen (ist). Diese Frau ist ihrer Ehre ganz sicher und was der Künstler von ihren Reizen zeigt, beschränkt sich auf schöne Faltenzüge, die von der rechten mäßig entwickelten Brust beiderseits um das gehobene Knie bis zu den Füßen fallen und hier in tiefen Unterschneidungen aufstoßen.“ (Bergner 1903, S. 114; *Herv.*, G.S.)

Bode *gotische* Züge, ein Urteil, das er im Zusammenhang der (deutsch-)romanischen Skulptur des Naumburger Doms als Abwertung verstanden wissen wollte:

Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandsaumes der Statue links [sc. Reglindis]; und beides giebt uns mit den Baldachinen über den Statuen und architektonischen Details der Umgebung die Gewißheit, daß wenigstens die jüngsten Darstellungen bereits an der Grenze der neuen Zeit, am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen. Zu diesen letzten Arbeiten möchte ich namentlich die vier auf ihren Schild gestützten Männer im Chorabschluß rechnen, mit schwermütigem Blick und reicher Fältelung der Gewänder.¹⁹

Mit diesem Versuch einer stilgeschichtlichen Einordnung und darauf basierenden Bestimmung der relativen Abfolge der Bildhauerarbeiten im Westchor und am Westlettner des Naumburger Doms sowie dem Versuch einer Datierung der Bildwerke sprach Bode Fragen an, welche auch die nachfolgende Forschung bis heute beschäftigen sollten. Bode selbst unterstellte einen Fortgang der Arbeiten von Ost nach West, vom Langhaus zum westlichen Chorabschluss, so dass mit den Bildhauerarbeiten am Westlettner begonnen und mit den Figuren im Chorpolygon gendert worden sei. Alle Bildwerke aber setzte er an den „Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts“.²⁰

Ein weiteres Diskussionsthema der späteren Forschung wurde durch Bode 1886 gleichfalls schon angesprochen: die Charakterisierung der Figuren als *realistisch* bei gleichzeitiger Beschreibung der Figuren als *Idealgestalten*. Bode ging hierbei ganz selbstverständlich davon aus, dass *reale historische Persönlichkeiten* mit den Stifterfiguren dargestellt werden sollten:

Alle diese Statuen sollen bestimmte Persönlichkeiten wiedergeben und zeigen daher individuelle Verschiedenheiten. Abgesehen davon, daß die Mehrzahl derselben erst hundert oder mehrere hundert Jahre nach dem Tode der Dargestellten ausgeführt wurden und daher treue Abbilder von den meisten nicht vorhanden sein konnten, ist auch die Art, wie das Bildnisartige zwar überall angestrebt (man beachte den Gatten des Ehepaares rechts) aber doch nur so weit betont



Statue eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg.

Abb. 3
Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, gegenüber S. 56)

¹⁹ Bode 1886, S. 58.

²⁰ Ebd.

*ist, daß es der Wirkung der Figuren als Idealgestalten zum Schmuck eines kirchlichen Tempels keinen Abbruch thut, charakteristisch für die große stilvolle Richtung dieser Kunst, welche die Natur schon in so hohem Maße beherrschte.*²¹

Dass mit der Tatsache einer Darstellung bestimmter Persönlichkeiten eine bestimmte inhaltliche Aussage verbunden sein könnte, wurde von Bode nicht thematisiert, denn er wies den Gedanken einer historisch absichtsvollen Darstellung dieser Persönlichkeiten sowohl mit der Unmöglichkeit einer *bildnisartigen* Wiedergabe der Verstorbenen zurück, als er andererseits das Bildnisartige zu einer Sache des *Stils* erklärte. Die *Natur*, worunter Bode auch das *Bildnisartige* verstand, herrschte für ihn auf der hier vorliegenden Stilstufe allein als ein künstlerisches Prinzip, nicht aber als inhaltliche Darstellungsabsicht.

Kreuzigungsgruppe und Passionsreliefs des Westlettners

Diese Anschauung, welche den *Naturalismus* der Naumburger Skulptur ausschließlich zu einer Frage des *Stils* erklärte, wird besonders deutlich bei Bodes Besprechung der Kreuzigungsgruppe und der Passionsreliefs am Westlettner.²² Am Gekreuzigten (*Abb.4*) beobachtete er einen „das *Unschöne* nicht scheuenden Naturalismus“ und hob gleichzeitig hervor, wie der Kopf „von bewundernswerter *Schönheit* und ergreifendem Ausdruck“ sei, ein Widerspruch, in dem die Hegelsche Bestimmung der *romantischen Künste* mitschwingt²³ und jedenfalls deutlich wird, dass

21 Ebd. - Dass die Stifterfiguren längst verstorbene Personen aus der Frühzeit des Naumburger Bistums darstellen, von denen es keine Abbildungen oder gar Porträts habe geben können, weshalb auch die Stifterfiguren keine Porträts im eigentlichen Sinn sein könnten, wird in der gesamten Naumburg-Forschung seit Carl Peter Lepsius (1822) immer wieder betont und wurde von keinem Interpreten je übersehen.

Hierzu muss man nun aber Tendenzen der *neueren* Forschung vergleichen, welche eben dies der *älteren* Forschung vorwirft. Vgl. z.B. die in jeder Publikation Ernst Schuberts wiederholte Erinnerung an die zeitliche Kluft zwischen der Zeit der Dargestellten und der Zeit ihrer Darstellung: „Aber es kann sich gar nicht um die Wiedergabe von Porträts handeln; denn als die Standbilder geschaffen wurden, waren die Dargestellten, vier Damen und acht Herren des Hochadels, längst verstorben.“ (Schubert E. 1997, S. 86: ähnlich Schubert E. 2003(1999), S. 494.)

Das Anmaßende dieser an sich richtigen Feststellung kommt durch die Unterstellung hinein, die ältere Forschung hätte diesen Umstand in ihren Interpretationen des Stifterzyklus übersehen (es gibt dafür jedoch buchstäblich kein einziges Beispiel).

22 Vgl. Bode 1886, S. 58ff.

23 „In der romantischen Kunst zwar geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Inneren weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen, und deren Entzweiung kann festgehalten werden. So bleibt z. B. die Malerei in der Darstellung der Leidensgeschichte zuweilen beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter stehen, und mit diesem Festhalten an der Entzweiung, besonders in Schilderung des Lasterhaften, Sündlichen und Bösen, geht dann die Heiterkeit des Ideals verloren; denn wenn auch die

Bode das Unschöne als *Stilphänomen* würdigte. Es war für Bode nicht das Leiden Christi, das diesen Gekreuzigten vom Christus des Triumphkreuzes in Wechselburg, mit dem er den Naumburger Christus verglich, unterschied, sondern das ästhetische Können des Naumburger Bildhauers, der „schon beinahe vollständig die Kenntnis des Körpers“ beherrschte.

Der Gegensatz von realem, unschönem Darstellungsgegenstand, die in der genauen Erfassung des Gegenstandes, in der *Naturwahrheit* der Darstellung lag bei gleichzeitiger *Idealisierung*, zeigte sich auch anschaulich in Bodes Beschreibung der

Passionsreliefs des Naumburger Westlettners:



Christuskopf von Lettner im Dom zu Naumburg.

Abb. 4
Christuskopf vom Lettner im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, S. 59)

*Kaum in einer anderen Periode der deutschen Kunst finden wir wohl in ähnlicher Weise wieder, wie hier, lebendige und selbst hochdramatische Erzählung und beinahe derben Naturalismus mit feinem Geschmack und Schönheitssinn in der Anordnung wie in der Bewegung und Gewandung vereinigt. Man sehe die lebendige Schilderung des Abendmahls (freilich eines sehr bäurischen Mahls!) oder die unheimliche Ruhe, mit der die verschworenen Pharisäer den Hohenpriester zur Auszahlung des Blutschillings an Judas bereden, die laute Beredsamkeit des in seinem Innern betroffenen Pilatus, als die Juden Christum vor ihn führen, oder endlich die dramatische Szene der Gefangennahme [Abb.5]. Und doch bei allen Zügen derber Naturwahrheit, namentlich in den Köpfen, welche Schönheit selbst in den bewegtesten Gestalten, welches Verständnis in der Gewandung, welche Meisterschaft in der Abrundung dieser Gruppen!*²⁴

Über die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Naumburger Skulptur war Bode sich in seiner Charakterisierung am Ende uneins. Auf der einen Seite beobachtete er im Hinblick auf den gesteigerten Realismus der Kreuzigungsgruppe und die „unruhige Faltengebung“ der Maria Anzeichen eines „überwuchernden Naturalismus“, der keinen „lebensfähigen Keim einer neuen Kunstrichtung“ mehr hätte in sich bergen können,²⁵ andererseits sah er diese Kunst keineswegs an der „Schwelle eines Verfalls.“²⁶ Er schrieb ihr vielmehr die Fähigkeit zu - ohne dass ihm der Widerspruch zu seiner Datierung der Naumburger Bildwerke „am Ausgange des dreizehnten

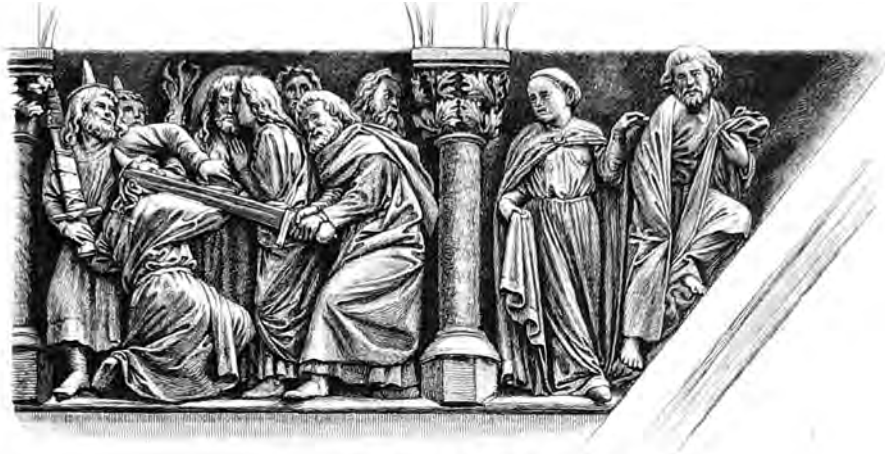
Zerrissenheit nicht in jener Festigkeit bleibt, so tritt doch häufig, obschon nicht jedesmal Häßlichkeit, doch wenigstens Unschönheit an die Stelle.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I (Werke, Band 13). Frankfurt am Main 1970, S. 209.)

24 Bode 1886, S. S. 59f.

25 Bode 1886, S. 58f.

26 Bode 1886, S. 60.

Jahrhunderts“ bewusst geworden wäre -, auf die Hauptwerke des anderen Zentrums der deutschen bildhauerischen Entwicklung des 13. Jahrhunderts, auf Bamberg, prägenden Einfluss ausgeübt zu haben.²⁷



Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg.

Abb. 5. Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, S. 60)

Schließlich behielt in Bodes geschichtlicher Beurteilung der Naumburger Skulptur die Auffassung vom Schlusspunkt einer Entwicklung die Oberhand, nach der es keine weitere Ausbildung des Naumburger Stils mehr gegeben habe. Hierfür machte Bode die Wirklichkeit selbst - das heißt die politische Wirklichkeit außerhalb der Sphäre der Kunst - verantwortlich. Der Verfall der Kunst in der nachfolgenden Zeit

27 Wie die spätere kunsthistorische Forschung unterschied Bode der Sache nach im Bamberger Dom zwischen einer *älteren* und einer *jüngeren Bamberger Bildhauerschule*, wobei er die zweite in die Zeit der Errichtung des Westchors „um das Jahr 1274“ setzte, was ihm die Annahme einer Beeinflussung der jüngeren Bamberger Bildhauerarbeiten durch die Naumburger Skulptur (gerade noch) erlaubte:

„Der Bau des Doms von Bamberg, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, fällt in seinen Hauptteilen bereits in das dreizehnte Jahrhundert; den Abschluß durch den Bau des westlichen Chors und Querschiffs setzt man um das Jahr 1274. Diesem Zeitraum gehören auch die Bildwerke an, welche den Dom innen wie außen schmücken. Sie zeigen auf den ersten Blick zwei sehr verschiedene Richtungen: die eine altertümliche und herbe, mit deutlichem Anschluß an die unter byzantinischen Einflüssen stehende Kunstrichtung des zwölften Jahrhunderts; so wie eine freiere Richtung, deren Schönheitssinn, große Gewandung, freie Haltung und monumentale Wirkung den spätesten Bildwerken der sächsischen Schule, besonders den Standbildern des Naumburger Chores, so verwandt ist, daß wohl eine Beeinflussung von dieser blühenden Nachbarschule angenommen werden darf.“ (Bode 1886, S. 62.)

Bodes These einer Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger Bildwerke hat - wie bereits oben erwähnt wurde (siehe Fn. 6) - wenig später den Widerspruch Georg Dehios (1890) und anderer Kunsthistoriker hervorgerufen, die - wenn überhaupt - nur eine *umgekehrte* Beeinflussung der Naumburger durch die Bamberger Skulptur in Erwägung zogen. (siehe I. 4; II. 1 u. III. 1.)

war für Bode „weit weniger Folge der Entwicklung der bildnerischen Kunst selbst, als vielmehr Folge des Zusammenwirkens äußerer Umstände, welche erdrückend auf jene einwirkten.“²⁸

Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche

Solche negativen äußeren Einflüsse machten sich nach Bode im Anschluss an Naumburg zuerst bei den Meißner Domchorfiguren bemerkbar. Bode unterschied die vier Figuren im Ostchor des Meißner Doms - das Kaiserpaar Otto und Adelheid und die Patrone Johannes der Evangelist und Bischof Donatus an den Wänden des Vorchorjochs - von den drei Figuren der achteckigen Torhalle, welche beim Neubau des Domes im Winkel zwischen südlichem Lang- und Ost-Querhaus eingebaut worden war.²⁹

Bode benannte zunächst nur ein äußerliches Merkmal, welches den von ihm konstatierten entwicklungsgeschichtlichen Stillstand der Figuren in Meißen erkennbar werden lasse, nämlich die seiner Ansicht nach *plumpen Konsolen*, auf denen die vier Figuren des Ostchors postiert seien. Ein anderes Detail dagegen, die architekturartigen Baldachine über den Köpfen der Figuren, bezeichnete er als *spätromanisch* - ein für Bode positiv konnotiertes Stilmerkmal - und folgte damit seiner zuvor schon geäußerten, von der nachfolgenden Forschung bald in Frage gestellten stilgeschichtlichen Einordnung in die *romanische* Epoche.³⁰ Nach diesen Baldachinen datierte Bode die Meißner Domfiguren in die gleiche Zeit wie die Skulpturen in Naumburg, das heißt in die *vorgerücktere Zeit* des 13. Jahrhunderts.

Die Meißner Domchor-Figuren knüpften für Bode in Haltung und Physiognomik zunächst unmittelbar an die Naumburger Stifterfiguren an, wendeten deren Ausdruck aber ins *beinahe Grimassenhafte*. Der „gesuchte Ausdruck in den Köpfen“, welcher bereits mehreren Naumburger Standbildern eigne, sei hier *konventionell* geworden. Weitere Details belegten nach Bode in Meißen das Nachlassen einer genauen Naturbeobachtung, weshalb man z.B. die an den Naumburger Statuen so bewunderte Beweglichkeit der Hände in Meißen nicht wiederfinden könne, und die

28 Bode 1886, S. 60.

29 Zur Datierung dieser Torhalle, die im Obergeschoss (und später auch im Erdgeschoss) als Kapelle genutzt wurde, vgl. Magirius 2001a, S. 301f. und Donath 2002, S. 66/68. - Zu Patrozinium und Funktion der Kapelle („Typus der Kapelle über der Vorhalle“) vgl. die genannten Autoren, Magirius (2001a, S. 336) und Donath (a.a.O.)

30 „... sämtliche Figuren [sind] bekrönt von kleinen turmartigen Baldachinen, deren reiche und spielende *spätromanische* Formen mit den in gleicher Weise angebrachten Baldachinen über den Standbildern in den Domen zu Bamberg und Naumburg fast genau übereinstimmen.“ (Bode 1886, S. 60; *Herv.*, G.S.)

Haltung der Gewandfiguren sei zwar beim Kaiserpaar „noch von großer Schönheit“ aber ohne Sicherheit, und der Donatus zeige „einen bäurisch plumpen Beigeschmack“. ³¹

Etwas besser beurteilte Bode die drei Figuren des *Achteckbaus* an der Südseite des Doms, den er nach dem Patrozinium der Kapelle des Oberstockraumes als *Johanneskapelle* bezeichnete. Von den drei Figuren - Johannes der Täufer, Maria mit dem Kind und „eine jugendliche Gestalt“ - sollte die ikonographische Bestimmung der *jugendlichen Gestalt* in der Forschung lange umstritten bleiben. Für Bode war sie „nach dem Räuchergefäß in der Hand, wohl nur als Engel aufzufassen“. ³² Die Bemalung der drei Vorhallenfiguren hielt Bode - im Unterschied zur Rokoko-Fassung der Figuren im Ostchor - für original und meinte, sie lasse „in ihren Überresten noch eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen.“ ³³ Die Figuren zeigten „schon stärker ausgesprochene gotische Motive“, „namentlich die sitzende [*sc. stehende*] Madonna in der Gewandung und in der Bewegung.“ ³⁴

Als Ergebnis von Bodes Betrachtung der Meißner Domskulptur blieb die Feststellung einer engen Verwandtschaft dieser Arbeiten mit den Stifterfiguren im Naumburger Dom und die qualitativ geringere Bewertung der vier Figuren im Ostchor, während sein kritisches Urteil bei Besprechung der drei Figuren des Achteckbaus wieder relativiert wurde. Denn Bodes auf die Bemalung dieser drei

31 Ebd.

Die bei der jüngsten Restaurierung 2001/2002 gereinigte Rokoko-Farbfassung der Meißner Domfiguren von 1771 (vgl. Donath 2002, S. 48), hielt Bode, der den Meißner Dom nach 1881 besuchte, kunsthistorisch für wertlos: „Die alte Bemalung und Vergoldung ist zu verschiedenen Zeiten aufgefrischt worden und daher ohne besonderes Interesse.“ (Bode 1886, S. 60)

32 Bode 1886, S. 61.

Heute gilt die rauchfassschwingende *jugendliche Gestalt* in Teilen der Forschung als das, als was sie Bode 1886 bestimmt hatte: als *Engel* (vgl. Magirius 2001c, S. 18), nachdem sie Cornelius Gurlitt in seinem Werk über den Meißner Dom von 1919 unter Zurückweisung einer älteren Identifizierung (Paulus) als *Zacharias* oder *Diakon* gedeutet hatte (vgl. Gurlitt 1919, S. 58ff. u. fig. 87). Dass die Bestimmung der Figur als *Engel* zuerst von Wilhelm Bode in die kunsthistorische Literatur eingeführt wurde, bleibt in der heutigen Fachliteratur völlig unberücksichtigt.

33 Ebd.

Bode besprach ferner die Datierung des Baus. Einer in der Kapelle des Oberstocks angebrachten Jahreszahl maß er nur eine beschränkte Aussagekraft zu. Er wies darauf hin, dass diese Jahreszahl (1291) erst bei einer späteren Restaurierung angebracht worden sei, weshalb sie nur einen *terminus ante*, nicht jedoch ein genaues Datum für die darunter liegende Vorhalle und die darin befindlichen Figuren liefern könne. (Vgl. ebd. u. n.*) - Zur Datierung in der jüngeren Forschung vgl. Donath 2002, S. 59.

34 Ebd. - Hier täuschte Bode seine Erinnerung: die Meißner Madonna *steht*.

Figuren gemünzte Charakterisierung - er konnte an der Bemalung „eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen“ - betraf das Ganze dieser Figuren, weshalb sein abschließendes Urteil zur Meißner Skulptur zweigeteilt blieb: die Figuren im Domchor waren für ihn schwächere Nachfolgewerke der Naumburger Arbeiten, während das Urteil über die drei Figuren der Meißner Vorhalle günstiger, wenn auch unbestimmter ausfiel, denn ihrer positiven Charakterisierung stand ihre Gleichsetzung mit den schwächer bewerteten Chorfiguren gegenüber.³⁵

2. Franz von Reber (1886)³⁶

Im selben Jahr wie Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* war in Leipzig der zweite Teil von Franz von Rebers *Kunstgeschichte des Mittelalters* mit den Abschnitten zur romanischen Malerei und zur Kunst der gotischen Epoche erschienen, ein eher schmales Überblickswerk, in welchem der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts, dem Umfang des ganzen Werkes entsprechend, nur vier Seiten eingeräumt waren, wobei auf den Naumburger Dom eine einzige, durch eine Graphik des Straßburger Tympanons mit dem *Marientod* verschmälerte Seite entfiel.³⁷ Dem Überblickscharakter des Werkes gemäß, welches die Entwicklung der Kunst im *Heiligen Römischen Reich* in den Zusammenhang der Entwicklung der anderen

35 Eine über Bode hinausgehende Differenzierung der Figuren des Meißner Domchors und des Achteckbaus findet sich in der Literatur erst wieder bei Matthias Donath (2002, S. 70), welcher - ohne auf Bode Bezug zu nehmen - die drei Figuren im Achteckbau stilistisch und zeitlich von den Stifterfiguren im Hochchor abrückt: „Die Skulpturen im Achteckbau unterscheiden sich sowohl *im Stil* als auch *in den Größenverhältnissen* von den Stifterfiguren im Hohen Chor. (...). Die drei Bildwerke [*des Achteckbaus*] lassen den Stil der Naumburger Werkstatt anklingen, entstanden aber *später* als die Meißner Stifterfiguren. Die Gesichtszüge sind hier wieder mehr beruhigt, die Gewänder in kleinteilige Faltengebilde aufgelöst. Wahrscheinlich wurden die drei Figuren erst um 1270/1280 geschaffen. (Donath ebd.; *Herr.*, G.S.)

36 Zu Franz von Reber, *Kunstgeschichte des Mittelalters* (2. Hälfte), Leipzig 1886 (1. Hälfte 1885), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Schmarsow 1892, S. 52 f. u. 54 / Jahn 1964, S. 10 / Sauerländer 1979, S. 174 / Niehr 1992, S. 22, 53 / Brush 1993, S. 119, n.6 / Ullrich 1998, S. 118.

37 Die Naumburger Skulptur selbst erhält in v. Rebers Überblickswerk keine Abbildung. Zum Vergleich: Das ebenfalls nur mit *Graphiken* (nicht mit Photographien) illustrierte Werk Wilhelm Bodes vom selben Jahr enthält zur Naumburger Skulptur drei ganzseitige und drei in den Text integrierte Abbildungen, während v. Rebers Überblickswerk für die Skulptur des 13. Jahrhundert in Deutschland nur das genannte Tympanonrelief des Straßburger Südquerhauses mit dem *Marientod* (Fig. 384) bietet.

Der erste Teil von Franz v. Rebers Werk, welches die *altchristliche und byzantinische Kunst*, die *Kunst der Perser der Sassanidenzeit*, die *indischen und ostasiatischen Völker*, die *Kunst des Islam*, die *christliche Kunst der nordischen Völker bis zum Ende der karolingischen Epoche* sowie die *romanische Baukunst* enthielt, war ein Jahr zuvor 1885 erschienen.

europäischen Hauptländer stellte, spielte die vergleichende Betrachtung in v. Rebers Buch von vornherein eine weitaus größere Rolle als in Bodes auf die deutsche Kunstentwicklung beschränkter Abhandlung.

Romanische und gotische Stilentwicklung

V. Reber begann seine Betrachtung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert mit einem Vergleich zur *französischen* Entwicklung. Während er die Skulptur in Freiberg und Wechselburg noch der romanischen Epoche bzw. einer Übergangsperiode zurechnete, löste er die Skulptur in Bamberg, und entschiedener noch die in Naumburg, aus der heimischen romanischen Stilentwicklung heraus und bezeichnete sie im Unterschied dazu als *gotisch*, wobei er explizit die von Bode gelegnete *französische* Entwicklung im Auge hatte:

*Während Frankreich am Ausgange der romanischen Periode und selbst noch in den ersten Entwicklungsstadien der gothischen Architektur an plastischen Leistungen nichts aufzuweisen gehabt hatte, was der Bedeutung der deutschen Arbeiten von der Art der Freiburger [Freiberger] und Wechselburger ebenbürtig gewesen wäre, war Deutschland mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts der wachsenden Ueberlegenheit Frankreichs auch auf diesem Gebiete gewichen.*³⁸

Indem v. Reber seiner Betrachtung ein letztlich rigides Epochenschema zugrunde legte und den Nachbarländern Deutschland und Frankreich auf dem Gebiet der Plastik eine einander ablösende Führungsrolle zusprach, musste er die als qualitativ hoch eingeschätzten und gleichzeitig als romanisch charakterisierten Werke in den sächsischen Orten Freiberg („Freiburg“) und Wechselburg vordatieren, da sie sonst seinem Schema einer Epochenabfolge nicht mehr hätten gerecht werden können.³⁹ Da er das 13. Jahrhundert als *gotisch* und damit von der überlegenen Kunst Frankreichs geprägt ansah, stand für sein deduktives Beurteilungsverfahren das Werturteil über die deutsche bildnerische Produktion des 13. Jahrhunderts von vornherein fest: sie entstand im Schatten der überlegenen französischen Werke:

Die Werke der deutschen Uebergangszeit halten sogar nicht blos mit dem Aufschwunge der Kathedralensculptur Frankreichs nicht gleichen Schritt, sondern zeigen, selbst mit den

38 Reber 1886, S. 547f. - Zum *Anachronismus* in der Darstellung v. Rebers, der hier implizit „deutsche Arbeiten von der Art der Freiburger und Wechselburger“ vor den „Anfang des 13. Jahrhunderts“ setzt, siehe die nächste Fußnote 39.

39 Wenig später - bei Betrachtung der Naumburger Stifterfiguren - korrigierte v. Reber implizit seine anfängliche Zuordnung der Freiburger und Wechselburger Skulptur in die *romanische* Epoche - während dieser Epoche hatte v. Reber zufolge Deutschland die künstlerische Führung innegehabt - und charakterisierte diese sächsischen Arbeiten als *Übergangswerke*, welche die Naumburger Arbeiten, die für v. Reber eindeutig der *gotischen* Epoche angehörten, vorbereitet hätten. (Vgl. Reber 1886, S. 548.)

*genannten sächsischen Werken verglichen, bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein durchschnittlich einen bemerkenswerthen Stillstand, ja vielfach sogar Rückschritt.*⁴⁰

Die Entwicklung der Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Bamberg, Trier, Münster und Paderborn beschrieb v. Reber dieser Einschätzung entsprechend als unzulänglichen Versuch deutscher Bildhauer, „aus der romanischen Gebundenheit sich aufzuraffen“ und jenes „Herantreten an die Natur“, jene „Beseelung“ in der Figurenbildung zu erreichen, die er als charakteristisch für die *französische Kunst* des 13. Jahrhunderts ansah. Deren Errungenschaften sah er nur rudimentär in einzelnen Figuren des Bamberger Doms wie den Gestalten Adams und Evas vom linken Ostportal verwirklicht.⁴¹

Gotische Skulptur in Naumburg

Mit diesem Epochenschematismus, welcher der französischen Kunst im 13. Jahrhundert vorweg die entwicklungsgeschichtliche Überlegenheit auf allen Gebieten künstlerischer Produktion einräumte, trat v. Reber auch an die Betrachtung der Naumburger Skulpturen heran, die er mit den vorangehenden Werken in Bamberg verglich (Bode hatte in seiner zeitgleichen *Geschichte der Deutschen Plastik* das Verhältnis genau umgekehrt dargestellt) und denen er unter allen deutschen Bildhauerarbeiten der Epoche allein das Recht zuerkannte, auf das Qualitätsmerkmal *gotisch* Anspruch erheben zu können:

Gewiss nicht zufällig ist, dass nieder Sachsen, welches in Freiberg und Wechselburg den Reigen der Uebergangswerke eröffnet hatte, mit einem aus der Zeit von 1270 stammenden Werke auch an der Spitze der eigentlich gotischen Plastik Deutschlands steht. Auf eine solche Stellung Anspruch zu machen, sind die zwölf Statuen, welche Bischof Dietrich von Naumburg im dortigen Dome den einstigen Wohlthätern jener Kirche errichtete, vollauf berechtigt. Sie gehen über die Gestalten Heinrich's II. und Kunigundens am Ostportal zu Bamberg an lebensvoller Auffassung wie Empfindung weit hinaus und bilden die Marksteine

40 Ebd.

41 „Noch erscheint das Wesen der gothischen Plastik ziemlich latent, wenn man auch gelegentlich den Versuch gewahrt, aus der romanischen Gebundenheit sich aufzuraffen. Denn jenes Herantreten an die Natur, deren Siegel die Gothik mehr mit Empfindung als mit Verständniss zu lösen sucht, jenes Uebergewicht der Beseelung über die eigentliche Belebung, wie es der gothischen Kunst charakteristisch, ihre Bedeutung und ihre Schwäche ist, findet sich noch nicht oder nur in schwachen Spuren. Nur gelegentlich empfindet man das Bestreben, die kirchliche Würde durch einen anmuthigen Zug zu mildern, und noch seltener erscheint, wie in Adam und Eva des Bamberger Portals, die Naturwahrheit des Nackten ernstlich angestrebt. Freilich ist auch in diesem Falle die traditionelle Starrheit und die Nachwirkung des Bambergischen Classicismus noch nicht überwunden, wie denn auch namentlich die Eva stark an die archaischen Typen der griechischen Kunst gemahnt. Aber man sieht doch daran den Versuch, den Schablonismus abzuschütteln und auf dem Wege schärferer Beobachtung einer anderen als der conventionellen Formschönheit sich zu nähern.“ (Ebd.)

einer völlig neuen Kunst, die auch kaum mehr an die erwähnten sächsischen Vorgänger erinnert.⁴²

Damit vertrat v. Reber die diametrale Gegenposition zu Wilhelm Bodes stilgeschichtlicher Einordnung der Naumburger Stifterfiguren. Denn Bodes Epochenvorstellung sah in den Naumburger Bildwerken letzte Bollwerke einer einheimischen *romanischen* Bildhauerproduktion, die sich im Schutz einer gleichfalls noch wenig von gotischen Systemzwängen beeinflussten Architektur *gegen* die gotische Kunst Frankreichs behauptet hätten. Franz v. Reber aber fasste die Naumburger Bildhauerarbeiten nicht als letzte romanische, sondern als erste echt *gotische* Erzeugnisse in Deutschland auf, wobei er freilich - und dies erscheint bemerkenswert - in der allgemeinen Charakterisierung der Figuren kaum von Bode abwich. Denn auch v. Reber sah die Figuren durch die gegensätzlichen Charakteristika eines Studiums *nach der Natur* auf der einen, einer *vornehmen Idealität* auf der anderen Seite geprägt.⁴³

Wenn Franz v. Reber den Naumburger Stifterfiguren in seiner stilgeschichtlichen Einordnung - hierin im Gegensatz zu Wilhelm Bodes *romanischer* Klassifizierung stehend - den Rang der *ersten gotischen* Bildhauerwerke auf deutschem Boden einräumte und deren Qualitäten im *Naturstudium* des Bildhauers begründet sah - worin er *inhaltlich* wiederum mit Bode übereinstimmte -, dann erkannte er den Stifterfiguren im Vergleich mit den französischen Vorbildern doch nicht den höchsten Rang zu. Denn nach v. Reber zeigte das Naturstudium in Naumburg noch manche Unsicherheit, was wohl daran gelegen habe, „dass der Künstler dem Leben mit mehr Empfindung als Verständniss gegenüberstand“.⁴⁴

Trotz dieser Kritik am Bildhauer des Naumburger Westchors schloss v. Reber seine Beurteilung der Stifterfiguren mit einer aner kennenden Bemerkung ab. Losgelöst von seiner übrigen Darstellung sollte diese Stellungnahme isoliert für sich Eingang in die Forschungsgeschichte zum *Naumburger Meister* finden, weil sie einer späteren Kunstgeschichtsschreibung, der es allein auf Etikettierung und Abqualifizierung ankam, zum Merksatz einer ganzen, vorgeblich nationalistisch geprägten Epoche der Naumburg-Forschung werden konnte:

42 Reber 1886, S. 548f. - Hier verwendet v. Reber den später gebräuchlichen Namen „Freiberg“, nachdem er zuvor (S. 547) dieselbe Stadt als „Freiburg“ bezeichnet hatte.

43 So schreibt v. Reber: „Jede Gewandung ist neu, originell und wahr *nach der Natur* studirt. Und doch findet sich kein eigentlicher Naturalismus an den von *vornehmer Idealität* beherrschten Gestalten.“ (Reber 1886, S. 549; *Herv.*, G.S.), während Bode ganz ähnlich die Naumburger Stifterfiguren als „*Idealgestalten*“ bezeichnet, „welche die *Natur* schon in so hohem Maße beherrschte.“ (Bode 1886, S. 58; *Herv.*, G.S.) - *Natur* und *Idealität* sind also sowohl für Bode als auch v. Reber wesentliche Charakteristika der Naumburger Figuren.

44 Reber 1886, S. 549.

*Diese Gebrechen [sc. die Unsicherheit des Naumburger Bildhauers beim Naturstudium; G.S.] benehmen jedoch nichts von dem Eindrücke, dass die traditionelle Gebundenheit, wie sie noch die Freiburger und Bamberger Figuren beherrscht, gefallen sei, und dass eine neue, überaus hoffnungsvolle Kraft den Meißel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet.*⁴⁵

3. Wilhelm Lübke (1890)⁴⁶

Wilhelm Lübke hat in seiner vier Jahre nach Bodes und v. Rebers Publikationen erschienenen *Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart* einige Ergebnisse und Überlegungen beider Autoren übernommen, ist in der Auffassung der *stilgeschichtlichen Entwicklung* der deutschen Skulptur jedoch vor allem v. Reber gefolgt.

Fortschritt zu größerer Naturwahrheit

Von Bode übernahm Lübke die Charakterisierung von Denkmälern der sächsischen Plastik des frühen dreizehnten Jahrhunderts - die v. Reber mit den Orten Freiberg und Wechselburg nur gestreift hatte - und stellte unter der Überschrift *Bildhauerei der romanischen Blütezeit* mit den Stuckreliefs in Gröningen, Hamersleben, Halberstadt, Hecklingen und Hildesheim eine *Entwicklungsreihe* der sächsischen Plastik auf, an der sich nach Lübke eine zunehmende *Belebung*, eine *Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Gewandmotive*, und in den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim auch eine *Strenge* und *machtvolle Erhabenheit* zeige, die insgesamt ein *freieres Leben* als Tendenz der plastischen Produktion Sachsens erkennen lasse.⁴⁷

45 Ebd. - Siehe hierzu v.a. Kapitel XXIII, 1. (Sauerländer 1979).

Zur Rezeption dieses Satzes vgl. Schmarsow 1892, S. 53, Sauerländer 1979, S. 174 und Ullrich 1998, S. 118.

Wie Bode schloss v. Reber seine Betrachtung der Naumburger Skulptur mit dem - bei v. Reber nicht weiter ausgeführten - Hinweis auf die *Meißner Nachfolgerwerke* ab: „Es konnte nicht ausbleiben, dass eine so gesunde Schöpfung Schule machte, die wir auch zunächst an den etwas jüngeren Statuen des Kaisers Otto I. mit Gemahlin, des Evangelisten Johannes und des h. Donatus im Domchor zu Meissen erkennen.“ (Reber 1886, S. 549f.)

46 Wilhelm Lübke, *Geschichte der Deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1890.

Zu Lübkes früherer Publikation *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* von 1863, die außerhalb des hier behandelten Untersuchungszeitraums liegt, vgl. Jahn 1964, S. 10.

47 „Eine stetig fortschreitende Entwicklung können wir sodann nur in der sächsischen Schule bemerken. Außer den Skulpturen am Aeußern der Kirchen wird das Innere jetzt auf's Reichste plastisch belebt, indem man an Balustraden, Emporen, Arkaden und sonstigen Stellen Stuckreliefs zur Ausschmückung verwendet. Solcher Art sind die

In der Anerkennung einer entscheidenden Rolle *Frankreichs* für die Entwicklung der deutschen Plastik in der Phase dieses *Übergangsstils* hin zu einer größeren Naturnähe und in der Einordnung dieser Naturnähe als Merkmal der *gotischen* Stilentwicklung folgte Lübke entschieden dem Urteil v. Rebers. Auch für Lübke war die Entwicklung der gotischen Architektur und Plastik in Frankreich in ihrem *großartigen Aufschwung* Voraussetzung für die Loslösung der deutschen Bildhauerei aus ihrer *romanischen Gebundenheit*. Lübke sah die deutschen Werkstätten im Wetteifer mit französischen Vorbildern und gleichzeitig aus „eigener freier Empfindung“ ihre Skulpturen schaffen. Dagegen wollte er *Motivübernahmen* aus Frankreich, die wenig später ein wichtiges Untersuchungsgebiet der mittelalterlichen deutschen Kunstgeschichtsforschung werden sollten, in diesen Werken nicht erkennen.⁴⁸

Neben der französischen Anregung und einer gleichzeitigen Abschwächung des früheren byzantinischen Vorbildes machte Lübke als Movers der sächsischen Stilentwicklung, die zu den Naumburger Skulpturen hinführen sollte, eine neue Wirklichkeitsrezeption geltend, die von der Anschauung ausging.⁴⁹ Die Etappen

Reliefgestalten Christi und der Apostel an der westlichen Empore der Kirche zu *Gröningen*, wo in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Gewandmotive sich ein freieres Leben ankündigt. Noch entwickelter sind die Relieffiguren Christi und zweier Apostel an der Chorbrüstung zu *Hammersleben*, namentlich aber die gleichfalls sitzenden Gestalten Christi, der Maria und der Apostel an der Chorbrüstung der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt*. Ueberaus lebendig sind sodann an den Arkaden der Kirche zu *Hecklingen* die Reliefgestalten schwebender Engel, die mit ihren ausgebreiteten Flügeln auf glückliche Weise den gegebenen Raum ausfüllen. Das Großartigste aber ist die plastische Ausstattung der Michaelskirche zu *Hildesheim*, wo zunächst an den Arkaden der Seitenschiffe ein ähnlicher Gedanke zur Ausführung gekommen ist, indem Gestalten der acht Seligkeiten die Bogenzwickel ausfüllen. Dazu kommen dann die Kolossalgestalten Christi, der Maria und der Apostel an den Brüstungswänden des Chors, Werke von strenger und machtvoller Erhabenheit, bei denen eine etwas gesuchte Zierlichkeit der Gewandbehandlung sich mit freierer Belebung zu verbinden strebt. Ueber diesen Gestalten zieht sich eine offene Galerie auf Zwergsäulchen hin, deren Bogenfelder wieder mit schwebenden Engelsgestalten reizvoll belebt sind.“ (Lübke 1890, S. 238f.)

48 „Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts zeigt aber auch die deutsche Plastik sehr bald den neuen Geist, der das ganze Leben erfüllt und in der Architektur sich in den prunkvollen Formen des Uebergangsstyles aussprach. Dasselbe Streben nach freierer Bewegung, nach Leichtigkeit und Anmuth bricht sich in den Schöpfungen der Plastik Bahn. Sicherlich ist der großartige Aufschwung, welcher damals in Frankreich sich durch das Auftreten des gothischen Stils zu erkennen giebt, auch auf Deutschland nicht ohne Einfluß geblieben, und die ungemein reiche plastische Belebung der dortigen Bauten hat zum Wetteifer angespornt. Aber mit Ausnahme der Galluspforte zu Basel, welche darin einzig dasteht, können wir ein direktes Aufnehmen fremder Motive nicht nachweisen, vielmehr ist alles aus eigener freier Empfindung hervorgeblüht.“ (Lübke 1890, S. 241f.)

49 „Das Wesentliche bei diesem neuen Styl ist das Zurücktreten jener strengeren antikisierenden Auffassung der früheren Zeit, die sogar von einzelnen *byzantinischen* Anklängen nicht frei war. Alles wird flüssiger, freier, leichter, strebt nach Anmuth, *Leben* und beseeltem Ausdruck. Wo antike Anklänge sich bemerkbar machen, da geschieht es in

dieser Stilentwicklung exemplifizierte er (ähnlich wie Bode) wieder an den Hauptwerken der sächsischen Skulptur in Freiberg, Wechselburg und Braunschweig.⁵⁰

Der Fortschritt zu größerer *Naturwahrheit* der sächsischen Skulptur zeigte sich nach Lübke schließlich im Naumburger Dom am Gekreuzigten des Westlettnerportals. Im Vergleich mit der früheren Christusdarstellung des Triumphkreuzes in Wechselburg hatte der Naumburger Kruzifixus in seiner „ergreifenden Tiefe der Seelenbewegung“ für Lübke eine „Höhe und Kraft des *Naturegefühls* erreicht, daß eine weitere Steigerung kaum denkbar erscheint.“⁵¹

Eine gleiche *Lebenswahrheit* sah Lübke in den Stifterfiguren des Naumburger Westchors verkörpert:

*Hier treten uns in einem ganz schlichten, aber großartigen Gewandstyl, der nur das Nothwendige giebt und die Bewegungen aufs Lebendigste zum Ausdruck bringt, Gestalten entgegen, die theils in hoher Anmuth und Schönheit, wie namentlich bei den Frauen, theils in scharf durchgeführtem Individualismus eine hohe Meisterschaft verrathen. Man betrachte nur die ritterliche Gestalt mit kräftigem Kopf, starkem Doppelkinn und krausem Lockenbaar, oder die edle Frau im Wittwenschleier, die angespannt in einem Buche liest, das sie mit beiden Händen aufgeschlagen hält, oder jene andere, die den Mantel, der den rechten Arm umhüllt, mit dem Ausdruck der Klage zum Gesicht emporzieht. So ist alles voll Prägnanz und Lebenswahrheit.*⁵²

Die selben drei Figuren - die sog. *Gepa* sowie *Ekkehard und Uta* - hatte auch Bode in seiner Vorstellung einzelner Stifterstatuen vier Jahre zuvor beschrieben, und Lübkes Stilcharakterisierung, welche die einfachen Formen dieser monumentalen

einem ganz neuen, freieren Sinn. Weit mehr ist die Plastik der Zeit offenbar erfüllt von *Anschauungen*, welche die *Wirklichkeit* ihr bot.“ (Lübke 1890, S. 242; *Herv.*, G.S.)

50 Diese Werke wurden in Lübkes Publikation teilweise in *photographischen Reproduktionen* abgebildet, während Bode und v. Reber in ihren Publikationen von 1886 noch ausschließlich graphische Wiedergaben geboten hatten. So zeigte Lübke von der *Goldenen Pforte in Freiberg* einen Ausschnitt des linken Gewändes (Fig. 217), vom *Wechselburger Triumphkreuz* den rechten Engel nach einem Gipsabguss (Fig. 218) und das *Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen* in einer ganzseitigen Draufsicht (Fig. 219) nach *photographischen* Aufnahmen.

51 Lübke 1890, S. 246, *Herv.*, G.S.

Der Vergleich des Gekreuzigten vom Naumburger Westlettner mit den sächsischen Triumphkreuzen ist in der Kunstgeschichtsschreibung *klassisch* geworden und findet sich so gut wie bei allen Autoren mittelalterlicher Skulptur, z.B. bei Bode 1886, S. 58f., Bergner 1903, S. 118f., Cohn-Wiener 1915a, S. 264, Dehio 1919, I, S. 316, Panofsky 1924, S. 156, Giesau 1936, S. 66f., Beenken 1939a, S. 90, Weigert 1944, S. 6, Simson 1972, S. 230, Schubert D. 1974, S. 64 u. 313f., Niehr 1992, S. 33 u. 35, Jung 2002, S. 122, 134f. u. 148f.

52 Lübke 1890, S. 246.

Gewandfiguren hervorhob, fand bei Bode vier Jahre zuvor in ähnlicher Weise ein Echo.⁵³

Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke

Die drei Forscher der Jahre 1886 und 1890 - Bode, v. Reber und Lübke - stimmten in wesentlichen Punkten ihrer Charakterisierung der Naumburger Skulpturen überein, deren *Naturwahrheit* und gleichzeitige *Idealität* sie hervorhoben. Doch während Bode in seiner beschreibenden Analyse den genuinen, einzigartigen Charakter der Figuren betonte und sie dem heimischen, *romanischen* Boden verwurzelt ansah - so dass ihre Eigentümlichkeit sich *gegen* den *gotischen* Einfluss von außen habe behaupten können -, sahen die Vertreter der Kunstwissenschaft, Franz von Reber und Wilhelm Lübke, die Naumburger Figuren vor allem als Erscheinungen einer übergreifenden Kunstentwicklung an, deren Wurzeln in der *gotischen Kunst Frankreichs* liege. Diese Wurzeln bildeten in der Betrachtung von Rebers und Lübkes die positiven Voraussetzungen auch der sächsischen Skulptur, welche in ihrer Entwicklung die französischen Voraussetzungen assimiliert habe, ohne deren Charakter vollständig zu übernehmen, wobei v. Reber den Unterschied zur französischen Entwicklung eher kritisch als *Zurückbleiben* der deutschen Bildhauerproduktion beurteilte - sieht man von seiner isolierten Bemerkung über die *Eleganz der Franzosen* am Ende seiner Ausführungen ab (die dafür umso berühmter werden sollte) -, während Lübke in der Betonung der *Naturwahrheit* der Figuren eine Qualität verwirklicht sah, bei der die französischen Voraussetzungen vollständig verarbeitet waren und letzten Endes keine Rolle mehr spielten.

Während sich so zwischen den drei Autoren Wilhelm Bode, Franz v. Reber und Wilhelm Lübke ein großes Maß an Übereinstimmung in der beschreibenden Charakterisierung der Naumburger Skulpturen zeigte, unterschieden sie sich diametral in der stilgeschichtlichen Einordnung des Phänomens Naumburg. Denn hier stand der *romanischen Skulptur* bei Bode die *gotische Skulptur* bei v. Reber und Lübke gegenüber, wobei Bode seine Auffassung mit einer eingehenden Beschreibung der Figuren begründete, während v. Reber und Lübke den Skulpturen selbst keine so ausführliche Beschreibung widmeten und mehr die größeren stilgeschichtlichen Zusammenhänge ins Auge fassten und die einzelnen Phänomene der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts einem feststehenden Entwicklungsgang dieses *gotischen* und *französischen* Jahrhunderts einordneten.

⁵³ Vgl. hierzu die w.o. wiedergegebene Beschreibung Bodes von der Gewandfigur der *jungen Witwe* (Bode 1886, S. 56).

4. Georg Dehio (1890) ⁵⁴*Deutsche und französische Skulptur*

Im selben Jahr, in dem Wilhelm Lübke die Summe seiner Forschungen zur deutschen Kunst vorlegte, erschien in den *Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen* ein für die Erforschung der Skulptur des 13. Jahrhunderts folgenreicher Aufsatz Georg Dehios, in welchem der damalige Ordinarius für Kunstgeschichte in Königsberg auf Beziehungen zwischen den Westportalskulpturen der Kathedrale von Reims und der sog. *Jüngerer Bildhauerschule* im Dom von Bamberg aufmerksam machte. Dehio schien es an der Zeit zu sein, nach der *treffenden Würdigung*, welche die Bildhauerkunst des Naumburger und Bamberger Doms bei Bode und Lübke erfahren hätten, den bestimmten Zusammenhang der Skulptur in Reims mit den Figuren der Maria und Elisabeth im Bamberger Dom genauer zu betrachten, weil dadurch „auf ihre kunstgeschichtliche Stellung ein neues Licht“ fallen würde. ⁵⁵ Dehio kam aufgrund seiner vergleichenden Untersuchung und ergänzender historischer Überlegungen zu dem Ergebnis, dass die beiden Bamberger Figuren im Inneren des Doms unter dem Eindruck der *Reimser Heimsuchungsgruppe* (Abb.6) geschaffen, ihre Bildhauer mithin an der Kathedrale von Reims geschult worden sein müssten. ⁵⁶



Abb. 6
Maria und Elisabeth (Heimsuchung)
Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Reims
(Aus: Dehio 1890, S. 195)

Während Dehio in den Skulpturen von Reims selbst freie Adaptationen antiker Vorbilder sah, stellte er für die Aneignung und Umwandlung der Reimser Gruppe durch die Bamberger Bildhauer zwei Möglichkeiten zur Diskussion: *entweder* seien

⁵⁴ Georg Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Domes*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 11 (1890) S. 194-199. [Dehio 1890.] - Vgl. Kuhn 1909, S. 415f. / Mâle 1923(1917), S. 190 / Giesau 1925, S. 201 / Weigert 1927, S. 18f. / Weigert 1943, S. 8 / Jahn 1964, S. 13 / Hinz 1970, S. 27 / Simson 1972, S. 237 / Kurmann 1979, S. 79 / Betthausen 2004, S. 138-142 / Caesar 2006 (Ms.), S. 53

⁵⁵ Dehio 1890, S. 194.

⁵⁶ Dehio 1890, S. 195f.

deutsche Bildhauer an der französischen Kathedrale geschult worden *oder* französische Werkleute seien nach Bamberg abgewandert:

*Deutsche Steinmetze machten damals, man weiß wie oft, ihre Schule in Frankreich durch; umgekehrt französische — ich erinnere an Villard de Honnecourt — nahmen in Deutschland Dienste, vielleicht öfter als wir wissen. Es wäre also ganz möglich, dass am Reimser Portal ein Deutscher mitgearbeitet hätte, der sich später nach Bamberg wandte; ebensowenig abzuweisen ist aber auch das andere, dass ein wandernder Franzose sich der Bamberger Bauhütte angeschlossen.*⁵⁷

Die Frage der *Nationalität* der Bamberger Bildhauer erschien Dehio dabei letzten Endes gleichgültig; entscheidend war für ihn vielmehr der Umstand einer *französischen Wurzel* der Bamberger Skulptur:

*Gleichviel, französisch bleibt die Wurzel der jüngeren Bamberger Bildhauerschule im einen wie im anderen Fall.*⁵⁸

Diese Entdeckung veranlasste Dehio am Ende seiner Untersuchung zu einem Appell an die deutsche mediävistische Forschung, die Wege einer möglichen französischen Beeinflussung nun auch für die *thüringisch-sächsische Schule* zu untersuchen und die von Bode in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* geäußerte Vermutung einer Beeinflussung der Bamberger durch die Naumburger Skulptur einer Revision zu unterziehen:

*Nach Obigem scheint es mir geboten, nun auch die thüringisch-sächsische Schule auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in erneute Untersuchung zu stellen, — welche auszuführen ich mich zur Zeit leider außer Stande sehe. Eine einzelne Bemerkung möchte ich mir indess gestatten. Wenn Bode Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger annahm, so wird das Verhältnis nunmehr umzukehren sein. Es ist auch a priori das Wahrscheinlichere, da die Naumburger Hütte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd, vom Grundriss und dem System des Schiffes bis herab zu den Türmen, von Bamberg abhängig zeigt.*⁵⁹

57 Dehio 1890, S. 197.

58 Ebd.; *Herv.*, G.S.

59 Dehio 1890, S. 199.

Die hier durch Georg Dehio vorgeschlagene Untersuchung einer möglichen Beeinflussung der Naumburger durch die Bamberger Skulptur - analog dem in der Forschung angenommenen Abhängigkeitsverhältnis beider Bischofsdome auf dem Gebiet der Architektur - wurde ein Jahr zuvor durch Anton Springer in dessen *Grundzüge der Kunstgeschichte* (Leipzig 1889) explizit vorgeschlagen, worauf wenig später August Schmarsow (1892) in seiner Abhandlung zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* (siehe nächstes Kapitel) aufmerksam machte. Springer ging von einem *Schulzusammenhang* zwischen Naumburg und Bamberg aus („die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes“ sind „mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen“) und sah die Naumburger Bildwerke „an dem Schlusse der Entwicklungsreihe stehen“ (Springer 1889, S. 197, zitiert bei Schmarsow 1892, S. 50). (Siehe auch das Kapitel III.1 zu Artur Weese 1897 und III.4 zu Karl Franck-Oberaspach 1899/1900.)

Peter Kurmann (1979, S. 79) hielt Dehios Nachweis zu Beziehungen zwischen Reims und Bamberg im wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick für „derart in die Augen springend“, dass man in der deutschen kunsthistorischen Forschung im Anschluss „daranging, auch anderswo in Deutschland nach französischen Vorbildern zu suchen. In rascher Folge geschah dies für die großen Skulpturenzyklen von Straßburg, Magdeburg, Freiberg in Sachsen, Naumburg.“

Dass aber die *Evidenz* dieser Beziehungen im Anschluss an Dehios Aufsatz von der deutschen Forschung aufgegriffen und zu weiteren Untersuchungen Veranlassung gegeben hat, verweist auch auf ein Klima wissenschaftlicher Aufgeschlossenheit der damaligen akademischen Kunstgeschichtsschreibung, die von nationalistischer Voreingenommenheit weitgehend frei war und nicht unter dem Etikett „nationale Denkmalkultur“, „nationales Konkurrenzdenken“ und „nationaler Dünkel“ (Sauerländer 1979, S. 174; vgl. Kap. XXIII. 1, *Naumburg-Forschung 1886-1918*) betrachtet und abgestempelt werden kann, auch wenn vereinzelte Stimmen, so die Karl Freys 1891 in der *Deutschen Rundschau* in einer Reaktion auf Dehios *Bamberg-Aufsatz* „eine mehr vaterländische Haltung unserer kunstgeschichtlichen Forschung“ forderten (zitiert bei Betthausen 2004, S. 141).

Marschies (2001, S. 18) bemerkt, „Der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850-1932) war einer der Ersten, die beobachtet hatten, dass die deutsche gotische Skulptur direkt von Frankreich beeinflusst worden ist; er musste sich dafür allerdings den Vorwurf einer ‚vaterlandslosen Gesinnung‘ gefallen lassen“. Marschies versäumt es freilich, den Autor dieses Vorwurfs - gemeint ist wahrscheinlich der soeben zitierte Karl Frey - zu nennen und einen entsprechenden Beleg zu liefern. (Vgl. auch Caesar 2006 (Ms.), S. 53.)

Wichtig für die nachfolgende wissenschaftliche Diskussion der Naumberger Skulptur sollte es werden, dass Georg Dehio selbst in einer Rezension von 1902 einen Aufsatz Adolph Goldschmidts von 1900 zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts zum Anlass nahm, die darin ausgesprochene Annahme einer bloßen Abhängigkeit deutscher von französischen Arbeiten (siehe Kap. III. 5, *Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*) zu kritisieren und auf den Umstand hinzuweisen, dass die - von ihm selbst in seinem Aufsatz von 1890 angeregte - Untersuchung der deutschen Skulptur unter dem Gesichtspunkt ihrer *Schulbeziehungen* zu Frankreich bei oberflächlicher Betrachtungsweise und mit schematischer Anwendung der Begriffe *romanisch* (= *deutsch*) und *gotisch* (= *französisch*) zu schiefen Ergebnissen führen müsse. (Vgl. hierzu Kapitel III. 6.)

II. Die monographische Behandlung der Naumburger und Meißner Skulpturen bei August Schmarsow

1. August Schmarsow (1892) ⁶⁰

Naumburger Skulptur

August Schmarsow hat in seiner zwei Jahre nach Georg Dehios Aufsatz erschienenen monographischen Behandlung der *Bildwerke im Naumburger Dom*, die er zusammen mit einem Abbildungsband von Aufnahmen des Magdeburger Photographen Eduard von Flottwell herausbrachte, ⁶¹ auf die kritischen Anmerkungen des inzwischen nach Straßburg berufenen Dehio reagiert und dessen Kritik an Bodes These

60 Zu *August Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Doms, Magdeburg 1892*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Lüttich 1898, S. 3, 14, 18, 21f., 41 / Bergner 1903, S. 99, 109f., 111f., 115f., 122 / Goldschmidt 1907a, S. 21 / Goldschmidt 1907b, Sp. 1575 / Steinberg 1908, S. 16 f. / Stix 1909, S. 120 / Weber 1909, S. 162 / Jantzen 1925, S. 238 / 40 / Bergner / Haesler 1926, S. 73 / Giesau 1936, S. 22 f. / Deckert 1937 (Rez.), S. 127 / Küas 1937a, S. 77 / Beenken 1939a, S. 44 / 68f., 83, 135, n.46 / Giesau 1940, S. 216 / Wallrath 1949 (Beiheft), S. 1 / Vollmer 1950 (Lex.), 242 / Schlesinger 1952, S. 70 / Stange / Fries 1955, S. 7, 9f., n.24 / Küas 1958, (1) / Schubert / Görlitz 1959, S. 16f. (Nr.9) / Preller 1960, Sp. 275 / Reinhardt 1962, S. 192, n.1 / Stöwesand 1963, S. 190, n.36 / Jahn 1964, S. 11f., 18 / Sauerländer 1979, S. 174, 175, 203, 208, 210f. / Schubert E 1982, S. 133 / Sauerländer 1984, S. 369f. / Brush 1993, S. 110 / Köllermann 1996, S. 350 / Ullrich 1998, S. 15 / Horch 2001, S. 161 / Jung 2002, S. 207, n.42. / Caesar 2006 (Ms.), S. 182, n.1146.

61 Zum Übergang von einer noch bei Bode (1886) verwendeten *graphischen* zu einer *photographischen* Bilddokumentation in Schmarsows Publikation von 1892 vgl. die Bemerkungen bei Hermann Giesau (1940) und Johannes Jahn (1964):

„Die Versuche, dem deutschen Volke die Naumburger Werke im Lichtbild nahezubringen, bilden ein geschichtliches Kapitel für sich. Schmarsows Fotograf Eduard von Flottwell (...) hat vor bald 50 Jahren mit einfachen Aplanaten Aufnahmen der Stifterfiguren hergestellt, die in der Schlichtheit der Auffassung dem Bedürfnis einer ganzen Generation genügten und in Verbindung mit Schmarsows Meistertext für die Naumburger Statuen zu werben mußten.“ (Giesau 1940, S. 216.)

„Wer keine Gelegenheit zur Beurteilung der Naumburger Bildwerke aus eigener Anschauung hatte, der war allein auf die nach mangelhaften zeichnerischen Vorlagen entstandenen gestochenen, lithographischen oder xylographischen Reproduktionen angewiesen, die das bisher genannte Schrifttum enthielt. Nur sehr allmählich setzte sich die Forderung durch, bei Wiedergabe von Kunstwerken das subjektive Medium des Zeichners auszuschalten und zur photomechanischen Wiedergabe überzugehen. Aus dieser Erwägung heraus tat sich August Schmarsow mit dem Magdeburger Architekturphotographen Eduard v. Flottwell zusammen und gab mit ihm „Die Bildwerke des Naumburger Doms“, Magdeburg 1892, heraus, eine Mappe mit 20 in sehr großem Format gehaltenen Lichtdrucken und zugehörigem Text. Zum erstenmal hatte man jetzt authentische Abbildungen der Naumburger Bildwerke zu bequemem Vergleich mit anderen vor Augen.“ (Jahn 1964, S. 11.)

einer möglichen Beeinflussung der Bamberger durch die Naumburger Skulpturen berücksichtigt. Tatsächlich müsse das Verhältnis umgekehrt gewesen sein. Schmarsow machte in diesem Zusammenhang freilich darauf aufmerksam, dass das Verhältnis der Bildhauerarbeiten in Naumburg und Bamberg bereits Jahrzehnte früher durch Franz Kugler in gleicher Weise wie von Dehio vorgeschlagen angenommen worden sei, und zitierte dazu Kugler mit folgenden Worten:

Schon Kugler erkannte in ihnen [sc. den Naumburger Skulpturen] ‚eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den Bamberger Skulpturen ersichtlich werden, - Werke einer Schule, bei denen sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Stil finden, . . . bei denen aber der Beginn des Germanismus (d. h. der Gotik) als entschieden vorherrschend bemerklich ist‘. Sie stehen ihm [sc. Kugler] ‚in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen, welche sich zu den Seiten des Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen am Ostchor befinden und tun nur eine weitere Entwicklung des an letzteren begonnenen germanischen (gotischen) Stiles dar‘.⁶²

Auch die stilgeschichtliche Einordnung der Bamberger und Naumburger Skulpturen war durch Kugler ein halbes Jahrhundert früher schon ähnlich wie bei Dehio im Sinne einer vorherrschend *gotischen* (*germanischen*) Stiltendenz dieser Figuren beschrieben worden. Wenn Schmarsow so in der Frage der Chronologie unter Berufung auf Kugler Dehio gegen Bode Recht gab und die Naumburger im Anschluss an die Bamberger Skulpturen datierte, betonte er doch wie Bode - und mit anderem Akzent als v. Reber - den *deutschen* Charakter der Skulptur in Naumburg. Deren Verhältnis zu Frankreich suchte er durch einen Vergleich mit der zeitgenössischen Dichtung der Stauferzeit zu charakterisieren:

Während der Bau des Westchores den neuen französischen Baustil in einem verhältnismässig frühen Stadium seiner Entwicklung nach Deutschland verpflanzt, die Naumburger Hütte also seit 1250 etwa in der Architektur über Alles hinausgeht, was die Bamberger Kathedrale an französischem Einfluss zu vermitteln hatte, scheint das Verhältnis in der Skulptur gerade umgekehrt gewesen zu sein. In Bamberg macht sich innerhalb der Statuenreihe immer

62 Schmarsow 1892, S. 49 u. n.1 (zitiert: Franz Kugler, *Kleine Schriften, Band 1, Stuttgart 1853, S. 168*) - *Ergänzungen* von Schmarsow.

Neben Kugler referiert Schmarsow in seinem Rückblick zur Rezeption der Naumburger Stifterfiguren im frühen 19. Jahrhundert: Johann Dominik Fiorillo („Fiorillo in Göttingen pries sie 1815 als ‚Meisterstücke, an denen man sich nicht satt sehen kann.‘“; 1892, S. 3) und Johann Gustav Büsching (1819) (ebd.). Vor allem aber bezieht er sich wiederholt auf Carl Peter Lepsius und dessen Abhandlung ‚*Ueber das Altertum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor*‘, Naumburg 1822, der sich Schmarsows eigene Studie in vielem verpflichtet weiß: „Im Uebrigen muss sich unsere folgende Darstellung vielfach auf diese sorgfältige Monographie und ihre urkundlichen Mitteilungen berufen.“ (Schmarsow 1892, S. 14.)

Die Rezeptionsgeschichte der Naumburger Stifterfiguren im frühen 19. Jahrhundert und davor ist nicht Gegenstand der vorliegenden Abhandlung, weshalb nur im Zusammenhang der späteren Rezeptionsgeschichte gelegentlich darauf verwiesen wird.

*deutlicher der Sieg des neuen, in Deutschland nicht selbst erwachsenen Stiles bemerkbar, also die Wirkung französischer Eindrücke, vielleicht französischer Schule. In Naumburg dagegen erblickt im engsten Zusammenhang mit der frühgotischen Architektur der Chorkapelle Bischof Dietrichs II eine Bildnerkunst zu ungeahnter Pracht, die ebensoviel Anspruch hat, als heimische Frucht des deutschen Geistes zu gelten, wie am Baum der Poesie die Dichtung eines Wolfram von Eschenbach. Und wenn diesem bildenden Künstler sein Chrestien de Troyes gefunden würde, so dürfte sich ebenso ergeben, dass er sein Vorbild übertrifft, in der Gesinnung wie in der Kunst.*⁶³

Schmarsow betonte nicht nur den Charakter der Naumburger Skulptur als *heimische Frucht*, sondern hielt dafür, der Naumburger Bildhauer habe das französische Vorbild übertroffen, ähnlich wie in der Dichtkunst um 1200 Wolfram von Eschenbach seinen älteren Zeitgenossen Chrétien de Troyes.

Wie Bode machte Schmarsow einen Unterschied zwischen der Übernahme französischer *Architektur* und der Assimilation französischer *Skulptur* in Deutschland. Die Überlegenheit französisch-gotischer Architektur akzeptierte er wie Bode als ein von der Kunstgeschichte ausgemachter Tatbestand, und die Qualität der Naumburger Architektur zeigte sich für ihn im Grad der geglückten Aneignung des französischen Vorbildes. Umgekehrt beurteilte er die Skulptur des Naumburger Doms. Deren Qualität lag nach Schmarsow gerade darin, dass sie von französischen Vorbildern unberührt geblieben sei, ein Urteil, das ihn mit Bode verband und zu einer kritischen Stellungnahme gegen den formal ähnlich urteilenden v. Reber veranlasste.

Mit v. Rebers affirmativer Charakterisierung der Naumburger Stifterfiguren, welche die Gebundenheit der früheren sächsischen Skulptur überwunden hätten, zeigte sich Schmarsow der *Tendenz* nach durchaus einverstanden. Er zitierte wörtlich v. Rebers Satz von der *deutsch empfundenen* Skulptur in Naumburg und deren Gegensatz zur *französischen Eleganz*.⁶⁴ In der Darstellung v. Rebers aber war diese Eigenständigkeit als ein *Zurückbleiben* hinter der französischen Entwicklung und als *noch nicht*

63 Schmarsow 1892, S. 53. / Vgl. Schmarsow 1896, S. 157.

Zur Interpretation genau dieser Äußerung Schmarsows vgl. Sauerländer (1979, S. 174: „Hier sind die Naumburger Stifterfiguren nun zwanzig Jahre nach der Reichsgründung zu *Trophäen nationalen Konkurrenzdenkens* geworden. In dem Augenblick, als die erweiterte Kenntnis der mittelalterlichen Denkmäler auch nur die Möglichkeit von Anregungen aus dem französischen Kunstkreis aufscheinen läßt, bringt der *nationale Dünkel* sogleich das Argument vom *Übertrumpfen* ins Spiel.“ *Herv., G.S.*)

Sauerländer, dessen Studie zu den Naumburger Stifterfiguren von 1979 sich in vielen Punkten der Abhandlung Schmarsows von 1892 verpflichtet zeigt (s.u.) - Sauerländer schreibt sie aus und bürstet sie gegen den Strich - macht aus Schmarsows „*Übertreffen*“ ein „*Übertrumpfen*“. Beide Wörter aber haben im deutschen Sprachgebrauch *nicht* dieselbe Bedeutung [*ebenso wenig wie z.B. im Englischen die Vergleichsverben: to do better / to outdo*].

64 Schmarsow 1892, S. 52f., siehe dazu w.o., Kap. I. 2.

vollendet *gotisch* aufgefasst worden. Dem hielt Schmarsow folgende - letztlich an Bode orientierte - Auffassung entgegen:

Wer aber mit uns nach dem Schlüssel zur genetischen Erklärung dieser Meisterwerke sucht, der darf auch die Voraussetzungen der deutschen Kunst nicht aufgeben, aus denen allein eine solche Leistung erwachsen konnte. Hier liegt der Punkt, in dem wir Reber widersprechen müssen. Es handelt sich um die Gränze der Stilperioden, zu deren Bezeichnung wir die möglichst neutralen Namen „Romanisch“ und „Gotisch“ gebrauchen, weil es auf den durchgehenden Umschwung in der ganzen internationalen Kunstentwicklung ankommt. (.....). Die Meisterwerke des Naumburger Domes gehören um so notwendiger in den Schluss der romanischen Stilperiode, je mehr sie den Anspruch machen dürfen vollendete Schöpfungen zu sein, und je lebhafter sich die Ueberzeugung aufdrängt, dass die Künstlerkraft, die hier den Meißel führt, durchaus deutsch empfindet und sieht.⁶⁵

Schmarsows Analyse sollte - wie im Folgenden zu zeigen sein wird - bis heute in vielen Punkten für die spätere Forschung grundlegend bleiben.

Zur Baugeschichte des Naumburger Doms

In der Auseinandersetzung über den deutschen oder französischen, romanischen oder gotischen Charakter der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in der zuletzt Georg Dehio mit seinem Hinweis auf die *Reimser Heimsuchungsgruppe* als Vorbild der *Bamberger Maria und Elisabeth* Stellung genommen hatte, spielte das analoge Verhältnis auf dem Gebiet der Architektur, wo die französische Überlegenheit außer Frage stand, eine wichtige Rolle. Denn wenn die französischen Anregungen auf dem Gebiet der Skulptur unlösbar an die Übernahme gotischer Formen in der Architektur gebunden waren, dann stand auch die Überlegenheit der französischen Skulptur von vornherein fest, eine Auffassung, die v. Reber in seiner *Kunstgeschichte des Mittelalters* von 1886 - wie gesehen - tatsächlich vertreten hatte. Umgekehrt hatte Bode im selben Jahr in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* die konträre Gegenposition aufgestellt und die Entwicklung der deutschen Bildhauerkunst - vor allem in Naumburg - von der Übernahme gotischer Architekturformen abgekoppelt und eine genuin heimische Entwicklung angenommen.

Schmarsows monographische Untersuchung der *Bildwerke des Naumburger Doms* trug dieser Grundsatzdebatte insofern Rechnung, als er der Behandlung seines eigentlichen Themas eine architekturgeschichtliche Analyse des Naumburger Doms und seines Westchors voranstellte, die in den Abhandlungen Bodes, v. Rebers und Lübkes noch gefehlt hatte.

Nach Schmarsow wurde die erste Naumburger Bischofskirche unter Bischof Kadaloh zwischen 1040 und 1050 errichtet, wobei die Konkurrenzsituation zum

⁶⁵ Schmarsow 1892, S. 54. - Vgl. Reber 1886, S. 549 u. Kap. I. 2.

ungefähr gleichzeitig geweihten Merseburger Dom eine Rolle gespielt habe.⁶⁶ Der heutige Naumburger Dom jedoch habe von diesem Ursprungsbau keinerlei Überreste bewahrt. Der älteste Teil des heutigen Doms - der mittlere Teil der Krypta - ließe sich anhand der Kapitellformen auf eine Baukampagne um die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückführen.⁶⁷ Die jetzige gewölbte Basilika sei dann im Wesentlichen das Werk Bischof Engelhards (1207-1242) gewesen.⁶⁸

Im Hinblick auf die Konzeption des Westchors, welcher den architektonischen Rahmen der Skulpturen bildet, kam Schmarsow auf ein Phänomen zu sprechen, das bis heute die architekturgeschichtliche Diskussion prägt und mit der Funktion des Westchors auch Fragen von Zweck und Ikonographie der Stifterfiguren aufwirft. Ausgangspunkt für Schmarsow - wie auch noch für die heutige Forschung - war der auffällige Sachverhalt der beiden weit voneinander abstehenden und über die Flucht der Seitenschiffe des Langhauses heraustretenden *Westtürme*, die nicht direkt an den zwischen ihnen gelegenen *Westchor* anschließen,

*so dass wir an dieser Stelle, wie bei den sächsischen Kirchen sonst, in einem Vorbau, über dessen Flanken sich die beiden Türme erheben sollten, auch den Haupteingang des Ganzen zu suchen hätten. Nur die Annahme einer solchen hier beabsichtigten Eingangshalle erklärt das Vorhandensein der beiden rechteckigen Zwischenräume, die sich zwischen dem jetzigen Westchor und den beiden Türmen befinden.*⁶⁹

Der jetzige Westchor sei das Ergebnis einer *Planänderung*,⁷⁰ welche noch unter dem Bischof Engelhard vorgenommen worden sei, so dass sein Nachfolger Dietrich II. in einem berühmten Schreiben von 1249 „nur der Wunsch übrig blieb, das Ganze zum Abschluß zu bringen“.⁷¹

66 Schmarsow 1892, S. 4.

67 Schmarsow 1892, S. 5.

68 Schmarsow 1892, S. 6.

69 Schmarsow 1892, S. 5f.

70 „Ein Westchor hat also vorher entweder überhaupt nie bestanden, oder man war über seine ehemalige Stelle in der alten Basilika des XI. Jahrhunderts nun hinausgerückt und hatte ihn aufgegeben, sei es zu Gunsten des allgemein in sächsischen Gegenden herrschenden Schemas mit getürmtem Fronthaus, sei es zu Gunsten der Nachahmung eines ganz bestimmten doppelchörigen Bauwerks ausserhalb dieses Umkreises. Jedenfalls bedeutet der Beschluss, einen Westchor vor dem Hauptschiff zu errichten, einen entscheidenden Schritt in der Baugeschichte des Domes.“ (Schmarsow 1892, S. 6.)

71 „Seinem Baueifer und seiner günstigen Finanzlage wäre es zuzuschreiben, dass seinem Nachfolger Dietrich II. nur der Wunsch übrig blieb, das Ganze zum Abschluss zu bringen, „consummationem totius operis imponere“, wie er selbst in einem Erlass von 1249 sich ausdrückt, - d. h. das Ganze doch wol in dem Sinne eines Gesamtplanes abzuschliessen, den Bischof Engelhard bereits festgestellt hatte, so dass ihn der Nachfolger als bekannt voraussetzt.“ (Ebd.)

Die Planänderung am Naumburger Dom - von einer *Westvorhalle* zum heutigen *Westchor* - brachte Schmarsow in Zusammenhang mit dem Domneubau in Bamberg, dessen Weihe 1237 Bischof Engelhard vorgenommen und dabei wichtige Anregungen für sein eigenes Dombauprojekt mit nach Naumburg gebracht habe, eine Ansicht, die ähnlich Georg Dehio in seinem Aufsatz von 1890 vertreten hatte.

Die doppelhörige Anlage zu Bamberg mit dem Querhaus im Westen, deren Entwurf den befreundeten Kirchenfürsten gewiss bei der Weihe gezeigt ward, darf als bestimmend für Engelhards Plan betrachtet werden, wenn in Naumburg auch das Querhaus im Osten vorhanden war und demgemäss kleine Abweichungen vom Bamberger Vorbild sich von selbst ergaben. Wie in Bamberg der Westchor zwischen den Türmen gebaut ward, so dürfen wir uns, in den Formen und Abmessungen des romanischen Uebergangs, auch den Plan Bischof Engelhards für Naumburg vorstellen, und so erst gewinnen die Worte seines Nachfolgers: „consummationem totius operis imponere“ ihren historischen Sinn.⁷²

Den Westchor selbst aber hatte nach Schmarsow erst Bischof Engelhards Nachfolger Dietrich II. als bewusste *Neugestaltung* in den Formen der Frühgotik durch einen „französisch geschulten Architekten“ errichten lassen,⁷³ wofür Schmarsow u.a. die Treppentürme an der Rückseite des Westlettners im Chorinneren anführte, die „durchaus an ähnliche Schneckenstiegen in französischen Kathedralen, wie in Notre Dame von Paris und im Glockenturm von Rheims“ erinnerten.⁷⁴

Zur Vorgeschichte des Naumburger Stifterzyklus

Das Bistum *Naumburg* war ursprünglich durch Kaiser Otto im Jahre 968 in *Zeitz* zusammen mit den Bistümern Merseburg und Meißen als Suffraganbistum der Erzdiözese Magdeburg gegründet worden. Grund für die bereits 1028 erfolgte und in der Geschichte der deutschen Bistümer beispiellose Verlegung des Bistums nach Naumburg sei der Wunsch Kaiser Konrads II. gewesen, das vom „Andrang der

⁷² Schmarsow 1892, S. 7.

⁷³ „Wol aber gebührt ihm [Bischof Dietrich II.] allen Nachrichten und allen Erwägungen zufolge die vollständige Erbauung des Westchores zwischen diesen Türmen. Dass sein Vorgänger schon einen derartigen Abschluss beabsichtigt habe, ist allerdings sehr wahrscheinlich, ebenso gewiss aber, dass die Ausführung im romanischen Uebergangsstile wie in Bamberg geschehen sein würde. Hier in Naumburg wird mit klarster Entschiedenheit zur Frühgotik übergegangen, und wir haben darin entweder den persönlichen Einfluss eines französisch gebildeten Prälaten oder eines französisch geschulten Architekten zu suchen; denn eine allgemeine Wandlung des Geschmacks in diesen Gegenden auf die wenigen Jahre der Zwischenpause zu schieben, geht nicht wol an. Eine Abweichung von den gegebenen Maßen zwischen den Anfängen der Türme, deren viereckiger Unterbau vorhanden war, und von dem spätromanischen Stile, wie sie hier vorliegt, ist nur als bewusste Entscheidung zu erklären.“ (Schmarsow 1892, S. 10.)

⁷⁴ Schmarsow 1892, S. 12.

slawischen Völkerschaften“ gefährdete Bistum an einen sicheren Ort zu verlegen. Diese Verlegung sei im Jahre 1028 beschlossen und noch im selben Jahr von Papst Johann XX. (XIX.) bewilligt worden. Die beiden kinderlosen Söhne Markgraf Ekkehards I. von Meißen, Hermann und Ekkehard II., stellten ihre neu befestigte Burg, die *Naumburg*, als neuen Bischofssitz zur Verfügung. Unter Erzbischof Hunfred von Magdeburg und Bischof Hildeward von Zeitz, der dann als der erste Bischof in Naumburg amtieren sollte, wurde die Verlegung vollzogen.⁷⁵

Das ehemalige Domstift in Zeitz aber gab sich mit dieser Verlegung lange Zeit nicht zufrieden. Die Folge war ein Jahrhunderte währender, immer wieder aufflackernder *Bistumsstreit* mit Naumburg, von dem nach Schmarsow noch eine Urkunde zur Zeit des Domneubaus im 13. Jahrhundert Zeugnis ablegte, in welcher König Heinrich, der Sohn Kaiser Friedrichs II., Bischof Engelhard von Naumburg 1231 bestätigte, dass niemand den Naumburger Bischof noch ‚*Bischof von Zeitz*‘ nennen dürfe, „und wer dies ferner zur Verkleinerung oder Verletzung des Naumburgers wage, solle mit hundert Mark Goldes dafür büßen.“⁷⁶ Bischof Engelhard habe die Vollendung des Domneubaus und des noch von ihm geplanten Westchors dann nicht mehr erlebt. Auf einer Romreise habe er bei Papst Innozenz noch seine Amtsenthebung erwirkt, sei dann aber kurz nach seiner Rückkehr in Naumburg verstorben.⁷⁷

Nach Engelhards Tod wählte das Domkapitel 1242 ein gelehrtes Mitglied aus seinen Reihen zum Nachfolger Engelhards, den Magister Petrus, der zum Zeitpunkt seiner Wahl noch zu Studien an der Hochschule in Paris weilte. Darin sah Schmarsow eine für den „Wandel der Geschmacksrichtung, die sich damals in der Bautätigkeit“ auch an anderen Orten abzeichnete, eigentümliche Frankreich-Orientierung des Domkapitels und verwies in diesem Zusammenhang auf die Frankreich-Reisen Erzbischof Albrechts II. von Magdeburg zu Beginn des Jahrhunderts, welche sich in Magdeburg entscheidend auf den Domneubau und die dortige Einführung des gotischen Bausystems ausgewirkt hätten. Eine ähnliche Rolle für den Domneubau wäre „auch hier in Naumburg dem Magister Peter“ „zuzutrauen“ gewesen.⁷⁸

75 Schmarsow 1892 S. 4. - Als historische Quelle verweist Schmarsow (ebd., n.2) auf die „Necrol. Fuld. bei Böhmer Fontes 3, 159,“ und als Literatur gibt er an: „Bresslau, Jahrb. Konrads II., 1. 260.“ (Ebd.)

76 Schmarsow 1892, S. 6.

77 Schmarsow 1892, S. 7. - Die Lebensdaten Engelhards (gest. 1242) und die Regierungszeit Innozenz' IV. (1243-1254) schließen das von Schmarsow angenommene Entlassungsgesuch Engelhards gegen Ende seines Episkopats bei dem noch gar nicht amtierenden Papst Innozenz in Rom aus.

78 Schmarsow 1892, S. 9.

Doch gegen diese Pläne des Domkapitels für die Nachfolge Bischof Engelhards sei der Meißner Markgraf Heinrich der Erlauchte auf den Plan getreten:

*Trotz der kanonisch vollzogenen Wahl legte sich nämlich Markgraf Heinrich der Erlauchte von Meissen, dem als Haupt des Wettiner Hauses das Recht oder doch die Macht des Schirmvogts zustand, sehr entschieden ins Mittel, um seinen jüngern Bruder Dietrich auf den Bischofsstuhl von Naumburg zu bringen.*⁷⁹

Markgraf Heinrich setzte sich im Naumburger Domkapitel noch 1242 durch, und 1244 [1245] erfolgte schließlich die Bischofsweihe seines Halbbruders Dietrichs

*„nach langen Kämpfen mit dem Magister Petrus auf Betreiben seines Bruders, des Meißner Markgrafen, von nur wenigen gewählt, mehr durchgedrückt als kanonisch eingesetzt“.*⁸⁰

79 Ebd.

Dass der nachmalige Bischof Dietrich II. „jünger“ als sein Halbbruder Markgraf Heinrich der Erlauchte gewesen sein soll, ist nach der Quellenlage, wie sie u.a. Schlesinger (1952) dargelegt hat, ausgeschlossen:

„Als außerehelicher Sohn Markgraf Dietrichs des Bedrängten von Meißen wahrscheinlich mit einer Reichsministerialin von Wolfütz [einen Hinweis auf Dietrichs Mutter vermögen zu geben Dob. IV 512 und 622.] wurde er offenbar in früher Kindheit dem Naumburger Domkapitel zur Erziehung anvertraut. Schon vor 1205 war er, der erst 1272 starb, ins Domkapitel aufgenommen [Dob. II 1603.], und in Naumburg ist er Zeit seines Lebens geblieben. Seit 1230 ist er als Dompropst nachweisbar [Dob. III 120. Dazu P. Aldinger, Die Neubesetzung der deutschen Bistümer unter Innozenz IV. (1900) S. 18, n. 2.]“ (Schlesinger 1952, S. 38; *Herv., G.S.*) - Die Angabe Schlesingers (unter Berufung auf Dobenecker), dass Dietrich „seit 1230“ als Dompropst „nachweisbar“ sei, ist irrtümlich (vgl. Fußnote 2653): Bis 1233 ist Gerlach als Dompropst nachweisbar (vgl. Urkundenbuch Naumburg II, 2000, S. 144 (Nr. 122)), während Dietrich zum ersten Mal nachweisbar am 30. August 1234 als Dompropst urkundet (Urkundenbuch Naumburg II, 2000, S. 155 (Nr. 132)).

Nach diesen Angaben war Dietrich zu einem Zeitpunkt - 1205 - ins Naumburger Domkapitel aufgenommen worden, als Heinrich der Erlauchte noch gar nicht geboren war. Als Dietrich 1234 nach langjähriger Mitgliedschaft im Naumburger Domkapitel bis zur Würde des Dompropstes, das heißt des ersten Mannes des Domkapitels, aufgestiegen war - vier Jahre nach der Beilegung des Bistumsstreits mit Zeitz auf einer Synodalversammlung in Merseburg -, war Heinrich der Erlauchte, dessen Geburtsjahr mit 1215 oder 1216 angegeben wird, erst achtzehn oder neunzehn Jahre alt.

Auch die Sterbedaten der beiden Brüder können einen Hinweis auf das tatsächliche Altersverhältnis der Brüder geben: Dietrich II. ist 1272, Heinrich der Erlauchte 1288 gestorben. Bischof Dietrich II. war nicht der „jüngere“ (wie Schmarsow meint), sondern der *ältere* Halbbruder des Meißner Markgrafen Heinrichs des Erlauchten.

Die Lebensdaten der beiden Brüder und ihre Biographien sind im Zusammenhang mit der Auftraggeberschaft des Naumburger Stifterzyklus nicht unwichtig, denn das für die Neuplanung des Westchors wichtige letzte Amtsjahrzehnt Bischof Engelhards zeigt uns Heinrich den Erlauchten als Heranwachsenden, Dompropst Dietrich aber als in Bistumsgeschäften erfahrenen *ersten* Mann des Domkapitels.

80 „Post longam cum Magistro Petro contentionem fratris sui Marchionis Misn. procuracione a paucis electus magis intrusus quam canonice successit“. (*Pauli Langii Chron. bei Mencken, Script. Rer. Germ. II*, zitiert nach Schmarsow 1892, S. 10.)

Die nachfolgenden Ereignisse gaben nach Schmarsow einen Hinweis darauf, dass es Dietrich trotz dieser Vorgänge gelang, nach seiner Wahl zum Bischof das Vertrauen des Domkapitels (wieder) zu erlangen, dem die Vollendung des Domneubaus ebenso wie seinem vormaligen Propst und neu geweihten Bischof ein vordringliches Anliegen sein musste.

Fünf Jahre nach seiner Einsetzung zum Bischof erließ Dietrich II. im Jahre 1249 in Gemeinschaft mit seinem Domkapitel einen Aufruf an alle Gläubigen seiner Diözese, worin er zu Spenden aufrief und die *ersten Stifter der Kirche* als Vorbilder für Gaben zur Vollendung des Domneubaus namentlich anführte. Diesen *Spendenaufruf* gab Schmarsow mit folgendem Auszug wieder:

*Quemadmodum primi ecclesie nostre fundatores, quorum nomina sunt hec: Hermannus marchio. Regelyndis marchionissa. Ekehardus marchio. Uta marchionissa. Syzzo comes. Conradus comes. Wilhelmus comes. Gepa comitissa. Berchta comitissa. Theodericus comes. Gerburch comitissa, qui per primam foundationem maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt. Sic certum est posteros per largitionem elemosinarum suarum in edificatione monasterii semper et promereri. Nos quidem consummationem totius operis imponere cupientes . . .*⁸¹

[*Wie schon die ersten Stifter unserer Kirche, deren Namen folgende sind: Markgraf Hermann, Markgräfin Reglindis, Markgraf Ekehard, Markgräfin Uta, Graf Syzzo, Graf Konrad, Graf Wilhelm, Gräfin Gepa, Gräfin Berchtha, Graf Dietrich, Gräfin Gerburg, sich auf Grund der ersten Stiftung das größte Verdienst vor Gott und die Verzeihung ihrer Sünden erworben haben, so gewiss ist es, dass die Nachkommenden durch die Freigebigkeit ihrer Spenden für die Errichtung des Doms sich stets verdient machen werden. Wir aber, die wir die Vollendung des ganzen Werkes durchzuführen wünschen*]

Schmarsow unterstellte diesem Spendenaufruf einen *Programmcharakter* für den Figurenzyklus im Naumburger Westchor, der zum Zeitpunkt der Ausfertigung des bischöflichen Schreibens noch nicht begonnen worden sei. Die Aufzählung der Stifterfiguren sei damals noch „vorläufig“ gewesen, und habe „weder die Zahl der Stifter und Stifterinnen erschöpfen“, „noch für die Ausführung der Statuen bindende Kraft“ entfalten sollen.⁸² In seinen Überlegungen ging Schmarsow also davon aus, dass der Spendenaufruf von 1249 das *vorläufige* Programm des Statuenzyklus dargestellt habe. Da nun die tatsächlich aufgestellten Stifterfiguren im Westchor in mindestens drei Fällen von den als Vorbildern im Spendenaufruf

81 Schmarsow 1892, S. 10. - Schmarsow gibt die Passage „... semper et promereri.“ (*... sich immer verdient machen werden.*) verkürzt wieder, denn sie lautet in der Originalfassung: „... promeruisse semper et promereri.“ (*... sich immer verdient gemacht haben und verdient machen werden.*)

Vgl. den vollständigen Text bei: Stach bei Küas 1937, S. 173 und Mrusek 1976, S. 395, n.102.

82 Schmarsow 1892, S. 14.

genannten Personen abwichen, müsse der ausgeführte Zyklus sich einer späteren Abänderung des ursprünglichen Programms verdanken.⁸³

Die Stifterfiguren

Die Aufgabe des Bildhauers war nach Schmarsow die Gestaltung einer „vornehmen Versammlung aus fürstlichem Stamm, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden“ habe. Dabei ging es nach Schmarsow auf das Konto des Bildhauers, wenn „die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt“ im Naumburger Westchor in abwechslungsreicher Form verwirklicht worden sei.⁸⁴

Schmarsows Interpretation der Stifterfiguren basierte auf drei Erklärungsansätzen, die der Autor nicht an allen Figuren in gleicher Weise, sondern an einzelnen Figuren in unterschiedlicher Form durchführte, wo denn bei der einen Figur der eine, bei der anderen ein anderer Erklärungsansatz vorherrscht. Es lassen sich bei Schmarsow ein *historischer* Ansatz, ein *stilkritisch-analytischer* und ein *ikonographischer* (bzw. *liturgischer*) Ansatz unterscheiden. Diese Ansätze verbanden sich in Schmarsows Beschreibung mit *weltanschaulich aktualisierenden* Überlegungen, welche seine Interpretation am Ende nachhaltiger prägten als seine analytischen Einsichten.

*Die beiden Stifterpaare. (Die Mittelgruppe)*⁸⁵

Die von Schmarsow zuerst behandelten zwei Stifterpaare an der Grenze zum Chorpolygon wurden von ihm nach einer älteren Forschungstradition anhand der Schildumschrift der rechts postierten Figur (ECHARDVVS MARCHIO) mit Ekkehard II. identifiziert, dem Sohn jenes Markgrafen Ekkehard I., der 1002 als Anwärter auf die Königsnachfolge einem Mordanschlag in Pöhlde zum Opfer gefallen war. Mit der Identifizierung dieses Ekkehard waren auch dessen Gemahlin

⁸³ „Während andererseits der Brief des Bischofs sechs männliche und fünf weibliche Namen enthält, stehen im Chore acht männliche Gestalten (...) und von weiblichen noch vier. Es ist also jedenfalls im Verlauf der Arbeit eine *Aenderung* der ursprünglich genannten Reihe erfolgt, vorausgesetzt, dass der Stifterzahl in jenem *Schriftstück von 1249 überhaupt schon die Bedeutung eines Entwurfs* für die Aufstellung von Statuen beizumessen wäre. (Schmarsow 1892, S. 14; *Herv.*, G.S.)

⁸⁴ Schmarsow 1892, S. 17.

Vgl. Willibald Sauerländers These vom Naumburger Stifterzyklus als einem „Fürstenspiegel“ („Fast wie in einem Fürstenspiegel nämlich entfalten sie verschiedene, vorbildliche Eigenschaften, wie sie in der höfischen Gesellschaft zum Bilde des Herrn und der Herrin gehören könnten.“ (Sauerländer 1979, S. 194)), die wohl auf Schmarsows „vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm“ rekurriert.

⁸⁵ Schmarsow (1892, S. 18) benennt die beiden Stifterpaare nach ihrer Position am Gurtbogen zwischen Chorquadrant und -polygon: *Die Mittelgruppe*.

Uta sowie das gegenüber stehende Paar, Ekkehards älterer Bruder Hermann und dessen Gemahlin Reglindis, in ihrer historischen Identität bestimmt.⁸⁶

Die Figur des Hermann

Beginnend mit der Figur des Hermann sah Schmarsow deren Bedeutung im Ausdruck der *Frömmigkeit* begründet.⁸⁷ Von der äußerlichen Erscheinung der Figur als einer jugendlichen, nicht eben großen Gestalt leitete er über zum seelischen Ausdruck und machte die Beobachtung, dass irgend etwas diesen Markgrafen *abzulenken* und sein Auftreten zu *hemmen* scheine:

*In schlichten ruhigen Falten hängt die ärmellose Tunica, auf der Brust mit Knöpfen statt des Kleinods geschlossen, bis über die Knöchel der glatt beschubten Füße nieder, während die Rechte den seitlichen Rand des Mantels fasst und, mit leiser Biegung des Armes im Begriff dies Mantelende quer herüber zu schlagen, doch die Bewegung hemmt, weil irgend eine Ablenkung die Gedanken gefangen nimmt. (.....). Der Kopf mit dem vorne kurz auf die Stirn fallenden, seitlich voll herabwallenden Lockenhaar, ist sanft gegen die linke Schulter geneigt; die geschlossenen Lippen schieben sich leise vor, die Augenbrauen ziehen sich zusammen, und der aufgeschlagene Blick richtet sich fast einwärts gekehrt zur Höhe. So gewinnen die jugendlichen Züge des bartlosen Angesichts im Verein mit der Neigung des Kopfes den unverkennbaren Ausdruck der Rührung und geben erst der ganzen jünglingshaften Gestalt ihren eigentlichen Sinn: lautere hingebende Frömmigkeit.*⁸⁸

Die Figur der Reglindis

Die *Frömmigkeit* Hermanns strahlte in Schmarsows Interpretation aus auf die Figur der Reglindis, die ihren Gemahl Hermann an Lebendigkeit und Größe auffällig überrage und charakterlich zunächst das Gegenbild zu sein scheine:

Reglindis scheint vergnüglich zu lächeln, ja zu grinsen, und hat so zu dem alten Küstermärchen von der lachenden Braut Veranlassung gegeben. Aber diese moderne Auslegung der hier auftretenden Physiognomie darf uns nicht darüber täuschen, dass eber das Gegenteil gemeint ist. Nicht um einen Anflug von Frivolität im Gotteshause handelt es sich,

⁸⁶ Diese vier Personen stimmen mit den ersten vier Personen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 überein. (s.o.)

Der historische Ekkehard war - wie Schmarsow berichtet - mit Uta, einer Schwester Esicos von Ballenstädt vermählt gewesen und stand durch die Heirat seines Schwagers mit einer Halbschwester der Kaiserin Gisela auch in verwandtschaftlicher Beziehung zum salischen Kaiserhaus. Ekkehard II. habe sich bei Kaiser Heinrich III. den Ehrennamen des *Getreuesten seiner Getreuen* erworben, und in der Tat habe er diesem Kaiser als Befehlshaber in Feldzügen gegen die Böhmen und Ungarn ruhmvoll zur Seite gestanden. Auf diesem Ekkehard aber habe eine „dunkle Tat“ gelastet, denn im Jahre 1034 habe er den Gatten seiner jüngsten Schwester mit Namen Dietrich umbringen lassen, als dieser die Markgrafenwürde der Lausitz erhielt, auf die wohl Ekkehard selbst Ansprüche besessen habe. (vgl. Schmarsow 1892, S. 17.)

⁸⁷ Vgl. Schmarsow 1892, S. 19.

⁸⁸ Ebd.

(...) sondern um den Ausdruck inniger Teilnahme, verbunden mit freundlicher, gutherziger Sinnesart. Es ist ein rundes, vollwangiges Frauenantlitz von ziemlich derber Bildung, zu dem man unwillkürlich die Farbenfrische einer ländlichen Schönen hinzudenkt. Mehr von der Seite gesehen offenbart es die meisterliche Bestimmtheit der Arbeit ebenso wie die Liebenswürdigkeit dieser gesunden Natur. Die Winkel des nicht eben kleinen Mundes sind in die Höhe gezogen und graben sich tief in die umgebenden Fettpolster ein; die Nasenflügel sind gebläht und straff gespannt; die Augen werden von den fleischigen, in die Breite gehenden Lidern eingeklemmt und blicken - scheinbar im glücklichsten Humor - heraus.⁸⁹

Um die Interpretation einer gleich ihrem Gemahl Hermann *frommen* Reglindis am Erscheinungsbild der Figur selbst begründen zu können, suchte Schmarsow nach Vergleichsfiguren in der Sakralskulptur des 13. Jahrhunderts. Er verwarf eine frühere, aus dem 18. Jahrhundert stammende Überlieferung von der *lachenden Braut* als bloßes „Küstermärchen“, obwohl diese Überlieferung *inhaltlich* seiner Interpretation einer *frommen Reglindis* eigentlich hätte entgegen kommen müssen. Die Physiognomie der Reglindis, ihr *Lachen* brachte Schmarsow stattdessen mit den Skulpturen der *klugen Jungfrauen* an der *Brautpforte des Magdeburger Domes* in Verbindung. Er verglich die Figur ferner mit einem *Verkündigungengel* im selben Dom und einem weiteren Verkündigungengel im Dom von Bamberg, in deren seligem Lächeln er einen der Reglindis verwandten Charakter erkannte.⁹⁰

Einem dominierenden Thema der kunsthistorischen Forschung Rechnung tragend suchte Schmarsow die Naumburger



Abb. 7
Hermann und Reglindis
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel I)

⁸⁹ Schmarsow 1892, S. 19f.

⁹⁰ „Und wie viel tut hier gerade die Wiederkehr des nämlichen Typus (...). Wie bei der Tochter Boleslavs von Polen in Naumburg [*sc. Reglindis*] erkennt man ihn an zwei wichtigen Belegstücken, wo die Absicht des Künstlers in Betreff der augenblicklichen Stimmung garnicht zweifelhaft sein kann: an zwei Verkündigungensgeln, deren Einer im Chorumgang des Magdeburger Domes untergebracht ist, während der Andre am Georgenchor des Domes zu Bamberg wenigstens seine Stelle vor Maria behauptet, - d. h. an zwei Orten, die wir als äusserste Gränzpunkte der grossen zweitverzweigten Bildnerschule betrachten, in der sich unsere Forschung bewegt.“ (Schmarsow 1892, S. 20.)

Figur nach dem Begriffspaar *romanisch-gotisch* stilkritisch einzuordnen. Während er die Vergleichsfiguren der *klugen Jungfrauen* in Magdeburg als bereits *gotisch* einstufte, rechnete er die Reglindis noch dem *romanischen* Stilkreis zu, was ihn zu einer Späterdatierung der Magdeburger Figuren brachte, „die doch bereits in der Gestaltung selbst entschieden *gotischen* Stil offenbaren und schon dem 14. Jahrhundert, wenn auch noch dem ersten Decennium angehören.“⁹¹

Seine stilkritischen Überlegungen ergänzte Schmarsow durch Überlegungen zur historischen Identität der Figur und zu ihrem höfischen Charakter:

*Auch der Kopf dieser polnischen Fürstentochter, mit den breiten Backenknochen zwischen dem Gebende und dem kronenartigen Aufputz, sitzt auf starkem Halse, gegen den die Schultern schmal erscheinen. Kleid und Mantel sind einfach wie die Haltung. Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Querband des Mantels und ziehen es herab, - ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv, - während die Linke, etwas tiefer darunter, über den Leib gelegt, die beiden Tuchmassen zusammengreift, so dass von diesem Mittelpunkt die Falten des Stoffes strahlenförmig abwärts gehen und mit ihren Säumen schlängelnde Randlinien bilden.*⁹²

Während Reglindis' *Lächeln* die Figur zur *frommen Reglindis* machte, zeigte Schmarsows Beschreibung von Kleidung und Haltung, dass diese Figur auch der weltlich-höfischen Sphäre ihrer Zeit verhaftet war: der Griff der rechten Hand in das *Querband des Mantels* („Tasselriemen“) war nach Schmarsow „ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv“ und entsprach der *höfischen Konvention* der Zeit.⁹³



Abb. 8
Hermann und Reglindis
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel II)

91 Ebd., Herv., G.S. - Bode (1886, S. 58) hatte an der Figur der Reglindis bereits „eine Vorahnung gotischer Art und Unart“ entdeckt (siehe oben, Zitat zu Fußnote 19).

92 Ebd.

93 Die Beobachtung des Griffs der Reglindis in den Tasselriemen ihres Mantels als einer weit verbreiteten höfisch-konventionellen Geste der Zeit ist von der Kunstgeschichtsschreibung immer wieder gemacht worden. Doch hat erst Willibald

Der Figur der Uta

Während Schmarsow die Figuren von Hermann und Reglindis vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der *Frömmigkeit* beschrieb, machte sich in seiner Interpretation der Gemahlin Ekkehards ein *nationales Pathos* geltend. Die Tatsache, dass die historische Uta eine Schwester Esicos von Ballenstädt, des Stammvaters der Askanier war,⁹⁴ erschien ihm angesichts der *königlichen Erscheinung* der Uta und ihrer Stellung als *deutsches Frauenbild* zweitrangig.⁹⁵ Schmarsow ging zur Ausmalung eines *Ideals* über, dessen Merkmale sich in allen Einzelheiten nicht mehr durch eine Beschreibung der Figur belegen ließen.⁹⁶ Schmarsow verfiel streckenweise in eine patriotische Schwärmerei, kehrte jedoch immer wieder zu einer anschaulichen Beschreibung der Figur zurück, so dass seine Darstellung sowohl Momente der Erbaulichkeit als auch nachprüfbarer Beobachtung bietet.

Sauerländer (1979) das *Konventionelle* dieser Geste ins Zentrum seiner Interpretation der Figur der Reglindis gerückt und daraus den merkwürdigen Schluss gezogen, dass nicht nur die Figur der Reglindis, sondern *alle* Figuren des Westchors ihre Bedeutung weitgehend aus ihrer *französisch-höfischen Konventionalität* beziehen würden:

„Die Naumburger Bildwerke geben als von der französischen Gotik geprägte Skulpturen höfische Lebensformen wieder, die ihrerseits dem gleichen französischen Kulturkreis entstammen. Konventionelle Motive wie der Griff an die Mantelschnur, das Raffes des Manteltuches, das huldreiche Lächeln entsprechen dem Betragen der sich weitgehend französisch gebenden vornehmen Schichten. Die Kunst nimmt sie auf, spiegelt sie wider, trägt sie vielleicht auch weiter und transportiert sie dann an anderer Stelle wieder ins Leben zurück.“ (Sauerländer 1979, S. 229.) - Siehe Kapitel XXIII, 1.

94 Schmarsow verweist im Zusammenhang mit einer Literaturangabe darauf, dass noch weitere Mitglieder des Hauses Ballenstädt sich als *Wohltäter* des Naumburger Domstifts ausgezeichnet hätten: „Vgl. O. v. Heinemann, Albrecht der Bär, Darmstadt 1864. S. 15 u. 303. Ihre Schwester Hazecha war Aebtissin von Gernrode, als Nachfolgerin der am 3. Nov. 1043 gestorbenen Adelheid. Auch ihr Bruder Esico v. Ballenstädt gehörte zu den Wohltätern des Naumburger Stiftes. Vgl. Bresslau, Jahrbücher Konrads II.. Bd. 2, S. 83.“ (Schmarsow 1892, S. 21, n.2.)

95 „Hier ist dem Künstler ein *deutsches Frauenbild* gelungen, das Hoheit und Liebreiz in wunderbarem Maße vereinigt.“ (Schmarsow 1892, S. 21. *Herv.*, G.S.)

96 Vgl. z.B. Schmarsows Entdeckung der *blauen Augen* Utas.

„Zu der kunstreichen Krone, deren Lilienzacken über den Rand der Mütze emporragen, und der sittigen Binde scheint ein Paar üppiger Zöpfe des goldigen leichtgekräuselten Haares und ein Paar *tiefblauer Augen* zu gehören, und so das nämliche *Ideal einer deutschen Edelfrau* hervorzutreten.“ (ebd., *Herv.*, G.S.)

Vgl. hierzu auch Schmarsows zwei Jahre später veröffentlichte Version dieser Charakterisierung (1896, S. 154): „Diese Askanierin ist das *Idealbild einer deutschen Fürstentochter*, das an Chorschranken in Halberstadt und Hildesheim, nur derber noch, als *Madonna* gegeben ward, bis hinein in die *tiefblauen Augen* und die blonden Zöpfe des leicht gekräuselten Haares“; *Herv.*, G.S.)

In dieser späteren Version erhält die Figur der *Uta* im Vergleich mit den Madonnen von Halberstadt und Hildesheim selber *madonnenhaften* Charakter.

Auch hier liegt in den innern Winkeln der Augen, in den vorgeschobenen Lippen ein Anflug von Wehmut. Und diesen Zeichen des Seelenlebens verbündet sich die ausdrucksvolle Schönheit der linken Hand, die, unter dem vollen Busen an den Leib gelehnt, Faltenmassen der linken Mantelhälfte zusammenhält, die zu einem Bausch emporgerafft über dem Arm hervorquellen. Die schlanken fein verjüngten Finger dieser Hand, der vorderste beringt, legen sich in leichter Biegung so elastisch auseinander; die Bewegung des linken Beines und des darüber gleitenden Gewandes ist so ausserordentlich reizvoll, dass man verwundert fragt, wie es einem Künstler des 13. Jahrhunderts möglich gewesen, diese echt weibliche Verbindung von Grazie und Unsicherheit in der Haltung der menschlichen Glieder zu beobachten und mit dieser schüchternen Wahrheit wiederzugeben, während der Gesamterscheinung des Standbildes die volle Höhe bewahrt bleibt.⁹⁷



*Abb. 9
Ekkehard und Uta [vom Chorhaupt aus]
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel III)*

Schmarsow berücksichtigte in seiner Analyse der Figur ferner einen Gesichtspunkt, der erst Jahrzehnte später in der Naumburg-Forschung wieder aufgegriffen werden sollte: eine Reflektion auf den *Standpunkt des Betrachters*. Schmarsow nahm an, dass dieser Standpunkt bereits vom Bildhauer bei der Konzeption der Figur ins Kalkül gezogen worden sei, und beurteilte den Eindruck der Figur von diesem angenommenen Standpunkt aus (ohne freilich seinen Photographen Flottwell zu ähnlich konsequenter Berücksichtigung des Betrachterstandpunkts anzuhalten). Danach war die Figur der Uta

durchaus auf den Anblick vom Eingang her berechnet, also rechts vom Beschauer, während alle bisherigen Abbildungen sie, der bequemeren Beleuchtung halber, grade von den Fenstern des Chorhauptes aus aufgenommen zeigen, wo durch den schweren Mantel mit seinem hoch emporgehobenen Kragen der Eindruck der Starrheit überwiegt, und das reiche Leben, das nach der Hauptseite entfaltet wird, völlig verdeckt bleibt.⁹⁸

⁹⁷ Schmarsow 1892, S. 21.

⁹⁸ Ebd.

Schmarsows Beschreibung der Uta gab sich im Ganzen empfindungsvoll (*Zeichen des Seelenlebens*) und gleichzeitig national aktualisierend (*ein deutsches Frauenbild*).⁹⁹ Und diese Aktualisierung übertug Schmarsow in einer weiteren Analyse auch auf den anfänglich nur als historische Figur eingeführten Ekkehard.

Die Figur des Ekkehard

Sein Interesse galt jetzt einem *Charakterporträt* Ekkehards, in das wie bei Uta nationale und landsmannschaftliche Eigenschaften - Schmarsow verwendete die Begriffe *Stamm* und *Rasse* - einfließen, die für den Autor überzeitliche Gültigkeit beanspruchten und die seinem Leser Anschauungsmaterial für die eigene Weltanschauung bieten sollten. In diesem Sinne bezeichnete Schmarsow Ekkehard als einen Typ, „den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach begegnet.“¹⁰⁰ Schmarsow lieferte gleichsam den Stoff zu einem historischen Roman mit nationaler Tendenz, auch wenn er immer wieder zu genauen Beobachtungen der Figur des Ekkehard zurückfand, in der sich in seiner Beschreibung unmittelbare *Lebendigkeit* mit *höfischer Repräsentation* verbindet:

die linke Faust umspannt den Griff des Schwertes, das, vor ihm auf den Boden gestellt, den am Standbein lehrenden Schild zu sichern dient, während die Rechte, quer übergreifend, den

⁹⁹ Zur nationalen Aktualisierung der Figur der Uta vgl. Sauerländer 1979, S. 176 (mit Bezug auf Schmarsow 1934, S. 8).

¹⁰⁰ Schmarsow 1892, S. 22. - Vgl. das gesamte (berühmt gewordene) *Charakterporträt* Schmarsows zu Ekkehard:

„Und Markgraf Ekkehard zu ihrer Seite, ernst und kräftig, ist eine starkknochige, breitschultrige Mannesgestalt mit mächtigem Schädel und grossgeschnittenen Zügen. Der unbeugsame Wille seines selbstbewussten Geschlechts: die angeborene Majestät scheinen hier zu wohnen, und in diesem jüngeren Sohne erkennen wir den wahren Erben seines Vaters. Aber, als hätte der Künstler nicht nur das männliche Seitenstück der königlichen Uta, sondern mannichfaltigere Wirkung der Gegensätze angestrebt: er giebt den Sohn eines völlig andern *Stammes*, man möchte sagen andrer *Rasse*. Erscheint uns Uta vielmehr als die herrliche Schwester des deutschen Hermann drüben, so könnte Markgraf Ekkehard eher als Bruder der Reglindis gelten. *Er ist ein Typus, den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach begegnet.* Die breit gerundete, aber nicht hohe Stirn wird von dunklem, krausem Haar umrahmt, das in kurzen Locken aus der Kappe quillt, links und rechts über den Ohren etwas absteht und, durch das unterm Kinn verschlungene Band der Mütze gehalten, in buschiger Fülle auf dem Nacken liegt. Zwischen starken Backenknochen und breiten Kinnladen spannen sich die glatten Wangen, unter deren Fülle nur das Grübchen im Kinn einen festen Punkt bezeichnet. Sogar ein Ansatz zum Doppelkinn ist vorhanden; aber scharfgeschnittene Lippen, Nase und Augenbrauen sprechen wie der Blick von der durchgreifenden Energie dieses doch gutmutigen jovialen Mannes, der den Fünften nahe, uns in manchen Zügen die holländischen Bildnisse des 17. Jahrhunderts ins Gedächtnis ruft, dass wir auch in ihm einen Rats Herrn von Amsterdam oder den diplomatischen Vertreter des freien Bürgerstaats begrüßen könnten.“ (Schmarsow 1892, S. 21f.; *Hem.*, G.S.)



Abb. 10
Ekkehard und Uta
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IV)

Schildriemen zum Gelenk des linken Armes hinauf schiebt. Die linke Schulter und der Oberarm sind vom Mantel bedeckt, der auf der Rechten grade von der Achsel herabfällt und so den gebogenen Arm völlig frei und das leicht bewegte Bein unter dem Leibrock deutlich genug hervortreten lässt. Die zierliche Sorgfalt, mit der die Finger den Riemen fassen und die achtlose Art, in der sich die Bewegung vollzieht, ohne auch nur einen Augenblick die Aufmerksamkeit von dem Vorgang abzulenken, auf den sie hier im Kirchenraum gerichtet ist, geben der imposanten Erscheinung des Fürsten zugleich den Beigeschmack höfischer Sitte, deren sprechende Gebärde der Künstler mit überraschender Lebendigkeit darstellt.¹⁰¹

Die vier Figuren im Chorpolygon

Die beiden Stifterpaare bildeten zusammen in Schmarsows Darstellung eine erste Vierergruppe (die Mittelgruppe), die Figuren im Chorpolygon - Schmarsow nannte sie die innere Reihe¹⁰² - entsprechend die zweite. Diese zweite Gruppe sah Schmarsow durch

die Blickrichtungen der vier Figuren verspannt, welche freilich den Anforderungen einer Aufstellung im Chor widersprächen. Denn dieser schien eine Konzentration der Figuren auf einen gemeinsamen Mittelpunkt zu verlangen, während die Figuren tatsächlich in Zweiergruppen durch einen *Parallelismus der Blickrichtungen* zusammengefasst würden:

Zwischen den fünf Fenstern des Chorpauptes stehen wieder vier Gestalten, die der architektonischen Gliederung gemäss, wie der Raumwirkung nach zusammengehören. Die beiden vorderen weiter von einander entfernten wenden sich nach rechts, die beiden andern, nur durch die Breite des Mittelfensters getrennten blicken gleichmässig nach links. Dieser äusserliche Parallelismus erscheint befremdlich, wenn man die Statuenreihe allein betrachtet, und man würde gewiss geneigt sein, sie mit leichter Mühe so zu ordnen, dass sie alle sich einem gemeinsamen Mittelpunkt zuwenden, oder doch paarweis zu einander kehren. An Ort und Stelle belehrt man sich bald eines Bessern. In dem Sinne, den unser Bedürfnis nach Symmetrie verlangt, wirkt bereits mit aller Klarheit und Stärke die Architektur in allen ihren Gliedern. Der bildende Künstler bringt Abwechslung in die gesetzmässige Wiederkehr, die bei

101 Schmarsow 1892, S. 22.

102 Ebd..

*menschlichen Gestalten starr erschienen wäre, indem er die willkürliche Bewegung der lebenden Wesen ihr gerade entgegenstellt.*¹⁰³

Die „befremdliche“ Erscheinung von Haltung und Gruppierung der vier Figuren sah Schmarsow *formal* durch eine *Variation* bestimmt, die auf das Konto des *bildenden Künstlers* ging, der eine *Abwechslung* in die Figurenreihe hineinbringen wollte. Dieses künstlerische Prinzip der Abwechslung würde sich auch an den Figuren selbst zeigen:

*Er zeigt die Männer bald mit Kopfbedeckung, bald barhaupt; und verbinden wir sie demgemäss, der unwillkürlichen Beobachtung des Auges folgend, durch Diagonalen, so steht das eine Paar einander zugewendet, das andre schroff von einander abgekehrt. Ja, noch Eins: die beiden vorderen, obwol im Ganzen gleich gerichtet, erscheinen im innern Gegensatz, während die beiden andern sich teilnehmend dem Einen zukehren. der sich wieder durch auffallende Eigentümlichkeit von allen Uebrigen unterscheidet.*¹⁰⁴

Die von Schmarsow *formal* beschriebene Anordnung der Figuren des Chorpolygons erwies sich in seiner weiteren Betrachtung als durchaus *inhaltlich* bestimmt. Schmarsow beobachtete, dass drei der vier Polygonfiguren, dem Usus der übrigen männlichen Figuren im Vorchorjoch entsprechend, den Schild auf den Boden gestellt haben, die linke Figur den Schild aber erhoben vors Gesicht hält.

*Und das Schwert [sc. der linken Figur des ‚Ditmarus occisus; G.S.], das losgebunden in der Hut der linken Hand zu ruhen hätte, hängt hier am Gurte umgeschnallt, und die Rechte fasst schon den Griff, dass es im nächsten Moment aus der Scheide fabre, oder hält sich bereit es blitzschnell zum Streite zu zücken. So wird der Letzte drüben [sc. die rechte Figur des Timo; G.S.], der noch friedlich barhaupt dasteht, zum Gegner, der herausfordert, unwillig zögernd, sich abkehrt. Und sehen wir von den andern Beiden den Ersten [sc. Sizzo] das Schwert in der Scheide und mit herumgeschlungenem Bandelier erheben, den Andern [sc. Wilhelm] aber teilnahmsvoll und bekümmert, doch wie gebundenen Armes dem Verlaufe zuschauen, so verstärkt sich der Eindruck der Zusammengehörigkeit, und die mannichfachen Beziehungen spielen hinüber und herüber, als stünden wir vor einem einheitlichen Auftritt.*¹⁰⁵

Es handelte sich bei dieser Beschreibung um die Begründung von Schmarsows in der Rezeptionsgeschichte der Naumburger Stifterfiguren berühmt gewordene *Zweikampfhese*, die der Autor hier aus einer Kombination von formaler Beschreibung und theoretischer Schlussfolgerung entwickelte.

Die Figur des Dietmar

Die These eines *einheitlichen Auftritts* der vier Polygonfiguren erfuhr nach Schmarsow in der linken Figur eine *historische* Begründung. Diese Figur sei sowohl durch die

103 Ebd.

104 Schmarsow 1892, S. 22.f.

105 Schmarsow 1892, S. 23.

Inschrift auf dem Schild [*DITMARVS COMES OCCISVS*] als auch durch Einträge in den *Naumburger Totenbüchern* identifizierbar, die seinen Todestag und seinen Begräbnisort mitteilten:

Graf Dietmar (...) ist darnach ein Bruder des Herzogs Bernhard II v. Sachsen, aus dem Hause der Billunger, dessen Schwester Swanbildis mit Markgraf Ekkehard I von Meissen vermählt, die Mutter Hermanns und Ekkehard's II war, der beiden Hauptstifter des Bistums, die hier neben ihm stehen. Auch ihn bezeichnen die Mortuologien als Fundator: „III. Kal. Jul. obiit“ sagt das Eine, „sepultus ante Altare St. Johannis Evangelistae“ das Andre, und die Inschrift: ‚occisus‘.¹⁰⁶

Zwei weitere Quellen - die Annalen des Lambert von Hersfeld und ein Nekrolog des Sankt Michaels-Klosters in Lüneburg - klärten nach Schmarsow über die Umstände von Dietmars Tod auf:



Abb. 11. Dietmar
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel V)

Dieser Dietmar fiel im Zweikampf in der Pfalz zu Pölde, wo auch Ekkehard I ermordet war, durch die Hand seines eigenen Vasallen Arnold, der ihn des Hochverrats beschuldigt hatte. Als Kaiser Heinrich III zu Michaelis 1048 nach Sachsen kam, klagte Arnold, Graf Dietmar habe einen Anschlag gegen das Leben des Herrschers vorbereitet; der Kaiser befahl, dass er die Wahrheit seiner Aussage durch ein Gottesgericht beweise, und Graf Dietmar, der sich reinigen wollte, unterlag. Er wurde so schwer verwundet, dass er wenige Tage nach dem Zweikampf, der am 30. September 1048 stattfand, starb. Nach dem Necro(logium) S. Michaelis Lüneburg(ensis) (...) ist der 3. Oktober sein Todestag, die Angabe der Naumburger Mortuologien also ein Versehen.¹⁰⁷

Wie kam hier Schmarsow zu der Auffassung, die Angabe der Naumburger Mortuologien zu Dietmars Todestag sei „ein Versehen“?

106 Ebd.

107 Ebd. u. n. 2.

Schmarsow gibt dazu folgende Quellen und Literaturhinweise: „Annales Altah. a. 1048, Lambert Hersfeld u. Adam Brem. Näheres bei Steindorff, *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinr. III.* Bd. 2, S. 16 u. 40.“

Während sich die vom Bildhauer dargestellte Kampfhaltung und die Angabe der Schildumschrift historisch plausibel auf die Annalen des Lambert von Hersfeld beziehen ließen, in denen unter dem 30. September 1048 berichtet wird, dass der Billunger Dietmar, von seinem eigenen Vasallen Arnold vor Kaiser Heinrich III. des Mordanschlags angeklagt, bei einem *Gottesgericht* fiel¹⁰⁸ und diese Angabe mit dem Eintrag im Totenbuch des Michaelisklosters in Lüneburg, wo sein Todestag mit dem 3. Oktober verzeichnet ist, übereinstimmt (Dietmar war wenige Tage nach dem Zweikampf seinen Verletzungen erlegen), ließ sich diese Nachricht mit zwei Naumburger Totenbucheinträgen¹⁰⁹ *nicht* vereinbaren. Deswegen verfiel Schmarsow auf den Ausweg, der Eintrag in den *Naumburger Mortuologien* („III. Kal. Jul. obiit“) sei ein *Versehen*. Schmarsow ging dabei unhinterfragt von der Voraussetzung aus, dass die Person der Statue des Dietmar ein Mitglied der Naumburger Kirche und in den Naumburger Totenbüchern verzeichnet sein müsse und dass demgemäß der Naumburger Totenbucheintrag eines sonst nicht weiter identifizierbaren Dietmar mit dem *Ditmarus Comes Occisus* des Naumburger Stifterchors identisch sein müsse. Unberücksichtigt blieb in Schmarsows Darlegung, dass die Figur des Dietmar in der Schildumschrift als *OCCISVS* und *nicht* als *FVNDATOR* bezeichnet wurde, und dass damit im Naumburger Stifterchor die Schmach eines *Erschlagenen* und nicht der Ruhm eines Stifters verkündet wird.

Da Schmarsow an einer Identität des *Ditmarus Comes Occisus* im Chorhaupt mit einem Dietmar der *Naumburger Mortuologien* festhalten wollte, war er gezwungen, den dortigen Eintrag für ein „*Versehen*“ zu halten. Dass in der Figur des *DITMARVS COMES OCCISVS* vielleicht von vornherein *kein* Mitglied der Naumburger Stiftergesellschaft und auch *kein* Mitglied einer Naumburger Gebetsverbrüderung gemeint sein könnte, wurde von Schmarsow - wie von der gesamten späteren Forschung - nicht in Erwägung gezogen.¹¹⁰

108 „Festum sancti Michaelis imperator iterum Polethe celebravit. Ibi postero die Dietmarus comes, frater ducis Bernhardi, cum a milite suo Arnolde accusatus fuisset de inito contra imperatorem consilio, congressus cum eo, *ut obiectum crimen manu propria purgaret*, victus et occisus est.“ (Lamperti Hersfeldensis Annales. Recognovit O. Holder-Egger. MGH. Scriptores rerum Germanicarum 38. Hannover 1894, S. 61; *Herv.*, G.S.)

109 Schmarsow (ebd.) spricht ganz unbestimmt von der „Angabe der *Naumburger Mortuologien*“ (*im Plural*).

110 Den Widerspruch zweier *konkurrierender Quellen* zur Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* - die *Naumburger Mortuologien* auf der einen, die *Annalen des Lambert von Hersfeld* und das *Lüneburger Totenbuch* auf der anderen Seite - hat sechzig Jahre später Walter Schlesinger (1952) aufgegriffen. Seine Darlegung muss hier deswegen vorgreifend angeführt werden, weil die Identifizierung der Figur des *Dietmar* auch in der dazwischen liegenden Forschung virulent blieb und noch heute einen zentralen Punkt bei der Interpretation der Figuren im Chorpolygon und des ganzen Stifterzyklus ausmacht. Deshalb erscheint eine

Analyse von Schlesingers *Gegenposition* zu Schmarsows Ausführung bereits an dieser Stelle zum Verständnis der nachfolgenden Diskussion gerechtfertigt.

Schlesinger bestätigt zunächst die Angaben und Belege Schmarsows zum *Zweikampf* (*Gottesurteil*) in Pöhlde:

„das Gottesurteil in Pöhlde fand nach dem Bericht Lamperts von Hersfeld am Tage nach Michaelis, also am 30. September statt, und das Lüneburger Totenbuch bestätigt *die ungefähre Richtigkeit* dieser Angabe: Thietmars Todestags wurde dort am 3. Oktober gedacht [Necrol. Lüneb. bei Wedekind, *Noten III* (1836), S. 74: Thietmarus comes occisus.]“ (Schlesinger 1952, S. 70 u. n.257.)

Auch die mit dem *Lüneburger Totenbuch* in Widerspruch stehenden Angaben zum Todestag Dietmars in den *Naumburger Mortuologien* werden von Schlesinger in gleicher Weise wie bei Schmarsow registriert:

„Der Naumburger Dietmar dagegen starb nach der Totenliste A am 29. Juni [Lepsius (1854) S. 32.]“ (Ebd., u. n.258.)

Die folgende *Attacke* Schlesingers gegen Schmarsow lässt dann freilich den Geist sachlicher Auseinandersetzung vermissen:

„Will man nicht *alle Grundsätze kritischer Geschichtsforschung* über Bord werfen und ohne weitere Begründung einfach behaupten, das Naumburger Datum sei ein Irrtum [So Schmarsow S. 23, n. 2.], so wird man beide Personen auseinanderhalten müssen.“ (Schlesinger, ebd., *Herv.*, G.S.)

Tatsächlich führt Schmarsow - in diesem Punkt ist Schlesingers Kritik an Schmarsow unabweislich - kein Argument an, warum das *Naumburger* Datum falsch sein soll, weshalb Schlesinger den einzig möglichen Schluss zieht, dass der Dietmar der *Naumburger Totenbücher* (*Mortuologien*) und der Dietmar des *Lüneburger Totenbuches* bzw. des *Berichtes des Lambert von Hersfeld* nicht identisch sein können. Warum aber die Figur des Dietmar nicht auf den Bericht des *Lambert von Hersfeld* vom Zweikampf in Pöhlde rekurrieren soll, worauf sowohl die Erscheinung der Figur als auch die übrigen Figuren des Stifterzyklus - vor allem die Figur Ekkehard II. - hindeuten, worauf bei der Studie Sauerländers (1979) noch näher einzugehen sein wird, leuchtet nicht ein.

Es deutet vielmehr alles darauf hin, dass mit dem DIMARVS COMES OCCISVS *nicht* der in den Naumburger Mortuologien verzeichnete Dietmar gemeint sein kann, sondern nur der Dietmar des *Zweikampfs von Pöhlde*, der denn auch in dem schon angesprochenen Spendenaufruf Bischof Dietrichs II. und des Domkapitels von 1249 *fehlt*.

Schlesinger aber fährt fort, indem er seine Beweisführung abbricht - er war bei der *Nicht-Identität* des Dietmar der *Naumburger* und *Lüneburger Totenbücher* stehen geblieben - und bietet Schlussfolgerungen dar, die das von ihm gegen Schmarsow geschleuderte Verdikt, dieser würde „alle Grundsätze kritischer Geschichtsforschung über Bord werfen“ tatsächlich selbst verdienen. Denn Schlesinger schreibt - wobei er mit dem „Naumburger Dietmar“ den Dietmar der *Naumburger Totenbücher* und den Dietmar des *Naumburger Stifterzyklus* ohne Weiteres in einen Topf wirft -:

„Der Naumburger Dietmar ist *also* nicht im Zweikampf getötet worden, wenigstens ist dies nicht nachweisbar. Er wurde getötet, die Inschrift *comes occisus* läßt daran keinen Zweifel, doch wissen *wir* nicht auf welche Weise, und *keinerlei Anlaß besteht zu der Behauptung, er sei als ein Schuldiger getötet worden*. Gleichzeitig *entfällt jede Begründung* für die Annahme, die vier Gestalten des Chorhauptes seien zusammengeschlossen zur Darstellung eines gerichtlichen Zweikampfes, gleichsam zu einer dramatischen oder symbolischen „Szene“ also, wie sie vor allem von *Schmarsow* vertreten (...) worden ist [Schmarsow 1892, S. 23 f. (...)].“ (Schlesinger 1952, S. 70, n.260; *Herv.*, G.S.)

Schmarsow versuchte drei Quellen, a) den Bericht des Lambert von Hersfeld, b) den Totenbucheintrag des Lüneburger Michaelsklosters und c) die Totenbücher (*Mortuologien*) im Naumburger Dom in Einklang zu bringen, was nicht gelingen konnte. Am Ende verwies er die Figur des Dietmar aus der Sphäre dargestellter mittelalterlicher Rechtswirklichkeit in ein bloßes „Schattenreich“. ¹¹¹

Künstlerisch erschien Schmarsow die Figur als eine „im Einzelnen minder sorgfältig durchgeführt(e)“ Bildhauerarbeit mit wenig ausgebildetem individuellen Charakter und von einer technischen Unbeholfenheit, welche „die etwas schwerfällige Hand eines Gehilfen“ verrate. ¹¹² Wenn Schmarsow der Figur dennoch eine ausführliche Beschreibung widmete, so veranlasste ihn dazu allein die auffallende Haltung dieser Figur:

Nicht in voller Rüstung, sondern im langen weichen Gewande, in dem ein Graf am Hoflager des Kaisers verkehrt, steht er da; nur der Mantel ist zusammengenommen, unter dem rechten Arm durch über die Brust hinaufgezogen und mit seinem Ende um die Schultern geschlagen. So bleibt der Arm mit dem Schwerte frei, und die Linke schirmt sich mit dem Schilde, dessen Rand bis zur Mundhöhe hinan reicht. Eine Mütze mit hohem Pelzrand bedeckt das Haupt. Der momentanen Haltung entsprechend blicken die Augen in gespannter Erwartung hinaus.
113

Die Figur des Sizzo

Unter zwei Prämissen beschrieb Schmarsow die folgende Figur des Sizzo: einerseits unter der Voraussetzung eines *einheitlichen Auftritts* aller Polygonfiguren (*Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo*), andererseits in der Annahme, dass die Figuren im Chorhaupt sämtlich um einen *Altar* herum versammelt vorzustellen seien. So wurde aus Schmarsows *einheitlichem Auftritt* der Polygonfiguren gleichzeitig ein Auftritt der Figuren *im Heiligtum*. ¹¹⁴ Doch blieb an dieser Stelle der Zusatz „im Heiligtum“ für Schmarsows Interpretation noch ohne Folgen.

¹¹¹ „Der Künstler zeigt ihn wie Einen, der kämpfend ins *Schattenreich* gegangen, im Begriff sein Leben und seine Ehre zu verteidigen. Dieser letzte entscheidende Wendepunkt seines Schicksals tritt zu lebhaft vor die Phantasie dieses Zeitgenossen eines kriegslustigen Geschlechts, als dass er einer ruhigeren Gesamtauffassung der Persönlichkeit hätte weichen können. Er wagt es, *den gefallenen Woltäter der Kirche* auch im Gotteshause selbst als Streiter darzustellen, wie er in die Schranken tritt, das Gottesurteil herauszufordern.“ (Schmarsow 1892, S. 23, *Herv.*, G.S.)

Für Schmarsow wie für die gesamte spätere Naumburg-Forschung steht hier außer Frage, dass der *gefallene Dietmar (Ditmarus comes occisus)* des Westchors einen *Stifter* („Woltäter“) wie die anderen Stifterfiguren darstellen müsse.

¹¹² Schmarsow 1892, S. 24.

¹¹³ Schmarsow 1892, S. 23f.

¹¹⁴ Schmarsow 1892, S. 24.

Schmarsows Beschreibung des Sizzo hob vielmehr auf die äußerliche Erscheinung der Figur ab. Er beobachtete eine entschiedene Hinwendung - mit zornigem Blick bei *ruhiger Haltung* - auf Dietmar.¹¹⁵

Den zornigen Gesichtsausdruck verglich Schmarsow mit dem „heiligen“ Zorn eines „Kreuzfahrers“ und eines „Eiferer(s) für Recht und Treue“, wobei er auf die gleichzeitig „zeremonielle“ Haltung des Schwertes verwies. Im Blick Sizzos sah Schmarsow eine Mischung von Mitgefühl und Unwillen gegenüber Dietmar, dem eine symbolische Bedeutsamkeit der Gebärde und eine „statuarische Selbständigkeit“ der Figur korrespondieren würden.¹¹⁶



Abb. 12. Sizzo
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VI)

115 „Der nächste Nachbar des Kampfbereiten dreht mit entschiedener Wendung das Haupt zu diesem herum. Er ist der Einzige der ganzen Reihe, der einen Vollbart trägt und dessen wallender Haarwuchs, mit der ruhigen Haltung eines wolgeordneten Festschmucks in Widerspruch, vom Künstler absichtlich verwendet wird, um den verstörten Eindruck heftiger Erregung zu verstärken. Wie Zornmut flammt es in dieser Mähne, zuckt es bis zum Schmerz gesteigert in den durchfurchten Zügen. Unter den Runzeln der Stirn bäumen sich die Augenbrauen als scharfe Bogenränder beiderseits gegen die Mitte auf und drängen die Hautfalten über der Nase zusammengeballt wie einen Wulst heraus. Beschattet von diesen Vorsprüngen verfinstern sich die Augen, die drunter hervorblickend wol eher Zornesblitze sprühen als sanftes Weh der Seele verkünden. Von hochgezogenen Nasenflügeln laufen Einschnitte schräg hinunter über die magern Wangen, die von starken Backenknochen und Bart eckig umgränzt sind. Der Mund ist eben geöffnet; die Lippen, wie einwärts fliehend, lassen die Zähne sichtbar werden, als würde die Luft durch ihr Gehege hörbar eingezipelt, um gewaltsam den Laut zu erdrücken, der die Brust beklemmt. [3] Greg. Groitzsch beschreibt ihn ‚truculenta facie et hiantibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum obvertens Ditmaro. Gerit in caerulea clypei area leonem aureum erectum.‘]” (Schmarsow 1892, S. 24.)

116 „es ist keine wilde Leidenschaft, die diese Züge dauernd entstellt. So könnte man sich die edelsten Kreuzfahrer von Begeisterung erfüllt im heiligen Streite vorstellen. Er ist vielmehr in tiefster Entrüstung ergrimmt, ein Eiferer selbst für Recht und Treue, und bewahrt doch seine Haltung, mit dem bandumwundenen Schwert in der Scheide und dem Schild am Boden. Für solch ein sittliches Pathos aber ist in dem friedlichen Chor der Kathedrale doch kein Raum, im Kreise der frommen Stifter keine Veranlassung sichtbar. Die Art, wie er das Schwert hält, dessen Griff nicht mit nerviger Faust umschlossen,

Die Auswertung der verfügbaren Quellen zum historisch-biographischen Hintergrund dieser Figur, der stehende Wappenlöwe des Schildes und das Zeugnis des späteren Chronisten Paul Lange, erwiesen diesen Sizzo - der Name selbst war durch die Schildumschrift gesichert - „als Grafen von Käfersberg oder Kevernburg“. In der Familienüberlieferung der *Schwarzburger* seien Förderer der Naumburger Kirche genannt. Zur näheren historischen Identifizierung des Sizzo stellte Schmarsow die Frage nach einem möglichen Familien-Zusammenhang dieser Gestalt mit dem auftraggebenden Bischof, ohne diese Frage selbst beantworten zu können:

Ob dieser Graf im Barte in irgend einer Weise mit der Familie des Bischofs Dietrich zusammenhängt, ist nicht ermittelt, doch scheint der Platz am Mittelfenster des Chorschlusses, wie die Anbringung seines Wappens auf dem Schilde, das hier allein vorkommt, ihm besondere Bedeutung beizulegen.¹¹⁷

Die Figur des Wilhelm

Die genealogischen Zusammenhänge leiteten Schmarsow über zur daneben stehenden Figur des Wilhelm und gaben ihm Gelegenheit, auf eine merkwürdige Parallele zwischen den historischen Vorbildern der Figuren des Sizzo und Wilhelm aus den Anfangstagen des Naumburger Bistums aufmerksam zu machen. Denn die Brüder beider Figuren, des Sizzo und des Wilhelm, waren gleichermaßen - so der interessante historische Befund - Bischöfe von Naumburg gewesen:

Ausser Zweifel steht die Verwandtschaft mit dem Wettiner Hause bei seinem gleichberechtigten Nachbarn auf der andern Seite des Mittelfensters. Wie Sizzo ein Bruder Bischof Hildewards gewesen sein soll, so war dieser hier wirklich der Bruder des Bischofs Günther, der 1079-1089 auf dem Naumburger Stul sass: Graf Wilhelm von Kamburg, ein Sohn Geros und Enkel jenes Dietrich II, der mit Mathilde, der Schwester Hermanns und Ekkehard's vermählt war.¹¹⁸

sondern locker, fast ceremonieell nur mit den Fingern berührt wird, um es wie ein Scepter aufgerichtet, mit der Spitze nach oben, gegen den Oberarm oder die Schulter zu lehnen; die gleichmässige Stellung, in der auch die Linke, sich stützend, über den Schildrand greift: Alles deutet darauf, dass er standhaft gefasst die Aufwallung seines mutigen Herzens bezwingt, und der Blick, den er zum Nachbar hinübersendet, könnte für diesen ebensoviel Mitgefühl oder Unwillen bedeuten wie vorwurfsvolles Zürnen über Frevelmut. In eigentümlicher Weise ist dieser abhängige Ausdruck des Kopfes und die symbolische Gebärde des Momentes mit statuarischer Selbständigkeit verbunden.“ (Schmarsow 1892, S. 24f.)

117 Schmarsow 1892, S. 25.

Zur Identifizierung und genealogischen Bestimmung der Figur des Sizzo gibt Schmarsow folgende Literatur an: „Schöttgen, De Sizzone Kefernburgico, in opusc. min. VII. 196. Hahn, Collect. monum. T, I p. 80 u. Thuringia Sacra p. 471. Hellbach, Grundriss des Fürstl. Hauses Schwarzburg-Rudolstadt 1820. S. 7. Lepsius a. a. O. u. Knochenhauer, Zur Gesch. Thüringens. S. 140.“ (Ebd., n.1.)

118 Ebd.

Die interessante historische Parallele zweier Naumburger Bischöfe und Brüder des Sizzo und Wilhelm wurde von Schmarsow für eine Erklärung der Polygonfiguren und des Zyklus nicht weiter ausgewertet. Stattdessen vertrat er die Ansicht, die Figur des Wilhelm müsse als *Kunstwerk* betrachtet werden, „das unabhängig und eindringlich genug für sich selber spricht.“¹¹⁹

*Völlig in Waffenruhe, scheint er, nur als stiller Zuschauer, wie verloren in den Anblick eines Vorgangs. Schild und Schwert stehen grade vor ihm, mit ihren Spitzen auf dem Boden, zu beiden Seiten des linken Fusses, der zwischen ihnen vorgeschoben sie fast berührt. Die linke Hand, auf dem Schildrand lehnend, drückt mit dem Daumen auch das drangestellte Schwert, aber mit spielender Leichtigkeit, wie unbewusst, das Gleichgewicht zu halten. Das rechte Bein tritt seitwärts zurück; der rechte Arm ist quer über die Brust gelegt, so dass die Hand am linken Schlüsselbeine ruht, und völlig in den Mantel eingehüllt. Ueber dem feingewebten Leibrock, dessen breiter Besatzstreifen unten bis an die Knöchel reicht, birgt das Manteltuch fast den ganzen Oberkörper in seine dunkelroten Falten. Nur zwischen Arm und Schwertgriff sehen wir den verzierten Gürtel mit einem Teil des Gewandes hervorblicken, das er über den Hüften zusammenhält. Sonst legt sich der Mantel über Schulter und Elbogen dieser Seite und ist auf der andern ebenso mit seiner ganzen Länge herübergenommen, so dass sein Ende wieder über die linke Schulter auf den Nacken fällt. Es ist wol unzweifelhaft, dass diese Art, den ritterlichen Arm zu binden, eine ganz bestimmte, den Zeitgenossen wolbekannte Bedeutung hat.*¹²⁰



Abb. 13
Wilhelm

(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VII)

Während Schmarsow jedes Detail von Körperstellung und Gewandbildung, von Physiognomie und seelischem Ausdruck charakterisierend zu erfassen suchte, verzichtete er auf eine genauere Angabe zur „wolbekannte(n) Bedeutung“ der „Bindung des ritterlichen Arms“ dieser Figur. Schmarsow unterstellte, dass der Bildhauer des 13. Jahrhunderts die *wolbekannte*

Schmarsow weist in diesem Zusammenhang ferner darauf hin, dass dieser Graf Wilhelm im Spendenauftrag von 1249 zusammen mit seiner Gemahlin Gepa erwähnt werde, die neben ihm am Kreuzaltar vor dem Ostchor begraben liege. (vgl. ebd., *Herv.*, G.S.)

119 Ebd.

120 Schmarsow 1892, S. 25f.

Geste nur zum Anlass genommen habe, sein Können mit dem Meißel unter Beweis zu stellen, weshalb sie auch für Schmarsows Interpretation gleichgültig blieb.¹²¹

Schmarsow ergriff bei der Figur des Wilhelm die Gelegenheit, von der Ikonographie des Stifterzyklus zu einer empfindungsreichen Anschauung überzuwechseln, ohne seine ikonographischen Erwägungen zu Ende zu führen. Die historische Betrachtung ließ Schmarsow einfach fallen. Es war so, als würde der Autor von der Faszination der Figur überwältigt seine historischen Überlegungen vergessen. Doch war Schmarsow es selbst, der von formalen Merkmalen ausgehend auf inhaltliche und historische Zusammenhänge - den Bericht eines Zweikampfs in Pöhlde, genealogische Verbindungen, Beziehungen der Figuren zu Naumburger Bischöfen usw. - gestoßen war und diese Informationen zunächst berücksichtigt und historisch kommentiert hatte. Am Ende aber zerriss Schmarsow den historischen Faden und lieferte bei der Figur des Wilhelm - wie schon bei den zuvor besprochenen Figuren - eine einzige *empfindungsvolle* Beschreibung, welche späteren Rezipienten bis heute die Möglichkeit geboten hat, nun ihrerseits den *Historiker* Schmarsow zu vergessen, und diesen nur noch als *Schwärmer*, nicht aber mehr als gediegenen Wissenschaftler wahrzunehmen:

Die Züge des bartlosen jungen Mannes sind nicht eben schön zu nennen; das abstehende Gelock des dunkeln Haares, von dem ein kurzgebaltener Büschel sich glatter auf die Stirnhöhe legt, und die dunkelrote Mütze, die weich und nachlässig darüber sitzt, rahmen ein breitgedrücktes, oben und unten abgeplattetes Oval ein. Die Stirn ist hoch, aber flach und viereckig gebaut, die Nase an den Flügeln, wie der Oberkiefer darunter, etwas eingesunken, der Mund breit mit starker Unterlippe, etwas schräg gezogen, und das Kinn platt. Die sanften Reh-Augen sind, der Wendung des Kopfes entsprechend, zur Seite gerichtet und blicken in wehmütiger Teilnahme nach dem Gegenstand der Aufmerksamkeit zu seiner Rechten, der sich nur drüben jenseits des Fensters, im Chore hier befinden kann. Grade die Wahl dieses besondern Typus, der einem hergebrachten Schönheitsideal so fern bleibt, ja durch ganz zufällig individuelle Züge des Modells überraschend intimes Leben gewinnt, gerade diese ganz persönliche Erscheinung erhöht den künstlerischen Wert und die gesunde Wahrheit des Bildes. Der elegische Ausdruck würde ohne diese kräftige Grundlage sentimental werden. Hier quillt die augenblickliche Stimmung, die so sichtbar in allen Zügen der Gestalt und des Angesichts sich ausprägt, wie selbstverständlich aus der Naturanlage dieser Persönlichkeit. Und sie besitzt

121 „Dem Künstler gab sie [sc. „die Art, den ritterlichen Arm zu binden“] Gelegenheit, sich als Meister in plastischer Klarheit und malerischem Schwung zugleich zu bewähren; denn der faltenreiche Stoff zieht sich als lebendige Draperie über die absichtlich ausser Tätigkeit gestellte Seite des Körpers, und schmiegt sich doch weich an Arm und Hand, dass die runde Form sich fest umschrieben heraushebt. Beide Arme in ihrer gleichlaufenden Haltung und die kunstvoll abgestufte Gewandung bereiten wirksam vor auf das seitwärts darüber geneigte Haupt. Als sanfte Kurve steigt die Linie der Bewegung von der Spitze des rechten Fusses zum linken Elbogen und zurück bis zum Scheitel empor, und getragen von dem biegsamen Gewächs hebt sich der Kopf mit dem sprechenden Antlitz, wie ein schwerer voller Blumenkelch gegen die Sonne.“ (Schmarsow 1892, S. 26.)

*doch sonst noch Kern und Fülle genug, dass wir die deutsche Gemühtiefe auch mit dem Anklang wendischen Weichmuts, wie sie hier auftritt, als vollberechtigt binnehmen. Allerdings werden wir bei solcher Ueberzeugung weniger geneigt sein, den Grafen Wilhelm von Kamburg in ihm zu suchen als einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs, dessen schwärmerisches Charakterbild wir unter noch so edlem Namen gern darin genießen.*¹²²

Am Ende löste sich in Schmarsows Beschreibung die historische Bestimmung der Stifterfigur Wilhelm in *Nichts* auf - der historische Graf, um dessen Identifizierung sich der Autor zunächst selber bemüht hatte, wurde zum *sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs* -, womit der Autor seine früheren und nachfolgenden historischen Betrachtungen zu den übrigen Stifterfiguren gleich mit entwertete, führte er doch selber vor, dass das Interesse an den Figuren sich damit begnügen konnte, dass sie den Betrachter zum *Schwärmen* veranlassten.

Die Figur des Timo

Das Interesse Schmarsows an Timo galt a) einer *Gewandstudie*,¹²³ b) ihrem physiognomischen Ausdruck, an dem Schmarsow ein auffälliges Übergewicht des unteren Teils des Gesichts beobachtete, welcher den Eindruck von „Starrheit mit einer Beimischung von Unwillen“ hervorrufe und Timo den Charakter eines „deutschen Bauernsohns“ gebe.¹²⁴ Schmarsow fügte schließlich c) noch folgende historisch-biographische Informationen hinzu:

122 Ebd.

Zum Schluss seiner Betrachtung des Wilhelm weist Schmarsow noch einmal ausdrücklich auf den Rangunterschied dieser Figur zu den übrigen des Chorpolygons hin: „Es ist ein Meisterwerk mittelalterlicher Skulptur allerersten Ranges, neben dem die bescheidenen Vorzüge der Nachbarn gar zu leicht verblassen.“ (Ebd.)

123 „Auch er trägt den weichen, feingewebten Leibrock, dessen Aermel oben weit, am Unterarm enger werden. Und das verschiedenartige Verhalten des hier der breiten Brust sich anschmiegenden, dort in kleine Fältchen gerillten, dort an Zwischenräumen sich blähenden Gewebes ist mit aller Sorgfalt beobachtet, während der Mantel, unter dem rechten Arm durchgezogen und über die Linke herüber geworfen mit seinen schrägen Faltenlagen energisch zusammenfasst.“ (Schmarsow 1892, S. 26f.)

124 „Auf breiten Schultern sitzt der kräftige Kopf mit schlichtem Flachshaar, das zu den Seiten bis an Kinnhöhe herunter hängt, über der Stirn gerade abgeschnitten ist. Die vollen, auch hier glatt geschorenen Wangen geben mit den zusammengepressten Lippen, dem festen Kinn und der länglichen Nase dem untern Teil des Gesichts das Uebergewicht, zumal da die kleinen etwas stechenden Augen unter den zusammengezogenen Brauen wenig zur Geltung kommen. Auch hier ist der Ausdruck innerer Ergriffenheit gewollt und erreicht, aber in dem vollwangigen Gesicht dieses Starrkopfs nimmt er die Beimischung von Unwillen an, die sich beim Aufsteigen der Rührung zu zeigen pflegt, und lässt die Stimmung düsterer erscheinen als sie sein kann. Auch da steht ein individueller Charakter rückhaltlos und ehrlich, wie heute ein deutscher Bauernsohn, in seiner Ganzheit vor uns.“ (Schmarsow 1892, S. 27.)



Abb. 14. Timo
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VIII)

Sein Name freilich ist ritterlich: Timo von Kistritz. So hatte er sich jedenfalls in der Schenkungsurkunde bezeichnet, durch die er diese Ortschaft bei Osterfeld und sechs andere dem Hochstift Naumburg vermachte, und so nennen ihn auch die Mortuologien des Domes; später heisst er in Urkunden Comes de Brena und schliesslich Comes de Wettin, der erste, der diese Bezeichnung führt. Auch er war ein Sohn Dietrichs II und der Mathilde, also Neffe der beiden Markgrafen Hermann und Ekkehard und Oheim seines Nachbarn Wilhelm von Kamburg. Es ist der erste Schirmvogt von Naumburg aus Wettinischem Hause.¹²⁵

An diese historische Überlieferung der Figur schloss Schmarsow eine in den *Annalen des Klosters Alzella* überlieferte Legende an, wo von Timo als Mörder an einem Kameraden für eine erlittene Ohrfeige die Rede ist. Dieser mutmaßlichen Legende, die ihre Plausibilität durch die Erscheinung des Timo im Naumburger Chorpolygon gewinnt, maß Schmarsow wenig Bedeutung bei. Wichtiger erschien ihm

die Nachricht, dass der historische Timo nach dem Tode Ekkehards II die *Vogtei* des Naumburger Bistums durch Bischof Eberhard übertragen bekommen habe und so zu dieser Zeit das Amt des *Schirmvogts* der Naumburger Bischofskirche an das Haus der Wettiner gelangt sei.¹²⁶

Mit Timo schloss sich der Kreis der vier Figuren im Chorpolygon. Deren Betrachtung bestand in einer Folge empfindungsvoller Beschreibungen, erbrachte aber auch eine Reihe historischer Informationen zu den Figuren, von denen die Überlieferung über einen Anschlag des Dietmar auf Kaiser Heinrich III., von Dietmars Tod bei einem *Zweikampf* in Pöhlde und vom Übergang der Schirmvogtei zur Zeit des Grafen Timo auf das Haus der Wettiner auch in der späteren Forschungsgeschichte ihre Bedeutung behalten sollten.

¹²⁵ Schmarsow 1892, S. 27.

¹²⁶ Ebd. - Schmarsow beruft sich hier - wie öfter - auf Carl Peter Lepsius, *Geschichte der Bischöfe des Hochstifts Naumburg I*, Naumburg 1846 (hier: S. 334).

Die Zweikampfthese

In der Naumburg-Forschung gilt Schmarsow vor allem als Erfinder der sog. *Zweikampfthese*, welche besagt, dass Timo der Gegner des Dietmar in einem *Gottesgericht* sei und Sizzo und Wilhelm als Schiedsrichter und Zeuge fungierten. Schmarsow stellte diese These auf, ohne sie freilich im Einzelnen auszuführen:

*Natürlich steht er [Timo] in seiner verdrossenen Abwendung nicht tatsächlich in Bezug zu seinem herausfordernden Gegenüber, Graf Dietmar dem Gefallenen; aber die Erzählungen der Chronik über den Jähzorn des Timo von Kistritz scheinen hier fast ebenso die Phantasie des Bildners bestimmt zu haben, wie bei der Statue des Streiters zuäusserst links. Und unwillkürlich schliesst sich zwischen diesen Beiden für das Auge die ganze Reihe von vier Statuen im Chorhaupt zu einer einheitlichen Scene zusammen.*¹²⁷

Schmarsow berief sich auf die *Perspektive des Betrachters*, für den sich die Figuren des Dietmar und Timo optisch zu einer *einheitlichen Scene* zusammenschließen würden.¹²⁸ Die *einheitliche Scene* bezeichnete er nicht explizit als *Zweikampf* und *Gottesgericht*, legte eine solche Interpretation jedoch nahe. Denn dargestellt war nach Schmarsow mit *Ditmarus Comes Occisus* der historisch als Verräter an Kaiser Heinrich III. angeklagte Dietmar von Pöhlde, der im *Zweikampf* mit seinem Ankläger fiel, und die Figuren des Sizzo und Wilhelm bezeichnete Schmarsow als „Kampfrichter“ und „unparteiischen Zeugen des Gottesgerichts“.¹²⁹ Den letztendlichen Schluss auf die Darstellung eines Zweikampfs und eines *Gottesgerichts* überließ Schmarsow dem Leser, wie er zuvor den Eindruck von einer einheitlichen Szene der vier Polygonfiguren angesprochen, dann aber dem Betrachter überlassen hatte.¹³⁰

127 Schmarsow 1892, S. 27.

128 Vgl. seine w.o. mitgeteilte Analyse der Figur der Uta unter Einbeziehung des Betrachterstandpunkts vom Westletnereingang her (Schmarsow 1892, S. 21).

129 Vgl. die w.o. bereits zitierte Stelle Schmarsow 1892, S. 24.

130 Die Rezeptionsgeschichte hat Schmarsow immer als Erfinder der Zweikampfthese angesehen und dem Autor damit nicht Unrecht getan. In einem 42 Jahre später veröffentlichten Beitrag zum *Stifterchor in Naumburg (1934)* geht Schmarsow auf die Gerichtsszene im Chorpolygon noch einmal näher ein und erläutert sie an dem richterlichen Zeugen Wilhelm: „Es ist der notwendige Zeuge für die Durchführung des Rechtsbrauches, die hier stattfinden soll, der ‚Unparteiische‘, der einen Waffengang mit zu beobachten und das Urteil des Richters zu bestätigen oder zu ergänzen hat. Damit verstehen wir das Paar als solches aus der Polarität der Amtsfunktionen, als ‚conjugati‘, unter demselben Spitzbogen, und das Ganze, um das es sich handelt: hier soll ein *Gottesgericht* gehalten werden, das durch Zweikampf zum Austrag kommen muß.“ (Schmarsow 1934, S. 11; *Herv. im Original.*)

Die Figuren im Chorquadratum

Zuletzt besprach Schmarsow die vier ersten Figuren im Chorquadratum unter dem Gesichtspunkt ihrer formalen Funktion als *Einleitung* und *Ausklang* des gesamten Stifterzyklus, wobei er auch diese Figuren zu Paaren zusammenfasste.¹³¹

*Dem eintretenden Beschauer blickt die Frauengestalt zur Linken entgegen; der Mann zur Rechten wendet sich gegen den Altar hin. Und die beiden Andern, der Mann zur Linken und die Frau zur Rechten, stehen gerade gegen die Mittelaxe gerichtet, durchaus unabhängig, wie mit sich selbst allein.*¹³²

In dieser Auffassung erschienen die beiden Einführungs- oder Anhebefiguren von der *Sakralität des Raumes* her bestimmt, die linke Figur zum Empfang des Kirchenbesuchers bereit, die rechte Figur *zum Altar hin gewendet*.

Die Figur des Konrad

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die beiden männlichen Stifterfiguren die aus dem Spendenauftrag von 1249 noch nicht identifizierten Personen Dietrich und

Konrad darstellen müssten, wählte Schmarsow für die mittlere Figur der linken Vorchorwand die Bezeichnung *Konrad*. Diese Figur gab ihres korrupten Erhaltungszustandes wegen - der ganze Kopf ist ergänzt - für die Betrachtung am wenigsten her:



Abb. 15. Konrad

(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IX)

*Der Bildsäule ist auch so freilich nicht viel Besonderheit abzugewinnen. Der Kopf ist modern, mit glotzenden Augen, unpassendem Käppchen und starren Zügen, sonst nicht übel ergänzt; ein neuerdings angehängtes Mantelende, den Schild beschattend, ist fast schlimmer. Sonst hat der Künstler gerade diese Figur, dem Standort entsprechend, am meisten statuarisch unabhängig gemacht, in ganzer Breite von vorn gesehen hingestellt, und allgemein gehalten, ohne charakteristisches Motiv. Die eine Hand ruht an Schild und Schwert, die andre greift zur Mantelschnur über die Brust hinauf, wiederholt also - wenigstens wie sie jetzt hergestellt worden - die Bewegung, die wir bei Regelindis fanden. Die erfinderische Abwechslung in allen übrigen Statuen des Chores erweckt Zweifel an der Berechtigung dieses Heilversuches.*¹³³

131 „Zwei Paare von Stiftern und Stifterinnen stehen einander gegenüber, doch nicht in so naher Zusammenstellung wie an den Hauptpfeilern als Ehepaare bezeichnet, und ohne innerliche Beziehung aufeinander wie jene zwischen den Fenstern.“ (Schmarsow 1892, S. 28.)

132 Ebd.

133 Schmarsow 1892, S. 28.

Schmarsow sah in der *statuarischen Unabhängigkeit* dieser stark beschädigten und ergänzten Figur die originale Hinterlassenschaft des Bildhauers und unterzog die Ergänzungen einer ästhetischen Kritik, welche Zweifel an der Richtigkeit dieser Ergänzungen begründeten. Die Qualität der originalen Bestandteile der Figur schätzte Schmarsow nicht gering ein - er stellte sie qualitativ auf eine Höhe mit der Figur des Dietmar - und erkannte den Wert der Figur vor allem in ihrer Qualität als *Gewandfigur* mit unverkennbaren *antiken* Reminiszenzen.¹³⁴

Die Figur des Dietrich

Auffallend an der Erscheinung des Dietrich, der ersten Figur rechts beim Betreten des Chors, war für Schmarsow deren Hinwendung zum *Altar* mit dem Ausdruck einer *momentanen Ankunft* eines „herzueilenden Nachzügler(s)“. ¹³⁵ Die Situation dieses „Nachzüglers“ war für Schmarsow bestimmt durch den Widerspruch zur Feierlichkeit des Orts, zu dem auch die schlichtere, weniger vornehme Kleidung Dietrichs beitragen würde. Dietrich erschien Schmarsow wie erschöpft von einem „weiten Ritt oder hastigen Gang“ und „wie gebannt“ durch einen Vorgang im Chor.¹³⁶

In einer Anmerkung macht Schmarsow auf Unterschiede zur zeichnerischen Wiedergabe derselben Figur in Puttrichs Mappenwerk (*Der Dom zu Naumburg, hrsg. von Ludwig Puttrich, Leipzig 1841-43, Tafel N° 17*) aufmerksam: „Die sonst wenig besagende Abbildung bei Puttrich enthält drei bemerkenswerte Abweichungen vom jetzigen Zustand: der rechte Arm erhebt sich nicht bis an das Querband des Mantels auf der Brust, sondern liegt auf dem Gefält des Mantels quer vor dem Leib; dieser Mantel ist dicht unter der linken Hand am Schildrand abgebrochen; der Kopf hat keine Kappe.“ (Ebd., n.3.)

134 „Die Durchführung der Skulptur steht vollkommen auf der Höhe der andern Figuren, allerdings dem Dietmar und dem sogleich zu nennenden letzten Genossen näher als dem Besten, giebt indes bei dem Mangel persönlicher Besonderheit oder gar romantischer Teilnahme für den Dargestellten, die reinste Gelegenheit zu prüfen, über welche Summe statuarischer Mittel die Kunst dieser Bildhauer verfügte. Sie erinnert gewiss die Meisten an antike Gewandfiguren.“ (Schmarsow 1892, S. 29.)

135 „Wenn Graf Konrad sich in fester Geradheit aufgestellt hat, so scheint der Waffenbruder drüben, der die Reihe rechts eröffnet, *soeben erst an seinen Platz getreten*. Er hat noch keine bequeme Stellung eingenommen, wie man in der Kirche zu verweilen pflegt. Sein Schild hängt noch am Arme. Er wird ihn sicherlich zu Boden niederlassen wie die Uebrigen; denn der breite Gurt des Schwertes ist gelöst und gleitet neben der Scheide hinunter, während die rechte Faust den Knauf umspannt. Aber auch hier ein Zeichen der Hast; die Hand ist völlig vom Mantel eingehüllt, der über den Unterarm geschlagen mit beiden Zipfeln neben dem Schwerte herabhängt. So benimmt sich ein Nachzügler, der eben noch herzugeeilt, sich mit Wehr und Waffen nicht sogleich zu fassen weiss.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

136 „Bei dem Ankömmling macht auch die Kleidung einen reisigen, minder feierlichen Eindruck. Der ärmellose Ueberwurf ist ziemlich kurz gehalten und am Halse nicht mit einem Kleinod verziert, sondern durch einen Einschnitt geöffnet, der sich in zwei dreieckigen Klappen mit Knöpfen in der Spitze auseinanderlegt. Und dem Gebahren sonst

Für diesen Graf Dietrich kam nach Schmarsow kaum der noch zur ersten Stiftergeneration gehörende Schwager des Brüderpaars Hermann und Ekkehard, sondern nur ein Bruder Bischof Günters von Naumburg in Frage, dessen anderer Bruder, Wilhelm von Kamburg, im Chorpolygon ebenfalls dargestellt sei. Alle drei Brüder hätten mit ihrem Vater, Graf Gero, zusammen im Jahre 1089 der Naumburger Kirche einige Erbgüter der verstorbenen Berta vermacht.¹³⁷

Die Figur der Adelheid (Gepa, Berchta)

Die Figur einer adeligen Witwe in der Mitte der rechten Vorchorwand identifizierte Schmarsow mit Adelheid, der Äbtissin von Gernrode, und schied damit zwei mögliche andere im Spendenaufruf von 1249 genannte Namen - *Gepa* und *Berchta* (welche die nachfolgende Forschung zur Identifizierung meist benutzen sollte) - aus.¹³⁸ Schmarsow



Abb. 16. Dietrich
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel X)

entspricht der Ausdruck des Kopfes, der sich etwas verwirrten Blickes doch *sichtlich ergriffen nach dem Altar wendet*. (.....). Ein weiter Ritt oder hastiger Gang hat ihn nur etwas erschöpft; die Lippen sind geöffnet und leise verzogen, *als wäre er ausser Atem*. Aber der unverkennbare *Ausdruck gerührter Teilnahme* gewinnt die Oberhand, je länger er so, *durch einen Anblick im Heiligtum gefesselt*, in unbequemer Haltung verharret.“ (ebd.; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

137 Vgl. Schmarsow 1892, S. 29f.

138 Zur älteren und bis heute - neben dem Namen Berchta - gebräuchlichen Bestimmung der Figur als *Gepa* vgl. zunächst die Ausführungen bei Carl Peter Lepsius, der diesen Namen im Zusammenhang mit der Urkunde von 1249 in Erwägung zieht (1822, S. 26), aber eine Identifizierung mit der historischen Gepa, der Gemahlin Wilhelms von Kamburg, für unwahrscheinlich hält (Lepsius entschied sich dann aus anderen Überlegungen heraus für *Adelheid*):

„Aus den Mortuologien ersehen wir, daß sie [*Gepa*] am 4. März (IV. Non. Mart) gestorben ist, und vor dem Altar St. Crucis begraben liegt - also an der Seite Wilhelms; auch dieser Umstand deutet auf die Verbindung dieser Beiden im Leben. Dagegen ist nicht zu vermuthen, daß eine der Bildsäulen die ihrige sey, weil sie dann vermuthlich ihren Platz auch neben ihrem Gemahl erhalten haben würde.“ (Ebd.)



Abb. 17. Adelheid
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XI)

begründete seine Identifizierung einerseits mit der Erwähnung einer Gräfin Adelheid in einem Naumburger Mortuolog als *Gründerin*¹³⁹, andererseits mit der Erscheinung dieser Figur. Diese sei als „eine Tochter aus fürstlichem Hause, die den Schleier genommen“ hat, charakterisiert. Der „Sitte der Zeit und der Vorsorge jener Stiftungen entsprechend“ sei sie „nicht einfache Nonne geblieben, sondern bald zu standesgemässer Pfründe und geistlichem Amte gelangt“.¹⁴⁰

*Diese Aebtissin des althehrwürdigen Klosters, das Markgraf Gero unter Otto dem Grossen am Gehänge des Harzes gestiftet, soll eine Nichte der Markgrafen Ekkehard und Hermann, eine Tochter Dietrichs II und der Mathilde gewesen sein, stünde hier also ihrem eigenen Bruder Konrad gegenüber und ihrem Neffen zur Seite.*¹⁴¹

Die statuarische Unabhängigkeit dieser Figur, welche sie mit der gegenüber ste-

Die bis heute gebräuchlichste Bezeichnung der Figur als *Gepa* geht auf Heinrich Bergner (1903, S. 115) zurück. Sie wurde - mit nachhaltigem Einfluss für die Forschung nach dem 2. Weltkrieg - am entschiedensten von Walter Schlesinger (1952, S. 67) vertreten:

„Wilhelm aber [*sc. der Gemahl der Gepa*], durch die Schildinschrift *Wilhelmus comes unus fundatorum* unzweideutig zu identifizieren, steht im Chorhaupt. Wenn ich zunächst einmal von den Figuren selbst und den kunstwissenschaftlichen und bautechnischen Erwägungen, für die ich nicht kompetent bin, absehe, so würde ich an dieser Stelle am ehesten eine Planänderung vermuten. Denn selbst wenn die Frau mit dem aufgeschlagenen Buche nicht *Gepa* wäre, wofür sich ja ein schlüssiger Beweis nicht führen läßt, da eine Inschrift fehlt, ist der Gedanke, die im Leben und Tode so eng Verbundenen entweder im Chorjoch oder im Chorhaupt darzustellen, wo jedesmal gerade die benötigten vier Plätze vorhanden waren, nachdem die Hauptstifter für die Mittelplätze vorgesehen waren, so naheliegend, daß ein Abweichen von dieser Möglichkeit einer besonderen Begründung bedarf.“

139 „Ausser den elf Namen, die der Aufruf des Bischofs Dietrich anführt, finden sich in den alten Mortuologien noch drei andere Personen, Timo von Kisteritz, Graf Dietmar und Gräfin Adelheid gleichwertig mit jenen als *Gründer* bezeichnet, deren Todes- oder Gedenktage gefeiert werden“. (Schmarsow 1892, S. 14.)

140 Schmarsow 1892, S. 31.

141 Ebd.

henden Figur des Konrad gemein habe, entspreche ihrem introvertierten, auf sich selbst bezogenen Charakter.

*Es ist eine echte Klosterfrau, die in ihrer Andachtsübung ganz aufgeht. Sie hält mit beiden Händen das aufgeschlagene Gebetbuch vor sich hin, aber beide Hände sind geschickt in doppelter Tätigkeit. Die rechte fasst mit den Vorderfingern die Blätter auf dem Deckel des Einbands zusammen, hebt jedoch zugleich den Rand des Mantels, der das linke Bein bedeckt, in faltigen Querbausch nah an den Leib heran; die linke stützt mit den untern Fingern die Vorderseite des Buchdeckels und drückt mit dem mittleren die Blätter darauf nieder, während Zeigefinger und Daumen eine Seite umzuschlagen oder aufzuhalten bemüht sind. - Diese Geschäftigkeit der Hände setzt sich durch das vorgeschobene Gefält des Mantels fort bis zur Höhe des Knies, das sich fühlbar heraushebt, und klingt noch leise nach in dem schräg zurückgeschobenen Fusse, dessen Rand nur den Boden berührend den singenden Tonfall der Leserin mit heimlichem Takete begleiten mag.*¹⁴²

Unorganische, aber *malerisch drapierte Stoffmassen*, die sich vor die *organischen Körperformen* schieben, zeichneten diese *Gewandfigur* aus.

*Der Mantel zur Rechten hängt in langen schlichten Falten von der Schulter über den Arm zur Erde nieder, die ruhig stehende Körperhälfte ganz verhüllend, und das Schleiertuch, das über Linnenhäubchen und Gebende vom Scheitel herab als undurchsichtige Decke auf die Schultern fällt, setzt auch hier unorganische, obwol malerisch genug drapierte Stoffmassen an die Stelle der organischen Körperform. Dennoch hebt sich Brust, Hals und Kopfbildung klar heraus.*¹⁴³

Schmarsow beschrieb die Gesichtszüge dieser *Klosterfrau* als die einer in Entsagung früh gealterten Nonne, deren Lektüre den Eindruck eines pflichtgetreuen Herbetens auswendig gelernter Formeln hervorrufe. Er verglich ihre Stellung im kirchlichen und klösterlichen Zusammenhang mit den historischen Gestalten einer Roswita von Gandersheim oder auch Herrad von Landsperg, womit er seine Identifizierung der Figur mit der Äbtissin von Gernrode zu stützen suchte.¹⁴⁴

Die Figur der Gerburg

Eine noch größere Unsicherheit begegnete Schmarsow beim Versuch der Identifizierung der ersten weiblichen Figur links (beim Betreten des Westchors), für die er der Überlieferung folgte, welche in dieser Statue stets Gerburg, die Gemahlin des gegenüber stehenden Dietrich, gesehen hat. Eine mögliche andere Identifizierung mit Berchta, der Mutter Dietrichs und Wilhelms, oder Gepa, der Gattin Wilhelms, schloss Schmarsow als unwahrscheinlich aus, wobei er im Fall der

142 Schmarsow 1892, S. 30. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

143 Schmarsow 1892, S. 30. - Zur näheren Analyse dieser *Gewandfigur* verweist Schmarsow auf die w.o. bereits zitierte Beschreibung Bodes (1886, S. 56).

144 Schmarsow 1892, S. 30f.

Gepa dem zuerst von Lepsius geäußerten Einwand folgte, dass eine Trennung der beiden Gatten Gepa und Wilhelm „wohl nicht in Frage“ gekommen sei.¹⁴⁵

Auf Bodes Charakterisierung der Figur als „jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen“ und in Sorge, das Hauskleid „möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich“ sei,¹⁴⁶ antwortete Schmarsow (ohne Bode zu nennen):

Nicht jugendlich und minniglich, würden wir sagen, aber hoch gewachsen und schlank genug; nicht von reizend schönen Zügen, sondern energischen, fest geschlossenen Charakters, hebt sie ihr Auge, das den Kummer kennt, doch gross und voll gegen den Kirchenraum. Dem eintretenden Besucher, der sie zuerst erschaut, scheint sie wie die Herrin des Hauses mit Bewusstsein an der Schwelle zu stehen, im huldvollen Grusse zugleich Ehrfurcht heischend, und jenseits dieser Gränze schliesst sich der geweihte Raum.¹⁴⁷



Abb.18. Gerburg
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XII)

In Schmarsows Deutung verlieh der Westchor als *geweihter Raum* der Gerburg ihre Bedeutung und ihre Funktion als *Herrin des Hauses*. Die Bestimmung des Westchors als *geweihter Raum* hatte Schmarsow bei Betrachtung der übrigen Einzelfiguren nur gelegentlich gestreift, doch mit der Figur der Gerburg wurde rückwirkend aus den Stifterfiguren eine „fürstliche Versammlung um den Hochaltar“:

In der Linken, die der Mantel völlig bedeckt, hält sie ein schweres Gebetbuch, geschlossen wie sie es auf dem Gang zur Kirche getragen. Das weite gürtellose Kleid umfließt in schlichten Falten ihren Leib und lässt in der Drehung des rechten Beines, dessen Knie und Schenkel sich drunter abzeichnet, den Augenblick erkennen, wo sie soeben ihren Platz eingenommen hat und im Begriff ist sich ruhig hinzustellen. Nun greift die Rechte an den Mantelsaum, um das Tuch zu fester Haltung um die Hüften zu nehmen. (...). Und eben dieses Motiv, - wie sich der

145 Schmarsow 1892, S. 31.

Zu Lepsius vgl. die bereits w.o. angegebene Stelle (Lepsius 1822, S. 26).

146 Bode 1886, S. 58. - Vgl. Bergner 1903, S. 114 und Fußnote 18.

147 Schmarsow 1892, S. 31f. / Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

*schützende Mantel als Vorhang ausspannt und die lebendig bewegte Gestalt den Augen des Volkes draussen entzieht, - wirkt, wie drüben der vorgehaltene Schild des letzten Ankömmlings, unwillkürlich gleich einer Schranke vor dem Innenraum und der fürstlichen Versammlung um den Hochaltar.*¹⁴⁸

In Schmarsows Beschreibung erhielt die Figur der Gerburg den Status einer Beinahe-Heiligen, die zuletzt noch aus der *Herrin des Hauses* zur *Hüterin des Heiligtums* wird:

*Während der alte Kriegsheld sich hastig zum Tisch des Herren wendet, um im letzten Augenblick noch neuvoll einzukehren, wird einer Edelfrau die Rolle der hehren Hüterin, das Heiligtum vor ungeweihter Hand zu wahren. Und die unnabare Hobeit ihres Wesens, fast ihr Augenaufschlag allein genügt, alles Störende fernzubaltem, und den Bevorzugten selbst, die den Weg an ihr vorüber finden, ein ebrfurchtsvolles Schweigen zu gebieten.*¹⁴⁹

Der religiöse Stifterzyklus

Das Crescendo an religiösem Pathos, das Schmarsow bei Beschreibung der Gerburg anstimmte, wirkte sich im Nachhinein auf seine Gesamtbetrachtung *aller* Figuren aus, die er nunmehr gleichfalls unter religiösen Gesichtspunkten anschaute. Schmarsows Einzelbeobachtungen an den Figuren wurden jetzt nivelliert, jede konkrete Beobachtung an denselben ausgelöscht und auf dem Altar einer metaphysischen Erhebung geopfert, die nicht mehr der angeschauten Realität des Skulpturenzyklus, sondern nur noch der religiösen Empfindung und Schwärmerei des Autors geschuldet war:

*So heisst es wol nicht mehr, als den Absichten des Künstlers gerecht werden, wenn wir die Anordnung der Statuen im gegebenen Raume, die Verteilung der Motive und Charaktere nach ihrem Standort als Ergebnis wolweislicher Erwägung anerkennen. Im Vorraum nach dem lebensvollen Eingang und Abschluss erst ruhige Sammlung, bis wir die Stufen des Chorbaupts erreichen; dann treten die Fürstenpaare in innigster Gemeinschaft an den Altar, wie im Vollbesitz des Glückes, das dem Menschen gegeben ward; drinnen auf der Bühne endlich dramatische Bewegung, gesteigerter Ausdruck persönlichsten Empfindens und besondern Schicksals wie im Kampfe des Lebens draussen, dessen Widersprüche sich doch am festen Mittelpunkte hier zusammenfinden.*¹⁵⁰

148 Schmarsow 1892, S. 32.

Der im Textzitat ausgesparte Satz enthält folgenden restauratorischen Zusatz zum Erhaltungszustand der Figur: „Der ganze rechte Arm nebst einem Teil des Mantels war übrigens weggebrochen und ist jüngst erneuert; daher zeigen die ergänzenden Zeichnungen bei Lepsius und bei Puttrich eine abweichende Stellung der Hand.“ (Ebd.)

149 Ebd.

Dieser Satz hat Willibald Sauerländer (1979, S. 175) zu dem Ausruf veranlasst: „Man meint, in einem *historischen Roman* zu lesen.“ (Herv., G.S.). Tatsächlich aber liest man in einem *religiösen Erbauungsroman*.

150 Schmarsow 1892, S. 32. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

Die Lösung der Widersprüche „des Lebens draussen“ an dem bis zu diesem Punkt der Betrachtung nur gelegentlich erwähnten *Altar* wurde zu Schmarsows religiösem Interpretationsangebot für das gesamte Skulpturenprogramm im Naumburger Westchor, das er in der zusammenfassenden Rückschau mit den Stationen *ruhige Sammlung* im Chorquadrant (mit den Figuren Adelheid, Konrad, Dietrich und Gerburg), *Vollbesitz des Glücks* am Altar (mit den Stifterpaaren Ekkehard/Uta und Hermann/Reglindis) und *dramatische Bewegung* im Chorhaupt (mit den Figuren Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo) beschrieb.

Unter der Voraussetzung dieser nachgereichten religiösen Interpretation des Zyklus suchte Schmarsow im Nachhinein Anhaltspunkte an den Figuren selbst, die diese religiöse Sichtweise rechtfertigen könnten. Aber er fand keinen Anhaltspunkt. Ohne für eine einzige Figur eine Beschreibung der Figur im liturgischen Zusammenhang anbieten zu können, sah er die Rechtfertigung für seine These einer *Teilnahme* der Stifterfiguren an einem *liturgischen* Geschehen nur unbestimmt in der „aussergewöhnlichen Stimmung, die sie im Augenblick erfüllt.“

*Sie stehen da, um den Hochaltar gereiht, an dem vor ihren Augen das Messopfer verrichtet wird. Der symbolische Vorgang ruft den Opfertod des Erlösers vor ihre Seelen, der am Eingang draussen leibhaftig vor Augen tritt, und gerührten Herzens lauschen sie den Worten des Priesters oder den Klängen der Musik, die seine Zeichen begleiten.*¹⁵¹

Die Grundlage für Schmarsows gleichsam im Anhang vorgetragenen theologischen Erklärungsversuch des Stifterzyklus war eine reine *Fiktion*. Der Autor unternahm nicht den Versuch, auch nur eine einzige Figur in ihrem Verhältnis zum *Hochaltar*, zum *Messopfer*, zum *Opfertod des Erlösers* zu beschreiben. Er unterließ es, die Protagonisten des liturgischen Geschehens zu benennen und behalf sich mit einem anonymen und unbestimmten *sie* („*sie* sind erfüllt“, „*sie* stehen da“, „*sie* lauschen den Worten“). In dieses anonyme „*sie*“ wurde von Schmarsow jede einzelne Stifterfigur gleichsam versenkt. In dieser Abstraktion von jeder Bestimmtheit

*werden diese gesunden wahrheitsgetreuen Abbilder von Zeitgenossen [sc. die Stifterfiguren] zu idealen Vorbildern religiöser Empfänglichkeit und frommer Gesinnung. Die Reihe von Gründern und Woltätern, deren Gedächtnis alljährlich mit Seelenmesse und Kerzenweihe begangen ward, steht nun da wie eine Schaar von Schutzpatronen und leuchtenden Beispielen, zu denen man verehrend aufblickt, und verkörpert den Gedanken, den Bischof Dietrichs Aufruf wecken will: betätigt eure Frömmigkeit wie jene einst, die hier vor euren Augen versammelt sind.*¹⁵²

Schmarsow führte seine *These* von einem *Hochamt im Naumburger Stifterchor*, bei dem die Stifterfiguren eine irgendwie geartete liturgische Rolle gespielt haben sollen,

151 Schmarsow 1892, S. 33. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 154.

152 Schmarsow 1892, S. 33.

ohne irgend eine konkrete Beobachtung, eine historische Quellenangabe oder einen historischen Verweis in die Naumburg-Diskussion ein, und leitete daraus eine Gesamtinterpretation des Stifterzyklus' als *Zeugnis mittelalterlicher Liturgie und Frömmigkeit* ab. Das *Hochamt im Naumburger Stifterchor* erwies sich als freies Produkt von Schmarsows schwärmerischer Imaginationskraft, die ihm schon zuvor bei Beschreibung der Uta als *deutsches Frauenideal* und des Wilhelm als *Minnesänger* zu Hilfe gekommen war:

*Erst wenn das bunte Sonnenlicht durch die gemalten Glasscheiben hereinströmt, wenn wir die Säulen und Wölbung in ihrem ursprünglichen Farbenschmuck hinzudenken und die Chorstühle von Mitgliedern des Domkapitels besetzt, wenn endlich am Altar der Bischof wie einst das Hochamt celebrierte und Orgelklang mit Weibrauchduft den Raum durchzöge, dann erst hätten wir ein Bild der Zeit, aus der und für die das ganze Kunstwerk geschaffen ward. Und gewiß, die Standbilder in ihrer natürlichen Farbenfrische gewönnen Leben und die Kraft ihres Eindrucks wieder wie damals.*¹⁵³

Ganz unmerklich wechselte Schmarsow bei dieser Schilderung von der Bedingungsform - *wenn das Sonnenlicht hereinströmt* - zur Wunschform über - *wenn endlich der Bischof celebrierte* und Orgelklang den Raum *durchzöge, dann ...* -, und auf



Abb.19 Der Gekreuzigte vom Westlittner; Sizzo, Gerburg, Wilhelm, Adelheid
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIII)

153 Schmarsow 1892, S. 33.

dieser *Wunschform* basierte letzten Endes Schmarsows ganze liturgische Erklärung des Naumburger Stifterzyklus.

Wenn Schmarsows *liturgische Erklärung* in wenig modifizierter Form unter dem Namen vieler anderer Forscher heute - mehr als hundert Jahre nach seiner Interpretation - zur herrschenden *Lehrmeinung* über diesen Gegenstand aufgestiegen ist, so müssen weitere Gesichtspunkte hinzugekommen sein, die diesem Erklärungsansatz in der aktuellen Diskussion ein größeres wissenschaftliches Gewicht verliehen, als dies Schmarsows Fiktion und Wunschbild vom frommen Mittelalter bei seiner ersten Veröffentlichung beanspruchen konnte. Von Schmarsows religiös-liturgischer Erklärung des Stifterzyklus ist in der heutigen Forschung freilich nicht mehr die Rede, wenn sein Name fällt, ja die meisten Forscher wissen nicht einmal mehr, dass die *erste liturgische Interpretation* des Naumburger Stifterzyklus von August Schmarsow stammt.

Der historische Stifterzyklus

August Schmarsow wurde vielmehr bekannt als der Autor der *Zweikampfbese*, und dies ist keine religiöse, sondern eine eminent *historische* These. Neben seinen liturgischen Überlegungen zu einem *Hochamt im Naumburger Stifterchor mit Orgelklang und Weihrauchduft* versuchte der Autor auch seinen konkreten Einzelbeobachtungen und historischen Recherchen zu den Figuren ein allgemeineres Resultat abzugewinnen. Hier ging er von den im Naumburger Westchor dargestellten historischen Individuen aus, die ihn zu einer Reflektion über die Intentionen der Auftraggeber und das Verhältnis der historischen Gestalten des elften zu den gemeißelten Figuren des dreizehnten Jahrhunderts brachten:

Aus der eingehenden Betrachtung der Einzelgestalten muss doch wol einleuchten, dass wir es nicht allein mit einer Reihe von Standbildern zu tun haben, die bestimmte Persönlichkeiten darstellen sollen und deshalb individuelle Verschiedenheit aufweisen. Jene Stifter und Stifterinnen waren zweihundert Jahre nach ihren Lebzeiten natürlich nur noch dem Namen nach bekannt, an die sich diese oder jene anekdotenhafte Erzählung knüpfte, die wir bei späteren Chronisten nachklingen hören. Indessen, es waren Vertreter eines erlauchten Stammes, dessen Abkömmlinge noch damals im Lande verbreitet, als Schirmvögte oder Freunde und Gönner des Naumburger Bistums vor der Anschauung der Lebenden standen, und die Verwandten des Bischofs selbst oder seiner Stiftsherren mochten unwillkürlich die Stelle der Abgeschiedenen übernehmen, deren Titel und Würden sie führten.“¹⁵⁴

Die Reflektion Schmarsows über den Zeitunterschied der dargestellten Figuren zu den auftraggebenden Personen und deren Intentionen schien den Schlüssel zu einer historischen Interpretation des Zyklus geben zu können: den im Standbild

154 Schmarsow 1892, S. 33.

repräsentierten *Schirmvögten, Freunden und Gönnern* aus den Anfangstagen des Bistums standen *die Verwandten des Bischofs* und seine *Stiftsherren* als Auftraggeber gegenüber, und die Hypothese Schmarsows lautete dahingehend, die Auftraggeber könnten sich in der *individualisierenden* Darstellung der *Schirmvögte, Freunde und Gönner* des 11. Jahrhunderts, als deren Nachfahren sie sich selbst verstanden und *deren Titel und Würden sie führten* oder beanspruchten, vom Bildhauer selbst haben darstellen lassen. Diese Hypothese führte Schmarsow zu einer weiteren Reflektion über die Rolle des Bildhauers. Er meinte, ein solcher Auftrag müsse es dem „Künstler“ erleichtert haben,

*in seinen Gestalten ein starkes Lebensgefühl mit ganz persönlichem Benehmen, mit überraschenden Zügen der Wirklichkeit auszuprägen (...). Wer nur etwas sich hineingesehen, glaubt die Gewissheit zu fühlen, dass der Meister uns die wahren Abbilder von Zeitgenossen gegeben;*¹⁵⁵

Und Schmarsow fuhr fort:

*aber sie erscheinen im Feierkleid, wie es beim Gottesdienst in der Kirche sich ziemt. Nicht gleichgültig aufgerückt, wie die Ahnenbilder von Generation zu Generation, nicht durch das Alter nur oder das Schicksal zusammengewürfelt ist diese Versammlung (...). Der Anblick einer feierlichen Handlung, wie die Grundsteinlegung etwa, reicht nicht aus, die tiefinnerliche Erregung, die wehmütige Ergriffenheit, zu denen sich der Ausdruck hier und da, bei Männern wie bei Frauen steigert, als notwendig zu begründen.*¹⁵⁶

Am Ende gewann bei Schmarsow auch hier die *religiöse* Interpretation über die *historische* Analyse die Oberhand. Die in seinen Reflektionen zur historischen Identität und Funktion der dargestellten Personen und zu den Intentionen der Auftraggeber angelegte Erklärung des Stifterzyklus blieb in seiner Gesamtinterpretation unentwickelt und ebenso Makulatur wie seine *Zweikampftthese*. Für Schmarsow blieb die *religiöse* Interpretation des Stifterzyklus das letzte Wort zu den *Bildwerken des Naumburger Doms* von 1892 und damit seine abschließende Erklärung.¹⁵⁷

155 Schmarsow 1892, S. 33.

156 Ebd.

157 Die nachfolgende Forschung hat Schmarsows abschließende, explizit *religiöse* Interpretation zum Naumburger Stifterzyklus kaum zur Kenntnis genommen. Weder die Vertreter einer *liturgischen* Erklärung des Stifterzyklus, die in Schmarsow eigentlich ihren legitimen Ahnherren erkennen müssten, noch die Vertreter eines *historischen* Erklärungsansatzes haben Schmarsows Thesen von einem *Hochamt* im Naumburger Westchor, von einer *Seelenmesse* und *Kerzenweihe* unter Beteiligung der steinernen Figuren im Chor, von den Stifterfiguren als *idealen Vorbildern religiöser Gesinnung* berücksichtigt, wenn sie auf Schmarsows Abhandlung von 1892 verwiesen, sondern Schmarsows liturgischen Erklärungsansatz fast immer übergangen. Für die Vertreter einer liturgischen wie einer historischen Erklärung des Stifterzyklus (wie für Versuche, beide Erklärungsansätze zu

Der Westlettner des Naumburger Doms

Der religiöse Überschwang, der Schmarsows Betrachtung der Stifterfiguren am Ende geprägt hatte, schien bei Behandlung des Westlettners wieder vergessen zu sein. An dessen Stelle trat erneut die empirische Beobachtung. Diese Vorgehensweise lässt sich mit Schmarsows prinzipiell induktivem Verfahren erklären, das er selbst dann nicht aufgab und nur vorübergehend beiseite schob, wenn er von der Einzelbetrachtung zur Gesamtschau überging. Diese Gesamtschau aber unterlag einem anderen Kriterium als dem akribischer Forschung. Hier machten sich weltanschauliche Gesichtspunkte geltend, die mit Schmarsows Ergebnissen einer empirischen Beobachtung nichts mehr zu tun hatten und der Einzelbetrachtung nur lose angefügt, nicht aber aus einer Summe der angestellten Einzelbetrachtungen entwickelt war.

Dieses dichotomische Verfahren - akribische Einzelbeobachtung auf der einen, weltanschaulich motivierte Gesamtschau auf der anderen Seite ohne Vermittlung beider Betrachtungsweisen - verhinderte es nun aber auch, dass die empirische Beobachtung Schmarsows von vornherein durch seine weltanschaulichen Präferenzen präjudiziert oder entstellt wurde. Empirie und Weltanschauung blieben bei Schmarsow weitgehend getrennt, und dem Leser ist es ein Leichtes, den Übergang oder Bruch zwischen der einen und anderen Sphäre - von der historischen Erörterung zur religiösen Gesamtschau (wie an Schmarsows Interpretation des Stifterzyklus gezeigt) - bei diesem Autor auszumachen. In der Darstellung zeigte sich der Bruch im veränderten Vokabular, wenn Schmarsow etwa - um auf ein schon erörtertes Beispiel zu verweisen - von der Analyse des Gewandes, von Stellung, Körperbau, Physiognomie der Uta, zur Ausmalung dieser Figur als *deutsches Frauenideal* fortschritt: Aus dem *genauen Beobachter* Schmarsow wurde der *Schwärmer* Schmarsow.

Mit dem Verlassen der Stifterfiguren im Westchor verließ Schmarsow seine religiös-liturgische *Gesamtschau* - denn von einer *Analyse* kann man bei dieser *Schau* nicht sprechen - und betrachtete analytisch die Fassade des Westlettners, welche nach seiner Auffassung den Westchor als eine eigene „Kapelle“ vom Langhaus des Domes abschließt.

verbinden) gilt Schmarsow bis heute vor allem als Vertreter der *Zweikampfhese*, mit welcher deren Urheber selber am allerwenigsten anzufangen wusste.

Erwähnt wird Schmarsows *liturgische* Interpretation bei Stange/Fries (1955, S. 15), die Schmarsow explizit als Vorläufer ihrer eigenen religiösen Interpretation betrachten und sich nur von dessen These einer *szenischen* Darstellung liturgischer Handlungen um einen Altar im Chorpolygon distanzieren. - Vgl. auch Jantzen 1925, S. 238/40.

*Dieser Lettner lehnt sich zu beiden Seiten an die letzten Mauerpfeiler des Mittelschiffes an, auf denen auch die westlichsten Scheidbogen des Langhauses ruhen. Seine Aussenwand ist als reichgeschmückte Fassade gestaltet, über die man hinaufblickt in die Wölbung der gotischen Kapelle. Sie gliedert sich ihrer ganzen Breite nach in drei gleiche Abschnitte: die Portalvorlage und die beiden Wandungen, aus denen dieser Mittelbau mit aufragendem Giebel heraustritt. Die Seiten steigen bis zur Höhe des Torbogens als eigentliche Wand empor und tragen über dem Kranzgesims die etwas vorspringende Brüstung der Lesebühne, an der sich über jedem der drei Abschnitte des Unterbaues durch Säulchen die Dreiteilung wiederholt.*¹⁵⁸

Schmarsows Beschreibung des Aufbaus folgte eine Betrachtung der Binnengliederung des Westlettners:

*Ueber dem Sockel der Wand, der an den Ecken vortritt, erheben sich je zwei Mauerblenden, die durch dreimal drei Säulen mit ihren Bogenverbindungen gebildet werden. Ein Paar von Spitzbögen, auf den vorderen drei Säulen ruhend, giebt die äussere Umrahmung der fensterähnlichen Nischen, die wieder durch je drei innere mit einem Paar von Kleeblattbogen verbundene Säulen geteilt sind, während ein schlichter Vierpass darüber das Bogenfeld durchbricht. Sämtliche Säulen dieser vier Blendarkaden stehen ganz frei, und das Laubwerk der Kapitelle gehört zu den Meisterwerken der frühgotischen Skulptur. Ueber der blinden Fensterreihe hängt der Rest der oberen Mauer in Gestalt scharfprofilierter Dreiecke vom Kranzgesims herunter. Dieses selbst besteht aus einem Streifen aufsteigender Blätterreihen, in denen Naturnachahmung und tektonische Stilisierung aufs Wunderbarste vereinigt sind; die beiden Hälften geben zwei unter sich verschiedene Vorbilder wieder. Ueber ihnen ragt schattend die ausgezackte Bogenkante vor, auf welche die Brüstung der Bühne aufsetzt, und diese konnte vermöge ihrer Breite nicht nur als Lectorium, sondern auch als Sängerkhor dienen.*¹⁵⁹

Nachdem Schmarsow die Schrankenarchitektur des Lettners beschrieben hatte, fasste er näher den vortretenden Mittelbau mit dem Portal zum Westchor ins Auge:

*Der Eingang in der Mitte, zu dem drei Stufen hinauführen, ist durch einen Vorbau mit Spitzgiebel zu einem eigenen Portal entwickelt. Dessen rechtwinklig vortretende Seitenwände sind innen gegen die Tür zu ausgeschrägt, in halber Mitte durch ein Gesims abgeteilt, unter dem ein Paar kleeblattbogiger Blenden die Mauer gliedert, darüber mit Säulchen ausgesetzt, welche die Rippen der beiden Kreuzgewölbe tragen, die schräggestellt hinter der Stirn des Giebels eingespannt sind. Sie entsprechen dem weiteren Spitzbogenpaar, das vorn in den Giebel einschneidend, in der Mitte ohne Schlussglied zusammenstösst, und dem engeren Paar der Tür, die durch einen Mittelpfosten in zwei schmale Hälften geteilt wird. Im Giebelfelde draussen ist wieder eine Vierpassblende ausgeschnitten, in der ein Wandgemälde die Absicht farbiger Behandlung der ganzen Lettnerfront von vornherein bekundet. Es stellt den auferstandenen Erlöser tronend dar, mit beiden Händen, an denen die Wundmale sichtbar werden, hinweisend auf die Wahrzeichen seines Erlösungswerkes, die zu beiden Seiten des Stules von Engeln gehalten werden.*¹⁶⁰

158 Schmarsow 1892, S. 35.

159 Ebd.

160 Schmarsow 1892, S. 35f.



Abb.20 Westlettner
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIV)

Wie systematisch und folgerichtig Schmarsow bei der beschreibenden Erfassung der *Architektur* des Westlettners vorging, zeigte sich u.a. an einer Beobachtung, die er an den Bögen des Gewölbes und des Doppelportals machte. Er erfasste deren Korrespondenzen genau - die aufsteigenden Gewölberippen entsprechen den vorderen, in der Mitte frei hängenden Doppelbögen der Abschlusswand -, wobei er strikt bei der Architektur blieb, obwohl er - bei weniger systematischem Vorgehen - längst hätte den Gekreuzigten mit den ausgestreckten Armen erwähnen können, dessen Kreuz gleichzeitig den vorgeblendeten Türpfosten und Türsturz des Doppelportals bildet. Schmarsow aber begnügte sich an dieser Stelle mit einer Beschreibung der Architektur des Portalvorbaus, die er deswegen so genau betrachtete, weil sie den notwendigen Rahmen für die Skulpturen bildet, die anschließend seinen Hauptgegenstand abgaben. Er beschloss seine Architekturbeschreibung mit dem bemalten Vierpass im oberen Giebfeld des Portalvorbaus, welcher Christus als Weltenrichter zeigt, eine Bedeutung, die sich für Schmarsow nicht nur aus der Ikonographie der Darstellung mit zwei Engeln und den Leidenswerkzeugen erschloss, sondern zusätzlich durch eine umlaufende Inschrift ergab, die Schmarsow im Wortlaut zitierte:

ARBITER . HIC . SEDIS . AGNOS . DISTINGVIT . AB . EDIS (haedis). -:
 DURA . SIT . AN . GRATA . TENET . HIC . SENTENTIA . LATA. ¹⁶¹ [*Hier
 sitzt Du Richter, der die Lämmer von den Böcken scheidet. Mag es hart sein oder gnädig, der
 hier gefällte Spruch währt ewig*]

Die Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal

Schmarsow besprach die Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal in einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang, in welchem sie schon Wilhelm Bode betrachtet hatte und auch die späteren Kunsthistoriker betrachten sollten: im Zusammenhang der sächsischen Triumphkreuze. Mit einem historischen Rückblick, der schon zu Schmarsows Zeiten einen kunsthistorischen *Kanon* bildete, charakterisierte er die früheren Triumphkreuze im *Dom von Halberstadt*, in der *dortigen Liebfrauenkirche*, in *Freiberg* und schließlich - als Schlusspunkt der vorhergehenden Entwicklung der Monumentalkreuze - in *Wechselburg*, die alle - im Unterschied zum Gekreuzigten am Naumburger Westlettner - auf einem Apostelbalken oder einer Lettnerwand gestanden hatten, „gewiss in Beziehung (..) zu dem liturgischen Altar, S. Crucis, darunter.“ ¹⁶²

Schmarsow hob hervor, dass sich von diesen baulichen und liturgischen Voraussetzungen die Kreuzigungsgruppe am Naumburger Westlettner bereits dadurch unterscheidet, dass der Zusammenhang mit dem Kreuzaltar fehle, welcher in Naumburg unter dem Ostchorlettner steht. Ein weiterer Unterschied ergebe sich durch die fehlende Krypta unter dem Westchor, welche beim Ostchor zu einer Erhöhung und zu einem veränderten Aufbau des Lettners geführt habe.

Die entwicklungsgeschichtliche Herleitung (wenn auch nicht ihre Bedeutung) der Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal ergab sich für Schmarsow aus einer

161 Schmarsow 1892, S. 36.

Die gemalte Darstellung des Weltenrichters im Vierpassrelief, von der Ludwig Puttrich (1843) meinte, sie sei aus einem anderen Zusammenhang an das Westlettnerportal transferiert worden, bezeichnet Schmarsow aus stilistischen wie technischen Gründen als *original* für dieses Portal geschaffen:

„Die Malerei selbst ist allerdings durch Auffrischung mehr oder minder entstellt, lässt aber in der Zeichnung sowol der Gesichtstypen wie der Gewandfalten noch den spätromanischen Stil unzweifelhaft erkennen, dem auch die breite Bildung der Körper und der Tronstul mit hoher durchbrochener Lehne, Schemel und länglichem Polster auf ausgetieftem Sitze entsprechen. Dieser strenge Stilcharakter hat wol zu der Mutmaßung geführt, dass dieses Kunstwerk früher an einem andern Orte gestanden habe und beim Baue des Lettners hier mit verwendet worden sei [1) Puttrich S. 59] - ein Einfall, der freilich bei einem Mauergemälde mit Relief schon aus technischen Gründen ungereimt erscheint. Wandmalerei wie Schriftzeichen bestätigen nur die Entstehungszeit des ganzen Schmuckes, die wir festgestellt haben.“ (Schmarsow 1892, S. 36.)

162 Schmarsow 1892, S. 37.

doppelten Abwandlung der Tradition: einer *Herabholung des Triumphkreuzes* und einer Veränderung des Konzepts des Kreuzaltars in der Mitte des Lettners:

*So wurde die Wirkung des Altars und des Triumphkreuzes gleichsam zusammengezogen in der Ausstattung des Lettnerportales, und die Aedicola unter dem Giebel in der Mitte gewinnt einen besonderen Sinn, gegenüber dem Kreuzaltar im Osten.*¹⁶³

Die ikonographische *Bedeutung* aber ergab sich für Schmarsow durch die Anbringung des gekreuzigten Christus mit seinen ausgebreiteten Armen am Portal des Westlettner, womit das Christuswort: *„ich bin der Eingang und das Leben“* verbildlicht werde. Im Vergleich mit den früheren Triumphkreuzgruppen bedeute diese Gruppe eine *Vermenschlichung* des Christusbildes, was sich im Vergleich mit den Vorbildern, im Verhältnis des Gekreuzigten zu Maria und Johannes und schließlich an Christus selbst zeige. Die Beistehenden Maria und Johannes befänden sich nun - anders als bei den früheren Triumphkreuzgruppen - in gleicher Höhe mit dem Gekreuzigten. Bei Christus selbst wandle sich der Siegesruf des Triumphkreuzes *Es ist vollbracht* in den Klagelaut *Herr, warum hast Du mich verlassen.*¹⁶⁴

Der Veränderung des Christusbildes entsprach eine veränderte stilistische Auffassung des Bildhauers, und „die Gemessenheit der Bewegung, die Starrheit der Gebärde, in der die frühere Zeit das Bleibende zu versinnlichen suchte, weicht dem vollen menschlichen Empfinden“. Der Bildhauer löste sich von der starren Verbindlichkeit der Überlieferung, und auch seine persönliche Auffassung konnte jetzt zu Wort kommen; er wollte das Überkommene nicht einfach nachahmen, sondern „steigern“. ¹⁶⁵ Unter diesen Gesichtspunkten betrachtete Schmarsow den Gekreuzigten selbst und auch die beistehenden Figuren der Maria und des Johannes.

Maria der Kreuzigungsgruppe

Wie die Stifterfiguren beschrieb Schmarsow die Figur der Maria zunächst als *Gewandfigur*. An den Faltenzügen des Gewandes kamen für ihn die Stellung und die Gebärden der Figur am prägnantesten zur Erscheinung und ließen die Bedeutung und den Sinn der ganzen Figur - sieht man vom Ausdruck der Physiognomie einmal ab - am besten erkennen:

Marias Gestalt scheint in der weichen Fülle und kleinen Fältelung ihrer Kleider fast zu verschwinden, wenn auch das Knie des linken Beines deutlich genug ihre Stellung anzeigt. Ueber dem lang herabfließenden Gewande trägt sie den Mantel, über Kopf und Schultern geschlagen, fest zusammengefaßt unter der rechten Hand, die sich flach mit ausgestreckten

163 Ebd..

164 Schmarsow 1892, S. 38.

165 Schmarsow 1892, S. 38f.

Fingern auf die Brust legt. Und die linke Seite des Schleiers öffnet sich nur, weil die Hand sich hebt, den Beschauer, dem sie ihr Antlitz zukehrt, auf den Gekreuzigten hinzuweisen. In ihren Zügen liegt allerdings der bittere Kummer ausgeprägt; auf das Weh im Herzen preßt sich die Hand, kein Jammerlaut ringt sich empor. In aufrechter Haltung findet die ernste Matrone Fassung genug, aus eigenem Antrieb die Rolle der Vermittlerin selbst zu übernehmen. Sie will die Verehrung der Gläubigen nicht für sich, wie später als Fürbitterin am Tron des Höchsten, sondern lenkt sie auf den Dulder, der im Tode hier die Sünden Aller trägt. In der tiefen Verbüllung liegt die grossartige einheitliche Wirkung der Figur beschlossen; denn nur das Antlitz, das der Schleier mit seinem Schatten umrahmt, und die Hände, die sprechend das Faltengehänge zurückschieben, wenden sich an uns, - bis das gefurchte Kleid des Grams die behre Gestalt wieder völlig birgt.¹⁶⁶

Schmarsows Beschreibung war bestimmt vom Eindruck einer fast vollständigen Einhüllung der Figur, welche den bedeutungsvollen Weisegestus der Maria auf Christus hin dadurch umso stärker hervorhebe. Dieser Gestus mache Maria zur *Vermittlerin* in der Weise, dass sie sich an den Betrachter wende und diesen gleichzeitig auf den Gekreuzigten hinweise. Schmarsows Interpretation von Marias Zeigegestus in der doppelten Bedeutung als Abweisen von sich und Hinweisen auf Christus sollte für die fast ein halbes Jahrhundert später vorgetragene *waldensische* Interpretation der Westlettnerskulptur noch von Bedeutung werden. Schmarsow beschrieb diesen Gestus - noch ohne die spätere religionsgeschichtliche Interpretation zu kennen -, bereits als *Abweisung einer Verehrung für sich* bei gleichzeitiger Aufforderung zur Verehrung Christi, eine Auffassung, welche die genannte waldensische These noch weiter als Protest am Marienkult der Zeit überhaupt ausdeuten sollte, was in Schmarsows Interpretation *in nuce* bereits angelegt war.¹⁶⁷



Abb.21
Maria der Kreuzigungsgruppe
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XV)

¹⁶⁶ Schmarsow 1892, S. 39.

¹⁶⁷ Zur Interpretation des Weisegestus der Maria auf den Gekreuzigten in der späteren Literatur (durchweg ohne Hinweis auf Schmarsows Analyse) vgl. u.a. Hauttmann (1924, S. 73), der darin die Durchdringung einer konventionellen Gebärde mit Subjektivität



Abb.22

Johannes der Kreuzigungsgruppe
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVI)

Johannes der Kreuzigungsgruppe

Es waren nach Schmarsow die Mitglieder der Gemeinde im Langhaus, die mit der drastischen Gestaltung des Johannes - im Unterschied zur vornehmeren Darstellung der Figuren im Westchor - angesprochen werden sollten. Der Gemütszustand des Johannes habe sich ganz in der Physiognomie der Figur ausgeprägt, wofür bestimmt kein klassisches Schönheitsideal das Vorbild abgegeben habe. Schmarsow verglich die Physiognomie des Johannes mit dem Gesicht irgendeines gewöhnlichen Mitglieds der Naumburger Gemeinde, das der Bildhauer vor Augen gehabt haben müsse, und stellte die Überlegung an, dass bei dieser Figur die *grelle[n] Farben eines Passionsspieles* auf die Gestaltung Einfluss genommen haben könnten:

Johannes dagegen kehrt uns die baltlose Seite des Jüngers zu, der den Meister erliegen sieht. Vergebens reckt er sich rechts empor und rafft den Mantel zusammen, unter dessen übergeschlagenen Falten er die Hände ringt. Das geknickte Bein weiss nicht, wo die Sohle des nackten Fußes auftreten soll, und das Auge nicht, wie es den Anblick dieses Todes ertrage. Verzweifelnder Schmerz beklemmt seine Brust, und ein Tränenausbruch zuckt bereits in Wangen und Brauen.

Das lockige Haupt ist seitwärts herumgeworfen und zeigt uns die entstellten Züge eines Gesichtes, das auch in Ruhe keineswegs einem klassischen Schönheitsideal entspräche. Desto mehr entspricht es dem Charakter oder richtiger, dem Gemütszustand, der hier gegeben werden soll. Sichtlich geht der Künstler darauf aus, den höchsten Grad zerknirschter Ergriffenheit darzustellen, sei es, weil nur dieser Eindruck macht bei der Herzen Härte in seiner Gemeinde, oder weil er durch das Vorbild die religiöse Empfindung auch der Empfänglichen zu dieser Stärke entfachen möchte. Deshalb sichert er die Wirksamkeit des Ausdrucks durch die Wahl eines volkstümlicheren Typus, durch die gewöhnlichen, etwas breiten, in der Betrübni[s]

sieht, und sie eine „sinnliche Ausdrucksgeberde“ nennt / Wessel (1949 (Rez.), S. 459) / Blaschke (1996, S. 386) Hinführung des Betrachters zu dem Mysterium des Kreuzestodes / Köllermann (1996, S. 350) Geste verinnerlichter Trauer und Bekundung des Ergriffenseins / Schwarz (2002, S. 61f.) Übernahme eines antiken Gebetsgestus? (unter Berufung auf Schulze 1995, S. 31); Anlehnung an ältere *französische Vorbilder*; Übernahme einer *antikisierenden Komponente* der Reimser Statuen durch den Naumburger Bildhauer.

- Siehe zu diesem Weisegestus der Maria v.a. auch die w.u. behandelte Literatur zur *Waldenserthese*, die diesen Gestus durchweg in dem von Schmarsow interpretierten Sinn auslegt.

nicht veredelten Formen des heimatlichen Stammes, wo er gelebt und beobachtet hat. Wie in einem Passionsspiel werden die Farben etwas grell aufgetragen; aber bei einem Meister, der daneben im Chore das in mancher Hinsicht so verwandte und doch so schwärmerisch verklärte Bild des Wilhelm von Kamburg hingestellt hatte, darf kaum von unbewusster Uebertreibung, von grimassenhafter Gebärde und von Auswüchsen der Wirklichkeitstreue die Rede sein.“¹⁶⁸

Der Gekreuzigte am Westlettnerportal

Schmarsows Analyse des Gekreuzigten am Westlettnerportal ging von der Frage aus, „was der Künstler eigentlich mit diesen Gestalten erreichen will“. Die Antwort lag für ihn in der Darstellung eines Bildes, das der „Lebensanschauung der Zeitgenossen“ entsprechen sollte. Dieses Bild hob sich stark gegen die Gestaltungen des Gekreuzigten in anderen sächsischen Kirchen ab, weshalb Schmarsow den Realismus des Naumberger Kruzifixus vor dem Hintergrund der „etwas zahmen Schönheit der obersächsischen Werke“ besprach:

er [sc. der Bildhauer] giebt ihm nicht die vornehmen schlanken Formen, wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, noch die edle, aber etwas zahme Schönheit der obersächsischen Werke, sondern derberen Bau, den auch der frühere Vorgänger im Halberstädter Dom bevorzugt, und einen Zug von Grossartigkeit, durch den seine in Stein ausgeführte Skulptur sich von vornherein von jenen Schnitzarbeiten aus Eichenholz unterscheidet. Auch seine Kenntnis des menschlichen Leibes ist noch mangelhaft genug, vermag kaum die Prüfung aus solcher Nähe zu bestehen. Besonders der Brustkasten ist dürrig und in der Breite sehr zu kurz gekommen gegen den aufgetriebenen Leib und die Weite des Beckens, die durch das Lendentuch wol verhüllt, aber in der Wirkung fürs Auge auch wieder verstärkt wird. Die reichgefaltete Draperie hängt bis zu den Knien herab, legt sich fast anschliessend über den rechten Schenkel, während ein Knoten über der linken Hüfte die tiefdurchfurchte Stoffmasse zusammenfasst. Sie bewährt den malerischen Sinn des Meisters und unterbricht wirksam den nackten Körper, dessen Behandlung durch die Einfachheit, die sich auf die Hauptsachen beschränkt, den Eindruck der Wahrheit, die hier gewollt wird, mildert und klärt. Zwischen muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf mit ebenso malerischem Haarschmuck nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schwerfälligen Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampfe mit dem Tode. Die vollen Strähne des gewellten Haares, die breit auf die Schultern strömen, und der kurzgehaltene Backenbart, der einem Kriegermann wol stände, vollenden den Eindruck der Kraft.“¹⁶⁹

Wenn Schmarsow hier seine Schilderung des toten Leibes Christi mit einem negativen Urteil vom Können des Bildhauers einleitete - dessen Kenntnis des menschlichen Leibes bezeichnete er als *noch mangelhaft* -, so lag der Grund hierfür wohl in der unbewussten Anwendung eines Vergleichsmaßstabes, den Schmarsow zuvor selbst als inadäquat, weil den Intentionen des Bildhauers nicht gerecht werdend verworfen und mit dem Begriff des *klassischen Schönheitsideals* apostrophiert hatte. Denn die von ihm für sein negatives Urteil angeführten Beobachtungen -

168 Schmarsow 1892, S. 39f.

169 Schmarsow 1892, S. 40.

Dürftigkeit des Brustkastens, aufgetriebener Leib, Weite des Beckens - widersprachen allenfalls dem als Maßstab verworfenen klassischen Ideal, nicht jedoch dem Streben nach *Wahrheit*, das er dem Bildhauer ausdrücklich zubilligte. Schmarsows Beschreibung des gekreuzigten Christus als *Akt* blieb in sich widersprüchlich, denn dem zunächst konstatierten *Eindruck der Dürftigkeit* stand am Ende die Feststellung gegenüber, dass sich in der Gesamterscheinung dieser Figur der *Eindruck der Kraft* vollendet habe.

170

Die Zuschreibung widersprechender Attribute des Leichnams Christi hatte in der Bedeutung der Gestalt selbst ihren tieferen Grund, denn deren Gestaltung verdankte sich einander widersprechender Motive, die dem theologischen Gehalt der Darstellung geschuldet waren und sich auch in der Physiognomie dieses Gekreuzigten zeigen mussten, bei welcher der Betrachter sich unsicher bleibt, ob er sie als *lebend* oder als *tot* auffassen solle.

Nach der klaffenden Seitenwunde kann kein Zweifel sein, dass der Künstler den toten Erlöser hat darstellen wollen, wie er am Holze hängt; aber die lastende Schwere eines willenlosen Leichnams ist vermieden, und das Antlitz, das freilich durch rohe Bemalung im Widerspruch mit der ursprünglichen entsteht, bewahrt soviel Spuren des Lebens, als wäre der letzte Seufzer noch nicht entflohen. Die untere Kinnlade freilich ist herabgesunken, der Mund geöffnet und die bleckenden Zähne sichtbar. Doch die Oberlippe wird etwas aufgezogen,



Abb.23

*Der Gekreuzigte des Westlettners
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVII)*

170 Schmarsow hat denn auch sein eigenes Urteil über die Gestalt des Gekreuzigten vier Jahre später in einem Aufsatz in *Pan* modifiziert:

„Dem Gottessohn aber giebt der Künstler die ganze Körperwahrheit (...) - ihm giebt er den derben Bau der Glieder und des Brustkastens, selbst des Kopfes, der das Opfer des Lebens, das hier dargebracht wird, in den Augen des kräftigen Geschlechtes, das hier beten soll, erst recht erhöht. Zwischen muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schweren Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampf mit dem Tode.“ (Schmarsow 1896, S. 157)

*die Nasenflügel sind vom Odem gebläht, während die Augenlider sich müde gegen die Schläfen strecken, nicht ohne merklichen Zusammenzug der Brauen.*¹⁷¹

Die *Dichotomie* der Erscheinung Christi am Kreuz, deren theologische Bedeutung Schmarsow bei seinen Lesern als bekannt unterstellte, wurde von ihm an einem ikonographischen Merkmal des toten Christus, der geöffneten Seitenwunde des Gekreuzigten, gezeigt, während er gleichzeitig die Merkmale des lebenden Christus an dessen Physiognomie herausarbeitete.

Die in ihrer Anordnung wie in der Gestaltung der Figuren zu ihrer Zeit *neue* Darstellung der Kreuzigungsgruppe an einem Portalvorbau, welcher gleichzeitig den Zugang zu einem Kapellenchor vermittelt, ließ sich in ihrer Bedeutung durch den Ort erschließen, den der Gekreuzigte einnimmt: die Stelle des *Laienaltars*. Nach Schmarsow gewann die Kreuzigungsgruppe ihre Bedeutung dadurch, dass sie die Mitglieder der Gemeinde im Langhaus mit einer Botschaft ansprach und hierin geradezu die Aussage einer *Predigt* erfüllte:

*So war die ganze Gruppe des Lettnerportals gewiss geeignet, an Stelle eines Laienaltars die Gemüter des Volkes durch ihren Anblick zu ergreifen, und den ungebändigten Sinn, den ungebärdigen Mut eines kriegerischen Geschlechts zu mahnen. Sie redet die Sprache eines Predigers, der, um seiner Wirkung sicher zu sein, wol den Ausdruck verschärft und die Mittel häuft, aber den grossen Hauptgedanken klar und wuchtig vor die Seelen stellt.*¹⁷²

Die Passionsreliefs des Westlettners

Diesen Charakter einer Predigt oder *Volkspredigt* zeigten nun auch die acht Szenen der Passionsreliefs an der oberen Brüstung des Westlettners, deren szenische Darstellungen bis zur Giebelschräge links des Portals das *Abendmahl*, die *Auszahlung der Silberlinge*, die *Gefangennahme Christi* und die *Verleugnung Petri*, auf der rechten Seite des Giebels eine *Szene mit zwei Wächtern*, *Christus vor Pilatus*, die *Geißelung* und *Kreuztragung* zeigten, wobei Schmarsow die beiden letzten Szenen aus seinen Einzelbetrachtungen ausschied, weil sie später in Holz gefertigte Ergänzungen des 18. Jahrhunderts darstellten und an künstlerischer Qualität gegen die Reliefs des 13. Jahrhunderts abfielen.¹⁷³

171 Schmarsow 1892, S. 40f.

172 Schmarsow 1892, S. 41.

Vgl. Schmarsow (1896, S. 157): „Wie drinnen im Chore die Fürstenstatuen den tiefsten Gehalt des ritterlichen Lebensgefühls verkörpern, so faßt die Portalgruppe des sterbenden Erlösers am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten noch einmal die altüberlieferte Aufgabe so nah und innerlich wie nie zuvor, und stellt sie erschütternd vor die Augen des Laienvolkes, das an der Schwelle des Lettners zurückstaut.“

173 Schmarsow 1892, S. 41.

Bei der Beschreibung der ersten Szene des *Abendmahls*, die Bode und nach diesem viele andere Betrachter als einfaches *Bauernmahl* auffassten¹⁷⁴ - eine Charakterisierung, die Schmarsow nicht verwendete -, hob der Autor auf die doppelte Kennzeichnung des Judas-Verrats ab, die der Bildhauer hier in einer synoptischen Sicht der Berichte des Matthäus- und Johannesevangeliums dargestellt habe. Die Wahl von nur fünf Jüngern beim Abendmahl aus der Schar der Zwölf - Schmarsow identifizierte außer Judas den Petrus, Johannes und Andreas - stellte nach ihm die künstlerische Entscheidung des Bildhauers dar, um zu einer klaren Komposition zu gelangen. Schmarsow beobachtete ferner das *Herausschauen* des rechten Jüngers mit dem Kahlkopf aus der Szene.¹⁷⁵

Auch wenn Schmarsow die von Bode gewählte Charakterisierung des Abendmahls als *Bauernmahl* vermied, betonte er doch wie dieser die *Alltäglichkeit* des Mahls, bei dem „Essen und Trinken die Hauptsache“ sei. Die Alltäglichkeit sei insofern ein wichtiges Darstellungsmittel des Bildes, als die „Brandmarkung des Abtrünnigen“ sich hier im *Nebensächlichen* verberge, „wie furchtbare Dinge in ganz gewöhnlichen Formen sich ereignen und im Augenblick kaum zum Bewusstsein kommen“.¹⁷⁶

174 Vgl. Bodes bereits w.o. wiedergegebene Charakterisierung des Abendmahls als „*sehr bäurisches Mahl*“ (Bode 1886, S. 59).

Zur Folgewirkung dieser Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als *bäurisches Mahl* / *Bauernmahl* und zur Analyse des sozialen Standes der Figuren liegt nunmehr eine eigene Studie von Jacqueline E. Jung vor (*Peasant meal or Lord's Feast? The social iconography of the Naumburg Last Supper*, in *Gesta* 42 (2003) S. 39-61), in welcher die Autorin nachweist, dass sowohl *Kleidung* als auch *Benehmen* der Jünger im Abendmahl den Normen adligen Auftretens und adliger Verhaltensweisen der Zeit des 13. Jahrhunderts nicht widersprechen.

175 „Das letzte Abendmal Christi mit seinen Jüngern schildert uns der Künstler des 13. Jahrhunderts in dem Augenblick, wo der Meister den Verräter bezeichnet. Ausser Judas Ischariot sind nur vier der Getreuen gegenwärtig, offenbar weil in dem gegebenen Rahmen mehr Personen nicht Platz finden konnten, ohne die Klarheit zu gefährden. Jesus sitzt in der Mitte zwischen Johannes und einem andern Jünger, der eifrig dem Weinbecher zuspricht, auf der Bank hinter dem Tische, Petrus erkennen wir an der Schmalseite links, im Begriff einen Bissen in den Mund zu stecken, Andreas rechts in dem langbärtigen Kahlkopf, der sein Manteltuch über die Glatze geschlagen hat und herausschauend in die vor ihm stehende Schüssel langt. Auf dem Linnentuch, das mit farbigen Querstreifen durchwebt ist, liegt ein Laib Brot mit dicken Scheiben und dem Messer dazu. Wie nur ein Krug, der im Kreise herumgeht, sind auch die beiden Schüsseln mit Fisch und Fleisch zum Zulangen für Alle da. Judas, allein an der Vorderseite auf niedrigerem Sitz zur Linken, also neben Petrus, taucht soeben die Finger in den Napf mit kleinen Stücken darin, während zu gleicher Zeit Christus von drüben her ihm einen Bissen in den Mund schiebt, indem er sorgfältig dabei mit der andern Hand den weiten Aermel zurüchnimmt, damit er nicht in die Schüssel hänge. Es ist also auf die Frage des Johannes, auf die Petrus nicht eben mit Spannung der Antwort harrt, in doppelter Weise der Verräter bezeichnet, indem die verschiedenen Angaben des Matthäus- und des Johannes-Evangeliums zugleich benutzt werden.“ (Schmarsow 1892, S. 41f.)

176 Schmarsow 1892, S. 42.

Schmarsow behandelte auch die technischen Seiten der Passionsreliefs und wies auf die *Bemalung* der Reliefs sowie darauf hin, dass „Raumwirkung und Formenvortrag durch die Bemalung mitbedingt“ seien:

*Wie die Säulen und Bogenreihen der einrahmenden Architekturteile mit ihren Türmchen und Wimpergen, ihrem Kapitellschmuck und überragendem Blätterkranz am Rande der Brüstung, waren auch die Reliefs selber von vornherein bemalt. Einzelheiten, die zum Verständnis wünschenswert sind, wie Heiligenscheine, Silbermünzen, Feuerschein und Wasser, Pelzbesatz und Waffenglanz wurden der helfenden Schwester entweder ganz überlassen oder doch zur Ergänzung der vollen Kenntlichkeit anvertraut. Raumwirkung und Formenvortrag sind wesentlich durch die Bemalung mitbedingt.*¹⁷⁷

Er beobachtete an den Passionsszenen die *Staffelung der Figuren* in unterschiedlich kräftigem Relief, wofür er formale und technische Gründe angab: formal sah Schmarsow Korrespondenzen zwischen der architektonischen Rahmung und der Figurengruppierung: so bildeten vier Bogenwimperge über den szenischen Darstellungen den oberen Abschluss eines jedes Relieffeldes und diese würden dann mit den Relieffiguren korrespondieren; pro Relief hätten so der Breite nach vier Figuren Platz (fünf Figuren würden bereits ein Gedrängel ergeben). Wollte der Bildhauer fünf und mehr Figuren in einer Szene unterbringen, so sei er schon aus technischen Gründen zu einer Staffelung der Figuren gezwungen gewesen. Schmarsow verglich die formale Meisterung des Problems der Figurenanordnung in den Passionsszenen mit Lösungen *attischer Grabmäler*, ein Vergleich, der ihm passender erschien als der mit *römischen* Figurenfriesen (von *französischen* Vorbildern sprach er nicht). Denn seiner Beobachtung nach sei die *Figurendrängung* etwa auf spätrömischen Sarkophagen vom Naumburger Bildhauer bewusst zugunsten einer *freien plastischen Entfaltung* der einzelnen Relieffiguren und einer - mitunter typisierten - *Mannigfaltigkeit der Gebärden* vermieden worden.¹⁷⁸

177 Schmarsow 1892, S. 44.

178 „Die Grösse der Figuren bestimmt sich genau nach der der trennenden Säulchen, auf deren Kapitellplatte ein neues Werkstück aufsetzt, aus dem die Türmchen mit den zu viert gereihten Wimpergen und der Blätterfries am Sims, der über diese Verdachung hinausragt, gearbeitet worden. So ist der Bogenzahl entsprechend in jeder Abteilung für vier Personen vollauf Platz in einer Reihe, fünf rücken einander schon etwas nah auf den Leib. Deshalb werden meistens, um mehr Personen einzuführen, einige in zweite Linie gerückt und flacher gemeißelt als die vorderen, die fast völlig rund hervortreten: Es waltet also ein kräftiges Hochrelief wie bei den besten *attischen Grabmälern*, die doch der Künstler schwerlich gekannt hat, - auf der andern Seite besteht nicht die geringste Verwandtschaft mit den *spätrömischen Sarkophagereliefs*, deren Figurengedränge und Scenenhäufung in einem Rahmen ihm völlig fremd oder bewusst zuwider waren. Diese gleichmässige Beschränkung der Figurenzahl, die streng durchgeführt wird auch wo sie Opfer kostet,- kommt der selbständigen Ausbildung der einzelnen Gestalt und ihrer freien plastischen Entfaltung notwendig zu Gute. Mit ausserordentlicher Sicherheit beherrscht der Meister den Körper in

Schmarsow sprach noch ein weiteres vom Bildhauer gelöstes Gestaltungsproblem an, das sich aus der zeitlichen Kluft zwischen der historischen Erzählung der Bibel und der eigenen Gegenwart des Bildhauers ergeben konnte. Dessen Kunst in der Vergegenwärtigung zeige sich darin, dass die Ineinanderarbeitung von antiker biblischer und zeitgenössischer Gewandung an den Figuren der Passionsreliefs dem Betrachter gar nicht auffalle.¹⁷⁹ Denn der durchgreifende Charakter all dieser Szenen sei eine unmittelbare Gegenwärtigkeit (*Vollgehalt des Lebens*), mit welcher der Bildhauer auch die biblisch-historische Situation vergegenwärtigt habe:

*Das friedliche Abschiedsmal, das ein schmerzlicher Misklang aufhebt, das Gezischel der Juden bei der Bestechung des Verräters, das lärmende Gewoge beim nächtlichen Ueberfall rings um den meuchlerischen Kuss, die vordringliche Magd, die dem beherzten Apostel Bange macht, geschwätzige Schlosswachen und der hochdramatische Auftritt vor dem römischen Richter, - überall Beweise der vielseitigen Beobachtung des Künstlers und seiner einzigen Fähigkeit, die Grundsätze einer durchgebildeten Schulung mit dem Vollgehalt des Lebens und der Jugendfrische schlichter Wahrheit zu erfüllen.*¹⁸⁰

Stellung der Naumburger zur Bamberger und Magdeburger Skulptur

August Schmarsow hat selber in einem abschließenden Kapitel seine Auffassung von der geschichtlichen Stellung der Naumburger Skulpturen dargelegt - hierin auf die zwei Jahre zuvor geäußerte Anregung Dehios, vor allem aber auf v. Rebers Darstellung antwortend -, indem er entschieden der älteren Auffassung Bodes folgte, der die Naumburger Skulptur als *Schlusspunkt* einer genuin obersächsischen und *romanischen* Entwicklung betrachtet hatte.¹⁸¹ In der Auseinandersetzung um die Klassifizierung *romanisch/gotisch* kam Schmarsow wie Bode zur Ansicht, dass die Naumburger Bildwerke - anders als die Skulptur in Bamberg und anders auch als die „frühgotische() Architektur der Chorkapelle“, „in den *Schluss* der romanischen Stilperiode“ zu setzen sei.¹⁸² Auch wenn Schmarsow zum Schluss seiner Betrachtung emphatisch der Meinung Ausdruck verlieh, dass der Naumburger

diesen kleinen Dimensionen und verfügt über eine erstaunliche Mannichfaltigkeit von Gebärden, von denen eine Anzahl jedoch ersichtlich feststand.“ (Schmarsow 1892, S. 44f.)

179 „Geschmackvolle Gewandmotive, hier bedeutend und großartig, dort fließend und abgerundet, nirgends müßig und Selbstzweck, kommen hinzu und gewähren so harmonischen Genuss, dass wir fast zu würdigen vergessen, wie einheitlich hier das Zeitkostüm des dreizehnten Jahrhunderts mit der biblischen Gewandung verarbeitet worden, und wie verschiedenartiges Benehmen nach Stand und Charakter der Personen sich mit dieser künstlerischen Ausgleichung noch vereinigt.“ (Schmarsow 1892, S. 45.)

180 Ebd.

181 Vgl. die Einleitung zu diesem Abschnitt (II. 1. August Schmarsow (1892), deren Darlegung hier auf Basis der vorstehend angeführten konkreten Ausführungen Schmarsows zu den Naumburger Bildwerken weitergeführt wird.

182 Schmarsow 1892, S. 53 u. 54.

Bildhauer „durchaus deutsch empfindet und sieht“ - wobei er eine abgewandelte Phrase von Rebers zitierte -, versuchte er doch einer einseitig nationalen Gleichsetzung der Begriffe *romanisch=deutsch* und *gotisch=französisch* mit der Bemerkung zu entgehen, dass er die Namen *romanisch* und *gotisch* „neutral“ gebrauche, „weil es auf den durchgehenden Umschwung in der ganzen internationalen Kunstentwicklung ankommt.“¹⁸³

Neben einer stilgeschichtlichen Einordnung unter nationalem Blickwinkel unternahm Schmarsow zuletzt noch den Versuch, seiner an Bode angelehnten These vom unabhängigen Charakter der Naumburger Skulptur dadurch Nachdruck zu verleihen, dass er diese mit der Skulptur in Bamberg und Magdeburg näher verglich und gegen diese abgrenzte. Die These einer „verwandtschaftlichen Beziehung“ der Bamberger und Naumburger Skulptur, die Bode und Dehio bei Annahme einer umgekehrten Abhängigkeit unterstellt hatten, wies Schmarsow mit dem Argument des ganz anderen Charakters dieser Figuren zurück. Denn äußerliche Verhältnisse - die Nähe der beiden Orte zueinander - spielten keine Rolle; das von Bamberg viel weiter entfernte Magdeburg zeige „Spuren gleicher Schulgewohnheit unter den Bildhauern“, die man in Naumburg vergeblich suche. Dagegen gehörten „die Darstellungen Kaiser Heinrichs II und Kundigundens am Ostportal zu Bamberg“ „mit den Sitzfiguren Kaiser Ottos I und seiner ersten Gemalin Edith im Chorumgang zu Magdeburg aufs Engste zusammen.“¹⁸⁴

183 Schmarsow 1892, S. 54. - Vgl. Reber 1886, S. 549 und Zitate zu Fußnoten 45 und 65.

184 Schmarsow 1892, S. 51.

In einem *Photo-Vergleich* - Schmarsow weist hierbei ausdrücklich die nur sechs Jahre früher hergestellten Zeichnungen und Stiche in Bodes Publikation als *unbrauchbar* zurück („... Photogr. v. E. v. Flottwell. Alle andern Abbildungen, auch die bei Bode, sind darnach unbrauchbar.“) - versucht Schmarsow die Verwandtschaft der Skulpturen in Magdeburg und Bamberg an den Sitzfiguren des Kaiserpaares im Magdeburger Dom und der Adamspforte in Bamberg darzulegen:

„Die Formgebung geht bei den beiden Frauen bis hinein in die schmalen, etwas eckigen Schultern und die Warzenhügel des flachen Busens, die unter dem Gewande noch ebenso scharf vorstehen wie bei der nackten Eva, in den nämlichen Geleisen. Die Behandlung des Bartes bei Kaiser Otto hat die grösste Aehnlichkeit mit der beim Petrus in Bamberg, dessen Haupthaar wie die des ersten Menschenpaares wieder andre Anhaltspunkte bietet.“ (Ebd.)

Zur Kritik von Schmarsows These eines Schulzusammenhangs der Magdeburger und Bamberger Skulptur vgl. Weese 1897, S. 164, n.219. (s.a. III. 1.)

(Der *ikonographische Streit* um die Identifizierung der beiden Sitzfiguren Otto I. und Edith im Magdeburger Dom als *Christus* und *Ekklesia* war damals noch nicht entbrannt; vgl. zu diesem *Identifikationsstreit*: Sauerländer 1977a, S. 312 u. 340f. (Nr.460); Scurie 1981a, S. 75.)

In der Spätdatierung der Skulpturen in Bamberg pflichtete Schmarsow der Ansicht Bodes bei, der sie in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert hatte. Entsprechend fasste Schmarsow im Verwandtschaftsverhältnis der Skulpturen von Bamberg und Magdeburg das nach ihm ältere Magdeburg als den gebenden Teil auf:

*Das völlig bemalte Kaiserpaar in Magdeburg ist natürlich älter als die Portalskulpturen in Bamberg, gehört aber auch erst in die vorgeschrittene Zeit, um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Es bewahrt in Haltung und Gewandung völlig den spätromanischen Charakter, während in Bamberg besonders die Kaiserin Kunigunde in den scharfen Langfalten ihres gürtellosen Kleides schon gotische Manier offenbart, und ein unverkennbar frühgotisches Kirchenmodell mit Kapellenkranz und Strebewerk im Arm hält.*¹⁸⁵

Schmarsows Argumentation zeigt, dass der *gotische* Charakter der *Jüngerer Bildhauerschule in Bamberg*, der bei v. Reber und Lübke unterstellt und dann durch Dehios Nachweis konkreter Beziehungen zwischen Bamberg und Reims bekräftigt worden war, jetzt bei Schmarsow als nicht mehr umstrittene Tatsache galt. Als Konsequenz dieser stilistischen Einordnung datierte Schmarsow die von ihm für *spätromanisch* charakterisierte Sitzgruppe des Kaiserpaares in Magdeburg früher als die *gotischen* Skulpturen der Adamspforte in Bamberg. Doch interessierten Schmarsow die Beziehungen der Skulpturen in Bamberg und Magdeburg für seine Untersuchung der Naumburger Skulptur nur am Rande und nur insoweit, als sie den Beweis erbringen konnten, dass die Bildhauerwerke in Bamberg und Naumburg nichts miteinander gemein hätten.¹⁸⁶ Denn die Unterschiede seien evident:

Vergleicht man die Standbilder, die Bischof Dietrich II errichten liess, mit denen des Bamberger Domes genauer, so zeigt sich eine völlig andersartige Körperbildung und eine ebenso abweichende Wiedergabe der Einzelformen, wie namentlich der Hände. In Bamberg überwiegt - mit Ausnahme etwa jenes Verkündigungensengels - die Schlankheit der Gestalten von ziemlich hohem Wuchs, mit langen Beinen, feinknochigen, aber magern und deshalb doch eckigen Gliedmaßen und ebensolchen Händen, deren Finger fast übermässig gestreckt sind. In Naumburg sind es vielmehr gedrungene Figuren von starkem Knochenbau und untersetzten Proportionen, breit und voll, mit kräftigen wolgepolsterten Händen und kürzeren Fingern,

185 Schmarsow 1892, S. 51.

186 „Nach solchem Hinweis auf eine nahe Beziehung zwischen Bamberg und Magdeburg wird die Aehnlichkeit der Naumburger Skulpturen mit den Bambergern immer mehr zurücktreten, so bestimmt auch hier Veranlassung war, die Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des vorgesetzten Erzstiftes an der Elbe und die Wiederkehr der Typen anzuerkennen, welche auf den Austausch zwischen den Bestrebungen des Oberhauptes und der untergebenen Diözese zurückdeuten.“ (Schmarsow 1892, S. 52)

Diese Darstellung des Verhältnisses von Magdeburg als *vorgesetztes Erzstift an der Elbe* zu der *untergebenen Diözese Bamberg* sollte (zu Recht) die Kritik von Artur Weese (1897) auf den Plan rufen, der darauf hinwies, dass Bamberg zur Erzdiözese Mainz gehörte und direkt dem *Heiligen Stuhl* unterstand. - Vgl. Kap. III. 1.

*deren schlanker Schnitt und vornehme Bewegung bei der Schönheit der königlichen Uta so wesentlich mitwirkt.*¹⁸⁷

Um den Unterschied der Skulpturen auf den Begriff zu bringen, gebrauchte Schmarsow das Gegensatzpaar *Idealisierung* und *Realismus*. In Bamberg sei das *französische Schönheitsideal von Straßburg* übernommen worden, was den Figuren der *Ekklesia* und *Synagoga* eine *fremdartige Wirkung* verleihe.¹⁸⁸ Die Eigenart der Naumburger Skulptur dagegen sah Schmarsow im *Lebensgefühl der deutschen Ritterwelt* des staufischen Zeitalters Friedrichs II. begründet. Daneben unterstrich er immer wieder seine, schon von Bode vorgetragene These, dass in Naumburg noch die *romanische Tradition* und nicht das „strenge Formprinzip des *gotischen Systemes*“ stilbildend gewirkt habe.¹⁸⁹

Es war für Schmarsow (wie für Bode) die sächsische Skulptur, welche die heimische romanische Voraussetzung für die Naumburger Figuren bildete. Und noch ein weiteres Moment machte er für die Eigenart der Naumburger Skulpturen geltend: die *geniale Persönlichkeit* des Naumburger Bildhauers, die Schmarsow zum Schluss gleichsam als Leitthema einer kommenden kunsthistorischen Betrachtung in die Diskussion einführt:

Hier glauben wir vielmehr an die Fortentwicklung der heimischen Bilderei, die ein volles Jahrhundert schon im weiten Sachsenlande von Hildesheim und den Hängen des Harzes bis Freiberg im Erzgebirge gepflegt war. Am nächsten verwandt sind unzweifelhaft die kaum ein Menschenalter früheren Skulpturen zu Weichselburg, dem damaligen Augustinerkloster Zschillen, das auch von einem Angehörigen des Wettiner Hauses, Graf Dedo dem Feisten, 1174 begründet, in stetem Zusammenhang mit dem Mutterkloster auf dem Petersberge blieb, bis es 1278 wegen allerlei Misswirtschaft durch Heinrich den Erlauchten von Meissen, den wir als Bruder Bischof Dietrichs von Naumburg erwähnt, an den Orden der Deutschherren

187 Schmarsow 1892, S. 52.

Vgl. auch die weiter oben (siehe Fußnote 59) angeführten Auffassungen Anton Springers (1889) und Georg Dehios (1890) zum Verhältnis von Bamberger und Naumburger Skulptur, mit denen sich Schmarsow hier indirekt kritisch auseinandersetzt.

188 Ebd.

„Die beiden allegorischen Frauengestalten vor dem Nordportal, wol die letzten Arbeiten in Bamberg, entsprechen so rein dem *Schönheitsideal der französischen Gotik* in Straßburg, dass sie mitten in Deutschland fast fremdartiger wirken als ihre Schwestern im Elsaß an den Westgränzen des Reiches.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

189 „Die Darstellung dieser starken, vollen Menschen selbst ist nur möglich aus dem mächtigen *Lebensgefühl der deutschen Ritterwelt*, aus dem urkräftigen Behagen am Dasein, das die Berührung der Völker in den Kreuzzügen gezeitigt und dessen Folgen sich unter Friedrich II von Hohenstaufen und seinem genussüchtigen Sohne Heinrich auch in Deutschland geltend machten. Die Kunst, die zur Hervorbringung dieser Standbilder und dieser historischen Reliefs nötig gewesen, gehört unzweifelhaft der *romanischen Schulung* an, denn ihre Körperbildung selbst widerstreitet dem strengen Formprinzip des *gotischen Systemes*.“ (Schmarsow 1892, S. 54; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Schmarsow 1896, S. 156.

*kam. Freilich werden all die Eigenschaften, mit denen die Naumburger Bildwerke weit über diese Vorstufe hinausgehen, zum grössten Teil immer auf die Rechnung der genialen Persönlichkeit zu setzen sein, die hier um 1260-70 so Einziges in seiner Art geschaffen, und die Bamberger Statuen als zweites Zwischenglied würden nur das Verständnis erschweren, weil sie um so weiter hinter den Naumburgern zurückbleiben, je vorgeschrittener gotisch ihre Arbeit.*¹⁹⁰

Schmarsows hier zuletzt noch einmal wiederholte Grundauffassung, dass das *Vorschreiten* der gotischen Kunst das Ende einer genuin romanischen Bildnerei und somit das Ende der Naumburger Skulptur bedeutet habe, bestimmte zuletzt noch seine wenigen Bemerkungen zu den Skulpturwerken im Meißner Dom, die er wie Bode als Nachfolgewerke der Naumburger Skulpturwerke betrachtete und als *Schwanengesang* der romanischen Bildnerei Sachsens in sein größeres entwicklungsgeschichtliches Modell einordnete.¹⁹¹

190 Schmarsow 1892, S. 54.

Schmarsow hat später noch einmal seine Auffassung von der *genialen Persönlichkeit* des Naumburger Bildhauers mit denselben Worten bekräftigt (vgl. Schmarsow 1898, S. 424 und w.u. Kap. III. 2.)

Zeitlich erscheinen die - zerstörten - Grabmäler auf dem Petersberg bei Halle in Schmarsows Referat als unmittelbare Vorläufer der Naumburger Bildhauerarbeiten: „Die Skulpturen scheinen also gerade in einer Periode entstanden, wo wir beim Abbrechen der Petersberger Annalen fast ganz ohne Nachrichten sind, d. h. nach dem Aussterben des Stifterhauses (1210) um 1225-45.“ (ebd., n.1)

Zu den nur in Kopien des 16. Jahrhunderts erhaltenen wettinischen Grabmälern auf dem Petersberg bei Halle vgl. zuletzt (mit Literatur) Wiessner/Crusius 1995, S. 252.

191 Nach der Betrachtung der Naumburger Bildwerke gibt Schmarsow hier nur noch die *communis opinio* der Forschung seiner Zeit zu den Meißner Bildwerken wieder, die sich im Tenor offensichtlich an Bodes Urteil (s.o.) anlehnt:

„Die unverkennbare Wirkung der gesunden Schöpfungen in Naumburg erblickt man aber allgemein in den Statuen des Domchores von Meissen, wo die Gemeinschaft des Evangelisten Johannes und des Bischofs Donatus mit Kaiser Otto I und seiner Gemalin wieder Heilige und Stifter allzu sehr vermischt, und auch sonst sich deutliche Spuren der Entartung verraten. Da eben liegt der *Ausgang der romanischen Bildnerei*. Nur auf Grund der freien und unbeengten Stellung, die das romanische Bausystem den Schwesterkünsten gewährte, ja zur Steigerung des eigenen Strebens auffordernd anwies, vermochte die Skulptur sich zur Selbständigkeit und Naturwahrheit hindurchzuringen, wie es grade in Naumburg aufs Glücklichste zu Tage tritt. Mit dem *Eindringen des gotischen Bausystems* ward auch ihr Schicksal entschieden, oder ihr Streben wenigstens in strenge Abhängigkeit gebannt, und die *Knechtschaft* dauerte solange als dies System selber nicht gebrochen ward.“ (Vgl. Schmarsow 1892, S. 54f.; *Herv.*, G.S.)

2. August Schmarsow (1894) ¹⁹²*Skulptur in Naumburg und Meißen*

August Schmarsow hatte seine ausführliche Betrachtung der Bildwerke im Naumburger Dom 1892 mit einem Hinweis auf die Nachfolgewerke im Meißner Dom abgeschlossen und angemerkt, dass die Architektur des Naumburger Westchors der einheimisch-romanischen Skulptur zum letzten Mal einen Rahmen geboten hätte, in dem sie sich zu entfalten vermochte. Wenn Schmarsow seine Betrachtung der Skulpturwerke des Meißner Doms im 13. Jahrhundert nun zwei Jahre später wieder mit einer Analyse der architektonischen Voraussetzungen dieser Skulptur begann, sah er sich zu einer ersten Modifikation seiner zuvor aufgestellten These über das Verhältnis von gotischer Architektur und sächsisch-romanischer Skulptur genötigt. Denn seine 1892 geäußerte Ansicht, dass „nur auf Grund der freien und unbeengten Stellung, die das romanische Bausystem den Schwesterkünsten gewährte“, die Bildhauerkunst in Naumburg „sich zur Selbständigkeit und Naturwahrheit hindurchzuringen“ vermochte und dass „mit dem Eindringen des gotischen Bausystems“ in Meißen das Ende dieser Bildhauerkunst besiegelt worden sei, ¹⁹³ erwies sich als hinfällig mit seiner Beobachtung, dass die Architektur des Naumburger Westchors mit der des Ostchors des Meißner Doms *identisch* sei, und dass beide Chöre „genaueste Übereinstimmung der Bauweise“ „in strenger französischer Frühgotik“ aufwiesen:

Soweit nun diese erste Bauperiode reicht, erkennen wir auf Schritt und Tritt die genaueste Übereinstimmung mit der Bauweise des Westchores am Naumburger Dome, der Schöpfung Bischof Dietrichs II. (1249-72), eines Bruders Markgraf Heinrichs des Erlauchten von Meißen. Der Chor in Meißen ist, ebenso wie die Magdalenenkapelle am Kreuzgang, ein Werk in strenger französischer Frühgotik wie der Westchor in Naumburg. Hier wie dort stößt an den Querbau zunächst ein quadratischer Raum, der mit einem sechsteiligen Kreuzgewölbe gedeckt ist; hier wie dort ist das Chorbauwerk mit drei Seiten aus dem Achteck geschlossen; nur die Einschiebung einer dazwischen liegenden Verlängerung giebt dem Ostchor in Meißen eben als hohem Chor eines neuen Gesamtplanes das Übergewicht über den Westchor in Naumburg, der nachträglich statt einer Eingangshalle zwischen den Türmen dem östlichen gegenüber angefügt ward. ¹⁹⁴

192 Zu August Schmarsow, *Meißner Bildwerke des 13. Jahrhunderts. Festschrift zum deutschen Historikertage*, Leipzig 1894, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Weigert 1927, S. 17 / Küas 1937a, S. 77f. / Hamann-MacLean 1949a, S. 63, 82 / Sauerländer 1979, S. 228.

193 Vgl. Schmarsow 1892, S. 54f.; *Herv.*, G.S. und Fußnote 191.

194 Schmarsow 1894, S. 116f.

Schmarsow verweist am Schluss dieses Zitats - wie in seiner Studie von 1892 - auf die erst siebenzig Jahre später durch Ernst Schubert (1964) *bestrittene* - aber von Schubert *nie widerlegte* - Auffassung zur Baugeschichte des Naumburger Domneubaus im 13.

Wenn nach Schmarsows Analyse der architektonische Rahmen für die Skulpturwerke im Meißner Domchor - wie zuvor der Westchor des Naumburger Doms - in *genauester Übereinstimmung* mit den *strengen Formen der französischen Frühgotik* errichtet worden ist, dann war seine These hinfällig, dass die gotische Bauweise den Niedergang der sächsisch-romanischen Skulptur bedingt oder wenigstens begleitet habe. Und tatsächlich wurde diese These 1894 in Schmarsows Analyse der architektonischen Formen der beiden Brüderchöre in Meißen und Naumburg nicht mehr erwähnt und war stillschweigend ad acta gelegt.

Schmarsow wies auf Analogien in der Wandgliederung der beiden Chöre hin, wie die Reihe der Spitzbogenarkaden an den Wänden der beiden Vorchorjoche und die darüber angebrachten Baldachine mit Spitzgiebeln und Zinnenkranz, die „in Meißen genau so wie in Naumburg“ wiederkehrten. Ferner machte er auf verwandte Einzelformen aufmerksam wie die „Nachbildung heimischer Pflanzen, Blätter, Blüten und Früchte“ an den Kapitellen der beiden Chöre.¹⁹⁵

Die Gemeinsamkeit dieser französisch geprägten Choranlagen in Naumburg und Meißen - Schmarsow erwähnte im Vorübergehen noch die Chorschranken in Bamberg - zeigte sich zunächst darin, dass beide Chöre durch einen Lettner vom

Jahrhunderts, wonach sich der weite Abstand der Naumburger Westtürme dem ursprünglichen Plan einer *Westvorhalle* verdankt habe, der dann durch die Neuplanung eines *Westchors* ersetzt worden sei.

Vorausgreifend sei erwähnt, dass Schubert den auffallend weiten Abstand der Westtürme in seiner These *nicht* durch eine Planänderung, sondern durch die frühere Existenz einer im Westen des Naumburger Domes befindlichen und ekkehardingschen Stiftskirche erklärt, die von den neu errichteten Westtürmen des Neubaus im 13. Jahrhundert im Fortschritt der Bauarbeiten in die Mitte genommen worden sei, bevor sie zugunsten des Westchors abgerissen wurde. Diesem *Ausweichen der Westtürme* des Neubaus im 13. Jahrhundert vor einer zum Abriss bestimmten kleineren Stiftskirche des 11. Jahrhunderts sollen nach Schubert diese Türme ihren *weiten Abstand* verdanken. Zu Schuberts These vgl. das Kapitel XXI.2.

195 „Hier wie dort sind beide Seitenwände des Vorraumes, wo das Chorgestühl stand, über einem Sockel mit reicher Blendarkatur gegliedert, die bis zur Höhe der Fensterbrüstungen im Chorpolygon hinansteigt. Schmale Nischen mit spitzem Kleeblattbogen bilden mehr eine Rahmenteilung als eine Vertiefung der Wand; aber vorstehende Säulchen treten dazwischen hervor und tragen eine Reihe von Spitzbogen darüber, während über dem geraden Gesims der Mauer sich eine Reihe von Baldachinen hinzieht, sodaß über jeder Nische eine dreiseitige Mauerkrone hervorragt. Selbst die Form dieser Baldachine, die eine mit Spitzgiebeln, die andere mit Zinnenkranz, kehrt hier in Meißen genau so wie in Naumburg wieder, wo diese Teile nur starker Herstellung unterzogen worden sind. Ganz ähnliche Wandgliederung unter den Fenstern umzieht auch die polygone Kapelle Johannes des Täufers, und überall offenbart sich an dem locker aufliegenden Blattwerk der Kapitelle die kunstreiche Hand derselben streng geschulten Steinmetzen in feinsten Nachbildung heimischer Pflanzen, Blätter, Blüten und Früchte.“ (Schmarsow 1894, S. 117; *Herv.*, G.S.)

Langhaus abgetrennt seien, wobei der entscheidende Unterschied zwischen Naumburg und Meißen im Aufbau der beiden Lettner liege, in der Ersetzung des Naumburger Mittelportals durch einen geschlossenen Mitteltrakt in Meißen - wo sich der am Naumburger Westlettner fehlende Kreuzaltar befinde - und entsprechenden seitlichen Zugängen zum Ostchor. Die Gemeinsamkeiten im Formenapparat der beiden Chöre führten Schmarsow schließlich zu der Annahme eines Werkstattzusammenhangs, „daß Baumeister und Bildner aus Naumburg an der Saale hierher nach Meißen gewandert sind.“¹⁹⁶

Schmarsows Betrachtung der architektonischen Formen des Domchors in Meißen, und mehr noch seine damit einhergehende Beurteilung der Qualität dieser Architektur, liest sich wie die Revision seiner zwei Jahre zuvor gebrauchten negativen oder vielmehr abwehrenden Haltung dem aus Frankreich importierten Architekturstil gegenüber, dem er damals noch die Eigenschaft des Zerstörers einer genuin sächsischen Kunstentwicklung - Schmarsow sprach von der *Knechtschaft des gotischen Systems* -¹⁹⁷ zugesprochen hatte, jetzt aber bescheinigte, dass dieser Stil in Naumburg und Meißen zu den *köstlichsten Beispielen frühgotischer Skulptur* (in der Bauskulptur) geführt habe.

Die Qualität der Meißner Skulpturen

Auch die *Figuren* im Meißner Dom - Schmarsow betrachtete zunächst nur die vier Figuren an den Wänden des Zwischenjochs des Ostchors - wurden einer Neubeurteilung unterzogen.

196 „Hier wie dort wird die *französische* Choranlage durch eine Lettnerwand vom übrigen Kirchenkrper getrennt und an deren Außenseite wiederum eine reiche Gliederung mit Blendarkatur durchgeführt, wie an den Chorschranken etwa auch in *Bamberg*. An den vorstehenden Schmalseiten dieses Einbaues erscheint in Meißen die nämliche Fensterblende mit einer Mittelsäule und schlichtem Vierpa im Bogenfeld über den kleineren Kleeblattbögen. Und die Vorderseite, die in Naumburg durch die überragende Portalvorlage in der Mitte, in Meißen dagegen durch den Kreuzaltar und zwei seitliche Eingänge durchbrochen wird, erscheint unzweifelhaft als eine spätere Wiederholung oder *Abwandlung des Naumburger Lettners*, freilich ohne Reliefschmuck hier und ohne Statuen, aber doch von der nächsten Meisterhand erfunden und durchgeführt. Diese schlanken kleinen Säulen, diese geschmackvollen Kapitelle mit ihren wundervoll gemeiselten Bltterreihen, diese Simsstreifen mit dem nämlichen in feinsten durchbrochener Arbeit gleichsam aufgehefteten Schmuck lebendiger Pflanzen in Stein, - sie gehören *hier wie dort zu den köstlichsten Beispielen frühgotischer Skulptur, die wir in Deutschland beherbergen*. So kann schon beim Vergleich dieses entscheidenden Bestandteiles kaum noch ein Zweifel bestehen, daß Baumeister und Bildner aus Naumburg an der Saale hierher nach Meißen gewandert sind.“ (Schmarsow 1894, S. 117f.; *Herv.*, G.S.)

197 Vgl. Schmarsow 1892, S. 55.

Dann aber stehen, wie dort die Stifter und Stifterinnen, im selben Raume noch vier Statuen, jede unter ihrem Baldachin, leider nicht mehr an ihren ursprünglichen Plätzen und durch rohe Ergänzung ihrer von Anfang an vollständig farbigen Bemalung entstellt. Die Wendung der Gestalten und die Bevorzugung der einen Körperhälfte verrät, daß die beiden Paare auf gegenüberliegenden Seiten des Altarhauses einander gegenübergestanden. Kaiser Otto I. gehört auf die eine Seite und seine Gemahlin Adelheid auf die andere als Paar der Stifter des Bistums Meißen, und der Evangelist Johannes auf die eine, der Bischof Donatus auf die andere Seite als Paar der Schutzpatrone des Domes, gewiß in unmittelbarer Nähe des Hochaltars, aber ohne Zweifel auch ebenso in Zusammenhang mit der ursprünglichen Architektur des Innenraums, wie dies in Naumburg der Fall ist.¹⁹⁸

Der Beschreibung der Figuren stellte Schmarsow hier eine Negativ-These voran, die für mindestens siebenzig Jahre die Diskussion der Meißner Domfiguren bestimmen und eine Betrachtung der Qualität dieser Figuren und ihrer ikonographischen Bedeutung erschweren sollte: Schmarsows These lautete, dass die vorhandene Position der Figuren nicht die originale sei.¹⁹⁹

Die künstlerische Qualität der Figuren schätzte Schmarsow jetzt viel höher ein als noch zwei Jahre zuvor, und er stellte sie fast auf die gleiche Stufe wie die Figuren des Naumburger Westchors. Schmarsow sah nunmehr in Meißen dieselben Bildhauer am Werk wie in Naumburg, und es war nur die *zweisältige Aufgabe* einer Kombination weltlicher und heiliger Figuren - das Kaiserpaar Otto und Adelheid auf der einen, die Patrone des Bistums Johannes und Donatus auf der anderen Seite -, welche die „Kraft des Künstlers“ „beirrt“ habe.²⁰⁰

198 Schmarsow 1894, S. 119.

199 Vgl. Schmarsow (1896, S. 158): „Die Wendung der Gestalten und die Bevorzugung der einen Körperhälfte verrät, daß die beiden Paare nicht auf einer Seite, sondern getrennt einander gegenüber gestanden. Kaiser Otto I. gehört auf die eine, seine Gemahlin Adelheid auf die andre Seite, als Stifterpaar gewiß an die Hauptpfeiler, der Evangelist Johannes und der Bischof Donatus als Schutzpatrone an die innern Pfosten zwischen den Fenstern.“

Schmarsows Rekonstruktionsversuch einer originalen Aufstellung der vier Domchorfiguren im Chorhaupt nimmt spätere Versuche, die Figuren an einem Portal zu gruppieren, im Prinzip der *Gegenüberstellung* vorweg. Entscheidend ist für alle diese *Translozierungs-Hypothesen* die Annahme einer nicht-originalen Aufstellung der Figuren in ihrem jetzigen Zustand und die hypothetische Ursprungsaufstellung an einem anderen Ort - sei es der Altar des Domes oder (wie bei den meisten späteren Versuchen) ein hypothetisches Westportal.

Zur Diskussion um die *originale Aufstellung* der Meißner Domfiguren und die seit Gurlitt (1919) zum Lieblingsgegenstand gewordene sog. *Portalthese*, an der sich viele Meißner- und Naumburg-Forscher beteiligt haben, vgl. neben Gurlitt (1919) die Kapitel zu Giesau (1936), Küas (1937), Beenken (1939), Metz (1940), Hamann-MacLean (1949a) Schlesinger (1952) und Lehmann/Schubert (1968). - Vgl. dazu kritisch Cremer 1997, S. 14f.

200 „Eben darin aber, daß wir ein Paar historischer Persönlichkeiten und ein Paar von Heiligen unmittelbar nebeneinander gestellt finden, liegt auch ein Nachteil für ihre

Das Kaiserpaar reibt sich, wenn man von der Entstellung durch neuen Farbauftrag absieht, durchaus ebenbürtig den Stiftern in Naumburg an, wenn auch nicht gerade den besten unter ihnen. Die Tracht stimmt aufs genaueste mit den Fürstenpaaren überein, soweit dies bei einer Darstellung des Kaisers und der Kaiserin in vollem Ornat mit Krone und Schleier, mit kleinem Reichsapfel und großem Scepter noch möglich war. Aus dieser Standeserhöhung geht aber die Persönlichkeit nicht in der Ganzheit und Frische hervor, sondern erscheint mehr wie eine Ausgleichung zwischen den verschiedenen Charakteren, die dort in voller Bestimmtheit hingestellt worden. Johannes der Evangelist ist der nämliche, den wir vom Lettnerportal in Naumburg kennen, nur seines schmerzlichen Ausdrucks und seiner pathetischen Gebärde entkleidet, mit dem Buch in der Hand, dessen Anfang »In Principio erat Verbum« in den Schriftzügen jener Zeit gezeigt wird, - feierlich, geheiligt, doch eben deshalb nicht persönlich genug als Standbild, nicht ideal genug als Apostel. Und der Bischof Donatus ist gar langweilig zu nennen, obwohl wir in ihm die Züge des Erbauers, Bischof Witigis I., vermuten dürfen. Im vollen Ornat, genau wie die Grabfigur der Tumba im Dom von Naumburg, der Entstehungszeit entsprechend, bietet er nur ein volles, etwas aufgeschwemmtes Pfaffenantlitz, mit langem schlichem Haar und gutmütigem, fast einfältigem Ausdruck: keine Spur von dem streitbaren Kirchenfürsten und verschlagenen Staatsmann, der Witigo gewesen.²⁰¹



Abb. 24
Kaiserpaar Otto und Adelheid im Dom zu Meissen
(Aus: Schmarsow 1896 (Pan), gegenüber S. 152)

In dieser Interpretation der vier Meißner Domchorfiguren waren zwei Themen späterer kunsthistorischer Debatten angesprochen: der stilistische und qualitative Vergleich der Meißner Domchorfiguren mit den Stifterfiguren in Naumburg und die Frage, ob einzelne Figuren als mögliche Porträts von Personen aus der Zeit ihrer Entstehung anzusehen wären.

Die Betrachtung der drei übrigen Figuren, die sich im *Achteckbau* des Meißner Doms befinden - Schmarsow bezeichnete diesen Bau als *Johanneskapelle* -, unterlag

Wirkung. Wahrscheinlich hat diese in sich zwiespältige Aufgabe schon dazu beigetragen, die volle Kraft des Künstlers zu beirren.“ (Schmarsow 1894, 119f.)

201 Schmarsow 1894, S. 120.

dem gleichem Vorbehalt der Beurteilung, den Schmarsow gegen die vier Figuren des Domchorinneren vorgetragen hatte: ihre Aufstellung sei *nicht* mehr die ursprüngliche, denn sie stünden „an ebenso ungünstiger Stelle wie im Chore gegenwärtig in der Taufkapelle“. ²⁰² Der Vergleich mit Naumburg ergebe jedoch, dass diese drei Figuren vom selben Meister stammten, der in Naumburg die Passionsreliefs des Westlettners und die Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal geschaffen habe. Die Namen der Figuren gab Schmarsow mit *Johannes der Täufer* und *Madonna mit Kind* an, während er die weihrauchfaß-schwingende Figur, die Bode als *Engel* identifiziert hatte, einer älteren Tradition folgend *Zacharias* nannte. Außerdem wies er auf einen Bericht des Ursinus von 1782 hin, der von einer vierten verlorenen Figur, einem *Paulus*, gesprochen habe. ²⁰³

Die Betrachtung der Meißner Figuren führte Schmarsow am Ende zu einer Klärung und Neubewertung des Verhältnisses der Skulptur und der Architektur in Naumburg, Meißen und Bamberg, wobei er auf jedes nationale Pathos, welches sein früheres Urteil in der Studie von 1892 noch gefärbt hatte, verzichtete. An seiner Kennzeichnung der Naumburger Skulptur als *romanisch* hielt er fest, ein Urteil, das er jetzt auch auf die Figuren in Meißen übertrug, die er nunmehr in Werkstattgemeinschaft mit den Arbeiten in Naumburg entstanden sah.

Neu war seine Beurteilung der *Architektur* des Naumburger Westchors und des Domchors in Meißen. Schmarsow besprach beide Bauten jetzt emphatisch als *frühgotisch*. Er sah in ihnen nicht mehr den Nagel am Sarg einer sächsisch-romanischen Skulptur, sondern begriff sie als deren positive Grundlage. Während Schmarsow in seiner Monographie zu den Naumburger Bildwerken *Romanik* und

202 Ebd.

Vgl. die Beschreibung der Figuren bei Bode 1886 (Kap. I. 1).

203 „Daß wir es hier, auch in den Statuen, mit den nämlichen Künstlern zu thun haben, denen in Naumburg die Ausführung des Lettnerportales und der Reliefs aus der Passionsgeschichte verdankt wird, das erscheint endlich zweifellos beim Vergleich der drei letzten Figuren, die an ebenso ungünstiger Stelle wie im Chore gegenwärtig in der Taufkapelle von 1291 zu sehen sind, Es ist die Madonna mit dem Kinde, dann der Titelheilige Johannes der Täufer und eine dritte Gestalt mit Rauchfaß in der Hand, die man deshalb als *Zacharias* gedeutet hat. »Die des Apostels Paulus ist nicht mehr vorhanden«, bemerkt Ursinus (1782), als habe er von ihrer einstigen Existenz an dieser Stelle noch Kunde gehabt oder gar aus eigener Anschauung gewußt.“ (Schmarsow 1894, S. 120f.)

In seinem (schon mehrfach zitierten) zwei Jahre später veröffentlichten Aufsatz in *Pan* übernimmt Schmarsow nachträglich Bodes Identifizierung der weihrauchfassschwingenden Gestalt als *Engel* und ebenso die Annahme Ursinus' von der Existenz einer vierten, später verloren gegangenen *Paulusfigur* „Einheitlicher wirken (..) die Figuren der Taufkapelle von 1291, eine Madonna mit dem Kinde, ein *Engel* mit dem Rauchfaß ihr gegenüber, dann der Titelheilige Johannes der Täufer, dem ehemals noch eine vierte Figur, der Apostel *Paulus*, entsprach.“ (Schmarsow 1896, S. 158.)

Gotik noch als zwei feindliche Prinzipien auffasste, die in Architektur und Skulptur die Entwicklung in Deutschland und Frankreich auf unterschiedliche Weise geprägt hätten, existierten sie jetzt in friedlicher Koexistenz nebeneinander, was nach Schmarsow für Naumburg und Meißen ebenso galt wie für Bamberg - dort nur in umgekehrtem Verhältnis:

*Es ist die letzte Phase der spätromanischen Skulptur, die uns hier in Verbindung mit der strengen frühgotischen Architektur von französischer Reinheit vor Augen steht, - gerade umgekehrt wie in Bamberg, wo die Bauteile den deutschromanischen Stil, die Bildwerke den französischen Charakter offenbaren.*²⁰⁴



Abb. 25
Zacharias der
Johanneskapelle am
Meißner Dom
(Aus: Schmarsow 1896
(Pan), S. 154)

204 Schmarsow 1894, S. 121.

Der Gedanke einer *Verbindung* einheimischer romanischer Traditionen mit der gotischen Schule Frankreichs als Grundlage für die Naumburger Bildwerke wird von Schmarsow in seinem *Pan*-Aufsatz von 1896 programmatisch formuliert: „Vielleicht erklären sich ihre höchsten Vorzüge nur durch die Lehre gotischer Bildnerschulen an den Kathedralen Frankreichs und das Fortbestehen des romanischen Stiles in Deutschland zugleich, zwei Faktoren, die nur hier sich so ausgiebig vereinigen konnten. Weder der eine, noch der andere allein reicht aus.“ (Schmarsow 1896, S. 159.)

III. Untersuchungen zum französischen Einfluss auf die deutsche Skulptur im 13. Jahrhundert (1897-1902)

1. Artur Weese (1897) ²⁰⁵

Artur Weeses Dissertation zur Bamberger Domsulptur, die er mit dem Untertitel eines *Beitrags zur Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* herausbrachte, kann als *konkreter* Beitrag zur Diskussion des Verhältnisses deutscher und französischer Skulptur verstanden werden, eine Diskussion, die zuvor bereits in den Veröffentlichungen Wilhelm Bodes, Franz v. Rebers und Wilhelm Lübkes unter dem Gegensatzbegriff *romanisch / gotisch* mit unterschiedlichem Tenor - teils mehr im Sinne einer unabhängigen deutschen Entwicklung, teils im Sinne einer Umbildung des französischen Einflusses - angesprochen worden war. ²⁰⁶ In all den genannten Publikationen aber war die Frage des Verhältnisses zur französischen Produktion *allgemein*, das heißt ohne Vergleich mit bestimmten Skulpturenzyklen des Hauptlandes gotischer Skulptur und Architektur erörtert worden. Erst der Aufsatz von Artur Weeses Doktorvater Georg Dehio von 1890 über den Zusammenhang der Bamberger Domsulpturen *Marias* und *Elisabeths* mit der *Heimsuchungsgruppe* der Kathedrale von Reims hatte dieses Verhältnis an einem konkreten Vergleichsbeispiel diskutiert.

Vorbild-Kunstgeschichte

Dehios Beitrag führte unter den deutschen Kunsthistorikern zu einer tendenziell anderen Betrachtungsweise der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts hin zu einer *Vorbild-Kunstgeschichte*. Diese unterschied sich von einer rein stilgeschichtlichen Betrachtung, als deren Ableger sie zunächst erschien und von deren Ergebnissen sie zehrte, durchaus. Denn während die stilgeschichtliche Betrachtung die *Eigenart* eines Kunstwerks durch Vergleiche mit anderen Kunstwerken herauszuarbeiten versuchte, spürte letztere vornehmlich bestimmten Abhängigkeiten zwischen einzelnen Kunstwerken nach, wobei das eine Werk die Rolle des *Vorbildes*, das andere die Rolle der *Nachahmung* einnahm, und dem einen Werk immer der Rang des *Originals*, dem anderen die Stellung der *Kopie* zukam, so

²⁰⁵ Zu Artur Weese, *Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1897, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Franck-Oberaspach 1899, S. 109 / Goldschmidt 1899, S. 294 / Goldschmidt 1900a, S. 236f. / Steinberg 1908, S. 8 / Kemmerich 1909, S. 201, 208 / Dehio 1919, I, S. 327 / Pinder 1935, S. 350 / Hinz 1970, S. 27 / Niehr 1992, S. 51 / Brush 1993, S. 110.

²⁰⁶ Siehe Abschn. I. (Kap. 1-3).

dass das Verhältnis eines Werkes zum anderen nicht als Anregung des einen durch das andere, sondern als *Abhängigkeit* erschien. Die Suche nach bestimmten Vorbildern machte so die eigentliche Leistung dieser Betrachtungsweise aus, und ihre konstruktiven Ergebnisse lagen im Einzelvergleich, in der isolierenden Beobachtung verschiedener Objekte, die weniger stilkritisch als anhand bestimmter Merkmale miteinander verglichen und so in ein Abhängigkeitsverhältnis zueinander gesetzt wurden. Die Initial-Schrift (aber keineswegs die Programm-Schrift) dieser neuen Vorbild-Kunstgeschichte war - mit Konsequenzen für die ganze weitere kunstgeschichtliche Forschung, die den Autor wenig später selbst zu einer Erwiderung veranlassen sollten²⁰⁷ - Georg Dehios Aufsatz zu den *Bamberger Domsulpturen* von 1890 gewesen.

Bamberger und Naumburger Skulptur

Dehios Schüler Artur Weese griff nun mit seiner Dissertation den Vorschlag seines Lehrers zu einer vergleichenden Analyse deutscher und französischer Skulptur des 13. Jahrhunderts auf und untersuchte die Zusammenhänge näher für denjenigen Hauptort bildhauerischer Produktion in Deutschland, für den sein Doktorvater Dehio bereits den Erweis eines konkreten Zusammenhanges erbracht hatte. Für den anderen großen Hauptort bildhauerischer Produktion in Deutschland, für Naumburg, hatte Dehio über mögliche französische Vorbilder keine Aussage getroffen und nur unter kritischem Hinweis auf Bodes Hypothese einer möglichen Beeinflussung der Bamberger durch die Naumburger Skulptur das umgekehrte Verhältnis angenommen und gleichzeitig in Vorschlag gebracht, etwaige französische Anregungen für die *thüringisch-sächsische Schule* zu untersuchen,²⁰⁸ worauf Schmarsow mit seiner Monographie zur Naumburger Skulptur und zwei weiteren Aufsätzen indirekt geantwortet hatte.²⁰⁹

Obwohl Weeses Hauptaugenmerk der *Älteren und Jüngeren Bildhauerschule* in Bamberg galt und er vornehmlich das Verhältnis der letzteren zu den Bildhauerateliers der Kathedrale von Reims untersuchte, behandelte er auch das Verhältnis der Bamberger zur Naumburger Skulptur und kam dabei auch auf mögliche Beziehungen der sächsischen Bildhauerarbeiten zur französischen Produktion zu sprechen.

Weese bekräftigte Dehios Kritik an der von Bode als Hypothese vorgeschlagenen Ableitung der *Jüngeren Bamberger Werkstatt* von den Bildhauerarbeiten in Naumburg.

207 Vgl. Kap. III. 6. Georg Dehio (1902).

208 Vgl. Dehio 1890, S. 199 - siehe. Kap. I. 4.

209 Siehe den Abschnitt II: 1. August Schmarsow (1892) u. 2. (1894).

Der in Reims geschulte Hauptmeister der *Jüngeren Gruppe*²¹⁰ habe überhaupt nichts mit den Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom zu tun, und nichts hätte der Erkenntnis seines Stiles so sehr geschadet wie diese Annahme. Ein Indiz für die Unabhängigkeit der beiden Bildhauerwerkstätten in Bamberg und Naumburg könne man im Übrigen schon an der Unsicherheit ablesen, mit welcher die Forschung das zeitliche Verhältnis der beiden Werkstätten zu bestimmen gesucht habe.²¹¹

Die Unabhängigkeit beider Werkstätten und ihrer führenden Meister zeige sich vor allem am Charakter der Skulpturen selbst. Einem „derben Geschlecht“ in Naumburg stünden die „schlankeren Gestalten von feinerem Knochenbau“ im Bamberger Dom gegenüber, einem *sächsischen Gesichtstypus* eine ganz andere Physiognomie der Bamberger Figuren, dem *Realismus* in Naumburg die *Idealgestalten* in Bamberg wie etwa die Figuren der *Heimsuchungsgruppe* oder die Gestalt *Heinrichs II.* von der *Adamspforte*.²¹²

210 Die Begriffe *Ältere* und *Jüngere Bildhauerwerkstatt / Schule* oder *Gruppe* werden in der Forschung *synonym* gebraucht. Weese (1897) verwendet die Bezeichnungen *ältere* und *jüngere Gruppe*, Panofsky (1924, S. 131) gebraucht sowohl die Bezeichnung *Gruppe* als auch *Werkstatt*, Pinder (1925) verwendet die Bezeichnungen *Bildhauerschule* (S. 8) und *erste / zweite Werkstatt* (S. 24) - gemeint ist jedesmal dasselbe: „zwei() Werkstätten (..), von denen die eine wesentlich deutsch-romanisch, die andere wesentlich französisch-gotisch orientiert war (...)“ (Panofsky 1924, S. 131.)

211 „Man hat bisher geglaubt, dass unser Meister mit der sächsischen Schule in Verbindung stehe, speziell mit der Naumburger Werkstatt. *Nichts hat der Erkenntnis seines Stiles so sehr geschadet, wie diese Annahme.* Wie unbegründet sie war, das kam bereits in dem Schwanken der Anschauungen zum Ausdruck, denn bald wollte man unseren Bamberger vor, bald hinter den Naumburger setzen.“ (Weese 1897, S. 123; *Herv.*, G.S.)

212 „Man versuchte eine Entwicklungsreihe zwischen zwei Werkstätten herzustellen, die ganz und gar nichts miteinander gemein haben. Schon das Körperideal der beiden Meister ist durchaus verschieden. Die *Naumburger Stifterfiguren* sind ein *derbes Geschlecht* von starkem, untersetztem Wuchs mit dicken und breiten Köpfen, die Bamberger Statuen dagegen schlankere Gestalten von feinerem Knochenbau. Der Gesichtstypus weicht stark ab. Der sächsische ist fast viereckig, die Nase kurz, die Wangen voll, das kleine Kinn tritt nur wenig aus der weichen Umgebung heraus. Mund- und Augenbildung ist weniger edel, die Stirne massiv und breit; vollkommen andersartig ist das Haar behandelt. Hier ist eine Freiheit und Leichtigkeit der Bildung erreicht, die dem Bamberger Meister [sc. *Naumburger Meister - eine offensichtliche Verschreibung Weeses, wie aus dem Kontext hervorgeht; G.S.*] noch gänzlich fremd ist. Ebenso die heftige Auffassung der Charaktere, die namentlich in der mannigfach variirten Stellung einen erstaunlichen Reichthum der Motive verräth. - Auch die weiblichen Figuren sind in nichts mit den *Idealgestalten der Heimsuchung* zu vergleichen, oder auch nur mit der Zierlichkeit der Kunigunde. Die Verschiedenheit der Meister beruht nicht nur auf einer ganz andersartigen Technik, sondern vor allem auf einer durchaus unabhängigen künstlerischen Auffassung. Der Naumburger schildert das hausbackene Geschlecht der Burgherren, schlicht und recht wie sie waren. Ein getreuer Chronist und einfacher Kopf giebt er nur das wieder, was er vor Augen hatte. Der Bamberger bewegt sich hingegen auf dem *Boden des Idealen*. Kaiser Heinrich ist ihm eine hehre Gestalt, angethan mit dem Schimmer von Majestät und Heiligkeit, wie ihn die Legende um ihn

Das Ideale der Bamberger Skulpturen der *Jüngeren Gruppe* verdanke sich einer *Abnung* antiker Skulptur und einer engeren Anlehnung an das französische Vorbild in Reims im Unterschied zur realistischen Menschendarstellung des Naumburger Bildhauers. Deshalb könne man den Bildhauer der Naumburger Stifterfiguren, auch wenn er am Rande von einer „allgemeinen Strömung aus Frankreich“ berührt worden sei, „für einen wirklich deutschen Künstler ansehen“. ²¹³

Sieht man vom Hauptergebnis der Studie Weeses ab - dem im Einzelnen durchgeführten Nachweis einer Abhängigkeit der *Jüngeren Bamberger Werkstatt* von den Bildhauerarbeiten in Reims und damit einer Bestätigung der von Georg Dehio an der *Heimsuchungsgruppe* gemachten Entdeckung -, so wurde die von Dehio 1890 zunächst als Hypothese vorgetragene Annahme eines Einflusses der Bamberger auf die Naumburger Skulptur und eines direkten Einflusses der französischen Skulptur auf die Bildhauerarbeiten in Naumburg durch Weese zurückgewiesen. In der Frage der Eigenständigkeit der Naumburger Skulptur schlug sich Weese auf die Seite Bodes und Schmarsows, auch wenn er sie in diesem Zusammenhang nicht nannte. ²¹⁴

gewoben hatte. Wie wacker und biederbe nimmt sich neben ihm der Markgraf Ekkehard aus.“ (Weese 1897, S. 123f.; *Herv.*, G.S.)

213 „Vollends, was macht er [*sc. der Bildhauer der jüngeren Bamberger Werkstatt*; G.S.] aus den sinnvollen Gestalten der Kirche und Synagoge oder gar der Jungfrau Maria und der Elisabeth? Es ist, als ob eine *Abnung antiken Wesens* sein schaffendes Künstlerherz erfüllt hätte. Niemand aber wird vor der Uta und Regelindis an etwas anderes denken, als an jene tüchtigen Edelfrauen, die in der Burg ihre Mägde und Knechte in strammer Zucht hielten und nur gelegentlich bei Turnieren und *hochgezeiten* sich mit dem poetischen Zauber der Minne schmückten. Ein fremdartiger Reiz, der das Gewöhnliche, Alltägliche ausschliesst, eignet dem Bamberger Meister und er mag ihn dem hohen Schwung der französischen Plastik abgesehen haben. Wenn nun auch *der Naumburger* von der allgemeinen Strömung, die von Frankreich aus die deutsche Kunst ergriffen und im Innersten verwandelt hat, nicht ganz unberührt geblieben ist, so hat er doch seine eigentliche *Grundlage in der sächsischen Schule*; er fusst auf einer *heimathlichen Tradition* und man kann ihn für einen *wirklich deutschen Künstler ansehen*. Das ist aber bei dem Bamberger Meister nicht der Fall. Was wir mit Sicherheit von ihm sagen können, ist nur, dass er seine Schule in Reims durchgemacht hat und dass ihm kein einziger künstlerischer Zug eigen ist, der es gestattet, ihn als einen *unverfälschten Abkömmling einer der deutschen Schulen* aufzufassen.“ (Weese 1897, S. 124; *Herv.*, G.S.)

214 Während Weese wiederholt die Bezeichnung „*Bamberger Meister*“ verwendet und dabei immer den Hauptmeister der aus Reims kommenden *Jüngeren Bamberger Werkstatt* meint, gebraucht er die Bezeichnung „*Naumburger Meister*“ kein einziges Mal, obwohl er in der Gegenüberstellung der Arbeiten im Naumburger und Bamberger Dom wiederholt den „*Bamberger Meister*“ mit dem „*Naumburger*“ konfrontiert. *Inhaltlich* lässt sich die Auffassung Brushs durchaus vertreten, dass in Weeses Argumentation bereits von einem *Naumburger Meister* die Rede ist - der Begriff „*Naumburger Meister*“ jedoch kommt bei Weese (1897) - man müsste denn die Verschreibung auf S. 123 dazunehmen (*Bamberger Meister* = *Naumburger Meister*) - nicht vor.

Wenn Kathryn Brush in ihrer vorzüglich recherchierten Studie von 1993 angibt:

„One of the earliest descriptions in print of a ‘Naumburger Meister’ appears in an 1897 dissertation by Artur Weese treating the sculpture at Bamberg cathedral and its wider relations to other thirteenth-century German sites [n.4. (...)]. To my knowledge, the earliest specific mention of a ‚Naumburger Meister’ in print appears in August Schmarsow’s *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, Magdeburg, 1892, p. 52.]“ (Brush 1993, S. 110 u. n.4),

so ist ihr *cum grano salis* in beiden Fällen Recht zu geben.

Denn Weese (1897) beschreibt tatsächlich die Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom als Arbeiten eines *Meisters sui generis*, ohne die Bezeichnung ‚Naumburger Meister’ zu gebrauchen - er spricht vielmehr von ‚Naumburger Werkstatt’ (Weese 1897, S. 123) -, dessen eigentümlich deutsche Handschrift er dem in Reims geschulten ‚Bamberger Meister’ (Weeses Dissertationsthema) entgegen stellt.

Schmarsow (1892) wiederum gebrauchte die Bezeichnung ‚Naumburger Meister’ nur ein einziges Mal (S. 52: „Ein unmittelbarer Schulgenosse des *Naumburger Meisters* hätte gewiß auch bei Kaiser Heinrich und seiner Gemalin [*sc. von der Bamberger Adamsporte*] die Zeittracht beibehalten, die in den Stifterstatuen mit solcher Treue gegeben wird.“) und bezeichnender Weise im gleichen Zusammenhang wie später Weese (1897), nämlich um den von ihm festgestellten eigentümlichen *Realismus* des Naumburger Bildhauers gegen den *Idealismus* des Bamberger Meisters abzusetzen.

Ergänzend zu Brushs Darstellung ließe sich noch anführen, dass bereits die frühesten Beschreibungen der Naumburger Bildwerke im frühen 19. Jahrhundert auf eine *Bildhauerpersönlichkeit*, einen *Künstler*, und damit auf einen *Meister* als Schöpfer dieser Werke anspielen,

so etwa bei Johann Gustav Büsching (1819, S. 343: „Sie [*sc. die Naumburger Stifterfiguren*] verrathen eine solche *Kunstvollkommenheit*, daß man hat annehmen wollen, sizilianische Bildhauer wären die Verfertiger gewesen. Aber es ist wohl nunmehr unbestreitbar, daß unter den deutschen Steinmetzen sehr bedeutende *Künstler* gelebt haben“; *Herv., G.S.*),

Carl Peter Lepsius (1822, S. 16: „Besonders hat *der Bildner* die langen Mäntel zu benutzen gewußt, um mahlerische Formen zu schaffen und zugleich Abwechslung in die Darstellungen zu bringen. Diese Mannigfaltigkeit und diese Freiheit in der Behandlung des Stoffes ist um so bewunderswürdiger, wenn wir die Schwierigkeiten erwägen, mit welchen *der Steinmetz* zu kämpfen hatte, um die Figuren aus den ungeheuern Werkstücken, und zwar bei den Doppelstatuen zwei aus Einem, und aus dem groben Material des Sandsteins heraus zu arbeiten. So wie sich hierinnen ein ungemeiner Grad von Uebung und technischer *Kunstherrlichkeit* verräth; so deuten die Köpfe, Stellungen und Gewänder auf wahre, nur durch gute Vorbilder erworbene *Kunstherrlichkeit* und Erkenntniß edler Formen, und ist es auch dem *Künstler* nicht gelungen, sich zum Idealen zu erheben, so ist doch das Streben darnach nicht zu verkennen.“ *Herv., G.S.*),

oder Ludwig Puttrich (in: Lepsius / Puttrich 1841-43, S. 56: „Was die Statuen der Stifter im westlichen Chore betrifft, so gehören sie (mit Ausnahme einer vermuthlich später eingesetzten,) unstreitig zu den ausgezeichnetsten Bildwerken des 13. Jahrhunderts und der deutschen Kunst. Ihr Material, Sandstein, bedingte eine Behandlung, welche den Leistungen in Marmor nicht gleichkommen konnte, aber dennoch (obgleich durch dicke Uebertünchung einigermaßen versteckt,) durchgängig die *Hand eines talentvollen Meisters* verräth. In der Mannigfaltigkeit der Motiven bekundet sich die reiche Erfindungskraft des *Künstlers*“; *Herv., G.S.*).

Diese Zitate belegen, dass die Vorstellung von einem mittelalterlichen *Künstler* spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert virulent ist. Der Name ‚Naumburger Meister’ aber ist eine *kunsthistorische Begriffsbildung*, die erst später im Zusammenhang des Vergleichs bestimmter Skulpturen in Mainz und Naumburg erfolgen sollte (siehe Kapitel IX.3).

Für die *Bamberger* Skulptur aber führten nach Weese alle Wege nach Frankreich, gerade auch dann, wenn man nicht nur die direkten Beziehungen zu Reims ins Auge fasse, sondern auch Vergleiche mit stilistisch verwandten Werken anderer Werkstätten in Deutschland anstelle, etwa die Bildhauerarbeiten in Trier, Wimpfen im Tal oder Straßburg - „alles unzweifelhaft französisch beeinflusste Werkstätten.“²¹⁵

Die Frage nach der Nationalität des Bildhauers der *Jüngeren Werkstatt* in Bamberg, die Georg Dehio 1892 für unentscheidbar oder vielmehr gleichgültig erklärt hatte, wird auch von Weese unbeantwortet gelassen.²¹⁶

Was die Datierung der Bamberger und - unabhängig von der Frage möglicher Beziehungen zwischen beiden Bildhauerwerkstätten - der Naumburger Skulptur anlangte, so unterschieden sich Weeses Datierungsvorschläge nicht von denen Bodes, Schmarsows und anderer Forscher, welche in den Jahren zuvor Stellung in dieser Frage bezogen hatten. Denn auch Weese meinte - wobei seine Überlegungen die Abhängigkeit der Bamberger Skulpturen von Reims zur Orientierung heranzogen -, dass die Bamberger Arbeiten in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und genauer in den 1280er Jahren entstanden seien.²¹⁷

Als Resultat der Studie Weeses zur Bamberger Skulptur ergab sich so - genau wie bei der fünf Jahre früher erschienenen Abhandlung Schmarsows zur Naumburger Skulptur - ein prinzipielles *Nebeneinander* der Bildhauerarbeiten an beiden Hauptorten deutscher Skulptur, kaum jedoch Berührungspunkte, und die methodisch unterschiedliche Ausrichtung der beiden Studien - die wesentlich auf Einzelbeschreibungen basierende Abhandlung Schmarsows und die von Georg Dehio angeregte vergleichende Studie Weeses - erschien am Ende durch den unterschiedlichen Charakter der Skulptur an beiden Orten gerechtfertigt. Denn

215 Weese 1897, S. 124.

216 „So führen uns also auch diese Spuren auf französische Quellen zurück, ohne uns aber so völlig aufzuklären, dass wir etwa den Meister bestimmt für einen Franzosen ansprechen könnten.“ (Ebd.)

217 Vgl. Weese (1897, S. 125): „Dehio setzt die *Heimsuchung* [*sc. in Reims*] in das zweite Viertel des XIII. Jahrhunderts, ebenso Gonse, der auch alle übrigen Statuen des centralen Hauptportales bis zur Mitte des Jahrhunderts als vollendet annimmt und nach meinem Dafürhalten damit ganz gewiss das Richtige trifft. Die Königsfiguren auf den Fialen, wenigstens ein Theil, haben wohl, mit Ausnahme einiger späterer Zusätze, vor Ausgang des Jahrhunderts an Ort und Stelle gestanden. Nach allem, was wir bisher über die Zusammengehörigkeit unseres Meisters [*sc. in Bamberg*] mit der Reimser Bauhütte gesagt haben, müssen wir folgern, dass auch er nach 1250 thätig gewesen ist. In der Mitte der siebziger Jahre wird noch energisch am Dom gearbeitet, wahrscheinlich sogar bis gegen Ende des Jahrhunderts. Und damit ist auch die Arbeitszeit des Meisters der *Heimsuchung* und seiner Werkstätte in ihren Grenzen angedeutet (...). *Also etwa in den achtziger Jahren haben wir uns die Werke unsres Meisters entstanden zu denken.*“ (Ebd., Herv., G.S.)

wenn Weeses Studie einerseits darlegte, dass das Verständnis der Bamberger Bildhauerarbeiten den Rekurs auf die Reimser Skulptur unabdingbar erforderlich mache, so erschienen dem ‚Frankreich-Spezialisten‘ Weese andererseits die französischen Einflüsse in Naumburg vernachlässigenswert. Seine Bemerkung zum Naumburger Bildhauer, dass dieser wohl auch von der „allgemeinen Strömung, die von Frankreich aus die deutsche Kunst ergriffen“ habe, erfasst worden sei, ergänzte er durch die Feststellung, dass dieser Bildhauer die französische Strömung „im Innersten verwandelt“ und seine „eigentliche Grundlage in der sächsischen Schule“ gefunden habe.²¹⁸

Bei grundsätzlicher Übereinstimmung widersprach Weese den Ausführungen Schmarsows von 1892 nur in einem Punkt, wo er explizit dessen mangelnde Kenntnis der französischen Skulptur als Grund für eine fehlerhafte Darstellung anführte. Schmarsow hatte einen *Schulzusammenhang* zwischen *Magdeburg* und *Bamberg* angenommen, den Weese bestritt. Die von Schmarsow angenommene stilistische Beziehung der Figuren Heinrichs und Kunigundes vom Bamberger Adamsportal mit den Sitzfiguren des Kaiserpaars Otto und Edith im Magdeburger Chorumgang wies Weese mit dem Argument zurück, dass die von Schmarsow angeführten Vergleichsmerkmale der Körperbildung dem *Formideal der Gotik* und keinem Schulzusammenhang angehörten. Zuletzt kritisierte Weese noch Schmarsows historisch falsche Darstellung der kirchenpolitischen Verhältnisse Bambergs und Magdeburgs. Zwischen diesen beiden Orten habe es nie eine Beziehung von Metropolitan- und Suffraganbistum gegeben, weshalb sich auch von dieser Seite kein Abhängigkeitsverhältnis - wie von Schmarsow angenommen - konstruieren ließe.²¹⁹

2. August Schmarsow (1898)²²⁰

August Schmarsow war es nicht entgangen, dass bei aller Anerkennung der Ergebnisse seiner Studie zur Naumburger Domskulptur von 1892 eine neue Richtung der kunsthistorischen Forschung, welche die Entwicklung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts nicht mehr auf unbestimmte Einflüsse, sondern auf konkrete Schulzusammenhänge und *Vorbilder* stützen wollte, seine Forschungen ins Abseits zu drängen drohte, wenn er sein Untersuchungsfeld weiterhin nur auf Deutschland beschränken würde. Die kunsthistorische Forschung, welche den

218 Weese 1897, S. 124. (Vgl. die w.o. ausführlich zitierte Passage.)

219 Vgl. die Kritik Weeses (1897, S. 164, n.219) an Schmarsow u. Kap. II. 1.

220 Zu August Schmarsow, *Das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 21 (1898) S. 417-426, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Franck-Oberaspach 1899, S.105 / Jahn 1964, S. 12f.

Führungscharakter der französischen Bauhütten und Werkstätten auf dem Gebiet der Architektur des 13. Jahrhunderts bereits seit längerem herausgearbeitet hatte, war entsprechend der Forderung Georg Dehios von 1890 nunmehr daran gegangen, auch die Zusammenhänge deutscher und französischer Kunst auf dem Gebiet der *Skulptur* in systematischer Form und mit größerer Konsequenz zu untersuchen. Mit Artur Weeses Studie zu den Bamberger Domskulpturen lag nunmehr hierfür ein erstes konkretes Ergebnis vor.

Schmarsow selbst war dieser Ausrichtung der Skulpturenforschung auf das französische Vorbild 1894 bereits auf halbem Weg entgegen gekommen, als er seine noch 1892 geäußerte negative Beurteilung der französisch-frühgotischen Architektur als Grundlage der Bildhauerarbeiten in Naumburg und Meißen revidiert und ins Positive gewendet hatte. In einem programmatischen Aufsatz nahm er nun 1898 die Gelegenheit wahr, seine Position - hierin sicherlich auch angeregt durch die Kritik Weeses an seiner vermeintlichen Scheuklappenposition - zur Erforschung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts im Verhältnis zu Frankreich darzulegen.

Der Architekturzusammenhang gotischer Skulptur in Frankreich

Schmarsow betonte gleich zu Beginn seiner Ausführungen die Notwendigkeit eines genauen Studiums der französisch-gotischen Kunst als notwendige Grundlage eines Verständnisses der eigenen nationalen Entwicklung²²¹ und bedauerte insbesondere das Hinterherhinken der Forschung auf dem Gebiet der Untersuchung des französischen Einflusses auf die deutschen Bildhauerwerkstätten, wo im Verhältnis zur Architekturforschung noch ein großer Nachholbedarf bestehe.

Wichtig sei es zunächst, sich das Verhältnis von Architektur und Skulptur an den gotischen Bauwerken in Frankreich selbst klar zu machen, denn die französische Skulptur der Gotik sei in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bauwerk entstanden. Die enge Bindung an die Architektur habe der französischen Skulptur *bei aller Monumentalität* einen *dekorativen* Charakter verliehen; die französische Skulptur stehe deshalb - so Schmarsows These - der Freifigur, dem Standbild, eigentlich *fremd* gegenüber.²²²

221 „Nur die schärfste Bezeichnung des französischen Imports und seiner Wege vermag uns auch zur haltbaren Charakteristik der einheimischen Umgestaltung dieses Stiles und damit zur Erkenntnis der nationalen Kunst hindurchzuführen.“ (Schmarsow 1898, S. 417.)

222 „Die französische Plastik rein gotischen Stiles ist bei aller Monumentalität des Zusammenwirkens doch durchweg *decorative Kunst*; ihr Wesen steht dem selbständigen Sinn

Die enge Bindung der Skulptur an die Architektur in der französischen Gotik lege es nahe, die Einflussnahme auf die deutsche Produktion zunächst dort zu suchen, wo die ersten Übernahmen gotischer Bauformen stattgefunden hätten, z.B. in Magdeburg als frühem Einfallstor gotischer Architektur in Deutschland und „kritische(m) Wendepunkt zwischen romanischem und gothischem Stil, oder zwischen deutscher und französischer Kunst“. ²²³ Die ersten Skulpturen des gotischen Neubaus in Magdeburg, die zusammen mit dem sog. *Bischofsgang* vor 1234 fertig gewesen sein müssten, seien die Apostelstatuen des Hochchors, die Schmarsow freilich nicht an französische, sondern mehr an *rohe westfälische Arbeiten* erinnerten. ²²⁴ Als erste *rein gotische* Figuren im Magdeburger Dom bestimmte Schmarsow die *klugen und törichten Jungfrauen der Brautpforte*, da sich in diesen die gotische Verbindung von „Architektur (..) und Plastik in unauflöslicher Gemeinschaft“ zeige. ²²⁵

Nationale Charaktere in Bamberg und Naumburg

Die Erforschung der Einflusswege französisch-gotischer Architektur und Skulptur in Deutschland, die Schmarsow nach dem Vorbild Dehios als Aufgabe der deutschen Kunstgeschichtsschreibung betonte, führte ihn auf ein Problem, das sowohl Dehio als auch Weese für die *Jüngere Bamberger Bildhauerwerkstatt* angesprochen, aber für sekundär oder für unlösbar erachtet hatten: die Frage nach der *Nationalität* der Bildhauer und Architekten, welche den französischen Stil importiert hätten. Schmarsow machte sich nun anheischig, diese Frage zu beantworten und er tat es mit einem *Bekentnis*:

Ich will gern bekennen, dass ich immer daran festgehalten, die Antwort müsse zu Gunsten deutscher Abkunft lauten, und zwar nicht in letzter Linie gestützt auf die natürliche Grundlage seines Schönheitsideales, das allein objectiv untersucht werden kann. Ich meine den Rassentypus, der durch diese Gestalten hindurchgeht, durch die weiblichen, mögen sie Eva oder Maria, Elisabeth oder Kunigunde, Ecclesia oder Synagoge vorstellen, wie durch die männlichen, sei es Adam oder Petrus, Kaiser Heinrich oder der fromme König zu Pferde, der

des Standbildes, der *Unabhängigkeit der Freisculptur* von dem Augenblick an *fremd* gegenüber, wo das Bausystem als solches in seiner Consequenz geschlossen ward.“ (Ebd., *Herrn.*, G.S.)

²²³ Schmarsow 1898, S. 418.

²²⁴ „In Magdeburg wird nun, wie wir aus der Baugeschichte wissen, einige Zeit nach dem grossen Brande von 1207 mit der Adoption eines französischen Planschemas für den Chorbau begonnen, der bis 1234 etwa zur Höhe des sogenannten Bischofsganges emporgeführt wurde. Mit dem Aufbau dieses Emporengeschosses und im Zusammenhang mit der ganzen, die alten kurzen Prachtsäulen wieder verwerthenden Decoration müssen die sechs Statuen an den Pfeilern des Chorbauwerks entstanden sein, die so merkwürdig rohe Steinmetzenhände verrathen und weit eher an westfälische Arbeiten als an die des benachbarten niedersächsischen Gebiets erinnern (...).“ (Schmarsow 1898, S. 421.)

²²⁵ Ebd..

*durch seine demüthige Haltung, noch mehr aber durch seinen dürftigen Körper die Abweichung vom Ideal der romanischen Blüthezeit am stärksten erkennen lässt.*²²⁶

Merkwürdig war Schmarsows Charakterisierung des *Bamberger Reiters* als *demüthig*, *dürftig* und *abweichend vom Ideal der romanischen Blüthezeit*, denn bei einem *Bekenntnis* zur *deutschen Abkunft* dieser Skulptur hätte man bei Schmarsow eigentlich gerade die entgegengesetzten Epitheta für den *Bamberger Reiter* erwarten müssen. Doch stand für Schmarsow das Interesse an der *Abkunft* der Bildhauer und die programmatische Absicht im Vordergrund, diese Abkunft durch das Kriterium des *Rassetypus* der dargestellten Figuren entscheiden zu können.

Die merkwürdige Kennzeichnung des *Bamberger Reiters* als „abweichend vom Ideal der romanischen Blüthezeit“ erklärte sich durch eine Gegenüberstellung von Schmarsows entwicklungsgeschichtlicher Charakterisierung der Bamberger und Naumburger Skulpturen, die er beide gleicherweise an einem undeutlichen *romanischen Ideal* maß. Schmarsow schrieb in diesem Vergleich den Naumburger Skulpturen einseitig und exklusiv eine statuarische Selbständigkeit zu, die diesen Figuren als „das beste Erbtheil der romanischen Kunst“ eignen würde:

*Es wurde betont, dass in Naumburg der Statuens Schmuck des Westchores den engsten Zusammenhang mit der Architektur aufweise, die ihrerseits in reiner französischer Gothik gehalten ist, d. h. also ein Ganzes bilde (...). Um so beachtenswerther ist die Freiheit und statuarische Selbständigkeit der Standbilder, in denen das beste Erbtheil der romanischen Kunst, die Wucht und Werthbedeutung des Leibes selber, noch die unveräußerliche Grundlage bildet.*²²⁷

Der feste Zusammenhang der Statuen mit der gotischen Architektur des Naumburger Westchors, der diesen Statuen - gerade im Vergleich mit der Bamberger Skulptur - einen entschieden *gotischen* Charakter hätte verleihen müssen - habe ihrer statuarischen Selbständigkeit deswegen nicht geschadet, weil die Leiblichkeit dieser Skulptur („Wucht des Leibes selber“) sich in Naumburg gegen die Gebundenheit durch die gotische Architektur durchgesetzt und die Skulpturen ihre statuarische Selbständigkeit, ein Erbtheil der *romanischen* (= *deutschen*) Kunst, bewahrt hätten. Diese Selbständigkeit setzte Schmarsow auf das Konto des *romanischen* (= *deutschen*) Bildhauers, den er mit einem Selbstzitat als *geniale Persönlichkeit* fasste und in seiner Stellung gegen die Bildhauer am Bamberger Dom abgrenzte:

Dennoch durften wir erklären: ‚all‘ die Eigenschaften, mit denen die Naumburger Bildwerke weit über die Vorstufe, z. B. in Wechselburg hinausgehen, werden zum grössten Theil immer auf die Rechnung der genialen Persönlichkeit zu setzen sein, die hier um 1260-1270 so

226 Schmarsow 1898, S. 423.

227 Schmarsow 1898, S. 419.

*Einziges in seiner Art geschaffen, und die Bamberger Statuen als zweites Zwischenglied (wie frühere Forscher es versucht) würden nur das Verständniss erschweren, weil sie um so weiter hinter den Naumburgern zurückbleiben je vorgeschrittener gothisch ihre Arbeit.' Zurückbleiben - nämlich an markiger Lebenswahrheit und Individualität, an Vollkraft wirklichen Daseins, die wir gerade an den Naumburgern bewundern.*²²⁸

Schmarsows Darlegung enthielt einen ausgesprochen *reaktionären* Zug, indem er ein unterstelltes *Zurückbleiben* des Naumburger Bildhauers für die *markige Lebenswahrheit und Individualität* der Naumburger Skulpturen verantwortlich machte. Wie bei seiner sechs Jahre zuvor veröffentlichten Naumburg-Monographie wechselte der Autor von der wissenschaftlichen Analyse zum *Bekentnis*, welches in keinem Zusammenhang mehr zu seiner argumentativen Darlegung stand. Und so war es auch hier: Schmarsow *bekannte* sich zur *deutschen* (=romanischen) Herkunft des Bildhauers, ohne sie argumentativ zu entwickeln und ließ es stattdessen mit Schlagworten wie *romanisch* und *statuarische Selbständigkeit* bewenden.

3. Max Hasak (1899)²²⁹

Französische Schulung deutscher Bildhauer im 13. Jahrhundert

Während August Schmarsows Beschreibungen und Analysen zu den Naumburger Stifterfiguren von 1892 den Maßstab für jede weitere kunstgeschichtliche Beschäftigung mit den Naumburger Skulpturen gesetzt hatten, stießen seine programmatischen Thesen zum Verhältnis der Naumburger zur Bamberger Skulptur und zur französischen Kunst, seine Auffassung vom Verhältnis romanischer Skulptur und frühgotischer Architektur im Naumburger Westchor und seine tendenzielle Abtrennung der Naumburger Werke von der übrigen Bildhauerproduktion deutscher Bauhöfen des 13. Jahrhunderts auf Widerspruch.

In einem groß angelegten Überblickswerk zur *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert*, das bis auf einige zeichnerische Reminiszenzen durchweg mit photographischen, teils ganzseitigen Aufnahmen bebildert ist und hierin dem Vorbild der Publikation von Schmarsow nacheiferte, trat Max Hasak im Vorwort der Auffassung entgegen, „die von Semper aufgestellte und seinen Nachfolgern festgehaltene Eintheilung in romanische Bildhauerkunst bis 1275 und gothische von

²²⁸ Schmarsow 1898, S. 424. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 54.

²²⁹ Zu Max Hasak, *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert*, Berlin 1899, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Goldschmidt 1900b (Rez.), S. 29 / Bachem 1908, S. 85, 90 [zu einem früherem Beitrag Hasaks in der *Zeitschrift für Bauwesen* 1896] / Steinberg 1908, S. 10f., 15 / Kemmerich 1909, S. 194, 195f., 199f., 202, 206, 208f. / Freyer 1911, S. 261 / Hamann-MacLean 1949a, S. 59 / Niehr 1992, S. 22, 51.

da ab in das grosse Fabelreich zu verweisen“, ²³⁰ womit Hasak sich nicht zuletzt gegen Bodes und Schmarsows Auffassung vom *romanischen* Charakter der Bildhauerarbeiten im Naumburger Westchor wandte. ²³¹ Die *gotischen* Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts unterschieden sich durch ihren lebensvollen Charakter und ihr *Naturstudium* von den deutsch-*romanischen* Arbeiten des 12. Jahrhunderts, und es frage sich generell, wie dieser Entwicklungssprung in Deutschland zu erklären sei. Nur Bamberg und Sachsen könnten auf eigenständige Voraussetzungen zurückblicken. ²³²



Abb. 26

Elisabeth aus dem Dom zu Bamberg
(Aus: Hasak 1899, Abb. 80)

Das Verhältnis der Bamberger und Naumburger Skulptur, das Weese in seiner Dissertation von 1897 und Schmarsow in seinen Publikationen zum Naumburger und Meißner Dom von 1892 und 1894 als völlig unabhängig bestimmt hatten, unterzog Hasak einer erneuten Prüfung. Er untersuchte die von Schmarsow und Weese geäußerten Annahmen zur Entstehungszeit der Skulpturen in Bamberg und Naumburg - die Datierungen bei Bode, v. Reber und Lübke hatten ähnlich gelautet -, und widersprach der allgemein vertretenen Datierung dieser Skulpturen in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Für seine eigene Datierung legte Hasak die Bau- und Weihedaten beider Dome zugrunde und verglich diese mit dem stilgeschichtlichen Befund der Bauformen. Für Bamberg stellte er fest:

Die Kirche war also 1232 der Fertigstellung sehr nahe. Und zwar war der Westchor schon 1231 fertig, weil in diesem Jahre der Gottesdienst vom Ostchor in ihn verlegt wird wegen baulicher Arbeiten. Bis dahin hatte also der Ostchor bestanden, während diese Umbauten im Westen vorgenommen worden sind. Solches lehrt auch der Augenschein. Nun erst ist man ersichtlich darangegangen, die Osttürme ebenso hoch als die

230 Hasak 1899, Vorwort (Seite II/unpaginiert).

231 Vgl. Kap. I. 1. u. II. 1.

232 „Wenn man nach der Herkunft dieser so vollendeten Bildwerke frägt und nach ihren Vorgängern in Deutschland forscht, da tritt vor allem die absonderliche Thatsache entgegen, dass zwischen ihren Vorgängern und ihnen selbst eine vollständige Kluft gähnt. - Im zwölften Jahrhundert, das heisst zu *romanischer* Zeit, fast überall starre, befangene, unkünstlerische Schöpfungen, denen das *Naturstudium* vollständig zu fehlen scheint; im dreizehnten Jahrhundert, an den neuen *gotischen* Bauten, *volle lebensfrohe Gestalten*, in jeder Stellung und Bewegung mit Meisterschaft dargestellt. Nur in zwei Gegenden scheint eine Brücke über diese Kluft vorhanden zu sein, in Bamberg und in Sachsen.“ (Hasak 1899, S. 2; *Herv., G.S.*)

*neuen Aufbauten der Westtürme zu führen. Dies alles hat sich dann bis 1237 hingezögert. In dieser Zeit sind dann auch die Meisterwerke wie Maria und Elisabeth, das Reiterstandbild, die Kirche und Synagoge u. s. w. entstanden. Alle Wahrscheinlichkeits-Beweise sind für diese Zeitstellung. Für eine Entstehungszeit nach 1274 spricht nichts, weder die Wahrscheinlichkeit, noch gar eine Urkunde oder Laub und Gesimse.*²³³

Hasak sah die gotischen Hauptwerke der Bamberger Skulptur - *Maria und Elisabeth, das Reiterstandbild, die Kirche und Synagoge* - „bis 1237“ entstanden, wofür sowohl die Daten der Fertigstellung des Bamberger Ost- und Westchors wie die Bauformen („Laub und Gesimse“) sprächen.

Die Zeit der Entstehung der Bildhauerarbeiten im Naumburger Westchor bestimmte er gleichfalls anhand der überlieferten Baudaten sowie - auch hierin Schmarsow und Weese widersprechend (und die Anregung Dehios von 1890 aufgreifend) - in *Abhängigkeit* zu den Bildhauerarbeiten in Bamberg und geschaffen von einem „jüngere(n) Künstler, der im Bamberger Atelier gelernt hat“:

*An die Standbilder Heinrichs und Kunigundens vom Ostchor des Bamberger Domes scheinen die Bildwerke des Domes in Naumburg anzuschliessen. Schon die beiden östlichen Thürme gleichen ganz denen am Westende des Bamberger Domes. An beiden Orten ist das Vorbild von Laon gleichmässig dahin verändert, dass die Fenster des Thurmkernes nicht höher als die der Begleitthürmchen sind. Dieses gleiche Vorgehen dürfte wol auf gemeinsame Quellen zurückzuführen sein. Vielleicht ist ein jüngerer Künstler, der im Bamberger Atelier gelernt hat, nach der Einweihung des Bamberger Domes im Mai 1237 nach Naumburg übergesiedelt. Bischof Engelhard hatte dieser Einweihung beigewohnt. Kurz nach seinem Tode im Jahre 1242 wird uns von einer Einweihung des Naumburger Domes berichtet, welche am 29. Juni desselben Jahres im Beisein des Erzbischofs von Magdeburg, der Bischöfe von Merseburg, Brandenburg, Havelberg und Meissen stattgefunden hat.*²³⁴

Für die Annahme einer Abwanderung Bamberger Werkleute nach Naumburg sprach nach Hasak der auffällige Sachverhalt, dass sowohl in Bamberg wie in Naumburg die Westtürme nach dem „Vorbild der Kathedrale von Laon“ gebildet worden seien und dass der Naumburger Bischof an der *Bamberger Domweihe 1237* teilgenommen habe. Wie eng der Werkstattzusammenhang zwischen den Bildhauerateliers in Bamberg und Naumburg tatsächlich gewesen sei, ließ Hasak am Ende offen, denn auch ihm erschienen die Unterschiede zwischen den Figuren etwa Heinrichs und Kunigundes von der Bamberger Adamspforte und den Naumburger Stifterfiguren signifikant zu sein, weshalb er die Annahme äußerte, dass auch der Naumburger Bildhauer - unabhängig von einem möglichen Bamberg-Aufenthalt - sein Handwerkszeug in *Frankreich* gelernt habe:

233 Hasak 1899, S. 65.

234 Hasak 1899, S. 67f.

Ob dieser Naumburger Bildhauer jedoch in Bamberg nicht bloss gelernt, sondern auch daselbst thätig gewesen ist, will sehr fraglich erscheinen, da diese Naumburger Standbilder bei aller Aehnlichkeit in der Gewandung und Stellung mit denen Heinrichs und Kunigundens zu Bamberg doch sonst in nichts an die letzteren erinnern. Es sind eben zahlreiche Baumeister und Bildhauer nach Frankreich gewandert, so dass man allerorten neuen Kräften begegnet, wenn sich auch der Zusammenhang in der ursprünglichen Schulung, welche die Deutschen zu Haus genossen hatten, ehe sie nach Frankreich zur vollen Ausbildung gingen, nicht verkennen lässt.²³⁵

Die Frage eines möglichen Werkstattzusammenhangs zwischen Naumburg und Bamberg schien Hasak am Ende zweitrangig zu sein gegenüber der Tatsache, dass die Bildhauer beider Werkstätten ihre Schulung in Frankreich erhalten haben müssten:

Woher aber soll der Bildhauer die Schulung, modelliren zu können, erhalten haben? Diese Schulung ist nötig, ehe der Bildhauer ein Bildwerk nachahmen kann; der blosse Anblick thut es nicht. Solche Schulung ist aber das Ergebniss langsam aufeinander folgender Versuche und Mühen vieler Bildhauergeschlechter. Wenn plötzlich in einem Lande geläuterte Formen und geschulte Bildhauer auftreten und wenn man keine Vorgänger findet, keine allmähige Entwicklung nachweisen kann, dann müssen die Bildhauer ihre Schulung anderswo erhalten haben, und zwar dort, wohin alle ihre übrigen Einzelformen weisen. Das Vorhandensein und der Anblick eines guten, vielleicht antiken Werkes lehrt Niemandem die Kunst es nachzubilden, nicht einmal die Umgebung vieler solcher Werke bewirkt solches. Dass diese Bildhauer ihre Schulung in Frankreich genossen haben, kann gar keinem Zweifel

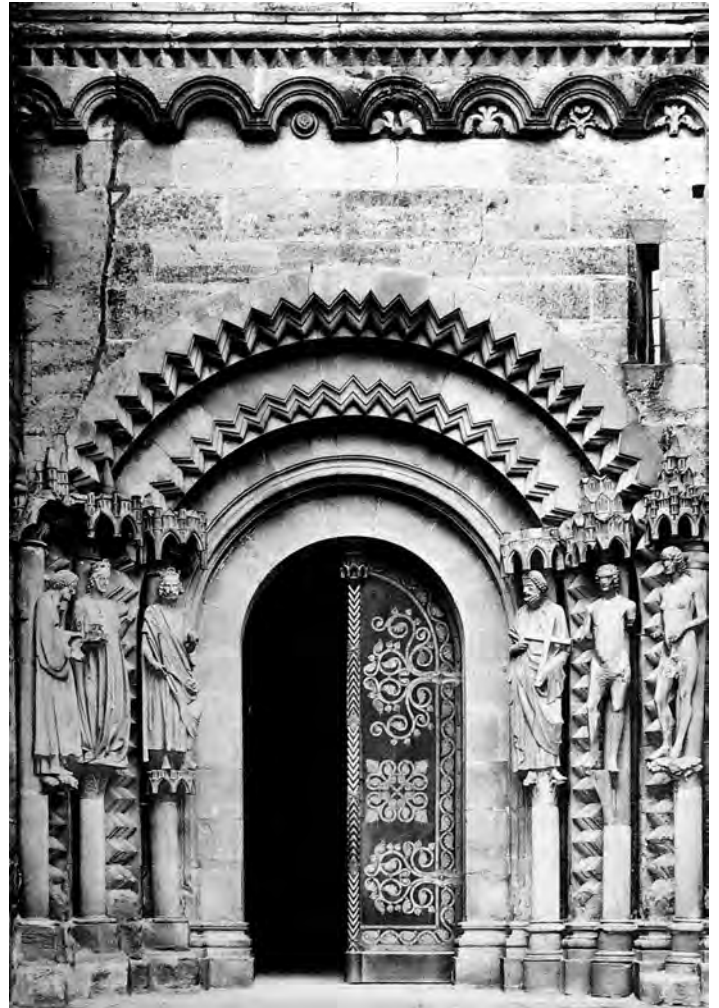


Abb. 27

*Tor im Südostturm des Domes zu Bamberg
(Aus: Hasak 1899, Abb. 46)*

235 Hasak 1899, S. 74.

Wie in seinen Ausführungen zur Bamberger und Naumburger Skulptur überhaupt, spielt Hasak hier deutlich auf Dehios Ausführungen von 1890 an (vgl. Dehio 1890, S. 197 und w.o. Kap. I. 4.).

*unterliegen, da nirgend wo anders als dort zur selben Zeit eine reife Schule blühte, die auf den Schultern einer Entwicklung von hundert Jahren stand.*²³⁶

Indem Hasak die Stellung der französischen Kathedralbauhütten als Ausbildungswerkstätten für die Bildhauer nicht nur an deutschen Dombauhütten, sondern auch für die übrigen europäischen Nachbarländer im 13. Jahrhundert als Tatsache voraussetzte, stellte er den deutschen Schülern, die er Seite an Seite mit spanischen, italienischen und englischen Gesellen in Frankreich ihre Meisterstücke abliefern sah, ein hervorragendes Zeugnis aus: unter allen späteren Bildhauer-Meistern Europas, die für Hasak ganz sicher ihre Lehrzeit in Frankreich absolviert hätten, teilte er dem Bildhauer in Naumburg den ersten Platz zu, im Vergleich zu dem selbst ein Niccolo Pisano zurückstehen müsse.²³⁷

Neben die *französische Schulung* setzte Hasak das *Studium der Natur und des Menschen* als weitere wichtige Grundlage für die Leistungen der deutschen Bildhauer im 13. Jahrhundert, wofür er als frühes Beispiel aus der sächsischen Skulptur die Auferstehenden von der *Goldenen Pforte* im sächsischen Freiberg nannte.²³⁸

Die Stifterfiguren des Naumburger Doms

Lesen sich die Überlegungen Hasaks über das Verhältnis der Bildhauerwerkstätten in Bamberg und Naumburg und zur Rolle Frankreichs als Lehrwerkstatt für die Bildhauer Europas wie eine einzige Antithese zu August Schmarsows Vorstellungen von einer genuin sächsischen Entwicklung der Naumburger Skulptur, so zeigen

236 Hasak 1899, S. 51.

Vgl. auch dazu den schon o. Kap. I. 4. zitierten Ausspruch Dehios (1890, S. 197: „Gleichviel, französisch bleibt die Wurzel der jüngeren Bamberger Bildhauerschule im einen wie im anderen Fall.“

237 „Auf die rohen Leistungen römischen Niederganges konnte jeder mittelalterliche Künstler, der die Meisterwerke zu Paris, Rheims, Amiens - oder im eigenen Vaterlande gesehen hatte, mit begründeter Nichtachtung blicken und an ihnen meist flüchtig vorübergehen. Diese Reste - und wären es auch die besten ihrer Art aus jener Zeit - wie zu Pisa, sie konnten ein mittelmässiges Talent, wie Nicolo Pisano, durchaus nicht auf die Höhe seiner französischen Lehrmeister oder deutschen Mitschüler bringen. Gegen Nicolo Pisano sind unsere Naumburger Darstellungen Meisterwerke ersten Ranges. Die frühgothische Kunst ist eine den Franzosen und Deutschen ureigene, die in Frankreich aus der dortigen Kunst romanischer Zeit entsprossen ist.“ (Hasak 1899, S. 79.)

238 „Im äussersten Bogen [*sc. der Goldenen Pforte in Freiberg*] ist dann die Auferstehung der Todten dargestellt. Frauen und Männer steigen mit ihren Leintüchern halb bedeckt aus den Gräbern hervor, mit ihren Körpern die üblichen Behauptungen entkräftend, dass die mittelalterlichen Bildhauer den menschlichen Leib nicht studirt hätten. Auch unter diesen sind einige, besonders links der zweite von unten von der grössten Vollendung. Wer dem irrigen Glauben erlegen ist, jede gute mittelalterliche Leistung müsse ein antikes Vorbild besitzen, würde meinen, die Nachbildung eines griechischen Bildwerkes vor sich zu sehen.“ (Hasak 1899, S.27.)

Hasaks Beschreibungen der Stifterfiguren, wie viel der Autor in seinem Überblickswerk auch positiv den Darlegungen Schmarsows von 1892 verdankte. Nur in der Datierung, die Hasak wiederum mit Hilfe eines Vergleichs der Bau- und Weihedaten vornahm, gelangte Hasak zu einem ganz anderen Zeitansatz. Hasak hielt es im Hinblick auf eine (nicht sicher) überlieferte Naumburger Domweihe von 1242 für möglich, dass der *Unterbau* des Westchors bereits *vor* diesem Datum errichtet worden sein könnte, während die Einheitlichkeit des aufgehenden Mauerwerks für die Entstehung unter einem neuen Bauherrn *nach* 1249 spreche, womit er auf den bekannten Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 verwies.²³⁹

Die Stifterfiguren selbst bezeichnete Hasak als *Ahnenreihe* des auftraggebenden Bischofs, der darauf bedacht gewesen sei, die einzelnen Stifter hervorzuheben, deren „Namen auf den Schilden verzeichnet sind“.²⁴⁰

An den Figuren beobachtete Hasak eine von ihm als Merkmal der *gotischen* Skulptur festgestellte *Lebensnähe*. In Ekkehard sah er eine „derbe Männergestalt - dem Leben abgelauscht“, und an Reglindis zeigte sich ihm die Nachahmung lebendiger Vorbilder daran, dass ihre Physiognomie die einer *Slawin* sei, was - so Hasaks Vermutung - möglicherweise auf die Umsetzung eines historischen Berichts zurückgehe.²⁴¹ Hasaks anschauliche Beschreibungen der Figuren eiferten sichtlich dem Vorbild Schmarsows nach, und bestimmte ikonographisch deutbare (echte

239 „Was ist also 1242 am Naumburger Dom geweiht und was ist unter Dietrich nach 1249 fertig gestellt worden? Durchwandern wir den Dom, so zeigt sich uns der Westchor mit seinen rein frühgothischen Maasswerkfenstern als derjenige Bautheil, welcher nach 1249 entstanden sein kann. Er erscheint völlig aus einem Gusse hergestellt. Bei Betrachtung seines Untertheiles könnte man ja noch schwanken und meinen, dieser möchte auch zu denjenigen Bautheilen gehören, welche 1242 geweiht worden sind. Aber das Laub seiner oberen Kapitäle unter den Gewölben des Hochschiffes, wie das des äusseren Hauptgesimses widersprechen solch früher Zeit und der ganze Chorbau macht, wie gesagt, einen völlig einheitlichen Eindruck.“ (Hasak 1899, S. 69f.)

Zu Schmarsows Besprechung des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 siehe w.o. Kap. II. 1 (*Der Naumburger Stifterzyklus*).

240 „Ferner stehen in diesem Chor an den einzelnen Pfeilern die Standbilder der Stifter des Bisthums Naumburg aufgerichtet, welche der Bischof Dietrich in seinem Schreiben anführte und die fast durchweg seine Vorfahren sind. Der Wortlaut des beregten [*sc. beredten*] Schreibens klingt auch nicht als ob die Namen dieser Stifter volksbekannt wären - wie sie es nach Aufstellung dieser Standbilder sein mussten, da ihre Namen auf den Schilden verzeichnet sind. Die Aufstellung dieser Ahnenreihe um den Hochaltar wird also sicher erst auf Veranlassung des Bischofs Dietrich geschehen sein, d. h. nach 1249.“ (Hasak 1899, S. 70.)

241 „Das Gesicht ist etwas bäuerisch und lächelt unschön und breit. Da sie eine Slawin war, so möchte man meinen, der Bildhauer hätte dies breit lachende Gesicht zur ihrer Charakterisierung als Slawin angewendet, da auch in einem damaligen Schriftsteller sich ein solcher Hinweis findet.“ (Hasak 1899, S. 73.)



Abb. 28
Dom zu Naumburg, Westchor
(Aus: Hasak 1899, Tafel)

oder vermeintliche) Beobachtungen waren Schmarsow monographischer Abhandlung von 1892 geschuldet, etwa die Feststellung, dass der Blick des Markgrafen Hermann *auf den Hochaltar gerichtet* sei.²⁴²

Hasaks Beobachtung eines bestimmten technischen Details und seine weitreichende Schlussfolgerungen aus dieser Beobachtung waren dann merkwürdig. Er stellte fest, dass die mittleren Dienste zwischen den Ehepaaren am Gurtbogen zum Chorpolygon auf Höhe der Köpfe der Figuren ausgespart sind und in einer Konsole endigen, um erst auf Höhe des Wirtels (auf dem die Figuren stehen) fortgeführt zu werden. Die weitgehende (und technisch schwer nachvollziehbare) Schlussfolgerung Hasaks aus dieser Beobachtung lautete, dass der mittlere

Dienst zwischen den Figurenpaaren nachträglich abgeschlagen und die Aufstellung der Stifterfiguren erst nach Beginn der Arbeiten am Westchor beschlossen worden sei.²⁴³

242 ebd. - Vgl. das Kapitel mit Schmarsows *liturgischer* Interpretation des Stifterzyklus (II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*)).

243 „Den beiden Stifterpaaren hatte man unter dem grossen Gurtbogen - als der hervorragendsten Stelle - ihren Platz angewiesen. Dieser Aufstellung war jedoch augenscheinlich die Mittelsäule im Wege gewesen. Sie hatte weichen müssen. Man liess sie unter dem Paar ziemlich rathlos in einen einfachen Kegel auslaufen und über demselben fast ebenso einfach wieder anfangen - nur mit einigen Blättern, dem erwähnten Uebergangslaub, verziert. Daraus dürfte folgen, dass die Aufstellung der Stifter nicht vom Anfang des Chorbaues an beabsichtigt war, sondern erst im Verlaufe des Baues beschlossen wurde. Auch zu Bamberg waren Kapitäle und Kragsteine der Bildwerke mit ähnlichem Uebergangslaub verziert.“ (Hasak 1899, S. 74)

Bei der qualitativen Bewertung der vier Figuren des Chorpolygon setzte Hasak wiederum andere Akzente als Schmarsow. Hatte dieser die Figur des Wilhelm mit der charakteristischen Drehbewegung und dem zum Hals hochgeführten umwickelten rechten Arm als meisterliche Gewandfigur beschrieben und die anderen drei Figuren dagegen zurückgesetzt, stellte für Hasak die Figur des Sizzo - die Schildumschrift las er als „Sizzo comes. do.(ringiae)“ (*Sizzo, Graf von Thüringen*) - die qualitativste Skulptur in dieser Gruppe dar, der gegenüber die anderen Figuren als „wenig befriedigend“ abfielen.²⁴⁴

Im Urteil über die Qualität der „Klosterfrau“, der von Bode und Schmarsow als *Witwe* bezeichneten und für sich stehenden Figur an der rechten Wand des Chorquadrums („Das Gesicht hat dieselben etwas aufgeworfenen Lippen wie das der Markgräfin Uta. Das Ganze ist eine tadellose Schöpfung, dem vollen Leben abgelauscht“) und des Grafen rechts vom Eingang (Hasak bezeichnete diese wie alle anderen nicht sicher identifizierbaren Figuren nicht namentlich) traf sich Hasak wieder in seiner Wertschätzung mit Schmarsow und Bode, während er die Figur mit dem ergänzten Kopf (der sog. *Konrad*) für einen Fremdkörper im Reigen der Stifterfiguren hielt, „der, wenig gelungen, am besten entfernt würde“.²⁴⁵

Als „Uebergangslaub“ bezeichnet Hasak die Konsole zwischen den Figuren des Hermann und der Reglindis (etwas oberhalb der Köpfe), während die entsprechende Konsole zwischen den Köpfen des Ekkehard und der Uta tatsächlich eine *Blattmaske* darstellt.

244 „In den Ecken des Chorvielecks stehen vier männliche Standbilder - alle vier bezeichnet. Davon sind drei wenig befriedigend. *Ditmarus comes occisus*, hält mit der Linken seinen Schild zum Schutze vor und zieht mit der Rechten das Schwert. *Wilhelmus, unus fundatorum*, hält mit der Linken Schwert und Schild an sich gepresst und hat mit der Rechten den Mantel über seine linke Schulter geschlagen. *Timo de Kistricz, qui dedit ecclesie septem villas*, hat sein Schild mitten vor sich hingestellt und hält das Schwert mit der Rechten dahinter. Er sieht recht mürrisch aus. Der vierte dagegen, *Sizzo comes. do. (ringiae)*, ist eine sehr gelungene Gestalt, wenn man auch den Sinn seiner Haltung nicht recht begreifen kann. Er hält das Schwert mit der Rechten über die Schulter, den Griff „militairisch“ angefasst; anscheinend ganz den guten Regeln ritterlichen Drills entsprechend. Mit der Linken fasst er den Schild. Er ist mit Mantel, ärmellosem Obergewand und Untergewand mit Ärmeln angethan; barhaupt, mit langem Haar - dieses wie der Bart vorzüglich gearbeitet. Der energische Gesichtsausdruck scheint gegen irgend einen Vorwurf zu erwidern oder einen Angriff abzuwehren. Trotz der vorzüglichen Ausführung fasst man den Sinn nicht.“ (Hasak 1899, S. 75.)

Die letztere Bemerkung Hasaks, dass man den Sinn der Figur des Sizzo „nicht fassen“ könne, kann man als Ablehnung der *Zweikampfbese* Schmarsows (1892, S. 23f.) auffassen, dessen Darstellung und These Hasak natürlich kannte. (vgl. II. 1. (*Die Figuren im Chorpolygon*).

245 Hasak 1899, S. 75f.



Abb. 29

Der westliche Lettner im Dom zu Naumburg (Aus: Hasak 1899, Abb. 71)

Die „meisterhafte“ Frauengestalt links vom Eingang (die sog. *Gerburg*) rechnete Hasak schließlich „zu den besten Schöpfungen des Naumburger Bildhauers“, wobei er nur bemängelte, dass „der Gesichtsausdruck nicht ganz dem Liebreiz der Gestalt entspricht“. ²⁴⁶

Der Naumburger Westlettner

Zum Schluss kam Hasak noch auf die Passionsreliefs am Westlettner und die Kreuzigungsgruppe zu sprechen, und hierbei traf er eine Unterscheidung, welcher er selber wohl kein besonders Gewicht beigemessen hat, die aber über Jahrzehnte

246 „Neben ihm steht eine Frauengestalt mit losem Gewand, im Begriff sich mit dem Mantel *züchtig* zu verhüllen, welche ebenfalls zu den besten Schöpfungen dieses Naumburger Bildhauers gehört. Die Hände und die Haltung sind meisterhaft, die langen Falten des Gewandes mit selbtherrlicher Kühnheit ohne Knitterei und Unterbrechung durchgeführt. Schade, dass der Gesichtsausdruck nicht ganz dem Liebreiz der Gestalt entspricht.“ (Hasak 1899, S. 76; *Herv.*, G.S.)

Hasaks Hinweis auf die *züchtige* Verhüllung der Gerburg ist natürlich eine süffisante Replik auf Bodes Äußerung von den *minniglichen Reizen* dieser Figur und ihrer *jungfräulichen Ehre* (Bode 1886, S. 58). Das *Minnigliche* Gerburgs findet sich seit Bodes Bemerkung immer wieder in der Literatur und kann als *running gag* der frühen Naumburg-Forschung gelten, vgl. Schmarsow (1892, S. 31; *widersprechend*), Bergner (1903, S. 114; *entrüster*), Kuhn (1909, S. 418; *ernsthaft*), Wallrath (1949, S. 10; *auf Uta gemünzt*) Sauerländer (1979, S. 169; *auf die Romantiker des beginnenden 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und die Almanachbilder Franz Ludwig Catels im Besonderen gemünzt*) - die beiden letzteren (Wallrath und Sauerländer) ohne Ahnung um den Ursprung des *Minniglichen* in der Naumburg-Literatur bei Wilhelm Bode (1886).

die Naumburg-Forschung beschäftigen sollte: Hasak sprach von *zwei Meistern* im Naumburger Dom, einem, auf welchen die Stifterfiguren des Westchors zurückgingen und einem anderen Meister, welcher die Skulpturen des Westlettners und gleichzeitig die Blattornamentik („Naturlaub“) von Westchor und Westlettner geschaffen habe:

*Diesen Westchor schliesst ein Lettner ab, welcher ebenfalls mit Bildwerken reich geziert ist. An den Eingängen ist die Kreuzigung dargestellt - Christus am Kreuz, darunter Maria und Johannes; darüber das Leiden Christi in acht Bildern. Es ist nicht dieselbe Hand, welche die Standbilder des Chores geschaffen, sondern die, welche das Naturlaub in so meisterhafter Gestaltung gebildet hat. Es ist völlig unfranzösisch - daher rein deutsch. Wenn auch die Kreuzigung nicht ganz befriedigen will - Christus hat einen sehr starken, weiblichen Körper und der Schmerz des Antlitzes ist nicht schön zur Erscheinung gebracht - ebenso ist Maria und Johannes viel zu übertrieben bewegt und mit ähnlich durch den Schmerz unschön verzerrten Gesichtern dargestellt - so zeigen die einzelnen Bilder aus der Leidensgeschichte so viel Geschick für die Darstellung ganzer Handlungen, so viel Erfindungskraft in den Einzelfiguren, wie solch meisterhafte Beherrschung des menschlichen Körpers in allen Lagen und Stellungen, dass man diesem Künstler nur das höchste Lob spenden kann. Dabei will auch an ihnen gar nichts französisch anmuthen. Eine durchaus abweichende Darstellungsweise und Auffassung tritt uns entgegen.*²⁴⁷

Erst diesen Meister des Westlettners hielt Hasak für einen *deutschen* Künstler („völlig unfranzösisch - daher rein deutsch“), während er sich über die Nationalität des von diesem unterschiedenen Meisters der Stifterfiguren nicht äußerte.

Die Figuren des Meißner Doms

Die Skulpturen im Dom von Meißen waren in Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 unter dem Titel *Nachfolgewerke* der Naumburger Skulpturen besprochen worden, und in dieser Sichtweise erschienen sie auch in Schmarsows großer Naumburg-Monographie von 1892 sowie in dessen Abhandlung von 1894. An diese Behandlung knüpfte Hasak in seiner *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* an, wenn er die Meißner Skulpturen als „Fortbildung der Naumburger Standbilder“ bezeichnete. Hasak erschienen sie als „noch freier und selbstbewusster“, doch vermisste er an ihnen die „geistvolle Höhe der Naumburger (Standbilder)“.²⁴⁸

Hasak verband seine ikonographische Analyse der Meißner Figuren mit einem historischen Rückblick auf die Geschichte des Bistums Meißen. Er bestimmte die vier Figuren im Domchor als Kaiser Otto, Kaiserin Adelheid, Johannes der Evangelist und Bischof Donatus (wobei er nur die Bestimmung der Adelheid mit

²⁴⁷ Hasak 1899, S. 77.

²⁴⁸ Hasak 1899, S. 79.



Abb. 30

Kaiser Otto der Grosse und Adelheid im Dom zu Meissen
(Foto Marburg)

einem Fragezeichen versah), die Figuren in der *Johanneskapelle* (*Achteckbau*) aber benannte er als Madonna mit Kind, Johannes der Täufer „und ein barfüßiger Mann, anscheinend ein Laie, welcher der Gottesmutter Weihrauch spendet“. ²⁴⁹ Durch die Baugeschichte des Meißner Domneubaus im 13. Jahrhundert unter Bischof Withigo war nach Hasak auch die Datierung der Meißner Domfiguren in die Jahre zwischen 1266 und 1290 gegeben. ²⁵⁰

Die Darstellung des Kaiserpaares Otto und Adelheid im Domchor verwies nach Hasak anschaulich auf die Gründung des Bistums durch Kaiser Otto, denn es zeige Adelheid mit einer „Bitte“ an den kaiserlichen Gemahl, die sie diesem „freundlichst lächelnd ans Herz legt“. Die stilistische Herkunft dieser Figuren aus Naumburg erweise sich schon an den „zwei frühgothischen Baldachinen, die denen zu Naumburg und Bamberg völlig gleichen.“ An seiner Beurteilung der Qualität dieser Figuren, die „völlig fehlerfrei und geschickt“ gearbeitet seien, machte Hasak nur deswegen Abstriche, weil „sie etwas übertrieben in der Bewegung sind“. ²⁵¹

249 Hasak 1899, S. 80.

250 „Das Meissener Bistum ist am 18. October 965 von Otto gestiftet und dem heiligen Johannes geweiht worden. Der durch ihn erbaute Dom stand dreihundert Jahre lang, bis er so baufällig geworden war, dass Witigo I., der 1266 auf den bischöflichen Stuhl kam, einen Neubau vornahm, der 1290 vollendet wurde.“ (Hasak 1899, S. 80.)

251 „Man darf also wol mit Sicherheit annehmen, dass der Kaiser mit Krone, Scepter und Reichsapfel an der einen Chorwand Otto der Grosse ist. Er trägt ein langärmeliges Untergewand aus derbem Stoffe, ein ebenso starkes Obergewand ohne Aermel - auch ohne Gürtel mit mächtiger Halsspange und einem Mantel darüber, welcher bis auf die Füße herabfällt, während das Obergewand etwas kürzer ist. Er ist recht wolbeleibt dargestellt und scheint seinem Gesichtsausdruck nach zögernd seine Einwilligung zu geben zu einer Bitte, die ihm seine Gemalin freundlichst lächelnd ans Herz legt. Sie trägt über dem langen Gewande, das in reichem Faltenwurfe sich auf den Kragstein auflegt, einen Hermelinmantel und unter der Krone ein besonderes Kopftuch, welches auf die Schultern herabfällt. Beide Bildwerke sind völlig fehlerfrei und sehr geschickt gearbeitet, aber da sie etwas übertrieben in der Bewegung sind, so wollen sie nicht voll befriedigen. Sie

Die beiden Patrone des Bistums, Johannes der Evangelist und Bischof Donatus, an der dem Kaiserpaar gegenüberliegenden Wand im Domchor angebracht, setzten sich derselben kritischen Beurteilung Hasaks aus: ihrer *fehlerfreien* technischen Ausführung stünde ein übertriebener Ausdruck - hier der Physiognomie - entgegen, den Hasak beim Evangelisten im *misslungenen, lächelnden Gesichtsausdruck* ausmachte, während er beim Bischof die Kleidung bemängelte, welche diese Figur *recht ungeniessbar* mache.²⁵²

Die Nähe dieser Figuren zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor veranlasste Hasak zu der Annahme, dass ein Mitglied der Naumburger Werkstatt die Arbeiten im Meißner Domchor ausgeführt habe. Dieses Werkstattmitglied habe seine ursprüngliche Ausbildung jedoch nicht mehr - wie noch der Meister der Stifterfiguren selbst - in Frankreich erfahren. Ein Detailvergleich der Architekturornamentik lege die Vermutung nahe, dass der Lettnermeister in Naumburg mit dem Meister der Meißner Domchorfiguren identisch gewesen sein könnte.²⁵³

Wie Bode und Schmarsow tendierte Hasak bei Betrachtung der drei Figuren der Johanneskapelle zu einer Höherbewertung dieser Figuren gegenüber denen im Domchor („Diese Standbilder nehmen bei weitem mehr Auge und Gemüth gefangen als die des Chores“), und mit der Selbstsicherheit des Stilkritikers verwarf er die inschriftlich in der Johanneskapelle überlieferte Jahreszahl 1291 als nicht wahrscheinlich, weil *zu spät* für die Entstehungszeit dieser Figuren.²⁵⁴

sind überdacht von zwei frühgothischen Baldachinen, die denen zu Naumburg und Bamberg völlig gleichen.“ (Hasak 1899, S. 80.)

252 „Ihnen gegenüber steht der heilige Johannes der Apostel und der heilige Donatus, ein Bischof. Auch diese sind fehlerfrei und formvollendet ausgeführt, aber trotzdem wollen auch sie nicht recht erwärmen, besonders stört der misslungene, lächelnde Gesichtsausdruck des heil. Johannes, welcher sein Evangelium in der Linken hält und mit der Rechten darauf hinweist. Der Umriss des heil. Donatus ist durch die bischöfliche Kleidung recht ungeniessbar geworden. Auch sie sind von zwei Baldachinen wie zu Bamberg überdacht.“ (Hasak 1899, S. 80f.)

253 „Die Bildwerke sind denen von Naumburg, wie schon angeführt, so verwandt, dass man ohne Zweifel im Dom auf einen Bildhauer zu Meissen aus dieser so glanzvollen Werkstatt schliessen darf. Dieser Meissner Bildhauer scheint französische Schule garnicht mehr genossen zu haben, denn Baldachine und Laub sind noch genau so wie zu Naumburg von der Fenstersohlbank ab. Ein Fortschreiten ist nicht zu bemerken. Besonders aber gleicht die steinerne Baldachinreihe über dem Chorgestühl fast völlig der zu Naumburg. Aber nicht das frühe Naumburger Laub, sondern das des Lettners kehrt an den Meissner Kapitälern und Hohlkehlen wieder, so dass wir wol nicht fehlgehen, wenn wir den Schöpfer des Naumburger Lettners als den Urheber der Meissner Standbilder betrachten.“ (Hasak 1899, S. 81.)

254 „Wenn die Jahreszahl 1291 in der Johanniskapelle wirklich die Zeit der Fertigstellung dieser Kapelle angibt, dann müssen ihre Bildwerke entweder schon früher

Der mittleren Figurengruppe der Achteckkapelle, der Madonna mit Kind, erkannte Hasak die Qualität einer *trefflichen Erfindung und Ausführung* zu:

*Den Mittelpunkt bildet an einer der Wandflächen der Kapelle Maria mit dem Kinde auf dem Arm. Ein grosses mantelartiges Tuch, das über den Kopf geschlagen ist und von der Krone gehalten wird, fällt in reichstem Faltemwurf fast bis auf die Füße herab. Sie hat es mit der Linken, mit der sie das Kind hält, hochgerafft; die Rechte ist abgeschlagen. Sie hält wol einen Apfel, nach welchem das Kind greift. Das Gesicht hat etwas schmerzlich Vorahnendes. Alle Einzelheiten wie die gesammte Haltung sind trefflich erfunden und ebenso trefflich ausgeführt.*²⁵⁵

Nur scheinbar beteiligte sich Hasak an der später noch intensiv geführten Diskussion über ein ursprünglich anderes Aufstellungskonzept der Meißner Figuren. Denn sein Hinweis, die Figur Johannes' des Täufers habe wohl früher anderswo gestanden, war nur die Konsequenz seiner Beobachtung, dass der Achteckbau ursprünglich offen gewesen sein müsse („Von aussen betrachtet scheint es jedoch, als ob die Aussenseiten dieser Kapelle früher offen gewesen und erst später zugemauert worden wären“).²⁵⁶

Hasak gab nur eine Feststellung zur Achteckkapelle (*von aussen betrachtet*) wieder, und sein Argument hatte mit Schmarsows These einer ursprünglich geplanten Aufstellung der Domchorfiguren am Chorchaupt ebenso wenig zu tun wie mit den später variantenreich diskutierten Theorien von einem Figurenportal, an dem alle sieben erhaltenen monumentalen Domfiguren des 13. Jahrhunderts ihre Aufstellung hätten finden sollen.²⁵⁷ Hasaks materielle



Abb. 31
Johannes der Täufer im Dom zu
Meissen
(Foto Marburg)

hergestellt worden sein, oder der Bildhauer vom Chor lebte noch und war noch Herr seiner Fähigkeiten.“ (Hasak 1899, S. 81f.)

²⁵⁵ Hasak 1899, S. 82.

²⁵⁶ „Schräg über steht Johannes der Täufer mit einer runden Scheibe im Arm, auf der das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne abgebildet ist. Auf dieses weist er mit der Rechten. Er trägt ein starkes Obergewand, welches bis zu den Knöcheln herabreicht und in bauschige Falten sich legt, als wäre es gestärkt. Der Mantel ist mit dem rechten Ende über den linken Arm geschlagen, ähnlich wie bei Maria, eine höchst malerische und geschickt gelungene Anordnung der Gewandung. Unter ihm ist die Jahreszahl 1291 eingemeißelt. Von aussen betrachtet scheint es jedoch, als ob die Aussenseiten dieser Kapelle früher offen gewesen und erst später zugemauert worden wären. Demnach hätten diese Standbilder - wenigstens dieses des heil. Johannes des Täufers - nicht ursprünglich an dieser Stelle gestanden.“ (Ebd.)

²⁵⁷ Zu Schmarsows These vgl. w.o. Kap. II. 2. sowie Schmarsow 1894, S. 119 u. Schmarsow 1896, S. 158.

Beobachtung verwies vielmehr auf den Umstand, dass die Achteckkapelle nicht als Kapelle, sondern (im Erdgeschoss) ursprünglich als *Torballe* errichtet worden sei.²⁵⁸

4. Karl Franck-Oberaspach (1899/1900)²⁵⁹

In seiner Studie *zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur*, die bereits im Titel angab, dass sie sich als direkte Erwiderung auf August Schmarsows gleichnamige Abhandlung von 1898 verstand,²⁶⁰ griff Karl Franck-Oberaspach 1899 als weiterer Kunsthistoriker nach Weese und Schmarsow den Vorschlag Georg Dehios auf, die Anregungen der französischen Skulptur auf die deutschen Bildhauerarbeiten konkret zu untersuchen - Dehio hatte hierbei vor allem die *thüringisch-sächsische Schule* im Auge gehabt - und dabei auch bestimmten Werkstattzusammenhängen nachzugehen.²⁶¹ Die Antwort, die Schmarsow in seiner Abhandlung zu den französischen Einflüssen in Bezug auf die Naumburger Architektur und Skulptur gegeben hatte, lautete, dass sich dort eine aus Frankreich kommende frühgotische Architektur mit einer einheimischen romanischen Skulptur verbunden habe, ohne dass Schmarsow die Herkunft der französischen Architekturformen näher angegeben hätte.²⁶²

Übernahmeprozesse französischer Gotik

An dieser Beobachtung einer *Differenz* und eines *stilistischen Gegensatzes* zwischen Architektur und Skulptur an einem frühgotischen Bauwerk in Deutschland setzte

Zu den verschiedenen Theorien von einem ursprünglich geplanten Figurenportal am Meißner Dom (*Portalthese*) vgl. die Kapitel oder Anmerkungen zu Giesau (1936), Küas (1937a), Beenken (1939a), Metz (1939a u. 1940), Hamann-MacLean (1949a), Schlesinger 1952 u. Lehmann/Schubert 1968.

258 Wenn Hasak (1899, S. 82) von den Figuren der Achteckkapelle die „barhäuptige Gestalt, welche ein Weihrauchfass nach dem göttlichen Kinde und seiner Mutter hin schwingt“ kommentarlos als „*Apostel Paulus*“ identifiziert, dann überträgt er kritiklos die von Schmarsow (1894, S. 121) referierte Nachricht des Ursinus (1782) von einer *nicht mehr vorhandenen Paulusfigur* auf die *vorhandene* Figur des weihrauchfassschwingenden Jünglings und übergeht (oder kennt nicht) die von Bode (1886, S. 61) begründete Identifizierung dieser Figur als *Engel*, die von Schmarsow (1896, S. 158) akzeptiert worden war.

259 Zu Karl Franck-Oberaspach, *Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899) S. 105-110 / 23 (1900) S. 24-37, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Goldschmidt 1899, S. 300 / Bachem 1908, S. 90 / Noack 1923, S. 116 / Giesau 1925, S. 201f. / Medding 1930, S. 116 / Sauerländer 1966, S. 33 / Niehr 1992, S. 25, n.116.

260 Vgl. Kap. III. 2.

261 Vgl. Dehio 1890, S. 199 u. Kap. I. 4.

262 Vgl. Schmarsow 1898, S. 424 u. Kap. III. 2.

die Studie Franck-Oberaspachs an. Franck-Oberaspach widersprach der verbreiteten These von einer durchweg gemeinsamen Übernahme französisch-gotischer Architektur und Skulptur in Deutschland und forderte zu einer differenzierten, den Einzelfall berücksichtigenden Betrachtung auf.²⁶³ Tatsächlich seien die Übernahmeprozesse französischer Gotik in Deutschland verwickelter und in Architektur und Skulptur keineswegs einheitlich.²⁶⁴

Anhand der Beispiele französischer Architekturübernahmen in Limburg an der Lahn (*St. Georg*) und der Liebfrauenkirche in Trier, die sich die Kathedrale von Lâon und St.-Yved in Braisne zum Vorbild genommen hätten, zeigte Franck-Oberaspach auf, dass die Übernahme frühgotischer Architekturformen nicht mit einer gleichzei-

263 „Aus der architektonischen Bedingtheit der plastischen Darstellungen im XIII. Jahrhundert *schliesst man im Allgemeinen* und *so schliesst auch Schmarsow*, dass die Uebernahme der beiden Künste nach Deutschland in engem Zusammenhang stattfand, dass die Bildhauer und Baumeister desselben deutschen Werkes ihre fremden Formen gleichzeitig und aus denselben örtlichen Quellen aus Frankreich nach Deutschland verpflanzt haben. Und die Vermuthung liegt nahe, dass der Erforscher der Uebernahmserscheinungen der Bildhauerkunst im Allgemeinen, den Funden der Architekturforschungen entsprechende, also aus denselben Ortsgruppen herrührende Einflüsse französischer Plastik werde constatiren können, - dass also z. B. vielleicht die *Magdeburger Gruppe* von Bildhauerarbeiten auf Werke in der oberen *Champagne* zurückzuführen seien, wo der Baumeister Studien gemacht hat. Dies scheint zunächst ganz natürlich und der verbreitete Glaube, dass der Architekt grundsätzlich beim Bilderschmuck mitarbeitend anzunehmen sei, stützt diesen Satz.“ (Franck-Oberaspach 1899, S. 106; *Herv.*, G.S.)

Dass Franck-Oberaspach sich hier zu Unrecht auf Schmarsow beruft, wenn er als *Schluss* von dessen Darlegungen den engen Zusammenhang von Architektur- und Skulptur-Übernahmen an frühgotischen Bauten in Deutschland unterstellt, erweisen die in Kap. III. 2. wiedergegebenen Ausführungen Schmarsows zur frühen Gotik in Magdeburg, Bamberg und Naumburg, die in all diesen drei von Schmarsow besprochenen Fällen eine *Differenz* oder gar einen *Gegensatz* der Architektur- und Skulpturformen zum Ergebnis hatten. Franck-Oberaspach bezieht sich tatsächlich nicht auf den *Schluss*, sondern auf die *Ausgangsthese* Schmarsows mit dem von Franck-Oberaspach verschwiegenen negativen Ergebnis in Schmarsows Studie.

Die folgenden Ausführungen Franck-Oberaspachs können deswegen nicht als Widerlegung Schmarsows gelten, sondern müssen als *andere Erklärung* des Phänomens einer unterschiedlichen und nicht unbedingt gleichzeitigen Aneignung französisch-gotischer Formen auf dem Gebiet der Architektur und Skulptur in Deutschland gelesen werden.

264 „Es zeigte sich aber, dass in Wirklichkeit von einem solchen nach Ort und Zeit gleichlaufenden fremden Einfluss der Schwesterkünste nur selten die Rede sein kann, dass noch weniger eine Stetigkeit im Vorrücken des Einflusses der Grenze entlang und dann von West nach Ost zu bemerken ist. Thatsächlich ist der Uebernahmeprocess des fremden Stiles ein solch' complizirter, von Fall zu Fall verschiedener, dass nur von dem Boden einer möglichst umfassenden Kenntniss des Gebietes französischer Plastik ein Urtheil über die Aufnahme desselben in Deutschland möglich ist, dass Forschungen, welche durch Architekturfunde geleitet nur partielle Gebiete französischer Plastik zum Vergleich in's Auge fassen, nothwendigerweise ein Zerrbild von deren Einfluss nach Deutschland geben, wenn sie nicht überhaupt resultatlos verlaufen.“ (Ebd.)

tigen Übernahme der entsprechenden Skulpturformen verbunden gewesen sei, was besonders im Falle Limburg-Lâon augenfällig sei, da hier ein französisches Bauwerk, „das einer ganzen Generation als leuchtendes Beispiel vorschwebt, in seiner doch bedeutenden bildlichen Ausstattung wenig beachtet, viel weniger nachgeahmt wurde.“²⁶⁵ Franck-Oberaspach zog aus dieser Beobachtung den vorläufigen Schluss,

*dass Baumeister und Bildbauer in der Regel verschiedene Personen waren, dass, wenn auch natürlich der Baumeister vom Bildhauen, der Bildbauer vom Bauen Einiges verstand, trotzdem der Eine im wesentlichen Architekt, der Andere Bildbauer war. Im Allgemeinen scheinen sie sich nun, von verschiedenen Gegenden kommend, meist zufällig zu einem Werk vereinigt zu haben.*²⁶⁶

Die Mobilität der Architekten und Werkleute im 13. Jahrhundert konnte offensichtlich an deutschen Bauplätzen zu den unterschiedlichsten Formen von Zusammenarbeit führen, was auch das Beispiel des Domneubaus in Bamberg zeige. Gleichzeitig mit dem Bau der West-Türme im Mittelgeschoss seien dort die Skulpturen (gemeint sind die Arbeiten der *Jüngeren Bildhauerwerkstatt*) gefertigt worden, die aber auf einer viel entwickelteren gotischen Stufe stünden als die für die Türme vorbildlichen Architekturformen der Kathedrale von Lâon.

*In diesem Falle haben die schönen Thürme von Lâon den Architekten zur Nachahmung begeistert in einer Zeit, als die Plastik schon längst in anderen Formen ihre Absichten ausdrückte, als es in Lâon geschehen war, als auch der Inhalt ihrer Darstellungen ein ganz anderer geworden war. Die Figuren zeigen genau die Meisselführung und Schulgewohnheiten der Formgebung, welche in einer Werkstatt in Reims gebräuchlich ist, von der Weese schon das oben erwähnte Beispiel anführte: den sog. St. Louis. Unser Künstler hat zwei seiner Schule hauptsächlich in der Gewandung völlig fremdartige Figuren aus Reims in seine Formen übersetzt: die Gruppe der Heimsuchung, und schafft ausserdem eine Reihe von neuen Figuren. Wir können also bei ihm wohl von Selbständigkeit in der Production innerhalb der Schulgewohnheiten sprechen und müssen annehmen, dass ein in Reimser Schule aufgewachsener Bildbauer in Bamberg arbeitete. Nun sind aber die Vorbilder der Octogongeschosse der Thürme trotz des deutlich ersichtlichen Bestrebens genauer Nachahmung in Vielem missverstanden worden: besonders die Ornamentik, die Gesimse, die Capitelle, kurz alle Detailformen, dann die fehlende Stockwerkzusammenfassung, wie sie die Thürme von Lâon durch ihre Fenster haben, verrathen eine grobe Unkenntniss des schönen Vorbildes. Es wurde die Nachahmung der Architektur nur eine sehr oberflächliche: die selbständige Productivität in gotischem Stil muss dem Bamberger Architekten absolut abgesprochen werden.*²⁶⁷

Die Skulpturen der *Jüngeren Bildhauerwerkstatt* und die Architektur der Westtürme des Bamberger Doms, die ungefähr gleichzeitig entstanden seien, verdankten sich zwei verschiedenen französischen Vorbildern, und diese Vorbilder seien in Architektur

265 Franck-Oberaspach 1899, S. 107.

266 Franck-Oberaspach 1899, S. 108.

267 Franck-Oberaspach 1899, S. 108f.

und Skulptur mit unterschiedlichem Geschick in ein heimisches Idiom übersetzt worden: während die Werkleute der Westtürme das Vorbild der Türme in Lâon nicht richtig begriffen und nur stümperhaft und ohne „die selbständige Productivität in gothischem Stil“ umgesetzt hätten, habe der Bildhauer in Bamberg die „völlig fremdartige(n) Figuren aus Reims in seine Formen übersetzt“ und zusätzlich „eine Reihe von neuen Figuren“ geschaffen.

Die Tatsache einer Orientierung an verschiedenen französischen Vorbildern und einer unterschiedlichen Schulung und Fertigkeit der Bamberger Werkleute verwies nach Franck-Oberaspach auch auf einen arbeitstechnischen Vorgang an den französischen Kathedralbauhütten selbst. Die dortige Spezialisierung der Tätigkeiten von Maurer, Steinmetz und Bildhauer sei in Frankreich eine Voraussetzung gewesen für die Herstellung einer riesigen Menge an Skulpturen, die an einem einzigen Kathedralbau Aufstellung fanden.²⁶⁸ Diese Spezialisierung von verschiedenen Tätigkeiten, das Nebeneinander mehrerer Ateliers bei der Bewältigung arbeitsteilig vergebener Aufgaben habe nicht nur einen technischen, sondern auch einen künstlerischen Aspekt für die französischen Bauhütten zur Folge gehabt: es habe dort das gleichzeitige Nebeneinander verschiedener Stile ermöglicht. Dies aber sei wichtig für die Übernahme französischer Gotik an derjenigen Dombauhütte in Deutschland gewesen, wo - anders als zum Beispiel in Bamberg - eine Aufteilung der Architektur- und Bildhauerarbeiten auf unterschiedlich geschulte Ateliers aus technischen Gründen auszuschließen sei, da Architektur und Skulptur *im Verband* und in einem gemeinsamen Arbeitsprozess geschaffen worden sei, in Naumburg.²⁶⁹

Auf Grundlage dieser Überlegungen widersprach Franck-Oberaspach der These August Schmarsows, welcher die Architektur des Naumburger Westchors als „in reiner französischer Gothik gehalten“, die Skulptur dagegen, die mit der Architektur in Verband gearbeitet worden ist, als „das beste Erbtheil der romanischen Kunst“

268 „Nur durch die Annahme, dass in Frankreich der Steinmetz nur als Steinmetz, der Maurer nur als solcher und der Bildhauer nur zur Anfertigung der Statuen verwendet wurde, erklärt sich die unerhört rasche Entwicklung der Baukunst und der Bildnerkunst. Ja die grosse Menge der Bildwerke allein - hat doch jede einzige der grossen Kathedralen wohl so viele Figuren allein, als ganz Deutschland aus der Zeit besitzt! - nöthigt zu glauben, dass eine weitgehende Specialisirung stattfand.“ (Franck-Oberaspach 1900, S. 31)

269 „Eine kleine Anzahl von plastischen Monumenten allerdings ist da, die *mit der Architektur in Verband*, drum *gleichzeitig* und *unter einheitlicher Leitung* mit jener entstanden, ausgeführt zu sein scheinen von einer Gruppe von Bildhauern, die mit dem Architekten (den Steinmetzen) zusammen an demselben Bau des Nachbarlandes geschult wurden. Es sind dies hauptsächlich folgende Werke: *Statuen und Lettner im Westchor zu Naumburg*, die Figuren der Strebepfeiler und Westfassade von Strassburg, die Gruppen von Wimpfen und von Freiburg (...).“ (Franck-Oberaspach 1899, S. 109f.; *Herv.*, G.S.)

charakterisiert hatte,²⁷⁰ und wendete dagegen ein - womit er unabhängig von Hasak zum gleichen Ergebnis wie dieser gelangte -, dass Architektur *und* Skulptur des Westchors gotisch, das heißt aber, französisch seien.²⁷¹ Als Ort der Schulung für den Naumburger Architekten und Bildhauer nannte Franck-Oberaspach als erster Forscher explizit die Kathedrale von Reims:

*in der That werden die Untersuchungsergebnisse der Plastik im Wesentlichen durch die Bauuntersuchung gestützt: die Naumburger Künstler haben in Reims (...) gelernt.*²⁷²

5. Adolph Goldschmidt (1899/1900/1902)²⁷³

Das Magdeburger ‚Goldschmidt-Portal‘

Adolph Goldschmidt war derjenige Forscher, der in den Jahren 1899 bis 1902 in drei vergleichenden Studien einer *Einfluss-* und *Vorbild-Kunstgeschichte* in der deutschsprachigen Mediävistik zum Durchbruch verholfen hat. Seine erste Studie von 1899 galt der Skulptur des Magdeburger Doms und dem Verhältnis sächsischer und französischer Skulptur im frühen 13. Jahrhundert. August Schmarsow hatte Magdeburg in seiner Abhandlung zum *Eindringen der französischen Gotik* als Schauplatz eines „de(r) frühesten Versuche directer Inoculation“ zur „Einführung des französischen Systems“ bezeichnet,²⁷⁴ dessen Apostel- und Heiligenreihe im Hochchor aber - im Unterschied zur Architektur - als frei von französischem Einfluss angesehen, da sie „weit eher an westfälische Arbeiten als an die des benachbarten niedersächsischen Gebiets“ erinnerten.²⁷⁵ Genau diese Figuren machte nun Goldschmidt zum Gegenstand einer ersten vergleichenden Studie

270 Schmarsow 1898, S. 419.

271 „Man übersah vollkommen, dass in der französischen Hochgotik die verschiedensten *Stile nebeneinander* existieren. Darum glaubte man bis heute die realistischen Werke in Naumburg als ungotisch, man setzte hinzu als unfranzösisch - als romanisch - als deutsch bezeichnen zu müssen.“ (Franck-Oberaspach 1900, S. 36; *Herv.*, G.S.)

272 Franck-Oberaspach 1899, S. 110.

273 Zu Adolph Goldschmidt, *Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 20 (1899) S. 285-300 / ders., *Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen*, in: *op.cit.* 21(1900) S. 225-241 / ders., *Die Freiburger Goldene Pforte*, in: *op.cit.*, 23 (1902) S. 20-33 [wieder veröffentlicht als ‚*Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*‘, Berlin 1902] vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Dehio 1902 (Rez.) S. 460-464 / Schnütgen 1902 (Rez.) S. 189f. / Bachem 1908, S. 31, 37, 90, n.1 / Steinberg 1908, S. 8 / Freyer 1911, S. 262 / Fink 1915, S. 39 / Jahn 1964, S. 13 / Schubert D. 1974, S. 74 / Niehr 1992, S. 25.

274 Schmarsow 1898, S. 418. - Vgl. Kap. III. 2.

275 Schmarsow 1898, S. 421.

deutscher, von französischem Einfluss geprägter Skulptur.

Bevor Goldschmidt auf die sechs Apostel und Heiligenstatuen im Magdeburger Domchor selbst zu sprechen kam, machte er auf eine Reihe kleinerer Reliefs aufmerksam, die über den Erdgeschossarkaden des inneren Hochchors zwischen den Säulen, auf denen die Apostelfiguren stehen, in die Mauer eingelassen sind, und denen er eine beispielgebende Bedeutung für die Einführung französisch-gotischer Skulptur in Deutschland beimaß.²⁷⁶ Goldschmidt wies durch einen Vergleich mit der Portalskulptur der Kathedrale von Paris nach, dass die *Ikonographie* der insgesamt zwanzig kleinen Mauerreliefs - Tugenden und Laster in personifizierenden und szenischen Darstellungen - ihr direktes Vorbild in diesem französischen Zentrum gotischer Architektur und Bildhauerkunst finden würde. Denn wie dort teilten sich die zwanzig Mauerreliefs des Magdeburger Domchors

*in zwölf Darstellungen von ruhig nebeneinander sitzenden Figuren und in acht bewegtere Szenen. Diese acht Vorgänge erklären sich leicht, sobald man ihre Zugehörigkeit zu einem Zyklus von zwölf Lastern erkennt, der sonst nur in der Isle de France vorkommt. Es ist ein so besonderer Zyklus, dass er unmöglich unabhängig erfunden sein kann, und er findet sich nur an dem mittleren Westportal von Notre-Dame in Paris an dem Sockel der Seitenwandungen und noch einmal in den Glasfenstern der großen Rose darüber (...).*²⁷⁷

Goldschmidt räumte jeden Zweifel aus, dass die Magdeburger Reliefs ihr Vorbild in Paris finden würden, indem er nachwies, dass nicht nur Gestalt und Ikonographie der Darstellungen, sondern auch die Reihenfolge ihrer Anbringung in Magdeburg und Paris fast vollständig identisch sind. Die weitere Suche nach Vorbildern für die sechs Magdeburger Standbilder führte Goldschmidt zur Kathedrale von Chartres und zu den Gewandfiguren des dortigen Südportals. Deren Stil bestimmte er als mit den Figuren in Magdeburg „genau übereinstimmend“, wenn auch die Magdeburger Figuren im Bewegungsmotiv „befangen“ erschienen.²⁷⁸

²⁷⁶ „An den Innenwänden des Chores im Magdeburger Dom ist eine Reihe kleiner Skulpturen eingemauert, die bei den Untersuchungen der Architektur und Plastik des Domes im besten Fall mit einer flüchtigen Bemerkung abgethan wurden. Eine genauere Prüfung dieser Stücke aber ergibt, dass sie für die Geschichte der deutschen Skulptur im XIII Jahrhundert einen wichtigen Ausgangspunkt liefern und uns ein deutliches Beispiel dafür bieten, wie man zur Einführung der neuen Kunstformen französische Vorbilder nachahmte.“ (Goldschmidt 1899, S. 285; Herv., G.S.)

²⁷⁷ Goldschmidt 1899, S. 291.

²⁷⁸ „(...) der Stil ist genau übereinstimmend, die Behandlung der Gewänder in strengen, oft scharfkantigen parallelen Falten, die Stellung und die noch befangenen Bewegungsmotive sind dieselben. Man vergleiche zum Beispiel den hl. Andreas mit Aposteln der linken Thürleibung in Chartres. Auch die architektonische Eingliederung entspricht in Magdeburg vollständig der in Chartres. Hier stehen die Statuen auf kauernenden Gestalten, und die Fußplatten sind so dünn, dass sie unmittelbar auf jene die Füße zu setzen scheinen, wie das in Magdeburg geschieht.“ (Goldschmidt 1899, S. 294.)

Der Zusammenhang der Magdeburger Reliefs mit entsprechenden Darstellungen am mittleren Westportal der Kathedrale *Notre-Dame* in Paris und die Gegenüberstellung der Magdeburger Hochchor-Figuren mit Vergleichsfiguren am mittleren Südportal der Kathedrale in Chartres führte Goldschmidt zu einer weiteren These: auch die Magdeburger Figuren müssten *ursprünglich* für ein Portal bestimmt gewesen sein. Um dieser These Nachdruck zu verleihen lieferte Goldschmidt eine Rekonstruktion des von ihm angenommenen Portals, in welcher alle erhaltenen Magdeburger Figuren und Reliefs ihren Platz finden würden - die vier Apostel und zwei Ritterheiligen des Hochchors finden sich am Gewände wieder, Engel in den Archivolten, die klugen und törichten Jungfrauen an den Türpfosten, Tugenden und Laster an den Sockeln des rekonstruierten Portals -, wobei Goldschmidt sich für die Gesamtrekonstruktion an das Pariser Westportal hielt (den Herkunftsort der Reliefs), da sich die Verwendung der Großfiguren als Gewändestatuen von selbst verstand.²⁷⁹

Als zusammenfassendes Ergebnis seiner Studie zur Skulptur des gotischen Magdeburger Hochchors entwarf Goldschmidt das Porträt eines Bildhauers, der

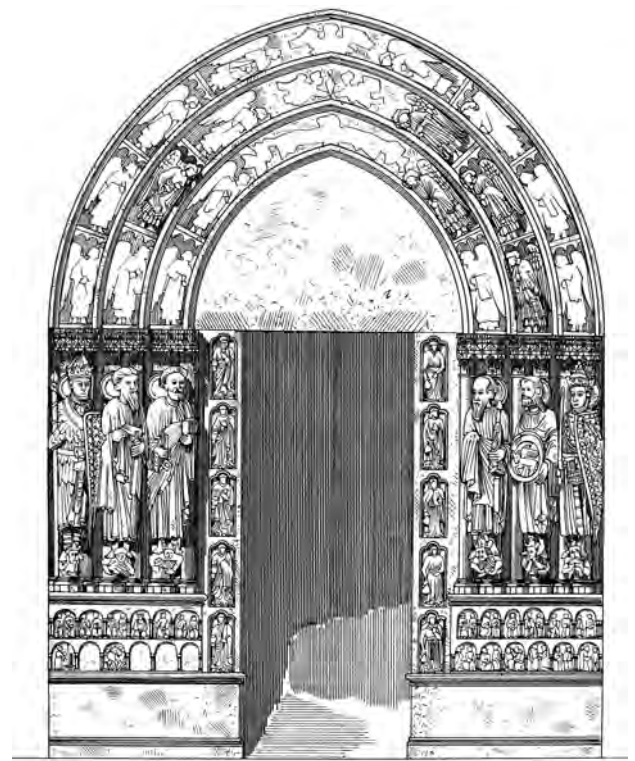


Fig. 12
Rekonstruktion des geplanten Nordportals am Magdeburger Dom

Abb. 32
Rekonstruktion des geplanten Nordportals am Magdeburger Dom
(Aus: Goldschmidt 1899, Fig. 12)

²⁷⁹ Dass das mittlere Westportal der *Notre-Dame* in Paris die Vorbilder für die Reliefs im Hochchor des Magdeburger Doms geliefert hat, ist von Goldschmidt stichhaltig nachgewiesen worden, ebenso konnte er nachweisen, dass die Magdeburger Apostel- und Heiligenfiguren im Südportal von Chartres ihre Vorbilder finden, weshalb die von Goldschmidt vorgelegte zeichnerische Rekonstruktion problemlos aufgeht.

Doch auch die *tatsächliche Aufstellung* im Magdeburger Hochchor geht problemlos auf, weshalb die Möglichkeit - die von Goldschmidt und der nachfolgenden Forschung nie erwogen worden ist - mindestens nicht ausgeschlossen werden kann, dass sich der in Paris und Chartres zu Studienzwecken weilende Magdeburger Bildhauer die Figuren und Reliefs *von vornherein* im Hinblick auf die *ausgeführte* Anbringung im Hochchor des Magdeburger Doms ausgesucht (und vielleicht abgezeichnet) hat.

seine an zwei französischen Kathedralbauhütten erworbenen Kenntnisse in Magdeburg im Rahmen seiner bescheideneren Möglichkeiten eingesetzt habe. Die Konzeption des ursprünglich geplanten, dann aber nicht ausgeführten Portals wie auch die Meißelung der Figuren und Reliefs datierte Goldschmidt in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, unmittelbar nachdem der deutsche Bildhauer von seiner Studienreise nach Frankreich zurückgekehrt sei.²⁸⁰

Goldschmidts Nachweis bestimmter Zusammenhänge der frühen Magdeburger Skulptur vom gotischen Neubau mit französischen Vorbildern - der *Tugenden- und Lasterreliefs* mit dem Westportal von Notre-Dame in Paris, der sechs *Großfiguren* mit dem Südportal von Chartres - ist in der Forschung sofort akzeptiert worden. Die Vorbehalte, die später gegen Goldschmidts Darstellung vorgetragen werden sollten, galten nicht der Tatsache dieser Zusammenhänge selbst, wohl aber ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Skulptur an anderen Schauplätzen bildhauerischer Produktion im frühen 13. Jahrhundert. Denn Goldschmidt maß dem von ihm in Magdeburg rekonstruierten Figurenportal (das später als *Goldschmidt-Portal* in die kunstgeschichtliche Forschung eingehen sollte) die Bedeutung einer Initialzündung für die *gesamte* bildhauerische Produktion Sachsens bei, worunter er vor allem die Skulpturen in Freiberg und Wechselburg rechnete.²⁸¹

Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts

In seinen beiden folgenden Aufsätzen in den *Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen* von 1900 und 1902 ging Goldschmidt den französischen Einflüssen an anderen Orten Sachsens im frühen 13. Jahrhundert nach und

280 „In Chartres wurde das südliche Seitenportal, welches wir in erster Linie als vorbildlich für den Magdeburger Meister ansahen, 1212, das Nordportal 1215 begonnen. Die Zeit 1210-1212, in welche Hasak den zweiten Magdeburger Baumeister setzt, mit dem wir unseren Bildhauer identifiziert haben, wäre also vielleicht noch möglich, wenn er seine Studien auf Paris beschränkt hat, denn dort konnte er zwischen 1208 und 1210 den Bau des Mittelportals schon mit angesehen haben. Hat er dagegen auch die Portale von Chartres studiert, wie wir das für wahrscheinlich halten, so kann er erst gegen Ende des zweiten Jahrzehntes nach Magdeburg zurückgekehrt sein. (...). Vermutlich hatte der Erzbischof Albrecht, dem Paris gut bekannt war, bei dem Bau seines Domes einen Steinmetzen nach der französischen Hauptstadt gesandt, um sich dort den Schmuck der neuen großen Kathedrale anzusehen. Der Ruhm des nahen Domes von Chartres zog den Bildhauer auch nach dieser Stadt, und nachdem er an beiden Orten gearbeitet und gelernt hatte, kehrte er in die Heimat zurück.“ (Goldschmidt 1899, S. 299.)

281 „Das Portal aber, sei es schon 1210 oder erst gegen 1220 entstanden, ist unter den uns überlieferten Denkmälern das früheste Beispiel deutscher gotischer Plastik; sein Vorbild war das Pariser Hauptportal, und obgleich es nie vollendet wurde, ist es dasjenige Werk, mit dem in Sachsen ein neuer Stil Eingang findet, dem wir die besten Schöpfungen deutscher mittelalterlicher Kunst verdanken. Es öffnet uns den Weg zu den Freiburger und Wechselburger Skulpturen.“ (Goldschmidt 1899, S. 300.)

erörterte dabei zunächst die theoretische Frage (die auch schon Bode und Schmarsow beschäftigt hatte), wie nämlich die sächsischen Bildhauerwerke des *frühen 13. Jahrhunderts* im Begriffspaar *romanisch/gotisch* einzuordnen seien. Während der Titel seines Aufsatzes von 1900 *Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen* noch den Anschein erweckte, dass er sich dem von Bode und Schmarsow vorgegebenen Diskussionsstand anpassen und etwa die Skulptur von Freiberg und Wechselburg als Schöpfungen einer einheimischen, romanischen Stilentwicklung besprechen würde, machte er zu Beginn seiner Ausführungen klar, dass man diese Werke nicht aufgrund *romanischer* Entwicklungstendenzen begreifen könne:

*Deutschland erhielt die gotischen Anregungen aus Frankreich, und der Grad dieser Anregungen ist eben in den verschiedenen Werken und Kunstgebieten verschieden stark; es finden sich Skulpturen, deren Genossen in Frankreich gotisch heißen, an Bauten, die ihrem Charakter nach noch romanisch sind, und man kann sich veranlasst fühlen, auch sie nun als romanisch zu bezeichnen, wie am südlichen Querschiff des Straßburger Münsters, im Chor des Magdeburger Domes und an der Freiburger goldenen Pforte. Diese Figuren aber sind weder rein romanisch noch rein gotisch, sie sind eben eine Mischung der älteren einheimischen Kunst mit den Erzeugnissen französischer Gotik, und der Ausdruck ist daher nicht treffend, wenn man sie schlechthin als Blüte der romanischen Skulptur bezeichnet. Der monumentale Stil der Gotik hat bereits mitgeholfen, sie zu gestalten.*²⁸²

Indem Goldschmidt die Skulptur des südlichen Querhausportals vom Straßburger Münster und die - von ihm bereits behandelten - Bildwerke des Magdeburger Hochchors zusammen mit der *Goldenen Pforte* in Freiberg in Sachsen in einem Atemzug als unter der französisch-gotischen Einflusssphäre stehend ansah, stellte er sich der Auffassung von Schmarsow (und Bode) direkt entgegen.²⁸³

282 Goldschmidt 1900a, S. 225.

283 Schmarsow hatte seine Auffassung einer genuin *romanischen* Entwicklung der sächsischen Skulptur mit ihrem Höhepunkt *Naumburg* und ihrer Vorstufe *Freiberg* zuletzt noch einmal in einem Aufsatz von 1896 bekräftigt:

„Deshalb stellen wir zwei Meisterwerke von höchster Bedeutung für das künstlerische Denken in den Mittelpunkt: die *goldene Pforte zu Freiberg* und den *Stifterchor in Naumburg* an der Saale; denn jene ist die notwendige *Vorstufe* dieser, und diese die *folgerichtig fortschreitende Aeusserung eines und desselben Stiles*, der auf der Höhe der letzten Aufgaben anlangt.“ (Schmarsow 1896, S. 151; *Herv.*, G.S.),

Auffallend ist, dass Goldschmidt die Ergebnisse von Hasak, der in wichtigen Punkten als sein Vorgänger bezeichnet werden kann, nicht bespricht, obwohl Hasak in seiner *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* (1899) sowohl in der Einschätzung des französischen Einflusses auf die Skulptur Sachsens im frühen 13. Jahrhunderts als auch in Fragen der Datierung der deutschen Bildhauerproduktion in vielen Punkten die Ergebnisse Goldschmidts und der späteren Forschung vorweg nimmt. So schreibt Hasak zum französischen Einfluss auf die Skulptur Sachsens:

„Bei der zweiten Gruppe von Bildhauerwerken, welcher wir jetzt näher treten, scheint der *französische Einfluss* mächtiger und rückhaltsloser die ursprüngliche deutsche Neigung

Um den französischen Einfluss auf die *Goldene Pforte* in Freiberg konkreter aufzeigen zu können, ging Goldschmidt in der geschichtlichen Entwicklung zunächst drei Jahrzehnte zurück und betrachtete die Situation der sächsischen Skulptur um 1200, als diese sich mit Hilfe des *byzantinischen* Vorbildes aus ihrer romanischen Erstarrung zu lösen begonnen habe. Einer Entwicklung der sächsischen Skulptur ‚aus eigener Kraft‘ stand Goldschmidt skeptisch gegenüber:

Man sieht also, wie in diesem engen Zeitraum von etwa 1190-1210 ein plötzliches Erwachen stattfindet, ein Erkennen der Unwahrheit und Starrheit des bisher Geschaffenen, eine außergewöhnlich große Steigerung in dem Bedürfnis, die Darstellungen lebenswahrer, eindringlicher, reicher zu gestalten. Dem liegt natürlich ein inneres Wachstum der künstlerischen Anschauung und des künstlerischen Vermögens zu Grunde; aber besaßen die Bildhauer in sich selbst die Mittel, solche plötzlich gesteigerten Bedürfnisse zu befriedigen? Die alte Lehrmeisterin, die Antike, die nicht nur in der Renaissance, sondern auch im Mittelalter

und Schulung unterdrückt zu haben, nämlich die Gestalten, wie die Gewandung sehr bewegt zu bilden. Dies sind die Figuren des früheren Lettners zu *Wechselburg*, wie des zu *Freiberg* und der *goldenen Pforte* daselbst.“ (Hasak 1899, S. 12; Herv., G.S.) (ähnlich klingt es bei Goldschmidt, a.a.O.: „Der monumentale Stil der Gotik hat bereits mitgeholfen, sie zu gestalten“),

und zur Datierung der *jüngeren Bamberger Werkstatt* merkt Hasak (1899, S. 65) an - wir haben diese Stelle bereits angeführt (siehe Zitat zu Fußnote 233) -, dass deren französisch-gotisch geprägte Arbeiten *vor* der Domweihe von 1237 entstanden sein müssten, womit er dem ‚Spezialisten‘ Weese (1897, S. 125; *in den achtziger Jahren*) widerspricht und nach dem Urteil der späteren Forschung Recht behält!

Goldschmidt hat Hasaks Überblickswerk von 1899 in einer Besprechung der *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin* herablassend gewürdigt, wobei er weniger die Ergebnisse Hasaks als dessen persönliche Darstellungsweise kritisiert:

„Der Hauptzweck des Buches lag für den Verfasser darin, den Künstlern für Werke gotischen Stils Vorbilder zu bieten. (.....). Diese *Tendenzen* (...) beeinträchtigen *zuweilen* die Richtigkeit der Darstellung; *auch fehlt jedes tiefere Eingehen auf das innere Wachstum dieser Kunst*. Die Zusammenstellung hält sich rein äußerlich, und *überdies* führt die kräftige Ausdrucksweise zu grellen Übertreibungen. Der Wert des Buches liegt in der *Datierung der einzelnen Werke*, die weit richtiger als bisher gelungen ist; den Verfasser hat darin wesentlich seine fachmännische *Kenntnis des architektonischen Formwesens* und seiner Entwicklung unterstützt.“ (Goldschmidt 1900b, S. 29; Herv., G.S.)

Dass aber Hasaks „Datierung der einzelnen Werke (..) weit richtiger gelungen ist“ und diese Datierung auf einer „Kenntnis des architektonischen Formwesens“ beruht, ist keine geringe Leistung Hasaks vor dem Hintergrund der völlig anders lautenden und von der späteren Forschung korrigierten Datierungen Bodes, Schmarsows und Weeses!

Die Angabe von Hans Reinhardt (1966, S. 221): „Die Datierung dieser letzteren [*sc. der jüngeren Bamberger Werkstatt*] in das Ende der 1230er Jahre, wie sie *zuerst von Adolph Goldschmidt* vorgeschlagen worden ist, erweist sich als zutreffend und wird auch durch die Chronologie der Kathedrale von Reims bestätigt“, ist *nicht* zutreffend - denn das noch heute allgemein akzeptierte Datengerüst zur Skulptur der *jüngeren Werkstatt* am Bamberger Dom wurde nicht von Adolph Goldschmidt, sondern *zuerst* von *Max Hasak* (1899, S. 65) vorgeschlagen.



Abb. 33
Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg
(Aus: Goldschmidt 1899, Tafel)

immer wieder ihre Kraft bewies, half ihnen, aber nicht in ihrer reinen Gestalt, sondern in byzantinischer Umformung.²⁸⁴

Der Hinweis Goldschmidts auf „ein inneres Wachstum der künstlerischen Anschauung“ bei den sächsischen Bildhauern, dem Bode und Schmarsow noch den Hauptanteil an der Entwicklung der sächsischen Skulptur (mit dem Höhepunkt in Naumburg) beigemessen hatten, war bei Goldschmidt nur ein *Lippenbekenntnis*, denn es blieb für seine Analyse folgenlos. Goldschmidt suchte vielmehr gemäß seinem Konzept einer *Vorbild-Kunstgeschichte* nach einer *Lehrmeisterin*, die er für die Entwicklung der sächsischen Plastik um 1200 verantwortlich machen konnte und fand sie in einer byzantinisch umgeformten Antike und dann in der Skulptur der französischen Gotik. Für Goldschmidt stellte sich die Entwicklung der sächsischen Skulptur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (wie auch der Skulptur in Bamberg²⁸⁵) wesentlich als eine Abfolge von Einflüssen dar: auf den byzantinischen Einfluss folgte der französische Einfluss.

284 Goldschmidt 1900a, S. 232f.

Die von Goldschmidt bereits in seiner Rezension von Hasaks *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst* (siehe vorige Fußnote) verwendete Formulierung eines „innere(n) Wachstum(s) der künstlerischen Anschauung“ kulminiert in der kontradiktorischen Aussage seines Schülers Hermann Giesau (1914, S. 35ff.), der in den Naumburger Bildwerken kaum noch Zusammenhänge zur sächsischen Entwicklung erkennen will („etwas völlig Neues gegenüber dem Bisherigen“; S. 35). - Siehe unten Kap. VII. 1.

285 Wie im Lehrbuch zeigt sich für Goldschmidt diese Abfolge an der *ersten* und *zweiten Bildhauerwerkstatt* im Bamberger Dom, wo Goldschmidt auf einen Aufsatz von Wilhelm Vöge hin seine frühere Ansicht revidiert, nach der er zunächst bereits für die *erste Bamberger Werkstatt* französische Einflüsse für ausschlaggebend erachtet hatte. Nach Vöges Aufsatz (*Über die Bamberger Domsulpturen*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899) S.94) sieht sich Goldschmidt zu folgender Erklärung genötigt:

„Seine [*sc. Vöges*] Ausführungen haben auch die Beziehungen jener Bamberger Skulpturen vom Georgenchor zu Frankreich auf das Gemeinsame der ursprünglich byzantinischen Quellen beschränkt oder nur geringe direkte Zusammenhänge vielleicht durch die Kleinkunst zugegeben. Das Entsprechende lehrte die Untersuchung der sächsischen Skulptur jener Zeit, und diese Analogie wirft auch meinen *Glauben an die*

Die von Goldschmidt aufgezeigten stilistisch und ikonographisch wirksamen Einflüsse französisch-gotischer Kathedralskulptur auf das Skulpturenprogramm der *Goldenen Pforte* in Freiberg warfen die Frage auf nach der Vermittlung dieses Einflusses, auf welche Weise der Bildhauer in Freiberg seine Anregung durch die französisch-gotische Skulptur erhalten habe. In Ermangelung urkundlicher Zeugnisse oder historischer Berichte, die Rückschlüsse auf die Schulung des Freiburger Bildhauers erlaubt hätten (wie beim Magdeburger Domneubau ein früherer Studienaufenthalt des auftraggebenden Erzbischofs Albrecht in Paris),²⁸⁶ stellte Goldschmidt hierzu eine Hypothese auf, die nicht unwidersprochen bleiben sollte.

Goldschmidt nahm an, dass der Freiburger Bildhauer in der Magdeburger Dombauhütte gearbeitet und dort ein „französische(s) Skizzenbuch des Magdeburger Bildhauers“ benutzt, abgezeichnet und dann mit nach Freiberg genommen habe. Der französische Einfluss an der *Goldenen Pforte* verdankte sich so nach Goldschmidt einem Eindruck aus zweiter Hand.²⁸⁷ Dieser ging indirekt auf das Südportal der Kathedrale von Chartres zurück und lag bestimmter in den kleinen Figuren von Auferstehenden der Archivolten, die in Chartres zum Teil in ähnlicher Stellung wie in Freiberg anzutreffen seien.²⁸⁸

französischen Quellen der frühen Bamberger Skulpturen um, den ich noch bei meiner Besprechung des Weeseschen Buches hegte. [*Deutsche Literaturzeitung* 1898, S. 481] An den Bamberger Aposteln können wir die Verwertung der gleichen *byzantinischen Motive* beobachten wie bei den Halberstädtern; nur die Art der Verarbeitung ist verschieden, das ornamentale Gefühl ist ein anderes.“ (Goldschmidt 1900a, S. 236f.; *Herv.*, G.S.)

286 Vgl. Schmarsow 1892, S. 9 u. Goldschmidt 1899, S. 299.

287 „Gerade durch solche nur lose Berührung mit französischen Elementen durch Vermittlung erklären sich die französisch erscheinenden Dinge des Freiburger Künstlers am besten. Er lernte in Magdeburg den Stil der neuen Figuren kennen, die Belebung der Archivolten, den Aufbau der Leibungsstatuen. Er lernte auch im Atelier dort das französische Skizzenbuch des Magdeburger Bildhauers kennen.“ (Goldschmidt 1902a, S. 28)

Das angenommene, aber nicht erhaltene französische *Skizzenbuch* lässt sich nach Goldschmidt etwa in der Art des erhalten *Musterbuches* des Villard de Honnecourt vorstellen:

„Wir müssen es uns denken etwa wie das Buch seines Zeitgenossen, des Architekten Villard de Honnecourt aus dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts, welches die Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt und welches nach der Eintragung des Zeichners selbst den Steinmetzen in der Werkstatt als *Musterbuch* dienen sollte.“ (Ebd.)

288 Goldschmidt stützt seine These einer nur *indirekten* Kenntnis des Chartreser Weltgerichtsportals beim Freiburger Bildhauer mit unterschiedlichen liturgischen Vorstellungen:

„Daß er [*sc. der Bildhauer der ‚Goldenen Pforte‘ in Freiberg*] aber in keiner direkten Beziehung zu den Chartrener Figuren stand, wird noch dadurch bestärkt, daß am Chartrener Portal beim

Goldschmidt sah in Freiberg zusammenfassend drei Bildungselemente am Werk, welche den Bildhauer der *Goldenen Pforte* geprägt hätten, zum einen byzantinische Vorbilder, zum anderen die einheimische Kunst Sachsens (u.a. in Halberstadt) und schließlich den über Magdeburg vermittelten französischen Einfluss.²⁸⁹ Als besonderes, dem Bildhauer der *Goldenen Pforte* ganz eigenes Element bemerkte Goldschmidt ein neues *Naturstudium* des Freiburger Bildhauers. Darin habe dieser seine künstlerische Potenz und seine Überlegenheit über den ehemaligen Werkstattleiter in Magdeburg (den Verfasser des Skizzenbuchs und Schöpfer des ‚Goldschmidt-Portals‘) bewiesen, denn dieser habe sein französisches Vorbild zwar enger, aber auch ungeschickter nachgeahmt.²⁹⁰

Zuletzt gab Goldschmidt noch einen Ausblick auf die Naumburger Skulpturen, die sich nicht mehr wie die Skulptur im Magdeburger Domchor und der *Goldenen Pforte* in Freiberg an ein frühgotisches Vorbild wie das Westportal von Notre-Dame in Paris und das Südportal in Chartres, sondern an die Skulpturen in Reims, Amiens und die späteren Pariser Querschiffportale angelehnt hätten. Erst diese Orientierung habe zur „vollständigen Reife“ der Skulptur des Naumburger Doms geführt:

Zur vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen 20 bis 30 Jahre später geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten Frankreich mitgewirkt, hier aber nicht mehr die Skulptur in Paris und Chartres vom Anfang des Jahrhunderts, sondern die reife aus dem zweiten Drittel, wie sie die Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris aufweisen. Das Charakteristische ist hier, abgesehen von den Kopfotypen, die größere Festigkeit

Beten schon vollständig der im XIII. Jahrhundert auftretende Gestus des Aneinanderlegens der Hände durchgeführt ist, während der Freiburger Künstler diesen noch nicht kennt und noch bei allen Figuren der älteren Weise des getrennten Emporhebens der Hände folgt.“ (Goldschmidt 1902a, S. 31)

289 „So ergibt die Analyse der Goldenen Pforte folgende Charakterisierung: Sie ist das Werk eines künstlerisch hochbegabten Bildhauers, der mitten in der lebendigen Entwicklung der einheimischen Kunst mittelsächsischen Gebietes steht, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Halberstädter Schöpfungen, der, wie diese Kunst um ihn herum, byzantinische Motive und Typen aufnimmt und neu belebt, der aber auch von den französischen Elementen der Magdeburger Domwerkstatt berührt wird und so diese erst in zweiter Hand erhält durch die dort ausgeführten Nachahmungen und durch die Zeichnungen des Skizzenbuches jenes Bildhauers, der nach Paris und Chartres gereist war.“ (Ebd.)

290 „Während der geringere Magdeburger Bildhauer strenger, aber ungeschickter nachgeahmt hat, nahm der zweifellos bedeutendere Freiburger Künstler die Anregungen tiefer in sich auf und verarbeitete sie freier. Ein beredtes Zeugnis sind gerade die Figuren der Auferstehenden. Man kann nicht umhin, anzunehmen, daß er sorgfältige Studien nach dem nackten Körper gemacht hat, so viel naturgetreuer und lebendiger sind diese Menschen ausgeführt als die entsprechenden französischen.“ (ebd.)

*im Stand, das Zusammenfassen der Gewandmassen zu größeren einfachen Motiven und eine stärkere Loslösung der Gewandung zur Selbständigkeit gegenüber der Körperform.*²⁹¹

In seinen drei Aufsätzen der Jahre 1899, 1900 und 1902 ordnete Goldschmidt die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts nach ihren direkten und indirekten Vorbildern in Frankreich. Daneben unterschied er nach Formen und Graden der Verarbeitung fremder Vorbilder, wobei er die Skulptur der Dome in Bamberg, Magdeburg und Naumburg als Beispiele von unterschiedlichen Formen der Assimilierung des französischen Vorbildes begriff und am Schluss der Naumburger Skulptur die größte Eigenständigkeit „durch das der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element“ gegenüber der französischen Skulptur zubilligte.²⁹²

6. Georg Dehio (1902)²⁹³

Kritik einer Vorbild-Kunstgeschichte

Adolph Goldschmidt hatte der Skulptur des Domes in Naumburg, welcher er doch die *vollkommenste Reife* von allen sächsischen Werken bescheinigte, keine eigene Abhandlung mehr gewidmet und stattdessen seine zunächst in den *Jahrbüchern der königlich preussischen Kunstsammlungen* veröffentlichten drei Studien zur sächsischen Skulptur noch 1902, also im Jahr der Veröffentlichung seines dritten Aufsatzes, zu einem Buch zusammengefasst und mit Photoabbildungen und Rekonstruktionszeichnungen veröffentlicht.

Auf diese Publikation antwortete Georg Dehio kurz drauf mit einer ausführlichen Rezension im *Repertorium für Kunstwissenschaft*, in welcher er nicht nur die Ergebnisse Goldschmidts zur *Goldenen Pforte* und anderen sächsischen Denkmälern besprach, sondern Goldschmidts in diesen Studien zum Ausdruck kommende Vorstellung von der Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert und gleichzeitig die Orientierung der

291 Goldschmidt 1902a, S. 32.

292 „Während aber in den Bamberger Figuren der Einfluß nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in Magdeburg nicht ganz so aufdringlich, viel versteckter aber noch in den ihnen folgenden *Naumburgern*. Auch hier ist er vielleicht, wie einst bei dem Freiburger Meister, erst aus zweiter Hand, auch hier ist eine starke *Modifikation durch das der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element*, durch einen Anklang in den Köpfen, besonders den weiblichen Idealköpfen, an die Typen der Freiburger Pforte wahrzunehmen, und gerade dies ist es dann wieder, was die *Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur* setzt.“ (Goldschmidt 1902a, S. 33; Herv., G.S.)

293 Georg Dehio: Besprechung von Adolph Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*, Berlin 1902, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 (1902) S. 460-464.

kunsthistorischen Mittelalterforschung auf eine Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte einer kritischen Prüfung unterzog.²⁹⁴ Seine Kritik habe - wie Dehio selbst betonte - *programmatischen Charakter* („Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag.“).²⁹⁵

Dehio begrüßte zunächst die Ausführungen Goldschmidts zur Ikonographie der *Goldenen Pforte* und hier vor allem den Nachweis, dass sich das Programm des Freiburger Portals schlüssig aus der Zusammendrückung eines Marienportalprogramms französischer Kathedralen erklären lasse, ein Erklärungsansatz, der auch den Schlüssel für den Figurenzyklus des Straßburger Münsterquerhauses liefern könne.²⁹⁶ Auch räumte Dehio ein, dass die sächsische Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts sich nicht ohne zwei wesentlich von außen kommende Einflüsse, den byzantinischen und den französischen, erklären lasse. Hierbei komme es jedoch ganz auf die Verarbeitung dieser Einflüsse und damit eben auch auf die ausführenden Künstler an - Dehio sprach von *Bildhauerkunst* und von *Künstlern* im 13. Jahrhundert²⁹⁷ -, welche diese Einflüsse zu einer neuen Gestaltung verarbeiteten. Je höher die Begabung des Künstlers gewesen sei, desto weniger könnten die auf ihn wirkenden Einflüsse erklären, denn die Einflüsse

294 Die Begriffe *Einfluss-* und *Vorbild-Kunstgeschichte* werden von Dehio nicht verwendet - sie ergeben sich aber aus der Sache, die er im Folgenden anspricht. Vgl. hierzu auch die w.o. gegebene Erläuterung zum Unterschied von *Stilgeschichte* und *Vorbild-Kunstgeschichte* in Kapitel III.1, S. 89f.

295 Dehio 1902 (Rez.), S. 462.

296 „Mit wahrer Befriedigung wird man bemerken, wie Goldschmidt den Deuteleien aus Schriftquellen ein Ende gemacht hat und zwar auf die einfachste Weise, indem er nachweist, dass in ihrer Bilderwahl [*sc. der Bilderwahl der ‚Goldenen Pforte‘*] lediglich das normale Programm der grossen französischen Marienkirchen, zusammengedrängt, ausgeführt ist. (Dasselbe Programm, was man bis jetzt noch nicht bemerkt hat, beherrscht auch den Cyclus des Strassburger Münsterquerschiffes, einer Marienkirche ebenfalls: die drei Könige am Nordportal [zerstört], Mariä Tod und Krönung am Südportal, das Jüngste Gericht am „Engelspfeiler.“) Weiter geht auch die Art der Zusammenordnung von Plastik und Architektur unwidersprechlich auf französische Vorbilder zurück.“ (Dehio 1902 (Rez.), S. 461.)

297 So spricht Dehio von „der jungen sächsischen Bildhauerkunst“ (1902 (Rez.), S. 461), der „Begabung des in Frage kommenden Künstlers“ (ebd.), „sehr vielen deutschen Künstlern“ (S. 462), einem „mittelalterlichen Künstler“ (ebd.), einem „deutschen Künstler“ (ebd.), „der französischen Kunst“ (ebd.), und vom „künstlerischen Gehalt“ (S. 463) - Bezeichnungen, die neuere kunsthistorische Arbeiten bei der Betrachtung mittelalterlicher Skulptur ganz und gar aus dem kunsthistorischen Wortschatz verbannt wissen wollen, damit wenigstens *so* die Wissenschaftlichkeit einer Abhandlung auf diesem Feld gewährleistet sein soll.

würden von einem begabten Künstler - wie gerade die *Goldene Pforte* in Freiberg zeige - zu etwas Eigenem verarbeitet.²⁹⁸

Der entscheidende Punkt einer Verarbeitung und Umformung fremder Einflüsse werde von Goldschmidt geleugnet. Dieser nehme an, der Künstler der *Goldenen Pforte* in Freiberg könne nicht selber in Frankreich gewesen sein und französische Vorbilder gesehen haben, weil sein Portalentwurf von den französischen Vorbildern abweiche. Damit behaupte Goldschmidt implizit, dass die unmittelbare Kenntnis eines französischen Vorbildes den Bildhauer der *Goldenen Pforte* zu einer direkten Nachahmung seines Vorbildes gezwungen haben müsste (ein Zwang, dem er nur durch Unkenntnis, d.h. durch das Fehlen einer *direkten* Kenntnis seines französischen Vorbildes entgangen sei). Diese These oder Voraussetzung hätte Goldschmidt beim Portal der *Goldenen Pforte*, das sich *nicht* mit einem bestimmten französischen Portal in Beziehung bringen lasse, zur Annahme eines ominösen *Skizzenbuches* aus der Magdeburger Dombauhütte verleitet.²⁹⁹

Dehio machte deutlich, dass dem an sich bedeutungslos scheinenden Streit zwischen ihm und Goldschmidt um die Frage einer *direkten* oder *indirekten* - durch ein Magdeburger Skizzenbuch vermittelten - Kenntnis französischer Kathedralskulptur des Freiburger Bildhauers eine grundlegendere Bedeutung zukomme, insofern dieser Streit den Unterschied von *Nachahmung* und *produktiver*

298 „Wir sehen also: von zwei Seiten ist der jungen sächsischen Bildhauerkunst die Hilfe gekommen, deren sie bedurfte und die nur aus der Tradition ihr werden konnte. Schwerer freilich, als der Nachweis ihres Vorhandenseins an sich, ist die genauere Abschätzung ihres Gewichtes für das Gesamtergebniss; um so schwerer, je höher die angeborene Begabung des in Frage kommenden Künstlers. Das zeigt sich sehr deutlich bei der Beurtheilung der Goldenen Pforte zu Freiburg [= Freiberg], welcher Goldschmidt seine dritte Abhandlung widmet.“ (ebd.) [Mit ‚Freiburg‘ meint Dehio hier durchweg das sächsische ‚Freiberg‘, das in der älteren Literatur - wie hier bei Dehio 1902 - mitunter als ‚Freiburg‘ bezeichnet wird.]

299 „Nichts scheint also einfacher und näherliegender zu sein, als die Folgerung, dass der Freiburger Meister einer von den ohne Zweifel in jener Zeit sehr vielen deutschen Künstlern gewesen sein wird, die Frankreich besucht haben. Seltsamer Weise -- nur so kann ich es bezeichnen - weist Goldschmidt diese Folgerung aber zurück. Seiner Meinung nach hätte der Freiburger die französische Kunst nur aus zweiter Hand gekannt, nur aus Magdeburg. Darin kann ich Goldschmidt nicht folgen. Zur Erklärung der in Freiburg vorhandenen französischen Elemente ist mir das in Magdeburg Gegebene durchaus ungenügend. Von dem so echt französischen stofflichen Programm war dort nicht die Rede; ebensowenig kann der Freiburger das tektonische System von Magdeburg entnommen haben, da das dortige Portal, wie Goldschmidt treffend ausgeführt hat, garnicht zur Ausführung gekommen war. Das Mittel, das Goldschmidt anwendet, um aus diesem Widerspruch herauszukommen, ist aber sehr bedenklich: er conjicirt ein vom Magdeburger Meister in Frankreich angelegtes, seiner Schule hinterlassenes Skizzenbuch, in dem jenes Alles und noch Einiges mehr, wie die Auferstehung der Todten in Chartres, zu sehen gewesen wäre.“ (Dehio 1902 (Rez.), S. 461f.)

Verarbeitung eines Vorbildes betreffe und - bezogen auf die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts - die Frage beinhalte, ob man die Schöpfungen in Freiberg und an anderen deutschen Bildhauerwerkstätten als Zeugnisse künstlerischer Produktivität oder nur der Kopie und Nachahmung gelten lassen wolle:

*Abgesehen davon, dass die Existenz dieses Skizzenbuches rein in der Luft schwebt, ist es mir wenig, sehr wenig wahrscheinlich, dass der Anblick eines solchen genügt haben könnte, einen mittelalterlichen Künstler aus seinen Schulgewohnheiten heraus und auf ganz neue Bahnen zu führen. Handelt es sich doch auch gar nicht um Aeusserlichkeiten der Anordnung allein, sondern um den neuen Begriff des Monumentalen. So kann ich es mir nicht anders denken: der Freiburger [sc. Freiburger] muss doch in Frankreich gewesen sein! (.....). In Goldschmidt's Auffassung liegt implicite die Voraussetzung, ein Aufenthalt in Frankreich müsste für einen deutschen Künstler immer einen totalen inneren Umschlag bedeutet haben.*³⁰⁰

Am Beispiel der Freiburger *Goldenen Pforte* lasse sich nach Dehio gerade zeigen, wie ein einheimischer Bildhauer in voller Kenntnis französischer Vorbilder sich zu einer eigenen, den heimischen Gegebenheiten angepassten produktiven Umgestaltung eines französischen Vorbildes entschlossen habe.³⁰¹

Noch in einem weiteren Punkt widersprach Georg Dehio der Auffassung Adolph Goldschmidts, die gleichfalls mit der Frage der Aneignung oder Verarbeitung französischer Vorbilder auf dem Gebiet der Skulptur zu tun habe. Dehio betonte, dass sich die Unterscheidung *romanisch/gotisch* auf dem Gebiet der Architektur bewährt habe und unverzichtbar sei, weil sich hier bestimmte Formen unterscheiden ließen, die entweder dem einen oder dem anderen Stil angehörten. Anders sei es in der bildenden Kunst. Gerade in der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts ließen sich die stilistischen Elemente nach den Kategorien *romanisch/gotisch* nur gewaltsam unterscheiden und auch der von Goldschmidt gebrauchte Begriff des ‚Übergangsstils‘ sei zur Kennzeichnung dieser Skulptur untauglich.³⁰²

300 Dehio 1902 (Rez.), S. 462.

In seiner 1924 erschienenen Publikation *Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg* sollte auch Goldschmidt eine unmittelbare Kenntnis der französischen Skulptur durch den Freiburger Bildhauer annehmen. - Vgl. Giesau 1925, S. 201, n.1.

301 „Ich sehe im Freiburger das Beispiel und schwerlich ein alleinstehendes, eines deutschen Künstlers, der Frankreich gesehen, in freier Wahl sich Manches von der dortigen Weise angeeignet, in der Hauptsache sein nationales und persönliches Wesen behauptet hat.“ (Ebd.)

302 „Sie [sc. die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts] ‚Uebergangsstil‘ zu nennen, wie Goldschmidt im Titel seiner eingangs genannten Schrift es gethan hat, hielte ich unter allen Möglichkeiten für die unglücklichste. Mit demselben Recht könnten wir die Hochrenaissance so nennen!“ (Dehio 1902 (Rez.), S. 464.)

Dehio verwies auf den gerade vollzogenen Austausch der Bezeichnung *romanisch* durch *gotisch* in der Forschung zur Skulptur des 13. Jahrhunderts seit Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik*. Dieser Wechsel in der *Terminologie* verdanke sich allein dem Umstand, dass man seither die Bedeutung der französischen Skulptur für die deutsche Entwicklung im 13. Jahrhundert klarer erkannt habe, ohne dass man an der vorherigen Charakterisierung dieser Skulptur selbst etwas habe ändern müssen. Die erste Frage laute jetzt: ist eine Figur *noch romanisch* oder *schon gotisch*. Eine solche Klassifizierung aber taue nur für die *Architektur*, könne aber der *Skulptur* dieser Epoche nicht gerecht werden:

Wir haben die Gewohnheit, und auch Goldschmidt folgt ihr, die mittelalterliche Plastik nach den Kategorien romanisch und gotisch in zwei Hauptmassen zu sondern. Je länger ich mich mit diesen Dingen beschäftige, um so entschiedener erscheint mir diese Theilung bedenklich, ja unhaltbar. Noch vor nicht langer Zeit, ich erinnere an die 1887 erschienene Geschichte der deutschen Plastik von Wilhelm Bode, wurden die Strassburger, Bamberger, Naumburger Sculpturen allgemein 'romanisch' genannt: - heut heissen sie 'gotisch'; nicht deshalb, weil man über ihre innere Natur etwa zu einem veränderten Urtheil gekommen wäre, sondern allein auf den äusseren Umstand hin, dass man in ihnen Schulbeziehungen zu Frankreich entdeckt hat.“³⁰³

303 Dehio 1902 (Rez.), S. 463.

Ohne seinen Gewährsmann zu nennen, übernimmt Karl Woermann in seiner *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Band 2: *Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1905 Dehios Kritik an einer Klassifizierung der deutschen Skulptur um die Mitte des 13. Jahrhunderts mit den Begriffen *romanisch* und *gotisch*, indem er (mit wörtlichen Anklängen an Dehio) ausführt: “Um 1250 hatte die Mittel- und obersächsische Bildhauerei eine Höhe erreicht, auf der sie eine zwar nicht reiche, aber reine und edle Blütenpracht entfaltete. Früher nannte man den Stil dieser Bildnerei romanisch, heute pflegt man ihn gotisch zu nennen. Beide Bezeichnungen sind jedoch gerade für die sächsische Bildhauerei irreführend. Die Richtung auf größere Freiheit und Reinheit der Darstellungen geht durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch.” (Woermann 1905, S. 343.)

IV. Die Entdeckung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit bei Heinrich Bergner (1903)

Im Jahr 1901 war von der *Historischen Commission für die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt* dem Nischwitzer Pfarrer Heinrich Bergner die inventarisierende Erfassung der Denkmäler des Kreises Naumburg anvertraut worden, deren erstes Ergebnis Bergner im Juli 1903 mit einer *Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg*, und darin vor allem der Denkmäler des Domes, vorlegte.³⁰⁴

Im Vorwort formulierte Bergner als Erkenntnisziel seiner Beschreibung der Kunstwerke im Naumburger Dom (deren Behandlung in seinem über 300 Seiten starken Werk ungefähr Zweidrittel des Umfangs ausmacht) die Gewinnung *historischen Wissens*. Solches Wissen wollte Bergner durch die kunsthistorische Methode des *Stilvergleichs* gewinnen, mit der sich - so Bergner - eher sichere Resultate erzielen ließen als durch „angelernte Schulweisheit oder unklare Überlieferung“.³⁰⁵

Mit *Stilvergleich* meinte Bergner freilich nur die am Bauwerk des Naumburger Doms selbst und seiner Ornamentik ablesbare *Stilentwicklung* einzelner Bauperioden. Stilvergleiche dagegen, wie sie Goldschmidt in seinen Abhandlungen zur

304 Zu Heinrich Bergner, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg*, Halle a. d. Saale 1903, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Steinberg 1908, S. 16 / Kemmerich 1909, S. 206f. / Weber 1909, S. 162 / Möllenberg 1934, S. 130 / Beenken 1939a, S. 44 / Metz 1940, S. 155 / Zander 1955, S. 372 / Stöwesand 1960, S. 182 / Jahn 1964, S. 12 / Leopold/Schubert 1972, S. 3 / Mrusek 1976, S. 397, n.106 / Sauerländer 1979, S. 175, 208, 210f., 212 / Schubert E. 1983b, S. 169 / Sauerländer 1984, S. 369f. / Brush 1993, S. 111f. / Köllermann 1996, S. 349f., 361, n.57 / Horch 2001, S. 169 u. n.757.

Auch wenn Bergner auf *photomechanische* Abbildungen nicht gänzlich verzichtet - so sind immerhin die Hauptwerke der Skulptur des 13. Jahrhunderts im Naumburger Dom auf 6 Tafeln photographisch komplett erfasst und eine weitere Tafel zeigt Ausschnitte der Westchorverglasung -, so bilden doch die *graphischen* Illustrationen - nicht nur Grundrisse, Quer- und Längsschnitte, sondern auch Umzeichnungen nach Photos des Domaußen- und Innenbaus sowie von Architektur- und Skulptur-Details - den Löwenanteil des Abbildungsmaterials in seiner Publikation, so dass sich diese Veröffentlichung - technisch gesprochen - noch am Übergang zur endgültigen Durchsetzung einer photographischen Dokumentation kunsthistorischer Abhandlung erweist.

305 „Der mühselige Weg eindringender *Stilvergleichung* konnte auch bei allen anderen Gattungen der Denkmäler, selbst den geringsten, nicht verlassen werden. (...). Ihre Aussagen ergeben einen Boden, der sicherer ist als *angelernte Schulweisheit oder unklare Überlieferung*, und sie eröffnen das Vertrauen, daß es sich in der Kunstbetrachtung nicht mehr um persönliche Urteile, sondern um unanfechtbares, *historisches Wissen* handelt.“ (Bergner 1903, S. V; *Herv.*, G.S.)

sächsischen Skulptur zuvor mit französischen Vorbildern unternommen hatte, spielten in Bergners Stilanalyse überhaupt keine Rolle.³⁰⁶

Bergner stellte vielmehr zum ersten Mal in der kunstgeschichtlichen Forschung zur Naumburger Skulptur den *Bildhauer* dieser Skulpturen ins Zentrum seiner Analyse. Nach Bergner waren die Bildwerke von Westlettner und Westchor des Doms Schöpfungen einer individuellen *Bildhauerpersönlichkeit*, die er kurzweg *den Meister* nennt.³⁰⁷

An Vorarbeiten für seine Arbeit nannte Bergner die Abhandlung von August Schmarsow aus dem Jahre 1892, der als einziger dem Naumburger Bildhauer als

306 Kennzeichnend für Bergners Stilanalysen ist es, dass er - anders als Goldschmidt - *einzelne* französische Beispiele zu Vergleichszwecken *nicht* heranzieht. Die französische gotische Architektur beurteilt er in ihrer Bedeutung für die Architektur des Naumburger Westchors ganz ähnlich wie Schmarsow:.

„Es ist die Schöpfung eines Architekten, der die reife Gotik gewiß an der Quelle in Frankreich studiert hatte, der sie aber ganz selbstherrlich, teils reproduzierend, teils frei erfindend handhabte. Im Grunde ist er dem Romantiker [*sc. Romaniker*] eng verwandt, vielleicht aus seiner Schule hervorgegangen. Wir finden bei ihm dieselbe Neigung zu schlichten, soliden Konstruktionen und zu Verschwendung im Detail, dabei so pietätvollen Anschluß an das vorher Geschaffene, daß dem ungeübten Auge der Wechsel des Stils fast verborgen bleibt.“ (Bergner 1903, S. 88.)

Anders beurteilt Bergner die *Skulptur* des Naumburger Westchors (wie zu zeigen sein wird), die er weder *romanisch* noch *gotisch* nennt, sondern diese Begriffe zur Bezeichnung der Skulptur auffallend vermeidet (wobei Georg Dehios - von uns schon zitierter - Ausspruch in der Rezension zu Goldschmidts Publikation von 1902 „Wir haben die Gewohnheit (...), die mittelalterliche Plastik nach den Kategorien romanisch und gothisch in zwei Hauptmassen zu sondern. Je länger ich mich mit diesen Dingen beschäftige, um so entschiedener erscheint mir diese Theilung bedenklich, ja unhaltbar.“ (Dehio 1902 (Rez.), S. 463; siehe Kap. III. 6) sicherlich eine Rolle gespielt haben wird.

307 Wie Kathryn Brush (1993, S. 119. n.4) - vgl. hierzu auch die w.o. bereits gemachten Anmerkungen in Fußnote 214 - herausgefunden hat, findet sich die wohl früheste gedruckte Erwähnung eines „*Naumburger Meisters*“ in August Schmarsows Abhandlung von 1892 (dort freilich erst am Ende (S. 52) und nur mit diesem einen Beispiel), doch blieb die Darstellung einer *Bildhauerpersönlichkeit* in dem später gebräuchlichen Sinne eines *Naumburger Meisters* mit einer eigenen *Künstlerbiographie* der hier vorliegenden Darstellung Heinrich Bergners von 1903 vorbehalten.

Allerdings - und das darf nicht übersehen werden - gebraucht Bergner die Bezeichnung *Naumburger Meister* noch *nicht* (ebenso wie übrigens der ausgeschriebene *Terminus* bei Weese 1897 *nicht* vorkommt, was Brush 1993, S. 110 irrtümlich anzunehmen scheint), sondern spricht anlässlich der Betrachtung der Bildwerke von dem „große(n) Naumburger Bildhauer“ (Bergner 1903, S. 99) und danach meist von *dem Meister* und seiner *Lebensarbeit* sowie seinem *Charakter* (ebd.).

Wenn man jedoch nicht die Bezeichnung ‚Naumburger Meister‘, sondern die damit verbundene Vorstellung einer *Künstlerindividualität* ins Auge fasst, kann Bergner durchaus als ‚Entdecker‘ (oder auch ‚Erfinder‘ - im Falle dass man die Vorstellung eines mittelalterlichen Künstlers ablehnt) eines *Naumburger Meisters* angesehen werden.

Künstler „näher getreten“ sei und im Großen und Ganzen von ihm „ein richtiges Verständnis eröffnet“ habe.³⁰⁸

Wie Schmarsow ging Bergner zunächst auf die Umstände der Bistumsgründung, die Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg und andere geschichtliche Hintergründe ein. Bergner bot vorweg eine Topographie der Stadt, behandelte knapp die kirchengeschichtliche Entwicklung der Naumburger Diözese und Fragen der Sozial- und Wirtschaftsverfassung. Er lieferte schließlich eine stilgeschichtlich orientierte Architekturbeschreibung des Doms, bei der er von den ältesten Teilen der Krypta, den romanischen Ostteilen und dem Langhaus des Bauwerks in zwölf Kapiteln bis zum Westlettner des Domes vorschritt. Eingehend besprach er den Westchor und den späteren Umbau des Ostchors unter bau- und stilgeschichtlichen Gesichtspunkten, wobei er der Ornamentik, die er mit vielen Einzelformen im Text durch Zeichnungen abbildete - die Kapitelle des Laufgangs im Westchor wurden von ihm z.B. mit 16 Einzelbeispielen wiedergegeben -, besondere Aufmerksamkeit widmete.³⁰⁹

Die Handschrift des Naumburger Bildhauers

Erst nach dieser bau- und stilgeschichtlichen Abhandlung kam Bergner auf den *Meister* der Bildwerke des 13. Jahrhunderts zu sprechen, den er unter dem Namen „Der große Bildhauer“ einführte und von dem er - noch bevor er die einzelnen Bildwerke behandelte - ein *Charakterporträt* entwarf:

Sein einziges Studium war der Mensch, der deutsche Ritter, der Bürger und Soldat, der Priester und der Jude, die edle Frau und die kokette Magd. Diese kennt er aus dem

308 „Die *ältere Kunstgeschichte* hat sich an diesem Manne mit dem hohen Idealismus, der kraftvollen Lebenswahrheit, dem gewaltigen plastischen Vermögen, der so plötzlich ohne Vergangenheit und Zukunft, ohne Stil und Schule, ja fast ohne Entwicklung auftritt, nur in Worten fassungsloser Bewunderung vorbeigeschlichen. Erst *Schmarsow* ist ihm näher getreten und hat, einige merkwürdige Fehlgriffe abgerechnet, ein richtiges Verständnis eröffnet.“ (Bergner 1903, S. 99; *Herv.*, G.S.)

Bergner ist Schmarsows Studie von 1892 nicht nur in vielen sachlichen Ergebnissen verpflichtet, sondern steht ihr auch in manchen weltanschaulichen Fragen nahe. Über die Figur der *Uta*, die Schmarsow (1892, S. 21) als *deutsches Frauenbild* beschrieben hatte (vgl. die w.o. zitierte Stelle in Fußnote 95) schreibt Bergner (1903, S. 109; *Herv.*, G.S.):

„Es ist kein landläufiger Typus [*sc. der Uta*]. Im Gegenteil, solche Gesichter sind höchst selten; aber *was der Deutsche am Weibe verehrt*, das ahnungsreiche Gemüt und die verschlossene Keuschheit, das ist *in Uta verkörpert*. Die Figur ist ohne Fehl auf uns gekommen.“

309 Vgl. Bergner 1903, Kap. 14, S. 68-81 (*Der Westchor a) [Baugeschichte] Innenbau b) Außenbau c) Ornamentik*), Kap. 15, S. 81-88 (*Der Westlettner*), Kap. 16, S. 88-95 (*Der Ostchor*). - Die Abbildungen der Kapitelle des Westchor-Laufgangs finden sich auf Seite 75/76 (*Fig. 46 u. 47*).

*Fundament, den ritterlichen Drill, die Griffe des Exerzierplatzes, die Symbole der Rechtssprache vor dem Tribunal, höfische Sitte und bäuerliche Mahlzeit. Mit dem schärfsten Naturblick hat er den menschlichen Leib beobachtet, die Gesetze der Bewegung, das Spiel der Muskeln, die Vielfältigkeit der Köpfe und Gesichter. Bei ihm ist keine Spur von einem Ideal, von einem Kanon der Schönheit. Wir empfinden unmittelbar die lebensvolle Kraft seiner Modelle, mit allen Zufälligkeiten und Schönheitsfehlern, wie die Natur sie bildet.*³¹⁰

Bergner machte es sich zum Programm seiner Darstellung, die eigentümliche Wirklichkeitsnähe (*wie die Natur*) der Bildwerke des Westchors und Westlettners im Naumburger Dom aus der produktiven Phantasie eines schöpferischen mittelalterlichen Bildhauers abzuleiten, was voraussetzte, dass Bergner selber zuvor die persönliche Handschrift dieses Bildhauers an den Skulpturen nachschrieb. Bergner wollte bestimmte Charaktermerkmale des Bildhauers an den Figuren vorweg benennen, um so den Leser instand zu setzen, die Werke dieses Meisters anhand der ermittelten Wesenszüge jederzeit wieder zu erkennen. Schlüssel zum Verständnis des Bildhauers war nach Bergner das *Studium des Menschen*, d.h. der Menschen des 13. Jahrhunderts, die dieser Meister mit vollständigem Realismus erfasst und in seinen Skulpturen wiedergegeben habe, ohne sich um Ideale oder einen Schönheitskanon zu kümmern. Das *Studium des Menschen* sah Bergner vornehmlich in der *Gewandbildung* der Figuren und mehr noch in der Wiedergabe der *Physiognomien* von Zeitgenossen verwirklicht, die sowohl Aufschlüsse über den Bildhauer als auch über den Inhalt seiner Darstellung vermitteln könnten.

Der ‚Lodenstil‘ des Naumburger Bildhauers

Bevor er die Stifterfiguren einzeln beschrieb, zählte Bergner gemeinsame Merkmale ihrer Kleidung auf, die er gleichsam inventarisierend angab, und machte auf Unterschiede zur französischen Mode aufmerksam, die sich für ihn in einer größeren Einfachheit der Naumburger Gewandung (*schwere, wetterfeste Gewänder aus grobem Tuch*), dann aber auch in bestimmten modischen Details einzelner Figuren äußerte (so erschien Bergner das Lederkoller Dietrichs „ein klein wenig länger (..)

310 Bergner 1903, S. 99f.

Georg Dehio hat in seinem *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band 1: Mitteldeutschland*, Berlin 1905, dem ersten Band, der diese Reihe begründen sollte, Bergners Diktum vom *Studium des Menschen* als *Signum* des Naumburger Bildhauers akzeptiert, jedoch gleichzeitig auf die *französische Schulung* des Meisters, die schon Hasak (1899, S. 74, 79) und Franck-Oberaspach (1899, S. 110, mit dezidiertem Hinweis auf *Reims*) bemerkt hatten, hingewiesen:

„Der Künstler hat alles Konventionelle abgestreift; er steht der *Natur* mit offenem Blick, aber doch auch mit voller künstlerischer Freiheit gegenüber; und ebenso frei hat er aus der *französischen Schulung* seinen persönlichen Stil herausgearbeitet, einen mit unbefangener statuarischer Würde gepaarten *Realismus*. Diese Gestalten sind nicht Porträts, aber sie könnten dafür gelten.“ (Dehio 1905, S. 220f.; *Herv.*, G.S.)

als das französische dieser Zeit⁶⁾ - alles Merkmale, die für Bergner zeigen konnten, dass der Bildhauer des Naumburger Westchors die Tracht seiner eigenen Zeit im Auge gehabt habe:

Die Kleidung ist die Zeittracht, schwere, wetterfeste Gewänder aus grobem Tuch ohne viel modischen Schmuck und Putz. Die Frauen tragen langes, ungegürtetes Kleid, das am Hals durch eine Spange geschlossen wird, darüber den weiten Mantel mit Kragen, über den Schultern durch einen Riemen zusammenziehbar; das Haupt ist vom Gebände umschlossen und mit einer Krone (Schapel) oder dem Schleier bedeckt. Die Männer sind im Waffenkleid. Über dem Leibrock tragen sie das ärmellose Schapperun, ein steifes Lederkoller, bei Dietrich schon mit angeknöpften Aufschlägen, das bis auf die Knöchel fällt und ein klein wenig länger ist als das französische dieser Zeit, darüber den Mantel ohne Kragen, ebenfalls durch einen Riemen zusammengehalten, der rechts fest, links durch eine Öse ziehbar ist und in einer Quaste endet. Als Fußbekleidung dienen dünne Schuhe, durch welche die Zehen sichtbar sind. Einige haben auf dem Kopfe gestrickte Mützen. Alle sind mit Schild und Schwert bewaffnet, die ganz nach dem damaligen Drill gehandhabt werden, meist ‚die schilde für den fuoz‘ gestellt und das Schwert dahinter, sodaß die Linke mit einem Griff beide hält.³¹¹

Bei der Beobachtung der Einzelmerkmale der Gewänder dieser Figuren blieb Bergner nicht stehen. Er versuchte einem Bildungsgesetz nachzuspüren, welches diese Figuren als *Gewandfiguren* auszeichne und welches die Hand des Bildhauers bei der Meißelung der Gewänder geführt haben könnte. Um die Frage zu beantworten, was denn die Gewandbildung des Naumburger Bildhauers grundlegend ausmache, abstrahierte Bergner von den angeführten Einzelheiten des Zeitkostüms (*Spange, Riemen, Gebände, Schapel, Schapperun, Quaste usw.*) und stellte fest, dass die Gewänder einen tendenziell *steifen* oder sogar *starr*en Charakter hätten und dennoch die *lebendige Stellung und Bewegung des Körpers* unter ihnen durchscheinen ließen. Die lebendige Stellung der Figuren bestimme durchweg die Faltengebung der eher steifen Gewänder. Ein *schwerer heimischer Wollstoff*, den Bergner als *Loden* bezeichnete, habe wesentlich den *Gewandstil* dieses Bildhauers geprägt, und dieser unterscheide sich charakteristisch vom *Gewandstil* französisch beeinflusster Statuen wie etwa der Skulpturen im Dom von Bamberg:

Im einzelnen ist die Formsprache wesentlich von der Rücksicht auf die Stoffe bestimmt. Wir sehen mehrfach das Lederkoller bei den Rittern mit schweren und steifen Zügen, das dickere Tuch der Mäntel und das dünnere der Leibrocke. Hier hat der Künstler immer Wolle vor Augen, das selbstgewebte Hausloden, und diesen Stoff muß man studieren, wenn man gewisse Eigenheiten der Faltengebung, die rundlichen Röhrenzüge (Dietmar, Wilhelm), die merkwürdigen Ausblähungen (Timo, Uta, Kreuzifix), vor allem die schaufelförmig auslaufenden Falten, Rinnen und Buchten verstehen will. Dieser ‚Lodenstil‘ unterscheidet den Künstler scharf von seinen französisch geschulten Zeitgenossen in Bamberg u. a., welche nach anderen Stoffen, Seide und Leinwand, arbeiten. Er erhöht auch den robusten, kraftvollen

311 Bergner 1903, S. 105.

*Eindruck seiner Figuren und wird auch da festgehalten, wo es sich nach Lage der Sache um Leinwand handelt, wie beim Lententuch, dem Tischtuch im Abendmahl und der Alba des Diakonen. Selbst die seidene Kasel des Bischofs ist auf diese Art behandelt. Sie war dem Meister zur Manier geworden so sehr, das man das kleinste Bruchstück seiner Werke daran erkennen würde.*³¹²

Bergner nannte einige Materialien, aus denen die zeitgenössische Kleidung im 13. Jahrhundert gebildet gewesen war, die der Bildhauer bei der Gestaltung seiner Figuren in Stein nachzuahmen hatte, so etwa *Leder* bei den Gewändern ritterlicher Figuren, *Wolle* in allen möglichen Verarbeitungsformen, *Seide* als Material bischöflicher Kleidung und Tücher aus *Leinwand*. Der Naumburger Bildhauer habe jedoch nicht alle diese Materialien mit gleich realistischem Sinn für deren besondere Stofflichkeit wiedergegeben, sondern sich vor allem *ein* bestimmtes Material der damaligen Bekleidung zum Muster genommen und dessen stoffliche Beschaffenheit so genau studiert, dass er auch andere Materialien nach diesem Stoff zu bilden sich angewöhnt habe. Die Wiedergabe dieses bestimmten Materials, das Bergner als eine in der Naumburger Gegend selbst hergestellte Stoffart ansah und mit „*selbstgewebtes Hausloden*“ umschrieb, sei - so die Überlegung Bergners - durch fortgesetzte Gestaltung stilbildend für den Bildhauer geworden. Damit aber charakterisierte Bergner den Bildhauer nicht ohne Weiteres als einen Realisten, der Mensch und Natur einfach wirklichkeitsgetreu nachgebildet habe, sondern - und dies ist bei der Entdeckung (oder Erfindung) eines *Naumburger Meisters* als einer *individuellen Künstlerpersönlichkeit* ein wichtiger Punkt - Bergner sah die *Subjektivität* des Künstlers in der Erfassung der Wirklichkeit am Werk, indem dieser nicht nach allen Zügen der darzustellenden Wirklichkeit griff, sondern auswählte und nur das gestaltete, was

312 Bergner 1903, S. 101.

Der Begriff *Manier*, wie Bergner ihn hier gebraucht, geht offensichtlich auf eine Definition zurück, die Hegel - mit *Beispielen* freilich vornehmlich aus der *Malerei*, - in seiner *Ästhetik* (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Werke 13), Frankfurt am Main 1970, *Erster Teil, Drittes Kapitel, C. Der Künstler, 3. Manier, Stil und Originalität*, S. 376-385) entwickelt hat:

„Eine eigentümliche, dem besonderen Künstler (...) angehörige und durch häufige Wiederholung bis zur Gewohnheit ausgebildete Darstellungsweise macht hier die *Manier* aus, welche sich nach zwei Seiten hin zu ergehen die Gelegenheit hat. (...) Die erste Seite betrifft die Auffassung. Der Ton der Luft z. B., der Baumschlag, die Verteilung des Lichts und Schattens, der ganze Ton der Färbung überhaupt läßt in der Malerei eine unendliche Mannigfaltigkeit zu. Besonders in der Art der Färbung und Beleuchtung finden wir deshalb auch bei den Malern die größte Verschiedenheit und eigentümlichste Auffassungsweise. Dies kann etwa auch ein Farbton sein, den wir im allgemeinen in der Natur nicht wahrnehmen, weil wir unsere Aufmerksamkeit, obschon er vorkommt, nicht darauf gerichtet haben. *Diesem oder jenem Künstler aber ist er aufgefallen, er hat ihn sich angeeignet und ist nun alles in dieser Art der Färbung und Beleuchtung zu sehen und niederzugeben gewohnt worden.* Wie mit der Färbung kann es ihm dann auch mit den Gegenständen selber, ihrer Gruppierung, Stellung, Bewegung gehen.“ (A.a.O., S. 377f.; *Herv.*, G.S.)

seinem künstlerischen Idiom entsprach. Der Naumburger Bildhauer habe die Gewänder seiner Figuren nach der Stofflichkeit eines bestimmten Gewandes oder Materials geformt, das Bergner als *Lodenstoff* auffasste und welches so charakteristisch und stilprägend für die Arbeiten dieses Bildhauers geworden sei, dass Bergner dessen Gewandbildung mit dem anschaulichen Begriff eines ‚Lodenstils‘ belegte.³¹³

313 Auch wenn Bergners Begriff *Lodenstil* in der Literatur kaum verwendet wird, so hat seine Charakterisierung der Stofflichkeit der Gewänder der Naumburger Figuren breite Zustimmung gefunden, und ähnliche Charakterisierungen finden sich bei vielen späteren Autoren häufig, wie eine kleine Auswahl zeigen kann (Herv., G.S.):

„Die Tracht ist genau die zeitgenössische, *Loden* und Leder ihr Material.“ (Dehio 1905, S. 220) / „Alle tragen *schlichten Wollstoff*, der sich in schweren Falten legt, die Männer ihr Waffenkleid, über das ein lederner, ärmelloser, lang hängender Rock gezogen ist (...)“ (Doering 1920, S. 30) / „Dieser Künstler nahm bis in die Tracht hinein, die *schweren Lodenmäntel*, die Erscheinungen seiner Zeit.“ (Pinder 1925, S. 37) / „Hier [*sc. bei Reglindis*] konnte jene blockartige tiefe Faltengebung nicht angewandt werden, (...) vielleicht schon deshalb, weil der Stoff dieses Gewandes leichter und fließender zu sein scheint als der *schwere Lodenstoff* der anderen.“ (Lippelt 1930, S. 10f.) / „Auch bei Uta erweist sich das echt naumburgische Massengefühl. Nur ein solches konnte die unmöglich scheinende Aufgabe lösen, das Durchschimmern eines schlanken Frauenarmes unter einem *dichten Lodenmantel* mit ein paar Meißelhieben eindringlich zu machen.“ (Pinder 1935, S. 397f.) / „Als ob es sie fröstele, hüllt sie [*Uta*] sich in den langen Mantel aus *derbem Loden*, der ihr um die Schultern gelegt ist und der nun ihre Figur vorn mit seinen steilen und großen Falten zur Hälfte bedeckt.“ (Beenken 1939a, S. 64) / „Das *schwere Loden* fällt von oben an in großen Falten über ihren [*sc. Utas*] Körper steil herab und verbirgt ihn nach dort hinüber.“ (Hinz 1951, S. 32) / „Steil und schwer fallen über dem Standbein [*sc. Gepas*] die *Röhrenfalten des Lodenmantels* herab, knittert sich auf der anderen Seite der Statue der Mantelstoff in kantigen Brüchen empor“ (Küas 1958 [S. 54]).

Willibald Sauerländer hat nun prinzipielle Vorbehalte gegen alle diese Beschreibungen eingewendet, als er 1979 sich zwar zunächst einer ganz ähnlichen, ja eigentlich *identischen* Charakterisierung von *Utas* Bekleidung bediente:

„Der *Mantel aus festem und schwerem*, vermutlich *wollenem Tuch*, wie es damals vornehmlich aus Flandern bezogen wurde, läßt an den umgeschlagenen Innenseiten noch deutlich das durch Blau-Weiß-Bemalung vorgetäuschte Pelzfutter erkennen.“ (Sauerländer 1979, S. 194, Herv., G.S.),

- in vorstehendem Satz aber schon geltend machte, dass der *Wollstoff* des Gewandes der Uta *nicht* in der Gegend von Naumburg (*selbstgewebtes Hausloden*), sondern nur in der flandrischen Gegend (*wollenes Tuch aus Flandern*) gewebt worden sein könne.

In diesem gelehrten Hinweis auf die *Herkunft* des *wollenen Tuches* lag eine deutliche Spitze gegen Bergner, der in der schon angegebenen Stelle (1903, S. 101) geäußert hatte:

„Hier hat der Künstler *immer Wolle vor Augen*, das *selbstgewebte Hausloden*, und *diesen Stoff muß man studieren*, wenn man gewisse *Eigenheiten der Faltengebung*, (...) *verstehen will*.“ (Herv., G.S.)

Bergner, der das von ihm vorgeschlagene *Studium des selbstgewebten Naumburger Hauslodens* für seine Forschungen eingelöst hat und zu dem Ergebnis gekommen ist, der Naumburger Bildhauer habe sich diese heimische Stoffart für die Gestaltung der Gewänder, für *gewisse Eigenheiten der Faltengebung*, zum Vorbild genommen, muss sich von Sauerländer posthum sagen lassen, dass seine Studien *nutzlos* gewesen seien, denn die Gewänder der Naumburger

Physiognomie- und Charakterstudien des Naumburger Bildhauers

Neben dem eigentümlichen Gewandstil des Naumburger Bildhauers, den Bergner unter der Bezeichnung *Lodenstil* in die kunstgeschichtliche Diskussion eingeführt hat, war für diesen Autor die *physiognomische* Darstellung das eigentliche Erkennungszeichen des Naumburger Bildhauers. Schon vor Betreten des Westchors trifft der Besucher am Westlettnerportal auf eine Figur der Kreuzigungsgruppe, den Jünger Johannes, der in seiner haltungslosen Verzweiflung im physiognomischen Ausdruck einen extremen Realismus verkörpert.³¹⁴ Eben dieses Interesse am Physiognomischen, das auch die Darstellung extremer Gemütsbewegungen einbegreift, zeichne den Naumburger Bildhauer aus.

Figuren könnten gar nicht nach diesem *selbstgewebten Hausloden* vom Bildhauer modelliert worden sein, denn *Uta* habe *wollenes Tuch aus Flandern* getragen.

Bergners Argument, gegen das Sauerländer polemisiert, lautet aber ganz anders, denn Bergners Argumentation hebt überhaupt nicht darauf ab, was eine einzelne Figur wie *Uta tatsächlich* getragen hat und *wo* der Stoff ihres Gewandes gewebt wurde. Bergner erwähnt verschiedene Stoffe, welche die zeitgenössischen Vorbilder dieser Figuren im 13. Jahrhundert getragen hätten: Leder, Wolle, Leinen, Seide. Bergners These lautet nun, der Bildhauer habe seinen *Gewandstil* nach einem *bestimmten schweren Wollstoff* gebildet, den Bergner mit „*Hausloden*“ bezeichnet. Nach diesem Gewandstoff, den der Bildhauer (und vor Niederschrift seiner These im Nachvollzug auch Bergner), in den Eigenheiten der Faltegebung studiert habe, habe dieser die Bildung der Gewänder seiner Figuren modelliert, gleichgültig ob es sich um diesen *schweren Wollstoff* in jedem Fall gehandelt habe oder nicht.

Sauerländer verfehlt diese Argumentation, wenn er Bergners These mit einem zusammengeklauten gelehrten Referat über den mutmaßlichen *Herkunftsort* der Bekleidung *Utas* beantwortet:

„Bei den in der Literatur *merkwürdigerweise als »Loden«* bezeichneten Stoffen dürfte es sich um *Scharlât, Schurbrant oder eine ähnliche Tuchart* handeln. Für die *flandrische Herkunft dieser Stoffe* vgl. schon Schultz, Bd. 1, 351 ff. Dort ist beispielsweise auch die Wendung *tuoch von Gente* referiert. Für die *»stilgeschichtlichen« Implikationen* der aufblühenden *nordfranzösisch-flandrischen Wollindustrie* vgl. auch Willene [William] Clark, *Art and Historiography in Two Thirteenth-Century Manuscripts from North France*, in: *Gesta* 17, 1978, 37 ff., bes. 42.“ (Sauerländer 1979, S. 241f., n.81; *Herv.*, G.S.)

Sauerländer zeigt, dass es ihm gar nicht um die Widerlegung von Bergners *Lodenstil-These* geht, denn eine Widerlegung würde von Sauerländer eine Diskussion der verglichenen Materialien, ihrer Falten- und Knittereigenschaften erfordern, was nur Bergner mit seiner These, dem Bildhauer des 13. Jahrhunderts habe ein einheimischer *Lodenstoff* bei der Gestaltung der Gewänder als *Muster* gedient, geleistet hat, während Sauerländer die entsprechende Darlegung über *Scharlât, Schurbrant oder eine ähnliche Tuchart* und deren *stilgeschichtliche Implikationen* schuldig bleibt.

314 „Wie oft ist z. B. sein Johannes unter dem Kreuz von flüchtig reisenden Kunstschreibern wegen „übertriebenen Schmerzes“ oder „hohlen Pathos“ getadelt worden. Aber wirklich ist das Gesicht des Mannes, der Tränen mit Gewalt zu unterdrücken sucht, in solch spaßhafter Grimasse verzogen, welche in der ernstesten Lage zum Lachen reizen kann.“ (Bergner 1903, S. 100.)

Bergner gab vorweg - wie er das analog auch für die Einzelformen der Gewänder getan hatte - allgemein kennzeichnende Charakteristika der Figuren-Physiognomien des Naumburger Bildhauers an, die er gegen französisch geprägte Skulpturen und deren Schönheitskanon abgrenzte:

Ebenso ist seine Handschrift allen seinen Gesichtern deutlich aufgeprägt. Die Stirn ist bei Männern breit, eckig, entschlossen, bei Frauen hoch und klug, die Augenbrauen, hingesehen auf den französischen Schwung, niedrig und gerade, als scharfe Grate ohne Markierung der Haare gebildet, das obere Augenlid voll und rund gegen die Schläfe gezogen, das untere hängt als Säckchen herab und ist ohne Ausnahme durch ein von außen nach innen und ein von innen nach außen gezogenes Fältchen gegliedert. (Fig. 65.) Höchst bezeichnend ist der Ansatz der Nase. Bei Frauen und bei affektlosen Gesichtern der Männer setzt sich an die glatte Stirn ein sanft geschrägter dreieckiger Zwickel an und zwei Querfalten bezeichnen den Beginn des Nasenbeins, das dann eckig mit plattem Rücken verläuft.

*Bei affektierten Gesichtern treten aber zwei ganz typische senkrechte Falten zwischen den Brauen auf und die Querfalte zieht sich in der Mitte empor. Endlich bei den höchsten Affekten wie bei Johannes tritt zwischen beiden eine dritte tiefere Längsfalte auf, welche in die Querfalten \perp förmig ausläuft. Die Wangen sind namentlich bei den Frauen auffallend flach, die Lippen schmal und schwunglos, die Unterlippe stets hervorgezogen. Gerade hierin weicht der Künstler am stärksten von dem Schönheitskanon der welschen Kunst mit den gekräuselten, vollen, halbgeöffneten Lippen ab. Das Kinn ist stark, trapezförmig, der Hals robust. Höchst bezeichnend sind wieder die Haare. Die der Frauen sind glatt und hängen in dicken, geflochtenen Zöpfen auf den Rücken, die der Männer in Strähnen teils gewellt, teils geringelt und ausgebohrt. Über der Stirn fallen meist drei oder vier Strähnen übereinander, die einzeln gerade abgeschnitten sind. (Fig. 66 u. 67.) Die französische abstehende Perücke kommt nur einmal und in freier Umbildung beim Sizzo (Fig. 66) vor.*³¹⁵



Fig. 66. Sizzo.

Abb. 34
Sizzo
(Aus: Bergner 1903, Fig. 66)



Fig 67. Thimo.

Abb. 35
Wilhelm (Thimo)
(Aus: Bergner 1903, Fig. 67)

Diese akribische Erfassung und Aufzählung physiognomischer Merkmale der Naumburger Figuren als Kennzeichen für die Handschrift des Bildhauers zeigen, dass für Bergner die Persönlichkeit des Künstlers der eigentliche Bestimmungsgrund für die Individualisierung dieser Figuren abgab. Seine nachfolgenden Erläuterungen zur historischen Identität der Stifterfiguren des Naumburger Westchors, die er wie Schmarsow (und alle nachfolgenden Interpreten) mit den Namen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 verglich, seine Feststellung, dass es sich um profane Figuren im Chor einer Kirche handle und damit um

eine interessante Parallele zur *französischen Königsgalerie* ³¹⁶, seine ergänzenden technischen Hinweise auf die Bemalung und mehrfache Übermalung der Figuren, die er in ihrem ursprünglichen Zustand als sparsamer ausgeführt annahm, ³¹⁷ und seine Überlegungen zur Art der Versetzung der Stifterstatuen als *Rohfiguren* mit der völligen Ausarbeitung erst am Ort ihrer Aufstellung ³¹⁸ - all diese wichtigen Bemerkungen und Hinweise machten nicht das Hauptinteresse Bergners aus.

Solche historischen und technischen Informationen konnten seiner Ansicht nach nicht die bestimmte Erscheinungsweise der Skulpturen von Westlettner und Westchor erklären, die sich vielmehr allein dem bestimmten Gestaltungsinteresse des Bildhauers verdanken, das sich am prägnantesten in den Physiognomien der Figuren ausdrückte. Der *Physiognomie* galt denn auch das Hauptaugenmerk der Beschreibung jeder einzelnen Figur bei Bergner. Jede Stifterfigur wurde von ihm in ihrer Gesamterscheinung (Bekleidung, Haltung, Stellung, Gestik, Gebärden) erfasst, bevor er sich mit der Psychologie des Gesichtsausdrucks jeder Figur näher beschäftigte.

316 „An den Wänden und Stützen des Westchores stehen in der Höhe des Laufgangs zwölf lebensgroße Statuen, zwei Paare und acht einzelne, acht Männer und vier Frauen, welche teilweise mit Namen bezeichnet sind. Auch Bischof Dietrich II. nennt in seinem offenen Briefe von 1249 eine Reihe von Wohltätern der Kathedrale mit Namen, und da beide Reihen sich nahezu decken, so hat man immer richtig vermutet, daß der Bischof bei der Gründung des Westchores schon die Absicht verfolgte, eine „Halle der Stifter“ aufzurichten. Der Gedanke war wenigstens in dieser Form neu und kühn. Denn wenn auch hie und da verdienten Kirchengründern nachträglich Grabtumben mit Bildnissen errichtet waren, wenn sich auch wie in Bamberg ein - übrigens heilig gesprochenes - Kaiserpaar in die biblischen Gestalten am Portal mischte und ein Reiter sich sogar in das Schiff der Kirche wagte, so war es doch ohne Vorgang und Beispiel, den Hochaltar eines Chores mit *profanen, teilweise schuldbeladenen Personen* zu umstellen, an denen kein Beschauer eine erbauliche Wirkung spüren wird. Wir haben darin eine ganz *selbständige Parallele zur französischen Königsgalerie.*“ (Bergner 1903, S. 102f., *Herv.*, G.S.)

317 „Der schwierigste Punkt ist eigentlich, die ursprüngliche Bemalung festzustellen. Jetzt finden wir an den Werken des Künstlers drei und vier verschiedene Schichten. Ganz fraglos ist eine völlige Neubemalung nach dem Brande von 1532, wobei auch alle Inschriften erneuert wurden. Ebenso ist der Domküster Schoch als Anstreicher berüchtigt. Von ihm rühren offenbar die Ölfarben her, die einzelne Figuren wie Maria so sehr herabsetzen. Nach sorgfältiger Untersuchung kann ich als sicher feststellen, daß vom Künstler selbst nur einzelne Teile, die Augen, Haare, Gewandsäume und das Unterfutter, Schilde, Waffen und Kronen, und zwar in einer leichten Lasierung mit Wasserfarbe bemalt waren, daß aber sonst der natürliche Stein sich mehr als jetzt dem Auge darbot.“ (Bergner 1903, S. 103.)

318 „Die Figuren sind mit den Säulenbündeln aus einem Block gehauen und also fest in den Organismus eingebunden. Es geht daraus über das technische Verfahren soviel hervor, daß die Statuen gleichzeitig mit dem Bau roh zugearbeitet eingefügt und erst nachdem die Mauer sich gesetzt und die Druck- und Schubkräfte sich beruhigt hatten, vollendet wurden. Nur Gepa und Konrad sind nicht eingebunden, sondern an der kahlen Wand mit Eisenstäben befestigt.“ (Bergner 1903, S. 104.)



Abb. 36
Hermann und Reglindis
(Foto Marburg)

Die Reihenfolge, in der er die Figuren behandelte, war die gleiche wie bei Schmarsow: den beiden Stifterpaaren an der Grenze zwischen Chorquadratum und -polygon (die erste Vierergruppe) folgten die vier Figuren des Chorhaupts (die zweite Vierergruppe). Die vier Figuren im Chorquadratum (die ersten Figuren für den Besucher des Westchors) bildeten den Abschluss seiner Betrachtung (die dritte Vierergruppe).³¹⁹ Wie Schmarsow begann Bergner seine Beschreibung mit dem männlichen Part des linken Paares, mit der Figur des Hermann (an der Südseite zwischen Chorquadratum und -polygon), und nach einer genauen Beschreibung von dessen Haltung und Habitus³²⁰ konzentrierte sich Bergner seiner Intention entsprechend ganz auf die *Physiognomie* dieser Figur:

Aller Ausdruck ist im Kopf gesammelt, der auf dem starken Halse nach links vorn geneigt ist, von üppigem Haar umflossen, welches in geringelten Strähnen auf die Schultern fällt. Hier sind auch die kürzeren Strähnen über der Stirn wie auch bei Eckard geringelt, nicht in der späteren Weise glatt abgeschnitten. Das bartlose, volle Gesicht ist weich, beschaulich, wie in tiefer Rührung zum Altar gewandt. Es ist die etwas weichliche ‚Innerkeit‘ der Mystiker, welche dem Künstler vorschwebte. Der Ausdruck wird wesentlich durch den geschlossenen schmalen Mund mit der vortretenden Unterlippe, die klare, glatte Stirn und die unter [sc. über] Hängesäcken aufwärts gewandten Augen hervorgebracht.³²¹

Das *Thema* dieser Figur war für Bergner genau dasselbe wie für Schmarsow, die *Frömmigkeit* Hermanns, die sich in einem angenommenen Blick zum Altar hin

319 Während Schmarsow (siehe o. Kap. II. 1 (*Die Stifterfiguren*)) diese *Vierergruppen* durch Überschriften heraus hebt, wird ihre Gruppierung von Bergner zwar in der gleichen Weise beachtet und bestimmt den Gang seiner Behandlung, aber nicht thematisiert, da Bergners Interesse noch stärker auf der *künstlerischen Machart* der Einzelfigur liegt, als dies bei Schmarsow der Fall war. Bergner unterscheidet lediglich zwischen den *zwei Paaren* und den *acht einzelnen* Figuren (siehe das Zitat in Fußnote 316).

320 „Hermann ist eine kräftige, breitgebauter Figur im besten Mannesalter von ungemein sanftem Charakter, der durch die Züge des Gesichts ebenso wie durch, die ruhige, vornehme Haltung bezeichnet ist. Das Schapperun, am Hals durch sechs Knöpfe geschlossen, fällt in wenig dicken Falten gerade herab. Der Mantel gleitet rückwärts von den Schultern und ist durch den Brustriemen am zweiten Knopf des Kollers festgehakt. In sanfter Biegung ist der rechte Arm bis zum Oberschenkel gesunken und die Hand faßt den Mantelsaum, um ihn hochzunehmen: Der linke Arm, durch den Mantel halb verdeckt, ruht auf dem Schildrand und die Hand hält mit Daumen und Zeigefinger das Schwert, dessen eckiger Knauf bis an die Brust reicht, während die drei anderen Finger den Schild andrücken, offenbar ein militärischer Griff, der noch öfter vorkommt.“ (Bergner 1903, S. 106)

321 Ebd.

äußern würde (bei Schmarsow angedeutet durch die Feststellung einer *Ablenkung* der Figur), und im Ausdruck der *Rührung*, die Bergner durch die Erinnerung an eine „Innerkeit“ der Mystiker“ noch weiter ausmalte.³²² Insofern ging Bergner keinen Schritt über Schmarsow hinaus. Das rezeptionsgeschichtlich Bemerkenswerte lag hier in dem Zusatz „welche dem Künstler vorschwebte“, das von der Betrachtung der Figur auf die Subjektivität des schaffenden Künstlers hinlenkte, dessen Persönlichkeit das eigentliche Erkenntnisinteresse Bergners ausmachte. Der Bildhauer wurde von Bergner als Bildner der Figur und ihrer Physiognomie, als Hervorbringer dieser Gesichtszüge (*geschlossener schmaler Mund, vortretende Unterlippe, klare, glatte Stirn, aufwärts gewandte Augen*) angesprochen.

Die Beschreibungen der weiteren elf Figuren in Chorquadrum und -polygon lesen sich dann alle wie Wiederholungen, Fortsetzungen, auch Präzisierungen und Auseinandersetzungen mit den von Schmarsow 1892 vorgelegten Beschreibungen und Charakterisierungen³²³ (wobei denn manch weitere treffende Beobachtung, aber auch Stilblüte mit unterlief), und wurden ergänzt durch technische Bemerkungen zu den Figuren.³²⁴

Bei allen Betrachtungen aber behielt Bergner den Bildhauer als Schöpfer dieser Figuren unvermindert im Auge, den er in manchen Einzelheiten mitunter kritisiert - etwa, was das *Lachen der Reglindis* angeht (eine Kritik mit einer ganz eigenen

322 Vgl. Schmarsow 1892, S. 19 u. Kap. II. 1 (*Hermann*).

323 So ist Bergner - anders als bei der Figur des Wilhelm - mit Schmarsows Deutung der Figur der Reglindis, und hier vor allem mit der Erklärung von deren *Frömmigkeit* im Vergleich mit den *Magdeburger Jungfrauen* (vgl. Schmarsow 1892, S. 20 u. Kap. II. 1 (*Reglindis*)) nicht einverstanden:

„Sicher steht dies Lachen nicht in Verbindung mit der Modekrankheit, die am Bamberger Nordportal so plötzlich auftritt und sich auch nach Magdeburg zu den klugen Jungfrauen fortpflanzt, ein breites, sinnloses Grinsen, wobei der Mund bis an die Ohren und die Augen bis in die Schläfe hinein gezerrt sind. Um wie viel zurückhaltender und wahrer ist dagegen der Naumburger! Er hat den Mund auch breit und hochgezogen, aber die üble Falte von der Nase zu den Mundwinkeln unterdrückt und die Wangen ausnahmsweise voll und rund gebildet. Der Schalk blickt mehr aus dem Grübchen im Kinn und den Augen, die durch die Unterlider mit ganz besonders dicken Tränensäckchen halb geschlossen sind. Die Brauen sind nur ein klein wenig runder als gewöhnlich. *Slavische Züge* sind dem Gesicht ganz fremd.“ (Bergner 1903, S. 107; *Herv.*, G.S.) - Das ist in Allem das Gegenteil von dem, was Schmarsow geschrieben hatte.

324 Die Bruchstelle am Hinterkopf der *Reglindis* z.B. erklärt sich Bergner durch die bewusste Ersetzung eines missglückten Gesichtes durch den Bildhauer der Figur selbst:

„Der Vorderkopf und Hals ist angeflickt. Die Fuge läuft hinter den Ohren gerade herab. Da ein Fehler im Stein so gut wie ausgeschlossen ist, so bleibt nur die Annahme, daß das Gesicht zuerst mißglückt war und vom Künstler selbst durch ein anderes ersetzt wurde.“ (Bergner 1903, S. 107.)

Tradition) - ³²⁵, dem er aber vor allem in seiner Künstlerschaft mit all ihren Facetten handwerklicher wie ideeller Art auf die Spur zu kommen und den er als Mensch und Charakter (mit einer eigenen, hypothetischen Biographie) zu ergründen suchte. So schloss Bergner die Beschreibung von Gestalt und Physiognomie des Ekkehard mit einem Lob des Bildhauers ab, welches das Begreifen des Bildwerks durch ein Begreifen der Intentionen des Bildhauers begründen sollte:

Das Gesicht ist viereckig, groß und derb, fast bäuerisch zugeschnitten, eine niedrige faltige Stirn, große, klare Augen mit scharfen Lidern, breite Backenknochen, der Mund scharfkantig und in den Winkeln herabgezogen, die Unterlippe wie üblich vorgeschoben, die Wangen flach und gegen die dünnen Nasenflügel durch ein Fältchen abgegrenzt, aber das Kinn stark und rundlich mit einem Grübchen und darunter eine fette Wassersuppe. Das ist



Abb. 37 Eckhardt II und Uta
(Aus: Bergner 1903, Tafel I, 3)

325 Das *Lachen* oder *Lächeln* der *Reglindis* hat in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Stifterzyklus fast jeden Interpreten zu einem Deutungsversuch, zu Kritik oder Zustimmung veranlasst. Bergner reiht sich mit seiner Stellungnahme gleichzeitig unter die *Kritiker* und *Bewunderer* ein, indem er unter dem Gesichtspunkt des sakralen Ortes das *Unpassende* (Mangel an *Decorum*) des Lachens betont, andererseits aber die *Natürlichkeit* des physiognomischen Ausdrucks bewundert:

„Das *Lachen am heiligen Orte* wirkt doch immer *störend*, wenn man auch bei näherer Betrachtung, namentlich im Profil, die heitere Schönheit und den glücklichen Humor dieser Frau und die *feine Naturbeobachtung des Künstlers* bewundern wird. Denn *ihm* kam es darauf an, einen Charakter zu zeichnen, im Gegensatz zu dem ernsten, gemühtiefen, beschaulichen Gemahl, die unbefangene, gutmütige, kindliche Lebenslust der jungen Frau, vielleicht der Polin, zu schildern.“ (ebd., *Herv.*, G.S.)

Die *Tradition* der *Kommentare* zum *Lächeln der Reglindis* setzt ein mit Johann Dominik Fiorillo (1815), Johann Gustav Büsching (1819) und Carl Peter Lepsius (1822), setzt sich nach Bergner (1903) u.a. fort mit Jantzen (1925) und Pinder (1925), findet ihre größte Ausbreitung in den 1930er Jahren, veranlasst Pinder (1944) zu einer weiteren Stellungnahme und ist nach 1945 bis heute immer wieder Gegenstand von Deutungsversuchen geworden. Hier nur die drei frühesten im Rahmen der vorliegenden Arbeit erfassten Erklärungsversuche von Fiorillo, Büsching und Lepsius:

„Dieser *unaussprechliche Liebreiz*, dies *freundliche Lächeln auf den geliebten Gatten*, der der erstern [*Schwanebilde=Reglindis*] zur Seite steht, diese himmlische Sanftmut der andern [*Jutta=Uta*] (...).“ (Fiorillo 1815, I, S. 77; *Herv.*, G.S.)

„Dann folgt die sogenannte *lachende Braut* [*sc. Reglindis*], ein *lächelndes, freundliches und liebliches Gesicht*, aus dem eng anschließenden Kopf- und Kinntuche *in kecker Lust* heraus schauend.“ (Büsching 1819, S. 345; *Herv.*, G.S.)

„Das Gesicht des Mannes erscheint trübsinnig, das der Frau [*sc. Reglindis*] *heiter und lächelnd*. Der fein und leicht gearbeitete Kopf des Originals würde noch mehr an Liebreiz gewinnen, wenn dort der *Ausdruck des Lachens* mehr gemildert wäre.“ (Lepsius 1822, S. 18; *Herv.* G.S.)

*die kühle, selbstbewußte Energie des Mannes, im Kampf des Lebens gestählt, ohne überflüssiges Gefühl, raub und kurz in Worten, entschlossen zu jeder Tat. (...) Man muß den Künstler loben, daß er den Charakter nicht zu schroff durchgeführt hat, daß er dem unbeugsamen Willen etwas Freude an Schmuck, weicher, bequemer Kleidung und Wohlleben beimischte, dass die linke Faust die waffenfreudige Kraft des Kämpen, die rechte Hand aber die feinen Sitten des Fürsten abnen läßt.*³²⁶

Die Zweikampfbese

August Schmarsow hatte 1892 in seiner großen Monographie zu den *Bildwerken des Naumburger Doms* bei der Behandlung der vier Figuren im Chorhaupt des Westchors die These aufgestellt, dass hier ein *Gottesgericht* dargestellt sei.³²⁷ Schmarsows *Zweikampfbese* versetzte freilich den Autor - wie wir gesehen haben - in einen eigen- tümlichem Zwiespalt mit seiner abschließenden *liturgischen Interpretation* des Stifterzyklus, und die These vom *Gottesgericht*, die Schmarsow zuvor mit historischen Informationen zu den Figuren des Chorpolygon und mit der Beschreibung ihrer anschaulichen Beziehungen untereinander zu begründen begonnen hatte, wurde von ihrem Urheber am Ende nicht durchgeführt und blieb auf halbem Wege liegen.

³²⁸

Bergners Ausführungen zu den Figuren des Chorpolygon konnten nun als Versuch begriffen werden, die noch ausstehende Begründung Schmarsows zur *Zweikampfbese* in einem eigenen Erklärungsversuch nachzuholen und dabei die zuvor an den Figuren der Stifterpaare entwickelte eingehende Beschreibungsmethode, die sich vor allem auf eine Interpretation des physiognomischen Ausdrucks der Figuren stützte, an den Figuren im Chorpolygon erneut zu erproben.

*Schmarsow hat zuerst richtig gesehen, daß diese vier Männer, welche das Schicksal wohl nie zusammengeführt hat, vom Künstler zu einer einheitlichen Gruppe, zu einem ganz unerwarteten dramatischen Auftritt im Heiligtum' vereinigt worden sind. Auch hat sich mir dessen Beobachtung, daß die beiden äußeren, Dietmar und Thimo, als Feinde gedacht sind, nach allen Versuchen anderer Lösungen bewährt. Über Sinn und Bedeutung des einzelnen kann nur die vorurteilslose Exegese entscheiden.*³²⁹

³²⁶ Bergner 1903, S. 108.

³²⁷ Vgl. Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*).

Die Begriffe *Gottesgericht* und *Zweikampf* werden in der Literatur synonym gebraucht, was in der *Theologie* des *Gottesgerichts* begründet ist, bei dem *Urteilspruch* und *Urteilsvollstreckung* im *Ausgang des Zweikampfs* unmittelbar identisch sind: *Sieg oder Niederlage im Zweikampf* werden als *Gottesurteil* aufgefasst.

³²⁸ Vgl. Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*).

³²⁹ Bergner 1903, S. 109f.

Ein historischer Zweikampf

Bevor Bergner die *gedachte Feindschaft* zwischen Dietmar und Timo (... daß Dietmar und Thimo als Feinde gedacht sind hat sich mir nach allen Versuchen anderer Lösungen bewährt ...) näher erläuterte, stellte er wie Schmarsow Überlegungen zum historischen Hintergrund der Figuren an, der auch den Bildhauer beim Konzept seiner dramatischen Komposition im Chorhaupt geleitet haben musste, denn dieser entnahm sein Konzept nach Bergner einer - freilich „dünnen“ - Überlieferung.³³⁰ Der *historische* Gehalt des dargestellten Dramas im Chorpolygon zeigte sich nach Bergner bereits daran, dass alle vier Ritter - Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo - mit *Namen* bezeichnet worden sind, die zu ihrer historischen Identifizierung aufforderten. Bei der ersten Figur, die auf dem Schild mit *Ditmarus comes occisus* bezeichnet ist, handle es sich um den Sohn des Billunger Grafen Bernhard, dessen Schwester Swanhildis die Gattin Ekkehard I. (und Mutter der Stifterbrüder Hermann und Ekkehard II.) gewesen sei.

Dieser *Comes occisus*, „1048 von einem seiner Vasallen Arnold vor Konrad III. [*sc. Heinrich III*] bezichtigt, diesem nach dem Leben zu trachten, suchte sich im Gottesurteil zu reinigen, fiel im Zweikampf und wurde hier im Dom vor dem Johannisaltar bestattet.“³³¹

Die von Schmarsow an dieser Stelle angeführten Quellen - der Bericht des *Lambert von Hersfeld*, das *Lüneburger Totenbuch* und die *Naumburger Mortuologien* - führte Bergner *nicht* an. Damit übergang er auch den von Schmarsow festgestellten und von diesem mit einem „*Versehen*“ erklärten *Widerspruch der Quellen* zwischen zwei unterschiedlichen Angaben zu den Todesdaten des *Dietmar* in den Annalen des Lambert von Hersfeld und dem Lüneburger Totenbuch auf der einen und einem Dietmar in den Naumburger Mortuologien auf der anderen Seite. Ohne auf diesen Widerspruch zwischen den Quellen einzugehen, identifizierte Bergner ohne Weiteres den *Comes occisus* der Statue im Chorpolygon mit dem in den Naumburger Totenbüchern verzeichneten Stifter gleichen Namens.³³²

Auch zu den übrigen drei Figuren referierte Bergner im Wesentlichen die

330 Bergner 1903, S. 109.

331 Ebd. - Zur bis heute in der Forschung akzeptierten Tradition einer Identifizierung dieses *Ditmarus Comes Occisus* mit einem Mitglied der Naumburger Domkirche, das in einem Naumburger Totenbuch als *Fundator* bezeichnet ist, vgl. das Kapitel II. 1 (*Die Figur des Dietmar*).

332 Erst Schlesinger (1952, S. 70) hat den *Widerspruch der Quellen* zur Figur des *Ditmarus comes occisus* nach Schmarsow wieder aufgegriffen und dabei gleichfalls die Identität der Statue des *Ditmarus comes occisus* mit dem *Dietmar* der Naumburger Mortuologien als ausgemachte Tatsache unterstellt. - Siehe hierzu ausführlicher Fußnote 110.

Ergebnisse Schmarsows: *Sizzo von Kevernburg* - die zweite Figur im Chorpolygon neben dem *Ditmarus comes occisus* - sei der Bruder jenes Bischofs Hildeward gewesen, unter dem das Bistum 1028 nach Naumburg verlegt worden sei, *Wilhelm von Kamburg* der Bruder Dietrichs von Brena und vor dem Kreuzaltar bestattet worden. *Thimo von Küstritz* habe der Naumburger Bischofskirche sieben Dörfer um Osterfeld vermacht, ferner Kloster Niemegek gegründet und sei 1091 vor dem Stephansaltar bestattet worden. Auch referierte Bergner die von Schmarsow als *Legende* bezeichnete Erzählung in den *Altzeller Annalen* von einer tödlichen Rache Timos (der rechten Figur außen) an einem Kameraden für eine erhaltene Ohrfeige, nachdem er ein Jahr zuvor bei einer Osterprozession im Pferderennen von diesem Kameraden besiegt worden war.³³³

Die Teilnehmer des Zweikampfs

Beim Versuch, das *Drama* im Chorhaupt zu erklären, das er unter der reißerischen Überschrift „*Der Mord*“ einführte, bediente sich Bergner der gleichen *nabsichtigen Beschreibung*, die er zuvor an den Figuren der Stifterpaare erprobt hatte, indem er seine Betrachtung vor allem auf den *physiognomischen Ausdruck* der Figuren richtete.

³³⁴ Denn die äußerlich ruhige Haltung des *SYZZO COMES DO*³³⁵ - der *zweiten* Figur des Chorpolygons neben Dietmar - werde durch den Ausdruck der *Physiognomie* ins Gegenteil verkehrt:

*Anders spricht jedoch das aufgeregte, gleichwie der rechte Fuß gegen Dietmar gerichtete Gesicht. Hier ist alles Leidenschaft und Zorn. Schon das dicke, unbedeckte Haar, auf der Stirn in wenig kurzen Strähnen abgeschnitten, stäubt in breiter Perücke mit unordentlichen, wilden Büscheln auseinander, sehr gegen die sonstige gewählte Art. Kinn, Wangen und Lippen deckt ein kurzgeschorener Bart. Die eckige Stirn ist in Falten gelegt. Buschige Brauen, nach der Mitte fast krankhaft hochgezogen, beschatten die tiefliegenden, stechenden Augen, die böseartig auf Dietmar blicken. Und zwischen ihnen ziehen sich von der Stirn jene drei tiefen Längsfalten, die immer die höchste Aufregung verraten, während die Krähenfüße an den Schläfen und gegen die Nase das Alter andeuten. Die Backenknochen treten scharf heraus. Der Mund ist wie im heftigen Drohwort geöffnet und zeigt eine Reihe tadelloser Zähne. Daß sich, auf die Ruhe seiner Haltung gesehen, die ganze Leidenschaft in Worten äußert, heftig warnend oder drohend, begreifen wir auf den ersten Blick.*³³⁶

333 Bergner 1903, S. 109 und S. 112; Zitat zu Fußnote 344.

334 Der Begriff *nabsichtige Deskription* wird von Willibald Sauerländer in Bezug auf die Beschreibungsweise kunsthistorischer Arbeiten vor allem des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwendet (vgl. Sauerländer 1979, S. 173) - Zur Würdigung und Kritik von Bergners Beschreibung der Stifterfiguren und seiner Ergebnisse vgl. denselben Autor (Sauerländer 1979, S. 175, 203f., 206, 208, 210ff.).

335 Das *DO* wird von Bergner (1903, S. 110, n.1) mit *DO[minus]* aufgelöst.

336 Bergner 1903, S. 110f.

Bergners Betrachtung der *dritten* Figur des *Wilhelm* geschah dann in betonter Abgrenzung zu Schmarsows Charakterisierung der Figur als *Minnesänger* („man kann doch nicht wie Schmarsow ‚einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs, einen herzugewinnenden Dichter‘ finden“).³³⁷ Tatsächlich hatte Schmarsow bei der Schilderung dieser Figur die Darlegung seiner eigenen *Zweikampfbese* stillschweigend verlassen und die Gestalt ohne Bezug auf die zuvor angenommene Zeugenschaft bei einem *Gottesgericht* zu einem empfindungsreichen Schwärmer gestempelt.³³⁸ Nach Bergner gab der eingewickelte Arm dieser Figur ihren Sinn im szenischen Zusammenhang. „Denn die ‚Bindung‘ des rechten Armes bedeutet in der alten Rechtssymbolik das Eingeständnis einer Schuld.“³³⁹

Bergners Beschreibung der *vierten* und letzten Figur des Chorpolygon, *Timos*, konzentrierte sich wieder auf die Physiognomie der Figur und erhob den Anspruch, inhaltlich zur Deutung des ganzen dramatischen Geschehens im Chorpolygon, zur *szenischen Handlung* zwischen allen vier dort aufgestellten Figuren überzuleiten:

*Das Gesicht ist viereckig und derb, in den Wangen breiter, der Ausdruck mürrisch, nicht böseartig, wie durch Vorwürfe oder Reue bewegt. Die Brauen ziehen sich zusammen und schieben am Nasenansatz die üblichen Falten auf. Sie hängen weit über die kleinen tiefhängenden Augen, die trotzig oder ratlos ins Leere starren. Die Wangen sind flach, mit Buchten zu den inneren Augenwinkeln wie bei Dietmar, um den Mund aufgeblasen, die Nase leicht gekrümmt, die Lippen geschwellt und unmutig aufgeworfen. Es kocht oder nagt etwas in diesem Manne, dem das Weinen näher liegt als das Lachen. Und dabei ist dem Gesicht soviel Gutmütigkeit beigemischt, daß man am ehesten an einen harmlosen, schwergeärgerten Bauernburschen denkt, dem im nächsten Augenblick die Galle überläuft.*³⁴⁰

Bergners Anspruch, aus den Einzelbeschreibungen der vier Figuren das angekündigte Bild eines szenischen Zusammenhanges zwischen den Figuren aufzuzeigen, wurde dann freilich ebenso wenig eingelöst wie bei Schmarsow 1892. Denn das Auftreten der Einzelpersonen zeigte in seinen psychologisierenden Beschreibungen - mit der einen Ausnahme Sizzos, dessen zornige Hinwendung zu Dietmar Bergner betonte - keinen Bezug zueinander, an dem sich ein *szenischer* Zusammenhang aufzeigen ließe. Der *historische* Hintergrund der Personen, welche durch genealogische Beziehungen und ihre Verwicklung in die Geschichte des

337 Bergner 1903, S. 111. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußn. 122.)

338 In Schmarsows Interpretation wird die Deutung der Figur als *Minnesänger* und als *Zeuge beim Gottesgericht* nicht als Widerspruch aufgefasst, freilich auch nicht in ihrem möglichen Zusammenhang erläutert. - Beide Erklärungen laufen vielmehr bei Schmarsow nebeneinander her: wenn vom *Zeugen* Wilhelm die Rede ist (Schmarsow 1892, S. 24), findet sich kein Hinweis auf einen empfindungsreichen Minnesänger, und wenn vom *Minnesänger* die Rede ist (Schmarsow 1892, S. 26) ist der Zeuge spurlos verschwunden.

339 Bergner 1903, S. 111.

340 Bergner 1903, S. 112.



Abb. 38

Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo. (Aus: Bergner 1903, Tafel II, 1-4)

Bistums Naumburg ein Geflecht von Beziehungen untereinander aufwies, wurde von Bergner auf ihr mögliches szenisches Potential hin *nicht* untersucht. Den szenischen Zusammenhang aller vier Figuren musste er deswegen - da weder Anschauung noch historischer Hintergrund die notwendigen Belege lieferten - als bloß *gedachten* konstruieren.³⁴¹ Der im Chorpolygon behauptete dramatische Zusammenhang zwischen den vier Figuren erwies ich als bloßes Konstrukt Bergners, der in den unterstellten Emotionen und Absichten der Figuren, in ihren von Bergner unterstellten Gedanken seine alleinige Grundlage fand.

Erklärungshypothesen des Zweikampfs

Hatten die physiognomischen Beobachtungen Bergners zu den Figuren der Stifterpaare noch den problemloseren Dienst zu leisten, ein Charakterbild der Personen abzurunden - so, wenn der Autor der Reglindis Schalkhaftigkeit nachsagte³⁴² oder dem Hermann fromme Rührung attestierte³⁴³ - so ging es hier um einen

341 „Der Schlüssel zur Erklärung der Komposition kann meines Erachtens nur in dem Verhalten Sizzos liegen. Man muß fragen: Warum wendet er sich in solcher Erregung, offenbar mit zornigen Worten gegen den Ermordeten? Warum nicht gegen den Mörder? Und die Antwort kann nur lauten, weil ersterer als Angreifer *gedacht* ist.“ (Bergner 1903, S. 112; *Herr.*, G.S.)

342 „Der Schalk blickt mehr aus dem Grübchen im Kinn und den Augen, die durch die Unterlider mit ganz besonders dicken Tränensäckchen halb geschlossen sind.“ (Bergner 1903, S. 107.) (Vgl. Fußnote 323.)

343 „Das bartlose, volle Gesicht ist weich, beschaulich, wie in tiefer Rührung zum

gewichtigeren Nachweis: das Vorhandensein eines *Gottesgerichts*, das sich aus der psychologischen Verfassung der vier Figuren des Chorpolygons erschließen lassen sollte. Eine psychologische Deutung Timos - und kein historisches Motiv - machten in Bergners Darlegung Dietmar und Timo zu Gegnern, obwohl zwischen diesen beiden Figuren - anders als zwischen Sizzo und Dietmar - keine Haltung, keine Geste, kein Blick, überhaupt keine wahrnehmbare Erscheinung auf eine Beziehung zwischen diesen beiden Figuren hindeutet:

*sein [Timos] Charakter und die Kunst des Meisters gewinnen in dem Maße, als man in seinem Gesicht unverdiente Schmähung, wohl gar die frisch empfangene Ohrfeige und die noch verhaltene Rache zu lesen beginnt. Noch wendet er sich vom Gegner ab. Noch spielt die Hand nervös am Schwertknauf. Aber schon hat er den Mantel zurechtgerückt, um den Arm frei zu haben und seine Enden wie Dietmar über die Schultern geworfen. Noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende.*³⁴⁴

Die *empfangene Ohrfeige* und der gefasste Entschluss zur *Rache*, welche dem Bericht der *Annalen des Klosters Altzella* entstammten, gehörten zur historischen Überlieferung des Timo - ob es sich hierbei um ein historisches Faktum oder nur um eine historische Legende handelte, spielte in diesem Zusammenhang keine Rolle - und mussten nun, um als Argument für einen Zweikampf mit Dietmar zu taugen, gleichfalls mit dem *Ditmarus comes occisus*, dem von Bergner angenommenen Gegner Timos, etwas zu tun haben. Das aber war nicht der Fall.

Bergners These eines Zweikampfes zwischen *Dietmar* und *Timo* scheiterte auf allen von ihm angesprochenen Interpretationsebenen: auf der *historischen*, der *psychologischen* und auf der *phänomenologischen* Ebene anschaulicher Wahrnehmung.

Zunächst hatten die *historischen* Personen des Dietmar und Timo überhaupt nichts miteinander zu tun (selbst nicht im Sinne einer historischen Legende, die es nicht gab), denn beide Personen waren um ein halbes Jahrhundert voneinander getrennt, *phänomenologisch* hatten (und haben) sie auch nichts miteinander zu tun, denn weder bezieht sich die Figur des Dietmar auf Timo, noch bezieht sich die Figur des Timo auf Dietmar - beide sind füreinander nicht existent,

und *psychologisch* - und dies war die Interpretationsebene, auf der Bergner zuletzt und am ausführlichsten die Bestätigung für seine Zweikampfthese zu finden suchte - scheiterte Bergners Erklärung an der fehlenden Erwiderung für Timos aufgestauten Zorn (*noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende*).

Altar gewandt. Es ist die etwas weichliche „Innerkeit“ der Mystiker, welche dem Künstler, vorschwebte.“ (Bergner 1903, S. 106.)

344 Bergner 1903, S. 112.

Die Unsicherheit Bergners in der Entwicklung und Darstellung der *Zweikampfthese* zeigte sich nicht zuletzt daran, dass er keine der drei Argumentationslinien zu Ende führte: seine historische, psychologische und phänomenologische Begründung blieben in der Ausführung stecken. Bergner beschrieb Dietmar als Provokateur des Timo, wogegen der Richter Sizzo mit einer Zurechtweisung des Provokateurs Dietmars intervenierte. Die Provokation Dietmars sollte den Zorn des gerechten Richters begründen, was im Naumburger Chorhaupt dargestellt sei. Gleichzeitig sollte die Provokation die Gegnerschaft Timos begründen:

*Dietmar erwartet (...) lauernd die Wirkung seiner Worte [sc. seiner verbalen Provokation] und er hat sie spät genug gewählt, daß er sich mit Recht schon hinter seinen Schild verkeriecht und das Schwert rückt, um auch beim Dreinschlagen voraus zu sein.*³⁴⁵

Doch erweist sich Bergners These einer Provokation Dietmars als völlig widersinnig, denn die Anwesenheit des Schiedsrichters Sizzo und des weiteren Zeugen Wilhelm setzte die Entscheidung zum Gottesgericht bereits voraus. Die Versammlung von Gegnern, Richter und Zeugen erweist, dass ein Zweikampf stattfinden *soll*, dass also gekämpft werden *soll*, dass die Tat bereits geschehen war und in der Vergangenheit lag, und dass die angenommene Provokation nur der *Vorgeschichte* des Zweikampfs, nicht aber dem Gottesgericht selbst mehr angehören konnte.³⁴⁶

Bergners Version der von Schmarsow skizzierten aber von diesem nicht ausgeführten Zweikampfthese resultierte in einer absurden Tautologie: der *Zweikampf* fand statt bevor die Ursache des Zweikampfes sich ereignet hatte (die deswegen in einer nachgeholtten Provokation bestehen sollte, ohne die der Zweikampf nicht hätte stattfinden können). In Ermangelung eines Gegners, der in der historischen Vorlage der Vasall Arnold war, welcher Dietmar des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt hatte,³⁴⁷ erfand Bergner Timo als Gegner des Dietmar. Und weil zu einem Zweikampf auch ein Motiv gehörte, erfand Bergner

345 Bergner 1903, S. 112.

346 „Daß der ältere und ruhige Sizzo darob in Zorn entbrennt und den jungen Heißsporn mit Drohworten zur Ruhe weist, spricht sich deutlich genug aus. Zugleich sagt uns sein in der Scheide aufgerichtetes Schwert, daß er nicht selbst der Gegner, sondern völlig unparteiisch ist. Wilhelm spielt in echt wettinischem Phlegma die Rolle des hilflosen Zuschauers. Er sieht wohl die Tat schon vollbracht, daher bei ihm Mitleid und Abscheu sich die Wage halten. Und er ist ehrlich genug, die Blutschuld seines Geschlechts anzuerkennen und mitzutragen. In ihm spiegelt sich der Vorgang und klingt traurig hinaus.“ (Ebd.)

347 Bergner macht aus Kaiser Heinrich III. „Konrad III.“, was sicherlich ein Versehen ist, aber auch auf ein mangelndes historisches Interesse des *Zweikampf-Theoretikers* Bergner an den historischen Voraussetzungen des Zweikampfs in Pöhlde im Jahr 1048 hindeutet (vgl. Bergner 1903, S. 109).

das Motiv einer verbalen Provokation, welche erst beim Zweikampf selbst gefallen sein konnte, was zu einem unlösbaren Zirkelschluss führte.³⁴⁸

Offensichtlich war Heinrich Bergners Versuch, die von August Schmarsow aufgestellte These eines Gottesgerichts im Chorpolygon zu begründen, an den Widersprüchen zwischen der historischen Überlieferung, von der diese These ihren Ausgang nahm (Verrat des Grafen Dietmar an Kaiser Heinrich III. und das *Gottesgericht* in Pöhlde), und an den damit nur partiell vereinbaren dargestellten Beziehungen der Figuren im Chorpolygon gescheitert.

Wenn in der nachfolgenden Rezeptionsgeschichte von dieser These die Rede war, wurden mit einigem Recht beide Autoren, August Schmarsow und Heinrich Bergner, in einem Atemzug genannt,³⁴⁹ doch hat allein Bergner die Version eines Zweikampfes, der die Figuren des Dietmar und Timo als Gegner begriff, mit ihren Widersprüchen ‚durchgespielt‘.

Elemente einer Gesamtinterpretation des Stifterzyklus

In einem weiteren Versuch, die Beziehungen der Figuren im Chorquadratum zu den Akteuren des dramatischen Geschehens im Chorpolygon in Beziehung zu setzen, griff Bergner in der Gesamtschau des Stifterzyklus noch andere Überlegungen August Schmarsows auf. Es waren dies die Gedanken von einem liturgischen Geschehen im Chorhaupt um den Mittelpunkt eines Hochaltars, in den Schmarsows Interpretation am Ende eingemündet war, und welche alle Unterschiede zwischen den Figuren in Chorquadratum



Fig. 68. Gerburg

Abb. 39. Gerburg
(Aus: Bergner 1903, Fig. 68)

348 Bergner scheint am Ende der Darlegung seiner *Provokations-These* deren Widersprüchlichkeit und anekdotenhafte Belanglosigkeit selbst unbefriedigt gelassen zu haben, weshalb er anhangsweise noch nach einem gewichtigeren Motiv für den angenommenen Zweikampf sucht und Zuflucht zu einer allgemeinen historischen Reflektion nimmt: Dietmar und Timo werden zu Repräsentanten zweier in der Geschichte miteinander konkurrierender Geschlechter:

„Gewiß ist die historische Überlieferung für ihn fadendünn gewesen und mit dichterischer Freiheit behandelt. Und darum möchte ich glauben, daß ihm mehr ein allgemeiner Gedanke, die *Rivalität der Billunger und Wettiner*, der alte *Kampf zwischen Sachsen und Thüringen* vorschwebte.“ (Bergner 1903, S. 113.)

Dieser interessante historische Gedanke wird von Bergner jedoch nicht weiter ausgeführt.

349 Vgl. u.a. Steinberg 1908, S. 16; Stange/Fries 1955, S. 35f.; Jahn 1964, S. 18; Mrusek 1976, S. 397 (n.106); Sauerländer 1979, S. 203, 206, 208, 210f.; Sauerländer 1984, S. 369f.; Gabelt/Lutz 1996, S. 293 (n.58).

und -polygon am Ende nivelliert hatten.³⁵⁰ In eine ähnlich nivellierende Gesamtschau mündete nun auch Bergners Betrachtung, wenn er resümierend das Bild einer Andacht aller Stifter vor einem Hochaltar vorstellte:

*So hat der Künstler zwölf Personen um den Hochaltar vereint, vier in einem gewaltsamen Auftritt, die anderen in allen Stufen der Andacht, ein gut Stück Zeit und Sittengeschichte, treuer als Urkunden und Chronisten vermögen, erfindungsreiche Gewand- und Bewegungsmotive und - das Beste - ebensoviel naturwahre Menschen, keck aus dem Leben gegriffen und ohne Schminke dargestellt, scheinbar scharf geschlossene Individuen nach zufälligen Modellen, in Wahrheit Typen und Charaktere, die noch heute unter uns wandeln, ohne eigentliche kanonische Schönheit und doch vom Hauch jener unwandelbaren Schönheit umweht die alle frischen Schöpfungen der Natur auszeichnet. Wahrlich, die Zeit muß bald kommen, wo der Naumburger als der größte Bildner des deutschen Volkes gefeiert wird.*³⁵¹



Fig. 65. Uta.

Abb. 40. Uta
(Aus: Bergner 1903, Fig. 65)

In dieser Gesamtinterpretation war vom Gedanken an ein Gottesgericht trotz der anfänglichen Reminiszenz an einen *gewaltsamen Auftritt* im Chorpolygon nicht mehr die Rede. Doch blieb auch der Gedanke an eine liturgische Handlung, die in den Wörtern *Hochaltar* und *Andacht* noch anklang, nur ein vorübergehendes Moment. Denn im Unterschied zu Schmarsows emphatisch vorgetragener liturgischer Gesamtinterpretation, die Bergner mit diesen Hinweisen aufgriff, streifte er im nächsten Satz jede religiöse Erinnerung ab und verdeutlichte noch einmal das zentrale Interesse, das ihn bei Betrachtung der Naumburger Skulpturen von allem Anfang an geleitet hatte: der Versuch, die Vorstellung einer Bildhauerpersönlichkeit im Westchor des Naumburger Doms zu vermitteln und das Porträt eines Künstlers zu geben, der in seinen Schöpfungen fortlebt und den Bergner den *größten Bildner des deutschen Volkes* nannte.

350 Vgl. Kap. II. 1 (Der religiöse Stifterzyklus).

Bergner folgt bei Besprechung der Figuren im Chorquadrant wieder in vielen Punkten der Analyse und den Ansichten *Schmarsows* - so wenn er *Dietrich* (die erste männliche Figur rechts beim Betreten des Chors) als bei der *Ankunft* schildert („Dietrichs Haltung ist nicht ganz zweifellos. Doch ist das *Motiv des Ankommens* am begreiflichsten. Er scheint soeben an seinen Platz getreten, hat das Schwert abgegürtet und auf den Boden gestoßen, die Linke gleitet mit dem Schilde herab, im vorgeneigten Kopfe und den schnaufenden Lippen wirkt die Bewegung noch fort.“ (Bergner 1903, 113; *Herv.*, G.S.)“ und *Dietrich* - ganz ähnlich wie Schmarsow (1892, S. 29 u. Schmarsow 1896, S. 153) - mit Blick *zum Altar* beschreibt („(...) der offene Mund mit voller Unterlippe mag bezeichnen, daß der Mann noch schwer atmet, wie das ganze Gesicht nach Sammlung zu ringen und das Auge *den festen Punkt der Andacht* zu suchen scheint.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

351 Bergner 1903, S. 116.

Die Skulptur des Westlettners

Bergners Bewunderung für die Gestaltungsgabe des Bildhauers bestimmte auch seine Behandlung der Arbeiten am Westlettner. Er sah in der Kreuzigungsgruppe „alle Studien, die der Künstler bisher am Menschen gemacht hatte, zum letzten großen Wurf zusammen(gefasst)“. ³⁵² Die Passionsreliefs besprach Bergner dann mehr unter theologisch-ikonographischen Gesichtspunkten, wobei die Betrachtung der künstlerischen Handschrift des Bildhauers hier etwas in den Hintergrund rückte.

Der Gekreuzigte

In der ungewöhnlichen Anbringung des Gekreuzigten an Türpfosten und -balken des Eingangs zum Westchor sah Bergner - worin ihm viele Interpreten gefolgt sind - das Christuswort symbolisiert *Ich bin die Tür*. Nach einem unbedingten Lob, welches er in seiner einführenden Beurteilung der ganzen Kreuzigungsgruppe gezollt hatte, bemerkte er an Christus Relikte einer romanischen Haltung - „die waagrechten Arme weisen auf die Zeit, wo der Gekreuzigte mit beiden Füßen auf dem Trittbrett stand“ - und im „aufgetriebene(n) Bauch, de(m) Herrgottsrock, ja d(en) Strähnen, die sich auf der linken Achsel ausbreiten“ sah er die Tradition der „großen Triumphkreuze() Sachsens“ noch nachklingen. ³⁵³

In seiner Beschreibung der Anatomie des Gekreuzigten rekurrierte Bergner zunächst stillschweigend auf die Kritik Schmarsows, der dem Bildhauer *mangelhafte Kenntnis des menschlichen Leibes* bescheinigt hatte, ³⁵⁴ und bezeichnete selber die Körperbildung Christi als *einfach schlecht*. ³⁵⁵ Demgegenüber erkannte Bergner in der Bildung des Lententuches wieder „die volle Meisterschaft malerischer und doch organischer Faltengebung“, woran sich der Entwicklungsfortschritt gegenüber den früheren sächsischen Triumphkreuzen, vor allem dem Wechselburger Kreuzifix zeige. ³⁵⁶

352 Bergner 1903, S. 118.

353 Bergner 1903, S. 118f.

354 Schmarsow 1892, S. 40. - Vgl. Kap. II. 1 (*Die Kreuzigungsgruppe*).

355 Georg Dehio sollte den Gekreuzigten vom Westlettner zwei Jahre später in seinem *Handbuch der Kunstdenkmäler* als *Spätwerk* des *Meisters der Chorstatuen* und die Kreuzigungsgruppe als *Erfindung von unerhörter Selbständigkeit* würdigen: „Inhaltlich den Abschluß bildet die Kreuzigungsgruppe, die gewöhnlich ihren Platz auf einem Balken unterhalb des Triumphbogens oder der Krönung des Lettners hat, hier aber in menschliche Nähe, auf die Türarchitektur herabgerückt ist. Wahrscheinlich ein *Werk des Meisters der Chorstatuen aus vorgerückter Lebenszeit*; jene etwa 1250 begonnen, diese vielleicht 1270; die *Erfindung von unerhörter Selbständigkeit gegenüber der Tradition*; der *Realismus* der Form noch ungeschminkter; Charaktere und Affekte von leidenschaftlicher Gewalt der Schilderung, die sich auch der Gewandbehandlung mitteilt.“ (Dehio 1905, S. 221; *Herv.*, G.S.)

356 „In Christus wirkt noch der alte romanische Sauerteig nach. Das ist der



Abb. 41. Die Kreuzigungsgruppe. Naumburg Dom.
(Aus: Bergner 1903, Tafel 5)

kraftvolle Heerkönig, der hier am Kreuz hängt - oder eigentlich steht, denn auch die Haltung ist noch ganz *romanisch*. Die wagerechten Arme weisen auf die Zeit, wo der Gekreuzigte mit beiden Füßen auf dem Trittbrett stand. Der aufgetriebene Bauch, der Herrgottsrock, ja die Strähnen, die sich auf der linken Achsel ausbreiten, sind an den *großen Triumphkreuzen Sachsens* typisch. Es scheint, als habe der Künstler durch den Raum beengt oder am Gegenstand verzweifelnd kein richtiges Feuer, keine Erfindungskraft, keine Liebe zur Sache gehabt. Die *Anatomie* kann man einfach schlecht nennen. Die Brust ist schmal und ohne Gliederung, der Leib geschwollen und ein wenig nach rechts ausgebogen, die Beine viel zu kurz und wie die muskulösen Arme eigentlich nur in groben Umrissen bezeichnet. Die Hände mit den symmetrisch ausgebreiteten Fingern und die Füße sind roh. Man würde das dem Schöpfer der Hände Utas und des Diakonen nicht zutrauen. Der Leibrock, der an der linken Hüfte in einen Knoten geschürzt ist, zeigt allerdings die volle Meisterschaft malerischer und doch organischer Faltengebung und steht hoch über dem kleinlichen Gefältel etwa des Wechselburger oder Braunschweiger Kruzifixus. Das Haupt, von einer mächtigen, naturgetreuen Dornenkrone bedeckt, verrät eigentlich mit keinem Zug, daß etwas Göttliches zu Grunde geht. Es ist ein Kopf mit niederer Stirn, müden, halbgeschlossenen Augen, vollen, breiten Wangen und dicker Nase. Dem geöffneten Munde scheint der letzte Schrei zu entfliehen. Die Unterlippe mit dem Kinn hängt schon schlaff herab, die Oberlippe ist schmerzhaft aufgezogen: Eine große, doch nur körperliche Kraft nahe vor dem Erlöschen." (Bergner 1903, S. 118 f.)

Maria der Kreuzigungsgruppe

Das positive Gesamturteil Bergners zur Kreuzigungsgruppe erhielt seine Begründung erst in der Beschreibung der *Maria*, deren Qualität er gleichermaßen als Gewandfigur wie in ihrem emotionalen Ausdruck charakterisierte, wobei er die direkte Ansprache der Figur an den Betrachter („das schmerzreiche Gesicht blickt den Betrachter so eindringlich an“) hervorhob³⁵⁷ - was auch schon Schmarsow betont hatte -³⁵⁸ und den Charakter der Figur in der Vorstellung einer *Mater Dolorosa* resümiert fand.³⁵⁹

Johannes der Kreuzigungsgruppe

Immer wieder sah sich Bergner aufgefordert, das Werk des *großen Bildhauers* gegen kritische Stimmen zu verteidigen, wobei er auch die Figur des Johannes gegen den Vorwurf einer *übertriebenen* Darstellung verteidigte und Einwände gegen die Figur auf das Konto „von flüchtig reisenden Kunstschreibern“ setzte.³⁶⁰ Bei Betrachtung der Figur selbst machte sich Bergner diese Kritik dann teilweise selber zu eigen, indem er an die Feststellung von einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung der Figur die Vermutung anschloss, der Künstler habe beim Versuch, die *halt- und fassungslose Klage* des Johannes in einer Skulptur wiederzugeben, die übertriebene Wirkung falsch eingeschätzt:³⁶¹

357 „Maria ist sicher das Gefühlvollste, wenn nicht das Schönste, was der Naumburger Bildhauer geschaffen hat. Eine hohe, zarte, schlanke Frau, eingehüllt in eine wuchtige Stoffmasse, das zarte Haupt gebeugt und verzerrt vom Schmerz, die klopfende Brust, die zitternden Finger, wen sollte das nicht im Innersten erschüttern! Das Motiv ist so einfach wie möglich. Das schmerzreiche Gesicht blickt den Beschauer so eindringlich an mit der Frage: „Kennst du ihn, der für dich stirbt, dessen Tod mir das Herz zerreißt?“ Dazu legt sich die rechte Hand, mit unvergleichlicher Meisterschaft rund, weich und förmlich bebend gearbeitet, auf die volle Brust, deren Schläge wir zu hören meinen, während die Linke den Mantel, der zugleich als Schleier über den Kopf gezogen ist, nach der Seite öffnet, um auf den Sohn zu zeigen (alle Finger dieser Hand sind schlecht erneuert.)“ (Bergner 1903, S. 119)

358 Vgl. Schmarsow 1892, S. 39 u. Vgl. Kap. II. 1 (*Die Kreuzigungsgruppe*).

359 „Und über dem Ganzen liegt doch noch ein unsagbarer Hauch von Wehmut und Ergebung. Es ist die *Mater Dolorosa*, die mit dem Schwert im Herzen zugleich den Ratschluß der Erlösung im Sinne hat.“ (Bergner 1903, S. 120.)

360 Vgl. die w.o. zitierte Stelle in Fußnote 314.

361 „Johannes stellt den stärksten Widerhall des Leidens, die halt- und fassungslose Klage dar. Er windet sich förmlich unter Zuckungen. Der Unterleib mit dem linken gebrochenen Knie ist gegen das Kreuz gerichtet, die Hände unter den aufgerafften Mantelenden zum Erlöser emporgerungen. Brust und Schultern streben aber hinweg, die Augen können den letzten Anblick nicht ertragen und das Haupt ist heftig seitwärts auf die Schulter geworfen. So reißt ihn das Gefühl hin und her und bannt ihn doch an die Stelle. Zum Überfluß tritt er mit dem rechten Fuß auf den Mantelsaum. Die mächtige Stoffmasse

*Die ganze Mundpartie ist vom stärksten Druck des Stöhnens vorgebläht und aus den Mundwinkeln springen die geschwellten Muskeln über die Oberlippe, während die Unterlippe mit der letzten Energie angepreßt ist. Dies Muskelspiel vollzieht sich genau so in einem weichen Gesichte vor dem Weinen, aber ganz ähnlich auch beim Lachen. Und so sehr man die feine Naturbeobachtung und die geniale Wiedergabe bewundern wird, so muß man doch gestehen, daß der Realismus auf dieser Stufe wie die Momentphotographie keine künstlerische Wirkung mehr ausübt. Das Gesicht ist zudem gräßlich, sogar mit Tränen bemalt.*³⁶²

Die Engel über dem Gekreuzigten

Bergner war wohl der erste Kunsthistoriker, welcher die räucherfassschwingenden Engel zu Seiten des Hauptes Christi im Gewölbebereich des Westlettnerportals gesondert erwähnte. Er leitete diese Figuren - wie die Kreuzigungsgruppe überhaupt - von den sächsischen Triumphkreuzgruppen her. Die Vorläufer der Naumburger Figuren befänden sich dort an den Kreuzigungsenden, wo sie das Blut der Nägelmale Christi auffangen würden. Aus den Engeln der Triumphkreuze seien in Naumburg rauchfassschwingende Chorknaben geworden.³⁶³

Die Passionsreliefs

Bergner datierte die Reliefs des Westlettners und die Kreuzigungsgruppe *hinter* die Figuren des Westchors. Er führte hierzu praktische Gründe an, aber auch eine an den Figuren selbst ablesbare Entwicklung des persönlichen Stils dieses Bildhauers, dessen Können sich beim Passionsfries und der Kreuzigungsgruppe „auf der höchsten Stufe“³⁶⁴ befunden habe und dessen Stil seine Herkunft aus der Vollplastik

vor dem Leibe, nach oben von der Achsel über die Hand bis zum Zipfel in einer N Linie bewegt, ist wieder meisterhaft groß und einfach komponiert. Der große Kopf zeigt die typischen Büschel auf der Stirn, länger und wilder als sonst, und eine seitliche gelockte Mähne. Das volle, grobe Gesicht mit etwas kurzer Nase ist krampfhaft zusammengezogen, um den Ausbruch der Tränen zu bemeistern. Jeder Zug darin ist die treueste Natur. *Aber in der Wirkung täuschte sich der Künstler entschieden.* Der Eindruck ist nahezu spaßhaft und wird zu sehr von dem geblähten, bebenden Munde beherrscht.“ (Bergner 1903, S. 120; *Herv.*, G.S.)

362 Ebd.

363 „Die Engel zu Häupten des Gekreuzigten sind im stärksten Hochrelief gearbeitet. Sie erinnern an die Engel auf den Kreuzarmen romanischer Triumphkreuze, welche das Blut der Nägelmale auffangen. Hier schwingen sie wie Chorknaben mit beiden Händen Rauchfässer, ein neuer und ansprechender Gedanke in den unübersehbaren Varianten der Passionsgruppe. Die Bewegung ist wieder so naturwahr und kunstreich wie nur möglich dargestellt. Sie sind als halbwüchsige Knaben mit dicken Lockenköpfen aufgefaßt. Der Ausdruck ist heiter und naiv. Man sieht, daß der große Künstler auch das Kinderleben mit Liebe studiert hat. Über den am Hals geschlitzten Ärmelkleidchen tragen sie Mäntelchen, der rechte hat das Ende über das Haupt gezogen. Die knienden Füße verlieren sich. Die inneren Flügel sind raumfüllend nach vorn geschlagen.“ (Bergner 1903, S. 120 f.)

364 Bergner 1903, S. 132.



Abb. 42. Der Bildfries am Lettner. Naumburg Dom.
(Aus: Bergner 1903, Tafel 6)

zeige - von einem besonderen Reliefstil könne man nicht sprechen -, indem die Figuren „frei und rund gearbeitet“ und „in zwei Figurenreihen“ angeordnet seien. Die Formensprache der Reliefs sei dieselbe wie die der Figuren des Westchors:

Wir finden dieselben Gewänder, Hände und Gesichter bis auf die abgeschnittenen Stirnlocken und die hängenden Augensäckchen. Aber im Studium des Menschen hat er sich noch nicht ausgegeben. Immer neue Charaktere weiß er uns vorzuführen. Und seine Kunst ist derart an die Wahrheit des Lebens gefesselt, daß die Personen, die in verschiedenen Szenen auftreten, Christus, Johannes, Petrus, Judas in voller Bildnistreue wiederkehren. Auffallend ist, daß die gelockten und geringelten Haupthaare fast ganz verschwinden und dafür gewellte Strähnen, auch an den Bärten, eintreten.³⁶⁵

Das Abendmahl

Bei der Ikonographie des Abendmahlsreliefs griff Bergner zum Teil wieder auf Beobachtungen zurück, die schon Bode und Schmarsow gemacht hatten, etwa wenn er sich beim Abendmahl an ein „Vesperbrot an

einem Bauertisch“ erinnert fühlte, eine Vorstellung, die wohl zuerst Bode mit der Formulierung *bäurisches Mahl* ausgesprochen hatte.³⁶⁶

Ferner erwähnte Bergner die Entscheidung des Bildhauers, *nur fünf Jünger* beim Abendmahl zu zeigen, was Schmarsow als künstlerische Entscheidung des Bildhauers im Interesse einer klaren Komposition interpretiert hatte,³⁶⁷ und Bergner ähnlich mit der Bemerkung kommentierte, der Naumburger Bildhauer habe „den Knoten genial durchhauen: Er hat einfach sieben Apostel weggelassen. Man muß die ängstliche Befangenheit der kirchlichen Ikonographie kennen, um diese

365 Bergner 1903, S. 121.

366 Vgl. Bode 1886, S. 59 u. Kap. I. 1. - Siehe auch Fußnote 174.

367 Vgl. Schmarsow 1892, S. 41 u. Fußnote 175.

Kühnheit zu würdigen.“³⁶⁸

Weiter hob Bergner hervor, dass dieses Abendmahl kein Mahl nach kirchlichem Ritus sei mit *Passablamm*, *Kelch* oder *Hostie*. Judas greife in die Schüssel mit Brotbrocken und ein anderer Jünger in eine andere Schüssel mit Fischen; auf dem Abendmahlstisch liege ein halber Brotlaib mit drei abgeschnittenen Scheiben und einem Messer daneben. Weiter erwähnte Bergner, dass statt des fehlenden Kelches der „Tonkrug mit engem Hals von Mund zu Mund“ gehe und resümierte: „Jede kirchliche Tradition ist verlassen.“³⁶⁹

In der Haupthandlung der Kennzeichnung des Verräters gebe die Abendmahlszene eine *Harmonistik* der Evangelienberichte wieder - hier ließ sich der *Pfarrer* Bergner in einen Streit mit Schmarsow ein, der eine *doppelte Kennzeichnung* des Verrats erkannte -, und charakterisierte die Stellung des Reliefs für den ganzen Passionszyklus als *Exposition des Dramas*.³⁷⁰

Bergner stellte ferner Überlegungen speziell zum *Judasbild* der Abendmahlsszene an. Das Judasbild sei nicht durch ein Stereotyp, sondern durch die Psychologie des Jüngers, durch seine Habsucht und Unsicherheit charakterisiert. Die Gleichgültigkeit der anderen Jünger gegenüber dem eigentlichen Geschehen, welches sich zwischen Jesus und Judas abspiele, die Beobachtung, dass jeder der Jünger auf seine Weise mit Essen und Trinken beschäftigt sei, stehe zwar nicht im Widerspruch zum Bericht der Bibel, sei aber in dieser Pointierung eine *eigene Erfindung* des Bildhauers,³⁷¹ eine *selbständige Umdichtung* der biblischen Überlieferung unter dem Gesichtspunkt, dass sich das Ungeheuerliche im Gewand der Normalität ereigne.³⁷²

368 Bergner 1903, S. 121.

369 Ebd. - Bergner will noch eine weitere „*leere Schüssel*“ auf dem Abendmahlstisch „hinter Judas“ wahrnehmen, die es aber *nicht* gibt (Bergner behauptet, auf dem Tisch „stehen *drei Schüsseln*; eine *leere* hinter Judas“; ebd.)

370 „Die Haupthandlung vollzieht sich nun, von den übrigen Jüngern nicht beachtet. Judas greift in die Schüssel und nimmt einen Bissen und der Herr reicht ihm über den Tisch herüber einen größeren gerade in den Mund, wobei er - wie wohltuend ist dieser kleine Zug - den Ärmel seines Obergewandes zurückstreift, um ihn nicht in die Schüssel zu tauchen. Es ist dies nicht eine ‚*doppelte Kennzeichnung*,‘ wie Schmarsow will, sondern die alte *Harmonistik der beiden abweichenden Erzählungen Matth. 26, 23 und Mark. 14, 20*: ‚der mit mir in die Schüssel taucht‘ und *Joh. 13, 26*: ‚dem ich den Bissen eintauche und gebe.‘ Der Vorgang bietet gewissermaßen die *Exposition des Dramas*.“ (Bergner 1903, S. 122; *Herv.*, G.S.)

371 „Judas ist nicht der geborene Bösewicht. Was man irgend zu seiner Entschuldigung sagen kann, hat sich der Meister wohl überlegt. Ihn stachelt vornehmlich die Habsucht und das Vertrauen, der Meister werde sich schon zu rechter Zeit retten, und hier mit der Gabe des Herrn reift erst sein Entschluß : So starr und fragend schaut er zu ihm herüber. Christus aber würdigt ihn keines Blicks. Bekümmert, groß und ruhig blickt er gerade aus dem Bilde heraus. Die biblischen Berichte lassen durchblicken, daß der Vorgang

Bergner wies noch auf zwei kompositionelle Charakteristika des Abendmahls hin: die *Einfassung der Szene* durch die Mäntel der äußeren, schräg sitzenden Apostel und das „Spiel der Hände“ dieser Figuren, das zusammen eine *Wellenlinie* bilde, „vom rechten Arm des Jakobus [sc. der äußeren rechten Figur] über die Arme des Andreas zu Judas bis zum Oberarm Petri [sc. der äußeren linken Figur]“. ³⁷³

Auszahlung der Silberlinge

Die *zweite* Passionsszene mit der Auszahlung der Silberlinge (*Das Blutgeld*) sei, so Bergner, der *mittelalterlichen Kunst fremd* gewesen und er vermöge sie erst im 16. Jahrhundert wieder nachzuweisen. ³⁷⁴ Bergner machte ferner darauf aufmerksam, dass die Auszahlung der Silberlinge in *Passionsspielen* des 13. Jahrhunderts als Nebenszene vorgekommen sei und zitierte dazu den Satz einer ‚Regieanweisung‘ eines solchen Passionsspiels, in der es hieß „tunc pontifices conjungunt capita“ (*dann stecken die Priester die Köpfe zusammen*), eine Situation, die tatsächlich in der Naumburger Szene unmittelbar verbildlicht sei. ³⁷⁵ Bergner analysierte die Szene im Kontrast ihrer

den Jüngern nicht recht verständlich war. Aber die hier gebotene Gleichgültigkeit ist des Künstlers eigene Erfindung. Jeder ist mit sich selbst beschäftigt. Petrus, ein Mann in vollem Haar und strähnigem Vollbart, kaut an einem Brotstück, das er mit der Rechten in den Mund steckt. Johannes vollends, ‚der an der Brust des Herrn lag,‘ ein bartloses, grobes Gesicht mit dickem Munde, hebt ein rotes Tuch, die Finger so hineingespreizt, daß seine Absicht, sich zu schneuzen, nicht zweifelhaft sein kann. Andreas, ‚ein herrlicher Zeuskopf,‘ hat den Krug an den Mund gesetzt, die Brauen zusammengezogen, die Augen in die Öffnung versenkt, die Lippen schlürfend gespitzt - eine köstliche Volksstudie. (Fig. 69.) Jakobus, ein Glatzkopf mit langwallendem Bart, den Mantel über das Haupt gezogen, rafft mit der Rechten das Tischtuch auf, mit der Linken langt er einen Fisch aus der Schüssel und blickt dazu so fragweis trotzig aus dem Bilde, als fühle er sich beim Diebstahl beobachtet.“ (Bergner 1903, S. 122 f.)

372 Bergner 1903, S. 123.

373 Ebd..

374 Ebd. - Hierin täuschte sich Bergner. Eine frühere Darstellung der Szene, die an der Portalfassade der Abteikirche von Saint-Gilles in Südfrankreich angebracht ist, sollte in der späteren Naumburg-Forschung im Zusammenhang mit dem Versuch, die *Wanderwege* des Bildhauers zu rekonstruieren, noch eine Rolle spielen. (Vgl. Hamann-MacLean 1950, S. 190f.)

Nach Richard Hamann (d. Ä.) könnte der Bildhauer der Naumburger Westlettnereleiefs die Szene mit der Auszahlung der Silberlinge eben in Saint-Gilles gesehen haben (vgl. Hamann 1955, S. 418f.).

375 „Von rechts zieht sich zum Hintergrund die Gruppe der drei Ratschläger. Der äußerste rechts ist eben herangekommen. Er hebt noch den linken Fuß und rafft ‚in geschäftiger Heimlichkeit‘ seinen Mantel zusammen. Wie im *Passionsspiel* bemerkt ist ‚tunc pontifices conjungunt capita,‘ so kriecht er mit dem Gesicht hinter dem Kopf des Nebenmannes.“ (Bergner 1903, S. 124)

Auf Anregungen des Naumburger Bildhauers durch *Passionsspiele* hatte zuerst August Schmarsow (1892, S. 40) im Zusammenhang mit der Figur des Johannes der Kreuzi-

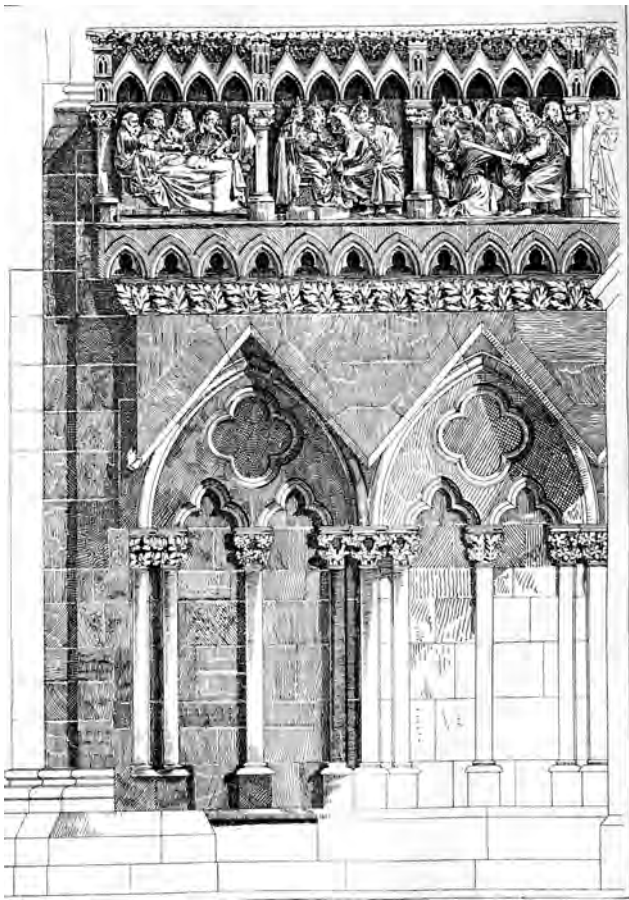


Abb. 43. Der Westlettner - Südseite
(Aus: Bergner 1903, Fig. 50)

formalen Geschlossenheit und thematischen Zweiteilung, begründet im Nebeneinander der Auszahlung des Geldes an Judas und der Planung des Anschlags zur Gefangennahme Christi. Die Charakterisierung der Juden in dieser wie auch in den nachfolgenden Szenen geschehe durch den Bildhauer nur äußerlich durch die zur Kennzeichnung der Juden verwendeten Spitzhüte, während die Physiognomien „wohl häßlich, aber nicht durch die eigene jüdische Physiognomie mit der krummen Nase“ hervorgehoben seien.³⁷⁶

Gefangennahme Christi

In der Gefangennahme Christi habe der Bildhauer in einer eigenen Invention vier Einzelbegebnisse zu einer einzigen Szene zusammengefasst: *Judaskuss, Ergreifung Christi, Petri Schwerthieb* und *Flucht der Jünger*. Diese Szene zeichne sich durch eine „feine Verteilung der Massen“, durch den

Schwerthieb mit dem zusammenbrechenden Malchus und durch eine Konzentration auf das Haupt Christi aus, worin Bergner ein Leitmotiv aller Naumburger Passionsszenen mit Christus im Zentrum sah nach dem Motiv der ‚*Ruhe Christi*‘.³⁷⁷

Verleugnung Petri / Die Wache

Die folgende, sich an die Giebelschräge des Mittelportals anlehrende Szene der Verleugnung Petri zeigte nach Bergner in der Figur der Magd drei verschiedene Motive: das Anlegen der Hand an die Schulter des fliehenden Petrus, die *abgelernte*

gungsgruppe und dessen exzessiver Trauergebärde hingewiesen („wie in einem *Passionsspiel* werden die Farben etwas grell aufgetragen“).

Später weist Hermann Beenken (1939a, S. 119) bei der Szene der beiden Wachen vom Westlettner (s.u.) auf mögliche Zusammenhänge zu zeitgenössischen Passionsspielen hin („offenbar erzählt der eine Wächter dem anderen von dem, was im Palastinnern vorgeht - in den mittelalterlichen *Passionsspielen* mag es dergleichen Zwischenszenen gegeben haben“).

376 Bergner 1903, S. 124.

377 Bergner 1903, S. 124f. („(...) er blickt voll ruhiger Hoheit in die Ferne“.)

Zierlichkeit, mit der die Magd mit der Rechten das Kleid rafft („Wem fällt dabei nicht die Dorfschöne ein, die bei einer feineren Herrschaft Manieren gelernt hat“) und die Wendung der Figur nach rechts (für den Betrachter nach links) zu einer Gruppe von Wächtern am Feuer, die sich der Betrachter selber hinzudenke.³⁷⁸ Mit der Giebelschräge habe der Meister aus der Not eine Tugend gemacht, denn „in dieser Verkürzung wirkt die Feigheit des Jüngers, der vor einem Weibe flieht, doppelt drastisch“. ³⁷⁹ Die zwei Wächter der folgenden Szene auf der anderen Seite der Giebelschrägen bleiben nach Bergner im Rahmen der biblischen Erzählung ohne erklärbare Rolle; sie bildeten eine Genreszene, bei der einer der Wächter eine „wunderbar treu dem Leben abgelauschte() Handbewegung“ zeige, ein - wie Bergner meinte - „Studienblatt aus des Künstlers militärischen Beobachtungen“. ³⁸⁰

Christus vor Pilatus

Beim letzten, vom Bildhauer des 13. Jahrhunderts geschaffenen Relief des Westlettners, der Szene mit Christus vor Pilatus, einer nach Bergner ebenso einfachen wie wirkungsvoll aufgebauten Komposition mit sieben Figuren, von denen vier die Handlung im Vordergrund bestimmten (*Hauptmann, Christus, Pilatus, Diener*) und dazwischen „drei Köpfe raumfüllend zuschauen“, wies Bergner v.a. auf die Figur des Pilatus hin, der in der zeitgenössischen Tracht eines *kaiserlichen Grafen* mit *Zinnenmütze* erscheine. Bergner fasste den Diener, der Wasser über die Hand des Pilatus gießt, als Charakterstudie eines *Kammerdieners* auf, der sich mit „gravitäischem Eifer“ „im kaiserlichen Dienst verzehrt“, während Christus wieder völlig ruhig dastehe und der Hauptmann - Bergner identifizierte ihn merkwürdigerweise mit dem Hohenpriester der Auszahlung des Blutgeldes - Christus am Arm gefasst hält und die Worte spricht „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“. ³⁸¹

Das Lebenswerk des Bildhauers im Naumburger Dom

Erklärtes Ziel von Bergners Beschreibungen der Skulpturen des Westchors und Westlettners des Naumburger Doms war es, die Beschaffenheit dieser Bildwerke so genau wie möglich zu erfassen, damit auch die Eigenart des Bildhauers immer deutlicher zum Vorschein komme und dessen Handschrift auch an anderen Werken sofort wiedererkannt werden könne.

378 Bergner 1903, S. 125.

379 Bergner 1903, S. 125f.

380 Bergner 1903, S. 126.

381 Bergner 1903, S. 126f.

Mit diesem Anspruch leitete Bergner sein Kapitel über *den großen Naumburger Bildhauer* ein, wo er die Auffassung begründete, dass jede „peinliche Untersuchung die Einsicht in das Wesen des großen Künstlers ebenso vertieft wie vereinfacht.“³⁸²

Als Ergebnis veröffentlichte Bergner eine Art Werkkatalog des Bildhauers:

*Seine [sc. des Bildhauers] Formensprache, gewissermaßen seine künstlerische Handschrift, läßt sich nunmehr viel bestimmter erfassen. Ich hoffe, daß in Zukunft ein Zweifel über das, was er geschaffen hat, nicht mehr möglich ist. Bisher hat man ihm einstimmig die Stifter, mit Zweifeln die Reliefs des Lettners und den Diakon, ganz unsicher das Bischofsgrab zugeschrieben. Alle diese Werke gehören ihm wirklich an. Und wir können zwei weitere hinzufügen, das Bogenfeld im Ostchor, welches uns zugleich den lebendigsten Einblick in seine Arbeitsweise und sein Schicksal eröffnet, und das Johannismedaillon an der ‚Mönchskapelle‘ auf dem Domfriedhof, das wie kein anderes über seine Herkunft unterrichtet.*³⁸³

Der hier vorgestellte *Werkkatalog* Bergners konnte als erster Versuch eines Forschers gelten, das *Oeuvre* des später unter dem Namen des *Naumburger Meisters* geführten Bildhauers zu erstellen. Bergner tat dies in affirmativer Weise, indem er zwei in der Naumburg-Forschung noch nicht behandelte Werke in die Diskussion einführte (eine *Deesis* im Ostchor und ein *Johannesmedaillon*) und gleichzeitig die Frage einer möglichen Zusammenarbeit von mehreren selbständigen Bildhauern auszuräumen und im Sinne einer einzigen umfassenden künstlerischen Potenz zu beantworten suchte.

Der Pulträger - Bergners wissenschaftlicher Disput mit August Schmarsow (1892)

Die Besprechung des *Pulträgers* oder *Diakons*, eine Standfigur in Lebensgröße, welche nach dem Bericht Bergners um die Jahrhundertwende „am Eingang zur Johanneskapelle“ und damit nicht im Naumburger Dom aufgestellt war,³⁸⁴ brachte Bergner in entschiedenem Gegensatz zu August Schmarsow, welcher diese Figur

382 Bergner 1903, S. 99.

383 Ebd.

384 Vgl. Bergner 1903, S. 117.

Bergner macht folgende Angaben zur ursprünglichen Aufstellung des *Pulträgers*:

„Für welchen Platz dieses geistvolle Werk bestimmt war, ist nicht überliefert. Puttrich sah es in der Krypta. Aber natürlich gehörte es zu einem Altar und man denkt zuerst an den Altar des Westchores. Dieser hatte nun bis 1875 vor sich keine Stufen, sondern ein Podium, eine Stufe tiefer als das Chorhaupt. Darauf stand als Lese-pult die Holzkanzel von 1517. Vorher könnte sehr wohl und zwar an der einen Ecke der Pulträger gestanden haben, denn er hat an der rechten Hüfte einen Eisenhaken zur Anhängung einer Schnur oder eines Teppichs, und der rechte überstehende Fuß deutet an, daß die Sockelplatte in einer gleich hohen Umgebung eingelassen war. Die jetzige Aufstellung am Eingang zur Johanniskapelle löst das Werk zu sehr von seiner Verwandtschaft.“ (ebd.)

1892 als Meisterwerk der *Renaissanceskulptur* im Anhang zu seiner Monographie über die Naumburger Bildwerke besprochen hatte.³⁸⁵

385 Dieser ersten eingehenden wissenschaftlichen Publikation des *Pulträgers* (*Diakon*) durch Schmarsow (1892, S. 55-57) war nur eine kurze Erwähnung (mit Abbildung der Figur) bei Ludwig Puttrich (1843, S. 57) vorausgegangen. Schmarsows Ausführungen zu dieser Figur werden hier in Auszügen als Nachtrag zu seiner Monographie von 1892 angeführt, weil sie die Grundlage - und den Anhalts- (oder *Reibungspunkt*) einer Datierung - für jede spätere Beschäftigung - auch der von Bergner - bildet:

„Puttrich hat die Statue, die damals unten in der Krypta aufgestellt war, nicht unerwähnt gelassen und auf Tafel 18 c seines Werkes auch mit abgebildet. Aber er sagt nur: „Gleichzeitig mit den Statuen der Stifter scheint die Figur eines Chorknaben, der hinter einem Lesepulte steht. Der fromme Ausdruck in Gestalt und Haltung ist sehr sprechend.“ - Und seine Abbildung war wenig geeignet, auf das scheinbar kleine Zierstück in der dunkeln Unterkirche die Aufmerksamkeit zu lenken, die es verdient. Unsere photographische Aufnahme wird wol genügen, die Ansicht, dass auch diese Statue mit den Standbildern des Westchores gleichzeitig, also ein Werk des dreizehnten Jahrhunderts sei, sofort zu widerlegen. So tief durchdrungen von Empfindung, so bis in jede Einzelheit beseelt ist keine Steinarbeit der romanischen Skulptur, und solche Wiedergabe der Natur bei aller Ruhe und Schlichtheit ist dem eigentlichen Mittelalter überhaupt unmöglich gewesen.“ (Schmarsow 1892, S. 55.)

Schmarsow betrachtet nach der Wiedergabe des allgemeinen Eindrucks („So tief durchdrungen von Empfindung, so bis in jede Einzelheit beseelt ist keine Steinarbeit der romanischen Skulptur“), den die Skulptur auf ihn mache, deren Aufbau und gibt diejenigen Beobachtungen wieder, die seiner Auffassung nach gegen eine Entstehung im 13. Jahrhundert streiten. Hier führt er den Ständer des Pults an, die Steinsäule mit „dem knorrigen Geäst eines jungen Eichbaums, der aus dem Erdboden aufwächst, und an dessen schlankem Stamm eine Epheuranke emporklettert, um ihre spitzgeschnittenen Blätter neben dem rundgezackten Laub der Eiche auszulegen“, über alles „vegetabilische Leben“ hinausgehe, was der „Uebergang aus der Spätgotik in die Renaissance versucht“ habe. (Schmarsow 1892, S. 56.)

Die *Physiognomie* des Pulträgers erinnere an *florentinische* Plastiken des *Quattrocento*, „die man als Engel ebensowol wie als Chorknaben ansprechen mag“. (Ebd.)

„Gleicht diese knospenhafte Knabenschönheit nicht ganz den reizenden Köpfchen des *Luca della Robbia*, die er an der Bronzetür des Domes oder leuchtertragenden Engeln am Sakramentsaltar geschaffen.“ (Ebd.)

Schmarsow verwirft die rhetorisch erwogene Provenienz der Figur einer florentiner Werkstätte des 15. Jahrhunderts und stellt weiter fest, dass der Stein, aus dem die Statue gearbeitet ist, derselbe sei wie der der Stifterstatuen (ebd.) und bestimmt die Ikonographie der Figur als „Subdiakonus mit den Abzeichen seines geistlichen Amtes.“ (A.a.O., S. 57.)

Die Ikonographie der Figur und ihre Bekleidung biete auch den Schlüssel zu ihrer zeitlichen Bestimmung, denn die weite Ärmeltunika, die Schmarsow als „Form der Tunicella“ bezeichnet, „weist auf das Ende des fünfzehnten und den Uebergang zum sechszehnten Jahrhundert“, wobei er zum Beleg ein italienisches Gemälde des Francesco Francia aus dem Palazzo Borghese heranzieht und als weiteren Vergleichspunkt „das Mittelstück eines 1496 vollendeten Altarwerkes in der Katharinenkirche zu Lübeck, ein Reliefbild in Holzschnitzerei, das die Messe des heiligen Gregor nach damaligem Ritus schildert“ anführt. (Ebd.)

Kurzum, Schmarsow setzt den Diakon oder Pulträger in die Dürerzeit um 1500, der

Während Schmarsow aus stilistischen Gründen die noch von Puttrich 1843 angenommene gleichzeitige Entstehung mit den Stifterfiguren des 13. Jahrhunderts ablehnte und für eine Datierung um 1500 plädierte, wies Bergner dessen Begründung zurück. Bergner beanspruchte die Stehfigur wieder für das 13. Jahrhundert und gleichzeitig emphatisch als Werk des Naumburger Bildhauers. Schon die Idee des Werks - „ein Diakon als Pulthalter“ - zeichne diese Skulptur als „die eigenste Erfindung unseres Meisters“ aus, der die Wirklichkeit - in diesem Fall die „liturgische Gewohnheit seiner Zeit“ - in ein Bildwerk umgesetzt habe, das „jedermann täglich im Dom sehen (konnte).“³⁸⁶



Abb. 44. Diakon
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XX)

Um die Datierung Schmarsows bestimmter zu widerlegen, griff Bergner dessen Hauptargument an, dass die Ärmeltonika des Diakon erst um 1500 nachweisbar sei. Sie komme, so Bergner „in dieser Form“ tatsächlich bereits um 1250 vor. Man könne dies „ohne weitere liturgische Kenntnisse an den Diakonen der Westchorfenster ersehen“.³⁸⁷ Im Gesicht der Figur fand Bergner „die typischen Züge des Meisters“ wieder, so „die schöne

freilich als Werk des Naumburger Doms nicht „ohne die Anregung der weit voranliegenden Statuen im Westchor vielleicht die grössten Vorzüge monumentaler Plastik nicht bewahrt hätte.“ (Ebd.)

„Als äusserste Gränze der Entstehungszeit in Naumburg selbst wäre wol das Jahr 1517 anzusehen, in dem eine umfassende Herstellung und Bereicherung, besonders auch der innern Einrichtung, wie Chorgestül u. dgl. stattfand. Zehn Jahre nach dem Brande von 1532, der diesen Schmuck wieder gefährdete, hat schon Martin Luther den neugewählten Bischof Nicolaus von Arnsberg ordiniert, und mit den Grundsätzen der Reformation vertrat gerade eine Aufgabe wie diese überhaupt nicht mehr.“ (Ebd.)

³⁸⁶ Bergner 1903, S. 116.

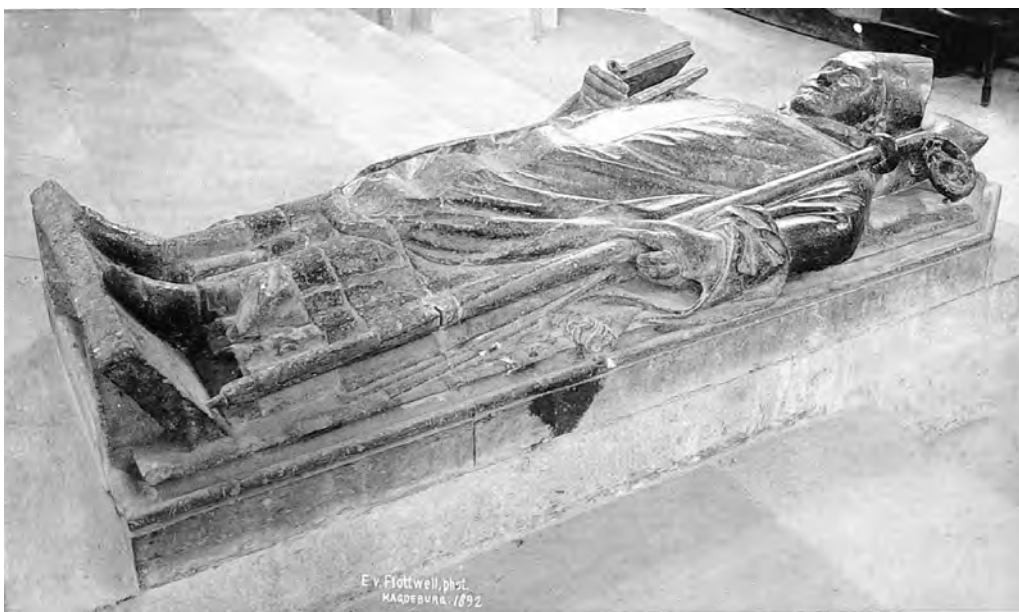
Bergners Zuschreibung wurde von Dehio (1905, S. 221) akzeptiert: „Durchaus im selben Stil [*sc. der Naumburger Stifterfiguren*] der jetzt am Eingang in die Johanniskapelle (ursprünglich wohl im Westchor) aufgestellte Diakon mit Leseputz; man beachte die Sicherheit des plastischen Geschmacks in der Behandlung des Eichbäumchens und der Epheuranke.“

³⁸⁷ Bergner 1903, S. 117.

Wölbung zwischen Schläfen und Oberlid“ und setzte bestimmte Starrheiten im Gesichtsausdruck auf das Konto einer Restaurierung, bei der auch Nase und Lippen in Gips angesetzt worden seien.³⁸⁸

Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Doms

Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Naumburger Doms hatte Schmarsow in seiner Monographie von 1892 als Werk des 13. Jahrhunderts besprochen und hierbei auch die Frage nach der Identität des dargestellten Bischofs erörtert. Eine historische Überlieferung und ein empirischer Befund standen bei der Bestimmung der Figur im Widerstreit zueinander: auf der einen Seite die Nachricht von einer verlo-



*Abb. 45. Grabfigur des Bischofs
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XX)*

388 Ebd..

Bergner gibt noch eine genaue Beschreibung des vegetabilen Pultständers wie auch von Haltung und Gewand der Figur:

„Der Diakon hat ein glattes Brett mit Randleiste auf die dickbelaubten Äste eines jungen, gegabelten Eichenbaumes gestemmt, auf dessen Rinde sich ein Epheustengel hinaufrankt. Der Jüngling steht so dahinter, daß sich das Brett an seine Brust lehnt und dabei eine Querfalte aufschiebt, während beide Hände das Pult halten, und zwar die linke leicht, balanzierend angelegt, die rechte fest an die Leiste gepreßt. An beiden sind die Muskeln zwischen Daumen und Zeigefinger stark zusammengezogen und die Finger mit bekannter Meisterschaft gebildet. Der rechte Fuß ist als Spielbein im Knie gekrümmt und seitlich etwas weit herausgesetzt. Die Tunika, am Hals, Ärmel und Saum mit breiten, roten, gold- und violettbordierten Rändern ist über der Brust straff gezogen und an beiden Seiten aufgeschnitten. Die Alba, an den Handgelenken nur als schmaler Streif sichtbar, fällt wie die Frauengewänder über die Füße in Stoßfalten. Das Humerale ist frei und zierlich um den Hals gelegt. Von dem linken Unterarm fällt das Manipel mit Fransen.“ (Ebd.)

renen Holzabdeckung der Grabtumba, welche die Namen Kaiser Konrads II. und Papst Johannes XX. enthielt, in deren Regierungszeit das Bistum 1030 von Zeitz nach Naumburg verlegt wurde, und eine gewisse Ähnlichkeit der Grabmalsfigur mit Bildnissen Bischof Dietrichs II. (1242/45-1272) auf zeitgenössischen Siegeln, die eine Errichtung des Grabmals für diesen Bischof (und wahrscheinlichen Auftraggeber) gleichfalls als möglich erscheinen ließen. Am Ende sprach sich Schmarsow gegen beide Möglichkeiten aus und hielt eine dritte Identifizierung für die wahrscheinlichste: die Figur stellte Dietrichs Vorgänger Engelhard (1207-1242) dar, dem Bischof Dietrich und das Domkapitel mit diesem Grabmonument ein Denkmal gesetzt hätten. Mit der Datierung in die Zeit der Erbauung des Westchors unter demselben Auftraggeber schrieb Schmarsow das Grabmal denjenigen Bildhauern zu, welche den Statuenzyklus im Westchor errichtet hätten.³⁸⁹

Bergner knüpfte an diese Ausführungen Schmarsows an und besprach zunächst die Frage der umstrittenen Identifizierung der Figur. Er rekapitulierte die bis auf Gregorius Groitzsch zurückgehende Überlieferung der Inschriften mit den Namen Kai-

389 Vgl. Schmarsow 1892, S. 46-48.

Schmarsow hatte (unter Bezug auf eine Anmerkung von Ludwig Puttrich [1843, S. 55f.], die er im ersten Satz zitiert) eine genaue Beschreibung des Bischofsgrabmals im Naumburger Ostchor gegeben, die nachfolgend angeführt sei:

„Der Grabstein ist aus Sandstein gehauen . . . und bemalt; die Farben sind offenbar in späterer Zeit aufgefrischt, allein wol der früheren Bemalung ähnlich wieder hergestellt worden.’ [Puttrich] Sie geben durch ihren Glanz dem Steine das Aussehen eines härteren, glatt polierten Materiales, wie etwa Porphy (Rochlitzer Stein), der auch in Wechselburg zu solchem Zweck verwendet worden, und die einfache, etwas summarische Behandlung durch den Steinmetzen besser erklären würde. Es ist eine breite Gestalt von mächtigem Knochenbau, in schlichter aber kraftvoller Wiedergabe, deren Urheber bei sicherer Kenntnis seiner Mittel wol weiß, was er will, also nicht eigentlich roh genannt werden darf. Natürlich hat man den Bischof im höchsten Festornat dargestellt, der dem Naumburger Stule zustand als dies Denkmal geschaffen ward. Er hält in der rechten Hand ein Buch, das beim Griff der Finger sich etwas öffnet, und fasst mit der andern den schweren Krummstab der im linken Arme ruht. Der Schnitt der dunkelgrünen Casula und der Mitra mit breitem Circulus und nicht eben hohem Titulus, sowie der Besatz des Manipels, der übers linke Handgelenk geschlagen ist, beweisen, dass wir es mit dem entwickelten Ornat des dreizehnten Jahrhunderts zu tun haben. Der Hirtenstab vollends mit dem starken runden Knauf und der völlig geschlossenen Krümmung gewährt die Möglichkeit diese Zeitbestimmung noch genauer einzuschränken. Die Gesamtform zeigt schon die einfache Hervorhebung der Hauptteile und Vermeidung alles überflüssigen Schmuckes, die dem üppigen Reichtum des spätromanischen Gerätes widerspricht. Und an die glatte Kurvatur legen sich einzelne Blätter von so unzweifelhaft frühgotischer Stilisierung, wie wir sie an Kapitellen und Friesen des Westchores finden, dass wir nicht zweifeln können, auch dies Grabmal gehöre in jenen letzten Abschnitt der Baugeschichte, da mit der frühgotischen Chorkapelle zwischen den westlichen Türmen der Abschluss des Ganzen begonnen ward.“ (Schmarsow 1892, S. 46f.)

ser Konrads II. und Papst Johannes XX. (XIX.) auf der verlorenen Schutzabdeckung des Grabmals.³⁹⁰

Nach Bergner deuteten die überlieferten Inschriften eindeutig auf den zur Zeit der Verlegung des Bistums amtierenden Bischof Hildeward hin. Außerdem sei zur Zeit der Errichtung des Grabmals unter Bischof Dietrich II. das Interesse an dieser Verlegung, die zur Gründung des Bistums Naumburg geführt habe, *ganz lebhaft* gewesen, und nachdem die ersten Stifter durch Aufstellung von Statuen im Westchor geehrt worden seien, hätte die Pietät eine entsprechende Berücksichtigung des geistlichen Würdenträgers erfordert und so zur Ehrung des ersten Bischofs von Naumburg mit einem Grabdenkmal geführt.³⁹¹

390 Vgl. Gregorius Groitzsch, *Libellus continens Salae Fluvii Descriptionem, eidemque adiacentium oppidorum, Arctium, Coenobiorum, & Episcopatum sedium, situs, fundationes, & antiquitates*, Leipzig 1584. [Unpaginiert].

Unter den *MONUMENTA TEMPLI Cathedralis Numburgensis* hatte Groitzsch gleich zu Beginn seines Rundgangs durch den Naumburger Dom das Bischofsgrabmal im Ostchor erwähnt und wie folgt beschrieben:

„In media chori orientalis arca extat tumba, seu *kenotaphia*, in quo reposita est statua Episcopi cum lituo, sed sine epigrapha. Operculum, quo tegitur, in duas divisum est alas, quarum dextra habet imaginem Imperatoris cum inscriptione: Conradus Imperator fundator sedis Neumburgensis. Sinistra vero, imaginem Pontificis, cum inscriptione plane oblitterata, quae tamen vestigijs, & lineamentis albicantibus detriti utramenti non obscure refert imaginem seu nomen Iohannis, in quod affirmat additus numerus XX. Titulus vero dignitatis pontificiae aut simile aliquid in secunda linea, studio ut apparet, crasus plane evamit. Iam constat ex historijs coetaneos fuisse Conradum II. quem Salicum vocant, genitorem trium Henricorum Gisela de Vueblingen, neptis Sancti Henrici Imperatoris maritum tertium, & Iohannem 20. qui Platinae est 21. quod is Iohannem 19. ab alijs, propter pontificatus quadrimestris brevitatem, semissum, nominatim quoque ponat.“

[Mitten im gewölbten Ostchor steht ein Grabmal oder Kenotaph, auf dem die Statue eines Bischofs mit Krummstab ruht, die ohne Inschrift ist. Der Deckel, mit dem sie bedeckt ist, ist in zwei Flügel geteilt, deren rechter das Bild eines Kaisers aufweist mit der Inschrift: Kaiser Konrad, Gründer des Naumburger Sitzes. Der linke Flügel aber zeigt ein Bild des Papstes mit einer beinahe unleserlichen Inschrift, die dennoch, wie abgerieben sie auch ist, durch weißliche Spuren und Linien eindeutig auf das Bild und den Namen des Johannes verweist, wofür die hinzugefügte Zahl XX bürgt. Der Titel freilich der päpstlichen Würde oder irgendein Analogon in der zweiten Reihe {scheint mutwillig zerstört}. Nun steht aus Geschichtswerken fest, dass beide Personen Zeitgenossen gewesen sind, und das heißt, es war auf der einen Seite Konrad II., den man den Salier nennt, der Vater dreier Heinriche und dritter Gatte der Welfin Gisela, der Nichte des heilig gesprochenen Kaisers Heinrichs II. und auf der anderen Seite Johannes XX. dargestellt. Johannes wird nach Platina der 21., nach anderen der 19. genannt, wegen der Kürze seines nur ein dreiviertel Jahr währenden Pontifikates auch ‚der Halbe‘.]

391 „Groitzsch sah noch einen Holzkasten, der das Monument bedeckte. Auf dem einen Flügel war ein Kaiser gemalt mit der Inschrift CONRADVS IMPERATOR FVNDATOR SEDIS NVEMBVRGENSIS, auf dem anderen ein Papst mit einer verwischten Schrift, die IOHANNES XIX (1024-33) und nach Schamel noch TRANSLATOR erkennen ließ. So kann man nur an Hildeward denken, unter dem das Bistum verlegt wurde, und Lüttich hat das durch historische Erwägungen sichergestellt, da zu Dietrichs II. Zeit das Interesse an diesem Vorgang ganz lebhaft war. *Auch forderte die*

Was die Zuschreibung der Grabmalskulptur anging, die Schmarsow nur allgemein den Bildhauern des Stifterchors gegeben hatte, äußerte sich Bergner ausführlicher und bestimmter: obwohl das Gesicht der Liegefigur gelitten habe, die Augenpartie beschädigt, der Nasenrücken in Gips erneuert und die Unterlippe bestoßen sei, und ferner die *ausgebohrten Augensterne* an anderen Figuren der Werkstatt des Stifterchors nicht nachzuweisen seien, glaubte Bergner aufgrund bestimmter physiognomischer Merkmale die Urheberschaft des Naumburger Bildhauers der Stifterfiguren mit Sicherheit für diese Figur in Anspruch nehmen zu können:

*Nur das trapezförmige Kinn kündigt mit Sicherheit den Meister der Stifter an, freilich auch Züge, die an ihm neu sind, so die ausgebohrten Augensterne, die Ausbuchtung um die Nasenflügel und mandelförmige Augen. Stirn, Schläfe und Wangen und naturwahre, tief eingebaute Ohren sprechen aber wieder für ihn, und die Art, wie die Falten hart, fast in einem Grat auslaufen, eignet allen seinen Figuren.*³⁹²

Gerechtigkeit, neben den Stiftern dem ersten Bischof von Naumburg ein Denkmal zu setzen. Daß es in der Form der Grabtumba geschah, ist nicht weiter zu ergründen. Denn die Bestattung Hildewards an dieser Stelle, über den Gewölben der Krypta, ist so gut wie ausgeschlossen. Leicht möglich, daß der Künstler dem Verstorbenen die *Züge des Lebenden*, seines Gönners *Dietrich* verlieh, wofür die *Ähnlichkeit eines Siegelbildes spricht.*“ (Bergner 1903, S. 118; *Herv.*, G.S.)

392 Ebd.

Bergner liefert auch eine Beschreibung der Gesamterscheinung der Figur: „Der Bischof ist ein Grabdenkmal, mitten in die Stufen des Ostchores eingelassen, auf schlichtem Sockel ein Ruhebett mit oberen abgeschragten Ecken, mit Stab und Kehle umzogen, mit Kissen und Fußbrett belegt. Der Bischof in vollem Ornat, gerade nach vorn gerichtet, macht, obwohl vom Scheitel bis zu den Fersen nur 165 cm, in seiner Fülle und Breite doch eine imposante Figur. Mit der Rechten hält er vor der Brust ein Buch; durch die von unten hineingreifenden Finger ein wenig geöffnet, in der Linken mit zwei Fingern den Stab, der über einem runden Knauf in eine schlichte mit drei Weinblättern besetzte Kurvatur übergeht, unten mit der Eisenspitze auf das Trittbrett stößt. Beide Hände sind mit Handschuhen bekleidet, die Finger demnach dick und unbeholfen und nur die steifen Falten des Leders bezeichnet. Die Kasel deckt straff die breite, starke Brust, nach unten ist sie viermal gewellt und nach den Hüften zu gefaltet. Tunika und Alba sind steif und glatt. Das Manipel liegt geschwungen, mit Fransen besetzt, der Platte auf.“ (Bergner 1903, S. 117f.)

Bergners Zuschreibung des Ostchorgrabmals an den „*Meister der Stifter*“ ist von Georg Dehio, der Bergners Urteil und Zuschreibungen im Allgemeinen gefolgt ist, zurückgewiesen worden: „Im Ostchor Hochreliefplatte eines unbekanntes Bischofs, vielleicht zum Gedächtnis des Kirchengründers Hildeward, ausgeführt A. 14. Jh. Dieser älteste Grabstein der beste; nachher sinkt der Durchschnittswert.“ (Dehio 1905, S. 221)

Die Deesisgruppe im Tympanon des Ostchorportals

Nach seiner Zuschreibung des Ostchorgrabmals an den Bildhauer des Westchors handelte es sich bei Bergners Vorstellung der *Deesisgruppe* um das, was man in Bezug auf spätere Kunstepochen, wo die Namen der Künstler im Allgemeinen bekannt sind, eine ‚Neuentdeckung‘ oder ‚Neuzuschreibung‘ nennt, die den Werkkatalog eines Meisters erweitern soll:

*Das Tympanon im Ostchor, über der Tür zur Treppe des Laufgangs, ist bisher der Forschung gänzlich entgangen. Kein Wunder! Denn dem flüchtigen Beschauer macht es den Eindruck eines an sich bescheidenen und durch Verwitterung ganz entstellten Werkes. Bei näherer Prüfung erhebt es sich zu ganz einzigartiger Bedeutung nicht nur für das Verständnis des Künstlers und seiner Arbeitsweise, sondern auch für die Baugeschichte des Domes und schließlich der Bildnerei des Mittelalters überhaupt. Denn wir haben hier die letzte Arbeit unseres großen Plastikers, die er halbfertig zurückließ und die eine spätere Zeit pietätvoll bewahrte. Wir können ihm also förmlich bei seiner Arbeit über die Schultern schauen und alle Stadien des plastischen Vorgangs beobachten.*³⁹³



Fig. 71. Türbogenfeld im Ostchor.

Abb. 46. Türbogenfeld im Ostchor
(Aus: Bergner 1903, Fig. 71)

Bergner schenkte dieser unfertig gebliebenen kleinen Skulpturengruppe deswegen so große Beachtung, weil er der Überzeugung war, dass diese *Deesis* nicht nur eine Arbeit desselben Bildhauers sei, der die Stifterfiguren im Westchor und die Skulpturen am Westlettner geschaffen habe, sondern weil diese Einblick in die *Arbeitsweise* des Bildhauers gewähren und man „ihm also förmlich über die Schultern schauen und alle Stadien des plastischen Vorgangs beobachten“ könne. Die Bestätigung, dass es sich um eine eigenhändige Arbeit des Bildhauers handle, versuchte Bergner an den *Physiognomien* der Figuren aufzuzeigen, vor allem des frontal sitzenden Christus. Weitere Detailmerkmale sollten Bergner die Gewissheit verschaffen, dass der Bildhauer, der den Christus der *Deesis* gemeißelt habe, derjenige sei, von dem der Christus der *Passionsreliefs* stamme. Bergner benannte gemeinsame Merkmale wie die Haarbildung, die breite und niedrige Stirn, die Tränensäckchen unter den Augen.³⁹⁴ In der Physiognomie der kauernenden

³⁹³ Bergner 1903, S. 128.

Bergner gibt anschließend die Maße des Bogenfeldes an: „Das Tympanon ist mit dem Türsturz aus einem Block, die Bildfläche 104 cm breit, 75 cm hoch.“ (Ebd.)

³⁹⁴ „Christus sitzt ruhig und streng frontal auf einer niedrigen Bank, die Rechte mit der Wunde segnend erhoben, während er mit der Linken das aufgeschnittene Kleid öffnet, um die Seitenwunde zu zeigen. Der große, schöne Kopf ist von langem Wellenhaar umgeben, welches gescheitelt, mit den drei bezeichnenden kurzgeschnittenen Strähnen auf der Stirn und seitlich zurückgestrichen ist. Die Stirn ist breit und niedrig, die Brauen grätig, die Oberlider voll gegen die Schläfen gezogen, die Augen groß und klar aufgeschlagen, darunter die typischen Tränensäckchen. Schon diese Partie schließt jeden Zweifel an der

Profilfigur der Deesis-Maria erkannte er verwandte Züge mit der monumentalen Stifterfigur der *Gepa*³⁹⁵, die er mit „hartes Frauengesicht“, das „wesentlich durch die kurze gedrückte Nase, die breite Ober- und die vorhängende Unterlippe bestimmt“ sei, umschrieb.³⁹⁶

Die Zuschreibung der Deesisgruppe zum Werk desjenigen Meisters, der im Westchor die Stifterfiguren und am Westlettner die Reliefs und die Kreuzigungsgruppe gearbeitet habe, ergänzte Bergner durch eine Analyse des Werkprozesses und der Arbeitsweise des Bildhauers, die er anhand der verschiedenen Fertigungsstufen dieser unvollendet gebliebenen Skulptur durchzuführen suchte. Indem er davon ausging, dass der Bildhauer „von links nach rechts arbeitet“, erkannte er an der rechten Seite des Reliefs denjenigen Zustand, wie dasselbe die Werkstatt verlassen habe und an Ort und Stelle versetzt worden sei. Daneben unterschied er noch zwei weitere, fortgeschrittenere Bearbeitungszustände:

*Der Hintergrund ist gespitzt. Johannes erscheint nur in allgemeinen Umrissen, welche ungefähr die Glieder und Falten erkennen lassen, und das ist mit dem Spitzzeisen ‚grob gestockt.‘ Die Meißelschläge sind dicht aneinandergesetzt und haben die ganze Figur mit tiefen runden Löchern bedeckt, was so lebhaft an vorgeschrittene Verwitterung erinnert. Augen und Nase, dann der Mantel und die Arme Christi zeigen den zweiten Zustand. Sie sind gezahnt, d. h. mit einem Meißel von zwei oder drei Zähnen übergangen, welcher kleinere, dichtere Vertiefungen hinterlassen hat. Brust, Kopf und rechte Hand Christi und Maria ganz haben schon den dritten Zustand erreicht; sie sind mit dem Breitmeißel geglättet, in allen Details fein ausgearbeitet und geschliffen. Die einzelnen Schläge des Breitmeißels ohne Schliff kann man an der linken Hand Christi, der Mantelfalte vor der Bank und dem Zipfel unter der Hand Marias beobachten. Die Augensterne sind schon bei allen drei Figuren mit Schwarz bezeichnet, auch bei Johannes auf der groben Stockung. Dies Hilfsmittel wandte der Künstler offenbar an, um gleich von vornherein die Seblinien, die Stellung und Richtung der Augen festzulegen und die Komposition zu binden.*³⁹⁷

Während die verschiedenen Bearbeitungsstufen den Prozess einer zunehmenden Ausarbeitung, Verfeinerung und Glättung des Werkstücks unter Einsatz verschie-

Urheberschaft aus. Die Nase ist gerade und edel, doch die Spitze abgebrochen, die Wangen fallen etwas ein, der Bart um Lippen und Kinn ist voll, kurz und in wenige breite Strähnen geteilt. Ein Blick auf den Christus des Lettners, etwa im Abendmahl, überzeugt uns, daß wir hier nicht nur denselben Typus, nein das Bildnis des Heilands haben, wie es dem Künstler porträtmäßig feststand. Der Mantel fällt von der rechten Schulter in einer Querfalte auf den linken Oberschenkel, ein Zipfel über den linken Arm, und hüllt in klassisch einfachen Zügen die Knie ein, welche freilich ganz unnatürlich kurze Füße unter sich haben.“ (Bergner 1903, S. 129.)

³⁹⁵ Die Bestimmung der mittleren Figur an der Nordwand des Chorquadrums als „*Gepa*“ geht auf Bergner zurück, nachdem die Figur von Lepsius (1822, S.29f.) und Schmarzow (1892, S.30) noch als „*Adelheid*“ identifiziert worden war (vgl. Bergner 1903, S. 115).

³⁹⁶ Bergner 1903, S. 129.

³⁹⁷ Bergner 1903, S. 129f.

dener Meißel erkennen ließen, glaubte Bergner, aus einer weiteren Detailbeobachtung Rückschlüsse auf die Vorbereitung der eigentlichen Skulpturarbeit ziehen zu können. Er wies auf kleine Bohrungen am Kopf der Christusfigur der Deesisgruppe hin, die er als *Lehrpunkte* zur Übertragung eines zuvor ausgearbeiteten Tonmodells auf den Steinblock interpretierte, nach welchem der Bildhauer seine Skulpturen gemeißelt habe, und nahm weiter an, dass diese Methode der Übertragung eines vorgefertigten Modells auf den Steinblock ganz allgemein das vom Bildhauer praktizierte Verfahren nicht nur bei Reliefs, sondern auch bei Großfiguren gewesen sei.³⁹⁸

Bergner zog aus seiner Annahme, dass der Bildhauer des Westchors und Westlettners das unfertig gebliebene Tympanonrelief am Ostchor gegen Ende seiner Laufbahn noch zu meißeln begonnen habe, den Schluss auf einen ununterbrochenen Fortgang der Dombauarbeiten am Ostchor nach Fertigstellung von Westchor und Westlettner, denn da das unfertige Tympanonrelief im Verband mit dem Mauerwerk stehe, müssten die Arbeiten dort schon so weit fortgeschritten gewesen sein, dass auch der Bildhauer mit seiner Arbeit am Ostchor habe beginnen können.³⁹⁹

Die Deesisgruppe am Ostchor erschien in Bergners Darstellung als letztes Werk und Vermächtnis des Naumberger Bildhauers, welches dieser selbst nicht mehr habe vollenden können. Die Zeitgenossen des Bildhauers aber hätten - so die

398 „Wirkliche Überraschung bereitet aber nun die Beobachtung, daß am Kopfe Christi und sonst vereinzelt kleine Bohrungen auftreten, ganz deutlich auf der Stirnlocke, an den Wangen, mitten zwischen den Lippen, auf den Locken des Johannes. Es sind dies die Lehrpunkte, welche entstehen, wenn ein Modell mit dem Kugelzirkel auf den vorgearbeiteten Stein abpunktiert wird, um die genauen Verhältnisse und die Höhen- und Tiefenlagen der einzelnen Glieder und Flächen festzulegen. Daß die mittelalterlichen Künstler, etwa seit dem 12. Jahrhundert nicht mehr nach Zeichnungen oder aus freier Hand, sondern nach besonders entworfenen Tonmodellen gearbeitet haben, ist schon immer gemutmaßt worden. Hier haben wir durch eine seltene Fügung den evidenten Beweis dafür, ein kleines Lehrstück der Bildhauerkunst, an dem wir den Entwurf, die stückweise Vollendung und den Gebrauch aller nötigen Instrumente beobachten können. Es sind dieselben, die bis vor kurzem der gewöhnliche Steinbildhauer noch benutzte. Man kann schließen, daß der Meister auch seine übrigen Bildwerke nach dieser Methode geschaffen hat. Daher die große Sicherheit und Bestimmtheit seiner Formen. Die Studien, Entwürfe und Verbesserungen waren mit der Vollendung des Modells abgeschlossen. Und dieses selbst wird er am lebenden Menschen entworfen haben, bei den großen Figuren vielleicht in natürlicher Größe.“ (Bergner 1903, S. 130.)

399 „Wie bemerkt, steht das Stück im Verband einer Tür des Ostchors, dicht neben der romanischen Wandsäule und es ist hier am Ort nach der Versetzung weiter bearbeitet. Es geht daraus hervor, daß der Ostchor unmittelbar nach Vollendung des Westchores begonnen wurde und zur Zeit, als der Plastiker den Bildschmuck jenes vollendet hatte und für den Ostchor frei wurde, schon bis zu dieser Höhe gediehen war. Trat der Künstler um 1250 (vielleicht noch früher) in die hiesige Arbeit ein und widmete den großen Werken rund 30 Jahre, so konnte er um 1280 das kleine Werk beginnen, welches ein unschätzbare Dokument zur Baugeschichte des Doms bildet.“ (Ebd.)

Vermutung Bergners - aus Dankbarkeit und Pietät zum großen Meister die Deesis in ihrem unvollendeten Zustand am gegenwärtigen Ort belassen und in Ehren gehalten.⁴⁰⁰

Das Johannesmedaillon vom Domfriedhof

Während die Deesisgruppe nach Bergner das letzte, nicht vollständig ausgesprochene Wort des großen Bildhauers darstellte, war ein unscheinbares „Rundmedaillon mit dem Brustbild Johannis des Täufers“ „über der Tür der sog. Mönchskapelle auf dem Domkirchhof, welche früher unterhalb der Marienkirche beim Dom stand“, entwicklungsgeschichtlich für ihn noch von größerer Bedeutung, denn es konnte einerseits Aufschlüsse über die Herkunft des Naumburger Bildhauers vermitteln als es andererseits bereits auf die Figuren des Meißner Doms voraus verwies. Dieses *Johannesmedaillon*, welches 48 cm im Durchmesser beträgt und aus demselben Stein wie die übrigen Bildhauerwerke des 13. Jahrhunderts im Naumburger Dom gearbeitet ist, fand nach Bergner in der Standfigur Johannes' des Täufers in der Meißner Torhalle (*Johanneskapelle*) eine genaue Entsprechung.⁴⁰¹ Bergner verglich Physiognomie und



Abb. 47
Der Täufer an der Johanneskapelle
(Aus: Bergner 1903, Fig. 72)

400 „Denn offenbar ist, daß hier der kunstreiche Meißel seiner unermüdlichen Hand entsank, daß der Tod den Künstler abrief, gerade als er den König der Ehren und seine durchgrabene Hand aus dem spröden Steine gezaubert hatte. Es war sein Epitaphium und die dankbare Mit- und Nachwelt hat es so gehalten. Denn wie leicht wäre es gewesen, die Arbeit zu glätten und jede Spur des halbfertigen Zustandes zu verwischen. Wie hochgeehrt muß dieser Mann in den Herzen seiner Zeitgenossen gestanden haben, daß man dies Stück in seiner zweideutigen Erscheinung wie ein Heiligtum hütete. Die Möglichkeit, daß er sich an seinem Lebensabend noch von Naumburg weg gewandt, ja vielleicht plötzlich in Zorn oder Zwietracht seine Arbeit verlassen habe, wird durch den seltenen Zug der Pietät abgeschnitten.“ (Bergner 1903, S. 130f.)

Bergners Zuschreibung des Tympanonreliefs an den *großen* Naumburger Bildhauer stieß überwiegend auf Skepsis; sie wurde jedoch (wie das hier noch zu besprechende *Johannesmedaillon*) von Georg Dehio zunächst akzeptiert (vgl. Dehio 1905, S. 221.) - In seiner *Geschichte der deutschen Kunst* hat sich Dehio (1919, I, S. 345) dann der *communis opinio* der Forschung angeschlossen und das Relief für eine spätere Schülerarbeit der Werkstatt des Westlettners erklärt.

401 „Das Stück [*sc. das Medaillon mit Johannes dem Täufer vom Domkirchhof*] ist deshalb wichtig, weil es einen Ausblick auf ein anderes Arbeitsfeld und vielleicht auf die Herkunft des Künstlers eröffnet. In der *Johanneskapelle am Dom zu Meißen* steht eine *Figur des Täufers*, welche unserem Relief Zug für Zug gleicht, nur daß die Hände im Gegensinne gearbeitet sind. Das Gesicht ist beidemal mit derselben Bildnistreue ausgeführt, welche wir ja auch hier in Naumburg, z. B. beim Gesicht Christi, zu verfolgen imstande sind.“ (Bergner 1903, S. 131; *Herr.*, G.S.)

Eine photographische Aufnahme dieses *Johannesmedaillons vom Domkirchhof* ist heute

Gewandbildung des Medaillons mit der Täuferfigur in Meißen und hielt dafür, dass beide vom selben Bildhauer in Naumburg geschaffen sein müssten, da „ein Blick auf den Kopf mit den typischen Haarbüscheln, auf die schöne, bewegliche Hand und die Faltenzüge genügt, um die Autorschaft unseres Meisters festzustellen.“⁴⁰²

Obwohl Bergner in seinem Inventarwerk zum Naumburger Dom die Meißner Domsulpturen nicht mehr eigens behandelte, charakterisierte er sie in ihrem Verhältnis zur Naumburger Skulptur als Arbeiten derselben Werkstatt. Er glaubte, dass der *lächelnde* Evangelist Johannes im Domchorinneren noch eine *eigenhändige Arbeit des Naumburgers* sei, und in der Torhalle schrieb er neben Johannes dem Täufer „auch die Madonna mit dem Kind“ hypothetisch dem Werk desselben Meisters zu, während er die Figur des Bischofs Donatus, die er mit dem Bischof des Naumburger Ostchor-Grabmals verglich und das Meißner Kaiserpaar, welches er als „eine freie Nachbildung von Hermann und Regelindis“ bezeichnete, „wesentlich auf Schülerhände“ des Naumburger Bildhauers zurückführte.

Aus Bergners Bestimmung der *Ostchor-Deesis* im Naumburger Dom als *letzte* Arbeit des großen Meisters ging ferner hervor, dass er die Skulpturen im Meißner Dom als zeitgleiche Arbeiten der Naumburger Hauptwerke begriff, und zwar in Ausführung eines Auftrags, den der Naumburger Bildhauer „durch Empfehlung seines Gönners Dietrichs II. an dessen Bruder Heinrich den Erlauchten“ erhalten habe.⁴⁰³

Die Biographie eines Bildhauers

Das *Johannesmedaillon* konnte nach Bergner nicht nur den Zusammenhang der Werkstatt in Naumburg und Meißen belegen, sondern auch einen wichtigen Fingerzeig über die künstlerische Herkunft des Naumburger Bildhauers geben:

schwer zu finden, weil es in der Naumburg-Literatur seit Jahrzehnten nicht mehr behandelt wird. Bergner (ebd., Fig. 72) bietet nur eine grobe Strichzeichnung. Eine passable Aufnahme findet sich bei Beenken (1939a, S. 142, Abb.105 [1. Auflage] bzw. S. 143, Abb. 107 [2. Auflage]).

402 Bergner 1903, S. 131.

Bergner gibt folgende Beschreibung des *Johannesmedaillons*:

„Der Täufer hält in der Linken, in den Bausch des Mantels gestellt, eine große runde Scheibe, darauf das halberhabene Lamm Gottes mit Nimbus und Kreuzfahne. Der rechte Arm ist mit dem groß und klar gefalteten Mantel erhoben, die Hand im Gelenk gebeugt, die Finger eingeknickt, nur der Zeigefinger (leider abgebrochen) auf das Lamm gerichtet. Der Kopf mit Nimbus, langem Wellenhaar und ebensolchem zugespitzten Vollbart hat durch hoch gezogene Brauen und vorgeschobene Unterlippe einen strengen Ausdruck, wie er dem Asketen und Bußprediger zukommt. Obwohl immer frei, ist das Werk nur wenig verwittert, doch ein Arm des Kreuzes und zwei Beine des Lammes abgebrochen.“ (ebd.)

403 Ebd.

*Auch an der goldenen Pforte zu Freiberg steht ein Täufer, dessen Haltung und Ausdruck mehr als zufällige Verwandtschaft bekundet. Hier muß unser Künstler seine Vorbildung genossen haben. Und wenn er auch, frühzeitig der Schule entwachsen, ihre anziehendsten Seiten, die Freude an glatter Schönheit und zierlichem Detail aufgab, so klingen bei ihm doch Freiburger Motive und Formen vielfach nach. Die weitere Untersuchung muß füglich einer Monographie überlassen bleiben. Für uns ist es hinreichend zu wissen, daß er nach Herkunft und Schulung Obersachse, Markmeißner, war und weder mit Niedersachsen noch mit Bamberg je Berührung gehabt hat.*⁴⁰⁴

Nachdem Karl Franck-Oberaspach in seiner Studie *zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur* die Vermutung geäußert hatte, die Naumburger Künstler hätten *in Reims gelernt*⁴⁰⁵, verfolgte Bergner, hierin in der Tradition Bodes und Schmarsows stehend, wieder die ‚obersächsische Fährte‘ zur Bestimmung der künstlerischen Wurzeln des Naumburger Bildhauers. Bergner fügte dieser Annahme die spekulative Vermutung hinzu, dass Bischof Dietrich II. von Naumburg den Bildhauer „aus seiner Heimat mitgebracht oder herangezogen hat und daß er kurz nach Beginn des Westchores um 1250 seine Arbeit begann.“⁴⁰⁶

Und so entwarf Bergner die Umriss für eine Künstlerbiographie eines obersächsischen Bildhauers, der in der Werkstatt der *Goldenen Pforte* in Freiberg gelernt und in Naumburg und Meißen sein Lebenswerk vollendet habe. Ob die Stationen einer solchen Künstlerbiographie denkbar seien und ob das umfangreiche Werk, das Bergner einem einzigen Bildhauer zuschrieb, von diesem überhaupt habe bewältigt werden können, versuchte Bergner an einem hypothetischen Arbeitsplan des Naumburger Westchor- und Westlettnerprogramms zu ermitteln, um so in Ermangelung konkreter Nachrichten wenigstens die Plausibilität seiner Annahmen begründen zu können:

404 Bergner 1903, S. 131f.

Bergner gibt für seine Einschätzung einer *obersächsischen, markmeißner Herkunft* des Naumburger Bildhauers nur das bildnerische Zeugnis des *Johannesmedaillons* und dessen Vergleich mit dem Johannes der *Goldenen Pforte* in Freiberg an, ohne seine Auffassung durch weitere Vergleiche und durch eine Diskussion der Forschungsliteratur abzustützen. Bergners Ablehnung eines möglichen *Bamberger Einflusses* auf den Naumburger Bildhauer könnte freilich auf Weeses Dissertation (1897, S. 124) anspielen: „Wenn nun auch der Naumburger von der allgemeinen Strömung, die von Frankreich aus die deutsche Kunst ergriffen und im Innersten verwandelt hat, nicht ganz unberührt geblieben ist, so hat er doch seine eigentliche Grundlage in der sächsischen Schule; er fusst auf einer heimatlichen Tradition und man kann ihn für einen wirklich deutschen Künstler ansehen“. Bergners Auffassung von der Herkunft des Naumburger Bildhauers ist mit der Weeses identisch, nur dass er die von Weese angenommene *allgemeine Strömung aus Frankreich* als Bildungselement für den Naumburger Bildhauer in seine Betrachtung einbezieht.

405 Franck-Oberaspach 1899, S. 110. - Vgl. Kap. III. 4.

406 Bergner 1903, S. 132.

Wir können nun folgende Berechnung machen. Gemessen am gegenwärtigen Betrieb eines Bildhauers und alle Nebenarbeiten den Gesellen zugewiesen, würde jede der großen Figuren mit eigenhändiger Ausführung den Meister ein volles Jahr, jedes Lettnerfeld zwei Jahre in Anspruch nehmen. Dabei müssen aber wenigstens vier Jahre für Studien, Entwürfe und Modellierung eingerechnet werden. Dies ergibt: 12 Stifter ... 12 Jahre / Diakon und Bischof [Ostchorgrabmal] ... 2 Jahre / Kreuzigungsgruppe ... 3 Jahre / 6 große Reliefs am Lettner ... 12 Jahre / 2 kleine Reliefs am Lettner ... 1 Jahr / Tympanon [Ostchor-Deesis] und Täufer [Johannesmedaillon] ... 1 Jahr / für Studien ... 4 Jahre = Summa 35 Jahre, wobei die Meißner Arbeiten noch außer Ansatz geblieben sind. Nun gilt aber bei Bildhauern in diesem Material eine Arbeitszeit von 30 Jahren schon als das Höchste, da der Kalkstaub sich in die Lunge setzt und meist einen viel früheren Tod herbeiführt. Nach Menschengedanken kann der Meister, wenn er so selbstständig und fertig, wie er sich sogleich zeigt, mit etwa 25 Jahren in Naumburg begann, höchstens ein Alter von 65 Jahren erreicht haben und wird, immer die Richtigkeit seiner Ankunft auf 1250 vorausgesetzt, zwischen 1280 und 1285 gestorben sein.

407

407 Ebd.

Kathryn Brush (1993, S. 111) führt Bergners Thesen auf das ihrer Ansicht nach anachronistische Modell einer *Künstlerbiographie* zurück. In der Konsequenz einer solchen Künstlerbiographie liegt es, dass stilistische Unterschiede ganz selbstverständlich zu Stadien der Entwicklung des Bildhauer-Künstlers werden, auch wenn Bergner in Naumburg die Existenz einer *Werkstatt* und damit mehrerer ausführender Bildhauer annimmt.

Bergners Versuch, die dem Naumburger Bildhauer zugeschriebenen Werke auf ein *Lebenswerk* umzurechnen und zu überprüfen, ob es zeitlich überhaupt möglich sei, dass eine Künstlerpersönlichkeit *alle* von Bergner diesem Meister zugeschriebenen Werke habe verfertigen können, kommentiert Brush (ebd.) mit folgenden Worten:

„Bergner goes so far as to calculate the amount of time required for the execution of each sculpture and assigns the master a total activity of at least thirty years at Naumburg, while acknowledging his hand at Meissen. In projecting the anonymous Naumburg Master as an individual artist with a traceable career, Bergner was clearly recalling ‘normative’ Italian Renaissance artistic biographies and conflating these with documentable German artists, including Dürer and Adam Kraft, who are in fact mentioned in his text.“

Was die von Brush beanstandeten Vergleiche mit Dürer und Adam Kraft angeht, so sei zunächst Bergners Vergleich des Naumburger Bildhauers mit Dürer angeführt:

„Das ist die kühle, selbstbewußte Energie des Mannes [sc. der Figur des Ekkehard], im Kampf des Lebens gestählt, ohne überflüssiges Gefühl, rau und kurz in Worten, entschlossen zu jeder Tat. So denken wir uns ‚den rechten Sohn jenes großstrebenden Vaters,‘ [sc. Ekkehard I.] die Lust seiner Freunde, den Schrecken seiner Feinde. Erst Dürer hat in seinem Johannes wieder ein ähnliches Gesicht geschaffen, aber in jedem thüringischen Dorfe kann man an Schulzen und Vorstehern diese zähe Kraft des Bauernadels beobachten.“ (Bergner 1903, S. 108.)

Der Vergleich mit Dürer dient Bergner dazu, auf den *Realismus* des Naumburger Bildhauers hinzuweisen: wie Dürer sei der Naumburger Bildhauer zu seiner Zeit ein *Realist* gewesen, der seine Figuren nach dem Leben gestaltet habe. Für die Figur des Markgrafen Ekkehard habe der Bildhauer „die Schulzen und Vorsteher in jedem thüringischen Dorfe“ sich zum Vorbild genommen, für einen Vertreter des Bauernadels des 11. Jahrhunderts einen Vertreter des Bauernadels des 13. Jahrhunderts (so die einfache Überlegung Bergners). Bergners These, dass der Naumburger Bildhauer seine Figuren nach der Beobachtung der Wirklichkeit gestaltet habe, soll durch Brushs Vermutung widerlegt sein,

Bergner sei dabei lediglich einem (verschwiegenen) künstlerbiographischen Muster der italienischen Renaissance gefolgt, welches für den Bildhauer des 13. Jahrhunderts nicht passe. Damit ist aber Bergners These nicht widerlegt, dass der Naumburger Bildhauer seine Figuren nach der zeitgenössischen Wirklichkeit gestaltet habe. Wenn Brush eine solche Wirklichkeitsbeobachtung erst für Künstler der Renaissance annehmen will, dann sollte sie an den Naumburger Figuren selbst aufzeigen, dass Bergners These fehlgeht.

Ein weiterer von Brush beanstandeter Vergleich findet sich bei Bergner auf Seite 100: „Wenn diese Gestalten nicht durch Tracht und Waffen ihre Zeit verrieten, so könnte man sie in jede Blütezeit unserer Kunst, unter Adam Kraft wie unter Rauch, einreihen.“ Dieser harmlose Satz Bergners besagt doch nur soviel, dass Bergner sich die Werke des Naumburger Bildhauers ihrer *Qualität* wegen auch in einer anderen Blütezeit deutscher Kunst vorstellen könnte, ein allgemeiner Satz der Wertschätzung, welcher die inhaltlichen Ausführungen nur begleitet und sie nicht ersetzen soll.

Schließlich vergleicht Bergner die Naumburger Lettnerreliefs mit den Reliefs der Kreuzwegstationen des Adam Kraft:

„Seine [sc. des Naumburger Bildhauers] Figuren sind nach wie vor frei und rund gearbeitet und nur zufällig vor und in eine Wand gesetzt. Am Lettner hat er Platten von 65 cm Höhe 30 cm tief gehöhlt und trägt seine Erzählung in zwei Figurenreihen vor, deren vordere nahezu frei stehen. Dagegen kommt sein dramatisches Talent und eine ungeahnte Kompositionsgabe zur vollen Geltung. In beiden Beziehungen hat die deutsche Kunst bis auf Adam Krafts Stationen nichts Ähnliches aufzuweisen.“ (Bergner 1903, S. 121.)

Bergner vergleicht die Passionsreliefs des Naumburger Westlettners mit Adam Krafts Kreuzwegstationen in Nürnberg unter *zwei* Aspekten: zum einen im Hinblick auf das „dramatische Talent“ der beiden Bildhauer, zum anderen auf ihre „Kompositionsgabe“. Mit einem Wort: Bergner schlägt einen epochenübergreifenden kunsthistorischen Vergleich vor, um auf die *Qualität* der verglichenen Werke hinzuweisen, wobei denn Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Naumburger Bildhauer um 1250 und dem Nürnberger Bildhauer um 1500 anschaulich würden. Was ist dagegen einzuwenden?

Der merkwürdigste Vorwurf Brushs an Bergner aber lautet, dieser habe die Probe aufs Exempel seiner eigenen These gemacht und sich gefragt, ob tatsächlich ein einziger Meister in der Zeitspanne eines Bildhauerlebens die Werke alle habe schaffen können, die er selber, Bergner, dem Bildhauer zuvor aufgrund stilistischer Eigentümlichkeiten zugeschrieben hat („Bergner goes so far as to calculate the amount of time required for the execution of each sculpture and assigns the master a total activity of at least thirty years at Naumburg“).

Dass ausgerechnet diese immanente Überprüfung und Plausibilitätserwägung der eigenen These für Brush ein Angriffspunkt gegen die Argumentation Bergners darstellt, erstaunt, denn hier zeigt sich Bergner doch selber skeptisch, ob denn das, was er dem Bildhauer alles zugeschrieben hat, von diesem überhaupt habe geleistet werden können. Brush hätte, um Bergner an diesem Punkt anzugreifen, ihm einen Rechenfehler oder andere Ungereimtheiten nachweisen müssen. Stattdessen deutet sie nur mit dem Finger auf ihn („Bergner goes so far“) und macht Stimmung gegen diesen Forscher. Es ist aber Bergner selbst, der ein bestimmtes Fragezeichen hinter seine eigene These setzt und meint: ‚der Bildhauer könnte das ihm zugeschriebene Lebenswerk vollbracht haben, aber - na ja - gerade noch und mit knapper Not‘.

Brush stört sich an Bergners Versuch, die *Künstlerbiographie* eines Bildhauers des 13. Jahrhunderts geschrieben zu haben, weil er damit gegen ein Dogma der neueren Kunstgeschichtsschreibung verstieß, dem sich auch Brush verschrieben hat, und welches lautet: ‚Im 13. Jahrhundert hat es keine Künstler gegeben‘. Warum aber, wenn doch die Naumburger Stifterfiguren von einem künstlerischen Realismus Zeugnis abliefern?

V. Zwei Vorträge zur Naumburger Skulptur

1. Wilhelm Vöge (1905) ⁴⁰⁸*Fragen zur deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts*

Als Wilhelm Vöge in einem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 12. Mai 1905 über die *deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts* referierte, griff er ein Thema auf, das neben Heinrich Bergner in seinem jüngst erschienenen Inventarwerk zum Naumburger Dom vor allem August Schmarsow und Adolph Goldschmidt behandelt hatten, zwei Vertreter des Fachs, welche in der Debatte über die Beziehungen der deutschen Bildhauerwerkstätten im 13. Jahrhundert und in der Frage des Einflusses der französischen Skulptur konträre Positionen einer genuin deutschen und einer stark von französischen Vorbildern geprägten Entwicklung eingenommen hatten.

In diesem Zusammenhang ging Vöge zu Beginn seines Vortrags auf eine zuerst von Franz Kugler diskutierte Frage ein, ⁴⁰⁹ die seit Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* ⁴¹⁰ und einem kritischen Kommentar Georg Dehios, ⁴¹¹ sowie durch Arbeiten von Weese und Schmarsow erneute Aktualität gewonnen hatte. ⁴¹² Diese Frage galt dem Verhältnis der beiden großen deutschen Bildhauerwerkstätten des 13. Jahrhunderts, Bamberg und Naumburg. Vöge freilich maß diesem Verhältnis - ähnlich wie zuvor schon Schmarsow und Weese - keine nachweisliche Bedeutung bei und meinte

408 Zu den nur protokollarisch überlieferten Ausführungen von *Wilhelm Vöge, Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*, in: *Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 5 (1905) S. 29-32*, vgl.: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149 (n.2), 150f. / Noack 1925, S. 101 (n.16) / Schmitt 1932, S. 4 / Beenken 1939a, S. 16 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 / Schmoll (1966)1985, S. 82 / Schubert D. 1974, S. 80, 315 / Sauerländer 1979, S. 228 / Hamann-MacLean 1982, S. 60 / Schubert E. 1990, S. 62 / Brush 1993, S. 112 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 206f., 208, 215 / Schwarz 2002, S. 58.

Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Wilhelm Vöge, Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958, S. 219-222*. [Vöge (1905)1958.]

409 Vgl. Kugler (1842, S. 475f.): „an diesen sämtlichen Arbeiten [*sc. im Naumburger Westchor und am Westlettner*] erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt“; *Herv.*, G.S.)

410 Vgl. Bode 1886, S. 62 u. Kap. I. 1.

411 Vgl. Dehio 1890, S. 199 u. Kap. I. 4.

412 Vgl. Schmarsow 1892, S. 51 f. u. Kap. II. 1 und Weese 1897, S. 123f. u. Kap. III. 1. - Vgl. auch Reber 1886, S. 548f.

vielmehr, dass zwischen der Kunst des *sog. Meisters der Adamspforte* in Bamberg und dem *großen Naumburger* kein Zusammenhang bestehe.⁴¹³

Etwas länger verweilte Vöge bei der Streitfrage möglicher Beziehungen zwischen der *Jüngeren Bildhauerwerkstatt* in Bamberg und der Skulptur des Magdeburger Doms. Hier hatte Schmarsow eine Beeinflussung der Bamberger durch die Magdeburger Skulptur angenommen⁴¹⁴ und damit Weeses entschiedenen Widerspruch mit dem Vorwurf einer mangelnden Kenntnis der Reimser Skulptur an die Adresse Schmarsows herausgefordert.⁴¹⁵ Ohne auf die Reimser Beziehungen an dieser Stelle einzugehen, führte Vöge diejenigen Argumente Schmarsows an, welche eine Beziehung zwischen Magdeburg und Bamberg durchaus plausibel erscheinen ließen. Vöge meinte jedoch, das Verhältnis sei *verwickelt* - womit er ein umgekehrtes Beeinflussungsverhältnis wie von Schmarsow behauptet andeutete -, weshalb er lediglich auf die zahlreichen „Symptome für den Zusammenhang“ hinweisen wolle wie „das Vorkommen derselben Sujets, ähnlicher Kronenformen“ und „das Auftauchen einzelner Bamberger Faltenmotive in Magdeburg“.⁴¹⁶

Aus dem Protokollbericht geht das Bemühen Vöges hervor, die positiven Ergebnisse der Untersuchungen verschiedener Forscher zu würdigen, hierbei die Rationalität strittiger Argumente darzulegen und wenn möglich die verschiedenen Ergebnisse in einer Synthese zusammenzuführen.

Skulpturenfragmente im Mainzer Dom

Die beiden Leitfragen einer Beschäftigung mit der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert, die Einwirkung der französischen Bauhütten auf die deutschen Werkstätten und die Beziehungen der deutschen Bildhauerateliers untereinander, diskutierte Vöge schließlich an einer Bauhütte, die in der nationalen kunsthistorischen Diskussion zuvor noch keine Rolle gespielt hatte: an der Skulptur des *Mainzer Doms*. Dort würden sich in der Tat französische und deutsche Einflusstrome treffen: ein aus Frankreich kommender Bildhauer, der in der Kathedrale von Reims geschult worden sei, und ein Naumburger Bildhauer seien

413 Vöge (1905)1958, S. 219.

Im Hinblick auf mögliche Beziehungen zwischen der älteren Bamberger Werkstatt (der *Georgenchorschranken*) und der „altertümlichen Statue der heiligen Elisabeth“ in der „Sakristei“ des Naumburger Doms, die Bergner (1903, S. 97) zur Diskussion gestellt hatte, äußert sich Vöge zurückhaltend und meint, dass für ihn „die Verwandtschaft (..) wenig deutlich“ sei. (Vöge (1905)1958, S. 219.)

414 Vgl. Schmarsow 1892, S. 51 f. u. Kap. II. 1.

415 Vgl. Weese 1897, S. 164, n.219 u. Kap. III. 1.

416 Vöge (1905)1958, S. 219f.

dort gleichzeitig nebeneinander tätig gewesen. Mit seiner Annahme, dass bestimmte Skulpturenfragmente des Mainzer Doms von der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners beeinflusst seien, wies Vöge zum ersten Mal in der Forschungsgeschichte auf den Zusammenhang der Mainzer und Naumburger Skulptur hin.

Vöge sonderte zunächst diejenigen Fragmente des Mainzer Domkreuzgangs aus, die von der Reimser Bauhütte beeinflusst worden seien. Dabei stützte er sich auf die Ergebnisse einer älteren Untersuchung von Friedrich Schneider aus dem Jahr 1874⁴¹⁷, welcher bereits eine Zuordnung der verschiedenen Stücke nach ihrem mutmaßlichen architektonischen Zusammenhang vorgenommen und die Fragmente des Ostlettners,⁴¹⁸ darunter als auffallendstes Stück einen *Gebälkträger* - er sollte in der späteren kunsthistorischen Forschung meist unter der Bezeichnung *Ostchor-Atlant* geführt werden - der aus Reims kommenden Werkstatt zugewiesen hatte.⁴¹⁹

Von diesem reimsisch geprägten *Gebälkträger* unterschied Vöge *Relieffragmente mit Seligen und Verdammten*, die er dem ehemaligen, gleichfalls verlorenen Westlettner des Mainzer Doms zuwies und auch mit einer Abbildung veröffentlichte. Das

417 Zu den Forschungen Friedrich Schneiders (die in der vorliegenden Studie nicht behandelt werden) vgl. - neben den Hinweisen Vöges ((1905)1958, S. 220) - Noack (1914, S. 130, 133, 138), Neeb (1916, S. 38, 43), Kautzsch/Neeb (1919, S. 149 (n.2), 153 (n.4), 159 (n.1), 160, 161), Noack (1925, S. 102), Schmitt (1932, S. 7), Schmitt (1939, S. 77), Peschlow-Kondermann (1972, S. 14f.), Winterfeld (1974 (Rez.), S. 68) und Doberer (1975, S. 92).

418 Die Existenz eines Mainzer Ostlettners ist später von Annegret Peschlow-Kondermann (1972, S. 3-9) bestritten worden. Gegen die Argumente Peschlow-Kondermanns hat aber die spätere Forschung zumeist an der Existenz eines Ostlettners im Mainzer Dom festgehalten, so Doberer (1975, S. 89ff.), Winterfeld (1994, S. 314: „Die großen doppelchörigen Domkirchen in Mainz, Worms und Bamberg besaßen durchweg zwei Lettner, auch wenn es nur eine geistliche Institution, das Domkapitel, gab“) und Beer 2005, S. 302f.

419 „Der Vortragende ging dann zur Betrachtung einiger bedeutender, jetzt im Mainzer Domkreuzgang bewahrten Skulpturen über, die zum Teil zwar auf unmittelbare Beziehungen zu Frankreich deuten, zum Teil aber Einwirkungen eines großen deutschen Ateliers erkennen lassen, des Naumburgischen, dessen Einfluß wir hier zum ersten Mal in der Nähe der großen rheinischen Zentren und ihrer Wirkungssphäre und nicht fern der französischen Grenze deutlich wahrnehmen können. Jene auf französische Einwirkungen deutenden Fragmente gehörten ursprünglich zum Lettner des östlichen Mainzer Domchors (vergl. dazu Friedrich Schneider im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1874 27 ff. mit Tafeln). Erhalten ist eine vortreffliche als Gebälkträger dienende Architektenfigur (Phot. Krost.), ferner einige schöne Blätterknäufe und -Kämpfer. Friedrich Schneider denkt hier mit Recht an eine Inspiration von Reims her. Atlanten sind ein Reimser Lieblingsmotiv; es kommen ganz ähnliche Posen und Attribute in Reims vor; symptomatisch ferner das groß gebildete Auge, die zarte Behandlung der Deckplatten an den Knäufen und anderes mehr.“ (Vöge (1905)1958, S. 220; *Herv.*, G.S.)

Relieffragment des Westlettners und der Gebälkträger des Ostlettners stammten von zwei verschiedenen Werkstätten her. Während der Bildhauer des Ostlettners aus Reims gekommen sei, habe der Bildhauer des Weltgerichtsreliefs vom verlorenen Westlettner seine Wurzeln in Naumburg.⁴²⁰

Die Abhängigkeit der Reliefs des Mainzer Westlettners von entsprechenden Reliefdarstellungen in Naumburg zeigte sich für Vöge am *Reliefstil* beider Arbeiten. Darunter verstand er die Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander mit teilweisen Überschneidungen, wodurch der Bildhauer eine schematische Anordnung vermieden habe.⁴²¹

Um den Zusammenhang der Naumburger und Mainzer Skulptur anschaulich zu machen, wies Vöge auf gemeinsame Detailmerkmale hin wie namentlich den Kopftypus, die Haarbehandlung und physiognomische Besonderheiten wie Augenlider und -brauen, Stirn und Lippen:

Auf Naumburg weisen auch Kopftypen, Haarbehandlung, Allüren u. a. m(ehr): Die scharf unterfalteten Augen fast immer klein geöffnet, bald mit leise gebogenem, bald mit gradlinigem Unterlid, letzteres vorherrschend; die Stirnen platt und breit, die Brauen grade, niedrig; der Mund nicht breit, aber voll mit schmallend vorgeschobener Unterlippe; auch in Mainz die charakteristischen grad abgeschnittenen Haarsträhnen auf der Stirn, neben glatterem Haar ein

420 „Die auf Naumburg weisenden, ebenfalls künstlerisch sehr hervorragenden Fragmente, - es sind Teile eines Jüngsten Gerichts mit dem Zug der Seligen und Verdammten (Abb. 1) - scheinen mit jenem östlichen Lettner zwar nichts zu tun zu haben, doch deutet die Form der beiden Tafeln auf Zugehörigkeit ebenfalls zu einer Säulenstellung, nicht aber zu einem Portale.“ (Ebd.)

Vöge macht ferner auf eine motivische Verwandtschaft der Weltgerichtsfragmente in Mainz zu einem Gelnhausener Lettner aufmerksam, woraus sich jedoch auf keinen Werkstattzusammenhang, allenfalls auf eine Beeinflussung der qualitativ geringeren Arbeiten in Gelnhausen durch Mainz schließen lasse:

„Der Zug der Seligen und Verdammten findet sich überdies ähnlich am Gelnhauser Lettner (*Ueber die Herkunft der Mainzer Platten vergl. Corr.-Blatt 1875, S. 45.*) Doch eine künstlerische Abhängigkeit von diesem Nachbaratelier liegt nicht vor. Die Gelnhauser Skulpturen sind weit geringer. Für sie ist bei einem im ganzen hochgotischen Charakter, besonders der wie aus dickem Leder geschnittenen Gewandung, eine eigen primitive Augenbildung charakteristisch: das nur klein geöffnete Auge wird von den Lidern etwa wie ein Bildchen vom Rahmen umzogen; es ist ein deutliches Nachwirken der älteren Gelnhausener Art. Vielleicht, daß umgekehrt Gelnhausen den Mainzer Darstellungen einige Motive verdankt.“ (Ebd.)

421 „Naumburgisch ist schon der Reliefstil der Mainzer Arbeiten, ihre überquellende Plastik, die sich in der Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander bei gleicher Kopfhöhe beider und fast statuarischer Ausrundung der vorderen ausspricht; die Köpfe der hinteren Reihe sind dabei nicht künstlich auf die Lücken geschoben, sondern gelegentlich versteckt hinter den vorderen.“ (Ebd.)



Abb. 48

Mainz, Dommuseum. Relief mit Seligen und Verdammten vom ehem. Westlettner
(Aus: Vöge (1905)1958, S. 219, Abb. 1)

*kräftiges Gelock vom Kopf abstehend und (sehr bezeichnend!) in Höhe der Ohren, mit Löckchen durchsetzt, die, wie oft in Naumburg, die Ohren verdecken.*⁴²²

Neben den Reliefs mit Seligen und Verdammten machte Vöge noch auf ein weiteres Relief aufmerksam, eine *Deesisgruppe* am Tympanon des Südostportals, das gleichfalls mit dem ehemaligen Westlettner in Zusammenhang stehe. Ausgehend von einer motivischen Verwandtschaft zu dem von Bergner bekannt gemachten Relief einer Deesisgruppe am Naumburger Ostchor ging Vöge en passant auf dessen Zuschreibung des Naumburger Reliefs an den *Meister der Stifterfiguren* ein, die er jedoch aus qualitativen wie stilistischen Gründen ablehnte.⁴²³

Gegenüber dieser nur motivischen Beziehung der Mainzer Deesis mit der entsprechenden Gruppe am Naumburger Ostchor bildeten die Naumburger Passionsreliefs für Vöge den eigentlichen stilistischen Bezugspunkt für die Mainzer Deesisgruppe, wobei er auf eine Deckplatte am Tympanon in Mainz hinwies, deren Profilform mit

422 Vöge (1905)1958, S. 221.

Neben diesen physiognomischen Merkmalen, deren Darlegung an Bergners Argumentationsweise (bei Differenzen im Einzelnen) erinnert (vgl. z.B. Bergner 1903, S. 101f.), zeigt Vöge den Zusammenhang an Einzelfiguren der Naumburger und Mainzer Skulptur, wobei er u.a. die kleine Relieffigur einer klagenden Frau aus der Gruppe der Verdammten in Mainz mit der Großfigur der Gerburg aus der Reihe der Naumburger Stifterfiguren gegenüberstellt. (Vgl. ebd.)

423 „Mit diesen Reliefs im Mainzer Kreuzgang [*sc. den Reliefs der Seligen und Verdammten des ehemaligen Westlettners*] geht im Stil zusammen das schöne Tympanon mit Christus an der Ostseite des Domes als Richter zwischen Maria und Johannes (Abb. 2). Bemerkenswert ist, daß das einzige aus der Richtung des Naumburgers bekannte Bogenfeld auf dem Ostchor links dasselbe Sujet bietet, in noch verwandterer Auffassung. Uebrigens gibt Bergner zu Unrecht dies Werk dem *Meister der Stifterstatuen* selbst; es ist geringer und auch später, worauf schon die Lockenführung bei der Maria weist. (Vöge (1905)1958, 221f.)

einem entsprechenden Profil der Naumburger Abendmahlsszene übereinstimme. Vor allem aber verglich Vöge die Christusfiguren in Mainz und Naumburg. Die Physiognomien seien hier wie dort die gleichen und würden sich charakteristisch von französischen Physiognomien abheben, wie man sie an den Portalen von Straßburg oder Freiburg im Breisgau studieren könne. Der Naumburger Gesichtstypus sei demgegenüber ein *breiter* Gesichtstypus.⁴²⁴



Abb. 49

Mainz, Dom. Deesis vom südlichen Ostportal
(Aus: Vöge (1905)1958, S. 221, Abb. 2)

Vöge ging zuletzt noch auf die Frage nach einer möglichen Identität der Bildhauer in Mainz und Naumburg ein. Trotz ihrer engen stilistischen Verwandtschaft nahm Vöge zwei verschiedene Meister an, von denen sich der Mainzer durch einen *minder herben* Charakter von seinem Naumburger Kollegen unterscheidet. Andererseits sei der Zusammenhang der Arbeiten in Mainz und Naumburg gegenüber anderen deutschen Werkstätten evident, wie etwa der Vergleich mit Wimpfen und Wetzlar zeigen könne, Arbeiten, die nach Vöge auf die westfälische Schule verwiesen.⁴²⁵

Es waren sicherlich mehrere Motive, die Wilhelm Vöge dazu bestimmten, in die Debatte um die französischen Einflüsse auf die deutsche Skulptur mit einem Beitrag zur Mainzer Skulptur des 13. Jahrhunderts einzugreifen. Zum einen ließen sich an den wenigen im Domkreuzgang aufgestellten Fragmenten die Hauptmo-

424 „Die Deckplatte des Thrones auf dem Mainzer Tympanon zeigt dasselbe eigen schwere Profil, dem man auf der Naumburger Abendmahlsszene begegnet! Zu vergl(eichen) ist auch das gutmütige, offene, *breite Christusgesicht* in Mainz mit dem *Naumburger* am Passionsfries, und wieder mit den *französisch zugespitzten Köpfen* an den Portalen von Straßburg oder Freiburg i. B.“ (Vöge (1905)1958, S. 222; *Herv.*, G.S.)

425 „Die Mainzer Arbeiten gehören nicht der Hand des Naumburgers; sie sind *minder herbe*; doch tritt der Zusammenhang um so schärfer heraus, je mehr man die Arbeiten in den Mainz benachbarten kleinen Zentren betrachtet; etwa die in Wimpfen und in Wetzlar. Die Portalstatuen am Dom zu Wetzlar deuten auf einen Zusammenhang mit der westfälischen Schule, insbesondere mit den Portalskulpturen in Paderborn; hierfür spricht schon die Art ihrer Aufstellung, die Säumung der Tür durch plastisches Blätter- und Tierwerk, ihre Krönung durch zwei Kleeblattbögen; aber auch die Typen der Köpfe weisen auf Paderborn; die Art, wie Jacobus der Aeltere die Pilgermuschel vor der Brust hält etc.“ (Ebd.)

mente aufzeigen, welche die Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert bestimmten: ein französischer Einfluss aus Reims, den schon Friedrich Schneider, ein früher Erforscher der Mainzer Skulptur, an einem Gebälkträger aufgezeigt und mit den Reimser Atlanten in Zusammenhang gebracht hatte, und ein deutscher Einfluss durch die Wirksamkeit eines Bildhauers, dessen Figuren nach Vöge mit *französischen* Physiognomien, wie sie die Skulpturen an Orten in den westlichen Randgebieten Deutschlands zeigten, nichts zu tun hätten, sondern einen Gesichtstyp aufwiesen, der nach Vöge unverkennbar mit den Naumburger Skulpturen in Zusammenhang stand.

Gleichzeitig war Vöges Vortrag auch ein Plädoyer für eine stilgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte. Vöge wollte offensichtlich zeigen, was diese Forschung zu leisten imstande sei, indem sie überhaupt erst die Basis zu einem Werkvergleich legte, den Vöge für Mainz und die Beziehungen zwischen Mainz und Naumburg aufzuzeigen versuchte. Endlich war Mainz bis zu diesem Zeitpunkt *terra incognita* der Forschungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts gewesen, und Vöge musste auf eine grundlegende Arbeit Friedrich Schneiders hinweisen, die nicht der aktuellen Debatte entstammte, sondern schon über dreißig Jahre zurücklag.

Die Tendenz von Vöges Ausführungen in dieser Situation war klar: mit den Namen von drei Kunsthistorikerkollegen, Goldschmidt, Schmarsow und Bergner bezeichnete Vöge zugleich die Protagonisten für drei verschiedene Forschungsschwerpunkte: Goldschmidt stand für die Erforschung des französischen Einflusses und den Versuch, konkrete Vorbilder und Abhängigkeiten an stilistischen und ikonographischen Besonderheiten aufzuzeigen, Schmarsow ging für die Naumburger Skulptur von einer genuin deutschen Entwicklung aus, und seine Forschungen galten den Zusammenhängen deutscher Werkstätten untereinander. Bergner wiederum hatte sich in insistierender Weise einem einzigen Denkmal mit seinen Bildwerken gewidmet, aus denen er eine Vorstellung von dessen Schöpfer zu gewinnen suchte. Allen drei Richtungen sprach Vöge in seinem Versuch, den Platz der Mainzer Skulpturenfragmente im Entwicklungsgang der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts zu bestimmen, eine unverzichtbare Rolle zu. Und doch blieb es auffällig, dass er einer stilkritischen Beschreibung der Mainzer Skulpturen den breitesten Raum einräumte, die Schmarsowschen Untersuchungen über die Beziehungen deutscher Bildhauerwerkstätten an einem konkreten Beispiel (Magdeburg/Bamberg) streifte, die Goldschmidtschen Forschungen aber als Untersuchung *landschaftlicher Zusammenhänge* der sächsischen Skulptur nur oberflächlich charakterisierte, in jedem Fall aber die Beziehungen der

Mainzer Skulptur zum französischen Vorbild Reims als nicht allein für ausschlaggebend erachtete.

2. Adolph Goldschmidt (1907) ⁴²⁶

Die Bedeutung des Naumburger Stifterzyklus

In seinem Aufsatz zur Freiburger *Goldenen Pforte* von 1902, seiner zuletzt veröffentlichten *Studie zur sächsischen Skulptur in den Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen*, hatte Adolph Goldschmidt die Skulpturen des Naumburger Westchors und Westlettners als *dritte Entwicklungsstufe* der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert gekennzeichnet und dieser Stufe eine *vollständige Reife* und eine *freie monumentale Wirkung* attestiert, welche freilich die Entwicklung der französischen Skulptur in Reims, Amiens und Paris zur Voraussetzung gehabt hätte. ⁴²⁷ Bestimmter hatte Goldschmidt das Verhältnis der deutschen Werkstätten in Bamberg, Magdeburg und Naumburg als drei Weisen einer direkten bzw. indirekten Assimilierung französischer Skulptur beschrieben, ohne das Verhältnis für die Naumburger Bildhauerarbeiten dabei genauer zu bestimmen, welches für Magdeburg durch seine eigene Untersuchung bereits geklärt und für Bamberg von anderen Forschern dargestellt worden sei. ⁴²⁸

⁴²⁶ Zu den - wie die früheren Ausführungen Vöges (1905) - nur protokollarisch überlieferten Darlegungen von Adolph Goldschmidt, *Die Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1907*, S. 19-21 [Goldschmidt 1907a], vgl.: Jahn 1964, S. 18 / Sauerländer 1979, S. 203 / Sauerländer 1984, S. 370.

Die Ausführungen Goldschmidts vor der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sind außerdem durch einen Bericht der *Deutschen Literaturzeitung* 28 (1907) Sp. 1574f. überliefert [Goldschmidt 1907b].

⁴²⁷ Vgl. Goldschmidt (1902a, S. 32): „Zur *vollständigen Reife*, zur *wirklich freien monumentalen Wirkung* war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen 20 bis 30 Jahre später geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten *Frankreich mitgewirkt*, hier aber nicht mehr die Skulptur in Paris und Chartres vom Anfang des Jahrhunderts, sondern die reife aus dem zweiten Drittel, wie sie die *Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris* aufweisen.“ (Herv., G.S.) - Vgl. Kap. III. 5 (*Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*).

Die gleiche *Trias „Paris, Rheims, Amiens“* hatte zuvor schon Hasak (1899, S. 79) als Schulungszentren für die Bildhauer anderer Länder, darunter auch die „*deutschen Mitschüler*“ im 13. Jahrhundert bezeichnet. - Siehe Kap. III. 3.

⁴²⁸ Vgl. Goldschmidt (1902a, S. 33): „Während aber in den *Bamberger Figuren* der Einfluß nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in *Magdeburg* nicht ganz so aufdringlich, *viel versteckter* aber noch in den ihnen folgenden *Naumburgern*.“ (ebd.; Herv., G.S.)

Wenn Goldschmidt nun, fünf Jahre nach seinen *Studien* und zwei Jahre nachdem Vöge über die Zusammenhänge der Mainzer und Naumburger Skulptur am selben Ort referiert hatte, vor dem selben Forum das Wort über die Bildwerke im Naumburger Dom ergriff, so war zu erwarten, dass Goldschmidt diese noch ungeklärten Fragen genauer untersuchen und die Naumburger Skulptur im Kräftefeld genuin sächsischer Entwicklung und einer Beeinflussung durch die Zentren französischer Skulpturproduktion in Reims, Amiens und Paris einer präziseren Bestimmung zuführen würde. Doch der Titel seines Vortrags *Die Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom* deutete bereits an, dass nicht eine stilgeschichtliche Behandlung oder Fragen nach möglichen französischen Vorbildern, sondern eine ikonographische Untersuchung des Stifterzyklus vom Autor besprochen werden würde.

Tatsächlich war Goldschmidts Vortrag eine Art Literaturreferat und Auseinandersetzung mit dem *Naumburger Heft der Inventarisierung der Provinz Sachsen*, womit die zwei Jahre zuvor erschienene Publikation von Heinrich Bergner gemeint war, auf dessen Zweikampfhese Goldschmidt explizit einging.⁴²⁹ Im Inventarisationsband zu Naumburg sei die Identität der Stifterfiguren auf Grundlage der Urkunde Bischof Dietrichs II. aus dem Jahr 1249 zu klären versucht worden.⁴³⁰ Dies würde bedeuten, dass der Bildhauer vor die Aufgabe gestellt gewesen sei, „eine Anzahl historischer Personen wiederzugeben, die schon 200 Jahre vor ihm gelebt und jedenfalls kein Porträt hinterlassen hatten.“⁴³¹

*Man [sc. Bergner 1903] hat die Figuren ihrer Individualität nach genau analysiert und beschrieben, hat ihren Charakter und Rasse in Einklang zu bringen gesucht mit den historisch überlieferten der betreffenden Persönlichkeiten und hat schliesslich auch einen Teil der Personen als durch eine gemeinsame Handlung voll starker Effekte miteinander verbunden angesehen. Besonders ist in dem Naumburger Heft der Inventarisierung der Provinz Sachsen bis ins einzelne darauf eingegangen.*⁴³²

Goldschmidt nahm Bezug auf die These Bergners von einer *gemeinsamen Handlung*, welche die Stifterfiguren nach dieser Vorstellung zusammenbinden würde. Diese Handlungsthese Bergners sei jedoch *nain*, denn sie unterstelle, dass der Bildhauer des 13. Jahrhunderts aus *reiner Beobachtung* heraus gearbeitet habe, was aber *dem Künstler jener Zeit* nach Auffassung von Goldschmidt noch nicht möglich gewesen sei.⁴³³

429 Goldschmidt 1907b, Sp. 1574.

430 Vgl. Bergner 1903, 102f. u. *passim* sowie auch Schmarsow 1892, S. 14.

431 Goldschmidt 1907a, S. 19.

432 Ebd.

433 Goldschmidt 1907a, S. 19f.

*Der von den Betrachtern novellistisch erklärte Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes findet sich ebenso bei dem Stifterpaare im Dom zu Meissen und auch in schwächerem Masse schon bei den Paaren an der einen Osttür des Bamberger Domes. Damit gemeint ist die liebliche Anmut der Frau und die Energie und Kraft des Mannes. Es bildet sich im 13. Jahrhundert eine Art Geschlechtsphysiognomie aus. Die Engel erhalten das gleiche Lächeln der Anmuth (ähnlich altgriechischen Figuren) und mit ihnen der heilige Stephanus, dessen Antlitz nach der Bibel aussah wie das eines Engels.*⁴³⁴

Indem Goldschmidt mit seiner Kritik *die Betrachter (im Plural)* zitierte, und das Beispiel des *lachenden Weibes* (womit die Figur der *Reglindis* gemeint war) anführte, war für jeden der anwesenden Kunsthistorikerkollegen klar - darunter Paul Schubring und Wilhelm Vöge -, dass er mit diesem Hinweis auf die Ausführungen in Schmarsows Monographie zu den *Bildwerken des Naumburger Doms* von 1892 anspielte, wo Schmarsow dasselbe „alte Küstermärchen von der lachenden Braut“ referiert und dargetan hatte, dass sich die Frömmigkeit der *Reglindis* nicht von diesem *Küstermärchen* her, sondern aus einer Ikonographie des Lachens herleite, wie sie an den klugen Jungfrauen der Brautpforte des Magdeburger Domes, an einem Verkündigungengel ebendort und an einem weiteren Verkündigungengel im Bamberger Dom studiert werden könne, deren *seliges Lächeln* für Schmarsow die Erklärung des Lachens der *Reglindis* mit einschloss.⁴³⁵

Einer *novellistischen* Auffassung - wie dies Goldschmidt unterstellte - hatten weder Schmarsow noch Bergner das Wort geredet. Wenn Goldschmidt dennoch die bereits von Carl Peter Lepsius für obsolet erklärte *novellistische* Erzählung von einem „Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes“ als *communis opinio* ausgab, so offensichtlich um sie als Folie einer *naiven* Erklärung zu benutzen, vor deren Hintergrund er seine These besser zur Geltung bringen konnte.⁴³⁶

Goldschmidts Ablehnung der Handlungs- oder *Zweikampftese* Bergners (und Schmarsows) verzichtet auf jede Kritik der *immanenten Widersprüchlichkeit dieser These* und des *Widerspruchs dieser These zur anschaulichen Darstellung* der vier Stifterfiguren im Chorpolygon. Bei Goldschmidt fehlt jeder Hinweis auf die *historischen Voraussetzungen und Quellen* der *Zweikampftese*, wie sie im Bericht des *Lambert von Hersfeld*, dem *Lüneburger Totenbuch* und den *Naumburger Mortuologien* vorliegen, welche vor allem Schmarsow (siehe Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorquadrat*)) und Fußnote 110) diskutiert hatte. Goldschmidts Ablehnung der These Schmarsows reduziert sich auf das absprechende Prädikat einer „*naiven Betrachtung*“. - Zu Bergners Auffassung vgl. Kap. IV. (*Die Zweikampftese - Erklärungsversuche des Zweikampfs*).

434 Goldschmidt 1907a, S. 20.

435 Schmarsow 1892, S. 19f. - Vgl. Kap. II. 1 (*Die Stifterfiguren/Reglindis*).

436 Goldschmidts Behauptung („*der von den Betrachtern novellistisch erklärte Gegensatz des lachenden Weibes und des misshütigen Mannes...*“), welche Schmarsow und Bergner eine Auffassung unterstellt, die weder der eine noch der andere oder sonst ein Kunsthistoriker vertreten hat, sondern von Schmarsow selbst als „*altes Küstermärchen*“ verworfen worden war, ist von Willbald Sauerländer 1979 in seiner Übersicht zur Rezeptionsgeschichte der

Geschlechterphysiognomik und Variation im Naumburger Stifterzyklus

Nach Goldschmidts These verdankte sich die Individualität dieser Figurenpaare - Hermann und Reglindis in Naumburg, aber auch Otto und Adelheid im Meißner Dom sowie Heinrich II. und Kunigunde und der Engel in Bamberg - einer *Geschlechterphysiognomik*, welche zunächst die individuellen Ausdrucksformen dieser Figuren bestimmt hätten.⁴³⁷ *Geschlechterphysiognomik* war nach Goldschmidt der *erste* Bestimmungsgrund für die Individualisierung der Naumburger Stifterfiguren.

Daneben bot Goldschmidt für die Individualisierung der Stifterfiguren noch eine *zweite* Erklärung an: das Prinzip der *Variation als Ausweg*, der sich im Falle der Stifterfiguren einem Scheitern des Naumburger Bildhauers bei der Darstellung eines *richtigen Realismus* verdankt und diesen zu einem *Suchen nach Variation* geführt haben soll:

*Ein zweiter für die Erklärung der Figuren wichtiger Faktor ist das Suchen nach Variation. Für den mittelalterlichen Künstler ist die Variation immer der Ausweg, wenn ihm zum richtigen Realismus die Fähigkeit mangelt.*⁴³⁸

Da dem mittelalterlichen Künstler, als welchen Goldschmidt den Naumburger Bildhauer apostrophierte, die *Fähigkeit zum richtigen Realismus* gefehlt habe, sei dieser auf den *Ausweg der Variation* verfallen.⁴³⁹

Naumburger Stifterfiguren in deutlicher Anlehnung an Goldschmidt (ohne dessen Namen zu nennen) erneut aufgegriffen worden, indem Sauerländer zwar das „alte Küstermärchen“ allgemein für verworfen erklärte, an dessen Stelle aber andere „vielfältig geglaubte Märchen“ getreten zu sein behauptete:

„Lepsius konnte 1822 in der vermeintlich sicheren Gewißheit, durch Eruiierung der Tatsachen allen Legenden für immer ein Ende zu bereiten, abweisend schreiben: »Über diese Statuen wird das Publikum fortwährend mit mancherlei abgeschmackten und doch vielfältig geglaubten Märchen, von einer lachenden Braut und ihres Liebhabers abentheuerlichen Schicksalen, unterhalten.« [Lepsius 1854, I, S. 2.] Er sollte sich täuschen. Würde man den Nebensatz streichen, so könnten seine Worte geradezu als Motto über einem nicht geringen Teil der kommenden *Naumburg*-Literatur stehen.“ (Sauerländer 1979, S. 172.)

In seiner ganzen Studie gibt Sauerländer kein einziges Beispiel von einem „abgeschmackten und doch vielfältig geglaubten Märchen“, welches von einem *Naumburg*-Forscher zur Grundlage seiner Interpretation des Stifterzyklus gemacht worden wäre.

437 Vgl. den im Wortlaut fast identischen Bericht in der *Deutschen Literaturzeitung* (Goldschmidt 1907b, Sp. 1574f.)

438 Goldschmidt 1907a, S. 20. - Vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

439 „Wenn von diesem Gesichtspunkt aus [*sc. der Unfähigkeit zu einem richtigen Realismus; G.S.*] die Naumburger Figuren angesehen werden, so zeigt sich eine solche *Variation in allen Dingen*, der Form der Schwertknäufe, der Art, wie die Hand den Schild hält, den Gewandmotiven, der Lage des Mantels, der Kopfhaltung, der Intensität des Gesichtsausdruckes usw.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.)

Sauerländer (1984, S. 370, n.83), der auf die inhaltlichen Aspekte von Goldschmidts

Um freilich die *Variation* der Stifterfiguren nicht nur negativ (*als mangelnde Fähigkeit zum richtigen Realismus*), sondern auch positiv zu begründen, verfiel Goldschmidt auf die Idee, die Figuren außerdem noch zu *Trägern von Motiven* zu erklären, wobei denn in seiner Darstellung nicht klar wird, wie sich die zuvor festgestellte *Variation* der Stifterfiguren als Ausdruck einer *mangelnden Fähigkeit des Künstlers zum richtigen Realismus* mit einer Erklärung der *Variation* durch *bestimmte Motive* verbinden lässt.

*Die Figuren erscheinen uns demnach als Träger von Motiven und nicht als freie Individuen. Das Leben, das ihnen der Künstler gibt, hat er ihnen von aussen gegeben, indem er sie durch Abweichungen selbstständig nebeneinander erscheinen lässt. Und diese Abweichungen weiss er als grosser Künstler künstlerisch zu einem Einklang zu bringen, so dass die Gestalten auch eine innere Einheit zu haben scheinen, die sie in Wirklichkeit gar nicht besitzen, und dass sie wie Persönlichkeiten von einem inneren Trieb geleitet scheinen, während sie nur die Summe von Einzelbeobachtungen ausmachen.*⁴⁴⁰

Goldschmidts Erklärung der Stifterfiguren als *Träger von Motiven* sollte als Gegenthese zu Schmarsows und Bergners Erklärungsversuchen dienen, die von einem Handlungszusammenhang zwischen den Figuren ausgingen. Dabei fasste Goldschmidt die motivische Darstellung des Künstlers - die Figuren sind *Träger von Motiven* -, paradoxerweise als eine *äußerliche* auf („Das Leben, das ihnen der Künstler gibt, hat er ihnen *von aussen* gegeben“), während er den Vertretern der Auffassung von einem szenischen Zusammenhang der Figuren - Schmarsow⁴⁴¹ und Bergner⁴⁴² - entgegenhielt, sie würden dem Schein einer inneren Einheit der Stifterfiguren aufsitzen, während Schmarsow und Bergner doch umgekehrt von empirisch, also von *außen* wahrnehmbaren Beziehungen, welche die Figuren des Chorpolygons zusammenbinden würden, ausgingen.⁴⁴³

Variationsthese nicht eingeht, begreift diese als notwendiges Korrektiv zu Bergners *Zweikampfbese*: „Es war wohl Adolph Goldschmidt, der in einer noch heute lesenswerten *Auseinandersetzung mit den phantastischen Thesen Bergners* zuerst diesen Standpunkt der Einschränkung auf die reine Formgeschichte vertrat.“ (Herv., G.S.)

440 Goldschmidt 1907a, S. 20. - vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

441 „Und sehen wir von den andern Beiden den Ersten [*sc. Dietmarus occisus*] das Schwert in der Scheide und mit herumgeschlungenem Bandelier erheben, den Andern [*sc. Sizzo*] aber teilnahmsvoll und bekümmert, doch wie gebundenen Armes dem Verlaufe zuschauen, so verstärkt sich der *Eindruck der Zusammengehörigkeit*, und die mannichfachen *Beziehungen spielen hinüber und herüber*, als stünden wir vor einem *einheitlichen Auftritt*.“ (Schmarsow 1892, S. 22; Herv., G.S.)

442 Vgl. zu Bergner (1903) Kap. IV. (*Die Zweikampfbese*).

443 In Goldschmidts Abgrenzung gegenüber den Positionen Schmarsows und Bergners geht es hier zunächst nicht um die Frage, ob die beiden früheren Interpreten richtig gesehen haben oder nicht; es geht vielmehr um deren Argument, dass sich die *Beziehungen* der Figuren an bestimmten *äußerlich wahrnehmbaren* Merkmalen festmachen ließen, also der *Anschauung* zugänglich seien.

Publikumsdiskussion zu Goldschmidts Thesen

Die anschließende Diskussion von Goldschmidts Vortrag in der *Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft* drehte sich vorwiegend um Goldschmidts Kritik an der Auffassung Schmarsows und Bergners von einem szenischen Zusammenhang der Stifterfiguren, der Goldschmidt seine eigene Auffassung einer *Variation* als Grund für die Individualisierung der Stifterfiguren entgegengesetzt hatte. Vor allem Goldschmidts These einer *Geschlechtsphysiognomik* stieß im Publikum auf wenig Zustimmung.⁴⁴⁴ So wollte Wilhelm Vöge diese These als allgemeines Prinzip nicht gelten lassen - „Herr Vöge bestritt, dass die Herausarbeitung des männlichen und weiblichen Typus etwas allgemeingültiges sei“ -, als Merkmal der *deutschen* Kunst aber wollte Vöge sie merkwürdigerweise akzeptieren.⁴⁴⁵

Goldschmidts These vom Aushilfsmittel einer *Variation* des Bildhauers, die er gegen Schmarsows und Bergners Auffassung von einem szenischen Zusammenhang im Naumburger Stifterchor gesetzt hatte, wurde zuletzt am entschiedensten von Paul Schubring kritisiert, der prinzipiell die Annahme eines Handlungszusammenhangs

Wenn Willibald Sauerländer (1984, S. 370, n.83) Goldschmidts Deutungshypothesen zum Naumburger Stifterzyklus mit den Worten kommentiert: „Es war wohl Adolph Goldschmidt, der in einer noch heute lesenswerten Auseinandersetzung mit den phantastischen Thesen Bergners zuerst diesen Standpunkt der Einschränkung auf die reine Formgeschichte vertrat“, so könnte er den Vortrag Goldschmidts nicht falscher wiedergeben, denn von einer formgeschichtlichen Untersuchung ist in Goldschmidts phantastischen Hypothesen von *Geschlechterphysiognomik* und *Variation* im Stifterzyklus keine Spur zu finden.

444 Die vom Protokollanten als *Zustimmung* wiedergegebene Wortmeldung von Oskar Wulff erwähnt die positiven Erklärungsansätze Goldschmidts - *Variation* und *Geschlechtsphysiognomik* - mit keinem Wort und erweist sich bei genauerem Lesen (wie dann auch die folgenden Diskussionsbeiträge) als Kritik an Goldschmidts Thesen:

„Herr Wulff stimmte Herrn Goldschmidt *darin* zu, dass durch die Reihe der Stifter eine typische physiognomische Charakteristik hindurchgeht; doch scheine die *Hervorhebung einzelner Personen durch Namengebung* und *spezielle Zusätze* das Bestreben einer künstlerischen *Individualisierung auf solcher Grundlage* anzudeuten. Ueberzeugend widerlegt sei allerdings durch die Ausführungen des Vorredners die *Annahme einer verbindenden Handlung* zwischen den *einander gegenüberstehenden Figuren [sc. Dietmar und Timo]*.“ Goldschmidt 1907a, S. 20; Herv., G.S.)

Wulff insistiert hier auf einer - von Goldschmidt nicht geleisteten - Erklärung des Sachverhalts, dass die Figuren im Chorpolygon „durch Namengebung“ und durch „spezielle Zusätze“ hervorgehoben seien und hält dafür, dass dies die „Grundlage“ ihrer „künstlerischen Individualisierung“ abgegeben haben müsse. - Weiter bestreitet Wulff „die Annahme einer verbindenden Handlung zwischen den einander gegenüberstehenden Figuren [sc. Dietmar und Timo]“, nicht jedoch die Annahme eines Handlungszusammenhangs überhaupt.

445 Ebd. - Der unmittelbar anschließende Satz - „Am ehesten sei in der Deutschen Kunst derartiges wahrzunehmen“ (ebd.) - ist in seinem syntaktischen Bezug (*derartig*) nicht ganz eindeutig; er wird jedoch am ehesten in dem hier angegebenen Sinn zu verstehen sein.

zwischen den Stifterfiguren aufrechterhalten wissen wollte und hierbei insbesondere auf den *Mörder Graf Dietmar* mit der Schildumschrift *Occisus* verwies. Diese Angabe, die der Bildhauer an der Figur selbst angebracht habe, müsse für den zeitgenössischen Betrachter des Westchors einen verständlichen Hinweis „auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles“ enthalten haben. Als Aufgabe für weitere Forschungen - denn auf die von Goldschmidt zusätzlich vorgebrachte Interpretation einer *Geschlechtsphysiognomik* ging Schubring nicht ein - brachte der Diskussionsredner die Untersuchung der *lokalen Tradition* in Anregung, die allein Schmarsow bisher berücksichtigt habe, und schrieb Goldschmidt ins Stammbuch, dass die *Zweikampftthese* noch nicht widerlegt sei, „sondern diese Deutung müsse erst entkräftet werden“. ⁴⁴⁶

446 Goldschmidt 1907a, S. 20f. - Vgl. Goldschmidt 1907b, Sp. 1575.

Der *Diskussionsbeitrag* von Paul Schubring hat in der (verkürzten) Wiedergabe des Protokollanten folgenden vollständigen Wortlaut:

„Herr Schubring glaubt, dass es sich in Naumburg doch um mehr, als um eine *Variation*, vielmehr um eine *Aktion* handele, die der *besonderen lokalen Deutung* bedürfe. Der Mörder Graf Dietmars sei deshalb *nicht* dargestellt, weil man ihn nicht zu ehren wünschte. Das ‚*occisus*‘ auf *Dietmars Schild* weist doch wohl nicht nur überhaupt auf das Ende, sondern auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles hin. *Schmarsow* hat zuerst die Teilnahme an den Naumburger Figuren gestärkt und sein Deutungsversuch hat jedenfalls den Vorzug, die *lokale Tradition und Geschichte* in diese so eigenartig gestellte Gruppe mit einzubeziehen. Nicht der Zweikampf sei zu beweisen, sondern diese Deutung müsse erst entkräftet werden.“ (Ebd., *Herr.*, G.S.)

Der Hinweis Schubrings, „der Mörder Graf Dietmars sei deshalb nicht dargestellt, weil man ihn nicht zu ehren wünschte“, bezieht sich auf den Spendenaufruf Bischof Dietrichs und des Domkapitels von 1249, wo *Dietmar* und *Timo* fehlen. - Siehe hierzu Kap. XXV.

VI. Die erste Rekonstruktion des Mainzer Westlettners - Die Frage der Priorität der Naumburger und Mainzer Bildhauerwerkstätten

1. Alfred Stix (1909) ⁴⁴⁷

Nachdem die Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners durch die beiden großen Monographien Schmarsows (1892) und Bergners (1903) eingehend beschrieben, in ihrem baugeschichtlichen Zusammenhang untersucht und vor einem bistumspolitischen Hintergrund erörtert worden waren, harrten die Mainzer Fragmente, die seit den Arbeiten Friedrich Schneiders aus den 1870er Jahren nicht mehr behandelt worden waren, trotz Wilhelm Vöges Vortrag von 1905 noch einer gründlicheren Bearbeitung. Der von Vöge aufgewiesene Zusammenhang von Fragmenten im Mainzer Domkreuzgang mit Arbeiten der Naumburger Bildhauerwerkstatt beschäftigte zur gleichen Zeit auch Alfred Stix, der freilich erst vier Jahre später 1909 seine Ergebnisse einer umfänglicheren Untersuchung vorlegte. ⁴⁴⁸

Die Problemstellung für Stix war in einem wichtigen Punkt eine andere als für Schmarsow und Bergner: die Mainzer Fragmente waren seit Jahrhunderten aus ihrem originalen Zusammenhang gerissen und mussten für diesen Zusammenhang erst rekonstruiert werden. Erst wenn der ursprüngliche Anbringungsort der Reliefs sichergestellt sein würde, ließe sich auch die zeitliche Einordnung der Skulptur mit

447 Zu Alfred Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K[aiserlich-]K[öniglichen] Zentral-Kommission Wien 3 (1909) S. 99-132, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Noack 1914, S. 44f., 133ff. / Cohn-Wiener 1915a, S. 267 / Neeb 1916, S. 38f. / Kautzsch/Neeb 1919, S. 149, n.2, 150ff. / Jantzen 1925, S. 222 / Back 1926, S. 238 / Medding 1930, S. 115 / Beenken 1939a, S. 16 / Schmitt 1939, S. 68 / Reinhardt 1962, S. 191, 221 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f. / Schubert D. 1974, S. 315 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207.

448 In einem *Nachtrag* betont Alfred Stix, dass er während seiner Untersuchung keine Kenntnis von Wilhelm Vöges Ausführungen gehabt habe:

„*Nachtrag*: Aus dem während der Drucklegung meines Aufsatzes erschienenen Buche von Friedrich Back: Mittelrheinische Kunstbeiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im XIV. und XV. Jh. Frankfurt a. M. Baer 1910 entnehme ich, daß Wilhelm Voege schon in einem Vortrage, den er am 12. Mai 1905 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin über das Thema: Die deutsche Plastik des XIII. Jhs. hielt, die Reliefs im Kreuzgange und das Tympanon des Domes in Mainz mit Naumburg in Verbindung brachte zum Teil mit denselben Gründen wie ich. Ein kurzes Exzerpt des Vortrages ist in dem Sitzungsberichte V 1905 dieser Gesellschaft gedruckt (in die internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft nicht aufgenommen). Die Priorität, auf diese Beziehungen aufmerksam gemacht zu haben, gebührt, obwohl meine Untersuchungen, wie betont, gänzlich unabhängig geführt wurden, selbstverständlich Wilhelm Voege.“ (Stix 1909, S. 32.)

größerer Sicherheit vornehmen (vorausgesetzt die Baudaten stimmten), und erst dann konnte auch das Verhältnis der beiden Bildhauerwerkstätten in Naumburg und Mainz genauer bestimmt werden, für welches Vöge in Konsequenz seiner These einer doppelten Beeinflussung der Mainzer Skulptur durch Reims und durch Naumburg ganz selbstverständlich die Priorität der Naumburger Arbeiten in Anspruch genommen hatte. So schien Stix zunächst die Aufgabe einer Lokalisierung der Stücke in ihrem ursprünglichen Entstehungszusammenhang am vordringlichsten zu sein, und er begann diese Aufgabe mit einer kritischen Durchsicht der Überlieferung zu denjenigen Fragmenten, die Vöge und zuvor Schneider dem ehemaligen Westlettner im Mainzer Dom zugewiesen hatten, den Relieffragmenten mit *Seligen und Verdammten* im Domkreuzgang und dem Tympanonrelief mit einer *Deesisgruppe* am Südostportal des Mainzer Doms.

Fragmente eines Weltgerichts im Mainzer Domkreuzgang

Die Behandlung der von Vöge in seinem Berliner Vortrag vorgestellten Stücke begann Stix mit einer Überschrift, die zugleich eine *These* war: „Reste eines Lettners aus St. Alban“. - Die Fragmente mit Seligen und Verdammten, die Vöge und Schneider als Teile eines Weltgerichtsreliefs beschrieben und für den ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms in Anspruch genommen hatten, stammten nach Stix nicht von diesem Lettner im Dom, sondern vom Lettner der Kirche St. Alban in Mainz, wo sie nach deren Abriss zunächst in das Kapuzinerkloster gelangt, nach dessen Auflösung dann 1802 ins Kapitelhaus des Domes überführt und von dort 1839 in den Domkreuzgang verbracht worden seien.⁴⁴⁹

Für seine Rekonstruktion vertauschte Stix zunächst die beiden offensichtlich falsch zusammengesetzten Seiten mit den Gruppen der Seligen und Verdammten, so dass nunmehr der Zug der Seligen entsprechend der Weltgerichtsikonographie nach links (vom Betrachter aus), die Gruppe der Verdammten aber nach rechts wanderte,

449 „Die beiden Reliefs [*sc. der Seligen und Verdammten*] stammten aus dem ehemaligen Ritterstifte St. Alban vor den Toren der Stadt Mainz, kamen dann in das Kapuzinerkloster, wo sie in die Gartenmauer neben einer Pforte, die in die Hundsgasse führte, eingemauert wurden. Als das Kloster 1802 aufgehoben und ein Hospitalgebäude dort errichtet wurde, mußten die beiden Platten von ihrem Platze weichen und kamen auf Verwendung des Mainzer Domkapitulars und Geschichtschreibers Konrad Dahl, der sich aus historischen Gründen dafür interessierte, in das ehemalige Kapitelhaus des Domstiftes und 1839 in den Kreuzgang zur, wie es scheinen will, letztmaligen Aufstellung.“ (Stix 1909, S. 115f.)

Die ‚Zwischenstation‘ des Kapuzinerklosters soll nach Stix seine These einer ursprünglichen Entstehung der Reliefs für die Albanskirche in Mainz zusätzlich stützen, da „die Kapuziner für den Bau ihrer Klosterkirche sich seit 1621 Steine von dem damals schon ganz zerfallenen St. Alban holen durften.“ (Stix 1909, S. 116.)

und sich deren beide Schrägseiten an einen Giebel anlehnen konnten. So ordnete er die Stücke zu Seiten des von ihm rekonstruierten Mittelportals des abgerissenen Lettners der St. Albans-Kirche an. Seiner Rekonstruktion aber legte Stix - was Vöge noch nicht getan hatte - das Modell des *Naumburger Westlettner* zugrunde, für dessen Verwendung er als Indiz die Übereinstimmung des Steigungswinkels der beiden Reliefschrägen mit dem Giebel des Mittelportals in Naumburg anführte.⁴⁵⁰ Die Übereinstimmung lasse ferner den Schluss auf eine großemäßige Entsprechung der beiden Lettner zu:

*Er [sc. der rekonstruierte Lettner von St. Alban] muß einen spitzgibigen Mitteleingang gehabt haben und an die schrägabfallenden Giebelseiten schloß sich eine Reihe von Reliefs an. Nun ist der Winkel, den der Giebel mit der Horizontalen einschließt, in Naumburg und St. Alban genau gleich, wie man sich durch Abmessen leicht überzeugen kann. Auch die Länge beider Lettner war ungefähr gleich, 10-11 m, es müssen also, um ein harmonisches Bild zu geben, auch die übrigen Dimensionen ungefähr gestimmt haben. Vor allem die Breite des Portals, auch war jedenfalls wie in Naumburg für Seitenportale kein Platz mehr.*⁴⁵¹

Die Annahme einer direkten Beziehung zwischen dem Mainzer St. Albans- und dem Naumburger Westlettner werde ferner durch eine Überlegung *ex negativo* gestützt: die *fehlenden* Beziehungen des Mainzer Lettners zu den „rheinischen Lettner“ in Straßburg und Freiburg als örtlich naheliegenden Vorbildern, was den Blick von da aus auf entferntere Beispiele wie Naumburg lenken müsse.⁴⁵²

Im Hinblick auf die - zuvor schon von Wilhelm Vöge festgestellte - stilistische Verwandtschaft der Mainzer Fragmente zu ihren angenommenen Vorbildern am Naumburger Westlettner sprach Stix von der Vorliebe des Mainzer Bildhauers für „pathetisch bewegte Leidenschaftlichkeit“, was er im Folgenden an einzelnen Figuren veranschaulichte. Stix hob auf die einfachen Darstellungsmittel ab, die der Bildhauer hierbei gebraucht habe. Er machte darauf aufmerksam, dass die Reliefs

450 „Wir haben die beiden Platten vor uns, welche rechts und links von dem Giebeldreieck, welches den Mitteleingang überhöht, angebracht waren, denn nur so haben die Abschrägungen einen Sinn, die ursprünglich sein müssen, da die Komposition der Figuren ihnen folgt. Daran werden sich weitere Platten mit den Zügen der Verdammten und Seligen geschlossen haben, mit der Himmelsburg auf der einen, dem Höllenrachen auf der andern Seite als Abschluß. Am Giebel und vielleicht zum Teil an den Wänden des Durchganges zum Chor muß das andere zu dem großen Drama notwendige Personal untergebracht gewesen sein, Christus, Maria und Johannes, der hl. Michael usw. Wir kommen zu dem *Typus eines Lettner*, wie ihn der Lettner des Naumburger Westchores repräsentiert, als, soviel ich weiß, einzig übriggebliebenes Beispiel.“ (Stix 1909, S. 117.)

451 Stix 1909, S. 118.

452 „Weder architektonische noch andere stilistische Übereinstimmungen führen uns in das für Beziehungen ja geographisch so verlockend naheliegende Straßburg oder in eine andere Stadt des Rheingebietes, der Weg ist also frei für weitere Umschau.“ (Stix 1909, S. 119.)

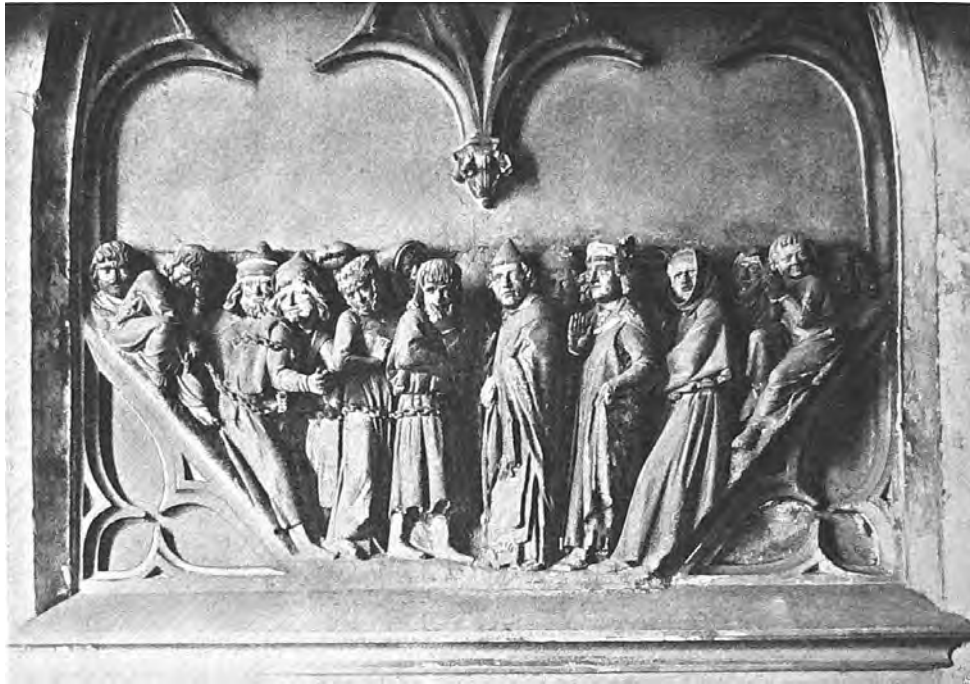


Abb. 50

Mainz, Dom. Kreuzgang, Bruchstücke eines Lettners. (Aus: Stix 1909, Fig. 78)

nicht für die unmittelbare Nahaussicht bestimmt seien, sondern dass diese von unten - die Reliefs waren nach Stix in einer Höhe von mindestens 3 Metern angebracht - gesehen werden müssten, was die rohere und „recht kursorische“ Ausarbeitung der FüÙe erkläre.⁴⁵³

Vergleich der Mainzer Fragmente mit der Naumburger Skulptur

Die realistische („naturalistische“) Beobachtung verschiedener Gefühlszustände, z.B. beim Zug der Verdammten, verdanke der Künstler dem Zeitstil - „Er steht damit vollkommen innerhalb des Rahmens seiner Zeit“ -, während das Lachen des sitzenden Knaben unter den Seligen sich einer gotischen Konvention verdanke, einer „sich fortpflanzende(n) Schultradition“, bei der das Lächeln „allmählich zu einem Schema erstarrt“ sei.⁴⁵⁴

Bestimmte Motive habe der Mainzer Bildhauer - wie etwa das Motiv der vorgezogenen Kapuze beim *Mönch* in der Gruppe der Seligen - von „seinem Lehrer“⁴⁵⁵ übernommen - womit Stix den Bildhauer des Naumburger Westlettners

453 Vgl. Stix 1909, S. 117f. u. n.25.

454 „Das Gesicht des lachenden Knaben hat einen ziemlich alten Stammbaum, vielleicht der älteste Versuch gotischer Künstler, individuelles Leben auf einem Gesichte hervorzuzaubern. Durch die sich fortpflanzende Schultradition ist dieses Lächeln allmählich zu einem Schema erstarrt, dem inneres Leben fehlt.“ (Stix 1909, S. 118.)

455 Ebd.

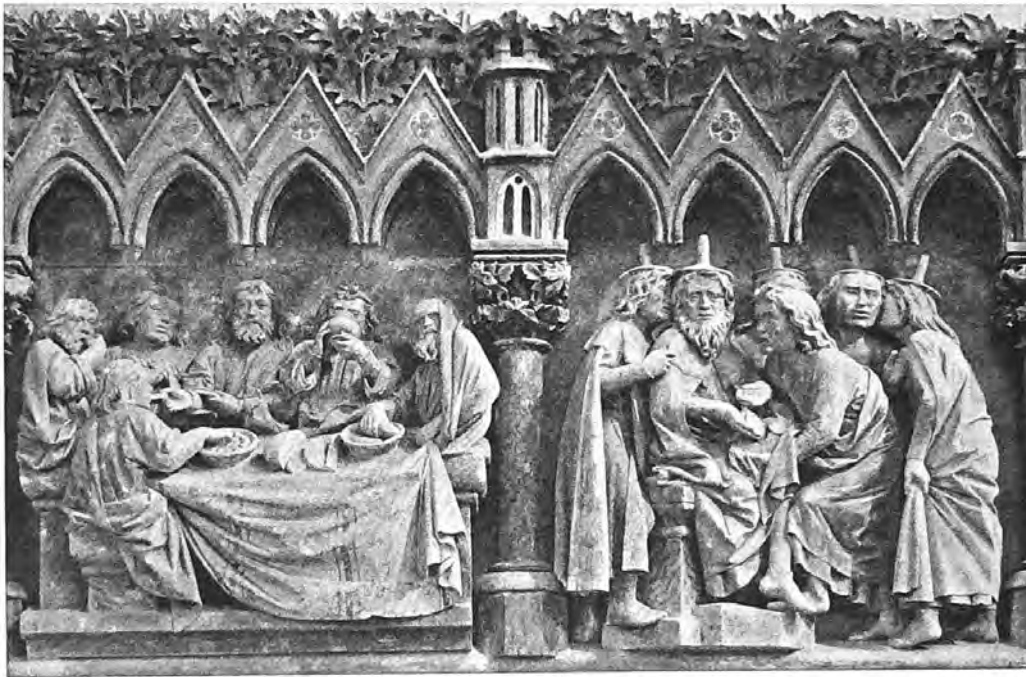


Abb. 51

Naumburg, Dom, Lettner, Detail. (Aus: Stix 1909, Fig. 79)

meinte. Stix zeigte Motivübereinstimmungen zunächst an den *Physiognomien* einzelner ‚Figurenpaare‘ in Mainz und Naumburg auf, wie etwa an der des genannten *Kapuzenmönchs*, den er mit dem zuäußerst rechts sitzenden *Jünger* des Naumburger Abendmahlsreliefs verglich, ferner am Mainzer *König* unter den Seligen, der ihn physiognomisch an die Naumburger Stifterfigur des *Dietrich* erinnerte, sowie an der *Edeldame* unter den Verdammten, die er mit der Figur der *Gerburg* in Beziehung brachte und an der *Christusfigur* der Naumburger Passionsreliefs, die er am Detail ihrer Barttracht mit einem *Juden* aus der Verdammtengruppe in Mainz verglich.⁴⁵⁶

456 „Man vergleiche beispielsweise den Kopf des *Königs* mit dem *Dietrichs* in Naumburg, dasselbe lange schmale charakteristische Gesicht von Haarwulsten in gleicher Weise umrahmt und die gleiche bezeichnende lange gerade Nase oder die *Edeldame* unter den Verdammten mit der Gräfin, welche man gewöhnlich als *Gerburch* bezeichnet, nur der Ausdruck des Schmerzes, der in Naumburg naturgemäß fehlt, kommt hier der Situation entsprechend dazu. Den *Mönch* mit seiner hohen, ganz kahlen Stirne und den herausfordernd tief in den Höhlen liegenden Augen finden wir leicht am Lettner wieder in dem *Apostel*, der in der Szene des Abendmahls zu äußerst rechts sitzt (Fig. 79). Von den Lettnerreliefs [sc. in Naumburg] sind auch die breiten derberen Typen hergeholt, wir können hier z. B. *Christus* in der vorgenannten Szene recht gut zusammenstellen mit dem *Juden* links hinter dem zweifach von der Kette Umschlungenen. Betrachten wir speziell hier die Bärte, sie verlaufen in starken Strähnen, wären diese symmetrisch angeordnet, so würde dies gewiß nichts beweisen, denn dies ist ein ganz allgemeines Zeitmerkmal, sie verlaufen aber in der ganzen Länge einfach parallel, immerhin eine Besonderheit.“ (Stix 1909, S. 120; *Herv.*, G.S.)

Genauso auffällig seien verwandte *Haltungen*, wie die Raffung des Mantels beim erwähnten *König* der Seligen, der dies von der Figur des Markgrafen *Hermann* im Naumburger Stifterchor übernommen haben könnte oder auch vom rechten *Juden* der Szene mit der Auszahlung der Silberlinge des zweiten Passionsreliefs, der in der gleichen Weise den Mantel nach vorne ziehe.⁴⁵⁷ Unter einem anderen motivischen Gesichtspunkt könne dem erwähnten Vergleichspaar des *Kapuzenmönches* in der Gruppe der Seligen in Mainz und des rechten *Jüngers* des Naumburger Abendmahls (Jakobus) die Markgräfin *Uta* an die Seite gestellt werden, wenn man nämlich die Art betrachte, wie diese schräg „hinter einem Tuche, das etwa ein Viertel des Antlitzes bedeckt“ hervorblicke.⁴⁵⁸

Die Verwandtschaft der Relieffragmente in Mainz mit der Skulptur in Naumburg war somit nach Stix „in der Ähnlichkeit der Typen und der Gewandbehandlung, in der Übereinstimmung mehrerer Einzelbeobachtungen und in der Identität der Relieffkomposition“ begründet.⁴⁵⁹

Das Tympanonrelief der Deesisgruppe vom Südostportal

In seinem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* hatte Vöge auch auf das Tympanonrelief vom Südostportal als Teil des ehemaligen Westlettners hingewiesen, das in den selben Zusammenhang gehöre wie die Reliefs der Seligen und Verdammten (*sie „geb(en) im Stil zusammen“*),⁴⁶⁰ hatte aber selbst keinen Rekonstruktionsversuch zur Einpassung der erhaltenen Stücke in den verlorenen Lettner vorgelegt. Stix nun identifizierte die Deesisgruppe nicht nur als Teil des (von ihm in der Kirche St. Alban lokalisierten) Lettners, sondern gab dem Relief der Deesisgruppe auch die Position im Giebel eines mittleren Lettnerportals, wobei er noch einmal darauf hinwies, dass die Größenverhältnisse der Deesisgruppe mit den Relieffragmenten der *Seligen und Verdammten* genau übereinstimmten. Er zeigte, wie sich diese Gruppe in das gleichseitige Dreieck eines Giebels einbeschreiben ließ,

457 Ebd.

458 „Ein anderes sehr glückliches und wirksames Motiv kommt in Naumburg zweimal vor. Es ist das schräge Hervorblicken hinter einem Tuche, das etwa ein Viertel des Antlitzes bedeckt. Wir finden es bei der Markgräfin Uta, der anmutigsten Frauengestalt, die dem Meister gelungen ist, und am Lettner, wo beim letzten Abendmahl der äußerste Apostel rechts hinter seinem vorgezogenen Mantel streng und herausfordernd hervorblickt (Fig. 79). Besonders hier scheint sich der Mainzer Meister inspiriert zu haben, als er den Mönch entwarf, der ebenso strenge und forschend hinter seiner Kapuze hervorblickt.“ (Stix 1909, S. 120f.)

459 Stix 1909, S. 119.

460 Vöge 1905, S. 222.

dessen Winkel mit den Schrägen der Weltgerichtsfragmente identisch seien.⁴⁶¹

Für einen Stilvergleich der Mainzer Deesisgruppe mit den Naumburger Skulpturen wollte Stix nur die Figur der *Maria* heranziehen, weil er die Köpfe von Christus und Johannes für ergänzt hielt, was er durch einen Vergleich mit einem Stich aus dem Jahre 1821 für erwiesen ansah.⁴⁶² Stix stellte die Mainzer Deesis-Maria nicht etwa einer Skulptur des Westchors oder Westlettners des Naumburger Doms gegenüber, sondern wählte als Vergleichsfigur den sog. *Zacharias (Engel mit Rauchfass)* der Meißner Torhalle, weil ihm die Ähnlichkeit der beiden Köpfe in Mainz und Meißen *schlagend* erschien.⁴⁶³

Stix beschrieb die Gruppe des Deesisreliefs als gotisches Meisterwerk („Es wird wenig gotische Gruppen geben, die eine derartig straff zusammengehaltene Komposition aufweisen“), deren Figuren sich ebenso einheitlich in das Ganze einfügen würden wie sie individuell seien.⁴⁶⁴ Dies führte ihn noch zur Frage, ob der Meister der Deesisgruppe derselbe sei, welcher die Reliefs mit den Seligen und Verdammten geschaffen habe. Er verneinte dies, weil er den Unterschied zu den „bewegten Reliefs“ für zu groß hielt, als dass der stilistische Zusammenhang diese Kluft in der künstlerischen Auffassung überbrücken könnte. Stix nahm vielmehr an, dass am St. Albans-Lettner *zwei* Meister an einem gemeinsamen Projekt zusammengearbeitet hätten.⁴⁶⁵

461 Stix 1909, S. 124.

462 „Im Jahre 1821 müssen sich die Skulpturen schon an Ort und Stelle befunden haben, denn ein *Kupferstich* in einem in diesem Jahr erschienenen Werke zeigt sie uns in Verbindung mit dem Portal [32] Möller, *Denkmäler der deutschen Baukunst, Darmstadt 1821, tom. 1, Taf. 6.*“ (Stix 1909, S. 123 u. n.32.)

„Die Jahrhunderte haben sie [*sc. die Deesisgruppe*] uns keineswegs so vollständig hinterlassen, wie es die beigegebene Abbildung vortäuschen möchte. Der vorhin genannte *Stich* gestattet uns die neuen Ergänzungen festzustellen, die übrigens auch am Original leicht und deutlich zu unterscheiden sind. Fast unberührt ist *Maria* geblieben, hier sind nur die Hände etwa von der Daumenwurzel an ergänzt. Bei *Christus* ist der Kopf und die rechte Hand modern. Am meisten hat *Johannes* gelitten. Sein Kopf ist ganz neu, ebenso die beiden Arme von den Achseln an, sie sind übrigens auch nicht ganz richtig ergänzt; nach den Ansatzstellen zu urteilen, waren sie mehr an den Leib gezogen, auch das äußerste Stück der Konsole mit seinen Füßen ist beigefügt, obwohl es der Stich noch aufweist. Es war wohl nötig, diese Neuerungen so detailliert aufzuzählen, da durch ihre Kenntnis die Grundlage für die stilistische Beurteilung wesentlich modifiziert wird.“ (Stix 1909, S. 124.)

463 Stix 1909, S. 124f.

464 Stix 1909, S. 125.

465 Ebd.



Abb. 52
Mainz, Dom, Der thronende Heiland. (Aus: Stix 1909, Tafel XXII)

Die Frage der Priorität der Mainzer und Naumburger Bildhauerwerkstätten

Alfred Stix machte sich in seiner Untersuchung die zuerst von Wilhelm Vöge vorgetragene Annahme zu eigen ⁴⁶⁶, dass die von diesem und Friedrich Schneider dem Westlettner des Mainzer Doms zugeschriebenen Relieffragmente von der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners herzuleiten seien. An verschiedenen Stellen seiner Abhandlung bekräftigte Stix seine Auffassung vom Vorrang der Naumburger Skulptur vor den Arbeiten der Mainzer Werkstatt. Er versuchte dies an stilistischen und motivischen Verwandtschaften aufzuzeigen, über deren Abhängigkeitsverhältnis für ihn kein Zweifel bestehen konnte. So leitete Stix etwa die schmerzverzerrte Physiognomie eines gefesselten *Verdamnten* vom Mainzer Weltgerichtsrelief von der zornigen Miene des *Sizxo* im Naumburger Westchor ab und fügte hinzu, dass der *Verdammte* gar nicht denkbar sei ohne das Naumburger Vorbild. Die überzeugende Wiedergabe der Verzweiflung der Mainzer Figur könne sich *keiner* Beobachtung der *Wirklichkeit*, sondern nur einer Abhängigkeit von

⁴⁶⁶ Dass dies unabhängig und in Unkenntnis von Vöges Vortrag von 1905 geschah, erläutert Stix in einem *Postskript* seiner Abhandlung; siehe Fußnote 448.

diesem *Vorbild* verdanken.⁴⁶⁷ Beide Figuren in Mainz und Naumburg zeigten ihre Zusammengehörigkeit durch die Verwendung der gleichen gestalterischen Mittel, welche hier wie dort den physiognomischen Ausdruck bestimmten.⁴⁶⁸

Zu einem charakteristischen Merkmal der Naumburger Westlettnnerreliefs gehörte nach Stix ferner das Mittel einer „*Tiefengliederung*“, d.h. die - auch von anderen Autoren beobachtete - Differenzierung der Relieftiefe von vorderen und hinteren Figuren, womit der Bildhauer den Zweck verfolgt habe, eine größere Menschenmenge anschaulich zu machen.⁴⁶⁹ Diese Reliefart finde eine Vorstufe an der Kathedrale von Reims, die auch Spuren in der Naumburger Skulptur hinterlassen habe. Von der in Naumburg ausgebildeten Form sei dieser Reliefstil - was an einem besonderen Merkmal erkennbar sei - in die Mainzer Bildhauerwerkstatt gelangt:

So ordnete er [sc. der Bildhauer des Naumburger Westlettnners] in der Gefangennahme Christi und in der Gerichtsszene vor Pilatus die Figuren so an, daß hinter der ersten voll herausgearbeiteten Reihe eine zweite Menschenreihe sichtbar wird, die viel flacher behandelt ist. Eine Vorstufe dazu können wir am linken Nordportale der Kathedrale von Reims beobachten, was bei den Einflüssen der Reimser Kunst auf Naumburg nicht zu überraschen braucht. Geredeso wie in Naumburg ist nun das Mainzer Relief komponiert. Es finden sich noch nähere Analogien, die, wie ich glaube, überzeugen müssen, wollte man auch die Identität des allgemeinen Reliefstiles nicht als Beweis für eine Verwandtschaft gelten lassen. Der Naumburger Meister hatte die Gewohnheit, einige der Köpfe der zweiten Reihe streng en face zu bilden, was in seine Gruppierung vollkommen ungezwungen hineinpaßt. Dasselbe finden wir nun auch in Mainz, jedoch mit dem Unterschiede, daß es hier in die Komposition absolut nicht hineingehört, denn es sind zwei fortschreitende Züge dargestellt, wo für ganz en face gestellte Figuren kein Platz ist. Man könnte noch einwenden, daß natürlich in diesem flacheren Stile es ungleich leichter ist einen Kopf en face als im Dreiviertelprofil herauszumeißeln, vielleicht war also Unvermögen der Grund dieser sonderbaren Anordnung. Aber auch das trifft nicht zu, denn der Meister hat tatsächlich einige Köpfe im Dreiviertelprofil gegeben. Es bleibt also doch nur übrig anzunehmen, daß das Naumburger Kompositionsschema hier, und zwar mißverstanden, angewendet wurde.⁴⁷⁰

Die Erscheinung, dass auch der Mainzer Bildhauer die hinteren Köpfe seines zweischichtigen Reliefs wie sein Naumburger Kollege *en face* zeige, obwohl

467 Stix 1909, S. 120 u. n.24.

468 „Wenn man nun untersucht, wodurch dieser gesteigerte psychische Ausdruck hervorgerufen wird, so findet man, daß die Mittel in beiden Fällen die gleichen sind. Die Augenbrauen sind hinaufgezogen, der Bogen ist nach unten konvex und überschneidet teilweise das Auge. Zwischen beiden Bögen ist eine durchfurchte vermittelnde Stufe angebracht, an der erst die Nase ansetzt.“ (Ebd.)

469 Stix 1909, S. 121.

Vgl. zum *Reliefstil* des Naumburger Westlettnners auch Schmarsow (1892, S. 44f.), Bergner (1903, S. 121) und Steinberg (1908, S. 25).

470 Stix 1909, S. 122; *Herv.*, G.S.

thematisch der Zug der Seligen und Verdammten ein *en-face-Stehen* eigentlich ausschließen würde, bewies nach Stix den Schulzusammenhang der Naumburger und Mainzer Skulpturen und auch die Abhängigkeit der Mainzer Arbeiten von Naumburg. Während beim Naumburger Passionsrelief die *en face* erscheinenden hinteren Figuren motivisch begründet seien, erweise das *unmotivierte en-face-Stehen* von Figuren der hinteren Reihe in den Mainzer Weltgerichtsreliefs das *Unverständnis* des abhängigen Gesellen.

Stix' Überlegungen zu einer Abhängigkeit der Mainzer von den Naumburger Skulpturen beantworteten für ihn auch die Frage einer möglichen Identität des Mainzer und des Naumburger Bildhauers, die er aufgrund der Qualität der verglichenen Stücke ausschließen wollte. Stattdessen bevorzugte Stix die Annahme eines in der Naumburger Werkstatt geschulten und dann nach Mainz übergesiedelten Gesellen.⁴⁷¹

Die zweifache Hypothese von Stix, dass die erhaltenen Fragmente tatsächlich für den Lettner der St. Albanskirche gearbeitet worden sein müssten und dass die Mainzer Arbeiten spätere *Nachfolgewerke* der Naumburger Skulpturen darstellten (und Schneiders und Vöges Hypothese einer Entstehung der Fragmente für den ehemaligen Westlettner des Mainzer Domes *irrtümlich* sei), begründete konsequent auch Stix' Versuch einer Datierung der Mainzer Fragmente. Er verwies auf die baugeschichtliche Nachricht, dass der gotische Chor von St. Alban in die Jahre nach 1297 falle, und reklamierte entsprechend die Fragmente vom Domkreuzgang und vom Südostportal des Mainzer Doms als späte Nachfolgewerke der Naumburger Skulpturen.⁴⁷²

471 Ebd.

472 Stix 1909, S. 122f.

2. Heinrich Bergner (1909) ⁴⁷³

In einem Postskript hatte Alfred Stix in seiner Abhandlung zu den Skulpturenfragmenten im Mainzer Dom angemerkt, dass seine Auffassung von einer Abfolge der Bildhauerarbeiten in Naumburg und Mainz in einer erst kürzlich erschienenen Publikation Heinrich Bergners auf den Kopf gestellt worden sei und dort nunmehr - ‚ohne Begründung‘ wie Stix betonte - die Auffassung vertreten werde, der in Naumburg unter Bischof Dietrich II. tätige Bildhauer der Stifterstatuen und des Westlettners habe zuerst in Mainz gearbeitet, bevor er nach Naumburg weitergezogen sei. Stix versah diese These Bergners mit dem Satz „Dieses Verhältnis scheint mir vollständig unhaltbar“, sah sich aber in Ermangelung stichhaltiger Argumente außer Stande, hierauf noch näher einzugehen. ⁴⁷⁴

Eine Skizze vom künstlerischen Werdegang des Naumburger Bildhauers

In der Tat hatte Bergner in einem kurz zuvor erschienenen populären Führer zu den Kunstdenkmälern in Naumburg und Merseburg die Gelegenheit wahrgenommen, einige hypothetische Überlegungen zum Werdegang des *großen Naumburger Bildhauers* anzustellen und ohne Anmerkungsapparat und Literaturhinweise - aber auch ohne eine nähere Begründung, wie Stix rügte - Vermutungen über eine französische Schulung des Bildhauers zu einer skizzierten *Vita* zusammengefügt.

Bergner wiederholte zunächst seine These von der *obersächsischen Herkunft* des Bildhauers, dessen Jugendeindrücke von der Skulptur in Freiberg, Wechselburg und Pegau geprägt worden seien, um dann in offensichtlicher Anspielung auf die in der Literatur geäußerte Vermutung einer französischen Schulung des Bildhauers dessen „Wanderschaft nach Nordfrankreich“ in dessen Lebenslauf einzufügen. ⁴⁷⁵ Dabei

473 Zu Heinrich Bergner, *Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten 47)*, Leipzig 1909 vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Stix 1909, S. 125 / Stiehl 1910 (Rez.), Sp. 1635-1637 / Freyer 1911, S. 273 / Beenken 1939a, S. 44 u. n.18 / Maedebach 1958, S. 171 / Jahn 1964, S. 18 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20 / Brush 1993, S. 111f., 119 (n.11), 120 (n.19) / Gabelt/Lutz 1996, S. 293 (n.58).

474 „Nach Abschluß des Manuskriptes erschien Band ‚Naumburg und Merseburg‘ der ‚Berühmten Kunststätten‘ von H. Bergner. Der Verfasser nimmt unser Tympanon als Jugendwerk des Naumburger Meisters ‚als er von seinen Studienfahrten aus Frankreich heimkehrte‘ in Anspruch, wie es scheint nur auf Grund der ikonographischen Ähnlichkeit mit der bekannten Darstellung im Ostchor des Naumburger Domes [35] S. 52 u. 53]. Dieses Verhältnis scheint mir vollständig unhaltbar. Da Bergner Gründe für seine Ansicht nicht angibt, so kann ich nicht weiter darauf eingehen.“ (Stix 1909, S. 125 u. n.35; *Herv.*, G.S.)

475 „Die Wanderschaft führte ihn nach Nordfrankreich. Doch hat er dort nur im allgemeinen den Blick für die monumentalen Aufgaben und Bedingungen der Plastik geschärft, für den Reiz der freien Standfigur wie für den erzählenden Reliefstil.“ (Bergner

hob Bergner hervor, dass die „eigenartige Formensprache der Franzosen, die Eleganz ihrer Bewegungsmotive, das Schönheitsideal ihrer rassigen, hochfrisierten, geistreichen Männer und Frauen, die modische Stoff- und Trachtbehandlung“ „sein kernhaftes Deutschtum nicht angekränkt“ hätten.⁴⁷⁶

1909, S. 31.)

Bei den von Bergner ausgewerteten Hinweisen in der Literatur, die einen Nordfrankreich-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers mindestens nahe legen, könnte es sich um folgende - im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit teilweise bereits zitierte - Stellen gehandelt haben:

Georg Dehio (1890, S. 199): „es (scheint) mir geboten, nun auch die thüringisch-sächsische Schule auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in erneute Untersuchung zu stellen.“,

Max Hasak (1899, S. 74): „Es sind eben zahlreiche Baumeister und Bildhauer nach Frankreich gewandert, so dass man allerorten neuen Kräften begegnet, wenn sich auch der Zusammenhang in der ursprünglichen Schulung, welche die Deutschen zu Haus genossen hatten, ehe sie nach Frankreich zur vollen Ausbildung gingen, nicht verkennen lässt.“,

Karl Franck-Oberaspach (1899, S. 110): „die Naumburger Künstler haben in Reims (...) gelernt.“,

Adolph Goldschmidt (1902a, S. 32): „Zur vollständigen Reife (...) war noch ein Schritt nötig, der in Sachsen (...) geschehen ist in den Statuen des Naumburger Domes. Wie beim ersten Schritt, hat auch beim zweiten Frankreich mitgewirkt, hier (...) die reife (Skulptur) aus dem zweiten Drittel (*des [13.] Jahrhunderts*), wie sie die Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris aufweisen.“,

Karl Woermann (1905, S. 343): „Trotz der Anregung, die sie [*sc. die Naumburger Stifterfiguren*] der französischen Hochgotik verdanken, erscheinen sie in ihrer kernigen Kraft und massigen Natürlichkeit als deutsch vom Scheitel bis zu den Sohlen.“ und

Johannes Bachem (1908, S. 31): „So wird es verständlich, wenn sächsische Bildhauer nach Frankreich gingen, um sich dort die nötigen technischen Kenntnisse zu erwerben.“ und (S. 95): „Die *Naumburger Stifter* sind also der zweite Höhepunkt der sächsischen Plastik und ihre Meister setzen unbewußt das schon in Freiberg erreichte Ziel fort, ohne in direktem Schulzusammenhang mit den Skulpturen der goldenen Pforte zu stehen. (...). Dies erklärt sich dadurch, daß in Deutschland und *Nordfrankreich*, auf dessen breiten Stil der *Stifter zurückgeht*, eine analoge Entwicklung stattgefunden hat.“ (*Herv.*, G.S.)

476 Bergner 1909, S. 31.

Brush (1993, S. 112) wertet diese Bemerkung Bergners vom „*kernhaften Deutschtum*“ des Naumburger Bildhauers, das von der „eigenartige(n) Formensprache der Franzosen“ nicht „angekränkt“ worden sei, im Rückblick als „an almost aggressive anti-French polemic“, die sie auf nationale Spannungen zurückführt, welche schließlich zum 1. Weltkrieg geführt hätten:

„Bergner’s 1909 description of the master displays an almost aggressive anti-French polemic which was likely provoked by heightened tensions between France and Germany in the years leading up to World War I. Indeed many of the statements in this 1909 book, which seemed to have been aimed more at a popular than scholarly audience, are offensively partisan and often trivial. We learn, for example, that the thirteenth century master’s firsthand encounter with ideals of French sophistication and beauty, as well as with the French fashion world, ‘did not taint his pithy sense of German nationality’ (*Bergner 1909, p. 31*).“

Auf der Rückkehr von Nordfrankreich nach Deutschland aber habe der obersächsische Bildhauer zuerst in Mainz Station gemacht, eine These, die dann Alfred Stix in seiner gleichzeitig erscheinenden Abhandlung (wie gesehen) ablehnen sollte:

*Er kehrte über Mainz zurück und arbeitete dort in der Dombütte ein kleines Hochrelief, das schon die fertige Meisterschaft seines späteren Stils zeigt. Das Vertrauen Dietrichs II., mit dem er wohl schon früher bekannt war, stellte ihn vor die hohe Aufgabe, den plastischen Schmuck des Westchores auszuführen.*⁴⁷⁷

Wenn Bergner in seinem Naumburg-Merseburg-Führer nicht müde wurde, das Genie des Naumburger Bildhauers hervorzuheben,⁴⁷⁸ so ging er für Naumburg doch nicht von einer Identität des Bildhauers mit dem Architekten des Westchores aus. Während er den Werdegang des Bildhauers von seiner sächsischen Heimat über Nordfrankreich und Mainz bis zur Vollendung seines Lebenswerks im Naumburger Dom und später noch Meißen (durch seine Schüler) verfolgte, stellte er dieser Vita die andere Vita des Architekten des Naumburger Westchores gegenüber. Der Architekt sei nach seiner Lehrzeit an den großen Bauhöfen Nordfrankreichs nicht nach Mainz, sondern nach Bamberg weitergezogen. Die Bamberger Voraussetzung lasse sich deutlich an der Architektur des gotischen Westchores in Naumburg ablesen:

*Hier haben wir die völlig ausgereifte, klassische Gotik vor uns, neue Formen aus jungen Händen. Der Meister kam von Bamberg, vorher hatte er Nordfrankreich abgewandert und in den großen Höfen gearbeitet. Er brachte weit über Bedarf einen ganzen Schulsack gotischer Architekturen mit. Was er nicht im großen ausführen konnte, legte er in Miniaturformen in seinen Baldachinen und Fialen nieder. Und in ersterer Hinsicht waren ihm die Grenzen eng gesteckt. Von der reichen Chorgestaltung französischer Kathedralen mit Umgang und Kapellenkranz sollte hier keine Rede sein. Der neue Stil ward zur äußersten Selbstbeschränkung verurteilt. Das zwischen den Türmen hergestellte Quadrat ließ überhaupt keinen Außenbau zu, für den Chorschluß ergab sich die einfachste Lösung mit fünf Seiten des Achtecks fast von selbst. Ein sechsteiliges Gewölbe über dem ersten, ein sechskappiges über dem zweiten Abschnitte, durch einen stramm betonten Gurt geschieden, verraten sogar deutlich die Absicht, die Jochweiten des Schiffes aufzunehmen und ausklingen zu lassen.*⁴⁷⁹

Brush (1993, S. 120, n.19) misst ferner speziell dieser Publikation Bergners von 1909 im Rahmen der populären Reihe „Berühmte Kunststätten“ eine auch für die fachwissenschaftliche Diskussion wichtige Folgewirkung zu.

477 Bergner 1909, S. 31.

478 Für Bergner (1909, S. 3) ist der Naumburger Bildhauer „ohne die geringste Übertreibung der größte Bildhauer, den Deutschland hervorgebracht hat.“

„Ihn verstehen zu lernen ist ein herrlicher Bildungsgewinn. Die stillen Stunden im Bannkreis seiner mächtigen Kunst ein unvergeßliches Erlebnis, ästhetisch und moralisch von tiefster Nachwirkung. Denn in seinem Fach ist er ein Reformator wie Luther, ein Bildner wie Goethe und ein Dramatiker wie Sophokles.“ (Ebd., Herv., G.S.)

479 Bergner 1909, S. 23.



Abb. 38. Dom. Deesis im Bogenfeld des Ostchors.



Abb. 53

Naumburg, Dom, Deesis im Bogenfeld des Ostchors / Deesis am Dom zu Mainz
(Aus: Bergner 1909, Abb. 38/39)

Bergners Hauptinteresse galt jedoch dem *Bildhauer* der Stifterfiguren und des Westlettners in Naumburg. Gegen Ende seines Lebens sei diesem noch der Statuenschmuck des Meißner Doms übertragen worden, den er selbst aber nicht mehr ausgeführt habe,⁴⁸⁰ weshalb als sein letztes, unvollendetes Werk das kleine Relief mit der *Deesis* an einer Tür des Ostchors zu gelten habe, welches an eine gleiche Darstellung aus seiner Frühzeit im Mainzer Dom erinnere.⁴⁸¹

Indem Bergner die bereits in seiner *Beschreibenden Darstellung* von 1903 entwickelten Haupteigenschaften des Bildhauers, das Studium des Menschen, das Erfassen der „Gegensätze von Stand, Beruf und Geschlecht bis herab auf bäuerliche Tischsitten“, die „Sprache der Leidenschaften, das Spiel der Mienen, die Äußerungen der Affekte“ noch einmal herausstellte, nahm er jetzt die Gelegenheit wahr, die dort beschriebenen hauptsächlichlichen Gestaltungsmittel des Bildhauers, seinen *Gewandstil* und seine Kunst der *Physiognomik*, näher zu erläutern.⁴⁸²

Wenn Bergner bei Besprechung der Skulpturen im Naumburger Dom den Bildhauer mit den Worten einführt: „Unzertrennlich von der Architektur des Westchors ist die Lebensarbeit eines Bildhauers, dessen Name verschollen ist“, dann könnte das „Unzertrennlich“ zunächst die Annahme nahe legen, Bergner habe Bildhauer und Architekt als eine und dieselbe Person angenommen. Doch schließt die Rekonstruktion von zwei verschiedenen Viten (Berufung des Bildhauers aus Mainz und Berufung des Architekten aus Bamberg) eine solche Annahme aus (will man nicht Bergner Inkonsequenz in seiner Vitenbildung vorwerfen).

480 „Gegen Ende seines Lebens wurde ihm der Statuenschmuck des Meißner Doms übertragen. Die dort erhaltenen Figuren sind offenbar in der Naumburger Hütte geschaffen, so vollkommen gleichartig ist die Hand und die Mache. Inhaltlich freilich sind es nur Kopien oder Variationen der Naumburger Typen, eine Gedankenarmut, die man dem großen Künstler nicht aufbürden kann.“ (Bergner 1909, S. 31f.)

481 „Sein letztes Werk, ein kleines Relief wie das Mainzer, ward unvollendet wie er es hinterließ im Ostchor eingesetzt.“ (Bergner 1909, S. 32.)

482 Vgl. ebd.

Bergner wies noch einmal darauf hin, dass der *Gewandstil* des Naumburger Bildhauers durch *zwei* Bildungselemente bestimmt werde, zum einen durch die *Körperhaltung* - Bergner hielt dafür, dass der Gewandstil „rein an der Körperhaltung entwickelt“ sei -, zum anderen durch die stoffliche Eigenschaft der vom Künstler vorgestellten Gewänder, wobei denn vor allem ein bestimmter Stoff stilbildend für den Bildhauer gewesen sei, eine These, die Bergner in seiner Monographie von 1903 unter der Bezeichnung ‚Lodenstil‘ in die Diskussion eingeführt hatte.⁴⁸³ Um seine Auffassung vom ‚Lodenstil‘ nun nicht allein von der Anschauung her stützen zu müssen, sondern historisch plausibel zu machen, verwies er auf ‚Zehntverzeichnisse‘ aus Fulda und Hersfeld (freilich nicht aus Naumburg), in denen von einem ‚Lodenzehnt‘ die Rede gewesen sei, was die häufige Verbreitung dieses Gewandmaterials während der Zeit der Tätigkeit des Naumburger Bildhauers belegen könne.⁴⁸⁴

Bergner beschrieb im Weiteren die charakteristischen *Physiognomien* des Bildhauers im Unterschied zu typisch französischen Physiognomien,⁴⁸⁵ fügte aber jetzt die spezielle Bemerkung hinzu, dass die Hände der Stifterfiguren eine aristokratische Bildung aufwiesen, welche an die *verfeinerte französische Kultur* erinnerten.⁴⁸⁶

Eine dramaturgische Version des Zweikampfs

Bergner war die *Attacke* Adolph Goldschmidts von 1907 vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* gegen die sog. *Zweikampfhese*, die neben der älteren Monographie August Schmarsows vor allem seine eigene Darstellung von 1903 ins Visier genommen hatte, nicht entgangen.⁴⁸⁷ Entgangen war ihm aber auch nicht die

483 Ebd. - Vgl. Bergner 1903, S. 101 sowie Fußnote 313.

484 „Denn schon in den *Zehntverzeichnissen* von Fulda und Hersfeld und sonst in frühen Urkunden wird der *Lodenzehnt* (*lodo*) oft genannt. (Bergner 1909, S. 32f.; *Herv.*, G.S.)

485 In den Naumburger Physiognomien verstehe der Künstler „durch seine Modifikationen eine ganze Skala leidenschaftlicher Gefühle, Zorn, Wut, Trauer, tiefsten Trennungschmerz auszudrücken. Die Mundbildung ist durchaus herb. *Hier ist nichts von dem entzückenden Schwung der sehnsüchtigen, halboffenen, gekräuselten französischen Lippen.*“ (Bergner 1909, S. 33; *Herv.*, G.S.)

486 „Die volle Meisterschaft offenbart sich in der *Bildung der Hände*. Sie sind fein und schlank, in allen Gelenken beweglich, die der Frauen weich und rund, die der Männer aber sehnig, fleischlos, mit langen dünnen Fingern, reine Gelehrtenhände. *Hieran zeigt sich am stärksten die verfeinerte französische Kultur.*“ (Bergner 1909, S. 34.)

Dieses wie das Zitat der vorherigen Fußnote können zeigen, dass Brush (1993, S. 112; siehe Fußnote 476) vielleicht doch etwas zuviel in die Bemerkung Bergners (1909, S. 31) hineinliest, wenn sie bei ihm eine „*almost aggressive anti-French polemic*“ bemerkt. Immerhin gestattet diese *antifranzösische Polemik* es Bergner noch, die „*verfeinerte französische Kultur*“ (S. 34) an der Bildung der Hände der Naumburger Stifterfiguren wahrzunehmen.

487 Vgl. Goldschmidt 1907, S. 19, Goldschmidt 1907b, Sp. 1574 sowie Kap. V. 2.

anschließende Kritik aus der gelehrten Zuhörerschaft gegen eine vorschnelle Verwerfung dieser These, ⁴⁸⁸ weshalb Bergner sich ermutigt sehen durfte, diese These erneut mit einigen zusätzlichen Argumenten vor einem breiteren Publikum zur Diskussion zu stellen.

In deutlicher Anspielung auf Goldschmidts Darlegungen von 1907 machte Bergner klar, dass auch ihm der Sachverhalt bewusst sei, dass die vom Bildhauer darzustellenden „zwölf Personen (..) 200 Jahre vor seiner Zeit gelebt“ hätten, weshalb für den Bildhauer „die körperliche Erscheinung ganz aus eigener Einbildungskraft zu schaffen“ gewesen wäre. ⁴⁸⁹

Bergner griff die Anregung Schubrings aus der Diskussion der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* auf, dass die Schildumschrift ‚*Ditmarus comes occisus*‘ eine bestimmte Bedeutung haben müsse („Das ‚occisus‘ auf Dietmars Schild weist doch wohl nicht nur überhaupt auf das Ende, sondern auf den besonderen Sinn des hier dargestellten Kampfausfalles hin.“) ⁴⁹⁰ und gab wie in seiner *Beschreibenden Darstellung* von 1903 und zuvor Schmarsow eine Erläuterung zur Schildumschrift Dietmars (*Ditmarus comes occisus*) sowie zur historischen Person und zu deren Gegenüber (*Timo*). ⁴⁹¹ Bergner gab ferner zu verstehen, dass ihm der von Goldschmidt vorgebrachte Einwand bekannt sei, dass die unter der Voraussetzung der *Zweikampfhese* zu einer gemeinsamen Handlung zusammengeführten Personen des Chorpolygon einander in Wirklichkeit niemals begegnet sein könnten und erwiderte, es komme bei diesem Konzept nicht darauf an, ob die Personen sich begegnet seien oder nicht, sondern ob der *Bildhauer* - der *Auftraggeber* des Stifterzyklus spielte bei Bergner überhaupt keine Rolle -, sie zu einer Handlung zusammenführen *wollte*. Dies aber sei hier der Fall. Der Bildhauer habe die Figuren im Chorpolygon tatsächlich zu einem *Drama* zusammengeführt, „das kunstmäßigste, was man sich denken kann. Es wird den Gesetzen des Aristoteles

488 Vgl. v.a. die Kritik Paul Schubrings an Goldschmidt (1907a, S. 20f. u. 1907b, Sp. 1575) u. Kap. V. 2.

489 Bergner 1909, S. 34.

Vgl. dazu die (*leicht ironische*) Bemerkung von Goldschmidt zu Beginn seines Vortrags von 1907, mit welcher er seine *Invective* gegen Bergner einleitet: „Der Bildhauer war demnach vor die Aufgabe gestellt, eine Anzahl historischer Personen wiederzugeben, die schon 200 Jahre vor ihm gelebt und *jedenfalls kein Porträt hinterlassen* hatten.“ (Goldschmidt 1907a, S. 19; *Herr.*, G.S.)

490 Schubring bei Goldschmidt 1907a, S. 21; zitiert in Fußnote 446.

491 Bergner 1909, S. 35.

Zur Kritik einer - von Bergner als selbstverständlich angenommenen - Identifizierung der Figur des *Ditmarus comes occisus* im Chorpolygon mit dem im Naumburger Dom vor dem Johannesaltar bestatteten Dietmar vgl. Fußnote 110.

über die Tragödie und den Gesetzen Lessings über die Grenzen der Plastik unbewußt in gleicher Weise gerecht.“⁴⁹²

Bergner vollzog in seiner neuen Abhandlung einen Übergang von einer *historischen* zu einer *dramaturgisch* begründeten Argumentation (das Drama würde den *Gesetzen des Aristoteles über die Tragödie gerecht*) und vergaß über dem vorgestellten Drama den historischen Ausgangspunkt.⁴⁹³ An die Stelle des historischen Gegners *Arnold* ließ Bergner den Bildhauer eigenmächtig die Figur des *Timo* als dramatisches Gegenüber des *Dietmar* aufstellen:

Zunächst dieser Dietmar (Abb. 19), dieser ‚ermordete Graf‘, ein hartherziger Raufbold, der sich feig hinter seinem Schild verkriecht, das stehende Auge auf den Gegner gerichtet, lauernd auf die Wirkung giftiger Schmähung, die Hand schon am Schwertknauf, um auch beim Dreinschlagen die Vorhand zu haben. Die halbe Schuld des Verhängnisses ist auf ihn abgeladen, da er als böswilliger Ursacher des Streites erscheint. -- Umgekehrt steht der Mörder Timo (Abb. 22) noch in völliger Abkehr, wie ein gescholtener Knabe, das schmale, gedankenarme Haupt mit dem langsträubigen Haar wie unter der Wucht von Beleidigungen geneigt, mit den dicken Backen ein richtiges Ohrfeigen-Gesicht. Aber im Innern kocht die verhaltene Wut. Die Brust atmet schwer, der Mund bläht sich, die Augen sind unter finsternen Brauen zusammengekniffen. Die Hand spielt nervös am hohen Schwert. Wir fühlen, im nächsten Augenblick wird er sich herumwerfen und mit der Kraft des gereizten Jähzorns eine Tat vollbringen, die niemand diesem gutmütigen Tölpel zugetraut hätte.“⁴⁹⁴

Die historische Grundlage wurde von Bergner in seiner neuen dramaturgischen Erklärung, welche das Geschehen im Chorpolygon zu einem griechischen Drama erklärte, völlig negiert. Der historische Gegner des Dietmar, Arnold, fand keine Erwähnung mehr,⁴⁹⁵ die dargestellten historischen Personen waren nur noch Handlungsträger einer jeglichen Inhalts beraubten dramaturgischen Situation. Sizzo,

492 Ebd.

493 Trotz der vehementen Ablehnung von Bergners Auffassung durch Goldschmidt ist dessen *Variationsthese* Bergners *Zweikampfbese* darin verwandt, dass sie gleichfalls ein *rein artistisches Prinzip* als Grundlage der Darstellung im Chorpolygon annimmt: Der *Dramaturgie* bei Bergner entspricht die *Variation* bei Goldschmidt -, und beide Thesen haben mit der historischen Wirklichkeit der Dargestellten nichts mehr zu tun - bei Bergner ist sie nur der Ausgangspunkt, der sofort vergessen wird, während sie bei Goldschmidt von vornherein keine Rolle spielt - *beide* Thesen verdanken sich nur einer *rein künstlerischen Idee*.

Der Zweikampf im Chorpolygon als rein *dramaturgisches* Prinzip trennt Bergners These auch von der Auffassung Schmarsows, indem dieser mit dem *Gottesgericht* ein ursprünglich *historisches* (und von Bergner zunächst übernommenes) Motiv zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht, dann aber - anders als Bergner - wieder zugunsten einer liturgischen Interpretation des Stifterzyklus verlassen hatte. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 23f. u. Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*) und Kap. II. 1. (*Der religiöse Stifterzyklus*).

494 Bergner 1909, S. 35f.

495 Vgl. Bergner 1903, S. 109.



Abb. 54. Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo. (Aus: Bergner 1909, Abb. 19-22)

ein Kävernburger und Bruder des ersten Naumburger Bischofs Hildeward⁴⁹⁶, war nur noch dem Namen nach Sizzo und nur noch dem Namen nach „Schiedsrichter“.⁴⁹⁷ In Bergners dramaturgischer Erklärung spielte er jetzt nur noch die Rolle eines retardierenden Moments („Er hält dem Angreifer mit heftigen Worten sein Unrecht vor. Das ‚retardierende Moment‘ des Dramas“).⁴⁹⁸ Und Wilhelm, der Zeuge beim Zweikampf,⁴⁹⁹ war jetzt „die vorahnende, weissagende Stimme in der griechischen Tragödie“.⁵⁰⁰

Am Ende seiner *dramaturgischen* Version der *Zweikampfthese* sah Bergner die Notwendigkeit, dem Geschehen zwischen den Polygonfiguren doch noch einen *historischen* Sinn zu unterlegen. Er tat dies, indem er dem Geschehen im Chorpolygon einen allgemeinen zeitgeschichtlichen Sinn unterlegte, der für jeden Westchorbesucher sofort einsichtig gewesen sein soll,

ein Zeitbild mit leicht verständlichen Anspielungen. Der alte Machtstreit der Billunger

496 Vgl. ebd.

497 Vgl. Bergner 1903, S. 110.

498 Bergner 1909, S. 36.

499 Vgl. Bergner 1903, S. 104.

500 Bergner 1909, S. 36.

Würde man Bergner nach dem Titel des dargestellten Dramas fragen, er müsste die Antwort schuldig bleiben, denn der Zweikampf in Pöhle, auf den doch in der Schildumschrift des *Ditmarus comes occisus* für jeden zeitgenössischen Westchorbesucher deutlich genug hingewiesen wird, spielt in Bergners dramaturgischer Erklärung keine Rolle. Am ehesten würde noch der Titel passen (der aber keine bestimmte dramatische Handlung bezeichnet) ‚*Dramaturgie eines klassischen Dramas*‘, bei dem der Inhalt austauschbar wäre.

(Dietmar) und der Wettiner (Thimo) neigte sich damals zum Ende. 1263 schloß der seit 1247 tobende Erbfolgekrieg über die Nachfolge in der Landgrafschaft Thüringen. Heinrich der Erlauchte blieb Sieger über die Billunger und ihren Anhang, wobei die Kävernburger (Sizzo) wohlwollende Neutralität bewahrt hatten. Diese Unterstellung macht erst die Bedeutung des Streites und seinen nahen Ausgang recht verständlich.“⁵⁰¹

Da aber Bergner die „leicht verständlichen Anspielungen“, die auf einen Erbfolgestreit zwischen den Billungern und Wettinern hinweisen sollten, nicht nannte und an den Figuren nicht aufzeigte, blieb seine nachgereichte historische Erklärung unentwickelt und ohne Wiederhall in der späteren Forschung.⁵⁰²

Die Zuschauer des Zweikampfs

In einem letzten Schritt erweiterte Bergner 1909 die *Zweikampfthese* noch dadurch, dass er alle acht Figuren außerhalb des Chorpolygon zu „mehr oder weniger bewegten, mitfühlenden Zuschauern“ erklärte.⁵⁰³ Diese Erweiterung seiner Zweikampfthese aber exemplifizierte er nur an einer einzigen Figur, der Figur der Uta.⁵⁰⁴ Bei Betrachtung der übrigen Figuren des Chorquadrums ließ Bergner die unterstellte Eigenschaft einer *mitfühlenden* Teilnahme wieder stillschweigend fallen, in jedem Fall aber unberücksichtigt: weder bei der Figur der Gerburg, die nach Bergners Beschreibung eine *hochgebaute, breitschulterige Frau* sei, die „sich zum Gehen an(schickt)“, und deren „ganze(r) Leib (..) von der Musik dieser Bewegung (erklingt)“,⁵⁰⁵ noch bei der Figur der Gepa, die Bergner einer lokalen Überlieferung

501 Bergner 1909, S. 38; *Herv.*, G.S.

502 Man hätte fragen können: Wenn nach Bergner die einander bekämpfenden Geschlechter in diesem *Erbfolgekrieg* - die *Billunger* und *Wettiner* und die *Käfernburger* dazwischen - durch alle vier Personen im Chorpolygon vertreten sind und die gegnerischen Parteien durch Dietmar und Timo (sowie durch den schuldbeladenen Wilhelm), die neutrale Instanz aber durch Sizzo repräsentiert werden, *warum* spielt Bergner dann den Konflikt an *diesen* im Standbild doch dargestellten Repräsentanten nicht einfach durch und macht die Probe aufs Exempel, ob das „*Zeitbild mit leicht verständlichen Anspielungen*“ seine Verständlichkeit bewährt?

503 „Die übrigen acht Personen - je vier Männer und Frauen - sind als mehr oder weniger bewegte, mitfühlende Zuschauer gedacht, zunächst das Brüderpaar, die eigentlichen Gründer der Stadt und des Domes, die letzten Eckehardiner mit ihren Frauen, Hermann und Regelinis am Südpfeiler, Eckard II. und Uta am Nordpfeiler.“ (Bergner 1909, S. 38.)

504 „Uta ist die anmutigste aller Frauen, aber immer noch eine herbe Schönheit, jeder Zoll eine Königin. Das feine Köpfchen *blickt mit scheuen Augen mitten in die Streitzone*. Unmutig hängt die Unterlippe. *Entsetzt* fährt der rechte Arm mit dem Mantel gegen die Wange hoch, um *vor dem blutigen Anblick* zu schützen, eine jener unwillkürlichen Bewegungen, wie sie beispielsweise Bauernmädchen mit der Schürze ausführen.“ (Bergner 1909, S. 40; *Herv.*, G.S.)

505 Bergner 1909, S. 41.

Bergner baut stattdessen *Gerburg* - als wollte er in Konkurrenz zu Schmarsow *deutschem*



Abb. 55
Eckard II. und Uta
(Aus: Bergner 1909, Abb. 26)

zufolge als ehemals von einer Besessenheit ergriffene, dann im Kloster geheilte Person schildert, welche für den Bildhauer den „Typus der frommen Frau“, verkörpert habe (eine „Betschwester“, an welcher der Künstler „den unfruchtbaren Betrieb des Massengebets, die seelische Entleerung“ darstelle),⁵⁰⁶ noch bei der Figur des Dietrich - Konrad kam wegen seines nicht-originalen Kopfes nur als Gewandfigur in Betracht -, bei dem für Bergner von Interesse war, dass er „frisch an die Szene heran(tritt)“ und „sich hier der abgeworfene Mantel um den rechten Unterarm und den Schwertknauf verhäkelt“ und es „noch einige Zeit koste(t), bis der Arm zum Dreinschlagen frei wird“,⁵⁰⁷ fand sich in seiner Beschreibung eine Spur von „mehr oder weniger bewegte(n), mitfühlende(n) Zuschauer(n)“ am Geschehen im Chorpolygon!

Bergner gelang es nicht, die von ihm zu Beginn als Hypothese aufgestellte Idee des Stifterzyklus - ein historisch motivierter Zweikampf im Chorpolygon mit teilnehmenden Zuschauern im Chorquadratum - systematisch durchzuführen. Bergner fand (genau wie Schmarsow) deutliche Hinweise auf einen Zweikampf im Ensemble der vier Figuren im Chorpolygon, aber keine tatsächliche Darstellung eines Zweikampfs. Er traf auf die Schildumschrift des *Ditmarus comes occisus*, der einzigen Figur im Chorpolygon, bei der nicht von ihrer Förderung der Kirche, sondern von ihrer Erschlagung die Rede ist. Er traf auf das geschulterte Richterschwert der zweiten Figur, des *Donators Sizzo*, den umwickelten Arm der

Frauenbild der Uta treten - zu einem Ideal „deutsche(n) Frauentum(s) auf, und beschreibt die Figur im Übrigen als *Bewegungsstudie*.

„Aber vor Gerburg, der Gemahlin Dietrichs, halten wir in Andacht still. Hier ist *deutsches Frauentum in höchstem Formenadel* vorgetragen. Die hochgebaute, breitschulterige Frau schickt sich zum Gehen an, und der ganze Leib erklingt von der Musik dieser Bewegung. Eine vornehme Dame im Schleppekleid dreht sich nicht wie ein Dienstmädchen auf dem Absatz, sondern schreitend im Kreise. Und nun sehe man, wie dieses Motiv entwickelt ist. Der linke Fuß steht noch ruhig, das rechte Bein ist gehoben und kommt mit dem Knie, schwere Bruchfalten nachziehend, heraus. Die Drehung pflanzt sich, verstärkt durch lange Faltenzüge, gegen die rechte Achsel fort, der Kopf ist schon dem Ausgang zugewandt, die Rechte, gut ergänzt, zieht den Mantel nach, die Linke hält im Bausch ein großes, geschlossenes Brevier.“ (Ebd; *Herv.*, G.S.)

506 Bergner 1909, S. 42.

507 Bergner 1909, S. 42f.

dritten, des *Fundators* Wilhelm und die Abwendung der vierten, des *Dators* Timo.⁵⁰⁸

Im Bericht des Lambert von Hersfeld stieß Bergner auf die Biographie eines *Ditmarus comes occisus*, der 1048 vor Kaiser Heinrich III. in Pöhlde des Verrats durch seinen Vasallen Arnold angeklagt im Zweikampf mit diesem fiel. Und Bergner erfuhr, dass dieser *Zweikampf* ein *Gottesgericht* gewesen war. Diese Hinweise - keine Darstellung - auf einen Zweikampf führte Bergner (wie Schmarsow) zu Beginn seiner Ausführungen nur an, um sie im weiteren Verlauf seiner Betrachtung kein einziges Mal wieder zu erwähnen.

Der nachträgliche Versuch Bergners, seinen dramaturgischen Erklärungsversuch mit Sizzo als *retardierendem Moment* und Wilhelm als *weissagender Stimme in einer griechischen Tragödie* historisch zu fundieren und den Machtkampf der Billunger und Wettiner (bei neutraler Haltung der Käfernburger) als allgemeinen historischen Hintergrund zu erweisen, wurde nicht an den Figuren selbst aufgezeigt. Bergners Gruppierung der Personen, welche den vier Protagonisten im Chorpolygon die Rolle von Akteuren, den acht Figuren im Chorquadrant aber die Rolle von teilnehmenden Zuschauern anwies, blieb formal und wurde inhaltlich - einmal niedergeschrieben - nicht weiter berücksichtigt: bei Bergners Betrachtung der Figuren im Chorquadrant fand sich keine Spur von



Abb. 56.
Hermann und Reglindis
(Aus: Bergner 1909, Abb. 23)

508 Carl Peter Lepsius (1822, S. 24, mit *Anmerkungen*) löst die Schildumschrift SYZZO COMES DO. mit DO(ringiae) [Graf von Thüringen] auf: „Den fünften Platz in Bischof Dietrichs Briefe nimmt *Sizzo Comes* ein. Er wird durch die siebente Bildsäule, mit der Inschrift SYZZO COMES DO. (Doringiae) dargestellt. [zz] Ebenso bezeichnet ihn der *Pirnaische Mönch*: *Sizo Grave czu Duringen* (Menck. *Script. R. Germ. T. II., p. 1499*) Es ist derselbe, welchen Paul Lange in der lateinischen Chronik *Sighardum, Comitem de Kerfesberg*, in der deutschen Chronik aber (s. Beil. No. XII.) *Sichart, Graf von Kefersberg* nennt, ein Bruder Bischof Hildewards, unter dem die Verlegung des Bisthums nach Naumburg zu Stande kam. [aaa] Von ihm s. Schöttgen de *Sizzone Kefernburgico in opusc. min. No. VII. S. 196.*“

Dazu merkt Bergner (1903, S. 110, n.1) an: „[SYZZO COMES DO.] Gewöhnlich *comes Doringiae* gelesen, wie auch der *Monachus Pirnensis* ihn nennt: *Sizo grave czu Duringen*; aber sinnlos, da es diesen Titel nicht gibt. Man kann etwa *Dominus de Kevernburg* ergänzen.“

Die hier vorgeschlagene Auflösung *DO(nator)* wird kritisch erwogen und diskutiert bei Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 265), Rudolf Stöwesand ((1959)1966, S. 65 u. 1960, S. 175f.), Ernst Schubert ((1964)1965, S. 48), Willibald Sauerländer (1979, S. 207) und Stefan Gabelt u. Gerhard Lutz (1996, S. 292, n.12).

Die Auflösung *DO(nator)* begründet sich durch die Reihe der Förderer der Naumburger Bischofskirche, die im Chorpolygon dem *Ditmarus comes occisus* gegenübergestellt werden:

Sizzo (*Donator*) (SYZZO COMES DO.),

Wilhelm (*Fundator*) (WILHELMVS COMES VNVS FVNDA TORVM) und

Timo (*Dator*) (TIMO DE KISTERICZ QVI DEDIT ECCLESIE SEPTEM VILLAS).

einem Zweikampf im Chorpolygon wieder.

Es war nicht Adolph Goldschmidt, der in seinem Vortrag vor der *Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft* am 8. März 1907 die *Zweikampffthese* Heinrich Bergners kritisch destruiert hätte - eine Kritik der *Zweikampffthese* durch Goldschmidt fand, wie Paul Schubring in der anschließenden Diskussion mit Nachdruck bemerkt hatte, überhaupt nicht statt ⁵⁰⁹ -, sondern es war Heinrich Bergner selbst, welcher diese These, die ihr erster Urheber Schmarsow 1892 zugunsten einer liturgischen Gesamtinterpretation des Stifterzyklus hatte fallen lassen, zum Scheitern brachte, weil er sie nicht stringent entwickelte, sondern von allem Anfang an zwischen einer *historischen* und einer *dramaturgischen* Erklärung des Auftritts der vier Figuren im Chorpolygon hin und her schwankte und einen Zusammenhang zwischen Erscheinung und Bedeutung nicht fand.

Als Ergebnis seiner erneuten Darlegung der Zweikampffthese mit einer vorwiegend dramaturgischen Begründung erschien diese These weder bestätigt noch auch bestimmt widerlegt. Das Verhältnis der nachfolgenden Forschung zur Zweikampffthese ist - bis zum heutigen Tag - dasjenige von Goldschmidt praktizierte geblieben: eine Ablehnung der These in der unzulänglich durchgeführten Form, die ihr von Schmarsow und Bergner (in unterschiedlicher Ausbildung) gegeben worden ist, ⁵¹⁰ und eine Benutzung der Zweikampffthese als Folie für den jeweils eigenen Erklärungsansatz, um desto leichter vom rationalen historischen Kern der These, dem Zweikampf des Billunger Dietmar mit seinem Vasallen Arnold am 30. September 1048 in Pöhlde, abstrahieren zu können. Von diesem Zweikampf ist in der heutigen Naumburg-Forschung nicht mehr die Rede. Die Untersuchung der Zweikampffthese in ihrem rationalen Kern sollte bis heute ein wissenschaftliches Desiderat bleiben. ⁵¹¹

509 Vgl. den schon mehrfach angeführten Diskussionsbeitrag von Paul Schubring, in welchem er u.a. ausführt, „diese Deutung [*sc. die Zweikampffthese*] müsse erst entkräftet werden. - Siehe Kap. V. 1. und Fußnote 446.

510 Vgl. Kap. II. 1 (Die Figuren im Chorpolygon) und IV. (Die Zweikampffthese).

511 Zum historischen Zweikampf in Pöhlde am 30. September 1048 zwischen dem Billunger Dietmar und seinem Vasallen Arnold vgl. Schmarsow 1892, S. 23; Schlesinger 1952, S. 69f.; Stöwesand (1959)1966, S. 57ff.; Stöwesand 1962, S. 165f. und Sauerländer 1979, S. 206 u. n.105.

Sauerländers Ausführungen (a.a.O.) müssen deswegen hier angeführt werden, weil sie den *historischen Kern* der *Zweikampffthese* prinzipiell bestreiten, indem sie vorgeben, an der Figur des *Ditmarus comes occisus* ließe sich im Vergleich mit den überlieferten Quellen zeigen, dass *jeder* Zusammenhang zwischen dieser Figur und dem historischen Zweikampf in Pöhlde 1048 durch eine quellenmäßig gestützte Argumentation auszuschließen sei:

„Die Beischrift auf dem Schild lautet: DITMARUS. COMES OCCISUS. Der Name begegnet nicht in dem bischöflichen Schreiben von 1249, wohl aber in den beiden

Mortuologien. *Man* nahm lange an, daß dieser Graf Dietmar, der nach der Schildumschrift gewaltsam ums Leben kam, identisch sei mit einem Grafen aus Billungischem Geschlecht, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt, 1048 in Pöhlde im Zweikampf fiel. *Diese* für die Deutung der Figur folgenschwere *Identifizierung* wird seit *Schlesinger* von der *Geschichtswissenschaft* abgelehnt. Der Zweikampf in Pöhlde fand am 30. September statt, das Todesdatum des Naumburger Dietmar ist nach Auskunft von Mortuolog A der 29. Juni. *Die beiden Personen können folglich nicht identisch sein.* [105 Vgl. *Schlesinger* 1952, 69 f.] *Damit ist der Zweikampfbese die historische Grundlage entzogen.* Der auf dem Schild genannte *Comes Ditmarus* läßt sich anscheinend überhaupt nicht identifizieren. Fest steht nur, daß er gewaltsam zu Tode kam, aber auf welche Art, ist unentscheidbar.“ (ebd.; *Herm.*, G.S.)

Formal und *methodisch* ist an Sauerländers Auffassung zu kritisieren, dass in seiner Darlegung ein einziger Geschichtswissenschaftler - *Schlesinger* - zu „*der Geschichtswissenschaft*“ hochstilisiert wird. Weiter ist formal anzumerken, dass Sauerländer keinen der Wissenschaftler *mit Namen* nennt, die sich gegen die von *Schlesinger* 1952 vorgetragene Auffassung geäußert haben und die - soweit sie *nach* *Schlesingers* Stellungnahme von 1952 ihre Auffassung dargelegt haben - von Sauerländer *außerhalb* „*der Geschichtswissenschaft*“ gestellt werden - eine ungeheure *Anmaßung* Sauerländers und eine Argumentation *ad personam*, welche den wissenschaftlichen Dialog mit Füßen tritt. Es ist überhaupt - dies muss hier bemerkt werden - ein *unwissenschaftliches Verfahren* Sauerländers, entgegenstehende Auffassungen mit „*man*“ abzuhandeln, d.h. nicht zu sagen, von *wem* eine bestimmte Auffassung stammt und *in welchem Zusammenhang* eine bestimmte Äußerung gefallen ist.

An der prinzipiellen Feststellung, dass *zwei* auf den *Ditmarus comes occisus* zu beziehende *konträre* Quellen oder Quellenpaare - der Bericht des Lambert von Hersfeld zusammen mit dem Lüneburger Totenbuch auf der einen, zwei inhaltlich übereinstimmende Einträge in Naumburger Totenbüchern (Mortuologien) auf der anderen Seite -, die sich jeweils auf eine Person mit Namen ‚Dietmar‘ beziehen, nicht in Einklang zu bringen sind, besteht Einigkeit in der Forschung. Der unabweisbare Schluss - vorausgesetzt alle angeführten Quellen sind authentisch - ist der, dass der ‚Dietmar‘ des Lambert von Hersfeld und des Lüneburger Totenbuches auf der einen, der ‚Dietmar‘ der Naumburger Totenbücher auf der anderen Seite *nicht identisch* sein können.

Schlesinger und Sauerländer behaupten nun, der *Ditmarus comes occisus* im Naumburger Westchorpolygon müsse mit dem ‚Dietmar‘ der Naumburger Mortuologien identisch sein. Warum? - *Schlesinger* und Sauerländer deuten hierzu an, dass auch die *anderen* Stifterfiguren *entweder* im Naumburger Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 angeführt *oder* in einem Naumburger Mortuolog verzeichnet sind, also müsse die Statue des *Ditmarus comes occisus* wohl mit dem ‚Dietmar‘ der Naumburger Mortuologien identisch sein - der *besondere* Charakter der Figur des *Ditmarus comes occisus* spielt in dieser Argumentation keine Rolle.

Eben an diesem Punkt setzt die Kritik des Verfassers dieser Zeilen an: Die Figur des *Ditmarus comes occisus* fällt als *Occisus* offensichtlich aus der Reihe der Stifterfiguren heraus, sie ist *keine* Stifterfigur. Sie stellt sich mit gezücktem Schwert *gegen* die Sitte der anderen - gleichfalls bewaffneten - männlichen Stifterfiguren, die ihr Schwert entweder als *Richterschwert* geschultert (*Sizzo* - er verwehrt Dietmar das Zücken des Schwerts) oder auf dem Boden aufgestellt haben, und sie ist per *Schildumschrift* ausdrücklich *nicht* als Förderer der Kirche, sondern als *occisus* (*getötet/erschlagen*) gekennzeichnet - die drei anderen Figuren des Chorpolygons aber sind als Förderer der Kirche inschriftlich ausgewiesen: *Sizzo* (*Donator*), *Wilhelm* (*Fundator*) und *Timo* (*Dator*).

Die Figur des *Ditmarus comes occisus* ist *nicht* der Dietmar der Naumburger *Mortuologien*, sondern der 1048 bei einem *Zweikampf* in Pöhlde gefallene *Billunger* Dietmar. Von dieser Identifizierung der Figur hat jede Interpretation der Situation im Chorpolygon und jede Interpretation des Stifterzyklus auszugehen.

3. Georg Dehio (1911) ⁵¹²

1905 hatte Georg Dehio den ersten Band seines *Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler zu Mittelddeutschland* herausgebracht und dabei im Kapitel zu den Naumburger Denkmälern auch Heinrich Bergners *Beschreibende Darstellung* von 1903 ausgewertet. In Dehios Ausführungen selbst und im formalen Erscheinungsbild des Bandes fand diese Auseinandersetzung freilich keinen Niederschlag - es fehlen Anmerkungen und Literaturhinweise im Text -, so dass der genuine Beitrag Dehios und der anderer Autoren dem Fachpublikum nur im Vergleich mit den übrigen Publikationen zum selben Gegenstand erkennbar sein konnte. ⁵¹³

In entsprechender Weise verfuhr Dehio auch im vierten, 1911 herausgegebenen Band des *Handbuchs* über die Kunstdenkmäler *Südwestdeutschlands*. Die jüngst vorgetragenen Thesen von Alfred Stix über die Denkmäler des Mainzer Doms und dessen Versuch einer Rekonstruktion der Fragmente im Domkreuzgang zu einer Weltgerichtsdarstellung und zu einem Lettner, den Stix nicht für den Dom selbst, sondern für die Mainzer Kirche St. Alban in Anspruch nahm, fanden bei Dehio keine explizite Erwähnung. Dehio ignorierte Stix' Zuschreibungsversuch für St. Alban und ging wie zuvor Vöge und Schneider davon aus, dass alle überlieferten Fragmente im Domkreuzgang zu einem baulichen Zusammenhang des Domes selbst gehören müssten, vor allem zu einem der beiden verlorenen Lettner.

Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom

Im Unterschied zu Vöge und Stix, welche die verlorenen Lettner am Ost- und Westchor des Domes zwei verschiedenen Werkstätten mit verschiedenen Herkunftsorten (Reims und Naumburg) zugewiesen hatten, betrachtete Dehio sie als zusammengehörig. ⁵¹⁴ Nur die architektonische Situation der beiden Chöre, zu denen die abgerissenen Lettner gehörten, betrachtete er gesondert und hob hierbei

Siehe auch Kap. II. 1 (*Dietmar*) u. Fußnote 110. sowie Kap. XXI. 1 (*Ditmarus comes occisus*) u. Fußnote 2150.

⁵¹² Zu Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band 4: Südwestdeutschland*, Berlin 1911 (2. Auflage 1926), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Noack 1914, S. 133 / Neeb 1916, S. 38 / Jahn 1964, S. 12 / Reinhardt 1966, S. 221 [*Bezug auf 2. Aufl.*] / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19 / Brush 1993, S. 112 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207 (n.18).

⁵¹³ Vgl. über die *impliziten* Stellungnahmen Dehios zu den von Bergner vorgetragenen Thesen zur Skulptur des Naumburger Doms die Fußnoten 310, 313, 355, 386, 392 und 400.

⁵¹⁴ So äußert Dehio zur *gotischen Epoche* des Mainzer Doms: „Sie [*sc. die gotische Epoche*] setzte glänzend ein mit den (später abgebrochenen) Lettnern der beiden Chöre, um oder nach Mitte des 13. Jahrhunderts.“ (Dehio 1911, S. 226)

hervor, dass bereits der architektonische Aufwand des *Westchors*, dessen *festlich grandiose Raumpoesie* dem Besucher klarmache, dass im Mainzer Dom der Chor im Westen der *liturgische Hauptchor* gewesen sei.⁵¹⁵ Der *Westlettner*, welcher den Hauptchor gegen das Langhaus abgeschlossen hätte - die Kürze der Handbuch-Darstellung verleiht hier den Ausführungen Dehios einen thesenartigen Charakter - habe „ein aus Frankreich kommender, von vorzüglichen Arbeitskräften begleiteter Meister“ geschaffen. Wie Vöge und Stix nahm Dehio an, dass die Relieffragmente eines *Jüngsten Gerichtes* im Domkreuzgang und das Tympanon mit der *Deesisgruppe* vom Südostportal zum Westlettner gehört habe, womit er implizit Stix' Inanspruchnahme der Fragmente für einen Lettner in der Kirche St. Alban zurückwies.⁵¹⁶

Dehio nun sprach *demselben Meister*, der den Westlettner geschaffen habe, auch den Ostlettner mit der *Tragefigur (Atlant)* zu, und als Beleg führte er an, dass das Blattwerk an der Säule der *Tragefigur* von derselben Art sei „wie die Sakristeitür des Westchors“.⁵¹⁷ Diese These einer Identität des Bildhauers von Ost- und Westlettner sollte in der Folgezeit von der Forschung freilich nicht akzeptiert werden. Folgenreicher für die wissenschaftliche Diskussion war dagegen die Annahme Dehios, dass die Ursprünge für die Skulptur von Ost- und Westlettner in Reims lägen („die Spur der Herkunft des Meisters weist nicht nur nach Frankreich überhaupt, sondern ganz überzeugend auf die Schule von Reims“),⁵¹⁸ während

515 „Er [*sc. der Westbau*] besteht aus einem Querschiff von normaler Anlage und einem eigentümlich gestalteten Chor. Liturgisch ist derselbe zum *Hauptchor* geworden und auch baulich stark als solcher betont. Man könnte ihn als Zentralbau definieren, insofern aus dem quadratischen Hauptraum an seinen 3 freiliegenden Seiten Exedren ausstrahlen. In Verbindung mit der Vierung, die durch ihren offenen Turm noch um 3 Stockwerke überhöht wird, ergibt sich eine *festlich grandiose Raumpoesie*, der in dieser Art nichts an die Seite zu stellen ist. Ihrem Empfindungsgehalte nach ist sie *deutsch-romanisch*. Doch sind einige konstruktive Hilfsmittel der *französisch-gotischen* Kunst entlehnt. Die Gewölbe mit kuppelartiger Bauschung ruhen auf starken Rippen und ihre Randbögen sind spitz. Im Prinzip *gotisch* ist ferner die *polygonale (3/8) Brechung* in der Grundriß-Stellung der Conchen und die weitgehende *Auflösung ihrer Wände*.“ (Dehio 1911, S. 228)

516 Dehio 1911, S. 229. - Die Zugehörigkeit der *Deesisgruppe* zum verlorenen Westlettner erklärt Dehio als wahrscheinlich, doch versieht er diese Zuschreibung an anderer Stelle noch mit einem Fragezeichen: „die sehr hoch einzuschätzende Arbeit stammt aus demselben Kunstkreise, wie das Fragment des Westlettners, jetzt im Kreuzgang, und könnte zu diesem gehört haben.“ (Dehio 1911, S. 231; *Herv.*, G.S.)

517 Dehio 1911, S. 229.

518 Ebd. - Dehio fügt noch hinzu, dass „*vom Westlettner () auch noch die frühgotischen Wendeltreppen, in veränderter Aufstellung, erhalten (sind)*“ (ebd.), und äußert sich abschließend noch zur Datierung der beiden Lettner, für die der stilgeschichtliche Befund nicht ohne Weiteres mit dem Datum der Domweihe von 1239 in Einklang zu bringen sei:

„Wann wurden die Lettner erbaut? Die Frage ist ersichtlich nicht bloß für das lokale,

Vöge und Stix den West- und Ostlettnermeister nicht nur als zwei verschiedene Personen ansahen, sondern nur von letzterem annahmen, dass dieser direkt aus Reims zugewandert sei.

VII. *Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*
(*Denkmälerbericht 1914*)⁵¹⁹

Im Jahr 1912 war vom *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* in Berlin, zu dessen Gründungsmitgliedern im Jahr 1908 Wilhelm Bode, Georg Dehio und Adolph Goldschmidt gehört hatten, in seinem *Zweiten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* das Programm einer *Quellensammlung der deutschen Kunstgeschichte* veröffentlicht worden, welches vorsah, dass die Kunstdenkmäler - unterteilt in die vier „*Sektionen*“ Architektur, Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe - „nach chronologischen und sachlichen Gesichtspunkten unter steter Berücksichtigung der stilistischen Zusammengehörigkeit“ systematisch erfasst und geordnet werden sollten.⁵²⁰

Die Aufteilung der Sektion Skulptur nach Epochen

Die hierfür gebildete *Denkmälerkommission* unterteilte den Stoff für die *Sektion Skulptur* nach Epochen in 8 Abteilungen, wobei die Leitung der Abteilungen 1-4 Adolph Goldschmidt, der Abteilungen 5-8 Wilhelm Bode übernehmen sollte.

sondern für das allgemeineschichtliche Interesse von besonderer Wichtigkeit, aber sie führt auf ein *Dilemma*. Einerseits ist es schwer, sich vorzustellen, daß man schon bald nach der eine lange Bautätigkeit abschließenden Weihe von 1239 sich wieder zu so eingehenden Änderungen verstanden habe und wird deshalb geneigt sein, die Lettner noch vor 1239 zu setzen. Andererseits wäre ein so frühes Datum stilgeschichtlich schwer zu begründen; für die architektonischen und ornamentalen Formen könnte man es noch begreifen; aber für die Plastik? Dieselbe paßt zu einer Lettneranlage (vgl. Gelnhausen und Naumburg) so gut; für welchen anderen Bauteil könnte sie sonst bestimmt gewesen sein? Ob nun vor oder nach 1239, immer bleiben die Lettnerfragmente in der Geschichte der Mainzer Kunst ein isoliertes Zwischenspiel. Es hat sich keine schulmäßige Weiterentwicklung daran geknüpft.“ (Dehio 1911, S. 229f.)

519 Zum *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1914* mit Beiträgen von Adolph Goldschmidt (als Leiter), Hermann Giesau, Werner Noack und Alfred Wolters vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Neeb 1916, S. 38f. / Kautzsch/Neeb 1919, S. 147f., 159 / Jantzen 1925, S. 220, 281 / Metz 1927, S. 52 / Noack 1925, S. 101, n.16 / Panofsky 1927, S. 63f. / Weigert 1927, S. 8 / Schmitt 1929, S. 110 / Medding 1930, S. 115 / Schmitt 1932, S. 3 / Beenken 1939a, S. 156, n.6 / Isserstedt 1955, S. 195 / Jahn 1964, S. 14 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 207 (n.18), 209 (n.24), 214 (n.64), 223 (n.125), 227 (n.159).

520 Vgl. *Programm der Denkmäler der deutschen Kunst*, §6, in: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, *Zweiter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1912. Das *Programm* sowie die *Einteilung des Denkmälerwerkes* sind vollständig wieder abgedruckt in ders.: *Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914, S. 3-5.

Hierbei ergab sich der merkwürdige Sachverhalt, dass die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, wenn man die früheren wissenschaftlichen Publikationen der beiden Abteilungsleiter Goldschmidt und Bode zugrundelegte, gemäß den unterschiedlichen Auffassungen der beiden Forscher in die Abteilung des jeweils anderen Kollegen fallen musste, denn die 3. Abteilung (die 4. betraf die *Elfenbeine*) hatte zum Programm:

Korpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik (auf dem ganzen Gebiete des alten Deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt),

die 5. von Bode betreute Abteilung aber sah als Untersuchungsgegenstand vor:

„*Gotische monumentale Plastik*“. ⁵²¹

Nach Goldschmidts Darlegungen in seinen *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil* war die Frage zunächst offen geblieben, ob die Naumburger Skulptur, die Goldschmidt damals nicht behandelte, nun dem romanischen oder gotischen Stil zuzurechnen sei, doch seine Bemerkung, dass zur „vollständigen Reife, zur wirklich freien monumentalen Wirkung“ der Naumburger Skulptur die gotischen Skulpturen der „Kathedralen von Reims, Amiens und auch Paris“ „mitgewirkt“ hätten, ⁵²² wies entschieden in die gotische Richtung, während Bode sich in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 ganz entschieden zugunsten des romanischen Charakters dieser Skulptur ausgesprochen hatte. ⁵²³ So musste der Bericht, den Goldschmidt zur Skulptur der 3. Abteilung („monumentale Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der

⁵²¹ Vgl. die ‚*Einteilung des Denkmälerwerkes. II. Sektion. Skulptur.*‘ [Zweiter Bericht 1912 *unpaginiert*; Herv. G.S. - vgl. Dritter Bericht 1914, S. 4].

Das gesamte Programm der *II. Sektion. Skulptur* liest sich wie folgt:

„1. Abteilung: Sämtliche dekorativen und monumentalen Skulpturen der Völkerwanderungszeit auf dem ganzen Gebiete der nationalen Kulturen. / 2. Abteilung: Sämtliche monumentalen Skulpturen auf dem ganzen Gebiete des karolingischen Reiches. / 3. Abteilung: *Korpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik* (auf dem ganzen Gebiete des alten Deutschen Reiches, mit Ausnahme von Burgund, was auch für die folgenden Abteilungen dieser Sektion gilt). / 4. Abteilung: Corpus der karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine. / 5. Abteilung: *Gotische monumentale Plastik*. / 6. Abteilung: Die monumentale Skulptur der Renaissance nach Territorien und Meistern. / 7. Abteilung: Die Kleinplastik der Renaissance. / 8. Abteilung: Die Barock- und Rokokoskulpturen nach den Territorien und Meistern.“ (ebd.; Herv., G.S.)

⁵²² Goldschmidt 1902a, S. 32.

⁵²³ Vgl. Bodes (von uns schon zitierte) Einordnung der Skulptur des Naumburger Westchors und Westlettners in die sächsische Entwicklung: „Diese Bildwerke sind die charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur, wie wir sie namentlich in der Kanzel und in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg kennen gelernt haben.“ (Bode 1886, S. 54) - Siehe auch Kap. I. 1.

Gotik“) vorlegen würde, über seine Auffassung zur Naumburger Skulptur genauere Aufschlüsse erbringen.

Unberücksichtigt blieb bei der Festlegung der acht Abteilungen in der *Sektion Skulptur* offensichtlich die Auffassung eines anderen Gründungsmitglieds des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Georg Dehio, dem zusammen mit Gustav von Bezold und Paul Clemen die Leitung der *Sektion Architektur* übertragen worden war, denn Dehio hatte in seiner programmatischen Besprechung von Goldschmidts *Studien* 1902 die Frage aufgeworfen, ob man für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts überhaupt die stilgeschichtlichen Termini *romanisch* und *gotisch* verwenden solle.⁵²⁴ Die Gliederung der Sektion Skulptur aber geschah - anders als in den Sektionen *Architektur* und *Malerei*, die wechselweise Epochen- und Zeiteinteilungen verwendeten - ausschließlich nach den von Dehio in Frage gestellten Epochenbegriffen, womit der wissenschaftliche Konflikt um die Bewertung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts in der Arbeit der Denkmälerkommission vorprogrammiert schien.

Diesen Konflikt konnte Goldschmidt 1914 noch vor Veröffentlichung des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, welcher der Vorstellung von ersten Ergebnissen aus den Sektionen dienen sollte, dadurch aus der Welt schaffen, dass er sich von Bode (bzw. der *Denkmälerkommission*) die 5. Abteilung über die *Gotische monumentale Plastik* übertragen ließ.⁵²⁵ Diese Befugnisweiterung nutzte Goldschmidt zu einer Neubestimmung der von ihm schon vorher betreuten 3. Abteilung. In seiner Einleitung zu der von ihm geleiteten *Sektion Skulptur* gab er der 3. *Abteilung* den neuen Titel „alle großplastischen Werke von der karolingischen Zeit an bis zum Ende der Blütezeit im 13. Jahrhundert“ (vorher: „monumentale Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik“), wobei nicht überliefert ist, ob er sich bei dieser neuen Titelgebung, welche eine Neuaufteilung des gesamten Stoffgebietes bedeutete, mit der Denkmälerkommission abgesprochen hatte. Denn im Bericht von 1914 war zwar die Zuständigkeit von Goldschmidt um die 5. Abteilung erweitert worden, die Einteilung der Sektion Skulptur in 8 Abteilungen aber immer noch dieselbe geblieben wie 1912. Wie immer die internen

524 Vgl. Dehio 1902 (Rez.), S. 463 u. Kap. III. 6.

525 Bei sonst unveränderter Einteilung des Denkmälerwerkes und der Aufgabenbereiche weist die Aufstellung der Zuständigkeiten der Abteilungsleiter in der Liste der *Mitglieder der Denkmälerkommission* von 1914 gegenüber der entsprechenden Aufstellung von 1912 den einzigen Unterschied auf, dass Goldschmidt in Sektion II jetzt die Abteilungen 1-5 (vorher 1-4), Bode dagegen nur noch die Abteilungen 6-8 (vorher 5-8) (mit Hager als zweitem Leiter) übertragen waren. Dies mag angesichts der Museumsverpflichtungen Bodes durchaus in gegenseitigem Einvernehmen erfolgt sein. - Vgl. Zweiter Bericht 1912, S. 6 u. Dritter Bericht, S. 6.

Gespräche in der Denkmälerkommission bei der Neuaufteilung der Zuständigkeiten verlaufen sein mögen, so machte Goldschmidt mit der Neudefinition der *Abteilung 3* für seinen Arbeitsbereich klar, dass er seine programmatischen Vorstellungen von der Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert zur Grundlage von deren Darstellung in der *Quellensammlung* der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* machen würde.

Im selben Jahr 1912, als die *Denkmälerkommission* ihr Programm einer *Quellensammlung der deutschen Kunstgeschichte* beschlossen hatte, war Goldschmidt auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Berliner Universität als Nachfolger Heinrich Wölfflins berufen worden, und Goldschmidt konnte damit beginnen, von Berlin aus die Arbeit der *Sektion Skulptur* unter seine Mitarbeiter und ehemaligen Schüler zu verteilen (sich selbst hatte er die Bearbeitung der 4. Abteilung der *Elfenbeine* vorbehalten), wobei er die Skulptur der 3. Abteilung („*alle großplastischen Werke ... bis zum Ende der Blütezeit im 13. Jahrhundert*“) in sieben Gebiete aufteilte und die beiden ersten Gebiete - *Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete* sowie *Sachsen* -, seinen Mitarbeitern Ernst Noack und Hermann Giesau anvertraute.⁵²⁶

1. Hermann Giesau (1914)⁵²⁷

Hermann Giesau war 1912 in Halle bei Adolph Goldschmidt noch vor dessen Wegzug promoviert worden und arbeitete anschließend nach dessen Berufung als

⁵²⁶ Diese offensichtlich im Hinblick auf die Bearbeitung der Skulptur des 13. Jahrhunderts vorgenommene Gebietseinteilung wird von Goldschmidt in der Einleitung zum Arbeitsbericht seiner Sektion im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* wie folgt dargestellt:

„Nach einer ganz vorläufigen Schätzung wird man zunächst auf deutschem Reichsgebiet 7 Hauptgruppen getrennt in Angriff nehmen:

1. Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete. Grenze ungefähr von Andernach-Westerwald-Rothhaargeb. bis Hannov. Münden - Werra entlang, Thüringer Wald - Frankenwald bis Nürnberg südlich und westlich wieder bis Mannheim, dann über den Rhein die Bayr. Pfalz und nördlich bis zur Eifel. / 2. Sachsen nordöstlich davon bis zum Fichtel- und Erzgebirge im Süden, zur Elbe im Osten und nördlich bis einschließlich der Stadt Hannover und der Altmark. / 3. Westfalen zwischen Ems und Weser. / 4. Niederrhein westlich von der Ems bis an die belgische und französische Grenze. / 5. Oberrhein mit dem Elsaß. / 6. Schwaben. / 7. Bayern, nördlich bis Mittelfranken (Nürnberg)

Das nördliche Niedersachsen und die Ostseeländer, die für das 13. Jahrhundert sehr wenig enthalten, können wenigstens für diese Zeit an Westfalen angegliedert, dagegen für das 14. Jahrhundert eventuell für sich genommen werden.“ (Goldschmidt 1914, S. 28)

⁵²⁷ Hermann Giesau in: *Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914, S. 29-41 [Giesau 1914].

wissenschaftlicher Mitarbeiter von 1912 bis 1914 am kunstgeschichtlichen Institut in Berlin als Assistent Goldschmidts. In dieser Zeit bereitete Giesau für die von Goldschmidt geleitete *Sektion der Denkmälerkommission* das Referat zur sächsischen Skulptur vor, wofür er auch Reisen und Photokampagnen unternahm.⁵²⁸

Giesaus Ausführungen haben ganz den Charakter eines Vorberichts, der auf der einen Seite eine bereits begonnene Erschließung des Materials voraussetzt, auf der anderen Seite aber noch den Charakter eines Programmvorhabens und einer Ankündigung der noch zu leistenden Arbeiten darstellt.⁵²⁹

Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert

Zur Strukturierung des Materials wählte Giesau ein in Goldschmidts *Studien* von 1902 skizziertes Entwicklungsmodell zur sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert, wonach einer byzantinisch beeinflussten Entwicklungsstufe vor und nach 1200 zwei französisch orientierte Entwicklungsphasen folgten, deren erste durch die Skulptur von Freiberg und Wechselburg, die zweite aber durch die Skulptur in Naumburg repräsentiert werde.⁵³⁰

528 In seinem Bericht vom Frühjahr 1914 schildert Giesau in einer persönlich gehaltenen Anmerkung gegen Ende seiner Ausführungen die Beschränkungen, denen seine Studien und Reiseplanungen momentan unterworfen seien:

„In den Monaten April und Mai [1914] wird die Arbeit durch eine militärische Übung des Bearbeiters eine Unterbrechung erfahren. Anfang Juni soll dann wieder mit Reisen begonnen werden. Da es sich noch mehr als bei der letzten Reise darum handeln wird, vor allem erst das Material für die Zeit bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts zusammenzubringen, so soll im kommenden Jahre das ganze noch fehlende Gebiet derart bereist werden, daß nur an abgelegenen schwer erreichbaren Orten auch für die spätere Zeit mitgesammelt werden soll (...).“ (Giesau 1914, S. 41)

529 „Was die Veröffentlichung und die Verteilung des gesamten Materiales betrifft, so stellt das Folgende nur Erwägungen über eine mögliche Verteilung, keine endgültige Festsetzung dar, die sich erst aus der vollständigen Kenntnis von dem Umfang und der stilistischen Erscheinung der Monumente ergeben kann. Die Bestimmung über die Art der Verteilung rührt zudem gerade in der wichtigsten Zeit des Überganges am Anfang des 13. Jahrhunderts an Probleme, die bis zu einem gewissen Grade gelöst sein müssen, ehe endgültige Entscheidungen möglich sind.“ (Giesau 1914, S. 33.)

530 Vgl. die schon mehrfach erwähnte Stelle bei Goldschmidt 1902a, S. 32.

Ein anderes Stufenmodell Goldschmidts, welches zeitlich weiter zurückreicht und die Skulptur und Plastik des ganzen 12. Jahrhunderts (und noch früher) einbegreift, wird von Alexander Schnütgen in seiner Rezension zu Goldschmidts *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur* von 1902 folgendermaßen zusammengefasst:

„Drei Gruppen werden hier [sc. in Goldschmidts *Studien von 1902*] unterschieden und an der Hand eines sorgsam ausgewählten Materials nachgewiesen: die den größten Theil des XII. Jahrhunderts beherrschenden, steifen und schematischen Figuren mit ausdruckslosen Köpfen (...) wie sie an *byzantinische Vorbilder* anknüpften; die stärkere Bewegung mit gewaltsamen Faltenmotiven, wie sie sich auf der *byzantinischen Grundlage* weiter entwickelten.

Was die *erste* Stufe der Entwicklung der sächsischen Skulptur im 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts angehe, so müsse hier der Schlüssel einer stilistischen Bestimmung bei der Bauornamentik liegen⁵³¹, denn diese seit viel reichhaltiger, dichter und lückenloser überliefert, so dass sich hier sicherere Aufschlüsse über die stilistische Entwicklung gewinnen ließen als bei vereinzelt figürlichen Bildwerken, die deswegen auf bauornamentale Zusammenhänge hin untersucht werden müssten.⁵³²

Dieser noch byzantinisch beeinflussten ersten Phase der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert sei eine *zweite* gefolgt, die ihr Gepräge durch eine Auseinandersetzung mit Werken der französischen Frühgotik erhalten habe.

*Diese interessanteste Periode der frühen, sächsischen Skulptur wird den zweiten Band der Veröffentlichung bilden, der ungefähr die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts einschließt bis zu dem Eindringen der klassischen französischen Gotik, deren erste und bedeutendste Zeugen die im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen Skulpturen der Westfassade der Reimser Kathedrale sind. Ihren starken unverkennbaren Einfluß zeigen die Bildwerke im Westchor des Naumburger Domes.*⁵³³

Giesaus Ausführungen erschienen zunächst nur als eine Wiederholung dessen, was Goldschmidt in seiner Studie über die Freiburger Goldene Pforte von 1902 zur Mitwirkung der klassischen französischen Skulptur in Reims, Amiens und Paris für

- Der Anstoß zur weiteren Ausbildung kam von *Frankreich* (...).“ (Schnütgen 1902 (Rez.), S. 190; *Herv.*, G.S.)

Das zuvor erwähnte Stufenmodell Goldschmidts (sozusagen die Fortsetzung des soeben genannten), welches speziell auf die Entwicklung der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert zugeschnitten ist, ergibt sich aus Goldschmidts Feststellung von *zwei* französischen Einflussphasen: eine erste mit dem Westportal in Paris und den Querhausportalen von Chartres als Vorbildern und eine zweite mit „*Reims, Amiens und auch Paris*“, welcher ein byzantinischer Einflussstrom vom Anfang des Jahrhunderts vorausgeht, woraus sich zusammen drei Entwicklungsstufen ergeben.

Giesaus Vorstellung des gesammelten Materials zur sächsischen Skulptur basiert unverkennbar auf diesen Stufen-Modellen Goldschmidts.

531 Mit dieser Einschätzung greift Giesau einen Gedanken Goldschmidts auf, den dieser im Vorwort programmatisch formuliert hatte:

„Es handelt sich dabei nicht nur um die figürliche Plastik, sondern, vor allem in den älteren Jahrhunderten, auch um die ornamentalen Steinmetzarbeiten der Architekturen. (...). Wo alle andern Quellen fehlen, kann man aus den Formen die Herkunft der Meister lesen, in welchen Teilen des Landes oder des Auslandes sie gearbeitet und gelernt haben. Man wird, wenn man wirklich einmal dies durch viele Hunderte von Bauten verstreute, oft schwer zu studierende und an unzugänglichen Stellen befindliche Material beisammen hat, imstande sein, ein ganzes Netz von Verbindungslinien aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert auf der Karte Deutschlands einzuzeichnen, das von höchstem historischem Wert ist.“ (Goldschmidt 1914, S. 28f.)

532 Vgl. Giesau 1914, S. 34.

533 Giesau 1914, S. 34f. ; *Herv.*, G.S.

die Herausbildung des monumentalen Stils der Naumburger Skulpturen angedeutet hatte.⁵³⁴

Tatsächlich aber stellte die hier von Giesau vorgestellte Entwicklung der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert mit den drei Etappen - *byzantinisch beeinflusst* - *französisch frühgotisch geprägt* - *Eindringen der klassischen französischen Gotik* - eine Revision der früher von Goldschmidt ausgeführten Entwicklungsvorstellung dar. Denn hatte Goldschmidt den Naumburger Bildwerken damals noch einen starken Eigencharakter gegenüber dem französischen Vorbild zugebilligt und gemeint, jenes „der sächsischen Kunst innewohnende malerische Element“ setze „die Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur“⁵³⁵ so teilte sein wissenschaftlicher Assistent jetzt mit, dass die Entwicklung ganz anders verlaufen sei: während der ersten französischen Rezeptionsphase in den 1220er und 1230er Jahren habe die sächsische Skulptur - z.B. in Freiberg - noch weitgehend ihren sächsisch eigenständigen Charakter bewahrt („in Freiberg zum mindesten überwiegt im Stil der Figuren wie des Ornamentes das sächsische Element sehr bedeutend gegenüber den französischen Einflüssen“), weshalb für eine Publikation diese noch stark sächsisch geprägte Skulptur in einem eigenen Band (dem *zweiten*) zu behandeln sei.

Mit den Bildwerken im Westchor des Naumburger Domes aber sei der „endgültige Sieg des gotischen Stiles“ zu konstatieren:

*Mit ihnen [sc. den Bildwerken im Naumburger Westchor] hat in Sachsen jedes Schwanken zwischen einheimisch spätromanischen und französisch-gotischen Formen aufgehört. Dieser endgültige Sieg des gotischen Stiles bildet die natürliche Grenze des zweiten Bandes gegen den dritten. Wie niemals in der bisherigen Entwicklung stellt sich in den Naumburger Skulpturen etwas völlig Neues gegenüber dem Bisherigen dar, mit schwer erkennbaren formalen Zusammenhängen mit dem Vorbergehenden.*⁵³⁶

534 Vgl. die schon mehrfach angeführte Stelle bei Goldschmidt 1902a, S. 32.

535 Goldschmidt 1902a, S. 33; *Herr.*, G.S.

536 Giesau 1914, S. 35 ; *Herr.*, G.S.

Die *Abtrennung* und *Zusammenhangslosigkeit* der „zwölf Statuen, welche Bischof Dietrich von Naumburg im dortigen Dome den einstigen Wohlthätern jener Kirche errichtete“ von einer einheimischen sächsischen Entwicklung wird von Giesau gleich anschließend noch einmal betont:

„Sie [sc. die Naumburger Stifterfiguren] (...) bilden die *Marksteine* einer völlig neuen Kunst, die auch *kaum mehr an die erwähnten sächsischen Vorgänger* erinnert.“ (Ebd., *Herr.*, G.S.)

Die Auffassung der Arbeitsgruppe um Adolph Goldschmidt zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* findet sich vorweggenommen bei Franz v. Reber (1886, S. 548f.), ohne dass Hermann Giesau mit einem Wort (wie auch sonst) auf die ältere Literatur eingeht. - Siehe Kap. I. 2.

Zwischen den noch weitgehend *sächsischen* Skulpturen in Freiberg und der *französisch-gotischen* Skulptur in Naumburg, welche den „endgültige(n) Sieg des gotischen Stiles“ darstelle, besprach Giesau noch eine ganze Reihe anderer Werke unter der Fragestellung, ob sie noch *weitgehend sächsisch* und damit dem *zweiten* Band zuzuschlagen oder zusammen mit der Naumburger Skulptur als Dokumente eines „endgültige(n) Sieg(es) des gotischen Stils“ im *dritten Band* zu behandeln seien. Giesau entschied sich in allen strittigen Fällen für die Zuweisung zum *zweiten* Band, um die völlige Herauslösung der Naumburger Skulptur aus der einheimischen sächsischen Tradition auch in der Bandeinteilung sinnfällig werden zu lassen.⁵³⁷

In Giesaus Programmwurf und seiner Besprechung der in Aussicht genommenen Publikation der drei Bände zur sächsischen Skulptur, welche die drei Stufen der Entwicklung widerspiegeln sollten, fand eine mehr als zwanzigjährige wissenschaftliche Diskussion um den Charakter dieser Skulptur, um den romanischen oder gotischen, den genuin sächsischen oder französisch beeinflussten Stil der Naumburger Bildwerke eine theoretisch radikale Lösung im Sinne des Sektionsleiters Goldschmidts.

Indem Goldschmidts Assistent alle Bildwerke des 13. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt diskutierte, ob sich an ihnen schon der „endgültige Sieg des gotischen Stiles“ manifestiere, und diesen Sieg in der Skulptur von Naumburg tatsächlich verwirklicht sah, erklärte er alle seit Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* geführten Diskussionen über das Verhältnis deutscher und französischer Skulptur für Makulatur und die Bedenken Dehios von einer einseitigen, weil das künstlerische Moment der Verarbeitung vernachlässigenden Sichtweise einer reinen Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte für gegenstandslos. Die Arbeitsgruppe unter der Leitung Goldschmidts erklärte den Kritikpunkt Dehios zur Grundlage ihrer Erforschung der Monumente: eine radikale Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte.⁵³⁸ Die Entwicklung der sächsischen Skulptur sei gleichbedeutend gewesen mit

537 Unter denjenigen sächsischen Werken, bei denen in der Arbeitsgruppe um Adolph Goldschmidt eine Zuordnung zunächst noch strittig gewesen sei, führt Giesau neben der *Goldenen Pforte* selbst „das von Goldschmidt rekonstruierte *Magdeburger Portal*“ (Giesau 1914, S. 35), das *Grabmal des Wipert von Groitzsch* in Pegau („bei dem sogar ein Zusammenhang mit Naumburg nicht außer dem Bereich der Möglichkeit steht“; ebd.) und das *Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde* im Dom zu Braunschweig an („dessen Datierung durch Goldschmidt in den Beginn der dreißiger Jahre zu unrecht angezweifelt worden ist“; S. 36), doch gehörten sie alle noch in den *zweiten* Band, denn erst die „*Naumburger Skulpturen*“ „zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen“ (S. 37).

538 Vgl. hierzu in Abschnitt III. (Untersuchungen zum französischen Einfluss auf die deutsche Skulptur im 13. Jahrhundert), v.a. Kap. III. 6 (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

einem zunehmenden Verlust an Eigenständigkeit und einem sukzessiven Aufgehen in fremden Voraussetzungen bis hin „zum endgültigen Sieg des gotischen Stiles“, welcher an der *Goldenen Pforte* allenfalls rudimentär zu beobachten gewesen sei, sich dann aber in der *Naumburger Skulptur* durchgesetzt habe.

Nachdem Goldschmidt in seiner Rezension von Max Hasaks *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* von 1899 dessen Darstellung darum verworfen hatte, weil sie „jedes tiefere Eingehen auf das innere Wachstum dieser Kunst“ vermissen lasse,⁵³⁹ erklärten Giesau und Goldschmidt jetzt jedes „Eingehen auf das innere Wachstum“ für überflüssig, weil es kein „innere(s) Wachstum“ in der sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts gegeben habe, sondern nur eine Assimilation fremder Einflüsse.⁵⁴⁰

Die vorangehenden Untersuchungen zur Naumburger Skulptur, die von einem eigenständigen Charakter dieser Werke ausgegangen waren, wurden vom Referenten der Goldschmidtschen Arbeitsgruppe systematisch ausgeblendet, als habe es keine frühere Forschung gegeben. Über die Bildwerke selbst könnten zum gegenwärtigen Zeitpunkt - also 28 Jahre nach dem Erscheinen von Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* und 22 Jahre nach August Schmarsows grundlegender Monographie - keine inhaltlichen Aussagen getroffen werden:

*Mit den Naumburger Skulpturen hätte also der dritte Band zu beginnen. Sie zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen; die auffallende Verwandtschaft der Bewegungsmotive und die plastische Durchbildung des Gewandes weisen mit Bestimmtheit auf Reims als die künstlerische Herkunft des Bildhauers, wie auch das Blattwerk sich nirgends ähnlicher findet als in Reims. Auf diese Frage wird der Text der Publikation kaum eingehen können (...).*⁵⁴¹

Der Grund dafür, dass der Text des dritten Bandes auf die Naumburger Skulpturen kaum würde eingehen können, lag im Hinweis „Reims als die künstlerische Herkunft des Bildhauers“ begründet: denn wenn Naumburg den *endgültigen Sieg* der französisch-gotischen Skulptur bekundete, dann waren die Untersuchungen Bodes, Schmarsows und Bergners, die von einer Betrachtung und Analyse der Skulpturen selbst ihren Ausgangspunkt genommen hatten, wertlos - weshalb die Goldschmidt-Arbeitsgruppe diese Studien denn auch mit keinem Wort erwähnte -, und erst eine Untersuchung der Reimser Skulptur konnte Aufschluss über den Charakter der Bildwerke im Naumburger Dom versprechen.

539 Goldschmidt 1900b, S. 29.

540 Zu Goldschmidts Rezension der Arbeit von Hasak siehe Fußnote 283.

541 Giesau 1914, S. 37; *Herv.*, G.S..

Es war die auf die Spitze getriebene Konsequenz einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte, wenn Goldschmidt und sein Schüler Giesau sich außer Stande sahen, in der bevorstehenden Publikation über Naumburg bereits Aussagen treffen zu können. Denn wenn die Naumburger Bildwerke vollständig in ihren französischen Voraussetzungen aufgingen, dann konnte in der Tat über die Skulpturen keine Aussage getroffen werden bevor nicht die betreffenden französischen Vorbilder exakt feststanden.

Mögliche Frühwerke des Naumburger Bildhauers in Deutschland

Einen vom Goldschmidtschen Konzept abweichenden Hinweis auf Vermittlungswege des gotischen Einflusses gab Giesau zum Schluss mit einer Spekulation über mögliche Frühwerke des später in Naumburg tätigen Meisters nach seinem Wegzug aus Reims. Der Text des *dritten* Bandes - so Giesau - könne noch nicht darauf eingehen,

*ob irgendwelche bestimmten Skulpturen in Deutschland als Frühwerke des Bildhauers in Betracht kommen, wie etwa die Skulpturen des Mainzer Lettners oder einige Skulpturen am Tympanon des ältesten Portales des Domes in Metz.*⁵⁴²

Giesau führte hier en passant neben dem Mainzer (West-)Lettner einen weiteren möglichen Wirkungsort des aus Reims kommenden Bildhauers auf seinem vor-naumburgischen Weg in die Diskussion ein. Giesau sprach von „einige(n) Skulpturen am Tympanon des ältesten Portales des Domes in Metz“, womit er Fragmente des Portals der ehemaligen Liebfrauenkirche meinte, welche in der späteren Diskussion noch eine Rolle spielen sollten.⁵⁴³

Mit diesem Hinweis ließ Giesau die Vorstellung des Programms der von der Arbeitsgruppe Goldschmidts in Aussicht genommenen Publikationsbände hinter sich und schlug einen völlig neuen Ton an, der eher an Heinrich Bergners Vorliebe, den Lebensweg des Naumburger Bildhauers nachzuzeichnen und dessen Oeuvre zu

542 Ebd.

543 Giesau hat sich später wiederholt auf diesen Hinweis in der Publikation des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* bezogen, mit welchem er *als erster* auf die Tympanonreliefs am Südwestportal der Kathedrale von Metz als Frühwerke des Naumburger Bildhauers hingewiesen habe, wobei er die Abfassung des 1914 veröffentlichten Berichts auf die Zeit der Konstituierung der Arbeitsgruppe 1912 vordatiert:

„Im Jahre 1912 wies ich dann auf Reliefs an dem Südwestportal der Kathedrale in Metz als Werke des Naumburger Meisters hin, deren Originale vor kurzem von einem Schüler Otto Schmitts in Metz aufgefunden wurden und meine damalige Beobachtung bestätigten [*] *Otto Schmitt, Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch Bd. VIII (1929) S. 92-110.*“ (Giesau 1936, S. 11 u. n.*)

bestimmen, erinnerte, als dass er den Versuch einer Herleitung der Naumburger Skulpturen aus ihren französischen Voraussetzungen weiter ausführen würde. Nach all den Programm-Äußerungen zu Inhalt und Einteilung der von der *Denkmälerkommission* in Aussicht genommenen Publikation wechselte Giesau das Thema und machte den Vorschlag, das in der Forschung schon mehrfach besprochene *Grabmal eines Ritters* im Merseburger Domkreuzgang nicht nur dem Werkstattkreis der Naumburger Skulptur zuzuschreiben, sondern als eigenhändiges Werk dem *Naumburger Hauptmeister* selber zu vindizieren:

*Ein eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters ist der Grabstein eines unbekanntes Ritters im Domkreuzgang zu Merseburg. Die verfehlte Aufstellung und der stark ruinöse Zustand, besonders des Kopfes, haben bewirkt, daß das Werk in seiner Bedeutung bisher sehr unterschätzt worden ist. Körperhaltung und Anordnung der Gewandung stellen eine sehr originelle Umbildung der Naumburger plastischen Motive im Sinne einer Liegefigur dar. Es ist die erste realistische Liegefigur der deutschen Plastik.*⁵⁴⁴

2. Werner Noack (1914)

Werner Noack war im selben Jahr wie Hermann Giesau in Halle 1912 von Adolph Goldschmidt promoviert worden. Wie Giesau wurde er anschließend zur Mitarbeit an der von Goldschmidt geleiteten *Sektion Skulptur (Abteilung 1-4)* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* aufgefordert und schließlich mit der Bearbeitung des Gebiets *Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete* betraut.⁵⁴⁵ Doch anders als Giesau,

544 Giesau 1914, S. 37.

Der Zusammenhang des *Merseburger Rittergrabsteins* mit der *Naumburger Skulptur* wurde in der wissenschaftlichen Kunstgeschichte zuerst von Wilhelm Vöge (1905, S. 220) angesprochen: „Der Vortragende [*sc. Vöge*] suchte nun den engen Zusammenhang der letzteren [*sc. des Zuges der Seligen und Verdammten vom ehemaligen Mainzer Westlettner*] mit der Naumburger Kunst darzutun; ihre *Verwandtschaft* scheint unbeachtet, z. B. auch beim *Grabmal eines Ritters mit drei Rosen im Wappen im Merseburger Domkreuzgang*“. (Herv., G.S.)

Bergner (1909, S. 140) hat den *Merseburger Rittergrabstein* als mögliche Jugendarbeit des Naumburger Bildhauers des Ekkehard diskutiert, dann aber diese Vorstellung zugunsten der Annahme einer Schülerarbeit verworfen: „Es ist verlockend, das Werk [*sc. den Merseburger Rittergrabstein*] als eine Jugendarbeit des Meisters anzusehen, weil damit auch das Urbild für Ekkehardt in diesem sonst leider unbekanntes Adligen gefunden wäre. Aber in Wahrheit liegt das Verhältnis wohl umgekehrt. Ein gelehriger Schüler hat für die vorliegende Aufgabe das Naumburger Original kopiert.“

Der *Merseburger Rittergrabstein* ist zuvor von Bode (1886, S. 51) und Hasak (1899, S. 6f.) im Zusammenhang mit der Skulptur der sächsischen Grabmäler der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts besprochen worden.

545 Die genaue Beschreibung des von Werner Noack zusammen mit Alfred Wolters betreuten Gebiets durch Goldschmidt in der Einleitung zu den Berichten der *Sektion Skulptur* lautet „*Mittelrhein und die abhängigen Maingebiete. Grenze ungefähr von Andernach-Westermald-Rothhaargebiet bis Hannover Münden - Werra entlang, Thüringer Wald - Frankenwald bis*

der im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* über die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts fast ausschließlich das *Programm* der Untersuchung vorstellte und über methodische Fragen der Klassifizierung und Einteilung des Gegenstandes referierte, legte Noack im Rahmen derselben Publikation eine abgeschlossene Studie zu den *mittelrheinischen Lettnern des 13. Jahrhunderts* vor,⁵⁴⁶ bei der er auf den Ergebnissen seiner von Goldschmidt betreuten wenig früher erschienenen Dissertation zum Gelnhausener Lettner aufbauen konnte.⁵⁴⁷

Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters

Obwohl Noack in seiner Untersuchung sechs von ihm angeführte mittelrheinische Lettner besprach - neben dem ausschließlich erhaltenen *Gelnhausener* waren dies der *Mainzer Ost- und Westlettner* sowie die Lettner in *Schotten*, *Seligenstadt* und *Friedberg* - und Rekonstruktionsüberlegungen zu all den genannten Lettnern anstellte,⁵⁴⁸ galt sein Interesse doch vor allem den zwei abgerissenen Lettnern im Mainzer Dom und hier besonders dem ehemaligen Westlettner mit seinen zahlreicher erhaltenen Fragmenten.⁵⁴⁹

In seiner Untersuchung ging Noack von der fünf Jahre früher erschienenen Abhandlung von Alfred Stix zur *Plastik der frühgotischen Periode in Mainz* aus, die er in einer für die folgende Forschung entscheidenden Weise revidierte. Er kehrte das Verhältnis der Bildhauerwerkstätten in Naumburg und Mainz um und bestimmte die Mainzer Arbeiten als die früheren, was freilich Jahre zuvor schon Heinrich Bergner in seinem populären Führer zu *Naumburg und Merseburg* vorweggenommen

Nürnberg südlich und westlich wieder bis Mannheim, dann über den Rhein die Bayr. Pfalz und nördlich bis zur Eifel (vgl. Goldschmidt 1914, S. 28).

546 Die Vorstellung der Ergebnisse dieser Studie von Werner Noack im Rahmen der Publikation *„Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst“*, Berlin 1914, S. 41-47/130-139, [Noack 1914], geschieht in *zweifacher* Form: a) im Zusammenhang des Sektionsberichts von Adolph Goldschmidts Arbeitsgruppe (S. 41-47, unmittelbar im Anschluss an Hermann Giesaus *„prinzipielle Bemerkungen über die Bearbeitung mittelalterlicher Skulptur“*; S. 41), und b) als eigenständige Abhandlung unter dem Titel *„Mittelrheinische Lettner des XIII. Jahrhunderts“* (S. 130-139).

547 Werner Noack, *Die Kirchen von Gelnhausen - ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts im Main-Rheingebiet*, Halle-Wittenberg, Friedrichs-Universität, Diss. 1912.

548 Vgl. Noack 1914, S. 130.

„Von den beiden Lettnern des *Mainzer Domes* sind noch mehr oder weniger umfangreiche Reste vorhanden, der *Schottener* ist aus Zeichnungen des vorigen Jahrhunderts bekannt, der *Seligenstädter* läßt sich aus geringen Resten und einem Grundriß rekonstruieren, und der *Friedberger* ist zum Teil noch in einem spätgotischen Umbau enthalten.“ (Ebd.)

549 Vgl. Noack 1914, S. 44.

hatte.⁵⁵⁰ Stix, mit dem sich Noack vornehmlich auseinandersetzte, hatte die These Wilhelm Vöges von einem Werkstattzusammenhang Mainzer Relieffragmente mit der Naumburger Skulptur durch stilistische Einzelvergleiche bekräftigt, gleichzeitig aber Vöge in der Zuweisung der Mainzer Fragmente an den dortigen verlorenen Westlettner widersprochen und die Fragmente stattdessen einem gleichfalls verlorenen Lettner der abgerissenen Kirche St. Alban in Mainz zugewiesen.⁵⁵¹

Bis auf Stix' merkwürdige Lokalisierung eines aus Mainzer Fragmenten rekonstruierten Lettners nach St. Alban⁵⁵² akzeptierte Noack dessen wesentliche Ergebnisse. Insbesondere übernahm er dessen Lettner-Rekonstruktion nach dem Vorbild des Naumburger Westlettners mit dem Merkmal eines Giebelportals in der Mitte,⁵⁵³ in welches Stix die erhaltene Deesisgruppe vom Südostportal des Mainzer Doms integriert und auch die Relieffragmente mit den Gruppen der *Seligen und Verdammten* seitlich des Giebels als Teile einer Weltgerichtsdarstellung angefügt hatte. Den so rekonstruierten Lettner lokalisierte Noack freilich - wie Georg Dehio - wieder in den Mainzer Dom vor dessen Westchor.⁵⁵⁴

Während Noack die Rekonstruktion des architektonischen Aufbaus des verlorenen Lettners wie auch die Anordnung der erhaltenen Fragmente durch Stix für gesichert ansah und die stilistische Verwandtschaft des Lettners in Mainz zu dem in Naumburg erhaltenen Westlettner bekräftigte, hielt er - wie erwähnt - die Schlussfolgerung auf ein Schülerverhältnis des Mainzer Bildhauers in der Naumburger Werkstatt für nicht stichhaltig. Noack gab zu bedenken, dass hier das

550 Vgl. Noack ebd. und Bergner 1909, S. 31.

551 Vgl. Stix 1909, S. 115ff. und Kap. VI. 1.

552 Noacks Infragestellung von Stix' Lokalisierung des rekonstruierten Lettners in die Mainzer St. Albanskirche zielt auf eine nicht sichere schriftliche Quelle, auf die sich ihr Urheber gestützt habe. Auf eine ausführliche *Widerlegung* der Stix-These selbst verzichtet Noack mit Hinweis auf eine in Vorbereitung befindliche Publikation von Rudolf Kautzsch (zusammen mit Ernst Neeb), die dann freilich erst 1919 erschien: „Aus der Inschrift aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, die sich unter den Reliefs befindet, geht hervor, daß sie aus St. Alban in den Garten des Kapuzinerklosters kamen und von da in den Domkreuzgang gelangten [1] *Vgl. Stix a. a. O. S. 115, Anm. 17.*] Diese Tradition ist aber ganz unsicher; die Reliefs stammen gar nicht aus St. Alban [2] *Mitteilung des Herrn Professor Dr. Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.*“ (Noack 1914, S. 134 u. n. 1f.; *Herv.*, G.S.)

553 „Stix und vor ihm Voegel bringen die Stücke mit einem Lettner in Verbindung. Vöge denkt an einen Lettner etwa in der Art des Gelnhäuser mit einer Säulenstellung, Stix dagegen weist richtig auf Naumburg als Analogon hin.“ (Noack 1914, S. 133.)

554 Vgl. Noack 1914, S. 134.

Dehio (1911, S. 229) lehnte gleichfalls Stix' Lokalisierungsversuch des rekonstruierten Lettners in die St. Albanskirche implizit ab, indem er die Fragmente für den Mainzer Westlettner in Anspruch nahm.



Abb. 57. Fragmente des ehemaligen Mainzer Westlettners (Aus: Noack 1914, Tafel 9)

Urteil durch den Erhaltungszustand der Mainzer Stücke erschwert und die originale Substanz durch Ergänzungen in Gips entstellt sei.

Noack unternahm deshalb zunächst den Versuch, anhand einer Zeichnung aus dem Jahr 1805 die späteren Zutaten von den originalen Bestandteilen der erhaltenen Weltgerichtsfragmente abzusondern⁵⁵⁵ und umgekehrt durch technischen Befund nachzuweisen, dass der erhaltene Christuskopf der *Deesisgruppe* vom Südostportal, den Stix für eine spätere Ergänzung hielt, original sei und deswegen in die stilistische Betrachtung mit einbezogen werden müsse.⁵⁵⁶ Den von ihm als original erwiesenen Christuskopf der *Deesisgruppe* in Mainz verglich Noack mit der entsprechenden Figur der Abendmahlsszene vom Naumburger Westlettner und gewann die Überzeugung, dass es sich um Arbeiten ein und desselben Meisters handeln müsse, der in Mainz und Naumburg die Westlettnerreliefs gemeißelt habe:

Es ist außerordentlich lehrreich, gerade ihn [sc. den Christus der Deesisgruppe] mit dem Naumburger Christus aus dem Abendmahl zu vergleichen. Wenn man versucht, in Mainz von allen Ergänzungen und Nebenerscheinungen zu abstrahieren, gewinnt man den Eindruck, daß die Mainzer Arbeiten den Naumburgern an Qualität durchaus gewachsen sind. Ich

555 Noack 1914, S. 134. - Noack fügt hinzu „Außerdem ist aber das Relief so dick überschmiert und mit Ölfarbe überstrichen, daß auch von den gut erhaltenen Teilen schwer ein richtiger Eindruck zu gewinnen ist.“ (Ebd.)

556 „Bei ihr [sc. der *Deesisgruppe*] ist Stix bei der Angabe der Ergänzungen durch einen Stich von Moller [1) *Stix a. a. O. S. 123. - Moller: Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt 1821. Tom. I, Taf. 6.*] zu einem Irrtum verleitet worden: Christus ist hier ohne Kopf abgebildet. Eine Untersuchung des Originals zeigt, daß der Kopf tatsächlich heruntergebrochen war; sie zeigt aber auch, daß er zweifellos alt ist, daß man ihn wohl nach einiger Zeit wieder aufgesetzt hat.“ (Noack 1914, S. 135 u. n.1.)

möchte sie für Werke desselben Meisters ansprechen. Wenn in Mainz besonders die Komposition hier und da etwas schwerfälliger oder unbeholfener ist, so kann man das damit motivieren, daß der Künstler noch erheblich jugendlicher war.
557

Die Annahme einer Identität des Meisters der Naumburger Abendmahlsszene mit dem Bildhauer der Mainzer Deesisgruppe versuchte Noack durch ergänzende Beobachtungen an der Bauornamentik zu erhärten, und durch einen Vergleich der Profile und Blattkapitelle der ehemaligen Treppentritten des Westlettners, die in den barocken Chorschranken des Mainzer Westchors verbaut



Abb. 58. Christus der Mainzer Deesis - des Abendmahls am Naumburger Westlettner; Treppentritte der Chorbühnen im Mainzer Dom
(Aus: Noack 1914, Tafel 10)

sind, mit den entsprechenden Treppenaufgängen des Naumburger Gegenstücks sah sich Noack in seiner Annahme einer Identität beider Meister bestätigt.⁵⁵⁸

557 Noack 1914, S. 135.

558 „An den barocken Chorschranken des Westchors sind die alten *Stiegentürme* wieder verwendet worden: eine genauere Untersuchung ergibt, daß ihre Arkaden teilweise zugemauert sind, daß sie ursprünglich halbrund geöffnet waren, wie die *Naumburger Stiegentürme*, mit denen sie auch in einzelnen *Profilen* und in dem *Blattwerk* an der Treppenspindel große Ähnlichkeit zeigen. Diese Ähnlichkeit ist auch bei den Skulpturen vorhanden und hat Stix verleitet, den Lettner für die Arbeit eines Schülers des Naumburger Meisters zu erklären.“ (Noack 1914, S. 44; Herv., G.S. - vgl. S. 134.)

Die Erhaltung der gotischen Treppentürme vom ehemaligen Mainzer Westlettner ist zuerst von Georg Dehio in seinem *Handbuch (IV) Südwestdeutschland* festgestellt worden: „Vom Westlettner sind auch noch die frühgotischen Wendeltreppen, in veränderter Aufstellung erhalten.“ (Dehio 1911, S. 229.)

Danach hat sie Werner Noack in seiner Hallenser Dissertation von 1912 (S. 53) unter Hinweis auf die soeben zitierte Stelle bei Dehio bestätigt („Man vermutet neuerdings, daß es die Reste des Lettners im Westchor des Doms sind, von dem sich noch zwei Stiegentürme zwischen den barocken Chorschranken befinden, die den Naumburgern außerordentlich ähnlich sind“), wobei Noack (a.a.O., S. 81, n.84) angibt, dass er den *Literaturhinweis* einer *mündlichen Mitteilung* von Rudolf Kautzsch verdanke. (Von einer

früheren Mitteilung Rudolf Kautzschs an Georg Dehio ist dagegen nichts bekannt.)

Folgt man der späteren Veröffentlichung von Ernst Neeb (1916, S. 38), dann hat nicht Georg Dehio sondern Rudolf Kautzsch zuerst diese Entdeckung im Mainzer Dom publiziert, unterstützt durch einen Hinweis von Friedrich Schneider:

„Zuerst war es Fr[iedrich] Schneider, der in seinem Werk über den Mainzer Dom (Sp. 41 Anm. 1) darauf hinwies, daß die beiden Treppentürmchen, die zu den heutigen Chorbühnen am Westchore hinaufführen, Bestandteile älterer Chorschranken sein müßten. Diese Chorschranken — von einem eigentlichen Lettner aus frühgotischer Zeit spricht Schneider noch nicht — seien dann den neuen Anlagen dieser Chorbühnen zum Opfer gefallen, nur die alten Treppentürmchen hätte man abgelegt und an ihrer jetzigen Stelle wieder verwendet. Dann war es Kautzsch, der sie als Bestandteile des eigentlichen Westlettners, der den Westchor nach dem Mittelschiff hin abschloß, in Anspruch nahm, und zwar auf Grund des Naumburger Lettners, wo ebenfalls solche Stiegentürmchen angebracht sind.“ (Herv., G.S.)

Während Neeb den Hinweis auf Friedrich Schneider mit einer genauen Literaturangabe versieht, bleibt er für Rudolf Kautzsch jeden Literaturhinweis schuldig, aus dem hervorgehen könnte, dass Werner Noack die Entdeckung der in den barocken Chorschranken wiederverwendeten gotischen Treppenstiegen nicht von Dehio, sondern - und dies ohne Nennung des tatsächlichen Urhebers! - von Rudolf Kautzsch übernommen habe.

Neebs Zuschreibung der Entdeckung von den erhaltenen Treppenstiegen des gotischen Westlettners in den barocken Chorschranken an seinen Ko-Autor beim Mainzer Inventarwerk, Rudolf Kautzsch, von der sich in der Literatur nicht die geringste Spur findet, erhält ihre nachträgliche Erklärung in einer Mainzer Dissertation von Annegret Peschlow-Kondermann (1972, S. 19 u. n. 81, 82), die auf einen *unveröffentlichten Vortrag* von Rudolf Kautzsch aus dem Jahre 1907 in einer Fußnote aufmerksam macht:

„Dies [*sc. der Nachweis der Existenz eines Mainzer Westlettners*] erfolgte durch Kautzsch (1907) [81 *Unveröffentlichter Vortrag auf dem Kunsthistorischen Kongress Darmstadt, 1907. Vgl. Kautzsch-Neeb, 1919, S. 149, n. 2 und Doberer, 1946, n. 158.*], der den Zusammenhang zwischen den Reliefs des Jüngsten Gerichts und den *beiden Treppentürmen* in den barocken Chorschranken erkennt und sie *als Reste des ehemaligen Westlettners* ansieht. Die gleiche Ansicht wird von Dehio (1911) [82 *Dehio, G.: Handbuch IV, Südwestdeutschland, 1911, S. 229.*] vertreten, der auch auf die Frage der Herkunft des Meisters aus Reims und das Datierungsproblem näher eingeht.“

Und Rudolf Kautzsch selber? - Er *bedankt sich* in seinem zusammen mit Ernst Neeb 1919 herausgegebenen Handbuch zum Mainzer Dom *bei Werner Noack* mit folgenden Worten:

„Die ältesten Einbauten, von denen wir Kunde haben, sind zwei Lettner, je einer vor dem Ost- und Westchor. (...) Von dem Lettner des Westchors sind (..) noch heute im Dom Teile vorhanden, wenn auch in einen neuen Zusammenhang eingebunden. [1] *W. Noack, Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S. 53. Derselbe im dritten Bericht (des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) über die Denkmäler der deutschen Kunst. Berlin 1914. Der Verfasser hat mir einen Korrekturabzug seiner Abhandlung zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm auch hier herzlich danke.*] Es sind das die *zwei Wendeltreppen*, die den Aufgang zu den Chorbühnen des Westchors bilden.“ (Kautzsch/Neeb 1919, S. 147, n.1.; Herv., G.S.)

Rudolf Kautzsch verweist mit ähnlichen Worten wie Georg Dehio (*in einen neuen Zusammenhang eingebunden (Kautzsch) / „in veränderter Aufstellung“ (Dehio)*) auf die *Wendeltreppen* und bedankt sich explizit bei Werner Noack, der ihm einen Korrekturabzug seiner Abhandlung zur Verfügung gestellt habe.

Erst auf Seite 149, n.2 (Herv., G.S.) liest man dann bei Kautzsch:

Noack zog daraus den Schluss, das von Stix und Vöge angenommene Abhängigkeitsverhältnis der Werkstätten in Mainz und Naumburg müsse umgekehrt gewesen sein:

*Die Skulpturen sind an Qualität den Naumburgern gewachsen; (...). Aber Mainz ist früher als Naumburg: das Blattwerk der Kapitelle und die Form der Stiegentürme sind noch nicht so entwickelt, wie in Naumburg. Man muß den Mainzer Lettner demnach für ein Frühwerk des Naumburger Meisters halten.*⁵⁵⁹

Damit schlug Noack gleich eine doppelte Revision der Ansichten von Stix' vor und bestätigte unausgesprochen Heinrich Bergners Auffassung, die dieser in seinem populären Führer *Naumburg und Merseburg* von 1909 vorgetragen und dadurch den Protest von Alfred Stix auf sich gezogen hatte: der Mainzer Westlettner sei das *Frühwerk* eines nach Naumburg übergewechselten Bildhauers und nicht das spätere Schulwerk eines Mitglieds der Naumburger Werkstatt. Und weiter sprach Noack hier explizit von einem *Naumburger Meister*, der mindestens an zwei Orten - Mainz und Naumburg - charakteristische Werke von seiner Hand hinterlassen habe.⁵⁶⁰

„Ich selbst habe schon 1907 gelegentlich eines Vortrags vor dem Kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt auf die Treppentürme hingewiesen und damit *das Ganze für den Mainzer Dom in Anspruch genommen*. Man vergegenwärtige sich, *wie verwickelt sich der Sachverhalt gestalten müßte*, wollten wir etwas anderes annehmen.“

In der Wissenschaft aber kommt es auf die Darstellung *bestimmter* Zusammenhänge an, wozu irgendwelche unbestimmten *Wie verwickelt sich der Sachverhalt gestalten müßte, wollten wir etwas anderes annehmen*-Hypothesen nichts beitragen können. Kautzsch hätte seinen Vortrag von 1907 - mit Angabe von Datum und Ort sowie mit Postskript und Kommentar versehen - nachträglich publizieren, oder aber *das Ganze*, bei dem niemand weiß, was mit *für den Mainzer Dom in Anspruch nehmen* denn eigentlich gemeint sein soll, auf sich beruhen lassen sollen.

559 Noack 1914, S. 44.

560 Noack ist nicht der erste Forscher, der die Bezeichnung *Naumburger Meister* verwendet.

Nachdem August Schmarsow (1892, S. 52) die Bezeichnung eines *Naumburger Meisters* in seiner grundlegenden Monographie zu den Naumburger Bildwerken eher beiläufig verwendet hatte und Artur Weese (1897, S. 123) das Werk eines *Bamberger Meisters* dem Werk eines *Naumburger (Meisters)* gegenüberstellte, findet sich diese Bezeichnung erstmals wieder bei Alfred Stix (1909, S. 122), welcher die Reliefanordnung des *Naumburger Meister(s)* in den Passionsszenen des Westlettners in Naumburg mit der Gruppierung der Figuren der Mainzer Weltgerichtsreliefs vergleicht und sich danach (a.a.O., S. 125) mit der These vom *Jugendwerk des Naumburger Meisters* im Mainzer Dom auseinandersetzt, wobei er auf die Darstellung Heinrich Bergners (der die Bezeichnung selbst *nicht* verwendet) rekurriert. (Unter *Jugendwerk* des Naumburger Bildhauers fasste Bergner die *Deesisgruppe* am Südostportal des Mainzer Doms.)

Die Bezeichnung *Naumburger Meister* erscheint ferner bei Karl Zürcher (1909), der Bergners Werkzuschreibungen im Naumburger Dom an einen einzigen *grossen Naumburger Meister* kritisiert (S. 33, n.5) und selber den Begriff *Naumburger Meister* im Sinne eines *Hauptmeisters* unter den Naumburger Bildhauern verwendet (S. 34), und bei Kurt Freyer



Abb. 59. ‚Kopf mit der Binde‘ und Teufelskopf vom ‚Mainzer Ostlettner‘
(Aus: Noack 1914, Tafel 8)

*Der ‚Kopf mit der Binde‘ und ein
Teufelskopf vom Mainzer Ostlettner*

Dass dieser *Naumburger Meister* im Mainzer Dom nicht nur den West-, sondern gleichzeitig auch den Ostlettner errichtet habe, wie Georg Dehio annehme, hielt Noack für ausgeschlossen,⁵⁶¹ auch wenn er wie Dehio urteilte, dass beide Lettner „eine ausge- dehnte Kenntnis französischer, besonders Reimser Werke voraus(setzen)“.⁵⁶²

Noack besprach die Schwierig- keiten, die sich einer Rekon- struktion des Ostlettners entgegenstellten, von dem sich im Domkreuzgang außer zweier ehemals am Ostchor angebrachter Stützen, die bei einer Renovierung im 19. Jahrhundert freigelegt worden waren, nur die im Domkreuzgang aufbewahrte Trägerfigur (*Atlant*) und eine große Menge an Konsolen und Kapitellen erhalten hätten. Durch Ähnlichkeiten mit Kapitell- und Blattwerkformen des Lettners in Gelnhausen sah Noack sich veranlasst, den verlorenen Mainzer Ostlettner als *Ciborienlettner* in der Art des Gelnhausener Lettners zu rekonstruieren, „mit einem

(1911), der die *dramatische Auffassung des Naumburger Meisters* mit der *epischen Erzählungsweise* der Skulpturen in Wechselburg und Freiberg kontrastiert (S. 273) und den *Naumburger Meister* als genuinen Menschenbildner charakterisiert („der Naumburger Meister erkennt ... das Allgemein-Menschliche in der persönlichen Eigenart des einzelnen Menschen“ (S. 274) - „Der Naumburger Meister war einer von denen, die über aller Zeit und besonders über den geistigen Schranken ihrer eigenen Zeit stehen.“ (Ebd.)).

Die drei jüngeren der eben genannten Publikationen (Alfred Stix 1909, Karl Zürcher 1909 und Kurt Freyer 1911) reagieren direkt (Stix und Zürcher) oder indirekt (Freyer) auf Heinrich Bergners populären Führer *Naumburg und Merseburg* von 1909, dessen Vorstellung von einer Künstlerpersönlichkeit des Naumburger Bildhauers mit einer eigenen *Vita* einen nicht geringen Einfluss auf die Naumburg-Forschung ausgeübt hat. - Zum Einfluss Bergners auf die Naumburg-Rezeption vgl. v.a. Brush (1993, S. 111f. u. 120, n.19) sowie unsere kritische Auseinandersetzung mit Brushs Thesen in Fußnote 407.

561 Noack 1914, S. 135 u. n.3.

562 Noack 1914, S. 130.

Als Beleg für die Reimser Ursprünge des Mainzer Ostlettners verweisen Noack wie Dehio auf die Trägerfigur (*Atlant*) vom Ostchor, die schon Friedrich Schneider und Wilhelm Vöge auf die Reimser Atlanten zurückgeführt hatten. (Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220.)

Vorbau, unter dem der Altar stand“.⁵⁶³

Der Gelnhausener Lettner, den Noack in seinem architektonischen Aufbau als Nachfolgewerk des ehemaligen Ostlettners im Mainzer Dom ansah und für seine Rekonstruktion des Mainzer Vorbildes heranzog, verweise auch in seinem skulpturalen Programm auf den Mainzer Dom, hier aber auf den Westlettner. Denn in Form und Ikonographie seien die Reliefs des Gelnhausener Lettners dem Mainzer Westlettner verpflichtet, auch wenn sie den Vergleichsbeispielen in Mainz an künstlerischer Qualität *unendlich unterlegen* seien.⁵⁶⁴

Dem Ostlettner wies Noack am Ende noch zwei weitere Stücke zu, die er zum ersten Mal veröffentlichte und in die kunsthistorische Diskussion einführte:

Der stilistischen Verwandtschaft wegen möchte ich mit dem Lettner noch zwei Köpfe in Verbindung bringen, die ebenfalls jetzt im Dommuseum aufbewahrt werden (Abb. 8): ein ‚Teufelskopf‘ und ein jugendlicher männlicher Kopf mit Binde im Haar. Ein Vergleich mit der Figur der südlichen Stütze zeigt, daß die Haarbehandlung, die Bildung von Augen, Nase, Mund und Kinn besonders bei den beiden jugendlichen Köpfen sehr ähnlich ist. Auch das Material ist dasselbe. Wo die Figuren angebracht waren, ist allerdings nicht mehr festzustellen.
565

Noack wies den *Teufelskopf* und den *Kopf mit Binde im Haar* (Abb.59) dem gleichen Werkstattzusammenhang des Mainzer Ostlettners zu, dem er auch die *Trägerfigur (Atlant)* vom Ostchor (Abb.60) zugeordnet hatte, und begründete diese Zuschreibung mit den physiognomischen Merkmalen der beiden jugendlichen Figuren, ein Vergleich, der spätere Forscher freilich zur gegensätzlichen Annahme von zwei verschiedenen Bildhauern führen sollte.

563 Noack 1914, S. 45.

564 Noack 1914, S. 137.

Den formalen und ikonographischen Zusammenhang des Gelnhausener Lettners mit den erhaltenen Mainzer Weltgerichtsfragmenten zeigt Noack an konkreten Einzelvergleichen auf:

„Von den Verdammten hält die erste Figur links ihr Gewand so wie der Mainzer König; die nächste Figur ist die mondäne Dame, die mit der Mainzer in Tracht, Kopfhaltung, Beinstellung und der Geste der gerungenen Hände zu vergleichen ist. Die drei folgenden Figuren: Mönch, König, Mann mit kegelförmiger Kopfbedeckung scheinen in ihrer Folge aus den Mainzer Seligen entnommen zu sein; an Stelle des Papstes tritt in Gelnhausen ein nicht weiter charakterisierter Mann, dessen Kopfbedeckung aber noch an die kegelförmige Tiara in Mainz erinnert.“ (ebd.)

Nach Noack lassen sich ferner aus dem Marsch der Seligen und Verdammten in Richtung Himmelsburg und Hölle in Gelnhausen auch für Mainz die gleichen (dort nicht mehr erhaltenen) Zielpunkte von Himmel und Hölle rekonstruieren, was ohnedies aus den beispielgebenden französischen Vorbildern hervorgehen würde. Für das Gelnhausener Programm aber nimmt Noack eine unmittelbare Abhängigkeit von Mainz an und nicht eine Orientierung an französischen Vorbildern. (Ebd.)

565 Noack 1914, S. 133.



*Abb. 60. Trägerfigur vom Mainzer Ostchor
(Aus: Noack 1914, Tafel 2)*

VIII. Positionen der deutschen Kunstgeschichte während des

1. Weltkrieges

1. Ernst Cohn-Wiener (1915)⁵⁶⁶*Vom Rang des Naumburger Meisters*

Der Lichtbildervortrag, den Ernst Cohn-Wiener am 14. Mai 1915 vor der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* in Berlin und damit an der gleichen Stelle hielt, an der zuvor Wilhelm Vöge 1905 über die *deutsche Plastik* und Adolph Goldschmidt 1907 über die *Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom* referiert hatten,⁵⁶⁷ führte zum ersten Mal im Titel einer wissenschaftlichen Veröffentlichung zum Bildhauer im Naumburger Dom den Namen eines *Naumburger Meisters*.⁵⁶⁸

Ernst Cohn-Wiener gehörte - wie Hermann Giesau und Werner Noack - der *Sektion Skulptur* der *Denkmälerkommission* im *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* an, jedoch nicht einer der *ersten vier* Abteilungen, die von Anfang an unter der Leitung von Adolph Goldschmidt gestanden hatten, sondern der bis 1914 von Wilhelm Bode geleiteten 5. Abteilung, in der ihm zusammen mit Rudolf Kautzsch die Bearbeitung der *gotischen monumentalen Plastik* anvertraut worden war. Diese Abteilung hatte im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* von 1914 den Zusatz *14. Jahrhundert* erhalten, eine Ergänzung, die eine zeitliche Eingrenzung bedeutete, welche in der ursprünglichen Epochenaufteilung der *Sektion Skulptur* noch nicht vorgesehen war.⁵⁶⁹ Wenn Cohn-Wiener nun über die Skulptur des 13. Jahrhunderts im Dom von Naumburg sprach, so referierte er über ein Thema, das nach der anfänglichen Aufgabenverteilung der *Denkmälerkommission* noch zum Bereich Bodes gehört hatte und erst seit 1914 dem Bereich Goldschmidts zugeschlagen worden war.

Indem Cohn-Wiener gleich zu Beginn seines Vortrages von der Einzigartigkeit des „Bildhauers, der die Stifter im Westchor des Naumburger Domes schuf“ sprach

566 Der *Vortrag* Cohn-Wieners wurde als Protokollmitschrift veröffentlicht unter dem Titel ‚*Zum Problem des Naumburger Meisters*‘, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1915, S. 17-19. [Cohn-Wiener 1915b.]

Zu dieser (verkürzten) Protokollmitschrift und zu Ernst Cohn-Wiener, *Das Problem des Meisters von Naumburg*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 8 (1915) S. 263 - 273 [Cohn-Wiener 1915a], vgl.: Schubert D. 1974, S. 276 / Brush 1993, S. 113 / Jung 2002, S. 205f.

567 Siehe Kap. V. 1. und V. 2.

568 Zur Namensbildung ‚*Naumburger Meister*‘ siehe Fußnote 560.

569 Vgl. *Dritter Bericht* 1914, S. 4 (Aufteilung der *Sektion Skulptur*) und S. 50 (Überschrift zur 5. *Abteilung* mit dem Zusatz ‚(14. Jahrhundert)‘).

und ihm den Rang eines *Donatello*, *Michelangelo* und *Rembrandt* verlieh,⁵⁷⁰ zeigte er sich einer Betrachtungsweise verpflichtet, welche in Goldschmidts Schule keine Rolle spielte, welche aber Bodes Darstellung der Naumburger Skulptur in der *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 geprägt hatte und welche in der aktuellen Diskussion über den Naumburger Bildhauer am ehesten in den Publikationen von Heinrich Bergner (1903 und 1909) zu finden war.⁵⁷¹

Cohn-Wieners programmatisch formulierter Zugang zum Werk des Naumburger Bildhauers war vom Versuch bestimmt, die Individualität des Bildhauers als eine Künstlerpersönlichkeit zu erfassen. Indem Cohn-Wiener vom Bildhauer in Naumburg als einem *genialen Menschen* sprach, dessen „Empfinden nur ihm eigentümlich und weder lehrbar noch lernbar“ sei,⁵⁷² stellte er eine radikale Antithese zu Goldschmidts Versuch auf, mit Benennung von formalen und ikonographischen Vergleichspunkten und Vorbildern sowie mit der Eruiierung von Einflüssen und Abhängigkeiten dessen Werk zu charakterisieren. Ohne den Namen des Berliner Ordinarius zu nennen (was sich vor der Zuhörerschaft der Berliner *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* ohnedies erübrigen konnte) wandte sich Cohn-Wiener gegen die von Goldschmidt vertretene Richtung der kunstgeschichtlichen Forschung und hielt dafür, dass

*beim Versuch, das historische Verhältnis eines Künstlers vom Range des Naumburger festzulegen, die Untersuchung der Einflüsse, die er von außen erfuhr, sehr geringe Resultate ergeben. Die entscheidenden Aufgaben stellt vielmehr die Frage nach dem Eigenwert des Künstlers diesen Einflüssen gegenüber, und nach der Entwicklung seiner Eigenart.*⁵⁷³

Die architektonische Grundlage des Naumburger Stifterzyklus

Was die Aufgabe des Bildhauers im Naumburger Westchor angehe, so sei dieser vor das Problem gestellt gewesen, einen in sich zweigeteilten Chor zu einer Einheit zu verbinden, und dies sei ihm mit der Aufstellung des Figurenzyklus überzeugend gelungen. Die formale Leistung einer Verbindung der beiden Raumteile durch einen *Skulpturengürtel*, welcher durch das horizontale Band eines Laufgangs noch verstärkt

570 Cohn-Wiener 1915a, S. 263 (Der Bildhauer, „der die Stifter im Westchor des Naumburger Domes schuf, (...) erscheint (..) noch heute so einzigartig, wie Velazquez und Rembrandt, Donatello und Michelangelo.“).

571 Vgl. Wilhelm Bodes (1886, S. 56) Gegenüberstellung des Naumburger Bildhauers mit Jacopo della Quercia („In der italienischen Kunst hat selbst ein Quercia ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefaßt“) und Heinrich Bergners (1903, S. 116) emphatischen Ausruf zur Größe des Naumburger Bildhauers („Wahrlich, die Zeit muß bald kommen, wo der Naumburger als der größte Bildner des deutschen Volkes gefeiert wird.“).

572 Cohn-Wiener 1915a, S. 263.

573 Ebd.; *Herv.*, G.S.

werde, sei umso signifikanter als das Chorquadratum noch stark romanisch und erst das Chorpolygon gotisch geprägt sei. Darin liege eine *Disharmonie der Architektur*, welche erst die Figurenreihe, besonders die Figurenpaare an der Grenze der beiden



Abb. 61. Naumburg, Dom. Blick in den Westchor.
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Tafel 67, Abb. 1)

Raumteile, in *wohlklingendem Rhythmus* zusammenbänden.⁵⁷⁴

Die Gruppierung der Statuen erfolgte somit nach Cohn-Wiener auf *architektonischer Grundlage*, wofür er als älteres Beispiel die Magdeburger Domchorfiguren anführte, und die vollkommene Verbindung der Skulptur mit der Architektur lege die Annahme nahe, „daß der Skulptor, der die Statuen schuf, ihnen auch den Platz anwies“.⁵⁷⁵

Cohn-Wiener griff im Folgenden Bergners Zweikampfthese an und legte dar, dass

574 „Durch das *Motiv der Laufgangarkaden* zu ihren Seiten, das in das wagerechte Sockelsims hinüberführt, für das Auge miteinander verbunden, bilden sie einen *festen Gürtel um den Chor*, dessen empfindliche Stelle, der harte Anprall des *gotischen* gegen den *romanischen* Teil, noch besonders überbrückt wird. Mit vollster Absicht stehen nämlich gerade am *Trennungspfeiler* die *Statuenpaare*, nach jeder Seite mit je einer Statue hinübergreifend und sie zugleich durch ihre Einheit verknüpfend. Sie wirken wie Charniere als Gelenk und Verbindung zweier Teile, von denen jeder gleichmäßig gefaßt wird, und die Baldachine, die gerade hier nur Breitenerstreckung haben, wirken verklammernd mit. So wird durch eine ungemein kluge Verteilung und Wiederverknüpfung der Skulpturen die *Disharmonie der Architektur* zum *wohlklingenden Rhythmus* umgestimmt.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 263f.; *Herv.*, G.S.)

575 Cohn-Wiener 1915a, S. 264.

„Sie [*sc. die Stifterstatuen*] sind nicht mehr wie zufällig an einem passenden Platz des Bauwerks eingefügt, sondern wesentlicher, maßgebender Bestandteil des Ganzen. Man kann sie ohne Schaden für den Eindruck des Baues nicht übersehen.“ (Ebd.)

diese der Anschauung widerspreche und in den historischen Figuren keine Bestätigung finde.⁵⁷⁶ Ferner begegne die Zweikampfthese im Hinblick auf den sakralen Charakter des Westchors auch prinzipiellen Bedenken, da jede Gruppenbildung in einem Sakralraum auf eine theologische Tradition - wie sie etwa eine Kreuzigungsgruppe darstelle - zurückgehen müsse. Aus diesen Überlegungen heraus formulierte Cohn-Wiener die These, dass die Stifterfiguren „als Einzelwesen, ohne Anteilnahme an den andern“, zu verstehen seien.⁵⁷⁷

Zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterzyklus



Abb. 62. Naumburg,
Dom. Dietrich
(Aus: Cohn-Wiener
1915a, Abb. 2)

Die so definierten *Einzelwesen* analysierte Cohn-Wiener als Arbeiten eines individuellen Bildhauers, dessen Werk im Naumburger Westchor in *zwei Stilgruppen* zerfalle. Cohn-Wiener wählte als Einstieg zu deren Analyse die beschädigte Figur des *Konrad*. An diese Figur knüpfte Cohn-Wiener zunächst Überlegungen über einen ursprünglich anderen Aufstellungsplan der Stifterstatuen, da die Figur aus zwei Gründen nicht für ihren jetzigen Platz bestimmt gewesen sein konnte: *erstens* stehe sie auf einem „roh behauenen Schaftring und lehnt an einer runden Säule“, was zwar für die meisten übrigen Figuren, nicht jedoch für die einzige andere frei stehende Statue, die gegenüberstehende Figur der *Gepa*, kennzeichnend sei. *Zweitens* gebe der Beschädigungszustand der Figur einen Hinweis darauf, „daß sie dort eigentlich nicht hingehörte und nicht fest genug angebracht war“.⁵⁷⁸

Diesen ersten - nur technischen - Hinweis auf zwei Stilgruppen unter den Stifterfiguren verfolgte Cohn-Wiener weiter an den übrigen männlichen Figuren. So bemerkte er einen Unterschied an den Schilden,

⁵⁷⁶ „Die Stimmungen, die die Inschrift „comes occisus“ assoziativ in uns weckt, könnten unmöglich für die objektive Deutung maßgebend sein, wenn der Widerpart gar keine Abwehr für Dietmars aggressive Haltung findet, seine Stellung sie gar nicht voraussetzt, sondern ein gleichgültiges ‚Gewehr bei Fuß‘ ist. Erinnert man sich dann noch daran, daß der *occisus* im Zweikampf fiel, Timo einen Überwundenen gewalttätig erstach, so daß Bergner selbst meint, sie hätten einander nie gesehen, ihre Gruppierung also eine phantasievolle Idee des Plastikers sein müßte, so tritt das Gezwungene dieser Deutung klar zutage.“ (Ebd.)

⁵⁷⁷ „Es bedarf gar keines Hinweises mehr darauf, daß auch der Naumburger Kreis, wie seine ganze Zeit, nur dort Gruppen bildet, wo sie ikonographisch bereits traditionell sind, also bei der Kreuzigung, der Deësis und den Passionsszenen, und sich im übrigen davor hütet, den konzentrierten Wert der Einzelgestalt dadurch herabzumindern, daß er sie über sich selbst hinauswirken läßt. Selbst in den beiden Paaren existiert *jede Gestalt als Einzelwesen, ohne Anteilnahme an der andern*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

⁵⁷⁸ Cohn-Wiener 1915a, S. 265.



Abb. 63. Naumburg, Dom. Hermann und
Reglindis
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, , Abb. 3)

welche nach seiner Beobachtung bei Hermann und Ekkehard „nur teilweise sichtbar sind“, während sie bei den übrigen sechs Figuren (Konrad, Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo, Dietrich) mit *Absichtlichkeit zur Schau* gestellt seien. Dieses formale Kennzeichen eines unterschiedlichen Haltens der Schilde deutete Cohn-Wiener als Indiz für zwei Stilgruppen.

Ein weiteres Indiz für die Aufteilung der Stifterfiguren in zwei Gruppen - Cohn-Wiener beschäftigte sich zunächst nur mit den männlichen Figuren - sah der Autor (und Vortragsredner) in den Schildumschriften der Statuen. Die Bedeutung der Schildumschriften liege darin, dass sie erstens den bestimmten Namen des Trägers angäben und zweitens, dass sie „zugleich die Beziehung mitteilten, in der der Stifter zur Naumburger Domkirche stand.“⁵⁷⁹ Dies treffe jedoch nur für die sechs Figuren der *Konradusgruppe* (Konrad, Dietrich, Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo), nicht aber

für die Gruppe Hermann und Ekkehard zu.

In einer merkwürdigen Inkohärenz seiner Argumentation, die er von allem Anfang an unter dem Titel *Stilvergleich* führte („der genaue Vergleich zeigt, daß die Stifterfiguren in zwei Stilgruppen zerfallen“), traf Cohn-Wiener - der selbst einräumte, dass er nur *äußerliche Gemeinsamkeiten* der Figuren genannt habe - die Feststellung, dass es bei den Figuren des Hermann und Ekkehard nicht auf ihre Identifizierbarkeit ankomme, weil bei ihnen die Schildinschrift fehle, und also sei bei diesen beiden Figuren

*allein das künstlerische Interesse maßgebend, was sie an und für sich schon als die reiferen, vermutlich also späteren Werke charakterisiert.*⁵⁸⁰

Das *künstlerische Interesse* sollte hier die Unterscheidung zweier *Stilgruppen* begründen und gleichzeitig eine relative Datierung der Stifterfiguren ermöglichen: die mit einem stärkeren *künstlerische(n) Interesse* und ohne Schildumschriften geschaffenen Figuren seien die späteren!

Indem Cohn-Wiener die beiden Brüderfiguren Hermann und Ekkehard als Gruppe zählte und dieser Gruppe die Konradusgruppe gegenüberstellte, wollte er grundle-

579 Cohn-Wiener 1915a, S. 265.

580 Ebd.

gende Unterschiede zwischen den beiden Gruppen ausmachen.⁵⁸¹ Das durchgreifende Unterscheidungsmerkmal, für das Cohn-Wiener in den vorgewiesenen Schilden der Sechsergruppe einen ersten Hinweis erkannt haben wollte - denn die Schildhaltung von Hermann und Ekkehard erschien ihm zurückhaltender - lautete nun dahingehend „daß die eine Gruppe überhaupt mit möglichst deutlichen, die andere mit möglichst leisen Mitteln charakterisiert“, was Cohn-Wiener sowohl als stilistisches wie als künstlerisches Unterscheidungsmerkmal verstand.⁵⁸²



Abb. 64. Naumburg, Dom. Graf Dietrich, Wilhelm von Kamburg
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 6 u. 7)

Als Gegensatzpaar zur Charakterisierung dieses Unterschiedes der beiden Gruppen - einer *deutlichen Gruppe der Sechs* und einer *leisen Gruppe der Zwei* - wählte Cohn-Wiener die Figuren des *Dietrich* und des *Hermann*:

Beim Dietrich spricht aus dem breit stehenden Körper, der starken Durchbildung der Gesichtsmuskulatur, dem jäh geöffneten Mund, den harten Jochbogen und drohenden Stirnfalten ein kraftvoller Realismus, der der Erscheinung als solcher den stärksten fast momentanen Ausdruck abzugewinnen trachtet. Beim Hermann sind alle Mittel verfeinert, sind im Gesicht die leisen Formübergänge gesucht, die Hände bis zur Feinheit von Tastorganen entwickelt und der Körper unter dem Gewande gefühlt und durchgebildet. Entsprechend ist der Gefühlsausdruck feiner geworden; das Jähe der andern Skulptur fehlt ihm ganz, und er ist zugleich so viel tiefer gefaßt, daß er allein den Eindruck der Statue bestimmt. Kurz gesagt: Wenn beim Dietrich ein starker Darstellungswille die Formen gewalttätig zum Ausdruck zwingt, so ist ihre

Ausdrucksfähigkeit beim Hermann sicherer Besitz gereifter Meisterschaft. Es ist der typische Unterschied zwischen dem jugendlichen und dem gereiften Stil genialer Bildner, zwischen Dürers Oswolt Krell von 1499 und seinem Kardinal Albrecht von 1526, oder zwischen

581 Die Argumentation Cohn-Wieners erweist sich - unbeschadet zutreffender Einzelbeobachtungen - theoretisch als unhaltbar, weil er bewusstlos auf verschiedenen Ebenen argumentiert: er sucht die Bestätigung für seine Aufteilung der männlichen Figuren in zwei *stilistische* Gruppen - die „*Konradusgruppe*“ mit vorgewiesenen Schildumschriften, auf die es bei dieser Gruppe *ankomme*, und die „*Hermann-Ekkehard-Gruppe*“, bei der es auf die Schildumschriften *nicht ankomme*, in *formalen* Eigenschaften. Nachdem er so die acht männlichen Stifterfiguren in zwei Gruppen - eine *Sechsergruppe* und eine *Zweiergruppe* - geteilt hat, stellt er die Frage, ob sich die von ihm vorgenommene Teilung in zwei Gruppen auch an *anderen Merkmalen* der Figuren bewähren würde, ein Dienst, den die Figuren natürlich ohne Weiteres leisten, da *jede* Figur individuell gestaltet ist und sich von den übrigen abhebt, womit sich eine *stilistische* Unterscheidung, die eben nur an *stilistischen* Merkmalen (und nicht an formalen) zu eruieren ist, partout nicht gewinnen lässt.

582 Ebd.

*Rembrandts Jugend- und Mannesporträts.*⁵⁸³

Was in Heinrich Bergners Vorstellung von einer Künstlerindividualität erst angelegt, aber von diesem Autor noch nicht durchgeführt worden war - denn die Analyse der Physiognomie und des Gewandstils (*Lodenstil*) bei Bergner zielte nur auf die Herausarbeitung einer individuellen Künstlerhandschrift überhaupt, nicht jedoch auf einen Jugend- und Altersstil - legte Cohn-Wiener zum ersten Mal in der Naumburg-Forschung in einem konkreten Versuch vor: die persönliche künstlerische Entwicklung des Bildhauers der Stifterfiguren als Reifeprozess zu beschreiben. Der Bildhauer des Naumburger Westchors sei vom Ungestüm seiner ersten sechs männlichen Stifterfiguren - *stark, jäh, bart, drohend, kraftvoll* sind hier die Epitheta - fortgeschritten zu einem abgeklärten Altersstil, bei welchem dem Meister *verfeinerte Mittel, leise Formübergänge, gefühlte Durchbildung* zu Gebote gestanden hätten.

Cohn-Wiener räumte ein, dass der Einzelvergleich zwischen den Statuen des Dietrich und Hermann eigentlich noch nicht hinreichend sei, die aufgezeigten Unterschiede auch als durchgreifende Stilunterschiede zu erweisen, weshalb er ergänzend die Frauenstatuen betrachten wollte, aber genau an diesem Punkt - mit einem leichten Anflug von Ironie - bedauerte, dass ihm bei den weiblichen Stifterinnen „der bequeme Hinweis durch die Schildstellung versagt“ sei.⁵⁸⁴

Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung der Naumburger Westchorsculptur

Statt den an Dietrich und Hermann exemplifizierten Vergleich zwischen einer stilistisch ‚lauten‘ und einer stilistisch ‚leisen‘ Gruppe nun auch an zwei Frauenfiguren durchzuspielen, machte Cohn-Wiener an dieser Stelle eine Zäsur und besprach etwas ganz anderes. Er erörterte die Vorbedingungen der Naumburger Stifterfiguren, die er - mit einem merkwürdigen Hinweis auf Goldschmidt, der im Bericht der Denkmälerkommission diese Vorbedingungen zuletzt nur noch in Frankreich und Reims gesehen hatte⁵⁸⁵ - in den Stiftergrabmälern von Braunschweig, Quedlinburg, Wechselburg und Pegau verkörpert sah.⁵⁸⁶

583 Cohn-Wiener 1915a, S. 265f.; *Herm.*, G.S.

584 Cohn-Wiener 1915a, S. 266.

585 Vgl. den Bericht von Giesau (1914) zur Denkmälerkommission, der von Goldschmidt betreut wurde und ebenso als Goldschmidts Stellungnahme gelten kann, worin die Skulptur in Naumburg von allen sächsischen Voraussetzungen abgeschnitten und nur noch durch französische Vorbilder - vor allem der Reimser Kathedrale - bestimmt angesehen wurde. - Siehe Kap. VIII. 1.

586 „Wirft man nämlich die Frage nach den *Vorbedingungen* auf, unter denen die Naumburger Stifterbilder entstehen konnten, so zeigt sich, daß ihre *Grundlagen in Sachsen* bereits vorhanden waren. Denn dort entstehen nach Goldschmidt seit 1227-1232 die Stiftergrabmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, nach



Abb. 65. Pegau, St. Lorenzkirche. Grabmal des Grafen Wiprecht von Groitzsch (Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 4)

Bei jenen Denkmals-Tumben der Stifter in ihren Kirchen kann man aber geradezu von einer Mode des frühen 13. Jahrhunderts sprechen, an die sich der Naumburger Plastiker nicht nur in der Idee, sondern selbst in der künstlerischen Auffassung anschließt.⁵⁸⁷

Der Naumburger Bildhauer, den Ernst Cohn-Wiener zu Beginn seiner Ausführungen in seiner rätselhaften Einzigartigkeit beschrieben hatte („wir wissen nicht, woher ... plötzlich diese persönliche Gestaltungskraft kommt, die mit ihrem Träger ... ebenso rätselhaft wieder verschwindet“),⁵⁸⁸ folgte jetzt einer verbreiteten *Mode*, die Cohn-Wiener aber nicht in Frankreich (wie Goldschmidt), sondern in Sachsen (wie Bode) verortete.

Es war nach Cohn-Wiener der Typus *realistischer Idealporträts* sächsischer Stifertumben,⁵⁸⁹ die „Charakteristik in Aussehen und Haltung“, welche „selbst die Lage jeder Falte des Gewandes, unter dem der Körper vor allem in seinen Gelenken sich auszudrücken strebt, völlig motiviert“, welche den Bildhauer im Naumburger Westchor geprägt habe, und der er sich „in der künstlerischen Auffassung anschließt.“⁵⁹⁰

Der französische Einfluss dagegen war - Cohn-Wiener zufolge - „in Naumburg unbedeutend“,⁵⁹¹ denn „Frankreich war nie das direkte Vor-

der der Grabstein der Quedlinburger Äbtissin wohl kopiert wurde, des Dedo von Wechselburg und seiner Gemahlin in Wechselburg und des Wiprecht von Groitzsch in Pegau.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 266; *Herv.*, G.S.)

587 Ebd.

588 Cohn-Wiener 1915a, S. 263.

589 „Denn sie alle sind, paradox gesprochen, *realistische Idealporträts*; ihre Schöpfer suchen von längst Verstorbenen, von deren Aussehen sie keine Vorstellung mehr haben können, *Phantasiebilder* zu formen, (...) aus dem Gefühl für lebensvolle Wirklichkeit heraus. Gerade hierin zeigt sich die Stärke dieses sächsischen Kunstkreises gegenüber der ganzen mitlebenden Generation.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 266; *Herv.*, G.S.)

590 Cohn-Wiener 1915a, S. 266 und S. 267.

591 Die von Willibald Sauerländer (1979) zu einem Schlüssel seiner Interpretation gemachte *französisch geprägte höfische Konvention* der Naumburger Stifterfiguren, die sich u.a. in bestimmten Gesten äußere, wird von Cohn-Wiener zwei Menschenalter früher gleichfalls konstatiert, erscheint ihm aber nur als *zeittypisch*, weshalb sie nicht das Charakteristische der Naumburger Figuren ausmachen könne:

„Die *À la mode-Geste*, bei den Zeitgenossen in Magdeburg oft die wichtigste Neuerung gegenüber den romanischen Typen, ist hier [*sc. bei den Naumburger Stifterfiguren*] überall nur ein Teil des Ausdrucks. Zwar findet sich auch bei der Naumburger *Gerburg* das *Fassen des Mantelsaums*, bei der *Regelindis* das *Ziehen des Mantelbandes*. Aber das sind *typische Bewegungen*, die damals *Allgemeingut* sind. Wie sehr, zeigt sich darin, daß das Halten des Mantelbandes seine *literarische Parallele* beim *Tristan* hat, wie das Sitzen mit übergeschlagenem Bein im *Walter von der Vogelweide*. *Diu tassel, dâ diu solten sin, / Dâ was ein kleinez snûerelin / Von wîzen berlin in getragen / Da hete diu schoene in geslagen / Ir dümen von ir linken hant.*“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 268; *Herv.*, G.S.)

bild für Naumburg“ gewesen.⁵⁹²

Selbst bei den sächsischen Stiftergrabmälern, die sich der Naumburger Bildhauer „in der Idee“ wie „in der künstlerischen Auffassung“ zu eigen gemacht habe, sei der Nachweis schwierig, „diese Stifter-Tumben durch gegenüberstellende Typenvergleichung als Wurzel der Naumburger Stifterbilder nachzuweisen.“

*Trotzdem finden sich überzeugende Gemeinsamkeiten: Das aufrecht getragene Schwert Heinrichs des Löwen kehrt beim Sizso wieder, des Dedo und Wiprecht von Groitzsch charakteristische Schildzieraten hat Naumburg gleichfalls übernommen: auf der breiten Schildfläche, wo man das Wappen erwartet, Ranken, gelegentlich von einem Buckel ausgehend, deren bandartige Struktur noch ihren Ursprung aus breiten Eisenbändern, ähnlich dem Trubenbeslag, erkennen läßt.*⁵⁹³

Die Schwierigkeit, für die Stifterfiguren bestimmte Motivübernahmen in der sächsischen Grabmalskulptur nachzuweisen, erschien Cohn-Wiener nur ein weiterer, indirekter Beleg dafür zu sein, dass der Naumburger Bildhauer „aus der sächsischen Grabplastik hervorgegangen“ war, denn diese sei der Boden seiner Individualität und seines Erfindungsreichtums, was sich auch daran zeige, dass er nicht einem (etwa aus Frankreich importierten) Typus folge.⁵⁹⁴

Am Ende seiner Besprechung der sächsischen Grabdenkmäler als künstlerische Voraussetzung der Naumburger Stifterfiguren nahm Cohn-Wiener Stellung zu

Bei Sauerländer hingegen, der exakt *dieselbe literarische Quelle* zitiert (siehe 1979, S. 193) wird die französisch geprägte höfische Konvention, welche nach Cohn-Wiener nur die zeittypische *Grundlage* der Darstellung bildet, zu einer der *wesentlichen Aussagen* des Naumburger Stifterzyklus überhaupt, die schließlich in Sauerländers Vorstellung von einem *Fürstenspiegel* mündet (vgl. Sauerländer 1979, S. 197f., 202, 210).

592 Cohn-Wiener 1915a, S. 268. - Im Vergleich zur Skulptur der Kathedrale von Reims hebt Cohn-Wiener bei ähnlichen Motiven in Naumburg vor allem auf den *vertieften* Ausdrucksgehalt ab:

“Vergleicht man etwa die *Gerburg* mit einer im Motiv verwandten französischen Statue wie der *Königin von Saba von Reims*, so zeigt sich, daß der Deutsche hier der französischen Eleganz und dem graziösen Lächeln vertieftere Gefühle gegenüberstellt. Das Verhältnis ist ähnlich, wie späterhin das des Schlosses von Bruchsal zu Versailles.“ (ebd.)

593 Ebd.; *Hern.*, G.S.

594 „Allein gerade das Beste, was der Naumburger der Generation von 1230 verdankt, nämlich die Freude am Erfinden stets neuer Typen und Charaktere; und der innere Reichtum dieses großen Menschenbildners, bei dem nicht ein Typus, ein Kopf, eine Haltung, selbst keine Gewandbildung der anderen gleicht, schränkt die Möglichkeit einer Typenvergleichung a priori ein. Gerade, daß sie zu keinem schlüssigen Beweis führt, daß ihn vor allem die Kraft seines persönlichen Gestaltens jener älteren sächsischen Generation verwandt erscheinen läßt, wie sie ihn zugleich von den anderen Plastikern der Zeit, die im Typus wurzeln, entfernt, ist der sicherste Beweis für seinen Ursprung aus ihr. Faßt man all das zusammen, so scheint die Herkunft des Naumburger Meisters aus der sächsischen Grabplastik sehr wahrscheinlich.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 269.)

Hermann Giesaus Zuschreibung des in der Literatur bereits seit Wilhelm Bode 1886 erörterten Grabdenkmals eines Ritters im Merseburger Domkreuzgang, das nach Giesau ein „eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters“ darstellte.⁵⁹⁵

Auch wenn Cohn-Wiener eine solche Zuschreibung nicht ausschließen wollte, urteilte er hierüber doch vorsichtiger, denn ihn interessierte ein anderer Aspekt.⁵⁹⁶ Mehr noch als die Eigenhändigkeit dieser unzweifelhaft zum Naumburger Werkstattkreis gehörigen Figur interessierte Cohn-Wiener am Merseburger Rittergrabstein der Übergang von der sächsischen Grabmalsskulptur zur Skulptur der Naumburger Stifterfiguren. Diesen Übergang sah Cohn-Wiener in der Figur des Dietmar verkörpert, die er nicht eigentlich als Statue, sondern - wie eine Grabmal-Skulptur - als Relieffigur auffasste. Gerade die Figur des Dietmar verrate die Herkunft des Naumburger Bildhauers aus der sächsischen Grabmalplastik, insofern sie noch nicht als Rundplastik - die sie angesichts der dramatisch bewegten Situation des Mannes eigentlich hätte werden müssen -, sondern als Relieffigur konzipiert sei, woran sich das noch nicht voll entwickelte Können des Bildhauers in der Darstellung der Standfigur zeige. Zu Beginn seiner Arbeiten im Naumburger Westchor habe der Bildhauer noch nicht die volle Reife seines individuellen Könnens erreicht.⁵⁹⁷ Die Figur des Dietmar sei die Erstlingsfigur eines Künstlers, der von der Grabmal- und Reliefskulptur herkomme. Und dass es eine Erstlingsfigur in einem neuen Medium sei, erweise sich auch an einigen Fehlern und Ungereimtheiten dieser Skulptur.⁵⁹⁸

595 Giesau 1914, S. 37. - Siehe Kap. VII. 1.

596 „Man kann (..) vom Grabmal des Ritters von Hahn im Merseburger Domkreuzgang absehen. So leicht es eine eigenhändige Arbeit des Naumburgers sein könnte, so ist doch der Kopf, für seine Kunst der Charakteristik das entscheidende Merkmal, zu sehr verstümmelt, um einen sicheren Schluß zu gestatten und die Möglichkeit eines Schulwerks ganz auszuschließen.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 269)

597 „Allein unter den Statuen des Westchores selbst befindet sich eine, die nur als *Übergangsform vom Grabmal zur Säulenstatue* angesehen werden kann, die des Grafen Dietmar (Abb. 6). Des Meisters fortschrittliche Tendenz wird in ihr besonders fühlbar. Die Haltung des Mannes ist so aggressiv und dabei so naturwahr, daß, wie schon erwähnt, die Meinung entstehen konnte, es sei im Naumburger Chor das Ordal dargestellt, in dem der COMES OCCISUS fiel. Allein der Energie seines Wollens ist das Können des Meisters noch nicht ganz gewachsen. Die Statue kann die Bewegung noch nicht entwickeln, weil sie mit dem Rücken so flach an den drei Pfeilerdiensten klebt, daß selbst die Schildrundung Teil der äußersten Pfeilerrundung bleibt und das Ganze eigentlich mehr Relief als Freiplastik ist. Das ist keine Übergangsform des Zeitstils, denn schon die Magdeburger Chorstatuen und die Gewändestatuen der Freiburger goldenen Pforte sind Freiplastiken; vielmehr wurzelt der Künstler selbst in einer *Relieftradition*, die in diesem Fall nur die Grabplastik sein kann, da nur sie große, lebenswahre Gestalten bildete.“ (Ebd. *Herrn.*, G.S.)

598 „Weil also die Statue des Dietmar am Anfang der Naumburger Entwicklung steht, ist der Ausdruck des Kopfes fast im Gegensatz zum Motiv noch so unbewegt, die Durchmodellierung von Gesicht und Hand so summarisch, der Körper unter dem

Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Stifterfiguren

Ausgehend von der Figur des Dietmar, die er eingehend als Übergangsfigur beschrieb, versuchte Cohn-Wiener in der Naumburg-Diskussion zum ersten Mal eine Entwicklungsreihe der Stifterfiguren festzulegen oder - um denselben Gesichtspunkt biographisch zu formulieren -: Cohn-Wiener versuchte eine Art ‚chronologisches Werkverzeichnis‘ des Naumburger Bildhauers zu geben:

Daß der Konradus diesem Werke [sc. der Figur des Dietmar] noch sehr nahe steht, beweist die Derbheit der Gewandbehandlung und der Mangel an Plastik im Körper. Fortgeschrittener, aber doch noch sehr gebunden im Ausdruck ist der Timo von Küstritz. Dann aber beginnt ein immer bewußteres Streben nach psychischer Durchbildung der Charaktere und nach physischer des Körpers. Es genügt, das Stehen, die Gelenke, etwa die Ellbogenkrümme oder den Gesichtsausdruck des Dietrich (Abb. 2) mit dem Dietmars (Abb. 6) zu vergleichen, um den Fortschritt aller Formbildung zu erkennen. Der Künstler ist sich jetzt seiner Aufgabe klar bewußt geworden. Er fühlt den Menschen als die Einbeit eines Charakters, in dessen Harmonie Körper und Kopf, Haltung und Ausdruck aufgehen müssen. Und diese Zusammenhänge werden ständig vertieft, Sizzo und Wilhelm verstärken die Energie der Bewegungen noch.⁵⁹⁹

Damit glaubte Cohn-Wiener die Reihe der Jugendwerke des *Naumburger Meisters* abgeschlossen und vollständig dargelegt zu haben - Dietmar, Konrad, Timo, Dietrich, Sizzo, Wilhelm -, die er zu Beginn seiner Ausführungen durch äußerliche Merkmale, durch die Art der ostentativ vorgewiesenen Schilde und Schildumschriften sowie durch ein ungestümeres Ausdrucksgebaren dieser Figuren als Frühwerke zu einer *lauten* Gruppe zusammengefasst hatte, um über den mutmaßlichen Bildungsweg des Naumburger Meisters in der Grabmalsskulptur den technischen Anhaltspunkt zur Entschlüsselung des Entwicklungsfortschritts dieser Reihe zu gewinnen.⁶⁰⁰

Gewande so wenig durchgearbeitet. Daß vollends das Schwert an seiner Stelle unmöglich Platz hat, daß der Künstler den Griff zeigt, ohne sich über den Verbleib der Klinge Rechenschaft zu geben, ist eine Unvollkommenheit, die bei einem Mann von so ausgeprägtem Wirklichkeitssinn nur in Erstlingswerken denkbar ist und späterhin auch nicht mehr vorkommt.“ (Ebd.)

599 Cohn-Wiener 1915, S. 269f.; *Herv.*, G.S.

600 Innerhalb dieses *Frühwerks* von sechs männlichen Westchorfiguren betrachtet Cohn-Wiener - im Hinblick auf eine fortschreitende Ausbildung und Entwicklung des Naumburger Bildhauers - vor allem die Figur des *Wilhelm*, die er in einen interessanten Zusammenhang zur Figur des Gekreuzigten vom Westlettner bringt, den er dann auffallend anders beurteilt als Schmarsow und Bergner.

So hatte Schmarsow (1892, S. 40) dem Bildhauer des Gekreuzigten am Westlettner „*mangelhaft(e)*“ „*Kenntnis des menschlichen Leibes*“ vorgeworfen und Bergner (1903, S. 119) hatte geurteilt: „Die Anatomie kann man einfach schlecht nennen.“

Anders urteilt Cohn-Wiener (1915a, S. 270):

„Man begreift, daß gerade dieser Mann im Kruzifixus unter dem Lettner den besten

Wenn Cohn-Wiener die *frühe* Werkgruppe des Naumburger Bildhauers vorwiegend unter äußerlichen Merkmalen (Schild und Schildumschriften) sowie nach ihrer Herkunft (Reliefcharakter der Grabmalskulptur) und ihrem expressiven Ausdruck betrachtete, so galten für die Beurteilung der *reifen* Werkgruppe andere Qualitäten:

*Allen späteren Statuen, Gepa, Gerburg, Hermann und Regelindis, Eckhard und Uta fehlt ebenso wie jede Labmheit auch jede Gewaltsamkeit. Die Verfeinerung des Ausdrucks bis zu einem Punkt, wo nicht mehr die aggressive Kraft, sondern die Feinheit der seelischen Schwingungen den Charakter des Kunstwerks bedingt, ist das letzte Ziel des Meisters. Auf den billigen Effekt äußerlicher Mittel wird ganz verzichtet. Das tiefste Seelenerlebnis wird zur künstlerischen Aufgabe und wird mit einer programmatischen Kraft gelöst, wie sie allein die Konzentration in die Einzelgestalt besitzt. Jeder Ausdruck steht dem Meister für sein Erlebnis zur Verfügung, jede Nuance in Bewegung und Form, und jede wird so sparsam und wirksam angewandt, daß das Kunstwerk wie eine selbstverständliche Einheit dasteht. So sehr für den Chorschluß die dramatische Komposition als Gottesurteil abgelehnt werden mußte, so sehr sind jetzt die Charaktere Faktoren der Gruppenbildung. Der männlich derbe Eckhard und die schambafte Weiblichkeit Utas, selbst im gegensätzlichen Spiel der Hände nachklingend, das Sentiment Hermanns und das leise Lächeln der Regelindis, die greisenhafte Müdigkeit der verschleierte Gepa und der musikalische Wohlklang in Gerburgs starker und edler Bewegung stehen sich wie antithetisch gegenüber.*⁶⁰¹

Nachdem Cohn-Wiener zu Beginn seiner Analyse eine Gruppe von sechs Anfängerfiguren (*Konradusgruppe*) bestimmt und den übrigen, als *reifer* charakterisierten Figuren gegenübergestellt hatte, galt jetzt sein Interesse einer kontinuierlichen Entwicklung des Zyklus und er versuchte zu zeigen, zu welchem Darstellungsziel die Arbeit des Bildhauers hingestrebt habe. Dieses Darstellungsziel sah Cohn-Wiener in einer Gestaltung „der seelischen Schwingungen“ der Figuren und in der Herausarbeitung von „Charakteren“ (in denen er auch „Faktoren der Gruppenbildung“ erkannte), welches der Bildhauer dann in der *reifen* Gruppe verwirklicht habe.⁶⁰²

Da Cohn-Wiener das Künstlertum des Naumburger Meisters ins Zentrum seiner Analyse stellte und den Stifterzyklus als Ergebnis eines Reifeprozesses dieser Künstlerpersönlichkeit ansah, erschien es nur konsequent, wenn er das Programm des Stifterzyklus, welches Schmarsow und Bergner im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 niedergelegt fanden, als nebensächlich und erst am Ende seiner Untersuchung gleichsam im Anhang besprach.

Akt des deutschen Mittelalters schaffen konnte. Das Gesicht ist vollends von einer Schönheit, die seit der Antike ohne gleichen ist.“

601 Ebd.

602 Die sachlich nicht behandelten *Reliefs des Westlettners* datiert Cohn-Wiener (1915b, S. 18f.) hinter die Stifterfiguren, auf welche noch der *Diakon (Pultrträger)* und das unvollendete *Deesis-Tympanon* am Ostchor folgen.

Die These eines Ursprungsplans des Stifterzyklus mit sechs Figuren

Anhand der Machart einer einzigen Figur, der Figur des Konrad, hatte Cohn-Wiener bereits zu Beginn seiner Untersuchung aus technischen und stilistischen Erwägungen heraus festgestellt, dass diese Figur nicht an ihrem ursprünglichen Platz stehe und als Zeugnis einer Planänderung gelten müsse, welche nach Beginn der Arbeiten vorgenommen worden sei. Den Ursprungsplan sah Cohn-Wiener in der Nennung von *sechs* männlichen Stiftern in Bischof Dietrichs Spendenaufwurf von 1249 niedergelegt, so dass die von ihm zu einer stilistisch *frühen Gruppe (Konradusgruppe)* zusammengefassten sechs - nicht durchweg mit den sechs Personen des Spendenaufwurfs identischen - Figuren ursprünglich das ganze Figurenprogramm des Naumburger Westchors ausgemacht hätten, welche sämtlich im Ursprungs-Chor nach dem Vorbild der Magdeburger Domchorfiguren aufgestellt worden seien.⁶⁰³

603 „Es war nachgewiesen worden, daß die Konradusstatue nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann, und nun wird deutlich, was ursprünglich mit ihr beabsichtigt war. Sie gehört zu einer Gruppe von sechs, durch Schildhaltung und Stil als zusammengehörig und als die ältesten erwiesenen Statuen, die alle Pfeilerstatuen und männlich sind. Nun spricht der bekannte Brief Dietrichs II. von 1249, in dem Gaben zum Weiterbau des Domes, sicher für den Westchor, erbeten werden, von elf Stiftern, von denen sechs männlich sind, nämlich Hermann, Eckhard, Sizzo, Konrad, Wilhelm, Dietrich, und fünf weiblich, während heute acht männliche und vier weibliche Stifter im Chor stehen. Das Ergebnis der Untersuchung deckt sich also mit den Urkunden besser, als der heutige Zustand. Damit ist der Gedanke nahegelegt, daß um 1249 in Naumburg ein *Plan* bestand, *die sechs Pfeiler des Chorschlusses, wie in Magdeburg, mit sechs männlichen Statuen, nämlich den urkundlichen Stiftern zu besetzen*. Daß die weiblichen fortfallen, darf nicht wundernehmen - man ist bei der endgültigen Aufstellung noch weit willkürlicher verfahren, indem man den Namen des Briefes sogar noch andere zufügte. *Diese sechs Statuen sind die unserer älteren Gruppe*. Sie sind später, wie auch in Magdeburg, mit ihren Pfeilerteilen in den neuen Plan verbaut worden, wobei der Konrad einen Teil seines Pfeilers verlor, und *es brauchten dabei nur die Namen zweier von ihnen auf den Schilden umgeändert zu werden*. Goldschmidts Meinung [(1) a. a. O. S. 23.], es könnte u. a. die Anbringung der Naumburger Skulpturen auf das Magdeburger Vorbild zurückgehen, erhält eine unerwartet eindringliche Bestätigung.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 270f. u. n.1; *Herv.*, G.S.)

Die Stelle Goldschmidts zum *Magdeburger Domchor*, auf die sich Cohn-Wiener explizit beruft, lautet:

„Dass es sich endlich auch bei der jetzigen Stelle [*sc. im Hochchor des Magdeburger Doms*] der sechs großen Figuren nicht um einen ursprünglichen Plan handelt, wird durch mehrere Umstände bewiesen. Erstens begegnet uns eine derartige Aufstellung von Statuen an den Pfeilern der Kirche hier *zum erstenmal*; die ähnlich angebrachten Figuren in den Domen zu *Naumburg, Meissen, Münster* sind jüngeren Datums und vielleicht gerade *nach dem Vorbild der Magdeburger* erst geschaffen. *Gleichzeitige oder frühere sind mir auch in Frankreich nicht bekannt*, während es dort an ebenso konstruierten, mit Säulen verbundenen *Statuen an Portalen* nicht fehlt.“ (Goldschmidt 1902b, S. 23; *Herv.*, G.S.)

Aus dieser Stelle geht hervor, wie Goldschmidt zu seiner These des - nie ausgeführten - Magdeburger Figurenportals gekommen ist: es gab in Frankreich keine derartigen Chorfiguren zu dieser Zeit, sondern nur Portalfiguren, *darum* mussten die Magdeburger

Die Abänderung dieses ursprünglich auf sechs Figuren im Chorpolygon ausgerichteten Programms sei dann unter dem Eindruck der Pariser Sainte-Chapelle erfolgt - womit auch Cohn-Wiener eine späte, wenn auch nur konzeptionelle Beeinflussung durch ein französisches Vorbild annahm - und in ein Statuenprogramm mit zwölf Figuren umgewandelt worden, was dem Meister die Möglichkeit gegeben habe, die sechs späteren Figuren seiner Reifezeit dem ursprünglichen Zyklus von sechs Figuren hinzuzufügen. Dies sei wohl in den 1250er Jahren - den Ursprungsplan datierte Cohn-Wiener in die erste Regierungszeit Bischof Dietrichs und damit in die 1240er Jahre - geschehen.⁶⁰⁴

Mit diesen Thesen zu einem Ursprungsplan des Figurenzyklus im Naumburger Westchor, der zunächst nur die Hälfte der am Ende zwölf Figuren umfassen sollte, war Cohn-Wiener der erste Naumburg-Forscher, der ein konkretes Modell für eine

Chorfiguren ursprünglich für ein Portal (wie in Frankreich) geplant gewesen sein. Warum aber die sechs Magdeburger Figuren dann doch in den Hochchor versetzt worden sind (oder vielmehr: werden *konnten*), wo es doch auch zum Zeitpunkt ihrer Versetzung noch kein französisches Vorbild gab, bleibt ein bis heute ungelöstes Problem der Goldschmidt-Portalthese.

Cohn-Wieners geringes Interesse an seiner - am Ende wie nachgeschoben wirkenden - These eines *Ursprungsplans mit sechs Figuren*, welche mit den sechs männlichen Figuren des Spendenaufrufs von 1249 übereinstimmen sollen (was sie nicht tun), zeigt sich auch daran, dass er zu einer durch keinen technischen Befund nachweisbaren Hilfskonstruktion seine Zuflucht nimmt („es brauchten dabei nur die Namen zweier von ihnen auf den Schilden umgeändert zu werden“), um die sechs Figuren seiner *Konradusgruppe* mit den sechs Figuren in Bischof Dietrichs Spendenaufruf - einschließlich des schildumschriftlich identifizierten Ekkehard - in Übereinstimmung zu bringen. - Die von Cohn-Wiener anfänglich so prominent hervorgehobenen Schilde (mit ihren Inschriften) spielen in seiner Argumentation jetzt keine Rolle mehr. Er vergisst die sechste Stifterfigur anzugeben, die den Zyklus des ursprünglichen Programms der Sechs vervollständigt haben sollte, denn nach seiner eigenen Darlegung stehen ihm hierfür außer den vier fest mit den Diensten im Chorpolygon verankerten Statuen nur die Figur des Konrad zur Verfügung, an der er es technisch nachgewiesen haben will („Es war nachgewiesen worden, daß die Konradusstatur nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann“), dass sie zum Ursprungsprogramm gehört habe - es fehlt also noch der technische Nachweis für die sechste Figur, die gleichfalls „nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann“.

604 „An Stelle des Planes, der um 1249 bestand und der ebenso auf der Tradition fußt, wie die ersten Statuen selbst, trat ein anderer, für den die Zwölfzahl der Statuen die *Anregung durch die Ste. Chapelle* nahelegt, nur daß die Naumburger Aufstellung bei weitem geistreicher ist. Dafür, daß Naumburg damals geistigen Verkehr mit Paris unterhielt, zeugt die 1242 erfolgte Wahl des Pariser magister artium Petrus zum Naumburger Bischof, dessen verbürgte Gelehrsamkeit schließlich doch hinter des Protektionskindes Dietrich edler Abstammung zurücktreten mußte. Wann jene *Änderung der künstlerischen Absicht* eintrat, läßt sich auch nicht annähernd bestimmen. Die Ablaßbriefe von 1254 und 1257 zeigen, daß die Arbeit in den sechziger Jahren in vollem Gange gewesen ist. Immerhin läßt sich von anderer Seite her eine ungefähre Datierung der zweiten Stilgruppe gewinnen.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271; *Herv.*, G.S.)

Planänderung in die Naumburg-Diskussion einführte. Die Planänderung selbst begründete Cohn-Wiener wesentlich stilistisch und mit der Vorstellung von einem Jugend- und Reifewerk des Naumburger Bildhauers. Das Jugendwerk des Bildhauers wiederum identifizierte Cohn-Wiener mit dem von ihm angenommenen Ursprungsplan des Stifterzyklus, den er zum Schluss - freilich nur der Anzahl nach - mit den sechs (nicht durchweg identischen) männlichen Namen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 in Zusammenhang brachte.⁶⁰⁵

Der Entwicklungsgang eines sächsischen Bildhauers

Das Verständnis des Naumburger Figurenzyklus aber erschloss sich für Cohn-Wiener mit der Vorstellung von einem künstlerischen Entwicklungsgang des ausführenden Meisters, die diesen vom Reliefbildhauer sächsischer Grabmalskulpturen zum Bildhauer des Skulpturenprogramms im Naumburger Westchors habe werden lassen und so zu dem gemacht habe, was die kunsthistorische Forschung seit dieser Zeit als den *Naumburger Meister* bezeichnen sollte.

Cohn-Wieners Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* im Mai 1915 musste damals als Versuch eines Forschers gewertet werden, mit der entwicklungsgeschichtlichen Vorstellung Wilhelm Bodes vom sächsischen Ursprung der Naumburger Figuren einmal wissenschaftlich Ernst zu machen und Eigenschaften und Charakteristika an den Figuren aufzuzeigen, welche diese mit der

605 Die Rekonstruktion eines *Ursprungsplans* spielte für Cohn-Wiener letztlich eine nur sekundäre Rolle zur Absicherung seiner Hauptthese einer künstlerischen Entwicklung des Bildhauers vom Grabmalsrelief zur Standfigur. Deswegen versuchte er auch das von Bergner (1903, S. 99 u. 131) für den Naumburger Bildhauer in Anspruch genommene *Johannesmedaillon* vom Naumburger Domfriedhof in seine Entwicklungsthese einzubauen und für eine Rekonstruktion des *architektonischen* Ursprungszustandes mit sechs Stifterstatuen nutzbar zu machen:

„Wahrscheinlich ist uns sogar noch ein anderer Bestandteil des geplanten Chorbaues erhalten. In der Außenwand der Kapelle des Domfriedhofs ist ein Medaillon mit dem Brustbild Johannes des Täufers eingemauert (Abb. 8), das seit Bergners Inventar stets für ein Werk des Naumburger Meisters gehalten worden ist und zwar, nach der Stilähnlichkeit mit dem Täufer der goldenen Pforte, für eines seiner frühesten. Dieses „Medaillon“ ist aber fraglos ein Schlußstein, der später an dieser ganz unpassenden Stelle verbaut wurde, was auch sonst vorgekommen ist. Da nun auch das Material durchaus das der Chorstatuen ist, ist die Möglichkeit gegeben, daß der Bau, für den dieses Jugendwerk des Plastiklers ursprünglich bestimmt war, der erste Plan des Westchors gewesen ist, das einzige größere Unternehmen aus seiner Jugendzeit, von dem wir Kunde haben. Es tut dabei nichts zur Sache, daß wir den Namen des Chorheiligen nicht kennen. Man muß nach dem Gegenstand nicht unbedingt auf einen Johanneschor schließen, da der Täufer und das Agnus dei beinahe typische Schlußsteinmotive sind.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271.)

Nach der Planänderung aber wurden „die Statuen () umgesetzt und umbenannt, der Schlußstein verworfen.“ (Ebd.)

sächsischen Grabmalskulptur tatsächlich verbinden könnten. Das Untersuchungsergebnis Cohn-Wieners machte die Figur des Dietmar zur Schlüsselfigur, welche nach seiner Analyse die erste Figur des ganzen Zyklus darstellen musste, und zwar aufgrund ihres Reliefcharakters, der sich - so seine These - nur mit der Herkunft des Bildhauers aus der sächsischen Grabmalsskulptur erklären lasse.

Mit seiner formal-stilistischen und psychologisch-intuitiven Betrachtungsweise der Stifterfiguren, welche die imaginierte Persönlichkeit des Künstlers zum Ausgangspunkt der Analyse machte und historische und ikonographische Überlegungen weitgehend aussparte, stellte sich Cohn-Wiener in seinem Vortrag ostentativ auf die Seite Bodes, dessen Grundthese einer sächsischen Entwicklung der Stifterfiguren von Goldschmidts Schule inzwischen völlig ignoriert und dort ersetzt worden war zugunsten einer Suche nach bestimmten französischen Vorbildern.⁶⁰⁶

Cohn-Wiener sprach den französischen Einfluss in seiner Untersuchung gleichfalls an, maß ihm aber nur zeittypische, nicht jedoch spezifisch prägende Bedeutung für die Naumburger Stifterfiguren zu. Auch schloss er ikonographische und thematische Überlegungen aus, wie sie in Schmarsows und Bergners Zweikampfthese immerhin angesprochen waren, um selber nicht ohne Einseitigkeit das Bild eines Reliefbildhauers zu zeichnen, der seine Schule in einer sächsischen Grabmalwerkstatt absolviert hatte und im Naumburger Westchor nach Überwindung formaler Befangenheit und einer anfänglich expressiven Härte mit der Arbeit an den Bildwerken gewachsen und zur Meisterschaft eines abgeklärten Reifestils vollplastischer Figuren gelangt sei.⁶⁰⁷

606 Siehe Kap. VII. 1 (*Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*).

607 Wenn Kathryn Brush (1993, S. 113) zu Cohn-Wieners Versuch einer Herleitung der Naumburger Stifterfiguren aus der sächsischen Grabmalskulptur urteilt:

„By emphasizing the stylistic relation of the master’s work to Saxon tomb sculpture, and concomitantly the artistic independence of Saxony, Cohn-Wiener presented a vision of the Naumburg Master which minimized more than ever before French contributions in favour of isolated German achievement”,

dann hebt sie offensichtlich auf den Satz Cohn-Wieners (1915, S. 268) ab:

„Frankreich war nie das *direkte* Vorbild für Naumburg“ (*Herr., G.S.*).

Damit ist aber keineswegs der allgemeine - *indirekte* - Einfluss Frankreichs auf die Naumburger Skulptur geleugnet, was in der weiteren Formulierung Cohn-Wieners zum Ausdruck kommt, dass „die *À la mode*-Geste (...) hier [*sc. bei den Naumburger Stifterfiguren*] überall nur ein *Teil des Ausdrucks*“ (ebd.) sei, also immerhin *ein Teil*.

Brush versucht Cohn-Wieners Naumburg-Vortrag von 1915 in eine *Tendenz* der deutschen Kunstgeschichtsforschung einzuordnen, welche *mehr als je zuvor* („more than ever before“) die französischen Beiträge zugunsten *isolierter deutscher Errungenschaften* verkleinert hätte. Liest man dagegen die vor 1915 erschienenen Beiträge von Georg Dehio, (1890, S.

2. Ernst Neeb (1916) ⁶⁰⁸*Eine erweiterte Rekonstruktion des Mainzer Westlettners*

In der von Adolph Goldschmidt betreuten und im Rahmen des *Denkmälerberichts* von 1914 veröffentlichten Studie Werner Noacks zu den mittelhessischen Lettnern waren in einem umfangreichen Abbildungsteil auf 22 Tafeln Photos und Zeichnungen der Fragmente der beiden Lettner im Domkreuzgang sowie ein Grund- und Aufriss zum Ostlettner vorgestellt worden. ⁶⁰⁹ Für die Rekonstruktion des Westlettners hatte Noack den Vorschlag von Stix übernommen, die Skulpturenfragmente im Domkreuzgang und die Deesisgruppe vom Südostportal des Doms nach dem Vorbild des Naumburger Westlettners zu einer Lettnerfront mit seitlichen Flügeln zusammenzufügen. Entgegen der These von Stix, der die Lettner-Rekonstruktion aufgrund einer unsicheren Quellenüberlieferung für St. Alban in Anspruch nahm, ⁶¹⁰ lokalisierte Noack den rekonstruierten Lettner (wie zuvor Dehio) in den Westchor des Mainzer Doms, wobei er einen stichhaltigen Beweis für diese Rück-Zuschreibung freilich nicht vorlegte, sondern nur auf eine bevorstehende Publikation aus der Feder von Rudolf Kautzsch verwies, der zusammen mit Ernst Neeb den Inventarband zum Mainzer Dom im Rahmen des *hessischen Kunstdenkmälerwerks* vorbereiten würde. ⁶¹¹

197-199), Karl Franck-Oberaspach (1899, S. 109f.), Adolph Goldschmidt (1902, S. 32f.), Georg Dehio (1905, S. 220f.), Johannes Bachem (1908, S. 95), Curt Steinberg (1908, S. 8), Heinrich Bergner (1909, S. 34: „Die volle Meisterschaft offenbart sich in der Bildung der Hände. (...) Hieran zeigt sich am stärksten die verfeinerte französische Kultur.“ - dagegen hebt Bergner an anderer Stelle entschieden die *Unterschiede* zur französischen Skulptur hervor (a.a.O., S. 32f.)), Stix (1909, S. 122) und Hermann Giesau (1914, S. 34f., 37), so ist in diesen Beiträgen von einer *Verkleinerung* der französischen Beiträge nichts zu spüren - wobei freilich nicht klar ist, was Kathryn Brush unter *minimizing French contributions* versteht - : in jedem Fall aber kann von einer *Isolierung deutscher Errungenschaften (in favour of isolated German achievement)* - denn eine *Gewichtung (Evaluation)* des französischen Einflusses ist keine *Isolierung* deutscher Errungenschaften - in der deutschen Kunstgeschichtsforschung bis 1915 nicht im Mindesten die Rede sein.

608 Zu Ernst Neeb, *Zur Geschichte der Chorbühnen und des Westlettners im Mainzer Dom*, in: *Mainzer Zeitschrift* 11 (1916) S. 38-48, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Kautzsch 1925, S. VIII (zu Abb. 32-38) / Noack 1925, S. 99 / Schmitt 1932, S. 13f. / Schmitt 1934, S. 70 / Schnitzler 1935, S. 423 / Schmitt 1948, S. 320, n.16, n.19 / Doberer 1953, S. 322 / Einem 1955, S. 10, n.3 / Stange/Fries 1955, S. 29, n.19 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 20f., 26f.

609 Vgl. Noack 1914, S. 133 u. Taf. VIII. - Siehe auch Kap. VII. 2.

610 Vgl. Stix 1909, S. 115ff., Neeb 1916, S. 38, Kautzsch/Neeb 1919, S. 149 u. Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f.

611 „(...) die Reliefs [*sc. Weltgerichtsreliefs und Deesisgruppe*] stammen gar nicht aus St. Alban [2] Mitteilung des Herrn Professor Dr. Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.“ (Noack 1914, S. 134 u. n.2)

Nachdem sich die Fertigstellung des hessischen Inventarbandes während der Kriegsjahre immer wieder hinausgezögert hatte - der Band sollte schließlich erst nach Kriegsende 1919 erscheinen - entschloss sich der Koautor von Rudolf Kautzsch, Ernst Neeb, einen forschungsgeschichtlichen Überblick zum Westlettner und zu den Westchorschranken des Mainzer Doms in der *Mainzer Zeitschrift* zu veröffentlichen, wo er als Schriftleiter tätig war. Sein Forschungsbericht konnte als eine Art Vorbericht zum Inventarband gelten, was sich auch an ständigen Vorausverweisungen (mit genauen Seitenangaben zu den schon gedruckten Bögen) auf die noch ausstehende gemeinsame Publikation ablesen ließ, deren *Drucklegung* sich, wie er schrieb, „durch den Krieg leider verzögert“ habe.⁶¹²

Der Bericht des Dombherrn Christoph Bourdon (1727)

Neeb begann mit dem Hinweis, er wolle sich auf die Geschichte des Westlettners im Mainzer Dom beschränken, „die ganze Frage der Rekonstruktion des Westlettners“ aber Rudolf Kautzsch überlassen.⁶¹³ Dass Neeb's forschungsgeschichtlicher Überblick dennoch ein Beitrag zur Rekonstruktion des Westlettners wurde, lag an einer bestimmten Quelle, die er für seinen Forschungsbericht auswertete. Bei Durchsicht älterer Handschriften war er auf den (zuerst von Franz Falk 1868 veröffentlichten)⁶¹⁴ Bericht des Mainzer Dombherrn Jakob Christoph Bourdon gestoßen,⁶¹⁵ der 1727 eine Art Domführer in lateinischer Sprache unter dem Titel *Epitaphia in ecclesia metropolitana Moguntina [Grabinschriften in der Metropolitankirche zu Mainz]* verfasst hatte. Diesen als Rundgang konzipierten Führer Bourdons durch den Dom mit Beschreibung von dessen Denkwürdigkeiten gab Neeb mit einer Passage wieder, worin geschildert ist, wie sein Verfasser soeben den Westchor zum Langhaus hin verlässt, um sich bei dieser Gelegenheit des vergangenen Zustands eines hier ehemals befindlichen Portalvorbaus zu erinnern, den Bourdon wie folgt beschreibt:

*'olim in vestibulo et exitu chori supra in fornice visebatur statura humana brachiis pedibusque in modum crucis extenta et satis antiqua tenens in manu dextra'....*⁶¹⁶

[Einst sah man in der Vorballe und am Ausgang oben im Gewölbe eine menschliche Figur,

612 Neeb 1916, S. 47, n.2.

613 Neeb 1916, S. 38.

614 Franz Falk in: *Kirchenschmuck* 1868, S. 64; vgl. Schmitt 1934, S. 70 u. 71f.

615 Zum *Dombherrn* Bourdon teilt Neeb mit: „Am 19. November 1700 wurde Jakob Christoph Bourdon mit einer Domvikarie investiert. (...). Er starb am 9. Dezember 1748 und wurde im Domkreuzgang bei oder unter dem Stein Nr. 46 begraben (iuxta capellam St. Nicolai in ambitu), wie in der älteren Bourdonabschrift des bischöflichen Seminars zu Mainz eingetragen ist.“ (Neeb 1916, S. 47, n.4.)

616 Neeb 1916, S. 39.



Abb. 66
Schlußstein vom Chor
der St. Emmeranskirche
zu Mainz
(Aus: Neeb 1916,
Abb. 1)

„ziemlich alt, mit ausgestreckten Armen und Füßen in Art eines Kreuzes, welche in der Rechten hielt“]

Neeb unterbrach an dieser Stelle den Bericht Bourdons und wies darauf hin, dass die Zeitangabe *olim* des Domherrn sich nur auf den alten, im Jahre 1682 durch die barocken Chorschranken ersetzten Westlettner beziehen könne, dessen Ausgang nach dieser Beschreibung ein überwölbter Portalvorbau (*vestibulum et exitus*) gebildet haben müsse. Ohne die betreffende Stelle im Original bei Bourdon zu Ende zu zitieren, fügte Neeb noch hinzu, dass die Figur nach dieser Beschreibung an Händen und Füßen mit Sinnbildern „der vier Kardinaltugenden“ versehen gewesen sei, und diese Figur in Form eines (Andreas-)Kreuzes wohl den „Schlußstein eines Kreuzgewölbes“ gebildet habe.⁶¹⁷

Neeb ging davon aus, dass die Beschreibung Bourdons authentisch sei, da der Domherr den ehemaligen Westlettner vor Abriss in seiner Jugend noch selbst gesehen oder jedenfalls sichere Nachricht davon gehabt haben müsse.⁶¹⁸ Die Angabe Bourdons von einer verlorenen Gewölbefigur am Ausgang des Mainzer Westlettners wurde nach Neeb auch gestützt durch eine vergleichbare Schlusssteinfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran, die Neeb mit einer Zeichnung abbildete, welche er mit Hilfe einer Photographie hatte anfertigen lassen,⁶¹⁹ und welche die entscheidenden Elemente der Beschreibung Bourdons von der Gewölbefigur aufweist, so deren kreuzförmige Anbringung und die Attribute der vier Kardinaltugenden an Händen und Füßen. (Abb.66) Um so bedauerlicher war für den Mainzer Forscher der Umstand, dass sich von der originalen Figur am Ausgang des Mainzer Westlettners jede Spur verloren habe, so dass man sich mit der Beschreibung des Mainzer Domherrn und mit dem Vergleichsstück in St. Emmeran begnügen müsse.⁶²⁰

617 Ebd.

618 Neeb 1916, S. 47, n.4.

619 Es bleibt unklar, ob Neeb aus reproduktionstechnischen Gründen oder aus anderen Erwägungen heraus dieser Umzeichnung als Veranschauligungsmittel den Vorzug vor einer Photographie gegeben hat. Jedenfalls ist ihm die Verwendung der Umzeichnung wichtig genug, dass er sie extra kommentiert: „Unsere Abbildung ist mit Hilfe einer Photographie gezeichnet. Wertvolle Ergänzung bot dabei eine zeichnerische Aufnahme in der Bildgröße von 45x40 cm im Pfarrarchive der St. Emmeranskirche. Herr Pfarrer Booß von St. Emmeran gestattete in liebenswürdigstem Entgegenkommen die Benutzung dieser Zeichnung, wofür ihm auch hier herzlichst gedankt wird.“ (Ebd.) - Auf die Schlusssteinfigur in St. Emmeran und eine weitere Vergleichsfigur in der Ritterstiftskirche in Haßfurt hatte schon Franz Falk in *Kirchenschmuck* 23 (1868) S. 64 aufmerksam gemacht (vgl. Schmitt 1934, S. 70.)

620 Die Publikation eines Teils des Bourdon-Berichts zur Gewölbefigur vom

3. Émile Mâles Beiträge in der ‚Revue de Paris‘ und die Reaktionen deutscher Kunsthistoriker (1914-1917)

Die Beschießung von Reims 1914

Am 19. September 1914 hatten deutsche Truppen zum wiederholten Mal die wenige Tage zuvor von ihnen geräumte französische Stadt Reims mit schwerer Artillerie angegriffen. Etliche Häuser im Viertel um die Kathedrale wurden getroffen und fingen Feuer, der Nordturm (auf dem sich ein französischer Beobachtungsposten befunden hatte) wurde gezielt von einer deutschen Granate beschossen, ein Treffer, welcher den ganzen Dachstuhl der Kathedrale in Brand setzte und diesen binnen zweier Tage völlig verwüstete (*siehe Abb.67/68*). Durch die zerborstenen Fenster an der Nordseite der Kathedrale drang Rauch und Funkenschlag in das Innere der Kirche, wo seit wenigen Tagen ein Notlazarett mit Lagern aus Stroh für die zurückgebliebenen deutschen Kriegsverletzten eingerichtet worden war, welche in eine nahegelegene Schule evakuiert wurden, während es auch im Inneren der Kathedrale zu brennen begann. Der riesige Holzaufbau, mit dem der Nordwestturm zu Renovierungsarbeiten eingerüstet war, geriet gleichfalls in Brand und wurde vollständig eingäschert, wobei die zwei äußeren Steinskulpturen des linken Portals zu Kalk verbrannten und die Gewändefiguren teilweise abplatzten (*Abb. 71*).⁶²¹

Mainzer Westlettner (der Bericht wäre mit ein paar wenigen Sätzen vollständig gewesen) und der Umzeichnung der Photographie der Vergleichsfigur in St. Emmeran beginnt Neeb mit einem seiner zahlreichen Vorausverweise (im *Perfekt*) auf die noch zu erwartende Publikation von Rudolf Kautzsch (im gemeinsamen *Inventarband* zum Dom): „Zuletzt hat nun Kautzsch im *Dombande des Kunstdenkmälerwerks* S. 152 f. dem Westlettner noch einige Stücke zugewiesen, von denen wir *nur durch die archivalische Überlieferung Kunde* haben. Von einem davon können wir uns aber mit Hilfe eines ähnlichen Stückes, das heute noch als Schlußstein am Chorgewölbe der Emmeranskirche vorhanden ist, ein Bild machen (*Abb. 1*).“ (Ebd.; *Herv., G.S.*)

Durch Neebs unmissverständlichen Hinweis von einem - seiner Meinung nach - *vollständigen Verlust* der Gewölbefigur des Westlettners (*nur durch die archivalische Überlieferung Kunde*), welcher im Inventarband durch Rudolf Kautzsch 3 Jahre später noch einmal ausdrücklich bestätigt werden sollte („Das Werk, offenbar an der Stelle eines Schlußsteins im eigentlichen Lettner selber, und höchstwahrscheinlich eine Arbeit des Lettnermeisters, ist mit dem Lettner *spurlos zugrunde gegangen*.“; Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153; *Herv., G.S.*) ist der Forschung ein eitler Urheberstreit und eine ähnliche Posse erspart geblieben, wie er in Fußnote 558 protokolliert ist, als Otto Schmitt 1932 und 1934 (s.u.) den von Werner Noack 1914 erstmals veröffentlichten *Kopf mit der Binde* zusammen mit zwei anderen Fragmenten von Gliedmaßen dieser nach Kautzsch und Neeb *spurlos zugrunde gegangenen* Gewölbefigur eindeutig zuweisen konnte.

621 Die Besetzung und Beschießung von Reims wird in der deutschen Literatur meist unter dem Gesichtspunkt der ‚*Kriegsschuldfrage*‘ erörtert, und steht insofern immer noch in der Rechtfertigungstradition der (für den Standpunkt der deutschen Heeresleitung

Als die Meldung von der Beschießung und vom Brand der Kathedrale in Reims weltweit Schlagzeilen machten, scheint sich die Reaktion der deutschen

und als Dokumentation deutscher Augenzeugenprotokolle aufschlussreichen) Darstellung des Berliner Kriegsministeriums (*Die Beschießung der Kathedrale von Reims. Berlin 1915 [Druck und Verlag von Georg Reimer]*), während die konkreten Zerstörungen an der Kathedrale in der deutschen Literatur keine adäquate Beachtung finden. Hier ist der Bericht des Monseigneur Landrieux, späterer Bischof von Dijon, der seine privaten Aufzeichnungen und offiziellen Eingaben als *Curé de la Cathédrale de Reims* von 1912 bis 1916 - er hat im September 1914 auch mit dem Kommandanten der deutschen Besatzung (4.-12. 9.) von Reims verhandelt - nach dem Krieg zu einer Chronik zusammenfasste (*La Cathédrale de Reims. Un crime allemand. Ouvrage illustré de quatre-vingt-seize planches hors texte et d'un graphique des points de chute des obus allemands. Paris 1919*), von unschätzbarem Wert. Während das Berliner Kriegsministerium den Angriff mit einem *Winkerposten* auf dem Nordostturm zu rechtfertigen sucht, ergibt sich in den Fakten kein wesentlicher Widerspruch zur Darstellung Landrieuxs. Landrieux selbst zitiert für die Ereignisse vom 17.-20. September 1914 wiederholt aus den Protokollen des Berliner Kriegsministeriums und setzt sich in der Frage des Schicksals der deutschen Kriegsverletzten, die während des Brandes am 19. September aus dem Inneren der Kathedrale evakuiert wurden oder in den Hof (der gleichfalls brannte) geflüchtet waren, in seiner Eigenschaft als Verantwortlicher für alle Belange der Kathedrale und unter Berücksichtigung der Quellenlage ausführlich auseinander.

Nach Landrieux ging der Besetzung von Reims durch deutsche Truppen am 4. September eine erste Beschießung der Stadt voraus, bei der auch die Kathedrale getroffen wurde (*Kollateralschäden* nach heutiger Terminologie). Diese Schäden erfasst Landrieux bei einem Rundgang minutiös, ein Verfahren, das er bei den Beschießungen nach Abzug der deutschen Truppen am 17., 18. und 19. September (mit dem Brand der Kathedrale) aufgibt, weil es offenbar nicht mehr durchführbar war und das Ausmaß der Schäden nur noch benannt und an einzelnen Beispielen exemplifiziert, nicht aber mehr in seinem ganzen Ausmaß konkret erfasst werden konnte. Aufschlussreich ist hier ergänzend zu Landrieux' Bericht seine Photo-Dokumentation, seine datierte Aufstellung aller Einschläge in die Kathedrale während der Kriegsjahre (*Appendice C, 'Compte des obus repérés qui ont frappé la cathédrale'; S. 230f.*) und ein Plan des Viertels um die Kathedrale mit einem graphischen Verzeichnis der (größeren) Granateinschläge (*La Cathédrale de Reims et ses abords. Graphique d'une partie des points de chutes des obus allemands du 4 Sept. 1914 au 21 Mars 1918'; ebd.* (Abb.69/70)

Die für den kunsthistorischen Betrachter wohl auffallendste - erst im April 1917 verursachte - Beschädigung (die materiell nur einen winzigen Bruchteil des - nach dem Krieg reparierten - Gesamtschadens an der Kathedrale von Reims ausmacht) ist im ebenerdigen Portalbereich der Kirche der fehlende Kopf der Christusfigur (*Beau Dieu*) am *Trumeau* des linken Seitenportals (*Gerichtsportal*) des Nordquerhauses, der nicht wieder rekonstruiert wurde. (vgl. die Photos bei Sauerländer 1970 mit dem Zustand des Portals zum Zeitpunkt der Herausgabe des Werks (*Tafel 236*) und zwei Aufnahmen des *Beau Dieu* im Zustand vor 1914 (*Tafel 237*). Im Unterschied zum *Beau Dieu* des Nordportals sind die am linken Portal der Westfassade beschädigten Gewändefiguren (*siehe Abb.71*) mit Ausnahme der beiden äußersten linken Figuren der Fassade restauriert worden (die Köpfe der übrigen Figuren blieben bis auf zwei: der des *lachenden Engels* am linken Gewände des linken Portals und der *Königin von Saba* an der Stirnseite zwischen linkem und mittlerem Portal, beim Brand intakt), so dass das Erscheinungsbild der Westfassade heute nur an der linken Außenflanke massiv beschädigt erscheint, sonst aber keine Lücken aufweist (vgl. den restaurierten Zustand dieses Portals und seiner Figuren bei Sauerländer 1970, Tafeln 206-213).

Kunsthistoriker auf eine individuelle Betroffenheit beschränkt und in der Erwartung bestanden zu haben, nach Beendigung der militärischen Konfrontation mit dem Nachbarland die *'res publica literarum'* mit den Kollegen jenseits der Grenze für die Zeit *nach Friedensschluß* wieder aufnehmen zu können.⁶²²

Dem französischen Kunsthistoriker Émile Mâle, der vor dem Krieg eine Dissertation über die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich publiziert⁶²³ und u.a. mit Wilhelm Vöge, Paul Clemen und Artur Weese korrespondiert hatte, erschien angesichts der aktuellen Gefährdung der nordfranzösischen Kathedralen, die er nicht nur kunsthistorisch, sondern auch politisch-sakral als Monumente einer großen nationalen Vergangenheit Frankreichs im Mittelalter betrachtete, eine nur gelehrte Beschäftigung mit diesen Denkmälern nicht mehr möglich zu sein.

Zwei Abhandlungen von Émile Mâle 1914/15
Die Kathedrale von Reims (1914)

Émile Mâle nahm die Kriegsnachrichten im Herbst 1914 zum Anlass, noch im Dezember desselben Jahres eine Monographie über die Kathedrale von Reims mit Anmerkungen zum Kriegsgeschehen in der *Revue de Paris*⁶²⁴ zu veröffentlichen, wo 1895 auch seine erste wissenschaftliche Arbeit über die *Ursprünge der französischen Skulptur im Mittelalter* erschienen war.⁶²⁵ Die Beschießung von Reims steht zu Beginn ganz im Mittelpunkt von Mâles Darlegung. Er konfrontierte die Sakralität dieses Bauwerks mit der Barbarei der deutschen Soldaten, welche die Statuen der Apostel und Heiligen, die für die *christliche Religion selbst* stünden, beschossen und verstümmelt hätten, als seien diese selbst Soldaten. (*Ils avaient visé ces apôtres, ces saints qui se présentaient désarmés comme le christianisme lui-même, et qui, aujourd'hui, sont mutilés*

622 So Otto Grautoff im Vorwort zu seiner Herausgabe und Übersetzung von Émile Mâles *Studien über die deutsche Kunst* 1917 (Mâle 1917a, S. 1), wo er freilich auf die Beschießung der Kathedrale von Reims und den Aufruf von 93 deutschen Akademikern und Künstlern vom 4.10.1917 (*An die Kulturwelt*; ed. Ungern-Sternberg 1996, S. 144f.) zur Rechtfertigung des militärischen Angriffs Deutschlands mit keinem Wort eingeht.

623 Vgl. Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France [1899]*, deutsch hrsg. unter dem Titel *Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich: Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen*, Straßburg 1907.

624 Die Leitung der *Revue de Paris*, „eines der wichtigsten Periodica der Dritten Republik“ (Krumeich) hatte seit 1905 der Historiker Ernest Lavisse inne. Zu Ernest Lavisse vgl. Gerd Krumeich, *Ernest Lavisse und die Kritik an der deutschen 'Kultur', 1914-1919*, in: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.), *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 143-154 (Zitat ebd., S. 145).

625 Vgl. Émile Mâle, *Les origines de la sculpture française du moyen âge*, in: *Revue de Paris* 2, T.5 (1895) S. 198-224 [15. Septembre] und ders., *La Cathédrale de Reims*, in: *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294-311 [15. Décembre].

comme des soldats ! ⁶²⁶



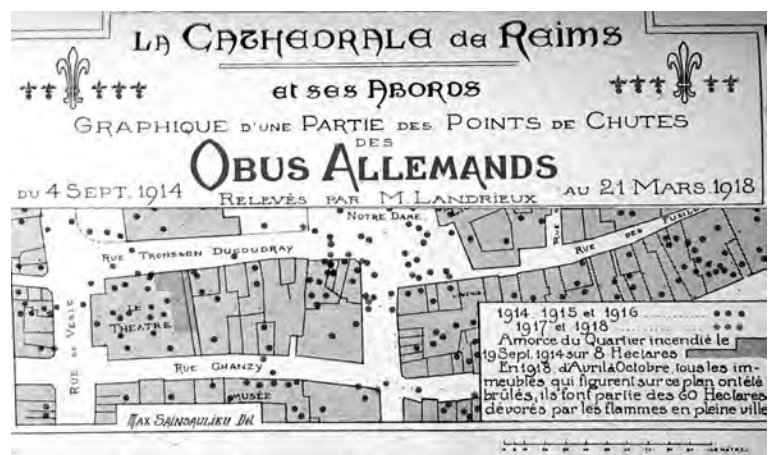
Abb. 67-70 zur Kathedrale von Reims 1914-1918
 La feu à l'échafaudage - Le porche de la tour nord - Compte des obus repérés qui ont frappé la
 Cathédrale - Obus allemands du 4 septembre 1914 au 21 mars 1918.
 (Aus: Landrieux 1919, planches 8, 23(unten) ; S. 230f.)

APPENDICE C

COMPTE DES OBUS REPÉRÉS QUI ONT FRAPPÉ LA CATHÉDRALE

Du 4 septembre 1914 au 17 septembre 1918.

1914	26 février	3
4 septembre	2 mars	1
17 —	24 —	1
18 —	8 avril	3
19 — (incendie)	1 ^{er} juin	3
24 —	15 —	6
12 octobre	27 —	1
11 novembre	3 juillet	1
12 —	21 —	2
17 —	19 octobre	1
22 —		
23 —	1916	
23 —	2 avril	3
24 —	11 juillet	1
26 —	27 octobre	3
28 —		
4 décembre	1917	
	16 avril	14
1915	19 —	20
18 février	21 —	2
21 —	24 —	2
22 —	24 — 77	2



626 *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294.

Émile Mâles Bemerkung, dass die deutschen Soldaten auf die Skulpturen der Apostel *gezielt* geschossen hätten („*Ils avaient visé ces apôtres*“), ist nicht wörtlich zu verstehen; die zum Zeitpunkt der Niederschrift von Mâles Abhandlung (Herbst 1914) betroffenen Statuen an der Nordwestflanke der Kathedrale wurden durch *Brand des Bangerüsts* zerstört oder beschädigt. (Siehe Fußnote 621.)

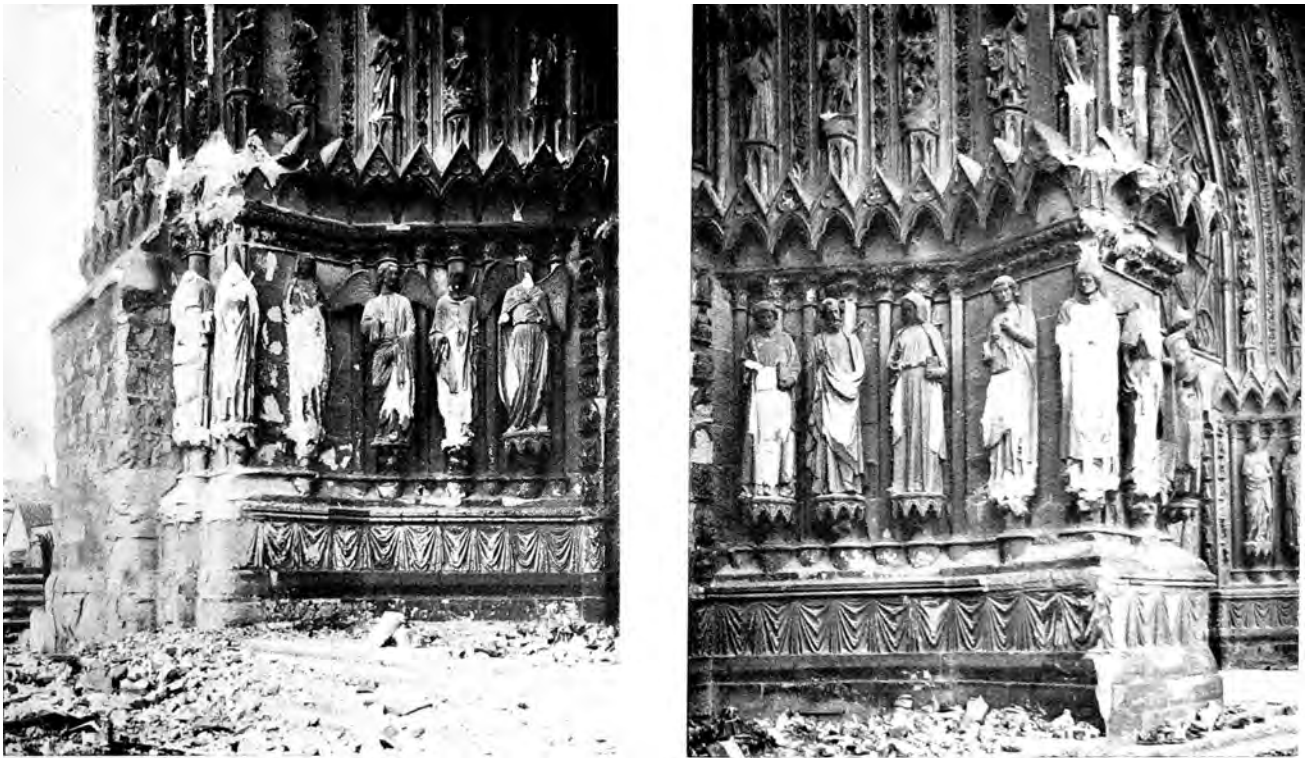


Abb. 71

Les statues du porche de la tour nord. (Aus : Landrieux 1919, planche 26)

Mâle machte ‚den Deutschen‘ überhaupt für dieses Geschehen verantwortlich. Er stellte die Frage, warum *der Deutsche* mit solchem Hass die Zerstörung der Kathedrale von Reims verfolgt habe,⁶²⁷ und gab die Antwort, die Deutschen, die von der Bedeutung der Kathedrale als überragendem Zeugnis des französischen Geistes sehr wohl wüssten, würden jetzt die Gelegenheit ergreifen, sie zu zerstören, damit sie im Anschluss behaupten könnten, *sie* hätten die Kunst der Gotik erfunden.⁶²⁸

627 „*Pourquoi l'Allemand a-t-il poursuivi avec tant de haine la destruction de la cathédrale de Reims?*“ (Ebd.) - Mâle fügt an dieser Stelle noch die geschichtliche Anmerkung hinzu, dass die französischen Könige seit Ludwig VIII nach Reims gekommen seien, um sich dort krönen zu lassen. Im militärischen Angriff auf Reims erkenne man den Hass einer Nation, die gerade mal auf eine vierzigjährige Geschichte zurückblicken könne und der es beschieden sein werde, bald nicht mehr zu existieren:

„Il [*sc. l'Allemand*] savait que, depuis Louis VIII, les rois qui ont fait la France étaient venus là pour y être sacrés. (...). Quelle joie pour une nation qui n'existe que depuis quarante ans et qui n'existera peut-être plus demain, d'insulter à celle antique histoire !“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 294f.)

628 „*L'Allemand, instruit par les professeurs de ses Universités*, savait aussi que la cathédrale de Reims était ce que le génie de la vieille France avait produit de plus parfait. Les statues des portails, avec leur suprême élégance, leur fin sourire sont la fleur d'une civilisation. Au XIII^e siècle, la Champagne est une Attique. Les Allemands d'autrefois sont venus s'y instruire. Quelle belle occasion pour Caliban d'anéantir l'œuvre de son maître et de dire ensuite au monde que *c'est lui qui a inventé l'art gothique*.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914)

Mâle stellte im Folgenden - nunmehr in der sachlichen Art einer kunsthistorischen Abhandlung - die Kathedrale von Reims in den Zusammenhang der französischen Architekturentwicklung und gab einen Überblick über die Innovationen, welche verschiedene Kathedralen - er verwies u.a. auf Lâon, Chartres, Amiens und Beauvais - zur Entwicklung der französischen Baukunst beigetragen hätten, um immer wieder auf die überragende Stellung der Kathedrale von Reims zurückzukommen. Die große Westfassade dieser Kathedrale zeige die Skulptur in ihrer Vollkommenheit und damit die Blüte des französischen Geistes, weshalb man - dies war der immer wieder angesprochene politische Leitgedanke seiner Abhandlung - es auch verstehen könne, dass *der Deutsche* sich gerade gegen dieses Hauptwerk gerichtet hätte: um es zu zerstören und einen Ruhmestitel der französischen Geschichte aus dem Gedächtnis zu löschen.⁶²⁹ Doch sei dies Gott sei Dank nicht gelungen und die verstümmelten Statuen zeugten noch immer („Mais, Dieu merci, il n’a pas tout brisé, et les statues mutilées témoignent encore.“).⁶³⁰

Mâle wollte seinen Landsleuten vor Augen führen, welches Werk die Deutschen zu vernichten trachteten, ein Vorhaben, das um so verbrecherischer anmute, als die Deutschen (wie auch die Franzosen) immer an dieser Kathedrale gelernt hätten.⁶³¹ Deutschland habe in Bamberg das *Lächeln von Reims* nachzuahmen gesucht, doch ‚*ein Deutscher bleibt Deutscher*‘, weshalb sich die französischen Lehrmeister vergeblich um die Ausbildung des deutschen Eleven aus Bamberg bemüht hätten.⁶³²

S. 295 ; *Herv.*, G.S.)

In Émile Mâles Hinweis auf *les professeurs de ses Universités* kündigt sich schon die spätere Stoßrichtung gegen die deutsche Wissenschaft in seinen *Études sur l’art allemand* in der *Revue de Paris* von Juli/August/September 1916 an.

629 „La grande façade, qui fut commencée vers le milieu du XIII^e siècle, nous montre la sculpture arrivée à son point de perfection. Nous avons ici la fleur du génie français. On comprend pourquoi *l’Allemand* s’est acharné sur ces chefs-d’œuvre: en les détruisant, il pensait anéantir un de nos titres.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 304f.; *Herv.*, G.S.)

630 *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 305.

631 „Tel est le chef-d’œuvre, réunion de mille chefs-d’œuvre, que les Allemands ont essayé d’anéantir. Entreprise d’autant plus criminelle que Reims fut l’école de l’Allemagne aussi bien que de la France. A Reims, naquit un nouveau type de beauté que la seconde partie du XIII^e siècle adopta.“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 309.)

632 „Le sourire de Reims charma la France et l’Europe. L’Allemagne essaya de l’imiter. Les statues de la cathédrale de Bamberg sont l’œuvre de sculpteurs qui étaient venus se former dans le chantier de Reims, la première école du monde. Mais il y eut bien des choses que les maîtres français ne purent apprendre à leurs élèves : *un Allemand reste Allemand*. Ces statues de Bamberg pourraient plaire si on n’en connaissait pas les originaux ; mais la comparaison est écrasante.“ (ebd.; *Herv.*, G.S.)

Die Bamberger *Elisabeth* - ersichtlich eine Nachahmung der heiligen Elisabeth in Reims - habe dieses Vorbild zu einer Art *hochmütiger Sibylle* (*sibylle hautaine*) gemacht. Diese Elisabeth könne als Vorahnung für das Schicksal Deutschlands selbst gelten - mit diesen Worten beschloss Mâle seine erste Abhandlung über die Kathedrale von Reims -, denn der Hochmut der Bamberger Elisabeth werde noch zur *Nemesis* für ganz Deutschland werden.⁶³³

Die Kathedrale von Soissons (1915)

Am 15. April 1915 veröffentlichte Émile Mâle aufgrund der Kriegsergebnisse einen weiteren Aufsatz in der *Revue de Paris* zur Kathedrale von Soissons. Auch in diesem Fall gaben Beschädigungen, welche diese Kathedrale im Verlauf der Kriegshandlungen erlitten hatte, den unmittelbaren Anlass.⁶³⁴ Émile Mâle beschrieb die Beschädigungen zu Beginn seiner Abhandlung ausführlich. Die Nordfassade sei in ihrer ganzen Höhe von Kugeln durchsiebt, die Glasfenster zu einem Scherbenhaufen geworden. Die Säulengalerie der Westfassade unterhalb des Rosenfensters sei teilweise zerstört, eine Granate habe im Inneren eine Säule zum Einsturz gebracht.⁶³⁵ Die von den mittelalterlichen Baumeistern hervorragend konstruierten Gewölbe hätten jedoch bis jetzt standgehalten, ein bevorstehendes Bombardement könne aber auch diese Gewölbe zum Einsturz bringen und eine Katastrophe verursachen.⁶³⁶

633 „Parmi ces statues de Bamberg, il en est une pourtant qui est si tragique qu'elle retient longtemps la pensée. C'est une imitation visible de la sainte Elisabeth de Reims mais dans un autre mode. La noble femme, dont l'altitude exprime l'adoration silencieuse, est devenue à Bamberg une sorte de *sibylle hautaine*, au regard terrible. C'est une figure prophétique, une Némésis qui semble annoncer à l'Allemagne son destin. C'est l'Allemagne elle-même, pleine d'orgueil encore, mais lisant déjà dans l'avenir, avec des yeux agrandis par l'épouvante, la punition de ses crimes. Ce châtement est proche, nous en avons la ferme espérance ; car les temps ne sont pas encore venus dont parle le vieil Hésiode, ces temps maudits, où la Pudeur et la Justice, s'enveloppant de leur voile blanc, prendront leur voile et quitteront pour jamais cette terre. ÉMILE MÂLE“ (*Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 310f.; *Herm., G.S.*)

634 Émile Mâle, *Soissons*, in: *Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 673-686 [15. Avril].

635 Der von Émile Mâle beschriebene Einsturz einer Säule und die Zerstörung eines Triforiumabschnitts sind dokumentiert in einer Abbildung bei Dieter Kimpel/Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, S. 265, Abb. 268.

636 „Après avoir presque anéanti Reims, les Allemands maintenant veulent détruire Soissons. La cathédrale est une de leurs cibles. La face du nord a été criblée de projectiles à toute les hauteurs ; des volées d'arcs-boutants ont été emportées, des contreforts ruinés, des verrières réduites en poussière. La façade de l'ouest n'a pas moins souffert : la gracieuse galerie qui règne au-dessus de la rosé a perdu une partie de ses colonnettes. Par miracle, l'intérieur de l'église était resté intact, mais voici qu'un obus, entrant dans la nef, vient de couper net une des colonnes. Elle est tombée tout d'une pièce, mais n'a rien entraîné dans

Auch hier nahm Mâle die aktuelle Gefährdung des Bauwerks zum Anlass, die kunstgeschichtliche Stellung und nationale Bedeutung der Kathedrale von Soissons zum Gegenstand einer emotional geprägten Abhandlung zu machen. Mâle zog einen Vergleich zwischen der aktuellen Gefährdung der Kathedrale von Soissons und der Zeit ihrer Errichtung in den Tagen der siegreichen Schlacht von Bouvines im Jahr 1214, als der französische König Philippe Auguste die vereinigten Truppen des deutschen und englischen Königs vernichtend geschlagen hatte. Denn schon damals hätte sich der destruktive deutsche Nationalcharakter gezeigt, an dem sich in siebenhundert Jahren nichts geändert habe. An den Sieg von Bouvines aber würde noch heute ein Glasfenster des Königs Philippe Auguste in der Kathedrale erinnern.

637

Angesichts der drohenden Zerstörung durch deutsche Truppen wollte Mâle seinen Landsleuten die Augen öffnen für die Einzigartigkeit der Kathedrale von Soissons und der anderen Kultur- und Geschichtsdenkmäler Frankreichs. *Wie fühlen wir* - rief Mâle aus -, *dass diese Denkmäler ein Teil von uns selbst sind.* („Comme nous sentirons que ces monuments sont une partie de nous-mêmes !“) ⁶³⁸

sa chute. Ces vieilles voûtes sont si bien construites qu'elles sont restées suspendues dans le vide. On dirait qu'elles ont, comme nos héros, un point d'appui en haut. Mais un prochain bombardement peut amener une catastrophe.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 673)

637 Mâle schildert die Aufnahme von der Nachricht des Sieges der Schlacht von Bouvines 1214 in Soissons und bezieht den jungen Stauferkönig Friedrich II in die Niederlage des Welfen Otto IV gleich mit ein (obwohl Friedrich II. als Gegner des Welfen Otto IV an der Schlacht nicht teilgenommen hatte); der eine habe das Geschäft des anderen betrieben, und wie damals im Jahr 1214 ginge es auch heute im Jahr 1914 für Deutschland um die Aufteilung Frankreichs - Deutschland werde sich immer gleich bleiben:

„L'empereur d'Allemagne Otton, qui avait envahi la France avec une formidable armée, venait d'être défait à Bouvines. Aussi vain que son orgueilleux successeur, Otton avait commencé par partager la France : à l'un il avait donné le Vexin, à un autre la Champagne et à un autre Paris : Philippe,— ajoutait-il,— est vaincu d'avance.' Sommes-nous en 1214 ou, en 1914? Sept cents ans ont passé et l'Allemagne est restée la même ; toujours prête à nous détruire, mais toujours incapable de prévoir ces soudaines résurrections qui sauvent la France et éblouissent le monde. — Le 28 juillet [1214], on apprit à Soissons que, la veille, l'armée ennemie avait été anéantie tout entière : l'aigle d'or de l'empire, planant au-dessus d'un char, traîné par quatre chevaux, avait roulé dans la poussière, et l'empereur, jetant ses insignes impériaux pour n'être pas reconnu, s'était enfui jusqu'à Valenciennes. On sut en même temps que ceux de Soissons avaient fait vaillamment leur devoir. Les trois cents cavaliers levés par l'abbé de Saint-Médard avaient eu l'honneur d'engager la bataille, et les milices de la commune avaient défendu l'oriflamme. On peut croire que la cathédrale de Soissons s'associa à la joie universelle et qu'une cérémonie triomphale fut célébrée dans l'église inachevée. Un vitrail donné par Philippe Auguste perpétua pendant des siècles la mémoire du vainqueur.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 676.)

638 „Il n'est pas possible de méconnaître ici le pur génie français. L'architecture est un art révélateur, un art transparent qui nous laisse voir s'il y a au fond de l'âme d'un peuple, des nombres harmonieux. Cette belle cathédrale de Soissons est toute de simplicité,

Mâle beschrieb dann in seiner ganz unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse stehenden Abhandlung noch weitere Bauwerke in Nordfrankreich, die der Feind bereits erreicht habe, und die er deswegen auch zerstören könne, und dass die Vorstellung ihn mit Traurigkeit erfülle, dass auch Soissons vernichtet würde.⁶³⁹ Am Ende aber wurde aus dieser Möglichkeit für Mâle die feste Gewissheit über die Absicht *des Barbaren*, die Kathedrale von Soissons zu zerstören, weil *der Barbar* mit dem Bauwerk auch einen Teil der französischen Geschichte auslöschen wolle.⁶⁴⁰

Émile Mâles 'Études sur l'art allemand' (I-IV) (1916)

Ein Leitartikel in der ‚Revue de Paris‘

Als Émile Mâle im Frühjahr 1915 seine Abhandlung über die Kathedrale von Soissons niederschrieb, war der *Bewegungskrieg* der deutschen Armee in einen *Stellungs- und Abnützungskrieg* mit Materialschlachten und gegenseitiger Vernichtung der aufeinander losgeschickten Truppen übergegangen, eine Situation, die 1916 noch andauerte und mit den Schlachten bei Verdun (*Februar bis Juni, 700000 Gefallene*) und an der Somme (*Juni bis November, 1 Million Gefallene*) die Geschichte dieses Kriegsjahres schreiben sollte.

Vor diesem Hintergrund gab der Herausgeber der *Revue de Paris*, der Historiker Ernest Lavissee, in einem Leitartikel vom 1. Juli 1916 unter der Überschrift *Die Lenkung der öffentlichen Meinung* („*La direction de l'opinion publique*“) ⁶⁴¹ bekannt, welches die Prinzipien der Presse und auch der eigenen Zeitschrift während des Krieges zu sein hätten. Es sei notwendig, dass die öffentliche Meinung gelenkt werden *müsse* („*Il n'y a pas de doute que l'opinion publique - doit être dirigée*“), denn im Krieg gehe es nur

clarté, mesure ; c'est une des images de la France. Faudra-t-il donc qu'elle soit réduite en cendres pour que nous l'admirions? Ah ! les destructions criminelles des Barbares nous ouvriront les yeux, nous feront sentir tout le prix de ce que nous perdons, et tout le prix de ce qui nous reste. Comme nous aimerons l'art français ! Comme nous sentirons que ces monuments sont une partie de nous-mêmes !“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 678.)

639 „Tels sont les monuments que l'ennemi a déjà atteints, tels sont ceux qu'il peut encore détruire. La ville entière est menacée. C'est avec une tristesse profonde que l'on songe que l'antique Soissons pourrait être anéanti.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 685.)

640 „En détruisant Soissons, le Barbare veut arracher ces anciennes pages de notre histoire. (...) nos ennemis ont perfectionné l'art de détruire : ils effacent les villes de la terre. Nous tremblons qu'il ne reste de Soissons que des cendres.“ (*Revue de Paris* 22, T.2 (1915) S. 686.)

641 Ernest Lavissee in : *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 5-10.

„Neben Charles Andler, dem Abbé Wetterlé, Gabriel Hanotaux war Lavissee zweifellos einer der am stärksten in der Kriegspropaganda engagierten Intellektuellen Frankreichs. Bis zum Kriegsende spielte er als Nationalpädagoge eine führende Rolle; er verstand das Schreiben und Reden als seinen eigenen Beitrag zur nationalen Verteidigung.“ (Krumeich 1996, S. 145.)

um Sieg oder Tod („vaincre ou mourir“). Ein Volk, das Ströme von Blut auf dem Schlachtfeld vergieße, bedürfe der Information, Beratung und Unterstützung („il [le peuple] verse des flots de son sang. Ce peuple a besoin d'être informé, conseillé, soutenu“).⁶⁴² Das Volk müsse wissen, gegen wen es hier kämpfe: gegen die Herrschaft eines hochmütigen, pedantischen und heuchlerischen, preußifizierten Deutschland, durch dessen Kanoniere, Prediger, Doktoren und Händler es bedroht sei.⁶⁴³

L'art des peuples germaniques' (I)

Zwei Wochen nach Ernest Lavisse' Leitartikel veröffentlichte Émile Mâle in der folgenden Ausgabe der *Revue de Paris* vom 15. Juli 1916 eine Abhandlung über die ‚Kunst der germanischen Völker‘ als ersten Beitrag seiner *Études sur l'art allemand*,⁶⁴⁴

642 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 5.

Dieser Erklärung des Herausgebers Lavisse zugunsten einer nationalen Zensur stehen in der *Revue de Paris* Aussagen desselben Autors gegenüber, in denen er sich nach Krumeich dezidiert gegen eine Zensur ausspricht: „Mehrfach beklagte er in den Spalten der *Revue de Paris* die verheerende Wirkung der nach seiner Auffassung zutiefst überflüssigen Zensur, die auch seine eigenen Beiträge bisweilen nicht verschonte. Im Überlebenskrieg müsse man auch bereit sein, meinte Lavisse, schlechte Nachrichten zu ertragen, und ‚notwendige Diskussionen‘ zu führen.“ (Krumeich 1996, S. 146.)

643 „(...) de la domination hautaine, pédantesque, hypocrite dont nous étions menacés par les artilleurs, les prédicateurs, les docteurs, les marchands de l'Allemagne prussifiée.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 10.)

644 Émile Mâles *Études sur l'art allemand* wurden in drei Ausgaben der *Revue de Paris* am 15. Juli, 1. August und 1. September 1916 mit den Untertiteln I - *L'art des peuples germaniques* [23, T.4 (1916) S. 225-248] / II - *L'architecture romane* [23, T.4 (1916) S. 489-520] / III - *L'architecture gothique* [23, T.5 (1916) S. 5-38] veröffentlicht, wobei der zweite Artikel (II) am Schluss die Angabe enthielt „(La fin prochainement)“, so dass mit Mâles Abhandlung zur *gotischen Architektur* (III) am 1. September die Artikelserie abgeschlossen schien.

Diese drei *Studien* Émile Mâles wurden von Otto Grautoff sofort nach ihrem Erscheinen in der *Revue de Paris* übersetzt und seit September 1916 in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* 9 (1916) S. 387- 403 / S. 429-447 / 10 (1917) S. 43-64 unter den entsprechenden Überschriften (I. *Die Kunst der germanischen Völker* - II. *Romanische Baukunst* - III. *Die Gotische Architektur*) veröffentlicht. Otto Grautoff bat gleichzeitig deutsche Kunsthistoriker um eine Erwiderung zu Émile Mâles Thesen. Diese *Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker* erschienen im Heft 4 des Jahrgangs 10 (1917), S. 127-173. Noch 1917 wurden die von Grautoff übersetzten drei Abhandlungen Émile Mâles mit den Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker in Buchform unter dem Titel ‚*Studien über die deutsche Kunst*‘ veröffentlicht [hier zitiert als: Mâle 1917a], wobei die zur Zeit der Abfassung der Antworten deutscher Kunsthistoriker noch ausstehende *vierte* Abhandlung Émile Mâles keine Berücksichtigung mehr fand (sie lag auch den deutschen *Antworten* noch nicht vor).

Diese *vierte* Abhandlung Émile Mâles, welche die deutsche *Skulptur* des Mittelalters zum Gegenstand hatte, erschien - gleichsam als *Nachtrag* zu den ersten drei Beiträgen - am 1. Dezember 1916 wieder in der *Revue de Paris* unter dem gleichen Obertitel *Études sur l'art allemand - La sculpture* [23, T.6 (1916) S. 505-524]. Diese *vierte* Abhandlung wurde zusammen mit den ersten drei Abhandlungen 1917 in Paris als Buch unter dem Titel *L'art allemand et l'art français du moyen âge* herausgegeben. Nur die französische Buchausgabe von Émile Mâles

welcher in seiner Tendenz mit den von Ernest Lavisse formulierten Zielen einer *Publikumslenkung* in der *Revue de Paris* völlig übereinstimmte. Mit seiner erklärten Aversion gegen das verfeindete Deutschland knüpfte Mâle an seine beiden ersten Aufsätze zu den Kathedralen von Reims und Soissons in derselben Zeitschrift vom Beginn des Krieges an. Wenn dort das nationale Pathos vom Zorn über die deutschen Zerstörungen an den Kathedralen von Reims und Soissons und von der Sorge um die Gefährdung vieler anderer Denkmäler getragen und hauptsächlich gegen die ‚preußischen Kanonen‘ gerichtet war, so spielte dieser aktuelle Gesichtspunkt jetzt keine Rolle mehr. Mâle glaubte sich jetzt prinzipiell gegen das wenden zu müssen, was Ernest Lavisse im letzten Satz seines Leitartikels mit der *Herrschaft des Hochmuts, der Pedanterie und der Heuchelei* und mit den *Predigern eines preußifizierten Deutschland* umschrieben hatte. Mâle wollte die Leser nicht mehr von etwas unterrichten, wofür sie sich einsetzen, sondern etwas zeigen, wogegen sie theoretisch ankämpfen und ihren Hass richten sollten.

Émile Mâle begann seine Ausführungen mit einem Eingeständnis; er müsse einräumen, dass ihm die „innere Sympathie“ für seinen Gegenstand abgehe, obwohl ihm bewusst sei, dass eine solche Sympathie „den Anfang jeglichen Verstehens bildet“. ⁶⁴⁵ Ihm gehe es bei seiner Untersuchung der deutschen Kunst „weder um Bewunderung, noch um Verachtung“, sondern um „Tatsachen“, „welche beweisen, daß Deutschland auf dem Gebiete der Kunst nichts erfunden hat.“ ⁶⁴⁶ Er werde sich bei seiner Darlegung auf das Mittelalter beschränken, doch gelte seine These

L'art allemand et l'art français du moyen âge enthält den Abschnitt über die deutsche Skulptur. Irrtümlich ist in diesem Zusammenhang die Angabe von Ullrich (1998, S. 140, n.200), dass „gleich nach Erscheinen des Buchs von Mâle (..) einige Partien davon ins Deutsche übersetzt und von deutschen Kunsthistorikern kommentiert (wurden)“ (*Herv.*, G.S.), denn die Übersetzungen Grautoffs und die Kommentare der deutschen Kunsthistoriker basieren auf den *ersten drei originalen Zeitschriften-Beiträgen* Mâles in der *Revue de Paris*, nicht auf der späteren französischen *Buch-Ausgabe*.

Zur *deutschen Übersetzung* von Émile Mâle, *Studien über die deutsche Kunst*, herausgegeben von Otto Grautoff mit *Entgegnungen* von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H.A. Schmid, Josef Strzygowski, Geza Supka, Oskar Wulff, Leipzig 1917 und ders., *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris 1917 (4. Auflage 1923), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Tietze 1917, Sp. 137-141 (*Kunstchronik*) / Kurmann 1979, S. 79 / Larsson 1985, S. 80 / Suckale 1986, S. 11 / Brush 1993, S. 114 / Ullrich 1998, S. 117 / Gebhardt 2004, S. 15-18 / Caesar 2006 (Ms.) S. 54f.

⁶⁴⁵ „(...) *cette profonde sympathie qui est le commencement de toute compréhension*“: (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 225.) - Mâle 1917a, S. 1.

⁶⁴⁶ „Mais il ne s'agira ici ni d'admiration ni de dénigrement : nous voudrions seulement rassembler des faits qui prouvent que, dans le domaine de l'art, l'Allemagne n'a rien inventé.“ (*Ebd.*) - *Ebd.*

generell für die gesamte deutsche Kunst aller Epochen.⁶⁴⁷

Mâle begründete zunächst seine Entscheidung, die deutsche Kunst bis zu ihren germanischen Ursprüngen zurückzuverfolgen, mit der von den deutschen Romantikern verbreiteten Auffassung, dass das Mittelalter ein Werk des germanischen Geistes gewesen sei und das deutsche Volk, wie Friedrich v. Schlegel behauptete, im Mittelalter als *eine Art auserwähltes Volk* gegolten habe.⁶⁴⁸ Französische Historiker wie Fustel de Coulanges hätten die Legende von einer Mission der Germanen in Gallien begünstigt, eine Auffassung, die bereits durch ihre fehlende *rassische Grundlage* widerlegt sei, da die Germanen „in zu geringer Zahl in Gallien eindringen, um die Charaktere der Rasse ändern zu können.“⁶⁴⁹ Diese irrtümliche Annahme eines germanischen Einflusses auf Frankreich habe zunächst auf dem Gebiet des französischen Heldengedichts Anhänger gefunden.⁶⁵⁰ In der *bildenden Kunst* sei es vor allem Louis Courajod gewesen, der in Frankreich die Legende vom *barbarischen Genie* als einem neuen Messias verkündet habe, „welcher die Welt von der doppelten Tyrannei Roms und der römischen Kunst befreien würde“,⁶⁵¹ eine Theorie, die Mâle im Folgenden an einzelnen Beispielen untersuchte.

Mâle setzte ein mit dem berühmten *Schwert des Merowingerkönigs Childerich*, das zusammen mit anderen Utensilien wie Fibeln und Geldstücken in einem Grab in Tournai gefunden worden sei und Veranlassung gegeben habe, nach weiteren Zeugnissen einer *germanischen Kunst* der Völkerwanderungszeit zu suchen, um so den Bildungsgesetzen dieser Formen auf die Spur zu kommen.⁶⁵² Im italienischen

647 „Nous nous bornerons à l'examen de l'art du moyen âge que nous avons étudié d'une façon plus particulière; mais, ce qui est vrai du moyen âge l'est aussi des temps modernes, et la preuve en serait tout aussi facile à donner.“ (*Ebd.*) - Mâle 1917a, S. 2.

648 „Il est nécessaire de remonter jusqu'aux invasions barbares, car l'Allemagne nous les présente comme le premier de ses bienfaits. Suivant elle, les Germains ont apporté au monde la liberté individuelle, la piété profonde, le sentiment de l'honneur, le dévouement de l'homme à l'homme, le culte de la femme, la poésie épique et enfin l'art de l'avenir. Le moyen âge est l'œuvre du génie germanique. Le peuple allemand, disait Schlegel, a été au moyen âge une sorte de peuple élu.“ (*Revue de Paris 23, T.4 (1916) S. 226.*) - *Ebd.*

649 „(...) qu'ils entrèrent en Gaule en trop petit nombre pour avoir pu modifier les caractères de la *race*.“ (*Ebd. ; Herv., G.S.*) - *Ebd.*

650 Mâle nennt u.a. Léon Gautier, der das französische Heldenlied *„germanischen Geist in romanischer Form“* genannt habe, bis Joseph Bédier den Nachweis führen konnte, dass diese Gattung erst zur Zeit des ersten Kreuzzuges entstand, als die Verfasser dieser Heldengedichte bereits *„reine Franzosen“* waren.. - „ (...) *et qui étaient surtout de purs Français.*“ (*Revue de Paris 23, T.4 (1916) S. 227 ; Herv., G.S.*) - *Ebd.*

651 „Courajod célébraît le Barbare comme le libérateur providentiel qui affranchit le vieux monde de la double tyrannie de Rome et de l'art romain.“ (*Ebd.*) - Mâle 1917a, S. 3.

652 *Revue de Paris 23, T.4 (1916) S. 230.* - Mâle 1917a, S. 5.

Monza habe man einen von der Langobardenkönigin Theodolinde gestifteten Evangelieneinband mit Perlen und Kameen gefunden, der auf „eine barbarische Kunst von seltenstem Wesen“ hindeutete,⁶⁵³ bis durch andere Schätze der Blick der Archäologen endlich nach dem *Orient* gelenkt worden sei. Mâle erwähnte den *Schatz von Petrossa* in Rumänien und die *Katakomben von Kertch*, das alte *Panticapäum*, in Südrussland, wo man ähnliche Schwerter wie das des *Childerich* gefunden habe.⁶⁵⁴ Daraus habe sich zunächst die Theorie gebildet, dass die in Russland angesiedelten Goten die ersten Träger dieser germanischen Kultur gewesen seien, welche diese auf andere Germanenstämme übertragen, und von denen sie die Franken, Burgunder, Angelsachsen und die Lombarden gelernt hätten. Doch sei dieser Vorstellung in dem Moment der Boden entzogen worden, als sich das Modell für einen Becher des *Schatzes von Petrossa* im sassanidischen Persien gefunden habe, woraus man den Schluss ziehen müssen, dass diese poetische und vermeintlich germanische Goldschmiedekunst tatsächlich *in Persien erfunden* worden sei.⁶⁵⁵ Die den fränkischen, burgundischen, westgotischen und langobardischen Gräbern entnommenen Fundstücke wie Fibeln, geschmückt mit Raubvögelköpfen, Armbänder in Form von Drachen, Gürtelschließen in Gestalt von Schlangen - alle diese verschlungenen Formen, in denen Courajod das geheimnisvolle Wesen der Germanen gewittert habe, entstammten einer ganz anderen Welt, „vor der das angebliche germanische Genie sich in ein Nichts aufgelöst hat.“⁶⁵⁶

Die Ursprünge der germanischen Kunst sah Mâle demgegenüber „Tausende von Meilen weit von Germanien entfernt in den asiatischen Steppen jenseits des Arax und des Oxus entstanden“.⁶⁵⁷ Das, was man die germanische Kunst nenne, sei nichts weiter als eine senile, mechanisch gewordene Spätform sibirischer Erfindungen nach persischen Mustern.⁶⁵⁸ Von daher löse sich auch das Rätsel

653 „Une conclusion semblait donc s'imposer aux érudits : il y avait eu un art barbare de l'essence la plus rare.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 231.) - Ebd.

654 „On a retiré des catacombes de Kertch, l'antique Panticapée, des épées semblables à la fameuse épée de Childéric“ (*Ebd.*) - Mâle 1917a, S. 5f.

655 „Ainsi, cette poétique orfèvrerie, où la pierre colorée exalte l'or, c'est la Perse qui l'a inventée.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 233.) - Mâle 1917a, S. 7.

656 „Nous avons vu surgir des steppes de l'Asie une civilisation devant laquelle le prétendu génie germanique s'est éclipsé.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 234.) - Mâle 1917a, S. 8.

657 „(...) c'est que l'art que nous appelions germanique, auquel nous donnions ce nom étroit, est né à mille lieues de la Germanie, dans les steppes asiatiques, au delà de l'Araxe et de l'Oxus.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 235.) - Ebd.

658 „Bien loin que l'art des Germains soit jeune, libre, spontané, il est au contraire sénile, routinier, mécanique. Les orfèvres sibériens avaient imaginé, en s'inspirant eux-mêmes de modèles persans, de grandes plaques d'or à jour décorées d'animaux.“ (*Revue de*

merowingischer Manuskripte auf und deren seltsam verschlungene Schriftzüge nach Tierformen wie des Ibis z.B., der sich zu einem S verbiege, eines Vierfüßlers, der im Kampf mit einer Schlange zu einem großen D werde und von zwei Fischen, die ein A bildeten.⁶⁵⁹ Diese angeblich germanischen Formen der Merowingerzeit seien, was die wenigen Beispiele schon beweisen könnten, *rein orientalischen Wesens* und es stecke *nicht ein Atom germanischen Geistes* darin.⁶⁶⁰

Als Resultat seiner Untersuchung zur germanischen Kunst, die er zum Verständnis der folgenden beiden Abhandlungen über die deutsche Kunst der *romanischen* und *gotischen* Epoche als grundlegend an den Anfang stellte, stand so Mâles Bekräftigung seiner These, dass die deutsche Kunst niemals etwas Eigenes erfunden habe⁶⁶¹ -

Paris 23, T.4 (1916) S. 236.) - Mâle 1917a, S. 9.

659 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 239. - Mâle 1917a, S. 11.

Mâle verweist ferner auf das berühmte Motiv der vier verbissenen Fische des *Sakramentarium von Gellone*, welches - sieht man von den anderen orientalischen Fabelwesen in diesem Kodex einmal ab - unzweideutig auf eine Herkunft aus *Akkmim*, das alte *Panopolis*, hindeuten würde: „Voici enfin un des manuscrits les plus célèbres de la Bibliothèque nationale, le *Sacramentaire de Gellone*. Il vient du Midi, de cette fameuse abbaye de Gellone, où un héros d'épopée, Guillaume de Gellone, passa ses derniers jours. Le caractère oriental du manuscrit est frappant. Je ne parle pas des majuscules faites d'animaux de l'Orient, guépards, paons ; gypaètes, ibis, représentés avec une vérité qui suppose un modèle. Sur une page nous découvrons une véritable marque d'origine : un ornement fait de quatre poissons réunis par la tête. Plusieurs motifs du manuscrit se retrouvent pareils sur les étoffes que nous livrent depuis quelques années les nécropoles d'Antinoé ou celles d'Akkmim, l'ancienne Panopolis.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 241.) - Mâle 1917a, S. 12.

660 „Dans nos manuscrits mérovingiens, il n'y a pas un atome de génie germanique.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 242.) - Mâle 1917a, S. 13.

Nicht anders stehe es mit der *langobardischen Skulptur*, die man lange Zeit für den Ausdruck einer genuin *germanischen Phantasie* gehalten habe, welche sich in den „*Krümmungen und Windungen*“ ihrer Ornamentik ausspreche (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 244 - Mâle 1917a, S. 14), doch die sich jetzt gleichfalls als ausschließlich *orientalisch* erweise, denn man finde im Orient „*sämtliche Vorbilder*“, wie etwa für die herrlichen Bordüren in *Ventimiglia*, in *Como* oder *Ravenna*. Für alle diese Beispiele fänden sich zwei Jahrhunderte früher dieselben Motive in Ägypten, in *Baouit*. Ägypten habe demnach die hauptsächlichlichen Vorbilder für die langobardischen Muster geliefert, und wenn die Modelle in Ägypten fehlen würden, könne man sie in Syrien finden: „L'Égypte nous a donc rendu les prototypes principaux du décor lombard. Quand les modèles manquent en Égypte, on les retrouve en Syrie.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 246.) - Mâle 1917a, S. 15.

661 Dass sich die germanische Kunst auf die bloße *Nachahmung* fremder *Vorbilder* reduziere, verdeutlicht Émile Mâle zusammenfassend an der langobardischen Kunst, deren Ornamentik nicht *ein* Element aufweise, das nicht im Orient entstanden sei. Daraus zieht Mâle den allgemeinen Schluss für die ganze germanische Kunst, dass deren schöpferischer Anteil an ihren eigenen Produktionen gleich Null gewesen sei: „Que l'on décompose le décor lombard en ses éléments, il n'en est pas un seul qu'on ne retrouve en Orient.“ (*ibd.*) - „On voit que dans les sculptures que nous *appelons lombardes*, la part d'invention des Lombards se réduit exactement à *rien*.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 247; *Herv. G.S.*) - Mâle 1917a, S. 16.

alles was die Deutschen an bildender Kunst hervorgebracht hätten, reduziere sich auf die Übernahme fremder Vorbilder.⁶⁶²

„L'architecture romane" (II)

Wie Émile Mâle in seiner ersten Abhandlung zur germanischen Kunst jeden neuen Fund der Archäologie als Schlag gegen den *germanischen Hochmut* einer nur eingebildeten Eigenständigkeit der Kunst des Nachbarlandes darstellte,⁶⁶³ so lautete seine Folgethese zur *romanischen Architektur* Deutschlands entsprechend, dass diese jeder Originalität entbehre.⁶⁶⁴ Unter diesem Titel besprach Mâle die von der deutschen Forschung als spezifisch *deutsch* herausgestellten Charakteristika von Bauten seit der karolingischen Epoche bis zur rheinischen Spätromanik des frühen 13. Jahrhunderts, wobei er seine Informationen durchweg aus Georg Dehios und Gustav von Bezolds „*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*“⁶⁶⁵ entnahm, auf die er auch mehrmals verwies. Mâle griff bestimmte Bautypen und -formen auf, die charakteristisch für die deutsche Baukunst sind und als deutsche Erfindungen galten, um sie anschließend durch Vergleich mit älteren französischen Beispielen als die späteren und abhängigen zu erweisen. Auf diesen Nachweis konzentrierte sich das ganze Untersuchungsinteresse Mâles, für den das spätere Werk immer nur als Kopie des früheren firmierte und darum tendenziell wertlos war. So gehe der Typus der sechstürmigen rheinischen Kaiserdome auf den Prägebau des karolingischen Centula, des französischen St. Riquier bei Abbéville, zurück, dessen Grundrissdisposition vom karolingischen Kölner wie vom späteren salischen Speyrer Dom übernommen worden sei, die als bloße Wiederholungen dieses älteren französischen Modells zu gelten hätten.⁶⁶⁶ Mit der besonderen Erscheinung einer zweiten *Apsis im Westen* vieler deutscher Kirchen verhalte es sich in gleicher Weise. Das Gegenüber zweier Chöre sei eine französische Erfindung, die sich bis auf Namatius [*Nonnatus*],

662 „Ces Barbares n'avaient aucune sorte de génie artistique ; ils n'ont su que détruire. Dans l'art du moyen âge, - il est impossible de discerner le moindre élément germanique. Bien mieux, cet art du moyen âge que l'Allemagne se vantait d'avoir créé, elle l'a reçu tout fait de l'Italie et de la France.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 248 ; *Herv. G.S.*) - Mâle 1917a, S. 17.

663 „C'est ainsi que le fameux 'tempérament barbare' s'évanouit devant les faits. En Orient, chaque découverte est un coup porté à l'orgueil germanique. Le Barbare germain, que les historiens allemands avaient doté de toutes les vertus, apparaîtra bientôt dans sa nudité originelle.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 243.) - Mâle 1917a, S. 13.

664 „(...) une étude attentive va nous montrer que rien dans ces édifices n'est proprement germanique, que tout ce qui nous semble original est emprunté.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490.) - Mâle 1917a, S. 19.

665 Band I, Stuttgart 1892 und Band II, ebd. 1901 [Dehio/Bezold I,II].

666 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490f. - Mâle 1917a, S. 19f.

den Bischof von Clermont im 5. Jahrhundert zurückverfolgen lasse,⁶⁶⁷ und in der Karolingerzeit von deutschen Klöstern, die ihre Zivilisation aus Frankreich empfangen hätten, übernommen und bis ans Ende der romanischen Epoche ohne weitere Entwicklung dieses Typus tradiert worden sei.⁶⁶⁸

Das unproduktive Festhalten an überkommenen Formen zeichne auch die Bauornamentik deutscher Kirchenbauten aus, nur dass der Ideengeber hier meist nicht Frankreich, sondern Italien und vor allem die Lombardei gewesen sei, was Mâle an den Motiven der *Zwerggalerie* und *Lisene* verfolgte, die nach ihm von norditalienischen Bauleuten nach Deutschland importiert worden sind.⁶⁶⁹ Die Beharrlichkeit, mit der die deutschen Bauleute danach besonders die Lisene in der von den Lombarden übernommenen Form verwendet hätten, belege die Unfruchtbarkeit und Ohnmacht des deutschen Geistes.⁶⁷⁰ Diese Impotenz zeige sich auch an der stupiden Wiederholung des *Würfelkapitells*, eine uralte Erfindung gleichfalls lombardischen Ursprungs, die man ihrer häufigen Verwendung in deutschen Kirchen wegen zu Unrecht für eine deutsche Erfindung ausgegeben habe.⁶⁷¹ Als Ergebnis hielt Mâle fest, dass die Bauornamentik der deutschen Romanik komplett aus Italien entlehnt worden sei,⁶⁷² von wo auch die Idee des Stützenwechsels - sei es in der Form einer regelmäßigen Abfolge Säule/Pfeiler, sei es im Wechsel von zwei Säulen mit einem Pfeiler - herkomme.⁶⁷³

667 „Les églises à deux absides opposées apparaissent donc, on le voit, de fort bonne heure en Gaule ; la tradition s'en perpétua jusqu'à la fin des temps carolingiens. Il est bien évident que c'est aux églises de France que l'Allemagne, devenue chrétienne, emprunta cette disposition des deux absides opposées. C'est des monastères de la France carolingienne qu'elle recevait alors toute sa civilisation.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 492f.) - Mâle 1917a, S. 21.

668 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 493. - Ebd.

669 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 494f. - Mâle 1917a, S. 21f.

670 „Ce ne sont pas des Lombards, assurément, qui ont décoré toutes ces églises : ils se sont contenté de donner quelques modèles. Ces modèles, les artistes allemands les ont imités indéfiniment. Pour eux, il n'y a au monde qu'un motif décoratif : la bande lombarde. On demeure confondu d'une pareille docilité dans l'imitation. Il n'y a peut-être pas dans l'histoire de l'art un autre exemple d'une semblable stérilité d'esprit, d'une telle impuissance à créer.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496.) - Mâle 1917a, S. 22.

671 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496ff. - Mâle 1917a, S. 23f.

672 „Ainsi les églises allemandes ont emprunté à la Lombardie tout leur décor : bandes lombardes, chapiteaux cubiques, galeries ouvertes au sommet des absides. Il n'est pas jusqu'à ces niches creusées dans le mur triangulaire élevé au-dessus de l'abside qui ne soient italiennes.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 498.) - Mâle 1917a, S. 24.

673 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 498f. - Mâle 1917a, S. 24f.

Mâle nennt als Beispiele die Sankt Michaelskirche in Hildesheim und in deren Nachfolge Kirchen in Quedlinburg, Drübeck und Goslar. (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 502f. - Mâle 1917a, S. 27.)

Am entschiedensten wandte sich Mâle aber gegen die Meinung der deutschen Forschung, die Dombauunternehmungen in Speyer und Mainz hätten zur Zeit Kaiser Heinrichs IV einen Beitrag zur Lösung des Wölbproblems geliefert,⁶⁷⁴ ein Ruhm, der allein Frankreich gebühre.⁶⁷⁵ Deutschland habe die Wölbung erst von der Zisterzienserarchitektur Burgunds erhalten, sei aber unfähig gewesen, diese weiterzuentwickeln.⁶⁷⁶ So stellte sich nach Émile Mâle die romanische Baukunst Deutschlands wie die Kunst der germanischen Frühzeit als ein einziges Zeugnis für die schöpferische Ohnmacht Deutschlands dar, dessen Bewohner er als eine „*Rasse von Nachahmern*“ dem erfindungsreichen Geist der Franzosen gegenüberstellte.⁶⁷⁷

„L'architecture gothique“ (III)

Ein solcher Kontrast zwischen französischem Erfindungsreichtum auf der einen, unselbständigem deutschen Festhalten an überlieferten Bauformen auf der anderen Seite kennzeichnete nach Émile Mâle auch die gotische Architektur, die er in seinem dritten Beitrag für die *Revue de Paris* abhandelte. Der Vorrang Frankreichs sei hier vom Standpunkt der Wissenschaftsgeschichte umso bemerkenswerter, als sich auf diesem Gebiet die Deutschen lange Zeit eingebildet hätten, *sie* seien die Erfinder dieser Baukunst gewesen.⁶⁷⁸ Erst eine Veröffentlichung Verneilh's und die Forschungen von Viollet-le-Duc hätten dann „*bereits um 1845*“ dieser Legende ein Ende bereitet⁶⁷⁹, so dass schließlich auch die deutsche Wissenschaft sich der Tatsa-

674 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 508. - Mâle 1917a, S. 30.

675 „La conclusion est que l'Allemagne n'a nullement collaboré au grand problème de la voûte que seule la France a su résoudre.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 510.) - Mâle 1917a, S. 31.

676 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 516. - Mâle 1917a, S. 35.

677 „Si l'architecture romane française est un des témoignages les plus frappants qu'il y ait du génie créateur de la France, l'architecture romane allemande est, par contre, la preuve visible de l'impuissance à créer qui caractérise les Germains. Il y a d'un côté un peuple qui a reçu le don du ciel, de l'autre *une race d'imitateurs*.“ (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520; *Herv., G.S.*) - Mâle 1917a, S. 37.

678 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 5. - Mâle 1917a, S. 39.

679 „Cependant quelques hommes d'un ferme bon sens commençaient à entrevoir la vérité. Dès 1845, M. de Verneilh proclama que l'art gothique était né en France. Quelques années après, les premiers volumes du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc mirent cette vérité hors de doute.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 6; *Herv., G.S.*) - Ebd.

In der von Ludwig Förster herausgegebenen *Allgemeinen Bauzeitung* in Wien war zuvor 1843 ein (1840 verfasster) Aufsatz von Franz Mertens über „*Paris baugeschichtlich im Mittelalter*“ erschienen, in welchem die „*gothische Periode*“ gegenüber der vorhergehenden romanischen Periode abgesetzt und mit ihren Gründungsbauten vorgestellt worden war. Mertens bezeichnet den Bau des Abtes Suger in St. Denis als den eigentlichen *Schöpfungsbau* der *gothischen Periode*, der zusammen mit anderen Bauten der Ile de France (= *Französisch*) allein hinreichen würde, „*um deren Bauart als gothisches System von dem romanischen auf das Bestimmteste*

che einer französischen Erfindung der Gotik habe *beugen* müssen.⁶⁸⁰ Erst Georg Dehio und Gustav von Bezold hätten 1892 und 1901 in ihrem Werk ‚*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*‘ versucht, *ihren Landsleuten die Wahrheit zu sagen*, aber auch diese beiden Forscher hätten die Grundlagen der Gotik nicht als spezifisch französische Errungenschaften akzeptiert, *sondern aus den allen Nationen gemeinsamen Forderungen der Zeit* abgeleitet.⁶⁸¹ Die *tiefe Demütigung*, die Deutschland angesichts der Tatsache empfinden musste, *nichts erfunden zu haben*,⁶⁸² hätte auch diese beiden deutschen Forscher zu Konstruktionen ihre Zuflucht nehmen lassen, welche den fehlenden Beitrag deutscher Werkleute bei der Entwicklung der Gotik doch noch über deren Mitarbeit an französischen Baustellen postuliert hätten.⁶⁸³

Mâle beschrieb die verschiedenen Wege der Einflussnahme französischer Bauschulen auf die deutsche Bautätigkeit im 13. Jahrhundert und gab dabei eine Vorstellung von der Vielfalt gotischer Wölbformen in Frankreich, welche dort die verschiedensten Kunstlandschaften hervorgebracht hätten, die dann über verschie-

zu unterscheiden.“ (A.a.O., S. 259.) Außer der Abteikirche St. Denis nennt Mertens noch folgende *Schöpfungswerke* der *gothischen Periode*: die Westfront der Kathedrale von *Chartres*, die Kathedrale von *Laon*, die Kathedrale von *Noyon*, den Chor von *St. Germain des Prés* in *Paris*, die Kathedrale von *Sens* und die Kathedrale *Notre-Dame* in *Paris*. (Vgl. a.a.O., S. 259f.)

Ein erster Hinweis auf den französischen Ursprung der Gotik in der wissenschaftlichen Literatur findet sich bei *George Whittington, An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France* [, London 1809, S. 46, 49, 153. (Hinweis Steffen Krämer, München.)

680 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 6. - Mâle 1917a, S. 39.

Mâle beschreibt den Prozess der Einsicht und Akzeptanz des französischen Ursprungs der gotischen Baukunst durch die deutsche Kunstgeschichtsschreibung als deren *Niederlage*, die freilich sofort durch deutsche Forscher mit einer Hilfskonstruktion kompensiert worden sei, insofern diese den hohen Anteil von Germanen in Nordfrankreich als ausschlaggebend für die Entstehung der Gotik verantwortlich gemacht hätten. Mâle zitiert hierbei *Schmaase, Geschichte der bildenden Künste, tome V, p. 26* (vgl. *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.6.) und nennt ferner ‚*[Franz Xaver] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1897, tome I, p. 160-161*, welcher sich mit der Formel beholfen habe, dass die gotische Kunst zwar in Frankreich entstanden, dies aber aus ‚*germanischem Geiste*‘ erfolgt sei. (Vgl. *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 7. - Ebd.)

681 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.8. - Mâle 1917a, S. 41.

682 „*Il faut que l'Allemagne sente bien profondément l'humiliation de n'avoir rien inventé.*“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18). - Mâle 1917a, S. 47.

683 In einer sehr weitgehenden Interpretation einiger Sätze aus Dehios *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (II, 1901) versucht Mâle diesem eine Verkehrung des grundlegenden Abhängigkeitsverhältnisses der deutschen von der französischen Kunst der Gotik nachzuweisen und Dehios ganz allgemeine Vermutung, wandernde Bauleute aus Deutschland hätten *deutsche Phantasie* (a.a.O., S. 256) in den französischen Kathedralbau eingebracht, dahingehend auszulegen, dass Dehio die wandernden Gesellen zu Meistern ihrer Lehrer gemacht habe, wie am konkreten Beispiel der Kathedrale von Laon, wo Dehio tatsächlich eine Affinität zum *deutschen Kunstgefühl* (a.a.O., S.261) festgestellt hatte. (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18. - Mâle 1917a, S. 47.)

dene Vermittlungswege auch nach Deutschland gelangt seien.⁶⁸⁴

Für die deutsche Gotik ließen sich drei französische Ursprungsgegenden benennen, nämlich *Burgund* mit seiner Zisterzienserarchitektur für die deutschen Tochtergründungen, das *Anjou* und *Poitou* mit ihren kuppelig überwölbten Hallenkirchen für die westfälische Architektur und die *Ile de France* mit ihren klassischen Kathedralen für den Westen Deutschlands. Die Vermittlung sei erfolgt durch wandernde Bauleute, welche in den Bauhütten Frankreichs die gotische Wölbung studiert und ihr Wissen nach Deutschland zurückgetragen hätten.⁶⁸⁵

Zuerst sei die gotische Baukunst - wie zuvor die Kunst der Wölbung noch während der romanischen Epoche - von Burgund aus nach Deutschland eingedrungen, zunächst in das Elsass, das sich in dieser Zeit bereits nach Frankreich orientiert habe.⁶⁸⁶ Ein weiterer Punkt der Einflussnahme der französischen Gotik seien die Neubauten der rheinischen Dome von Mainz und Worms gewesen, deren Wölbprobleme durch die gotische Wölbtechnik Frankreichs gelöst worden seien, so dass man sagen könne, dass *Frankreich zum Bau der rheinischen Kathedralen den letzten Stein herbeitrug*.⁶⁸⁷

Mâle nannte als einziges gotisches Bauwerk in Deutschland, das französischen Ansprüchen genügen könne, die Liebfrauenkirche in Trier, deren Plan jedoch von einem französischen Architekten entworfen und deren Bau von französischen Werkleuten ausgeführt worden sei.⁶⁸⁸ Vom Straßburger Münster sprach Mâle mit einer metaphorischen Anspielung auf die Ereignisse des gleichzeitigen Krieges als von einem ‚*Kampf zweier Rassen*‘, der jahrhundertlang um den Münsterturm in Straßburg ausgekämpft worden sei.⁶⁸⁹ Die Frage nach der Herkunft des Straßburger Münsterbaumeisters biete ein Musterbeispiel deutscher Legendenbildung, die sich in der mythischen Figur des *Erwin von Steinbach* zusammenfasse.⁶⁹⁰ Die Baugeschichte des gotischen Straßburger Münsters ließe sich in drei Bauperioden unterteilen, wonach die Ursprünge des südlichen Querhauses mit dem Engelspfeiler in Chartres

684 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.15f. - Mâle 1917a, S. 45.

685 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.17. - Mâle 1917a, S. 46.

686 *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.10. - Mâle 1917a, S. 42.

687 *Ebd.*

688 „(...) il est difficile de croire qu'un monument semblable ait pu être élevé par un architecte et des ouvriers allemands. Notre-Dame de Trêves, qui ressemble à ce temple circulaire du Saint-Graal, imaginé par les poètes du moyen âge, est une église toute française.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 22.) - Mâle 1917a, S. 49f.

689 „On sent que la haute flèche est l'enjeu d'une terrible guerre que deux races se livrent depuis des siècles.“ (*Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 28.) - Mâle 1917a, S. 54.

690 *Ebd.*

⁶⁹¹ und des Langhauses mit seinen Formen fortgeschrittener französischer Kathedralbaugotik in Saint-Denis ⁶⁹² lägen. Die Erwin von Steinbach zugeschriebene Fassade aber stelle eine Symbiose der Westfassade von Notre-Dame in Paris und der Ornamentik der dortigen jüngeren Querhausfassaden dar. ⁶⁹³

Nach Mâle begann der Anteil deutscher Baumeister an der Fassade des Straßburger Münsters erst mit der Tätigkeit des Schwaben Ulrich von Ensingen und des Kölners Johannes Hültz zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als der Turm vollendet wurde, ⁶⁹⁴ was ihn zu einem Resümee seiner Darlegungen über den Beitrag deutscher Baumeister zur gesamten gotischen Architektur brachte. Mâle beschrieb diesen Beitrag als eine einzige Kopistentätigkeit, wobei er das 13. Jahrhundert als das Jahrhundert der Aneignung der französischen Gotik gegen die beiden folgenden Jahrhunderte einer Weiterentwicklung dieser französischen Wurzeln in den verschiedenen europäischen Ländern abgrenzte. Während im 13. Jahrhundert die anderen Länder von Frankreich gelernt hätten, hätten sich die Nationen im 14. und 15. Jahrhundert vom französischen Vorbild emanzipiert und seien eigene Wege gegangen. Dabei habe England ein hohes Maß an Originalität bewiesen, Italien in den Raumverhältnissen seiner Kirchen schon der Renaissance entgegen gearbeitet und auch Spanien in seinen gotischen Kirchen den Ausdruck eines stolzen Geistes gezeigt. ⁶⁹⁵ Deutschland aber habe auch im 14. und 15. Jahrhundert nur Belege seiner künstlerischen Impotenz geliefert, denn die Masse der dortigen Bautätigkeit stehe in auffälligem Missverhältnis zur mediokren Qualität dieser Bauten, wofür Émile Mâle noch einmal den Hauptzeugen seiner Studie, den in Straßburg lehrenden Kunsthistoriker Georg Dehio anführte, mit einem Zitat aus dessen (zusammen mit Gustav von Bezold verfassten) Darstellung der *kirchlichen Baukunst des Abendlandes* er seine Ausführungen zur gotischen Architektur Deutschlands abschloss. ⁶⁹⁶

Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker auf Émile Mâles Studien über die deutsche Kunst

Im Unterschied zu Émile Mâles früheren Studien über die Kathedralen von Reims und Soissons 1914/15, die bei den deutschen Kunsthistorikern ohne Resonanz

⁶⁹¹ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 29. - Ebd.

⁶⁹² *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 29-32. - Mâle 1917a, S. 54-56.

⁶⁹³ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 32-35. - Mâle 1917a, S. 56-58.

⁶⁹⁴ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 35. - Mâle 1917a, S. 58.

⁶⁹⁵ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 35f. - Mâle 1917a, S. 58f.

⁶⁹⁶ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S. 36 - Mâle 1917a, S. 59. und Dehio/Bezold II, 1901, S. 315. - Vgl. Caesar 2006 (Manuskript), S. 54.

geblieben waren, reagierte der Mitarbeiter der *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Otto Grautoff,⁶⁹⁷ beim Erscheinen der ersten *Studie* Émile Mâles *zur Kunst der germanischen Völker* vom 15. Juli 1916 sofort und fertigte von diesem Aufsatz wie von den beiden folgenden zur *romanischen* und *gotischen Architektur Deutschlands* wortgetreue Übersetzungen an, die er an deutsche Kunsthistorikerkollegen mit der Bitte um eine Stellungnahme verschickte und danach in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* abdrucken ließ.⁶⁹⁸ Das Motiv für seinen - mit Ausnahme des Vorworts und einiger Übersetzungsangaben - unkommentierten Abdruck der drei Aufsätze Mâles (November/Dezember 1916 und Februar 1917) und der Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker (Mai 1917) war nach Grautoff die Notwendigkeit einer Entgegnung auf den doppelten Vorwurf Mâles an die deutsche Kunst, keine Erfindungsgabe zu besitzen, und die deutsche Kunstwissenschaft, der deutschen Kunst eine Qualität zugesprochen zu haben, welche dieser nicht zukomme. Mâles mit wissenschaftlichem Anspruch vorgetragene Thesen zeigten nach Grautoff, „wie weit Krieg und Völkerhaß in Frankreich sogar die Kunstwissenschaft vergiftet haben“.⁶⁹⁹

In seinem Beitrag übergang Paul Clemen die Polemik Mâles und hob dessen *feine Beobachtungen* und *wertvolle Fingerzeige* hervor, die diesem von der Perspektive eines Außenseiters her wohl leichter anzustellen gewesen seien als einem deutschen Kunsthistoriker.⁷⁰⁰ Doch beschäftigte Clemen sich in seiner Antwort vor allem mit

697 Otto Grautoff besprach in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* regelmäßig die Neuveröffentlichungen zur französischen Kunst. Seine eigenen Arbeiten umfassen eine 1914 in München erschiene zweibändige Monographie zu Nicolas Poussin (1. *Geschichte des Lebens und des Werkes* - 2. *Katalog der Gemälde*), eine Arbeit über *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland* (Bern 1915) sowie zahlreiche Rezensionen zu französischen Publikationen in den *Monatsheften*, u.a. zu Paul Brune, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Paris 1912* (5, 1912) und Auguste Rodin, *Les cathédrales de France, Paris 1914* (7, 1914).

698 Über die verschiedenen Ausgaben von Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* siehe zusammenfassend die Fußnote 644.

Auf die politischen (Regierung Poincaré, Ministerpräsident Frankreichs seit 1912) und ideologischen (Académie française) Hintergründe der Veröffentlichung von Émile Mâles *Studien* geht Otto Grautoff in seinem *Schlusswort* von 1917 (Mâle 1917a, S. 109f.) kurz ein.

699 Grautoff in: Mâle 1917a, S. 1. - Grautoff und seine Kollegen verschweigen den Umstand, dass nur zwei Wochen nach dem Bombardement der Kathedrale von Reims (19. September 1914) am 4. Oktober 1914 unter Beteiligung Wilhelm Bodes ein Aufruf von 93 deutschen Professoren und Künstlern erschienen war, in welchem der militärische Angriff Deutschlands auf Belgien und Frankreich u.a. mit den Worten „Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerks mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen“ und „Ohne den deutschen Militarismus wäre die deutsche Kultur längst vom Erdboden getilgt“ verteidigt wurde. (*An die Kulturwelt*, ed. Ungern-Sternberg 1996, S. 145 (Abb.4).)

700 Clemen in: Mâle 1917a, S. 63.

dem Vorwurf der historischen Tatsachenverfälschung, den Émile Mâle an die Adresse der deutschen Kollegen gerichtet hatte. Entgegen Mâles Darstellung müsse die deutsche Kunstwissenschaft geradezu als Bahnbrecher in der Erforschung der Vorrangstellung der französischen Kunst im 13. Jahrhundert gelten - wie gerade das Beispiel des von Mâle ausgeschriebenen Georg Dehio erweise -, und die Erforschung der französischen Einflüsse auf die deutsche Kunst im 13. Jahrhundert sei ein Hauptthema der deutschen Kunstgeschichtsschreibung.⁷⁰¹

Dem Vorwurf Émile Mâles an die deutsche Kunst, sie stelle eine einzige Kopie französischer und anderer auswärtiger Vorbilder dar, begegneten die deutschen Kunsthistoriker mit dem Hinweis, dass die Übernahme fremder Formen eine wesentliche Voraussetzung jeder nationalen Kunst darstelle, die sich eben in der Fähigkeit zur Verarbeitung fremder Einflüsse zeige.⁷⁰² Schöpferische Produktion bedeute immer Nach- und Umbilden, die Frage könne nur lauten, ob aus dem Empfangenen etwas Eigenes gemacht, ob es zu einem eigenen Ausdrucksmittel und einer eigenen Synthese umgeschaffen worden sei.⁷⁰³

Émile Mâles rassentheoretische Überlegungen, die dieser gleich zu Beginn seiner Ausführungen über die germanische Völkerwanderungskunst dargelegt und wiederholt gegen die deutschen Künstler gerichtet hatte,⁷⁰⁴ wurden nur von Kurt Gerstenberg aufgegriffen, der dem französischen Kontrahenten prinzipiell in der Auffassung beipflichtete, dass sich letzten Endes auch in der Kunst „Rassenunterschiede“ geltend machen würden.⁷⁰⁵

Artur Haseloff richtete die rhetorische Frage an Émile Mâle, an welchen Adressaten sein Vorwurf eines deutschen kunsthistorischen Chauvinismus denn eigentlich gerichtet sei, einen Vorwurf, den Mâle durch seine fortwährende Berufung auf den

701 Clemen in: Mâle 1917a, S. 66.

702 Vgl. Otto Grautoff (in: Mâle 1917a, S. 108): „Über den sachlichen Erörterungen des einen wie des andern aber schwebt wie ein Erstaunen, die allgemeine Erwiderung, die Mâles gesamte Spitzfindigkeiten ad absurdum führt: daß es doch den Charakter jeder Kunstentwicklung verkennen heißt, wenn man ihr eine Entlehnung fremder Formen zum Vorwurf machen will, und darin den Maßstab für Originalität ans Werk sucht, anstatt die Verarbeitung des Übernommenen, die Umschmelzung in eigne Formgedanken zu beachten, worin sich erst die Kraft des Neudenkens, des schöpferischen Gestaltens erweist.“

703 Clemen in: Mâle 1917a, S. 64.

704 Vgl. Émile Mâles Bemerkungen über den geringen Anteil der germanischen Rasse als Bestandteil des französischen Volks (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 226) und seine Kennzeichnung der deutschen Künstler als eine Rasse von Nachahmern (*une race d'imitateurs* (*Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520.)

705 Gerstenberg in: Mâle 1917a, S. 69.

Kunsthistoriker Georg Dehio als zuverlässigen Gewährsmann für seine Thesen doch selber widerlege. Die Romantiker vom Beginn des 19. Jahrhunderts aber könnten nicht als repräsentativ für die deutschen Kunsthistoriker zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten.⁷⁰⁶ Was bei den anderen Autoren nur mitschwang sprach Arthur Haseloff in seiner Antwort schließlich aus, dass Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* ein Plagiat seien.⁷⁰⁷

Tatsächlich können Vergleiche zeigen, dass Émile Mâle, der Sachwalter der Originalität französischer Kunst, als Kunsthistoriker in seiner Polemik am wenigsten originell gewesen war. Seine Feststellungen zu den Beziehungen deutscher und französischer Architektur während der Romanik und Gotik waren - mit nur wenigen Ausnahmen - aus Georg Dehios und Gustav von Bezolds Handbuch zur *kirchlichen Baukunst des Abendlandes* abgeschrieben. Eigene Forschungen waren in Mâles Darstellung, für deren Gegenstand ihm nach eigenem Bekunden die erste Voraussetzung eines sympathisierenden Interesses abging, nicht enthalten.⁷⁰⁸ Mâle formulierte vielmehr Dehios und von Bezolds Darstellung im Sinne einer radikalen Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte um, d.h. er wertete deren Ergebnisse unter dem Gesichtspunkt nationaler Abhängigkeiten aus.⁷⁰⁹

706 „Herrscht bei uns die Meinung“, fügt Arthur Haseloff hinzu, „daß die deutsche Kunst aus eigenen Wurzeln und aus eigener Kraft, unabhängig von der Kunst der Mittelmeervölker und der Romanen zu dem erwachsen sei, was wir an ihr bewundern zu dürfen glauben? Ist die deutsche Wissenschaft vollends geneigt, die Kunst anderer Länder auf Kosten der deutschen herabzusetzen?“ (Haseloff in: Mâle 1917a, S. 106.)

Ähnlich richtet Rudolf Kautzsch den Vorwurf an Émile Mâle, nicht die Schwächen der deutschen Kunst dargelegt, sondern diese nur beschimpft und darüber hinaus ein Zerrbild von der deutschen Kunstgeschichtsschreibung geliefert zu haben. (Kautzsch in: Mâle 1917a, S. 102.)

707 So schreibt Arthur Haseloff (in: Mâle 1917a, S. 106): „Wenn er [*sc. Mâle*] den Vergleich zwischen der französischen und deutschen romanischen Baukunst zieht und die (...) Überlegenheit der französischen rühmt, bedient er sich der Worte von Dehio und Bezold, und *wieder und wieder tritt diese Quelle Mâlescher Weisheit zutage*, die er auch durch seine gelegentlichen Einwürfe nicht zu trüben imstande gewesen ist.“ (*Herv., G.S.*) - Zur Rezeption und Wiedergabe der Forschungen Georg Dehios durch Émile Mâle vgl. auch Gebhardt 2004, S. 19.

708 Vgl. noch einmal die anfänglich getroffene Feststellung Émile Mâles zu seiner *Studie über die Kunst der germanischen Völker*, dass ihm die „innere Sympathie“ fehle, die „doch den Anfang jeglichen Verstehens bildet“. (Mâle 1917a, S. 1). - Aus dieser Grundhaltung der deutschen Kunst gegenüber folgt der Verzicht Mâles auf jede eigene Forschung in diesem Gebiet.

709 Émile Mâle konzentriert seine Untersuchung der Bauformen und -typen allein auf die Frage nach Ursprung und Erfinder, etwa bei *zweischöpfigen Kirchen* („Est-ce l'Allemagne qui a inventé cela? Non, mais la France carolingienne“, *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 490), bei der *Zwerggalerie* („Que l'Italie ait inventé ces petites colonnades en hémicycle s'ouvrant dans la partie haute des absides, c'est ce qui ne saurait faire aucun doute.“ *Revue de Paris* 23,

Mâles radikale Vorbild-Kunstgeschichte, in der es nur noch Erfinder und Nachahmer, Originale und abhängige Kopien gab und andere Kategorien und Verhältnisse wie Verarbeitung, Umformung, Weiterbildung, Synthese, welche in den Antworten von Paul Clemen, Arthur Haseloff und Otto Grautoff angesprochen wurden, keine Rolle mehr spielten, zeigte unter den extremen politischen Bedingungen des ersten Weltkriegs ihr chauvinistisches und hässliches Gesicht: Émile Mâles Untersuchung war keine Stilgeschichte mehr, sondern eine Auswertung stilgeschichtlicher Ergebnisse unter dem Gesichtspunkt nationalstaatlicher Konkurrenz. Wie zwischen den politischen Gewalten, so gab es bei dieser Betrachtungsweise auch zwischen den Kunstwerken unterschiedlicher nationaler Herkunft nur noch Über- und Unterordnung, Sieg oder Niederlage. Das Modell einer radikalen Einfluss-Kunstgeschichte nach Vorbildern und Nachahmern war zum Leitbild für Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* geworden, weil Mâle - mitten im Kriegsjahr 1916 - als Nationalist die Kunst betrachtete.⁷¹⁰

T.4 (1916) S. 494), beim *Würfelpapitell* („Une découverte récente a prouvé que le chapiteau cubique avait en Lombardie les plus antiques origines.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 496f.), beim *Stützenwechsel* („Ce n'est pas en Allemagne qu'apparaît, en Occident le plus ancien exemple de l'alternance des piliers et des colonnes, mais en Lombardie.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 499.), bei der *Wölbung* („La conclusion est que l'Allemagne n'a nullement collaboré au grand problème de la voûte que seule la France a su résoudre.“ *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 510), der *Gotik* („il n'était plus possible de croire désormais que l'art gothique était né en Allemagne. On reconnut la priorité de la France.“ *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.6).

710 Kathryn Brush (1993, S. 114) charakterisiert Émile Mâles Standpunkt in den *Studien zur deutschen Kunst* (die sie nach der späteren aber wörtlich übereinstimmenden Buchausgabe *L'art allemand et l'art français* von 1917 zitiert (siehe Fußnote 644)) ähnlich wie die vorliegende Untersuchung als den eines *Chauvinisten*. Brush fügt jedoch hinzu, Mâle habe *als ein Chauvinist zu anderen Chauvinisten* („as one chauvinist to other chauvinists“) gesprochen, womit sie Hans Jantzen und andere deutsche Kunsthistoriker meint. Hans Jantzen hätte - so Brush - *mit verständlicher Vehemenz* auf Émile Mâle geantwortet („While Mâle evidently spoke as one chauvinist to other chauvinists, his attack on German artistic achievement in the Middle Ages irritated sensitive national nerves and to this attack Jantzen and others responded with understandable vehemence.“ *Herv.*, G.S.)

Jantzen hat jedoch zu Émile Mâles *Études sur l'art allemand* von 1916 und dessen (wortgleichem) Buch von 1917 *L'art allemand e l'art français du moyen âge* überhaupt keine Entgegnung veröffentlicht. Erst dreißig Jahre später, 1947, hat sich Jantzen in einem Nachruf auf Wilhelm Pinder zu Émile Mâles *L'art allemand e l'art français du moyen âge* von 1917 geäußert und dabei auch dessen *Chauvinismus* (ohne das Wort zu gebrauchen) angesprochen und Mâles *Einflussstheorie* kritisiert. Jantzen schrieb 1947:

„Im Laufe der Neuzeit, verstärkt besonders im 19. Jahrhundert, dann im 20. Jahrhundert, entwickelte sich in einer für Europa höchst tragischen Weise die *Ausbildung der nationalen Charaktere zu immer schärferen Gegensätzen*, die sich auch in kulturgeschichtlichen Fragen bemerkbar machten. So behauptete im Laufe des ersten Weltkrieges ein angesehenener französischer Kunstforscher [*sc. Émile Mâle*] mit Hilfe der *Einflussstheorie* - die bei

„La sculpture allemande“ (IV)

Émile Mâles *Études sur l'art allemand* hatten in zwei Beiträgen für die *Revue de Paris* im August und September 1916 nur die Architektur Deutschlands behandelt (der erste Beitrag vom Juli 1916 galt der germanischen Frühzeit), so dass der Nachweis, Deutschland habe auf dem Gebiet der Kunst nichts erfunden, als noch nicht vollständig durchgeführt gelten musste und eine Betrachtung der Skulptur (und eigentlich auch der Malerei) noch ausstand. Den Beitrag zur Skulptur lieferte Émile Mâle nach einer Unterbrechung von drei Monaten am 1. Dezember 1906, und sein Beitrag erschien wieder in der *Revue de Paris*. Wenn Otto Grautoff diese Veröffentlichung Émile Mâles zur deutschen Skulptur nicht mehr abgewartet, sondern die Abhandlungen zur Architektur der Romanik und Gotik zusammen mit der Studie zur Kunst der germanischen Völker seinen Kunsthistoriker-Kollegen zur Beurteilung vorgelegt und dann als *Trias* auf Deutsch mit deren Stellungnahmen herausgegeben hatte, so lag dies freilich nicht nur an der verzögerten Publikation von Mâles Aufsatz zur Skulptur. Es verdankte sich auch einem Hinweis in Mâles *zweitem* Aufsatz zur deutschen Kunst über die *romanische Architektur* vom 1. August 1916, wo am Schluss der editorische Vermerk stand „*La fin prochainement*“.⁷¹¹ Otto Grautoff musste also davon ausgehen, dass Émile Mâles Artikelserie mit dem *nächsten* Aufsatz zur gotischen Architektur ihren Abschluss gefunden hatte.⁷¹²

den Verfeinerungen der stilgeschichtlichen Methoden schließlich Gefahr lief, das Ganze des Kunstwerks in ein *Netz von lauter ‚Einflüssen‘* aufzulösen, ohne die Frage nach dem Eigenen und Ganzen zu stellen -, die deutsche Kunst habe nie etwas Eigenes geleistet, sondern bewege sich ausschließlich in Abhängigkeit entweder von der französischen oder von der italienischen Kunst.“ (Hans Jantzen, *Wilhelm Pinder*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 1 (1947) S. 75.)

Dies also sind die Äußerungen des angeblichen *Chauvinisten* Hans Jantzen zu Émile Mâles *Studien*, die tatsächlich eine Kritik von dessen *Einflussstheorie* sind, welche von Jantzen als theoretische Grundlage des *kunsthistorischen Chauvinismus* von Émile Mâle erkannt und aufgezeigt wird.

Und was *die anderen Chauvinisten* („*the other chauvinists*“) und deren *vehemente* Reaktion anlangt, so hat es Brush leider versäumt, hier konkrete Namen zu nennen und Stellen zu zitieren oder gar Beweise zu liefern. Brushs Verfahren ist das einer verallgemeinernden Klassifizierung ganzer Epochen der Kunstgeschichtsschreibung, die immer Gefahr läuft, dem einzelnen Autor nicht gerecht werden zu können.

711 *Revue de Paris* 23, T.4 (1916) S. 520.

712 Émile Mâles Aufsatz zur *Skulptur* wurde auch nicht mehr in die Buchausgabe der *Studien zur deutschen Kunst* (herausgegeben von Otto Grautoff, Leipzig 1917) aufgenommen, welche wort- und satzidentisch mit den Beiträgen in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* (siehe Fußnote 644) ist, so dass bis heute die Ausführungen Mâles zur deutschen Skulptur in keiner deutschen Übersetzung vorliegen.

Mâles *Étude* zu *La sculpture allemande* in der *Revue de Paris* (23, T.6 (1916) S. 505-524) vom 1. Dezember 1916 wurde dagegen als Teil IV in die *französische* Buchausgabe der *Études sur*

Im Unterschied zu seinen umfassenderen Studien zur deutschen Architektur setzte Mâles Betrachtung der deutschen *Skulptur* des Mittelalters erst mit Beispielen des 12. Jahrhunderts (Quedlinburg, Königslutter und Klostergröningen) ein, deren Kapitellformen ein (von Mâle nicht genannter) deutscher Forscher 1910 in einer der zahlreichen deutschen Fachzeitschriften auf Vorbilder in Sant' Ambrogio in Mailand und San Zeno in Verona zurückgeführt und damit ihres Anspruchs auf Originalität entkleidet hätte. Diese auf italienische Vorbilder zurückgehenden Kapitele charakterisierte Mâle als Zeugnisse einer *wenig begabten Rasse (une race peu douée pour les arts plastiques)*.⁷¹³

Die an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhunderts entstandenen Goldschmiedearbeiten, wie der Heribertschrein in Deutz und der Dreikönigsschrein des Kölner Doms, die man lange Zeit für Kölner Arbeiten gehalten habe, seien mittlerweile als Schöpfungen eines wallonischen Künstlers⁷¹⁴ und eines Franzosen, des Nicolas von Verdun, erkannt worden, denn auch die Deutschen wüssten, dass Verdun nicht in Deutschland liege („les Allemands savent que Verdun n'est pas en Allemagne“).⁷¹⁵ Dagegen hätten sich in Magdeburg tatsächlich deutsche Bildhauer an einer Nachahmung des Westportals der Notre-Dame in Paris versucht, für das ihnen wohl nur Zeichnungen vorgelegen hätten („qui n'avaient d'autres modèles que des dessins“), woraus sich die Schwerfälligkeit dieser Figuren und die *barbarische Übertreibung* in deren Faltengebung erkläre,⁷¹⁶ während der Meister der Freiburger *Goldenen Pforte* aus eigener Anschauung die französische Portalskulptur in Lâon und Chartres gekannt,⁷¹⁷ die Monumentalität und Freiheit dieses französischen Vorbildes aber nicht erreicht habe, sondern in der Kleinteiligkeit seines Stils (*minutieux à l'excès*) - auch wenn dieser einer gewissen Originalität nicht entbehre („une certaine originalité de style“) - vor der französischen Kunst habe abdanken

l'art allemand unter dem Titel ‚*L'art allemand e l'art français du moyen âge*‘ (Paris 1917) aufgenommen, die nach dem 1. Weltkrieg etliche Neuauflagen erlebte und hier nach der Ausgabe von 1923 [Mâle (1917b)1923] ergänzend zur originalen Publikation in der *Revue de Paris* zitiert wird.

713 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 505f. - Mâle (1917b)1923, S. 171f.

714 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 507 u. n.1. - Mâle (1917b)1923, S. 174f.

715 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 509. - Mâle (1917b)1923, S. 177f.

716 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 512. - Mâle (1917b)1923, S. 183f.

717 *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 184.

Damit übernimmt Émile Mâle die Auffassung Georg Dehios (1902 (Rez.), S. 462), der gegen Adolph Goldschmidt (1902a, S. 31) die These vertreten hatte, dass der Freiburger Bildhauer die französische Skulptur aus eigener Anschauung gekannt haben müsse, während Goldschmidt eine nur indirekte Kenntnis französischer Kunst durch den Freiburger Bildhauer annahm, vermittelt durch ein *Sizzenbuch* des Bildhauers der Magdeburger Domchorfiguren. - Siehe Kap. III. 5. u. 6.

müssen („Il abdiquera devant l'art français“).⁷¹⁸

La sculpture de Bamberg

Émile Mâle wies im Folgenden auf eine für die Betrachtung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts wichtige wissenschaftsgeschichtliche Zäsur hin. Dehio habe in einem Aufsatz von 1890 gezeigt, dass zwei Statuen einer Heimsuchung im Chor des Bamberger Doms tatsächlich *Kopien* der Figuren der Jungfrau und der heiligen Elisabeth eines Portals der Kathedrale in Reims seien, doch sei mit diesen Bamberger Kopien der Charme der französischen Vorbilder zerstört worden (*Le charme était rompu*).⁷¹⁹

In der Nachfolge Dehios hätten dann jüngere deutsche Forscher auch die übrigen

718 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916) S. 514f. - Mâle (1917b)1923, S. 188.

719 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515. - Mâle (1917b)1923, S. 190.

- Émile Mâle beruft sich auf Georg Dehios Aufsatz ‚Zu den Skulpturen des Bamberger Domes‘ (in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 11 (1890) S. 194-199) (siehe Kapitel I. 4), in welchem Dehio freilich die Bamberger Figuren *nicht als Kopien* bezeichnet, sondern als *Nachbildungen*, bei welchen der Bamberger Bildhauer sich wesentlich auf „die Kraft seines Gedächtnisses“ gestützt habe (a.a.O., S. 197).

Tatsächlich verwendet Dehio in seinem Aufsatz von 1890 den Begriff „kopiert“ nur ein einziges Mal, aber nicht bezogen auf die Bamberger, sondern auf die *Reimser* Figuren, welche *antike* Vorbilder *kopieren* würden. Die betreffende Stelle (a.a.O., S. 195f.) lautet:

„Bei längerer Betrachtung wurde es mir vielmehr sicher, dass hier [*sc. bei den Bamberger Figuren der Maria und Elisabeth*] bestimmte antike Einzelvorbilder eingewirkt haben müssen. Aber wie sollten solche nach Bamberg kommen, — wo niemals Römer gesessen haben (...) ? Das Rätsel löste sich nun alsbald durch zwei in meiner Erinnerung auftauchende Statuen vom Hauptportal der Kathedrale von *Reims*, gleichfalls Maria und Elisabeth darstellend. *Diese* sind es, die dem Bamberger Meister *vorgeschwebt* haben, während *sie selbst direkt nach der Antike kopiert* sind.“ (Herv., G.S.)

Der Bamberger Bildhauer hat nach Dehio die Reimser Figuren *nicht kopiert*, sie haben ihm nur „*vorgeschwebt*“, während die *Reimser Figuren antike Vorbilder kopiert* hätten.

Mâles Behauptung, Dehio habe die Bamberger Figuren als *Kopien* der Reimser Heimsuchungsgruppe gefasst, ist eine Unterstellung, die *Adolph Goldschmidt* in die kunsthistorische Literatur eingeführt hat. Goldschmidt (1899, S. 294, n.1) schreibt: „Es ist [*sc. bei den Magdeburger Domchoraposteln*] keine Figur *kopiert*, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Reimser [1] Dehio im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. Bd. IX, S. 194. - Arthur Weese, *Die Bamberger Domsulpturen. Straßburg 1897.*“

Nicht nur Goldschmidts Berufung auf Dehio ist irrig, sondern auch Goldschmidts anschließender Literaturhinweis auf Artur Weeses Dissertation. Denn auch Weese (1897, S. 120f.) äußert sich dezidiert anders zum Verhältnis der Bamberger und Reimser Skulpturen als Goldschmidt ihm unterstellt:

„Eine grosse Anzahl von Vorbildern für die Werke des *Bamberger Meisters* sind in *Reims* aufgefunden worden. Mit dem Nachweis seiner Quelle ist aber noch nicht seine künstlerische Inferiorität dargethan. *Er ist damit durchaus nicht auf die niedrige Stufe eines Copisten gesunken. Als freier Mann steht er seinen Vorbildern gegenüber*.“ (Herv., G.S.) - Siehe auch Kap. I. 4.

Figuren in Bamberg untersucht, mit dem Ergebnis, dass sie deren Originale sämtlich in Reims wiedergefunden hätten.⁷²⁰ Indem Mâle dem Verfahren der jüngeren deutschen Forscher seinen Beifall zollte, insofern diese bei jeder Skulptur des 13. Jahrhunderts zuerst nach dem französischen Vorbild fragten („Quand ils étudient une oeuvre allemande du XIIIe siècle, ils se demandent d’abord de quel original français elle est imitée“), so wies er doch kritisch auf den Versuch derselben Forscher hin, auch die Eigenart dieser Figuren bestimmen zu wollen und einen von den französischen Statuen verschiedenen, mitunter auch tieferen Gehalt anzunehmen.⁷²¹

Für Mâle waren demgegenüber nur die *Abweichungen* zwischen den Bamberger *Kopien* und ihren Reimser *Originalen* von Relevanz. Die Qualität einer Figur entschied sich für Mâle allein im Vergleich, d.h. in der relativen Nähe oder Ferne zum französischen Vorbild, was er an den Figuren der *Adamsporte* des Bamberger Domes zeigte, von denen er die Figur Heinrichs II. (*le saint Henri*) dadurch würdigte, dass er einen Propheten der Westfassade von Reims als dessen überlegenes Vorbild nachwies. Die Figur der Kaiserin Kunigunde (*la sainte Cunégonde*) charakterisierte er als Nachahmung der Königin von Saba, als eine *genaue Imitation*, die freilich *kalt und ohne Poesie* sei („Imitation exacte, mais froide et sans poésie“).⁷²²

Das Scheitern einer adäquaten Nachahmung des Reimser Vorbildes zeige sich am deutlichsten an den Engeln in Bamberg, deren Lachen zur Grimasse erstarrt sei und nur die Unfähigkeit des deutschen Künstlers offenbare, den Regungen der Seele einen *diskreten Ausdruck* zu verleihen.⁷²³ Noch deutlicher zeige sich die Unfähigkeit zur adäquaten Darstellung einer psychischen Regung bei den *klugen und törichten Jungfrauen* des Magdeburger Doms. Diese Figuren würden die Gefühle von Freude, Schmerz und Schuldgefühl in ungehobelter Primitivität äußern, und der deutsche Bildhauer habe hier nicht erfasst, was der französische Künstler *instinktiertig spüre* („senti d’instinct“), dass es bei Gestalten, die Interesse erregen sollen, nicht auf deren Handlung, sondern allein auf ihr Wesen („le fond même de son être“)

720 Vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515. - Mâle (1917b)1923, S. 190. - Émile Mâle spielt mit „*D’autres archéologues allemands, moins respectueux que leurs aînés*“ (*ebd.*) auf Artur Weese und dessen Dissertation *Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts* (Straßburg 1897) an. - Siehe Kap. III. 1 und vorige Fußnote.

721 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 515f. - Mâle (1917b)1923, S. 190.

„On lui assure que les oeuvres allemandes, *tout en étant des copies des oeuvres françaises*, ont conservé leur originalité et qu’elles se distinguent par une profondeur de sentiment où les originaux n’atteignent pas.“ (*Ebd.*; *Herv.*, G.S.)

722 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 516. - Mâle (1917b)1923, S. 191.

723 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 518. - Mâle (1917b)1923, S. 195.

ankomme.⁷²⁴

La sculpture de Naumbourg

In der Skulptur von Reims erkannte Émile Mâle - worin er wieder der jüngeren deutschen Forschung folgte⁷²⁵ - auch die unabdingbare Voraussetzung für die *Stifterfiguren im Naumburger Westchor*.⁷²⁶ Doch hier zeigte sich für Mâle zum ersten Mal ein Phänomen, das er zuvor eigentlich ausgeschlossen hatte: ein deutscher Bildhauer, der es *wagte*, sich aus den französischen Lektionen etwas *Eigenes* zu erschaffen (*le sculpteur allemand, formé par nos leçons, osa s'essayer à créer*), und Mâle nannte die Stifterfiguren die *originellste Produktion der Epoche (L'œuvre la plus originale que cette époque ait produite)*.⁷²⁷ Mâle konstatierte bei den Stifterfiguren ausdrücklich die fehlende Nachahmung französischer Vorbilder (*Toutefois, l'artiste allemand n'imité aucun original français*), aber die Originalität der Darstellung sei hier erkaufte durch eine für einen französischen Künstler nicht vorstellbare Verletzung der Konvention (*un artiste français l'eût jugée de mauvais goût, inconvenante*). In Frankreich würden nur Heilige für würdig befunden, als Standbilder im Chor einer Kirche dargestellt zu werden, und wenn man dort Stifterfiguren finde, so nur in kniender Haltung und zu Füßen von Heiligen (*les donateurs, quand il y en a, sont agenouillés aux pieds des saints*),⁷²⁸ wie überhaupt die Mächtigen in Frankreich die Kirche nur betreten würden, um sich dort zu erniedrigen (*En France, les grands de ce monde n'entrent dans l'église qu'en se faisant humbles*). Wenn im Naumburger Westchor Stifterstatuen dargestellt würden, so müsse dies an der Macht der *germanischen Feudalherrschaft* liegen.⁷²⁹

In einer unvermittelten Anspielung auf die gleichzeitigen kriegerischen Ereignisse des 1. Weltkrieges, aber immer noch gemünzt auf die Stifterfiguren im Naumburger Westchor, fügte Mâle hinzu, dass die deutsche Lehnsherrschaft *mit den geflügelten Hauben* (eine Anspielung auf die *preußischen Pickelhauben* im 1. Weltkrieg), *beherrscht von Monstern*, einen schreckenerregenden Eindruck machen würden („Cette féodalité allemande (...) avec ses casques ailés surmontés de monstres donne une impression

724 *Ebd.*

725 Vgl. u.a. Franck-Oberaspach (1899, S. 110), Goldschmidt (1902a, S. 32), Giesau (1914, S. 34f., 37), Noack (1914, S. 130, 139) und Greischel (1914/16, S. 29).

726 Für Émile Mâles Ausführungen zu den *Naumburger Stifterfiguren* vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522f. - Mâle (1917b)1923, S. 202-204.

727 *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522. - Mâle (1917b)1923, S. 202.

728 *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 203.

729 „Il a fallu que dans le monde germanique la féodalité fût bien puissante, que la force écrasât bien lourdement l'esprit, pour qu'une œuvre comme les statues du chœur de Naumbourg fût possible.“ (*Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 523.) - *Ebd.*

d'épouvanté“).⁷³⁰

In einer weiteren aktualisierenden Apostrophe versicherte Mâle mit beißender Ironie, die *Deutschen* könnten dieses eine Mal beruhigt feiern, *diese* Statuen werde ihnen gewiss niemand nehmen („les Allemands peuvent les célébrer sans crainte: elles sont bien à eux“).⁷³¹ Mâle spielte auf Deutungen deutscher Kunsthistoriker an, welche die Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt des ‚rein Menschlichen‘ (*purement humain*) bewunderten und wandte diese Charakterisierung ins Negative. Er kontrastierte die *Individualität* der Stifterfiguren mit der großen *idealistischen Kunst* Frankreichs im 13. Jahrhundert, die einer *rein menschlichen* Auffassung erst später zugänglich geworden sei. In Naumburg aber habe der deutsche Künstler, zum ersten Mal auf sich allein gestellt, die große Kunst Frankreichs auf die Erde herabgezogen („L'artiste allemand, abandonné à lui-même pour la première fois, ramène ce grand art sur la terre“).⁷³²

IX. Standortbestimmungen der *Naumburg-Forschung* 1919

1. Georg Dehio (1919)⁷³³

Zur gleichen Zeit als Émile Mâle unter dem Eindruck der Kriegsgeschehnisse im Sommer und Herbst 1916 seine *Studien zur deutschen Kunst* in der *Revue de Paris* erscheinen ließ, hatte Georg Dehio in Straßburg zum selben Thema ein umfangreiches Manuskript abgeschlossen und zum Druck gegeben, dessen Herausgabe unter dem Titel ‚*Geschichte der deutschen Kunst*‘ sich freilich bis nach Beendigung des Krieges verzögerte. Als Georg Dehio am 31. Oktober 1918 ein Postskript zu seinem 1915 verfassten Vorwort niederschrieb, ließ er nach eigenem Bekunden die Zeilen aus den Kriegsjahren unverändert stehen; sie hatten, so scheint es, für ihn noch jetzt ihre Gültigkeit bewahrt.⁷³⁴

730 *Ebd.*

731 *Ebd.* - Mâle (1917b)1923, S. 204.

732 *Ebd.*

733 Zu Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst, Band I, Berlin/Leipzig 1919*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Jantzen 1925, S. 258 / Pinder 1925, S. 17 / Schmitt 1932, S. 3f. / Giesau 1936, S. 54 / Weise 1948, S. 10 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2) / Stange/Fries 1955, S. 11 / Reinhardt 1966, S. 225 / Sauerländer 1979, S. 174f. / Niehr 1992, S. 33 / Brush 1993, S. 113 / Ullrich 1998, S. 118 / Jung 2002, S. 122 / Betthausen 2004, S. 144, 311 / Gebhardt 2004, S. 19f. / Caesar 2006 (Diss./Manuskript), S. 60-69.

734 Das Postskript, mit dem berühmten Satz von den *ewig deutsch redenden Steinen des Straßburger Münsterbaus*, das Georg Dehio seinem 1915 geschriebenen Vorwort anfügte (und

Wie Émile Mâles *Studien zur deutschen Kunst* war Georg Dehios Darstellung nicht an einen engen Kreis von Fachgelehrten, sondern an ein breites nationales Publikum gerichtet - „mein wahrer Held ist das deutsche Volk“ schrieb Dehio im Vorwort -, und so erschienen seine Ausführungen wie Antworten auf die Thesen des französischen Gelehrten, auch wenn er bei Niederschrift seines Buches von dessen *Studien* noch keine Kenntnis gehabt haben konnte.⁷³⁵

Ihm gehe es in der Beschäftigung mit der deutschen Kunst um *Selbsterkenntnis* des deutschen Volkes, um „Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren“, worin für Dehio freilich nicht nur positive Errungenschaften der deutschen Kunst eingeschlossen waren, sondern auch *Versäumtes* und *Verluste* zur Sprache kommen mussten.⁷³⁶

Die Verarbeitung fremder Anregungen

„Zu allen Zeiten“ sei es das Schicksal des deutschen Volkes gewesen, „älteren und reiferen Kulturen gegenüberzustehen. Diese Kulturen ‚aufzunehmen und weiterzubilden‘ (...), das war seine Aufgabe“, weshalb ein Hauptthema seines Buches „das Verhältnis zur Überlieferung und den umwohnenden Völkern“ sein müsse. Dieses Verhältnis setze sich aber - so Dehio - einem doppelten Angriff und Missverständnis aus: auf der einen Seite einem falschen Originalitätsbegriff und „Trugbilder(n) der Deutschtümelei von einer urdeutschen Kunst“, auf der anderen Seite Angriffen aus dem Ausland, „welche die Geschichte der deutschen Kunst als ein einziges Plagiat, denunzieren.“⁷³⁷

welches er auch bei den folgenden Auflagen des Buches wieder abdrucken ließ) hat folgenden Wortlaut:

„(.....). Bis zu dieser Stelle war das Vorwort 1915 niedergeschrieben. Die Drucklegung des beim Ausbruch des Krieges fast vollendeten Bandes hat sich dann von Jahr zu Jahr verzögert. Wie hat seitdem das Antlitz der Welt und unseres Vaterlandes sich verändert. Finsternis liegt über dem Heute und Dunkelheit über dem Morgen. Aber niemals dürfen wir uns den geistigen Zusammenhang mit unserer Vergangenheit zerreißen lassen! Heute noch darf ich diese letzten Zeilen des Buches an dem Ort schreiben, an dem es - nicht zufällig - entstanden ist, im Angesicht des Münsterbaues, dessen Steine in Ewigkeit deutsch reden werden, auch dann noch, wenn bei den Menschen um ihn her der letzte deutsche Laut verklungen sein wird, abgeschworen und vergessen. Straßburg, den 31. Oktober 1918. *Der Verfasser.*“ (Dehio 1919, I, S. 6.)

⁷³⁵ Vgl. Dehio 1919, I, S. 5.

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Dehio 1919, I, S. 6. - Dehio kritisiert wiederholt eine *völkische* Leugnung fremder Einflüsse auf die deutsche Kunst und betont deren notwendiges Schülerverhältnis zu auswärtigen Lehrmeistern, was nicht zuletzt für die Skulptur des 13. Jahrhunderts gelte:

„Es gibt Freunde unserer alten Kunst, deren volkliches Selbstbewußtsein mehr empfindlich als fest und klar ist und deshalb zu sehr verkehrten Urteilen führt. Sie sind

Ein solcher Angriff war zuletzt am entschiedensten von Émile Mâle in seinen *Studien zur deutschen Kunst* 1916/17 vorgetragen worden, welcher sich dabei explizit auf Georg Dehios Aufsatz von 1890 zu den *Bamberger Domsulpturen* berufen und diesem unterstellt hatte, er habe die dortigen Figuren der Elisabeth und Maria als *Kopien* französischer Vorbilder in Reims dargelegt. An eben diesen Figuren entwickelte Dehio nun die Selbständigkeit der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert. Die Bamberger Elisabeth, deren Identifizierung Dehio selbst erst anhand des Vergleichs mit dem Reimser Vorbild gelungen war, bezeichnete er dem Charakter nach als eine *Prophetin*.⁷³⁸ Vom französischen Vorbild habe der Bamberger Bildhauer die „formalen Werte seiner Kunst, in gotisch-antiker Doppelgestalt“ übernommen, während sein eigener Beitrag im *seelisch-expressiven* Ausdruck liege. Unter Aufgabe früherer Vorbehalte gegen eine Verwendung des Begriffes *gotisch* für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts⁷³⁹ meinte Dehio jetzt, dass diese, je mehr sie die von Reims entlehnten *antiken Formeln* abgestreift, um so mehr *gotischen* Charakter angenommen habe.⁷⁴⁰

Die Naumburger Stifterfiguren

Während der Bamberger Bildhauer noch nicht vollständig auf eine *ideale Nuance* in der Bildung seiner Skulpturen habe verzichten wollen, habe der Bildhauer im Naumburger Dom das Ziel einer *realistischen* Darstellung als *Abbild der Gegenwart* in

immer geneigt (...), am liebsten den fremden Einfluß zu leugnen, oder, wenn sie dies nicht können, ihn für eine Minderung des nationalen Wesens und somit ein Unglück zu erklären. Die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts hat es aber glänzend bewiesen, daß im rechten Sinne von Fremden lernen die eigenen Kräfte befreien und erhöhen heißt.“ (Dehio 1919, I, S. 311.)

738 „Die Mutter des Täufers wird selbst zur *Prophetin* gestempelt, eine hochaufgerichtete heroische Gestalt, der Kopf auf dem sehnigen Hals scharf herumgedreht, die hageren Wangen gefurcht, der gespannte Blick seherhaft in die Ferne gerichtet. Hier ist *im Vergleich mit dem französischen Original selbständig* ein neuer Charakter geschaffen, großartiger und pathetischer, und dementsprechend das plastische Motiv nicht unerheblich umredigiert.“ (Dehio 1919, I, S. 331; *Herv.*, G.S.)

Mâle hatte in seinem Aufsatz *La cathédrale de Reims* von 1914 die Bamberger Elisabeth als *hochmütige Sibylle* und Sinnbild der *Nemesis Deutschlands* bezeichnet, und dabei gleichfalls auf den ganz anderen Charakter dieser Figur im Vergleich zum Reimser Vorbild abgehoben (vgl. *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 310 u. Fußnote 633).

739 Vgl. Dehio 1902 (Rez.), S. 463 und Kap. III. 6.

740 „Wir können (...) das Ergebnis der französischen Erziehung unseres Meisters [*sc. des Bildhauers der Bamberger Elisabeth und Maria*] so zusammenfassen: von ihr hat er die *formalen Werte* seiner Kunst, in gotisch-antiker Doppelgestalt; von sich selbst die *seelisch-expressiven*. Je mehr er im Fortgang seines Werkes auf die letzteren den Akzent legt, um so mehr wendet er sich von den antiken Formeln ab, um so »gotischer« wird er. Darin nimmt er die bald allgemein werdende Wendung der deutschen Bildhauerkunst voraus.“ (Dehio 1919, I, S. 333; *Herv.*, G.S.)

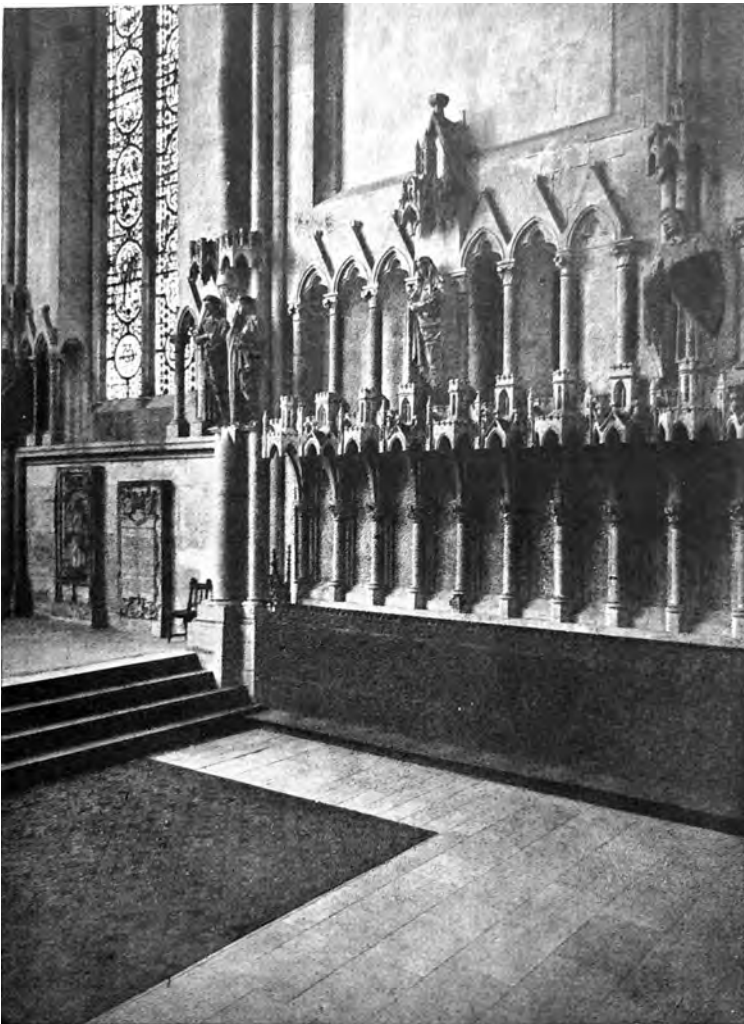


Abb. 72

Dom zu Naumburg. Wandarkatur am Westchor. Darunter ehemals die Sitze der Chorherren. Um 1260-1270 (Aus: Dehio 1919 I, Abb. 465)

der christlichen Kirche nicht sind“, sondern „Stifter und Wohltäter des Doms, zur einen Hälfte aus dem erloschenen Geschlecht der Eckardiner, zur andern aus dem noch blühenden der Wettiner, dem der Bischof Dietrich, der Erbauer des Westchors, angehörte“, suchte Dehio den Schlüssel zum Verständnis des Stifterzyklus im *Abnenkultus* des 13. Jahrhunderts. Dehio stellte zum ersten Mal einen *inhaltlichen* Bezug zwischen *Stifterstatue* und *Stiftergrabmal* her, insofern beide sich dem gleichen Motiv des *Abnenkultus* verdanken würden. Die *Idee* von Stifterstatue und Stiftergrabmal sei *dieselbe* und nur die *Form verschieden*. Mit einem Wort, Dehio stellte die These auf, dass *die Naumburger Stifterfiguren der Idee nach Stiftergrabmäler* seien.⁷⁴³

Gestalt der Stifterfiguren verwirklicht.⁷⁴¹

Dehio besprach den Westchor des Naumburger Doms unter dem Begriff *Lettnerchor*, und meinte damit eine vom Langhaus abgetrennte, quasi eigenständige Kirche („gleichsam an der Kirche eine Kirche für sich“). Die Zweiteilung und Gliederung des Westchors biete in Naumburg den Rahmen für eine *rhythmische* und *isolierende Anordnung* der Stifterfiguren, die von den *dichtgedrängten, unrhythmischen Reihen an den französischen Fassaden* entschieden abweiche und damit dem *Wesensprinzip der Plastik* in weit höherem Maße als in Frankreich gerecht werde.⁷⁴²

Ausgehend von der Beobachtung, dass die zwölf Statuen im Westchor „offenbar Heilige

741 Dehio 1919, I, S. 332.

742 Dehio 1919, I, S. 339f.

743 „Der *Abnenkultus* durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts



Abb. 73

Dom zu Naumburg. Stifterstatuen im Westchor
(Aus: Dehio 1919 I, Abb. 466-468)

starker Erdgeruch schwebt um diese Gestalten.“),⁷⁴⁴ die an die Beschreibungen Schmarsows und Bergners, daneben auch an die Charakterisierung des französischen Kollegen Émile Mâle erinnern konnten.⁷⁴⁵ Dagegen ließ sich Dehios

ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die *Form des posthumen Stiftergrabes* an. Zuweilen wurden ganze *Reihen von Grabmälern* auf einmal errichtet; (...). Wenn also *nicht in der Idee*, so doch in der *Form*, war die Naumburger Unternehmung *etwas Neues* und mußte den Zeitgenossen um so *außerordentlich* erscheinen, je fester seit langem die sachlichen Inhalte der kirchlichen Kunst sich fixiert hatten.“ (Dehio 1919, I, S. 340; *Herv.*, G.S.)

Indem Dehio ganz auf die *Neuheit der Form* abhebt, welche die Zeitgenossen wohl in Erstaunen gesetzt hätte, betont er gleichzeitig das *Traditionelle der Idee*. Indem Dehio explizit eine *Neuheit der Idee ausschließt* („*nicht in der Idee ... etwas Neues*“ - sie ist für Dehio vielmehr *traditionell*: es ist die Idee der *Stiftergrabmäler*), stellt er, ohne dass er dies explizit tun würde bereits eine *These* auf, welche man so wiedergeben könnte: Vor dem Hintergrund einer ausgebildeten Tradition des Stiftergrabmals *trennen sich* in den Stifterfiguren *Form* und *Idee*. Die traditionelle Idee - das ist das *Stiftergrabmal* - verbindet sich mit einer neuen Form - das ist die *Stifterstatue* - zu einer *außerordentlichen* Einheit.

⁷⁴⁴ Dehio 1919, I, S. 341.

⁷⁴⁵ Vgl. noch einmal die entsprechenden Charakterisierungen der Stifterfiguren bei Schmarsow (1892, S. 33: „Wer nur etwas sich hineingesehen, glaubt die Gewissheit zu fühlen, dass der Meister uns die wahren Abbilder von Zeitgenossen gegeben“) und Bergner (1903, S. 99: „Am wunderbarsten ist sein [*sc. des Naumburger Bildhauers*] starkes, fast prosaisches Lebensgefühl. Sein einziges Studium war der Mensch, der deutsche Ritter, der Bürger und Soldat, der Priester und der Jude, die edle Frau und die kokette Magd.“), aber auch an die Beschreibung Émile Mâles, der in den Stifterfiguren eine *rein menschliche Kunst* („*un art „purement humain*“) sieht, und sie nach ihren natürlichen, menschlichen Regungen beschreibt: „*Une noble dame, un pan de sa robe relevé, semble rire aux éclats, une autre paraît mélancolique et cache une partie de son visage sous son manteau, un chevalier, les mains appuyées sur le pommeau de l'épée, est une image de la force sûre d'elle-même, un autre se dissimule derrière son bouclier.*“ (*Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 523.)

Beschreibung der Stifterfiguren mit der Einfluss-Theorie der Schule um Adolph Goldschmidt nicht in Einklang bringen, welche im Rahmen der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* noch vor dem Krieg durch Hermann Giesau die These einer vollständigen Abhängigkeit der Naumburger Figuren von der Reimser Skulptur als Untersuchungsprogramm aufgestellt hatte.⁷⁴⁶



Abb. 74
„Typischer Franzosenkopf von
der Kathedrale von Reims“
(Aus: Dehio 1919 I,
Abb. 470a)

Dehio unterstellte dem Naumburger Bildhauer eine bewusst gegen die höfisch-kultivierten Vorbilder an der Kathedrale von Reims konzipierte Gestaltung des Stifterzyklus,⁷⁴⁷ wobei Dehios kontrastierende Gegenüberstellung der Naumburger Figur des Ekkehard mit seinem *schwerfälligem Herrenbewusstsein* und der Reimser Figur des Joseph mit seiner *geschmeidigen Eleganz des Franzosen*⁷⁴⁸ ebenso auf die ältere Literatur zurückverwies wie sie späteren Rezipienten als Kennzeichen einer ganzen Epoche der Naumburg-Forschung unter nationalem Vorzeichen erscheinen konnte.⁷⁴⁹

Was die eigentliche Leistung des Naumburger Bildhauers ausmache und diesen als großen Künstler auszeichne, sei dessen Fähigkeit einer Verbindung individueller Charakterisierung und monumentaler Darstellung der Figuren.⁷⁵⁰ Die Wirkung der Monumentalität sah Dehio einerseits durch eine bewusste Zurückhaltung in der Formulierung des Standmotivs, andererseits durch eine Geschlossenheit des Kon-

746 Vgl. Giesau 1914, S. 36 und Kap. VII. 1.

747 „(..) dem international zurechtgemachten romantischen Ideal der Ritterlichkeit, das wir aus der höfischen Dichtung kennen, wird hier ein echterer, der deutschen Wirklichkeit gemäßerer, viel schlichterer, in dieser Schlichtheit aber doch bezwingend vornehmer Habitus gegenübergestellt. Vergleichen wir dazu noch die *Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims*. Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er *bewußt den Gegensatz* habe herauskehren wollen.“ (Dehio 1919, S. 341; *Herv.*, G.S.)

748 „Der Franzose elegant, geschmeidig, verwegen, mit spöttischen Augen und kecker Figur. Der Deutsche schwerfällig, tüchtig, gar nicht auf Repräsentation bedacht, aber sicher in seinem Herrenbewusstsein.“ (ebd.)

749 Für die ältere Literatur vgl. v. Reber (1886, S. 549) und Kap. I. 2; Schmarsow (1892, S. 52f. - hier unter Verweis auf die angegebene Stelle bei v. Reber) und Kap. II. 1; und Bergner (1909, S. 31) und Kap. IV. 2. - Für die jüngere Rezeption vgl. die (bereits im Zusammenhang mit den soeben genannten Stellen angeführten) Bemerkungen bei Sauerländer 1979, S. 174f. und Ullrich 1998, S. 118.

750 „Die Selbstverständlichkeit, mit der die Naumburger Statuen vor uns stehen, kann es übersehen machen, mit welcher staunenswerten Beherrschung hier das Wesensverschiedene zusammengeschlossen ist: Monumentalität, Charakteristik, Dramatik. (...). Das Monumentale ist aber am schwersten zu erreichen, wenn es, wie hier in Naumburg, mit dem realistisch Individualisierenden sich vereinigen will. (...). Nur eine ganz große Künstlerschaft vermag zwischen diesen Polen das Gleichgewicht zu finden.“ (Dehio 1919, I, S. 341f.)

turs der Figuren bestimmt, während andererseits eine Belebung durch die Binnenmodellierung, durch Achsdrehung des Oberkörpers und durch Wendung des Kopfes erzielt werde.⁷⁵¹ Die Monumentalität der Gewandbildung, der „einfache, große Schnitt und die schweren, dicken Wollstoffe“ mit ihren „wenigen, aber ganz gewaltigen Faltenmotiven“ bezeichnen einen charakteristischen Unterschied zur vorangehenden Bildhauergeneration mit ihrer bisweilen „ornamentalen Selbstgenügsamkeit und dem spielerisch-kleinteiligen Allzuviel“.⁷⁵²

Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulptur

Dehio begriff die Naumburger Stifterstatuen als Endpunkt einer Entwicklung der Skulptur des 13. Jahrhunderts hin zu einer *realistischen* Darstellung, datierte sie aber vor die Reliefs des Naumburger Westlettners. Diese sah er als Arbeiten eines Bildhauers an, der zuvor im Mainzer Dom die Skulpturen an den beiden dortigen Lettnern gearbeitet habe. In Naumburg aber ging Dehio von *zwei* Meistern aus, einem Meister der Stifterfiguren und einem Lettnermeister, und so ergab sich für ihn mit Blick auf die Skulptur von Mainz und Naumburg eine Entwicklungsreihe, die mit den Arbeiten eines in Reims



Abb. 75

Gruppe der Verdammten vom ehemaligen Westlettner (jetzt im Kreuzgang). Die zwei Köpfe links und die beiden äußersten rechts modern ergänzt, auch andere Teile überarbeitet. Um 1260. - Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner. Um 1230-40 (?). - Kopf, wahrscheinlich vom selben Lettner.

(Aus: Dehio 1919 I, Abb. 478-480)

⁷⁵¹ „Forschen wir den Mitteln nach, mit denen der Meister dies [*sc. die Monumentalität der Figuren*] erreichte, so erkennen wir als eines der wesentlichsten die Zurückhaltung, die er sich in der Entwicklung des Standmotivs auferlegte. Stand- und Spielbein sind unterschieden, doch unter Vermeidung stärkerer Ausladung; die Arme bleiben nahe am Körper, und öfters sind sie sogar in den Mantel eingewickelt; dieser aber fällt so, daß er für den äußeren Umriß der Statue lotrecht-gerade Linien ergibt, sehr im Gegensatze zu dem von der Gotik immer mehr bevorzugten Zickzackkontur. Alle Belebung mußte also durch die Binnenform bewirkt werden und durch die Achsdrehung des Oberkörpers und die Wendung des Halses.“ (Dehio 1919, I, S. 342.)

Zur monumentalen Erscheinung der Stifterfiguren vgl. auch Lübke (1890, S. 246): „Hier treten uns in einem ganz schlichten, aber großartigen Gewandstyl, der nur das Nothwendige giebt und die Bewegungen aufs Lebendigste zum Ausdruck bringt, Gestalten entgegen (...)“ - Siehe Kap. I. 3.

⁷⁵² Dehio 1919, I, S. 342.

geschulten Bildhauers an den beiden Mainzer Lettnern einsetzte, in den Stifterfiguren des Naumburger Westchors durch einen *anderen* Meister ihren Höhepunkt fand und am Westlettner in Naumburg wiederum durch denjenigen Bildhauer, der in Mainz schon zuvor eine ähnliche Aufgabe bewältigt hatte, zum Abschluss kam.

Mit dieser relativen Chronologie der Bildhauerarbeiten in Mainz und Naumburg schloss sich Dehio - lässt man die *Meisterfrage* beiseite - der zuerst von Bergner formulierten und von Noack stilkritisch begründeten Entwicklungsvorstellung an,⁷⁵³ wiewohl jedoch von diesen Forschern in der Frage der Zuschreibung der Skulpturen an mehrere Meister ab. Dehios singulär gebliebene Auffassung - *ein* Bildhauer für alle Skulpturarbeiten beider Lettner in Mainz, *zwei* Bildhauer für die Skulpturen von Westchor und Westlettner in Naumburg - begründete ihr Autor damit, dass es ihm „angesichts der augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters“ und „stilistischen Divergenz“ unmöglich erscheine, die beiden Arbeitskomplexe im Naumburger Dom ein und demselben Meister zuzuweisen: „Gegenüber der gemessenen, aristokratischen Empfindungsweise des Stiftermeisters ist der Lettnermeister ein, allerdings genialer, *Plebejer*.“⁷⁵⁴ Dehio konnte sich nicht vorstellen, dass der aus Mainz kommende Meister in Naumburg nach Fertigstellung der Stifterfiguren mit seiner letzten und unvollendet gebliebenen Arbeit an den Passionsreliefs wieder *auf die Stufe* seiner ersten Arbeiten in Mainz zurückgekehrt wäre.⁷⁵⁵

753 Vgl. Bergner 1903, S. 132 und Noack 1914, S. 44. - Diese relative Chronologie stellt im Übrigen noch heute die *communis opinio* der Forschung dar. Die Abfolge von a) Lehrjahren in Nordfrankreich - b) Arbeiten im Mainzer Dom - c) Naumburger Stifterstatuen - d) Naumburger Westlettnerreliefs wurde zuerst von Heinrich Bergner (ebd.) aus biographischen und künstlerischen Gründen vertreten.

754 Dehio 1919, I, S. 344; *Herv.*, G.S.

755 „Die Naumburger Stifterstatuen sind die *letzte Staffel*, die die Kunst des 13. Jahrhunderts auf dem Wege *zur Anerkennung der Wirklichkeit* erreichte, weshalb man ihren Meister einen Realisten zu nennen pflegt. Wir wollen wegen dieses vieldeutigen Wortes hier nicht rechten. Auf jeden Fall war es eine mit hohem künstlerischen Bewußtsein gereinigte Wirklichkeit. Nicht ganz so kann dies für die Bildwerke des Lettners zugegeben werden. Die *herrschende Ansicht* sieht darin den Altersstil des Meisters der Stifterbilder. Angesichts der augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters muß aber auch mit einer zweiten Möglichkeit gerechnet werden, nämlich der, daß sie *Werke eines zweiten Meisters* sind. In meinen Augen ist dies nicht nur möglich, sondern auch überwiegend wahrscheinlich *.
[Anmerkung:] * Meine Gründe kann ich hier nur kurz andeuten. So gewiß zwischen den Lettnerskulpturen und den Stifterbildern eine stilistische Divergenz vorliegt, ebenso gewiß sind die ersteren von derselben Hand wie die zeitlich dem Beginn des Naumburger Westchors vorangehenden Mainzer Fragmente (.). Will man diese Tatsache mit der herrschenden Ansicht kombinieren, so kommt man auf die nachstehende zeitliche Folge: 1. die Mainzer Lettnerskulpturen, 2. die Naumburger Stifter, 3. der Naumburger Lettner. Als

2. Rudolf Kautzsch (1919) ⁷⁵⁶

Mit Hermann Giesaus im *Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst* vorgetragener programmatischer These von 1914, die Arbeiten im Naumburger Dom könnten nur von der französischen Skulptur her erklärt werden, und Werner Noacks Darlegung in derselben Publikation, dass es sich beim ehemaligen Mainzer Westlettner um ein *Frühwerk des Naumburger Meisters* handeln müsse, war die Skulptur im Mainzer Dom in den Mittelpunkt auch der Naumburg-Forschung gerückt. Denn nun schien in Mainz nicht nur der unmittelbare Ausgangspunkt für die Arbeiten im Naumburger Dom zu liegen, sondern auch die französischen Voraussetzungen dieser Skulptur greifbar zu sein, galt doch seit Wilhelm Vöges Hinweis von 1905, der sich seinerseits auf eine frühere Untersuchung Friedrich Schneiders stützen konnte, die Reimser Kathedrale als Herkunftsort mindestens einer der im Mainzer Dom vor 1239 tätigen Werkstätten. ⁷⁵⁷

Während diese Zusammenhänge im Anschluss an Vöges Vortrag in den Veröffentlichungen von Stix, Bergner, Dehio und Noack bis zum 1. Weltkrieg weiter erörtert und durch Vorstellung neuer, im Mainzer Domkreuzgang aufbewahrter Bruchstücke anschaulicher gemacht worden waren, arbeiteten seit 1907 Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb im Auftrag der hessischen Denkmälerkommission an einem großen Inventarwerk zum Mainzer Dom, in dem diese Fragen gleichfalls zur Sprache kommen mussten.

Die interne Aufgabenverteilung der beiden Forscher sah vor, dass Rudolf Kautzsch die Baugeschichte des Domes schreiben und dessen Denkmäler bis 1648 bearbeiten sollte. ⁷⁵⁸ Es lag also an Kautzsch, die neuen Forschungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts zu berücksichtigen und hierbei vor allem auch auf die zuletzt

Entwicklung eines und desselben Künstlers ergibt dies aber eine unmögliche Konstruktion. Es ist schon wenig wahrscheinlich, daß 2 eine Evolution von 1 sei, undenkbar aber, daß derselbe Künstler in 3 wieder unverändert auf die Stufe 1 zurückgekehrt sei. Da aber der Zyklus 3 unvollendet blieb, kann er in der Reihenfolge nicht mit 2 vertauscht werden.“ (Dehio 1919, I, S. 343 u. n. *; *Herv.*, G.S.)

⁷⁵⁶ Zu Rudolf Kautzsch in: ders. u. Ernst Neeb, *Der Dom zu Mainz. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz, Bd. 2, Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil I, Darmstadt 1919*, vgl.: Noack 1922 (Rez.), S. 328-331 / Noack 1923, S. 116 / Panofsky 1927, S. 63f. / Schmitt 1932, S. 3f. / Schmitt 1934, S. 70 / Stammler 1939, S. 8 / Schmitt 1948, S. 314 / Einem 1955, S. 10 / Bandmann 1956, S. 158 / Peschlow-Kondermann 1972, S. 19f., 26ff. / Brush 1993, S. 113 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 205ff., 221, 227 / Cremer 1997, S. 165.

⁷⁵⁷ Vgl. V. 1 (Wilhelm Vöge 1905), Kap. VII. 1 (Hermann Giesau 1914) und VII. 2 (Werner Noack 1914).

⁷⁵⁸ Vgl. Kautzsch/Neeb 1919, S. VII (Vorwort).

veröffentlichte Untersuchung Werner Noacks einzugehen, mit dem er spätestens seit 1912 in wissenschaftlichem Kontakt stand.⁷⁵⁹

Als sich mit Beginn des Krieges 1914 die Veröffentlichung des Mainzer Inventarwerks immer wieder hinauszögerte, war es freilich nicht Rudolf Kautzsch, der 1916 einen kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick zur Geschichte des Mainzer Westlettners und der barocken Westchorbühnen veröffentlichte, sondern sein Koautor Werner Neeb, der dabei auch einen Beitrag zur laufenden Diskussion um die Skulptur des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom beisteuerte.⁷⁶⁰ Denn das wichtigste Ergebnis von Neebs Untersuchung betraf unmittelbar die von Stix und Noack zuvor mit konkreten Vorschlägen diskutierte Rekonstruktion des gotischen Mainzer Westlettners, für die Neeb eine im Bericht des Mainzer Domherrn Bourdon überlieferte Gewölbefigur in die Diskussion einführte. Diese literarisch überlieferte Figur musste nach ihrer Publizierung durch Neeb in künftigen Rekonstruktionsvorstellungen zum verlorenen Westlettner Berücksichtigung finden, zumal Neeb auf eine damals noch erhaltene Vergleichsfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran hinweisen konnte, wodurch die verlorene Figur selbst und deren Anbringung am Westlettner des Domes konkret vorstellbar geworden war.⁷⁶¹

Eine Rekonstruktion des Mainzer Westlettners

Auf mögliche Konsequenzen der von Neeb bekannt gemachten Gewölbefigur zur Rekonstruktion des gotischen Mainzer Westlettners ging Kautzsch im Inventarwerk

759 Während seiner Arbeiten am Mainzer Inventarband veränderte Rudolf Kautzsch zweimal den Ort seiner akademischen Tätigkeit: zu Beginn (1907) lehrte er als o. Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Darmstadt (seit 1903), 1911 folgte er einem Ruf nach Breslau und 1915 nach Frankfurt am Main, wo er bis 1930 als Lehrstuhlinhaber tätig war. (Vgl. Christiane Fork in: Metzlers Kunsthistoriker Lexikon 1999, S. 210.)

Der Kontakt zwischen Rudolf Kautzsch und dem Goldschmidt-Schüler Werner Noack erschließt sich aus der Danksagung Noacks in seiner Dissertation von 1912 (unpaginiert) sowie zwei Anmerkungen darin (a.a.O., S. 81, n.64 u. n.84), Hinweisen in Noacks Publikation im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 (S. 130, n.1, 133, n.2, 134, n.2, 136, n.1) sowie aus einer Fußnote von Kautzsch im Inventarband von 1919 (S. 147, n.1) - beide Kunsthistoriker wussten also von ihren jeweiligen Forschungsvorhaben, die sich im Gegenstand des Mainzer Doms direkt berührten. Ohnedies musste sich für beide Forscher ein wissenschaftlicher Austausch im Rahmen der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* ergeben, da sowohl Noack als auch Kautzsch seit dem Übergang der Leitung der 5. Skulptur-Abteilung (*Gotische Skulptur*) von Bode auf Goldschmidt unter derselben Leitung forschten. (Siehe auch Kap. VII. 1 u. 2 sowie VIII. 1.)

760 Siehe Kap. VIII. 2, wo Neebs Aufsatz behandelt ist.

761 Vgl. ebd.

von 1919 jedoch *nicht* ein.⁷⁶² Er hielt sich vielmehr an die in Werner Noacks Publikation zu den mittelrheinischen Lettnern 1914 in Form einer Photo-Montage vorgestellte und zuvor von Alfred Stix 1909 im gleichen Sinn theoretisch dargelegte Rekonstruktion, welche die erhaltenen Fragmente nach dem Aufbau des Naumburger Westlettners zum Mittelstück einer Schauwand anordnete, ohne die räumlichen Verhältnisse des verlorenen Lettners im Bereich des Mittelportals mit der Gewölbefigur anschaulich werden zu lassen.⁷⁶³

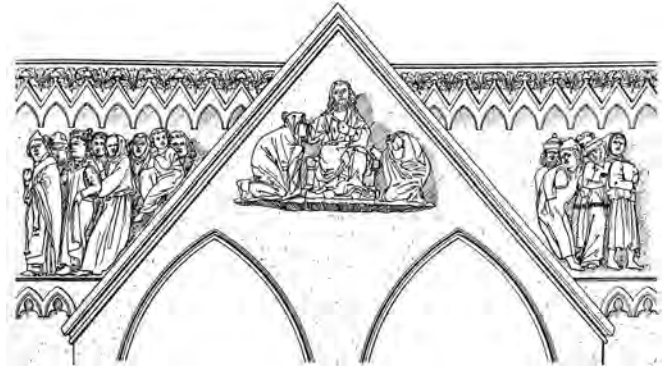


Abb. 76
Versuch einer Rekonstruktion der Mitte des Westchorlettners
(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Abb. 76)

Leitbild für Rudolf Kautzchs Rekonstruktionsüberlegungen zum ehemaligen Mainzer Westlettnern war also - wie bei Vöge, Stix und Noack - der Naumburger Westlettnern, eine Voraussetzung, die Kautzsch im Ergebnis von der früheren Forschung übernahm, wobei er jedoch hinzufügte, dass ein wichtiger Vergleichspunkt zwischen den Westlettnern in Mainz und Naumburg bei Vöge und Stix übersehen worden sei, auf den er selbst schon 1907 hingewiesen habe: die *Treppenstiegen* des verlorenen Mainzer Westlettners, die nach Abriss des Lettners in den anschließend errichteten barocken Chorschranken wieder verbaut worden seien und welche erst den *Schlüssel* zur Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem Vorbild des späteren Naumburger Gegenstück bieten würden.⁷⁶⁴

⁷⁶² Die Behandlung der *Gewölbefigur* durch Kautzsch im *Inventarwerk* kann hier im Folgenden unterbleiben, da Kautzsch über Neebs Darstellung mit keiner Überlegung hinausgeht, sondern der Wiedergabe des Bourdon-Berichts nur noch die Vermutung hinzufügt, dass es sich bei der Gewölbefigur „höchstwahrscheinlich um eine Arbeit des Lettnormeisters“ gehandelt habe, die „mit dem Lettnern spurlos zugrunde gegangen“ sei. (vgl. Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153.)

Die tatsächliche Bedeutung des Bourdon-Berichts für die Rekonstruktion des Mainzer Westlettners und seine Ikonographie sollte erst durch Otto Schmitt 1932 erkannt werden, als dieser den ‚Kopf mit der Binde‘ mit der ‚Gewölbefigur‘ des Bourdon-Berichts in einen konkreten Zusammenhang brachte (s.u.).

⁷⁶³ Vgl. die *Tafel 9* bei Noack 1914 und die Rekonstruktionszeichnung von Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151, Abb. 76.

⁷⁶⁴ Die *Tendenz* von Rudolf Kautzchs kurzem *Forschungsreferat* zum gotischen Mainzer Westlettnern und dessen Skulptur läuft darauf hinaus, dass *ihm selbst* das eigentliche Verdienst an der Rekonstruktion des Mainzer Westlettners in Analogie zu seinem Naumburger Gegenstück zuzuschreiben sei, indem er behauptet, dass die von anderer Seite publizierten Ergebnisse *in nuce* in seiner eigenen Forschung längst angelegt und von ihm

Von anschaulichem Nutzen für die Forschung erwies sich Kautzschs zeichnerische Darstellung der rekonstruierten Mittelpartie des verlorenen Westlettners dadurch, dass er in seiner Zeichnung - genau wie Noack zuvor in seiner Photomontage - die späteren Gips-Ergänzungen an den Reliefs wegließ - sie ergaben sich für Kautzsch zum einen durch eine sorgfältige Autopsie, zum anderen durch Gegenüberstellung mit einer alten Zeichnung von 1805 - und so im Vergleich zum überlieferten, durch spätere Übermalungen verunklarten Zustand die originalen Bestandteile leichter erkennbar werden ließ.⁷⁶⁵

Wie Vöge, Stix und Noack versuchte Kautzsch die Stichhaltigkeit der Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem angenommenen Nachbild in Naumburg zusätzlich durch vergleichende Detailbeobachtungen an beiden Lettnern zu untermauern, wobei er wie Vöge vorweg auf die Zweischichtigkeit der Reliefs in Mainz und Naumburg hinwies.⁷⁶⁶ Kautzsch machte in diesem Zusammenhang auf

persönlich in einem (freilich nicht veröffentlichten) Vortrag von 1907 auch *irgendwie* bereits angegeben worden seien, wobei die von Vöge (1905) und Stix (1909) nicht erwähnten, von Dehio (1911) und Noack (1914) aber sehr wohl erwähnten *und* berücksichtigten *Treppentiegen* die entscheidende Rolle spielen:

„W. Vöge (...) hat dann, soviel ich sehe, zuerst die Seligen und Verdammten mit dem Weltenrichter des Südostportals zusammengestellt und auf die Verwandtschaft des Stils mit dem des Naumburger Lettners hingewiesen. *Von den Treppentürmen spricht er nicht.*

Alfred Stix (...) widmet dem Relief eine ausführliche und sorgfältige Betrachtung und versucht auch den Lettner nach dem Muster des Naumburgers ungefähr zu rekonstruieren. (...); *die Treppentürme kennt auch er nicht.* -

Ich selbst habe schon 1907 gelegentlich eines Vortrags vor dem Kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt *auf die Treppentürme hingewiesen* und damit *das Ganze* für den Mainzer Dom in Anspruch genommen.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149, n.2; *Herv. G.S.*) - Vgl. zu dieser *eitlen Gelehrtenpose* ausführlich Fußnote 558.

765 „(...) die Reliefs (...) sind stark ergänzt. So sind neu der weinende Knabe links und der Kopf links hinter ihm; an dem sich krümmenden und zurückwendenden Mann der rechte Arm ganz, der linke Unterarm; weiter der Arm, der hier die Kette hält; an der Dame der Fuß; an dem Mann links von der Fuge der Kopf (so gut er ist), der linke Unterarm, der rechte Fuß, der linke Unterschenkel ; endlich die Kette zum allergrößten Teil, soviel ich sehen kann. Auf der rechten Seite sind neu am König der rechte Unterarm mit der Hand und die Zacke seiner Krone. 3) [3] *Ohne diese Ergänzungen zeichnete Lindenschmit 1805 die Tafeln. Das Blatt ist in der Stadtbibliothek (Bauten: Mappe II, Convolut Lindenschmit III, 232). Den heutigen Zustand geben die Krostschens Photographien (auch Einzelheiten) und darnach unsere Tafel 33.*] Die Ergänzungen (und die gotische Fassung) dürften aus der Zeit nach 1841 stammen : damals wurde der Kreuzgang hergestellt. (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150 u. n.3.)

766 „Schon der *Reliefstil* ist verwandt: zwei Reihen von Figuren in gleicher Kopfhöhe, die vordere statuarisch rund, die hintere flacher, ihre Köpfe gern en face gestellt.“ (Ebd.)

Vgl. die entsprechende Beobachtung bei Vöge ((1905)1958, S. 220): „Naumburgisch ist schon der *Reliefstil* der Mainzer Arbeiten, ihre überquellende Plastik, die sich in der Anordnung der Figuren in zwei Reihen hintereinander bei gleicher Kopfhöhe beider und fast statuarischer Ausrundung der vorderen ausspricht“.



a

Phot. Kroyt



b

Phot. Neeb



c

Phot. Neeb

Reife vom einflügel Lettner des Westchors im Dom
 a Der Weltrichter (jetzt im Bogenfeld des Südostportals); b Selige und Verdammte (jetzt im Kreuzgang); c Unterseite der Konsole von a

Abb. 77

(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 33)

die breite Stirnbildung, die scharf gefalteten kleinen Augen, die geschwollenen Augenlider, die plastische Betonung der Augenbrauen, vorgeschobene Unterlippen, flache Einbuchtungen in den Wangen und die Betonung von Affekten durch senkrechte Falten über der Nasenwurzel aufmerksam, welche die Figuren gleichermaßen in Mainz und Naumburg kennzeichneten, wie auch die Haarbehandlung mit einmal gekräuselten plastisch hervortretenden Stirnlocken, dann wieder mit einzelnen, fast rechteckig geformten flachen Strähnen in Naumburg und Mainz ganz ähnlich gebildet seien.⁷⁶⁷

Mit seiner zeichnerischen Darstellung (Abb.76) widersprach Kautzsch freilich der von ihm behaupteten Schlüsselrolle der erhaltenen Lettnerstiegen für die Rekonstruktion des Mainzer Westlettners, denn er ließ sie in seiner Zeichnung ohne Weiteres weg und beschränkte sich auf die Wiedergabe derjenigen Elemente, die schon Vöge, Stix und Noack als konstitutiv für das Erscheinungsbild des verlorenen Westlettners angesehen hatten:

die Deesisgruppe am Mittelgiebel des Portalvorbaus und seitlich anschließend die Relieffriesen mit den Gruppen der Seligen und Verdammten - genau nach dem Muster des Mittelteils des Westlettners im Naumburger Dom -, so dass sich die Fragmente ikonographisch schlüssig zu einem Weltgerichtsensemble zusammenfügen ließen.

Da Kautzsch im *Ergebnis* seiner Rekonstruktion völlig mit Vöge, Stix und Noack übereinstimmte, konnte er sich von diesen Forschern nur durch den *Weg* unterscheiden, *wie* er zu diesem Ergebnis gekommen war, und hier brachte er die erwähnten *Treppenstiegen* ins Spiel. Durch *sie* (die in seiner Rekonstruktion gar nicht

Zum *Reliefstil* vgl. auch Steinberg 1908, S. 25 und Stix 1909, S. 121.

767 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150f.

vorkommen) sei er zum ersten Mal darauf aufmerksam geworden, dass der Mainzer Westlettner nach dem Vergleichsbild des Naumburger Gegenstücks rekonstruiert werden müsse und durch *sie* sei ihm die Einsicht gekommen, dass auch die Deesisgruppe vom Südostportal zum selben Westlettner gehört habe.⁷⁶⁸

Mit seiner Beschreibung wie mit seiner zeichnerischen Darstellung des rekonstruierten Mittelteils des Mainzer Westlettners bestätigte Kautzsch somit das seit Vöge und Stix feststehende Anlageschema dieser längst zur *communis opinio* gewordenen Rekonstruktion und ging keinen Schritt über dieselbe hinaus. Daneben blieb Kautzsch aber eine Antwort schuldig, die ihm von Noack 1914 ausdrücklich überlassen und in Noacks Publikation in einer Fußnote angekündigt worden war: die Widerlegung der seit 1909 von Stix vertretenen These, die von allen beteiligten Forschern akzeptierte Rekonstruktion eines Lettners sei nicht in den Mainzer Dom, sondern in die zerstörte St. Albanskirche in Mainz zu lokalisieren, wozu Noack bemerkt hatte: (...) *die Reliefs stammen nicht aus St. Alban - Mitteilung des Herrn Professor Kautzsch, der in den ‚Kunstdenkmälern der Stadt Mainz‘ den Nachweis führen wird.*⁷⁶⁹ - Im Inventarwerk zum Mainzer Dom aber sucht man diese angekündigte Widerlegung vergeblich. Kautzsch begnügte sich vielmehr mit dem Hinweis, dass die von Stix zitierte Überlieferung „höchst unwahrscheinlich“ sei, und setzte nur die *communis opinio* und eine *andere* Überlieferung dagegen.⁷⁷⁰

768 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149.

Der präventive Ton von Kautzschs Forschungsreferat zur Rekonstruktion des Mainzer Westlettners im Inventarband zum Mainzer Dom mag sich durch den - für einen Inventarband eigentlich nicht erwarteten - Anspruch von Kautzsch erklären, unbedingt *Neubeiten* präsentieren zu wollen, was im vorliegenden Fall freilich durch die nackten Daten widerlegt wird. Denn tatsächlich ist die von Kautzsch nur theoretisch unter Einschluss der verbauten Treppentriege vorgenommene Rekonstruktion des Mainzer Westlettners von Werner Noack 1914 in exakt derselben Weise vorweggenommen und begründet worden, wie ein Vergleich mit Noacks Ausführungen (der seinerseits explizit auf einen Hinweis bei Dehio 1911, S. 229 verweist) zeigen kann:

„An den barocken Chorschranken des Westchors sind *die alten Stiegentürme wieder verwendet* worden: eine genauere Untersuchung ergibt, daß ihre Arkaden teilweise zugemauert sind, daß sie ursprünglich halbrund geöffnet waren, *wie die Naumburger Stiegentürme*, mit denen sie auch in einzelnen Profilen und in dem Blattwerk an der Treppenspinde große Ähnlichkeit zeigen.“ (Noack 1914, S. 44; *Herv.*, G.S.)

769 Noack 1914, S. 134, n.2; siehe Fußnote 552.

770 Kautzschs vorgebliche *Widerlegung* der von Stix zitierten Quelle liest sich wie folgt:

„Diese Reliefs stammen aus dem ‚Garten‘ der Kapuziner und sollen dahin *von St. Alban* gelangt sein (...). Dennoch ist dies *höchst unwahrscheinlich*, denn schon 1779 kannte man *auch eine andere Tradition*, daß nämlich die Reliefs *aus dem Kreuzgang von Liebfrauen* in den Kapuzinergarten gekommen seien.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 149; *Herv.*, G.S.) - Kautzsch macht hier nur eine *andere*, für seinen Argumentationszusammenhang

Zuordnung des Kopfes mit der Binde und der Teufelsfratze

Kautzsch kam auch auf die zuletzt von Noack 1914 erörterten Probleme einer Rekonstruktion des verlorenen *Ostlettners* zu sprechen und erwähnte hierbei die beiden beim Einbau einer modernen Krypta am Ostchor in den 1860er Jahren geborgenen, einander korrespondierenden Stützelemente, die Noack für eine hypothetische Rekonstruktion des Ostlettners verwendet hatte:⁷⁷¹ zum einen handelte es sich um eine aus zwei Teilen zusammengesetzte Säule über würfelförmigem Sockel mit Tellerbasis, die oben in einem Pflanzenkapitell und einem ausladenden Kämpfer endigt, zum anderen um deren Gegenstück, welches in gleicher Stützfunktion und von gleicher Gesamthöhe über kürzerer Säule den sogenannten *Atlanten* zeigt, der seit Friedrich Schneider stilistisch auf die Skulptur der Kathedrale von Reims zurückgeführt wurde. Beide Stützelemente wurden von Noack, den Kautzsch hier ausführlich zitierte, als Stützen der „Wandgliederung des Ostchors“ bezeichnet.⁷⁷² In diesem Zusammenhang hatte Noack den von ihm im Depot des Mainzer Kreuzgangs entdeckten *Kopf mit [der] Binde* und eine *Teufelsfratze* vorgestellt und ersteren wegen einer Ähnlichkeit im leidenden Ausdruck mit der

genauso unbrauchbare Überlieferung gegen eine Entstehung des Lettners in der zerstörten St. Albans-Kirche in Mainz geltend („Dennoch ist dies höchst unwahrscheinlich...“) - eine stichhaltige *Widerlegung* der Stix-These stellt dies mitnichten dar.

Erst in einer späteren Veröffentlichung bei Noack (1925, S. 104f.) liest man eine plausible Erklärung, wie es zur Herausbildung der Legende vom Lettner in St. Alban gekommen sein könnte: nach Abbruch des Westlettners 1682 wurden die Reliefs nicht in die St. Albans-Kirche, sondern in die St. Albans-Kapelle im Mainzer Dom verbracht, wo sie als „*Communicantenbank*“ Verwendung fanden, so dass es in der literarischen Überlieferung nur einer Verwechslung dieser Kapelle mit der Kirche gleichen Namens bedurfte, um die Legende entstehen zu lassen. - Vgl. auch Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 238, n.89.

771 Vgl. Noack 1914, S. 45 und Tafel I ff.

772 „Noack nimmt an, daß jene Stützen überhaupt nur den Zweck hatten, die Wandgliederungen des Ostchors, die 3,80 Meter über dem Fußboden, da wo die beabsichtigte Krypta hätte anschließen sollen, unvermittelt aufhörten, zu unterfangen. Der Lettner hätte dann ganz unabhängig von diesen Stützen etwas weiter zurück (östlich) gestanden. Noack denkt ihn sich als gerade Bühne, vorn in drei Arkaden (Pfeiler mit Spitzbogen) geöffnet; die Rückwand in der Mitte hinter dem vorauszusetzenden Altar geschlossen, die Seitenteile in Doppeltüren aufgelöst; das Ganze mittels dreier Kreuzgewölbe, von denen das mittlere breiter als die beiden seitlichen war, eingewölbt. Diese Rekonstruktion gestattet, die sämtlichen erhaltenen Reste richtig unterzubringen. Sie läßt aber freilich unerklärt, warum man eigentlich den Lettner nicht an jene Stützen unter den Wandvorlagen des Chors anschloß: das bleibt doch in hohem Grade auffallend. Der unglückliche Neubau der Krypta deckt für alle Zukunft die Spuren der Lettneranlage an den Wänden zu.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 159f.)

erwähnten Trägerfigur, dem *Atlanten vom Ostchor*, hypothetisch dem verlorenen Ostlettner zugeschrieben.⁷⁷³

Kautzsch nun pflichtete Noack in der Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum ehemaligen Ostlettner zu (bei der Rekonstruktion des Ostlettners selbst enthielt sich Kautzsch jeder eigenen Stellungnahme und referierte lediglich die Rekonstruktionsüberlegungen von Noack).⁷⁷⁴ indem er wie Noack auf den *Ausdruck schmerzender Anspannung* abhob, worin er ein Kennzeichen der Anstrengung sah, das sich naheliegenderweise mit einer Trägerfigur assoziieren lasse,⁷⁷⁵ während er dagegen die Teufelsfratze mit dem Westlettner in Verbindung brachte.⁷⁷⁶ Diese Figuren wie die Architektur der beiden verlorenen Lettner des Mainzer Doms datierte Kautzsch (wie Noack) im Hinblick auf die große Domweihe in Mainz vom Jahr 1239 in die 1230er Jahre.⁷⁷⁷

773 Vgl. Noack 1914, S. 133 und Kap. VII. 2.

774 „Auch der Ostchor hat seinen Lettner gehabt. (.....). W. Noack, Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S. 53f. Derselbe im dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst: Berlin 1914. Diese zuletztgenannte, gut illustrierte Darstellung ist die wichtigste. Sie stellt den ersten ernsthaften Versuch einer Rekonstruktion des Lettners überhaupt dar. Und zwar: an der Südseite eine kurze Säule auf gotischer Schüsselbasis mit hohem Blätterkelchkapitell, darauf die *Figur eines Atlas* unter die schwere Last eines Kämpfers gebückt, auf ein derbes Holz gestützt; an der Nordseite eine hohe, aus zwei Stücken zusammengesetzte Säule mit gleicher Basis und ebenfalls mit hohem Blätterkelchkapitell (aber von anderer Zeichnung): hier trug die Säule unmittelbar den Kämpfer. Die beiden Stützen fußen auf dem Niveau, das der Ostchor das ganze Mittelalter hindurch gehabt hat. Als sie errichtet wurden, hatte der Chor keine Krypta. Heute stehen sie im Kreuzgang.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 159.)

775 „Unter den Bruchstücken, die im Obergeschoß des Kreuzgangs (im Ostflügel) zusammengetragen sind, finden sich nun aber noch ein paar Köpfe, die man gerne mit dem Ostlettner des Domes in Verbindung bringen möchte. Da ist zunächst der köstliche *Kopf mit der Binde*, den wir auf Tafel 35 e abbilden, zirka 25 cm hoch, aus grauem Sandstein. Auch er hat den *Ausdruck schmerzender Anstrengung*. Ja, die Zeichnung der tiefgebeteten, nach innen oben ausgebohrten Augen, der breiten Wangen mit abgeplatteten Kiefern, des vollen Mundes, des Haares verweisen ihn in die *Nähe ‚des Atlas‘*. Hier ist die Arbeit von größter Schönheit. Reichliche Spuren von Farbe (Dunkelrot: Binde; Fleischtön: Wangen; Dunkelrot: Lippen; Gelb: Haar) beweisen, daß auch der figürliche Schmuck des Lettners farbig war.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 160; *Herv.*, G.S.)

776 Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 161) gibt diese Zuschreibung freilich nur im *Text* („Offenbar ist es eine Teufelsfratze, und die Vermutung liegt nahe, sie dem Westlettner zuzuwenden.“), während er dasselbe Fragment im Zusammenhang der auf Tafel 35 vorgestellten Stücke - darunter auch der *Kopf mit der Binde (e)* - unter dem Titel „*Reste vom einstigen Ostlettner des Domes*“ (*f*) vorstellt (*siehe unsere Abb.*).

777 Ebd. - Vgl. Noack 1914, S. 138.

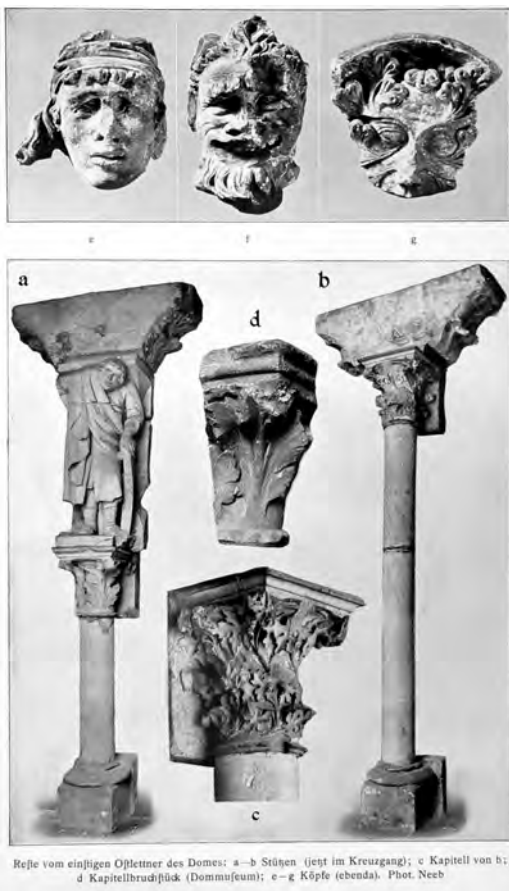


Abb. 78

(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 35)

Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg

Die Diskussion der *Meisterfrage* erfolgte bei Kautzsch dann scheinbar ohne direkten Rekurs auf Werner Noacks Publikation von 1914. Ohne Noacks dortige *emphatische* Stellungnahme zur Identität eines *Naumburger Meisters*, der im Mainzer Dom den Westlettner mit der Christusfigur der Deesisgruppe und später im Naumburger Dom das Abendmahlsrelief mit einer ganz ähnlichen Christusfigur geschaffen habe,⁷⁷⁸ auch nur zu erwähnen, sah sich auch Rudolf Kautzsch zu einer Reflexion über die *Meisterfrage* veranlasst, die in der Diskussion der Mainzer Skulpturenfragmente seit Wilhelm Vöges Vortrag von 1905 virulent war.⁷⁷⁹

Indem Kautzsch diese Frage stillschweigend in gleichem Sinn wie Noack beantwortete und dabei lediglich Noacks Formulierung, der Mainzer Westlettner ist *ein Frühwerk des Naumburger Meisters* in die Alternativ-Formulierung, der Mainzer Westlettner ist *ein älteres Werk des Naumburger Meisters* umgoss,⁷⁸⁰ sah er sich darüber hinaus

veranlasst, auch eine Aussage über das Verhältnis der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom selbst zu treffen, welches gleichzeitig in Georg Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* im Sinne zweier neben- bzw. nacheinander arbeitender Bildhauer, eines *Meisters der Stifterfiguren* und eines aus Mainz kommenden *Lettnormeisters*, dargestellt wurde.⁷⁸¹

Kautzsch bestimmte das Verhältnis der Arbeiten im Westchor und am Westlettner des Naumburger Doms (wie die Mehrzahl der Forscher) als das eines einzigen Meisters, wobei er freilich (entgegen Dehio) die relative Abfolge für den aus Mainz nach Naumburg berufenen Bildhauer mit a) *Westlettner in Mainz* - b) *Westlettner in Naumburg* - c) *Naumburger Stifterfiguren* bestimmte und behauptete, darin eine

778 Vgl. die w.o. zitierten Stellen bei Noack 1914, S. 44, 135 u. Kap. VII. 2.

779 Vöge ((1905)1958, S. 222) hatte die Frage einer Identität des Bildhauers in Mainz und Naumburg selbst verneint. - Siehe Kap. V. 1.

780 Noack 1914, S. 44 - Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

781 Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n.*, zitiert in Fußnote 755.

„folgerichtige Entfaltung dieser einzigartigen Kunst“ des aus Mainz kommenden Bildhauers erkannt zu haben,⁷⁸² dessen *Gewölbefigur* in Mainz - wie Kautzsch bedauernd hinzufügte - leider „mit dem Lettner spurlos zugrunde gegangen“ sei.⁷⁸³

782 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

Kautzschs Diskussion der *Meisterfrage* erweckt den Eindruck, als habe *er* die Frage nach der möglichen Identität des Mainzer und des am Naumburger Westlettner tätigen Bildhauers im Moment der Niederschrift zum ersten Mal gestellt und als lasse *er* den Leser nun teilhaben an seinen Überlegungen, die *ihn* zu einer Bejahung dieser Frage führen würden. Kautzschs Ausführungen sind weniger von sachlichem Interesse denn als Dokument der Eitelkeit eines Forschers bemerkenswert. Und sie haben in dieser Hinsicht eine weit größere Folgewirkung gezeitigt als seine Ergebnisse, die, sofern sie tatsächlich von ihm sind, in der Folgezeit keinen Bestand haben sollten (mit einer Ausnahme: Kautzschs Zuschreibung der Teufelsfratze an den Westlettner, legt man seinen *Text* und nicht seine *Angaben zu Tafel 35* zugrunde, die von der Forschung in Kautzschs *Textversion* allgemein akzeptiert wurde).

Viel schwerer aber wiegt Kautzschs Auseinandersetzung mit der Forschung und seine verzerrte Darstellung der vorhergehenden Forschungsgeschichte:

„Wie ist nun das Verhältnis der beiden Meister zueinander zu denken? *Man hat bisher (am bestimmtesten Stix) den Sachverhalt so erklärt: ein Gehilfe des Naumburgers habe die Mainzer Arbeiten gefertigt. Das ist aber unmöglich.* Auch wenn die Naumburger Arbeiten um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, kann der Mainzer Lettner nicht jünger sein. Nicht nur, weil er mit den genannten Werken im Dom zusammengehört, die wahrscheinlich noch vor 1239 entstanden sind, sondern vor allem, weil er älter sein muß als der *Lettner der Marienkirche in Gelnhausen*. Schon *Vöge* hat hervorgehoben, daß das dortige Jüngste Gericht das Mainzer voraussetzt. Neuerdings hat W. Noack 1) [1] *Die Kirchen in Gelnhausen. Hall. Diss. 1912. S.53f.*] den Zusammenhang noch eingehender begründet. Noack zeigt aber auch, daß der Lettner in Gelnhausen nicht gut später als etwa 1250 entstanden sein kann, eher früher. *Und damit ergibt sich nun eine ganz eigentümliche Schwierigkeit.* Wenn der Meister des Mainzer Westlettners nicht von Naumburg kam, so kann man ihn sich nur als einen Genossen des Naumburgers denken, der mit ihm zusammen irgendwo in Frankreich gearbeitet, dieselben Eindrücke aufgenommen und sie ähnlich verarbeitet hat, oder - er ist mit ihm identisch, und Mainz geht Naumburg voran. *Ich neige mehr und mehr dazu, die Frage in diesem Sinne zu beantworten: Der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des Naumburger Meisters.* Wie einzelne Köpfe in den Naumburger Lettnerreliefs die großartigen Fürstentypen im Chor dort ahnen lassen, so ist der Mainzer Lettner der noch unentwickelte Vorläufer des Naumburger Lettners: es ergibt sich eine *folgerichtige Entfaltung dieser einzigartigen Kunst.*“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151f. u. n.1; *Hern.*, G.S.)

Sieht man von Kautzschs These einer Abfolge der Arbeiten des *Naumburger Meisters* in Mainz und Naumburg einmal ab, welche die Stifterfiguren nach den Westlettnerreliefs im Naumburger Dom datiert und am Ende einer „folgerichtigen Entfaltung dieser einzigartigen Kunst“ sieht, und betrachtet nur *Kautzschs Wiedergabe der Forschungsliteratur*, so ist zunächst bemerkenswert, dass Kautzsch Noack *nicht* mit dessen Abhandlung von 1914 anführt, in der Noack die *Meisterfrage expressis verbis thematisiert* und die Auffassung einer *Meisteridentität* ausführlich darlegt und begründet, sondern mit dessen Dissertation von 1912 und mit einer Passage, in der das zeitliche Verhältnis des Mainzer zum Gelnhausener Lettner dargelegt wird.

Kautzsch suggeriert nun, dass ihn dieses Verhältnis des Mainzer zum Gelnhausener Lettner erst auf die richtige Einsicht des Verhältnisses der Mainzer zur Naumburger Skulptur bringen würde, welches freilich schon 1909 von Heinrich Bergner in exakt

3. Die Durchsetzung des Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung bis 1919.

Gelegentliche Verwendung des Namens ‚Naumburger Meister‘

In seiner grundlegenden Abhandlung zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* von 1892 hatte August Schmarsow zum ersten Mal in der kunsthistorischen Literatur die Bezeichnung *Naumburger Meister* verwendet.⁷⁸⁴ Schmarsow reflektierte am Ende seiner Untersuchung über den stilgeschichtlichen Unterschied der Skulptur in Naumburg und Bamberg und meinte in diesem Zusammenhang, dass ein *Schulgenosse* des *Naumburger Meisters* die Bamberger Figuren Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin Kunigunde wohl in Zeittracht wiedergegeben hätte, wie die Figuren im Naumburger Dom.⁷⁸⁵ Im Anschluss an diese Bemerkung Schmarsows sucht man die Bezeichnung *Naumburger Meister* in der Literatur - übrigens auch in Schmarsows eigenen Publikationen - für viele Jahre vergeblich.

Fünf Jahre nach August Schmarsows Monographie spielte derselbe klassische Vergleich zwischen der Bamberger und Naumburger Skulptur in der Dissertation von Artur Weese 1897 eine ähnliche Rolle wie zuvor bei Schmarsow: die Arbeiten des an der Kathedrale von Reims geschulten *Bamberger Meisters* wurden mit denen des *Naumburger (Meisters)* konfrontiert, wobei wahrscheinlich nur ein Druckfehler in Weeses Dissertation die zweite Erwähnung eines ‚*Naumburger Meisters*‘ in der kunsthistorischen Literatur verhindert hat.⁷⁸⁶

Bei Schmarsow wie bei Weese aber ist charakteristisch, dass die Bezeichnung *Naumburger Meister* nicht konzeptionell oder programmatisch eingeführt wurde,

demselben Sinne gefasst worden war, zu dem Kautzsch sich zehn Jahre später - wie im Moment der Niederschrift und ohne Rekurs auf die für *diese* Frage relevante Literatur - gerade gedanklich durcharbeitet. - Dass Bergner 1909 (zur gleichen Zeit wie Stix), und auch Dehio (1911) und Noack (1914) lange vor Kautzsch sich dezidiert gegen Stix' (und Vöges) Auffassung einer Abhängigkeit der Mainzer von der Naumburger Skulptur gewandt haben, verschweigt Kautzsch und subsumiert deren Auffassungen mit einem pauschalisierenden ‚*man*‘ (‚*man hat bisher*‘) unter eine 1919 längst überholte Auffassung, welche Bergner, Dehio und Noack nicht teilten, sondern explizit abgelehnt und widerlegt hatten, um sich selbst als Entdecker der tatsächlichen Zusammenhänge (*Ich neige mehr und mehr dazu ...: Der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des Naumburger Meisters.*) aufzuspielen.

783 Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 153. - Siehe w.o. Fußnote 762.

784 Darauf hat Kathryn Brush (1993, S. 119, n.4) aufmerksam gemacht. - Vgl. auch Caesar (2006, S. 182, n.1146 (Ms.)), die in der Erwähnung eines *Naumburger Meisters* bei Schmarsow schon die Einführung des Begriffs *Naumburger Meister* durch Schmarsow gegeben sieht.

785 Schmarsow 1892, S. 52.

786 Vgl. Weese 1897, S. 123 und Fußnote 214 sowie Brush 1993, S. 110 und 119, n.4.

sondern sich zufällig einstellte, und zwar aus Anlass eines stilgeschichtlichen Vergleichs, der auf die charakteristischen Unterschiede zweier Bildhauer an zwei verschiedenen Orten abhob. Ein wesentliches Werkzeug der Kunstgeschichte - der stilgeschichtliche Vergleich - und ferner die Vorstellung von der Qualität der verglichenen Werke, welche erst das Interesse und die Vorstellung an einen dahinter stehenden Meister überhaupt hervorrufen konnten - nicht aber ein ideologisches Konzept - führten (vorübergehend) zur Verwendung der Bezeichnung *Naumburger Meister*.⁷⁸⁷

Bei Heinrich Bergner, der in seinem Inventarwerk zum Naumburger Dom von 1903 das Porträt eines Bildhauers mit ganz persönlichen Stileigentümlichkeiten entwarf (die Bergner ausführlich analysierte), fehlte die Bezeichnung *Naumburger Meister* völlig.⁷⁸⁸ Offensichtlich hatte Bergner die Bezeichnung *Naumburger Meister* zur Vorstellung der Charakteristika des von ihm bewunderten Bildhauers nicht nötig. Und wo Bergner bei Gelegenheit die Handschrift des Bildhauers mit Stileigentümlichkeiten der zeitgleichen französischen Skulptur verglich, spielten die Werke einer örtlich lokalisierten Kathedralbauhütte keine Rolle, weshalb sich die Hervorhebung des Ortes der Wirksamkeit eines *Naumburger* Bildhauers von selbst erübrigte.

Dagegen machte sich bei Bergner ein Gesichtspunkt geltend, der für die spätere Herausbildung der Bezeichnung *Naumburger Meister* konstitutiv werden sollte: die Vorstellung von einer *individuellen Bildhauerpersönlichkeit*, die hinter den Naumburger Skulpturwerken stehe. Die Vorstellung einer *Bildhauerpersönlichkeit* wurde von Bergner wie von keinem anderen Naumburg-Forscher propagiert, wenn er abwechselnd vom *großen Künstler*, der *künstlerische(n) Handschrift*, der *Kunst des Meisters*, der *eigenste(n) Erfindung unseres Meisters*, den *typischen Zügen des Meisters*⁷⁸⁹ usw. sprach.

787 Die Beobachtung eines *Naumburger Meisters* - der *Sache*, nicht dem *Namen* nach - findet sich wohl zum ersten Mal 1843 bei Ludwig Puttrich bezeichnenderweise im Zusammenhang eines stilistischen Vergleichs, worauf Johannes Jahn (1964, S. 9) aufmerksam macht:

„Er [Puttrich] vergleicht sie [sc. die *Naumburger Stifterfiguren*] nämlich mit den Skulpturen in Wechselburg und Freiberg und weist als erster auf die ‚ungemeine Ähnlichkeit‘ mit den Statuen des Meißner Doms hin. (...). Auch glaubte er aus dem relativ übereinstimmenden Charakter der meisten Figuren auf einen einzigen Meister schließen zu können. *Damit war zum erstenmal die Frage nach dem Naumburger Meister ins Auge gefaßt*, wenn auch nur für einen Moment.“ (Herv., G.S.)

788 Vgl. hierzu Fußnote 307.

789 Vgl. dazu die Belegstellen bei Bergner (1903, S. 99-117; Herv., G.S.):

„(.) man wird hoffentlich finden, daß eine erneute peinliche Untersuchung die Einsicht in das *Wesen des großen Künstlers* ebenso vertieft wie vereinfacht.“ (S.99), „Seine Formensprache, gewissermaßen seine *künstlerische Handschrift*, läßt sich nunmehr viel

Indem Bergner aber die Arbeiten dieses von ihm dargestellten *Meisters* nicht ins Verhältnis zu den Bildhauerarbeiten an *anderen* Orten setzte - wollte sich bei ihm die Bezeichnung *Naumburger Meister* partout nicht einstellen, denn auch die *Stilvergleichung*, die Bergner emphatisch zu seinem kunstwissenschaftlichen Hauptwerkzeug erklärte,⁷⁹⁰ fand in seiner Untersuchung allein an den Denkmälern im Naumburger Dom selbst statt und verzichtete auf den Vergleich mit den Bildhauerarbeiten an *anderen* Orten.⁷⁹¹

Ein kunsthistorischer Vergleich als Grundlage für den Namen ‚Naumburger Meister‘

Erst Wilhelm Vöges *Vergleich* von 1905 zwischen Skulpturenfragmenten von charakteristischer Eigenart im *Mainzer* Dom mit den schon länger erforschten Bildhauerarbeiten in *Naumburg*⁷⁹² führte zusammen mit der ausführlichen Untersuchung von Alfred Stix im Jahr 1909⁷⁹³ zu einer Etablierung des zuvor nur zufällig gebrauchten Namens *Naumburger Meister* in der kunsthistorischen Forschung.⁷⁹⁴ Dass Stix den *Meister*-Namen nicht - was ja auch möglich gewesen wäre - auf die *Mainzer* Skulptur bezog und etwa vom ‚*Mainzer Meister*‘ sprach, hatte seinen historischen Grund in der schon vorliegenden, vorangehenden Forschung, welche von den Skulpturen im Naumburger Dom ein fest umrissenes Bild entworfen und die dortigen Skulpturen als Schöpfungen einer eigenständigen Bildhauerpersönlichkeit beschrieben hatte. Auf diese von der kunsthistorischen Forschung bereits begründete Vorstellung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit rekurrierte Stix, wenn er anlässlich der Betrachtung der Mainzer Fragmente die Frage stellte, ob deren Ähnlichkeit zur Annahme berechtige, dass derselbe *Naumburger Meister* auch die Skulpturenfragmente im Domkreuzgang geschaffen habe. Auch wenn Stix - wie zuvor Vöge - die Frage zugunsten der Annahme eines bloßen Werkstatt- oder

bestimmter erfassen“ (ebd.), „die *Kunst des Meisters* gewinnen in dem Maße, als man in seinem Gesicht (...) zu lesen beginnt“ (S. 112), „Ein Diakon als Pulhalter - dieser Gedanke ist neu und die *eigenste Erfindung unseres Meisters*“ (S. 116), „Im Gesicht finden sich (...) *die typischen Züge des Meisters*“ (S. 117).

790 Vgl. Bergner 1903, S. V (mitgeteilt in Fußnote 305).

791 Auch in seinem populären Führer zu den Domen in *Naumburg und Merseburg* von 1909 fehlt bei Bergner die Bezeichnung ‚*Naumburger Meister*‘, obwohl sich hier in der Abgrenzung der Eigenart des Naumburger Bildhauers Ansatzpunkte für eine Verwendung dieses Terminus darböten, doch steht für Bergner hier die Frage der *Entwicklung* des Bildhauers im Vordergrund, die er in Form einer *Vitenskizze* der Beschreibung der Bildwerke im Dom voranstellt. - Siehe Kap. VI. 6. a.

792 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 221.

793 Vgl. Kap. VI. 1.

794 Vgl. Stix 1909, S. 122.

Schulzusammenhangs zwischen Naumburg und Mainz entschied: als *Verabredungsbegriff* war jetzt die Bezeichnung *Naumburger Meister* geboren.⁷⁹⁵

Dieser Name wurde bei Alfred Stix nur zu Vergleichszwecken für die Beschreibung der Skulpturenfragmente im Mainzer Dom verwendet („Der *Naumburger Meister* hatte die Gewohnheit, einige der Köpfe der zweiten Reihe streng en face zu bilden (...). Dasselbe finden wir nun auch in Mainz (...)“⁷⁹⁶, indem er sich hierbei einer in früheren Publikationen zur Naumburger Domskulptur bereits entwickelten Vorstellung von einer dort tätigen Bildhauerpersönlichkeit mit einer ganz charakteristischen Handschrift bediente. Diese hatte sich bislang nur deswegen nicht mit dem Namen eines *Naumburger Meisters* verknüpft, weil bis zur ‚Entdeckung‘ der Mainzer Skulptur die Singularität und Unvergleichlichkeit der Bildhauerwerke im Naumburger Dom ein zusammenfassendes Epitheton für diesen Meister entbehrlich gemacht hatte. Denn die Beschäftigung mit den Bildwerken im Naumburger Dom konzentrierte sich vor Vöge und Stix fast ausschließlich auf eine darstellende Beschreibung der Skulpturen in Naumburg, ohne einen systematischen Vergleich mit Bildhauerarbeiten an anderen Orten einzubeziehen. Indem Vöge aber zuerst in seinen - leider nur verkürzt überlieferten - Ausführungen von der Skulptur in Mainz handelte, verglich er diese fortwährend mit der *Naumburger Kunst*, der *Richtung des Naumburgers*, dem *Meister der Stifterstatuen selbst* und der *Hand des Naumburgers*, so dass sich bei ihm in der zuletzt genannten Formulierung *des Naumburgers* bereits die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* andeutete,⁷⁹⁷ die dann schließlich in Stix’ Publikation explizit gemacht wurde.

Vorbild-Kunstgeschichte und das Konzept eines ‚Naumburger Meisters‘

Für Adolph Goldschmidt, den großen Antipoden Vöges,⁷⁹⁸ und dessen Konzept einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte aber musste die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* eigentlich unpassend erscheinen - Goldschmidt sprach in seinem Vortrag von 1907 von den Figuren eines *mittelalterlichen Künstlers*⁷⁹⁹-, denn die im

795 Trotz der Verneinung einer Bildhaueridentität bleibt wichtig anzumerken, dass Wilhelm Vöge in seiner vergleichenden Skizze wie Alfred Stix in seinem ausführlichen Vergleich von der Vorstellung eines *Bildhauers als gestaltendem Künstler* ausgehen, woraus sich die Verwendung des Namens ‚*Naumburger Meister*‘ bei letzterem erklärt. (Siehe Kap. V. 1 und VI. 1.)

796 Stix 1909, S. 122.

797 Vgl. die Belege bei Vöge (1905)1958, S. 220-222.

798 Zur Charakterisierung der Arbeitsweisen von Vöge und Goldschmidt vgl. die materialreiche und grundlegende Studie von Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge 1996.

799 Vgl. Goldschmidt 1907, S. 20.

Begriff des *Naumburger Meisters* enthaltene Vorstellung von der Eigenständigkeit einer dort tätigen Bildhauerpersönlichkeit vertrug sich nicht mit Goldschmidts Konzept, das er in den *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur* 1902 dargelegt und das seinerzeit Dehios Kritik herausgefordert hatte.⁸⁰⁰ In diesem Konzept ging die Naumburger Skulptur vollkommen in ihren französischen Voraussetzungen auf und harrete nur der Zuordnung zu einer der Bildhauerwerkstätten in Reims, Amiens und Paris. Das Studium der Naumburger Skulptur sollte der Ankündigung des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1914 zufolge, welche unter der Leitung von Adolph Goldschmidt durch Hermann Giesau formuliert worden war, in der Erforschung des *endgültige(n) Sieg(es)* der *französisch-gotischen Formen* in Gestalt der *Bildwerke im Westchor des Naumburger Domes* liegen.⁸⁰¹

Dass sich der Name *Naumburger Meister* für Goldschmidts Einfluss-Kunstgeschichte nach einer bestimmten Seite hin dennoch als passend erweisen könnte, deutete der programmatische Teil der Darstellung Giesaus im *Denkmälerbericht* von 1914 jedoch gleichfalls an: Der Aufenthalt an einer nordfranzösischen Kathedralbauhütte konnte dem späteren Meister in Naumburg die Kenntnis des Vorbildes als persönliche Anschauung verschafft haben.⁸⁰² Die Wanderschaft hätte dann den Einfluss vermittelt, wie Goldschmidt dies selber am Bildhauer des Magdeburger Domchors aufgezeigt hatte, wo er jedes Element - Konzeption wie Einzelfigur - auf den Besuch des Pariser Westportals und der Querhausportale von Chartres durch den Magdeburger Bildhauer zurückführte.⁸⁰³ Dennoch vermied der Goldschmidt-

800 Siehe Kap. III. 5 (*Einflusshypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*) und III. 6 (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

Nur beim Bildhauer im Magdeburger Dom spricht Goldschmidt von einem *Meister* („In Chartres wurde das südliche Seitenportal, welches wir in erster Linie als vorbildlich für den *Magdeburger Meister* ansahen, 1212 (...) begonnen.“; Goldschmidt 1899, S. 299), was freilich wie *Ironie* anmutet, wenn Goldschmidt diesen (stümperhaften) *Meister* gegen den *Kopisten* im Bamberger Dom abhebt („Unverkennbar aber ist die Verwandtschaft der großen Apostel an den Thürwandungen desselben Portals in Chartres mit den Magdeburger. Es ist *keine Figur kopiert, etwa wie die Bamberger Heimsuchung nach der Rheimser*“; a.a.O., S. 294; *Herv.*, G.S.).

801 Giesau 1914, S. 35. - Siehe Kap. VII. 1.

802 Vgl. Giesau 1914, S. 37.

803 Vgl. Goldschmidt 1899, S. 299f. und Kap. III. 5.

Wie sich die unverwechselbare *Eigenart* der Naumburger Skulpturen gegenüber ihren französischen Vorbildern, die Goldschmidt (1902, S. 33) zunächst selbst als deren Charakteristikum hervorgehoben hatte, mit den Vorstellungen der Einflusstheorie in Übereinstimmung bringen lassen könnte, hatte Goldschmidt in seinem Vortrag von 1907 mit einer *Variationsthese* angedeutet, indem er hier den Unterschied der ausgeführten Skulptur zur nachgeahmten Wirklichkeit mit der *Unfähigkeit des mittelalterlichen (Naumburger) Bildhauers* begründete. Goldschmidt (1907a, S. 20) hatte damals die These formuliert: „Für den mittelalterlichen Künstler ist die Variation immer der Ausweg, wenn ihm zum richtigen

Schüler Giesau in denjenigen Passagen des *Denkmälerberichts*, in denen er das Untersuchungsprogramm nach Goldschmidts Einfluss-Theorie darlegte, die Bezeichnung *Naumburger Meister*. Er räsonierte nur über die Frage, „ob irgendwelche bestimmten Skulpturen in Deutschland als Frühwerke des [Naumburger] Bildhauers in Betracht kommen“, wie etwa Arbeiten in Mainz oder in Metz.⁸⁰⁴ Nach einer Zäsur aber fügte Giesau unvermittelt hinzu, dass er den *Merseburger Rittergrabstein* für ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Hauptmeisters* halten möchte.⁸⁰⁵

Der Name ‚Naumburger Meister‘ in seiner emphatischen Bedeutung

Erst bei Ernst Noack, dessen Ausführungen unmittelbar im Anschluss an Giesaus Darlegungen in derselben Publikation von 1914 abgedruckt waren,⁸⁰⁶ erhielt die Bezeichnung *Naumburger Meister* ihre emphatische Bedeutung: die einer Bildhauerpersönlichkeit, welche nicht nur an einer persönlichen Handschrift erkennbar sei, sondern auch eine persönliche Entwicklung zeige, so dass sich ein *jugendlicher Künstler* in Mainz von einem *älteren* in Naumburg unterscheiden ließe.⁸⁰⁷

In seiner Bestimmung der *Deesisgruppe* vom Südostportal des Mainzer Doms als *Frühwerk des Naumburger Meisters*⁸⁰⁸ machte sich bei Noack eine Entwicklungsvorstellung geltend, welche im Stilvergleich bei Vöge und Stix allenfalls angelegt war. Diese beiden Forscher verwiesen zwar gleichfalls auf eine schöpferische Persönlichkeit hinter den Bildwerken - den Stix explizit *Naumburger Meister* nannte -, fassten aber dessen Werk in der vergleichenden Betrachtung noch durchweg statisch auf, weshalb beide Forscher eine Identität des Naumburger Meisters mit dem in Mainz tätigen Bildhauer - Vöge nannte ihn *minder herbe*⁸⁰⁹ - auch letztendlich ausschlossen. Noack aber bezog die Vorstellung von einem *sich entwickelnden Künstler*

Realismus die Fähigkeit mangelt.“ Dieses *Verhältnis der Unfähigkeit* zur Wirklichkeit nun - so kann man folgern - hätte sich zwanglos auf den Unterschied der Naumburger Skulptur zu den Vorbildern der französischen Kathedralbauhütten übertragen lassen.

804 Giesau 1914, S. 37.

805 Ebd. - Giesaus Vorstellung des *Merseburger Rittergrabsteins* als „*eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters*“ deutet hier bereits auf seine späteren Forschungen und Publikationen der 1920er und 1930er Jahre voraus, in denen er die Erschließung eines *Gesamtwerks* des ‚Naumburger Meisters‘ zu seinem zentralen Forschungsinteresse machen sollte.

806 Vgl. ‚*Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*‘, Berlin 1914, S. 41-47 u. 130-139 [Noack 1914] und Fußnote 546.

807 Vgl. Noack 1914, S. 135 und Kap. VII. 2.

808 Noack 1914, S. 44.

809 Vöge (1905)1958, S. 222. - Zu dieser Charakterisierung Vöges vgl. Jahn (1964, S. 12), D. Schubert (1974, S. 80 u. 315), Hamann-MacLean (1982, S. 60) und Kitzlinger/Gabelt (1996, S. 235, n.17).

in seine Analyse mit ein und fasste die Christusfigur der Mainzer *Deesisgruppe* durch Stilvergleich mit der Gegenfigur vom Naumburger Abendmahlsrelief als *Frühwerk* des Naumburger Meisters auf. Damit füllte Noack die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* mit Inhalt: eine Bildhauerpersönlichkeit, die hintereinander an zwei Orten tätig war und hier wie dort eine vergleichbare, aber nicht völlig identische Christusfigur schuf, deren Differenz Noack mit der persönlichen Entwicklung des Bildhauers erklärte: des *Naumburger Meisters*.⁸¹⁰

Ein Jahr nach Werner Noack versuchte dann Ernst Cohn-Wiener in einem Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 1915 eine *Entwicklungsreihe* der Stifterstatuen im Naumburger Westchor aufzustellen und verlieh dem Bildhauer vorweg schon im Titel seines Vortrags den Namen eines *Naumburger Meisters*,⁸¹¹ der seine Schulung in sächsischen Werkstätten für Grabmalsskulptur absolviert habe.⁸¹² Der Auffassung Cohn-Wieners von einem *Naumburger Meister* lag im Prinzip die gleiche Entwicklungsvorstellung wie bei Noack zugrunde, nur dass Cohn-Wiener die seit Max Hasak, Karl Franck-Oberaspach und Adolph Goldschmidt angenommene Schulung des Bildhauers an einer französischen Kathedralbauhütte ablehnte⁸¹³ und durch die ältere, von Bode und Schmarsow herrührende Auffassung ersetzte, dass die künstlerischen Voraussetzungen des Bildhauers ausschließlich in der heimisch-sächsischen Skulptur zu suchen wären.⁸¹⁴

810 Diese Vorstellung sollte bei einigen Forschern nach dem 2. Weltkrieg die Kritik einer *dem mittelalterlichen Bildhauer unangemessenen Genievorstellung* hervorrufen. Zu dieser Kritik vgl. - vorgreifend - Schmoll (1966, S. 291f.), D. Schubert (1974, S. 9, 81 u. 314), Sauerländer (1977a, S. 335 [Nr. 452]; 1979, S. 175f.) und Brush (1993, S. 114).

811 Vgl. Fußnote 566 in Kap. VIII. 1.

812 Vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 269f.

813 Vgl. Kap. III. 3 (Max Hasak 1899), III. 4 (Karl Franck-Oberaspach 1899/1900) und III. 5 (Adolph Goldschmidt 1899/1900/1902) sowie die in Fußnote 475 gegebenen Belegstellen.

814 Die völlig fehlende Auseinandersetzung Cohn-Wieners mit der seit Vöge diskutierten These eines Zusammenhangs zwischen der Mainzer und Naumburger Skulptur ist es - und nicht der Versuch einer Ableitung der Naumburger Stifterfiguren aus der sächsischen Grabmalsskulptur als solche -, welche der Abhandlung Cohn-Wieners einen anachronistischen, ja beinahe reaktionären Zug verleiht. Da Cohn-Wiener gleichfalls in den Arbeitszusammenhang der *Denkmälerkommission des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* eingebunden war und im ‚*Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*‘ 1914 zusammen mit Rudolf Kautzsch einige Ergebnisse der 5. *Abteilung der Sektion Skulptur* vorstellte (vgl. a.a.O., S. 50-57) musste er die in derselben Publikation veröffentlichte These Noacks (1914, S. 134f.) von der Mainzer *Deesisgruppe* als einem *Frühwerk des Naumburger Meisters* gekannt haben (*in jedem Fall ein Jahr später*), die er demnach in seinem Vortrag (und der gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung) von 1915 bewusst ignorierte.

Wenn Rudolf Kautzsch schließlich, der wie Hermann Giesau, Werner Noack und Ernst Cohn-Wiener dem Arbeitszusammenhang der *Denkmälerkommission* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* angehörte, 1919 in seinem zusammen mit Ernst Neeb veröffentlichten Inventarwerk zum Mainzer Dom resümierte, „der Mainzer Westlettner ist ein älteres Werk des *Naumburger Meisters*“, ⁸¹⁵ dann verwendete er diesen Namen bereits als eine selbstverständlich eingebürgerte, von der Kunstgeschichtsschreibung allgemein akzeptierte Vorstellung, die keiner weiteren Begründung mehr bedurfte. Die Forschung zur Skulptur im Naumburger Dom und damit verwandter Werke war seit dem 1. Weltkrieg Forschung zum *Naumburger Meister*.

X. Die Künstlerpersönlichkeit in der Forschung der 1920er Jahre

1. Erwin Panofsky (1924) ⁸¹⁶

Im Juli 1914 war Erwin Panofsky durch Wilhelm Vöge in Freiburg mit einer Arbeit über die *Kunstlehre Dürers* promoviert worden, ⁸¹⁷ und da er aus gesundheitlichen Gründen vom Militärdienst befreit war, entschloss er sich noch im selben Jahr, seine wissenschaftliche Arbeit im Hinblick auf die angestrebte Habilitation bei Adolph Goldschmidt in Berlin fortzusetzen. Dort lernte Panofsky Aby Warburg, den Begründer der Hamburger *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, kennen. Auf dessen Betreiben und die Fürsprache einiger Kollegen hin - darunter der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Pauli, - erhielt Panofsky das Angebot, sich an der im Aufbau befindlichen Universität in Hamburg zu habilitieren, wo er im Jahr 1920, ein Jahr nach Gründung der Universität, die *venia legendi* erlangte. Anschließend lehrte Panofsky an der Hamburger Universität als Privatdozent, bevor er dort 1926

⁸¹⁵ Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152.

⁸¹⁶ Zu Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925b (Rez.), S. 1-6 / Möllenberg 1926 (Rez.), S. 396 / Schmitt 1929, S. 97, 98 (n.2) / Medding 1930, 127f. / Schmitt 1932, S. 4, 9 (n.16) / Schmitt 1939, S. 77, 78 (n.14) / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Paatz 1951, S. 8 / Stange/Fries 1955, S. 13 / Maedebach 1958, S. 171 / Reinhardt 1962, S. 187 (n.2), 191 (n.1) / Stöwesand 1963, S. 197 (n.54) / Jahn 1964, S. 14 / Reinhardt 1966, S. 222 / Bauch 1972, S. 225 / Simson 1972, S. 240 (Nr.222) / Schubert D. 1974, S. 74 / Sauerländer 1979, S. 176 / Schubert E. 1990, S. 70 (n.13) / Niehr 1992, S. 35 / Brush 1993, S. 114, 120 (n.37) / Horch 2001, S. 176 / Beer 2005, S. 14f. (n.20).

⁸¹⁷ Panofsky veröffentlichte seine Dissertation 1914 teilweise (*Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*) und ein Jahr später in vollständiger Form unter dem Titel *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener* (Berlin 1915) (vgl. Horst Bredekamp: *Ex nihilo: Panofskys Habilitation*, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Band 3)*, Berlin 1994, S. 32, n.3).

zum ordentlichen Professor ernannt wurde und daran ging, das Institut für Kunstgeschichte der neu gegründeten Universität aufzubauen.⁸¹⁸

Während der Schwerpunkt der Arbeiten Panofskys in den Jahren nach seiner Promotion weiterhin seinem Dissertationsthema *Dürer* galt, veröffentlichte er gleichzeitig und in Vorbereitung auf seine Habilitation Beiträge zu kunsttheoretischen Fragen und zur italienischen Kunst, vor allem zu Michelangelo.⁸¹⁹ Außerdem bereitete er eine größere Abhandlung zur deutschen Skulptur und Plastik des Mittelalters vor, wobei er in Kontakt mit Hermann Giesau trat, der 1914 (wie ausführlich dargelegt) unter der Federführung Goldschmidts das Programm zur Erforschung der Skulptur des 13. Jahrhunderts im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* erarbeitet hatte.⁸²⁰

818 Vgl. Bredekamp 1994, S. 31-47; Gustav Pauli: *Habilitationsgutachten vom 10. Mai 1920*, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, a.a.O., S. 48-51; Karen Michels/Martin Warnke in: *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze I, hrsg.v. Karen Michels und Martin Warnke*, Berlin 1998, S. IX-XII (Vorwort) und Peter Betthausen in: *Metzler Kunsthistorikerlexikon*, Stuttgart 1999, S. 294f.

819 An das Thema von Panofskys Dissertation schließen nach dem Krieg einige seiner Aufsätze an, so ‚*Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari*‘ (in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 41 (1920) S. 359-377) und - zusammen mit Fritz Saxl - 1923 ‚*Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*‘ in der Reihe *Studien der Bibliothek Warburg*. Die Beiträge Panofskys zur italienischen Kunst behandeln u.a. ‚*Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis*‘ (in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40 (1919) S. 241-278) und ‚*Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo. Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos*‘ (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 15 (1922) S. 262-274). 1923 erschien in der Leipziger *Festschrift für Adolph Goldschmidt* Panofskys vergleichende Studie ‚*Das Braunschweiger Domkruzifix und das ‚Volto Santo‘ von Lucca*‘ (a.a.O., S. 37-44).

820 Siehe Kap. VII. 1 (Giesau 1914).

Vor allem Fragen zur *Naumburger Skulptur* (aber auch zu anderen deutschen Bildhauerwerkstätten) scheint Panofsky vor Veröffentlichung seiner eigenen Arbeit über die *Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* ausführlich mit Hermann Giesau diskutiert zu haben. Neben zahlreichen Verweisen auf Giesaus Veröffentlichung im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 in den Literaturangaben des Katalogteils (siehe Panofsky 1924, S. 90, 91, 97, 103, 108, 110, 158), bezieht sich Panofsky in seiner Darstellung mehrmals auf mündliche und briefliche Mitteilungen Giesaus, beginnend mit einer Danksagung im Vorwort (S. X: „Der Dank des Verfassers gebührt (...) besonders aber seinem Freunde Hermann Giesau, mit dem er sich wiederholt über die hier zur Diskussion stehenden Fragen hat aussprechen dürfen.“), dann aus Anlass einer Datierungsfrage zu den *Korsunschen Türen* (S. 96), zu einem Hinweis Giesaus auf Figuren der *Klugen Jungfrauen* im Bremer Dom (S. 110), zum *Eppstein-Grabmal* im Mainzer Dom (S. 140), zur stilistischen Verwandtschaft der Figur der *Reglindis* im Naumburger Westchor mit der Magdeburger Skulptur (S. 154f.), zur Hypothese einer Aufteilung der Meißelarbeit an der Figur des *Dietrich* auf zwei Bildhauer (S. 155), zu mutmaßlichen Zusammenhängen zwischen den *Metzler Liebfrauenreliefs* und den Mainzer und Naumburger Skulpturen (S. 158) und mit einem Hinweis zu einer bevorstehenden Arbeit Giesaus über die *Naumburger Skulptur* (ebd.).

Das Werk, das Panofsky dann unter dem Titel *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* gleichzeitig in Florenz und München 1924 erscheinen ließ, und das formal in einen einleitenden Überblick zur Entwicklung der Skulptur und einen kommentierenden Werkkatalog mit umfänglichem Tafelteil zerfällt,⁸²¹ musste vor dem Hintergrund einer seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts engagiert geführten Diskussion über die Stellung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts auch eine Auseinandersetzung mit den divergierenden Positionen seiner beiden Lehrer, Vöge und Goldschmidt, erbringen.

Denn hier stand auf der einen Seite die Auffassung Wilhelm Vöges, welcher die Skulptur dieses Zeitraums auch in Deutschland bereits durch die Handschrift individueller Bildhauerpersönlichkeiten mit ausgeprägtem Eigencharakter bestimmt sah,⁸²² auf der anderen Seite aber die Auffassung Goldschmidts, welcher denselben

821 Das vermittlungslose Nebeneinander von „Erörterung allgemeinsten Stilprobleme“ in der Einleitung und von konkreten Anmerkungen im Kommentarteil zu den Tafeln sollte von Hermann Beenken (Rezension in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage ‚*Die Kunstliteratur*‘, S. 1-6 [Beenken 1925b]) als Schwachstelle der Argumentation Panofskys kritisiert werden, wobei die Ironie in Beenkens Kritik („Und wenn man gegen Panofskys Buch einen Einwand erheben kann, so ist es vielleicht der, daß seine beiden Seiten, seine beiden Teile, seine beiden Verdienste, Allgemeinstes und Speziellstes erörtert zu haben, zu verbindungslos auseinandertreten.“ A.a.O., S.5) vor dem Hintergrund zu lesen ist, dass sie eine *Replik* darstellt auf die zuvor erschienene Rezension Panofskys zu Beenkens ‚*Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924 (in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246), in der an Beenkens Darstellung die *fehlende theoretische* Entwicklung des Gegenstandes gerügt wird und Panofsky abschließend ironisch urteilt:

„So mischt sich in das Gefühl der Dankbarkeit für eine imponierende und in vieler Beziehung ‚grundlegende‘ Leistung ein leises Bedauern darüber, (...) daß ein Autor [*sc. Beenken*] (...) seine Ergebnisse am Ende doch in einem, wenn auch noch so instruktiven, Bilderatlas deutsch-romanischer Plastik niederlegen mußte.“ (Panofsky a.a.O, S. 246.)

Was den sachlichen Punkt von Beenkens Kritik angeht, so hat Panofsky in einer 1926 erschienenen Besprechung von Hans Jantzens *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts* (Leipzig 1925) (*s.u.*) die Berechtigung von Beenkens Kritik freimütig eingeräumt (vgl. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54 u. n.1).

822 Vöges Interesse an der individuellen Handschrift und Kreativität mittelalterlicher Bildhauer kennzeichnet bereits seine Abhandlung zu den ‚*Anfängen des monumentalen Stiles im Mittelalter*‘ von 1894 und wird von Kathryn Brush (1996, S. 68) als entscheidender Neuanatz Vöges zur Erklärung mittelalterlicher Skulptur gewertet („We see here clearly Vöge’s conviction that the prime movers behind stylistic change are living people or spirits (*lebendige Menschen*), that is, the artists themselves.“; ebd.)“), wobei sie in den Anmerkungen (ebd., n.41) einen *locus classicus* aus Vöges Arbeit als Beleg anführt. Vöge schreibt zur Stilentwicklung der mittelalterlichen Skulptur (hier am Beispiel Frankreichs, aber allgemeiner gefasst): „Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äusserer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstößen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung aus dem Haupte des Künstlers.“ (Vöge 1894, S. 58, zitiert nach Brush, ebd.) - Diese Sätze lassen sich, wie Vöges Anmerkungen zur *deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* von 1905 zeigen (siehe Kap. V. 1)

Bildhauern zwar gleichfalls das Prädikat *Meister* und *Künstler* attestierte,⁸²³ die Aufgabe einer Analyse deutscher Skulptur um die Mitte des 13. Jahrhunderts jedoch vornehmlich in einer nüchternen Bestandsaufnahme und Bewertung auswärtiger Einflüsse und einer Darlegung von ikonographischen und stilistischen Übernahmen nach französischen Vorbildern geleistet sehen wollte.⁸²⁴

Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom

Ohne auf Vöges und Goldschmidts Positionen explizit einzugehen sprach Erwin Panofsky im Kapitel zur Skulptur im Bamberger Dom von *Künstlerpersönlichkeiten* einer dort tätigen *Älteren* und einer *Jüngeren Werkstatt*⁸²⁵ und hielt dafür, dass der leitende Meister der *Älteren Werkstatt* im Tympanon der *Gnadenpforte* sein Selbstbildnis in einer zu Füßen der Madonna knienden Figur hinterlassen habe.⁸²⁶ Panofskys Bezeichnung des leitenden Bildhauers als *Künstlerpersönlichkeit* war programmatisch gemeint, denn sie wurde - ähnlich wie in Vöges Abhandlung zu den *Anfängen des monumentalen Stiles* und in Bergners *Inventarwerk* zum Naumburger Dom -⁸²⁷ von ihm zur Grundlage der nachfolgenden Analyse der Werke selbst gemacht.

auch auf den Bildhauer der Skulptur in Naumburg übertragen.

823 Goldschmidt verwendet die Bezeichnungen ‚*Meister*‘ und ‚*Künstler*‘ wiederholt für die Bildhauer in Magdeburg, Freiberg und Naumburg, doch verkehren sich deren Bedeutungen bei Goldschmidt ironisch ins Gegenteil. So erweist sich nach Goldschmidt der ‚*Magdeburger Meister*‘, dem er (Goldschmidt 1899, S. 299) allein das Prädikat ‚*Meister*‘ zuerkennt, als völlig unbegabt, und der ‚*Freiberger Künstler*‘ (1902a, S. 28) bewahrt seine Eigenständigkeit nur dadurch, dass er nach Goldschmidt französische Skulptur nie im Original gesehen hat, sondern sie nur aus dem ‚*französische(n) Skizzenbuch des Magdeburger Bildbauers*‘ (ebd.) und damit aus zweiter Hand kennt, was Dehio (1902, S. 462) kritisiert, weil darin ‚*implizite die Voraussetzung (liegt), ein Aufenthalt in Frankreich müsste für einen deutschen Künstler immer einen totalen inneren Umschlag bedeutet haben*‘. Schließlich bescheinigt Goldschmidt (1907a, S. 20) dem Naumburger ‚*Künstler*‘ eine realistische Darstellung nur wider Willen, insofern dieser nur deswegen unterschiedliche Figuren gestaltet habe, weil ihm ‚*zum richtigen Realismus die Fähigkeit mangelt*‘.

824 Siehe Kap. III. 5 b (Goldschmidt 1902), V. 1 (Vöge 1905), V. 2 (Goldschmidt 1907) sowie VII. 1 (Giesau 1914).

825 Panofsky 1924, S. 134. - Zu den Bezeichnungen ‚*ältere*‘ und ‚*jüngere Werkstatt*‘ vgl. Fußnote 210 und die dort gegebenen Literaturhinweise.

826 Die ganze Darstellung des Tympanons der *Gnadenpforte* interpretiert Panofsky als eine Art ‚*Stifterbild*‘, in welchem neben der Madonna mit dem Christuskind die *Kirchenpatrone* (die Heiligen Petrus und Georg) sowie ‚*Stifter und Donatoren*‘ (Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde, ein Bischof und ein Kleriker) und schließlich der Künstler selbst ‚*mit Pilgerkreuz auf dem Mantel*‘ wiedergegeben seien. (Panofsky 1924, S. 132.)

827 Zu Vöges Ansatz einer mittelalterlichen Skulpturanalyse siehe Fußnote 822, zu Bergners Auffassung vom Naumburger Bildhauer siehe Kap. IV. a (*Die Handschrift des Naumburger Bildhauers*).

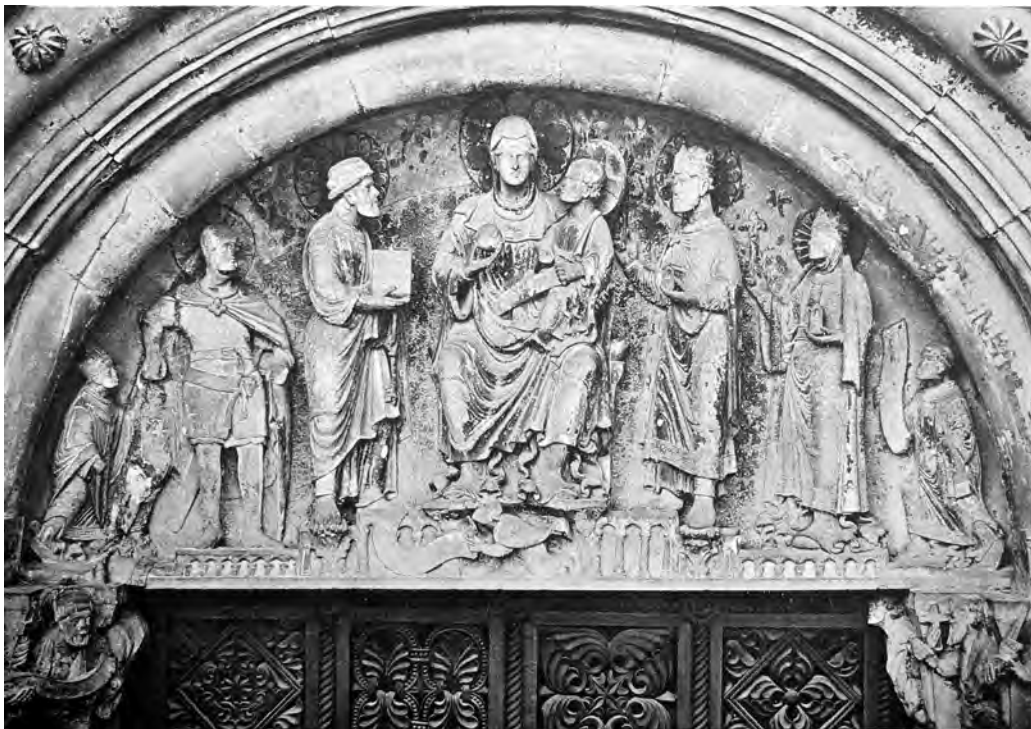


Abb. 79

Bamberg, Dom, Tympanon der Gnadenpforte. Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 70)

Im Bamberger Dom führte Panofsky die Stildifferenz zwischen den *Apostelreliefs* der Südchor- und den *Prophetenreliefs* der Nordchorschranken nicht auf Arbeiten zweier Bildhauerateliers zurück, sondern auf die Entwicklung einer einzigen Werkstatt. In dieser Werkstatt hebe sich der Stil des leitenden Bildhauers von dem eines Mitarbeiters ab, der gleichfalls wie der führende Meister selbst an den beiden Chorschranken charakteristische Arbeiten hinterlassen habe.⁸²⁸ Die persönliche Stilentwicklung des Hauptmeisters aber, dessen Arbeit nach Panofsky im *Jonas- und Hosea-Relief* gipfelte, verglich er mit Michelangelos Stilentwicklung während der Ausmalung der sixtinischen Decke und gab so für den anonymen mittelalterlichen Bildhauer die emphatische Vorstellung von einer *große(n) Künstlerpersönlichkeit*.⁸²⁹

Unter dem gleichen Aspekt der *Künstlerpersönlichkeit* betrachtete Panofsky auch die von der Reimser Skulptur beeinflusste sog. *Jüngere Bildhauerwerkstatt*, in welcher er

828 Vgl. Panofsky 1924, S. 134.

829 „Die Entwicklung, wie sie uns in dieser Skulpturengruppe und namentlich in den Chorschrankenreliefs vor Augen tritt, ist zugleich die Entwicklung einer Werkstatt und die Entwicklung eines Künstlers, der innerhalb ihrer heranwuchs und sie bald völlig beherrschte: so gewiß dieser Künstler mit mehreren Hilfskräften arbeitete (.....), so gewiß wird die Entwicklung, die von den Apostelreliefs der Südseite bis etwa zum Jonas- und Hosea - Relief der Nordseite führt, vergleichbar der Entwicklung innerhalb der Deckenfresken Michelangelos, vom immer gewaltiger sich steigernden Willen *einer einzigen großen Künstlerpersönlichkeit* bestimmt.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

zwei *Meister* unterschied. Der eine habe die Figuren der sog. *Adamspforte*, der andere im Inneren des Domes die beiden von Georg Dehio 1890 identifizierten Figuren einer *Heimsuchungsgruppe*⁸³⁰ und den sog. *Bamberger Reiter* geschaffen.⁸³¹

Panofsky glaubte nun anhand stilistischer Unterschiede und bestimmter Charaktermerkmale im *Meister der Adamspforte*⁸³² einen direkt in Reims geschulten, stark französisch geprägten und vielleicht sogar „*stammesmäßig*“ französischen Bildhauer zu erkennen, während er im Meister der Maria, Elisabeth und des Reiters, dem sog. *Heimsuchungsmeister*, einen „im Grunde seines künstlerischen Wesens Deutsche(n), ja Bamberger“ sah.⁸³³

Beide Bildhauer unterschieden sich nicht nur in ihrer letztlich nicht sicher zu bestimmenden *Stammeszugehörigkeit*, sondern viel entscheidender noch durch die gegensätzliche Art, in der sie die französische Skulptur aufgenommen hätten. Denn die enge stilistische Affinität des *Meisters der Adamspforte* zur Reimser Skulptur gehe einher mit dessen konzeptioneller Unabhängigkeit - Panofsky verwies auf die in der mittelalterlichen Kunst zuvor noch nie lebensgroß nackt dargestellten Figu-



Abb. 80
Bamberg, Dom, Nördliche Chorschranke des Georgenchors,
Prophetenpaar (Jonas und Hosea).
Um 1235.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 72)

830 Siehe Kap. I. 4 (Dehio 1890).

831 „Innerhalb dieser ‚jüngeren‘ Werkstatt treten zunächst zwei scharf unterschiedene Künstlerpersönlichkeiten hervor, die beide in entscheidender Weise von der Reimser Hochgotik beeinflusst sind, sich aber zu ihr geradezu gegensätzlich verhalten: der ‚Meister der Adamspforte‘ (Tafel 74 bis 76; was an der Adamspforte von Gehilfen gearbeitet wurde, kann hier nicht näher untersucht werden), und der ‚Meister der Heimsuchung‘, dem auch der berühmte, noch immer nicht zureichend erklärte Reiter im Innern zuzuweisen ist (Tafel 77 bis 79).“ (Panofsky 1924, S. 135.)

832 Panofsky gebraucht die durchaus missverständliche, aber eingebürgerte Bezeichnung ‚Meister der Adamspforte‘ bezogen auf die am Portalgewände erst *nachträglich* angebrachten (und heute im Museum des Doms befindlichen) *Figuren*, nicht aber in Bezug auf die *Architektur* der Pforte selbst, die baulich und stilistisch älter ist und noch der romanischen Stilperiode angehört (vgl. Simson 1972, S. 226). Die Bezeichnung ‚Meister der Adamspforte‘ hat sich der Kürze wegen eingebürgert und meint immer den ‚Meister der an der Adamspforte *nachträglich* angebrachten *Gewändestatuen*‘.

Die Ungleichzeitigkeit von Portalfigur und -architektur ist auch ein Phänomen an der Westfassade der Kathedrale von Reims -, doch stellt sich das Verhältnis von Portalfigur und -architektur dort umgekehrt dar: viele Portalfiguren sind früher entstanden als die Architektur. Ein stilistischer Gegensatz wie am Südostportal des Bamberger Doms, wo Skulptur und Architektur zwei verschiedenen Stilepochen angehören, findet sich an der Kathedrale von Reims nicht.

833 „Ist jener (...) stilistisch so völlig Franzose, daß man sich ernsthaft hat fragen können, ob er es nicht auch *stammesmäßig* sei, so ist dieser (...) im Grunde seines künstlerischen Wesens Deutscher, ja Bamberger.“ (Panofsky 1924, S. 135f.)

ren von Adam und Eva -, während es sich beim *Heimsuchungsmeister* genau umgekehrt verhalte: dieser liefere zwar eine *thematische Kopie* der Reimser Heimsuchungsgruppe, sei aber *stilistisch* von der Reimser Skulptur unabhängig, so dass man sich dessen Kenntnis von dieser Skulptur gut und gern auch durch eine bloße Skizze gewonnen vorstellen könne.⁸³⁴

Stilistisch stehe dieser Bildhauer den Arbeiten des einheimischen Meisters der Georgenchorschränken, dem Bildhauer des *Jonas und Hosea-Reliefs*, viel näher als dem französisch empfindenden und direkt in Reims geschulten Meister der Adamspforte.⁸³⁵



Abb. 81
Bamberg, Dom, ‚Adamspforte‘, Linkes Gewände.
Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 74)

834 Nach Panofsky stellt sich der *Heimsuchungsmeister* „als ein, wenn auch *genial-temperamentvoller Kopist*“ dar, dessen Figuren des *Reiters* und der *Heimsuchungsgruppe* „auf ganz bestimmte, noch heute als Vorbilder faßbare Reimser Gestalten zurück(gehen), die ihm vermutlich *durch Zeichnungen in Villards Art* bekannt geworden sind.“ (Panofsky 1924, S. 136; *Herr., G.S.*)

Mit dem Wort „*Kopist*“ greift Panofsky eine Bezeichnung von Adolph Goldschmidt auf (1899, S. 294: „Es ist [*sc. in Magdeburg*] keine Figur *kopiert*, etwa wie die *Bamberger Heimsuchung nach der Reimser*“), eine Aussage, welche Goldschmidt wiederum Georg Dehio und Artur Weese entlehnt haben will, die diese Bezeichnung aber für die Bamberger Skulptur gerade *nicht* akzeptieren, sondern zurückweisen (vgl. Fußnote 719). Panofsky gibt demgegenüber die Bezeichnung ‚*Kopist*‘ als Oxymeron - ‚*genialer Kopist*‘ - und verkehrt sie so ins Gegenteil, wenn er den Bamberger *Heimsuchungsmeister* als ‚*geniale Künstlerpersönlichkeit*‘ beschreibt.

Allein in der Hypothese Panofskys, dass der stilistisch unabhängige - *deutsche* - Meister der Bamberger *Heimsuchungsgruppe* und des *Reiters* nur mittelbar - „*durch Zeichnungen in Villards Art*“ (*siehe obiges Zitat*) - von der Reimser Skulptur beeinflusst worden sein soll, kann man eine Anleihe an die These Goldschmidts erkennen, der analog für den stilistisch eigenständigen Bildhauer der Freiburger *Goldenen Pforte* einen Aufenthalt in Frankreich abgelehnt und nur Kenntnis durch ein *französisches Skizzenbuch* angenommen hatte, welches der Bildhauer der Magdeburger Domchorfiguren von einem Frankreichaufenthalt in Paris und Chartres mit nach Hause gebracht und dem Freiburger Bildhauer gezeigt (oder überlassen) hätte, (vgl. Goldschmidt 1902a. S. 28 u. 31). Ähnlich (aber nicht völlig übereinstimmend) argumentiert hier Panofsky, wenn er aus dem stilistischen Gegensatz der Bamberger und Reimser *Heimsuchungsgruppe* folgert, der Bamberger Bildhauer könne nicht in Reims gewesen sein. Zur Kritik Dehios (1902 (Rez.), S. 462) an Goldschmidt, dass dies die Annahme einer Aufgabe der Eigenart jeden deutschen Bildhauers als Folge eines Frankreich-Aufenthalts implizieren würde vgl. Kap. III. 6 und Fußnote 823.

835 Vgl. Panofsky 1924, S. 135f.

Außer dem *Meister der älteren Werkstatt* und seinem Gesellen, dem *Heimsuchungsmeister* und dem *Meister der Adamspforte* sieht Panofsky in Bamberg noch *zwei weitere Meister* am Werk: einen an der Reimser wie an der Straßburger Skulptur gleichermaßen orientierten *Meister der Ecclesia und Synagoge* und einen *Meister des Fürstenportals*, welchem Panofsky einige Figuren am Gewände dieses Portals, vor allem aber das Tympanon mit einer Weltgerichtsdarstellung zuweist, deren ‚*hypertroph lächelnde*‘ Figuren Panofsky sich durch eine heterogene Prägung



Abb. 82
Bamberg, Dom, Der Reiter. Um
1235.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 79)

Panofskys Prinzip einer Bestimmung der Skulptur im Bamberger Dom nicht nur nach Werkgruppen, sondern nach *Künstlerpersönlichkeiten* hatte zunächst große Ähnlichkeit mit einem tautologischen Verfahren - die Figuren der Adamspforte galten ihm als Arbeiten des *Adamspfortenmeisters*, die Figuren der Heimsuchungsgruppe als die des *Heimsuchungsmeisters* -, und doch lag in dieser Betrachtungsweise mehr als nur eine formale Verdoppelung, indem Panofsky hierdurch den *Gesichtspunkt der Subjektivität* eines schaffenden Künstlers und damit ein historisches und psychologisches Erklärungsmoment ins Spiel brachte - ähnlich wie dies sein Lehrer Wilhelm Vöge bei Untersuchung der Skulptur von Chartres getan hatte -, welches bei einer nur objektivierenden Stilanalyse unberücksichtigt geblieben wäre.⁸³⁶

„Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises“⁸³⁷

Rekurs auf die Forschung

Der Titel *Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises*, unter welchen Panofsky seinen Kommentar zu den Bildwerken im Naumburger Dom, zu den Reliefs der Seligen und Verdammten des Mainzer Domkreuzgangs und zuletzt noch eines Türsturzreliefs der Metzger Kathedrale stellte, machte von allem Anfang an klar, dass er die Naumburger Skulpturwerke in derselben Weise abhandeln würde, in der er zuvor die Bildhauerarbeiten der *Älteren* und *Jüngeren Werkstatt* am Bamberger Dom betrachtet hatte, und das heißt unter dem Gesichtspunkt der Tätigkeit einer oder mehrerer individueller *Künstlerpersönlichkeiten*.

Ohne dass Panofsky die Gewährsleute der vorangehenden Diskussion im Einzelnen anführen würde, fasste er die verschiedenen Forschungsmeinungen zur Frage nach

dieses Bildhauers erklärt: schon von der Reimser Skulptur beeinflusst, sei er noch stark dem „leidenschaftlich drängenden Geist“ der *älteren Werkstatt* verhaftet. (Panofsky 1924, S. 136f.)

⁸³⁶ Vgl. den analogen Vorgang einer Hervorhebung der Subjektivität des mittelalterlichen Bildhauers bei der Herausbildung der Vorstellung vom ‚*Naumburger Meister*‘, dargestellt in Kap. IX. 3 (*Die Durchsetzung des Namens ‚Naumburger Meister‘ in der kunsthistorischen Forschung bis 1919*).

Zu Wilhelm Vöge vgl. Brush (1996, S. 68; zitiert in Fußnote 822).

⁸³⁷ Panofsky 1924, S. 146. - *Überschrift* im Kommentarteil zu den *Tafeln 91 bis 106*, auf denen Panofsky neben der Skulptur des Naumburger Doms (*Tafel 92-105*) auch das Relief der ‚*Seligen und Verdammten aus dem Jüngsten Gericht des ehemaligen Westlettners*‘ vom Mainzer Domkreuzgang (*Tafel 91*) und ein ‚*Relieffragment am Liebfrauenportal, Mitte XIII. Jahrhundert*‘ der Metzger Kathedrale - es handelt sich um das linke Türsturzfragment - (*Tafel 106*) abbildet.

der Herkunft des leitenden Bildhauers in Naumburg zu einer synthetischen Skizze zusammen, indem er Heinrich Bergners Annahme von der obersächsischen Herkunft des Meisters übernahm („von Geburt wohl Obersachse oder Thüringer“),⁸³⁸ Adolph Goldschmidts, Hermann Giesaus sowie vieler anderer Forscher Auffassung von einer französischen Schulung des Bildhauers aufgriff („Schulung in Reims und Amiens“)⁸³⁹ und Werner Noacks These vom Frühwerk des Meisters in Mainz akzeptierte („gelangt über Mainz nach Naumburg“).⁸⁴⁰

Die Handschrift des Bildhauers sah Panofsky durch ein stilistisches Merkmal charakterisiert, das Wilhelm Vöge zum ersten Mal als Kennzeichen der Mainzer Weltgerichtsreliefs festgestellt hatte: ein Reliefstil in „Schichten“, welchen der Bildhauer in Naumburg „immer mehr zu bühnenmäßiger Vielschichtigkeit“ entwickelt habe.⁸⁴¹ Die Stifterfiguren setzte Panofsky an den Schluss der

838 Panofsky 1924, S. 146. - Vgl. Bergner (1903, 132): „Für uns ist es hinreichend zu wissen, daß er nach Herkunft und Schulung Obersachse, Markmeißner, war (...)“ - Vgl. auch Bergner 1909, S. 30f.

839 Ebd. - Vgl. Goldschmidt 1902a, S. 32 (zitiert in Fußnote 427) und Giesau 1914, S. 35.

840 Ebd. - Vgl. Noack (1914, S. 44): „Man muß den Mainzer Lettner demnach für ein Frühwerk des Naumburger Meisters halten.“

Bei Besprechung des Mainzer *Frühwerks* weist Panofsky freilich auf stilistische Unterschiede zwischen der *Deesisgruppe* und den *Weltgerichtsreliefs* hin und macht sich die Argumentation Noacks zu eigen, welche die Verwandtschaft Mainz-Naumburg vor allem an der *Deesisgruppe* in Mainz festmacht, was für Panofskys Auffassung impliziert, dass er die (von ihm abgebildeten) *Züge der Seligen und Verdammten* in Mainz vermutungsweise *nicht* dem Meister selbst, sondern seiner Werkstatt zuweist:

„(...) denn es darf nicht verschwiegen werden, daß innerhalb der Mainzer Arbeiten zwischen dem Relief mit den ‚Seligen‘ und ‚Verdammten‘ und der (den Naumburger Passionsreliefs weit näherstehenden) Deësis eine nicht wegzuleugnende Stildifferenz besteht.“ (Panofsky 1924, S. 148.)

En passant bestätigt Panofsky (ebd.) auch Vöges Zurückweisung des im Ostchor des Naumburger Doms vermauerten Deesisreliefs als eigenhändiges *Spätwerk* des *Naumburger Meisters*, eine These, die Bergner aufgestellt und für seine *Vita* des Meisters als dessen von der Nachwelt geachtetes Vermächtnis verwertet hatte. - Vgl. Bergner 1903, S. 128ff. und Vöge (1905)1958, S. 221f.

841 „Die kühne Neuerung eines ‚zweischichtigen‘ Reliefs, innerhalb dessen die Köpfe der rückwärtigen Figuren sich zwar mit denen der vorderen in gleicher Höhe befinden, jedoch *nicht künstlich auf die Lücken geschoben, sondern gelegentlich hinter den vorderen versteckt sind*‘ (Vöge), weist ebenso wie die Typik und die Faltenbehandlung so deutlich auf den Stil des großen Naumburgers, daß man die Mainzer Stücke jetzt wohl allgemein als frühe Werke seiner Hand oder jedenfalls seiner Werkstatt betrachtet. (Panofsky 1924, S. 148.) - Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220 (zitiert in Fußnote 421).

Diese „*kühne Neuerung eines ‚zweischichtigen Reliefs‘*“ war von Stix (1909, S. 122) auf die Reliefs des *Gerichtsportals* der Kathedrale in Reims zurückgeführt worden („So ordnete er [*sc. der Meister des Naumburger Westlettners*] in der Gefangennahme Christi und in der Gerichtsszene vor Pilatus die Figuren so an, daß hinter der ersten voll herausgearbeiteten



Abb. 83

Reliefzone des Westlettners. Um 1245 (?). (Aus: Panofsky 1924, Tafel 92)

Entwicklung des Bildhauers und apostrophierte sie als eine „völlig neuen Form der Monumentalstatuarik“.⁸⁴²

Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)

Die Vorstellung eines *Naumburger Meisters* war für Panofsky gleichbedeutend mit der Vorstellung einer Künstlerindividualität mit eigener stilistischer Handschrift. Hierbei ging er von der Voraussetzung aus, dass der aus Mainz kommende Bildhauer im Naumburger Dom zunächst mit der Errichtung des Westlettners und der Meißelung der Passionsreliefs betraut worden sei, weshalb er dessen eigentümli-

Reihe eine zweite Menschenreihe sichtbar wird, die viel flacher behandelt ist. Eine Vorstufe dazu können wir am linken Nordportale der Kathedrale von Reims beobachten, was bei den Einflüssen der Reimser Kunst auf Naumburg nicht zu überraschen braucht.“: Ebd.). Wie sich im weiteren Verlauf der Diskussion zeigt, nimmt Panofsky die Vorstellung eines ‚*zweischichtigen Reliefs*‘ hier nur zum Ausgangspunkt, um den *Reliefstil* des Naumburger Westlettners *im Gegensatz* zu einem *Schichtenmodell* zu bestimmen (s.w.u. und Fußnote 843).

842 Panofsky 1924, S. 146. - Vgl. Kautzsch (in : Kautzsch/Neeb 1919, S. 152): „Wie einzelne Köpfe in den Naumburger Lettnerreliefs die großartigen Fürstentypen im Chor dort ahnen lassen, so ist der Mainzer Lettner der noch unentwickelte Vorläufer des Naumburger Lettners“ und Kap. IX. 2 (*Meisterfrage*). - Siehe auch w.u. Fußnote 864.

chen Stil zunächst an diesen frühen Arbeiten festzumachen suchte. Am Reliefstil der Passionsszenen müsste sich der persönliche Stil des Naumburger Meisters zunächst zeigen lassen.

Dabei erinnerte sich Panofsky der schon erwähnten Charakterisierung der Mainzer Reliefs bei Wilhelm Vöge, um daran für die Naumburger Gegenstücke (die Vöge noch als Vorbilder angesehen hatte) eine *Weiterentwicklung* der persönlichen Handschrift des Bildhauers zu beobachten: hatte Vöge die Reliefs des Mainzer Westlettner noch formal mit einem Modell der *Zweischichtigkeit* beschrieben, so ließ sich nach Panofsky dieses Modell auf die Naumburger Szenen nicht mehr anwenden. Hier entwickelten sich die Figuren viel freier im Reliefraum und griffen jeweils über ihre ‚eigene‘ Ebene hinaus, so dass auch das Modell einer Dreischichtigkeit, welches Panofsky versuchsweise erprobte, allenfalls formal den Ort der hintereinander angeordneten Figuren bezeichnen könnte, aber die Anschauung des Ineinandergreifens und Interagierens der Figuren nicht träfe, und das Schichtenmodell selbst für die Naumburger Passionsreliefs sich als unpassend erwies.⁸⁴³ Panofsky verwarf so die Bezeichnung *Schichten* zur Beschreibung der Reliefs überhaupt und nannte den Reliefstil des Naumburger Bildhauers *aufgewühlt*.⁸⁴⁴

Aus den Darstellungen der Passionsreliefs erschloss sich für Panofsky auch die *geistige Auffassung* des Bildhauers, der nicht nur in der formalen Gestaltung „alles der Zeit Geläufige hinter sich lässt“, sondern sich gegenüber der ikonographischen Überlieferung als durchaus unabhängig zeigte.⁸⁴⁵ In den Beziehungen der Figuren schaffe dieser Bildhauer *psychologische Kontraste*, indem er nicht so sehr die Wie-

843 „Konnte man bei den Mainzer Fragmenten noch von einer Zweischichtigkeit reden, so würde der Ausdruck ‚Dreischichtigkeit‘ die Kompositionsart der Naumburger Reliefs nur ungenügend bezeichnen. Zwar würde die verfügbare Tiefe de facto nicht mehr als drei hintereinandergestellten Figuren Raum bieten, allein indem die einzelnen Reliefschichten durch mannigfach übergreifende Verbindungsmotive so miteinander verschränkt werden, daß sie - fast - aufhören, Schichten zu sein (man sehe etwa, wie sich ein und dieselbe Gestalt vom ‚Vorderplan‘ in den ‚Mittelgrund‘ oder umgekehrt vom ‚Mittelgrund‘ in den ‚Vorderplan‘ hinüberbiegen kann), indem die Isokephalie einer bewegten Kurven- und Diagonalkomposition weicht, und indem die einzelnen Teile bald hell im Lichte stehen, bald ins Dunkle zurücksinken, entsteht der Eindruck einer Mannigfaltigkeit und Freiheit, die - innerhalb der ihr gesetzten Gesamtgrenzen - aller Beschränkung ledig geworden ist.“ (Panofsky 1924, S. 150.)

844 Ebd. - Um den „*gigantisch aufgewühlte(n) Reliefstil*“ zu veranschaulichen zeigt Panofsky die drei Passionsreliefs der ‚*Auszählung der Silberlinge*‘, der ‚*Gefangennahme Christi*‘ und der ‚*Verleugung Petri*‘ in extremer Schrägansicht und auf Höhe der Figuren im Photo (Panofsky 1924, Tafel 92), um das Ineinandergreifen der Figuren sichtbar werden zu lassen.

845 Panofsky (ebd.) verweist u.a. (wie schon Schmarsow und Bergner) auf die Fünffzahl der Jünger im Abendmahlsrelief. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 41 (dazu Fußnote 175), Bergner 1903, S. 121 sowie Kap. II. 1 (*Die Passionsreliefs*) und IV. (*Das Abendmahl*).

dergabe des biblischen Geschehens im *religiös-dogmatischem* Sinn anstrebe als vielmehr einen *menschlich-tragischen Inhalt* gestalten wolle.⁸⁴⁶

Diesen *Lettnermeister* bestimmte Panofsky gleichzeitig als den führenden *Hauptmeister* der Stifterfiguren im Westchor und schrieb ihm (nach Fertigstellung der Westlettnerreliefs) die Konzeption des ganzen Stifterzyklus sowie die eigenhändige Meißelung der drei Figuren des Ekkehard, der Uta und der durch ihn (nach Bergners Vorgang) Gepa genannten Figur zu, Arbeiten, „die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als ‚architektonisch‘ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden.“⁸⁴⁷

Der Wilhelm-Meister und weitere Hände

Von dieser Vorstellung eines *Hauptmeisters* ausgehend, der sich vor allem durch seine Qualität auszeichne, versuchte Panofsky dessen ‚Œuvre‘ einerseits gegenüber Arbeiten von Werkstattgehilfen, andererseits gegenüber möglichen Werken anderer Meister abzugrenzen, wobei er die Gehilfenarbeiten durch eine Anlehnung im Stil bei gleichzeitig unübersehbar geringerer Qualität, die Arbeit eines möglichen weiteren Meisters aber durch eine unterschiedliche persönliche Handschrift und künstlerische Eigenständigkeit zu definieren suchte.

Unter diesen Kriterien sonderte Panofsky die beiden ersten Figuren im Chorpolygon auf der linken Seite, *Dietmar* und *Sizzo*, als Gehilfenarbeiten aus dem ‚Œvrekatalog‘ des Meisters aus - sie erschienen ihm zu schematisch und unlebendig als dass er sie dem *Lettnermeister* zutrauen mochte -, während er an den beiden folgenden Figuren, *Wilhelm* und *Timo*, eine andere Machart und ein anderes Temperament erkannte und sie als Schöpfungen eines Künstlers ansah, der im Formalen seine Figuren „weniger von den Ebenen eines Prismas aus entwickelt, als um die Achse eines Zylinders sich entfaltend oder sogar rotierend“ vorstellte,



Abb. 84
Naumburg, Dom, Westchor,
Wilhelm 1250-1260
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 103)

846 Panofsky 1924, S. 150.

847 Panofsky 1924, S. 153.

wodurch die Figuren „die blockhafte Festigkeit verlier(en)“ und vor allem die Figur des Wilhelm „in freier Drehbewegung sich darstellt“. ⁸⁴⁸ Dieser formal anderen Machart entspreche bei diesen Figuren auch eine „gänzlich andere Stimmung ihres psychischen Daseins“, und während sie im Aufbau „weniger die Geschöpfe eines ‚Architekten‘ als eines Modelleurs“ zu sein schienen, erwiesen sie sich im Stimmungsgehalt als Produkte eines *Lyrikers* und weniger als die eines *Tragikers*. ⁸⁴⁹

Anhand dieser Aufteilung des Stifterzyklus versuchte Panofsky nun auch die übrigen Figuren, das zweite Stifterpaar *Hermann* und *Reglindis*, die Figuren des *Dietrich* und der *Gerburg* im Chorquadrant (die Figur des *Konrad* blieb bei Panofsky künstlerisch außer Betracht), ⁸⁵⁰ sowie die als schwächere Arbeiten angesprochenen Polygonfiguren des *Dietmar* und *Sizzo*, in ein Verhältnis zu den beiden führenden Meistern und deren Stil zu setzen.

Während Panofsky die Zuordnung der Figuren des *Dietmar* und des *Sizzo* am Ende unbestimmt ließ und ihnen nur *en passant* eine gewisse stilistische Affinität zum *Wilhelm-Meister* attestierte („Diesem durchaus bedeutenden zweiten Künstler (steht) übrigens der schwache Verfertiger des *Dietmar* und *Sizzo* relativ näher () als dem Hauptmeister“), erschien ihm die als von hoher künstlerischer Qualität

848 „Sicher von anderer Hand sind dagegen die vier Figuren des Chorhauptes (...). *Dietmar* und *Sizzo* gehören einem vergleichsweise unbedeutenden Bildhauer, der statt der massig zusammengehaltenen oder ebenso massig zerwühlten Gewänder ein scharfbrüchiges, röhrenförmig oder strähnig schematisiertes, besonders in der Führung der Saumlinien ein wenig lebloses Gefälte bevorzugt und - überdeutlich auch im Mimischen - in die Gesichter gleichsam nachträglich bestimmte scharfe Pathosfalten eingraviert: seine Figuren affektieren ein Dasein, das die andern erfüllen; *Timo* und *Wilhelm* dagegen stammen von einem Künstler, der an Ideenreichtum und Feinfühligkeit dem Hauptmeister nicht allzuviel nachsteht und ihn durch kühne Bewegungsmotive sogar überbietet, ihm aber seiner ganzen Veranlagung nach fast diametral entgegengesetzt ist. Bezieht jener die Erscheinung stets auf die ‚Grundrichtungen‘ der Vertikalen und Horizontalen, so sucht dieser sie von denselben zu emanzipieren, denkt jener in Gegensätzen, so strebt dieser nach Vereinheitlichung; wie die Draperie nicht sowohl durch das Ausspielen einfacher Hauptthemen gegen komplizierte Gegenmotive, als vielmehr durch eine gleichmäßigere und zartere Durcharbeitung der ganzen verfügbaren Masse organisiert wird (vgl. Tafel 95 ff. mit Tafel 103), so erleichtert und entspannt sich auch die körperliche Erscheinung, die - *weniger von den Ebenen eines Prismas aus entwickelt, als um die Achse eines Zylinders sich entfaltend oder sogar rotierend* - unter seinen Händen *die blockhafte Festigkeit verliert* und in nachlässigem Stehen, ja, wie der *Wilhelm*, *in freier Drehbewegung sich darstellt*“. (Panofsky 1924, S. 153; *Herv.*, G.S.)

849 Panofsky 1924, S. 154.

850 Die nur als Torso überlieferte Figur des *Konrad* erwähnt Panofsky nur im Zusammenhang der Anordnung der Stifterfiguren im Chorquadrant, wo er sie zusammen mit der Figur der *Gepa* als *Paar* und (fälschlicherweise) als deren „*Gatte*“ auffasst (Panofsky 1924, S. 151). - Zur Figur des *Konrad* vgl. die Beschreibungen bei Schmarsow (1892, S. 28) und Bergner (1903, S. 115) sowie Kap. II. 1 (*Die Stifterfiguren - Konrad*).



Abb. 85
Naumburg, Dom, Westchor, Hermann und
Reglindis. Etwa 1250-1260
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 101)

eingeschätzte Figur der *Gerburg* stilistisch eine Zwischenstellung zwischen den Arbeiten der beiden führenden Meister einzunehmen. Da ihm der *Wilhelm-Meister* als der etwas spätere, auf den Hauptmeister reagierende und in der Gestaltung flexiblere jüngere Bildhauer vorkam, schrieb er ihm auch hypothetisch die Figur der *Gerburg* zu.⁸⁵¹ In der Figur des *Hermann* sah Panofsky „die Art des Hauptmeisters in einen etwas glatten und flauen Stil übersetzt“,⁸⁵² während sein Urteil über die Figur des *Dietrich* zwiespältig ausfiel. Stilistisch schien sie ihm fraglos dem Hauptmeister zuzugehören, doch in der Qualität nur im oberen Teil den Erwartungen an eine Arbeit dieses Meisters zu entsprechen, weshalb er - unter Berufung auf Hermann Giesau - die Vermutung aussprach, dass der obere Teil der Figur von der Hand des Hauptmeisters, der untere Teil aber mit den etwas schematisch gebildeten Röhrenfalten des Gewandes durch einen Gehilfen gearbeitet sei, in welchem Panofsky den Bildhauer des *Dietmar* und *Sizzo* im Chorpolygon wieder zu erkennen glaubte.⁸⁵³

Die Figur der *Reglindis* fällt nach Panofsky aus dem stilistischen Rahmen aller übrigen Stifterfiguren heraus. Sie erschien ihm „als etwas durchaus Isoliertes“, insofern sie, „wie Hermann Giesau mit Recht betone, die einzige Figur ist, die stilistisch deutlich nach Magdeburg weist“, wobei Panofsky diese Verwandtschaft vor allem in einem Magdeburger Verkündigungengel sah, „mit dem sie mindestens

851 Panofsky 1924, S. 154.

852 Ebd.

853 „Was endlich die Gestalt des *Dietrich* anbelangt, so liegt, wenn man so sagen darf, der Fall gerade wegen seiner Kompliziertheit einfach: der obere Teil, d. h. die Brustpartie und namentlich der prachtvolle Kopf, ist höchstwahrscheinlich auf den Hauptmeister zurückzuführen, dann aber ist - worauf uns wieder Dr. Giesau freundlichst hingewiesen hat - die Ausführung aus irgendeinem Grunde einem anderen Künstler übertragen worden (und zwar vermutlich dem Meister des *Dietmar* und *Sizzo*), der die so kühn begonnene Figur im Sinne eines etwas öden Röhrenfaltenschematismus weiterführte und auch durch die sehr kurze Bemessung des Waffenrockes den Eindruck einer allzu unersetzten Proportion hervorgerufen hat.“ (Panofsky 1924, S. 155.)

in engster Schulgemeinschaft“ stehe.⁸⁵⁴

Mit der konkreten Vorstellung von *zwei* führenden Naumburger Bildhauern, dem Naumburger *Hauptmeister* und dem *Wilhelm-Meister*, trat Panofsky zuletzt noch an die Betrachtung der Kreuzigungsgruppe des Westlettners heran, die er zunächst unter dem allgemeinen Gesichtspunkt eines *Spätstils* betrachtete, den er an der Kreuzigungsgruppe aufgrund eines *gewissen Übermaßes* erkannte.⁸⁵⁵ Dieses allgemeine Merkmal eines Spätstils ließe sich am ehesten in einer Entwicklung des *Wilhelm-Meisters* vorstellen, und in dieser individuellen Entwicklungshypothese könne man die Johannesfigur vom Westlettnnerportal als übersteigerte Zweitfassung des Wilhelm im Chorpolygon ansehen.⁸⁵⁶



Abb. 86
Naumburg, Dom, Westchor, Reglindis
(Teilaufnahme).
Etwa 1250-1260
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)

854 Ebd.

Eine stilistische Beeinflussung der Reglindis-Figur durch die Magdeburger Skulptur nimmt auch Walter Paatz an in seinem 1925 erscheinenden Aufsatz zur *Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts* (in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925) S. 91-120, hier S. 120), wo er schreibt: „(...) manches von der Magdeburger Kunst (scheint) in die um 1249 einsetzende Naumburger übergegangen zu sein (...) (vgl. vor allem die Reglindis)“.

855 „(...) die Kreuzigungsgruppe bezeichnet jedenfalls die Spätphase der Naumburger Entwicklung, und wie so oft in der deutschen Kunst, charakterisiert sich diese Spätphase auch hier sowohl in formaler als in ausdrucksmäßiger Beziehung durch ein gewisses Übermaß.“ (Panofsky 1924, S. 156.)

Zu Panofskys Beobachtung vom *Übermaß* eines *Spätstils* der Naumburger Kreuzigungsgruppe vgl. auch die Feststellung eines *überwuchernden Naturalismus* in der Darstellung dieser Gruppe bei Bode (1886, S. 58f.): „Charakteristische Züge (...) treten hier verschärft und gehäuft auf und verkünden das Nahen einer neuen Zeit, welche leider weder den inneren Halt in sich hatte, noch in der Architektur den richtigen Ort fand, um diese Auswüchse eines überwuchernden Naturalismus zu überwinden“.

856 „Im allgemeinen läßt sich der Stil der Kreuzigungsgruppe viel mehr als mit der Kunstweise des Hauptmeisters mit der des ‚Wilhelm-Meisters‘ verbinden, mit der er die weichere Formgebung, die kontrastärmere Gewandbehandlung und namentlich die Neigung zu hemmungsloser Beweglichkeit gemeinsam hat (darf doch der *Johannes geradezu als eine Weiterbildung des Wilhelm von Kamburg* betrachtet werden), wenngleich er sie an überquellendem Reichtum der Formerfindung und an *Intensität des Ausdrucksstrebens* noch übertrifft.“ (Panofsky 1924, S. 156; *Herv.*, G.S.)

Eine Verwandtschaft zwischen der Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe vom Westlettnner und der Figur des Wilhelm im Stifterchor ist wohl zuerst von Schmarsow (1892, S. 40) beobachtet worden: „Wie in einem Passionsspiel werden [*sc. an der Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe*] die Farben etwas grell aufgetragen; aber bei einem Meister, der daneben im Chore *das in mancher Hinsicht so verwandte und doch so schwärmerisch verklärte Bild des Wilhelm von Kamburg* hingestellt hatte, darf kaum von unbewusster Uebertreibung, von grimassenhafter Gebärde und von Auswüchsen der Wirklichkeitstreue die Rede sein.“ (*Herv.*, G.S.)

Bei der Johannes' gegenüberstehenden Figur der Maria mochte Panofsky eine Beeinflussung durch die *jüngere Werkstatt* im Bamberger Dom nicht ausschließen. Hier sah er - entgegen der *communis opinio* der Forschung, die zuletzt in der Naumburger Skulptur nur noch einen französischen Einfluss wirksam sehen wollte⁸⁵⁷ - in der Faltenfülle der Marienfigur eine mögliche Anregung durch die „spezifisch Bambergischen Ösenfalten“.⁸⁵⁸

Nach Panofsky ließen sich so alle Figuren des Stifterchors - mit Ausnahme der von Magdeburg geprägten Reglindis und der von Bamberg beeinflussten Figur der Maria der Kreuzigungsgruppe - dem Stil und Charakter von zwei führenden, einander konträren Naumburger Bildhauern zuordnen, eine Vorstellung, zu der Panofsky freilich erst im Verlauf seiner Untersuchung der einzelnen Figuren gelangte. Denn zunächst ging Panofsky von der Annahme eines *einzigsten* aus Mainz berufenen Bildhauers aus, der zu Beginn im Naumburger Dom die Reliefs des Westlettners gemeißelt (eine Aufgabe, die ihn ähnlich bereits in Mainz beschäftigt hatte) und an dieser Aufgabe seine bildhauerischen Fähigkeiten entfaltet und seinen persönlichen Stil gefunden habe, um dann im Anschluss an diese Arbeiten die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa zu schaffen, so dass diese Trias von Stifterfiguren zusammen mit den Passionsreliefs eine konsequente stilistische Entwicklungsreihe bildeten. In Panofskys Darstellung fand diese Entwicklungsreihe jedoch keine Fortsetzung, denn sie ließ sich für ihn in den Figuren im Chorpolygon nicht fortschreiben, und sein Entwicklungsmodell geriet ins Stocken. Unter der Annahme eines *einzigsten Naumburger Meisters* ließ sich das Entwicklungsmodell auf die übrigen Skulpturen nicht anwenden, weil die vier Figuren im Chorpolygon in Panofskys Urteil entweder zu schwach (Dietmar und Sizzo) oder stilistisch zu heterogen (Wilhelm und Timo) ausfielen. Für Dietmar und Sizzo behalf sich Panofsky deswegen mit der Annahme eines Gehilfen oder schwächeren Meisters als ausführender Kraft (seine Darstellung blieb in diesem Punkt schwankend), für Wilhelm und Timo aber griff er aufgrund der Qualität dieser Skulpturen, die sich nicht als Gehilfenarbeiten abtun ließen, zur Vorstellung eines zweiten Meister mit

857 Vgl. in diesem Zusammenhang v.a. das von Hermann Giesau vorgetragene und auf Adolph Goldschmidt zurückgehende radikale Programm einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 für die *zweite* französische geprägte Einflussphase auf die sächsische Skulptur, welche zu einem „*endgültigen Sieg des gotischen Stiles*“ in der Naumburger Skulptur geführt habe (Giesau 1914, S. 35). - Siehe Kap. VII. 1.

858 „(...) wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir in diesen Arbeiten, besonders aber in der Marienfigur, den Einfluß der späteren Bamberger Arbeiten wahrzunehmen glauben: die Maria mit ihrer der linken Hand entströmenden Faltenkaskade und den spezifisch Bambergischen Ösenfalten ist ohne Annahme derartiger Einflüsse kaum zu erklären.“ (Panofsky 1924, S. 156.)



Abb. 87
Naumburg, Dom, Westchor,
Kopf der Uta.
Etwa 1250-1260
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)

einem völlig anderen Temperament.

Diese *Händescheidung* Panofskys, die mit der geschlossenen Gegenüberstellung der Westlettnerreliefs und des Zyklus' der Stifterfiguren bei Georg Dehio in dessen *Geschichte der deutschen Kunst* von 1919 nur oberflächlich und im Ansatz vergleichbar ist - Dehio beließ es bei der Feststellung von „augenfälligen Abweichungen ihres Kunstcharakters“ und einer „stilistischen Divergenz“ zwischen Reliefs und Stifterfiguren und verzichtete auf jede Differenzierung innerhalb des Relief- und Figurenzyklus' - ⁸⁵⁹, war hier zum ersten Mal in der *Naumburg-Forschung* bei Panofsky entwickelt.

Form und Bedeutung des Stifterzyklus

Panofskys Begründung der These von zwei führenden Bildhauern im Naumburger Stifterchor, eines *Lettner- bzw. Hauptmeisters* und eines *Wilhelm-Meisters*, kam zunächst ohne Rekurs auf die historischen Voraussetzungen des Stifterzyklus aus und erwies sich als Ergebnis einer reinen Stilanalyse. Wenn Panofsky daneben auch die *ratio* des Stifterzyklus erörterte, so geschah dies getrennt von seiner Stilanalyse und ohne dass er dem thematischen Zusammenhang der Figuren und deren Vorbildern in der historischen Wirklichkeit des 11. und 12. Jahrhunderts, von denen die Bildhauer des 13. Jahrhunderts Nachrichten gehabt haben mussten, einen gestaltgebenden Einfluss zugeschrieben hätte.

Panofskys Erklärung des Zwecks und der inhaltlichen Bedeutung des Stifterzyklus lag dann in der Tradition einer formal-analytischen Betrachtung dieser Figuren, indem er (unausgesprochen) auf zwei gegensätzliche Ableitungsversuche in der Forschung anspielte: einerseits auf die These ihrer Verwurzelung in der sächsischen Tradition, wie sie 1915 Cohn-Wiener (im Sinne Wilhelm Bodes) als Voraussetzung der Stifterstatuen beschrieben hatte, andererseits auf den Erklärungsansatz Adolph Goldschmidts und seiner ‚Schule‘ mit einer Herleitung der Statuen aus der französischen Kathedralskulptur. Und hier war der Versuch Panofskys nicht zu verkennen - ähnlich wie Wilhelm Vöge in seinem Vortrag von 1905 - zu einem Ausgleich der widerstreitenden Meinungen zu kommen. Panofskys Versuch einer Synthese lautete, dass in der einzigartigen Erscheinung der Naumburger Stifterstatuen die *sächsische Stifertumba* und die *französischen Säulenstatue* im Dienst

⁸⁵⁹ Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n. * (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen.*)

dynastischer Verberrlichungsabsichten eine Verbindung eingegangen seien.⁸⁶⁰

Der Stifterzyklus schien hier - neben den rein künstlerischen Absichten der beiden führenden Bildhauer - auch einen inhaltlichen Zweck der Auftraggeber zu erfüllen, den Panofsky mit *dynastischer Verberrlichung* angab.⁸⁶¹ Näher bestimmte Panofsky die Stifterstatuen als *profane Fürstenstandbilder*, ohne darzulegen, wie die *formale* Definition einer Synthese von Grabmahl und Statue mit dieser *inhaltlichen* Bestimmung der Figuren zusammenhing. Formale Synthese und dynastische Verberrlichungsabsicht stehen zusammenhangslos nebeneinander. Die These einer Verbindung von französischer Säulenfigur und sächsischer Grabtumba bezog sich ausschließlich auf die *formale* Ableitung der Figuren, die Panofsky als Leistung eines *Bildhauerarchitekten* ansah.⁸⁶² Dieser - und nicht die *dynastische Verberrlichungsabsicht* des Auftraggebers - bestimmte nach Panofsky auch die Aufstellung der Figuren im Naumburger Westchor unter formal-künstlerischen Gesichtspunkten, wobei sich der Bildhauer an die Prinzipien des *Gegensatzes* und der *Rhythmik* gehalten habe, was sich a) innerhalb der Figurenpaare, b) im Gegenüber der Figuren und c) in der

860 „Der Gedanke der *Stiftertumba*, wie er in der *sächsischen* Kunst des 13. Jahrhunderts besonders häufig und besonders glücklich Gestalt gewonnen hatte (...) verbindet sich mit dem Gedanken der *Wand- oder Säulenstatue*, wie er durch die *französische Gotik* verwirklicht und propagiert, aber noch nie in den Dienst *dynastischer Verberrlichungsabsichten* gestellt worden war.“ (Panofsky 1924, S. 151; *Herv.*, G.S.)

861 Ähnlich spricht Dehio (1919, I, S. 340) vom ‚*Abnenkult*‘ als Zweck des Stifterzyklus und einer Verbindung von *Statue* und *Grabmal*. - Siehe Fußnote 743 und Kap. IX. 1 (*Die Naumburger Stifterfiguren*).

Der Gedanke einer *dynastischen Verberrlichung* oder eines *Abnenkultes* als Zweck des Naumburger Stifterzyklus war in der älteren Literatur bereits zuvor ausgesprochen worden, so v.a. bei Lepsius (1822, S. 14: „Unverkennbar spricht sich ein gewisses Interesse, das Bischof Dietrich an den Personen der von ihm genannten Stifter nimmt, und die Absicht aus, durch ihre Namensnennung ihr Andenken zu erneuern und fortzupflanzen. Den Grund dieses Interesses Bischof Dietrichs an jenen Personen zu entdecken, ist gerade nicht schwer. Dietrich stammte, wie mehrere seiner Vorgänger, aus Wettinischem Geschlecht.“). - Vgl. auch Lepsius/Puttrich (1841-43, S. 43: „Die gegenseitige Beziehung jener urkundlichen und dieser *monumentalen Gedächtnisfeier* ist nicht zu verkennen und um so weniger zu bezweifeln, wenn wir in Betrachtung ziehen, dass der Bischof Dietrich, ein Sohn Dietrich's des Bedrängten, Markgrafen zu Meissen, aus dem Wettinischen Hause abstammte und die meisten jener durch ihn gefeierten Fürsten und fürstlichen Frauen zu seinen Geschlechtsvorfahren gehörten. (...) so lag eben hierinnen auch für ihn die Veranlassung, bei dieser Gelegenheit ihr *Gedächtniss zu feiern* und ihnen ein *bleibendes Denkmal* zu stiften.“; *Herv.*, G.S.).

862 „Schon diese neuartige Einbindung *profaner Fürstenstandbilder* in den Zusammenhang eines Sakralbaus läßt auf besonders innige Zusammenarbeit - wenn nicht sogar auf *Personalunion - des leitenden Bildhauers mit dem leitenden Baumeister* schließen -, mehr noch die großartige Einheitlichkeit des plastisch-architektonischen Gesamtentwurfs.“ (Panofsky 1924, S. 151.)

unterschiedlichen Ausrichtung der Figuren auf der Süd- und Nordseite des Westchors ablesen lasse.⁸⁶³

Die relative Chronologie der Naumburger Skulptur

Wie gezeigt diente Panofskys anfängliche Betrachtung des erhaltenen Relieffragments vom *Mainzer Westlettner* mit den Gruppen der *Seligen und Verdammten* dazu, unter Rückgriff auf eine frühere Beschreibung Wilhelm Vöges die Eigenart des *Naumburger Westlettners* zu bestimmen und die Handschrift seines Schöpfers von derjenigen seiner Werkstattgenossen und möglicher anderer Meister abzugrenzen. Erst nach Analyse der Stifterfiguren, die Panofsky auf Basis des Stils der Lettnerreliefs vornahm, und nach einer abschließenden Betrachtung der *ins Barocke* übersteigerten Figuren der Maria und des Johannes der Kreuzigungsgruppe kehrte Panofsky zu den ‚Anfängen‘ des Hauptmeisters vor seiner Naumburger Tätigkeit zurück, wobei er seine eigene methodische Voraussetzung, die in einer prinzipiellen Abfolge a) *Mainzer Westlettner*, b) *Naumburger Westlettner* und c) *Naumburger Stifterfiguren* mit der abschließenden Kreuzigungsgruppe lag, noch einmal kritisch hinterfragte, was ihn am Ende zur Andeutung einer möglichen Revision der Abfolge der Arbeiten im Naumburger Dom führte.

863 „Alle diese Gestalten mit ihrem großen Reichtum plastischer Motive sind einmal nach dem *Prinzip des Gegensatzes* (Dietrich und Gerburg, Gepa und Konrad, Uta und Hermann, Eckehard und Regelinis - aber auch innerhalb der zusammengehörigen Paare Uta und Eckehard, Regelinis und Hermann -, Timo und Dietmar, Wilhelm und Sizzo), sodann aber auch nach dem *Prinzip eines durchgehend rhythmischen Zusammenhangs* gruppiert: die Figuren zur Linken, vor allem Gerburg und Regelinis, kommen gewissermaßen dem Beschauer entgegen und leiten seinen Blick und Schritt ins Chorghaupt weiter (während die Figuren zur Rechten, vor allem Dietrich und Uta, sich von ihm abwenden), und Wilhelm von Kamburg, die entfernteste Gestalt zur Rechten, stellt in seiner kontrapostischen Wendung gewissermaßen den Angel- oder Drehpunkt des Ganzen dar.“ (Panofsky 1924, S. 151f.; *Herv.*, G.S.)

Vgl. die ähnlichen Überlegungen bei Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 263f.; siehe Kap. VIII. 1) und Georg Dehio (1919, S. 339 f.; siehe Kap. IX. 1).

Formal-künstlerische Überlegungen sind nach Panofsky auch für den *Schein* verantwortlich, im Chorpolygon wäre eine *Zweikampf* dargestellt, denn dieser Schein verdanke sich allein der „*Kunstabsicht*“ des Bildhauers, eine „*Versammlung lebendiger, durch tausend unsichtbarer Fäden verbundener Individuen*“ darzustellen, was ihn nicht nur zur Ablehnung von Bergners *Zweikampfhese* führt, sondern auch zur Zurückweisung der These, zwei unabhängige historische Ereignisse (der Zweikampf von Pöhlde und die Rache Timos) könnten in ein Bild zusammengefasst worden sein. (Vgl. Panofsky 1924, S. 152.)

In Panofskys formaler Beschreibung der Figuren klingt ferner in der Kontrastierung *individueller* Figuren in Naumburg mit dem *Reihencharakter* französischer Portalfiguren ein Motiv an, das Dehio (1919, I, S. 340) in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* dargelegt hatte, und welches dann vor allem von Wilhelm Pinder (1935, S. 248, 263, 327; 1937, S. 48; 1944, S. 55f.) breit ausgeführt werden sollte.



Abb. 88. Naumburg, Dom, Westlettner, Das Abendmahl. Um 1245 (?)
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 93)

Denn im Hinblick auf die Datierung der Arbeiten in Naumburg schrieb Panofsky jetzt, „allein man wird sich auch dann, wenn man die Lettnerreliefs vor den Stifterstatuen entstanden denkt, vorstellen können, daß der Lettner (...) zunächst nicht oder wenigstens nicht ganz zur Aufstellung zu kommen brauchte“. ⁸⁶⁴ Dies klang nach einer möglichen Revision der zuvor festgestellten Chronologie und Entwicklungsvorstellung vom Naumburger Meister, setzte diese doch bisher die Meißelung der Westlettnerreliefs zu Beginn von dessen Tätigkeit in Naumburg prinzipiell voraus, insofern Panofsky am Westlettner den *Reliefstil* und damit überhaupt die eigentümliche Handschrift des Meisters sich entwickeln sah.

864 Panofsky 1924, S. 155.

Zu Beginn seiner Ausführungen hatte Panofsky seine Vorstellung von der relativen Abfolge der Arbeiten in Naumburg als noch nicht ganz bewiesene *communis opinio* der Forschung hingestellt (*Es wird im allgemeinen angenommen (wenngleich es bisher nicht völlig bewiesen ist), daß die Passionsreliefs des Lettners den Stifterfiguren zeitlich vorangehen*“; a.a.O., S. 149) und damit implizit den Anspruch erhoben, die „bisher nicht völlig bewiesen(e)“ Chronologie durch seine eigene Untersuchung zu beweisen. Am Ende aber äußert sich Panofsky deutlich zurückhaltender.

Was freilich die *communis opinio* anbetrifft, so konnte sich Panofsky nur auf Kautzsch (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 152) berufen, während Georg Dehio (1919, I, S. 343, n. *) die „herrschende Ansicht“ mit „1. die Mainzer Lettnerkulpturen, 2. die Naumburger Stifter, 3. der Naumburger Lettner“ angibt, mithin die *communis opinio* für die Naumburger Skulptur genau umgekehrt definiert.



Abb. 89. Metz, Kathedrale, Relieffragment am Liebfrauenportal. Mitte 13. Jahrhundert. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 106)

Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms

Fünf Jahre bevor Otto Schmitt eine Untersuchung über die Zusammenhänge zweier Tympanon-Reliefs des Metzger Liebfrauenportals mit der Skulptur im Mainzer Dom vorlegen sollte,⁸⁶⁵ teilte Erwin Panofsky die Hypothese Schmitts mit, dass es sich bei einem Türsturzrelief

aus Metz um die Arbeit eines Meisters handle, der am Portal der Kirche in Neuweiler/Elsass die Gewändefiguren geschaffen habe. Die Tafel mit der Abbildung eines der beiden Metzger Türsturzreliefs stellte Panofsky als letzte Abbildung in die Reihe derjenigen Werke, welche er mit ‚Der Naumburger Meister und sein Kreis‘ überschrieben hatte (Abb.89). Diese überraschende Zuschreibung schien Panofsky zuletzt noch in Diskussion mit Hermann Giesau getroffen zu haben (was aus einer anderen Anmerkung hervorgeht), doch äußerte sich Giesau, von Panofsky (wie Schmitt) um eine Stellungnahme befragt, am Ende über diese Zuschreibung zurückhaltend: „H. Giesau, der ursprünglich nicht abgeneigt war, das Metzger Fragment für eine eigenhändige Jugendarbeit des Naumburgers zu halten, möchte es jetzt laut brieflicher Mitteilung dem *Mainzer Kreise* desselben zuschreiben.“⁸⁶⁶

Da Panofsky mangels Vergleichsabbildung auf einen stilistischen Unterschied zwischen dem von ihm gezeigten *linken*, und einem von ihm *nicht* gezeigten (und

865 Vgl. Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz*, in: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 8 (1929) S. 92-110.

866 Panofsky 1924, S. 158.

Giesaus ursprüngliche *Zuschreibung* und nachträgliche briefliche *Abschreibung* des von Panofsky veröffentlichten Metzger Reliefs als *Jugendarbeit des Naumburgers* wird erst verständlich, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sich *Zu- und Abschreibung* auf die zwei *verschiedene* Türsturzreliefs des Metzger Liebfrauenportals beziehen könnten. Es muss offen bleiben, ob Giesaus Zuschreibung sich auf das von Panofsky abgebildete *linke Türsturzrelief* des Metzger Liebfrauenportals bezogen hat, oder aber auf das *rechte* (bei Panofsky nicht abgebildete).

- Vgl. Giesau (1914, S. 37), Pinder (1925, S. 30f.), Panofsky (1927, S. 76f., woraus hervorgeht, dass Panofsky nur das *linke* Türsturzrelief in Metz kennt), Futterer (1928, S. 46, die gleichfalls nur ein („jenes“) „Apostelrelief“ in Metz kennt) und Giesau (1936, S. 11).



Abb. 90
Mainz, Domkreuzgang, Tragfigur vom
ehemaligen Ostlettner.
Zwischen 1235 und 1239.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 107)

auch nicht erwähnten) *rechten* Türsturzrelief in Metz nicht einging, sondern sich in seiner Beschreibung nur auf eine ungefähre Nähe des abgebildeten Metzger Reliefs zur Kunst des „großen Naumburgers“ berief,⁸⁶⁷ blieben seine Kriterien für diese Zuschreibung am Ende unbestimmt und verwirrend und er verwies auf die in vorliegender Frage noch im Fluss befindliche Forschung.⁸⁶⁸

Anders verfuhr Panofsky mit dem sog. *Atlant vom Ostchor*, einem schon von der früheren Forschung (u.a. Friedrich Schneider, Wilhelm Vöge, Alfred Stix und Georg Dehio) mit der Skulptur der Reimser Kathedrale und den dortigen Atlanten-Figuren in Zusammenhang gebrachten Trägerfigur des Mainzer Doms,

⁸⁶⁹ sowie mit dem von Werner Noack erstmals 1914 veröffentlichten *Kopf mit der Binde*, die Panofsky beide nicht mehr dem *Werk des Naumburger Meisters und seines Kreises* zuordnete, sondern unter der Überschrift „Bruchstücke vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms“ einem anderen, gleichfalls *reimsisch geschulten Meister des Ostlettners* zuschrieb.⁸⁷⁰

In der Zuordnung des *Kopfes mit der Binde* an den verlorenen *Mainzer Ostlettner* folgte Panofsky der Darlegung von Noacks Erstveröffentlichung im *Denkmälerbericht* von 1914, die Rudolf Kautzsch im *Inventarband* zum Mainzer Dom übernommen hatte, und auch das Fragment der *Teufelsfratze* hielt Panofsky wie Noack für ein weiteres Bruchstück vom ehemaligen Ostlettner im Mainzer Dom.⁸⁷¹ Doch hob Panofsky



Abb. 91
Mainz, Domkreuzgang,
Kopf vom ehemaligen Ostlettner.
Zwischen 1235 und 1239.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel
108)

867 Vgl. Panofsky 1924, S. 157f.

868 „Eine ausführliche Arbeit von Hermann Giesau, die auch die von Naumburg abzuleitenden Arbeiten (...) behandeln wird, ist in Vorbereitung. (...) eine Behandlung durch O. Schmitt steht in Aussicht.“ (Panofsky 1924, S. 158.)

869 Zu Schneider vgl. Otto Schmitt (1939, S. 77), zu Vöge, Stix und Dehio vgl. Kap. V. 1 (Vöge 1905), VI. 1 (Stix 1909) und VI. 3 (Dehio 1911).

870 Panofsky 1924, S. 159.

871 „Unsere Tragfigur und die ihr stilverwandten übrigen Fragmente haben mit den gleichzeitigen Arbeiten des Naumburger Meisters nichts anderes gemeinsam, als die französische Abstammung. Auch der Meister des Ostlettners ist reimsisch geschult, aber er lehnt sich motivisch viel enger an die französischen Vorbilder an, als der Naumburger (...)“ (Ebd.)

Panofsky lässt im Hinblick auf die *Teufelsfratze* Kautzschs schwankende Zuschreibung -

unter diesen Bruchstücken mit Nachdruck die außerordentliche Qualität des *Kopfes mit der Binde* hervor und setzte dieses Fragment als „unter den vielen bedeutenden Werken der Epoche eines der herrlichsten“ emphatisch gegen die anderen, ebenfalls dem Ostlettner zugeschriebenen Stücke ab.⁸⁷²

2. Hans Jantzen (1925)⁸⁷³

Ein Jahr nach Panofskys Publikation zur deutschen Plastik und noch ohne Berücksichtigung von deren Ergebnissen erschien 1925 Hans Jantzens Buch *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* in Leipzig, welches im Titel ein Leitmotiv auch der Panofskyschen Überlegungen zur Skulptur dieser Epoche ins Zentrum der Untersuchung stellte: die Vorstellung von *Künstlerpersönlichkeiten*, welche die Werke in Straßburg, Bamberg, Magdeburg und Naumburg geschaffen hätten.⁸⁷⁴

Westlettner im Text, *Ostlettner* in der Bildunterschrift im Tafelteil (vgl. Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 161 und *Tafel 35*) und Fußnote 776) - unerwähnt (vgl. ebd.).

872 „Auch dieser schöne Kopf ist vermutlich ein Bruchstück vom ehemaligen Ostlettner, dessen Tragfigur er stilistisch nicht fern steht, nur daß er sie an Feinheit der Arbeit und an Innerlichkeit des hier zu wahrhaft edlem Pathos abgemilderten (und eben dadurch gesteigerten) Leidensausdrucks weit übertrifft. Wir haben es zweifellos mit einer eigenhändigen Schöpfung des führenden Meisters zu tun, die *unter den vielen bedeutenden Werken der Epoche eines der herrlichsten* ist.“ (Panofsky 1924, S. 159.)

873 Zu Hans Jantzen, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925c (Rez.), S. 29, 33f. / Panofsky 1926 (Rez.), S. 54-62 / Baum 1930, S. 354 / Giesau 1936, S. 54 / Beenken 1939a, S. 128, n.38 / Hamann-MacLean 1949a, S. 86, n.44 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Paatz 1951, S. 8, 17f. / Schlesinger 1952, S. 33, n.96 / Stange/Fries 1955, S. 12f. / Messerer 1959, S. 102 / Hinz 1970, S. 38, n.96 / Bauch 1972, S. 228, n.21 / Schubert D. 1974, S. 80, n.116, 83, n.120, 313, 315 / Sauerländer 1979, S. 176, 203 / Scieurie 1981a, S. 75 / Brush 1993, S. 114 / Gabelt/Lutz 1996, S. 288, n.64 / Köllermann 1996, S. 349, n.3, 350, n.8, 354, n.24, 358, n.37, 360, n.46 / Meinert 2001, S. 1-17 / Jung 2002, S. 20, n.50, 147, n.58, 206, n.41, 241, n.12, 253, 318f., n.104 / Held 2003c, S. 161, n.28.

874 Auch wenn die wissenschaftliche Laufbahn des älteren Jantzen (*geb. 1881*) sich mit derjenigen Panofskys (*geb. 1892*) nie direkt berührt hat, gibt es doch Parallelen in den akademischen *Viten* beider Forscher, insofern Jantzen wie Panofsky vom Jurastudium zur Kunstgeschichte überwechselten und beide eine Zeitlang der ‚Schule‘ Adolph Goldschmidts angehörten. Jantzen wurde in Halle 1908 durch Goldschmidt promoviert und habilitierte sich dort 1912, im letzten Jahr von Goldschmidts Professur in Halle. Als Soldat an der Westfront erhielt Jantzen 1916 die Berufung nach Freiburg auf den kunsthistorischen Lehrstuhl als Nachfolger Wilhelm Vöges, durch den Panofsky zwei Jahre zuvor promoviert worden war, und Panofsky wechselte zu Goldschmidt nach Berlin, um seine Habilitation vorzubereiten, die er dann in Hamburg, dem Geburtsort Jantzens, erlangte (siehe voriges Kapitel). Beide Forscher lieferten Beiträge zur Festschrift Adolph Goldschmidts von 1923 (Jantzen mit einer Studie über den *Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald*; Panofsky mit einem Beitrag zu *Das Braunschweiger Domkruzifix und das ‚Volto Santo‘ von Lucca*; siehe Fußnote 819) und bereiteten gleichzeitig größere Arbeiten zur deutschen Skulptur und Plastik des Mittelalters vor, wobei Panofsky dem schon arrivierten

*Die Kathedralskulptur von Reims und Amiens als Voraussetzung der
Naumburger Skulptur*

Während Panofsky die Frage nach der künstlerischen Handschrift des *Hauptmeisters* im Naumburger Dom mit einer Untersuchung der Passionsreliefs am dortigen Westlettner zu beantworten suchte, sah Jantzen die künstlerische Eigenart des Naumburger Bildhauers am deutlichsten in bestimmten Merkmalen der *Gewandbildung* der Stifterfiguren des Westchores ausgeprägt. Diese *Gewandbildung* sei jedoch nicht einheitlich, sondern zerfalle in zwei Gruppen mit unterschiedlichem Formenrepertoire.

Jantzen bestimmte eine *erste* Stil-Gruppe von drei in ihrer *Gewandbildung* vergleichbaren Figuren im Chorpolygon - Dietmar, Wilhelm und Timo -, dazu eine weitere Figur im Chorquadratum - die (beschädigt erhaltene) Figur des Konrad -, deren Vorbilder er in den Königsfiguren der oberen Reimser Querhausfassaden erkannte und deren *Gewandbildung* er dadurch charakterisiert sah, „daß die Faltenzüge des Mantels die Rundung der Figur vom Rücken her umgreifen und so (...) den kubischen Gehalt der Figur betonen.“⁸⁷⁵ Dieses Prinzip der *Gewandbildung* trete in Naumburg am deutlichsten bei der Figur des *Dietmar*

Freiburger Kollegen mit seiner Veröffentlichung zu diesem Thema 1924 um ein knappes Jahr ‚zuvorkam‘.

Im Vorwort begründet Jantzen seine Entscheidung, die Bildhauerarbeiten an den Hauptorten deutscher Skulptur des 13. Jahrhunderts in der Reihe *‚Deutsche Meister‘* erscheinen zu lassen: „Wenn wir auch keinen einzigen der Künstler, die in jenen Kunstzentren arbeiteten, seiner Person nach bezeichnen können, so geben sie sich doch in ihren Werken als so scharf geprägte Individualitäten von so überragender Bedeutung, daß es keiner Rechtfertigung bedarf, sie in eine Reihe *‚Deutsche Meister‘* aufzunehmen.“ (Jantzen 1925, S. 6.)

Diese mit der eigenen Arbeit von 1924 identische Sicht auf die *individuelle Künstlerpersönlichkeit* ist von Panofsky in einer ausführlichen Besprechung von Jantzens Buch (in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 [Panofsky 1926 (Rez.)]) hervorgehoben worden: „Auch methodisch ist Jantzens Arbeit insofern eigenartig und ergebnisreich, als sie die Fülle namenloser Kunstwerke - freilich unter bewußter Beschränkung auf das, was der Autor als „klassisch-heroische Epoche der deutschen Gotik“ bezeichnet - als *Werke individueller Künstler-Persönlichkeiten* betrachtet.“ (a.a.O., S. 54, *Herv.*, G.S.)

Hermann Beenken (1925c, S. 29) fasst in seiner Besprechung von Jantzens Buch diese auch von Panofsky hervorgehobene Betonung *individueller Künstlerpersönlichkeiten* als Symptom für eine *Tendenz* der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung auf, in der man „auch im deutschen Mittelalter wieder das Persönliche künstlerischer Leistung zu sichten beginnt“, nachdem man zuvor „vielfach geneigt (war), hinter den überpersönlichen Zusammenhängen von Entwicklung und Ausbreitung das Individuelle etwas zurücktreten zu lassen“, womit Beenken sich unausgesprochen gegen die von Heinrich Wölfflin (dem ersten Lehrer Jantzens in Berlin) vertretene Richtung einer reinen Stil- und *‚Kunstgeschichte ohne Namen‘* wendet.

875 Jantzen 1925, S. 246.



Abb. 92
Dietmar. Naumburg, Dom, Westchor.
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 125)

hervor, welche freilich „eine gewisse Unbeweglichkeit und Starrheit der Formensprache“ zeige, so dass man sie, was schon Schmarsow gesehen hätte,⁸⁷⁶ nur als eine *Gehilfenarbeit* ansehen könne.⁸⁷⁷

Schöpferisch angewendet aber sei dasselbe Prinzip der Gewandbildung bei der Figur des *Wilhelm*, welche Jantzen (wie Panofsky) als künstlerisch hervorragende Skulptur in der Reihe der Chorpolygonfiguren heraushob. Auch sie zeige die „den Körperblock rund umgreifenden Faltenzüge des Mantels“, aber nun „völlig original entwickelt aus der Konzeption der Figur heraus“. An dieser Figur verrate bereits die Art, „wie der rechte Arm im Mantel eingewickelt zur Schulter hochgreift, und wie nun die ganze Figur in schraubenförmiger Bewegung aufsteigt“ die *Hand des Meisters*,⁸⁷⁸ weshalb Jantzen es bei dieser Figur nicht mit einer Benennung ihrer stilgeschichtlichen Voraussetzung beließ. Als eigenständige Weiterbildung eines

Reimser Formprinzips stellte er sie entwicklungsgeschichtlich auf eine Stufe mit den Figuren des *Josephsmeisters* an der Westfassade der Kathedrale von Reims.⁸⁷⁹

Auch bei der *zweiten* Stil-Gruppe im Stifterchor, zu der Jantzen alle übrigen Figuren, also die vier verbleibenden männlichen - Sizzo, Hermann, Ekkehard und Dietrich -

876 Vgl. Schmarsow (1892, S. 23f.): „(...) die Arbeit [*sc. der Figur des Dietmar*] (ist) im Einzelnen minder sorgfältig durchgeführt. Von dem Schwerte hat unter der Krümmung des Schildes nur wenig mehr, als sichtbar wird, Platz, und der Kopf, dessen Bemalung überdies störend entstellt ist, verrät die etwas schwerfällige Hand eines Gehilfen.“

877 Jantzen 1925, S. 246.

Auch bei Panofsky (1924, S. 153) gibt - wie bei Jantzen und zuvor bei Schmarsow (siehe vorige Fußnote) - die *Qualität* dieser Figur den Ausschlag, sie aus dem ‚Werkkatalog‘ irgend eines *Meisters* zu streichen.

Bei der Figur des *Konrad*, welche wie die des Dietmar das ‚Reimser‘ Schema mit dem *Kontrast des diagonal über den Leib geführten Mantels zu den vertikalen Röhrenfalten des Rockes* zeige, lässt Jantzen (a.a.O.) angesichts des schlechten Erhaltungszustandes dieser Figur die Frage offen, ob man sie gleichfalls als *Gehilfenarbeit* ansprechen müsse.

878 Jantzen 1925, S. 246.

879 „Schon allein nach der Ausdrucksbewegtheit der Figur tritt der Naumburger Meister mit diesem Bildwerk zuerst als ein Kongenialer dem *Josephsmeister* von der Reimser Westfassade gegenüber.“ (Jantzen 1925, S. 246/248.)

und alle Frauenfiguren rechnete, bildete eine charakteristische Gewandbildung das verbindende Motiv: Statt in „umgreifenden Faltenzügen“ wie bei der ersten fällt das Gewand bei den Figuren dieser zweiten Gruppe „in größeren Flächen, durchsetzt mit vertikal laufenden Röhrenfalten, herab“ und „löst sich mehr vom Körper“. ⁸⁸⁰ Und während Jantzen die Gewandbildung der ersten Gruppe von Reims ableitete, sah er das stilistische Vorbild für diese zweite Gruppe in der Skulptur der Kathedrale von Amiens, eine Herleitung, die Jantzen an der Figur des Hermann aufzuzeigen versuchte: diese Figur lasse sich über das Verbindungsglied der Relieffigur eines Königs unter den Seligen am Mainzer Westlettnerfragment direkt auf eine Figur im Tympanonstreifen der Weltgerichtsdarstellung in Amiens zurückführen. ⁸⁸¹



Abb. 93

Wilhelm von Kamburg, Naumburg, Dom, Westchor.
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 126)

Eine Entwicklungsreihe der Stifterfiguren

Jantzen versuchte nun unter den von ihm als ‚eigenhändig‘ angesehenen Werken dieser zweiten, von Amiens abhängigen Stilgruppe - die Figur des Sizzo hielt er mit den übrigen Figuren dieser Gruppe nicht für gleichwertig und erklärte sie für eine von der Figur des Hermann abhängige Gehilfenarbeit - ⁸⁸², eine *Entwicklungsreihe* aufzustellen, ⁸⁸³ die mit dem Hermann

⁸⁸⁰ Jantzen 1925, S. 248.

⁸⁸¹ Ebd. - Eine Verbindung zwischen der Figur des Königs vom Mainzer Weltgerichtsrelief zur Naumburger Skulptur (sowohl der Figur des Hermann im Stifterchor als auch einem jüdischen Ratgeber in der Westlettner-Szene mit der *Auszahlung der Silberlinge*) hat wohl zuerst Alfred Stix (1909, S. 120) festgestellt; Kautzsch (in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151) u. a. haben diese Zusammenhänge gleichfalls betont.

⁸⁸² „Man vergleiche die Linienführung der von rechts nach links abfallenden Schulter, die Bewegung des rechten Armes, die Faltenzeichnung auf der linken (schildfreien) Seite. Zudem ist die Formbehandlung beim Sizzo merkwürdig flau. Wie flach und unlebendig läuft der im Zickzack umgeschlagene Mantelsaum neben dem Schildrand her.“ A.a.O., S. 248). Der Kompositionszusammenhang erscheint Jantzen bei Sizzo „gesucht“ und „in zwei Hälften geteilt“, während die Figur des Hermann ihre formal größere Qualität dadurch zeige, dass „schon durch die weit nach oben geführte Diagonale des kräftig unterschrittenen Schildrandes ein einheitlicher Formenzusammenhang erreicht wird“. (Ebd.)

begann, an die sich Ekkehard und Dietrich anschlossen.⁸⁸⁴ Eine analoge Entwicklungsreihe sah Jantzen in den vier weiblichen Stifterfiguren verkörpert, wobei hier die Untersuchung dadurch erleichtert sei, dass keine heterogenen stilistischen Voraussetzungen oder auch Gehilfenhände das Bild einer in sich kohärenten stilistischen Entwicklung verunklärten.

Diese Entwicklungsreihe, welche Jantzen mit Reglindis, Gerburg, Uta und Gepa angab, zeige in der Reglindis noch Übergangsformen zur ersten Gruppe, insofern diese „in einem Punkte noch an die Formprinzipien der ersten Gruppe denken (läßt): in den aus der Tiefe um die Rundung der Figur herumgreifenden Faltenzügen des Mantels“,⁸⁸⁵ doch sich von den beiden künstlerisch reifsten Figuren dieser ersten Gruppe - dem Wilhelm von Kamburg und dem Timo von Kistriz - dadurch abhebe und der zweiten Gruppe zugehörig erweise, dass sie „kubisch geschlossen“, „gleichmäßig und verhältnismäßig einfach“ geformt sei, wofür Jantzen „die straff um Schultern und Ellenbogen geführten Flächen des Mantels“ als charakteristisch ansah. Die Entwicklung der drei anderen weiblichen Figuren erschien ihm dann dadurch bestimmt, dass die *einfache Formung* der Reglindis modifiziert und „immer mehr abgelöst (wird) von kontrastreicheren Bildungen unter Verzicht auf direkte Tiefenmotive der Faltenbewegung.“⁸⁸⁶

883 Den ersten Versuch, für die Naumburger Stifterfiguren eine *Entwicklungsreihe* aufzustellen, hat wohl Ernst Cohn-Wiener in seinem Vortrag vor der Berliner *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* 1915 unternommen, wobei Cohn-Wiener nicht von der französischen Kathedralskulptur, sondern von der stilgeschichtlichen Voraussetzung sächsischer Grabmäler ausging. Siehe Kap. VIII. 1. - Wie erwähnt enthält Jantzens populärwissenschaftlich aufgemachtes Werk keine Anmerkungen und Literaturverweise, weshalb die von ihm rezipierte Literatur nur aus gelegentlichen Erwähnungen hervorgeht oder erschlossen werden muss. Eine Auseinandersetzung mit Cohn-Wieners Thesen von 1915 - die auch bei Panofsky unbeachtet bleiben - lässt sich in Jantzens Darstellung jedoch nicht nachweisen.

884 Anders als Panofsky beurteilt Jantzen die Figur des Dietrich als vollständig von demselben Meister ausgeführt, der auch den Ekkehard geschaffen habe. Während Panofsky (1924, S. 155) die Figur durch einen „etwas öden Röhrenfaltenschematismus“, eine „sehr kurze Bemessung des Waffenrockes“ und „eine allzu untersetzte Proportion“ im unteren Teil als Gehilfenarbeit bewertet, sieht Jantzen die Figur durch ihren „Reichtum der Vertikalfalten“ „mit einer besonderen Feinheit der künstlerischen Absicht in die umgebende Architektur ‚eingezeichnet!‘“ (Jantzen 1925, S. 250).

885 Jantzen 1925, S. 252.

Jantzen geht auf Panofskys (und Giesaus) These einer Magdeburger Prägung der Figur der Reglindis nicht ein (vgl. Panofsky 1924, S. 154f.), wobei die bei Jantzen durchweg fehlende Bezugnahme auf Panofskys Publikation von 1924 eher den Eindruck einer noch fehlenden Kenntnis der wenig früher erschienenen Publikation als den einer bewussten Nichtberücksichtigung erweckt.

886 Ebd.



Abb. 94

Ekkehard und Uta. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 129)

In diese stilistisch-formale Begründung einer Entwicklungsreihe für die vier weiblichen Stifterfiguren mischten sich bei Jantzen auch psychologische Beobachtungen, die bei seiner Betrachtung der ersten Gruppe noch keine Rolle spielten.⁸⁸⁷ So kontrastierte er die *Reglindis*, welche „durch ihre unkomplizierte Art und durch das Gewinnende ihrer von Herzen kommenden Fröhlichkeit stets die Blicke auf sich zog“ mit der Gerburg, die ihm „durch eine unglaublich feine Erzogenheit ihres Wesens“ als „die vornehmste Frauenerscheinung in der gesamten deutschen Skulptur“⁸⁸⁸ erschien. Doch blieben solche psychologischen Beobachtungen die Ausnahme, und für Jantzens Entwicklungsreihe waren sie letztlich nicht ausschlaggebend. Entscheidend war vielmehr der formale Hinweis zur Gerburg, dass „die beiden Fronthälften dieser Figur einen leisen Ansatz zu flächig gesehener Kontrastbewegung“ zeigten.⁸⁸⁹ In dieser Beobachtung einer Herausbildung *kontra-*

strierender Fronthälften erkannte Jantzen den formalen Schlüssel für die Entwicklung der vier Frauenfiguren im Stifterchor, denn diese Herausbildung sah er zunächst noch unentwickelt bei der *Reglindis*, sie zeigte sich in „leisem Ansatz“ bei Gerburg, war bei Uta „stärker gegeneinander“ entwickelt, und „erreicht ihre höchste Steigerung in der Figur der *Gepa*“.⁸⁹⁰

887 Dies erscheint vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte bemerkenswert, hatte doch bereits August Schmarsow (1896, S. 155) die Figur des Wilhelm als den „*weiche(n) Minnesänger in roter Kappe*“ apostrophiert und die Figur des Timo noch öfter zu psychologischen Deutungen Veranlassung gegeben. - Vgl. u.a. wiederum Schmarsow (ebd.: „dieser vierschrötige Niedersachse steht seinen Mann, im Jähzorn des Augenblicks wird er Sieger.“) und - schon mehrfach zitiert - Bergner (1903, S. 112: „Noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende.“)

888 Jantzen 1925, S. 252.

889 Jantzen 1925, S. 254.

890 Vgl. die Belege bei Jantzen 1925, S. 252 u. 254.

Jantzen sah also die beiden Stilgruppen unter den Stifterfiguren im Naumburger Westchor konsequent „durch ein grundverschiedenes Gewandprinzip“⁸⁹¹ unterschieden, welches er gleich anfangs benannte: die *erste* Gruppe (vorwiegend im Chorpolygon) war durch ein um den Körper geschlungenes, straff anliegendes Gewand charakterisiert, welches bestimmte Königsfiguren der Kathedrale von Reims zur Voraussetzung hatte, die *zweite*, umfangreichere Gruppe (vorwiegend im Chorquadratum) hatte ihr stilistisches Gegenstück an der Kathedralskulptur von Amiens und zeigte eine flächige Bildung des Gewandes im Kontrast mit vertikal verlaufenden Röhrenfalten.

Erst nachdem Jantzen auf diese Weise die beiden Gruppen unterschieden und ihre innere Differenzierung beschrieben hatte, stellte er die Frage, wie sich diese Figuren in ihrer Entwicklungsabfolge mit der Vorstellung von einer *Künstlerindividualität* und einem *Naumburger Meister* und dessen persönlicher Entwicklung verbinden lasse, wobei Jantzen zwei Möglichkeiten zur Diskussion stellte: *entweder* es handle sich um die Entwicklung eines einzigen Meisters, dessen Gesamtwerk in zwei Phasen zerfalle, *oder* um zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten, deren dann in sich kohärentere Entwicklung in ihrem unterschiedlichen Gewandstil auf die Reimser bzw. die Amiensers Skulptur zurückginge.

Am Ende ließ Jantzen diese *Meisterfrage* offen, insofern er sich selbst zwar für die Annahme eines *einzigen* Meisters aussprach, gleichzeitig aber einräumte, dass diese Frage nicht ohne konkreteres Wissen um die „Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte“ zu beantworten wäre.⁸⁹²



Abb. 95
Gerburg, Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 133)

891 Jantzen 1925, S. 256.

892 Vgl. ebd.

Sieht man von dieser subjektiven Setzung Jantzens ab, die er selbst mit der Frage nach der Organisation eines mittelalterlichen Werkstattbetriebs verbindet und damit wiederum

Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat

Wie schon Schmarsow und Bergner diskutierte auch Jantzen die historische Identität der im Westchor aufgestellten Statuen im Vergleich mit den elf im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 angeführten Stiftern⁸⁹³ und leitete aus der Zugehörigkeit der meisten Stifterfiguren zum Geschlecht der Ekkehardiner und Wettiner eine erste Folgerung auf die Intention des Stifterzyklus ab: sie liege in der *Abnenverehrung* des Bauherrn Bischof Dietrich.⁸⁹⁴ Ferner bemerkte auch Jantzen die weitgehende Übereinstimmung aber auch Differenz zwischen den Namen des Spendenaufrufs und den mutmaßlich im Westchor dargestellten zwölf Personen, bei denen mindestens eine Frau gegenüber dem Spendenaufruf fehle, während die Figuren des Dietmar und Sizzo hinzugekommen seien.⁸⁹⁵

relativiert, und vergleicht die Ergebnisse von Jantzens stilkritischer Analyse mit derjenigen Panofskys, so lassen sich wichtige Berührungspunkte ausmachen, die rezeptionsgeschichtlich interessant erscheinen, insofern beide Forscher offensichtlich unabhängig voneinander zu ganz ähnlichen Ergebnissen gekommen sind. Für die von beiden Forschern qualitativ am höchsten bewerteten und in ihrem jeweiligen Stilidiom ausgeprägtesten Figuren - in der *Chorpolygongruppe* (Jantzen) bzw. Gruppe des *Wilhelm-Meisters* (Panofsky) sind dies die beiden Figuren des Wilhelm und Timo (mit der künstlerischen Präferenz des Wilhelm), in der *Ekkehardgruppe* (Jantzen) bzw. der Gruppe des *Naumburger Hauptmeisters* (Panofsky) sind dies die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa (mit künstlerischer Präferenz der Gepa) - sind beide Forscher unabhängig zu recht ähnlichen Ergebnissen gelangt.

Für Panofsky, der in einer sehr positiven Besprechung der Arbeit Jantzens im *Repertorium für Kunstwissenschaft* die für ihn zentralen Ergebnisse und Thesen der Untersuchung Jantzens zusammenfasst, ist es eine ausgemachte Sache, dass die von Jantzen an den Stifterfiguren aufgezeigten Stilunterschiede auf das Konto von *zwei* führenden Meistern gingen: „In Naumburg scheidet Jantzen ‚zwei Gruppen, die beide in sich noch einmal zu teilen sind‘ (...). Die Unterteilung dieser zwei Gruppen (...) erfolgt in dem Sinne, daß innerhalb der ersten Gruppe Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden *Nebenmeisters* in den Vordergrund gestellt werden (....). In der zweiten Gruppe offenbart sich der Stil des Naumburger *Hauptmeisters* (...).“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57; *Herr.*, G.S.)

Für Jantzen selbst stellt sich die Sache am Ende komplizierter dar: „Überblickt man die beiden (...) getrennten Gruppen im ganzen, so erhebt sich sofort die Frage: Stellen sie zwei Phasen innerhalb der Entwicklung eines Meisters dar, oder haben wir hier zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten vor uns? (.....). Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von *einem Hauptmeister*, der für das Ganze verantwortlich ist, und *verschiedenen ausführenden Kräften* gesprochen wird, die dem Führer gegenüber mehr oder minder große *Selbständigkeit* besitzen. Es fehlt uns jede genauere Vorstellung von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte.“ (Jantzen 1925, S. 256; *Herr.*, G.S.)

893 Zum Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 vgl. die Ausführungen bei Schmarsow (1892, S. 10f.) und Kap. II. 1 (*Historische Hintergründe*).

894 „Das Thema dieses Zyklus war bestimmt durch den Willen des Bauherrn, die Ahnen seines Geschlechtes als Stifter sprechen zu lassen.“ (Jantzen 1925, S. 230.)

895 „Die Liste stimmt jedoch nicht ganz mit der Reihe der ausgeführten Bildsäulen überein. Eine Frau fehlt. Dafür sind zwei Männer neu aufgenommen.“ (Ebd.)

Etwas ausführlicher als Panofsky, der gleichsam nur im Vorübergehen den Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 im Zusammenhang mit der Datierung des Stifterzyklus erwähnt hatte,⁸⁹⁶ aber auch hier ohne näheres *historisches Interesse* identifizierte Jantzen die Figuren im Chorpolygon anhand ihrer Schildumschriften, wobei er bei der Besprechung des *Ditmarus comes occisus* den Umstand einer unsicheren Identifizierung dieser Figur unerwähnt ließ, die noch Schmarsow mit der Angabe widersprechender Todesdaten eines im Zweikampf bei Pöhlde gefallenen Billunger Dietmar mit dem Todestag des 3. Oktober und eines Dietmar in den Naumburger Mortuologien mit dem Todestag des 29. Juni thematisiert hatte.⁸⁹⁷

In deutlicher Anlehnung an Georg Dehios Ausführungen in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* schlug Jantzen eine Interpretation des Stifterzyklus vor, welche die Bedeutung der Figuren im *Abnenkult des 13. Jahrhunderts* und damit in der Tradition der *Grabplastik* sah:⁸⁹⁸

896 Vgl. die Bemerkung Panofskys (1924, S. 155): „(...) inzwischen, nämlich seit 1249, (war) das Projekt der Stifterstatuen aufgetaucht () und (wurde) sogleich mit Eifer in Bearbeitung genommen“, wo Panofsky ganz beiläufig die Frage der Datierung der Stifterfiguren im Sinne eines *terminus post quem* für das Jahr 1249 entscheidet.

Auch für Jantzen stellt das Datum des Spendenaufrufs von 1249 den *terminus post quem* für die Entstehung des Stifterzyklus dar: „Die Entstehungszeit der Naumburger Stifterfiguren ist bestimmt einerseits durch das Datum 1249 des offenen Briefs Bischof Dietrichs II., dann durch den Umstand, daß der Grabstein des Grafen Ernst von Gleichen (gest. 1264) im Erfurter Dom bereits die Naumburger Skulpturen voraussetzt.“ (Jantzen 1925, S. 258.)

897 „Der größte Teil der männlichen Personen läßt sich durch die erhaltenen (erneuerten) Reste der Inschriften auf den Schilden identifizieren. Im Polygon des Altarraums stehen von dem im Bischofsbrief erwähnten Männern Wilhelm von Kamburg und Sizzo; außerdem zwei andere, Timo von Kistriz (*qui dedit ecclesiae septem villas*, wie auf seinem Schilde steht) und Dietmar mit dem inschriftlichen Namenszusatz *comes occisus*, der wohl auf seinen Tod im gerichtlichen Zweikampf zu beziehen ist. Auch Dietmar wird in einem *Mortuologium* als *fundator* erwähnt. (Jantzen 1925, S. 230f.; *Herv.*, G.S.)

Jantzen scheint den Widerspruch zwischen den beiden von ihm mitgeteilten Überlieferungen zu Dietmar nicht zu bemerken oder im Sinne von Schmarsow (1892, S. 23, n.2) für eine Verschreibung („*Irrtum*“) des Naumburger *Mortuolog*-Eintrags zu halten, wenn er meint, dass Dietmars „*inschriftliche(r) Namenszusatz comes occisus (..) wohl auf seinen Tod im gerichtlichen Zweikampf zu beziehen ist*“ und anschließend hinzufügt: „*Auch Dietmar wird in einem Mortuologium als fundator erwähnt.*“ Wie für Schmarsow ist für Jantzen der *fundator* Dietmar des Naumburger Mortuologs ganz selbstverständlich identisch mit dem *gefallenen* Dietmar (*Ditmarus comes occisus*), ohne dass sich Jantzen - wie überhaupt irgendein anderer Forscher in der Geschichte der Naumburg-Rezeption - die Frage gestellt hätte, warum drei der vier Polygonfiguren als *Stifter* (*donator, fundator, dator*) bezeichnet sind, die vierte aber als *occisus*. - Siehe hierzu die ausführlichen Anmerkungen in den Fußnoten 110 und 511.

898 Vgl. Dehio (1919, I, S. 340): „Der *Abnenkultus* durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die *Form des posthumen Stiftergrabes* an.“ (*Herv.*, G.S.)

Der Gedanke Bischof Dietrichs, die Stifter seines Geschlechts in Monumentalfiguren zu verewigen, entstammt dem Ahnenkult des 13. Jahrhunderts. Dieser Ahnenkult lag indessen wesentlich auf dem Gebiete der Grabplastik. Es war eine einzigartige schöpferische Tat des Naumburger Meisters und seines Auftraggebers, diejenigen, denen als Ahnen ein Mal errichtet werden sollte, hier in leibhafter Gegenwart als Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand, im Innern eines Kultraumes erscheinen zu lassen an einem Platze, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam. Keine Heiligen, sondern Adlige des 13. Jahrhunderts sind dargestellt! Insofern erleben wir hier die Säkularisation der Säulenfigur.⁸⁹⁹

Während Dehio, von dessen Bestimmung der Stifterfiguren diese Analyse Jantzens ihren Ausgang nahm, an der Dichotomie von *Form* und *Idee* festhielt und in den Stifterfiguren trotz ihrer *Form* die *Idee des Stiftergrabes* verkörpert sah -, schien Jantzen (der Dehios Ausführungen nicht erwähnte) eine Umwandlung der Ursprungsidee *Grabplastik* anzunehmen, wenn er von einem Prozess der *Säkularisation der Säulenfigur* in Gestalt der Stifterfiguren sprach.⁹⁰⁰

Im Gegensatz zu Dehio legte Jantzen den konträren Gedanken einer *Sakralisierung* der Stifterfiguren nahe, indem er ein weiteres, die spätere Diskussion (vor allem nach dem 2. Weltkrieg) bestimmendes Erklärungsmoment ins Spiel brachte: der Naumburger Westchor als *Ort* für die Aufstellung der Stifterfiguren würde deren *weltliche Erscheinung* zum bloßen *Schein* stempeln. Die Erscheinung der Stifterfiguren als „Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand“ mache hier nicht deren eigentliche Bedeutung aus, sondern diese werde durch die Sakralität des Ortes bestimmt:

Im Naumburger Westchor treten die Figuren bei aller Betonung ihrer leibhaften Gegenwart zurück gegenüber der Bedeutung des Gotteshauses. Nur in ihrer Beziehung zur Kirche sind diese Stifter berechtigt, hier zu stehen. (...). Sie stehen also im Dienste der Idee dieses Kultraumes, und insofern sind sie nicht anders aufzufassen als die Heiligen an den Kirchenportalen, nämlich als Zeugen Gottes, dessen Verehrung der Raum dient. (...) der Naumburger Westchor (ist) theozentrisch konzipiert.⁹⁰¹

899 Jantzen 1925, S. 232.

900 In Jantzens Bestimmung der Stifterfiguren als einer „*Säkularisation der Säulenfigur*“ kann man eine Verwandtschaft zu Panofskys Definition der Stifterfiguren als Verbindung der sächsischen *Stifertumba* mit der französischen *Säulenstatue* erblicken kann. (Vgl. Panofsky 1924, S. 151.)

901 Jantzen 1925, S. 234.

An derselben Stelle bestätigt Jantzen ausdrücklich, dass *alle* Figuren des Naumburger Westchors *Stifter*-Figuren sind, wofür er die Schildinschriften von zwei Polygonfiguren (Timo, *qui dedit ecclesiae septem villas* und Wilhelm, *unus fundatorum*) anführt (ebd.), welche die Träger dieser Schilde als *Stifter* ausweisen, die eine Figur des *Occisus* aber *nicht* erwähnt, die durch ihre Schildumschrift gerade nicht als *Stifter* ausgewiesen ist, und welche Jantzen zuvor aufgrund eines Naumburger Mortuolog-Eintrags als *Stifter (fundator)* identifiziert hat (vgl. die Anmerkungen in Fußnote 897).

Diese Auffassung der Stifterfiguren als *Zeugen Gottes*, die zunächst ihre *Erscheinung* dem *Adel der Zeit* verdankten - als solche nannte sie Jantzen „Repräsentanten einer aristokratisch-ritterlichen Kultur“ -, ihren *Sinn* aber letztendlich dem Ort ihrer Aufstellung, dem *Kultraum* des Chores schuldeten, bedeutete eine eminent theologische Interpretation des Stifterzyklus. In ihrer *Distanz gebietenden Haltung* sah Jantzen in diesen Figuren zunächst „das stolzeste Ahnenbild deutschen Adels“ verkörpert, dann aber „ein Zeugnis dafür, daß der mittelalterliche Gottesstaat alle Kreaturen umfasst.“ Die *Theologie des mittelalterlichen Gottesstaates*, welche Jantzen nicht an den Figuren selbst exemplifizierte, sondern allein aus dem Zusammenhang des Kultraums erschloss, in welchem die Stifterfiguren ihre Aufstellung gefunden hatten, bildete in Jantzens Interpretation den sinnstiftenden Rahmen, der letzten Endes den weltlichen „Repräsentanten einer aristokratisch-ritterlichen Kultur“ ihre unmittelbare Bedeutung nahm und sie über ihre Erscheinung „als Profanfiguren in der Tracht der Zeit“ hinaus sakral transzendierte.⁹⁰²

Diese eingehende Interpretation des Stifterzyklus unter der übergreifenden Idee vom mittelalterlichen *Gottesstaat* hatte auf Jantzens formale und stilgeschichtliche Analyse der Stifterfiguren jedoch keinerlei Einfluss.⁹⁰³ Die Idee des Gottesstaates wurde an der Erscheinung der Stifterfiguren von Jantzen *nicht* exemplifiziert. Es ist als hätte Jantzen seine Interpretation vom Gottesstaat, welcher den Stifterfiguren im Westchor ihren theologischen Ort zuwies, in dem Moment wieder vergessen, wo er die Figuren selbst betrachtete. Jetzt war es nur noch der Künstler, der *Naumburger Meister*, welcher aus eigener Machtvollkommenheit den Figuren eine bestimmte Gestalt gab - „Den Eindruck von Lebensnähe dieser Figuren weiß der Naumburger Meister vor allem dadurch zu erreichen, daß er seine Gestalten als geistig beschäftigt charakterisiert“⁹⁰⁴ -, während diese *geistige Beschäftigung* mit der zuvor postulierten *Zeugenschaft Gottes* der Figuren nicht mehr das Geringste zu tun hatte.

In Auseinandersetzung mit einer früheren Interpretation Schmarsows, welche die Figuren im Zusammenhang mit einem „symbolischen Vorgang des Meßopfers“ am Altar des Westchors sehen wollte, widersetzte sich Jantzen jetzt wieder dieser wie

902 „Als mittelalterlich erweisen sich die Naumburger Stifterfiguren also, insofern sie einer Gesellschaft angehören, deren geistige Existenz im mittelalterlichen Gemeinschaftsgedanken wie im Aufbau des Gottesstaates wurzelt.“ (Jantzen 1925, S. 234/36.)

903 In dieser prinzipiellen Dichotomie von Erscheinung und Bedeutung des Stifterzyklus, die in Jantzens Interpretation besonders ausgeprägt ist, kann man eine Parallele zu Panofskys Verfahren sehen, dessen Gedanken zur Bedeutung des Stifterzyklus gleichfalls keinerlei Einfluss auf seine Stilanalyse hat (siehe Kap. X. 1 (*Die Bedeutung des Stifterzyklus*)).

904 Jantzen 1925, S. 238.

jeder anderen inhaltlichen Deutung des Stifterzyklus.⁹⁰⁵ Stattdessen erklärte er die *psychische Bewegtheit* der Figuren zum *künstlerischen Mittel* des Bildhauers:

In der psychischen Bewegtheit der Naumburger Stifter ist vielmehr ein allgemeines geistiges Wachsein gegeben, das einer besonderen Deutung nicht bedarf, da es auf kein bestimmtes Ziel gerichtet ist. Sie ist ein künstlerisches Mittel, die spezifische Lebensnähe dieser Figuren darzustellen.“⁹⁰⁶

Sobald Jantzen die Erscheinung der Figuren besprach, bediente er sich der Vorstellung einer Künstlerindividualität, die in ihren Schöpfungen nur formal-künstlerischen Aspekten folgte. Anders ausgedrückt diente die Vorstellung vom Künstler Jantzen dazu, alle inhaltlichen Aspekte, die er zuvor erörtert hatte, wie vor allem die Interpretation der Figuren als Repräsentanten des Gottesstaates, auszuklammern. Der Künstler war für Jantzen ein reiner Formerfinder ohne Beziehung zu den inhaltlichen Aspekten seiner Arbeit, die er erschuf.⁹⁰⁷

905 So setzt Jantzen der Anschauung Schmarsows vom „*symbolische(n) Vorgang des Meßopfers, unter dessen Eindruck die Figuren im vorderen ständen*“ (Jantzen, ebd. - vgl. Schmarsow 1892, S. 33 und Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*)) nicht seine eigene, hier erörterte These entgegen, dass die Stifterfiguren „*ein Zeugnis dafür (sind), daß der mittelalterliche Gottesstaat alle Kreaturen umfasst*“ (Jantzen 1925, S. 234), womit er der *theologischen* Deutung Schmarsows den eigenen *theologischen* Deutungsversuch entgegensetzen würde, sondern er argumentiert auf einer ganz anderen Ebene und polemisiert *ad personam*, indem er Schmarsows Deutung als „*Deutung einer Generation*“ hinstellt, „*die gern nach einem novellistisch aufgefaßten ‚Bild der Zeit‘ suchte und die Einheit der Figurenkomposition nun in der gemeinsamen Teilnahme an einem bestimmten, dramatisch sich abspielenden Vorgang sah.*“ (Jantzen 1925, S. 238/40). Jantzens Kritik ist tautologisch, denn sie versieht Schmarsows Interpretation lediglich mit dem Etikett, dass es die - von ihm als überholt erachtete - „*Deutung einer Generation*“ sei, ohne Schmarsows theologischen Deutungsversuch an dessen mangelnder Stringenz und im Verhältnis zur Anschauung zu kritisieren.

906 Jantzen 1925, S. 240.

907 So betrachtet Jantzen den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt des Naumburger Bildhauers, Ekkehard und Uta „*nicht bloß als zwei nebeneinander befindliche Skulpturen zu geben, sondern sie als geformte Gruppe erscheinen zu lassen*“, (Jantzen 1925, S. 242) nicht vor dem Hintergrund einer bestimmten Gestaltungs-Aufgabe, mit dem der bischöfliche Auftrag den Bildhauer betraut hat (oder gar in Bezug auf Jantzens eigene Vorstellung vom Gottesstaat), sondern nur als Ergebnis eines rein „*künstlerischen Prinzips*“. („*Bei Ekkehard und Uta in Naumburg erwächst rein aus der Form heraus das künstlerische Prinzip der Gruppe*“. Ebd.)

Zur Bestätigung seiner These, dass die Paarbeziehung von Ekkehard und Uta eine rein künstlerische Formerfindung darstelle, gibt Jantzen eine Analyse dieser Gruppe ausschließlich unter Formgesichtspunkten, in welcher er Merkmale der Figuren („*Konturlinien des Mantels*“, „*Binnenzeichnung*“, „*Haltung der Köpfe*“, „*gleiche Blickrichtung*“) und Merkmale der Architektur („*Verhältnis der Nebendienste zum Hauptdienst*“, „*Konsole unterhalb der Baldachine*“, „*abbrechende Säulenvorlage*“) miteinander in Beziehung setzt, und jede Frage nach einer inhaltlichen Bedeutung, wie sie zum Beispiel in der „*gleiche(n) Blickrichtung*“ von Ekkehard und Uta durchaus angelegt ist, ausspart. - Vgl. Jantzen 1925, S. 244.

Die Westlettnerreliefs

Die französischen Voraussetzungen bildeten für Jantzen auch den Ausgangspunkt seiner Analyse der Passionsreliefs am Naumburger Westlettner, dessen seitliche Treppentürme „wie der Typus des ganzen Lettners auf Frankreich zurückgeht“. ⁹⁰⁸ Wie Panofsky - dieser freilich mit Vorbehalten ⁹⁰⁹ - pflichtete auch Jantzen der von Bergner zuerst ausgesprochenen und von Noack später begründeten Auffassung zu, dass die Westlettner in Naumburg und Mainz von ein und demselben Meister geschaffen worden



Abb. 96

Lettner des Westchors, Naumburg, Dom. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 112)

sein müssten, dass also der Mainzer Westlettner das *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* sei. ⁹¹⁰ Die Ursprünge von dessen *Individualstil* lagen nach Jantzen - vermittelt über Mainz - in seiner *französischen Stilbildung*, welche der Bildhauer dann freilich im Prozess einer *autonomen Weiterbildung* umgeformt habe. ⁹¹¹

Jantzen erweiterte das Feld der Untersuchung über den Stil der Reliefs des Naumburger Meisters auf mögliche Vorbilder in der französischen Kathedralskulptur, ⁹¹² wobei das *Relief der Seligen und Verdammten* in Mainz für ihn den Schlüssel zum Reliefstil des Bildhauers bot, weil dieses einerseits auf die französischen Voraussetzungen zurück als andererseits auf die spätere Entwicklung in Naumburg voraus verwies. Das Mainzer Relief erschien Jantzen als „eine typisch französische

908 Jantzen 1925, S. 209.

909 Vgl. Panofsky 1924, S. 148 und Kap. X. 1) (*Rekurs auf die Forschung*).

910 Jantzen 1925, S. 218.

911 „Ferner ist mit der Beziehung von Mainz nach Naumburg zugleich der Weg des Meisters von Westen nach Osten gegeben. In der Tat stehen die Mainzer Fragmente französischer Stilbildung näher als die Naumburger Skulpturen, die offenbar den Individualstil des Meisters in seiner Vollendung und autonomen Weiterbildung zeigen.“ (Jantzen 1925, S. 221.)

912 Vgl. Jantzen 1925, S. 221f.

Reliefkomposition des frühen 13. Jahrhunderts. Chartres, Reims, Amiens liefern genügend Beispiele dafür.“⁹¹³ Wie Stix, der am linken Nordportal (Gerichtportal) der Kathedrale von Reims eine *Vorstufe* für das Mainzer Relief erkannt hatte, sah auch Jantzen dasselbe französische Portal mit der Darstellung der Verdammten als *Vorstufe* für die Mainzer Arbeiten an, denn es zeige mit der *En-face-Wendung* und dem *Zurücksehen* einzelner Köpfe ein typisches Reimser Kompositionsmotiv.⁹¹⁴ Daneben brachte Jantzen für den Zug der Seligen in Mainz die Skulptur der Kathedrale von Amiens ins Spiel, deren Gerichtportal im Tympanonstreifen nicht nur ein für das Mainzer Relief, sondern auch für die spätere Naumburger Statuarik wichtiges Verbindungs-Motiv aufweise: *das Motiv des Königs, der den Mantel rafft*.⁹¹⁵ Für das Mainzer Relief verwies Jantzen sowohl auf Motivübernahmen vom Reimser Gerichtportal als auch vom Gerichtportal in Amiens, hielt aber dafür, dass die Beziehungen von Mainz zu Amiens sich in der Gewandbehandlung als enger erwiesen.⁹¹⁶

Unabhängig von Panofskys zuvor erschienener Darlegung analysierte Jantzen den Stil der Passionsreliefs in Naumburg in allgemein ähnlicher Weise als „subordinierende Figurenkomposition und reichere Durchflechtung verschiedener Raumzonen“, wobei Jantzen innerhalb der Szenenfolge eine Entwicklung der Reliefbildung gegen die Leserichtung der Passionsszenen erkennen wollte.⁹¹⁷

913 Jantzen 1925, S. 222.

914 Ebd.. - Vgl. Stix 1909, S. 122.

Jantzen setzt sich auch mit der These von Stix auseinander, der im ‚*En face-Stehen*‘ einiger hinterer Figuren des Mainzer Reliefs eine missverständliche, weil dem Charakter des Zuges widersprechende Übernahme der Naumburger Passionsreliefs gesehen und daraus die Priorität der Naumburger vor den (schwächeren und abhängigen) Mainzer Arbeiten abgeleitet hatte (siehe Stix 1909, S. 121 sowie Kap. VI. 1 (*Die Frage der Priorität der Bildhauerwerkstätten des Mainzer und Naumburger Doms*)). Jantzen weist Stix gegenüber darauf hin, dass gerade diese Erscheinung der *En-face-Wendung* einzelner Köpfe ein Kompositionsmittel des *Reimser* Reliefs darstelle („Die Verwendung von Köpfen in Vorderansicht (auch im Hintergrunde) ebenso wie die Motive des Zurücksehens sind indessen ein gerade in Reims (und nur in Reims) benutztes Kompositionsmittel, um dem vorschreitenden Zuge das Gleichförmige zu nehmen.“ (Jantzen 1925, S. 222).

915 Ebd.

916 „Man wird sich vermutlich die in Mainz fehlenden Teile, die Fortführung der beiden Züge zur Himmelsburg und zum Höllenrachen, entsprechend den genannten Streifenhälften in Reims und Amiens ausgeführt denken können. In der Gewandbehandlung steht Mainz Amiens entschieden näher als Reims.“ (Ebd.)

917 Jantzen 1925, S. 222/224. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150 und Fußnote 843.

Während Hermann Giesau (1927, S. 35) für den Stil der Passionsreliefs ganz ähnliche Epitheta wie Jantzen und Panofsky wählt - Giesau spricht vom „*lebendigsten Ineinanderspielen der Bewegung*“ und von einer „*Verzahnung der Reliefschichten*“ (ebd.) -, widerspricht er der Auffassung Jantzens von einer Entstehung der Reliefs entgegen der Leserichtung und hält



Abb. 97. Auszahlung der Silberlinge. Naumburg, Dom, Lettner
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 116)

Danach bildete die Pilatusszene den nächsten Anknüpfungspunkt zum Mainzer Weltgerichtsrelief, wobei Jantzen das Naumburger Relief „als freier und bedeutender“ charakterisierte, weil hier „die absolute Isokephalie wie die isolierende Reihung der Figuren (..) bereits aufgehoben“ sei.⁹¹⁸ Fortschreitend von rechts nach links hin zum Erzählanfang der Reliefs sah Jantzen eine zunehmende „Bereicherung der formalen Mittel“, ein Verschwinden der „Zweizonenkomposition“ und

eine Entwicklung, in welcher „die Szenen (..) geballter und mehr differenziert“ erschienen, Unterschiede in der Reliefbehandlung, die nicht thematisch bedingt seien, sondern als „Vervollkommnung der künstlerischen Regie“ begriffen werden müssten.⁹¹⁹ In der Auszahlung der Silberlinge erkannte er „einen Höhepunkt mittelalterlicher Reliefkomposition schlechthin“, wobei hier die (schon von Panofsky analysierte) Aufhebung der Raumschichten durch das Agieren der Personen besonders augenfällig sei.⁹²⁰ Als formales Ziel der Reliefentwicklung des Naumburger Bildhauers definierte Jantzen den „einheitlich durchgestalteten Raumblock“, den er am Ende im Abendmahlsrelief, der nach ihm „raumeinheitlichste(n) Komposition der ganzen Passionsfolge“ verwirklicht sah.⁹²¹

es für „unzweifelhaft, daß die Reliefs in der Reihenfolge von links nach rechts, wie sie der Lettner zeigt, entstanden sind.“ (Giesau 1927, S. 36.)

918 Jantzen 1925, S. 224.

919 Ebd.

920 „Alle Figuren sind der Gebärde des Hohenpriesters subordiniert. Er allein trägt den Kopf rein frontal. Die die Mittelgruppe umgebenden Figuren sind wie die Schale um den Kern gelegt. Von den Seiten her zusammenschließend die beiden Flüsternden, durch deren Bewegung zugleich die Trennung von Vorder- und Hintergrundzone aufgehoben wird.“ (Jantzen 1925, S. 224f.)

921 Jantzen 1925, S. 226.

In der allgemeinen Charakterisierung des Naumburger Passionszyklus verwenden Panofsky und Jantzen ganz ähnliche Epitheta. Während Panofsky (1924, S. 146) von einem

Die Meisterfrage

Die Analyse des Stifterzyklus und der Passionsreliefs des Westlettners führte Jantzen zur Frage, ob einer oder mehrere Meister diese Skulpturen geschaffen hätten, und wie die zeitliche Abfolge dieser Arbeiten am Westlettner und im Westchor vorzustellen sei. Georg Dehio hatte in der ersten eingehenden Abhandlung nach dem 1. Weltkrieg zur Naumburger Skulptur im Rahmen seiner *Geschichte der deutschen Kunst* zwischen einem *Lettnnermeister* und einem *Meister der Stifterfiguren* unterschieden und dies damit begründet, dass er sich unter der Voraussetzung einer Abfolge der Werke a) Mainzer Weltgerichtsreliefs, b) Naumburger Stifterfiguren und c) Naumburger Passionsreliefs die Annahme eines einzigen Meisters dieser drei Werkgruppen nicht vorstellen könne, da der Bildhauer dann mit den Passionsreliefs in Naumburg auf die frühere Stufe seiner (Mainzer)

„aufgewühlten Reliefstil“ spricht, bezeichnet Jantzen (1925, S. 226) den Naumburger Reliefstil als „einen eminent plastisch-dramatische(n) Stil“, bei dem jede Figur „mit der ganzen Wucht ihrer körperlichen Existenz in die Aktion geworfen“ wird.

Was den inhaltlichen Charakter und Ausdrucksgehalt der Reliefdarstellungen angeht, hebt Jantzen die Unterschiede zur Bamberger Skulptur hervor - „Von dem gesellschaftlichen Ideal der ritterlich-aristokratischen Kultur des Mittelalters, das uns noch in Bamberg begegnet, ist in diesen Lettnerreliefs keine Spur zu finden“ - (Jantzen 1925, S. 212f.)

In seiner inhaltlichen Beschreibung greift Jantzen gelegentlich auf bereits ausgebildete Interpretations-Topoi der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zurück, die sich bei einzelnen Szenen - so beispielsweise in der Beschreibung des Abendmahlsreliefs als eines einfachen oder ‚bäurischen Mahls‘ - zeigen.

So geht die Bezeichnung „bäurisches Mahl“ - wie bereits erwähnt - auf Wilhelm Bode (1886, S. 59) zurück („Man sehe die lebendige Schilderung des Abendmahls (freilich eines sehr bäurischen Mahles!)“; eine Charakterisierung die sich bei Jantzen (1925, S. 213) in der Formulierung „Es sind derbe bäuerische Gestalten, bäuerische Physiognomien“ wiederfindet und ihn zu einem Hinweis auf die - berühmte - Charakterisierung des Naumburger *Lettnnermeisters* bei Georg Dehio (1919, I, S. 344) führt, welcher „den Künstler deswegen einen genialen Plebejer genannt“ habe (ebd.). - Zur Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als ‚bäurisch‘ vgl. die - in Fußnote 174 bereits erwähnten - grundlegenden Bemerkungen von Jacqueline E. Jung, *Peasant meal or Lord's Feast? The social iconography of the Naumburg Last Supper*, in: *Gesta* 42 (2003) S. 39-61.

Die *Einfachheit* der Passionsszenen hat nach Jantzen vor allem einen *theologischen* Sinn. Es sei die gestalterische Absicht des Bildhauers gewesen, die *Normalität* des Abendmahls herauszustellen, welche als bloße *Genreszene* aufzufassen ein gründliches Missverständnis darstellen würde. Denn diese Einfachheit diene dazu, das *Menschsein Christi* in der Passion darzustellen. („In der Art, wie Christus als ein Mensch erscheint, der allein in seiner Umgebung sich seiner Mission bewußt ist, bleibt die Mahlzeit keineswegs bloß Genreszene, sondern wird zu einer Szene der Passion Christi.“; Jantzen 1925, S. 213.)

In der ‚*Auszählung der Silberlinge*‘ zeigt sich nach Jantzen die *psychologische* Charakterisierungskunst des Naumburger Meisters in der Wiedergabe der Physiognomien und Gebärden. Als ein „entwicklungsgeschichtlich wichtiges Moment“ erscheint ihm hierbei die Beobachtung bemerkenswert, dass die *Physiognomie* des Judas *überhaupt* den Betrachter zur Deutung herausfordere. (Vgl. Jantzen 1925, S. 214.)

Entwicklung zurückgefallen wäre.⁹²² Die nach Dehios Veröffentlichung und kurz vor Jantzens Arbeit erschienene Untersuchung von Panofsky dagegen nahm an, dass der *Lettnermeister* auch der Entwerfer des später entstandenen Stifterzyklus sei und dieser selber die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa gemeißelt habe, während diesem (Lettner-)Meister im Chorpolygon ein ganz anders empfindender, aber kongenialer Meister gegenüber trat, welcher mit den Figuren des Wilhelm und Timo Werke fast gleichen Ranges geschaffen habe, die übrigen Figuren aber als Gehilfenarbeiten oder Arbeiten fremder Kräfte zu gelten hätten (so habe ein Bildhauer aus Magdeburg die Figur der Reglindis gearbeitet).⁹²³



Abb. 98. Verleugnung Petri. Naumburg, Dom, Lettner
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 118)

In seiner noch ohne Kenntnis der Panofsky'schen Abhandlung konzipierten Untersuchung näherte sich Jantzen in wichtigen Punkten dessen Ergebnissen, bestimmte aber das Charakteristische des *Naumburger (Haupt-)Meisters* nicht durch den Stil der Westlettnerreliefs, sondern der Stifterfiguren des Westchors. Diese ließen zwei Stilgruppen erkennen, die Jantzen an der Gewandbildung der Figuren analysierte. Dabei ließ er die Frage offen, ob diese Stilunterschiede als zwei Entwicklungsphasen ein und desselben Meisters zu begreifen oder auf zwei Meister mit unterschiedlicher Handschrift zurückzuführen seien. Zum Schluss entschied sich Jantzen für die An-

nahme *eines* Meisters, der über eine Werkstatt mit selbständigen Kräften verfügt habe. In diesem Stadium von Jantzens Untersuchung war das Verhältnis des einen Meisters der Stifterfiguren zu den Westlettnerreliefs noch nicht bestimmt.

Mit der These, „daß die Entwürfe zu den Reliefs zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben sind“, entschied sich Jantzen dann auch im Verhältnis der Westlettnerreliefs zu den Stifterfiguren für *einen* Meister.⁹²⁴ Indem er jedoch nur die

922 Vgl. Dehio 1919, I. S. 343 u. n. * (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*).

923 Vgl. Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) und ^{cc)} (*Der Wilhelmsmeister und weitere Händescheidungen*).

924 „Die Frage, ob die Lettnerreliefs früher oder später entstanden sind als die Stifterfiguren, ist verschieden beantwortet, ein entscheidender Beweis jedoch niemals geführt worden. Dehio nimmt sogar einen von dem Schöpfer der Stifter verschiedenen

„Entwürfe zu den Reliefs zweifellos dem Hauptmeister“ zuschrieb und die Passionsreliefs sich teilweise durch eine *ausführende Schülerhand* entstanden vorstellte, geriet er in Widerspruch zu seiner zuvor gegebenen emphatischen Hervorhebung der Naumburger Reliefs in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung. Denn nun sollte die eminente Entwicklung des Reliefstils am Westlettner nur noch die Leistung einer *ausführenden Schülerhand* gewesen sein, welche allein nach *Entwürfen* die entwicklungsgeschichtliche Tat eines völlig neuen Reliefstils geschaffen habe.⁹²⁵



Abb. 99. Wache. Naumburg, Dom, Lettner
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 119)

Das Verhältnis des Naumburger Meisters zur französischen Skulptur

Hans Jantzen machte als erster Forscher mit der These einer französischen Schulung des *Naumburger Meisters*, der im Mainzer Dom ein Frühwerk (die Weltgerichtsreliefs) und im Naumburger Dom seine Hauptwerke geschaffen habe, ernst, indem er die bis dahin nur allgemein behauptete Beeinflussung dieses Bildhauers durch die Kathedralskulptur in Reims und Amiens an Besonderheiten der Mainzer und Naumburger Skulpturen konkret aufzuzeigen versuchte.

Meister an. Doch zeigt der Stil der Passionsszenen so viele Beziehungen zu den Bildsäulen des Chorquadrats (Gruppe II der oben vorgenommenen Scheidung), daß die *Entwürfe zu den Reliefs* zweifellos dem Hauptmeister zuzuschreiben sind.“ (Jantzen 1925, S. 258.)

925 Panofskys Verfahren, der wie Jantzen gleichfalls von einer früheren Entstehung der Reliefs vor den Stifterfiguren ausgeht, erscheint in diesem Punkt zunächst konsequenter, indem er den Stil des *Hauptmeisters* vom Stil der zuerst entstandenen Westlettner-Reliefs im Naumburger Dom her ableitet, und danach die Figuren des Ekkehard, der Uta und Gepa als Konsequenz desselben, am Westlettner entwickelten Stils und von derselben Künstlerhand geschaffen auffasst. (Vgl. Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)). - Doch sollte Panofsky bereits in seiner Besprechung der Publikation von Jantzen eine Revision seiner eigenen Auffassung ankündigen (vgl. Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f.).

Jantzens Untersuchung der Stifterfiguren im Westchor, der Arbeiten an den Westlettnerreliefs und ihres Verhältnisses zueinander führt ihn am Ende zur Annahme einer *Werkstatt* (ohne dass Jantzen diese Bezeichnung im Zusammenhang der Bildhauerarbeiten im Westchor gebrauchen würde), die innerhalb einer *Bauhütte* tätig sei, deren innere Organisation für Jantzen jedoch ein Desiderat der Forschung bleibt: „Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von einem Hauptmeister, der für das Ganze verantwortlich ist, und verschiedenen ausführenden Kräften gesprochen wird, die dem Führer gegenüber mehr oder minder große Selbständigkeit besitzen. Es fehlt uns jede genauere Vorstellung von der Arbeitsteilung in einer mittelalterlichen Bauhütte.“ (Jantzen 1925, S. 256; diese Stelle ist bereits w.o. zitiert in Fußnote 892.)



Abb. 100. Christus vor Pilatus. Naumburg, Dom, Lettner
(Aus: Jantzen 1925, Abb. 120)

Beide Einflüsse, der Reimser und der Amiensener, zeigten sich in Jantzens Sicht vereint im Weltgerichtsfragment in Mainz, aufgeteilt nach den Gruppen der Seligen und Verdammten. Stellung und Gruppierung der *Verdammten* deuteten auf ein „gerade in *Reims* (und nur in *Reims*) benutztes Kompositionsmittel“ hin, während ein anderes charakteristisches Motiv, das der *Mantelraffung* eines Königs unter den *Seligen* in Mainz, sein Vorbild nur in dem entsprechenden Türsturzrelief der Kathedrale von *Amiens* finde.⁹²⁶

Unter der Voraussetzung, dass es sich beim Mainzer Relieffragment in beiden Fragmentteilen - sowohl beim Zug der Seligen als auch beim Zug der Verdammten - um das Werk ein- und desselben Meisters und um ein Frühwerk des späteren Naumburger Meisters handelte, mussten eigentlich beide Stileinflüsse im Gestaltungsvermögen des Bildhauers zum Zeitpunkt der Meißelung der Mainzer Reliefs und später in Naumburg vereint gewesen sein - eine notwendige Voraussetzung dieses Bildhauers, die Jantzen jedoch nirgends aussprach. Es war so, als würde er die den Mainzer Bildhauer prägenden Reimser und Amiensener Einflüsse wieder aufspalten, als er die Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Domes besprach. Denn dort entdeckte er von Neuem dieselben lokalen Einflüsse französischer Kathedralskulptur, den Reimser Einfluss im Chorpolygon an den

⁹²⁶ Vgl. Jantzen 1925, S. 222 und w.o. Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*).

Figuren des Dietmar, Wilhelm und Timo, deren Gewandbehandlung ihn an die Königsfiguren der Querhausfassaden in Reims erinnerten, und den Amienser Einfluss an den Figuren im Chorquadrum, deren Gewandbehandlung ihr Vorbild an der Kathedrale von Amiens finden würden.

Die *eine* Künstlerindividualität, welche diese Eindrücke bereits in Mainz für sich verarbeitet und später in Naumburg angewendet hatte, brachte Jantzen in seiner Vorstellung vom *einen Naumburger Meister* jedoch nicht zusammen. Er unterließ es vielmehr, die Reimser und Amienser Eindrücke der späteren Figuren im Naumburger Dom auf die früheren Eindrücke, welche der Bildhauer aus Reims und Amiens bereits nach Mainz mitgebracht hatte, zurückzuführen. In Jantzens Darlegung fand eine Vermittlung zwischen dem *Frühwerk* des Bildhauers, der an den beiden Kathedralbauhütten in Reims und Amiens seine Lehrjahre absolvierte und dem *späteren* Hauptmeister im Naumburger Dom, der unter den nachwirkenden Eindrücken seiner Lehrjahre seine Figuren meißelte, nicht statt, ebenso wenig wie ein Vergleich zwischen den Relieifarbeiten und Großfiguren des Bildhauers in Mainz und in Naumburg.⁹²⁷

Zum Schluss berührte Jantzen noch das Thema des *deutschen* Charakters im Werk des *Naumburger Meisters*. Seine Einschätzung zur ursprünglichen Herkunft des Bildhauers fiel zurückhaltend aus (in dieser Hinsicht äußerte sich Panofsky viel bestimmter zur obersächsischen Herkunft des Naumburger Meisters).⁹²⁸ Stattdessen gab Jantzen die Ansicht vom deutschen Charakter als *communis opinio* wieder („man nennt den Naumburger gern den deutschesten unter den großen Bildhauerpersönlichkeiten des 13. Jahrhunderts“),⁹²⁹ und hielt in der Sache die deutschen Elemente für „noch nicht so weit erforscht, als daß sich mit Sicherheit sagen ließe, welches Formenmaterial ihm [sc. dem *Naumburger Meister*] von der Heimat in die Hand gegeben wurde“.⁹³⁰ Während also das heimische Formenmaterial dieser Skulptur nach Jantzen noch zu erforschen sein würde, hatte er selber bereits einen Beitrag zur Erforschung des *französischen* Formenmaterials mit einer Untersuchung der Gewandbildung dieser Figuren geleistet.⁹³¹

927 „(...) so sieht er [sc. Jantzen] zwar innerhalb des Lettners und innerhalb des Westchors die Entwicklung des Meisters sehr deutlich, vergleicht aber merkwürdigerweise nicht Statue und Relieffigur.“ (Beenken 1925c (Rez.), S. 34.)

928 Vgl. Panofsky 1924, S. 146 und Fußnoten 992/993.

929 Jantzen 1925, S. 262.

930 Ebd.

931 Ein von Jantzen (ebd.) kritisch angeführter Hinweis auf *Magdeburg* als Herkunftsort für die „*Kunst des Naumburgers*“ greift seiner Meinung nach zu kurz. Jantzen nennt den Autor dieser These leider nicht, doch sind wohl weder Ernst Cohn-Wiener, der

Als Jantzen in einem Rückblick und Resümee zu den Bildwerken in Straßburg, Bamberg, Magdeburg und Naumburg sich die Frage stellte, wie das Verhältnis dieser Skulpturen zu den französischen Voraussetzungen und deren Anteil „an der Ausbildung der Gotik als europäischem Stil“ zu bestimmen sei, sah er diesen Anteil am Beispiel des Wilhelm von Kamburg in der „ganz andere(n) Intensität, mit der das aus größeren geistigen Tiefen emporsteigende Gehaltliche zur individuell bedingten Form drängt.“⁹³² In seiner konkreten wissenschaftlichen Betrachtung aber war Jantzen weit nüchterner verfahren. Hier hatte er mit dem kunsthistorischen Mittel des Stilvergleichs vor allem die *formalen* Seiten dieser Kunst nach ihren *französischen* Voraussetzungen hin analysiert.

nur für das Aufstellungskonzept der Stifterfiguren auf das Magdeburger Vorbild hinweist (vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 264) noch Erwin Panofsky und Hermann Giesau damit gemeint, welche einen Magdeburger Einfluss nur für die Figur der Reglindis annehmen (vgl. Panofsky 1924, S. 154f.). Wahrscheinlich spielt Jantzen auf eine Auffassung von Walter Paatz an, welche in dessen (ungefähr gleichzeitig veröffentlichtem) Aufsatz ‚*Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts*‘ (in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925)/Paatz 1925] dargelegt ist, wonach die Naumburger Skulptur unmittelbar an die Magdeburger Arbeiten anschließe: „Um die Mitte des 13. Jahrhunderts sind also die Magdeburger Figuren (...) vollendet gewesen. (...). Es wird daher der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir die Entstehung des Zyklus in die zweite Hälfte der vierziger Jahre verlegen. Für diese Ansetzung spricht auch die Tatsache, daß manches von der Magdeburger Kunst in die um 1249 einsetzende Naumburger übergegangen zu sein scheint (...).“ (Paatz 1925, S. 120.)

932 „Was (...) den Wilhelm von Kamburg des Naumburger Westchors von französischer Auffassung scheidet, ist die *ganz andere Intensität, mit der das aus größeren geistigen Tiefen emporsteigende Gehaltliche zur individuell bedingten Form drängt* und diese bestimmt, während in der französischen Kathedralskulptur der Gedanke sich vorbezeichneter Bahn anzuschmiegen scheint und der rhetorische Wohlklang der Erscheinung zu klassischer Prägnanz gestaltet wird. So umfassend, folgerichtig und großartig diese Stilbildung an den nordfranzösischen Kathedralen erscheint: ohne die Taten der deutschen Meister jener monumentalen Bildwerke würde unsere Vorstellung von abendländischer Gotik wesentlich anders, wesentlich ärmer aussehen.“ (Jantzen 1925, S. 269.)

3. Wilhelm Pinder (1925) ⁹³³

Gleichzeitig mit Hans Jantzens Buch über die *Deutsche(n) Bildbauer des dreizehnten Jahrhunderts* und ein Jahr nach Erwin Panofskys Darstellung zur *deutsche(n) Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* erschien 1925 mit Wilhelm Pinders *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* binnen Jahresfrist die dritte eingehende stilanalytische Betrachtung der Skulpturwerke des Naumburger Doms auf dem deutschen Büchermarkt. ⁹³⁴

933 Zu Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke (aufgenommen durch Walter Hege)*, Berlin 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Beenken 1925c (Rez.), S. 29, 34 / Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f. / Futterer 1928, S. 45 / Kötzschke 1932, S. 31 / Möllenberg 1934, S. 130 (*zu Heges Aufnahmen*) / Beenken 1939a, S. 8, 49, 50, 157, n.25 / Giesau 1940, S. 216 (*zu Heges Aufnahmen*) / Stange/Fries 1955, S. 13f. / Mittelstädt 1956, S. 409 / Hinz 1958, S. 37, 168, n.41 / Küas 1958, [S. 59f./*unpaginiert*] / Stöwesand 1963, S. 196, n.49 / Jahn 1964, S. 14, 16 (*zu Heges Aufnahmen*) / Stöwesand 1966/67, S. 320f. / Hinz 1970, S. 38 / Bauch 1972, S. 228, n.21 / Schubert D. 1974, S. 315 / Sauerländer 1979, S. 175f., 197, 203, 211f., 223 / Beckmann 1989, S. 225 (*zu Heges Aufnahmen*) / Brush 1993, S. 114f. / Möbius H. 1993 (Lex.) S. 112 / Gabelt/Lutz 1996, S. 288 u. n.58, n.66 / Köllermann 1996, S. 352 u. n.16 / Schwarz 2000, S. 154 / Jung 2002, S. 205f., 367, n.98 / Schwarz 2002, S. 59 / Jung 2003, S. 44 / Caesar 2006 (Diss./Ms.) S. 183f. / Schürmann 2006 (Ms.) S. 77f.

934 Es ist die erste monographische Abhandlung des Gegenstandes, welche dem Bildautor einen gleichrangigen Platz neben dem Textautor einräumt - Walter Heges Name erscheint noch vor dem Pinders auf der Titelseite -, und die bis dahin ausführlichste photographische Dokumentation der Bildwerke. Die später als ‚*expressionistisch*‘ kritisierten (oder bewunderten) Aufnahmen Heges werden schon durch seinen Co-Autor Pinder mit einigen Bemerkungen gewürdigt: „Die meisten und schönsten der Hegeschen Aufnahmen feiern den großen Plastiker von Naumburg. Sie sind mit viel warmer Liebe gemacht, unbekümmert gewiß um theoretische Forderungen der Wissenschaft, aber doch immer, auch in ‚unvorschriftsmäßiger‘ Drehung und Beleuchtung, nur Vorhandenes, Wirkliches, einige Male auch selten oder nie Festgehaltenes wiedergebend.“ (Pinder 1925, S. 49f.)

Die so charakterisierten Aufnahmen Heges stellen jedoch *Ergänzungen* zu den in ‚normaler‘ Frontalansicht gegebenen Ganz- oder Halbaufnahmen der Reliefszenen und Figuren dar (wie unsere Abbildungen zeigen können) und verdrängen diese ‚normalen‘ Aufnahmen keineswegs. Sie erweisen sich so als persönliche, zusätzliche Sicht des Photographen. Trotzdem hat sich die Vorstellung von Heges photographischen Aufnahmen ausschließlich an diese *zusätzlichen* Aufnahmen geheftet und eine eigene - bewundernde oder kritische - Tradition der Kommentierung hervorgerufen, die den *ganzen* Bestand der Photodokumentation Heges im Naumburg-Band von 1925 nicht zutreffend charakterisieren kann.

Zur Kommentierung der Aufnahmen vgl. neben Pinder im Jahr der Veröffentlichung bereits Hermann Giesau (1925, S. 206, n.1: „Auch einigen der jüngsten Aufnahmen von (...) Walter Hege gegenüber kann man, so ‚interessant‘ sie zum Teil sind, den Ruf nach der frontalen Aufnahme nicht unterdrücken.“), Möllenberg (1934, S. 130: „Wundervolle Reproduktionen enthält das Werk von Walter Hege und Wilhelm Pinder (...). Die Aufnahmen Heges erst haben uns die Stifterfiguren seelisch erschlossen.“), Giesau (1940, S. 216: „Mit Walter Heges Aufnahmen für die 1. Auflage von Pinders Naumburgbuch wurden neue Wege gesucht. An die Stelle der sachlichen Wiedergabe trat ein bewußt künstlerischer

Gesichtspunkt, indem starke Gegensätze von Licht und Schatten die Wirkung der Bildwerke zu steigern suchten. Wir gestehen offen, daß wir diese dem natürlichen, gleichmäßigen Licht der Wirklichkeit widerstrebenden Bilder nie geliebt haben.“), Jahn (1964, S. 16: „Wenn auch der Kunsthistoriker an diesen Photographien mit ihren Beleuchtungseffekten und ihrem oft zu sehr auf expressive Wirkung angelegten Aufnahmewinkel manches auszusetzen hat, weil sie die Klarheit der plastischen Form mitunter verfälschen, so muß er doch zugeben, daß gerade diese Aufnahmen mit Details, wie man sie zuvor noch nie gesehen hatte, Naumburg populär gemacht haben.“), Sauerländer (1979, S. 175: Auch beginnt jetzt die Vulgarisierung und verlegerische Vermarktung des Phänomens Naumburg durch Bildbände, in denen sich ein filmischer photographischer Stil der Figuren bemächtigt und sie stimmungsvoller inszeniert als irgendeine Beschwörung durch das Wort es vermöchte. Der wichtigste und wohl am weitesten verbreitete Bildband war Wilhelm Pinders und Walter Heges erstmals 1925 erschienenes Buch *„Der Naumburger Dom und seine Bildwerke“* (...).“), Kestel (1988, S. 70: „Seine [sc. Heges] fotografischen Interpretationen (...) hatten stilbildende Funktion. Die Figuren werden Sinnbilder einer heroischen Lebensauffassung. Die Betrachter sollen sich auf die Kunstwerke einstimmen und sich mit ihnen vorbehaltlos identifizieren.“), Derenthal/Philp (1993, S. 60: *Herv.*, G.S.: „Neuartig war es, die Skulpturen aus so großer Nähe zu zeigen. Zudem verließ sich Hege bei der Beleuchtung auf *das natürliche Tageslicht*, das im Zusammenspiel mit wenig empfindlichem Filmmaterial zu einem dramatisierenden Hell/Dunkel führte. Die auffallende Unschärfe der Kopfausschnitte erklärt sich durch enorme Ausschnittvergrößerungen aus den Negativen.“), Kurmann (1993, S. 39: „Welchen Wert haben die Aufnahmen Walter Heges vom Naumburger und Bamberger Dom für die heutige Kunstgeschichte? Zum einen sind sie Dokumente einer bestimmten Phase in der Geschichte des Faches, in welcher für Veröffentlichungen einer breiteren Publikumswirksamkeit wegen wie wohl nie zuvor Wert auf gute Abbildungen gelegt wurde. (...). Zum anderen belegen sie die Relativität des kunsthistorischen Sehens, seine Bindung an die Vorstellungen und Gewohnheiten der eigenen Epoche. Daß Heges Versuch, die Naumburger und Bamberger Statuen durch Lichteffekte und in vielen Fällen durch eine schräge Kamerastellung künstlich zu beleben, im Zusammenhang mit dem deutschen Expressionismus gesehen werden muß, ist eine Binsenwahrheit.“)

Die Feststellung, dass Walter Heges Aufnahmen *„expressionistisch“* seien, wurde, wie die vorstehende Zitatenauswahl zeigt, schon durch Heges Co-Autor Wilhelm Pinder (*in „unvorschriftsmäßiger“ Drehung und Beleuchtung*) und Hermann Giesau (*Ruf nach der frontalen Aufnahme*) festgestellt, war also von allem Anfang an eine *Binsenwahrheit* (Kurmann), wobei Pinder und vor allem Giesau (der gleichzeitig eigene Aufnahmen für seine 1927 erscheinende Naumburg-Publikation anfertigte) freilich im Irrtum waren, als sie Hege gelegentliche Manipulation in der Beleuchtung (*Giesau, a.a.O.: diese dem natürlichen, gleichmäßigen Licht der Wirklichkeit widerstrebenden Bilder*) unterstellten.

Wie Angelika Beckmann anhand von Selbstzeugnissen Heges zu dessen Neuaufnahmen für das *Bamberg-Buch* von 1938 dokumentiert hat (dessen Aussagen auf die parallele Publikation des *Naumburg-Buches* übertragbar sind), war es gerade die *natürliche* Beleuchtung, welche die expressiven Hell-Dunkel-Effekte in den Abbildungen der Erstaufgaben des Bamberg- (und Naumburg)-Buches Heges (und Pinders) hervorrief: „Heges Entwicklung vollzog sich entgegen der Annahmen der Kritiker nicht vom Kunstlicht hin zur natürlichen Beleuchtung, sondern (...) genau in die entgegengesetzte Richtung. Für die vierte Auflage des *„Bamberger Dom und seine Bildwerke“* 1938 von Pinder und Hege erläuterte der Fotograf, wie ihn die Filmaufnahmen im Bamberger Dom 1937 an die Verwendung von Kunstlicht herangeführt hatten (...). „Als ich an den ersten Aufnahmen vom Bamberger Dom und seinen Bildwerken arbeitete, leitete mich eine Ehrfurcht vor den Werken, die mich zwang, nichts zu verändern. So wagte ich keine fremde Beleuchtung, sondern studierte jene, die an

Genie und Werkstatt

Wie Panofsky und Jantzen, welche bei Untersuchung der Naumburger Skulptur die Frage nach einer oder mehreren Künstlerindividualitäten ins Zentrum ihrer Untersuchung stellten, aber mit noch mehr gesteigertem Pathos suchte Pinder im Naumburger Dom das *plastische Genie* und beschwor einen *geheimnisvollen Großen*, „der aus dem Naumburger Dome ein Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst gemacht hat und dessen persönliche Atmosphäre (...) auch da wirkte, wo seine Hand nicht selber zugriff.“⁹³⁵

Pinder wollte den gesamten Naumburger Westchor mit seinem Skulpturenprogramm aus der Idee eines genialen Bildhauerarchitekten heraus verstehen, in dessen Phantasie nicht nur die Statuen entstanden seien, sondern zusammen mit diesen *der Raum*, der *um ibretwillen entstand*.⁹³⁶ In die Genialität dieses Künstlers und seinen

sonnigen oder trüben Tagen und im Wechsel der Jahreszeiten bei verändertem Sonnenstand sich von selbst ergab. Inzwischen ist mein Sehen ein anderes geworden. Ich habe die Werke des Bamberger Domes verfilmt und war durch die Technik des Films gezwungen worden, Kunstlicht zu verwenden. Dieses Licht offenbarte mir eine neue Schau. Der ganze Reichtum an Plastik und Modulation wurde sichtbar, und es hieße auf einen seltenen Reiz verzichten, wenn ich es unterlassen hätte, die Entdeckung dieser Beleuchtungswirkungen in der Neuauflage des Buches zu verwenden.“ (Beckmann 1989, S. 227.)

935 Pinder 1925, S. 5.

Nach Pinder (1925, S. 2) zeichnet den Naumburger Westchor eine „*Einheitlichkeit zwischen Bauwerk und monumentaler Dekoration*“ aus, die nicht nur in Deutschland, sondern auch im Mutterland der Gotik, in Frankreich, keine Parallele finde (vgl. ebd.), was den Gedanken an einen *Bildhauerarchitekten* nahe lege („so ist der leitende Bildhauer auf das stärkste an der architektonischen Idee beteiligt“; Pinder 1925, S. 16).

936 „In dieser Ausprägung ist der Fall einzig, und da nun dieser leitende Bildhauer ein *Genie vom Range Rembrandts oder Michelangelos* war, so ergibt sich auch in uns, in Erlebnis und Erinnerung, der Eindruck, daß diese Statuen *als Idee vor dem Raume da waren, der Raum also um ibretwillen entstand*.“ (Pinder 1925, S. 16; Herv., G.S.)

Der Vergleich des *Naumburger Meisters* mit *Michelangelo* ist *nicht* von Wilhelm Pinder in die kunsthistorische Diskussion eingeführt worden, wie Sauerländer (1979, S. 175) anzunehmen scheint. (Siehe auch Fußnote 975.) Er wird vielmehr zuerst von Ernst Cohn-Wiener (1915a, S. 270: „Die Gestalt Wilhelms wirft sich so jäh herum, daß ein Kontrapost, sehr ähnlich dem von Michelangelos David, entsteht“) gebraucht.

Erwin Panofsky (1924, S. 134) verwendet den Vergleich mit Michelangelo ein Jahr vor Pinders Veröffentlichung zur Charakterisierung eines anderen deutschen Bildhauers des 13. Jahrhunderts, des *Georgenchormeisters* im Bamberger Dom; dessen bildhauerische Entwicklung sei „(...) *vergleichbar der Entwicklung innerhalb der Deckenfresken Michelangelos, vom immer gewaltiger sich steigernden Willen einer einzigen großen Künstlerpersönlichkeit bestimmt*.“; siehe Kap. X. 1 (*Bildhauer im Bamberger Dom*) und Fußnote 829).

Hans Jantzen vergleicht wiederholt in seinem Buch ‚*Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*‘ (Leipzig 1925) deutsche Skulpturen mit Arbeiten Michelangelos (vgl. a.a.O., S. 27, 43, 76, 86, 133, 232 u. 234).

Bildungsweg sich hineinzuverensenken bildete für Pinder den Schlüssel zum Verständnis der Bildwerke und der ganzen Konzeption des Westchors.⁹³⁷

Im Zentrum von Pinders Untersuchung stand - nicht anders als bei Panofsky und Jantzen - die *Meisterfrage*. Ausgehend von der zunächst dominierenden Einheitlichkeit der *Atmosphäre* des Stifterzyklus mache jeder Betrachter - so Pinder - die Erfahrung, dass er immer mehr Unterschiede an den Figuren wahrnehme mit dem Ergebnis, „mehrere erfindende Köpfe (zu schweigen von der im Mittelalter selbstverständlichen Mitarbeit verschiedener Hände)“, anzunehmen. Dann aber gelange der Betrachter - unter dem „Eindruck der Atmosphäre“ - wieder zur Überzeugung an einen einzigen leitenden Bildhauer, „dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“⁹³⁸

Die Vorstellung, dass die *einheitliche Atmosphäre* des Stifterzyklus sich der *Einheit eines schöpferischen Geistes* verdanken müsse, ergänzte Pinder durch die pragmatische

Panofsky, der wie gesehen den Vergleich mit Michelangelo selbst gebraucht, kritisiert die Tendenz eines bestimmten Vergleichs bei Jantzen, wo dieser die Figuren des *Moses* von Michelangelo und des *Balsac* von Rodin gegen die *Elisabeth* (*Sibylle*) im Bamberger Dom (vgl. 1924, S. 133) *herabsetzt*: „Als einer der wenigen Sätze in Jantzens Buch, die man in einem kunsthistorischen Werke mit einem gewissen Bedauern liest, erscheint denn auch ein *Panegyricus* wie dieser *gegenüber dieser elementar erregten und doch so disziplinierten Gewalt der Formensprache (scil. der ‚Sibylle‘) erscheint die Antike verklärt und still, der Moses Michelangelos künstlich und der Balsac Rodins ein bloßes Naturereignis.*“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 55, n.1.)

937 Pinders *Methode* beruht auf einem ersten Schritt *unmittelbarer Einfühlung*, die er zur unverzichtbaren Grundlage der Interpretation erklärt und die er im Falle von großer Kunst - wie beim Naumburger Stifterzyklus - als „*großes Erlebnis*“ beschreibt. Pinder gibt selbst an, dass es nur die „*Form*“ sei, die er beschreibt und analysiert - von einem Inhalt, der in dieser Form zum Ausdruck komme, ist bei Pinder nicht die Rede. (Vgl. Pinder 1925, S. 20.)

„Wir haben nichts als die Urkunde der Form; sie packt uns, sie verwirrt uns, wir winden uns unter ihrem Zugriffe und wollen durch das Problematische, das sich aufdrängt, nur immer wieder zur Klärung eines der größten Erlebnisse, das die Kunst des Abendlandes überhaupt zu bieten hat. Wir müssen also dem Auge folgen und erst einmal betrachten, was da ist. Wir vertrauen uns zunächst der wirklichen Abfolge der Eindrücke an.“ (Ebd.)

Zu Pinder Untersuchungs- und Darstellungsmethode vgl. Larsson 1985, S. 177.

938 „Eines hat er an sich selbst und an nicht wenigen anderen in immer neuem Erlebnis beobachten können: Wer überhaupt über das Stadium der fraglosen Hinnahme des Ganzen hinausgelangt, muß von den erstaunlichen Unterschieden gepackt werden, die hier unter dem Schleier einer gemeinsamen Atmosphäre liegen. Der *Eindruck der Unterschiede* pflegt sich bis zur Auflösung der Einheitlichkeit eines persönlichen Stiles, bis zum Glauben an mehrere erfindende Köpfe (*zu schweigen von der im Mittelalter selbstverständlichen Mitarbeit verschiedener Hände*) zu steigern. Aber eben dann pflegt sich der *Eindruck der Atmosphäre* wieder zu verstärken und zuletzt in der Überzeugung zu münden: Was auch hier verschieden sei, dies alles ist so einzig gegenüber allem Übrigen, so gemeinsam einzig: Hier muß Einer gewesen sein, dessen *riesenstarkes Ich* auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“ (Pinder 1925, S. 18f.; *Herv.*, G.S.)



Abb. 101. Die Lettnerreliefs (Südseite)
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 oben)

Überlegung, dass die Ausführung der Skulpturen nicht von einem Bildhauer bewältigt worden sein könne.⁹³⁹ Eine solche Vorstellung schloss Pinder aus und nahm stattdessen unterschiedliche Verhältnisse zwischen einem leitenden Meister und ausführenden Werkstattmitgliedern an, die eine breite Skala möglicher Zusammenarbeit umfasste, von der bloßen Delegation der Aufgabe an ein Mitglied der Werkstatt bis zur eigenhändigen Meißelung der Figuren.

Die Vorstellung vom Bildhauer-*Genie* umfasste bei Pinder somit von vornherein das Vorhandensein einer *Werkstatt*, doch machte deren Organisation für Pinder nicht den Hauptpunkt seines Untersuchungsinteresses aus. Dieses galt vielmehr der künstlerischen Entwicklung des führenden Meisters und der Frage, welche stilistischen und qualitativen Unterschiede sich noch in die Vorstellung seiner persönlichen Entwicklung einordnen ließen, und welche Unterschiede nur durch die Annahme eines weiteren Meisters begreifbar seien.⁹⁴⁰ Die *Meisterfrage* war für Pinder somit weniger die Frage des Verhältnisses von Haupt und ausführenden Kräften einer Werkstatt - ein solches Verhältnis war vielmehr von vornherein unterstellt -, sondern die Frage nach einer oder mehreren schöpferischen Personen, welche die

939 „Zunächst ist es von vorn herein nicht sehr wahrscheinlich, daß die reale Ausführung von 15 Statuen und sehr zahlreichen Relieffiguren einer Hand entstammt. Im Mittelalter zumal, bei der Genossenschaftlichkeit des Hüttenbetriebes, ist dieser Zweifel geboten. Von der Beschränkung der Meisterhand auf den maßgebenden Modellentwurf, ja nur auf die allgemeine Angabe, bis zur persönlichen vollkommenen Ausführung der Statue selbst läuft diese erste Reihe der Möglichkeiten. Daß sie hier mitspricht, wird niemand bestreiten.“ (Pinder 1925, S. 19.)

940 „Große Menschen zeigen zwar immer ihre Handschrift, aber sie sind nicht immer »der Gleiche«. Sie leisten sogar Verschiedenwertiges. Sobald aber noch eine längere Zeit angenommen werden muß (und auch dies ist hier selbstverständlich), so wirkt ihre »Entwicklung«, die Lebensgeschichte, das Schicksal ihrer Begabung und ihres Willens zur Form. Schließlich aber gibt es die geistige Vergewaltigung Schwächerer (...).“ (Ebd.)



Abb. 102. Die Lettnerreliefs (Nordseite)
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 unten)

Skulpturen im Westchor und am Westlettner konzipiert haben könnten. Und hier gelangte Pinder zur „Überzeugung, daß ein überragender Meister den Lettner und die Chorstatuen ersonnen hat, er glaubt, verschiedene Mitarbeiter zu sehen, vor allem aber: die ergreifend großartige Entwicklung eines Genies an einer zeitraubenden Gesamtaufgabe“, ⁹⁴¹ eine Aussage, mit der sich Pinder im Rahmen der Naumburg-Forschung zunächst den Vertretern der *Ein-Meister-These* zuordnete.

Der Naumburger Meister als Reliefbildbauer

Der persönliche Stil dieses Meisters ließ sich für Pinder bereits in den frühen Reliefarbeiten ablesen, welche dieser im Mainzer Dom am Westlettner geschaffen habe. Denn diese Reliefs zeigten seinen Stil schon fertig ausgebildet. Ähnlich wie die frühere Forschung beschrieb Pinder deren Charakteristika als ein *in zwei Schichten gereihtes Kompositionsprinzip* mit *räumlicher* Tiefe des Reliefs und einem *Reichtum an Überschneidungen* zwischen den *fast vollrund ausgearbeiteten Figuren* im Reliefraum. Pinder meinte darüber hinaus, dass die Reliefs in Mainz „eine Anwendung des Statuarischen auf die Gruppe“ darstellten. ⁹⁴²



Abb. 103. Ein Jünger beim Abendmahl. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 31)

⁹⁴¹ Pinder 1925, S. 20.

⁹⁴² „Hier, wie in Naumburg, finden wir fast vollrund ausgearbeitete, stämmige Figuren von derber Wucht und dämonisch-dumpfer Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, *in zwei Schichten gereiht* - ein Kompositionsprinzip, das in der Geschichte des Reliefs eine besondere Stellung hat. Es ist eine *Anwendung des Statuarischen auf die Gruppe*. Der *Reichtum der Überschneidungen zwischen Figuren*, deren jede einzelne nicht flach-projiziert, sondern mit dem Gefühl ihrer kubischen Ausrundung gegeben ist, erzeugt für moderne Augen geradezu den Eindruck des Malerisch-Räumlichen.“ (Pinder 1925, S. 21; *Herv.*, G.S.)

Nach Pinder brachte der aus Mainz kommende Bildhauer eine ausgebildete Fertigkeit als Reliefbildhauer mit nach Naumburg, und es erschien Pinder naheliegend, dass er diese Fähigkeit zunächst an der gleichen Aufgabe erprobte, also mit der Schaffung der Passionsreliefs am Westlettner begann. In dieser Annahme einer relativen Abfolge der Arbeiten in Naumburg stimmte Pinder mit Panofsky überein. Doch maß Pinder im Unterschied zu Panofsky den Arbeiten an den Passionsreliefs für die weitere Entwicklung des Bildhauers im Reliefstil keine Bedeutung mehr bei, denn Pinder ließ sie de facto als stilprägendes Element unbeachtet, während Panofsky eine wesentliche Umbildung des Reliefstils gegenüber den Mainzer Arbeiten festgestellt hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, dass erst die Arbeiten an den Passionsszenen in Naumburg den Meister zu seinem fertig ausgebildeten Stil hätten gelangen lassen.⁹⁴³ Für Pinder erfolgte der entscheidende Entwicklungsschritt des Bildhauers in Naumburg beim Übergang vom Relief zum Schöpfer von Großskulpturen und d.h. mit den Arbeiten an den Stifterfiguren.⁹⁴⁴

943 Der entscheidende Unterschied zwischen Panofskys und Pinders Auffassung in der Charakterisierung des *Reliefstils* des *Naumburger Meisters* liegt darin, dass Pinder die *Zweischichtigkeit* als durchgehendes Kennzeichen sowohl der Reliefs in Mainz als auch in Naumburg ansieht, während Panofsky für die Naumburger Passionsreliefs eine *Aufhebung der Zweischichtigkeit* feststellt und selbst das Modell einer ‚*Dreischichtigkeit*‘ für nicht zutreffend hält, sondern eine völlige *Verschränkung* der Ebenen sieht (wobei freilich die *Ebenen* ideell vorausgesetzt bleiben). Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) und das in Fußnote 843 gegebene Zitat Panofskys (1924, S. 150).

Jantzen hebt gegenüber Panofsky weniger den Unterschied der Naumburger von den Mainzer Reliefs hervor, als er *innerhalb der Naumburger Reliefs* eine grundlegende Entwicklung der Reliefhandschrift des Bildhauers im Fortgang von der *Pilatusszene* zur *Szene des Abendmahls* erkennt, welche die noch von der französischen Schulung geprägten Arbeiten in Mainz dann in Naumburg sukzessive auf eine neuen Stufe des Reliefs heben. (Siehe Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*)).

944 Dieses Entwicklungsschema Pinders mit einer bereits fertigen Ausbildung des Meisters als Reliefbildhauer am Mainzer Westlettner und einer stilistischen und künstlerischen Weiterbildung in Naumburg erst mit Inangriffnahme der Arbeiten an den Großstatuen wird von Pinder selbst durch Andeutungen und Hypothesen von einem *ersten Bamberg-Aufenthalt des Bildhauers* nach seiner Tätigkeit in Mainz und vor Naumburg (vgl. Pinder 1925, S. 24) in Frage gestellt. Dieser *hypothetische Bamberg-Aufenthalt* bleibt jedoch für Pinders Analyse der stilistischen Entwicklung des Bildhauers absolut folgenlos.. Pinders *Neigung zu konsequenzloser Spekulation* zeigt sich in dieser *Hypothese eines ersten Bamberg-Aufenthaltes* besonders deutlich, denn er nennt kein einziges Element der Beeinflussung oder Umbildung des (nach seiner *eigenen* [!] Auffassung) durch die Mainzer Arbeiten schon festliegenden Reliefstils durch diesen *ersten Bamberg-Aufenthalt* des Bildhauers, welche die weitere Ausbildung von dessen Stil als Schöpfer von Großstatuen im Stifterchor von Naumburg beeinflusst haben könnte.

Entscheidend ist für Pinder am Ende der Übergang des *Relief-Bildhauers* zum Bildhauer von *Großstatuen*:



Abb. 104. Sizzo
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 81)

Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘

Ausgehend von der These, dass der Reliefstil des Naumburger Bildhauers bereits bei dessen Ankunft in Naumburg fertig ausgebildet vorlag, erschien die anfänglich von Pinder festgesetzte relative Abfolge der Arbeiten von Westlettnerreliefs und Stifterfiguren nicht mehr zwingend oder vielmehr gleichgültig zu sein. Ob nun der Übergang des Reliefbildhauers zum Statuariker erst nach Fertigstellung der Arbeiten an den Passionsreliefs oder gleich zu Beginn der Tätigkeit des Bildhauers in Naumburg erfolgt war, konnte am grundlegenden Charakter des Übergangs selbst nichts ändern. Hier suchte Pinder nach einem Bindeglied unter den Figuren im Westchor, welche den Übergang des Bildhauers von der kleinen zur großen Figur bezeichnen konnte und fand sie in der Figur des Sizzo.⁹⁴⁵

Während Jantzen und Panofsky die Figur des Sizzo als Gehilfenarbeit ansahen (unter diesem Blickwinkel ordnete sie Panofsky *cum grano salis* dem Stil des *Wilhelm-Meisters*, Jantzen dem des *Hauptmeisters* zu)⁹⁴⁶, betrachtete sie Pinder unter dem Gesichtspunkt einer individuellen Entwicklung des Bildhauers und erkannte in ihr eine Figur, die ein bisher ausschließlich im Relief geübter Meister als Erstlingsversuch in der Großfigur zu leisten imstande gewesen sei, dessen weitere Ausbildung dann sukzessive zu den übrigen Figuren geführt habe.

Im unmittelbaren Vergleich mit der daneben stehenden Figur des Wilhelm betonte Pinder die unterschiedliche Fertigkeit und die stilistische Kluft im Standmotiv und der Körpertorsion (Wilhelm schein gegenüber Sizzo beinahe zu schweben). An der

„Am besten ist es vielleicht, alles Statuarische im ganzen zu überprüfen und zu sehen, wie es sich zu den Reliefs verhält. (...)so haben wir es ja bisher jedenfalls mit einem *Spezialisten des Reliefs* zu tun gehabt, im besonderen mit einem Spezialisten für Lettner, in Mainz wie in Naumburg (...). Ist vielleicht dieses das *Grundproblem*: Wie entfaltet sich ein *Dramatiker der plastischen Erzählung in kleinem Maßstabe* vor der ihm *neuen Aufgabe der Großfigur*?“ (Pinder 1925, S. 30f.; Herv., G.S.)“

945 „Den Lettner hätte man etwa immer schon während des Baues beginnen, die Reliefs »avant la pose« schaffen können - nichts ist sicher als die Wahrscheinlichkeit einer längeren Zeitdauer. *Keine* bestimmte Abfolge ist von vornherein zu erschließen, *alles* ist innerhalb des Ganzen möglich, nichts als das Auge kann uns führen. Finden wir hier die Vorstufe des Reliefmeisters oder seine spätere Entwicklung oder beides? Finden wir ihn überhaupt selbst? Die den Lettnerreliefs nächste Figur steht, so scheint mir, im Chorscheitel: Sizzo von Kefernburg.“ (Pinder 1925, S. 32.)

946 Vgl. Panofsky 1924, S. 154 und Jantzen 1925, S. 244/46.

Figur des Sizzo, welche in den Passionsreliefs ihr unmittelbares Pendant in der Figur des Hauptmanns der Szene der Gefangennahme Christi finde, ließen sich die Schwierigkeiten ablesen, die der Reliefbildhauer mit der ersten Großfigur gehabt habe, was zunächst zu einem Abfall in der Qualität seiner Arbeit habe führen müssen.⁹⁴⁷ Die noch mangelnd ausgebildete Fähigkeit in der Meißelung der Standfigur zeige sich konkret darin, dass der Bildhauer als Erbteil seines *Lettnerstils* einen *Überschuss an Dramatik* in die Physiognomie dieser Figur gelegt habe.⁹⁴⁸

Auf der Suche nach weiteren Figuren, die sich vom Stil des Lettners und den Anfängen eines nur im Relief geübten



Abb. 105. Malchus und der Häscher
(Die Gefangennahme)
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 33)

947 „Daß wir nach Unterschieden fragen dürfen, wird auch dem Anfänger die Gegenüberstellung mit dem Nachbarn Wilhelm von Camburg (Taf. 83 und 84) mühelos klarmachen. Es bedarf nur geringer Übung im Sehen, einer ersten kritischen Erhebung über die Unterwerfung unter den Gesamteindruck, um den ungeheuren Abstand zu erkennen. Wilhelm von Camburg ist eine tief lyrische Figur, mit einer fast pflanzenhaften Schmiegsamkeit im Bogen heraufentwickelt, der Kopf wie eine Blüte zur Seite geneigt, im ganzen ein kompliziertes Motiv höchst einheitlich durchempfunden. Gewiß, die Hände scheinen denen Sizzos nicht ganz fern, und ein feineres Einfühlen wird auch hier eine allgemeine Verbindung mit dem Lettner aufspüren. Sizzo aber ist wie von jenem her unmittelbar geholt, vergrößert - und vergrößert. Man darf nämlich nicht glauben, daß es so ohne weiteres möglich ist, den gleichen Lebensgrad, ja, die gleiche Qualität zu behalten, wenn etwa jemand - das ist zunächst nur eine bewußte Annahme, eine Hilfskonstruktion - in kleinen Figuren zu denken, kleine Figuren als Träger einer Bewegung, einer Handlung, einer Stimmung und Stimme in der Gruppe zu bilden gewohnt ist, nun aber zum ersten Male eine lebensgroße Statue schaffen soll, die in sich selbst ponderiert. (...). Als Ganzes nicht nur schwer, sondern geradezu schwerfällig, ohne rhythmisches Standmotiv, die Füße beinahe hängend -, während der Camburg nebenan die raffinierte Sicherheit eines im Standmotiv sehr Geübten verrät, ja eines, der mit dem Stehen schon nicht mehr zufrieden, der auf ein feines Schweben gesonnen ist.“ (Pinder 1925, S. 32f.)

Anders als Pinder berücksichtigt Panofsky den Gesichtspunkt der Schwierigkeit einer Erstlingsfigur nicht, wenn er einen *in der Qualität* nahtlosen Übergang von den meisterhaften Reliefs des Westlettners zu den meisterhaften Hauptwerken des Ekkehard, der Uta und der Gepa im Westchor annimmt. - Vgl. Panofsky 1924, S. 151f. und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister* („Lettnermeister“)).

948 An diesem Punkt seiner Überlegungen erwägt Pinder die Möglichkeit, dass der Übergang des Bildhauers vom Bildner des Reliefs zum Statuenbildner bereits bei seiner Ankunft aus Mainz stattgefunden habe, dass nicht der Bildhauer des *Naumburger*, sondern des *Mainzer* Westlettners mit der Figur des Sizzo seine erste Skulptur im Naumburger Westchor gemeißelt habe, woran sich dann erst die Arbeit an den Passionsreliefs angeschlossen hätte. Gleichzeitig - wie um die Sache noch weiter zu komplizieren - lässt Pinder die Möglichkeit offen, dass der Bildhauer noch andere Stifterfiguren gemeißelt haben könnte, bevor er, der Meister des Sizzo und damit der *Naumburger Meister*, die Arbeit an den Passionsreliefs aufnahm. (Vgl. Pinder 1925, S. 33.)



Abb. 106. Dietrich. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 60)

Bildhauers ableiten ließen, griff Pinder die Figur des Hermann heraus, die zwar mit der Reglindis thematisch zu einem Paar verbunden sei, doch von dieser durch ein entgegenstehendes *Proportionsideal* getrennt werde.⁹⁴⁹ Hermann leitete schließlich zur Figur des Dietrich hinüber. Pinder entwarf das Porträt eines Bildhauers, der bei den ersten drei Stifterfiguren noch Unsicherheiten erkennen ließ, der sich aber der Aufgabe, statuarische Figuren zu schaffen, von Figur zu Figur mehr gewachsen zeigte und in der Reihe Sizzo, Hermann und Dietrich eine Figurenfolge schuf, die eine innere Konsequenz und in der letzten Figur des Dietrich eine Synthese der beiden ersten Figuren darstellte.⁹⁵⁰ In dieser Schlussfigur der ersten Gruppe sah Pinder ferner einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Meister der Westlettnerreliefs tatsächlich als Schöpfer dieser ersten drei Figuren des Stifterzyklus gelten könne, denn die Physiognomie des Dietrich sei unverkennbar die des Pilatus der Passionsszene, und so müsse als Bildhauer für beide Figuren der *Lettnormeister* angenommen werden.⁹⁵¹

Die ‚klassische Gruppe‘

Die Sukzession Sizzo, Hermann und Dietrich setzte sich nach Pinder fort in einer *klassischen Gruppe* mit Ekkehard, Uta und Gepa, zu denen die Figur des Dietrich als Bindeglied organisch überleite. Diese *klassische Gruppe* verkörperte für Pinder das

949 „Man sieht zunächst, daß die gemeinsame Versetzung im Block auf keinen Fall Gleichzeitigkeit der Ausführung beweisen kann. Das Paar gegenüber [*sc. Ekkehard und Uta*], das ist wirklich zusammen empfunden, im Stil wie im äußeren Format. Hermann und Reglindis passen in beidem nicht zusammen. Nicht einmal im äußeren Format: die Frau ist zu groß. Das ist keine Ungeschicklichkeit, das ist die Wirkung eines späteren Proportionsideals.“ (Pinder 1925, S. 34.)

950 „*Sizzo*: das noch ungelöste Beisammensein disparater Elemente, die Hilflosigkeit der Figur wie die Überbetontheit des Gesichtsausdrucks am stärksten. *Hermann*: der Ausgleich durch Zurückstimmung des Mimischen, der Versuch leiser Bewegtheit auch im Körper. *Dietrich*: die höhere Synthese, einheitlich wie Hermann, mimisch stark wie Sizzo, und beiden als Gesamtleistung entschieden überlegen.“ (Pinder 1925, S. 35.)

951 „(...) niemand kann leugnen, daß dieser Kopf aus dem Lettner unmittelbar herübergenommen ist. Es ist der Pilatus, der nur etwas um- und zurückgestimmte Pilatus, und nun möchte sich doch schon der Glaube festigen (das alles ist Hypothese und kann vielleicht widerlegt werden, aber es ist wohl wenigstens eine logische): Wir haben hier den *Lettnormeister* selbst, wir haben ihn werden sehen an seiner Aufgabe. Wie das geschah, wird sich nur ein wirklicher Künstler vorstellen können, der es kennt, wenn in ihm »ein Knoten reißt.« (Ebd.)

künstlerische Ziel des Bildhauers, seinen eigentümlichen Stil, den Pinder als *Massenstil* bezeichnete, insofern dessen Charakteristikum in einer *majestätischen Massenbeherrschung* bestehe.⁹⁵² Diese *klassische Gruppe* - es waren exakt dieselben Figuren, die auch Panofsky dem *Hauptmeister* zuschrieb⁹⁵³ - sei von einem Ausgleich von Monumentalität und Lebendigkeit bestimmt. Die Figur der Gepa, welche diese *klassische Gruppe* abschließe, zeige die Merkmale der Gewandfigur dieser Gruppe in vollkommener Ausprägung mit dem charakteristischen Gegensatz von großzügigen Vertikalbahnen mit *drei großen Steinrohren* von Falten links - „ein mächtiges Standmotiv des Gewandes“ und unruhigerer Faltenführung rechts, „eine ganz ‚regellose‘ Folge blitzhaft eingehauener Mulden“,⁹⁵⁴ eine Beschreibung, wie sie ähnlich schon Wilhelm Bode für diese Figur gegeben hatte.⁹⁵⁵



Abb. 107. Gepa.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 65)

Ein Bamberg-Besuch und die ‚lyrische Gruppe‘

Ähnlich wie bei Panofsky erfuhr Pinders Versuch, im Anschluss an die *klassische Gruppe* die Entwicklungsreihe der Stifterfiguren anhand der zuvor gegebenen Merkmale fortzuschreiben, einen ‚Bruch‘, weil ihm von der *klassischen* Figur der Gepa kein Übergang zu einer anderen Figur des Zyklus erkennbar schien.

952 „Zunächst zu Ekkehard, Uta und Gepa. Man würde sie dem Meister des Sizzo nicht zutrauen - nach Hermann und Dietrich wird man glauben, daß sie gleichsam auf ihn warteten. Es ist, als ob man hier an der Stelle des sichersten Flusses, der ungestörtesten Ausführungen angelangt sei. Diese Gruppe ist auch räumlich eng zusammengehalten. Ihr großes Merkmal ist die *majestätische Massenbeherrschung*. Hier steht alles in *ruhiger Proportion*, hier ist die *vollendete Monumentalität* gefunden - und doch zugleich das Erstaunlichste an Menschenlebendigkeit.“ - Pinder 1925, 36

953 Vgl. Panofsky (1924, S. 153: „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (als welchen wir den Meister der Lettnerreliefs bezeichnen dürfen) sind die Figuren des Eckehard, der Uta und der Gepa (...)“ - Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)).

954 Pinder 1925, S. 38.

955 Vgl. Bode 1886, S. 56 (Kap. I. 1 (*Die Stifterfiguren*)).

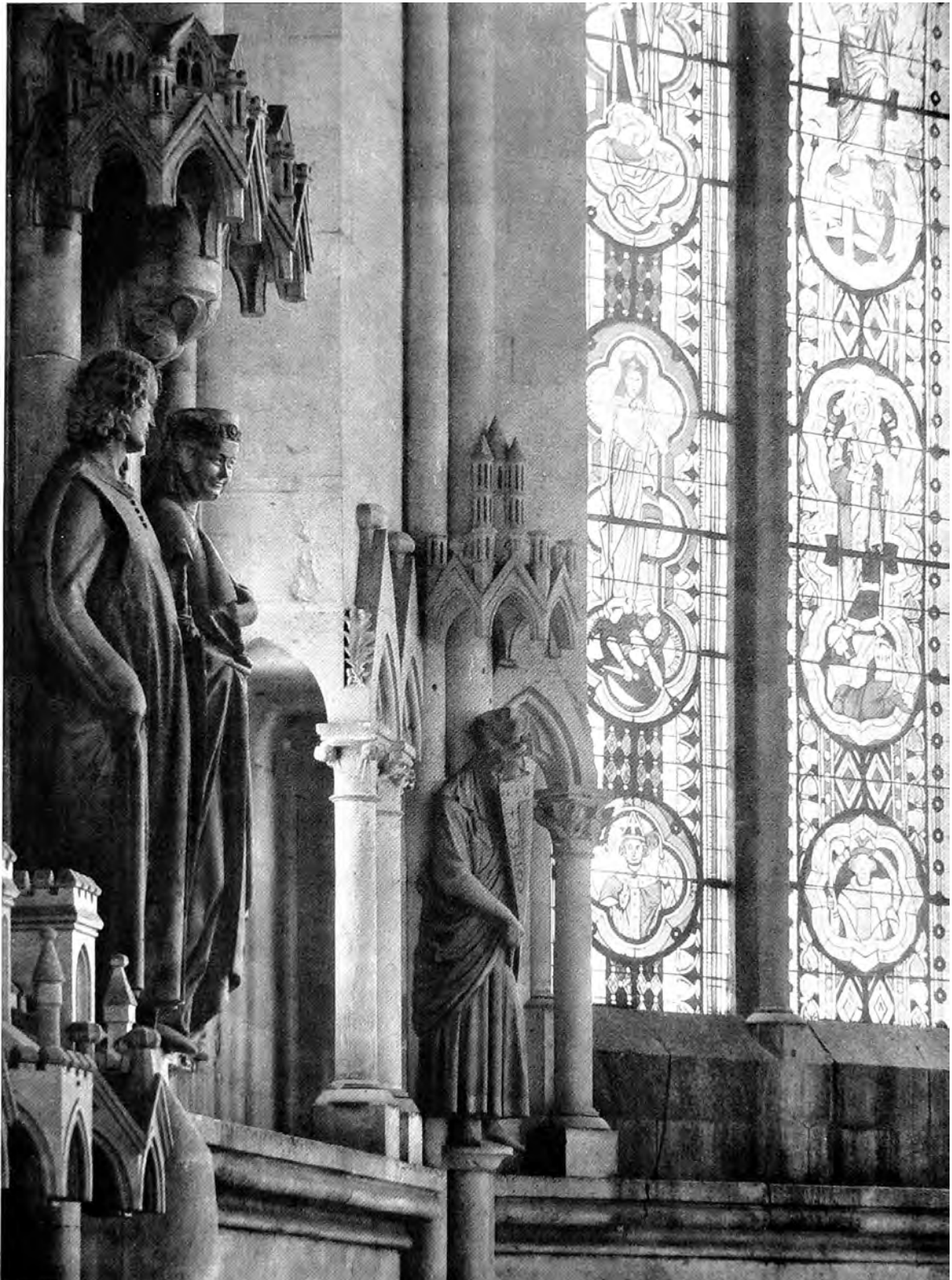


Abb. 108. Ein Stück des Laufgangs mit Hermann-Reglindis und Thietmar. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 57)



Abb. 109. Ein Stück des Laufgangs mit Ekkehard-Uta und Timo. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 58)

Um aber dennoch einen Übergang zu einer anderen Figur motivieren zu können, griff Pinder zu einer Annahme, die er (wie er selber freimütig einräumte) durch keine historische Nachricht zu stützen vermochte. Er nahm in dieser Phase der Arbeiten am Stifterzyklus einen Bamberg-Besuch des Naumburger Meisters an - es war bereits der zweite hypothetische Besuch des Bildhauers in der benachbarten Bischofsstadt - ⁹⁵⁶, dessen Reflex Pinder in der Figur der Maria der Kreuzigungsgruppe mit ihren Faltenkaskaden zu erkennen glaubte, in welcher der *Massenstil* des Naumburger Meisters, auf dessen Ausbildung die Entwicklung der Figuren bis zur Gepa konsequent hinauslief, unterbrochen und durch ein anderes, von Pinder als bereits *überwunden* bezeichnetes Stilidiom ersetzt worden sei. ⁹⁵⁷

Pinder führte die Maria der Kreuzigungsgruppe, die dem ganz anderen thematischen Zusammenhang des Westlettners angehört, an dieser Stelle nur ein, um zur Figur der Gerburg überleiten zu können. In dieser Figur würden sich verschiedene *Stilstrahlen* treffen. Im Aufbau zeige sie noch - wenn auch weniger ausgeprägt - gewisse Ähnlichkeiten mit der *klassischen Gruppe*, so vor allem die kontrastierende Gewandbehandlung - auf der einen Seite eine betonte Steilfalte, auf der anderen Seite eine bewegtere Faltenführung -, die jedoch in einen Gesamtschwung übergehe, den Pinder als ein Kennzeichen einer *lyrischen Gruppe* ansah. ⁹⁵⁸

Mit Beschreibung der Maria als einer ‚Vermittlungsfigur‘ zur Rezeption eines Bamberger Stileinflusses änderte sich der Erklärungsansatz Pinders für die Beurteilung des Figurenzyklus grundlegend. Pinder gab seine zuvor streng

956 Zum *ersten* hypothetischen *Bamberg-Besuch* des Naumburger Meisters vgl. Pinder 1925, S. 24 und Fußnote 944.

957 „Eine Möglichkeit, die sich ihm aufdrängt ist die, daß der Meister noch einmal nach *Bamberg* gegangen ist, das er vielleicht von sich aus kannte, das ja aber dem gesamten Westchor, dem er diente, durch die Türme schon nach außen den Stempel engster Beziehung aufgeprägt. Wann? Das wird nicht leicht zu sagen sein. (...). Es wäre immerhin sehr wohl denkbar, daß dadurch die merkwürdige Ähnlichkeit der beiden Marien sich erklärt. Es gibt keine Stelle in Naumburg, wo der in der Uta-Gruppe *überwundene vielfältige Stil der vorigen Generation* noch einmal so deutlich würde. Das Aufplätschern der Falten auf den Sockel ist bis in Einzelheiten ähnlich-, aber noch viel mehr: die ganze Art, den Kopf aus dem Manteltuche herauszuholen, die Figur an der Büste gleichsam aufzublättern, ist in Bamberg wie in Naumburg gleich.“ (Pinder 1925, S. 38f., *Herrn*, G.S.)

958 Pinder 1925, S. 40.

Auch Panofsky (1924, S. 154) zögert - wie gesehen - die Figur der Gerburg zusammen mit anderen Stifterfiguren in eine bestimmte Gruppe oder Entwicklungsreihe einzuordnen, während Jantzen (1925, S. 252) sich mit der Einordnung dieser Figur sozusagen leichter tut, indem er sie ‚geschlechtsspezifisch‘ in eine separat betrachtete Reihe von Frauenfiguren steckt, die er alle dem Hauptmeister zuweist. Pinder wie Panofsky erkennen in dieser Figur Stilanleihen der anderen von ihnen definierten Figuren-Gruppen und betrachten sie als eine Stilsynthese von hoher Qualität.

immanente Entwicklungsvorstellung auf, nach welcher der Bildhauer Schritt um Schritt, Figur für Figur seinen Stil an den Großfiguren ausgebildet habe, und räumte äußeren Einflüssen, die sich als Merkmale an den Figuren zeigten, eine entscheidendere Bedeutung bei. Daneben machte er an den späteren Figuren des Zyklus eine Stiltendenz fest, welche auf die Skulptur des 14. Jahrhunderts allgemein vorausverweisen würde, ein Gedanke, der speziell für die Naumburger Kreuzigungsgruppe früher schon von Wilhelm Bode ausgesprochen worden war.⁹⁵⁹

Ein Bildhauer aus Reims

Diese auf das 14. Jahrhundert vorausweisende Stilströmung zeige sich auch in der Figur des Wilhelm von Kamburg, der zentralen Figur der *lyrischen Gruppe*. In Pinders erneuter Betrachtung dieser schon zu Beginn seiner Untersuchung vergleichend (mit Sizzo) erwähnten Figur spielte jetzt ein anderer Einfluss die entscheidende Rolle. Von der allgemeinen Voraussetzung ausgehend, dass sich überhaupt Arbeiten deutscher Steinmetzen an den französischen Kathedralen erhalten haben mussten, bestimmte Pinder eine Königsfigur „an der Nordfront der Kathedrale zu Reims“ als frühes Werk desjenigen Meisters, der in Naumburg den Wilhelm von Kamburg geschaffen habe. Da sich hierüber (wie auch sonst zu den Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts) keine schriftlichen Dokumente erhalten hatten, konnte für Pinder nur das Monument selbst einen Hinweis geben. Und hier sei es das *Sentiment* der Reimser Figur, eine „eigentümliche Flachheit der Augen, die Breite der Kinnbacken, der träumerische Ausdruck“, was nach Pinder nicht nur *deutsch wirkt*, sondern „wie die unmittelbare Vorform des Wilhelm von Camburg“

959 Vgl. Bode 1886, S. 58f.

In Pinders Darlegung ‚bricht‘ sozusagen ein heraufkommender neuer Zeitstil (*14. Jahrhundert*) eine immanente Entwicklung der Naumburger Skulptur, welche zuvor von der Figur des Sizzo konsequent bis zum Höhepunkt des Naumburger *Massenstils* in der Figur der Gega führte. Pinders Argumentation ist allerdings nicht frei von Widersprüchen:

„Die Schwierigkeit, die offen zugestanden werden muß, liegt darin, daß die *Maria wie ein Rückfall* erscheint, wenn man die Uta-Gruppe ihr vorangehend denkt (und diese scheint sich doch von Dietrich aus an die der ‚Lettner‘-Statuen anzuschließen. Gleichzeitig ist aber in der Gerburg vieles von der Maria; der Camburger aber - und doch auch wohl Gerburg schon - ist Zeugnis einer Entwicklung, hinter der man schon ganz leise die künftige Zerbiegung der Gestalt durch das *14. Jahrhundert* ahnen kann.“ (Pinder 1925, S. 40; *Herv.*, G.S.)

Indem Pinder die *Gerburg* durch *Maria* beeinflusst sieht und diesen Einfluss als „*Rückfall*“ erscheinen lässt, gleichzeitig aber mit dem *Wilhelm* zusammenstellt, der ins „*14. Jahrhundert*“ vorausverweise, scheinen sich in dieser direkt oder indirekt von der *Maria* beeinflussten Gruppe rückwärts und vorwärts weisende Stiltendenzen in widersprüchlicher Weise zu verbinden.



ABB. 15. EIN KÖNIG AN DER NORDFRONT DER KATHEDRALE
ZU REIMS

Abb. 110

Ein König an der Nordfront der Kathedrale
zu Reims

(Aus: Pinder/Hege, Abb. 15)

im Naumburger Stifterchor.⁹⁶⁰

Nachdem Pinder zuvor den stilistischen Neuansatz der *lyrischen Gruppe* (Gerburg, Wilhelm, Timo) gegenüber der *klassischen Gruppe* (Ekkehard, Uta, Gepa) durch einen Bamberg-Besuch des *Naumburger Meisters* erklärt hatte, brachte er bei Besprechung der zentralen Figur der *lyrischen Gruppe*, des Wilhelm, eine ‚Einfluss-Variante‘ ins Spiel, die seine ganze Konstruktion mit dem Bamberg-Besuch des Meisters in Frage stellte, ja eigentlich über den Haufen warf: denn der Bildhauer, der den Wilhelm von Kamburg geschaffen hatte, war jetzt direkt aus Reims gekommen, wo er in einer Königsfigur an der Nordfront der Kathedrale die Vorform des Naumburger Wilhelm gemeißelt hatte.

Ohne sich weiter über den gerade noch dargelegten hypothetischen Bamberg-Besuch des Bildhauers auszulassen, stellte Pinder Spekulationen zur Hypothese eines möglichen zweiten Meisters an und mutmaßte, es könne sich um dessen früheren Weggefährten - Pinder dachte sogar an die Möglichkeit eines leiblichen Bruders des *Naumburger Meisters* - aus gemeinsamen Reimser Tagen handeln, der nach Naumburg gekommen sei, um die Figur des Wilhelm (und damit auch die übrigen Figuren der *lyrischen Gruppe*) zu meißeln.⁹⁶¹

⁹⁶⁰ „Erinnern wir uns noch einmal, daß wir deutsche Werke auch in der erhaltenen Kathedralplastik Frankreichs voraussetzen müssen. Da wir auch hier nicht Dokumente, nur Monumente haben, wird das Gebiet immer etwas unsicher sein, und verschiedene Temperamente werden verschiedene Schlüsse ziehen. Der Abstand der Kunstforschung von der exakten Wissenschaft wird hier besonders gefährlich. Dies vorausgesetzt, scheint mir unter den mannigfachen deutschen Anklängen, die Reims bietet, und die von manchen Beobachtern sehr weitgehend vernommen werden, eine Figur genannt werden zu dürfen, die wirklich als völlig unfranzösisch herausfällt: der jugendliche König unserer Abbildung (.....). Der hier abgebildete Kopf ist, wenn wir ihn nicht als Formleistung, sondern als die Aussage über einen Lebendigen betrachten würden, weniger ‚geistreich‘, zugleich als Form weniger antikisch als die meisten französischen - und auch weniger typisch. Es ist etwas Junges und Fremdes, es ist vor allem ein im Echtfranzösischen geradezu verbotenes Sentiment darin. Die eigentümliche Flachheit der Augen, die Breite der Kinnbacken, der träumerische Ausdruck, das alles wirkt deutsch - und vor allem: es wirkt wie die unmittelbare Vorform des Wilhelm von Camburg. (....) Der Verfasser kommt von der Überzeugung nicht los, daß wir in dieser Reimser Figur ein deutsches Werk anerkennen sollten und zugleich die Vorform der Naumburger Statue.“ (Pinder 1925, S. 42f.)

⁹⁶¹ „(...) wie sollte man einen abermaligen tätigen Besuch in Reims mitten in der Riesenaufgabe für ein ganzes Leben unterbringen, die doch das Naumburger Gesamtwerk bedeutet? (...). Auffallend bleibt, daß, wenn wir Wilhelm (und durch ihn Timo) von

Die ‚späte Gruppe‘

In einer letzten Gruppe, die Pinder mit einer Verlegenheitsbezeichnung die *späte Gruppe* nannte, behandelte er noch diejenigen Figuren, welche „ganz offenkundig des Hauptmeisters wie des vielleicht zu denkenden, dann sicher ebenfalls sehr bedeutenden zweiten Meisters unwürdig sind“, und rechnete hierzu die Figur der Reglindis, die er - mit ganz ähnlicher Begründung wie Panofsky - auf einen in Magdeburg geschulten Bildhauer zurückführte.⁹⁶² Ferner rechnete Pinder den *Ditmarus comes occisus* im Chorpolygon und die ohne ihren originalen Kopf überlieferte Figur des Konrad im Chorquadratum zu dieser Rest-Gruppe.

Die *späte Gruppe* - Pinder nahm an, dass sie der *große Hauptmeister* „nicht mehr selbst gesehen hat“ - sah Pinder durch eine „Verdickung des plastischen Gefühls“ charakterisiert.⁹⁶³ In der Zusammensetzung dieser *späten Gruppe* ergab sich allerdings der Widerspruch, dass sich deren späte Entstehung einerseits an dem genannten stilistischen Befund ablesen lassen („Verdickung des plastischen Gefühls“), andererseits aus der Tatsache ergeben sollte, dass Dietmar noch nicht im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 - der *literarischen Vorform* des Stifterzyklus⁹⁶⁴ - angeführt worden war. Konrad und Reglindis aber waren im Spendenaufruf an prominenter Stelle genannt und gehörten trotzdem zu Pinders *später Gruppe*, während Timo, der *nicht* im Spendenaufruf genannt war (was eine späte Entstehung dieser Figur zwingend machte) nach Pinder zur früheren *lyrischen Gruppe* gehörte.⁹⁶⁵



Abb. 111. Wilhelm.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 84)

Gerburg und Maria trennen, wir eine Gruppe zerreißen, bei der überall in irgendeinem auch nur weitesten Zusammenhange Bamberg oder Reims genannt werden mußte. Aber in jedem Falle ist ja klar: Wäre auch ein anderes Individuum hier tätig gewesen, nicht ausarbeitend nur, sondern miterfindend, es wäre ja immer etwas wie ein Bruder - vielleicht ein leiblicher, wie bei den van Eycks -, sicher ein jüngerer geistiger Bruder des Naumburgers, und man würde sich schon vor der Naumburger Zusammenarbeit - in der französischen Lehrzeit - eine Bekanntschaft denken müssen. Was hier rätselvoll und ungelöst ist, soll jedenfalls frei gesagt werden.“ (Pinder 1925, S. 43.)

962 Vgl. Pinder 1925, S. 43f. und Panofsky 1924, S. 154f. - Als gemeinsame Quelle für Panofskys und Pinders Annahme einer *Magdeburger* Prägung der *Reglindis* können die (zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlichten) Forschungen Hermann Giesaus gelten, den Panofsky (ebd.) in diesem Zusammenhang auch ausdrücklich erwähnt.

963 Pinder 1925, S. 44.

964 Pinder 1925, S. 47.

965 Vgl. Pinder 1925, S. 44f.

Genie und Vorbild im Werk des Naumburger Meisters

Wenn in der Naumburg-Forschung von Vorbildern und Einflüssen im Werk des Bildhauers im Naumburger Dom oder von seinen Lehr- und Wanderjahren die Rede ist, so ist damit seit den Publikationen von Georg Dehio, Karl Franck-Oberaspach und Adolph Goldschmidt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das französische Element in dessen Werk gemeint,⁹⁶⁶ wofür beispielhaft Hermann Giesaus vor dem 1. Weltkrieg verfasster Aufsatz im *Dritten Bericht des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* steht, in dem die Erforschung der *Lehrjahre* des Bildhauers an den Bauhütten von Reims und Amiens zum Programm der deutschen Kunstgeschichtsschreibung erhoben wurde.⁹⁶⁷ Während Panofsky in seiner Abhandlung zu den Naumburger Bildwerken die französischen Einflüsse selbst nicht untersuchte und sich in diesem Punkt mit einem Kurzreferat aus der Forschung und dem Hinweis begnügte, die Naumburger Stifterfiguren stellten eine Verbindung der sächsischen Stiftertumba mit der französischen Säulenstatue dar,⁹⁶⁸ zeigte die Abhandlung Hans Jantzens zum ersten Mal anhand bestimmter Gewandformen die Zusammenhänge der Figuren im Naumburger Dom zur Reimser und Amienser Kathedralskulptur konkret auf, freilich ohne bestimmte Statuen als Vorbilder für die Naumburger Stifterfiguren anzugeben.⁹⁶⁹

Pinder hat in einer zusammenfassenden „*Gesamthypothese*“ noch einmal die drei Stifterreihen (*Sizzo, Hermann, Dietrich - Ekkehard, Uta, Gepa, (Gerburg) - (Gerburg), Wilhelm, Timo*) im Naumburger Westchor aufgestellt - die vierte, „*späte*“ Reihe (*Reglindis, Dietmar, Konrad*) bleibt als heterogene Restgruppe eine Folge von Sonderfällen -, welche am Ende die Möglichkeit eines *zweiten* Meisters einräumt.

„Trotz der dunklen Strecken, die diese *Gesamthypothese* noch zeigt, scheint sich im großen doch Eines als logisch möglich ergeben zu haben. Es erscheint als eine aussichtsreiche Möglichkeit, die zweifellos vorhandenen inneren Unterschiede in diesem gewaltigen Komplex in ihrer wichtigsten Form als die ergreifende Entwicklung eines *Genies* zu erklären, das *als Relief- und Lettnerplastiker beginnt*, an Sizzo, Hermann, Dietrich aufsteigt zu der klassischen Gruppe der Gepa, Uta, Ekkehard und Gerburg, mit dieser letzteren aber zugleich anknüpft an eine *neue Berührung mit Bamberg*, die in der Maria (die zugleich Uta und Gerburg verwandt ist) sich am deutlichsten niedergeschlagen hat. Die Entwicklung der ‚lyrischen Gruppe‘ Timo-Wilhelm könnte durchaus in der gleichen *Atmosphäre jenes Übertrendenden*, dessen Werden hier erschiene, durch einen *geistesverwandten Zweiten* erfolgt sein, die Vervollständigung der Lettnerstatuen aber durch die Hand des Hauptmeisters (...).“ (Pinder 1925, S. 46f.)

966 Vgl. die in Fußnote 607 gemachten Anmerkungen und die dort gegebene Literatur.

967 Vgl. Giesau 1914, S. 34f. und Kap. VII. 1.

968 Vgl. Panofsky 1924, S. 151 und Kap. X. 1 (*Form und Bedeutung des Stifterzyklus*).

969 Vgl. Jantzen 1925, S. 222, 246 u. 248 sowie Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor / Die Westlettnerreliefs*).



Abb. 112. Reglindis.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 71)

Wenn Wilhelm Pinder nun in seiner im selben Jahr wie Jantzens Buch erschienenen Monographie zum Naumburger Dom von einem *Reiseweg* sprach, meinte er nicht den Weg zu den nordfranzösischen Kathedralen, sondern einen *innerdeutschen* Weg, durch den „auch die großen Künstler in Verbindung gestanden haben, die aus beiden Domen zu uns sprechen.“⁹⁷⁰

Die Forschung zu den französischen Voraussetzungen der Naumburger Skulptur verfolgte Pinder nur unter dem Blickwinkel, welche Konsequenzen und Hypothesen sich daraus für das innerdeutsche Verhältnis des Naumburger Bildhauers, vor allem zur Bamberger Werkstatt, ergeben konnten. Hierbei erwähnte er die in *wissenschaftlichen Kreisen bekannt(en)*, aber noch unveröffentlichten Untersuchungen Hermann Giesaus zu Amiens' Werken des Naumburger Bildhauers und knüpfte

daran die Frage, was der Bildhauer auf seinem *Rückweg* von Amiens über Mainz und vor Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor, d.h. zwischen der für 1239 angenommenen Fertigstellung des Mainzer Westlettners und dem Naumburger Spendenaufruf von 1249 (in welchem Pinder den Startschuss für die Arbeiten am Westchor sah) getan habe, und spekulierte über einen Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Meisters im Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249.⁹⁷¹

⁹⁷⁰ Pinder 1925, S. 1.

In der Verbindung der beiden Bischofsstädte Bamberg und Naumburg will Pinder einen Schlüssel zum Verständnis der Naumburger Bildhauerkunst sehen, und diese wiederum soll Aufschluss geben über *das deutsche Wesen jener Zeit*, welches er als ein allgemeines Erkenntnisziel seiner Untersuchung angibt. „Durch das Saaletal müssen auch die großen Künstler in Verbindung gestanden haben, die aus beiden Domen zu uns sprechen. In diesem landschaftlichen Zusammenhange, mit diesem *Ausdruck gemeinsamer Innerdeutschheit*, soll man beide Stätten sich vorstellen, und man wird tiefer als irgendwo *das deutsche Wesen jener Zeit* verstehen.“ (Pinder 1925, S. 1; *Herv.*, G.S.)

⁹⁷¹ „Für unseren Fall ist es in wissenschaftlichen Kreisen bekannt, daß Hermann Giesau in Amiens den persönlichen Stil unseres Meisters nachweisen wird. Der Verfasser hat nicht das Recht, in diese noch unveröffentlichte Forschung, die der Name ihres Trägers als ernsthaft legitimiert, hier schon einzugreifen. Es ergäbe sich dann ein westöstlicher Rückweg des Deutschen: Amiens, Mainz, Naumburg. Nur stelle man sich diesen »Rückweg« nicht zu einfach vor. 1239 ist das gesicherte Datum des Mainzer Lettners, 1249 der erste Termin für den Naumburger: Unaufmerksamen sind diese 10 Jahre wie ein Tag.

Der von Pinder angenommene erste Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Meisters, der in das Jahrzehnt nach Fertigstellung des Mainzer Westlettners fallen musste, hatte aber nach Pinders eigener Feststellung keinerlei Einfluss auf dessen charakteristischen *Massenstil* ausgeübt, und die Arbeiten des Bildhauers in Naumburg schlossen in jeder Beziehung nahtlos an dessen Arbeiten in Mainz an, womit die Hypothese dieses ersten Bamberg-Aufenthalts sich als bloßer Lückenfüller erwies, bestimmt allein dazu, die von Pinder angenommene Zeitdifferenz zwischen den Mainzer und Naumburger Arbeiten zu füllen. Daneben beruhte der hypothetische erste Bamberg-Aufenthalt auf der Voraussetzung, dass erst Bischof Dietrichs Spendenaufruf von 1249 den Beginn der Westchorarbeiten in Naumburg bezeichnete, eine Voraussetzung, welche Pinder nicht hinterfragte.⁹⁷²

Wenn Pinder die französischen und innerdeutschen Einflüsse im Werk des Naumburger Bildhauers untersuchte, so blieben seine Forschungen am Ende ergebnislos, denn er konnte nur Unterschiede, nicht aber Gemeinsamkeiten zwischen der Skulptur in Naumburg und anderen möglichen Einflusszentren in Deutschland und Frankreich nachweisen.

Pinders Hinweise auf eine noch ausstehende Untersuchung Hermann Giesaus und eine eigene Hypothese über eine mögliche Mitarbeit des Naumburger Bildhauers am ehemaligen Lettner der Chartreser Kathedrale⁹⁷³ betrafen nicht so sehr die

Was kann und muß der Meister inzwischen gesehen und geleistet haben? Und war unter dem, was er sah, wo er verwandt Großes erkannte, nicht ganz gewiß auch gerade Bamberg, wohin doch offenbar Bischof Dietrich ebenso ausblickte wie wohl schon sein Vorgänger?“ (Pinder 1925, S. 23f.)

Zum diesem *ersten* hypothetischen *Bamberg-Besuch* des Bildhauers vgl. auch Fußnote 944.
972 Vgl. ebd.

Sieht man von den fehlenden *historischen* Hinweisen auf einen Bamberg-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers in der Zeit zwischen 1239 und 1249 einmal ab, so erweist sich diese Hypothese - sie hat als Ausgangsvermutung aufgrund der kirchenpolitischen Beziehungen der beiden Bistümer und aufgrund der architekturgeschichtlichen Parallelen ihrer Dome (die Westtürme in Naumburg und Bamberg gehen gleichermaßen auf die Kathedrale von Laon zurück) durchaus ihre Berechtigung - vom Standpunkt der *Stil- und Formanalyse*, wie sie Pinder betreibt, als widersinnig, denn dieser fiktive Bamberg-Aufenthalt des Bildhauers hat nach Pinders eigener Aussage *keinerlei Spuren in seinem Werk hinterlassen*.

Pinder deutet jedoch an, dass er die Hypothese eines *ersten Bamberg-Aufenthaltes* für die Hypothese eines späteren *zweiten Bamberg-Aufenthaltes* benötigt, der dann im Werk des Meisters zu einem grundlegenden Stilumschwung mit einem Abgehen von dessen eigentümlichen ‚*Massenstil*‘ geführt haben soll. - Zum *zweiten Bamberg-Besuch* des Naumburger Bildhauers siehe w.o. Kap. X. 3 (*Ein Bamberg-Besuch des Naumburger Meisters und die ‚lyrische Gruppe‘*).

973 Pinder stellt seine Hypothese einer Mitarbeit des späteren Naumburger Bildhauers am Lettner der Kathedrale von Chartres zunächst mit folgenden Überlegungen vor:

„Einmal, in einem der stilistisch nicht einheitlichen Lettner-Fragmente von Chartres, in

französischen Einflüsse im Werk des Naumburger Bildhauers (wie sie etwa Hans Jantzen konkret an der Gewandbildung der Naumburger Stifterfiguren aufzeigte), sondern *umgekehrt* eine Mitarbeit des *deutschen* Bildhauers an französischen Kathedralbauprojekten und damit einen in die andere Richtung zielenden Einfluss *deutscher Phantasie* an französischen Unternehmungen.⁹⁷⁴

Am Ende erschien in Pinders Darstellung das Werk des Naumburger Bildhauers (zusammen mit dem Werk eines Bruders im Geiste aus der Kathedralbauhütte in Reims) als autarkes Werk eines aus sich selbst schöpfenden *Genies*.⁹⁷⁵

der Verkündigung an die Hirten (später als die Dreikönigsszene), ist ein ähnliches, scheinbar räumliches Gefühl, eine ähnlich feste Mauerung des Gewandblockes, eine ähnlich schwere Inbrunst im Ausdruck des Hirtengesichtes, und der Verfasser hat schon daran gedacht, hier könne ein erstes Werk des Naumburgers erhalten sein.“ (Pinder 1925, S. 22f.)

Aus Anlass der Diskussion des *Übergangs* des Naumburger Bildhauers vom Reliefbildhauer zum Bildhauer von Großstatuen äußert sich Pinder dahingehend, dass der Ausgangspunkt dieses Bildhauers in jedem Fall im *Relief* liege, „auch wenn die *hypothetische Heranziehung des Fragmentes von Chartres keine Anerkennung finden sollte*“ (a.a.O., S. 31), worin man einen eigenen Vorbehalt Pinders gegen seine Hypothese sehen kann.

Gegen Ende seiner Abhandlung versichert Pinder: „Der Verfasser hält es immer noch für möglich, das Lettnerfragment von Chartres in Beziehung zu den Lettnern von Mainz und Naumburg, damit zum größten Teile auch der Naumburger Stifterfiguren, zu bringen (...)“, womit er seine Hypothese *als Hypothese* noch einmal bekräftigt.

Pinders *Hypothese eines Chartreser Frühwerkes* des *Naumburger Meisters* stieß - dies sei hier vorausgreifend bemerkt - weitgehend auf (meist stillschweigende) Ablehnung. Sie wird 1928 von Leo Bruhns (1928, S. 118; siehe Fußnote 1179) erwähnt und von einer Schülerin Pinders, Ilse Futterer (1928, S. 45) unter gleichzeitiger Zuschreibung eines verwandten *Straßburger* Reliefs unbekannter Provenienz - eine *Opferung Isaaks* (a.a.O., S. 44ff.) - ernsthaft erwogen, findet noch einmal Erwähnung bei Hermann Beenken (1939a, S. 12, (n.3)), um dann in der *rezeptionsgeschichtlichen Versenkung* zu verschwinden.

974 „Und der erhebliche Anteil ‚nicht nur deutscher Arme, sondern auch deutscher Phantasie‘ (wie es Dehio ausgedrückt hat) an den Kathedralen Frankreichs stellt der Forschung die große Aufgabe, die Werke unserer Landsleute im westlichen Nachbarlande, das zur Überfülle seiner Aufgaben zahlreicher Auswärtiger benötigte, festzustellen.“ (Pinder 1925, S. 23.)

Pinder macht aus der Frage nach der Schulung des Naumburger Bildhauers an einer französischen Kathedrale ein *Programm* zur Erforschung der Beiträge *deutscher Phantasie an den Kathedralen Frankreichs*. Die Anregung zu diesem Vorschlag entnimmt Pinder Georg Dehios und Gustav von Bezolds lange vor dem 1. Weltkrieg verfasstem Werk *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Band II, 1901, Seite 256: siehe Fußnote 683). Dehios These von der *deutschen Phantasie* war während des 1. Weltkrieges von Émile Mâle unter dem Eindruck der Beschießung der Kathedrale von Reims und der Beschädigung vieler anderer mittelalterlicher Bauwerke durch deutsche Truppen in seinem polemischen Beitrag gegen die deutsche Baukunst der Gotik aufgegriffen worden war. - Siehe Kap. VIII. 3 (*Émile Mâles Études sur l'art allemand* (I-IV) (1916)), worauf Pinder ebenso anspielt wie auf die ursprüngliche Äußerung Georg Dehios.

975 In der Geschichte der Naumburg-Rezeption gibt es keinen zweiten Forscher, der für den Naumburger Bildhauer des Westchors und Westlettners das Wort *Genie* so oft

Die Wirklichkeit als Lehrmeister

Im Zusammenhang mit dem schon von anderen Forschern hervorgehobenen Realismus des Naumburger Bildhauers⁹⁷⁶ brachte Pinder dagegen noch ein anderes Bildungselement für die Skulpturen im Naumburger Dom ins Spiel, welches nicht das Vorbild anderer Kunstwerke oder die Beeinflussung der eigenen künstlerischen Gestaltung durch eine fremde betraf, sondern konkret die Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit meinte, wie bei der Wiedergabe von zeitgenössischen Physiognomien durch den Bildhauer. Hier stellte Pinder die Vermutung an, dass der „Eindruck der halbslawischen Mischbevölkerung um Naumburg“ die Bildung der Physiognomien des Bildhauers mit geprägt haben könnte.⁹⁷⁷

gebrauchen würde wie Wilhelm Pinder. Pinders Ausführung in der Erstauflage seines *Naumburg-Buches* von 1925 zum *Genie des geheimnisvollen Großen* (S. 5) beginnt mit der Bemerkung,

dass Bischof Dietrich das *Glück* hatte, Mäzen des „größten plastischen *Genies* und seiner Werkstatt“ (S. 5) gewesen zu sein,

einem „*Genie* vom Range Rembrandts oder Michelangelos“ (S. 16),

der ein einziger Meister gewesen sein müsse, dem gegenüber es „noch eher möglich (wäre), die Anteile der Brüder van Eyck am Genter Altare zu scheiden als im Naumburger Westchore zwei *Genies* voneinander“ (S. 19),

dessen Werk die „aussichtsreiche Möglichkeit“ biete, „die zweifellos vorhandenen inneren Unterschiede in diesem gewaltigen Komplex in ihrer wichtigsten Form als die ergreifende Entwicklung eines *Genies* zu erklären“ (S. 46),

„in dem ein anderer Wille, ein Wille zum Seelischen, gleich dem Shakespeares oder Beethovens, sehr schnell die *genial* erfaßte Lehrform nach dem geheimen Ziele aller Deutschen, nach der Seelenlandschaft durchbrach“ (S. 48),

von dem gilt: „Das *Genie* durfte einen Plan fassen, zu dem es die Mittel erst in der Ausführung selbst sich verschaffen konnte“ (ebd.),

„ein unerhörter Einzelfall von *Genie* und von Gunst des Augenblicks.“ (S. 49).

Pinders Hervorhebung der *Genialität* des Naumburger Bildhauers entbehrt nicht einer gewissen donnernden Übersteigerung - vor allem in der vorliegenden Zusammenstellung -, so dass man *in diesem Punkt* Willibald Sauerländers ansonsten weitgehend verfehltem Referat zur *Naumburger Rezeptionsgeschichte* eine Berechtigung nicht absprechen kann, wenn er schreibt: „Um den ‚*Naumburger Meister*‘, diesen ‚*einen, dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen noch bestimmte*‘, ebenbürtig in das Pantheon des europäischen Geistes einführen zu können, werden ganz neue, von den späten Entartungsformen des Geniekults angeregte Vergleiche bemüht.“ (Sauerländer 1979, S. 175.)

⁹⁷⁶ Vgl. etwa Heinrich Bergners Bemerkung zum „*kraft- und lebensvollen Realismus*“ des Naumburger Bildhauers als dem „*Nährboden seiner Kunst*“. (Bergner 1903, S. 118.)

⁹⁷⁷ Pinder 1925, S. 26.

Eine ähnliche Feststellung hatte Erwin Panofsky für die Mägde („*Jungfrauen*“) des Magdeburger Reiterdenkmals getroffen, dessen Meister auch den hl. Mauritius im Innern des Domes geschaffen habe: „(.) selbst der prächtig charakterisierte Negerkopf erinnert deutlich an die wenn auch nicht geradezu negerhaft, so doch mit ihren etwas breiten Nasen und wulstigen Lippen einigermaßen „exotisch“ (man möchte sagen: „slawisch“) wirkenden

In Pinders Darstellung des Entwicklungsgangs des Naumburger Hauptmeisters vom Relief-Bildhauer zum Bildhauer der Großstatue wurde die Vorstellung einer konsequenten Ausbildung dieses Meisters anhand einer Folge von sechs Stifterfiguren ergänzt durch Reflexionen über Stilsynthesen und Gehilfenarbeiten, einen Bamberg-Aufenthalt, entgegengesetzte Zeitströmungen sowie das Auftauchen eines weiteren, lyrischen Meisters, welche die restlichen Figuren in ihrer konkreten Erscheinung erklären sollten, Hypothesen, die sich letzten Endes dem Wunsch verdankten, an der Vorstellung vom *einen* überragenden Genie festhalten zu können. Und dieses *Genie* hatte nach Pinder nicht nur die Architektur und Skulptur des Westchors geschaffen, sondern auch das Programm ersonnen und der bischöfliche Auftraggeber hatte ihm dabei die Hand gereicht.⁹⁷⁸



Abb. 113. Gepa. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 66)

Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers

Pinder bezeichnete den Naumburger Westchor mit seinem Stifterzyklus als *denkmalhaften Weibebezirk*,⁹⁷⁹ wobei zunächst offen blieb, wie er das Wort *Weibebezirk* mit seinem religiösen Beiklang verstand. In Verbindung mit der Vorstellung vom *Genie* aber zeigte es sich, dass Pinder hierunter die *Weibe des Künstlers* verstand, der sich im Naumburger Stifterzyklus sein eigenes Denkmal geschaffen habe. Pinder erwähnte zwar Bischof Dietrich als Auftraggeber und Verfasser des Spendenaufrufs von 1249,⁹⁸⁰ doch war der Auftraggeber für ihn nur insofern von Interesse, als dieser das Genie des Bildhauers überhaupt mit der Aufgabe betraute, einen Chor mit

Gesichter der gewappneten Jungfrauen.“ (Panofsky 1924, S. 143.)

978 Pinder 1925, S. 48.

979 Pinder 1925, S. 6

980 Vgl. Pinder 1925, S. 6 u. 16.

Skulpturen zu schaffen, wogegen Inhalt und Zweck des Auftrags zweitrangig blieben. In Pinders Darstellung erhielt der Ort des Naumburger Westchors seine Sakralität nicht aus der religiösen Bestimmung, sondern als *Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst*.⁹⁸¹ Die Vorstellung vom *Genie* des Naumburger Bildhauers führte Pinder zur Annahme, dass dieser dem auftraggebenden Bischof selbst den Gedanken zur Schaffung des Westchors eingab, wofür Pinder als Indiz die *eigentlich unkirchliche Gesamtidee* des Stifterzyklus anführte.⁹⁸²

Der in der Literatur seit Carl Peter Lepsius im frühen 19. Jahrhundert immer wieder besprochene historische Hintergrund des Zyklus - die Tradition reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück - spielte in Pinders Überlegungen zur Bedeutung des Stifterzyklus nur insofern eine Rolle, als historische Legende und Überlieferung als Anregung in die Gestaltungsidee des Bildhauers mit eingingen. Wenn Pinder kritisch die Legende von Timos Ohrfeige und dessen Rache an einem Gegner im Wettstreit beim Pferderennen erzählte, die Schmarsow und Bergner zu ihrer Hypothese von einem Zweikampf angeregt hatten⁹⁸³ - dann nicht, um die Figur aus einer anderen *Darstellungs-Absicht* des Bildhauers und seines bischöflichen Auftraggebers zu erklären - denn dies hätte eine Diskussion der geschichtlichen Überlieferung erfordert -, sondern nur als bloße *Darstellungs-Gelegenheit* für den Bildhauer, sein dramatisches Talent auch an einer Großfigur



Abb. 114. Uta. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 72)

981 Pinder 1925, S. 5.

982 „Die nicht unfromme, aber doch *eigentlich unkirchliche Gesamtidee* findet ihre ebenso einzigartige Entsprechung in der unerhörten Vergegenwärtigung und Porträtlichkeit (nicht Porträtlichkeit) der Gestalten. Keine Heiligen - wohl Gläubige, aber nicht einmal in ihrer Gläubigkeit betont, sondern nur in ihrem Menschentume. Keiner im Umkreise des 13. Jahrhunderts, nicht einmal ein anderer Deutscher, - nicht zu reden von Frankreich - hat das gewollt und gekonnt, hat das wagen dürfen: *Muß man nicht glauben, daß dieser Einzige dem Bischof selbst den Gedanken eingegeben hat, den nur er verwirklichen konnte?*“ (Pinder 1925, S. 17; Herv., G.S.)

983 Vgl. Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*) und IV. (*Die Zweikampfhese*).

unter Beweis zu stellen, ein Talent, das sich nach Pinder schon in den Passionsszenen des Westlettners gezeigt habe.

Der ganze Duktus von Pinders Beschreibung der Stifterfiguren glich sich betont der von ihm unterstellten rein künstlerischen Darstellungsabsicht des Bildhauers an: dem artistischen Interesse des Bildhauers an einer packenden Figur wie der des Timo entsprach Pinders artistische Schilderung von dessen Physiognomie, der „brütenden Gewitterluft in diesem Kopfe“, dem „geheime(n) Aufblasen der Backen, wie ein dumpfgereiztes Schnaufen in dem vorgewölbten Mund, in dem die verborgenen Zähne zu knirschen scheinen“, und „in den Haaren“, in denen man „die Stille vor dem Sturm (spürt)“.⁹⁸⁴

Bei Schmarsow und Bergner hatte sich der Eindruck einer *brütenden Gewitterluft* im Kopf des Timo mit der These eines Zweikampfs zwischen Timo und dem getöteten Dietmar (*comes occisus*) im Naumburger Chorpolygon verbunden,⁹⁸⁵ und Pinder sah sich zu einer Widerlegung dieser These veranlasst. Er führte zum einen die Beobachtung an, dass diese beiden Figuren keinen Bezug aufeinander zeigten, zum anderen wies er an den historischen Biographien der beiden Personen nach, dass sie einander im Leben nie begegnet sein konnten.⁹⁸⁶ Es kam Pinder aber weniger auf die Widerlegung der Zweikampfthese an, sondern vielmehr darauf, die Stifterfiguren als isoliert-artistische Erscheinungen, als reine Kunstwerke zu begreifen, deren Charakter in einer „im Grunde einsame(n) Gefangenheit des Einzelnen in sich selbst“ liege (was immer das heißen sollte).⁹⁸⁷

Das allgemeine Interpretations-Prinzip, die bestimmte Erscheinung einer Figur zum bloßen Schein zu erklären, welches Jantzen in anderer Weise dazu diente, aus dem weltlichen Auftreten der Stifterfiguren Zeugen eines Gottesstaates im Westchor zu machen,⁹⁸⁸ diente Pinder dazu, seine Interpretation gegen die Erscheinung der

984 Pinder 1925, S. 41.

985 Vgl. Bergners (1903, S. 112) berühmte Charakterisierung des Timo, dessen „Hand nervös am Schwertknauf (spielt). ... Noch ein Wort und seine Geduld ist zu Ende.“ - Vgl. dazu Sauerländer 1979, S. 212.

986 Pinder 1925, S. 47.

Vgl. auch die ausführliche Diskussion der Zweikampfthese bei Bergner, welcher sie am breitesten ausgeführt hat, in Kap. IV. (*Widersprüche des Zweikampfthese*).

987 Pinder 1925, S. 47.

Zu den historischen Hintergründen des Naumburger Stifterzyklus ist Pinders Darstellung bar jeder wissenschaftlichen Kritik, indem er hier dieselbe Intuition anwendet, die er der phänomenologischen Betrachtung der Skulpturen widmet und rein gefühlsmäßig urteilt, dass im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 die *literarische Vorform* für den Stifterzyklus liege („und wir tun doch gewiß gut, in diesem Briefe tatsächlich die literarische Vorform des erhaltenen Denkmalsbezirkes zu erblicken“; ebd.).

988 Vgl. Kap. X. 2 (*Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat*).

Figuren plausibel zu machen. Pinder griff die von Schmarsow und Bergner vorgeschlagene Interpretation eines Zweikampfes (oder des Hinweises darauf) nicht allein deswegen an, weil die Anschauung und die historische Überlieferung einem solchen Zweikampf widersprach - eine Argumentation, die Pinder in der Tat vortrug -, sondern weil er *jeden* szenischen Zusammenhang der Figuren überhaupt in Abrede stellen wollte, auch dort, wo zwischen den Figuren eine Interaktion stattzufinden scheint. Denn Pinder wollte die Statuen durch eine innere *Atmosphäre* der Figuren erklären.⁹⁸⁹

Pinder ging davon aus, dass der Bildhauer seinen ersten Versuch in der Großstatue - die Figur des Sizzo - als ‚gelernter‘ Reliefbildhauer und Dramatiker unternommen habe. Die Dramatik brachte der Bildhauer so gleichsam als artistisches Prinzip mit. Die inhaltlich begründete Dramatik der Reliefs, von denen der Bildhauer ausging, schien sich für Pinder bei der Großfigur in eine bloße Theatralik verwandelt zu haben. Die Versammlung der Figuren im Chorpolygon war nach Pinder nicht einem szenischen Zusammenhang mit bestimmten Inhalt, sondern nur dem „*Als ob* eines Dramas“, einer „Versammlung grandioser Charakterschauspieler“ geschuldet.⁹⁹⁰

Anders als in Jantzens Interpretation, in der sich die Sakralität des Raums auf die Stifterfiguren übertrug und deren weltliche Erscheinung zum profanen Schein stempelte - die Figuren sind bei Jantzen (vorübergehend) *Zeugen des Gottesstaates* -, wurde in Pinders Interpretation die Sakralität des Ortes verwandelt durch den Kunstcharakter des Stifterzyklus. Der Sakralraum erschien bei Pinder profaniert, und der Stifterzyklus nur noch im künstlerischen Sinne heilig - der Stifterchor als *Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst* -, wobei jeder konkrete historische Bezug in der Anschauung vom *mittelalterlichen Menschen* überhaupt, der sich im Naumburger Westchor ein künstlerisches Denkmal gesetzt habe, ausgelöscht war.⁹⁹¹

989 „Die Ohrfeige, die Timo rächte, hat gar nichts mit dem Verrat zu tun, für den Thietmar getötet wurde. In der Geschichte nicht, und genau so wenig in den Naumburger Figuren. Die melancholische Gebanntheit der Gepa und die erhabene Anmut der Gerburg leben ebenso in sich. Warum nicht auch die träumerische Sehnsucht des Wilhelm von Camburg, ja selbst der Grimm des Sizzo, die Aufregung des Dietrich? *Jede dieser Figuren ist ein Komplex in sich*, ein ganzer Feuerherd möglicher Handlungen, hier verdeckt und schwelend, dort Flammen sendend. Eine geheime, ungeheure Erregung breitet sich durch den Raum - *es ist als ob Atmosphäre an Atmosphäre sich riebe* und sich entzünden könnte.“ (Pinder 1925, S. 48; *Herv.*, G.S.)

990 „Das gerade war es wohl: dem Dramatiker der plastischen Szene gelang es immer mehr, das, was er mit Mehreren im Kleinen zu sagen verstanden, nun in ein Großes hineinzuspannen. So entstand das »*Als ob*« eines Dramas - aber es ist nur eine *Versammlung grandioser Charakterschauspieler*.“ (Pinder 1925, S. 49; *Herv.*, G.S.)

991 „Ist man nun durch dieses Portal eingegangen, dessen Szenenschmuck zugleich eine dichterisch-plastische Feier des Titelheiligen Petrus ist, so steht man wie jenseits der



Abb. 115. Wilhelm.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 85)

Nationaler Charakter des Naumburger Bildhauers

Wie Jantzen betonte Pinder, dass aus der Darstellung bestimmter landsmannschaftlicher Typen in den Naumburger Figuren keineswegs auf eine bestimmte Herkunft des Bildhauers geschlossen werden könne - wie etwa Heinrich Bergner den Bildhauer für einen Obersachsen hielt, worin Panofsky ihm folgte - ⁹⁹², sondern die Tatsache genauer Beobachtung von Physiognomien und Typen der Gegend um Naumburg deute viel eher auf einen fremden Beobachter und Bildhauer, von dem man annehmen könne, dass er in seiner neuen Umgebung die landsmannschaftlichen Besonderheiten der dortigen Bevölkerung viel deutlicher wahrgenommen habe als ein einheimischer Künstler. Pinder warnte vor nationaler Sentimentalität in der Beurteilung der Naumburger Bildwerke, denn die „überlokale Hüttenkunst des Mittelalters“ lasse zwar eine *nationale Durchfärbung* erkennen, doch sei es eher wahrscheinlich, „einen starken Eindruck örtlicher Modelle auf einen Fremden anzunehmen als auf einen Einheimischen“. ⁹⁹³

Gesamtkirche in einem abgeschlossenen, heiligen Bezirke. Aber in das Kirchliche hinein wirkt hier der Eindruck eines großartigen Menschenmonumentes, einer monumentalen Selbstdarstellung des mittelalterlichen Menschen, eine neue, heilig-profane Schönheit und Gesinnung.“ (Pinder 1925, S. 14.)

⁹⁹² Vgl. Bergner 1903, S. 132 und 1909, S. 30f. sowie Panofsky 1924, S. 146.

Die sächsische Herkunft des Bildhauers wird von Fried Lübbecke (*Die Plastik des deutschen Mittelalters, Band I, München 1922*) ähnlich wie bei Bergner begründet: „Daß er ein Sachse war, beweist der schon in Mainz von ihm angewandte sächsisch-slavische Gesichtstypus, den man in Straßburg und Bamberg vergeblich suchen würde.“ (Lübbecke 1922, S. 77.)

⁹⁹³ Pinder 1925, S. 26.

„Es ist indessen sehr fraglich, ob man aus dieser örtlichen Note gerade auf mitteldeutsche Abkunft schließen darf. Wir wissen durchaus nicht, woher der Meister kam, und nirgends ist der (oft sentimentale) Trieb mancher Forscher, alles auf Stammesdialekte hinauszuführen, gefährlicher als bei der zwar national durchfärbten, aber vom Wesen aus überlokalen Hüttenkunst des Mittelalters, die tatsächlich ihre Hütte aufschlägt, wo sie gebraucht wird. Psychologisch liegt es gar wohl näher, einen starken Eindruck örtlicher Modelle auf einen Fremden anzunehmen als auf einen Einheimischen (wie etwa den der russischen Bauern auf Barlach.“ (Ebd.)

Vgl. Jantzen 1925, S. 262 sowie Kunze 1925, S. 5 („Ob er ein Franzose gewesen ist oder ein Deutscher, kann nicht entschieden werden. Die Frage ist müßig: er wird für Mitteleuropa der unerreichte Interpret des Landes und seiner Rasse.“; ebd.)

Auf der anderen Seite betonte Pinder den *deutschen* Charakter der Naumburger Skulptur. Er machte auf den augenscheinlichen Unterschied des Stifterzyklus zur französischen Portalskulptur aufmerksam und fragte nach den Ursachen für diese Abweichung von der französischen Darstellungskonvention. Er sprach vom *Willen* des Bildhauers *zum Seelischen*, worin er etwas spezifisch Deutsches sah, was er (etwas mystisch) mit dem „geheimen Ziele aller Deutschen nach der Seelenlandschaft“ umschrieb.⁹⁹⁴ Pinder wies darauf hin, dass die wenigen Figurenportale deutscher Kirchen immer auf französische Vorbilder oder Anregungen zurückgingen und dass es in Deutschland keine eigene Entwicklung des Statuenportals gegeben habe, wohl aber eine deutsche Tradition der Grabmalskulptur. Pinder zog aus dieser Feststellung den Schluss, dass die deutsche Skulptur „in viel höherem Grade als die französische unabhängig von der Architektur“ gewesen sei und bezeichnete sie - ähnliche wie schon Schmarsow oder Dehio - als *Innenraum gewohnter*.⁹⁹⁵

In Pinders Charakterisierung des Ekkehard kreuzten sich zwei Anschauungsweisen. Zum einen deutete er diese Figur rein artistisch (*Charakterschauspieler*), zum anderen in einem nationalen Sinn („Bei Ekkehard fühlt man wirklich das Volk“), wobei die

994 „Das Ganze ist schon ungeheuer viel und eine Kühnheit, wie sie das westliche Umland der Kathedralenplastik nicht gewagt hätte - gebunden durch die Macht der selbstgeschaffenen Tradition -, wie nur der Fremde sie entfalten konnte, in dem ein anderer Wille, ein Wille zum Seelischen, gleich dem Shakespeares oder Beethovens, sehr schnell die genial erfaßte Lehrform nach dem geheimen Ziele aller Deutschen, nach der Seelenlandschaft durchbrach.“ (Pinder 1925, S. 48.)

995 Pinder 1925, S. 15f. - Pinders These von der *deutschen Innenraumplastik* (die vielleicht auf August Schmarsow zurückgeht; s.u.) verdankt sich dem einfachen - zunächst negativen - empirischen Befund, dass es keine genuine Entwicklung einer deutschen Portalskulptur gegeben hat und dass die erhaltenen (nicht zahlreichen) deutschen Skulpturen des 13. Jahrhunderts meist für den Innenraum deutscher Kirchen konzipiert worden sind. In dieser Darlegung von Pinders *Innenraum*-These 1925 ist kein nationalistisches Motiv erkennbar, wie von Sauerländer angenommen wird:

„Das bis in jüngste Zeit hier immer wieder ins Spiel gebrachte *völkische Erklärungsmodell von der deutschen Neigung zur Figur im Innenraum*, sozusagen als trivialer Vergegenständlichung eines postulierten deutschen Hanges zu vertiefter Innerlichkeit und Einsamkeit, gehört (..) in den Bereich der Wunschbilder und der pseudohistorischen Mystifikationen. [*n. 49 Dieses Erklärungsmodell ist wohl zuerst von Wilhelm Pinder entwickelt und von ihm in zahlreichen Schriften wiederholt (worden)*]“. (Sauerländer 1979, S. 184 u. n.49; *Herv.*, G.S.)

Die These von der *deutschen Innenraumplastik* findet sich in der älteren Literatur öfters, z.B. bei August Schmarsow (1896, S. 153): „In engstem Zusammenhang mit der ganzen Architektur des frühgotischen *Innenraumes* stehen hier [*sc. in Naumburg*] die romanischen Standbilder“ (*Herv.*, G.S.), oder bei Alfred Stange (1923, S. 28): „In Frankreich war sie [*sc. die Plastik*] integrierender, unlösbarer Teil des Ganzen (mit gewissen Einschränkungen) nur dekoratives Glied wie eine verzierte Säule - nicht viel mehr. In *Deutschland* sollte jede *einzelne Figur als Individuum* sprechen, sie sollte nicht so sehr den Bau schmücken, im Ganzen sich verlieren, sondern zum Beschauer in Beziehung treten, weshalb vielleicht auch die *deutsche Plastik meist im Innern*, weniger an den Fassaden aufgestellt wurde.“ (*Herv.*, G.S.)

letztere Deutung unmittelbar an Äußerungen von Pinders Lehrer August Schmarsow anzuknüpfen schien.⁹⁹⁶

Nationale Töne klangen bei Pinder an, wenn er von den geschichtlichen Umständen der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg sprach und dabei unwillkürlich in die Gegenwartsform verfiel. Er bezeichnete Bamberg und Naumburg als „Vorposten des Deutschtums gegen slawisches Gebiet“, womit er zunächst die historische Situation zur Zeit der Verlegung des Bistums 1028/30 im Auge hatte, gleichzeitig aber eine Anspielung auf die eigene Gegenwart lieferte.⁹⁹⁷

Das *staufige Zeitalter* wurde von Pinder als die *ritterliche Epoche* beschrieben, welche die Ablehnung von feindseligem Nationalismus und die Achtung des Gegners in sich schloss. So schrieb Pinder zur Naumburger Passionsszene über „jene(n) leidenschaftlichen Jude(n), der von links her die Gefangennahme einrahmt“: „Für die Auffassung dieser Gestalt, die Gesinnung viel mehr, aus der sie entsteht, gibt es nur ein Wort: ritterlich. Obwohl ein Feind, hat dieser Mann die Sympathie des Künstlers.“⁹⁹⁸ Und als weiteres Beispiel für diese von ihm herausgestellte „veredelnde Auffassung des Gegners“ verließ Pinder den Gegenstand seiner Betrachtung Naumburg und verwies auf die Synagoge vom Straßburger Südportal.⁹⁹⁹

996 Pinder 1925, S. 37. - Vgl. Schmarsow 1892, S. 22.

997 Pinder 1925, S. 3.

„Naumburg und Bamberg sind Gründungen des früheren 11. Jahrhunderts. Bamberg ist eine Schöpfung Heinrichs II., ein Vorposten des Deutschtums gegen slawisches Gebiet. An der gleichen Grenzlinie, nur nördlicher, liegt Naumburg. Der Dom, St. Peter und Paul, entstand, als das Bistum von Zeitz - dessen alter Dom noch heute als Stiftskirche die Namen der gleichen Titelheiligen führt - verlegt wurde. Die Rolle der Slawen ist auch hier deutlich.“ (Ebd.)

998 Pinder 1925, S. 27.

999 „Aber als epochales Zeugnis gemahnt diese *veredelnde Auffassung des Gegners* an die tragische Sympathie, die der *Straßburger Synagoge* ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht - sehr im Gegensatze zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit. Das ist ritterlich gedacht, das ist 13. Jahrhundert!“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Den *Gekreuzigten* am Portal des Naumburger Westlettners sieht Pinder sowohl in der Tradition der sächsischen Triumphkreuze - er bezeichnet ihn als „*herabgesenktes Triumphkreuz*“, als er ihn auch in die französische Tradition stellt und in der Portalfigur des *Beau Dieu* eine Voraussetzung für die Anbringung und Symbolik des Naumburger Westlettnerkruzifixes sieht. Dahinter steht nach Pinder derselbe geistesgeschichtliche Prozess, welcher auch die ‚*Herabholung*‘ des triumphierenden Christus auf die Ebene des Menschen bewirkt: die *Vermenschlichung* Christi, der vom dozierenden Lehrer der Kathedralportale zum leidenden Christus am Kreuz wird. (Vgl. Pinder 1925, S. 14.)

4. Hermann Giesau (1925)¹⁰⁰⁰

Hermann Giesau hatte 1914 im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* das Programm einer Erforschung des französischen Einflusses auf die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts vorgestellt,¹⁰⁰¹ war dann aber nach Ausbruch des Krieges an einer Veröffentlichung seiner eigenen Forschungen gehindert worden.¹⁰⁰² In den Publikationen Erwin Panofskys und Wilhelm Pinders von 1924 und 1925 wurde wiederholt auf die noch ausstehende Untersuchung Giesaus zur Naumburger Skulptur hingewiesen, welche weitere Aufschlüsse über Jugendarbeiten des Naumburger Bildhauers an der Kathedrale von Amiens und in Metz, über dessen Wanderwege in Frankreich und über die noch strittige Aufteilung und Abfolge der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom erbringen würde.¹⁰⁰³

1000 Zu Hermann Giesau, *Der Naumburger Bildhauer in Amiens*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 201-06, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Pinder 1925, S. 23f., 30f. / Panofsky 1926 (Rez.), S. 58 / Futterer 1928, S. 46 / Schmitt 1929, S. 102f. / Baum 1930, S. 354 / Medding 1930, S. 115f. / Pinder 1933a, S. 9 / Beenken 1939a, S. 10f. / Messerer 1959, S. 101 / Reinhardt 1962, S. 191 / Jahn 1964, S. 13f. / Hamann-MacLean 1971, S. 35, 37 / Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Hamann-MacLean 1981, S. 51 / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / Brachmann 2001, S. 261 (n.4) / Caesar 2006 (Diss./Ms.) S. 183

1001 Vgl. Kap. VII. 1.

1002 Giesau macht die Unterbrechung seiner Forschungen durch den ersten Weltkrieg für die *Unvollkommenheit* seiner Ergebnisse und deren fehlende Überprüfung an den originalen Monumenten in Frankreich verantwortlich: „Die folgenden Beobachtungen wurden bereits unmittelbar vor Ausbruch des Krieges bei einem kurzen Besuch in Amiens gemacht; es war aber leider nicht möglich, die erforderlichen photographischen Aufnahmen herzustellen. (...). Die vorliegende Untersuchung trägt somit durchaus den Stempel der Unvollkommenheit, und erst nach einem nochmaligen Besuch von Amiens, der sich bis jetzt nicht ermöglichen ließ, und nach Heranziehung des ganzen Materials wird völlige Klarheit zu schaffen sein.“ (Giesau 1925, S. 202.)

Dennoch hält Giesau *aus bestimmten Gründen* den Nachteil einer noch unvollständigen Photo-Dokumentation und fehlender nachprüfender Autopsie am Ende für ein quantitatives, nicht jedoch für ein qualitatives Manko, denn mit seiner Untersuchung eines Vierpassreliefs der Kathedrale in Amiens glaubt Giesau für die Skulptur im Naumburger Dom ein Vergleichsstück publizieren zu können, „das trotz der Mangelhaftigkeit der Nachbildung die hauptsächlichen Merkmale der Kunst des großen Naumburger Bildhauers hinreichend klar in die Erscheinung treten lässt.“ (ebd.) Der anfänglich geäußerte Vorbehalt betrifft also nicht die Tatsache von *eigenhändigen Werken* des späteren Naumburger Meisters in Amiens, sondern nur den Umfang dieser Arbeiten (welche Giesau dann mit zwei Reliefs vorstellt). (Vgl. ebd.)

1003 Vgl. Panofsky (1924, S. 155 und 157f.) sowie Pinder (1925, S. 18): „Der Verfasser hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung [*sc. für die sog. ‚Meisterfrage‘*] vorzuschlagen, zumal die große Arbeit von Hermann Giesau noch nicht erschienen ist, die auf einer langen und strengen Sonderforschung beruht.“; und ders. (1925, S. 23): „Für unseren Fall ist es wissenschaftlichen Kreisen bekannt, daß Hermann Giesau in Amiens den persönlichen Stil unseres Meisters nachweisen wird.“; und 1925, S.

Die schließlich im selben Jahr wie die Publikationen von Jantzen und Pinder erschienene Veröffentlichung Giesaus zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* verstand sich als Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses deutscher und französischer Skulptur im 13. Jahrhundert und damit als Beitrag zur Beantwortung einer Frage, die seit Georg Dehios Aufsatz von 1892 über die Zusammenhänge der späteren Bamberger Skulpturengruppe zu Reims sowie seit den Arbeiten Karl Franck-Oberaspachs zu Straßburg und Adolph Goldschmidts zu Magdeburg „keine wesentliche weitere Bereicherung erfahren“ hatte.¹⁰⁰⁴ Noch ohne Kenntnis der Arbeiten von Jantzen und Pinder und auch ohne Rekurs auf die Abhandlung Panofskys bezog sich Giesau auf einen Forschungsstand, welcher über die allgemeine Aussage eines Reimser Ausgangspunktes für die Naumburger Skulpturen nicht hinausgelangt war, wobei Giesau mit Schmarsow, Franck-Oberaspach und Vöge drei Forscher nannte, deren Publikationen vor oder kurz nach der Jahrhundertwende herausgekommen waren und damit schon um zwei Jahrzehnte und länger zurücklagen.¹⁰⁰⁵

Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur

Giesau hielt die Fokussierung der Forschung auf Reims zur Beantwortung der Frage nach den Ursprüngen der Kunst des *Naumburger Meisters* für eine falsche Fährte, da dort keinesfalls die prägenden Eindrücke für dessen *Lernjahre* in Frankreich lägen („Aber Reims war überhaupt nicht der Ort, wo der Naumburger in der Hauptsache seine französischen Lernjahre durchgemacht hat“).¹⁰⁰⁶ Giesau lenkte vielmehr den Blick auf die Kathedrale von *Amiens*, die nicht nur mögliche Vorbilder für spätere Arbeiten des Naumburger Bildhauers beherberge, sondern in welcher der Bildhauer selbst Zeugnisse seiner ersten Arbeiten hinterlassen habe.

Giesau beschrieb im Folgenden drei Formen der Bezugnahme des Naumburger Bildhauers auf die französische Skulptur, die sich a) als aktive Mitarbeit im Rahmen einer Bauhütte, b) als rezeptives Aufnehmen und Verarbeiten von allgemeinen Ein-

30f.).

1004 Giesau 1925, S. 201.

1005 Vgl. ebd.

1006 Giesau 1925, S. 202.

Diese Aussage Giesaus steht in auffälligem Kontrast zu der von ihm im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 geäußerten Auffassung von der Bedeutung der *Reimser* Skulptur für die Naumburger Bildhauerarbeiten: „Sie [*sc. die ‚Naumburger Skulpturen‘*] zeigen zuerst die volle Aufnahme der reifen gotischen Formen; die auffallende Verwandtschaft der Bewegungsmotive und die plastische Durchbildung des Gewandes weisen mit Bestimmtheit auf *Reims als die künstlerische Herkunft des Bildhauers*, wie auch das Blattwerk sich nirgends ähnlicher findet als in *Reims*.“ (Giesau 1914, S. 37; *Hem.*, G.S.)



Abb. 116. Amiens, Kathedrale. Relief an der Westfassade (Aus: Giesau 1925, Abb. 1)

drücken, und c) als Übernahme eines Konzepts für die Aufstellung eines Figurenprogramms unterscheiden ließen. Dafür stünden die Orte Amiens, Reims und Paris, die der spätere *Naumburger Meister* auf seiner Wanderschaft in Nordfrankreich aufgesucht haben müsse.

Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens

In Amiens glaubte Hermann Giesau mehrere *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* entdeckt zu haben, von denen er zunächst ein Vierpassrelief mit der *Flucht aus Ninive* vorstellte, welches sich an der Westfassade unter der Portalstatue des Propheten Nahum befände. Giesau beobachtete

an diesem Relief eine *dichte Aneinanderdrängung der Figuren*, einen Figurenaufbau in *zwei Schichten* mit teilweisen *Überschneidungen* und *räumlichen Akzentuierungen*.¹⁰⁰⁷ In der Komposition dieses Reliefs wie im Temperament des ausführenden Bildhauers sah er einen *Gegensatz* zur *französischen Umgebung*. Während die Mehrzahl der Reliefs an der Amiens Westfassade durch eine *weiche* Bildung, „schwingende Einfügung“ in den Rahmen, „Wohllaut der Gesamtkomposition“, „lässige Biegungen der Glieder“ und eine „flüssige Faltengebung“ gekennzeichnet seien, zeige das Relief mit der ‚Flucht aus Ninive‘ „kurze, gedrungene, unelegante Gestalten“, deren „Gestikulation“ „einen unverstellten, drastischen, durch keine gesellschaftliche Konvention gehemmten Ausdruck“ darböten, mithin Merkmale, die man in der Naumburg-Forschung schon früher mit den Reliefs des Naumburger Bildhauers in Verbindung gebracht hatte.¹⁰⁰⁸

1007 „Dicht aneinandergedrängt, Schulter hinter Schulter schieben sie sich vorwärts: ein jugendlicher Mann zwischen zwei älteren bärtigen Männern, von ihnen zum Teil verdeckt und kaum merklich in eine zweite Reliefschicht verdrängt, so daß der Unterkörper von den stark ausschreitenden Männern überschritten wird und nur die Füße hinter den Füßen der anderen sichtbar werden. Auch die führende jugendliche Figur links, die sich zurückwendend mit beiden Händen sorglich den rechten Unterarm des vordersten der drei Männer faßt, befindet sich wie der überschrittene mittlere der Männer in einer etwas zurückliegenden Reliefschicht. Es entsteht hierdurch eine überaus wirksame durchaus beabsichtigte räumliche Akzentuierung.“ (Giesau 1925, S. 202.)

1008 Giesau 1925, S. 203.

Die Bezeichnungen *gedrungen* und *drastisch* können hier als Schlüsselwörter zur Charakterisierung des Amiens Reliefs als Werk des *Naumburger Meisters* gelten. Vgl. hierzu Beispiele aus der früheren Naumburg-Forschung, u.a. bei Schmarsow (1892, S. 52): „In Naumburg sind es vielmehr *gedrungene* Figuren von starkem Knochenbau und unteretzten Proportionen“, Bergner (1903, S. 126): „In dieser Verkürzung wirkt die Feigheit des

Im Gegenüber mit den als *schwingend, lässig, flüssig* und *wohllautend* charakterisierten Reliefs der *französischen Umgebung* sollte nach Giesau dem deutschen Bildhauer eine Darstellung des *Wesens seines Volkes* in *kurzen, gedrunenen, uneleganten Gestalten* angelegen gewesen sein. Es waren freilich nicht nur die formalen Eigenschaften des Reliefs, „die Variation in der Stellung der vier Köpfe, (...) das Spiel der Arme und Hände über dem entschlossenen einheitlichen Rhythmus der Schreitbewegung“, welche Giesau dazu bestimmten, im Amienser Relief mit der *Flucht aus Ninive* ein Werk des späteren Naumburger Bildhauers zu sehen, sondern Giesau *bekannte*, „daß es die seelische Sprache des Werkes gewesen“ sei, „welche ihn zuerst spontan an den Naumburger Bildhauer denken ließ.“¹⁰⁰⁹

Um nicht bei der Subjektivität und Unbestimmtheit eines persönlichen Eindrucks und *Bekenntnisses* stehen zu bleiben, beschrieb Giesau eingehend die Merkmale des Reliefs mit der *Flucht aus Ninive*, welche die Autorschaft des nachmaligen *Naumburger Meisters* zu einem Beweis verdichten sollten. Giesau verwies nicht nur auf die „auffallend kurzen untersetzten Gestalten“, die „für Naumburg immer als charakteristisch angesehen worden (sind)“, sondern ebenso auf „die rundlichen breiten Köpfe und niedrigen Stirnen, ferner die Barttracht, bei welcher vor allem die Art der Verbindung von Schnurrbart und Backenbart und die drei Stirnlöckchen erwähnt werden müssen.“¹⁰¹⁰ Neben diesen Charakteristika der Körperbildung und Physiognomie waren es bestimmte Stellungen und Tätigkeiten der Figuren, welche Giesau mit den Naumburger Reliefs der *Auszählung der Silberlinge* und *Petrus und die Magd* verglich und als übereinstimmend mit dem früheren Relief in Amiens und zusammen von einer Hand geschaffen ansah.¹⁰¹¹

Jüngers, der vor einem Weibe flieht, doppelt *drastisch*.“, Steinberg (1908, S. 29): „Wenn auch die Gestalten (...) in ihrer Gesamterscheinung das Schwerfällige und *Gedrunene* der romanischen Gewandfigur zeigen (...)“, Greischel (1916, S. 29): „Der Naumburger Meister (...) hat (...) die niedrigen, etwas *gedrunenen* Stirnen“ und Dehio (1919, I, S. 344): „Das Abendmahl ist eine Gesellschaft von Bauern; wie *drastisch* unerzogen führen die Apostel den Bissen und den Krug zum Munde“.

1009 „Wie unendlich fein und doch bestimmt ist die Variation in der Stellung der vier Köpfe, wie mannigfaltig ist das Spiel der Arme und Hände über dem entschlossenen einheitlichen Rhythmus der Schreitbewegung. Spricht aus dieser *besonderen seelischen Struktur* nicht überraschend eindrucklich der *deutsche Künstler*, dem hier in fremder Umgebung das *Wesen seines Volkes* besonders eigen zu formen gelang? Der Verfasser muß *bekennen*, daß es die *seelische Sprache des Werkes* gewesen ist, welche ihn zuerst spontan an den *Naumburger Bildhauer* denken ließ.“ (Giesau 1925, S. 203; *Herv.*, G.S.)

1010 Ebd.

1011 „Viel stärker noch ist die Ähnlichkeit der Drehung der Gestalten in den Hüften und Schultergelenken, wofür der Vergleich des vorderen der drei Männer mit der Gestalt am weitesten rechts auf dem Naumburger Lettnerrelief der *Auszählung* des Blutgeldes aufschlußreich ist. Hier findet sich auch das gleiche Motiv des Zugreifens und



Abb. 3. Amiens, Kathedrale. Westfassade.



Abb. 4. Amiens, Kathedrale. Westfassade.

Abb. 117. Amiens, Kathedrale. Westfassade (Aus: Giesau 1925, Abb. 3 u. 4)

In seiner ganzen Analyse des Amiensers Reliefs mit der *Flucht aus Ninive* (dem Giesau noch ein zweites, jedoch nicht mehr ausführlich betrachtetes Relief mit „den Männern, die den Feigenbaum schütteln“ als weiteres *Jugendwerk* des *Naumburger Meisters* an die Seite stellte),¹⁰¹² war kein einziges Mal von einem *Einfluss* der genuin *französischen* Bildhauerarbeiten auf das mutmaßliche Frühwerk des deutschen Bildhauers an der Amiensers Kathedrale die Rede. Die genuine Amiensers Skulptur diente Giesau nur als kontrastierende Folie für die angenommenen Jugendarbeiten des deutschen Bildhauers.

Als wollte Giesau im Nachhinein die Polemik Émile Mâles gegen einen Ausspruch Georg Dehios zum Beitrag *deutscher Phantasie* an französischen Kathedralbauhöfen rechtfertigen,¹⁰¹³ schlug Giesau für die Tätigkeit des Naumburger Bildhauers an der Kathedrale von Amiens ein umgekehrtes Beeinflussungs- und Vorbildverhältnis vor und untersuchte nicht die Eindrücke, welche die Skulptur der Amiensers Kathedrale auf den späteren *Naumburger Meister* gemacht haben könnte, sondern schilderte

der Raffung des Gewandes. Ungemein ähnlich ist die Art des Schreitens, des Anhebens des Fußes und die Bildung des Fußes selbst. Für das bezeichnende Motiv des Auflegens einer Hand auf die Schulter bietet das gleiche Naumburger Relief ein Analogon. Die innere Nähe wird besonders fühlbar, wenn man bedenkt, welche Zeitspanne zwischen den Werken liegt. Fast identisch ist die Figur des führenden Jünglings auf dem Niniverelief mit der Figur des Petrus auf der Szene mit der Magd am Lettner in Naumburg.“ (Giesau 1925, S. 203f.)

1012 Giesau 1925, S. 204 und Tafel 43, Abb. 4.

1013 Vgl. Dehio/Bezold II, 1919, S. 256 und Mâle in : *Revue de Paris* 23, T.5 (1916) S.18 - Mâle 1917a, S. 47 sowie Fußnote 683.

umgekehrt den jungen Bildhauer als *kühnen Neuerer* in Amiens, der - mit Dehios (und Pinders) Worten gesprochen¹⁰¹⁴ - eine gehörige Portion *deutscher Phantasie* in die Statuenwelt dieser französischen Kathedrale eingeführt habe.¹⁰¹⁵ Das von Giesau selbst 1914 unter der Leitung von Adolph Goldschmidt formulierte Programm des *Dritten Berichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* schien in Giesaus aktuellen Überlegungen zum hypothetischen Frühwerk des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens geradezu auf den Kopf gestellt. Die 1914 in Aussicht genommene Untersuchung der *Einflüsse* der Reimser und Amienser Kathedralskulptur auf die Naumburger Bildhauerarbeiten, die der allgemeinen Feststellung vom „endgültige(n) Sieg des gotischen Stiles“ „in den Naumburger Skulpturen“ Rechnung tragen sollte,¹⁰¹⁶ war 1925 dem Konzept von einem eigenständigen *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* an der Amienser Kathedralbauhütte gewichen, welche den Anteil des dort Erlernenen völlig im Unbestimmten ließ, während die mutmaßlichen Arbeiten des *Naumburger Meisters* von vornherein als Beitrag *deutscher Phantasie* eingeführt und gegen die *französische Umgebung* abgehoben wurden.

Die Rezeption antiker Skulptur in Reims

Die in der Forschung als Lehrmeinung geltende und von Hermann Giesau selbst in seinem Referat im *Denkmälerbericht* von 1914 vorgetragene Auffassung von einer entscheidenden Prägung des *Naumburger Meisters* durch die Skulptur der Kathedrale von *Reims* wurde von Giesau 1925 gleich anfangs zurückgewiesen: der Naumburger Bildhauer habe seine stilbildenden *Lernjahre* nicht in Reims verbracht.¹⁰¹⁷ Wollte man trotzdem Reimser Einflüsse annehmen, so seien diese im Werk des Bildhauers völlig absorbiert worden. Dieser habe die *Reimser Eindrücke* in ganz anderer Weise in

1014 Vgl. Pinder 1925, S. 23 (wo Pinder die angegebene Stelle bei Dehio/Bezold auszieht).

1015 „Mit allen diesen Dingen erscheint der *Naumburger Meister* in Amiens *als kühner Neuerer gegenüber seiner Umgebung*. Es wird einer gründlichen Untersuchung der Amienser Skulptur vorbehalten bleiben müssen, den *gewichtigen Anteil des Naumburgers*, der den Daten nach doch nur als junger Anfänger in Amiens tätig gewesen sein kann, *an der Stilbildung* festzustellen.“ (Giesau 1925, S. 204; *Herv.*, G.S.)

Giesau deutet an dieser Stelle noch die Vermutung an, dass zwei weitere Statuen der Amienser Portale (die Giesau leider nicht identifiziert) mit dem Frühwerk des Naumburger Meister in Verbindung gebracht werden könnten: „Insbesondere wird sein [*sc. des Naumburger Meisters*] Verhältnis zu dem ganz aus dem Rahmen der Amienser Portalplastik herausfallenden bedeutenden Meister der beiden schönen, in der großzügigen Freiheit der Gewandbildung den anderen qualitativ weit überlegenen Statuen klarzulegen sein.“ (Ebd.)

1016 Giesau 1914, S. 35.

1017 Vgl. die beiden einander widersprechenden Aussagen Giesau 1925, S. 202 und Giesau 1914, S. 37 (zitiert in Fußnote 1006).

sich *aufgesogen* und „in völkisch und persönlich unabhängiger Weise verarbeitet“, als dies bei den in Reims geschulten Bildhauern des Bamberger Domes der Fall gewesen sei.¹⁰¹⁸

Giesau nahm an, dass der *Naumburger Meister* nach einer längeren Tätigkeit an der Kathedralbauhütte in Amiens, welche in das Jahrzehnt zwischen 1225 und etwa 1235 falle,¹⁰¹⁹ anschließend nach Reims weiter gezogen sei, wo Mitte der 30er Jahre „im Zusammenhang mit dem Übergang der Bauleitung von Jean d’Orbais an Jean le Loup sich Amienser Einflüsse in Architektur und Plastik geltend“ gemacht hätten. Der Reims-Aufenthalt des jungen Naumburger Meisters ließe sich nur indirekt nachweisen: durch die allgemeine Rezeption einer „antikische(n) Richtung, die gerade in dieser Zeit die Physiognomie der Reimser Plastik bestimmte“. Denn diese *antikische Richtung* sei dem „auf die natürlich monumentale Erscheinung gerichteten Streben“ des Bildhauers entgegen gekommen und habe „auch ihm, wie vielen anderen Künstlern der Zeit, den Blick freigemacht.“¹⁰²⁰ Ohne sich weiter über diese Metapher des *den Blick Freigmachens* zu erklären, merkte Giesau an dieser Stelle seines Berichtes über die *Lernjahre* des Naumburger Bildhauers in Frankreich nur noch an, dass diejenigen Erscheinungen in der Naumburger Skulptur, die tatsächlich einen reimsischen Einfluss aufzuweisen schienen, *nicht* von der Hand des späteren Hauptmeisters im Naumburger Dom stammten. Außerdem hätten sich bisher - ganz anders als in Amiens - keine Werke von seiner Hand an der Reimser Kathedrale auffinden lassen, womit Giesau die These einer restlosen *Absorbierung* der Reimser Eindrücke durch den Bildhauer beglaubigt sah, die einen nur kurzen Aufenthalt des Bildhauers an dieser Kathedralbauhütte nahe legen würden.¹⁰²¹

Das Vorbild des Apostelzyklus der Pariser Sainte-Chapelle

Nach Auffassung Giesaus hatte der Bildhauer noch einen dritten Ort in Frankreich aufgesucht. Vor seiner Rückkehr nach Deutschland müsse er in Paris gewesen sei, worauf das Konzept des Naumburger Stifterzyklus mit der Aufstellung von

1018 „Die Kenntnis der Reimser Skulptur muß allerdings bei dem Naumburger Bildhauer vorausgesetzt werden. Während aber in Bamberg die Beeinflussung durch die Reimser Bildwerke klar zutage liegt, sind die Reimser Eindrücke bei dem Naumburger Meister aufgesogen und in völkisch und persönlich unabhängiger Weise verarbeitet worden.“ (Giesau 1925, S. 201f.)

1019 „Der Bau der Fassade beginnt um 1225, ihre Portal[e] müssen etwa um die Mitte der 30er Jahre fertig gewesen sein. In diese zehn Jahre fällt also die Tätigkeit des Naumburgers in Amiens, wo er *bereits an führender Stelle mitgearbeitet* hat.“ (Giesau 1925, S. 204f. ; *Hern.*, G.S.)

1020 Giesau 1925, S. 205.

1021 Vgl. ebd.

lebensgroßen Statuen im Chor einer Kirche hindeuten würde. Giesau hielt es für wahrscheinlich, dass der Bildhauer „die gegen Ende der 30er Jahre im Bau befindliche St. Chapelle gesehen hat.“ Denn es gebe nichts, „was hinsichtlich der Aufstellungsart den Naumburger Chorfiguren in dieser Zeit ähnlicher sähe als die Apostelfiguren der St. Chapelle.“¹⁰²²

Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors

En passant und ohne gesondert darauf aufmerksam zu machen, schrieb Giesau die vier Statuen im Naumburger *Chorpolygon* (Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo) zwei in *Reims* geschulten Bildhauern zu, die *nicht* mit dem Naumburger Hauptmeister, dem Bildhauer der Westlettnnerreliefs und der Figuren im Chorquadratum, identisch seien und die er als *Werkstattgenossen* bezeichnete.¹⁰²³ Giesaus Untersuchung berührte sich hier mit den zeitgleich veröffentlichten Untersuchungen Panofskys, Jantzens und Pinders, die in ihren konkreten Analysen zwei unterschiedene Stilrichtungen im Naumburger Stifterchor feststellten und das Nebeneinander zweier künstlerisch eigenständiger Bildhauer diskutierten, eines *Hauptmeisters* (mit Arbeiten vor allem im Chorquadratum) und eines zweiten *Wilhelm-Meisters* im Chorpolygon (wobei Jantzen und Pinder gleichzeitig *terminologisch* an der Vorstellung vom *einen Naumburger Meister*

1022 Ebd.

Die Ansicht, dass die Pariser *Sainte-Chapelle* vorbildgebend für die Aufstellung der Naumburger Stifterfiguren gewesen sein könnte, ist wohl zum ersten Mal von Ernst Cohn-Wiener für die von diesem angenommene *zweite* (und endgültige) Fassung des Planes eines Naumburger Stifterzyklus mit zwölf Figuren (statt einer von Cohn-Wiener gleichfalls angenommenen *ersten* Planung mit *sechs* Figuren im Chorpolygon nach dem Vorbild des Magdeburger Domchors) geäußert worden. („An Stelle des Planes, der um 1249 bestand und der ebenso auf der Tradition fußt, wie die ersten Statuen selbst, trat ein anderer, für den die Zwölfzahl der Statuen die Anregung durch die *Ste. Chapelle* nahelegt, nur daß die Naumburger Aufstellung bei weitem geistreicher ist.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 271.)) - Vgl. Kap. VIII. 1.

1023 „Gewiß gibt es Manches in Reims, was an Naumburg erinnert. Die Ähnlichkeiten betreffen aber nicht die *eigenhändigen* Werke des *Hauptmeisters* in Naumburg, sondern *die vier Statuen im Chorpolygon*, und man würde, wenn überhaupt, nur den beiden *Naumburger Werkstattgenossen*, denen die vier Figuren des Polygons angehören, bestimmte Werke in Reims zuweisen können“ (Giesau 1925, S. 205; *Herv.*, G.S.)

Die in den gleichzeitigen Publikationen von Panofsky, Jantzen und Pinder herausgearbeiteten *zwei* Stilidiome unter den Naumburger Stifterfiguren werden von Giesau hier unvermittelt ins Spiel gebracht, nachdem er zuvor bei Besprechung der Amienser Reliefs nur von *einem* Naumburger Meister als unbestimmte Bezugs-Vorstellung gesprochen hatte. Giesaus Aufteilung der Naumburger Stifterfiguren in zwei Stilgruppen - die Figuren im Chorquadratum würden mit bestimmten Ausnahmen dem *Hauptmeister*, die Figuren im Chorpolygon zwei in Reims geschulten *Werkstattgenossen* angehören - deckt sich ungefähr mit den von Panofsky, Jantzen und Pinder gegebenen Unterscheidungen (siehe nächste Fußnote).

festhielten).¹⁰²⁴ Giesau versuchte nun - ähnlich wie Jantzen - das Verhältnis der Naumburger Bildhauerarbeiten zur französischen Kathedralskulptur dadurch zu klären, dass er die *Reimser* Einflüsse auf die Figuren im Chorpolygon konzentriert sah und zwei in Reims geschulten *Werkstattgenossen* des Hauptmeisters zuschrieb, während die *Amienser* auf das Konto des Hauptmeisters gingen. Ähnlich wie in den Darlegungen Panofskys, Jantzens und Pinders zeugten nach Giesau die Arbeiten des Chorpolygons für ein vom *Hauptmeister* völlig unterschiedenes Stilidiom, wobei der Unterschied in den Auffassungen der vier Autoren nur darin lag, dass die stilistisch heterogenen Arbeiten entweder dem Verbund *einer* Werkstatt mit verschiedenen Kräften oder aber zwei unabhängigen *Meistern* zugeschrieben wurde.

Die tatsächliche Unterscheidung von zwei Meisterhänden (die bei Jantzen und Pinder nur dadurch in Verwirrung geriet, weil diese Autoren mit verschiedenen Kriterien von *Werkstattverhältnissen*, *Entwicklungsphasen*, *Qualitätsunterschieden* usw. operierten) war in Giesaus Besprechung des Amienser Reliefs der *Flucht aus Ninive* noch nicht berücksichtigt. Giesau behalf sich vielmehr im ersten Teil seiner Untersuchung mit einer ganz undifferenzierten Vorstellung eines jugendlichen *Naumburger Meisters*, der in Amiens gelernt, aber auch Reims und Paris gesehen hatte.

Erst bei Betrachtung der Stifterfiguren im Naumburger Westchor machte Giesau einen klaren Trennungsstrich zwischen den Arbeiten im Chorquadratum (die er dem

1024 Vgl. Panofsky (1924, 153f.): „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (als welchen wir den Meister der Lettnerreliefs bezeichnen dürfen) sind die Figuren des Eckehard, der Uta und der Gepa (.....).Timo und Wilhelm dagegen stammen von einem Künstler, der an Ideenreichtum und Feinfühligkeit dem Hauptmeister nicht allzuviel nachsteht und ihn durch kühne Bewegungsmotive sogar überbietet, ihm aber seiner ganzen Veranlagung nach fast diametral entgegengesetzt ist.“

Jantzen (1925, S. 256): „Überblickt man die beiden durch ein grundverschiedenes Gewandprinzip getrennten Gruppen im ganzen, so erhebt sich sofort die Frage: Stellen sie zwei Phasen innerhalb der Entwicklung eines Meisters dar, oder haben wir hier zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten vor uns?“

und Pinder (1925, S. 46f.): „Die Entwicklung der ‚lyrischen Gruppe‘ Timo-Wilhelm könnte durchaus in der gleichen Atmosphäre jenes Überragenden, dessen Werden hier erschiene, durch einen geistesverwandten *Zweiten* erfolgt sein (...) ihm schon lange persönlich vertraut oder innerlichst verwandt, aus Reims zugekommen (..), ein Landsmann und innerer Bruder, der in jener Königsstatue ein Denkmal deutscher Mitarbeit an der französischen Kathedrale hinterlassen.“

Überblickt man die *stilistischen* Analysen von Panofsky, Jantzen und Pinder, und nimmt die stilistische Unterscheidung Giesaus zwischen den Figuren im Chorquadratum und - polygon hinzu, so lässt sich feststellen, dass diese vier stilanalytisch vorgehenden Autoren der 1920er Jahre *sachlich* zum Ergebnis von *zwei* im Naumburger Stifterchor tätigen, *stilistisch unterschiedenen* Bildhauern gelangen, eine Feststellung, die auch durch die programmatisch oder (wenn man so will) *ideologisch* vorgetragenen *Ein-Meister-Thesen* von Jantzen und Pinder nicht außer Kraft gesetzt wird.

Naumburger Hauptmeister zuschrieb) und den stilistisch auf Reims verweisenden Figuren im Chorpolygon (die er zwei anderen Kräften zuschrieb). Die in Naumburg nachweisbaren Reimser Einflüsse ging nach Giesau *nicht* auf das Konto des *Hauptmeisters in Naumburg*, sondern auf das Konto zweier *Werkstattgenossen aus Reims*.

Der auch von Giesau angenommene Aufenthalt des *Naumburger Meisters* in Reims, wo er die *antike Richtung* in der Skulptur kennen gelernt habe („Die große Reimser Kunst hat auch ihm, wie vielen anderen Künstlern der Zeit, den Blick freigemacht“) blieb nach Giesau für dessen Stil folgenlos und hatte so die gleiche Funktion, die bei Pinder ein hypothetischer Bamberg-Aufenthalt des Meisters ausgeübt hatte: gar keine. Denn wie bei Pinders erstem Bamberg-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* hinterließ auch dessen angenommener Reims-Aufenthalt keinerlei Spuren in der Handschrift des Bildhauers. So hielt Giesau am Ende nur deswegen am Reims-Aufenthalt des Bildhauers fest, weil dieser die Bekanntschaft der beiden Werkstattgenossen vermittelt habe, die später im Naumburger Chorpolygon die reimsisch geprägten Figuren im Chorpolygon gemeißelt haben sollen.¹⁰²⁵

Der Reliefstil des Naumburger Meisters

Giesaus Beschreibung der Amienser Reliefs mit der *Flucht aus Ninive* schien zunächst den Zweck zu verfolgen, den *Einfluss* französischer Kathedralskulptur auf das Werk des späteren *Naumburger Meisters* an seinen französischen Ursprüngen aufzuzeigen. Doch geriet der Vergleich Giesaus mit der als genuin *französisch* charakterisierten Skulptur der Amienser Kathedrale zum bloßen *Gegensatz*, und Giesau betonte ausschließlich den *deutschen* Charakter dieser vermeintlich frühesten Arbeiten des *Naumburger Meisters*. Indem Giesau diesen Gegensatz als bewusste künstlerische Entscheidung des deutschen Bildhauers hinstellte („der deutsche Künstler, dem hier in fremder Umgebung das Wesen seines Volkes besonders eigen zu formen gelang“) erschien das Relief mit der *Flucht aus Ninive* geradezu als ein deutsches künstlerisches Manifest in Frankreich, ein *Bekenntnis* des Bildhauers zu

¹⁰²⁵ „Die persönlichen Beziehungen zwischen ihnen und dem Hauptmeister wären dann vielleicht in Reims geknüpft (worden).“ (Giesau 1925, S. 205.)

Diese Annahme ähnelt - *mutatis mutandis* - der Hypothese Pinders (1925, S. 47), der Bildhauer des *Wilhelm* im Chorpolygon seit mit dem Naumburger Hauptmeister „schon lange persönlich vertraut oder innerlichst verwandt, aus Reims zugekommen“. (Siehe auch vorige Fußnote.)

Anders aber als Pinder, der dem *Wilhelm-Meister* dezidiert eine *Königsfigur* unter den Reimser Kathedralskulpturen zuweist, sieht Giesau für die beiden Bildhauer im Naumburger Chorpolygon keine Reimser Frühwerke, weshalb er für beide einen nur kurzen Aufenthalt in der Reimser Kathedralbauhütte annimmt, denn es sei auszuschließen, „daß ein mittelalterlicher Künstler sich längere Zeit lediglich als Beobachter auf einem Bauplatz aufgehalten hat (...)“ (Giesau 1925, S. 205.)

seiner deutschen Herkunft, das es dem Betrachter auch siebenhundert Jahre später noch erlaube, an der *seelischen Sprache des Werkes* sofort dessen deutschen Charakter zu erkennen.¹⁰²⁶

Wenn Giesau im Folgenden den Reliefstil des Naumburger Meisters untersuchte, so unterschied sich seine Darlegung von den entsprechenden Analysen Panofskys, Jantzens und Pinders¹⁰²⁷ vor allem dadurch, dass



Abb. 118. Naumburg, Dom. Westlettner. Petrus und die Magd. (Aus: Giesau 1925, Abb. 5.)

er - bei ähnlichen Ergebnissen - den Vergleich nicht mit den Westlettner-

reliefs in Mainz, sondern - sozusagen eine persönliche Stilstufe früher - mit den vermuteten *Jugendwerken* des Naumburger Meisters in Amiens durchführte. Giesau steckte die Spannweite der Entwicklung ab zwischen den in der Gewandbildung noch *scharfbrüchigen und flächigen* Amienser Reliefs und dem *Realismus* der Naumburger Figuren und diagnostizierte als Ergebnis der Entwicklung eine „räumliche Durchbildung der menschlichen Figur“, eine „plastische Durchformung aller einzelnen Gewandteile und ihrer klaren Sonderung“, eine „Großzügigkeit und Schlichtheit des Faltenwurfs“, einen „Verzicht auf alle rein schönlinige Führung der Falten“ und einen „klaren Gegensatz zwischen senkrechten und wagrechten oder schräg überschneidenden Falten“, wobei er alle diese Charakteristika bereits rudimentär in Amiens angelegt sah.¹⁰²⁸

1026 Giesau 1925, S. 203. - Vgl. den Wortlaut des Zitats in Fußnote 1009.

1027 Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*); Jantzen 1925, S. 222/224 und Kap. X. 2 (*Die Westlettnerreliefs*); Pinder 1925, S. 21 (zitiert in Fußnote 942; siehe auch Fußnoten 943 u. 944 und Kap. X. 3 (*Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer*)).

1028 Giesau 1925, S. 204.

Wie ein Vergleich mit den entsprechenden Ausführungen bei Schmarsow, Bergner, Vöge, Stix, Noack, Panofsky, Jantzen, Pinder und anderen leicht zeigen kann, ist Giesau *nicht* der erste Naumburg-Forscher, der bestimmte Charakteristika des Naumburger Reliefstils darlegt. Es muss deshalb verwundern, wenn Giesau vorgibt, dass es Untersuchungen zum Reliefstil des Naumburger Meisters in der ganz auf die Stifterfiguren fixierten Naumburg-Forschung nicht gebe, und behauptet, mit *seiner* Untersuchung, die durchaus zu ähnlichen Ergebnissen wie die vorgenannten Autoren kommt, *Neuland* zu betreten (vgl. Giesau 1925, S. 206).

Nicht zutreffend ist ferner der in Parenthese gegebene Hinweis Giesaus, Georg Dehio

Mit einer eingehenden Erforschung der Reliefarbeiten des *Naumburger Meisters* wollte Giesau eine in seinen Augen allzu sehr auf die Stifterfiguren fixierte Naumburg-Forschung - sie habe „bisher die Statuen im Naumburger Dom allzu einseitig der Auffassung der Persönlichkeit des großen Künstlers zugrunde gelegt“ - korrigieren. Vor dem Hintergrund der von ihm aufgefundenen *Jugendreliefs in Amiens* sei es vordringlich, zunächst die Reliefarbeiten des Naumburger Meisters für den Entwicklungsgang des Bildhauers überhaupt in den Mittelpunkt zukünftiger Forschung zu stellen. Die Entwicklung des Reliefsstils - der freilich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Giesaus Aufsatz keineswegs als *unerforscht* gelten konnte¹⁰²⁹ - definierte Giesau als Ausbildung eines *einzigartigen Raumstiles*, welchen der Naumburger Bildhauer, beginnend mit seiner Tätigkeit in Amiens und dann in Mainz und Naumburg, zum *Tiefenrelief* fortentwickelt habe.¹⁰³⁰

Dieses *Tiefenrelief* sei einerseits aus verschiedenen Relief-*Schichten* aufgebaut,¹⁰³¹ andererseits aber erhielten die Motive ihren „prägnanten Ausdruck“ erst „in der vordersten Blockfläche“. Die „in der Tiefe des Blockes hintereinander angeordneten Raumschichten sind nur Rückstrahlungen der in der vorderen Bildfläche gesammelten Energien.“¹⁰³² Die Bildvorstellung der von der Hand des Naumburger Meisters gefertigten Reliefs liege so in der vorderen Bildfläche, weshalb die richtige Ansicht der Reliefs nur die frontale sein könne. Die „Konzentrierung des Forminhalts in der vorderen Blockebene“ hielt Giesau für ein

habe die Westlettnerreliefs „seltsamerweise einem Schüler gegeben“ (ebd.). Tatsächlich hat Dehio die Naumburger Westlettnerreliefs einem zweiten, vom Bildhauer der Stifterstatuen *verschiedenen Meister* gegeben, worin gerade Dehios Variante einer *Zwei-Meister-These* besteht (vgl. Dehio 1919, I, S. 343, n. * - zitiert in Fußnote 755 und Kap. IX. 1 (*Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*)).

1029 So hat Panofsky in seiner wenig früher erschienenen Publikation den Stil des Hauptmeisters gerade von den *Passions-Reliefs* abzuleiten versucht (vgl. Panofsky 1924, S. 150 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*)), und auch Jantzen widmet den Reliefs ein eingehende Untersuchung (siehe Kap. X. (*Die Westlettnerreliefs*)).

Auch wenn Giesau sich einer anderen Terminologie bedient, so sind seine Beobachtungen zur Entwicklung des Reliefstils des Naumburger Meisters im Ergebnis den Untersuchungen Panofskys nicht unähnlich (siehe a.a.O.).

1030 „Erst mit Hilfe der Amiensener Arbeiten ist es uns jedenfalls möglich, die Ausbildung seines einzigartigen Raumstiles aus seinen Anfängen heraus zu verfolgen. Schon das Relief der Männer von Ninive läßt in dem Bestreben der Aussonderung einer zweiten Raum- und Figurenzone hinter der vorderen Reihe über die Mainzer Seligen und Verdammten hinweg das Naumburger Tiefenrelief ahnen, für das wir im ganzen Bereich der kunstgeschichtlichen Entwicklung kein Analogon haben.“ (Giesau 1925, S. 206.)

1031 Die Bezeichnung *Schicht* wird von Panofsky für die *Passionsreliefs* in Naumburg, insonderheit zur Beschreibung der Interaktion der Figuren als inadäquat abgelehnt. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150, zitiert in Fußnote 843.

1032 Giesau 1925, S. 206.

Markenzeichen des Naumburger Meisters, das schon - bei geringerer Relieftiefe - in den Vierpassreliefs der Kathedrale von Amiens wie dem Relief mit der *Flucht aus Ninive* als „Quintessenz des künstlerischen Wollens des Naumburgers“ vorhanden gewesen sei.¹⁰³³

Als technische Überlegung, wie der Effekt einer tiefenräumlichen Gliederung der Naumburger Reliefs zustande gekommen sei, nahm Giesau eine Vorzeichnung für die Komposition in der vorderen Ebene auf dem Steinblock an, von wo der Bildhauer ohne Änderung der Größenverhältnisse und mit weitgehender Beibehaltung einer fast vollrunden Ausführung auch der hinteren Figuren aus der Tiefe des Blocks herausgearbeitet habe.¹⁰³⁴

Die Reliefs des Naumburger Meisters seien *ganz ‚unmalerisch‘* - mit dieser Charakterisierung trat Giesau in Gegensatz zur gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung Pinders¹⁰³⁵ -, insofern „die Orientierung (..) nicht vom Reliefgrunde aus (geschieht), vielmehr (..) die vordere ideale Blockgrenze zugleich die Orientierungsebene für das von ihr aus in die Tiefe entwickelte Relief (ist).“¹⁰³⁶

Nicht nur aus stilistischen Gründen nahm Giesau das Amiensere Relief mit der *Flucht aus Ninive* für den Naumburger Bildhauer in Anspruch. Giesau berief sich emphatisch auf ein unbestimmt *völkisches* Moment, das die Arbeiten des Naumburger Meisters auszeichne, weshalb die Reliefs in Amiens sich dort „ohnehin durch den unverstellten Ausdruck ihrer deutschen Seele (..) als Fremdlinge offenbaren.“¹⁰³⁷ Giesaus völkische Reflexion stand in der Naumburg-Forschung des Jahres 1925 noch isoliert (sie fand in den Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders keine Entsprechung). Erst drei Jahre später sollte in der Arbeit Gertrud Bäumers eine ausgesprochen völkische Erklärung des Stifterzyklus Eingang in die Naumburg-Literatur finden.

1033 Ebd.

1034 „Übrigens wird die Konzentrierung des Forminhalts in der vorderen Blockebene um so fühlbarer, je mehr der Block in seiner ganzen Tiefe durchgeformt ist. Man kann daraus für den Arbeitsprozeß des Künstlers mit Sicherheit entnehmen, daß er die Bildkomposition auf der vorderen Blockfläche aufgezeichnet und dann schichtenweise das Relief herausgearbeitet hat, ohne Verringerung des Maßstabes der Figuren und auch kaum ihrer Körperhaftigkeit. Der Reliefgrund hat keine Bedeutung etwa im Sinne eines Raumes hinter den Figuren und gewährleistet lediglich den materiellen Halt.“ (Giesau 1925, S. 206.)

1035 „Der Reichtum der Überschneidungen zwischen Figuren, deren jede einzelne nicht flach-projiziert, sondern mit dem Gefühl ihrer kubischen Ausrundung gegeben ist, erzeugt für moderne Augen geradezu den Eindruck des Malerisch-Räumlichen.“ (Pinder 1925, S. 21.)

1036 Giesau 1925, S. 206.

1037 Ebd.

Relative Chronologie der Skulpturen im Naumburger Dom

Wie Panofsky, Jantzen und Pinder¹⁰³⁸ sah Giesau im Spendenauftrag Bischof Dietrichs den kategorischen *terminus post quem* für den Beginn der Arbeiten am Stifterzyklus im Westchor, „(...) da nach unzweifelbarem Ausweis der bekannten Naumburger Urkunde von 1249 eine Tätigkeit des Bildhauers an den Chorfiguren des Domes vor 1249 nicht in Frage kommen kann“.¹⁰³⁹

In der Frage der relativen Abfolge der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom freilich widersprach Giesau den Darstellungen Panofskys, Jantzens und Pinders,¹⁰⁴⁰ welche unter vorwiegend pragmatischen Gesichtspunkten in den Westlettnnerreliefs die ersten Arbeiten des von Mainz nach Naumburg abgewanderten Bildhauers erkennen wollten. Gleichsam in Fortführung seiner Tätigkeit als Reliefbildhauer des Mainzer Westlettnners habe der *Naumburger Meister* an seinem neuen Wirkungsplatz in Naumburg zunächst eine ähnliche Arbeit in Angriff genommen. Diese These einer relativen Abfolge der Arbeiten wurde durch Giesau unter Hinweis auf die aus der Naumburger Werkstatt hervorgegangenen *Meißner Skulpturen* für Naumburg revidiert und (wie schon bei früheren Forschern) in eine Abfolge Stifterfiguren - Westlettnnerreliefs umgekehrt, womit er, was Giesau freilich nicht erwähnte, zur

1038 Vgl. Panofsky (1924, S. 155): „(...) inzwischen, nämlich seit 1249, (war) das Projekt der Stifterstatuen aufgetaucht“, Jantzen (1925, S. 258): „Die Entstehungszeit der Naumburger Stifterfiguren ist bestimmt (...) durch das Datum 1249 des offenen Briefs Bischof Dietrichs II. (...)“ und Pinders Diktum von der *literarischen Vorform* des Spendenauftrags Bischof Dietrichs für das Programm des Stifterzyklus: „und wir tun doch gewiß gut, in diesem Briefe tatsächlich die literarische Vorform des erhaltenen Denkmalsbezirktes zu erblicken.“ (Pinder 1925, S. 47.)

1039 Giesau 1925, S. 205.

Aufgrund des sicheren Datums von 1249 für den Beginn der Bildhauerarbeiten im Naumburger Westchor hält Giesau freilich den Termin für die Fertigstellung des Mainzer Westlettnners - das *Frühwerk* des Naumburger Meisters in Deutschland - mit der Mainzer Domweihe von 1239 nicht für gesichert an:

„Skeptisch wird man sich aber gegenüber der Ansicht verhalten müssen, daß das für das Bauwerk gesicherte Weihedatum von 1239 auch den Abschluß der Arbeiten am [*sc. Mainzer West-*] Lettner bedeutet, da nach unzweifelbarem Ausweis der bekannten Naumburger Urkunde von 1249 eine Tätigkeit des Bildhauers an den Chorfiguren des Domes vor 1249 nicht in Frage kommen kann.“ (Ebd.)

Von ähnlichen Überlegungen ausgehend nimmt Pinder (1925, S. 24) - indem er *beide* Daten für gesichert ansieht - im Jahrzehnt 1239/1249 einen ebenso hypothetischen wie konsequenzlosen *Bamberg-Aufenthalt* des Naumburger Meisters an. - Siehe auch Fußnote 944.

1040 Vgl. Panofsky 1924, S. 149, 155 u. Fußnote 864 sowie Kap. X. 1 (*Relative Chronologie der Naumburger Skulptur*); Jantzen 1925, S. 258 (zitiert in Fußnote 924) und Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*); Pinder 1925, S. 33 u. Fußnote 948 sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizgo und die Lettner-Gruppe*).

Auffassung Georg Dehios zurückkehrte, die dieser 1919 in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* unter Verweis auf die damals herrschende Ansicht der Forschung dargelegt hatte.¹⁰⁴¹ Nach Giesau ließ sich „nur mit den Chorstatuen (..) eine stilistische Brücke nach Mainz schlagen“, während zu den Skulpturen im Meißner Domchor nur „der Stil des Lettners (..) hinüber nach Meißen (leitet) (...)“¹⁰⁴² Giesau sah so einerseits das stilistische Entwicklungsglied zwischen der Skulptur in Mainz und der Naumburger Skulptur in den Stifterfiguren verkörpert, wie er andererseits in den Passionsreliefs des Westlettners den späteren Übergang von der Naumburger zur Meißner Skulptur verwirklicht sah.

5. Hermann Beenken/Erwin Panofsky (1925/26)

*Überlegungen zur Künstlerpersönlichkeit in der mittelalterlichen Skulptur*¹⁰⁴³

Mit den Abhandlungen Erwin Panofskys und Hans Jantzens zur deutschen mittelalterlichen Skulptur, Wilhelm Pinders Monographie zum Naumburger Dom und den Forschungen Hermann Giesaus zu hypothetischen *Jugendwerken* des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens waren 1924/25 vier Arbeiten zur mittelalterlichen Skulptur erschienen, denen eine gemeinsame Auffassung von der *Künstlerpersönlichkeit* der führenden Bildhauer des 13. Jahrhunderts zugrunde lag. Diese Arbeiten konnten noch in der Tradition der Forschungen eines August Schmarsow und eines Heinrich Bergner stehend angesehen werden,¹⁰⁴⁴ während sie Vorstellungen von einer ‚*Kunstgeschichte ohne Namen*‘ (wie sie Heinrich Wölfflin vorschwebte), aber auch einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte widersprachen, wie sie Adolph Goldschmidts ‚Schule‘ repräsentierte und noch vor

1041 Vgl. Dehio 1919, I, S. 343 u. n. * (zitiert in Fußnote 755) und Kap. IX. 1 (*Das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulpturen*). - Durch die von ihm angenommene Reihenfolge der Arbeiten in Mainz und Naumburg sah sich Dehio zur Annahme eines *Westlettners*- und eines *Stifter-Meisters* genötigt (vgl. ebd.).

1042 Giesau 1925, S. 205.

1043 Hermann Beenken: *Rezension von Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage ‚*Die Kunstliteratur*‘ S. 29-34 [Beenken 1925c (Rez.)] und Erwin Panofsky: *Rezension von dass.*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 [Panofsky 1926 (Rez.)].

1044 Die Monographien Schmarsows (siehe Kap. II. 1: *August Schmarsow (1892) Naumburger Skulptur*) und Bergners (siehe Kap. IV: *Die Entdeckung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit durch Heinrich Bergner (1903)*) spielen als Referenzliteratur in den genannten Publikationen freilich keine Rolle, doch erschließt sich deren Bedeutung für die genannten Publikationen aus der zentralen Vorstellung von der *Künstlerpersönlichkeit*. - Siehe auch Kap. IX. 3: *Die Durchsetzung des Namens ‚Naumburger Meister‘ in der kunsthistorischen Forschung bis 1919*.

dem Krieg im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* zum Programm einer Erforschung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts aufgestellt und hier von Hermann Giesau in seiner Eigenschaft als Mitarbeiter Goldschmidts vertreten worden war.¹⁰⁴⁵ In seiner Besprechung des Buches von Hans Jantzen hob Hermann Beenken¹⁰⁴⁶ die Auffassung von der Künstlerpersönlichkeit denn auch als einen Leitgedanken des Buches hervor und fasste Jantzens Arbeit als programmatisch für die Mittelalterforschung nach dem 1. Weltkrieg auf, indem Jantzen eine bloße Betrachtung der „überpersönlichen Zusammenhänge von Entwicklung“ vermieden und dagegen die „Gipfelgebiete unserer Plastik monographisch“ behandelt habe. Jantzen habe „sich auf das Werk der großen Führenden“ konzentriert, und so „auch im deutschen Mittelalter wieder das Persönliche künstlerischer Leistung“ in den Mittelpunkt gestellt. Beenken fügte noch hinzu, dass „auch Pinder (..) jüngst (..) seine Behandlung der Naumburger Plastik im wesentlichen auf ‚den Meister‘ und die Probleme seiner Individualität zu stellen gesucht“ habe.¹⁰⁴⁷ Panofsky urteilte in seiner wenig später erschienenen Rezension ganz ähnlich, wenn er Jantzens Arbeit „methodisch (...) insofern eigenartig und ergebnisreich“ nannte, „als sie die Fülle namenloser Kunstwerke - freilich unter bewußter Beschränkung auf das, was der Autor als ‚klassisch-heroische Epoche der deutschen Gotik‘ bezeichnet - als Werke individueller Künstler-Persönlichkeiten betrachtet.“¹⁰⁴⁸

1045 Dass die Abhandlung Hermann Giesaus zu *Jugendwerken des Naumburger Meisters in Amiens* von 1925 (siehe Kap. X.4) nicht als Einlösung dieses Programms, sondern geradezu als *Antithese* dazu betrachtet werden kann - obwohl Giesau selbst als Verfasser des Programms im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* fungiert hatte (siehe Kap. VII. 1) - ist w.o. ausführlich dargelegt worden (siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*)).

1046 Hermann Beenken wurde 1920 durch Heinrich Wölfflin in München mit einer (unveröffentlicht gebliebenen) Dissertation zum Thema *Das allgemeine Gestaltungsproblem in der Baukunst des deutschen Klassizismus* promoviert und erlangte 1922 in Leipzig unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder mit einer Arbeit zur *Rottweiler Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts* die Habilitation (verarbeitet und in erweiterter Form veröffentlicht unter dem Titel *Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und Schwaben* (Leipzig 1927)). Beenkens Überblickswerk zur *Romanischen Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert)* (Leipzig 1924) wurde von Erwin Panofsky im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246 eingehend besprochen (vgl. dazu Fußnote 821). Neben einer Monographie über die *Bildwerke des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrhundert* (Bonn 1925) publizierte Beenken 1925 noch drei Rezensionen zu Veröffentlichungen über deutsche mittelalterliche Skulptur, außer der zu Hans Jantzens Buch (siehe vorige Fußnote) eine Besprechung zu *Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924, in: *Cicerone* 17 (1925) S. 328-333 und zu *Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59 (1925/26) Beilage ‚Die Kunstliteratur‘, S. 1-6. - Zu Hermann Beenken vgl. Peter H. Feist in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* 1999, S. 18-21.

1047 Beenken 1925c (Rez.), S. 29.

1048 Panofsky 1926 (Rez.), S. 54. - Jantzen habe, fährt Panofsky fort, „die

Beenken und Panofsky nahmen in ihren Rezensionen die Gelegenheit wahr, eine erste Bilanz der deutschen Nachkriegsforschung zur mittelalterlichen Skulptur und vor allem zur *Naumburg-Forschung* zu ziehen, wobei Panofsky auch auf die besonderen Umstände der Nachkriegszeit aufmerksam machte, wo die „äußere Notlage die deutsche Forschung zu einer weitgehenden Beschränkung auf den einheimischen Denkmälerbestand zwang“. Daran knüpfte Panofsky eine inhaltliche Bemerkung zum Erkenntnisinteresse dieser Forschung, die ähnlich in den Reflexionen Hermann Giesaus zum Charakter des Naumburger Meisters und dessen mutmaßlichen Jugendwerken an der Kathedrale von Amiens anklang.¹⁰⁴⁹ Panofsky meinte, die „innere Problematik“ dieser Bildhauerarbeiten habe die Forschung „zur Besinnung auf die Wesensmerkmale des ‚Deutschen‘ in der Kunst“ geführt.¹⁰⁵⁰

Beenken und Panofsky benannten in ihren Rezensionen die Themen, welche die aktuelle Forschung zur Skulptur im Naumburger Dom beschäftigte und welche alle mit der Vorstellung einer prägenden Bildhauerpersönlichkeit zusammenhingen: die Frage nach den Wanderwegen und Stationen dieses *Naumburger Meisters* in Frankreich und Deutschland, die Entwicklung und Charakteristika seines persönlichen Stils und das *Oeuvre* dieses Meisters in Abgrenzung zu anderen Meistern, Gesellen oder Werkstattgenossen im Mainzer und im Naumburger Dom.

Stilgruppen des Stifterzyklus

Jantzens Unterscheidung der Naumburger Stifterstatuen in zwei *Stilgruppen*, eine Gruppe von Figuren im Chorpolygon (ohne Sizzo, aber mit Konrad) und eine Gruppe mit den übrigen Figuren im Chorquadratum (einschließlich Sizzos, aber ohne Konrad) wurde von beiden Rezensenten, Beenken wie Panofsky, als wichtiges Resultat seiner Arbeit hervorgehoben. Doch fiel auf, dass Beenken den stilistischen Befund, den Jantzen für diese Unterscheidung angab - die Gewandbildung einer ersten Gruppe von Figuren im Chorpolygon orientiere sich an einem *antikeischen* Figurenensemble des *Reimser* Nordquerhauses, die Gewandbildung einer zweiten Gruppe aber an Portalfiguren der Kathedrale von *Amiens* - gar nicht erwähnte, und Panofsky diesen Bezug auf die Skulpturenensembles zweier Kathedralen zwar

Geschichte der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert gleichsam in der Gestalt von *Künstler-Monographien* abgehandelt“ (ebd.), ein Satz, der sich ebenso gut auf Panofskys eigene Betrachtung zur Skulptur des 13. Jahrhunderts beziehen lässt (siehe Panofskys Analysen zur Skulptur des Bamberger und Naumburger Doms in Kap. X. 1 (*Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom*) und Kap. X. 1 (*Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises*).

1049 Vgl. Giesau 1925, S. 203 (zitiert in Fußnote 1009) und S. 206.

1050 Panofsky 1926 (Rez.), S. 54.

anführte, aber die von Jantzen dargelegten stilbildenden Implikationen für die *Gewandbildung* der Naumburger Skulptur - also der ganze *Witz* von Jantzens Analyse - nicht diskutierte.¹⁰⁵¹ Stattdessen erörterten beide Rezensenten die Konsequenzen von Jantzens stilistischer Unterscheidung allein im Hinblick auf die *Meisterfrage* - und kamen hierbei zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen: während Beenken unter offensichtlichem Bezug auf die abschließenden Bemerkungen Jantzens einen „für das Ganze verantwortlichen Hauptmeister“ als Resümee von Jantzens Abhandlung ausgab (wobei er sich auf den Wortlaut des Textes berufen konnte),¹⁰⁵² sah Panofsky als Ergebnis von Jantzens Analyse einen „Naumburger Hauptmeister, der auch die Lettner-Reliefs geschaffen hat“ und einen „bedeutenden Nebenmeister“, den er auch als den „genialen Wilhelm- und Timo-Meister“ bezeichnete.¹⁰⁵³

Da beide Rezensenten Jantzens Text gelesen hatten, musste es an Jantzens Darstellung selbst liegen, dass Beenken und Panofsky einander widersprechende Aussagen als Resümee von Jantzens *Händescheidung* unter den Bildhauern der Stifterfiguren trafen. Und tatsächlich waren (und sind) beide Lesarten, die Beenkens und die Panofskys, möglich, je nachdem man die Betonung auf Jantzens *stilistische* Analyse, welche die Unterschiede prägnant herausgearbeitet hatte, oder aber auf seine Vorstellung einer großen Werkstattgemeinschaft richtete, in der in letzter Instanz „das Ganze“ von einem überragenden „Hauptmeister“ verantwortet worden sei.¹⁰⁵⁴

1051 „Unter den Stifterfiguren sind zwei Gruppen geschieden, die Polygonfiguren (*merkwürdigerweise ohne Sizzo, dafür mit Konrad*) und die übrigen Figuren im Chorquadrat. Ein für das Ganze verantwortlicher Hauptmeister soll sie ebenso wie die Reliefs mit Gesellen geschaffen haben.“ (Beenken 1925c (Rez.), S. 34; *Herv.*, S.)

„In Naumburg scheidet Jantzen ‚zwei Gruppen, die beide in sich noch einmal zu teilen sind‘: auf der einen Seite Wilhelm, Timo, Dietmar und Konrad (d. h. die Figuren des Chor-Polygons, wenn man den Konrad an die Stelle des Sizzo gesetzt denken würde), auf der andern Hermann, Sizzo, Ekkehard, Dietrich und sämtliche Frauen. Die Unterteilung dieser zwei Gruppen, deren stilistischer Gegensatz mit dem Unterschied zwischen der *Reimsischen* und *Amiensischen* Formensprache verglichen wird, erfolgt in dem Sinne, daß innerhalb der ersten Gruppe *Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden Nebenmeisters* in den Vordergrund gestellt werden, während innerhalb der zweiten der (...) tatsächlich recht mäßige Sizzo als Gehilfenarbeit in den Hintergrund geschoben wird.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57; *Herv.*, G.S.)

1052 „Eine Lösung dieser Schwierigkeiten kann ich nur sehen, wenn von einem *Hauptmeister, der für das Ganze verantwortlich ist*, und verschiedenen ausführenden Kräften gesprochen wird, die dem *Führer* gegenüber mehr oder minder große Selbständigkeit besitzen.“ (Jantzen 1925, S. 256; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Beenken 1925c (Rez.), S. 34. (zitiert in voriger Fußnote).

1053 Panofsky 1926 (Rez.), S. 57 (siehe auch Zitat in Fußnote 1051).

1054 Vgl. Jantzen 1925, S. 256. - Siehe dazu Kap. X. 2 (*Ein Reims- und ein Amiens-er Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*), Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) sowie Fußnote 892.

Indem Panofsky und Beenken das entscheidende Argument einer unterschiedlichen Gewandbildung nach dem Vorbild von Reims und Amiens für die Zuordnung der Stifterfiguren in zwei Stilgruppen entweder nur interessellos registrierten (Panofsky) oder überhaupt nicht erwähnten (Beenken), musste es ihnen unverständlich bleiben, warum Jantzen die Figuren des Sizzo und Konrad für die Zusammenstellung der Stilgruppen scheinbar willkürlich ‚vertauscht‘ hatte.¹⁰⁵⁵

In Jantzens wie in Erwin Panofskys eigener Darstellung, aber auch in den Abhandlungen Pinders und Giesaus war es bezeichnend, dass die stilkritische Analyse der Figuren des Wilhelm und Timo zu deren Aussonderung und Zuschreibung an einen *anderen Bildhauer* führten, was tendenziell alle Interpreten zur Annahme eines *zweiten* eigenständigen *Meisters* brachte, den freilich Jantzen und Pinder im Nachhinein dann wieder in der Vorstellung von einem „riesenstarken Ich“ (Pinder) oder von einem „Führer“ (Jantzen) aufgehen ließen.¹⁰⁵⁶

Die integrierende These vom *einen* Meister hatte Pinder 1925 durch die Vorstellung von einem Bildhauer, der sich *entwickelt*, verschiedene Einflüsse verarbeitet, seinen Stil ausbildet oder gar variiert, zu begründen gesucht und hierbei insbesondere in der Figur des Sizzo die Tätigkeit eines Bildhauers am Werk gesehen, der es - vom Relief herkommend - in der Großfigur noch nicht zur Meisterschaft gebracht hatte, zu der er sich erst mit der Meißelung weiterer Figuren vervollkommen sollte. Dagegen war die Beurteilung der Figuren bei Erwin Panofsky - eine ähnliche Auffassung wurde auch bei Jantzen und Giesau vertreten - mehr auf feststehende stilistische Merkmale fixiert. Man könnte die Stil-Auffassung Panofskys vereinfachend als *statisch* bezeichnen, was sich an seiner Kritik einer Zuordnung der Figur des Sizzo zum Werk des Hauptmeisters durch Pinder zeigen lässt. Pinders

1055 Vgl. Beenken 1925c (Rez.), S. 34 (zitiert in Fußnote 1051 und Panofsky 1926 (Rez.), S. 57 („Dieser Teilung ist sicher grundsätzlich beizustimmen, *nur daß wir Sizzo eher der ersten als der zweiten Gruppe* (aber natürlich nicht etwa als Werk des genialen Wilhelm- und Timo-Meisters) *zuweisen würden*, während wir uns über den arg zerstörten Konrad des Urteils enthalten möchten (...).“ (Herv., G.S.)

Ein ähnliches Missverständnis zeigt Panofskys Anmerkung zur stilistischen Einordnung der Figur des Konrad (die bei Jantzen den stilistischen Platz mit Sizzo tauscht), indem er sich „über den arg zerstörten Konrad des Urteils enthalten möchte“ (*ebd.*), also die *Zerstörung* als Grund für seine Urteilsenthaltung angibt. Die *Zerstörung* dieser Figur betrifft aber nur den *Kopf*, nicht jedoch den Körper mit der *Gewandbildung* dieser Figur, an der Jantzen seine stilistische Zuordnung festmacht, und diese - was entscheidend ist - auf die Königsfiguren der Kathedrale von Reims zurückführt. Weder die *Gewandbildung* noch die französischen Wurzeln dieser Gewandbildung werden von Panofsky und Beenken in ihrer jeweiligen Besprechung von Jantzens Werk thematisiert, womit auch diese Zusammenhänge der Naumberger und der französischen Skulptur bei Panofsky und Beenken nicht zur Sprache kommen.

1056 Vgl. Pinder 1925, S. 19 und Jantzen 1925, S. 256.

Versuch, die Figur des Sizzo als entwicklungsgeschichtlich *erste* Figur in einer ganzen Reihe von Figuren des Hauptmeisters, als dessen noch unbeholfenen Erstlingsversuch in der Großstatue, zu begreifen, bewertete Panofsky als nicht überzeugenden „Rettungsversuch“ für diese Figur.¹⁰⁵⁷ In seiner Polemik verkannte Panofsky freilich das eigentliche Argument Pinders von einer *Übergangsfigur* des Sizzo, indem er die Qualität dieser Figur zum Ausschlusskriterium aus dem Werk des Hauptmeisters machte, während Pinder deren qualitatives Zurückstehen hinter den anderen Figuren des *Hauptmeisters* gar nicht bestritt, sondern die schwächere Ausführung dieser Figur gerade zum Ausgangspunkt seiner Überlegung machte: die Figur des Sizzo müsse *notwendig* schwächer sein, weil sie die *Erstlingsfigur* eines Bildhauers sei, der seine Hand zuvor nur bei der Meißelung von kleinen Relieffiguren geübt habe.¹⁰⁵⁸

Trotz dieser Differenzen in der Beurteilung zwischen Panofsky und Pinder wurde die Aufteilung der Stifterfiguren in zwei Stilgruppen in den Grundzügen von allen Forschern der 1920er Jahre in ähnlicher Weise vorgenommen - die Figuren des Ekkehard, der Uta und Gega galten als Werke des *Hauptmeisters*, Wilhelm und Timo als Werke eines zweiten, stilistisch eigenständigen *Nebenmeisters* (oder Gesellen).¹⁰⁵⁹ Problematisch erschienen in den stilkritischen Analysen dieser Forscher die ‚Rand- und ‚Übergangsfiguren‘ (z.B. *Reglindis* und *Gerburg*) sowie die technisch schwächer eingestuften Figuren (z.B. *Dietmar* und *Sizzo*), wo die Aufteilung dann Gegenstand diffiziler Händescheidungen mit unterschiedlichen Resultaten wurde. So stießen in Pinders und Panofskys Beurteilung der Figur des *Sizzo* eine mehr *dynamische* und eine mehr *statische* Auffassung vom Entwicklungs- und Gestaltungspotenzial des leitenden Bildhauers der Naumburger Stifterfiguren aufeinander. Während Pinder die Figuren unter verschiedenen (hypothetischen) Entwicklungsszenarien betrachtete, dabei wohl wissend, dass er in Ermangelung historischer Nachrichten zu keinen gesicherten Ergebnissen gelangen konnte,¹⁰⁶⁰ suchte Panofsky nach einer

1057 „(...) innerhalb der ersten Gruppe (werden) [sc. durch Hans Jantzen] Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden Nebenmeisters in den Vordergrund gestellt (.), während innerhalb der zweiten der - trotz Pinders Rettungsversuch - tatsächlich recht mäßige Sizzo als Gehilfenarbeit in den Hintergrund geschoben wird.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57.)

1058 Vgl. Pinder 1925, S. 32f. (zitiert in Fußnote 947) sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

1059 Vgl. Panofsky 1924, S. 153 und Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*) sowie (*Der Wilhelmsmeister und weitere Händescheidungen*); Jantzen 1925, S. 246 ff. und Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*); Pinder 1925, S. 34 ff. und Kap. X. 3 (*Die ‚klassische Gruppe‘*) sowie (*Ein Bildhauer aus Reims*); Giesau 1925, S. 205 (siehe Fußnote 1023) und (*Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors*).

1060 „Der Verfasser hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung

festen Zuordnung auf Basis der beiden Vereinbarungs-Kriterien des *Stils* und der *Qualität*, wobei er Qualitätsunterschiede als dynamisches, der persönlichen Entwicklung unterworfenes Moment für den *Hauptmeister* nicht gelten ließ und nur die Wahl zwischen Meister und Gehilfen oder aber zwischen Meister und kongenialen Nebenmeister einräumte, während Jantzen als einziger Interpret eine stilistische Unterscheidung vorschlug, welche die französische Kathedralskulptur in Reims und Amiens als formgebend für die Gewandbildung und damit als prägend für den Typus der Figuren annahm.¹⁰⁶¹

Chronologische Fragen

Wenn Hans Jantzen und Wilhelm Pinder die Entstehung der Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom in der Abfolge a) Passionsreliefs des Westlettners und b) Stifterfiguren im Westchor voraussetzten, so wurde diese Zeitstellung in ihren Darstellungen teilweise relativiert. Nur Panofskys Vorstellung vom Naumburger *Hauptmeister* (=Lettnermeister) ging notwendig davon aus, dass der Bildhauer der Stifterfiguren zuerst die Westlettnnerreliefs gemeißelt und dabei seinen Stil ausgebildet habe, bevor er anschließend zum Schöpfer der ‚klassischen Figuren‘ des Ekkehard, der Uta und der Gepa werden konnte. Jantzen und Pinder aber folgten in der relativen Chronologie rein pragmatischen Überlegungen. Pinder schloss einen stilbildenden Einfluss der Westlettnnerreliefs auf den Bildhauer der Stifterfiguren aus, indem er den aus Mainz kommenden Bildhauer mit seinen Vorzügen und Schwächen an die Arbeit der Reliefs (die seinen Stärken entgegen kamen) und dann an die Stifterfiguren in Naumburg herantreten ließ.¹⁰⁶²

vorzuschlagen (....). Dennoch wagt er das Bild des Vorganges, soweit es sich ihm jetzt schon darstellt (es enthält selbst als Hypothese noch dunkle Strecken), hier anzudeuten - lediglich als eine Möglichkeit, wie es gewesen sein könnte.“ (Pinder 1925, S. 18.)

1061 Die *stilistische* Zweiteilung und die *qualitativen* Unterschiede sind die beiden - freilich nicht feststehenden und sich überlagernden - Kriterien, nach denen Panofsky, Jantzen, Pinder, Giesau und Beenken die Stifterfiguren in zwei Stilgruppen mit Meistern und Gehilfen aufteilen, wobei allein Pinder ein *dynamisches Entwicklungsmoment* in seine Überlegungen (freilich nicht ohne Widersprüche) mit einbezieht (siehe Zitat in voriger Fußnote). Als gemeinsames Ergebnis der wesentlich stilanalytisch vorgehenden Forscher der 1920er Jahre - wobei freilich die Vergabe des ‚Meister‘-Namens strittig ist - kann eine prinzipielle Aufteilung der Stifterfiguren an einen *Bildhauer (Meister)* der Figuren im Chorpolygon und einen *Bildhauer (Meister)* der Figuren im Chorquadrat gelten (letzterer ist gleichzeitig der *Hauptmeister*), wobei bei Jantzen (der dafür stilistische Merkmale der Gewandbildung nach Reimser und Amiens Vorbildern angibt) zwei Figuren die Seiten von Chorquadrat und -polygon ‚tauschen‘ - Konrad und Sizzo -, während Panofsky die Figuren sozusagen auch stilistisch an ihrem Platz belässt, sich aber über Dietmar und Sizzo nicht weiter Rechenschaft abgibt, weil sie ihm zwar eher zum Meister des Wilhelm und Sizzo zu passen scheinen, aber letztlich ihrer schwächeren Qualität wegen als Gehilfenarbeiten außer Betracht bleiben. (Vgl. Panofsky 1926, S. 57.)

1062 Vgl. Jantzen 1925, S. 258 (zitiert in Fußnote 924) sowie Kap. X. 2 (*Die*

Giesau schlug in seiner Abhandlung eine Revision der Chronologie Lettnerreliefs - Lettnerreliefs - Statuen vor, wobei er vor allem auf die Nachfolgearbeiten im Domchor von Meißen hinwies, welche direkt an den Stil der Naumburger Westlettnerreliefs anknüpfen würden. Diese Begründung einer Revision der Chronologie der Naumburger Skulpturen machten sich nunmehr auch Beenken und Panofsky (dieser gegen seine frühere Auffassung) in ihren Rezensionen zu eigen, wobei beide Rezensenten das von Giesau genannte Argument einer engen stilistischen Verwandtschaft der Meißner Skulpturen mit den Naumburger Westlettnerreliefs als das ausschlaggebende ansahen.¹⁰⁶³

Frühwerke in Mainz und Amiens

Als Voraussetzung für ein volles Verständnis der Naumburger Skulpturen mahnte Panofsky eine eingehendere Behandlung der Mainzer Westlettnerfragmente an, deren Verhältnis zur Mainzer Deesisgruppe im Sinne der Autorschaft eines einzigen Bildhauers keinesfalls abschließend geklärt sei. Wenn die Deesisgruppe ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters* sei, so ließen sich die stilistisch unterschiedenen Gruppen der *Seligen und Verdammten* vom Mainzer Westlettner

Meisterfrage) und Pinder 1925, S. 32 (zitiert in Fußnote 945) sowie Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

Beenken kritisiert bei Jantzen die fehlende Analyse der Verhältnisses zwischen den Stifterfiguren im Westchor und den Figuren der Passionsreliefs: „(...) so sieht er [*sc. Jantzen*] zwar innerhalb des Lettners und innerhalb des Westchors die Entwicklung des Meisters sehr deutlich, vergleicht aber merkwürdigerweise nicht Statue und Relieffigur.“ (Beenken 1925c (Rez.), 34.)

1063 „In Naumburg sieht auch Jantzen wie Pinder, Panofsky und andere die Lettnerreliefs als die frühesten Arbeiten des großen Führenden an. Ich hoffe, einen ausführlichen Nachweis, daß die Stifterstatuen das ältere sind (wie auch Giesau neuerdings annimmt), später einmal bringen zu können. Es läßt sich durch Analyse der sicher jüngeren Werkstattstatuen in Meißen wahrscheinlich machen. Die Reliefs stehen entwicklungsmäßig schon auf der die Figur in neuer Weise von innen her verräumlichenden Meißener Stufe, ebenso wie in Naumburg selbst die Kreuzigungsgruppe und die Grabfigur eines Bischofs im Ostchor.“ (Beenken, ebd.)

„Für eine spätere Entstehung der Lettner-Reliefs spricht *erstens* die Tatsache, daß der sicher relativ späte und auch nach Jantzens Meinung nicht mehr vom Hauptmeister geschaffene Cruzifixus des Lettner-Eingangs mit der Architektur des Lettners im Verbande steht; *zweitens* der Umstand, daß die Formensprache derjenigen Chorstatuen, die Jantzen mit Recht als die „stilistisch durchgebildetsten“ anspricht, nämlich Ekkehard und Dietrich, Uta und Gega, dem Stil der Lettner-Reliefs am nächsten kommt; *drittens* die enge Verwandtschaft zwischen den Lettner-Reliefs und den Schulwerken zu Meißen (vergleiche etwa den Kopf des Pilatus (...) mit dem des Meißener Kaiser Otto (...).) Nun läßt sich zwar den ersten beiden Argumenten allenfalls begegnen (...); allein das *dritte* ist schwer wegzudisputieren, und der Unterzeichnete muß eingestehen, daß auch er jetzt die Auffassung Beenkens und Giesaus als die wahrscheinlichere anzuerkennen geneigt ist.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 58.)

nicht mehr diesem selbst, sondern am ehesten einem „mittelrheinisch geschulten“ Mitarbeiter des Hauptmeisters zuschreiben.¹⁰⁶⁴

Im Anhang zu seiner Rezension und in Ergänzung zu Giesaus Veröffentlichung zweier Vierpassreliefs der Kathedrale von Amiens publizierte Panofsky noch drei Konsolfiguren, sog. ‚Marmousets‘ von der Westfassade der Kathedrale von Amiens. Er bezeichnete sie als „Arbeiten des großen Deutschen“, wobei er - ähnlich wie Giesau - die stilistische ‚Heraushebung‘ dieser Figuren aus ihrer (französischen) Umgebung als Argument für diese Zuschreibung geltend machte. Panofsky verglich diese kleinen Figuren, die er als im ‚Puppenstand‘ der später voll ausgebildeten Figuren in Mainz und Naumburg charakterisierte, mit der Christusfigur der Deesisgruppe in Mainz sowie dem Christus der Abendmahlsszene in Naumburg und der Johannesfigur derselben Szene und stellte sie als weitere *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* zur Diskussion (Abb. 119-125).¹⁰⁶⁵



Stilanalytische Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit

Es war der *stilanalytische Vergleich*, der als Methode die Untersuchungen Panofskys, Jantzens, Pinders und Giesaus zur Naumburger Skulptur bestimmte. Motiviert waren ihre vergleichenden Untersuchungen vom Interesse an der *Künstlerpersönlichkeit* eines Bildhauers, dessen Handschrift sie in Werken der Dome von Naumburg und Mainz, in Jugendwerken an der Kathedrale von Amiens und in Stilübernahmen aus Reims zu erkennen glaubten und

Abb. 119 u. 120
2 Marmousets vom Westportal
der Kathedrale zu Amiens
(Aus: Panofsky 1926 (Rez.),
Abb. 2 u. 3)

1064 „Daß die ‚Deesis‘ ein eigenhändiges Werk des Naumburgers darstellt, scheint sicher - allein gerade diese stilistische Nähe zwischen dem zeitlich Getrennten macht es zweifelhaft, ob nicht für die ‚Seligen und Verdammten‘ (bei denen man, als bei gleichzeitig entstandenen Werken, eigentlich eine noch viel unmittelbarere Verwandtschaft mit der ‚Deesis‘ erwarten müßte) ein einheimisch, d. h. mittelrheinisch, geschulter Mitarbeiter anzunehmen ist, der freilich nach dem Entwurf und unter strengster Aufsicht des Hauptmeisters gearbeitet haben müßte. Vielleicht, daß Beenkens und Giesaus Publikationen auch diese Frage entscheiden werden.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 59.)

1065 „(...) der Naumburger [*sc. Meister*] (scheint) in Amiens auch freiplastische Arbeiten (wenn auch kleineren Maßstabes) ausgeführt zu haben (...). Es handelt sich um jene ‚Marmousets‘, die sich unter den baldachinartigen Konsolen der Gewändefiguren befinden, und von denen wir einige als eigenhändige Arbeiten des großen Deutschen ansprechen zu dürfen glauben (einige andere kommen seinem Stil wenigstens nahe) - Gestalten, die sich aus ihrer Umgebung ziemlich deutlich herausheben und alles das, was später in Mainz und Naumburg zu körperhafter Entfaltung und Lockerung gelangt ist, gleichsam in massenmäßiger Verdichtung und Gebundenheit - man möchte sagen: noch im Puppenstande - vorgebildet zeigen.“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 58f.)



Marienkrönung. Sockelskulptur vom Westportal der Kathedrale zu Amiens. (Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 1)



Abb. 121-123
Ausschnitt aus Abb. 1
(Ebd., Abb. 4)



Christus aus der Deesis des ehemaligen Mainzer Westlettners
(Ebd., Abb. 5)



Abb. 124 a u. b
Ausschnitt aus Abb. 117 u. Johannes aus dem Abendmahl des Naumburger Lettners
Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 6 u. 7)

dessen Entwicklung und stilistische Ausbildung sie als Lehr- und Wanderjahre zu rekonstruieren und nachzuzeichnen suchten.

Indem alle vier Forscher die Stifterfiguren im Naumburger Dom (von deren Analyse ihre Untersuchungen den Ausgang nahmen) vornehmlich unter *stilanalytischen* Gesichtspunkten betrachteten, traten die historischen Voraussetzungen des Stifterzyklus in den Hintergrund oder spielten überhaupt keine Rolle: Als gestaltgebendes Moment im Sinne einer *thematischen* Gestaltung kamen die historischen Voraussetzungen



Abb. 125 a u. b
Ausschnitt aus Abb. 118
u. Christus aus dem Abendmahl des Naumburger Lettners
Aus: Panofsky 1926 (Rez.), Abb. 8 u. 9)

des Stifterzyklus, der Auftrag Bischof Dietrichs II. und die Biographien der dargestellten historischen Figuren - die Rolle des Brüderpaares Hermann und Ekkehard bei der Verlegung des Bistums, der Tod des *Ditmarus comes occisus*, die Rolle der *Donatoren, Fundatoren, Datoren* des dargestellten Adels nicht vor. Panofsky, Jantzen, Pinder und Giesau gingen vielmehr in ihren Stilanalysen davon aus - auch wenn sie gelegentlich historische Fakten erwähnten -, dass der Bildhauer den

Stifterzyklus unter rein künstlerischen Gesichtspunkten entworfen und verwirklicht habe (mögen auch einzelne Richtlinien des Auftraggebers vorangegangen sein), weshalb sie den *Naumburger Meister* nicht so sehr als Künstler bei der Bewältigung einer bestimmten Gestaltungsaufgabe, denn als aus sich schöpfende *Künstlerpersönlichkeit*, als „Genie“ (Pinder) auffassten und würdigten.¹⁰⁶⁶

1066 Am weitesten geht Pinder in der Auffassung vom *Naumburger Meister* als *Genie*, wenn er unterstellt, der Künstler habe nicht nur die Skulpturen nach freier Willkür gestaltet, sondern selbst dem Auftraggeber die Konzeption des Stifterzyklus eingegeben. („Keiner im Umkreise des 13. Jahrhunderts, nicht einmal ein anderer Deutscher, - nicht zu reden von

XI. Neue Zuschreibungen und Fundstücke zur Skulptur der ehemaligen Lettner im Mainzer Dom

1. Rudolf Kautzsch (1925) ¹⁰⁶⁷

Im Jahr 1925 wurde durch die Mainzer Domverwaltung im Kreuzgang des Domes unter Einschluss der angrenzenden Kapitelsäle ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Dom- und Diözesanmuseum eingerichtet, dessen Grundstock die schon früher dort aufgestellten Überreste aus der Bau- und Renovierungsgeschichte des Bauwerks bildeten. Gleichzeitig erschien eine neue Monographie zum Mainzer Dom von Rudolf Kautzsch mit der bis dahin umfangreichsten photographischen Dokumentation zur Architektur und zur Ausstattung des Domes. Ähnlich wie die ein Jahr früher erschienene Überblicks-Publikation Erwin Panofskys (doch mit noch stärkerer Betonung der photographischen Dokumentation und einem geringeren Anteil an Text) war Kautzschs Werk in eine einführende Abhandlung mit Textabbildungen und einen Tafelband mit katalogartigen Einträgen zu den Abbildungen unterteilt. Die Anmerkungen zu den Tafeln enthielten ferner einen sparsamen wissenschaftlichen Apparat, von dem sich Kautzsch im darstellenden Teil des Text-Bandes mit der Begründung vollständig dispensierte, dass im *Inventarband* von 1919, den er mitverfasst hatte, bereits die nötigen Angaben zu den Denkmälern gemacht und die seither erschienenen Publikationen im Tafelteil bereits nachgetragen worden seien. ¹⁰⁶⁸

Unter den skulpturalen Werken des Doms bildeten neben den Grabdenkmälern die Bildhauerarbeiten des 13. Jahrhunderts den erklärten Schwerpunkt von Kautzschs einführendem Text, der im Wesentlichen eine Zusammenfassung des *Inventarbandes* von 1919 bot. ¹⁰⁶⁹ Daneben stellte Kautzsch neue Hypothesen zu Werken vor, die auch im Zentrum der damaligen wissenschaftlichen Diskussion standen, ohne dass sich Kautzsch selbst der Aufgabe einer expliziten Auseinandersetzung mit der gleichzeitigen wissenschaftlichen Literatur gestellt hätte.

Frankreich - hat das gewollt und gekonnt, hat das wagen dürfen: Muß man nicht glauben, daß dieser Einzige dem Bischof selbst den Gedanken eingegeben hat, den nur er verwirklichen konnte?“ (Pinder 1925, S. 17)).

¹⁰⁶⁷ Zu Rudolf Kautzsch, *Der Mainzer Dom und seine Denkmäler*, 2 Bände, Frankfurt am Main 1925, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Futterer 1928, S. 47 / Schmitt 1929, S. 110 / Schmitt 1932, S. 4 / Schmitt 1934, S. 71 / Peschlow- Kondermann 1972, S. 34 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 221 (n.104).

¹⁰⁶⁸ Vgl. Kautzsch 1925, II, Vorbemerkung.

¹⁰⁶⁹ Siehe Kap. IX. 2.

Mainzer Fragmente

Die im Dommuseum erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellten Bildhauerarbeiten aus der Zeit der Domweihe von 1239 diskutierte Kautzsch vor allem unter dem Titel von *Zuordnungen* zu einem der beiden verlorenen Lettner, wobei ihn das seit Noacks Veröffentlichung von 1914 noch immer rätselhafte Fragment des sog. *Kopfes mit der Binde* am ausführlichsten beschäftigte. Unter Verweis auf die Abbildungen im Tafelteil verzichtete Kautzsch auf eine genauere Beschreibung dieses und anderer Denkmäler und gab nur die Tafeln mit ihren Nummern an, auf denen die Denkmäler abgebildet sind. In dieser Weise bestimmte er im Telegrammstil folgende Stücke als Teile des Ostlettners: „Zum Ostlettner gehörten die beiden Säulen - davon die eine mit einem Atlas - im Kreuzgang, sowie einige Bautrümmer (Kapitelle usf.) und sonstige Bruchstücke ebenda und im Dom-Museum (Tafel 39f. ..).“¹⁰⁷⁰

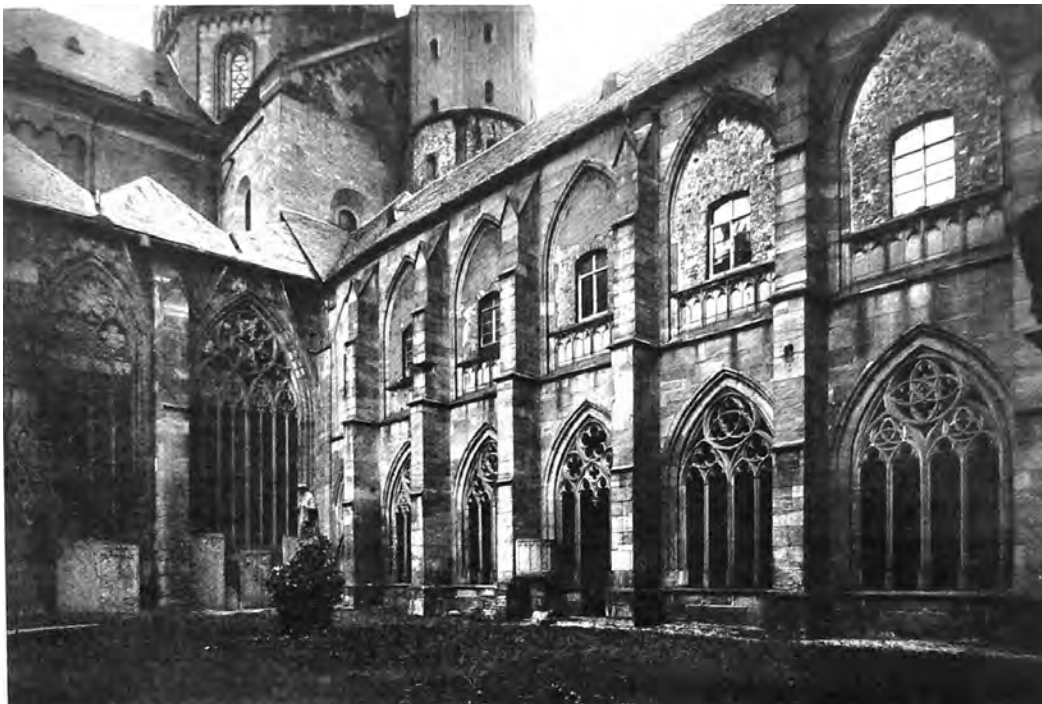


Abb. 126

Der Ostflügel des Kreuzgangs vom Garten aus gesehen. (Aus: Kautzsch 1925, Abb. 28)

1070 Kautzsch 1925, I, S. 18.



39. Vom einstigen Ostlettner / Atlas (Kreuzgang)

Abb. 127
Vom einstigen Ostlettner / Atlas
(Kreuzgang). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel
39)

Die einzige Angabe Kautzschs zu den Denkmälern war also zunächst ein Verweis auf die Abbildungen des Tafelteils, anhand derer der Leser die zugewiesenen Stücke identifizieren konnte. Danach gehörten für Kautzsch der sog. *Atlant vom Ostchor* (Abb.127), den er nach seinem griechischen Ursprungswort etwas gespreizt als ‚Atlas‘ bezeichnete, und der sog. ‚Kopf mit der Binde‘ (Abb.128) (den er namentlich erst später so nannte und anfangs nur durch Verweis auf die Abbildung kennzeichnete) zum Ostlettner, Zuschreibungen, die auf Werner Noacks Erstveröffentlichung des *Kopfes mit der Binde* von 1914 zurückgingen.

1071

Schlägt der Leser Tafel 40 mit der Abbildung des *Kopfes mit der Binde* auf (Abb.128), so stößt er dort *nicht* auf die Bildunterschrift ‚Kopf mit der Binde‘, sondern auf die Bildunterschrift ‚Atlas‘, d.h. exakt auf dieselbe Bezeichnung, die Kautzsch auf Tafel 39 (Abb.127) der traditionell ‚Atlant‘ genannten Trägerfigur vom Ostchor gegeben hatte, eine Gleichheit in der Namensgebung, durch die Kautzsch offensichtlich die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke zur Skulptur des Ostchors und Ostlettners unterstreichen wollte. Der einzige Unterschied, den Kautzsch in seiner doppelten Verwendung der Bezeichnung „Atlas“ für den *Atlant vom Ostchor* und für den *Kopf mit der Binde* machte, lag in einem Fragezeichen, das er beim *Kopf mit der Binde* hinter die Bezeichnung „Atlas (?)“ setzte, welches er beim *Atlant vom Ostchor* wegließ (Abb.127 u. 128).¹⁰⁷² Die Bildunterschrift zu Tafel 40 wies aber noch ein zweites Fragezeichen auf: „Von einem der beiden Lettner (?), Kopfeines Atlas (?)“.



40. Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines Atlas (?)

Abb. 128
Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines
Atlas (?)
(Aus: Kautzsch 1925, Tafel 40)

1071 Vgl. Noack 1914, S. 133 und Kap. VII. 2.

Die Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an den Mainzer *Ostlettner* ist viel älter als die des erst 1914 veröffentlichten *Kopfes mit der Binde* und geht wohl auf Friedrich Schneider zurück; vgl. denselben im *Korrespondenzblatt des (Mainzer) Gesamtvereins* 1874, S. 27 ff., zitiert bei Vöge (1905)1958, S. 220. - Siehe Fußnote 419.

1072 Vgl. Kautzsch 1925, II, Tafel 39 und 40.

Die im Text (mit Verweis auf Tafel 40) noch als sicher angenommene Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum Ostlettner („Zum Ostlettner gehörten..“) war in der Bildunterschrift einer völligen Unsicherheit bezüglich der Provenienz und der Bedeutung des Fragments gewichen. Diese Unsicherheit von Kautzsch in der Bildunterschrift („Von einem der beiden Lettner (?), Kopf eines Atlas (?)“) wurde im Textteil der Abhandlung ergänzt durch eine weitere kryptische Angabe. Dort wurde wenige Zeilen nach Einführung des *Kopfes mit der Binde* derselbe *Kopf* - nunmehr unter dem Namen ‚Kopf eines Mannes mit einer Binde‘ - mit folgenden Worten diskutiert:

*Neben den Stücken, die mit Sicherheit auf den zugrunde gegangenen Westlettner bezogen werden können, sind aber im Dom, wie gesagt, noch andere erhalten, die teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit einem ebenfalls vernichteten Ostlettner angehört haben. Unter ihnen beansprucht der Kopf eines Mannes mit einer Binde das lebhafteste Interesse. Schon gegenständlich: ist es der Kopf eines Propheten? Wie ist dann der Ausdruck des Schmerzes im Gesicht zu erklären? Und ist es kein Prophetenkopf, was dann?*¹⁰⁷³

Kautzsch diskutierte ein und dasselbe Fragment unter zwei verschiedenen Namen und für jeden nur denkbaren Ort: einmal im Tafelteil seines Werkes als ‚Kopf eines Atlas (?), das andere Mal im Textteil desselben Werkes unter der Bezeichnung ‚Kopf eines Propheten?‘, und fragte ferner ohne erkennbare Bemühung um eine Antwort, was der *Kopf mit der Binde* denn darstellen könne, wenn sich herausstellen würde, dass es „kein Prophetenkopf“ sei - „was dann?“ Kautzsch unterließ es, die von ihm selbst in ein und derselben Publikation vorgeschlagenen und in die Debatte geworfenen Definitionen ‚Atlas‘ und ‚Prophet‘ miteinander zu vergleichen, um so zu einer Entscheidung oder Verwerfung von zwei nur von ihm aufgestellten und in der Forschungsgeschichte ansonsten nicht vertretenen Definitionen zu gelangen.

Zum Abschluss seiner Diskussion des *Kopfes mit der Binde* sprach Kautzsch noch die Möglichkeit an, dass dieses Fragment seiner überragenden Qualität halber als Arbeit des Bildhauers des Mainzer Westlettners und damit des *Naumburger Meisters*, gelten könnte, doch tat er dies nur, um diese Frage überhaupt gestellt und keine Möglichkeit außer Acht gelassen zu haben. Denn einen Ver-



41. Kopf eines Atlas (?), weitere Ansichten

Abb. 129 a u. b
Kopf eines Atlas (?), weitere Ansichten
(Aus: Kautzsch 1925, Tafel 41)

1073 Kautzsch 1925, I, S. 18; *Herm.*, G.S.

such zur Beantwortung auch dieser Frage blieb Kautzsch schuldig.¹⁰⁷⁴

Ein Zuschreibungsversuch für sechs Apostelfiguren

Wie beliebig und ohne Sinn und Verstand Kautzsch Fragen der Zuschreibung und der Autorschaft des *Naumburger Meisters* behandelte oder vielmehr nur in die Debatte warf, zeigte eine weitere Hypothese desselben Autors in derselben Publikation. Diese Hypothese betraf eine Reihe von sitzenden *Apostelfiguren* im Mainzer Dommuseum von unbekannter Provenienz, die Kautzsch in eine auf den ersten Blick völlig unsinnige Beziehung zu den Skulpturen des *Naumburger Meisters* brachte. Kautzsch berief sich hierbei nicht auf sein eigenes Urteil - obwohl er kein anderes Urteil anführen konnte -, sondern stellte sein Plädoyer in der Form eines ‚*Man sagt*‘ vor: „Daß der Meister des Johannes und der sechs sitzenden Apostel im Domkreuzgang in die Gefolgschaft des ‚Naumburgers‘ gehört, ist neuerdings mit Recht entschieden betont worden.“¹⁰⁷⁵ Wer Kautzschs Gewährsmann für diese ‚Betonung‘ war und was unter „*Gefolgschaft*“ im Zusammenhang mit den Bildhauerarbeiten des *Naumburger Meisters* zu verstehen sei, wurde nicht erörtert.¹⁰⁷⁶ Kautzsch erteilte einem selbst aufgestellten *Ondit* seine Zustimmung und ersparte sich damit die Mühe des Argumentierens. Andererseits hatte er sich durch seine Zustimmung zu seinem eigenen *Ondit rechtzeitig* zu Wort gemeldet, falls sich dieses *Ondit* in der Forschung durchsetzen sollte (was nicht geschah, weil diese Zuschreibung auf den ersten Blick völlig unsinnig war), falls nicht, hatte der Verfasser mit dem *Ondit* nichts mehr zu tun.

Die Vorstellung von der *Künstlerpersönlichkeit* - ein in den 1920er Jahren dominierendes Konzept der Naumburg-Forschung, wie es vor allem Wilhelm Pinder in seinem gleichzeitig erschienenen Naumburg-Buch vortrug - fand sich hier in pervertierter Form bei Rudolf Kautzsch und veranlasste diesen zu einer Pinder nachäffenden hoch pathetischen und überschwänglichen Ausdrucksweise. Wenn Kautzsch jedoch wie Pinder eine expressive Redeweise wählte, dann blieb die Ähnlichkeit beim bloß Formalen stehen. Denn anders als bei Pinder ging Kautzschs Pathos nicht aus der Auseinandersetzung mit der Sache hervor, sondern setzte sich

1074 „(...) kann der Kopf von dem Meister des Westlettners, von dem ‚Naumburger‘ sein?“ (Kautzsch 1925, I, S. 18.)

1075 Kautzsch 1925, I, S. 20 und II, Tafeln 42-50.

1076 Die Bezeichnung „*Gefolgschaft*“ findet sich in der Naumburg-Forschung sonst nicht; sie wird nur von Kautzsch verwendet. ‚*Meister*‘, ‚*Werkstatt*‘, ‚*Geselle*‘, ‚*Mitarbeiter*‘, ‚*Gehilfe*‘ sind Bezeichnungen, die in der zeitgenössischen Naumburg-Forschung gebräuchlich sind und mit bestimmten Vorstellungen verbunden werden, nicht jedoch ‚*Gefolgschaft*‘, ein Wort, das einen eigentümlich reaktionären Beiklang hat.



Abb. 130 a - f. Sechs Apostel (Kreuzgang). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 43-48)

an die Stelle der inhaltlichen Beschäftigung. Die Abgerissenheit von Kautzschs Stil bei Erörterung der Frage, welche Bedeutung der *Kopf mit der Binde* habe („Und ist es kein Prophetenkopf, was dann? Ferner..“), die syntaktische Reihung sich steigernder Epitheta, etwa im Vergleich der Skulptur von Mainz und Naumburg („Nur ist in Naumburg alles noch entschiedener, großartiger, reicher“), die donnernde Emphase, mit der er die Größe des *Naumburger Meisters* und seiner Zeitgenossen in Worte zu fassen suchte („man fühlt es, diesen Künstlern ist jedes Erlebnis ein körperliches Erlebnis, der ganze Mensch erschauert oder triumphiert mit seinem ganzen Körper, wenn ihm Schmerz oder Freude widerfahren.“ - sind hohle, gelehrte Theatralik.¹⁰⁷⁷

2. Friedrich Back (1926)¹⁰⁷⁸

Das Darmstädter Kopffragment



Abb. 131
(Aus: Back 1926,
S. 239)

1926 veröffentlichte Friedrich Back in der *Zeitschrift für bildende Kunst* ein Kopffragment aus Sandstein, welches er selbst im Kunsthandel für das Darmstädter Landesmuseum erworben hatte und dessen Provenienz aus Mainz und Entstehung im 13. Jahrhundert er für gesichert ansah. Es stellte sich für ihn also die Frage, in welchem Verhältnis man das Stück zu den zeitgleichen Skulpturfragmenten im Mainzer Domkreuzgang zu sehen habe. Die Beschaffenheit des Fragmentes aus „feinem, gelblich grauem Sandstein“ mit einer Abbruchstelle am Hinterkopf deutete für Back auf eine Relieffigur hin, und da der „ursprüngliche Zusammenhang“ unklar war, stellte Back verschiedene Hypothesen auf.¹⁰⁷⁹ Seine erste Vermutung, es könnte sich um einen von zwei verlorenen

¹⁰⁷⁷ Kautzsch 1925, I, S. 18 und 19.

¹⁰⁷⁸ Zu Friedrich Back, *Zur Mainzer Kunst des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1925/26, S. 235-240, vgl. Schmitt 1939, S. 71, n.5.

¹⁰⁷⁹ „Unten rechts ist das Kinn, links über der Stirn das Haar beschädigt. Der Kopf

(und später ergänzten) Köpfen aus der Gruppe der Verdammten vom Jüngsten Gericht des Mainzer Westlettners handeln, musste Back aufgrund des größeren Maßstabs des Kopffragments verwerfen.¹⁰⁸⁰ Obwohl eine unmittelbare Zuordnung zu den erhaltenen Weltgerichtsfragmenten damit ausgeschlossen war, blieb für Back die Verwandtschaft des „Kopftypus“ zum „Kreis der Mainz-Naumburger“¹⁰⁸¹ Bildhauerarbeiten evident, was er durch bestimmte Merkmale wie die „klein geöffneten Augen mit dem etwas gequollenen und heraufgezogenen unteren Lid“ für erwiesen ansah, wobei er sich auf Rudolf Kautzsch berief, der im Inventarband zum Mainzer Dom dieses Merkmal „als gemeinsames Kennzeichen der Mainzer und der Naumburger Werke“ herausgestellt habe.¹⁰⁸¹ Die künstlerische Qualität seines Fundstückes hielt Back jedoch für äußerst hoch und bezeichnete es als den anderen Mainzer Weltgerichtsfragmenten mit den Zügen der Seligen und Verdammten sowohl an „malerischem Oberflächengefühl“ als auch an „Individualisierung“ überlegen.¹⁰⁸²



Abb. 132
Fragment einer Relieffigur. Mainzer Arbeit
des 13. Jahrhunderts
(Aus: Back 1926, S.235)

war hinten nicht frei aus dem Block herausgeholt. Er ist ungefähr an der Stelle abgebrochen, wo die Bearbeitung aufhört: die Linien des Scheitelhaares laufen sich an einem Wulst tot, der vor dem Bruchrand sichtbar ist. Der ursprüngliche Zusammenhang ist unklar. Auch läßt sich nicht sagen, ob der Kopf für sich allein, etwa als Träger von Diensten, oder Teil einer Figur war.“ (Back 1926, S. 235.)

1080 „Als ich das Stück vor Jahr und Tag zum ersten Mal flüchtig sah, war der erste Gedanke: einer der verlorenen Köpfe vom Jüngsten Gericht des Mainzer Westlettners. Bekanntlich sind dort die Köpfe des ersten und des letzten Verdammten ergänzt. Nun ist zwar Tatsache, daß der damalige Besitzer den Kopf vor vielen Jahren in Mainz gekauft hat: aber gegen die Zuweisung zum Jüngsten Gericht erhoben sich, sobald eine nähere Betrachtung möglich wurde, abgesehen von dem etwa 3 cm größeren Maßstab unseres Kopfes, ernstliche Zweifel.“ (Back 1926, S. 238.)

1081 Ebd. - Vgl. Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 151.

1082 „Indessen zeigt unser Kopf feinere, viel mehr eingehende Arbeit. Die Form ist nicht in Flächen zusammengefaßt, sondern im einzelnen ihrer Bewegung, wie sie sich hebt und senkt, verfolgt. In der festen Tektonik, die sich nicht verleugnet, tritt ein malerisches Oberflächengefühl von unvergleichlichem Reichtum hervor. Dabei wird die Individualisierung der Seligen und Verdammten weit überholt. Man beachte die weitgehende Ungleichheit der beiden Gesichtshälften: den schiefen Mund, die unförmlich knollige Nase mit dem links kräftigeren Flügel, die verschieden weiten Augen mit den ungleich gezogenen Lidlinien und Brauen. Rechts ist das Gesicht breiter, der Wangenumriß runder, der Schwung der Haarlocken, die mit den Energien des ganzen Kopfes wie geladen sind, setzt hier tiefer an.“ (Back 1926, S. 238.)

Um das Darmstädter Kopffragment stilistisch genauer einordnen zu können, verglich Back es nicht nur mit den Fragmenten des Mainzer Weltgerichtsreliefs, sondern auch mit dem von Noack 1914 veröffentlichten und dem verlorenen Ostlettner zugeschriebenen Fragment des *Kopfes mit der Binde*, in dem Back „eine ähnliche, von reifem Formempfinden bestimmte Durchbildung“ erkennen zu

können glaubte. Damit schien Back das Darmstädter Fragment in einem doppelten Bezug zur Mainzer Skulptur zu stehen: einerseits vom *Typus* her in enger Verwandtschaft zu den Weltgerichtsreliefs, andererseits von der *Behandlung* (d.h. von der Meißelarbeit) her mit dem *Kopf mit der Binde*, so dass es für ihn eine Mittelstellung innerhalb der Mainzer Skulptur einnahm, wobei er an diesem Punkt die Frage stellte, ob angesichts der großen Verluste des ehemaligen Mainzer Westlettners nicht auch der *Kopf mit der Binde* zum größeren Zusammenhang des Westlettneraufbaus gehört haben könnte.¹⁰⁸³



Abb. 133
Mainzer Evangeliar des 13. Jahrhunderts.
Geschlechtsregister Christi.
(Aus: Back 1926, S.233)

Reflexe der Mainzer Skulptur in der Buchmalerei

Während Backs Zuschreibung des Darmstädter Kopfes zum Werkstattzusammenhang der beiden Mainzer Lettner in der Forschung auf Zurückhaltung und eine vereinzelte explizite Kritik stieß - Otto Schmitt bestätigte zwar die Qualität des Fragments, datierte es aber *später*¹⁰⁸⁴ - konnte

1083 Ebd.

Indem Back eine mögliche Rückkehr des *Naumburger Meisters* an seine frühere Wirkungsstätte in Mainz in Erwägung zieht, deutet er an, dass der *Darmstädter Kopf* wie der ‚*Kopf mit der Binde*‘ einer späteren Arbeitsperiode des Naumburger Bildhauers angehört haben könnte: „Es mag mehr zerstört sein, als wir ahnen. Es ist denkbar, daß der Meister, der jedenfalls den Westlettner und die Naumburger Werke teils geschaffen, teils irgendwie geleitet oder bestimmt hat, auch nach seinem Naumburger Aufenthalt noch einmal in Mainz tätig war.“ (Ebd.)

1084 „Der schöne Kopf, den Friedrich Back für das Darmstädter Landesmuseum erworben und in *Zeitschrift für bildende Kunst* 59, 1925/26 S. 235 ff. veröffentlicht hat, kann weder vom West- noch vom Ostlettner stammen, da er doch wohl jünger ist.“ (Schmitt 1939, S. 71, n.5.)



Abb. 134. (Ausschnitt aus Abb. 133)

Back im selben Zeitschriftenbeitrag auf Reflexe der Mainzer Skulptur des 13. Jahrhunderts in einer anderen Kunstform hinweisen, die bisher unbemerkt geblieben waren.

In einer illustrierten Aschaffener Handschrift, die Back in dieselbe Zeit wie die Mainzer Reliefs datierte, war die Darstellung der *Geschlechterfolge* des *Liber generationis Jesu Christi* des Matthäus-Evangeliums in auffallender Weise durch zwei eingefügte geschichtliche Episoden aus der Zeit der babylonischen Gefangenschaft unterbrochen. Offensichtlich unter dem Eindruck der Mainzer Skulpturenreliefs hatte der Buchmaler „die Wegführung des geblendeten Königs Hiskia mit seinem Gefolge“ nach dem Vorbild des Zuges der Verdammten vom Mainzer Westlettner in „gleiche(r), zweireihige(r) Komposition, mit zwangloser Einfügung der hinteren Figuren“ gestaltet, wobei eine adelige Dame mit in Verzweiflung gefalteten Händen eine deutliche Parallelfigur zu einer Mainzer *Verdammten*-Figur vom ehemaligen Westlettner darstellte.¹⁰⁸⁵

1085 „Kein Zeugnis meldet von dem Eindruck, den die Schöpfungen des rätselhaften Meisters von Mainz und Naumburg auf seine Zeit gemacht haben. Aber in einem nur wenig jüngeren Werk der Buchmalerei finden sich Darstellungen, die an die Lettner des Mainzer Doms erinnern. Das schöne, aus Mainz stammende Evangelienbuch der Aschaffener Bibliothek (Ms. 3) schiebt bei dem Geschlechtsregister des Matthäus auf Bl. 18 R zwischen die kleinen Bilder der Ahnenpaare überraschend zwei figurenreiche Darstellungen der Eroberung Jerusalems und der Abführung der Juden nach Babylon ein (Matth. 1, 11; 2. Könige 25, 7). Die babylonische Gefangenschaft ist das *einzigste geschichtliche Ereignis, das die öde Aufzählung der Ahnen belebt*. Der Evangelist erwähnt sie nur mit zwei Worten. Der Maler greift die flüchtige Notiz auf, als erwünschten Anlaß zu Bildern, in denen er sich nach Herzenslust in realistischer Darstellung bewegtesten Lebens ergehen kann: denn in den ganzen Evangelientexten bot dazu keine andere Stelle solche Gelegenheit. Vertraut mit dem Kriegswesen seiner Zeit, mit der Hantierung von allen möglichen Trutz- und Schutz Waffen, schildert er in dem oberen Bild, sehr lebendig und sicher im Erfassen körperlicher Bewegung, die Einnahme der Stadt. Das untere Bild stellt



Abb. 135. Mainzer Evangeliar des 13. Jahrhunderts. Kanontafel (Ausschnitt Sockelzone mit Atlanten) (Aus: Back 1926, S. 237)

Backs Hypothese, dass der Maler der Aschaffenburger Handschrift die Weltgerichtsreliefs des Mainzer Domes als Motivvorrat benutzt habe, fand eine weitere Stütze durch eine kleine Tragefigur am Sockel der ersten Säule einer Kanontafel desselben Kodex. Hier habe sich der Buchmaler den *Atlant vom Ostchor* zum Vorbild genommen, was sich zunächst in einer gewissen Ähnlichkeit in der Haltung (Schulterpartie) und Schreitstellung der Figur zeige, zum anderen aber - worauf Back besonderes Augenmerk legte - an dem auffälligen Detail, dass sich die Figur - wie der *Atlant vom Ostchor* - auf ein Stück Holz stütze, um so der Traglast besser Herr zu werden. Wenn aber, fügte Back hinzu, der Buchmaler die Anregung für diese erste kleine Figur direkt vom Mainzer *Atlant* übernommen habe, dann ließen sich vielleicht aus den übrigen Kanonfigürchen des Kodex Rückschlüsse auf andere, verlorene Tragefiguren im Mainzer Dom ziehen und vielleicht gehörte das *Darmstädter Kopffragment* einst zu einem weiteren Atlanten - eine Überlegung, die Back freilich nicht weiter ausführte.¹⁰⁸⁶

die *Wegführung des geblendeten Königs Hiskia mit seinem Gefolge* dar. Wir sehen da einen ähnlichen Vorgang wie im Jüngsten Gericht der Mainzer Lettnerreliefs: angstvolles Hineinschreiten in ein furchtbares Schicksal. Und es ist die *gleiche, zweireihige Komposition, mit zwangloser Einfügung der hinteren Figuren*. Wir fühlen denselben hochdramatischen Geist. In einer Haltung wie der fromme König des Lettners tritt der König Nebukadnezar den Gefangenen aus dem Stadttor Babylons entgegen.“ (Back 1926, S. 239; *Herv.*, G.S.)

1086 „Das Buch erinnert noch an einer andern Stelle an die Mainzer Skulpturen. Auf der ersten Kanonestafel (Bl. 9) sieht man die Pfeiler von Figuren gestützt, in deren verschiedener Haltung sich wiederum eine merkwürdige Lust zur Darstellung bewegter Körper äußert. Während drei der kleinen Gestalten hockend, mit Armen und Schultern die Last tragen, und einer gebückt kauern, steht der vorderste aufrecht da, mit weit auseinandergesetzten Beinen. Nur seine Schulter trägt, die Arme sind auf einen Stab gestützt. Gab hierzu vielleicht der *Atlant des Ostlettners*, der sich auf ein Holzstuck stützt, die Anregung? Und hatten nicht auch die anderen Tragefiguren auf jenem Blatt ihre Vorbilder in Skulpturen des Mainzer Doms? Die Phantasie eines Malers hat diese Geschöpfe kaum erzeugt. Zu einer solchen Figur könnte unser Kopf ursprünglich gehört haben.“ (Back 1926, 240.)

Werner Noack (1925 und 1927) ¹⁰⁸⁷

In seinem Beitrag zum *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 hatte Werner Noack durch einen Vergleich der Christusfigur der Mainzer *Deesis-Gruppe* mit der entsprechenden Figur des Abendmahlsreliefs vom Naumburger Westlettner die zuvor in Abhängigkeit von Naumburg gesehene Skulpturenwerkstätte im Mainzer Dom zeitlich *vor* die Naumburger Werkstätte gesetzt und die Mainzer Christusfigur als *Frühwerk* des *Naumburger Meisters* bestimmt. Außerdem hatte Noack zwei im Domkreuzgang aufbewahrte Fragmente, einen *Teufelskopf* und den *Kopf mit der Binde*, erstmals veröffentlicht und versuchsweise dem verlorenen *Ostlettner* des Mainzer Doms zugeschrieben. ¹⁰⁸⁸ Zwei Jahre nach Noacks Beitrag hatte Ernst Neeb eine Übersicht *Zur Geschichte der Chorbühnen und des Westlettners im Mainzer Dom* veröffentlicht, worin er einen Bericht des Domherrn Bourdon aus dem frühen 18. Jahrhundert wieder veröffentlichte (die Erstveröffentlichung geschah durch Franz Falk 1868 in der Zeitschrift *Kirchenschmuck*), aus dem hervorging, dass der ehemalige Mainzer Westlettner ein *Vestibulum* besaß, in dessen Gewölbe eine kreuzesförmige Figur angebracht war, von welcher Neeb anhand einer Vergleichsfigur in der Mainzer Kirche St. Emmeran eine allgemeine Vorstellung geben konnte. ¹⁰⁸⁹

Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners (1925)

Anknüpfend an die Ausführungen von Neeb und eine nur allgemein gehaltene Bemerkung von Rudolf Kautzsch zum Aufbau des ehemaligen Westlettners im *Inventarband* zum Mainzer Dom ¹⁰⁹⁰ versuchte Noack in seinem Aufsatz von 1925 genauere Folgerungen zu Grund- und Aufriss des verlorenen Westlettners zu

¹⁰⁸⁷ Zu Werner Noack, *Neue Beiträge zur Kenntnis mittelrheinischer Lettner des 13. Jahrhunderts*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 44 (1925) S. 98-113 [Noack 1925] und ders.: *Funde vom Westlettner des Mainzer Domes*, in: *Zeitschrift für Denkmalpflege* 1 (1926/1927) S. 136-140 [Noack 1927], vgl. Metz 1927, S. 52 / Schmitt 1929, S. 110 / Schmitt 1932, S. 11f., 14 / Schmitt 1934, S. 70f. / Doberer 1953, S. 324, n.13 / Einem 1955, S. 11, n.6 / Doberer 1956, S. 120 / Peschlow- Kondermann 1972, S. 22, 24, 27f. / Winterfeld 1974 (Rez.), S. 67 / Krohm/Markschies 1994, S. 57 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 210 (n.32), 211 (n.42), 212 (n.51).

¹⁰⁸⁸ Noack 1914, S. 44 u. 133 sowie Kap. VII. 2.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Neeb 1916, S. 39 sowie Kap. VIII. 2 und Abb. 66.

¹⁰⁹⁰ „Er stellte eine nicht sehr tiefe Bühne dar, entweder mit Vorder- und Hinterwand oder vorn offener Arkade; in der Mitte war der Eingang, in dessen Giebel der Weltenrichter thronte; an den Giebel schlossen sich rechts und links die Reliefs an (wie in Naumburg), die die vordere Brüstung der Bühne schmückten; an der Rückseite des Aufbaues befanden sich die beiden Treppen, die zur Bühne emporführten.“ (Kautzsch in: Kautzsch/Neeb 1919, S. 150; vgl. Noack 1925, S. 98.)

ziehen. Noack referierte noch einmal Bourdons Beschreibung der Gewölbefigur und Neeb's Versuch, sich eine genauere Vorstellung von deren Aussehen anhand der genannten Nachfolgefingur in der Mainzer Kirche St. Emmeran zu machen. In einer Anmerkung übernahm Noack diesen Vergleich und wies auf eine weitere, um 1500 datierte Nachfolgefingur in der Ritterstiftskirche in Haßfurt hin.¹⁰⁹¹

Während Neeb für die Rekonstruktion des Westlettners an einen „schmalen, gewölbten Einbau“ gedacht hatte, „der sich vor eine massive, nur in der Mitte geöffnete Rückwand legte“, schloss Noack auf ein „recht ansehnliches Gewölbe“ und glaubte „wenigstens für das Mitteljoch eine beträchtliche Tiefe annehmen zu dürfen“. ¹⁰⁹² Er verwies in diesem Zusammenhang auf seinen eigenen Rekonstruktionsversuch zum Mainzer Ostlettner, ¹⁰⁹³ für den er eine tiefe Bühne mit drei rechteckigen Kreuzgewölben angenommen hatte. Im Unterschied zum Ostlettner hätte sich der Westlettner aber nicht an Chorseitenmauern „anlehnen“ können, sondern sei „zwischen die beiden östlichen Vierungspfeiler eingespannt“ gewesen, weshalb Noack für den Grundriss des Westlettners eine Rekonstruktion mit seitlichen Dreiecks-Jochen vorschlug, in der Weise, dass die Bühne „in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vorgebaut“ gewesen sei - ein Rekonstruktionsvorschlag, den er im Folgenden mit der Betrachtung von Nachfolgewerken des Mainzer Westlettners wahrscheinlich zu machen suchte. Hierbei führte er einen nur zeichnerisch überlieferten Lettner in Aschaffenburg neu in die ‚Mainzer‘ Diskussion ein (*Abb.136*).¹⁰⁹⁴

1091 „Eine ganz entsprechende spätere Figur findet sich in Mainz im Chorgewölbe der Emmeranskirche, die doch wohl von dem Lettnerschlußstein ikonographisch abhängig ist [8] *Eine ähnliche Darstellung, um 1500, im Gewölbe der Portalvorhalle der Ritterkapelle in Haßfurt.* ...]. Bourdon sagt ausdrücklich, daß sich dieses Gewölbe - es kann sich nur um ein Kreuzgewölbe handeln [9] *Kautzsch S. 153, Anm.2*] - »in vestibulo et exitu chori« befand: er verläßt bei seinem Rundgang durch den Dom den Westchor gewissermaßen durch diese Ausgangshalle nach dem Mittelschiff hin [10] *Neeb S. 39*.“ (Noack 1925, S. 99 u. n.8-10.)

1092 Neeb 1916, S.40 und Noack 1925, S. 101.

1093 Vgl. Noack 1914, S. 139f. und Taf. VI u. VII sowie Noack 1925, S. 101.

1094 Vgl. Noack 1925, S. 106. - Für diesen Aschaffener Lettner zitiert Noack eine Grundriss-Beschreibung aus dem Inventarband zu den *Kunstdenkmälern der Stadt Aschaffenburg*: „Diesem Grundriß zufolge nahm die beiden ersten Joche im Mittelschiff des Langhauses ein ungewöhnlich tiefer Lettner ein, der mit spätgotisch figurierten Gewölben unterwölbt war. Er öffnete sich gegen das Mittelschiff mit drei Bogen. Von der Vierung aus führten zwei Wendeltreppen auf die Plattform des Lettners. Die Seitenflügel des Querhauses standen nur durch Türen in Verbindung mit dem Langhaus (...).“ (Mader, zitiert bei Noack 1925, S. 106f.) - Die Angaben des Aschaffener Inventarbandes zum Aufriss hält Noack für unzuverlässig, weshalb er sich für die Rekonstruktion des (ursprünglichen) Lettners allein an die Grundriss-Zeichnung hält, von der er die „spätgotisch figurierten Gewölbe“ im vorderen, westlichen Teil der Anlage abstreicht: „Denkt man sich diesen Teil - als späteren Anbau - fort, dann bleibt eine Bühne, die in drei Seiten des

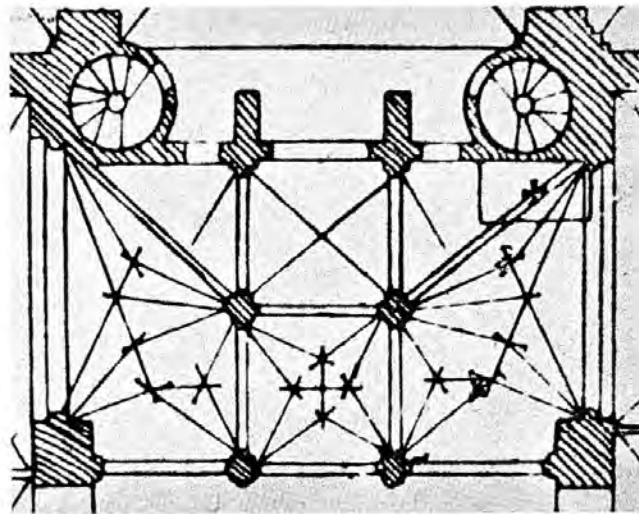


Abb. 136. Lettnergrundriss - Detail aus dem Erbschen Grundriss der Aschaffener Stiftskirche von 1625.
(Aus: Noack 1925, Abb. 1)

Noack erkannte in dem Aschaffener Lettner eine Anlage, welche die größte Ähnlichkeit mit dem ehemaligen Lettner der benachbarten Abteikirche in Seligenstadt, ferner den Lettner der Marienkirche in Gelnhausen und der Liebfrauenkirche in Schotten (Oberhessen) habe, und dieser *Schulzusammenhang* weise bei allen vier Lettner auf ein gemeinsames Vorbild der Mainzer Metropolitankirche, in deren Nachfolge diese Lettner kurz vor oder nach 1250 entstanden sein müssten.¹⁰⁹⁵

Indem Noack die überlieferten Grundrisse der *Schulwerke* näher verglich, machte er auf eine Eigentümlichkeit der Lettner in Aschaffenburg und Seligenstadt aufmerksam, welche beide an der Rückwand zum Chor hin zwei *Stiegentürme* aufwiesen, was diese mit dem *Westlettner* in Mainz (und damit auch mit dem Westlettner in Naumburg) verbinden würde. Diese Beobachtung führte Noack zu einer Revision seiner im *Denkmälerbericht* von 1914 geäußerten Annahme, der verlorene Mainzer Ostlettner sei das Vorbild für diese mittelhessischen *Schulwerke* gewesen. Tatsächlich sei in Mainz der *Westlettner* das Vorbild für diese Werke gewesen, was umgekehrt wiederum Rückschlüsse von diesen auf das verlorene

Sechsecks in das Mittelschiff vorspringt.“ (vgl. Noack 1925, S. 108).

¹⁰⁹⁵ Vgl. Noack 1925, S. 109 mit Verweis auf Noack 1914 (*Denkmälerbericht*), *Tafeln XVII, XII, XX.* und S. 135ff.

Nur der Lettner der Gelnhauser Marienkirche sei fast unberührt erhalten geblieben. „Seine Reliefs sind stark beeinflusst von den Skulpturen des Mainzer Westlettners; qualitativ sind sie allerdings nicht mit den Mainzer Arbeiten zu vergleichen, während das prachtvolle Blattwerk an den Kapitellen auch künstlerisch den Arbeiten des Naumburger Meisters nahesteht. Über Schmuck und Ausstattung der drei übrigen Lettner, die in diese Gruppe gehören: Aschaffenburg, Seligenstadt, Schotten ist uns so gut wie nichts bekannt. Einzig in Seligenstadt sind uns einige gotische Blattkapitelle erhalten, die von Gelnhausen abhängig sind.“ (Noack 1925, S. 111f.)

Vorbild selbst ermöglichen könnte.¹⁰⁹⁶

Mit Hinweis auf die Lage des *Westlettners* im Mainzer Dom zwischen den östlichen Pfeilern der Vierung, und unter Verwendung der Angaben des Domherrn Bourdon, welcher „einen tiefen gewölbten Vorbau“ des verlorenen Lettners annehmen lasse, begründete Noack zusammenfassend seine Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners, den er aus „drei Seiten des Sechsecks“ mit einer „vorgebaute(n) Bühne, bestehend aus einem rechteckigen Kreuzgewölbe in der Mitte“ und „zwei dreieckigen [Gewölben] an den Seiten“ gebildet rekonstruierte.¹⁰⁹⁷

Funde vom Westlettner des Mainzer Domes (1927)

Im Zuge von „*Sicherungs- und Restaurierungsarbeiten*“ in den Jahren 1925/26 wurden bei Ausgrabungen am Mainzer Dom einige Skulpturenfragmente gefunden, welche Werner Noack in der *Zeitschrift für Denkmalpflege* als „*Funde von Resten des ehemaligen Westlettners aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts*“ veröffentlichte.¹⁰⁹⁸

1096 Vgl. Noack 1925, S. 112.

1097 Ebd.

Für die Gesamtanlage des Westlettners mit den gleichfalls zu rekonstruierenden seitlichen Schranken in der Westvierung des Mainzer Doms stellt Noack folgende Rekonstruktionsüberlegungen an: „Nach diesen Feststellungen und Vermutungen könnte der Abschluß der Mainzer Vierung gegen Querarm und Mittelschiff so gestaltet gewesen sein: In der Mitte der Lettner, die von einer Mitteltür durchbrochene Rückwand mit den beiden Treppentürmen an ihrer Westseite zwischen den östlichen Vierungspfeilern. Davor baut sich die Bühne in drei Seiten des Sechsecks gegen das Mittelschiff vor, in ihrem rechteckigen Mittelgewölbe der Schlußstein mit den Kardinaltugenden. In dem Giebel, der die Mitte der Vorderseite einnimmt, thront der Weltenrichter; rechts und links schließen sich auf der Brüstung der vorderen Sechseckseite die uns erhaltenen Reliefs der Seligen und Verdammten an, die übrigen (verlorenen) Darstellungen an den seitlichen Brüstungen. Auf Konsolen an den Vorderpfeilern der Bühne zu beiden Seiten des Giebelvorbaus befanden sich die Statuen der Kirche und Synagoge. Zwischen der Vierung und den Querarmen waren Schranken eingebaut, die in ihrem östlichen Drittel, als Zugang zu den Altären an den Westseiten der östlichen Vierungspfeiler (S. Anna-Altar und Dreikönigsaltar) von Türen durchbrochen waren. An ihnen standen vielleicht ursprünglich im Norden Statuen der Tugenden, im Süden der Laster; im XVII. Jahrhundert befanden sich an der Nordseite sieben Bischofsstatuen.“ (Noack 1925, S. 113.)

Die Vermutung Noacks, dass die *Statuen der sieben Tugenden und Laster* verteilt auf die nördlichen und südlichen Chorschranken aufgestellt gewesen sein könnten, wird von Herbert von Einem „aus ikonographischen Erwägungen“ als „ganz unwahrscheinlich“ zurückgewiesen (vgl. Einem 1955, S. 34, n. 96.). Annegret Peschlow-Kondermann bekräftigt diese Kritik mit dem Hinweis, dass „in jener Zeit ein Zyklus von Einzelstatuen, die Laster darstellen, undenkbar (ist). Sie erscheinen vielmehr nur als kleine, im Kampf den Tugenden unterlegene Figürchen.“ (Peschlow-Kondermann 1972, S. 27.)

1098 Noack 1927, S. 136. - Vgl. Einem 1955, S. 11.

An späterer Stelle präzisiert Noack den Fundort der im Dommuseum ausgestellten Stücke: „Es ist daher als ein ganz außergewöhnlicher Glücksfall zu bezeichnen, daß sich in

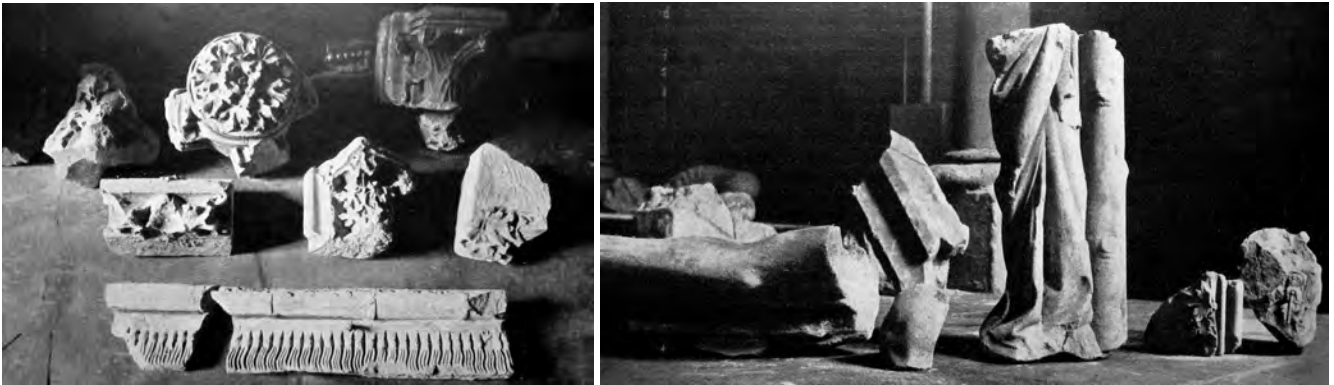


Abb. 137 u. 138 . Mainz, Dommuseum. Ornamentale Fragmente / figürliche Fragmente vom ehemaligen Westlettner
(Aus: Noack 1927, Abb. 129/130)

Grund für Noacks Zuweisung der Stücke zum Westlettner gaben neben Ornamentformen dieser Skulpturen (Kapitelle, Friese, Schlusssteine) das Fragment eines Auferstehenden und weitere Bruchstücke aus figürlichen Darstellungen, so Reste von Gliedmaßen, welche augenscheinlich zusammen mit Gewölberippen gearbeitet waren und Noack zur Annahme führten, es könne sich um Teile der durch Bourdons Bericht überlieferten *Gewölbefigur* am Eingang des ehemaligen Westlettners handeln.

Die natürliche Größe dieser Stücke bestätigte Noack in der Annahme, dass es sich beim Westlettner Eingang um ein Gewölbe von „*ziemlich umfangreiche(n) Dimensionen*“ gehandelt haben müsse, wenn es diesen Schlussstein in Menschenform habe aufnehmen können. Die Größe der zur Gewölbefigur gehörigen Stücke - Noack glaubte, dass eine exakte Bearbeitung „wahrscheinlich eine bis ins einzelne zuverlässige Rekonstruktion der ganzen Lettneranlage ermöglichen wird“¹⁰⁹⁹ - machte ferner deutlich, dass eine unmittelbare Übertragung der Formen des Naumburger Westlettners auf das Mainzer Pendant nicht möglich sei, denn die Gewölbefigur hätte am Portaleingang des Naumburger Westlettners keinen Platz gefunden, wodurch



Abb. 139. Mainz, Dommuseum. Fragment eines Auferstehenden vom ehemaligen Westlettner
(Aus: Noack 1927, Abb. 132)

den Fundamenten der barocken seitlichen Chorbühnen, die bei der Unterfangung der Fundamente der Westvierung und der Anlage der neuen Bischofsgruft angeschnitten werden mußten, eine Fülle von Bruchstücken des alten Lettners fand. Der Erbauer der barocken Chorschranken, Clemens Hink, hatte also von der ihm [sc. 1680] erteilten Erlaubnis, das Abbruchmaterial des Lettners wieder zu verwenden, ausgiebig Gebrauch gemacht.“ (Noack 1927, S. 139.)

¹⁰⁹⁹ Noack 1927, S. 139.

sich Noack auch von dieser Seite her in seiner Rekonstruktion des Mainzer Westlettners nach dem Grundrisschema der Nachfolgelettner in Gelnhausen, Aschaffenburg, Seligenstadt und Schotten bestätigt sah.¹¹⁰⁰ Der Mainzer Westlettner stelle insofern eine Synthese aus einem französischen und deutschen Typus dar, als der Mitteleingang (und die Treppentürme) dem französischen Typus, die trapezförmige Grundrissform des überwölbten Vorbaus aber der deutschen Bautradition entstamme.

Wenn Noack in seinem Beitrag für die *Zeitschrift für Denkmalpflege* u.a. auch die Gelegenheit wahrnahm, die Argumente seines zuvor veröffentlichten Aufsatzes im *Repertorium für Kunstwissenschaft* im Ergebnis zusammenzufassen, so enthielten seine übrigen Bemerkungen zu den neu aufgefundenen Bruchstücken auch weiterführende Hinweise auf den ursprünglichen Zusammenhang der von ihm erstmals im Bild vorgestellten Stücke, so des *Johanneskopfes* (Abb.140), den er zur *Deesisgruppe* rechnete, des *Auferstehenden*, den er als „Ergänzung“ zu den Weltgerichtsreliefs ansah, und die merkwürdigen *Gliedmaßen* mit angearbeiteten *Rippen*, welche er mit der Schlusssteinfigur der Kardinaltugenden am Gewölbe des Westlettnervorbaus in Zusammenhang brachte.¹¹⁰¹

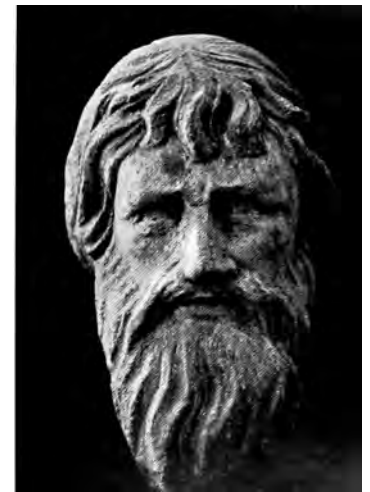


Abb. 140. Mainz, Dommuseum. Kopf vom ehemaligen Westlettner (Aus: Noack 1927, Abb. 133)

1100 „Das Gewölbe [sc. des Mainzer Westlettners] muß (..) ziemlich umfangreiche Dimensionen gehabt haben, wenn es diesen Schlußstein enthielt. In einem Organismus, wie ihn der Naumburger Westlettner aufweist, wäre es jedenfalls nicht unterzubringen. Man kann also aus diesem späteren Werk desselben Meisters trotz der Ähnlichkeit der Treppentürme nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf die Gestalt des Mainzer Westlettners ziehen. Dagegen haben der nach Ausweis der Skulpturen vom Mainzer Westlettner unmittelbar abhängige Lettner der Marienkirche in Gelnhausen und die derselben Gruppe angehörenden, nur noch aus älteren Grundrissen zu rekonstruierenden Lettner der Stiftskirche in Aschaffenburg, der Abteikirche in Seligenstadt und der Stadtkirche in Schotten einen Grundriß, der Raum für einen derartigen Schlußstein bieten würde: eine aus drei Seiten des Achtecks nach dem Mittelschiff zu vorgebaute Bühne mit einem quadratischen (oder nahezu quadratischen) Joch in der Mitte und je einem dreieckigen Joch an den Seiten; in Aschaffenburg und Seligenstadt befand sich auch hinter der Rückwand ein Paar Treppentürme. Der Schlußstein kommt nur für ein derartiges Mitteljoch in Frage.“ (Noack 1927, S. 138.)

1101 „Die figürlichen Reste, zum Teil von ausgezeichneter Erhaltung, geben uns überraschende Aufschlüsse über die Kunst des Naumburger Meisters. Es findet sich darunter der untere Teil eines stehenden Engels mit dem Kreuzesstamm; eine ähnliche Figur kennen wir aus dem zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen jüngsten Gericht von der Liebfrauenkirche im Mainzer städtischen Museum. Dann Bruchstücke von Auferstehenden, die eine Ergänzung zu den erhaltenen Reliefs des Lettners bilden. Ein herrlicher bärtiger Kopf, der vielleicht dem Johannes neben dem Weltenrichter vom Mittelgiebel an der vorderen *Achteckseite* [sc. *Sechseckseite*] der Lettnerbühne gehört. Und vor



29. Kopf der Trägerfigur eines Baumeisters vom Ostlettner. 1239–1243.

Abb. 141

Kopf der Trägerfigur eines Baumeisters vom Ostlettner.

1239-1243.

(Aus: Metz 1927, Abb. 29)

4. Peter Metz (1927) ¹¹⁰²

Neues Interesse an der Mainzer Skulptur

Werner Noacks These von 1914, der *Naumburger Meister* habe mit dem Westlettner in Mainz sein *Frühwerk* geschaffen, hatte die Skulpturenfragmente des Mainzer Domkreuzgangs in eine vermittelnde Stellung zwischen die Kathedralskulptur Frankreichs auf der einen und die Bildwerke in Naumburg auf der anderen Seite gerückt. 1925 erhielt die Mainzer Forschung durch neue Funde von Skulpturenfragmenten aus der Entstehungszeit der beiden Domlettner, die bei Renovierungsarbeiten und Grabungen am Dom entdeckt und von Werner Noack 1927 teilweise publiziert worden waren (siehe voriges Kapitel), weitere Impulse, wovon bereits die 1925 erschienene Arbeit von Rudolf Kautzsch mit ihrer ausführlichen Photo-Dokumentation Zeugnis ablegte. An Kautzschs Arbeit sowie an den aktuellen Fundbericht von Werner Noack schloss Peter Metz' Monographie zum Mainzer Dom von 1927 an, für die der Autor durch seine Mitarbeit beim Aufbau des 1925 eröffneten Mainzer Dom- und Diözesanmuseums sowie durch seine Beteiligung an hessischen Kunstdenkmälerinventaren in besonderer Weise prädestiniert schien. ¹¹⁰³



30. Jünglingskopf vom Ostlettner. 1239–1243.

Abb. 142

Jünglingskopf vom Ostlettner. 1239-1243.

(Aus: Metz 1927, Abb. 30)

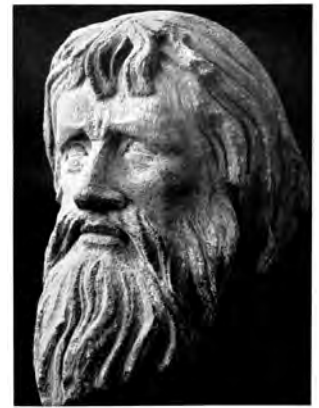
allein an eine Rippe angearbeitet ein Arm des Schlußsteines mit der Darstellung der Kardinaltugenden und das Bruchstück eines Knies.“ (Noack 1927, S. 139.) - Die Bezeichnung „*Achtheckseite*“ kann hier wohl kaum als eine Revision der eigenen Auffassung Noacks gelten, sondern muss als Verschreibung angesehen werden, denn Noack rekonstruiert die „*Lettnerbühne*“ durchweg in der Form eines „*halbierten Sechsecks*“ oder Trapezes. - Siehe Noack 1925, S. 123 (zitiert in Fußnote 1097).

1102 Zu Peter Metz, *Der Dom zu Mainz, Köln/Augsburg 1927 (Kunstführer an Rhein und Mosel, Band 3)*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Panofsky 1927, S. 63f.

1103 Nach Christiane Fork (in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999, S. 267) war Peter Metz nach seiner Promotion 1924 an der Universität Gießen an Inventarisierungsarbeiten von Kunstdenkmälern in Hessen beteiligt und „*richtete das Dom- und Diözesanmuseum in Mainz ein*“. Gleichzeitig mit seiner Monographie über den Mainzer Dom erschien 1927 der von Metz betreute Katalog zur Ausstellung „*Alte Kunst am Mittelrhein*“ im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt .

Zuschreibungsversuche für neu aufgefundene Mainzer Fragmente

Die Aufteilung der Mainzer Skulpturenfragmente auf die von der Forschung angenommenen beiden Lettner des 13. Jahrhunderts war auch Gegenstand der Betrachtung von Metz, der freilich die wirren und einander widersprechenden Hypothesen der zwei Jahre zuvor erschienenen Publikation von Kautzsch in diesem Zusammenhang nicht erwähnte, sondern zunächst an die Darlegung von Werner Noack im *Denkmälerbericht* von 1914 anknüpfte. Dort war der erstmals publizierte *Kopf mit der Binde* dem *Ostlettner* zugewiesen worden, und dieses „Fragment eines Jünglingskopfes mit Stirnbinde“ stellte auch für Metz, zusammen mit der „Säulenfigur eines tragenden Baumeisters“ und der „entsprechende(n) Freisäule“ vom Ostchor, einen Überrest des ehemaligen *Ostlettners* dar, den er mit Noack als „tiefe, dreijochige Bühne“ rekonstruierte.¹¹⁰⁴



11. Bärtiger Kopf (aus einer Reliefkomposition?) vom Westlettner. 1239–1243.

Abb. 143
Bärtiger Kopf (aus einer Reliefkomposition?) vom Westlettner.
1239–1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 28)

Im Weiteren diskutierte Metz die von Noack neu entdeckten und in der *Zeitschrift für Denkmalpflege* publizierten Fundstücke im Hinblick auf ihre angenommene ursprüngliche Anbringung am Westlettner. Das Fragment eines „von den Toten Auferstehenden“ lokalisierte er hypothetisch im Giebelfeld des Lettnereingangs unterhalb der Deesisgruppe und die „Stücke eines rechten Unterarmes und eines linken Knies“ brachte er wie Noack mit der „lebensgroße(n) Figur eines die vier Kardinaltugenden symbolisierenden Mannes“ in Zusammenhang, welche das „offenbar sehr umfängliche Gewölbe über dem Choreingang zierte“.¹¹⁰⁵

1104 Metz 1927, S. 52.

Einen merkwürdig *anachronistischen Zug* erhält das Referat von Metz zum verlorenen Mainzer Westlettner dadurch, dass er dessen Verhältnis zum Naumburger Westlettner in einer Weise bespricht, welche die seit dem *Denkmälerbericht* von 1914 widerlegte Abhängigkeit der Mainzer von der Naumburger Werkstatt zugrundelegt. So schreibt Metz: „Der Westlettner war dem entsprechenden Chorabschluss des Domes zu *Naumburg* ähnlich gestaltet, doch hat er ihn *auf keinen Fall genau kopiert*.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

1105 „Wo das neuerdings aufgefundene Relieffragment eines von den Toten Auferstehenden ursprünglich gesessen hat, ist zunächst nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Zu dem Zyklus der Brüstungsreliefs gehörte es jedenfalls nicht. Die Tatsache, daß der Kopf des Auferstehenden und die äußerste Kante des Sarges den Rand der Hintergrundplatte überschneiden, wie die Beirundung der Bodendarstellung unterhalb des Sarges scheinen eindeutig dafür zu sprechen, daß es nur als Teil eines Ensembles in einen größeren Flächenverband eingemauert war. Der Gedanke, daß es mit noch anderen Auferstehungsdarstellungen zusammen im Giebelfelde unter der Deesisgruppe angebracht gewesen sein könnte, ist bestechend, erleidet jedoch eine Einschränkung durch die wahrscheinlich nicht sehr beträchtlichen Ausmaße des an dieser Stelle eventuell zur Verfügung stehenden Raumes. (...) Das offenbar sehr umfängliche Gewölbe über dem Choreingang zierte die lebensgroße Figur eines die vier Kardinaltugenden symbolisierenden

Der bärtige Kopf, den Noack als möglichen originalen Johanneskopf der *Deesisgruppe* identifizierte („ein herrlicher bärtiger Kopf, der vielleicht dem Johannes neben dem Weltrichter vom Mittelgiebel an der (...) Lettnerbühne gehört“)¹¹⁰⁶, wies Metz „vor allem auf Grund seines stilistischen Befundes“ demselben Zusammenhang zu, wobei er freilich hinter der exakten Zuschreibung Noacks zurückblieb.¹¹⁰⁷



Abb. 144

Auferstehender aus dem Jüngsten Gericht des Westlettner.
Reliefplastik. 1239-1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 27)

Überlegungen zur Händescheidung

Die zuletzt von Panofsky, Jantzen, Pinder und Giesau für die Skulptur des Naumburger Stifterzyklus ausführlich erörterte *Meisterfrage* griff Metz unter dem gleichen Aspekt der Künstlerpersönlichkeit auf. Er hielt freilich dafür, dass aufgrund des Umfangs der Arbeiten in Mainz und Naumburg die Leitung eines Meisters, der für alle diese Arbeiten prägend gewesen sein könnte, unwahrscheinlich sei. Die Arbeiten seien vielmehr von verschiedenen *Künstlerpersönlichkeiten* sowohl „in schöpferischem wie in reproduktiven Sinne“ gefertigt worden, wobei Metz allenfalls die (unbestimmte) Vorstellung in Erwägung zog, es könne in Mainz und Naumburg derselbe Meister gewesen sein, welcher *die Oberleitung* über die Arbeiten innegehabt habe.¹¹⁰⁸

Mannes mit in Kreuzesform entsprechend den Gewölberippen ausgespreizten Armen und Beinen. Stücke eines rechten Unterarmes und eines linken Knies dieser Figur sind bei den gegenwärtigen Umbauarbeiten unter den Chorbühnen mit einer erfreulichen Anzahl anderer Lettnerfragmente, die sich durch die zum Teil noch erhaltene außerordentlich feingestimmte ursprüngliche Bemalung besonders auszeichnen, zum Vorschein gekommen.“ (Metz 1927, S. 53.)

1106 Noack 1927, S. 139 (zitiert in Fußnote 1101).

1107 „Ferner wurde unmittelbar vor dem Ostchor der Kopf eines bärtigen Mannes ausgegraben, der sich trotz seines Fundortes in der Nähe des Ostlettners (er fand sich in einem verschütteten Grabe zusammen mit Resten aus der Renaissancezeit, während der Ostlettner schon im 15. Jahrhundert abgebrochen wurde - wahrscheinlich ist er beim Abbruch des spätgotischen Ostlettners 1683, der fast gleichzeitig mit dem des Westlettners erfolgte, dorthin gekommen) *vor allem auf Grund seines stilistischen Befundes als unbedingt zum Westlettner gehörig* ausweist. Wie aus der betonten Ausarbeitung der linken Kopfseite als Schauseite und der Art und Lage der Bruchstelle wohl ziemlich eindeutig hervorgeht, entstammt er einem Reliefzusammenhang.“ (Metz 1927, S. 54.)

1108 „Die stilistische Zusammengehörigkeit der Skulpturen des Ost- und des

Die Händescheidung, die nach Metz unter der Prämisse stand, dass die Quelle des Stils für alle Bildhauerarbeiten von Mainz und Naumburg in Nordostfrankreich, wahrscheinlich in Reims gelegen habe, „das ja als Sammelplatz der verschiedensten französischen Schulbetriebe des 13. Jahrhunderts so ziemlich für alle Stilvarianten der Zeit herangezogen werden kann“, begründete er hypothetisch mit der verschiedenen Herkunft der ausführenden Bildhauer, wobei er in den Mainzer Arbeiten eher die Hand eines *Franzosen*, in der „pittoresk-expressiven Formzersprengung der Naumburger Lettnerreliefs“ dagegen eher die eines *Nichtfranzosen* am Werk sah.¹¹⁰⁹

Datierung der Mainzer Skulpturen

Die Arbeiten am Mainzer Westlettner stellte Metz in den Zusammenhang einer bedeutenden Erweiterung des Westchors des Doms, der zuvor nur den eigentlichen Westbau umfasst habe. Beim Neubau des frühen 13. Jahrhunderts sei mit der „Verlegung des Westturmes vom Chor über die Vierung (..) der Vierungsraum gegen das Langhaus und die Querschiff Flügel durch einen Lettner und zwei dazu gehörige Seitenschranken abgeschlossen“ worden, so dass der neue Westchor durch den ganzen Bereich der Vierung erweitert worden sei.¹¹¹⁰

Westlettners [*in Mainz*] ist evident. Indessen ist wohl niemals schon in Anbetracht der physischen Unmöglichkeit, die die Bewältigung einer so gewaltigen Aufgabe für begrenzte menschliche Kräfte bedeutete, für beide Lettner ein und dieselbe ausführende Künstlerhand anzunehmen. Ebenso wenig darf dies wohl für die mit den Mainzer Lettner stilistisch übereingehende Naumburger Chor- und Lettnerplastik sowie für die Mainzer und die Naumburger Arbeiten zusammen in Betracht gezogen werden. Unter sich jedoch sind die einzelnen Gruppen durchaus einheitlich und grenzen sich in ihren Besonderheiten klar herauschälbar gegeneinander ab. Man wird also wohl mit einer beschränkten Anzahl wichtiger, in ihrem Eigencharakter gefestigter und ausgebildeter Künstlerpersönlichkeiten rechnen müssen, die zwar ein und derselben großen Schulgemeinschaft oder Werkstatt zugehörig, jedoch für jede der betreffenden stilistischen Unterteilungen gesondert sowohl in schöpferischem wie in reproduktivem Sinne unmittelbar bedeutsam waren. Daß die Oberleitung der Werkstatt in Mainz und in Naumburg dieselbe gewesen ist, kann nicht mit unbedingter Sicherheit behauptet werden, ist aber in Anbetracht der tiefgegründeten Übereinstimmungen im Entwurfe und in der allgemeinen Geistigkeit besonders auch der rein architektonischen Gesamtschöpfungen überaus wahrscheinlich.“ (Metz 1927, S. 54f.)

1109 „Die Quelle des Stiles ist im weiteren Sinne Nordostfrankreich, im engeren sehr wahrscheinlich *Reims*, das ja als *Sammelplatz der verschiedensten französischen Schulbetriebe des 13. Jahrhunderts* so ziemlich für alle Stilvarianten der Zeit herangezogen werden kann. Ob die Mainzer Künstler schon Deutsche oder erst dem deutschen Genius assimilierte Franzosen waren (...), mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall scheint die *exquisite und disziplinierte Oberflächenbehandlung des westdeutschen Werkes* dem Formempfinden der französischen Urbilder näher zu stehen als die *pittoresk-expressive Formzersprengung der Naumburger Lettnerreliefs*.“ (Metz 1927, S. 55; *Herv.*, G.S.)

1110 Metz 1927, S. 34

Metz griff die bisherige Voraussetzung der Forschung an, die in der Domweihe von 1239 den *terminus ante quem* für die Arbeiten an Ost- und Westlettner des Mainzer Domes sah,¹¹¹¹ indem er erstmals auf eine spätere Weihe von 1243 aufmerksam machte. Das „erste sichere Datum“ zum Neubau des Mainzer Domes stamme aus dem Jahre 1233, als Erzbischof Siegfried III. die Gläubigen der Diözese zu Spenden aufgerufen habe, „da die Domfabrik, durch die Schäden vieler Jahre erschüttert, aus eigenen Kräften kaum ihrer Vollendung entgegengeführt werden kann.“ Noch 1238 sei der „Ornat der Kirche erneuert“ und 1239 „eine bessere Beleuchtung eingerichtet“ worden. Der Domweihe vom 4. Juli 1239 sei „eine zweite Weihe“ gefolgt, die „im Anschluß an eine Provinzialsynode und mit großer Feierlichkeit“, am 27. Juni 1243 vom Bischof von Eichstätt „in Gegenwart sämtlicher von der Synode her anwesenden Bischöfe“ vollzogen worden sei und dem „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ gegolten habe, in welcher Formulierung Metz die *Domkirche* selbst bezeichnet sah.¹¹¹²

Ohne die liturgische Bedeutung dieser Maßnahme näher zu erläutern, deutet Metz nur an, „daß dies, wie die Verlegung des Westturmes, nicht nur aus dekorativen Gründen geschah.“ (Ebd.)

1111 Das Datum 1239 für den angenommenen Abschluss der Arbeiten am Mainzer Westlettner hat im Hinblick auf den angenommenen Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor von 1249 (im Anschluss an den Spendenaufruf Bischof Dietrichs II.) zu Spekulationen über den Reiseweg des *Naumburger Meisters* im Jahrzehnt zwischen diesen beiden Daten Veranlassung gegeben. So u.a. bei Wilhelm Pinder, der einen Bamberg-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* zwischen seinen Arbeiten in Mainz und Naumburg annimmt (vgl. Pinder 1925, S. 23f. und Fußnoten 944 und 971).

1112 Metz 1927, S. 28.

Erwin Panofsky hat die Gleichsetzung von „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ mit *Domkirche* durch Peter Metz in Frage gestellt: „Peter Metz (Der Dom zu Mainz, 1927) (hat) [*sc. die Datierung der Lettner des Domes zu Mainz; G.S.*] durch eine Eingrenzung auf die Bauperiode zwischen 1239 und 1243 näher zu bestimmen versucht (.). Wir vermögen wegen der Unmöglichkeit einer Nachprüfung an Ort und Stelle nicht, zu dieser Streitfrage Stellung zu nehmen, können aber zunächst die von Kautzsch angeführten Argumente noch nicht als bündig widerlegt betrachten, zumal der Wortlaut der Nachricht vom 27. Juni 1243, die von der Weihe des ‚*Monasterium in ecclesia St. Martini*‘ spricht, sich doch nicht ohne Zwang auf etwas anderes als auf die Stiftsgebäude beziehen läßt.“ (Panofsky 1927, S. 64.)

Tatsächlich aber bezeichnet in den Quellen „*monasterium*“ häufig den *Kirchenbau*, so dass „*monasterium in ecclesia St. Martini*“ durchaus die *Domkirche St. Martin* in Mainz bezeichnen kann - worauf ja auch die Anwesenheit einer großen Anzahl von Bischöfen bei der Weihe vom 27. Juni 1243 hindeutet - und nicht „*die Stiftsgebäude*“, wie Panofsky annimmt.

Anders bezieht Johann Wetter (*Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, Mainz 1835, S. 35*) „*monasterium*“ auf den *Kreuzgang* des Mainzer Doms: „Siegfried [III.] baute den Kreuzgang, welcher im Jahr 1243, bei Gelegenheit der in dem anstoßenden Kapitelsaale gehaltenen Synode, durch den Bischof von Eichstätt und in Gegenwart des Kaisers [*sc. Königs*] Konrad IV. eingeweiht wurde.“

Vgl. auch Metz 1960, S. 309 und Cremer 1997, S. 173.

Damit brachte Peter Metz für die Beendigung der Skulpturarbeiten am Mainzer Westlettner entgegen der herrschenden Meinung einen um vier Jahre späteren Zeitpunkt in Vorschlag. Diese Datierung musste auch das Verhältnis der Bildhauerwerkstätten in Mainz und Naumburg und die Rekonstruktion vom Werdegang des *Naumburger Meisters* betreffen, dessen Entwicklung an seinen Wirkungsstätten in Frankreich und Deutschland sowie die Identifizierung von Werken aus seiner Hand mehr und mehr das Hauptinteresse der Forschung dieser Jahre ausmachte.

XII. Der *Naumburger Meister* - ein deutscher Bildhauer des 13. Jahrhunderts

1. Hermann Giesau (1927) ¹¹¹³

In den Publikationen Hans Jantzens, Wilhelm Pinders und Erwin Panofskys der Jahre 1925 und 26 war immer wieder der Name Hermann Giesaus gefallen, wenn es um die Frage der französischen Voraussetzungen der Naumburger Bildhauerarbeiten sowie um die *Meisterfrage* ging, und Giesaus angekündigte Abhandlung, deren Erkenntnisziele bereits im *Denkmälerbericht* von 1914 skizziert worden waren, durfte als die am meisten antizipierte Veröffentlichung dieser Jahre gelten. ¹¹¹⁴

1113 Zu Hermann Giesau, *Der Dom zu Naumburg, Burg bei Magdeburg 1927*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Kötzschke 1932, S. 31 / Pinder 1933a, S. 9 / Küas 1937a, S. 77 / Beenken 1939a, S. 69, n.26 / Beenken 1939 b, S. 89ff. / Frankl 1939, S. 523 / Metz 1939a (Rez.), S. 184 (n.9) / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.3), 35, 37f., 39ff., 57, 61 (n.217) / Isserstedt 1955, S. 192 / Stange/Fries 1955, S. 12, 19 / Reinhardt 1962, S. 191 / Stöwesand 1963, S. 204 / Leopold/Schubert 1967, S. 105 (n.8), 106 (n.31) / Beckmann 1989, S. 218f. / Findeisen 2004, S. 97f.

1114 Hans Jantzen vermerkt in den knappen Literaturangaben am Ende seines Buches *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*: „Die noch immer zu erwartende Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft wird von Hermann Giesau vorbereitet. Vgl. 3. Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1914.“ (Jantzen 1925, S. 281),

und Wilhelm Pinder stellt in seiner Naumburg-Monographie den Ausführungen zur ‚*Meisterfrage*‘ eine Bemerkung voran, in welcher er eine weitere Klärung dieser Frage in der bevorstehenden Publikation Giesaus erwartet: „*Die Meisterfrage*. Der Verfasser [*sc. Pinder*] hält sich durchaus nicht für berechtigt, eine endgültige Lösung vorzuschlagen, zumal die große Arbeit von Hermann Giesau noch nicht erschienen ist, die auf einer langen und strengen Sonderforschung beruht.“ (Pinder 1925, S. 18, vgl. auch S. 23f. u. 30f.)

Erwin Panofsky verweist in seiner Rezension des Buches Jantzens 1926 gleichfalls im Zusammenhang mit der *Meisterfrage* auf die noch ausstehende Publikation Hermann Giesaus (sowie die Hermann Beenkens): „Jantzen, wie Greischel, Pinder und bisher der Unterzeichnete [*sc. Panofsky*], halten die Lettner-Reliefs für früher als die Chor-Statuen (...) - Giesau und Beenken aber haben sich für eine Umkehrung des Sachverhalts entschieden. Man wird die in Aussicht stehenden Publikationen der beiden letztgenannten Forscher abwarten müssen, um sich ein endgültiges Urteil bilden zu können“ (Panofsky 1926 (Rez.), S. 57f.)

Die Publikation, die Hermann Giesau dann schließlich 1927 herausbrachte, dämpfte freilich vorweg die Erwartungen. Wie Giesau selbst in seinem Vorwort erklärte, sollte die Frage der „kunstgeschichtlichen Stellung des Domes und seiner Bildwerke in der Zeit, ferner die monographische Erforschung des großen Bildhauers, die Entwicklung seines persönlichen Stiles“ nach wie vor einer späteren „ausführlichen Darstellung des Themas“ vorbehalten bleiben. Giesau wollte stattdessen den

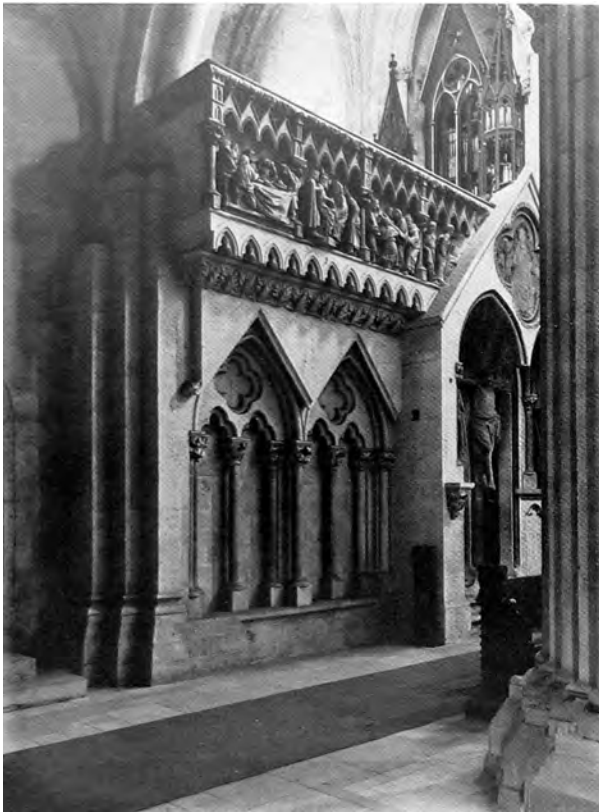


Abb. 145

Westlettner in der Schrägansicht von Südosten
(Aus: Giesau 1927, S. 110)

Naumburger Dom „als geschlossene Einheit“ erfassen und „das Gewicht auf den inneren Zusammenhang von Bauwerk und bildnerischer Ausstattung“ legen,¹¹¹⁵ eine thematische Ausrichtung, welche kaum noch an Giesaus Programm im *Denkmälerbericht* von 1914 erinnerte. Denn dort war die Frage nach den bestimmten Vorbildern der Naumburger Skulptur in Frankreich als unabdingbare Voraussetzung zum Verständnis dieser Skulptur erklärt worden, welche Giesau jetzt hintanstellte.¹¹¹⁶ Giesaus Ankündigung einer Beschränkung der Untersuchung auf den „inneren Zusammenhang von Bauwerk und bildnerischer Ausstattung“ erinnerte viel eher an die Forschungen August Schmarsows und Heinrich Bergners denn an diejenigen seines Lehrers Adolph Goldschmidt, der 1914 das Programm des *Denkmälerberichtes* verantwortet hatte.¹¹¹⁷

1115 Giesau 1927, S. 6 (Vorwort).

1116 Dass Giesau bestimmte, auf dem Programm des *Denkmälerberichtes* von 1914 basierende Erwartungen mit seiner Monographie nicht einlösen würde, konzediert er ferner mit dem Hinweis, dass „der Text (..) so weit möglich die Erörterung rein wissenschaftlicher Probleme und ein Hinausgreifen über Naumburg (vermeidet).“ (Ebd.) - Zu Giesaus Programm im *Denkmälerbericht* siehe Kap. VII. 1.

1117 Zu August Schmarsows und Heinrich Bergners Naumburg-Monographien vgl. Kap. II. 1, IV. und VI. 2; zu Adolph Goldschmidts Funktion als Leiter der *Sektion Skulptur (I-IV)* in der *Denkmälerkommission* und Hermann Giesaus Bericht von 1914 vgl. Kap. VII. (Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) und Kap. VII. 1.



Abb. 146

Einzelheit aus der Auszahlung des Blutgeldes
an Judas.

(Aus: Giesau 1927, S. 118)

Der Reliefstil des Naumburger Meisters

In Giesaus Betrachtung der Skulpturwerke des Naumburger Doms, deren Schöpfer er - wie Wilhelm Pinder - als das „gewaltigste bildhauerische Genie des deutschen Mittelalters“ bezeichnete¹¹¹⁸, wurde das Verhältnis zur französischen Kunst nicht als Einfluss oder mit Angabe von bestimmten Vorbildern - Giesau beschränkte sich auf die Aussage, dass sich die *Formensprache* des Künstlers „auf den Bauplätzen der französischen Gotik ausgebildet“ hatte -¹¹¹⁹, sondern umgekehrt als *Gegensatz* gefasst, in welchem die *deutsch-romanische* Kunstauffassung des Naumburger Architekten und Bildhauers auf *französisch-gotische* Formen gestoßen sei.¹¹²⁰ Die Vermittlung des Gegensatzes von französischer Gotik und deutscher Romanik, den Giesau auch als *rätselhafte Spannung* bezeichnete, exemplifizierte er am Stil der Westlettnerreliefs, die er erst nach den Stifterfiguren im Westchor entstanden annahm.¹¹²¹ In diesen sei die Eigenart des Naumburger Meisters am klarsten verkörpert,¹¹²² seine *Realistik*, *dramatische Leidenschaft* und „Drastik des seelischen und körperlichen Ausdrucks“ sowie sein *Raum- und Körperstil*.¹¹²³

In der Charakterisierung des Reliefstils folgte Giesau der Analyse Panofskys, welcher die Vorstellung einer Schichtung dieser Reliefs in verschiedenen Ebenen

1118 Giesau 1927, S. 8. - Zu Pinders Genievorstellung vgl. die in Fußnote 975 angeführten Zitate.

1119 Giesau 1927, S. 30.

1120 „Diese [*sc. Formensprache der französischen Gotik*] nun ist es, die in die spätromanische Atmosphäre des Naumburger Langschiffes wie die Fanfare eines neues Zeitalters hineinruft. Zweifellos liegt die Ursache der unmittelbar packenden Wirkung des Lettners und des hinter ihm geborgenen Chores in dem *Zusammenstoß dieser beiden künstlerischen Welten*, zwischen denen, soweit es überhaupt möglich war, *eine Brücke zu schlagen* nur der *Kunst des großen Meisters* gelingen konnte.“ (Giesau 1927, S. 30; *Herv.*, G.S.)

1121 Giesau 1927, S. 32 (zitiert in Fußnote 1123).

1122 Siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnormeister)*).

1123 „Mit dem Streben nach Realistik verband sich aber eine dramatische Leidenschaft und eine Drastik des seelischen und körperlichen Ausdrucks der Gestalten, für die es im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte ebensowenig eine Parallele gibt, wie für den Raum- und Körperstil des Bildhauers überhaupt. Am Lettner sind die Wesenszüge seines künstlerischen Charakters besonders erschöpfend zum Ausdruck gekommen, und deshalb steht er mit vollem Recht am Anfang unserer Betrachtung, obwohl ihn die stilkritische Untersuchung an den Schluß der Tätigkeit des Bildhauers in Naumburg verweist.“ (Giesau 1927, S. 32.)

kritisiert und stattdessen von einem *aufgewühlten Reliefstil* gesprochen hatte (worin sich die Naumburger gerade von den Mainzer Arbeiten unterscheiden würden),¹¹²⁴ eine Vorstellung, die Giesau nun in ähnlichen Formulierungen wie „Gegensätzlichkeit der Richtungsmotive“, „Prinzip lebendigsten Ineinanderspielens der Bewegung“ und „Verzahnung der Reliefschichten“ darlegte.¹¹²⁵

Giesau verband diese Charakterisierung mit Pinders Begriff des *Massenstils*,¹¹²⁶ durch den sich der Bildhauer „von seinen französischen Vorbildern“ unterscheidet und an dem sich seine Verwurzelung in der *deutschromanischen Tradition* erweise.¹¹²⁷ Wenn Giesau so die von ihm wiederholt aufgeworfene Frage nach dem spezifisch *Deutschen* des Naumburger Bildhauers stilgeschichtlich (*deutsch-romanische Tradition*) beantwortete, so war es doch auch ein psychologisches Moment, das *Temperament* dieses Bildhauers, seine *urwüchsige Realistik*, seine „Wucht des dramatischen Ausdrucks“ und seine „unverhüllte



Abb. 147
Einzelheit aus der *Auszahlung des Blutgeldes an Judas*.
(Aus: Giesau 1927, S. 119)

1124 Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843).

1125 „In dem Relief der *Auszahlung des Blutgeldes an Judas* macht der Künstler zum ersten Mal die Gegensätzlichkeit der Richtungsmotive der einzelnen Personen seinem Prinzip lebendigsten Ineinanderspielens der Bewegung und damit der dramatischen Verlebendigung des Vorgangs dienstbar. Dabei ist bemerkenswert, wie er auch formal eine feste Verbindung, gleichsam Verzahnung der Reliefschichten, durch die Rückwendung des Oberkörpers der Seitenfiguren herzustellen bestrebt ist.“ (Giesau 1927, S. 35.)

1126 Vgl. Pinder (1925, S. 24): „Aber der *Mainz-Naumburger Stil* bedeutet eine völlig neue Entwicklung (...): Er geht über die Linearität und Vielfältigkeit hinaus, *er ist Massenstil*, der die Totalität der Figur durch die Totalität des Gewandblockes ausdrückt, nicht mehr rhythmisierend und kleinteilig, sondern das Ganze mit wenigen Teilungen formend; auch nicht mehr visionär entrückt und entrückend, sondern warm und nahe vergegenwärtigend.“ (Herv., G.S.)

1127 „Und gerade die Art, wie der Statue und dem Relief in der erschöpfenden Ausnutzung des Blockes in allen seinen drei Dimensionen eine ‚bauende‘ Kraft innewohnt, unterscheidet die Schöpfungen des Naumburger Meisters von seinen französischen Vorbildern, von denen sie dann ferner noch geschieden sind dadurch, daß niemals eine nur bildmäßig wirkende Linie Herrschaft über die Gestaltung gewinnt. Diese wird lediglich bestimmt durch das räumliche Verhältnis der *geformten Masse*, und zwar nicht nur nach ihrem Aufbau, sondern wesentlich auch nach ihrer tiefenmäßigen Durchformung. Es ist kaum zweifelhaft, daß dieses Gestaltungsprinzip im tiefsten Grunde *verwurzelt ist in dem Massenstil der romanischen Plastik*, der sich im Gegensatz zu dem lockeren malerischen Stil der spätottonischen Zeit um die Mitte des 12. Jahrhunderts ausgebildet hat. In diesem Wesentlichen seines persönlichen bildhauerischen Stiles erweist sich die künstlerische Herkunft des Künstlers aus der *deutschromanischen Tradition*.“ (Giesau 1927, S. 31f.; Herv., G.S.)

Drastik der Gebärdensprache“, in welcher Giesau den Bildhauer als „ganz deutschen Künstler“ erblickte.¹¹²⁸

Die Annahme eines Bildhauerarchitekten

Zur Architektur des Westchors merkte Giesau an, dass hier mit künstlerischer Absicht im vorderen Teil des Chors ein von geschlossenen Wänden eingefasstes Chorquadratum einem von Glasfenstern durchlichteten Chorpolygon im hinteren Teil gegenübergestellt und die getrennten Raumteile wiederum durch *verbindende Züge* zur Einheit eines „vollendeten räumlichen Zusammenklanges“ zusammengefasst seien,¹¹²⁹ was auf eine enge Zusammenarbeit von Architekt und Bildhauer des Stifterchores hindeute. So habe der Architekt wohl auf *Anregung des Bildhauers* im Chorpolygon „durch die Belassung breiter Wandstücke zwischen den Fenstern“ für die Figuren einen „Hintergrund von genügender Breite“ geschaffen, so dass die Annahme eines *Bildhauerarchitekten* nahe liege, da auch „die Grundauffassung des Bildhauers von der Statue eine durchaus architektonische“ sei. „Der Block, aus dem die Figur herausentwickelt worden ist, steht im engsten Zusammenhang mit der Architektur, nicht nur im Sinne eines konstruktiven Eingebundenseins, sondern vor allem dadurch, daß er sich in seiner Masse pro-

1128 „In der Gesamtauffassung des Zyklus tritt der Bildhauer den biblischen Erzählungen voraussetzungslos und mit *unwüchsiger Realistik* gegenüber. Er erstrebt unmittelbare Gegenwart, stärkste Augenblickswirkung des Vorganges, der ihn weniger um seiner geschichtlichen religiösen Bedeutung willen als um seines dramatischen Gehaltes willen fesselt. Mit der Naivität des großen Bildners und Darstellers geht er den Vorgängen rücksichtslos zu Leibe und erreicht trotz der Fülle von Einzelheiten durch den dramatischen Zug und die Kraft der Linie zuletzt doch das Ziel, der Bedeutung der Vorgänge für das große Drama von Christi Selbstaufopferung auch von innen heraus gerecht zu werden. In der *Wucht des dramatischen Ausdrucks*, in der *unverbüllten Drastik der Gebärdensprache* ist er dabei *ganz deutscher Künstler*, wobei um so erstaunlicher die strenge Bindung an das formale Gestaltungsprinzip und die klare Einsicht in die Gesetzlichkeit seines eigenen Schaffens bleibt.“ (Giesau 1927, 38; *Herv.*, G.S.)

1129 „Der westliche Teil des geraden Chorteiles zeigt geschlossene Wände (von spitzbogigen Blendern gerahmt), obwohl eine Durchbrechung durch Fenster möglich gewesen wäre. Man muß hierin künstlerische Absicht sehen, die einen bewußten Gegensatz zwischen dem Halbdunkel des geraden und dem durch die farbigen Glasfenster hereinflutenden Licht des polygonalen Chorteiles schaffen wollte. Dieser Gegensatz erhält durch die kräftige architektonische Ausbildung der Gelenkstelle zwischen geradem und polygonalem Chorteil eine besondere Betonung. Die Vorlagen für den Quergurt und die Rippen treten weit in den Raum vor, und auch durch die höhere Fußbodenlage des Polygons tritt eine klare Scheidung der beiden Raumteile ein. Diesen trennenden Momenten treten aber ebensoviele verbindende Züge entgegen, welche die Ursache des vollendeten räumlichen Zusammenklanges des Chores sind.“ (Giesau 1927, S. 40.)

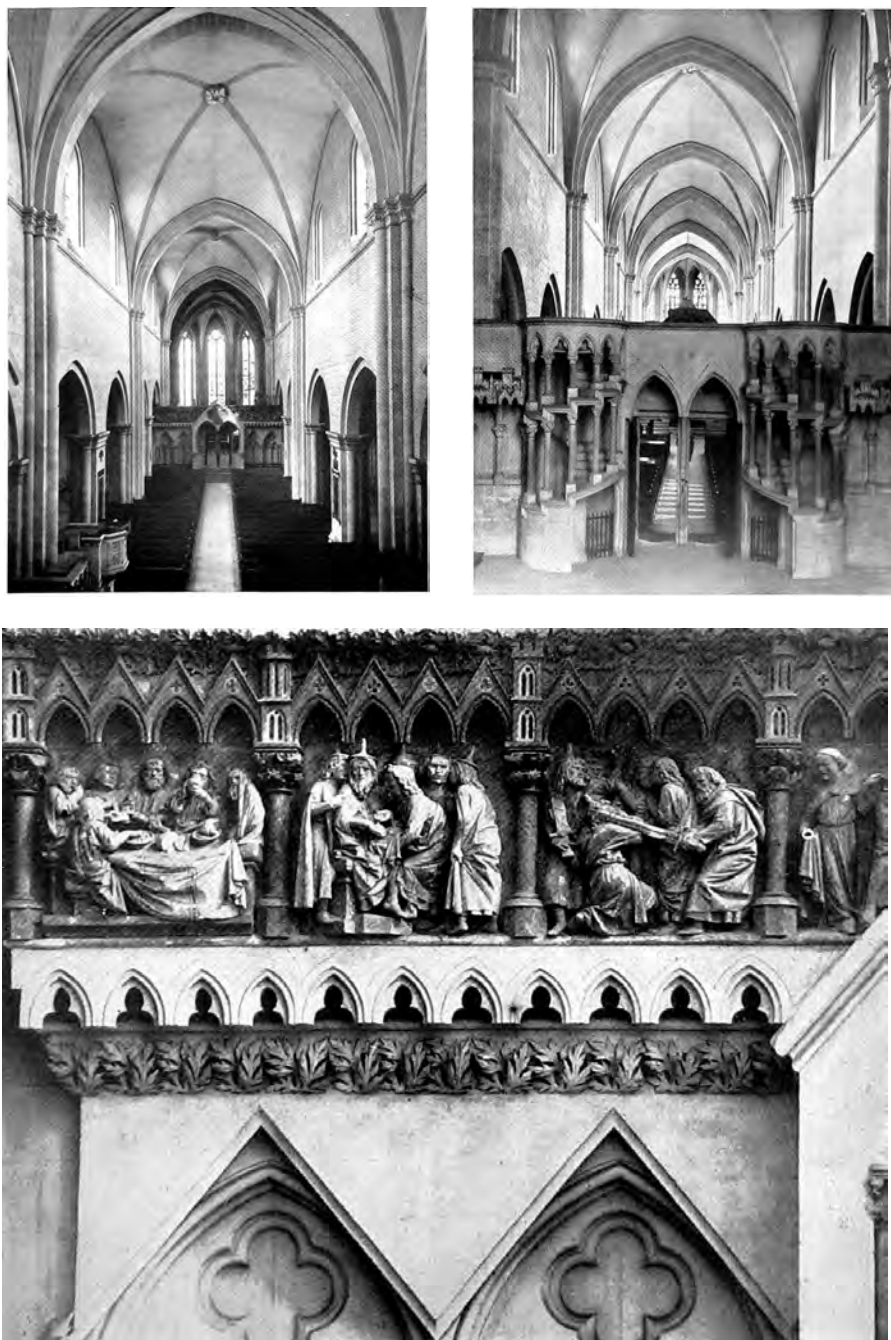


Abb. 148-150

Dom zu Naumburg, Mittelschiff nach Westen / Blick aus dem Westchor ins Langschiff / linke Lettnerbrüstung. (Aus: Giesau 1927, S. 96 / S. 99 / S. 109)

portional den umgebenden Teilen einfügt. Er ist also nicht nur technisch, sondern auch seinem kubischen Inhalt nach unentbehrlich.“¹¹³⁰

1130 Giesau 1927, S. 41.

An den *unzweifelhaft dem Hauptmeister* gehörigen Figuren des Stifterzyklus, für die sich in der Forschung mit den Figuren *Ekkehard, Uta* und *Gepa* - so bei Panofsky, Jantzen und Pinder¹¹³¹ - eine Art Kanon herausgebildet hatte, entwickelte Giesau die typischen Merkmale für dessen Stil, die er in „stärkste(r) Gegensätzlichkeit der Formenbehandlung und eine(r) überlegte(n) Variation der gegenständlichen und der Bewegungsmotive“ sah. Seine Beobachtung, dass sich im Aufbau der Figur - Giesau schwebte offensichtlich die Figur der *Gepa* vor, obwohl er sie an dieser Stelle nicht nannte - „neben großflächigen Partien solche von reicher Mannigfaltigkeit und bewegtester Modellierung.“ unmittelbar gegenüber stünden,¹¹³² traf sich mit entsprechenden Beschreibungen dieser ‚klassischen Gruppe‘ bei Bode, Schmarsow, Bergner, Dehio, Panofsky, Jantzen und Pinder.¹¹³³

Giesau glaubte nun, dass die Figuren des Naumburger Hauptmeisters sich durch diesen Aufbau bestimmt von französischen Skulpturen unterscheiden ließen, wobei er als Unterscheidungskriterium insbesondere die Erscheinung an den Naumburger Figuren hervorhob, „daß die vordere ideale Blockgrenze (..) in der rechten Steilfalte sichtbar erhalten bleibt“ und dadurch „die Bedeutung der seitlichen Achse (gewinnt)“, während gleichzeitige französische Figuren „weniger das Blockmäßige

1131 Vgl. Panofsky (1924, S. 153): „Unzweifelhafte Arbeiten des ‚Hauptmeisters‘ (...) sind die Figuren des Ekkehard, der Uta und der Gepa (...) - Figuren, die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als „architektonisch“ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden.“ - Ähnlich argumentiert Pinder (1925, S. 36): „Zunächst zu Ekkehard, Uta und Gepa. (...). Diese Gruppe ist auch räumlich eng zusammengehalten. Ihr großes Merkmal ist die majestätische Massenbeherrschung. Hier steht alles in ruhiger Proportion, hier ist die vollendete Monumentalität gefunden - und doch zugleich das Erstaunlichste an Menschenlebendigkeit.“

1132 „Immer aber, wenigstens bei dem unzweifelhaft dem Hauptmeister angehörenden Figuren, ist die eine Körperseite durch eine vom Arm herabhängende Steilfalte begrenzt, welche, die Herkunft der Figur aus dem Block betonend, die feste Beziehung bildet, neben der die aus dem Kontrapost entwickelte bewegte Haltung der Figur um so eindeutiger und lebendiger zugleich Ausdruck gewinnt. Zu bemerken ist dabei, daß, gleichgültig ob das linke oder das rechte Bein das Standbein bildet, die rechte Körperseite blockhaft gefesselt bleibt.“ (Giesau 1927, S. 42.)

1133 Vgl. Bode 1886, S. 56; Schmarsow 1892, S. 30f. (unter Bezug auf Bode); Bergner 1903, S. 115f.; Dehio 1919, I, S. 342f.; Panofsky 1924, S. 153 (siehe Fußnote 1131); Jantzen 1925, S. 254 und Pinder 1925, 36 (siehe Fußnote 1131).

Giesau selbst modifiziert diese Reihe (Ekkehard, Uta und Gepa), indem er die Figur der *Gepa* (Adelheid) nur im oberen Teil vom Hauptmeister gemeißelt ansieht, während er dieser Reihe noch die Figuren der *Gerburg* und des *Hermann* zurechnet. (Vgl. Giesau 1927, S. 70.)

als das Säulenhafte betonen“ und „die Statue mehr aus ihrem Zentrum heraus gestaltet“ sei.¹¹³⁴

Die Idee des Stifterzyklus als Idee des Bildhauers

Bei seiner Beurteilung des auffälligen physiognomischen Ausdrucks mancher Figuren der Westlettnerrreliefs und auch des Stifterchors schied Giesau - wie Pinder, Jantzen und Panofsky - eine historisch begründete Individualisierung als Gestaltungsabsicht aus; die vermeintlichen porträtmäßigen Unterschiede der Figuren seien allein dem Prinzip der *Variation* geschuldet,¹¹³⁵ was Giesau vor allem für die Figuren im Chorpolygon, Sizzo und Timo, die den stärksten mimischen Ausdruck zeigten, betonte.¹¹³⁶ Wie Adolph Goldschmidt, der wohl zum ersten Mal in Bezug auf die Stifterfiguren vom Prinzip der *Variation* gesprochen hatte,¹¹³⁷ analysierte Giesau die Aufstellung und Haltung der Stifterfiguren unter einem

1134 Giesau 1927, S. 43.

Gegen diese Charakterisierung der Naumburger Hauptfiguren hebt Giesau die Figur des *Hermann* ab, die er von *Reims* her beeinflusst sieht:

„Nur bei der Figur des Hermann ist eine gleichmäßige Verteilung der beiden Körperseiten erfolgt. Sie erscheint deshalb von vorn räumlich ziemlich unbestimmt, zeigt dafür aber von der Seite aus einen Schwung der Bewegung, der an das gewaltige Ausgreifen des antiken Kontrapostes der Reimser Maria aus der Heimsuchung gemahnt.“ (Ebd.)

Die Kritik und Aussonderung der Figur des Hermann aus dem Werk des Hauptmeisters begründet Giesau auch damit, dass dessen Figuren ihrer Konzeption nach ganz für die Frontalansicht bestimmt seien (woraus er gleichzeitig eine Kritik an photographischen Schrägaufnahmen ableitet):

„Trotz der restlosen Ausbeutung des Blocks für die plastische Arbeit und für die Klarstellung des räumlichen Hintereinanders aller funktionellen Motive des Körpers beruht doch die künstlerische Grundvorstellung des Bildhauers auf der Einansichtigkeit der Figur, deren wesentliche formale Motive sich auf der vorderen Ebene des Blockes zeichnerisch würden auftragen lassen. Daraus erklärt sich, daß für photographische Aufnahmen der Naumburger Bildwerke in erster Linie die reine Frontalansicht in Frage kommt und jeder Versuch, der rätselhaften räumlichen Ausdruckskraft und plastischen Wucht der Figuren durch Aufnahme von der Seite beizukommen, unbefriedigend bleiben muß.“ (Ebd.)

1135 „Der strengen Gesetzlichkeit formaler Gestaltung steht gegenüber die realistische Auffassung und Durchbildung der Einzelform, die einen Grad von Lebensnähe erreicht, welcher in den Köpfen porträthaften Charakter annimmt, ohne daß er etwa vom Künstler beabsichtigt worden wäre. Vielmehr liegt *lediglich das Bestreben einer Variation* des Gesichtsausdrucks vor und darüber hinaus der möglichst vielseitigen Wiedergabe menschlicher Charaktere und Temperamente, wie sie in größter Mannigfaltigkeit die Köpfe der Lettnerrreliefs aufweisen.“ (Giesau 1927, S. 43 ; *Herv.*, G.S.)

1136 „Besonders auffallend ist die *variierende Tendenz* bei den vier Chorfiguren. Bei ihnen zeigt auch der Ausdruck des Gesichts ein stärkeres Bestreben nach individuellerer physiognomischer Charakterisierung, die bei den Köpfen des Timo und des Sizzo etwas Momentanes und fast Maskenhaftes annimmt.“ (Giesau 1927, S. 45 ; *Herv.*, G.S.)

1137 Vgl. Goldschmidt 1907a, S. 20 und Kap. V. 2.

ähnlich formalen Gesichtspunkt,¹¹³⁸ wobei die Leitgedanken der *Rhythmisierung* und *Kontrastierung* an Ernst Cohn-Wiener und Georg Dehio erinnern.¹¹³⁹ Das formale Prinzip der Kontrastierung erscheine - worauf mit unterschiedlicher Betonung auch Panofsky, Jantzen und Pinder hinwiesen¹¹⁴⁰ - paradigmatisch in der Gegenüberstellung der beiden Ehepaare Ekkehard und Uta sowie Hermann und Reglindis.¹¹⁴¹

Die Grundauffassung einer *künstlerischen Variatio* als prinzipielles Gestaltungsmittel des Stifterzyklus prägte auch Giesaus Auseinandersetzung mit der zuerst von Adolph Goldschmidt 1907 in seinem Vortrag vor der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* vehement kritisierten *Zweikampfbese* August Schmarsows und Heinrich Bergners.¹¹⁴² „Der Zusammenhang der Statuenreihe“ könne nicht „in einem sie gemeinsam umfassenden inhaltlichen Programm begründet sein“, wovon die Auffassung ausgehe, dass im Chorpolygon ein



Abb. 151

Blick in den Westchor vom Lettner aus gegen Westen
(Aus: Giesau 1927, S. 137)

1138 „Dem in den Köpfen durchgeführten *künstlerischen Prinzip der Variation* entspricht auch die *Mannigfaltigkeit der Gestikulations- und Bewegungsmotive*. Schild und Schwerthaltung ist bei allen Figuren verschieden, fast allzu absichtlich. Die Richtungs- und Bewegungsmotive werden durch die klar erkennbare Gesamtkomposition der Figurenreihe bestimmt. Es ist somit im Sinne des *Prinzips des Gegensatzes und des räumlichen Kontrapostes* voll künstlerische Absicht, daß der ersten Gestalt links (Gerburg), welche dem den Chor betretenden Besucher zugewandt ist, eine dem Altar zugekehrte Gestalt (Dietrich) entspricht, daß die beiden folgenden Figuren (Konrad links, Adelheid rechts) sich frontal gegenüberstehen, und diese *Variierung* sich in zum Teil weniger, z.T. mehr hervortretender Weise in den übrigen Gestalten fortsetzt.“ (Giesau 1927, S. 44 ; *Herv.*, G.S.)

1139 Vgl. Cohn-Wiener 1915a, S. 263 (zitiert in Fußnote 574) und Dehio 1919, I, S. 339f.

Ähnlich sieht Jantzen (1925, S. 242) für die Aufstellung der Stifterfiguren „*das künstlerische Prinzip der Gruppe*“ wirksam, welches die Einzelfiguren zu „*Teile(n) eines Formganzen*“ mache.

1140 Vgl. Panofsky 1924, S. 151f.; Jantzen 1925, S. 254 und Pinder 1925, S. 33f.

1141 „So erwächst bei Ekkehard und Uta aus dem Gleichklang der parallelen Vertikalen und aus der fast völligen Übereinstimmung in der Haltung - nur die Verschiedenheit der Verteilung von Stand- und Spielbein schafft einen unmerklichen, dafür um so reizvolleren Kontrast - auch seelisch eine enge Verbundenheit der beiden Gatten. Dieser Konzentration in Haltung und Stimmung ist in den Figuren von Hermann und Reglindis eine weichere, auf einen mehr lyrischen Ton gestimmte Empfindung gegenübergestellt.“ (Giesau 1927, S. 44.)

1142 Siehe hierzu Kap. V. 2.



Abb. 152

Dietmar (*comes occisus*)

(Aus: Giesau 1927, S. 156)

Zweikampf dargestellt sei. Diese These beziehe sämtliche Figuren des Stifterzyklus in der Weise in den Vorgang eines Zweikampfs mit ein, dass auch die Figuren im Chorquadratum *Anteil* nehmen würden „an dem blutigen Vorgang im Chorpolygon“. ¹¹⁴³ Indem Giesau auf die spezifische Form anspielte, die Heinrich Bergner der Zweikampfhese mit Hinweis auf die griechische Tragödie gegeben hatte, ¹¹⁴⁴ polemisierte er gegen diese „äußerliche poetische Verknüpfung“ und stellte dieser Form eines poetischen Zusammenhangs zwischen den Stifterfiguren die „künstlerische Synthese des genialen Bildhauers“ entgegen, in welcher allein „das Gemeinsame“ des Stifterzyklus liegen könne. Diese „künstlerische Synthese des genialen Bildhauers“ sei aber „immer nur ahnendem Erfassen zugänglich“. ¹¹⁴⁵

Giesau gab selbst eine Probe solch ahnenden Erfassens vom inneren Zusammenhang des Stifterzyklus, den er sich nicht allein durch die von ihm zuvor herausgestellten formalen Kriterien einer Gruppierung der Figuren nach „rhythmischer Bindung“ und „des räumlichen Kontrapostes“ vorstellte, „sondern in der eigentümlichen Spannung zwischen den Figuren“ erkannte. „Sie ruhen nicht ausschließlich in sich; sie geben seelische Energien ab an die Nachbarn“. Die Stifterfiguren verkörperten für Giesau „das Wunder des Spannungsausgleichs zwischen blockmäßiger Abgeschlossenheit der Einzelfigur und seelischer Vereinigung aller in einer gemeinschaftlichen Empfindung“, deren „seelische Beziehungen“ „sich aber nur im Raume treffen“ könnten, wo sie allein dem „ahnendem Erfassen zugänglich“ seien. ¹¹⁴⁶

Händescheidung

Die *beträchtlichen Unterschiede*, die Giesau zwischen den Figuren im Chorpolygon und denen im Chorquadratum sah, führte er dann freilich *nicht* auf das Prinzip einer künstlerischen *Variation*, auf *Spannung* und *Spannungsausgleich* zurück, sondern auf die Tätigkeit *verschiedener Künstler* und machte diese These, die sich mit der Auffassung Panofskys, aber auch bedingt mit der Jantzens und Pinders deckte, ¹¹⁴⁷ an der

1143 Giesau 1927, S. 46f.

1144 Vgl. Bergner 1909, S. 35f. und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfhese*).

1145 Giesau 1927, S. 47.

1146 Giesau 1927, S. 47f.

1147 Vgl. neben Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) (Jantzen) und Kap. X. 3 (*Genie und*

Beobachtung fest, dass anstelle der für die Figuren im Chorquadratum bezeichnenden „Gegensätzlichkeit im unteren und oberen Teil des Körpers und in der Flächenbehandlung“ bei diesen Figuren „eine auffallende Gleichmäßigkeit die Durchbildung der Einzelform“ vorherrsche. Diese Unterscheidung sah Giesau nicht auf das Formale beschränkt, sondern „unverkennbar im Dienste intensiver Betonung des Seelischen im Sinne eines die ganze Figur erfassenden Gefühls, welches die Statue dem körperhaften blockgebundenen Dasein der Figuren des Hauptmeisters entrückt.“¹¹⁴⁸ Damit nahm Giesau neben dem Hauptmeister im Chorquadratum noch einen oder mehrere stilistisch unterschiedene Meister im Chorpolygon an und schrieb diesen auch eine ganz andere psychologische Auffassungsweise zu.¹¹⁴⁹



Abb. 153
Sizzo von Käfernburg
(Aus: Giesau 1927, S. 157)

Geschichtliche Überlegungen zum Naumburger Stifterzyklus

Giesaus Überlegungen zu den gestaltgebenden Faktoren des Stifterzyklus mündeten am Ende in die mystisch anmutende Vorstellung eines „Spannungsausgleichs zwischen blockmäßiger Abgeschlossenheit der Einzelfigur und seelischer Vereinigung aller“ und appellierten nicht zuletzt an das *ahnende Erfassen* des Interpreteten. Daneben stellte Giesau jedoch auch sachliche historische Betrachtungen über die Entstehung des Stifterzyklus und die Naumburger Bistumsgeschichte an, wobei er auf die Publikationen August Schmarsows von 1892, Heinrichs Bergners Inventarwerk von 1903 sowie Bergners populären Führer von 1909¹¹⁵⁰ zurückgreifen konnte.

Werkstatt) (Pinder) auch die in Fußnote 1061 gemachte Anmerkung.

1148 Giesau 1927, S. 45.

1149 Die Beurteilung der Figuren des Chorpolygons schwankt bei Giesau zwischen einer Bestimmung ihrer Eigenständigkeit gegenüber den Figuren des Hauptmeisters im Chorquadratum und der Betonung ihrer Zugehörigkeit zu einem übergreifenden Konzept, das allein dem Genie des Hauptmeisters zu verdanken sei:

„Denn daran kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Entwurf der ganzen Reihe *dem Kopfe des einen Meisters entsprungen* ist, dessen eigenhändige Gestalten Richtung gegeben haben und Maßstab geworden sind für alle übrigen. Um so erstaunlicher, daß innerhalb der *Bindung an die Idee des Einen* eine Statue wie die des Wilhelm von Kamburg erwachsen konnte, welche in persönlichster, eigenwilligster Ausdeutung des gemeinsamen Themas kommende Entwicklungen ahnen läßt.“ (Giesau 1927, S. 46 ; *Herm.*, G.S.)

1150 Kurz vor Giesau Publikation von 1927 war eine Neubearbeitung von Bergners Führer (siehe *Heinrich Bergner, Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten Band 47)*, 2. umgearbeitete Auflage besorgt von Friedrich Haesler, Leipzig 1926) erschienen.

Die Motive zur Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg im Jahr 1028 lagen für Giesau in der bedrohten Grenzlage des Bistums in Zeitz, das seit seiner Gründung 968 „durch häufige Überfälle von noch nicht unterworfenen Wendenstämmen“ nie zur Entfaltung gekommen sei, weshalb „Kaiser Konrad selbst die Initiative zur Zurückverlegung des Bistums in den sicheren Schutz der ‚Neuenburg‘ gab“, welche die kinderlos gebliebenen Söhne Markgraf Ekkehard I., Hermann und Ekkehard II., dem Bistum unter der Bedingung eben dieser Verlegung vermacht hätten.¹¹⁵¹ Zur ersten Bischofskirche wurde Giesau zufolge eine bei der Neuenburg schon zuvor bestehende „mit einem Kollegiatstift verbundene Propsteikirche“ erhoben.¹¹⁵²

Diese Verlegung sollte nach Giesau über zweihundert Jahre später insofern eine Rolle bei der Errichtung des Stifterzyklus spielen, als Zeitz sich bis in die Tage Bischof Engelhards, unter dem der Domneubau im frühen 13. Jahrhunderts errichtet wurde, nie mit dieser Verlegung und dem damit verbundenen Verlust des Bischofssitzes abgefunden hätte. Nachdem der Bistumsstreit 1230 auf einer Synodalversammlung in Merseburg mit einer Bestätigung der wesentlichen Vorrechte von Naumburg beigelegt worden sei, habe Naumburg den „Sieg über Zeitz auch nach außen hin sichtbar“ machen wollen und in diesem Zusammenhang wenig später den Stifterzyklus errichtet.¹¹⁵³

Friedrich Haesler hatte die Neuherausgabe und Überarbeitung des *Naumburg und Merseburg-Führers* für den 1918 verstorbenen Bergner übernommen und im Vorwort auch auf Hermann Giesaus bevorstehende Publikation mit den Worten hingewiesen, dass es bei seiner Neubearbeitung „Rücksicht zu nehmen (galt) auf das noch unveröffentlichte Forschungsgut Hermann Giesaus, das dem Bearbeiter in überaus entgegenkommender Weise zur Verfügung stand, doch mehr zwischen den Zeilen zum Ausdruck gebracht werden mußte.“ (Haesler in: Bergner/Haesler 1926, Vorwort.)

1151 Giesau 1927, S. 7.

1152 Ebd. - „Der Papst bestätigte im Jahre 1028 die Verlegung des Bistums, nachdem die beiden Brüder vom Kaiser für den Ort Naumburg das Privilegium eine königlichen Marktes erwirkt hatten.“ (Giesau 1927, S. 7f.)

1153 Giesau 1927, S. 62f.

Die auch nach Beilegung des Bistumsstreits auf der Synodalversammlung von 1230 fortwährende Virulenz dieses Streites will Giesau in einer Reihe von Bestätigungsersuchen beider Parteien an Kaiser und Papst erkennen, die aber als *Bestätigungs*-Ersuche nicht unbedingt auf eine *Fortdauer* des Streites hindeuten:

„Um ganz sicher zu gehen und den schon jetzt errungenen Sieg über Zeitz auch nach außen hin sichtbar zu machen, hat man sich dann offenbar mit der Bitte um Unterstützung an den König Heinrich gewandt, der in einem Schreiben von auffallend scharfer Tonart (9. Juni 1231 Gelnhausen) es ausdrücklich untersagte, bei Verwirkung einer Geldstafe von 100 Mark, den Naumburger Bischof fürderhin noch Bischof von Zeitz zu nennen, um ihn mit dieser Bezeichnung zu verkleinern und zu verletzen. Aus all diesen Vorgängen und vor allem auch aus einer Supplik des Zeitzer Kapitels, auf die 1236 eine päpstliche, 1237 eine

Giesau versuchte ferner aus bestimmten Überlieferungen zur Geschichte des Bistums Schlüsse auf den Bauverlauf und auf die Intentionen des Bauherrn Bischof Engelhard zu ziehen, der bis zu seinem Tode 1242 die treibende Kraft hinter dem Dombau gewesen sei. Die noch unter diesem Bischof gebauten unteren Stockwerke der beiden Westtürme identifizierte Giesau (wohl unter Verwendung einer These des von ihm nicht genannten Paul Frankl)¹¹⁵⁴ in ihren Innenmauern als Teile seitlicher Begrenzungsmauern einer ursprünglich geplanten Westvorhalle. Diese *Westvorhalle* sei nach 1237 im Anschluss an Bischof Engelhards Teilnahme bei der Domweihe in Bamberg zugunsten eines *Westchors* aufgegeben worden, wobei in der neuen Planung die Lage der Türme unverändert geblieben sei, was deren weiten Abstand erkläre.¹¹⁵⁵

kaiserliche *Bestätigungsurkunde* erfolgte, ersehen wir mit nichts zu wünschen übriglassender Deutlichkeit, welche Bedeutung diesem seit Ende des 11. Jahrhunderts währenden Streit um den Vorrang für die Geschichte des Naumburger Domstiftes und somit auch des Domes beigemessen werden muß.“ (Giesau 1927, S. 63.)

1154 Vgl. Frankl 1939, S. 523f.

1155 „Der Bau des Langhauses fand seinen unmittelbaren Abschluß mit dem Bau der Westvorhalle. Daß eine solche zum mindesten geplant und angefangen war, ist sicher, da ihre nördliche und südliche Außenwand erhalten sind. Die beiden Wände sind nämlich später als Unterbau für die nach dem Chor zu gelegenen Wände der Türme verwendet worden. Beweis hierfür ist erstens, daß die betreffenden Wände schwächer sind als die übrigen Turmwände, ferner, daß, wie auch im Grundriß kenntlich, an der nach dem Gang zwischen Türmen und Chor befindlichen Seite Ansatzstellen von Mauern vorhanden sind, drittens die bereits (...) erwähnten senkrechten Fugen auf der Westseite der Türme. Sie machen es unzweifelhaft, daß die Türme erst nachträglich seitlich an die frühere Vorhalle herangesetzt worden sind. So erklärt sich die bisher rätselhafte weite Entfernung der beiden Türme voneinander. Die Fugen gehen durch den Sockel hindurch. Den gleichen Rückschluß erlaubt der Befund an der nördlichen Ecke des Nordturmes, wo die Eckkline in einer Weise an die Ostmauer des Turmes anstößt, daß man diese als zum geplanten westlichen Flügel der Nordklausur gehörig erkennt.“ (Giesau 1927, S. 57f.)

Mit dieser Darlegung referiert Giesau im Wesentlichen die These Frankls, die dieser 1939 wie folgt angibt: „Ohne Kenntnis der Schriften von Bergner und Lüttich kam ich 1922 auf Grund der Fuge zu der Überzeugung, dass die „vierte“ Turmwand zeitlich die erste sein müsse und garnicht als Turmwand gemeint war, sondern als äussere Seitenwand der Vorhalle. Diese These, die ich nicht geheim hielt, hat Giesau von mir übernommen und veröffentlicht. [14 Hermann Giesau, *Der Dom zu Naumburg (Magdeburg, 1927)*, *Deutsche Bauten*, Bd. [X], S. 57.]“ (Frankl 1939, S. 523 u. n.14.)

Nachdem Giesau bis zu diesem Punkt die These Frankls (ohne deren weitere Modifikationen im Einzelnen zu berücksichtigen) referiert, macht er eine Zäsur und fährt mit der *konträren* Überlegung einer *gleichzeitigen* Planung von Westchor und begleitenden Westtürmen (in ihrer jetzigen Lage) fort, wodurch die zuvor gegebene Erklärung für „die bisher rätselhafte weite Entfernung der beiden Türme voneinander“ wieder in sich zusammenfällt:

„Die baugeschichtlichen Probleme, die sich aus dieser [?] Beobachtung ergeben, können nur kurz angedeutet werden. Ein Blick auf die allgemeinen baugeschichtlichen Zusammenhänge [?] macht es nämlich wahrscheinlich, daß der Plan der Erbauung der beiden Westtürme *von Anfang an verbunden* war mit dem Plan der Errichtung eines

Mainz und Naumburg

Im Zusammenhang mit der Erörterung der Baugeschichte des Westchors sprach Giesau noch die Frage an, wann und unter welchen Umständen der am Westlettner des Mainzer Doms tätige Bildhauer nach Naumburg berufen worden sein könnte, wobei Giesau in einem möglichen Besuch des Naumburger Bischofs Dietrich 1246 in Mainz Anlass und Gelegenheit zur Berufung des Mainzer Bildhauers nach Naumburg erblickte.¹¹⁵⁶

Westchores. Im Jahre 1237 wohnte Bischof Engelhardt der Einweihung des Bamberger Domes bei, dessen Westtürme kurz vorher fertiggestellt waren.“ (Giesau 1927, S. 58 ; *Herr. und [?], G.S.*)

Diese Änderung der These Frankls kommentiert dieser selbst 1939 mit folgenden Worten: „Aber seine eigene Schlussfolgerung, *„dass der Plan der Erbauung der beiden Westtürme von Anfang an verbunden war mit dem Plan der Errichtung eines Westchors‘* dürfte sich kaum aufrecht erhalten lassen. Die drei äusseren Turmwände stehen untereinander im Verband, die Ostwand steht mit der im rechten Winkel anstossenden Seitenschiffwand im Verband, deren Oberteil die Ansatzstücke der beabsichtigten Nordklausur enthält. Diese Ansatzstücke (Konsolen und Schildrippe) finden sich ebenso an der Turmostwand.“ (Frankl 1939, S. 524.)

Nach der *neuen* These Giesaus, welche die *Position der Westtürme* in ihrem Abstand vom Westchor als Resultat einer ursprünglichen, *integrierten Westchorplanung* ansieht, stellen sich die wichtigsten Bauphasen des Westchors wie folgt dar:

„Bis gegen 1237 sollte das Langschiff durch eine Vorhalle (ohne Türme) abgeschlossen werden. Nach teilweiser oder völliger Fertigstellung der Vorhalle ergab sich der neue Plan eines Westchores zwischen Türmen. Diese kamen zur Ausführung, der Chor zunächst noch nicht. Aber bereits vor 1249 begann man auch mit dem letzteren (Zeitpunkt der Umgestaltung von Wandecken unter dem Gurtbogen). Von 1249 an Chorbau nach vielleicht verändertem Plan, aber vielleicht noch ohne den Gedanken an den Lettner. Dieser bietet lediglich thematisch die nächstliegenden Anknüpfungspunkte an Mainz.“ (Giesau 1927, S. 67.)

Vgl. auch Leopold/Schubert 1972, S. 4 sowie Winterfeld 1994, S. 294 u. 300.

1156 Nach Giesau habe die gemeinsame *Parteigängerschaft* Bischof Dietrichs II. und seines Halbbruders Markgraf Heinrichs des Erlauchten für den durch den Mainzer Erzbischof Siegfried III. begünstigten Gegenkönigs Heinrich Raspe und später auch Wilhelms von Holland zu einem Besuch Bischof Dietrichs in Mainz geführt, bei dem es zum entscheidenden Kontakt zwischen auftraggebendem Bischof und Bildhauer gekommen sein könnte: „Dietrich erscheint 1246 im Gefolge Heinrichs in Hochheim (Veitshochheim) und ist unmittelbar darauf auch in Frankfurt gewesen. Bei der Nähe von Mainz und den Beziehungen zum Mainzer Erzbischof, dessen Anwesenheit in Naumburg die Urkunde von 1244 wenn auch nicht sicher, so doch wahrscheinlich macht, wird man annehmen können, daß Dietrich auch in Mainz gewesen ist, im dortigen Dom den Bildhauer an der Arbeit sah und daß sich hier die Fäden knüpften, die den Auftrag für Naumburg im Gefolge hatten.“ (Giesau 1927, S. 65.)

Während die Reise von Markgraf und Bischof nach Veitshochheim (in der Nähe von Würzburg) in Giesaus Argumentation einen Besuch des Bischofs in Mainz und die Berufung des Bildhauers bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich machen soll, soll zuvor die Parteigängerschaft für den Gegenkönig den Besuch in Veitshochheim (wo 1246 Heinrich

Dieser aus Mainz berufene Bildhauer habe in Naumburg zuerst die Arbeit an den Stifterfiguren im Westchor aufgenommen, wofür Giesau konkrete Beobachtungen anführte, welche die Zusammenhänge der Naumburger Skulptur in ihren Voraussetzungen am Mainzer Westlettner und in ihrer Weiterbildung in der Meißener Skulptur veranschaulichen sollten. Nur die Stifterfiguren in Naumburg - so Giesau - bildeten „einen unmittelbaren stilistischen Anschluß an den Mainzer Lettner“.

Giesau versuchte dies konkret am *Kopf der Uta* aufzuzeigen, in welchem er „fast eine genaue Übertragung des Christuskopfes aus der Mainzer Deesis“ sah, während er es für unmöglich erachtete, sich „zwischen beiden die Lettnerreliefs zu denken“. Umgekehrt erblickte er „zwischen dem Christuskopf in Mainz und demjenigen am Naumburger Lettner, die man zum Beweis der Zusammengehörigkeit bisher immer gegenübergestellt“ habe, eine Entwicklung vergleichbar der des *Christustyps Rembrandts*. Die Abfolge des Christus der Deesisgruppe in Mainz, der Naumburger Uta und der Christusfigur der Naumburger Passionsreliefs durch ein- und denselben Bildhauer würden auch durch die Entwicklung der *Gewandbildung* bestätigt, welche „von kubischer Undurchdringlichkeit zu malerischer Lockerheit“ und im Ergebnis zur selben Reihe Mainzer Westlettner - Naumburger Stifterfiguren - Naumburger Passionsreliefs führe, welche zum Abschluss des Entwicklungsganges noch zu den Chorfiguren im Meißner Dom hinüberleiten würden.¹¹⁵⁷

2. Gertrud Bäumer (1928)¹¹⁵⁸

Der ‚deutsche Mensch‘

Wenn Willibald Sauerländer 1979 die Erfolgsautorin der dreißiger und vierziger Jahre, Gertrud Bäumer, im historischen Rückblick der *Frauenbewegung* zurechnete und hierbei auf ihre beiden Bestseller *Der ritterliche Mensch* und *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* verwies,¹¹⁵⁹ so musste sich Sauerländer durch den Titel des zweiten

Raspe von Gegnern Friedrichs II. zum Gegenkönig gewählt wurde) motivieren. Diese Geschichtskonstruktion wird von Giesau unter der Fragestellung *Wie und wann kamen Bischof und Bildhauer zusammen?* abgehandelt. - Zur Wahl des Gegenkönigs Heinrich Raspe in Veitshochheim vgl. Heinrich Schrohe, *Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern*, in: *Zeitschrift des Vereins zur Erforschung d. rheinischen Geschichte u. Altertümer in Mainz* 4 (1905) S. 586f.)

¹¹⁵⁷ Giesau 1927, S. 67f.

¹¹⁵⁸ Zu Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1928 (Neuaufgabe 1940), vgl. die Bemerkungen bei Sauerländer 1979, S. 177 u. n.37.

¹¹⁵⁹ So urteilt Willibald Sauerländer (1979, S. 177) über die Stellung Gertrud Bäumers innerhalb der deutschen Literatur der dreißiger und vierziger Jahre, die er zuvor als nationalistisch und völkisch charakterisiert hat: „Auch Gertrud Bäumer, deren von der *Frauenbewegung* getragene Äußerungen zu den Naumburger Stifterfiguren gewiß *nicht einfach*

Buches der erklärten *Nazi*-Autorin dazu veranlasst gesehen haben und daneben allenfalls noch durch einige terminologische Besonderheiten der Abhandlungen Bäumers, die in ihrer Studie von 1928 erklärte, sie wolle „zu ‚den Müttern‘ vordringen und die *Quellen des wahren Lebens* bloßlegen“. ¹¹⁶⁰

Das Erkenntnisinteresse von Gertrud Bäumer zeigte sich als ein ausgesprochen nationales und völkisches: die Autorin versicherte, die Jugend ihrer Zeit suche „sich selbst, - sie sucht den deutschen Menschen“, und dieser *deutsche Mensch* sei von zwei

mit diesen schlimmen [*sc. nationalistischen und völkischen; G.S.*] Ergüssen gleichgesetzt werden dürfen, bedient sich 1941 des Motivs: ‚*Uta hat . . . den Blick in die Ferne . . . , den man als ‚den ganz deutschen Blick beseelter Fernsucht‘ bezeichnet hat.*‘ (Gertrud Bäumer, *Der ritterliche Mensch*, Berlin 1941, S. 111 f., zitiert ebd.; *Herv., G.S.*)

Mit Hinweis auf die vorliegend besprochene Schrift *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* fügt Sauerländer 1979 in der Anmerkung (n.37) hinzu:

„Wie *entschieden* sich andererseits Gertrud Bäumer von der ungehemmten völkischen Vereinnahmung mittelalterlicher Kunstwerke *distanzierte*, zeigt das *mutige Vorwort zur 2. Auflage* ihres Buches: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1940, 15 ff.“ (*Herv., G.S.*)

Das *mutige Vorwort* Gertrud Bäumers zur 2. Auflage ihrer Studie von 1940 hat folgenden Wortlaut:

„Nach einem Jahrzehnt seit der Entstehung dieses Buches finde ich dem Vorwort der ersten Ausgabe kaum etwas hinzuzufügen außer dem Hinweis, daß die Sammlung um einige Gestalten vermehrt ist und daß andere durch bessere Aufnahmen wiedergegeben sind, als sie damals vorhanden waren. *Wenn ich das Vorwort heute zu schreiben hätte, könnte ich mich auf den breiten Durchbruch einer Sehnsucht berufen, die vor zehn Jahren sich erst von innen her und in einzelnen wachsend vorbereitete.* Die unerwartet weite Verbreitung dieser Bildersammlung berechtigt mich wohl zu der *Überzeugung, daß sie mit ihren Deutungen zu diesem Wachstum beigetragen* und daß sich die *Hoffnung, die ich damals am Schluß des Vorwortes aussprach, erfüllt hat.* Vielleicht aber gibt eben die Tatsache, daß die Frauengestalt der deutschen Frühe zum weithin sichtbaren Vorbild für viele erhöht worden ist, diesen Bildern heute noch einen anderen Auftrag. Die Gestalten, die diese Sammlung zeigt, erwachsen aus einem inneren Bildungsvorgang, der in einzelnen die tiefsten Kräfte wach rief und sie für einen höchsten Lebenssinn einsetzte. Mit dem religiösen Ernst, der die größte Eigenschaft des deutschen Menschen ist, entfalteten diese Jahrhunderte eine Seinsform, die natürlichen Adel mit christlicher Ewigkeitsgewißheit verband. Dadurch sind diese Gestalten geprägt. Als Vorbilder können sie nur solchen späteren Generationen fruchtbar sein, deren Seelen den gleichen Tiefgang haben. Sie sind nicht nachahmbar - es sei denn um den Preis der gleichen Kräfte, aus denen sie erwachsen. *Gertrud Bäumer.*“ (Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17 (Vorwort); *Herv., G.S.*)

In ihrem „*mutigen Vorwort zur 2. Auflage*“ (Sauerländer 1979, n.37), welches ein *emphatisches Bekenntnis zum Nationalsozialismus* darstellt, beruft sich Gertrud Bäumer rückblickend auf die Zeit der ersten Herausgabe ihres Buches und eine „*Sehnsucht (.), die vor zehn Jahren sich erst von innen her und in einzelnen wachsend vorbereitete*“ - gemeint ist die *nationalsozialistische Bewegung* -, zu deren „*Wachstum*“ Gertrud Bäumer nach ihrer eigenen „*Überzeugung*“ „*mit ihren Deutungen*“ im Buch ‚*Die Frauengestalt der deutschen Frühe*‘ „*beigetragen*“ hat.

Bäumer gibt damit selbst den Gesichtspunkt an die Hand, unter dem das hier besprochene Buch *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* von 1928 gelesen werden will.

1160 Bäumer 1928, S. 1; *Herv., G.S.*

wesentlichen Faktoren bestimmt, vom „Blutszusammenhang von Generationen“ und vom „Geistzusammenhang der Überlieferungen“. ¹¹⁶¹

Diese doppelte Bestimmtheit des *deutschen Menschen* wollte Gertrud Bäumer in der mittelalterlichen Skulptur aufzeigen. Im *Blutszusammenhang* der „natürliche(n) und dunkle(n) Kraft eines jungen Volkes“ erkannte sie das *barbarische Prinzip*, welches gleichzeitig (nach Schelling) „die Grundlage aller Größe und Schönheit“ sei, während der *Geistzusammenhang* durch die „formende Kraft des Christentums“ repräsentiert werde. ¹¹⁶² Auch die *deutsche Kunst* zeige diese *Spannung* zwischen dem im *Blutszusammenhang* begründeten *barbarischen Prinzip* und dem *Geist*. Die *deutsche Kunst* zeige ferner einen fortwährenden Kampf um einen Ausgleich dieser beiden Prinzipien oder Mächte, der nirgends großartiger gelungen sei als in den „Gestalten des Naumburger Meisters“. ¹¹⁶³

Eingebettet in die übergreifende Suche nach dem *deutschen Menschen* dienten Bäumer die Frauengestalten des 13. Jahrhunderts im Naumburger Stifterchor als Verkörperungen dieses Menschentums und als Leitbilder für die eigene Gegenwart („Die (...) Deutung soll nur Führer sein bei einer Betrachtung, die dies wesenhaft und insofern zeitlos *Deutsche* sucht“). ¹¹⁶⁴

Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor

Die erste von Bäumer betrachtete Gestalt des Stifterchors, die Figur der *Gerburg*, entsprach nach ihrer Vorstellung in idealer Weise einer Verkörperung des Ausgleichs der beiden den *deutschen Menschen* als wesensbestimmend prägenden Mächte, denn in dieser Figur habe „(sich) göttliches Leben (..) mit dem

1161 Ebd.

1162 Bäumer 1928, S. 2.

1163 „So erreicht deutsche Kunst, wie *deutsches Menschentum*, die Harmonie von Leib und Seele nicht rasch und mühelos, und niemals so vollständig, daß die Spuren des Kampfes sich verwischen. Immer steht noch als ihre letzte Wahrheit hinter den Gestalten die Tatsache der ewigen Spannung zwischen *Fleisch und Geist*. Kraft, Tiefe und Menschlichkeit dieser Figuren kommt aus der Gewalt dieser Spannung, Bewältigung des ‚barbarischen Prinzips‘ geschieht in schwerem Ringen, das in der stark pathetischen Gebärde erkennbar ist. Aber auf der Höhe dieser Kunst und dieses Menschentums, wie sie vor allem in den Gestalten des Naumburger Meisters, des größten des gotischen Mittelalters, hervortritt, zeigt sich, daß eben aus dieser Spannung heraus die Harmonie erst großartig und kraftvoll wird.“ (Bäumer 1928, S. 3; *Herv.G.S.*)

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung sollte Gertrud Bäumer 1941 in ihrem Buch *Der ritterliche Mensch* als Voraussetzung einer rechten Würdigung der Naumburger Stifterfiguren rückblickend die Feststellung treffen: „Eben die Unruhe der Erneuerung [*sc. die nationalsozialistische Machtergreifung*] hat die Augen geöffnet, daß hier das vollendete Bild deutschen Wesens, hier unsere Klassizität ist.“ (Bäumer 1941, S. 12.)

1164 Ebd.; *Herv., G.S.* - Siehe *Vorwort zur 2. Auflage*, zitiert in Fußnote 1159.

menschlichen Adel und der rassigen Kraft dieser Frau zu harmonischer Einheit verschmolzen“.¹¹⁶⁵

Bei *Reglindis* dagegen könne die zeitgenössische Literatur den Schlüssel zum Verständnis der Figur liefern, vor allem der *Tristan* des Gottfried von Straßburg. Dieser Roman habe in *Isolde* das *Idealbild höfischen Anstandes* beschrieben, dem *Reglindis* als „holdselige Dame der höfischen Gesellschaft“ vollkommen entspreche.¹¹⁶⁶ Bäumer betonte, dass jede weitergehende psychologische Interpretation des physiognomischen Ausdrucks dieser Figur verfehlt sei („auch seelisch wird sie nichts ausdrücken sollen, als die fröhliche Holdseligkeit der ritterlichen Dame, die den Mann wie ‚seines Herzens blühender Ostertag‘ bezauberte.“),¹¹⁶⁷ denn selbst *Reglindis’* Lachen, obwohl es „gerade an der Grenze der Derbheit“ stehe, sei „nicht grob“. Das Gesicht der *Reglindis* sei „ein adeliges Gesicht“, was „an der feinen Zeichnung der Brauen, die — ganz dem mittelalterlichen Schönheitsideal entsprechend — schmal und scharf gezogen sind“, an der „feingeflügelten Nase“ und am „launig-reizvollen Schnitt der Augen“ gesehen werden könne.¹¹⁶⁸ *Reglindis* sei „an Gestalt und Antlitz als Inbegriff höfischer Frauenschönheit gebildet.“¹¹⁶⁹

Die Leitthese von Gertrud Bäumers Untersuchung, dass in den Naumburger Stifterfiguren *Spannung* und *Harmonie* zwischen dem *Blutszusammenhang eines jungen Volkes* und der *formenden Kraft des Christentums* verbildlicht sei,¹¹⁷⁰ bewährte sich für die Autorin auch an der Figur der *Uta*, denn in dieser Figur liege einerseits noch ein

1165 Bäumer 1928, S. 6.

1166 Bäumer 1928, S. 7.

1167 Ebd.

1168 Vgl. zum Thema des *Lachens* der *Reglindis* Fußnote 325.

1169 Bäumer 1928, S. 8.

Willibald Sauerländer legte 1979 *ohne* Hinweis auf Bäumer, die er nur in einem anderen Zusammenhang erwähnt (s.o. Fußnote 1159), eine inhaltlich identische Interpretation dieser Figur vor, die man auch als Plagiat ansprechen kann. So führt Sauerländer (1979, S. 193) aus, dass Physiognomie und Mimik der Markgräfin von einer „gesellschaftlich bedingten Stilisierung geprägt“ seien (Bäumer: *Sie ist die untadelige Modedame des höfischen Kreises*), dass *Reglindis* „dem literarisch wie bildlich in ungezählten Beispielen faßbaren Schönheitsideal der vornehmen Stände“ entspreche (ebd.) (Bäumer: *Reglindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. (...). Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes.*), dass in *Reglindis* (und *Uta*) „Idealbilder fürstlichen Auftretens entworfen (sind), die (...) gemeinsam zeigen, welche verschiedenen Verhaltensweisen von der Frau hohen Standes, der Feudalherrin, erwartet werden konnten.“ (Sauerländer 1979, S. 197) (Bäumer: *Ihre (Reglindis) Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene*).

1170 „In den Spannungen, die sich durch die vergeistigende Macht der neuen Religion über diesen mächtigen Naturstoff ballen und entladen, ist die merkwürdige Kraft dieser Gestalten beschlossen.“ (Bäumer 1928, S. 9.)

Barbarentum („in den merkwürdig gedrückten Nasenflügeln und den breiten Backenknochen liegt es“), andererseits werde dieses *Barbarentum* durch „das sehr schmale Kinn“ geadelt, eine Wahrnehmung, die die Autorin in den Ruf ausbrechen ließ: „Adliges Barbarentum, durch die Zucht des Christentums geformt - das ist sie.“¹¹⁷¹

Gertrud Bäumer versuchte das Wesen Utas noch durch einen anderen Vergleich zu umschreiben, mit dem sie wahrscheinlich auf einen Satz aus Wilhelm Pinders Naumburg-Buch von 1925 rekurrierte. Pinder verglich dort den Entwicklungsstand der Naumburger Skulptur mit dem der griechischen Plastik des 5. Jahrhunderts.¹¹⁷² Man müsse einmal - so Gertrud Bäumer „ein antikes Frauenbild neben diese Uta stellen — etwa die knidische Aphrodite — um zu fühlen, wie aus Rasse und Geist Form gerinnt.“ Wenn die antike Aphrodite ein *Stück Natur* sei, so existiere die *nordische Frau* in ihrer Umhüllung - „Der Mantel, den sie an den Hals heraufzieht, gehört zu ihr. Es liegt Abwehr, Selbstbehauptung, Persönlichkeitsbewußtsein in der Art, wie sie sich verhüllt, abschließt“. Und so ließ sich „die junge Uta“ in der Imagination der Autorin „aus der Lebensgemeinschaft mit dem deutschen Wald, mit langem, hartem Winter voll Einsamkeit und Grauen im Finstern“ erklären.¹¹⁷³

Der Gegensatz von *barbarischem Prinzip* und *formender Kraft des Christentums* erhielt für Bäumer seine letzte Form in der Figur der *Gepa*, deren Gesicht „von seelischen Kämpfen gezeichnet“ sei; in dieser Figur erscheine der Gegensatz als „Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits“. In ihrem inneren Konflikt wie in ihrer äußeren Erscheinung kontrastiere diese Figur zur Ausgeglichenheit der Gerburg, was

1171 Bäumer 1928, S. 10.

1172 „Die Größe, die hier [*sc. im Naumburger Stifterzyklus*] der deutschen Form gegeben wurde, ist fast ganz ohne Beispiel. (...). Es war ein unerhörter Einzelfall von Genie und von Gunst des Augenblicks. Noch war dieses eine Mal die Welle lebendig, in der, einmal und nie wieder, der *nordische Mensch* einen ähnlichen Willen, eine ähnliche Lage seiner Entwicklung hatte, wie *der Grieche* des 5. Jahrhunderts.“ (Pinder 1925, S. 49; *Herm.*, G.S.)

1173 Bäumer 1928, S. 10.

„Auch die junge Uta trägt die Züge derer, die sich unter einem Gebot fühlen, etwas Strenges, Erzogenes, in all ihrer mädchenhaften Lieblichkeit. Feingezogene Augenbrauen. Eine schmale, beherrschte Oberlippe über der vollen, sinnlich kräftigen Unterlippe, ein festes, sehr durchgebildetes, schmales Kinn. All dies ist nun zugleich nordisch — aus der Lebensgemeinschaft mit dem deutschen Wald, mit langem, hartem Winter voll Einsamkeit und Grauen im Finstern, voll Warten und Sehnsucht, Frühlingstürmen über tauendem Schnee, hart und herb, aber mit innerster Lindheit getränkt. Ein Gesicht, in das Schnee und Wind geschnitten hat und das dadurch fester geworden ist in seinen Zügen. Frau Uta weiß mit dem schweren Mantel umzugehen, dessen Kragen bis zu den Schläfen herauf geschlagen werden kann. Man denkt sie sich neben der schweren Gestalt ihres Gemahls verhüllt durch den verschneiten Wald reiten, dann sieht man wohl nichts von ihr als ein bißchen Helles Haar unter dem Kopftuch und ihre scharfen und doch sanften Augen.“ (Ebd.)

Bäumer auch in den unterschiedlichen Gewandbildungen der beiden Figuren zum Ausdruck gebracht sah.

In ihrer Beschreibung der Stifterfiguren ging Bäumer wie die Stilanalytiker der 1920er Jahre von einer formalen Analyse aus, um daraus jedoch eine aktualisierende Interpretation der Figuren abzuleiten, welche die rein ästhetische und stilkritische Betrachtungsweise, die Panofsky, Jantzen und Pinder unter der Fragestellung einer Händescheidung betrieben hatten, in *nationalem* Sinn überschritt. Wenn Bäumer zunächst ganz ähnlich wie Panofsky, Jantzen und Pinder die *Schwere des Mantels* der Gepa „mit seinen riesigen Röhrenfalten“ im Gegensatz zur Art beschrieb, wie Gerburg „das wuchtige Kleidungsstück (...) mühelos zu einer ungemein eleganten Biegung des Saums zurückschiebt“, so sah sie gleichzeitig in der Gewandbildung von Gepa und Gerburg *mehr* als ein Kriterium für eine stilanalytische Einordnung der Figuren. Bäumer hielt die Erscheinung des „Gewandaufbau(s) (..) in dem Gegenspiel der gerafften Seite zu dem starren Fluß der drei riesigen Falten“ nicht für das Entscheidende der Figur. Entscheidend war für Bäumer die Bedeutung, die sich aus der „Haltung der Gestalt“, welche „durch diese schwere Fülle belastet und zugeschüttet (erscheint)“, ableiten ließ.¹¹⁷⁴ Während Gerburg das heilige Buch „wie einen vertrauten Hausrat, ein gewohntes, nicht beunruhigendes Lebensattribut“ in der Hand halte, habe es Gepa aufgeschlagen und sei „mit seinem Inhalt beschäftigt, von ihm bewegt“, ja geradezu „davon zerrissen und vernichtet“. ¹¹⁷⁵ Wenn sich in Gerburg die Möglichkeit einer Harmonie des *deutschen Menschen* verkörpere, so in Gepa der Zwiespalt des *deutschen Menschen* in einer Form, welche „zur Selbstquälerei, zum Kampf gegen sich“ führe, eine Erscheinung, die Bäumer auch zeitgeschichtlich verstand, insofern sie in dieser Figur „die große Angst des Mittelalters um die Seele, die große Erlösungssehnsucht“ zum Ausdruck gebracht fand.¹¹⁷⁶

1174 Bäumer 1928, S. 16.

1175 Ebd.

1176 Bäumer 1928, S. 16f.

Auch in der Gestalt der Maria von der Kreuzigungsgruppe, zu der die Gepa eine innere Affinität besitze („auf ihrem Gesicht allein erscheint der Reflex des Leidens der Maria, der sie ähnlich ist“, S. 17), sieht Bäumer eine geschichtliche Übergangsfigur am Ende einer Epoche, deren nachfolgende jene Marienbilder hervorbringen sollte, „in denen der Gekreuzigte mit allen krassesten Merkmalen des kläglichen Todes der Maria auf den Schoß gelegt wird und sie ihn beweint, wie nur irgend bluthafter, ungeläuterter, schrankenlos kreatürlicher Mutterschmerz ausströmen kann“:

„Die Naumburger Maria steht an dieser Grenze — noch innerhalb der ‚mâze‘, die auch den Ausdruck des Schmerzes bindet, während der Johannes auf der anderen Seite des Kreuzes schon diesem Gesetz entglitten ist. (.....). Die Naumburger Maria behält in ihrem Schmerz ihre menschliche Hoheit und ihre weibliche Zurückhaltung und Selbstbewahrung. Gerade der Gegensatz zu Ausdruck und Geberde des Johannes macht das fühlbar. Die

3. Leo Bruhns (1928) ¹¹⁷⁷*Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere*

Wollte man die deutsche und französische Skulptur des Mittelalters während ihrer Blütezeit im 13. Jahrhundert miteinander vergleichen, so musste man nach Leo Bruhns zuvor „die ungeheure Menge und das hohe Durchschnittsniveau“ der französischen Produktion beachten, welche erst „die Formenwelt der Gotik“ „in einer geschlossenen großen Entwicklung“ geschaffen habe, der gegenüber Deutschland das Bild von „verstreuten großen Einzelnen“ darbot, die als Bildhauer in Straßburg, Bamberg und Naumburg den „Stil der nordfranzösischen Kathedralen nach Deutschland gebracht und hier verdeutscht“ hatten. ¹¹⁷⁸

Diese *Verdeutschung* betrachtete Bruhns weniger nach der praktischen Seite einer Schulung deutscher Bildhauer an französischen Kathedralen - hier referierte er nur allgemein die Ergebnisse der Forschungen Jantzens, Pinders und Giesaus, die von einem Aufenthalt des *Naumburger Meisters* in Amiens, Reims und (vorsichtig) Chartres ausgingen ¹¹⁷⁹ -, sondern ihn interessierte der Gesichtspunkt einer

Schönheit und der Adel ihres Gesichtes wird durch den Schmerz nicht zerstört, sondern vertieft. Der stärkste Ausdruck des Schmerzes wird in Stirn und Augen gelegt, wo er nicht zur Grimasse werden kann. Der Mund bleibt beherrscht und ist doppelt ergreifend in seiner verhaltenen Trauer. Die Naumburger Maria bleibt die Mutter Gottes.“ (Bäumer 1928, S. 30.)

¹¹⁷⁷ Zu Leo Bruhns, *Die Meisterwerke. Eine Kunstgeschichte für das Deutsche Volk, Band III, Bildner und Maler des Mittelalters, Leipzig 1928*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Nath 1936, S. 22 / Küas 1937a, S. 156 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2), 44 (n.159) / Sauerländer 1979, S. 176.

¹¹⁷⁸ Bruhns 1928, S. 117.

Vgl. die frühere, ganz ähnliche Bemerkung bei Alfred Stange (1923, S. 28): „Deutschland hatte den gigantischen Programmen französischer Kathedralplastik, denen kein Platz für eine Figur zu hoch war, nichts an die Seite zu stellen, denn was bedeutet (...) die Freiburger Goldene Pforte (um 1230), die in einem Tympanon und Gewände das andeutet, was jene französischen Beispiele über drei Portale, Haupt- und Querschiffassaden mit der hundertfachen Figurenzahl weithin ausspinnen.“

¹¹⁷⁹ „Die Bamberger haben in Reims, der Naumburger hat dort, wahrscheinlich in Amiens und vielleicht auch in Chartres vorher gearbeitet“. (Bruhns 1928, S. 118.)

Siehe zu Jantzen Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amiensser Gewandstil als Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor*) und zu Giesau Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

Zur Annahme eines *Frühwerks* des *Naumburger Meisters* in Chartres vgl. Pinder (1925, S. 22f.): „Einmal, in einem der stilistisch nicht einheitlichen Lettner-Fragmente von Chartres, in der Verkündigung an die Hirten (später als die Dreikönigsszene), ist ein ähnliches, scheinbar räumliches Gefühl, eine ähnlich feste Mauerung des Gewandblockes, eine ähnlich schwere Inbrunst im Ausdruck des Hirtengesichtes, und der Verfasser hat schon daran gedacht, hier könne ein erstes Werk des Naumburgers erhalten sein.“ - Vgl. hierzu auch Pinders Annahme, der Bildhauer der Wilhelms-Figur im Naumburger Chorpolygon sei

Herausbildung nationaler Idiome in der Skulptur Frankreichs und Deutschlands im 13. Jahrhundert.

In der Skulptur des Naumburger Stifterchors und wenig früher an einigen Figuren der Westfassade der Kathedrale von Reims habe sich ein Stilwandel ereignet, dem die Bedeutung einer *Wegscheide des europäischen Geistes* zukomme. Diese *geistesgeschichtliche Wende* werde mit den Gestalten des sog. *Josephsmeisters* am Mittelportal der Kathedrale in Reims zuerst eingeleitet, durch welche in der Skulptur Frankreichs der „innerliche Ernst seines späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts“ verloren ging und eine Richtung aufs *Elegante* und *Weltliche* einsetzte.¹¹⁸⁰

Für Bruhns war dieser Vorgang konkret fassbar an der Darstellung der beiden biblischen Personen *Joseph* und *Hannah* am linken Gewände des Reimser Hauptportals, die er als *eleganten Sündenfall* der französischen Gotik apostrophierte. Unter dem Meißel des *Josephsmeisters* sei die „greise Prophetin Hannah“ zu einer „zarten jungen Edeldame“ geworden, und „der würdige Nährvater Joseph“ habe sich „in einen Galan verwandelt, in einen Franzosen, wie er im Buch steht“, während die von Joseph und Hannah eingeschlossene Gruppe mit Maria und Simeon - zusammen bildeten die vier Figuren die Szene der Darstellung im Tempel - noch den „etwas befangenen, aber auch keuschen und edlen Ausdruck des älteren Stils“ zeigen würde.¹¹⁸¹

identisch mit dem Bildhauer einer Königsfigur am Reimser Nordquerhaus (a.a.O., S. 42f., zitiert in Fußnote 960 sowie Kap. X. 3 (*Ein Bildhauer aus Reims*)).

1180 Bruhns 1928, S. 93.

„Dieser geniale ‚*Josephsmeister*‘ führt uns auf eine *Wegscheide des europäischen Geistes*. Mit ihm schließt die Zeit des selbstverständlichen Kinderglaubens, wenigstens für Frankreich. Was an die Stelle getreten, ist nicht faustischer Zweifel, sondern die spöttische Weltlust des Kavaliere und der Dame. (...). Und so halbbewußt dieses Neue auch in Erscheinung getreten sein mag - es färbte in Frankreich die Hauptströmung der Zukunft. Vom Stil des Josephmeisters hat jener ‚Manierismus‘ seinen Ausgang genommen, der über hundert Jahre in Frankreich geherrscht und sich dort eigentlich niemals ganz verloren hat. Wenn auch die meisten Werke dieses Stils durchaus nicht frivol genannt werden dürfen, so sind sie doch alle *in erster Linie elegant*. Den innerlichen Ernst seines späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts hat Frankreich niemals wiedererlangt.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

1181 Bruhns 1928, S. 92.

„Die Stelle, wo die französische Gotik zum erstenmal ‚Frau Welt‘ gehuldigt, wo sie ihren sehr eleganten Sündenfall erlebt hat, ist das Hauptportal des Reimser Doms. Hier ist an der linken Wand in einer Gruppe von vier schlanken Statuen die Darstellung im Tempel vorgeführt. Die beiden mittleren Figuren, Maria mit dem Kinde und der langbärtige Simeon, zeigen noch die etwas trockenen Formen und den etwas befangenen, aber auch keuschen und edlen Ausdruck des älteren Stils. Sie sind ganz aus der Situation heraus empfunden. Anders die beiden seitlichen Gestalten, welche die greise Prophetin Hanna und den würdigen Nährvater Joseph darstellen sollen, es aber in einer Weise tun, daß niemand sie richtig benennen würde, wenn er sie außerhalb ihres Zusammenhanges träfe. Die alte

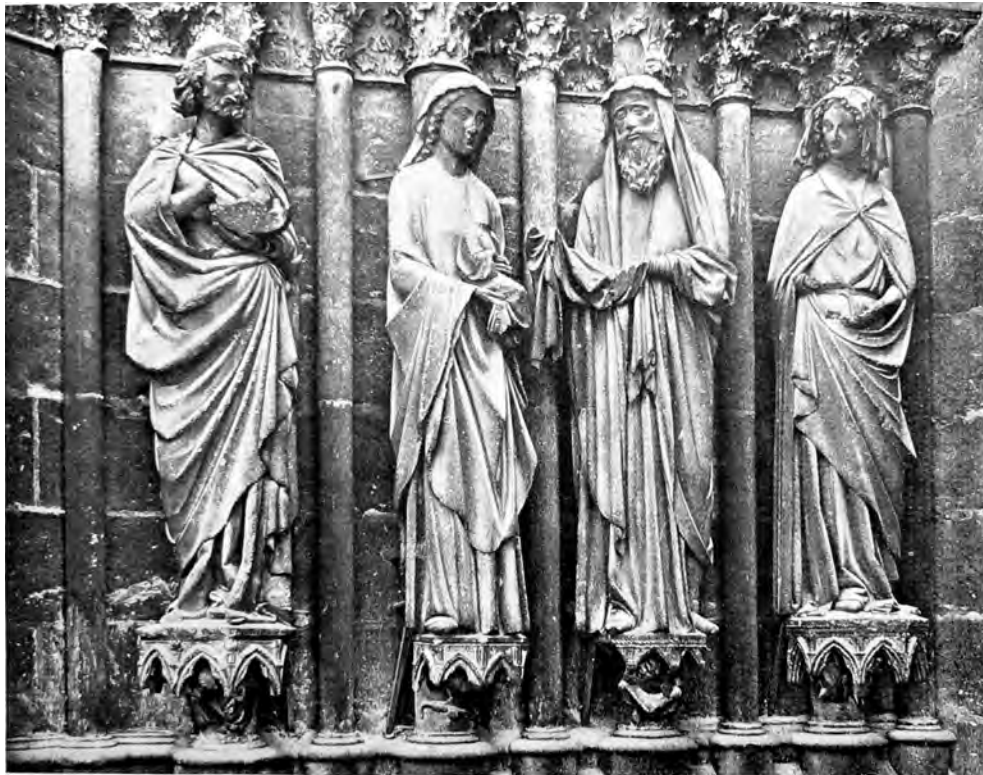


Abb. 154. Gruppe der Darstellung im Tempel an der Westfassade der Kathedrale zu Reims.
(Aus: Bruhns 1928, Abb. 44)

Einen analogen Prozess der Verweltlichung in einem anderen *nationalen* Idiom sah Leo Bruhns in den Naumburger Stifterfiguren, die nicht als Heilige, sondern als gewöhnliche Menschen vorgestellt seien. In den Naumburger Figuren zeige sich bei aller Gegensätzlichkeit im Ausdruck „dieselbe Entbindung der Persönlichkeit aus den Fesseln kirchlicher Konvention“, so dass Bruhns in vergleichbarer Weise für Frankreich und Deutschland in den Figuren des Josephsmeisters „die ersten unverkennbaren Franzosen“, in den Naumburger Stifterfiguren dagegen „die deutschesten Deutschen“ zu erkennen glaubte.¹¹⁸²

Prophetin ist zur zarten jungen Edeldame geworden, die weniger nach dem Christkinde als zu Joseph hinüberblickt. Und dieser hat sich in einen Galan verwandelt, in einen Franzosen, wie er im Buch steht, mit emporgewirbeltem Schnurrbart, sinnlich geblähten Nüstern, zusammengekniffenen Augen, einem kecken Witzwort auf den feinen Lippen. Man begrüßt sich über den heiligen Vorgang hinweg. Man liebäugelt miteinander, man ist entzückt, man versteht sich. Prophetin und Nährvater scheinen sich mit Monsieur und Madame anzureden, ihr Lächeln ist nicht mehr überirdisch verzückt, sondern irdisch charmant.“ (Bruhns 1928, S. 90/92.)

¹¹⁸² „Die Naumburger Stifterfiguren sind das *deutsche* Gegenstück zu den *wahrscheinlich etwas älteren Gestalten des Reimser Josephsmeisters*. Hier wie dort sind keine Heiligen mehr, sondern Menschen gegeben; hier wie dort *dieselbe Entbindung der Persönlichkeit aus den Fesseln kirchlicher Konvention*. Aber die befreiten *Deutschen* sind *sozusagen Protestanten* geworden, die *Franzosen aufgeklärte Weltkinder*. Jene setzen sich nun selbst mit den großen Mächten auseinander, in

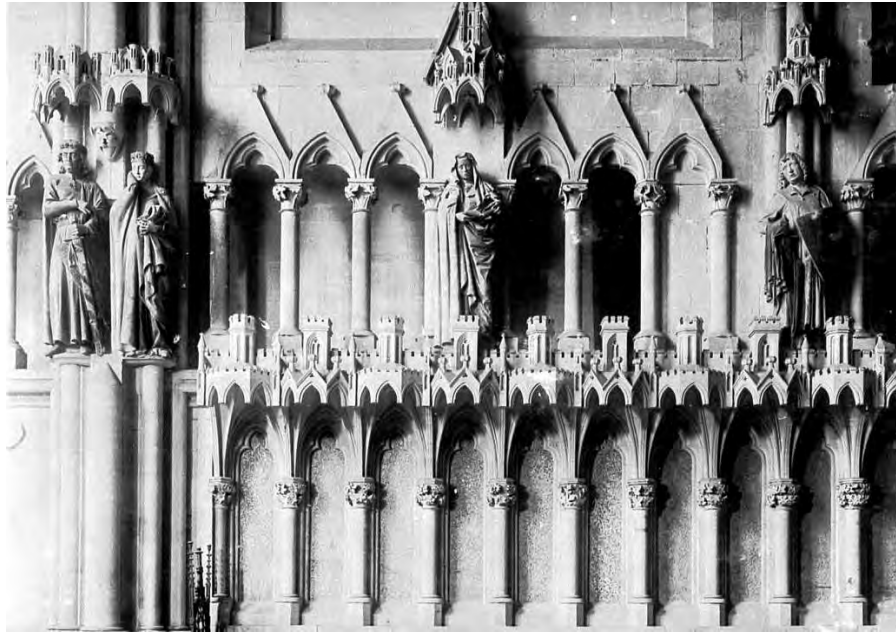


Abb. 155. Westchor des Doms zu Naumburg, Chorquadrant, Nordwand
(Foto Marburg; Aufnahme 1919)

Eine dramatische Szene

Wie Georg Dehio (dem schon Erwin Panofsky gefolgt war) sah Leo Bruhns eine der Wurzeln des Stifterzyklus in der Grabmalskulptur,¹¹⁸³ die andere, weit bedeutendere aber erkannte er in den *Heiligenreihen französischer Kirchenportale*, was sich sowohl an der äußeren Erscheinung der Figuren wie an bestimmten technischen Details ablesen lasse.¹¹⁸⁴ Aus der doppelten genetischen Herleitung des Stifterzyklus, einerseits aus der Grabmalsskulptur und andererseits aus den Portalfiguren französischer Kathedralen, ergab sich für Bruhns eine ähnliche

noch inbrünstigerem Ernst; diese lassen alles Metaphysische auf sich selber beruhen und folgen fröhlich der Flöte des Versuchers. Im 13. Jahrhundert haben sich Deutschland und Frankreich am innigsten berührt, um sich schließlich am Fremden der eigenen Art nur um so tiefer bewußt zu werden. *Wie die Gestalten des Josephmeisters die ersten unverkennbaren Franzosen, so sind die des Naumburgers die deutschesten Deutschen.*“ (Bruhns 1928, S. 112; Herv., G.S.)

1183 Bruhns 1928, S. 104

Vgl. Dehio 1919, I, S. 340 (zitiert in Fußnote 743 und Panofsky 1924, S. 151 (zitiert in Fußnote 860) sowie Fußnote 861.

1184 „Eine majestätische Einheit von Architektur und Plastik, welche nur eine ihrer Wurzeln im Grabmal hat, weit stärker aber an die Heiligenreihen französischer Kirchenportale erinnert! Wie dort sind auch hier die Statuen mit ihren Säulen im Rücken aus einem Stück, wie dort bilden sie mit Arkaden eine lange Reihe - vier an jeder Längsseite über dem Chorgestühl, vier im Chorhaupt zwischen den Fenstern (der Zinnenkranz unter den Statuen ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts); wie dort haben sie Baldachine über den Häuptionen, scheinen sie das Gotteshaus zu bewachen.“ (Bruhns 1928, S. 104.)



52. Blick in das Westchor des Domes zu Naumburg

Abb. 156.

Blick in das Westchor des Domes zu Naumburg
(Aus: Bruhns 1928, Abb. 52)

Variatio oder die Beteiligung verschiedener Hände bedingt. Bruhns mochte bestimmte inhaltliche Intentionen des Auftraggebers, welche den Eindruck eines szenischen Zusammenhangs der Figuren im Chorpolygon veranlasst haben könnten, nicht von vornherein ausschließen. Deshalb verwarf er die *Zweikampfbese* Schmarsows und Bergners nicht rundum wie Panofsky, Jantzen und Pinder, sondern hielt sie nur für *halb gescheitert*. Ihre Rationalität bezog diese These im

Bestimmung des Stifterzyklus als Denkmal des *Ahnenkultes*, wie sie zuletzt Georg Dehio in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* vertreten und bereits der erste systematische Erforscher des Naumburger Stifterchors, Carl Peter Lepsius, 1822 aufgestellt hatte.¹¹⁸⁵ Nach Bruhns ist der Westchor „durch die mit ihm verwachsenen Stifterbilder zu einem geschlossenen Familiendenkmal, einer Art von Mausoleum geworden“, wodurch die liturgische Bestimmung des Chors in den Hintergrund gedrängt werde, und „das Christentum (..) seine Mitwirkung auf einen schlichten Altar (beschränkt).“¹¹⁸⁶

Im Unterschied zu den Interpreten einer rein stilanalytischen Betrachtung sah Bruhns die Individualität der Stifterfiguren nicht allein durch eine künstlerische

1185 „(...) erbaut wurde jener Westchor, der das großartigste Produkt der Pietät gegen längst verblichene Stifter und eines darin sich versteckenden Ahnenkultes werden sollte.“ (Bruhns 1928, S. 102/104.)

Vgl. Dehio 1919, I, S. 340 (wie in Fußnote 1183) und Lepsius 1822, S. 14 (zitiert in Fußnote 861).

1186 Bruhns 1928, S. 113.

Während Bruhns in den Stifterfiguren selbst keinen genuin christlichen Gehalt verkörpert sieht, erscheint der Zyklus als Ganzes für ihn nicht ohne Bezug zur Theologie des Gekreuzigten am Westlettnereingang, welcher den Mittelpunkt des ganzen Portalprogramms im Naumburger Westchor darstelle:

„In der Mitte des Lettners tritt ein Portalhaus vor, mit dreieckigem Giebel hoch emporragend und den Fries der Passionsreliefs überschneidend. (...). Hier in der Mitte ist Herz und Sinn des Ganzen. Der Gekreuzigte am Mittelpfeiler verbindet mit seinen ausgebreiteten Armen alles: nicht nur die beiden Nebenfiguren und die beiden Hälften des Frieses, sondern auch die Stifterreihen mit der Kirche.“ (Bruhns 1928, S. 116.)

Hinblick auf die Gestaltung einer *dramatischen Szene* im Chorpolygon. Denn im szenischen Zusammenhang (wie immer dieser inhaltlich motiviert sei) liege gerade ein Charakteristikum der Skulptur von Naumburg. Darin unterscheide sich diese von der französischen Portalskulptur und ihrem Prinzip der Reihung, auch wenn in Frankreich selbst diese Reihung schon ansatzweise in Gruppen dialogischen Charakters - etwa in Szenen der *Heimsuchung* oder *Darstellung im Tempel* - aufgehoben worden sei.¹¹⁸⁷

Im Hinblick auf mögliche inhaltliche Beziehungen zwischen den Stifterfiguren ging Bruhns von der architektonisch bestimmten Zweiteilung des Zyklus mit den vier Protagonisten im Chorpolygon und den acht Figuren im Chorquadrant aus, an die sich seine, auch schon von anderen Interpreten gemachte Beobachtung knüpfte, dass die Figuren im Chorquadrant eher *ruhig* und „mit sich selber beschäftigt“ seien, die Figuren im Chorpolygon aber „von einer gemeinsamen Erregung erfaßt“ würden.¹¹⁸⁸ Bruhns konkretisierte nun diese schon früher gemachte allgemeine Beobachtung an der Figur des Ekkehard, an der er nicht nur eine allgemeine Teilnahme, sondern ein bestimmtes Interesse am Geschehen im Chorpolygon feststellte, als dieser - so Bruhns - „aufmerksam und zu energischem Eingreifen bereit dem im Chorhaupt sich entwickelnden Streite zu lauschen“ scheine.¹¹⁸⁹

Deutsche Charaktere in Naumburg

Leo Bruhns betonte, dass erst die Kenntnis der nordfranzösischen Skulptur den deutschen Bildhauern den Weg vom *Kleinmeisterlichen* zur *lebensgroßen monumentalen Statue* gewiesen habe. Er beschrieb den Wandlungsprozess deutscher Bildhauer im 13. Jahrhundert aufgrund ihrer Schulung an einer französischen Kathedralbauhütte als „Bad der Reinigung und Wiedergeburt“ in der „westlichen Formenklarheit“, welche den „ewigen Nationalinstinkten“ „neue Möglichkeiten zu reicherer Entfaltung“ geboten hätte.¹¹⁹⁰ In Naumburg habe dies zu einer unmittelbaren

1187 Bruhns 1928, S. 104.

1188 Bruhns 1928, S. 107.

Zur Beobachtung einer *gemeinsamen Erregung* der Figuren im Chorpolygon vgl. u.a. Schmarsow (1896, S. 155: „die charakteristische Gebärde gesteigerter Erregung hebt diese Gestalten [*sc. im Chorpolygon*] an die Grenze statuarischer Einzelfiguren (...). Ja noch mehr, sie bilden kraft ihrer augenblicklichen Beziehungen eine zusammengehörige Gruppe (...).“) und - *kritisch* - Panofsky (1924, S. 152: „Man hat geglaubt, die eigentümliche Erregung, die einen Teil der Figuren, vor allem die des Chorhaupts, zu beherrschen scheint, aus einem ganz bestimmten Anlaß motivieren zu müssen“.)

1189 Ebd.

1190 Bruhns 1928, S. 93f. - Bruhns verdeutlicht diesen Vorgang u.a. an der *Verdeutschung* Reimser Skulptur in der Dombauhütte von Bamberg:

„Die deutsche Plastik hatte sich bis dahin (...) fast nur in Reliefs ausgesprochen. Vom

Erfassung der Wirklichkeit geführt, indem der Bildhauer „mit damals unerhörter Genauigkeit“ die Menschen seiner eigenen Gegenwart erfasst und den Stifterfiguren „Gesichtszüge gab, die (...) einmalig sind wie genaueste Porträts und doch mehr als Porträts in ihrer konzentrierten Charakteristik.“¹¹⁹¹

Für die Erfassung der Wirklichkeit durch den Naumburger Bildhauer sah Bruhns Parallelen in der deutschen Dichtung: „(...) wie der Dichter des Nibelungenliedes die Helden der Völkerwanderung und der fernen Sage in seine eigene Zeit versetzt, so hat auch der große Bildhauer die vor zweihundert Jahren verstorbenen Stifter unmittelbar vergegenwärtigt“. Indem Bruhns diese Dichtung als von „schwerem, dumpfen Schritt“ bezeichnete,¹¹⁹² gab er ihr ähnliche Charakteristika wie die, mit denen er die Figur des Ekkehard beschrieb, auch wenn er dessen eigentliches Vorbild nicht in der Dichtung, sondern in der deutschen Wirklichkeit selbst sah.¹¹⁹³

Als einen weiteren archetypisch deutschen Charakter fasste Bruhns im Kontrast zu Ekkehard die Figur des Wilhelm auf, in welchem zuerst August Schmarsow „einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs“ erblickt hatte.¹¹⁹⁴ In ähnlichem Sinn nannte nun Bruhns die Figur einen „Bruder von Wolframs Parzival“ und einen „Ahnen von Goethes Werther“, „nicht weniger empfindsam als dieser, aber weit mehr gebunden durch trübe Schwere“, „eine der ergreifendsten Darstellungen deutscher Jugend, die wir besitzen“.¹¹⁹⁵

In derselben Art, wie Bruhns die Naumburger Figuren charakterisierend und wertend, aber keineswegs euphemistisch zu kennzeichnen suchte,¹¹⁹⁶ reflektierte er

Kunstgewerblichen herkommend, von Elfenbeinschnitzereien und kleinen Metallarbeiten, hatte sie im Formalen etwas Kleinmeisterliches behalten. Selbst der große Meister des Georgenchors hatte seine Schwäche ebensogut wie seine Stärke in dem Allzuvielen der Gewandfalten, Locken und Ornamente. Die in Reims geschulten Meister brachten den großen Stil, und sie brachten die lebensgroße monumentale Statue. Freilich nicht die Freifigur der griechischen Kunst; die blieb dem Mittelalter bis auf ganz wenige Ausnahmen fremd.“ (Bruhns 1928, S. 94.)

1191 Bruhns 1928, S. 107.

1192 Ebd.

1193 „Nicht der König des Liedes, sondern der deutsche Mensch der Wirklichkeit, der Mann vom Schlage Luthers, des Großen Kurfürsten und Bismarcks hat in Ekkehard seine ewige Darstellung gefunden; jene Verbindung von Ruhe und Leidenschaft, von Gutartigkeit und Gefährlichkeit, von Dumpfheit und Schöpferkraft, die spezifisch deutsch ist.“ (Bruhns 1928, S. 109.)

1194 Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußnote 122).

1195 Bruhns 1928, S. 110.

1196 Bruhns' Betrachtung der Passionsreliefs resultiert in einer Darstellung, welche frühere und zeitgleiche Beschreibungen in einer kurzen Synthese zusammenfasst, wobei seine Charakterisierung des Naumburger Reliefstils in der Wortwahl an Pinders *Massenstil*-Vokabular erinnert („Nicht mehr kleinteilig und linear, sondern massig und durch und

auch auf die eigene wissenschaftliche Vorgehensweise und stellte hierbei einen Auffassungsunterschied zur französischen Forschung fest. So kritisierte Bruhns an den Apostelfiguren der Sainte-Chapelle zunächst, „daß ihre schöne Haltung zur Pose“ und ihre „Anmut zur Eleganz geworden“ sei und glaubte „am wunderschönen Raum, der sie birgt, (..) vielleicht eine ähnliche Überfeinerung und leichte Erstarrung“ beobachten zu können. Nach dieser Feststellung aber hielt Bruhns inne und fügte hinzu, dass man *dort* (in Frankreich), diese *Überfeinerung* „als Loslösung von allem Irdischen und als stille Verklärung“ sehe, mithin ganz anders als von ihm selbst soeben beschrieben, nämlich *positiv* sehe.¹¹⁹⁷

Legt man diese Überlegung von Leo Bruhns zugrunde, so machte sich in der wissenschaftlichen Diskussion über deutsche und französische Skulptur des 13. Jahrhunderts am Ende der 1920er Jahre nicht nur der objektive Unterschied dieser Skulpturen selbst, sondern auch ein Unterschied verschiedener Wertvorstellungen *nationaler* Rezeptionen geltend, die dieser Autor am Ende gar nicht verwarf, sondern sich nur durch eigene Reflektion bewusst zu machen suchte.

4. Richard Hamann (1933)¹¹⁹⁸

Der Stifterzyklus als Bild der Herrschaft des thüringisch-sächsischen Adels

In einer 1922 herausgegebenen Studie zu *deutschen Köpfen des Mittelalters* hatte Richard Hamann die Naumburger Stifterfiguren rundweg als *Porträts* bezeichnet¹¹⁹⁹ und die Figur des Ekkehard als *ostelbischen Junker* des 13. Jahrhundert charakterisiert,¹²⁰⁰

durch plastisch. Nicht selbständige Einzelne fügen sich rhythmisch zu einer Gruppe, sondern jede Szene ist ein geschlossener Block, der sich zu Figuren auflockert. Das gibt den Szenen eine ganz neue Gedrungenheit und zusammengepreßte Spannung: das schwere Drama der Passion ist durch und durch schwer genommen.“ - Bruhns 1928, S. 114). So finden sich in Bruhns' Beschreibung der Passionsszenen durchweg vertraute *Topoi* der Naumburg-Literatur - etwa die Beschreibung des *Abendmahls* als eines *Bauernmahls* („Die Akteure sind Bauern und plattstirnige Plebejer, die sich auch bäurisch ungebärdig und ungelentk benehmen.“ - Ebd.). - Zur Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als *Bauernmahl* siehe die Anmerkungen in Fußnote 174 und Fußnote 921.

¹¹⁹⁷ Bruhns 1928, S. 90.

¹¹⁹⁸ Zu Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933 vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Stange/Fries 1955, S. 15 / Sauerländer 1979, S. 176 / Ullrich 1998, S. 100 / Jung 2002, S. 245ff. / und Schürmann 2006 (Ms.), S. 84f., 87, 91f.

¹¹⁹⁹ „In diesen unnachahmlich lebendigen Geschöpfen, die wie von heute den Raum mit bedeutendem Dasein füllen, hat mittelalterliche Porträtdarstellung ihren Höhepunkt erklommen.“ (Hamann 1922, S. 1 (unpaginiert).)

¹²⁰⁰ „Es sind Krieger und Besitzer großer Güter, Köpfe von gewaltiger Energie, breit und knochig, verwittert und faltig vom Leben in freier Luft und dem Stirnerunzeln,

während er in Wilhelm von Kamburg - ähnlich wie August Schmarsow 1892 - ein Abbild des *träumerischen Minnesängers* dieser Zeit zu erkennen glaubte.¹²⁰¹

Den Ort der Darstellung dieser als *Porträts* aufgefassten Stifterfiguren, den Naumburger Westchor, kennzeichnete Hamann elf Jahre später in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* als eine *Herrscherkapelle*, die mit einer horizontalen Unterteilung des Raumes in „zwei Ränge, deren oberen die herrscherlichen Statuen einnehmen“ an den „Typ der im 12. Jahrhundert ausgebildeten *Doppelkapellen*“ erinnern würde, „wo im unteren Raum das Volk, im oberen die Herrschaft am Gottesdienst teilnahm.“¹²⁰²

Der Naumburger Stifterchor sei für Menschen geschaffen worden, welche „der Realität alles Diesseitigen ins Auge sahen“ und „wenig (..) geneigt waren, aus Jenseitsfurcht und Jenseitshoffnungen sich das Gesetz ihres eigenen Verhaltens vorschreiben und von kirchlichen Instanzen sich ihren Rang verleihen zu lassen“. Über diesen Charakter des Westchors könne nach Hamann der plastische Schmuck des Westlettners belehren, „der diese *herrschaftliche Kapelle* von der Kirche abschließt.“¹²⁰³

Im architektonischen Rahmen dieser Kapelle sah Hamann in den Stifterfiguren die *vornehme Gesellschaft* der Zeit dargestellt, die „sich unverhüllt zu dem Ideal irdischer Vornehmheit bekennt“, „ganz und gar Porträts, Stifterbildnisse“, welche an die Stelle von Heiligen getreten seien, wie man sie in Frankreich an den Portalen der Kathedralen erwarten würde.¹²⁰⁴ Diese herrschaftlichen Figuren standen nach Hamann in einer unmittelbaren Beziehung zu ihren Untertanen, von denen sie durch keine *Hierarchie von Mittlern* getrennt seien.¹²⁰⁵

das ihre befehlenden Worte begleitete, Eckard von Meißen, das Urbild eines ostelbischen Junkers (...).“ (Ebd.)

1201 „In die Naumburger Gesellschaft tritt wie ein Fremdling und wie ein Minnesänger mit schwellendem Mund, weich gerundetem Kinn, feiner Nase und lichter Stirn Wilhelm von Kamburg. Sein Gesicht, das die Herkunft von demselben Geschlechte hartknochiger breiter Schädel verrät, ist ebenso mit Spannung und Energie geladen, aber diese wendet sich nach innen und tritt als träumerisches Schmachten wieder zutage, auch wo Manneschicksal den verängstigten weltverlorenen Blick bedingt.“ (Hamann 1922, S. 1f. (unpaginiert).)

- Vgl. Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußnote 122) und w.u. Fußnote 1211.

1202 Hamann 1933, S. 309.

Hamann verweist auf die nahe bei Naumburg gelegene Doppelkapelle in Freyburg an der Unstrut, die im selben „dekorativ freudigen Stil des rheinischen Übergangs“ errichtet worden sei, in welchem „auch die älteren Teile des Naumburger Domes aufgeführt sind.“ (Hamann 1933, S. 309f.)

1203 Hamann 1933, S. 313.

1204 Hamann 1933, S. 303f. („Diese Menschen sind weder überlieferte noch konstruierte Typen. Sie sind ganz und gar Porträts, Stifterbildnisse.“ (S. 304))

1205 „Sie sind genau das, was man noch heute im Osten auf den Gütern ‘die Herrschaft’ nennt. Leute, von denen die Untertanen nicht durch eine Hierarchie von

Im Unterschied zu Gertrud Bäumers Interpretation, welche die weiblichen Stifterfiguren noch ganz einer höfischen Konvention verhaftet sah,¹²⁰⁶ stellte Hamann, indem er denselben Maßstab französischer Konvention zugrundelegte, an diesen Figuren das Abweichen von höfischen Normen heraus, welches die Naumburger Gestalten auch im sozialen Habitus von ihren französischen Vorbildern unterscheidet.¹²⁰⁷ Nach Hamann setzten sich die Stifterfiguren in einem doppelten Sinn an die Stelle von Heiligen, indem sie diese einerseits im Chor der Kirche als Darstellungsgegenstand verdrängten, andererseits auch im Verhältnis zum Kirchenvolk deren Platz einnahmen, so dass das Volk im Naumburger Westchor nicht mehr zu Heiligen, sondern zu seinen weltlichen Herrschern aufblicke. Ohne dass die Heiligen noch eine Rolle spielen würden, sei das Volk der Herrschaft auch im kirchlichen Raum des Stifterchors unterworfen,¹²⁰⁸ wobei Hamann freilich unterstellte, dass dieses Volk tatsächlich der *Adressat* der Stifterfiguren im Naumburger Westchor gewesen sei und dass das Volk Zutritt zu dieser Herrscherkapelle gehabt habe.

Hamann machte wie Bruhns die Beobachtung, dass ein Teil der Figuren im Chorquadratum sich auf ein Geschehen im Chorpolygon beziehen würde, wo die Figuren untereinander *dramatisch verbunden* seien. Ekkehard und Uta würden mit Blick auf das Geschehen („beider Blicke gehen nach links“) als ein *gemeinsam*

Mittlern getrennt sind, sondern mit denen sie als leibeigen täglich umgehen, die ihnen nahestehen fast wie Vater und Mutter, aber die herrschen müssen, einsam, ohne die Gemeinschaft eines Ordens, einer ständischen Geselligkeit, einer höfischen Gesellschaft. Wenn sie ausgehen, sind sie sofort unter Bekannten, aber nicht unter ihresgleichen.“ (Hamann 1933, S. 304.) (2)“

1206 Vgl. v.a. die Interpretation der *Reglindis* bei Bäumer (1928, S. 7f.). Siehe dazu Kap. XII. 2 (*Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor*) und Fußnote 1169.

1207 „Selbst wo wie hier in der Kirche diese Menschen zur Gesellschaft zusammentreten, verschmähen sie das feine Spiel höfischen Entgegenkommens und gefälliger Verbindlichkeit. Wo sie es versuchen, wie das jugendliche Paar von Hermann und Reglindis, fallen sie aus der Rolle. Die Holdseligkeit der Frau wird grinsend und breitspurig, die Anmut des Mannes sentimental und verlegen.“ (Hamann 1933, S. 304f.)

1208 „Da nun doch einmal die Statuen Platz, Rang und Würde von Heiligen einnehmen, so kann es nicht ausbleiben, daß sich die Blicke des gläubigen Volkes, wenn von Hilfe und Gnade der Heiligen, der Nothelfer im religiösen Sinne die Rede ist, sich zu diesen Statuen emporwenden und ihren Herrn auf Erden suchen. Man würde aber unrecht tun, wenn man in diesen Stiftern (...) besondere Andacht oder religiöse Ergriffenheit suchen würde. (...). Sie sind mehr in der Kirche, um sich zu zeigen, als um sich zu erbauen. Diese Menschen tragen die Verantwortung in sich selber und verweltlichen das kirchliche System von Heiligen und Menschen, indem sie deren geistige und jenseitige Beziehungen sich selbst anmaßen und die Verantwortung auch für andere auf sich laden. Es ist ein mittelalterlicher Protestantismus in diesen Figuren, der sie zu Ahnen eines Bismarck oder eines Freiherrn von Stein macht.“ (Hamann 1933, S. 310.)

herrschendes Paar in Erscheinung treten, mit der feinen Differenzierung, dass Ekkehard im herrschenden Blick vorangehe und, „obwohl die Frau mit ihrem Mantel weiter in den Raum hineinreicht“¹²⁰⁹ geistig führe. In der Figur des Dietmar im Chorpolygon war nach Hamann die *Unbeherrschtheit* eines Adligen dargestellt („Dietmar, der nicht an sich halten kann und zum Schwerte greift“), was sowohl die unwillige Reaktion des neben ihm stehenden Sizzo als auch die Aufmerksamkeit des weiter entfernt im Chorquadrant stehenden Dietrich erweckt, der „unwillkürlich die Waffen fester faßt und dagegen wettet“,¹²¹⁰ während am Ort des Geschehens im Chorpolygon die Figur des Wilhelm als *Träumer und Dichter* für sich und abseits bleibe.¹²¹¹

Hamann bediente sich bei Charakterisierung der Figuren einer stark psychologisierenden, einführenden Interpretation, die an Bergner und Schmarsow erinnern konnte, doch versäumte er es, seine anfängliche Feststellung von der herrscherlichen Repräsentation dieser Figuren im Verhältnis zum internen Streit „unter diesen dramatisch verbundenen Personen“ im Chorpolygon aufzuklären, so dass seine Interpretation am Ende in Einzelbeobachtungen und für sich stehende Urteile zerfiel.¹²¹²

1209 Hamann 1933, S. 306/08. („In der Richtung gemeinsamen Zieles geht sein Blick voran.“ (Ebd.))

1210 Hamann 1933, S. 310. („Sein von Energie des Befehlens um den Mund herum tief gefurchtes Gesicht zuckt in allen Fugen. So platzfordernd greift seine Gestalt aus, daß man an die Möglichkeit eines Widerspruchs nicht glaubt.“ (Hamann 1933, S. 310f.))

1211 „Sie [*sc. die Figur des Wilhelm*] biegt sich stark nach der Seite des ungewöhnlichen Vorganges [*sc. zwischen Dietmar und Sizzo*] und ein einziger Faltenstrom schießt von den Füßen in der Bewegungsrichtung zum Kopf der Figur. Aber es ist keine Hinneigung in dieser Geste, denn zugleich greift der rechte Arm im Mantel verhüllt zum Hals empor, zieht den Mantel um den Oberkörper herum und gibt dem ganzen Faltenstrom, der dem Arm folgt, den Ausdruck jäh, plötzlicher und erschreckter Verhüllung. Um so jäh, als dieser Bewegungsstrom hinter dem horizontal geraden Schildrand hervorbricht wie hinter einem Versteck. Merkwürdig zart und verloren tasten die schlanken Finger auf der Schildfläche. Und verstört und aus Gedanken gerissen bricht der Blick der Augen aus dem nicht schönen, breitflächigen und offenen Gesicht. Hier hat kein Äußeres Spuren eingeschrieben. Alles was das Gesicht bedeutend macht, sucht man hinter der breiten steigenden Stirn - ein Träumer und Dichter.“ (Hamann 1933, S. 311.)

- Vgl. die ähnliche Charakterisierung bei Schmarsow (1892, S. 26: „ein sehnsüchtiger Vertreter des Minnesangs“) und die Kritik Bergners (1903, S. 105). Siehe Kap. II. 1 (*Wilhelm*) und Kap. IV. (*Physiognomische Charakterisierung der Teilnehmer*).

1212 Ebd.

Auffällig ist an Hamanns Darlegung, dass seine These von *dramatisch verbundenen Personen* ohne Auseinandersetzung mit der *Zweikampftese* Schmarsows und Bergners bleibt, mit denen seine Charakterisierung einzelner Personen doch auch sonst manche Gemeinsamkeit aufweist.

Soziale Welt der Passionsreliefs

Die Passionsreliefs des Naumburger Westlettners berichteten nach Hamann aus einer anderen sozialen Welt. Im Kontrast zur adeligen Sphäre der Stifterfiguren im *herrschaftlichen* Westchor schilderten sie „die ungezähmte Wildheit und Derbheit des zeitgenössischen Lebens des niederen Volkes“, die an ähnliche Darstellungen „im ketzerischen Südfrankreich“ erinnern könnten.¹²¹³ Auch in den Passionszenen sah Hamann „viel unmittelbares Porträt, wenn nicht einzelner Menschen, so des Vorganges,“ dessen *tragischer Sinn* im *Heldenthema* von Christi Passion, in der „Unerschütterlichkeit des Duldens“ und der „Unbeirrbarkeit der Überzeugung“ liege, die „in den dramatischen Spannungen immer wieder (...) standbildhaft herausleuchtet“.¹²¹⁴

Im Abendmahl habe der Bildhauer zur plastischen Herausarbeitung der Charaktere die Anzahl der Apostel auf fünf verringert.¹²¹⁵ Der Jünger neben Christus (Johannes) sei „nie so derb und gewöhnlich mit quadratischem Gesicht, breiter Stirn, vorgewölbtem Mund, so slawischen Typs dargestellt worden“ und auch die anderen Jünger „sitzen beim Abendmahl und langen zu wie vom Felde heimgekehrte Arbeiter“ - in dieser Weise könne man „die religiös bedeutsame Szene nur schildern, wenn man niederes Volk charakterisieren will.“¹²¹⁶ Christi Gestalt sei „kaum weniger breit und volkstümlich“ als die der anderen, „aber milde, verklärt, seltsam unbeteiligt an dem Tun und allen Gestalten um ihn, (...) voll eigener Zukunftsgedanken und voller Ergebung in diese Zukunft.“¹²¹⁷

Ein aktualisierender Bezug klang in Hamanns Interpretation der Szene mit der Auszahlung der Silberlinge an, wenn er von der „Macht des Geldes in jüdischen Händen“ sprach, welches in dieser Szene den Besitzer wechsele. Hamann verwies

1213 Hamann 1933, S. 313.

1214 Hamann 1933, S. 313f.

1215 Hamann 1933, S. 314.

Vgl. Schmarsow 1892, S. 41 und Doering 1920, S. 19.

1216 Hamann 1933, S. 314f. - Zum *bäurischen* Charakter des Abendmahls vgl. Bode 1886, S. 59 und die in den Fußnoten 174 und 921 gemachten Anmerkungen.

1217 Hamann 1933, S. 315.

In der Gefangennahme erscheine wiederum Christus in all dem „wildem Geschehen“ in „völlig passive(r) Haltung“ als „der Mittelpunkt erregtester Spannungen, um den sich alles dreht“. Ebenso in der Pilatus-Szene, wo Christus „ganz frontal zwischen dem Häscher (steht), der ihn vor Pilatus geführt hat, und Pilatus selbst.“ Christi „Augen sind nicht bei der Sache, die verhandelt wird, sie leuchten wie die eines Menschen, der eine Idee im Geist sich erfüllen sieht. (...). Und dennoch steht er im Mittelpunkt einer Handlung, zwischen dem Häscher, der zugleich die Anklage und mit seiner spitzen Mütze die Juden vertritt, und Pilatus, dem Richter und Landeshauptmann.“ (Hamann 1933, S. 315f.)

hier auf den historischen Hintergrund der Herausbildung von Geldwirtschaft und Antisemitismus, wovon er in dieser Szene noch kein direktes Anzeichen erkennen wollte, aber eine „Tendenz in den spitzen Judenmützen und zum Teil wahren Galgengesichtern“.¹²¹⁸ Eine bloßstellende Charakterisierung sah Hamann freilich in der Austeilung der Münzen durch den Hohenpriester, in dem der Bildhauer des 13. Jahrhunderts - „vom Künstler dem Leben wunderbar abgelascht“ - einen *Geldwechsler* porträtiert habe, der „jedes Stück immer erst von einer Hand in die andere gehen läßt und bei jedem Stück zögert, das er ausgibt.“¹²¹⁹

XIII. Werke des *Naumburger Meisters* in Frankreich und Deutschland

1. Otto Schmitt (1929)¹²²⁰

Spekulationen zum Frühwerk des Naumburger Meisters

In Erwin Panofskys 1924 erschienener *Geschichte der deutschen Plastik vom 11. bis 13. Jahrhundert* war vom Autor im Anschluss an seine Besprechung der Naumburger Skulptur noch ein Türsturzrelief vom ehemaligen Liebfrauenportal der Metzzer Kathedrale unter der Überschrift *Der Naumburger Meister und sein Kreis* veröffentlicht worden, welches Panofsky mit einer erklärungsbedürftigen Zuschreibung seines Kollegen Otto Schmitt einführte. Otto Schmitt erkenne im abgebildeten Relief - so Erwin Panofsky 1924 - die Arbeit eines Bildhauers, dessen Hauptwerk am Tympanon einer Kirche in Neuweiler im Elsass zu finden sei.¹²²¹ Indem Panofsky

¹²¹⁸ Hamann 1933, S. 317.

Hamann verweist in diesem Zusammenhang darauf, „daß nicht viel später in der Vorhalle des Magdeburger Domes als eines der frühesten bildnerischen Zeichen des Judenhasses die Judensau - jüdische Männer, die an den Zitzen einer Sau saugen - dargestellt ist.“ (Ebd.)

¹²¹⁹ „Diese Geste ist durch die repräsentative Darbietung an den Pranger gestellt.“ (Ebd.)

¹²²⁰ Zu Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz*, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 8 (1929) S. 92-110*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Baum 1930, S. 355 / Giesau 1936, S. 11 / Pinder 1933a, S. 9f. / Beenken 1939a, S. 12f. / Schürenberg 1940, S. 18 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Pinder/Scheja 1952, S. 32 / Reinhardt 1962, S. 188 / Jahn 1964, S. 14 / Reinhardt 1966, S. 230 / Schmoll (1966)1985, S. 76ff., 81 / Sauerländer 1970, S. 176, 179 / Hamann-MacLean 1971, S. 27 / Bauch 1972, S. 228, (n.21) / Schubert D. 1974, S. 81, n.117 / Boeck 1975, S. 87 / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112. / und (ausführlich) Brachmann 1999, S. 261 (n.1-5), 274 (n.88), 276 (n.93), 279 (n.104), 280 (n.106-111), 285 (n.139) / Brachmann 2001, S. 261, 280.

¹²²¹ „Das Metzger Relief - wohl um die Mitte des Jahrhunderts entstanden - ist das Werk eines durchaus bedeutenden Meisters (desselben, der laut freundlicher Mitteilung von Dr. Otto Schmitt, die Portalskulpturen zu Neuweiler i. Elsaß gearbeitet hat), der mit dem

neben der Zuschreibung Otto Schmitts auch die anderslautende Ansicht Hermann Giesaus wiedergab, das Metzger Relief gehöre zum Werkstattzusammenhang der Mainzer Skulptur,¹²²² stellte er die nicht unmittelbar übereinstimmenden Meinungen von zwei Forschern vor, die sich durch Panofskys Publikation aufgefordert sehen mussten, ihre unterschiedlichen Thesen näher zu begründen.

Nach Panofskys Buch zur mittelalterlichen Plastik waren weitere Publikationen mit Hinweisen zum *Frühwerk* des Naumburger Meisters und dessen angenommener Wanderschaft in Frankreich erschienen. Darunter befanden sich Wilhelm Pinders Naumburg-Buch von 1925 mit der These, ein Relief vom verlorenen Chartreser Westlettner, eine Szene mit der Verkündigung an die Hirten, könne vielleicht als Frühwerk des *Naumburger Meisters* gelten,¹²²³ Hermann Giesaus Aufsatz zu *Jugendwerken* des Naumburger Bildhauers in Amiens¹²²⁴ und Erwin Panofskys eigenes *Postskript* von 1926 in seiner Rezension von Jantzens Buch über die *deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, wo Panofsky ergänzende Entdeckungen zum Frühwerk des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von Amiens vorstellte.¹²²⁵ Eine Schülerin Wilhelm Pinders, Ilse Futterer, vertrat schließlich 1928 in der Zeitschrift *Oberrheinische Kunst* die These, ein von Otto Schmitt als *Schulwerk* des Straßburger *Ecclesiamesters* angesprochenes Relief im Straßburger *Frauenhaus* mit der *Opferung Isaaks* müsse dem „Kreis“ des Naumburger Meisters zu- (und dafür der Werkstatt des von Schmitt angenommenen *Ecclesiamesters* ab-) gesprochen werden.¹²²⁶ Damit

großen Naumburger zwar nicht identisch ist, ihm aber bis auf die etwas flachere und zugleich derbere Formbildung (vgl. die Köpfe und namentlich die ‚lederschurzartigen‘, gleichsam nur widerwillig zur Form sich biegender Gewänder) so nahesteht, daß die Verwandtschaft wohl nicht nur aus einer gemeinsamen französischen Schulung, sondern aus einem unmittelbaren Zusammenhang erklärbar sein dürfte.“ (Panofsky 1924, S. 157f.)

Siehe Kap. X. 1 (*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*) sowie den Hinweis Otto Schmitts in der hier zu besprechenden Publikation (1929, S. 98, n.2: „Nach meinen Beobachtungen mitgeteilt von Erwin Panofsky a. a. O. zu Tafel 106“). Die Abbildung selbst hatte Panofsky einem elsässischen Inventar-Werk von S. Hausmann entlehnt (*S. Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, o. J. [1900], Lothringen, Nr. 43.*)

1222 „H. Giesau, der ursprünglich nicht abgeneigt war, das Metzger Fragment für eine eigenhändige Jugendarbeit des Naumburgers zu halten, möchte es jetzt laut brieflicher Mitteilung dem ‚Mainzer Kreise‘ desselben zuschreiben.“ (Panofsky 1924, S. 158.)

1223 Vgl. Pinder 1925, S. 22f. (zitiert in Fußnote 973).

1224 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

1225 Vgl. Panofsky 1926 (Rez.), S. 58f. (zitiert in Fußnote 1065 sowie Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*)).

1226 Vgl. Ilse Futterer, *Zur gotischen Plastik im Elsaß, in: Oberrheinische Kunst 3 (1928) S. 44f.:*

„In seinem Kreis [*sc. des Naumburger Meisters*], möglicherweise als *Frühwerk* seiner eigenen Hand, muß unsere *Abrahamszene* (in der Sammlung des Frauenhauses zu Straßburg



Abb. 157

Metz: Dom, Liebfrauenportal. Linke Apostelreihe. (Aus: Schmitt 1929, Tafel IV.)

waren in den Publikationen seit 1925 gleich mehrere hypothetische *Frühwerke* des *Naumburger Meisters* auf seinem Vor-Naumburger Weg zur Diskussion gestellt worden (und zwar in Amiens, Chartres und Straßburg), welche Schmitt zu einer Stellungnahme herausfordern mussten, zumal die Veröffentlichung seiner eigenen These zum Metzger Türsturzrelief in der Publikation Panofskys von 1924 mit der Ankündigung versehen worden war, dass Otto Schmitt selbst die Metzger Reliefs demnächst in einer eigenen Abhandlung würdigen werde.¹²²⁷

im Elsass) entstanden sein [1 O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters* Frankfurt 1924, Bd. I, bildet das *Abrahamsrelief* auf Taf. 29 ab und bestimmt es in den *Abbildungserläuterungen* ohne weitere Begründung als ‚Schulwerk des Ecclesiamesters‘. Im eigentlichen Text nicht weiter erwähnt.].“ (Ebd. u. n.1; Herv., G.S.)

Auf diese Zuschreibung des *Abrahamsreliefs* zum Kreis des *Naumburger Meisters* erwidert Otto Schmitt, der das Relief in seiner eigenen Publikation noch einmal ganzseitig abbildet, mit einer direkten Zurückweisung:

„Hier ist schließlich auch noch eines Reliefs mit der Darstellung des *Opfers Abrahams* im Straßburger Frauenhaus zu gedenken, das Ilse Futterer kürzlich als Frühwerk des Naumburger Meisters anzusprechen große Lust zeigte (Tafel VIII) [3] *Oberrheinische Kunst III*, 1928, S. 44f.]. Davon kann nicht die Rede sein! Der Kopf hat mit Naumburg gar nichts zu tun, sondern ist wirklich nur an die Werkstatt des *Ecclesia-Meisters* anzuknüpfen. In Körper- und Gewandbehandlung, aber auch wohl im Kopftypus Isaaks und des Engels wird man an Neuweiler und Metz erinnern dürfen, an welch letzteres auch Ilse Futterer (freilich aus ganz anderen Gründen) denkt. Man vergleiche das Gehen des Abraham mit dem Kreuzengel in Neuweiler, die Gewandpartie um die Beine, das große Mantelstück, das vom inneren Arm herniederhängt. — Daß der Kopf Abrahams mit dem Christuskopf in Neuweiler nichts gemein hat, ist leicht ersichtlich.“ (Schmitt 1929, S. 99f.)

1227 „(...) eine Behandlung durch O. Schmitt steht in Aussicht.“ (Panofsky 1924, S. 158); (bereits zitiert in Fußnote 868).



Abb. 158

Neuweiler im Elsaß: Peter-Pauls-Kirche, Bogenfeld des Nordportals.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel V.)

Der Neuweiler Meister

Bevor Schmitt kritisch auf die Zuschreibungen Giesaus, Panofskys und Pinders einging, sah er sich veranlasst, zunächst die Namensgebung *Neuweiler Meister*, die er in Panofskys Publikation dem Bildhauer des dort veröffentlichten Metzzer Reliefs gegeben hatte, zu begründen und dessen eventuelle Beziehung zum Kreis derjenigen Arbeiten, welche die Forschung inzwischen dem *Naumburger Meister* zuzuschreiben sich angewöhnt hatte, zu klären.

Mit einer erneuten Abbildung des von Panofsky veröffentlichten Reliefs (*Abb.157*), das Schmitt mit exakterer Angabe als *Linke Apostelreihe* vom Türsturz des ehemaligen Liebfrauenportals der Metzzer Kathedrale bezeichnete und einer Gegenüberstellung dieser Darstellung mit der Abbildung des thronenden Christus zwischen Engeln und Leidenswerkzeugen vom Tympanon des nördlichen Seitenschiffportals von *St. Peter und Paul* in *Neuweiler im Elsass* (*Abb.158*) versuchte Schmitt die Identität beider Bildhauer aufzuzeigen.¹²²⁸

1228 Vgl. Schmitt 1929, S. 98 und Tafeln IV/V.

Schmitt (ebd.) verweist auf identische Abbildungen bei Panofsky (1924, Tafel 106) und Ernst-Weis (in: *Elsaß-Lothringen-Jahrbuch* 4, 1925, S. 57).

Architektonisch führt Schmitt (ebd.) das Neuweiler Portal auf die südlichen Querschiffportale des Straßburger Münsters zurück, wobei er auf Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV*, 2. Aufl. S. 437 mit der Datierung 1240/50 und einen von ihm in *Oberrheinische Kunst I*, 1926, S. 82 ff. veröffentlichten Aufsatz hinweist.

Der *skulpturale Schmuck* des Neuweiler Portals, den Schmitt mit zwei weiteren



Abb. 159
Metz: Dom, Liebfrauenportal. Gesamtansicht vor
der Erneuerung.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel II.)

Otto Schmitt verwies vor allem auf die Ähnlichkeit der „ungefügten, nur widerwillig dem Körper folgenden Gewänder“ in Metz und Neuweiler sowie auf weitere Besonderheiten, welche die Figuren miteinander verwandt erscheinen ließen, wie „das fest umgeplättete Saumdreieck in der vorderen Mantelbahn des Lanzenengels“ im Neuweiler Tympanon, welches beim zweiten und dritten Apostel (von links) in Metz ebenso vorkomme, und verglich ferner „das runde, dabei flache Gesicht und den kurzen Hals des Lanzenengels“ in Neuweiler mit dem Metzger Engel der Ankunft der Apostel.¹²²⁹

Rekonstruktion des Metzger Liebfrauenportals

Das Bauwerk, die Metzger Liebfrauenkirche (*Notre Dame la Ronde*), von deren Portal das bei Panofsky veröffentlichte Türsturzelief mit der Apostelreihe stammte, hatte nur in stark zerstörtem Zustand die Jahrhunderte überdauert. Zunächst war es im frühen 13. Jahrhundert - nicht lange nach seiner Erbauung -, beim Neubau der in unmittelbarer Nachbarschaft errichteten Metzger Kathedrale in deren Westabschluss integriert worden, wo es bis ins 18. Jahrhundert als Hauptportal diente, bevor es von Jean François Blondel im Zusammenhang mit einer Neugestaltung der *Place d'Armes* in den 1760er Jahren „zerstört und als Eingang überhaupt aufgegeben“ wurde.¹²³⁰

Abbildungen (*Tafeln VI/VII*) vollständig publiziert, beschränkt sich nach seinen Angaben „auf eine abgekürzte Darstellung des Jüngsten Gerichtes (im Bogenfeld und die (vermutlich verkehrt aufgestellten) Statuen der Apostelfürsten an den Stirnseiten des Gewändes (Tafel VIIb und c).“ (Ebd.)

1229 Schmitt 1929, S. 98f.

Die Apostelfiguren des Petrus und Paulus sind nach Schmitt von einem anderen Bildhauer - Schmitt nennt ihn den *Peter und Pauls-Meister* - gemeißelt, „sie sind schlanker, in der Haltung flüssiger, im Gewände schmiegsamer, die Hälse länger, die Köpfe reicher durchgebildet und individueller“, so dass bei einzelnen *Berührungspunkten* - „Der Petrus kann in der Mantelführung mit dem vorderen Apostel des Metzger Reliefs verglichen werden“ - „die ganze Großartigkeit der Form-Abkürzung und -Vereinfachung des Metzger Meisters (..) neben dieser vergleichsweise nuancenreichen Modellierung umso eindringlicher fühlbar werde“ (Ebd.)

1230 Schmitt 1929, S. 92.

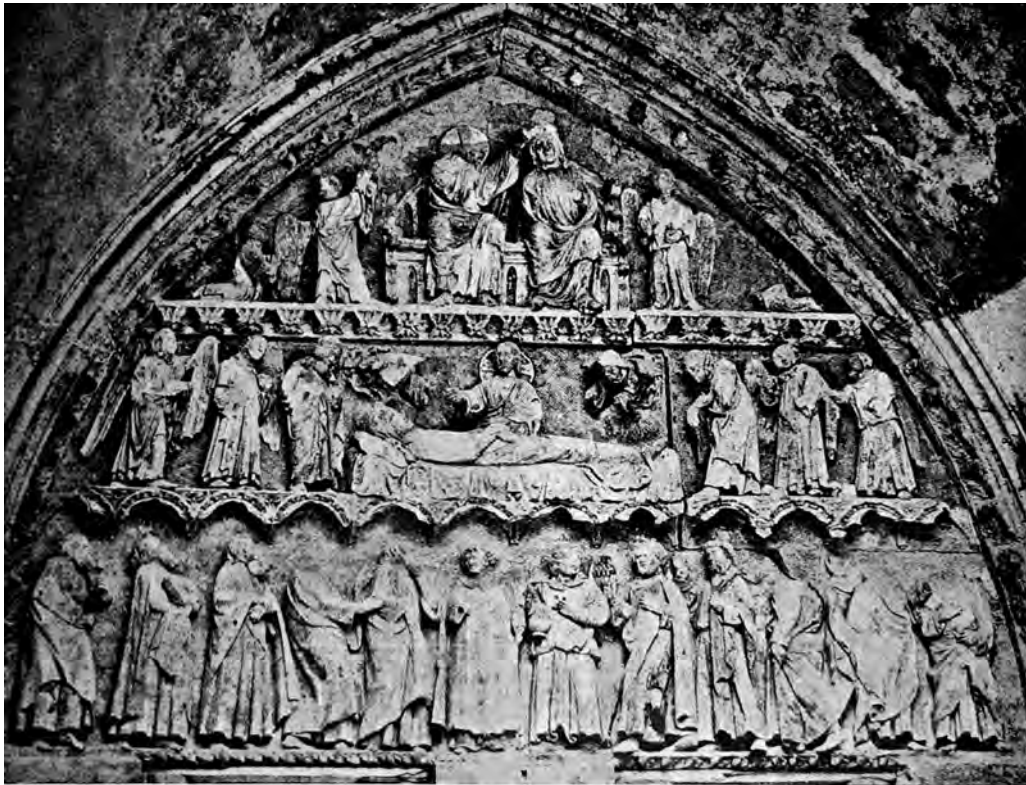


Abb. 160

Metz: Dom, Liebfrauenportal. Bogenfeld vor der Erneuerung. (Aus: Schmitt 1929, Tafel III.)

Das heutige Westportal ist zu überwiegenden Teilen eine neugotische Rekonstruktion der Jahre 1880-85. Vom ursprünglichen Portal der Liebfrauenkirche waren bei Entfernung der barocken Anbauten Blondels in den 1870er Jahren „die Reliefs im Tympanon des Portals und in den Schildbogenfeldern der Vorhalle (..) mehr oder minder beschädigt“ freigelegt worden, welche der damalige Dombaumeister Paul Tornow bei einer rekonstruierenden Wiederherstellung zu einem „erheblichen Teil“ „ergänzt und größtenteils auch überarbeitet, wieder verwendet(e)“. ¹²³¹ Schmitt begründete anhand alter Photographien, die den Zustand des Liebfrauenportals nach seiner Freilegung in den 1870er Jahren und vor seiner Rekonstruktion in den 1880er Jahren zeigen, die Eingrenzung seiner stilkritischen Untersuchung auf die beiden Türsturzreliefs des Portals, weil hier die „verhältnismäßig wenig restaurierte linke Hälfte des unteren Streifens sowie die Erhaltung der ausgewechselten Originalstücke der rechten Hälfte des unteren Streifens eher eine stilkritische Untersuchung als alle übrigen Teile des Portals“ erlaubten. ¹²³²

1231 Schmitt 1929, S. 92f.

1232 Schmitt 1929, S. 94.



Abb. 161 a-d

Metz: Dom, Liebfrauenportal: Rechte Apostelreihe. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Hofe des Metzger Dombauamtes.“ (Aus: Schmitt 1929, Tafel IX a-d.)

Das Thema des Tympanons erschloss sich nach Schmitt durch einen Bericht der *Legenda aurea*. Während im oberen Register im Scheitel des Tympanons die Marienkrönung dargestellt sei, zeige das mittlere Register Maria auf dem Sterbelager vor Christus, dazu zwei herbeifliegende Engel und je ein Apostel am Kopf- und Fußende des Bettes sowie vier weitere Engel stehend zu beiden Seiten, das untere Türsturzrelief aber die in der *Legenda aurea* geschilderte Situation des Herbeieilens der Apostel in je zwei Fünfergruppen im linken und rechten Türsturzstreifen, die von zwei Engeln mit Rauchfass und Weihwassergefäß in Empfang genommen würden.¹²³³

¹²³³ „Während sonst nämlich Maria regelmäßig umgeben von Christus und sämtlichen Aposteln gezeigt wird, ist hier die Ankunft der aus aller Welt zum Sterbelager der Jungfrau herbeieilenden Apostel und ihr Empfang durch zwei Engel dargestellt, die sie auf das bevorstehende Hinscheiden der Mutter Gottes vorbereiten oder — wohl richtiger, da ja Christus die Seele bereits in Händen hält, — ihnen von dem bereits eingetretenen Tod Nachricht geben. Zwei der Apostel, die beiden im Mittelstreifen dargestellten, sind bereits an das Sterbelager herangetreten, die zehn übrigen streben ihm zu.“ (Schmitt 1929, S. 96.)

Das rechte Türsturzrelief

Bei der Rekonstruktion des Portals 1880-85 blieb nur der von Panofsky 1924 veröffentlichte *linke* Teil des Türsturzes in situ erhalten. Den *rechten* Türsturzbalken entfernte der deutsche Dombaumeister Paul Tornow und ersetzte die Reliefs „durch eine kümmerliche Kopie und warf die Originalstücke buchstäblich auf die Straße. Jahre lang standen sie, den Unbilden der Witterung und der Zerstörung durch Menschenhand ausgesetzt, außen am Chor der Kathedrale,“ bis sie ins Dombauamt verbracht und dort im Garten abgestellt wurden, wo sie Josef Ernst-Weis 1925 „unter freiem Himmel, der Köpfe bis auf den des Engels beraubt“ auffand.¹²³⁴

1234 Schmitt 1929, S. 102.

Otto Schmitt beklagt vor allem den Verlust der Köpfe der beiden vorderen Apostel des rechten Türsturzreliefs, die unmittelbar neben dem Engel mit dem Rauchfass auf diesen zuschreiten - „Auf der alten Photographie (Taf.III) sind noch zwei Apostelköpfe sichtbar, in dem vordersten glaube ich den Petrus-Typ zu erkennen. Der Verlust ist außerordentlich schmerzlich, da die beiden Köpfe für die zeitliche Fixierung des Reliefs von großer Bedeutung wären“. (Ebd.)

Doch ist es nach der von Schmitt Tafel III publizierten Photographie zu urteilen eher unwahrscheinlich, dass die verlorenen Köpfe original gewesen sind.

Die verlorenen Köpfe wirken viel eher wie ein erster probeweiser Rekonstruktionsversuch, der dann fallen gelassen worden wäre, wofür zunächst der Sachverhalt ihrer vorzüglichen Erhaltung spricht, der sich an der auch in der Photographie erkennbaren feinen Ausführung der Kopf- und Barthaare, am zweiten Apostel an den seitlich abstehenden Lockenhaaren (wie locker und gefönt wirkt seine Haartracht!) und daran erkennen lässt, wie dieser zweite Kopf unbeschädigt die obere Versetzungskante des Blocks überragt, während der hinter ihm schreitende Apostel an der Bruchkante desselben Blocks wie enthauptet erscheint.

Stilistisch - und auch das scheint mir selbst auf der Photographie erkennbar zu sein - differieren die verlorenen Köpfe aufs Stärkste mit dem beschädigten erhaltenen *Breitkopf* des empfangenden Engels durch ihre viel feineren Gesichtszüge und unter sich verschieden nuancierten Kopftypen mit dem spitz zulaufenden Kinn des ersten und dem Schmalgesicht des zweiten Apostels. Ihre vergleichsweise schwächtigen Gesichter - vor allem des zweiten Apostels - passen nicht zu der darunter gezeigten großzügig-kraftvollen Faltengebung plastisch modellierter Gewänder, denen sie wie aufgesetzt wirken. Vor allem aber scheinen sie viel zu gut erhalten zu sein - der zweite Apostel wirkt wie eine neuzeitliche Kopie der Neuweiler Petrusfigur (siehe Schmitt 1929, Tafel VII, linker Apostel) -, um als Originale des Bildhauers des rechten Türsturzreliefs gelten zu können.

Es ist deshalb viel wahrscheinlicher, dass bei der Abnahme der Platten des rechten Türsturzreliefs in den 1880er Jahren und ihrer provisorischen Aufstellung am Außenchor der Metzger Kathedrale die nicht originalen Köpfe abgenommen oder - da sie leicht zu entfernen waren - gestohlen worden sind, so dass sich - trotz ihrer Verwahrlosung am Außenchor der Kathedrale und im Garten des Dombauamtes - die 1870 bei Freilegung des Portals vorhandenen *originalen* Teile bis heute erhalten haben können.

Dieses *rechte* Türsturzrelief unterschied sich nun nach Schmitt „stilistisch auf stärkste“ vom *linken*. Beide seien „von zwei verschieden begabten und (formal und menschlich) anders empfindenden Künstlern geschaffen“ worden.¹²³⁵

Gegenüber dem von Otto Schmitt dem *Neuweiler Meister* zugeschriebenen *linken* Türsturzrelief, dessen in Profilansicht gegebene Gestalten sich durch „Gemessenheit der Bewegungen, die Gleichartigkeit der Haltung, die Uniformität der steil gerillten Kleider, die sparsame Differenzierung der lederdicken Mäntel“ und „die auf kurzen Hälsen gleichmäßig hoch gerichteten Rubezahlköpfe“ auszeichneten,¹²³⁶ ließ das *rechte* Türsturzrelief nach Otto Schmitt „künstlerisch und seelisch ein viel reicheres Leben erkennen. Alle Uniformität in Haltung und Drapierung ist hier vermieden“,¹²³⁷ „eine herrliche Kontrastierung der Gewänder und eine Intensität der plastischen Auflockerung“, die in den gegensätzlichen Engeln der beiden Türsturzhälften besonders prägnant zur Erscheinung komme. Während der linke Engel mit dem Weihwassergerät „eine sackartig schwere, bewegungsträge Figur mit rundem Kopf auf kurzem Hals“ abgebe, dessen „fast faltenlose, den Körper wie eine Glocke verhüllende Dalmatika“ „schwer und breit um die Schultern“ hänge, sei der rechte Engel „kontrapostisch bewegt“, und auf seinem mit einem „albenartigen Rock“ bekleideten Körper erscheine „ein auch in seiner Zerstörung noch ungemein mächtig und lebendig wirkender Kopf“,¹²³⁸ was

1235 Schmitt 1929, S. 97.

1236 Schmitt 1929, S. 97f.

„(...) diese Platte ist von allen Portalreliefs, wie die alte Photographie zeigt, am besten erhalten gewesen. Ergänzt sind nur die rechte Hand des ersten Apostels von links und der Stab in seiner Linken (aber nicht die Hand), der Kopf des vierten Apostels und die Hände und Attribute des Engels. Kleine Einzelheiten sind nachgearbeitet, aber eine vollständige Überarbeitung des Reliefs hat allem Anschein nach nicht stattgefunden. Jedenfalls ist sie nicht tief in die Materie gedrungen.“ (Ebd.)

1237 „Die beiden Figuren ganz rechts scheinen im Eifer einer Unterhaltung und der Dringlichkeit ihres Weges im Augenblick ganz vergessend stehen geblieben zu sein und bieten sich dem Blick, prachtvoll gestikulierend, in reiner Frontalität, eine Gruppe von wunderbarer Verspanntheit, zu der die Kunstgeschichte nur eine Parallele kennt. Der nächste (mittlere) schreitet in temperamentvollem Gang nach links, die linke Schulter so stark nach vorn herumreißend, daß man sich die Figur am liebsten mit rückwärts gewandtem Kopf, den säumigen Hintermännern zurufend und mit erhobener Hand winkend, rekonstruieren möchte [1) *Tornows Kopie läßt den Kopf, wenig überzeugend, nach vorn schauen.*]. Die beiden Vorderen gehen in eiligem Schritt auf den Engel zu, der sie mit zurückgewandtem Blick, aber schon vorwärts gedrehtem Oberkörper empfängt, gerade als habe er die Apostel in Ungeduld erwartet, um sie nun sofort an das Sterbebett der Jungfrau zu führen.“ (Schmitt 1929, S. 100f. u. n.1.)

1238 Schmitt 1929, S. 101.

Schmitt am Ende nicht zögern ließ, das *rechte* Metzger Türsturzrelief als eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters* anzusprechen.¹²³⁹

Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Skulptur

Zur Bekräftigung seiner Zuschreibung des *rechten* Metzger Reliefs an den *Naumburger Meister* verwies Schmitt auf die enge Verwandtschaft in Gewandbildung, Statuarik und Körperlichkeit, die sich zwischen der mittleren Apostelfigur dieses Reliefs und der Skulptur des Naumburger Hauptmeisters aufzeigen ließe, den Schmitt, einer fest verankerten Tradition der Naumburg-Forschung folgend, mit dem Bildhauer des *Ekkehard*, der *Uta* und der *Gepa* im Naumburger Stifterchor identifizierte.¹²⁴⁰ Am Stil dieser Figuren orientierte Schmitt seine Vorstellung von einer Entwicklung des *Naumburger Meisters*, dessen Werk er von seinen Anfängen in Nordfrankreich bis zum Spätwerk in Naumburg nachzuzeichnen versuchte, wobei er - zunächst unter Vorbehalten - die von Giesau vorgeschlagene Identifizierung eines Vierpassreliefs mit der *Flucht aus Ninive* an der Kathedrale von Amiens als *Jugendwerk* des Naumburger Meisters aufgriff und auf Übereinstimmungen hinwies, die sich aus der „Gegenüberstellung des älteren bärtigen Mannes in der Amiensers *Flucht aus Ninive*“ - dem angenommenen *Jugendwerk* des Meisters - „mit dem tuschelnden Juden rechts in der *Judaszene* des Naumburger Lettners“ - dem angenommenen *Spätwerk* des Meisters - ergeben würden.¹²⁴¹

1239 „Auch die anderen Fragmente scheinen unsere Auffassung zu bestätigen, daß das Metzger Relief ein *eigenhändiges Werk* des *Naumburger Meisters* (...) ist.“ (Schmitt 1929, S. 104; *Herv.*, G.S.)

1240 „Nur mit dem Naumburger ‚*Hauptmeister*‘ läßt sich die prachtvolle Körperlichkeit unseres Apostels, der wunderbare Reichtum des Gewandes, die gleichzeitig liebevoll der Oberfläche nachgehende und doch auch wieder großzügig abkürzende Behandlung der Falten vergleichen. So differenziert wie bei *Ekkehard*, *Uta*, *Gepa* ist die Gewandmasse freilich in Metz nicht — noch nicht — und auch die stoffliche Charakteristik bleibt hinter Naumburg zurück. Das Metzger Relief ist älter als die 1249/50 begonnenen *Stifterfiguren*, und erst recht älter als der *Naumburger Lettner*, in dem der Verfasser das *Spätwerk des Naumburger Meisters* sieht.“ (Schmitt 1929, S. 103f.; *Herv.*, G.S. und Tafel IX c.)

Zur *Tradition* einer Bestimmung der Figuren des *Ekkehard*, der *Uta* und *Gepa* als ‚*eigenhändige*‘ Werke des *Naumburger Meisters* vgl. etwa die Behandlung dieser Figuren bei Lübke (1890, S. 246); dazu auch Kap. I. 3 (*Fortschritt zu größerer Naturwahrheit*) und Zitat zu Fußnote 52.

1241 „Auch wenn man, wie der Verfasser, noch nicht alle Bedenken gegen die von Giesau angenommene Eigenhändigkeit der Amiensers Reliefs (und erst recht gegen die viel weitergehenden Gegenüberstellungen Panofskys [2] *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47, 1926 S. 57 ff.] überwunden hat, auch wenn man überzeugt ist, daß die Plastik der Kathedrale von Amiens nicht die einzige, ja nicht einmal die wesentliche ‚Quelle‘ der Kunst des Naumburges ist, wird man Giesaus Hinweisen eine außerordentliche Bedeutung zugestehen müssen. Ohne Zweifel besteht ein enger Zusammenhang, und vielleicht wird es uns



Amiens: Kathedrale
Flucht aus Ninive



Naumburg: Dom, Lettner
Judas empfängt die Silberlinge



Mainz: Domkreuzgang
Relief vom Westlettner (Ausschnitt)



Naumburg: Dom, Westchor
Gräfin Gerburg

Abb. 162 a-d

Amiens: Kathedrale, Flucht aus Ninive / Naumburg: Dom, Lettner, Judas empfängt die Silberlinge / Mainz: Domkreuzgang, Relief vom Westlettner (Ausschnitt) / Naumburg: Dom, Westchor, Gräfin Gerburg. (Aus: Schmitt 1929, Tafel X.)

möglich sein, durch einige unten mitgeteilte Beobachtungen diesen Zusammenhang noch zu erhärten. Unter allen Umständen bleibt es verlockend, die Amiensier Vierpässe mit den Naumburger Lettner-Reliefs zu vergleichen; und am fruchtbarsten erscheint immer wieder Giesaus Gegenüberstellung des älteren bärtigen Mannes in der Amiensier Flucht aus Niniveh mit dem tuschelnden Juden rechts in der Judasszene des Naumburger Lettners.“ (Schmitt 1929, S. 102 u. n.1+2 sowie Tafel Xa und b; *Herr.*, G.S.).

Das durch Giesau herausgestellte *Motiv der Raffung des Mantels*¹²⁴² diente Schmitt als Bindeglied, an dem er Zusammenhänge zwischen dem Vierpassrelief in Amiens, der mittleren Figur des Metzger Reliefs, dem *König unter den Seligen* des Weltgerichtsfragments in Mainz, der Figur der *Gerburg* im Naumburger Stifterchor und dem tuschelnden Juden am Naumburger Westlettner aufzuzeigen versuchte (und abbildete), wobei er betonte, dass die stilistischen Unterschiede all dieser Figuren im Vergleich zur „plastischen Wucht der Gestaltung“, wie sie das Werk des Naumburger *Hauptmeisters*, etwa bei der Figur der Uta, auszeichne, nicht nur unterschiedlichen Stadien in der Entwicklung ein und desselben Bildhauers, sondern auch Werkstattverhältnissen geschuldet seien.¹²⁴³

1242 Vgl. Giesau 1925, S. 204.

1243 „Sucht man nach Bindegliedern zwischen den — auch nach Giesau — zeitlich weit auseinander liegenden Stücken, so bieten sich als solche durch das Motiv des um die Hüften gestrafften Mantels der *König in der Reihe der Seeligen des Mainzer Westlettners* und die *Naumburger Gerburg* (Tafel Xc und d). Keine von den vier genannten Figuren entspricht aber völlig dem Idealbild vom Stil des Naumburger Meisters, das für uns nun einmal untrennbar mit den Statuen von *Ekkehart, Uta und Gepa* im Naumburger Westchor verbunden ist. Selbst die prächtige Gerburg genügt nicht ganz dem, was wir vom Naumburger Hauptmeister [1] *Wir nennen ihn so, ohne doch zu wissen, ob er innerhalb der Naumburger Werkstatt wirklich der leitende Meister war. Für diese Stellung waren vielleicht ganz andere als rein künstlerische Qualitäten ausschlaggebend.*] — dem Naumburger Meister — selbst erwarten. Es fehlt, um bei dem erwähnten Motiv zu bleiben, dem Mantel der Gerburg die Größe und die *plastische Wucht der Gestaltung*, die das ja wohl vergleichbare Motiv bei Uta (Taf. XIb) erfüllt. *Amiens* vollends erscheint weich, Mainz leer gegenüber solcher Schönheit.“ (Schmitt 1929, S. 102f. u. n.1; *Herv.*, G.S.)

Während Schmitt den Stil und die Handschrift des Naumburger *Hauptmeisters* vor allem in der mittleren Apostelfigur des rechten Metzger Türsturzreliefs in einem frühen Stadium der Entwicklung dieses Meisters vergegenständlicht sieht, diskutiert er noch an weiteren Figuren (hypothetische) Beziehungen zwischen dem Skulpturfragment in Metz und den Stifterstatuen in Naumburg.

So erinnert ihn der - wegen starker Beschädigungen besonders schwierig zu beurteilende - vierte Apostel des Metzger Reliefs (Tafel IXd, links) im „Wurf des Mantels“ einerseits „an gewisse Königsstatuen in Reims“ andererseits in Naumburg an die Figur des Wilhelm von Kamburg, wobei er freilich eine „gründliche Um- und Durchbildung“ annimmt, so dass „nur eine sehr allgemeine Ähnlichkeit verbleibt“. Den Wilhelm von Kamburg hält Schmitt - ähnlich wie Panofsky, Jantzen und Pinder (cum grano salis) - für „das Werk eines vermutlich etwas jüngeren Zeitgenossen des Hauptmeisters“, der „in den schlanken Proportionen und der Bewegung (...) entwicklungsgeschichtlich über diesen hinaus(geht).“ (Schmitt 1929, S. 105f. u. n.1.)

Im letzten Metzger Apostel sieht Schmitt im Motiv des Mantelraffens vor dem Körper wiederum Zusammenhänge sowohl zur Reimser Skulptur als auch zur Naumburger *Reglindis*, und verfolgt in diesem Fall das Motiv noch weiter bis zu seiner Rückbildung und Verkümmern am *Grabmal des Grafen von Gleichen* im Erfurter Dom:

„Der letzte Metzger Apostel hält beide Mantelhälften mit einer Hand vor dem Leib zusammen. Als Vorstufe könnte ich mir, obwohl gerade das Hauptmotiv nicht wiederkehrt, den *Reimser ‚Pippin‘* denken [2] *P. Vitry, La cathédrale de Reims II, Tafel 58 und 63 links.*]. In

In Schmitts Vorstellung von der Entwicklung des *Naumburger Meisters* spielten die Metzger und Mainzer Skulpturen zunächst eine ähnliche Rolle: die einer Mittelstellung zwischen den frühen Jugendwerken des *Meisters* in Amiens bzw. Reims und seinen reifen und späten Werken in Naumburg und stritten in dieser Hinsicht sozusagen um den Vorrang.¹²⁴⁴

Zur Entscheidung des Verhältnisses Metz/Mainz trug Schmitt verschiedene Argumente vor, die für einen zeitlichen Vorrang der Metzger vor den Mainzer Arbeiten sprechen würden. Schmitt akzeptierte die Vorstellung Giesaus und anderer Forscher von einem *Wanderweg* des Naumburger Meisters mit einer ersten Tätigkeit an der Kathedralbauhütte in Amiens. Der *Rückweg* des Bildhauers *aus Frankreich* lege - wie ein Blick auf die Landkarte zeige - die Stationen Reims (vielleicht Chartres)

Naumburg wird die Drapierung des Metzger Apostels bei Reglindis wiederholt (*Tafel XIa*), zugleich aber bei dieser nicht vom Hauptmeister stammenden Figur plastisch zurückgebildet; völlig verkümmert kommt es schließlich im *Grabmal des Grafen von Gleichen* in Erfurt vor (*Tafel XIc*) [3] *Daß sich in Frankreich eine ähnliche Rückbildung vollzieht, mag eine Figur wie die bei P. Vitry, La cathédrale de Reims II, Tafel 103 ganz rechts abgebildete zeigen.*] (Schmitt 1929, S. 106 u. n.2/3; *Herv.*, G.S.)

1244 Zum zeitlichen Verhältnis der *Bauprojekte* in Metz und Mainz führt Schmitt aus, dass eine ganz neue Forschung von Josef Ernst-Weis die bislang als Lehrmeinung geltende Datierung der Metzger Liebfrauenkirche in die Mitte des 13. Jahrhunderts umstoßen würde und eine - für Schmitt stilgeschichtlich schon immer plausible - Vordatierung der Metzger Fragmente in die 1230er Jahre wahrscheinlich mache, wodurch sich das bisher angenommene Verhältnis Mainz - Metz umkehre und die Arbeiten am Mainzer Westlettner *nach* den Metzger Apostelreliefs entstanden zu denken seien:

„Zunächst — und auch noch in meinem Frankfurter Vortrag — hatte ich geglaubt, die Metzger Reliefs auf Grund der Baugeschichte des Domes [1] *Ich führe hier die wichtigste Literatur an: F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen III, 1889. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, 2. Aufl. Berlin 1926. S. 425 ff. Congrès archéologique de France 83, 1920 (Paris 1922) S. 5 ff. Josef Ernst-Weis, Der Theoderich-Bau des Metzger Domes und sein Umbau im 13. Jh. Elsaß-Lothringisches-Jahrbuch 6, 1927, S. 149.*] — wie sie Dehio und Josef Ernst-Weis darstellen — möglichst nahe an die Jahrhundertmitte heranrücken, also in die vierziger Jahre und damit nach Mainz datieren zu sollen. Nach Dehio ist nämlich die Kirche *N.D. la Ronde*, also der Westteil der Kathedrale, zu dem das Liebfrauenportal gehört, erst unter Bischof Jakob von Lothringen (1239—1260) und zwar ca. 1250—60 errichtet. Josef Ernst-Weis glaubte bis vor kurzem den Baubeginn der *N.D. la Ronde* ‚nicht vor 1246‘ fixieren zu können. Neuere Beobachtungen, über die er mir brieflich zu berichten die Güte hatte, brachten ihn jedoch zur Überzeugung, daß die Kirche *N.D. la Ronde* nicht unbeträchtlich früher begonnen ist. Damit fällt ein Hauptgrund, der mich zur Datierung der Metzger Reliefs in die späten vierziger Jahre geführt hatte, fort, und es scheint von Seiten der Baugeschichte des Metzger Domes nichts mehr im Wege, die Fragmente in die dreißiger Jahre und zwar vor dem Mainzer Westlettner zu setzen. Dafür sprechen denn auch mancherlei Gründe allgemeiner und stilgeschichtlicher Art, die ich im folgenden andeute, nicht ohne auch Gegenargumente anzuführen.“ (Schmitt 1929, S. 106f.)

über Metz nach Mainz nahe, wengleich „ein größerer Auftrag den Meister wohl auch zu einem teilweisen Rückweg veranlasst“ haben könnte.¹²⁴⁵

Die Chronologie Metz - Mainz könne ferner durch die Annahme einer ersten noch untergeordneten Stellung des Bildhauers an der Metzger Bauhütte plausibel gemacht werden, denn in Metz habe er - schließe man nach den erhaltenen Fragmenten - nur den rechten Türsturzbalken gemeißelt, während er in Mainz - nunmehr in der Stellung eines Werkstattleiters - den ganzen Auftrag ausgeführt habe, was für einen *Aufstieg* des Bildhauers und damit für eine Sukzession Metz - Mainz spreche.¹²⁴⁶

Wichtiger aber waren für Otto Schmitt *stilistische* Gründe für die von ihm angenommene Abfolge der Bildhauerarbeiten in Amiens, Metz, Mainz und Naumburg, wobei er auf eine von der Forschung bereits mehrfach herausgearbeitete Analyse zum *Reliefstil* des *Naumburger Meisters* am Mainzer und Naumburger Westlettner hinwies.¹²⁴⁷ Diese Analyse führe zum Ergebnis, dass das Metzger Türsturzrelief vor den Reliefs des Mainzer Westlettners entstanden sein müsse, da das Metzger Relief *noch einschichtig* sei „im Gegensatz zu den in Mainz scharf von einander getrennten *zwei Schichten*“, während beide Reliefs wiederum früher sein müssten als das „*vielschichtige* Relief mit starker Beschränkung und Verzahnung aller Schichten am Naumburger Lettner“. ¹²⁴⁸ Mit dieser Beobachtung stimme überein, dass „die Metzger Apostel noch nicht in dem Maße statuenmäßig gerundet sind wie die Seeligen und Verdammten des Mainzer Lettners“, sondern „noch flächenhafter empfunden“ wirkten, und „daß ihre Füße meist in einer Ebene stehen“ und „nicht räumlich hintereinander gesetzt sind wie in Mainz“, so dass auch dieser stilistische Befund für eine Abfolge Metz - Mainz spreche.¹²⁴⁹

1245 Schmitt 1929, S. 107.

1246 Auch wenn der nur rudimentäre Erhaltungszustand der Metzger Fragmente die Aussagekraft des Arguments wiederum relativiere - bleibe es immerhin „auffallend, daß unser Meister in Metz nicht wenigstens die ganze untere Szene des Marientodes, d. h. die Ankunft der Apostel, sich selbst vorbehalten haben soll, sondern daß die eine Hälfte einem anderen Meister übertragen wurde.“ (Schmitt 1929, S. 108.)

1247 Vgl. u.a. die Analysen zum Reliefstil im Vergleich Mainz/Naumburg bei Panofsky (1924, S. 150; zitiert in Fußnote 843) und - unter Einbeziehung des Amiensers Reliefs - bei Giesau (1925, S. 204; siehe dazu Fußnote 1028).

1248 Ebd.

1249 Schmitt 1929, S. 109.

In einem Nachtrag nimmt Schmitt die zuvor unter Hinweis auf Äußerungen Panofskys vorgebrachten Zweifel an der Eigenhändigkeit der Mainzer Westlettnerreliefs zurück und nimmt die Arbeiten in Metz und Mainz gleichermaßen als „*eigenhändige Werke des Naumburger Hauptmeisters*“ in Anspruch:

„Wenn die Mainzer Reliefs ‚noch nicht‘ so stark plastisch aufgelockert erscheinen wie die Metzger, so mag das zum Teil an dem störenden Anstrich der ersteren liegen. Den



Abb. 163
 Neuweiler im Elsaß: St. Peter und Paul,
 Nordportal.
 (Aus: Schmitt 1929, Tafel VI)

Schließlich könne auch der Vergleich zum *Jugendwerk* in Amiens diese relative Abfolge der Bildhauerarbeiten stützen, insofern die Metzger Figuren „sich, teilweise wenigstens, leichter und enger mit den französischen Eindrücken des Meisters verknüpfen“ ließen „als die Mainzer (und Naumburger) Skulpturen“. ¹²⁵⁰

Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz

Nach Otto Schmitts Analyse hatte der *Naumburger Meister* in den 1230er Jahren am Portal der Liebfrauenkirche in Metz das heute im Dommuseum aufbewahrte *rechte* der beiden Türsturzreliefs gemeißelt, dessen *linkes*, noch heute *in situ* befindliches und 1924 durch Erwin Panofsky veröffentlichtes Relief Schmitt einem Meister zuwies, den er nach seinem Hauptwerk in Neuweiler im Elsass den *Neuweiler Meister* nannte, woran Schmitt

noch die Frage knüpfte, ob sich die Wege beider Meister nach ihrer gemeinsamen Tätigkeit in Metz „ein für alle Mal getrennt“ oder ob sie auch später noch zusammengearbeitet hätten.

Während Schmitt glaubte, „mit Sicherheit (..) sagen zu können, daß der Meister von Neuweiler nicht zu den Künstlern gehört (habe), die später im Naumburger

Metzger Fragmenten gibt der nackt zu Tage liegende Stein und die teilweise Verwitterung der Oberfläche eine stoffliche Wirkung, die man in Mainz, vielleicht nur infolge des Zustandes der Oberfläche vermißt. Es wäre aber auch noch im Anschluß an die erwähnten Bemerkungen Panofskys zu untersuchen, inwieweit die Seeligen und Verdammten des Mainzer Westlettners eigenhändige Werke des Naumburger Meisters sind. Die wunderbare Frische und Schärfe der Modellierung in Metz kann ich nicht bei allen Mainzer Figuren finden, obwohl sonst ihr ganzer Habitus dem Naumburger Meister außerordentlich nahe steht [1] *Nachtrag nach Abschluß des Manuskriptes: Eine Nachprüfung der Mainzer Lettnerreliefs an Ort und Stelle hat mich zur Überzeugung gebracht, daß sie in allem Wesentlichen eigenhändige Werke des Naumburger Hauptmeisters sind.*“ (Schmitt 1929, S. 109; Herv., G.S.)

1250 Ebd.

Schmitt verweist zum Beleg für eine engere Verknüpfung der Metzger Arbeiten mit Frankreich auch auf die beiden nur in einer alten Photographie überlieferten verlorenen Apostelköpfe, die ihm, „soweit die alte Aufnahme (Tafel III) ein Urteil gestattet, französischen Typen noch näher zu stehen, näher jedenfalls als die Köpfe des Jüngsten Gerichts in Mainz.“ (Ebd., n.2.) - Vgl. hierzu die w.o. (Fußnote 1234) vorgetragenen Beobachtungen und Argumente, welche *gegen* Annahme *originaler Köpfe* der beiden photographisch scheinbar vollständig überlieferten Apostelfiguren sprechen.



Abb. 164 a-c

Main: Dom, Konsole vom Ostlettner - Atlant vom Ostlettner - Kopf mit der Binde. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Mainzer Dommuseum.“ (Aus: Schmitt 1929, Tafel XII.)

Westchor arbeiteten“, hielt er es umgekehrt für „sehr wahrscheinlich“, dass der *Neuweiler Meister* dem *Naumburger Meister* nach Mainz gefolgt sei und beide dort gleichzeitig die beiden Lettner - der *Neuweiler Meister* den Ost-, der *Naumburger Meister* den Westlettner gearbeitet hätten.

Schmitt führte als Beleg für die Arbeit des *Neuweiler Meisters* den *Atlant vom Ostchor* an, der „in seiner wuchtigen Gestalt und in der undurchdringlich dicken, nur oberflächlich modellierten Gewandung an die linke Apostelreihe des Metzser Liebfrauenportals und damit an den Meister von Neuweiler erinnert“, und fügte hinzu, dass auch eine von Rudolf Kautzsch als *Konsole vom Ostlettner* veröffentlichte kleine Königsfigur, welche „den feisten Kopf und kurzen Hals des Engels mit dem Weihwassergefäß in Metz und wiederum auch das lederdicke Gewand“ habe, demselben Meister zugeschrieben werden könne, so dass eine Fortsetzung der Zusammenarbeit des *Neuweiler* und des *Naumburger Meisters* an den beiden Lettnerprojekten des Mainzer Doms durch konkrete Arbeiten belegt sei.

Dem *Naumburger Meister* selbst aber schrieb Otto Schmitt neben den Reliefs des Westlettners noch ein Fragment im Mainzer Dom zu, das seit seiner Veröffentli-

chung als Bruchstück vom verlorenen Ostlettner galt: „Den prachtvollen Kopf mit der Binde halte ich für ein eigenhändiges Werk des Naumberger Meisters; ich glaube, daß er auch vom Westlettner stammt.“¹²⁵¹

2. Wolfgang Medding (1930)¹²⁵²

Forschungen zu Amiens

Dass die Dissertation Wolfgang Meddings zu den *Westportalen der Kathedrale von Amiens*, die der Autor 1930 mit einem großen Abbildungsteil herausbrachte, unter die Rubrik ‚*Naumburg-Forschung*‘ fällt, war zunächst nur einigen anderen kurz zuvor erschienenen Publikationen zur Skulptur an der Amienser Kathedrale geschuldet. Denn vorausgegangen waren Hermann Giesaus Abhandlung von 1925 zu *Jugendwerken des Naumberger Bildhauers in Amiens*, Erwin Panofskys ergänzende Funde an derselben Kathedrale von 1926 und Otto Schmitts Untersuchung zur Skulptur des *Metzer Liebfrauenportals* von 1929, worin diese Autoren den Naumberger Bildhauer seinen künstlerischen Ausgangspunkt von der Kathedrale in Amiens nehmen ließen, so dass die Skulptur von Amiens zum Zeitpunkt von Meddings Veröffentlichung zu einem Thema der Naumburg-Forschung geworden war. Und doch konnte der Leser von Meddings Buch - sah man vom fehlenden Hinweis im Titel einmal ab - in seiner Abhandlung nicht unbedingt eine Auseinandersetzung mit der Naumburg-Forschung erwarten. Denn der umfangreiche Abbildungsteil enthielt zwar eine vorzügliche Dokumentation des Skulpturenprogramms der Westportale von Amiens sowie des weiteren französischen Umfeldes (Paris, Reims u.a.), jedoch keine einzige Abbildung zu einem Werk, das die Forschung jemals mit dem Namen des *Naumberger Meisters* außerhalb von Amiens in Verbindung gebracht hätte.¹²⁵³

1251 Schmitt 1929, S. 110.

Unter Hinweis auf Werner Noacks Publikationen (*Dritter Bericht (des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft) über die Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin 1914 S. 135 ff. und *Zeitschrift für Denkmalpflege* 1, 1926/27, S. 136 ff.) verweist Schmitt noch auf den Lettner in Gelnhausen als ein weiteres Indiz für eine fortgesetzte Zusammenarbeit des *Neuweiler* und *Naumberger Meisters* nach ihrer Tätigkeit am Portal der Metzer Liebfrauenkirche: „Und scheinen sich nicht auch am Lettner von Gelnhausen, der Nachahmung des Mainzer Westlettners, Stilelemente des einen und des anderen Meisters zu vereinigen? (Ebd. u. n.3.)“

1252 Zu Wolfgang Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister, Augsburg 1930*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Giesau 1936, S. 40, 68 / Reinhardt 1962, S. 192 / Stöwesand 1963, S. 198 / Jahn 1964, S. 13f. / Brush 1993, S. 114 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / und Kurmann 2006, S. 142f., 145, 147.

1253 Von den insgesamt 128 Abbildungen entfallen 90 auf die Skulptur der Westfassade der Kathedrale von Amiens mit Ganzaufnahmen der Portale, vielen Groß- und Detailaufnahmen zu den Gewände-, Archivolten- und Konsolfiguren sowie zu den

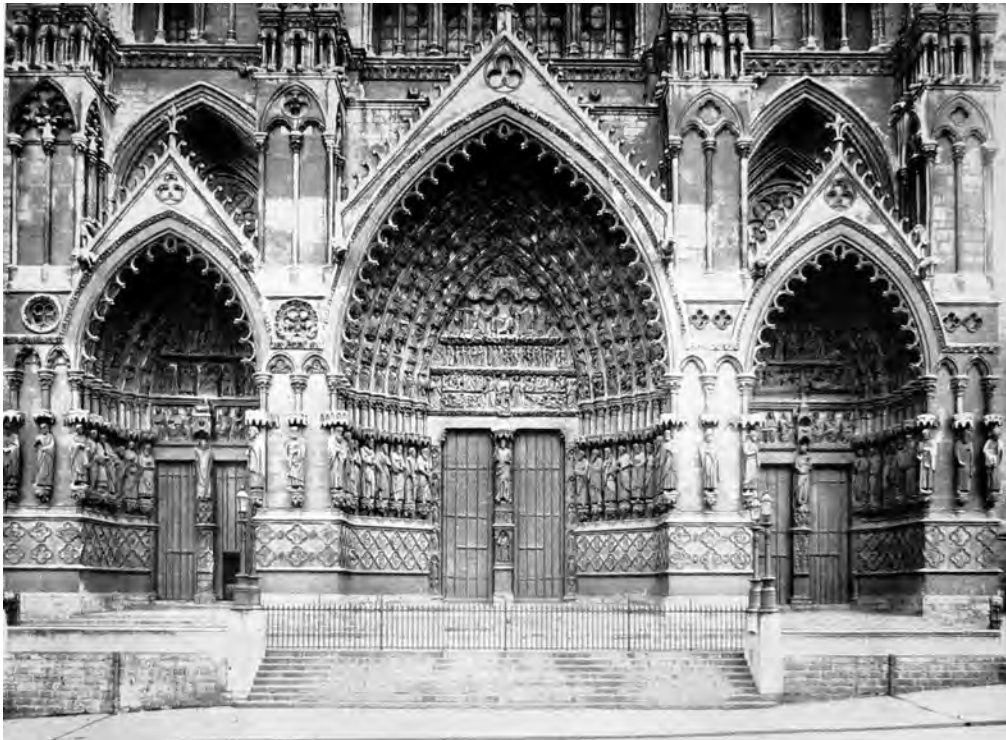


Abb. 165

Amiens. Die Westportale der Kathedrale. (Aus: Medding 1930, Abb. 5)

In Hermann Giesaus sechs Jahre später erschienener Untersuchung zu den Meißner Bildwerken sollte sich dann der Satz finden: „Die Zweimeistertheorie in Naumburg hat vor allem Ulrich [Wolfgang] Medding in seinem Buche über die Amiensers Plastik mit unzureichender Begründung zu verfechten versucht,“¹²⁵⁴ woraus im Nachhinein hervorging, dass die Amiensers Plastik in Meddings Buch eine durch Giesau nicht näher bezeichnete Rolle für die Händescheidung der Werke des Bildhauers im Naumburger Dom spielte, die Giesau im Ergebnis verwerfen sollte.

Verstand man nach Giesaus Hinweis Meddings Abhandlung als Beitrag zur Erforschung der Amiensers Skulptur und gleichzeitig zur Erforschung der französischen Wurzeln der Skulptur des *Naumburger Meisters*, so war man an das Programm erinnert, das Giesau selbst 1914 im *Denkmälerbericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* aufgestellt hatte. Darin hatte Giesau unter Goldschmidts Leitung die Erforschung der Naumburger Skulptur von einer Untersuchung ihrer französischen

Tympanondarstellungen und den Vierpassreliefs der Portalzone. Die übrigen 38 Abbildungen zeigen Beispiele vorwiegend der Portalskulptur in Paris, (Notre-Dame, Sainte-Chapelle, St. Germain-des-Prés, St. Germain l'Auxerrois), Chartres (eine Aufnahme mit einer Archivoltenstatuette vom linken Südportal), Longpont (Westportal der Abteikirche) sowie Reims (Darbringung, Verkündigung u.a. vom Westportal).

1254 Giesau 1936, S. 40.

Vorbilder abhängig gemacht. Und tatsächlich stellte Medding seiner Untersuchung die Prämisse voraus, dass, „so spontan und gewaltig das Auftreten der ‚gotischen‘ deutschen Monumentalskulptur im frühen XIII. Jahrhundert war, so unvermittelt und unorganisch trat sie wie ein *aufgepfropftes Reis* auf einem alten Stamme in Konnex mit älteren romanischen Architekturformen“ hervor,¹²⁵⁵ weshalb sich die Untersuchung dieser Skulptur auf das *Reis*, d.h. die *französischen Vorbilder* konzentrieren müsse. Die unausgesprochene Voraussetzung der Untersuchung Meddings lautete demnach - und sie entsprach im Grunde Goldschmidts Programm im *Denkmälerbericht von 1914* -, dass bei einer gründlichen Erforschung der französischen Skulptur auch eine genauere Erfassung der deutschen Nachbilder gleichsam als Nebenprodukt anfallen müsste.

*Der Amienser Weltgerichtsmeister in
Amiens und Reims*

Bei seiner Analyse der Portalskulpturen in Amiens unterschied Medding die Handschrift verschiedener Bildhauer, deren Werke er nacheinander als Arbeiten a) des *Meisters des Beau Dieu*, b) des *Meisters des Marienportals*, c) des *Meisters der Königin von Saba*, d) des *Meisters der heiligen Ulphe*, e) des *Meisters der Prophetenstatuen*, f) des *Meisters des Firminportals*, g) des *Meisters der schlanken Propheten* und h) des *Meisters des Propheten Hesekiel* abhandelte, bevor sein Interesse *zuletzt* i) auf das Werk des *Meisters des Weltgerichts* im Tympanon des Mittelportals gelenkt wurde, welchen Bildhauer er zu den aufstrebenden *jüngeren* Künstlern der Kathedralbauhütte rechnete. Dieser Meister zeichne sich „durch einen besonders ausgeprägten Naturalismus und



Abb. 166 a/b
Amiens. Weltgerichtsportal, Tympanon, Ausschnitt links u. rechts.
(Aus: Medding 1930, Abb. 8 u. 9)

1255 Medding 1930, S. 10.

stärkste(n) Ausdrucksgehalt“ aus ¹²⁵⁶ und habe nicht nur „das ganze Tympanon des Hauptportals mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes, das Relief der Auferstehung Mariae im Tympanon des Marienportals“ und „eine große Anzahl von Archivoltenstatuetten und Vierpassreliefs“ geschaffen, sondern „wahrscheinlich auch die Statue des heiligen Fuscianus am Firminportal“ gearbeitet. Dieser Künstler - so Medding weiter - sei „in der technischen Gestaltung der Reliefs zu völlig neuen und eigenen Ergebnissen“ gelangt, die „von der Art aller übrigen Meister *absolut verschieden* sind. Er gewinnt die dritte Dimension, wirkt raumschaffend, geht von der Fläche in die Tiefe.“ ¹²⁵⁷

An diesem Meister entdeckte Medding eine Anzahl von Merkmalen und Eigentümlichkeiten, die an ähnliche Beschreibungen der Forschung zur Skulptur des *Naumburger Meisters* erinnerten, so die Charakteristik von dessen *Reliefstil* („Die Figuren werden nun in zwei, ja zuweilen drei Schichten gegeben, verschränken sich vielfach, stoßen aus der hinteren Fläche vor, oder greifen aus der vorderen zurück“), ¹²⁵⁸ zu einzelnen *Bewegungs- und Haltungsmotiven* („Beachtenswert erscheint das Motiv des Hochnehmens des Gewandes und die Art, wie die Hand den Mantel faßt“), ¹²⁵⁹ und zum *Ausdruckswert* der Figuren („Der Ausdruck der Gesichter läßt eine psychische Charakterisierung erkennen“), ¹²⁶⁰ womit Medding erkennbar in

1256 Medding 1930, S. 63.

1257 Ebd.; *Herr.*, G.S.

Es sei vorausgreifend bemerkt, dass es sich nach Wolfgang Medding bei diesem *Oeuvrekatalog* des französischen *Meisters des Amiensener Weltgerichts* nur um einen *Bruchteil* des *Gesamt-Oeuvres* dieses Meisters handelt, dessen Schaffenskraft - wieder nach Medding - erst in der Torhalle des Domes zu Meißen sein Ende finden sollte.

1258 Ebd. - Vgl. Panofskys (1924, S. 150) Charakterisierung des *Reliefstils* des *Naumburger Meisters* (zitiert in Fußnote 843).

1259 Medding 1930, S. 64. - Vgl. die Rolle, welche das Motiv der *Raffung des Mantels* („*Hochnehmen des Gewandes*“) bei fast allen Autoren spielt, welche sich mit Motiv-Beziehungen im Werk des *Naumburger Meisters* beschäftigen, u.a. Giesau (1925, S. 204), Jantzen (1925, S. 222) und Schmitt (1929, S. 104f.).

1260 Ebd. - Auch die Entdeckung und Darstellung des *psychischen Ausdrucks* bildet geradezu ein *Leitmotiv* der kunstgeschichtlichen Forschung zum *Naumburger Meister*; vgl. u.a. Panofsky (1924, S. 147 (zu den *Naumburger Passionsfiguren*): „die psychische Kraft, die den äußerst derben oder äußerst zarten Körpern innewohnt, (...) erscheint in den Augenblicken höchster Erregung verhalten, und umgekehrt im Zustand tiefster Ruhe bedrohlich (...); S. 150 (zur persönlichen Handschrift des *Naumburger Lettnermeisters*): „Persönlich wie dieser gigantisch aufgewühlte Reliefstil (...) ist vor allem die geistige Auffassung, die (...) stets auf die Schaffung psychologischer Kontraste bedacht ist (...).“; Jantzen (1925, S. 214 (zur *Naumburger Passionsszene* mit der *Auszählung der Silberlinge*): „Man hört nur das Klirren der Münzen und ringsum ein Tuscheln. Das flüsternde Paar rechts ist in der psychologisch feinen Erfassung der Gebärden eines der glänzendsten Beispiele für die Charakterisierungskunst des Meisters.“); Lill (1925, S. 46 (zur gleichzeitig psychologischen und monumentalen Charakterisierung der *Naumburger Stifterfiguren*):



Abb. 167 a-c
Amiens. Pfeilersockel, Prophetenreliefs. Amos/Obadja/Nahum
(Aus: Medding 1930, Abb. 77-79)

Konkurrenz zu Giesaus Abhandlung von 1925 über *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* in Amiens trat, die sich ganz ähnlicher Charakterisierungen bediente (*Streben nach räumlicher Vertiefung - Methode der Hintereinanderschichtung von Figuren*).

Während Giesau aber seine Untersuchung auf zwei Vierpassreliefs beschränkte (*Flucht aus Ninive* und *Die Männer unterm Feigenbaum*)¹²⁶¹ schrieb Medding fast alle Vierpassreliefs der drei nördlichen Strebepfeiler dem *Meister des Amiensers Weltgerichts* zu (der hier noch nicht mit dem späteren *Naumburger Bildhauer* identifiziert wurde).

¹²⁶²

„Eigentlich sollte man glauben, daß so viele psychologische, ja raffinierte Einzelheiten den Monumentaleindruck zerstören würden. Aber das stilistische Gegengewicht dazu bildet die große, geschlossene Form (...).“; und Pinder (1925, S. 48 (zum ‚lyrischen‘ Abschluss des Naumburger Stifterzyklus): „Diese Lyrik ist nur der Ausklang dieser allgemeinen unerhörten Psychologisierung der Statue.“) usw.

¹²⁶¹ Vgl. Giesau 1925, S. 204 und Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

¹²⁶² „Den Stil dieses Meisters erkennen wir ferner in einer großen Anzahl von Vierpaßreliefs. Gesichtstypen und Gewandbehandlung sind hier die gleichen. Die Relieftchnik verrät wieder ein außerordentlich *starkes Bestreben nach räumlicher Vertiefung*, die der Meister dadurch erreicht, daß er die Figuren trotz des flachen Reliefs *in mehreren Schichten hintereinander* darzustellen weiß oder sie am Rande hinterschneidet, so daß sie durch ihre lebhaftige Schattengebung vollplastisch wirken und wir die Raumschicht, in der sie sich bewegen, deutlich empfinden können. Zu diesen Vierpaßreliefs gehören *fast sämtliche Bilder der Stirnseiten der drei nördlicheren Strebepfeiler* (nicht aber des Südpfeilers). Es sind dies die Darstellungen zu den Propheten Obadja, Jona, Micha, Nahum, [Abb. 78, 72, 76, 79, 84, 83,

Wenn Medding daneben demselben Meister noch die Großstatue des heiligen Fuszianus am Firminportal zurechnete, bediente er sich eines ähnlichen ‚Ausschluss‘-Arguments wie Giesau, womit dieser die beiden Vierpassreliefs als Arbeiten des (für Giesau aus Sachsen stammenden) Bildhauers von seiner *französischen Umgebung* ausgesondert hatte.¹²⁶³

Ähnlich behauptete Medding, dass sich die Statue des *Fuszianus* „mit dem Oeuvre keines der übrigen Meister in Verbindung bringen“ lasse, dagegen mit den bisher behandelten „Statuetten und Reliefs dieses Künstlers gewisse Verwandtschaft“, zeige, wobei Medding mit der Vermutung, dass die Statue des Fuszianus wohl „bei der Konzeption einer um 20 bis 30 Jahre später entstandenen Statue im Chor des Naumburger Domes Pate gestanden hat“,¹²⁶⁴ einen ersten Hinweis auf Naumburg gab.

Die nächste Station des Bildhauers nach Schaffung eines bereits gewaltigen *Oeuvres* in Amiens wie für vier andere Meister der Amiensser Bauhütte war Medding zufolge die Kathedrale von Reims gewesen, wo der Amiensser Bildhauer wiederum eine „große Anzahl von Reliefgruppen und kleineren Statuetten“ an den Hochteilen der Portale sowie an den beiden skulptierten Tympana der Außenpfeiler der Westfassade schuf, um dann weiter nach Deutschland zu ziehen.¹²⁶⁵

85] Habakuk, Zephania, Haggai und Maleachi, wobei zu bemerken ist, daß die den Portalseiten zugekehrten Bilder der an den Ecken stehenden Propheten ihm nicht angehören. Man beachte, wie stark z. B. die Unterschneidungen der Bäume in den unteren Darstellungen des Jona, Micha oder Nahum sind, oder wie durch das Hintereinander der Figuren in der oberen Darstellung des Nahum oder der unteren des Maleachi das Räumliche so stark betont wird. Die gleiche starke Hinterschneidung sehen wir bei den Ranken, die die Reliefs der beiden mittleren Pfeiler verbinden. Ihr prächtiges Blattwerk ist ganz vollplastisch ausgearbeitet und wirkt durch die starke Unterschneidung wie aufgesetzt, ist aber dennoch mit dem hinteren Stein aus einem Block gearbeitet.“ (Medding 1930, S. 65; *Hern.*, G.S.)

1263 Vgl. Giesau (1925, S. 203): „(...) man erkennt nach Vergleich mit den anderen Reliefs mit Erstaunen ein jugendlich leidenschaftliches Temperament, das über den Rahmen der gestellten Aufgabe hinausdrängt. Den *Gegensatz des Künstlers zu seiner französischen Umgebung* erweist die Vergleichung mit einem Relief, das ihm nicht gehört und das als charakteristisch gelten kann für den Stil der übrigen Reliefs. (Giesau 1925, S. 203; *Hern.*, G.S.)

1264 Medding 1930, S. 66.

1265 „Noch einem fünften Meister der Amiensser Werkstätte können wir an den Reimsers Westportalen begegnen. Dieser hat zwar keine der großen Gewändestatuen geschaffen, läßt sich aber an einer *großen Anzahl von Reliefgruppen und kleineren Statuetten* nachweisen, die sich an den Hochteilen der Portale befinden. Gerade hier macht sich auch der Einfluß der Amiensers Ornamentik geltend. Wir finden ein fortlaufendes Band mit dem Amiensers Vierblattmuster, das sich über alle fünf Giebel der drei Portale, der beiden mit skulptierten Tympana geschmückten Außenpfeiler der Fassade und der beiden Giebel über

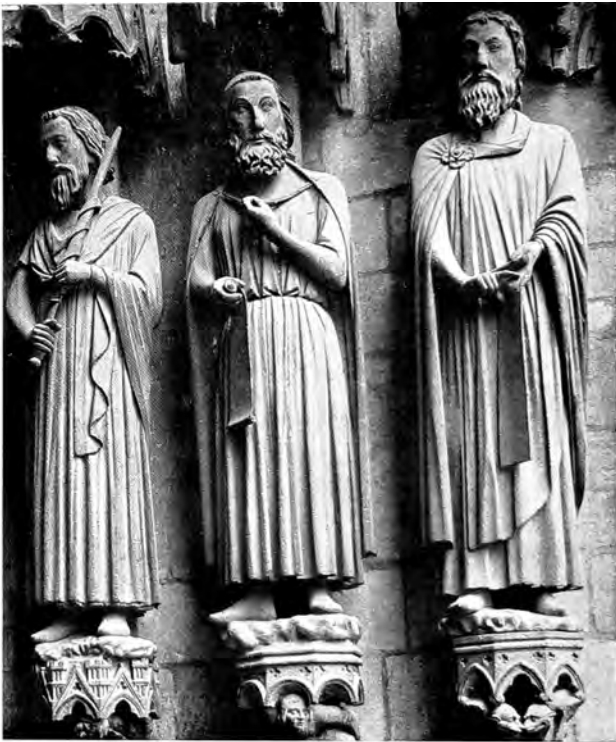


Abb. 168

Amiens. Firminportal, Gewändestatuen rechts:
Hl. Fuscianus, Bekenner Varius, Bekenner Luxor
(Aus: Medding 1930, Abb. 17 rechts)

*Der Amienscher Weltgerichtsmeister in Mainz,
Naumburg und Meißen*

Bevor Medding den zukünftigen Weg und die Tätigkeit des von ihm entdeckten *Amienscher Weltgerichtsmeisters* an seinen weiteren Stationen Mainz, Naumburg und Meißen verfolgte, gab er vor, sich mit der Forschung zur Mainzer und Naumburger Skulptur auseinanderzusetzen und erwähnte namentlich Vöge, Stix, Noack, Panofsky, Jantzen und Pinder, ließ aber deren Untersuchungen völlig unberücksichtigt.¹²⁶⁶ Medding erkannte allein in Hermann Giesaus *Nachweis* der *persönlichen Hand* des *Mainz-Naumburger Lettnermeisters* in Amiens am Vierpassrelief mit der *Flucht aus Ninive* eine gleichgerichtete Forschungsbemühung, da auch Giesau die *seelische Sprache* dieser Reliefs an den „Naumburger Bildhauer habe denken lassen“.¹²⁶⁷

den Tympana, die sich daran anschließend an der Nord- und Südseite dieser Pfeiler befinden, hinzieht. Es ist der ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, dessen Stil wir hier wiederfinden. Er zeigt sich hauptsächlich in den Tympana, die sich an der Nord- und Südseite der beiden äußeren Strebebfeiler der Fassade (nicht aber an denen der Stirnseiten!) befinden.“ (Medding 1930, S. 113f.; *Herv.*, G.S.)

1266 Vgl. Medding 1930, S. 115f.

Kritisch äußert sich Medding nur zur Darstellung Pinders:

„Wilhelm Pinder weist auf die verschiedensten Vorbilder der Mainz-Naumburger Skulpturengruppe in Chartres, Amiens und Reims hin, die jedoch kaum etwas mit dem Meister selbst zu tun haben [219 *W. Pinder (Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1925), S. 22 ff.*]. In Amiens nennt er als verwandte Arbeit die Szene der Leichenprozession im Tympanon über der Vièrge Dorée, doch ist dieses Portal erst zwei Jahrzehnte später entstanden als der Mainzer Lettner 220 [220 *Das Portal wurde erst nach der bis 1258 dauernden Bauunterbrechung ausgeführt.*]“ (Medding 1930, S. 115 u. n.219.)

1267 Medding 1930, S. 115f. - Giesau (1936, S. 40) hat später Meddings Berufung auf seine eigenen Forschungen zurückgewiesen (siehe Zitat zu Fußnote 1254). Ohne weiteren Kommentar erwähnt Medding an dieser Stelle auch die ergänzenden Zuschreibungen Panofskys zum Werk des *Naumburger Meisters*, die natürlich - wie sämtliche Zuschreibungen Giesaus - in Meddings eigenen Zuschreibungen an den *Amienscher Weltgerichtsmeisters* enthalten sind: „Als weitere Beispiele eigenhändiger Arbeiten des *Naumburger Meisters* in Amiens hat kürzlich Panofsky eine Anzahl Konsolfigürchen angeführt [222 (...) *Rep. f. Kunstw., Bd. 47, S. 54 ff.*]. (Medding 1930, S. 116, n.222.)

Dagegen wandte sich Medding vehement gegen Noacks Auffassung, „daß es sich bei den Mainzer Arbeiten um zwei verschiedene Meister handelt“, und stellte dagegen die These auf, dass *alle* Skulpturwerke des Mainzer Doms aus dem 13. Jahrhundert, welche die Forschung den beiden verlorenen Lettnern zuwies, dem Oeuvre des *Amiens-er Weltgerichtsmeisters* angehörten. *Beide Skulpturengruppen* (sowohl des Mainzer Ost- als auch des Mainzer Westlettner) würden „den Stil unseres Amiens-Reimser Meisters“ erkennen lassen.¹²⁶⁸ Ohne auf die seit den Hinweisen Vöges 1905 in der Forschung allgemein angenommene Unterscheidung zweier Bildhauer für die Skulptur des Ost- und Westlettner in Mainz überhaupt einzugehen oder ein Wort über die jüngst durch Otto Schmitt vorgeschlagene Zuschreibung der Ostlettner-Skulptur an einen *Neuweiler Meister* zu verlieren, behauptete Medding, dass der *Atlant vom Ostchor*, den die Forschung schon bisher auf entsprechende Figuren der Kathedrale von Reims zurückgeführt hatte,¹²⁶⁹ „die individuellen Stilmerkmale unseres Meisters“ (= *Amiens-er Weltgerichtsmeister*, = *Amiens-Reimser Meister*, = *Mainz-Naumburger Lettnermeister*) zeige, der „vermutlich (...) eine solche Tragfigur der Westfassade [in Reims] gearbeitet“ habe, denn „Kopftypus, Augenbildung, die geöffneten Lippen, Haarbehandlung und der Gewandstil zeigen ganz seine Manier.“

1270

1268 Medding 1930, 116. - An Gemeinsamkeiten zwischen der Mainzer Skulptur, bei der Medding zwischen der Skulptur des verlorenen Ost- und Westlettner keinen Unterschied macht, und den Arbeiten des *Amiens-er Weltgerichtsmeisters* (= „unseres Amiens-Reimser Meisters“) führt Medding im Einzelnen Folgendes aus:

„In dem Relief der *Seligen und Verdammten*, das sich heute im Kreuzgang des Domes befindet, erkennen wir die *gleiche Raumlösung* wie in Amiens, indem auch hier die Figuren *in zwei Schichten* hintereinander angeordnet sind. Wir finden *dieselben derbbäuerischen Typen*, die sehr *ausdrucksvollen Gesichter*, die gleiche Gebärden- und Falten- und Faltensprache wie in Amiens und Reims. Aber auch der *Teufelskopf* oder *das wundervoll beseelte Köpfchen mit der Haarbinde* (eine solche Kopfbinde finden wir auch bei den Arbeiten des Meisters in Amiens und in Reims genau so [Abb. 90] gegeben) und mit den tiefen Augenhöhlen hat seine *analoge Formgebung in Amiens und Reims*. Die *Deesis*, heute im Tympanon eines Portals der Ostseite des Domes angebracht, ist eine *Weiterbildung* der gleichen Darstellung des Meisters im *Amiens-er Weltgerichtstympanon*.“ (Medding 1930, S. 116f.)

Unter Berufung auf Rudolf Kautzsch (siehe Kap. XI. 1 (*Zuordnungsversuche für verschiedene Mainzer Fragmente*)) und ohne Erwähnung der wissenschaftlichen Beiträge Werner Noacks von 1925 und 1927 (siehe Kap. XI. 3 (*Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettner*) (1925) und Kap. XI. 3 (*Funde vom Westlettner des Mainzer Domes*) (1927)) bespricht Medding die nach 1925 entdeckten Fragmente im Mainzer Dom als eine einzige Bestätigung für seine These, dass der *Amiens-er Weltgerichtsmeister* (= *Mainz-Naumburger Lettnermeister*) die Skulptur beider Lettner im Mainzer Dom geschaffen habe. (Vgl. ebd. u. n.225.)

1269 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 220, Dehio 1919, I, S. 345 und Panofsky 1924, S. 159.

1270 Medding 1930, S. 117.

Nachdem Medding so die gesamte Skulptur der beiden verlorenen Lettner im Mainzer Dom dem *Amiensere Weltgerichtsmeister* (unter wechselndem Namen) zugeschrieben hatte, wandte sich sein Blick nach *Naumburg*, um dort weitere Werke von der Hand dieses Meisters aufzufinden. Medding bemerkte in Naumburg an einigen Passionsreliefs „eine sehr analoge, wenn auch großartigere Formgebung“ zu bestimmten Reimser Archivoltenfiguren. Speziell sah er in einer weiblichen Reimser Figur die „ältere Schwester der Naumburger Gerburg“ und meinte in einem weiteren Kopf aus einer Reimser Archivoltengruppe den „seelischen Ausdrucksgehalt eines Hermann oder Wilhelm in großartiger und verwandter Prägung (zu) erkennen.“¹²⁷¹

Bei diesen Zuschreibungen verwies Medding auf den *Formenschatz* des *Amiens-Reimser Meisters* und bestimmte Motive, die seinen Arbeiten eigentümlich seien, wie das „Hochnehmen des Mantels mit der um den Saum herumgreifenden Hand“, was sich „von den Gruppen in Tympanon und Archivolten in Amiens über Reims und Mainz bis zu den Großstatuen und Reliefs in Naumburg verfolgen“ lasse und *Jugend- und Alterswerk* dieses Meisters zusammenbänden.¹²⁷² Diese Verbindung von *Jugend- und Alterswerk* sah Medding exemplarisch in der Figur des Sizzo verkörpert, die für ihn „in vielem *eine genaue Nachbildung* des heiligen Fuszianus in Amiens“ darstellte (*Abb. 168, linke Figur*).¹²⁷³ Dabei setzte Medding den „stärkere(n)

1271 Ebd.

1272 Medding 1930, S. 118. - Weiter beobachtet Medding:

„Das gegenseitige Anfassen und Verschränken der Figuren findet sich in den Naumburger Reliefs *genau so* wie in Amiens. Auch die Gesichtstypen, besonders der des Christus, sind in Naumburg noch *genau die gleichen*. Das Motiv des geschulterten Schwertes, das wir in der Konsolfigur unter dem heiligen Fuszianus und bei diesem selbst sahen, findet sich in den Lettnerreliefs zweimal und kommt *ebenso* bei dem Sizzo im Naumburger Chor wieder vor.“ (Ebd. *Herv.*, G.S.)

1273 Ebd., *Herv.*, G.S.

„Es ist nicht nur das geschulterte Schwert, das bei beiden so übereinstimmend gegeben wurde. Auch die Haltung des Armes und der den Schwertknauf fassenden Hand, die großen, lang herunterhängenden Röhrenfalten und die Stellung der Füße zeigen viel Gemeinsames. Man vergleiche aber auch die Köpfe! Gewiß, der Amiensere Kopf wirkt leer gegenüber der sehr ausdrucksvollen Interpretation in Naumburg, aber die Grundform ist die gleiche. Die Bildung der großen und breiten, gewölbten Stirn und der Nase, die Anordnung der Haare, der großen geschlossenen Masse, die sich um den Kopf legt, und der Stirnlocken vorne, die gewiß im Einzelnen - der Gesamtentwicklung des Meisters entsprechend - ebenso wie auch der Bart aufgelockerter erscheinen, und ferner die vom linken Unterarm herunterhängende weichfließende Faltenlinie des Mantelendes, die so sehr jener Faltenlinie gleicht, die sich links vom Rande des Schildes des Sizzo herunterzieht, - das sind *alles so weitgehende Übereinstimmungen*, daß uns die schon oben ausgesprochene Vermutung, jene Amiensere Figur sei ein eigenhändiges Werk des Meisters, zur Gewißheit wird. In diesen beiden Figuren stehen sich *Jugend- und Alterswerk* eines Meisters gegenüber.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Ausdrucksgehalt des Psychischen bei Sizzo“ auf das Konto „des reiferen und erfahreneren Künstlers“, „der hinter die äußere Form zu schauen vermag und für den das Formale nur Ausdruckswert und Ausdrucksmöglichkeit innerer Gesichte und seelischen Erlebens bedeutet.“¹²⁷⁴

So sah Medding zwischen Amiens und Naumburg eine „Entwicklungslinie, die sich in Fuszianus anbahnt und in Sizzo und Hermann fortgeführt wird bis zu jener ganz großen und seelisch ergreifenden Gestaltung des Johannes unterm Kreuz“, und diese Zusammenhänge ließen es für Medding *zur Gewissheit* werden, „was bisher nur dunkel geahnt und tastend gefühlt ward: Jener ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, der in der großen Werkstatt der Kathedrale als Schüler arbeitete, ist kein anderer, als der große *Mainz-Naumburger Lettnermeister* selber, der in Frankreich seine künstlerische Form suchte und fand und diese Form in Deutschland zu einer so ungeheuren Manifestation seines künstlerischen Geistes und seiner schöpferischen Persönlichkeit gestaltete.“¹²⁷⁵

Nachdem Medding in Mainz - im Gegensatz zur *communis opinio* der Forschung - *keinen* Unterschied zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Atlant vom Ostchor* erkennen wollte, verwies er in Naumburg auf *Seelenstimmungen*, die dort deutlich *zwei verschiedene Gruppen* teilen würden, eine Gruppe mit Sizzo, Hermann, Wilhelm, Johannes, Gerburg, Gepa und Maria, „die sich von Amiens, Reims und Mainz herleite()“, bei welcher das Gesicht „stärkster Ausdruck des Psychischen“ sei und der Körper „in wunderbarem Rhythmus diesen Ausdruck seelischen Empfindens mitschwingen“ lasse,¹²⁷⁶ und einer *zweiten Gruppe* mit Dietmar, Ekkehard, Timo, Dietrich, Konrad (*zum Teil*), Uta und Reglindis, die nach Medding von einem *epischen Meister* geschaffen worden sei, dessen Figuren „robust, heroisch, hoheitsvoll und von adligem Geschlecht“ erschienen, „große, mächtige Gestalten“, denen „die lyrische Weichheit und die fast sentimentale Grundstimmung“ der Amiens-Reimser Gruppe fehle.¹²⁷⁷

Während nach Medding in der Gruppe des *Lettnermeisters* die „konsequente Weiterentwicklung“ desselben Bildhauers erkennbar sei, „den wir von Amiens über Reims und Mainz bereits verfolgen konnten“, hätten die Statuen des andern Meisters - Medding nannte ihn den *Ekkehard-Meister* - „mit den Arbeiten in Amiens, Reims und Mainz *nichts* gemein.“ Sein Stil wise „*nicht* nach Frankreich, sondern in

1274 Medding 1930, S. 118f.

1275 Medding 1930, S. 119; *Herm.*, G.S.

1276 Medding 1930, S. 128.

1277 Medding 1930, S. 129.

eine Bildhauerschule in Deutschland, die bereits früher durch die französische Entwicklung befruchtet worden“ sei, nämlich nach *Magdeburg*.¹²⁷⁸

Die „ungemein großartige Entwicklung“ des *Amienser Weltgerichtsmeisters* aber fand nach Medding erst im *Meißner Dom* ihren Abschluss durch eine Reihe von „zweifellos eigenhändige(n) Arbeiten“, wobei Medding noch die Vermutung hinzufügte, dass „der gewiß mehr als 60jährige Meister über der Bearbeitung der Madonnenstatue gestorben“ sei, „sonst hätte er dieses so großartig angelegte Werk gewiß selber vollendet.“¹²⁷⁹

Das Lebenswerk eines Bildhauer-Giganten

Wolfgang Medding hat einem einzigen Bildhauer, den er nacheinander den *Meister des Amienser Weltgerichts*, den *Amiens-Reimser Meister* und den *Mainz-Naumburger Lettnermeister* nannte, bereits an seiner ersten angenommenen Wirkungsstätte in Amiens ein so gewaltiges Oeuvre aufgebürdet, wie es unmöglich von einem einzigen Bildhauer je absolviert werden konnte - und doch wäre es nach Medding nur der Anfang der Laufbahn dieses *Bildhauer-Giganten* gewesen.

Bei den stilanalytisch argumentierenden Kunsthistorikern der 1920er Jahre (zu denen Medding selbst gehörte), etwa bei Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder (von deren Beschreibungen Medding profitierte), stieß Meddings hemmungslose Zuschreibungsmethode, welche pragmatische Erwägungen oder historische Überlegungen nicht zuließ, auf stillschweigende Ablehnung. Denn diesen Forschern scheint klar geworden zu sein, dass mit Meddings Gigantomanie ihre eigenen Bemühungen ins Lächerliche gezogen und eine ganze Forschungsrichtung diskreditiert werden musste. Dabei war Meddings Untersuchungsmethode dieselbe, die auch Panofsky, Jantzen und Pinder anwendeten: eine stilanalytische Betrachtung zur Gewinnung der Vorstellung einer individuellen *Künstlerpersönlichkeit*, worin die weitere Vorstellung einer persönlichen Entwicklung impliziert war. Doch fand diese Entwicklung bei Medding in einem völlig abstrakten, geschichtsfreien Raum statt, ohne konkretes historisches Umfeld, ohne Bauhöfen und Auftraggeber, ohne historische Daten und Fakten.

Medding ließ den *Amienser Weltgerichtsmeister* und späteren Bildhauer der Madonna der *Meißner Torhalle* (über welcher Tätigkeit er dann gestorben sein soll) von frühester Jugend an in einer dominierenden Stellung auftreten, was jeder Vorstellung historischer Entwicklung und einer persönlichen Biographie

1278 Medding 1930, S. 130; *Herm.*, G.S.

1279 Medding 1930, S. 128f.

widersprach, eine Ungereimtheit, die in Meddings eigener Darstellung darin zum Ausdruck kam, dass der Bildhauer in ein und demselben Satz von Medding als *genialer Schüler* und als *Meister* („Meister des Weltgerichts in Amiens“) apostrophiert wurde.¹²⁸⁰

Wenn die zeitgenössische Forschung (Panofsky, Jantzen, Pinder, Giesau, Schmitt) Motivzusammenhänge und stilistische Eigentümlichkeiten an den Skulpturwerken herausarbeitete, um sie - zunächst noch hypothetisch - dem Werkkreis eines später in Naumburg seine Hauptwerke schaffenden Bildhauers zuzuschreiben, dann wollte sie in einem ersten Schritt die Vorstellung einer *künstlerischen Handschrift* gewinnen, um in einem zweiten Schritt im Verein mit historischen und pragmatischen Überlegungen der Identität einer *Künstlerpersönlichkeit* auf die Spur zu kommen. Medding machte daraus ein radikal isolierendes, verabsolutierendes Zuschreibungsverfahren, welches mit ganz wenigen formalen und psychologisierenden Beschreibungsmerkmalen auskam.

In Wolfgang Meddings Arbeit zu den *Westportalen von Amiens* hatte nicht die Stilanalyse, auch nicht die Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit des 13. Jahrhunderts, wohl aber die von allen historischen Überlegungen los und ledige, verabsolutierende Abstraktion künstlerischer Tätigkeit auf bloße Stileigentümlichkeiten Schiffbruch erlitten und sich in dieser Abstraktion ad absurdum geführt.

3. Hermann Giesau (1931)¹²⁸¹

Die Horburger Madonna

Im Jahr 1930 erhielt der kurz zuvor zum *Provinzialkonservator* der preußischen Provinz Sachsen ernannte Hermann Giesau die Nachricht von einem „überraschenden, für unsere Kenntnis der deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts unschätzbaren Fund“ in einer kleinen Landkirche in Horburg, einem nicht weit von Leipzig gelegenen Dorf, wo bei Restaurierungsarbeiten Bruchstücke

¹²⁸⁰ „Jener ‚Meister des Weltgerichts‘ in Amiens, der in der großen Werkstatt der Kathedrale als *Schüler* arbeitete, ist kein anderer, als der große *Mainz-Naumburger Lettnermeister* selber, der in Frankreich seine künstlerische Form suchte und fand und diese Form in Deutschland zu einer so ungeheuren Manifestation seines künstlerischen Geistes und seiner schöpferischen Persönlichkeit gestaltete.“ (Medding 1930, S. 119.)

¹²⁸¹ Zu Hermann Giesau, *Die Muttergottesstatue in Horburg - ein Werk des Naumburger Meisters*, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1931*, S. 18-24, vgl. Pinder 1933a, S. 10 / Scharfe 1937 (Rez.), S. 202 / Beenken 1939a, S. 145f. / Giesau 1940, S. 214 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 243, Dohmann 1968, S. 370 / und Schubert D. 1974, S. 318f.

einer lebensgroßen Muttergottesfigur gefunden worden waren, die der Leiter der Arbeiten „nach notdürftiger Zusammenfügung der Reste“ „als den Chorstatuen des Naumburger Westchores verwandt erkannte.“¹²⁸²

Giesaus Publikation der Figur im Folgejahr im *Jahrbuch für Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt* beschränkte sich nicht darauf, durch bestimmte Übereinstimmungen die Zugehörigkeit der Horburger Madonna zum *Kreis der Naumburger Westchorplastik* plausibel zu machen. Giesau lieferte einen Bericht über die Umstände, die zur Entdeckung der Figur führte, eine Beschreibung ihrer Materialbeschaffenheit, Größe und ihres fragmentarischen Zustandes sowie eine Rekonstruktion der historischen Hintergründe der Zeit ihrer Entstehung und der mutmaßlichen Ursachen ihrer Zerstörung. Zuletzt nahm Giesau eine stilgeschichtliche Einordnung der Figur in die Entwicklung französischer Portalmadonnen vor, um daran anschließend die charakteristischen Unterschiede zur französischen Tradition herauszustellen und durch Vergleich mit einer Reihe von Stifterfiguren die Übereinstimmung mit der Skulptur in Naumburg und eine mögliche eigenhändige Meißelung durch den *Naumburger Meister* wahrscheinlich machen zu können.¹²⁸³



Abb. 169
Horburg, Muttergottesstatue des
Naumburger Meisters nach ihrer
Wiederherstellung
(Aus: Giesau 1931, Taf. 1)

1282 Giesau 1931, S. 18.

„Die kostbaren Bruchstücke, von denen der Kopf des Kindes bisher nicht gefunden worden ist, wurden alsbald durch den Bildhauer Christian Schmidt in Halle zusammengesetzt in der Weise, daß die Stücke mit Hilfe von sorgfältig eingekitteten Bronzestiften verdübelt und die Bruchstellen durch einen geeigneten, von Zement freien Steinkitt vergossen wurden. Auf die Ergänzung der fehlenden Teile wurde verzichtet. Die Füllstellen wurden um etwa einen halben Zentimeter gegen die originale vordere Fläche zurückgesetzt.“ (Ebd.)

1283 Zur Beschaffenheit und zur Überlieferung der Figur macht Giesau folgende Angaben:

„Die Höhe beträgt 163 cm, mit der zu ergänzenden Krone etwa 168-170 cm. Die Breite ist 48 cm, die Blocktiefe 40 cm. Der Werkstoff ist nicht Muschelkalk wie in Naumburg, sondern ein nach seiner Herkunft bis jetzt noch nicht bestimmbarer Sandstein. Dieser Sandstein ist sehr dichter Struktur und hierin wie auch in der Farbe sehr mit dem Naumburger Muschelkalk verwandt, hat eine Eigentümlichkeit, mit deren Hilfe vielleicht einmal die Bestimmung seiner Herkunft gelingt. Es sind die zahllosen rötlichen Einsprengungen von etwa Erbsen- bis Bohnengröße, die dem Sandstein heute in Verbindung mit den wenigen Resten der alten Bemalung die lebendige Wärme geben.“

Geschichtliche Anhaltspunkte für die örtliche Entstehung der Figur, ob in Horburg oder in Naumburg, sind nicht vorhanden. Jedoch dürfte kaum daran zu zweifeln sein, daß



Abb. 170 a-f / (6) Byzantinische Elfenbeinstatue (Anfang 11. Jahrhundert). - (7) Amiens, Kathedrale, Pfeilerstatue der *Vierge dorée* am Südquerschiff. - (8) Chartres, Kathedrale, Statue der hl. Anna. (9) Reims, Kathedrale, Madonna am Westportal. - (10) Paris, Kathedrale, Madonna am Nordquerschiff. - (11) Halberstadt, Dom, Fragment einer Muttergottesfigur in der Stephanskapelle. (Aus: Giesau 1931, Abb. 6-11)

Die Tradition französischer Madonnen

Die Horburger Madonna setzt - so Giesau - die um 1230 entstandene Madonna in Reims voraus, welche eine Form der Manteldrapierung zeige, bei welcher der Stoff „auf der rechten Körperseite herunterfällt und an der linken Hüfte, verdeckt und gehalten durch die das Kind tragende linke Hand der Mutter, hochgegrafft wird“, was sich ebenso an der Gewandführung der Horburger Madonna studieren lasse. Die Gewandführung mit den charakteristischen „diagonalen Faltenzügen und bauschigen Querfalten“ würden auch die späteren Madonnen von Amiens und Paris aufweisen, jedoch mehr „seitwärts übereinander geordnet“, während die Faltenzüge bei der Horburger Figur „mehr von vorn gesehen, die dreieckige Partie zwischen Diagonalfalten und linkem Umriß ausfüllen.“¹²⁸⁴

Die „plastische Durchmodellierung des ganzen Faltenwerkes und die Herausar-

sie für Horburg gearbeitet ist, das seit alten Zeiten Wallfahrtsort gewesen ist und einen Marienaltar besaß.

Über den Zeitpunkt der gewaltsamen Zerstörung der Marienfigur wissen wir nichts, doch spricht eine örtliche Tradition, die in chronikalischen Aufzeichnungen ihren Niederschlag gefunden hat, dafür, daß sie in der Zeit der Reformation erfolgt ist. (...).

Kurz vor Fertigstellung des Jahrbuches wurden in unserer Werkstatt an der Horburger Figur eingehende Untersuchungen auf Farbenreste durch Herrn Albert Leusch durchgeführt. Sie hatten angesichts der mit bloßem Auge nicht erkennbaren Spuren das überraschende Ergebnis, daß sich die ursprüngliche Bemalung bis fast in alle Einzelheiten feststellen ließ. Danach zeigte das Untergewand auf weißlichem Grunde eine offenbar geometrische Musterung in Blau, Rot und Gold. (Eine derartige Musterung findet sich ähnlich an den Magdeburger Plastiken der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und an dem Mainzer Grabstein des Siegfried von Eppstein von 1249.) Der Mantel war außen ganz gold, auf der Innenseite leuchtend zinnoberrot. Das Kopftuch außen zinnoberrot mit karminroter Borte und schmalen Goldstreifen am Rande. Die Innenseite des Kopftuches zeigte schmale Querstreifung von Rot, Schwarz, Weiß und Gold. Die Krone war gold, das Gewand des Kindes grün.“ (Giesau 1931, S. 23f.)

1284 Giesau 1931, S. 19.

beitung des Gegensatzes von Mantel und Untergewand“ würden die Horburger Figur „bereits in die stilistische Nähe der *Vièrge dorée* rücken, von der sie sich jedoch „in der stofflichen Behandlung“ charakteristisch unterscheidet, denn in Horburg sei das Gewand „noch durchaus steinmässig empfunden“, indem der Bildhauer die „Richtungsgegensätze von quer gelagerten Falten und senkrechten Röhrenfalten“ mit „architektonischer Klarheit“ herausarbeite, was gegen die „Leichtigkeit und Schmiegsamkeit des Stoffes“ der stilgeschichtlich fortgeschritteneren Amienser Madonna absteche. Der „einheitliche diagonale Linienzug“ der französischen Madonna in Amiens verbinde diese bereits mit den Gestalten des *Reimser Josefsmeisters*, was Giesau zu dem zusammenfassenden Urteil führte, dass die Horburger Madonna „stilistisch genau in der Mitte zwischen der Reimser und der Amienser Figur“ stehe.¹²⁸⁵



Abb. 171 a/b
Horburg, Muttergottesstatue
(Aus: Giesau 1931, Tafel 2)

Naumburger Charakteristika der Horburger Madonna

Wenn die Horburger Madonna sich so entwicklungsgeschichtlich in die französische Tradition einordnen lasse, so sei sie doch „in der Gesamtauffassung“, „in dem Verhältnis des Bildhauers zur ursprünglichen Blockform“ *ganz unfranzösisch* und zeige „das künstlerische Grundprinzip der Naumburger Plastik“, die für Giesau in der Betonung einer einzigen „Haupt-, nämlich der Vorderansicht“, bestand, eine Erinnerung an die „Urform des regulär zugehauenen Blockes“, die bei allen Naumburger Figuren fühlbar sei „in aller noch so freigewordenen organischen Körperlichkeit der den Fesseln des Blockes entstiegene Statue.“¹²⁸⁶ Die *Blockgebundenheit* war für Giesau ein durchgehendes Kennzeichen der Naumburger Skulptur und ein Kennzeichen der Horburger Madonna, was diese mit jener verbinde.¹²⁸⁷

1285 Ebd.

1286 Giesau 1931, S. 19/21.

1287 „Das Fühlbarbleiben des Blockes, die Gebundenheit auch der scheinbar freiesten Gestaltung an die unsichtbare Umhüllung der Blockwände macht das besondere



Abb. 172. a) Naumburg, Kopf der Gerburg; b) Naumburg, Kopf der Uta; c) Horburg, Kopf der Muttergottesstatue; d) Mainz, Dom, Kopf des Christus aus dem Deesisrelief
(Ans: Giesau 1931, Tafel 5)

Die Zugehörigkeit der Horburger Madonna zum *Kreis der Naumburger Westchorplastik* versuchte Giesau noch durch einige weitere Beobachtungen zu stützen. Trotz des beschädigten Zustandes könne man erkennen, dass die Augen- und Stirnpartie der Horburger Madonna mit derjenigen Gerburgs in *jeder Einzelheit* so eng verwandt sei, „daß es ein leichtes ist, mit Hilfe der Gerburg das Gesicht der Horburgerin zu ergänzen.“¹²⁸⁸

Ein Charakteristikum im Figurenaufbau der Gepa - eine Figur des Naumburger *Hauptmeisters* - sei auch für die Horburger Madonna konstitutiv: die „querliegenden Schüsselfalten, ferner der starke Gegensatz zwischen den wagerechten und diagonal liegenden Falten der einen und den senkrechten Steilfalten der anderen Körperseite“. Dieser Gegensatz „zwischen bewegter und ruhiger Körperseite“ verbinde die Horburger Madonna vor allem mit der Figur der Gepa,¹²⁸⁹ und mit dieser sei sie auch durch das Kopftuch

Wesen der Naumburger Plastik aus, und es ist auch dasjenige der Horburger Muttergottesfigur.“ (Giesau 1931, S. 21f.)

Das *Fühlbarbleiben des Blockes* und die *Betonung der Vorderansicht* zeigt sich nach Giesau auch an der Darstellung des Kindes der Horburger Madonna im Unterschied zu den französischen Vorbildern:

„Wie für die ganze Figur, so ist auch für das Kind die Betonung der Vorderansicht bezeichnend. Hierin steht die Figur nach der Anna von Chartres unter allen Madonnen des 13. Jahrhunderts ganz allein. Die Kinder der französischen Madonnen sind von der Seite gesehen. Wie bei der *Vierge dorée* und bei der Pariser Statue zeigen sie eine Art Lauf- oder Kletterbewegung der Beine.“ (Giesau 1931, S. 22.)

1288 Ebd.

Einen feinen Unterschied sieht er allerdings in der „charakteristische(n) Falte im oberen Augenlid“ der Horburger Madonna, die bei Gerburg keine Entsprechung hat, „dafür aber bei anderen Naumburger Figuren, etwa bei der Uta oder bei Dietrich. Für das Grübchen im Kinn wäre wiederum auf Dietrich, auf Ekkehard oder auf Gepa hinzuweisen.“ (Ebd.)

1289 Giesau 1931, S. 22f.

(stellt man den fragmentarischen Zustand in Rechnung) verwandt, während die Grundform ihres Schmuckes „mit dem in der Mitte hervortretenden Edelstein und den in den vier Ecken sitzenden kleineren Steinen (..) dem der Gerburg sehr ähnlich“¹²⁹⁰ erscheine.

4. Otto Schmitt (1932/1934)¹²⁹¹

Otto Schmitts Abhandlung zur Skulptur der Metzger Liebfrauenkirche von 1929 schloss mit der Annahme, die beiden Bildhauer, die in Metz die Reliefs des *linken* und *rechten* Türsturz balkens gearbeitet hätten, seien anschließend nach Mainz weitergezogen und wären dort mit der Errichtung der beiden Lettner beauftragt worden. Der Bildhauer des *linken* Metzger Türsturz balkens habe den *Ostlettner* des Domes, der Bildhauer des *rechten* Apostelreliefs aber den *Westlettner* errichtet, und dieser sei der nachmalige *Naumburger Meister* gewesen. Ihm und nicht dem Bildhauer des *Ostlettners* müsse auch der *Kopf mit der Binde*¹²⁹² im Mainzer Dommuseum zugeschrieben werden. Umgekehrt sei der *Atlant vom Ostchor* ein Werk des Bildhauers des linken Metzger Apostelstreifens und damit des *Neuweiler Meisters*.



Abb. 173
Mainz, Dom, Kopf mit
der Binde
(Aus: Schmitt 1932,
Abb. 3)

1290 Giesau 1931, S. 23.

Giesau vergleicht die Horburger Madonna ferner noch mit der Madonna der Torhalle des Meißner Doms, freilich ohne die beiden Figuren in ihrem Verhältnis zur Naumburger Skulptur eingehender zu erörtern. Giesau beschränkt sich auf die Hypothese, dass die Meißner Madonna „offenbar unter erneutem Rückgriff auf die französischen Vorbilder“ entstanden sei, wobei er auf die seitliche (nicht frontale) Sitzposition des Kindes und die „im Vergleich zur Horburger stärker geneigte Kopfhaltung der Mutter“ verweist. „Auch in der allgemeinen Gewichtsverteilung steht die Meißner Figur in unmittelbarer Beziehung zu Reims.“ (Giesau 1931, S. 21.)

1291 Zu Otto Schmitt, *Der Kopf mit der Binde*, in: *Oberrheinische Kunst 5* (1932) S. 3-16 und ders., *Zur Deutung der Gewölbefigur am ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms*, in: *Festschrift für Heinrich Schrobe, Mainz 1934*, vgl.: Pinder 1933a, S. 10 / Sartorius 1938, S. 42 / Beenken 1939a, S. 26f. / Stammler 1939, S. 4 / Unterkircher 1943, S. 54f. / Kutsch 1948, S. 65 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Pinder/Scheja 1952, S. 34 / Schlesinger 1952, S. 28, n.79 / Doberer 1953, S. 322, 326ff. / Baum 1955, S. 60 / Einem 1955, S. 10, 12 / Isserstedt 1955, S. 195 (n.48) / Bandmann 1956, 153ff. / Behling 1964, S. 109 (n.297) / Hoffmann 1968, S. 89f. / Peschlow-Kondermann 1972, S. 24 / Simson 1972, S. 240f. / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 223, 233, n.185.

1292 „Ich halte den *Kopf mit der Binde* nicht nur für ein eigenhändiges Werk des *Naumburger Meisters*, sondern für die bedeutendste und edelste Schöpfung seiner Mainzer Zeit; der *Kopf mit der Binde* stammt auch sicher nicht vom *Ostlettner*, sondern (wie die *Teufelsfratze*) vom *Westlettner*, der nach allem, was wir wissen, ein eigenhändiges und das einzige Mainzer Werk des *Naumburger Meisters* ist.“ (Schmitt 1932, S. 4f.)



Abb. 174
Mainz, Dom, Atlant
vom Ostlettner
(Aus: Schmitt 1932,
Abb. 2)

Die Unterscheidung der Arbeiten eines *Neuweiler* und eines *Naumburger Meisters* auch im Mainzer Dom war Schmitts Leitgedanke bei der Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* an den Westlettner (und damit an den *Naumburger Meister*), jenes immer noch rätselhaften Skulpturenfragments, dessen Zuweisung zum Westlettner für Otto Schmitt die Voraussetzung einer richtigen Deutung der Figur darstellte, die Schmitt selbst vollständig erst in einem weiteren Aufsatz von 1934 liefern sollte.

Der Kopf mit der Binde und der Ostchor-Atlant (1932)

In einer ersten, wesentlich stilkritisch vorgehenden Abhandlung zum Fragment des *Kopfes mit der Binde* versuchte Otto Schmitt darzulegen, dass die Ähnlichkeit dieses Fragments zum *Atlant vom Ostchor*, welche die Forschung bislang an der von Noack vorgeschlagenen Zuschreibung zum Ostlettner festhalten ließ, nur allgemeiner Art sei und über einen (Reimser) Schulzusammenhang beider Figuren nicht hinausgehe. Entscheidend sei nicht die äußerliche Ähnlichkeit im mimischen Ausdruck, sondern der Unterschied in der *seelischen Belebung*.¹²⁹³ Schmitts subjektive Betrachtung des *Kopfes mit der Binde* - Schmitt sprach von seiner Untersuchung als einer *eingehenden Versenkung* - erkannte in den Gesichtszügen den *Ausdruck des Entsetzens*, ein Eindruck, den Schmitt im Folgenden nicht weiter ausführte (er sollte diese spezielle Äußerung zwei Jahre später selbstkritisch zurücknehmen), um sich ganz auf eine Analyse des Unterschiedes der beiden Figuren von Ost- und Westlettner des Mainzer Domes zu konzentrieren.¹²⁹⁴



Abb. 175
Mainz, Dom, Atlant vom
Ostlettner. (Aus: Schmitt
1932, Abb. 1)

1293 „Der Atlant vom Ostlettner und der Kopf mit der Binde haben formal nicht mehr miteinander gemein, als es bei Werken gleicher Entstehungszeit und verwandter Schulherkunft zu erwarten ist. (...). Was sie ähnlich erscheinen läßt, liegt in der Sphäre des Mimischen. Beide Köpfe zeigen ein sehr bewegtes Mienenspiel, und ich zweifle nicht, daß es gerade die äußere Mimik ist, die immer wieder dazu geführt hat, die Köpfe in ein verwandtschaftliches Verhältnis zu setzen. Einer eingehenderen Versenkung hält freilich die vorgebliche Ähnlichkeit weder nach der formalen Seite noch nach den seelischen Hintergründen der äußeren Bewegtheit stand. *Seelisch belebt* im eigentlichen Sinn ist überhaupt nur der Kopf mit der Binde“ Schmitt 1932, S. 5; *Herv.*, G.S.)

1294 „Ein medusenhaftes Grauen als Folge einer erschütternden Vision scheint über den weit geöffneten, von den Brauen in steilem Winkel überdachten Augen, Verzweiflung in der flachen Kurve des nicht ganz geschlossenen Mundes zu liegen, und selbst in den geblähten Nasenflügeln glaubt man den Ausdruck des Entsetzens zu erkennen.“ (Ebd.)

Während der mimische Ausdruck des *Atlant*, „die Beulung der Brauen und die Durchfurchung der Stirn“ „aus physischer Anstrengung“ resultiere, drücke der *Kopf mit der Binde* „seelisches Leid“ aus.¹²⁹⁵ Der Bildhauer, der den *Atlant vom Ostchor* gemeißelt habe, sei ein „Künstler von mehr dekorativer Einstellung und ohne tieferes Körper- und Naturgefühl“, dem im Bildhauer des *Kopfes mit der Binde* ein „Meister von stärkstem organischem Empfinden und höchster bildhauerischer Kraft und Disziplin“ gegenüber stehe.¹²⁹⁶ Der Stil des *Kopfes mit der Binde* verweise die Arbeit in den Werkstattzusammenhang des Westlettner.¹²⁹⁷



Abb. 176 a/b
Mainz, Dom, *Atlant vom Ostlettner* /
Jüngstes Gericht vom Westlettner
(Aus: Schmitt 1932, Abb. 4 u. 5)

Auch wenn der *Kopf mit der Binde* seiner Größe wegen - er ist lebensgroß - nicht zur Weltgerichtsdarstellung des Westlettner gehören könne,¹²⁹⁸ sah Schmitt - stellt man die viel feinere Ausarbeitung des lebensgroßen Kopfes in Rechnung - genaue Übereinstimmungen zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Kopf eines Verdammten* vom Mainzer Westlettner. Schmitt erkannte „dieselbe breite Stirn, die an den Schläfen (im Gegensatz zum Atlanten) fast rechtwinklig nach hinten umbiegt, die gleiche Betonung der weit außen sitzenden Backenknochen, dasselbe kräftige Kinn,

Zwei Jahre später fügt Schmitt hinzu: „Der Verfasser hat sich früher durch den Zustand des Kopfes zu einer, wie ihm jetzt scheint, allzu tragischen Interpretation des Ausdrucks bestimmen lassen. (Schmitt 1934, S. 73, n.10.)

1295 Schmitt 1932, S. 5.

1296 Dies zeige sich u.a. am unterschiedlichen Verhältnis von Stoff und Gewand zu den Körperpartien der Figuren. „Wie sich die Binde mit stofflichem und organischem Gefühl elastisch um den mächtigen Bau des Schädels strafft“, stehe „in großem Gegensatz zum Atlanten, wo dicker und flau geformter Stoff in oberflächlicher und stellenweise ganz unklarer Drapierung den Körper völlig verhüllt.“ (Schmitt 1932, S. 7.)

1297 Wenn Panofsky an einer eigenhändigen Ausführung der Mainzer Westlettnerarbeiten durch den *Naumburger Meister* Zweifel geäußert habe, so gehe dies vor allem auf das Konto des schlechten Erhaltungszustandes der Figuren. (Vgl. Schmitt 1932, S. 9, u. n.16.)

1298 „Dabei müssen wir uns freilich darüber klar sein, daß die beiden Vergleichsobjekte nicht in jeder Hinsicht mit demselben Maßstab gemessen werden dürfen, weil sie unter ganz verschiedenen äußeren Voraussetzungen geschaffen sind. Der Kopf mit der Binde ist mit 25 cm Höhe lebensgroß, während die Köpfe der Reliefs mit einer durchschnittlichen Höhe von 12 cm weit hinter Lebensgröße zurückbleiben. Bei einem lebensgroßen Kopf werden wir unter Umständen eine mehr ins einzelne gehende Modellierung erwarten dürfen; umgekehrt ist es eine häufig zu beobachtende Tatsache, daß die physiognomische Mimik in einem erzählenden Relief, namentlich wenn es sich um die Vergegenwärtigung eines dramatischen Ereignisses handelt, erregter und vernehmlicher spricht als bei einer Einzelfigur, und von einer Einzelfigur stammt, wie wir zeigen werden, allem Anschein nach der Kopf mit der Binde.“ (Schmitt 1932, S. 9f.)

wie überhaupt eine ganz ähnliche Hervorhebung des Knochenbaues bei straffer Formung des Fleisches.“¹²⁹⁹ Die Unterschiede lägen an „der starken Mimik des weit auseinander gezogenen (dabei sehr sparsam modellierten) Mundes“ der „aufs heftigste erregten Figur“ vom Westlettner, die sich physiognomisch „durch drei scharfe Steilfurchen über dem Nasenbein, zwischen denen Faltenwülste ansteigen“ vom *Kopf mit der Binde* unterscheidet. Wenn man aber die thematisch bedingte „krampfhafteste Ausdruckssteigerung“ des *Verdamnten* berücksichtige, könne man an weiteren physiognomischen Merkmalen wie „in der steilwinkligen Verdachung der Brauen und der Überschneidung der Augen durch die seitlich stark herabgeböschten (auf der Unterseite merkwürdig flachen) Brauen“ feststellen, „daß der *Kopf mit der Binde* alle wesentlichen Elemente dieses eindrucksvollen Motivs in gemäßigter Form enthält.“¹³⁰⁰ Kopfform, Augenstellung und Haarbehandlung zeigten weitere Entsprechungen, und in der Art wie die Mütze bei der kleinen Figur des *Verdamnten* den Kopf umspannt, sprach für Schmitt eine „Ähnlichkeit des organischen Grundgefühls“.¹³⁰¹

Zwei erst vor kurzem aufgefundene und von Noack veröffentlichte Fragmente - ein *Auferstehender* und ein *bärtiger Kopf* [*Johanneskopf*] - sowie das Fragment der *Teufelsfratze* könnten nach Schmitt die Zuschreibung des *Kopfes mit der Binde* zum Westlettner noch weiter erhärten. In der *Teufelsfratze* sah Schmitt trotz stärkster Beschädigung eine „Ähnlichkeit im Bau des Schädels und der Behandlung des Fleisches (nicht zuletzt auch wieder in der Führung der Brauen)“¹³⁰²

und das „Bruchstück eines nackten Auferstehenden“, zeige bei einer *abgekürzten* und *vereinfachten* Darstellung „in den entscheidenden Zügen, insbesondere in den



Abb. 177
Mainz, Dom, Johannes-
kopf vom Westlettner
(Aus: Schmitt 1932, Abb.
6)

1299 Schmitt 1932, S. 10.

1300 Ebd.

1301 „Ganz gleich ist der Schnitt der Augen, mit dem waagrechten, leicht unterpolsterten Unterlid und dem schräg abwärts und einwärts gezogenen inneren Lidwinkel. Auch die breiten Nasenflügel scheinen ähnlich [19 Nur der linke Nasenflügel ist alt, der rechte und die Nasenspitze ergänzt.] Eng verwandt ist ferner die Behandlung sowohl der gestutzten, in die Stirn herabhängenden Haarbüschel, die durch unregelmäßige Zäsuren in drei Bahnen geteilt werden, wie das gewellte und zugleich gedrehte halblange Haupthaar, das in breitere und schmalere Strähnen von lockerer Führung, aber höchst präziser Durchführung zerfällt und am Ende eingerollt ist. Beim Kopf des *Verdamnten* fehlt das Schläfenlößchen, wie denn überhaupt alles etwas vereinfacht und abgekürzt ist. Auch die Mütze zeigt, z. T. natürlich aus sachlichen Gründen, eine schlichtere Formung als die Binde, doch ist in dem elastischen Umspannen des Kopfes eine große Ähnlichkeit des organischen Grundgefühls nicht zu verkennen.“ (Ebd.)

1302 Schmitt 1932, S. 11.

Grundformen von Augen und Mund“ ebenfalls eine Ähnlichkeit mit dem *Kopf mit der Binde*. Auch der *bärtige Kopf*, der nach Schmitt unzweideutig als der des *Johannes* der *Deesis*-Gruppe gelten müsse, lasse eine physiognomische und mimische Beziehung zum *Kopf mit der Binde* erkennen.¹³⁰³

Die Deutung des Kopfes mit der Binde (1932/34)

Das stilkritische Resultat von Otto Schmitts Gegenüberstellung des *Kopfes mit der Binde* zu dem im Ausdruck so ganz anders gearteten *Atlant vom Ostchor* lautete demnach, dass der *Kopf mit der Binde* nicht - wie bisher angenommen - ein Fragment des Ostlettners, sondern des *Westlettners* und ein Werk des *Naumburger Meisters* darstelle. Diese Zuschreibung legte allein schon eine stilkritische Analyse nahe. Was für Schmitt jetzt noch zu klären übrig blieb, war der ursprüngliche Verwendungszusammenhang des *Kopfes mit der Binde* und seine ikonographische Bedeutung. Die Lösung dieser beiden Fragen, die eng miteinander zusammenhängen, ergab sich für ihn *erstens* aus zwei besonderen Merkmalen des *Kopfes mit der Binde* und *zweitens* aus dem physischen Zusammenhang des Kopfes mit den von Noack publizierten Gliedmaßen-Fragmenten. Daraus ließ sich eine Zugehörigkeit des *Kopfes mit der Binde* zur Gewölbefigur am Ausgang des Westlettners erschließen,¹³⁰⁴ während die überlieferten Attribute dieser Figur (Waage, Mischkrug, Drache und Löwe als Symbole der vier Kardinaltugenden) und der Ort ihrer Anbringung den Schlüssel zu Funktion und Bedeutung der Mainzer Gewölbefigur liefern konnten.

1303 „Noack u. a. vermuteten sofort, daß es sich um den Kopf des Täufers aus der *Deesis* handelt, der am Original ergänzt ist. Größe und Stil des Fragments und der Lauf der Ansatzstelle lassen keinen Zweifel, daß dem wirklich so ist. Aus der auffälligen Vernachlässigung der rechten Gesichtshälfte kann man auch erkennen, daß der Kopf im Profil, nach links, sichtbar war, und tatsächlich offenbart er auch nur in der Profilsicht seine volle Schönheit und seine charakteristische Linie. Trotz dieser Zurschaustellung des Profils und der damit zusammenhängenden äußersten Beschränkung aller Details; trotz der durch das ikonographische Thema bedingten Besonderheit der Haar- und Barttracht ist die physiognomische und mimische Verwandtschaft mit dem Kopf mit der Binde unverkennbar.“ (Ebd.)

1304 Die Gewölbefigur am Ausgang des Mainzer Westlettners ist im Bericht des Domherrn Bourdon aus dem frühen 18. Jahrhundert erwähnt. Der Bericht Bourdons wurde zuerst von Franz Falk 1868 bekannt gemacht und von Ernst Neeb 1916 erneut veröffentlicht (vgl. Kap. VIII. 2 (*Der Bericht des Domherrn Christoph Bourdon (1727)*)). Zu Franz Falks Veröffentlichung vgl. Schmitt 1934, S. 70.

Im *Inventarband* zum Mainzer Dom von 1919 war die Erhaltung irgendwelcher Überreste dieser Gewölbefigur durch Rudolf Kautzsch noch *explizit* verneint worden. - Vgl. Kautzsch/Neeb 1919, S. 153 (zitiert in Fußnote 762) und Kap. IX. 2 (*Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg*).

Zwei Besonderheiten des Kopfes mit der Binde

Der *Kopf mit der Binde* trug nach Otto Schmitt seinen Namen zu Recht. Bei der namengebenden Binde handle es sich „um eine ziemlich breit gelegte und nur in einer Lage um den Kopf geführte Stoffbinde, die anscheinend rückwärtig geknüpft war, da sie nach hinten beträchtlich schmaler wird.“¹³⁰⁵ Für die Bedeutung des *Kopfes* liefere die Binde insofern ein *erstes* Indiz, als im 13. Jahrhundert Figuren mit einer Kopfbinde selten seien, und in den wenigen Fällen, wo sie sich nachweisen ließen - Schmitt nannte Beispiele in Straßburg, Worms und Freiburg -, zeichne sie eine Person *geistlichen* Standes aus; am ehesten würde die Binde auf einen *Propheten* passen. Für den Mainzer Dom jedoch fehle jede Nachricht zu Propheten im Rahmen eines Statuenprogramms am ehemaligen Westlettner.¹³⁰⁶

Noch entschiedener spreche gegen die Annahme eines Prophetenkopfes das *zweite* spezifische Merkmal des *Kopfes mit der Binde*: die „weltliche und feudale Haartracht“ der Figur, welche *niemals* bei Propheten und „Aposteln, Evangelisten oder gewöhnlichen Heiligen“¹³⁰⁷ vorkomme. Demgegenüber sei die besondere Haartracht dieser Figur, das „halblange, in der Mitte gescheitelte, gleichmäßig beiseite gekämmte und weit von den Wangen abstehende Haar mit kurzen Stirnlocken“ ein typisches Kennzeichen der *Haartracht von Königen* - z.B. in Reims, beim Bamberger und Magdeburger Reiter und den beiden Königen auf dem Grabstein des Bischofs Siegfried von Eppstein im Mainzer Dom selbst.¹³⁰⁸

Singulär am *Kopf mit der Binde* war nun nach Otto Schmitt die *Kombination* von *weltlicher Haartracht* und *geistlicher Kopfbinde*, die sich bei keiner anderen Figur im 13. Jahrhundert nachweisen lasse. Die eigentümliche Bedeutung des *Kopfes mit der Binde* müsse also „in der Vereinigung einer ausgeprägt weltlich-feudalen Haartracht mit einer ausgeprägt geistlichen Kopfbedeckung“¹³⁰⁹ begründet liegen.

1305 Schmitt 1932, S.12. - „(.) Der Knoten (ist) mitsamt dem Hinterkopf weggebrochen; das gescheitelte Haupthaar ist aber oberhalb der Binde deutlich sichtbar, wenn auch nur grob angelegt.“ (Ebd.)

1306 Schmitt 1932, S. 12 und Schmitt 1934, S. 74.

1307 Schmitt 1932, S. 12.

1308 „In der gesamten deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts wird man die Haartracht des ‘Kopfes mit der Binde’ nur bei Figuren weltlichen Charakters finden [12] Das schließt nicht aus, daß die Haartracht des ‘Kopfes mit der Binde’ auch bei ‘heiligen’ Figuren vorkommt, deren weltlicher Rang betont werden soll, wie bei König David (Freiburg i.B.) und anderen Königen des alten Bundes, den Heiligen drei Königen (Konstanz, Hl. Grab) usw. (...)]. Für Frankreich gilt das Gleiche: Die Statuen der französischen Könige oben am Querschiff der Kathedrale von Reims zeigen sie häufiger, aber nie die Propheten, Patriarchen, Apostel oder Heiligen der Portale.“ (Schmitt 1934, S. 74 u. n.12.)

1309 Schmitt 1932, S. 12f. und Schmitt 1934, S. 74.

Rekonstruktion der Gewölbefigur

Die noch offene Frage nach der ursprünglichen Verwendung des *Kopfes mit der Binde* im Gesamtzusammenhang des Mainzer Westlettnerprogramms konnten nach Otto Schmitt zwei kürzlich aufgefundene und von Werner Noack 1927 veröffentlichte Fragmente von Gliedmaßen beantworten, welche aus einem Stück mit Gewölberippen gearbeitet die Bruchstücke des „rechten Arms“ und des „linke(n) Knie(s) eines nackten oder nur dürftig bekleideten Mannes“ zeigten und offensichtlich zu



Abb. 178. Mainz, Dom, Gewölbefigur vom Westlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 8)

der vom Mainzer Domherrn Bourdon beschriebenen Gewölbefigur am Eingang des Westlettners gehörten.¹³¹⁰ Eine genauere Untersuchung dieser Gliedmaßenfragmente und ein Vergleich mit dem *Kopf mit der Binde* zeigten nun „in Technik und Farbenskala die gleiche Bemalung der Fleishteile, dasselbe Steinmaterial, durchaus entsprechende Dimensionen (..) - und den gleichen Stil!“¹³¹¹ Aus all diesen Indizien und Anhaltspunkten ergab sich für Schmitt die Zusammengehörigkeit dieser Fragmente mit dem *Kopf mit der Binde*, und zusammen bildeten sie bedeutende Überreste

1310 „Beide Stücke sind noch heute mit den prächtigen frühgotischen Gewölberippen verbunden, mit denen sie aus demselben Block gehauen wurden. Das Armfragment schließt hart über dem Handgelenk und etwa in der Mitte des Oberarms mit je einer glatten Fuge; die Länge dieses Armteils beträgt 45 cm, die der keilförmig sich verbreiternden Rippe an der breitesten Stelle 53 cm. Es handelt sich also um eine lebensgroße Figur, die im stärksten Hochrelief ausgeführt war. [33] *Auf Grund der Maße des Armfragments glaube ich eine Scheitelhöhe der Figur von mindestens 1,80 m errechnen zu können. Diese muß also höchst stattliche Dimensionen gehabt haben, und man kann sich den Eindruck in dem nicht sehr hohen Gewölbe gar nicht großartig genug vorstellen.*] (Schmitt 1932, S. 14 u. n.33.)

1311 Ebd. - „Wie für den Kopf mit der Binde, so ist auch für die Fragmente der Gewölbefigur bezeichnend ein für das ganze Mittelalter beispielloses Empfinden für die Struktur des Knochenbaus, die feste Modellierung des sparsam aufgetragenen Fleisches, die straff gespannte Haut. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß wir es hier mit der schönsten und großartigsten Aktdarstellung des Mittelalters zu tun haben.“ (Ebd.) - Vgl. Schmitt 1934, S. 70f.

der Gewölbefigur im Vestibulum des 1683 abgerissenen Westlettners, von welcher der Mainzer Domherr Christoph Bourdon berichtet hatte.¹³¹²

Symbolik und Anspruch einer königlichen Gewölbefigur

In seinen Abhandlungen von 1932 und 34 rekapitulierte Otto Schmitt noch einmal den von Ernst Neeb 1916 mitgeteilten Bericht des Domherrn Bourdon, welcher von einer Verbindung der Gewölbefigur mit den vier Kardinaltugenden berichtete, die durch die Attribute Waage, Mischkrug, Drachen und Löwe an Händen und Füßen der in Kreuzesform ausgestreckten Figur bezeichnet gewesen seien.¹³¹³

Schmitt betonte nun, dass diese Sinnbildlichkeit zwar den Ausgangspunkt einer jeden Interpretation der Gewölbefigur abgeben müsse, dass sich die Bedeutung der Gewölbefigur aber nicht in solchen Personifikationen erschöpfe.¹³¹⁴ Die Symbolik der Kardinaltugenden allein mache noch nicht die Bedeutung der Figur aus - erst

1312 „So bleibt tatsächlich, nach allem was wir wissen, für den Kopf mit der Binde nur die Verknüpfung mit dem Gewölberiesen übrig. Der Zustand seiner Rückseite läßt, da ein beträchtlicher Teil des Hinterkopfes weggebrochen ist, keinen absolut sicheren Schluß auf die ursprüngliche Anbringung der zugehörigen Figur zu. Immerhin kann gesagt werden, daß der Kopf allem Anschein nach vollrund war, und das ist ja auch für die Gewölbefigur anzunehmen; denn der Kopf war natürlich nicht an eine Rippe angearbeitet, sondern schwebte, wie in St. Emmeran und in Haßfurt, frei zwischen den Rippen.“ (Schmitt 1932, S. 15.)

1313 „Wir besitzen von ihr eine kurze Beschreibung des Mainzer Domherrn Jakob Christoph Bourdon (seit 1700 Domvikar, † 1748), die ich hier abdrucke, weil sie vollständig bisher nicht veröffentlicht wurde, obwohl sie im übrigen schon seit längerem die verdiente Beachtung gefunden hat [29 Jacob Christoph Bourdon, Epitaphia in Ecclesia Metropolitana Moguntina 1729, Manuskript. Ich zitiere nach dem besseren Exemplar der Mainzer Stadtbibliothek.]:

„Olim in vestibulo et exitu chori supra in fornice visebatur statura humana brachiis pedibusque in modum crucis extensa [*extenta*] et satis antiqua tenens in manu dextra libram et in sinistra duos urnos [*urceos*] cum scedula [*schedula*] continente. Quatuor hic posita mixtura, leo, draco, libra signant temperiem, vim, ius, prudenter agentem. Habebat insuper sub pede dextro draconem et sub sinistro leonem. Occurrit Imo super introitum summi Chori annus 1682, quo antiqua sublata nova chori structura, sicuti hodie cernitur, erecta fuit.“ (Schmitt 1932, S. 13.) - [*extenta*], [*urceos*] und [*schedula*] sind Lesart-Varianten Franz Falks (s.u.).

Noack (1925, S. 99) datiert den Bericht Bourdons auf 1727, Schmitt auf 1729.

Otto Schmitt korrigiert seine Angabe von 1932, dass der Bericht Bourdons „vollständig bisher nicht veröffentlicht wurde“, nachdem er auf eine Veröffentlichung Franz Falks von 1868 aufmerksam geworden ist:

„Der Originaltext [*sc. des Bourdon-Berichts*] vollständig von Falk im ‘Kirchenschmuck’ 23, 1868, S. 64 und von mir in ‘Oberrheinische Kunst’ 5, 1932, S. 13 veröffentlicht. Falk druckt abweichend von meiner Lesung, statt *extensa*: *extenta*, statt *urnos*: *urceos* und statt *scedula*: *schedula*. Die überzeugende Form *urceos* übersetzt er nach einem Glossar der Würzburger Universitätsbibliothek mit ‘Wassergefäß’. (Schmitt 1934, S. 70.)

1314 Vgl. Schmitt 1934, S. 71f.

die bestimmte Gestalt des *Kopfes mit der Binde* und der Ort ihrer Anbringung am Gewölbe des Eingangs zum Mainzer Westlettner erschließe die volle Bedeutung der Figur.¹³¹⁵

Der Bildhauer habe die Figur nicht nur mit vier Attributen versehen, sondern ihr eine monumentale Gestalt und ein königliches Haupt verliehen, und dieses Haupt mit dem sakralen Attribut der Kopfbinde bekleidet. Es gebe nur *einen* Vorgang, in welchem sich die *Königswürde* (symbolisiert durch die *Haartracht*) und das *Priesteramt* (symbolisiert durch die *Kopfbinde*) vereinigen würden, und dies sei der Akt der *Salbung eines Königs*, bei welcher dieser selbst Priestergewänder trage:¹³¹⁶ „Das Mittelalter kennt nur eine Person, in der sich - nach deutscher und französischer und nach kurialer Auffassung - weltliche Macht und geistlicher Rang vereinigen, den König bzw. den Kaiser. Die Salbung verleiht dem Erwählten die geistliche, die Krönung die weltliche Würde.“¹³¹⁷

Wenn - was die aufgefundenen Gewölberippenfragmente mit den angearbeiteten Gliedmaßen und die Vergleichsfiguren in St. Emmeran und Haßfurt nahelegten - die Gewölbefigur teilweise nackt dargestellt gewesen sei, so deute dies auf den Vorgang einer teilweisen Entkleidung des Königs bei der Salbung hin, wie dies in

1315 Wollte man die Gewölbefigur am Eingang zum Mainzer Westlettner mit dem ihr zugehörigen *Kopf mit der Binde* auf die Symbolik der vier Kardinaltugenden reduzieren, würde man sie unterschiedslos in eine Reihe von Personifikationen setzen, welche sich der *Vierzahl* bedienen. Schmitt deutet selbst eine beliebig verlängerbare Reihe von Vergleichsbeispielen an, deren Darlegung er jedoch abbricht, weil sie ihn nur von einer Erklärung der Gewölbefigur abführen würde.

Die Tradition symbolischer Darstellungen, in denen die *Vierzahl* eine Rolle spielt, wird von Schmitt durch den Vergleich mit einer formal ähnlichen Darstellung in einer *Reimser Buchillustration um 1200* aufgezeigt [veröffentlicht von Raimond von Marle, *Iconographie de L'Art profane II: Allégories et Symboles*, Haag 1932, S. 309. (Schmitt 1934, S. 72, n.9)], wo gleichfalls die Gliedmaßen *Träger von vier Attributen* sind - in diesem Fall sind es vier Köpfe, welche die vier Winde personifizieren -, doch habe der Bildhauer eine solche formale Idee - wenn er sie gekannt habe - für einen ganz anderen Bedeutungszusammenhang umgeformt:

„Obwohl es im übrigen ein anderes Thema behandelt, ist es der Mainzer Gestalt darin ähnlich, daß die Gliedmaßen der Zentralfigur Träger von vier Attributen werden. Das Gerüst der Komposition bildet eine als *Aer* bezeichnete männliche Gestalt mit kreuzförmig ausgestreckten Armen und Beinen, die bis auf einen Lendenschurz nackt ist. Die Hände halten die geflügelten Windköpfe *Aquilo* und *Eur(us)*; die Füße stehen auf *Zephyr* und *Auster*. - Das Reimser Blatt stammt aus der Zeit um 1200, ist also wenig älter als die Mainzer Lettnerfigur, mit der es eine so seltsame Ähnlichkeit im Hauptmotiv des Bildaufbaus zeigt. Es ist durchaus möglich, daß der Naumberger Meister die Zeichnung gekannt hat, denn nach allgemeiner Annahme war er um 1230 längere Zeit in Reims. Ikonographisch bildet sie zur Mainzer Gewölbefigur in gewisser Hinsicht eine Parallele, aber für ihre Deutung gibt sie keinen Anhaltspunkt.“ (Schmitt 1934, S. 72.)

1316 Schmitt 1934, S. 75.

1317 Schmitt 1934, S. 74; *Herv.*, G.S.

einer späteren, um 1274 entstandenen Reimser *Krönungsordo* ausführlich beschrieben sei. Und die Kreuzesform der Gewölbefigur biete einen weiteren Hinweis auf die Königssalbung: unmittelbar vor der Salbung seien „alle *Tugenden* auf den König herabgefleht“ worden, während dieser *in cruce, in cruce* oder *in cruce modum prostratus iaceat*, d.h. „kreuzförmig ausgestreckt, das Gesicht zur Erde gewandt, am Boden liegen soll“. Aus der szenischen Fülle des Krönungszeremoniells habe der Künstler bestimmte symbolträchtige und sinnfällige Elemente herausgegriffen und „in einer Komposition von knappster Formulierung und äußerster Zuspitzung“¹³¹⁸ zusammengefasst.

Das Symbol der Königssalbung am Eingang zum Bischofschor des Mainzer Doms verweise 1239 auf einen politischen Anspruch des Mainzer Erzbischofs auf die Königskrönung, nachdem historisch „Aachen traditioneller Krönungsort geworden und das Salbungs- und Krönungsrecht de facto an den Erzbischof von Köln übergegangen war.“¹³¹⁹ Der Bauherr des Mainzer Westchors und Westlettners, der Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein, habe in der Symbolik der Gewölbefigur seinem Anspruch auf die Königskrönung in ähnlicher Weise Nachdruck verliehen, wie er (oder sein Nachfolger) es dann noch deutlicher in seinem späteren Grabmal im Mainzer Dom (1248) zum Ausdruck gebracht hätte.¹³²⁰

1318 Ebd.

1319 Schmitt 1934, S. 76.

1320 Dieser Anspruch des Mainzer Erzbischof auf die Königskrönung beinhaltet nach Schmitt gleichzeitig eine historische Reminiszenz, insofern der Vorgänger des Erzbischofs Siegfrieds III., Siegfried II., den jungen Stauferkönig Friedrich noch 1212 im selben Mainzer Dom gekrönt habe, was 1239 - bei Erbauung des Westlettners - eine Erinnerung an ein Vorrecht darstellte, welches Mainz inzwischen an Aachen und den Kölner Erzbischof verloren gehabt habe, weshalb die historische Allusion auf Friedrich II. im *Kopf mit der Binde* wahrscheinlich intendiert gewesen sei. (Ebd.) - Zum Grabmal Erzbischof Siegfrieds III von Eppstein vgl. Brush 2000.

XIV. Überlegungen zum *deutschen Wesen* in der Kunst unter nationalsozialistischer Herrschaft

1. Hermann Giesau (1933)¹³²¹

Das Programm einer stammesmäßigen Betrachtung deutscher Kunst

Hermann Giesaus Abhandlung über den *Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen in der sächsisch-thüringischen Kunst* erschien im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933. Legte man die programmatischen Einführungssätze des Autors zugrunde, so schien aus ihnen die Absicht hervorzugehen, die eigene kunstgeschichtliche Betrachtungsweise der neuen Situation entsprechend völkisch zu aktualisieren. Gleich zu Beginn der Abhandlung wurde der Leser mit einer historischen Reflektion zur deutschen Ostkolonisation des 10. und 11. Jahrhunderts konfrontiert, in welcher der Autor erklärte, dass „das deutsche Element völkisch, rassisch das Überlegene war gegenüber den Slaven und Wenden“ und dass dieses Element „geistig und wohl auch körperlich die größere Stoßkraft besaß“.¹³²² Diese Einschätzung mit deutlich aktuellem Bezug auf die politische Gegenwart von 1933 schien umso weniger eine nur tagespolitische Bemerkung des Autors darzustellen, als Giesau sich noch im selben Jahr durch Eintritt in die *Sturmabteilung (SA)* der nunmehr herrschenden Partei auch weltanschaulich zu verpflichten wusste.¹³²³

¹³²¹ Zu Hermann Giesau, *Sächsisch-thüringische Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen*, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1933/34*, S. 5-47 [*Giesau 1933*], vgl. Schmarsow 1934, S. 2 / Beenken 1939a, S. 105 (n.37) / Pinder/Scheja 1952, S. 32 / Maedebach 1958, S. 170 / Schubert D. 1974, S. 9, 275, 316f. / Schubert E. (1983)2003, S. 220f. (n.12) / Schubert E. 1990, S. 62f. / Niehr 1992, S. 37 / Stahl 2001, S. 247, 254 Jung 2002, S. 147 / Findeisen 2004, S. 99f.

¹³²² Giesau 1933, S. 6.

¹³²³ Neben weltanschaulichen Motiven scheint Hermann Giesaus Beitritt in die SA und später in die NSDAP mit seiner früheren Mitgliedschaft in einem *Verband ehemaliger Frontsoldaten* und mit beruflichen Erwägungen zu tun gehabt zu haben:

„Vielleicht war es der Umstand, daß die Verbände ehemaliger Frontsoldaten aus der Weimarer Republik noch 1933 in die SA zwangsweise überführt wurden und dann die SA zu Ehren eines NS-Feiertages geschlossen in die NSDAP eintrat.“ Erhard Hübener (ein späterer Ministerpräsident Sachsen-Anhalts) habe „Hermann Giesau diese Mitgliedschaft angeraten (..), damit er sich schützen und seiner beruflichen Verpflichtung (Berufsbeamtentum) gegenüber den Denkmälern nachkommen konnte.“ (Stahl 2001, S. 263.)

Zu Hermann Giesaus akademischer Karriere vgl. den im Internet veröffentlichten Auszug der Promotionsakte des Universitätsarchivs Halle:

„Nach dem Besuch des Realgymnasiums in Magdeburg studierte Giesau zunächst Medizin an den Universitäten Leipzig und Jena, Kunstgeschichte in Leipzig, Straßburg und Halle. 1910/11 leistete er Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger. 1912 promovierte er an der Universität Halle zum Dr. phil. Bis 1914 war er wissenschaftlicher Hilfsarbeiter beim

In Abgrenzung zu einer wesentlich stilkritischen Betrachtungsweise hielt Giesau dafür, dass die „tiefste Erklärung des Kunstwerks“ nicht allein „aus der Deutung des formalen Ablaufs der stilistischen Entwicklung“ zu gewinnen sei und dass es darum gehe, „die Kunstwerke und ihre Schöpfer aus ihren unmittelbaren Grundlagen“¹³²⁴ verstehen zu lernen.

Indem Giesau diese Grundlagen - dem Zeitgeist entsprechend - in der *Rasse* sah, erklärte er den *völkischen Mischcharakter* der Bewohner Mitteldeutschlands zur Basis für dessen künstlerische Leistungen, die an Qualität von keiner anderen Landschaft übertroffen worden seien. Diese Leistungen selbst beurteilte Giesau im Folgenden sowohl *rassekundlich* als auch *geistesgeschichtlich*.¹³²⁵ Giesau verstand die sächsische Plastik am Übergang zur Gotik („unmittelbar vor den Toren einer neuen Zeit“) als Teil einer europäischen *Renaissancebewegung*, welche, weit *umfassender* und „geschichtlich bedeutungsvoller (..) als später die italienische Renaissance“, zu einer

Deutschen Verein für Kunstwissenschaft Berlin. Von 1914 bis 1918 stand er im Fronteinsatz, wurde zum Leutnant befördert und mit dem Eisernem Kreuz I. und II. Klasse ausgezeichnet. Von Oktober 1918 bis Ende 1919 war er in Kriegsgefangenschaft. 1920 wurde er wissenschaftlicher Hilfsarbeiter beim Konservator der Provinz Sachsen, 1922 Provinzialbaurat und ab 1930 Provinzialkonservator. 1927 habilitierte er sich für das Fach Kunstgeschichte. 1933 wurde er zum außerordentlichen Professor ernannt. 1945 verhaftet, erhielt er 1948 von der Landesregierung einen Forschungsauftrag. - Organisationen: Am 15. November 1933 Eintritt in die SA, 1937 Aufnahme in die NSDAP (Mitglied Nr. 3 974 692).“ (Quellen: UAH PA 24789 Giesau - Rep. 6 Nr. 1407.)

1324 Giesau 1933, S. 47.

Giesau selbst gibt seiner Betrachtung auch darin einen aktuellen Bezug, dass er die Äußerung zu den *unmittelbaren Grundlagen* der Kunst gleichermaßen als geschichtliche Feststellung wie als *Programm* für den Künstler seiner eigenen Zeit verstanden wissen will: „Ein Künstler, auch der größte, kann nur dann Bedeutung für das eigene Volk, nur dann geschichtliche Fernwirkung im wahren Sinne gewinnen, wenn seine schöpferische Kraft aus dem Boden der Heimat erwächst, der er entstammt und der er mit Herz und Sinn verpflichtet ist.“ (Ebd.)

1325 „Zunächst ist festzustellen, daß unsere Heimat an Zahl der Denkmale nur von den Rheinlanden, an Bedeutung von keiner anderen deutschen Landschaft übertroffen wird. Wesentlicher aber ist, daß diese Denkmale so klare, so eindeutige und machtvolle Aussagen über das Wesen der Bewohner *dieser völkisch so mannigfaltig zusammengesetzten Landschaft* machen, daß wir sagen müssen, hätten wir die sächsische und thüringische Kunst nicht, so wäre uns die wichtigste und wertvollste Quelle verschlossen. Dies gilt in erster Linie für die *Zeit des Überganges vom frühen zum hohen Mittelalter*.“ (Giesau 1933, S. 7f.; Herv., G.S.)

Mit seinem Hinweis auf den ‚Mischcharakter‘ der mitteldeutschen Bevölkerung - *dieser völkisch so mannigfaltig zusammengesetzten Landschaft* - als Grundlage für deren höchste künstlerische Leistungen in der *Zeit des Überganges vom frühen zum hohen Mittelalter* relativiert Giesau sein anfangs aggressiv geäußertes *rasisches Credo* - *das deutsche Element (war) völkisch, rassisch das Überlegene (..) gegenüber den Slaven und Wenden* - und leitet über zu einer Betrachtung, die wesentlich *geistesgeschichtlich* orientiert ist (s.u.).

ersten *Wiedergeburt des Menschen* geführt habe, als deren frühestes Zeugnis er in Deutschland den Christus am Tympanon der Godehardkirche in Hildesheim zu Beginn des 13. Jahrhunderts ansah.¹³²⁶

Im Rahmen dieser Renaissancebewegung versuchte Giesau auch den Naumburger Stifterzyklus geistesgeschichtlich einzuordnen. Er sah in ihm - ein Wort Wilhelm Pinders von 1925 aufgreifend - eine *Seelenlandschaft* ausgebreitet,¹³²⁷ die er - ähnlich wie Gertrud Bäumer -¹³²⁸ „als das wahrhaftige Symbol für die eigentümliche Gegensätzlichkeit deutscher Wesensart“¹³²⁹ auffasste. An Worte Leo Bruhns erinnernd (den Giesau nicht erwähnte), welcher 1928 in den Skulpturen des *Naumburger Meisters* die *ersten Deutschen*, in den Skulpturen des Reimser *Josephsmeisters* dagegen die *ersten Franzosen* dargestellt gesehen hatte,¹³³⁰ hielt Giesau 1933 dafür, dass in den Naumburger Stifterfiguren „das erstemal im Verlauf der Geschichte der deutschen Kunst (..) dieser Grundzug deutschen Wesens, deutscher Innerlichkeit in so umfassender Weise durch das Genie eines Künstlers Gestalt gewinnt.“¹³³¹



Abb. 179. Hildesheim, Kopf des Christus von einem Türbogenfeld der Godehardikirche
(Aus: Giesau 1933, Abb. 7)

1326 „Dieser Kopf [sc. der Christus des Türbogenfeldes der Godehardikirche zu Hildesheim] ist wirklich nach dem Vorbild des Lebens, aber auch nach einer klaren geistigen Vorstellung geschaffen worden. Sie kommt zum Ausdruck in der gewaltigen ebenmäßig gerundeten Stirn, die den tiefliegenden großen Augen sicheren Schutz gewährt. Zum erstenmal ein Kopf von richtigem natürlichem Maßstab, zum erstenmal ein seelischer Ausdruck, den wir als uns verwandt empfinden.“ (Giesau 1933, S. 14.)

„In der Tat stehen wir in der Entwicklung der Plastik [um 1210] unmittelbar vor den Toren einer neuen Zeit, der Gotik, welche ja säkular gesehen eine *Renaissancebewegung* ist, die erste große seit der Antike, und umfassender, geschichtlich bedeutungsvoller ist als später die italienische Renaissance, die im wesentlichen doch nur für Italien kennzeichnend ist. Geistesgeschichtlich liegt der Einschnitt für das, was wir unter Renaissance verstehen, nämlich die Wiedergeburt des Menschen, doch wohl erheblich früher.“ (Ebd.)

1327 Vgl. Pinder 1925, S. 48 (zitiert in Fußnote 994).

1328 Vgl. Bäumer 1928, S. 3 (zitiert in Fußnote 1163 und Kap. XII. 2 (*Gertrud Bäumer* (1928))).

1329 Giesau 1933, S. 25.

1330 Vgl. Bruhns 1928, S. 112 (zitiert in Fußnote 1182) und Kap. XII. 3 (*Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere*).

1331 Giesau 1933, S. 25.

„So erscheinen die Naumburger Chorstatuen als das wahrhaftige Symbol für die eigentümliche Gegensätzlichkeit deutscher Wesensart: auf der einen Seite der Hang zur Eigenwilligkeit, die Bewußtheit des persönlichen Wesens und Wollens und demgegenüber der tief eingewurzelte instinktive Drang zu gemeinsamem Erleben, zu aufopfernder Hingabe an ein als schicksalhaft empfundenen Müssen.“ (Ebd.)

Die *Stammeszugehörigkeit* des Naumburger Bildhauers, die Giesau 1925 in seinem Aufsatz über die Amiensers *Jugendwerke* des *Naumburger Meisters* vor dem Hintergrund der französischen Skulptur diskutiert hatte,¹³³² wurde jetzt erneut programmatisch dargelegt. Die sächsische Abkunft des Bildhauers, die bei Bode und Schmarsow unterstellt,¹³³³ bei Bergner und Panofsky explizit ausgesprochen war,¹³³⁴ wurde entschieden betont, und zwar mit einem Argument, welches Pinder und Jantzen umgekehrt zur Zurückhaltung gegenüber einer eindeutigen Aussage über die Herkunft des Bildhauers veranlasst hatte. Pinder und Jantzen waren der Meinung gewesen, dass die Porträtierung einer bestimmten Volksgruppe nicht bedeuten müsse, dass der Porträtist vom selben Stamme sei wie die Porträtierten.¹³³⁵ Demgegenüber behauptete Giesau: „Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Künstler ein Kind unserer engeren Heimat war. Das würden allein schon die Menschen beweisen, die er geschaffen hat.“¹³³⁶

Mit einer weiteren Referenz an die herrschende Ideologie griff Giesau in der Beschreibung der Polin Reglindis (von *ostischer Rasse*) und der deutschen Uta (eine *germanische Askanierin*) wohl zum ersten Mal in der Naumburg-Forschung mit solcher Deutlichkeit zum Mittel einer rassekundlichen Gegenüberstellung zweier Stifterfiguren und legte dar, dass „der Naumburger (..) der erste Künstler des Mittelalters“ sei,¹³³⁷ „dessen Menschen scharf ausgeprägte heimische Rassenmerkmale aufweisen.“

1332 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*).

1333 Vgl. Bode 1886, S. 54 und Schmarsow 1892, S. 53.

1334 Vgl. Bergner 1903, S. 131f. (Zitat zu Fußnote 404 und Panofsky 1924, S. 146 (siehe Fußnote 838).

1335 Vgl. Pinder 1925, S. 26 (Zitat zu Fußnote 993 und Jantzen 1925, S. 262 (Zitat zu Fußnote 929f).

1336 Giesau 1933, S. 25.

1337 Ebd.

Wenig später sollte August Schmarsow (1934, S. 8) eine Gegenüberstellung von Uta (*Urbild des [deutschen] Adels*) und Reglindis (*das jugendfrische Slawenkind*) formulieren (siehe Kap. XIV. 2), die Willibald Sauerländer mit folgenden Worten kommentiert:

„In einer Verschärfung, der beim Gedanken an die Ereignisse nach 1939 [*sic*] etwas fatal Prophetisches anhaftet, bediente sich wenig später Schmarsow eines ähnlichen Interpretationsmusters. Er meinte über *Reglindis* im Vergleich zu *Uta*: ‚Wie anders wirkt da das jugendfrische Slawenkind, das sicher ein Königskind aus Polen sein soll: es ist, solchem Urbild des Adels gegenüber, doch nur als gutmütiges, aber herzlich unbedeutendes Dienstmädchen einzuschätzen.‘ [32 Vgl. August Schmarsow, *Im Stifterchor zu Naumburg*, in: *ZsKg* 1934, 8. Nicht verschwiegen sei, daß es in den zwanziger Jahren kunsthistorische Beiträge gibt, die sich von solchen Aktualisierungen völlig frei hielten. Das gilt exemplarisch für Erwin Panofsky, *Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München 1924, aber auch für Hans Jantzen, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925.] Die Exegese im Sinne der Rassenkunde, welche der gleiche Autor [*sc. Schmarsow*] vier Jahrzehnte zuvor eingeleitet hatte, färbt sich jetzt - bewußt oder unbewußt - mit der Ideologie vom Herrenvolk und deren handfester sozialer Praxis



Abb. 180. Pegau in Sachsen, Grabmal des Grafen Wiprecht von Groitzsch. Um 1240.
(Aus: Giesau 1933, Abb. 18)

In seiner Besprechung der künstlerischen Vorbilder für die Naumburger Stifterfiguren wich Hermann Giesau von seinem früheren Programm einer Erforschung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts ab, wie er es im *Denkmälerbericht* von 1914 formuliert hatte, und rückte - ganz im Sinne Wilhelm Bodes und mit Argumenten, die an die theoretischen Ausführungen Ernst Cohn-Wieners von 1915 erinnerten¹³³⁸ - die französischen Wurzeln der Kunst des Naumburger Meisters ins zweite Glied. Stattdessen ließ Giesau den Bildhauer seine *erste* Schulung in einer obersächsischen Grabdenkmälerwerkstatt absolvieren. Im Anschluss daran sei dieser wie alle bedeutenden Bildhauer und Architekten der Zeit nach Frankreich gewandert, wo er „auf den Bauplätzen der großen nordfranzösischen Kathedralen als Lernender und bald als ebenbürtiger Mitarbeiter tätig gewesen“ sei.¹³³⁹

ein.“ (Sauerländer 1979, S. 176 u. n.32.)

Nicht unbedingt *rassistisch* motivierte, sondern *landsmannschaftlich* charakterisierende Bezeichnungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts finden sich in der Literatur der 1920er Jahre häufig, ohne dass in jedem Fall eine *völkische Herabsetzung* intendiert wäre. So macht etwa Erwin Panofsky in *Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München 1924 zur Magdeburger Skulptur des *Mauritius* und der beiden *Jungfrauen des Reiterdenkmals* auf dem Alten Markt die Bemerkung: „Diese hervorragende, leider arg verstümmelte Figur [*sc. der hl. Mauritius*] (...) ist zweifellos ein eigenhändiges, aber wohl etwas späteres Werk desselben Meisters, der das Reiterdenkmal auf dem Alten Markt geschaffen hat; das wird durch die meisterhaft breite und energische Faktur ebenso bezeugt, wie durch die einprägsame Körperhaltung mit dem kräftig vordrängenden Brustkasten, und selbst der prächtig charakterisierte Negerkopf erinnert deutlich an die wenn auch nicht geradezu negerhaft, so doch mit ihren etwas breiten Nasen und wulstigen Lippen einigermaßen ‚exotisch‘ (man möchte sagen: ‚slawisch‘) wirkenden Gesichter der gewappneten Jungfrauen.“ (Panofsky 1924, S. 143.)

¹³³⁸ Siehe Kap. VIII. 1 (*Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung für die Stifterfiguren*).

¹³³⁹ Giesau 1933, S. 25.

„Die künstlerischen Vorbilder der Naumburger Plastik“ waren nach Giesau in den obersächsischen Werkstätten zu suchen, „wo zum ersten Male ernsthaft mit der wirklichkeitsähnlichen Wiedergabe der menschlichen Gestalt gerungen worden“ sei, „nämlich in der Gegend von Freiberg und Wechselburg an der Mulde.“ Giesau verwies auf das „reifste Werk dieser Schule“, „die überlebensgroße Grabfigur des Grafen Wiprecht von Groitzsch in Pegau“, in welcher er ein mögliches „Frühwerk des Naumburger Bildhauers“ zur Diskussion stellte.¹³⁴⁰



Abb. 181
Pegau in Sachsen, Kopf vom Grabmal des Grafen Wiprecht. Um 1240.
(Ans: Giesau 1933, Abb. 19)

Unterscheidungsmerkmale deutscher und französischer Skulptur

Seit Émile Mâles Polemik gegen die deutsche Kunst (während des 1. Weltkrieges), als der französische Forscher die deutsche Skulptur - mit der einen Ausnahme des Naumburger Stifterzyklus - als ein einziges Plagiat französischer Vorbilder bezeichnet hatte,¹³⁴¹ sah sich die deutsche Forschung aufgefordert, neben einer Eruierung der französischen Vorbilder verstärkt die Eigenart der deutschen Nachfolgewerke zu bestimmen, was nacheinander Georg Dehio, Alfred Stange, Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder in ihren Veröffentlichungen nach dem 1. Weltkrieg unternommen hatten. In diesen Arbeiten war - zuerst in Georg Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* - die These vertreten worden, dass die Hauptwerke der deutschen Skulptur in Straßburg und Bamberg - ohnedies die Arbeiten in Naumburg - sich durch eine größere Freiheit und Unabhängigkeit von der Architektur im Vergleich mit dem französischen Vorbild auszeichneten, was sich auch daran ersehen lasse, dass - wie Stange es formulierte -, „jede einzelne Figur als

Der Bruch Giesaus mit der von ihm selbst im *Denkmälerbericht* von 1914 formulierten Auffassung (siehe Kap. VII. 1 (*Hermann Giesau 1914*)) ist schon in seinem Amiens-Aufsatz von 1925 (siehe Kap. X. 4, *Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur*) darin deutlich zu erkennen, dass er aus einer Abhängigkeit der Naumburger Skulptur von bestimmten französischen Vorbildern eine *Vita* des Naumburger Bildhauers macht, in welcher dieser an seinen französischen Wirkungsorten weniger Eindrücke empfängt, als vielmehr Proben seines Könnens hinterlässt.

Persönlich könnte man die wissenschaftliche Entwicklung Hermann Giesaus so beschreiben, dass er sich von einem Schüler Adolph Goldschmidts, dessen Assistent er in den ersten beiden Jahren von dessen Ordinariat in Berlin 1912-14 gewesen ist, zu einem (ideellen) Protégé Pinders wandelte.

1340 Ebd.

1341 Zu Émile Mâles Äußerungen über die Bamberger und Naumburger Skulptur in der *Revue de Paris* siehe Kap. VIII. 3 (*Emile Mâles Abhandlung zur deutschen Skulptur (IV)*).



Abb. 182
Naumburg, Dom,
Westchor. Sitzge von
Käferburg. Um 1250
(Aus: Giesau 1933,
Abb. 16)

„Individuum spreche“ und „die deutsche Plastik meist im Innern, weniger an den Fassaden aufgestellt“ worden sei.¹³⁴²

Mit deutlicher Anknüpfung an diese These beschrieb Hermann Giesau die Entwicklung der *sächsischen* Skulptur im 13. Jahrhundert als beispiellos nicht nur im Rahmen der deutschen Entwicklung. Er hielt dafür, dass sich dieser Skulptur „nichts Vergleichbares im ganzen übrigen Europa“ an die Seite stellen lasse, „auch nicht in Frankreich, wo die gewaltige Entwicklung der Plastik gebunden blieb an formale Probleme der menschlichen Gestalt als dienendem Bestandteil im Organismus des architektonischen Gesamtwerkes.“¹³⁴³

Die Abhängigkeit der sächsischen Skulpturwerke von bestimmten französischen Vorbildern wurde von Giesau akzeptiert, und die Ergebnisse der Forschungen Adolph Goldschmidts etwa zur *Goldenen Pforte* wurden ausdrücklich anerkannt. Worauf Giesau abhob, war die *Umformung* des französischen Vorbildes, die er als *restlose Verarbeitung westlicher Formideen* und eine *organische Verschmelzung* beschrieb, wie sie in dieser Art nur „hier an der Ostgrenze deutscher Kultur“ habe gelingen können.¹³⁴⁴

In einer verspätet anmutenden Erwiderung auf Émile Mâles Polemik von 1916 und mit Überlegungen, wie sie im Zusammenhang der Naumburg-Rezeption wohl zuerst von Leo Bruhns 1928 geäußert worden waren,¹³⁴⁵ sprach Giesau der französischen Forschung die Fähigkeit ab, die sächsische Skulptur in Naumburg und Magdeburg adäquat



Abb. 183
Naumburg, Dom, Westchor. Gerburg. Um 1250
(Aus: Giesau 1933, Abb. 17)

1342 Stange 1923, S. 28. - Siehe Fußnote 995.

1343 Giesau 1933, S. 14.

1344 Giesau 1933, S. 20.

1345 Bruhns hatte die Meinung geäußert, dass nicht nur die Skulptur des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, sondern auch die Gesichtspunkte ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung in beiden Ländern ganz unterschiedlich seien, woraus sich die gegensätzlichen Urteile ergäben. - Vgl. Bruhns 1928, S. 90 u. Kap. XII. 3 (*Deutsche Charaktere in Naumburg*).

beurteilen zu können, denn diese Skulptur - so Giesau - stelle einen unmittelbaren *Ausdruck deutscher Seelenhaftigkeit* dar.¹³⁴⁶ Vor allem der Naumburger Stifterzyklus sei ein *wahres Kompendium der menschlichen Seele* und lasse sich nur aus den Bedingungen des Landes heraus verstehen, in dem er entstanden sei, wo die Gegensätze „hart beieinander lagen“ und so „kulturelle und künstlerische Kräfte besonderer Art zu erwachsen vermochten.“¹³⁴⁷

Die Ursprünge des Andachtsbildes

In der Naumburg-Forschung der 1920er Jahre war neben die *Meisterfrage* und *Händescheidung* gleichbedeutend die Untersuchung der inneren stilistischen Entwicklung

1346 „Es ist allerdings begreiflich, daß diese unvergleichlichen Werke deutschen plastischen Schaffens den Franzosen unverständlich bleiben müssen, sind sie doch gerade in dem unmittelbaren Ausdruck, ja Ausbruch des inneren Gefühls echte Schöpfungen deutscher Seelenhaftigkeit.“ (Giesau 1933, S. 20.)

Wie tief der Stachel der Mâleschen Polemik vom 1. Weltkrieg saß - auf diese Polemik sollte die deutsche Kunstgeschichtsschreibung der 1930er und 1940er Jahre (z.B. Wilhelm Pinder; vgl. Larsson (1985, S. 80), Suckale (1986, S. 11) und Held (2003b, S. 28f.)) immer wieder zurückkommen - zeigt sich an Giesaus Gegenpolemik nicht zuletzt daran, dass er Mâles Kopie-Vorwurf irrtümlich auch auf die *Naumburger Skulptur* bezieht:

„In diesem Willen zur großen einheitlich beherrschten Form bildet die Goldene Pforte den unmittelbaren Vorläufer zu den Bildwerken, welche den Ruhm der sächsischen Plastik in der ganzen Welt begründet haben und welche die kulturelle Eitelkeit der Franzosen zu den haßerfüllten Äußerungen veranlaßt haben, die in den monumentalen Leistungen der Naumburger und Magdeburger Plastik weiter nichts als barbarische Nachformungen französischer Vorbilder sehen wollten.“ (Giesau 1933, S. 20.)

Émile Mâle aber hatte die *Naumburger Stifterfiguren* ausdrücklich von seinem *Kopie-Vorwurf* ausgenommen: „Toutefois, l'artiste allemand n'imité aucun original français“- „les Allemands peuvent les célébrer sans crainte : elles sont bien à eux“. (*Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522f.) - Zu Mâles Beurteilung der Naumburger Skulptur siehe Kap. VIII. 3 (*Skulptur in Naumburg*).

Ähnlich wie Mâle äußert sich 1934 auch Louis Réau:

„Parmi les chefs-d'oeuvre de la sculpture gothique en Allemagne, les seuls qui ne se laissent pas ramener à des prototypes français sont les statues de donateurs dans le chœur de la cathédrale de Naumbourg. (.....). Ces statues de fondateurs, adossées aux piliers du chœur occidental qui, clos par un jubé, forme une église dans l'église, ont un caractère spécifiquement allemand. Rien de l'élégance française. Ces couples de seigneurs thuringiens, lourds et méditatifs, sévèrement drapés dans leurs manteaux : Hermann et Reglindis, Ekkehard et Uta, Konrad et Gepa, sont aussi teutoniques que leurs noms aux consonances rébarbatives. Mais on ne saurait nier leur expression monumentale qui annonce les Apôtres de Dürer. C'est une des cimes de la sculpture allemande.“ (Réau 1934, S. 333.)

1347 „Auf Gegensätzlichkeit der körperlichen und seelischen Charakterisierung beruhen nun auch die berühmten Stifterfiguren des Naumburger Domes. In diesen Gestalten ist ein wahres Kompendium der menschlichen Seele geformt von tiefstem Ernst männlicher Entschlossenheit des Heerführers Ekkehard bis zur andächtigen Versunkenheit der fürstlichen Äbtissin. (...). Im wahren Sinne des Wortes sind alle Register menschlicher Gemütsregungen und Leidenschaften gezogen.“ (Giesau 1933, S. 20f.)

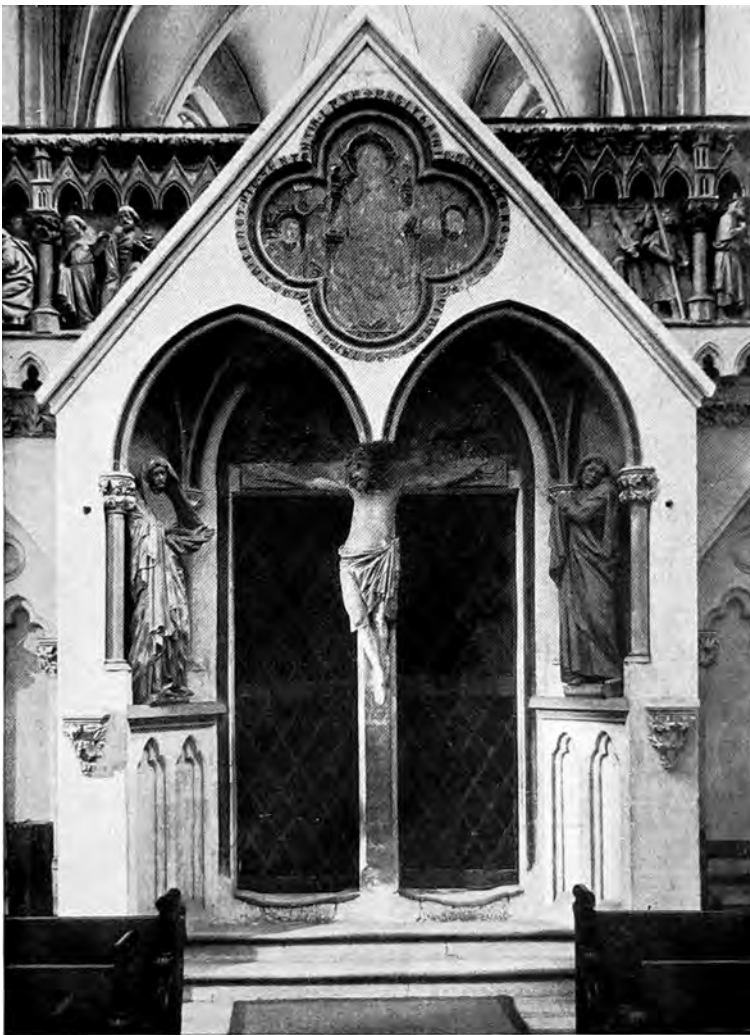


Abb. 184

Naumburg, Dom, Eingangspforte des Westlettners. Um 1250-60
(Aus: Giesau 1933, Abb. 21)

getreten. Nach einem vereinzelten Versuch bei Ernst Cohn-Wiener 1915 bemühten sich Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder in ihren Arbeiten der Jahre 1924 und 25 darum, bestimmte Entwicklungsreihen für die Naumburger Skulpturen aufzustellen. Auf diese Forschungen rekurrierte Giesau in seiner Abhandlung und knüpfte daran die weitere Frage nach einer Fortwirkung der Naumburger Werke in der späteren deutschen Skulptur. Hierzu fasste Giesau den Endpunkt der Entwicklung der Naumburger Bildwerke ins Auge, den er - wie auch die übrige Forschung im Allgemeinen - in der Kreuzigungsgruppe des Westlettners sah, die von Wilhelm Bode 1886 und dann von Erwin Panofsky 1924 als *Spätwerk* im Rahmen der Naumburger

Skulptur bezeichnet worden war.¹³⁴⁸ Dieses Spätwerk sah Giesau in einer Weise charakterisiert, die auf die künftige sächsische Skulpturenentwicklung des 14. Jahrhunderts voraus verweise. Er sah in diesen Figuren „die Betonung des Gefühlsmäßigen, die (...) auch das rein Körperliche zu einheitlichem Ausdruck eines die ganze Gestalt bewegenden Gefühles zu steigern sich bemühte.“¹³⁴⁹

Den religionsgeschichtlich bedeutsamen Vorgang einer *Herabholung* der Kreuzigungsgruppe von der Höhe des Triumphbalkens in die unmittelbare sinnliche Nähe des Kirchenbesuchers am Naumburger Westlettner, welche die Gläubigen zu „Teilnehmern an dem furchtbaren Schlußakt der Leidensgeschichte Christi werden“

1348 Vgl. Bode 1886, S. 58f. und Panofsky 1924, S. 156 (zitiert in Fußnote 855).

1349 Giesau 1933, S. 26.

lasse, interpretierte Giesau als Zeugnis für den Beginn einer neuen Frömmigkeitshaltung, die im Kontrast zur „erhabenen Feierlichkeit“ und zur „hieratischen Gebundenheit“ der älteren sächsischen Triumphkreuze stehe, „in der der Mensch der göttlichen Gnade nicht aus eigener Kraft und Bemühung teilhaftig werden konnte“. Die *Herabholung* des Kreuzes bedeute „eine völlig veränderte Einstellung des Menschen zur kirchlichen Lehre, zum Geschenk der göttlichen Gnade. Wurde sie bisher autoritativ empfangen, so erwacht jetzt das Bedürfnis im Menschen selbst, sich den heiligen Vorgängen zu nähern, der göttlichen Gnade sich durch eigenes Bemühen zu versichern.“¹³⁵⁰



Abb. 185
Naumburg, Dom, Kopf
des Johannes aus der
Kreuzigungsgruppe des
Lettners
(Aus: Giesau 1933, Abb.
22)

Während die frühere Forschung die Kreuzigungsgruppe des Westlettners vor allem in ihrem Gegensatz (und als Schlusspunkt)¹³⁵¹ zur Entwicklung der sächsischen Triumphkreuze gesehen hatte, maß Giesau dieser Darstellung religionsgeschichtlich und kunsthistorisch eine umfassendere Bedeutung bei, indem er in Christus, Maria und Johannes am Westlettnereingang die frühesten Zeugnisse einer heraufkommenden *Mystik* erblickte.¹³⁵² In der Gestalt der Naumburger Maria unterm Kreuz sah er eine *Neuschöpfung* und das Vorbild für die spätere Gattung des *Andachtsbildes* mit dem Thema der *Marienklage*.¹³⁵³

Die „innere Übereinstimmung des Gefühlsausdruckes“ mit den späteren Vesperbildern der Jahrhundertwende führte ihn zur Annahme, „daß für die Schöpfung dieser Gattung des Andachtsbildes die Naumburger Bildhauerwerkstatt verantwortlich“ sei.¹³⁵⁴

Giesau betrachtete die Naumburger Skulptur unter dem Gesichtspunkt einer *geistesgeschichtlichen Wende*. Er fragte, in welcher Weise diese Skulptur zeugungskräftig

1350 Giesau 1933, S. 27f.

1351 Vgl. u.a. Schmarsow 1892, S. 38f.; Freyer 1911, S. 272; Pinder 1925, S. 29; Lippelt 1930, S. 13; Redslob 1933, S. 9.

1352 „Wie revolutionär und wie allgemein diese seelische Umstellung in der ganzen abendländischen Menschheit sich vollzog, könnten wir aus den literarischen Zeugnissen der Mystik erfahren, ständen nicht die künstlerischen Momente als unmittelbar redende Zeugnisse vor uns. Als eines der frühesten hat die Naumburger Kreuzigung zu gelten, und abermals sehen wir, wie wichtig Sachsen-Thüringen für die allgemeine geistesgeschichtliche Entwicklung war.“ (Giesau 1933, S. 28.)

Vgl. hierzu Schmarsow 1934, S. 2.

1353 „Sie ist eines der für die Entwicklung des neuen inneren Verhaltens der Menschheit zum religiös Kultischen um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert wichtig werdenden Andachtsbilder.“ (Giesau 1933, S. 29.)

1354 Giesau 1933, S. 30. - Giesau weist auf eine noch unveröffentlichte Arbeit von Paul Frankl hin, die zu dem selben Ergebnis gekommen sei. (Ebd., n.1.)

gewesen sei und fortgewirkt habe, und sah die Antwort im späteren *Andachtsbild*, in dem für Giesau der genuine Beitrag der mitteldeutschen Kunst zur *Mystik* des späten 13. und 14. Jahrhunderts lag.

Die „gewaltige Erscheinung der Naumburger Kunst“ selbst wollte er nicht „ganz allein auf das plötzliche Auftreten des großen bildhauerischen Genius zurückführen“, sondern in eine bodenständige künstlerische Tradition der Landschaft einbetten, die diese Kunst hervorgebracht habe.¹³⁵⁵ Den Beweis hierfür sah er in zwei Werken, „die der Hand eines einzigen Künstlers entstammen und etwa zwei Jahrzehnte vor der Tätigkeit des Naumburger Meisters entstanden sind.“ Es waren dies die große Kreuzigungsgruppe aus der Moritzkirche in Naumburg und eine *Johannesschüssel*, die Giesau als *kultisches Andachtsstück* der Zeit um 1225 vorstellte, und die ihm *ganz vereinzelt* zu sein schien, was wiederum beweise, „wie bedeutungsvoll der Boden unserer Heimat für die Schöpfung solcher aus dem Rahmen des herkömmlichen Kultes herausfallender Andachtsbilder war.“¹³⁵⁶

Der Merseburger Rittergrabstein

Hermann Giesau hatte 1914 im Rahmen des *Denkmälerberichts des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* den Grabstein eines unbekanntes Ritters im Domkreuzgang zu Merseburg als „eigenhändiges Werk des Naumburger Hauptmeisters“ vorgestellt und nur „die verfehlte Aufstellung und den stark ruinöse(n) Zustand, besonders des Kopfes“ dafür verantwortlich gemacht, „daß das Werk in seiner Bedeutung bisher sehr unterschätzt worden“ sei. Der Zusammenhang mit der Naumburger Skulptur ergebe sich aus der „Körperhaltung und Anordnung der Gewandung“. Diese würden „eine sehr originelle Umbildung der Naumburger plastischen Motive im Sinne einer Liegefigur dar(stellen).“ Giesau resümierte 1914: „Es ist die erste realistische Liegefigur der deutschen Plastik.“¹³⁵⁷

An diese Feststellung von 1914 knüpfte Giesau in seinem Aufsatz von 1933 an, als er betonte, dass in der Grabplatte des Merseburger Ritters „zum erstenmal in der gesamten Geschichte der europäischen Grabfigur der Versuch einer realistischen Gestaltung des liegenden Toten gemacht worden“ sei, „während bei allen voraufgegangenen figürlichen Grabplatten der Verstorbene, wenn auch tatsächlich liegend, in statuarischer Haltung“ gegeben sei. Im Unterschied zu anderen Werken der figuralen Grabplastik wie die zuvor als hypothetisches Frühwerk des *Naumburger Meisters* erwähnte Grabplatte des Grafen Wiprecht von Groitzsch in Pegau *liege* der

1355 Giesau 1933, S. 34.

1356 Ebd.

1357 Giesau 1914, S. 37.



Abb. 186

Merseburg, Domkreuzgang, Grabstein eines unbekanntes Ritters. (Aus: Giesau 1933, Abb. 24)

Ritter in Merseburg „wirklich, der etwas gedunsene Leib rundet sich zwischen der eingesunkenen Brustpartie und den flach zusammenfallenden und gequetschten Gewandfalten. Die Hände greifen nicht mehr nach dem Schwert und dem Schilde, sondern sind nachträglich, wie es bei der Aufbahrung der Leiche geschieht, mit den beiden Waffen zusammengelegt.“¹³⁵⁸

In Giesaus Darstellung zur Kunst als *Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen* erschienen am Ende *rassekundliche* Überlegungen nur in der *Einleitung* und am *Schluss* sowie bei der gelegentlichen *Versicherung*, dass Rasse und Volkstum überhaupt eine Rolle gespielt hätten, wobei nur in Giesaus historischer Bemerkung zur Ostkolonisation des 10. und 11. Jahrhunderts am Beginn seiner Untersuchung ein

1358 Giesau 1933, S. 30-32. - Um diesen realistischen Eindruck des Liegens zu gewinnen, müsste die Grabplatte freilich wieder die Funktion der Deckplatte eines Sarkophages einnehmen, „während sie seit langer Zeit aufgerichtet an der Kreuzgangswand steht. Diese ihrem Wesen widersprechende Aufstellung ist Schuld daran, daß die große Bedeutung der Grabplatte bisher so gut wie ganz verborgen geblieben ist. (Giesau 1933, S. 32.)

Im Zusammenhang der Merseburger Grabplatte (die er nicht datiert) macht Giesau noch auf eine weitere Nachfolge der Naumburger Skulptur auf dem Gebiet der Grabmalplastik aufmerksam:

„Für die Fülle der Gedanken, die von dem Naumburger Meister und seiner Werkstatt ausströmten, muß in dem besonderen Zusammenhang dieser Arbeit [*sc. des Merseburger Rittergrabstein*] auf die monumental Tumba Herzog Heinrichs IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau hingewiesen werden. Dehio erkannte ihren geistigen Zusammenhang mit Naumburg. Für uns ist wichtig, daß diese Typus des Grabdenkmals, die Tumba mit der Darstellung des leidtragenden Gefolges an den Seitenwänden, der später im 14. und vor allem im 15. Jahrhundert zu so großer Beliebtheit gelangte, vermutlich ebenfalls auf eine Naumburger Erfindung zurückgeht. Das Breslauer Werk, durch die Großzügigkeit seiner formalen Gestaltung und durch die bei allem Reichtum schlichte Auffassung des Themas bemerkenswert, ist in seiner schlesischen Umgebung völlig vereinzelt.“ (Giesau 1933, S. 32f.)

unüberhörbar aktueller Bezug zur Politik der neuen Machthaber lag. Als Träger der von Giesau untersuchten künstlerischen Entwicklung des 13. Jahrhunderts in Mitteldeutschland aber spielte danach das Konzept der *Rasse* als Argument keine Rolle mehr. Die Denkmäler, die Giesau besprach, erschienen ihm zwar als „machtvolle Aussagen über das Wesen der Bewohner dieser *völkisch so mannigfaltig zusammengesetzten Landschaft*“, aber in dieser *völkisch so mannigfaltigen Zusammensetzung* hob sich das Rassekonzept, das auf die Identifizierung einer *bestimmten* Rasse zielt, eigentlich wieder auf und führte sich selbst ad absurdum. Giesaus konkrete Besprechung einzelner Kunstwerke folgte stil- und geistesgeschichtlichen Überlegungen und räumte der Landschaft Mitteldeutschland einen höheren Rang ein als der völkisch undefiniert bleibenden Abkunft ihrer Bewohner.

2. August Schmarsow (1934)¹³⁵⁹

Religion und Rasse im Naumburger Stifterchor

Über vierzig Jahre nach Veröffentlichung seiner Abhandlung zu den Naumburger Stifterfiguren sah sich August Schmarsow 1934 zu einer Klärung seiner 1892 veröffentlichten Interpretation veranlasst, nachdem diese zuletzt in der Forschung meist nur noch unter dem Gesichtspunkt der *Zweikampfthese* kritisch-ablehnend referiert worden war.¹³⁶⁰ Schmarsow knüpfte demgegenüber an seine *liturgische* Interpretation von 1892 an¹³⁶¹ und machte die Kreuzigungsgruppe am Westlettner-Eingang zum Schlüssel seiner neu vorgetragenen Interpretation. Das Westlettner-

1359 Zu August Schmarsow, *Im Stifterchor zu Naumburg*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (1934) S. 1-17 vgl. Küas 1937a, S. 116 / Metz 1940, S. 168 / Preller 1960, S. 275 / Schubert D. 1974, S. 310 / Sauerländer 1979, S. 176 / Dautert/Plaumann 1996, S. 309 (n.64).

1360 Schmarsows *Zweikampfthese* wurde in der Literatur meist ohne Nennung des Namens ihres Autors besprochen, wozu die 1903 und 1909 veröffentlichte ausführlichere Version einer *Zweikampfthese* bei Heinrich Bergner ebenso einen Teil beitrug wie der Umstand, dass Schmarsow zur Verteidigung seiner These bis zum vorliegenden Beitrag nicht mehr das Wort ergriffen hat. Zu Schmarsows Version der *Zweikampfthese* siehe Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*), zu Bergners Version siehe Kap. IV. (*Die Zweikampfthese / Erklärungsversuche des Zweikampfs*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfthese / Die Zuschauer des Zweikampfs*).

Eine Auseinandersetzung mit der *Zweikampfthese* (Schmarsows und Bergners) findet sich u.a. bei Goldschmidt 1907a, S. 20f. (*ablehnend*); Steinberg 1908, S. 16 (*referierend*); Freyer 1911, S. 273 (*zustimmend*); Cohn-Wiener 1915a, S. 264 (*ablehnend*); Panofsky 1924, S. 152 (*ablehnend*); Pinder 1925, S. 47 (*ablehnend*); Giesau 1927, S. 46f. (*ablehnend*); Lippelt 1930, S. 11 (*auf die Rationalität der These hinweisend*); Schreyer 1931, S. 276 (*zustimmend*) und Möllenberg 1934, S. 112 (*ablehnend*).

1361 Vgl. Schmarsow 1892, S. 32 (Zitat zu Fußnote 150) und Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*).

portal bezeichnete er als *Sakramentskapelle* und den Stifterchor selbst als Ort *zur Austeilung der Eucharistie*.¹³⁶² Zweck und Gegenstand der Darstellung im Stifterchor sei eine *kirchliche Gedenkfeier für die Wohltäter* des Bistums, eine *gemeinsame Seelenmesse* der Auftraggeber des Stifterchors mit den verstorbenen, in Stein verewigten Stiftern.¹³⁶³

Wie in seiner früheren Darlegung trat bei Betrachtung der Einzelfiguren die liturgische Interpretation in den Hintergrund. Mit den einander gegenüberstehenden Paaren Hermann und Reglindis und Ekkehard und Uta sah sich Schmarsow „vor eine Rassenfrage“ gestellt, die er „schon 1892 richtig zu lösen vermochte, weil (er) während (s)einer Schulzeit ein solches Beispiel unmittelbar vor Augen gehabt hatte und in jeder Hinsicht beobachten konnte.“¹³⁶⁴ Uta war jetzt (wie 1892) weniger die Teilnehmerin an einer heiligen Handlung als ein *weibliches Schönheitsideal norddeutscher Abstammung*,¹³⁶⁵ und Reglindis zeigte in ihrer Teilnahme am Messgeschehen weniger Frömmigkeit und Devotion, als dass sie ihre polnische Herkunft zu erkennen gab, die sie im Kontrast zu Uta als *unbedeutendes Dienstmädchen* erscheinen ließ.¹³⁶⁶

Das Geschehen der Messe, auf welches die Haltungen und Blicke der Figuren im Chorquadratum gerichtet sein sollten,¹³⁶⁷ war für die Figuren im Chorpolygon nur in Schmarsows Ausgangsüberlegung vorhanden und wurde wieder ersetzt durch die These vom *Zweikampf*, als dessen Interpret Schmarsow (zusammen mit Bergner) in die Forschungsgeschichte eingegangen war. Schmarsows Versuch einer erneuten Begründung der *Zweikampftthese* stützte sich vor allem auf die Figur des Sizzo, den er in seiner Rolle als Richter genauer betrachtete. Dessen geschultertes und mit einem Band umschlungenes Schwert sei *ein unbezweifelbares Symbol richterlicher Gewalt*, das

1362 „Die Gesamtausstattung des schmalen Zwillingstores [*sc. am Westlettner*] bezeugt zunächst die Bestimmung des Innenraumes, in den wir eintreten, als Sakramentskapelle, zur Austeilung der Eucharistie.“ (Schmarsow 1934, S. 3.)

1363 „(...) die kirchliche Gedenkfeier für diese Wohltäter mit der gemeinsamen Seelenmesse ist der Anlaß zu deren Verherrlichung.“ (Schmarsow 1934, S. 5.)

1364 Schmarsow 1934, S. 8.

1365 „Der herrliche Kopf mit langen blonden Flechten ließe sich wohl an der Hand romanischer Madonnenreliefs dieser Gegend als das weibliche Schönheitsideal norddeutscher Abstammung erweisen. Und die Hoheit ihres Blickes würde solche Verwandtschaft nur bestätigen, wie die königliche Haltung, selbst in der Hingabe an das Sakrament des Altars.“ (Ebd.)

1366 „Wie anders [*sc. gegenüber Uta*] wirkt da das jugendfrische Slawenkind, das sicher ein Königskind aus Polen sein soll: es ist, solchem Urbild des Adels gegenüber, doch nur als gutmütiges, aber herzlich unbedeutendes Dienstmädchen einzuschätzen (...).“ (Ebd.) - Vgl. Sauerländer 1979, S. 176 u. n.32 (zitiert in Fußnote 1337).

1367 „So ist die ganze Reihe der bis dahin gezeigten Stifter [*sc. die Figuren im Chorquadratum*] in gesteigertem Maße auf die kirchliche Funktion bezogen (...).“ (Schmarsow 1934, S. 9.)

wörtlich besage: *hier wird Gericht gehalten, hier ist eine Stätte der Gerichtsbarkeit.*¹³⁶⁸ Der Gestalt Sizzos, welcher der *bestellte Richter* war, trat die Gestalt Wilhelms als *Unparteiischer* an die Seite. Dessen eingewickelte rechte Hand bedeute, dass sie zum Kampf unbrauchbar, *ausgeschaltet* sei, während die linke Hand Schild und Schwert hielt, von der „ein Ritter nicht lassen darf“.¹³⁶⁹ Und so begriff Schmarsow die Gestalten des Sizzo und Wilhelm als *conjugati*, als Schiedsrichter und unparteiischer Zeuge beim „Gottesgericht (..)“, das durch Zweikampf zum Austrag kommen muß.“¹³⁷⁰

1368 Schmarsow 1934, S. 10.

Die schiedsrichterliche Funktion Sizzos beim Vollzug eines zuvor gefällten Richterspruches zeigt sich ferner nach Schmarsow (ebd.) im Vergleich mit dem jüdischen Hauptmann der Gefangennahme Christi in den Passionsreliefs am Westlettner. In gleicher Weise wie dort der Hauptmann bei der *Durchführung* des Richterspruchs (und nicht beim Fällen des Urteils) gezeigt werde, werde auch Sizzo bei der *Durchführung* des Richterspruchs, bei der schiedsrichterlichen Überwachung des Zweikampfes im Vollzug des *Gottesurteils* gezeigt.

Das *Stehen* des Richters erklärt sich also nach Schmarsow mit der Situation der *Durchführung* des Richterspruchs. Man kann ihm also nicht die Auffassung unterstellen, es wäre eine Gerichts-*Verhandlung* im Chorpolygon dargestellt. Eine solche Verwechslung liegt Sauerländers Kritik zugrunde, der besonders das *Stehen* des Richters als Widerspruch zur historischen Überlieferung einer mittelalterlichen Gerichts-*Verhandlung* behauptet, die nach Schmarsow gar nicht dargestellt ist:

„Bekanntlich tritt auch am Naumburger Lettner eine Figur mit geschultertem Schwert auf. Es ist einer jener im Lukasevangelium erwähnten Hauptleute, welche die Gefangennahme Christi *vollziehen*. Das Schwert ist in der Hand dieser Figur Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt. Als solches erscheint es, entweder auf den Knien liegend oder geschultert, häufig bei den Darstellungen des Richters in der durch von Amira kommentierten Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels. Nun weicht die Naumburger Statue von den genannten Darstellungen des Richters darin entscheidend ab, daß sie stehend gezeigt ist. Der Richter aber hat nach mittelalterlichem Rechtsbrauch sitzend *Urteil zu finden*. (Sauerländer 1979, S. 208; *Herv.*, G.S.)

Von Urteils-*Findung* ist aber bei Schmarsow nicht die Rede.

Schmarsow irrt dagegen bei einem weiteren Vergleich, wenn er behauptet, dass die *Gestalt der Gerechtigkeit* auf den kurz nach 1330 entstanden Bronzereliefs des Andrea Pisano am Florentiner Baptisterium mit einem „umwickelten Schwert in der Scheide, (...) aufrecht gehalten“ dargestellt sei. (Ebd.) Tatsächlich hält die *Justitia* am Florentiner Baptisterium das *blanke* Schwert in der angewinkelten Rechten frei in die Höhe, ohne es wie Sizzo an die Schulter anzulehnen, während sie in der Linken die Waage vorweist.

1369 Schmarsow 1934, S. 11.

„Das eben bedeutet aber, daß er [*sc. Wilhelm*] in seinem stillen Dastehen unverletzlich und berührbar ist, wie der Richter selbst, nach Ritterschwur und Gesetz. - Es ist der notwendige Zeuge für die Durchführung des Rechtsbrauches, die hier stattfinden soll, der ‚Unparteiische‘, der einen Waffengang mit zu beobachten und das Urteil des Richters zu bestätigen oder zu ergänzen hat.“ (Ebd.)

1370 Ebd.

Messe und Zweikampf im Naumburger Chorpolygon

Im Versuch einer Vermittlung der *Zweikampffthese* mit seiner übergreifenden These einer gemeinsamen *Seelenmesse* für alle Stifterfiguren in Chorquadrant und -polygon (unter Beteiligung der gläubigen Besucher des Westchors) verfiel Schmarsow auf die Erklärung, dass der Ort, an dem Sizzo mit geschultertem Richterschwert auftrete, ihm nicht nur die unmittelbare richterliche Gewalt in weltlichem Sinne verleihe, sondern dessen Amt mit höherer sakraler Autorität versehe:

Der Richter im Chorbau des Naumburger Doms, der das umwickelte Schwert scheidelrecht erhoben zur Schau stellt, wirkt damit an seiner Stelle wie ein Ausrufungszeichen: Hier ist eine Stätte des Gerichts über Leben und Tod, und da wir uns doch einmal im Gotteshause befinden, dürfen wir vertrauensvoll erweitern: hier wohnt die Gerechtigkeit des Himmels¹³⁷¹ unmittelbar in der Nähe des Allerheiligsten, das dort damals auf dem Altar stand.

Trotz der von Schmarsow emphatisch berufenen *Gerechtigkeit des Himmels* und der *Nähe des Allerheiligsten* standen in seiner Darstellung *Messe und gerichtlicher Zweikampf* vermittlungslos nebeneinander. Wenn Schmarsow Dietmar und Timo als *Gegner* schilderte, „die ganz zäußerst ihre Aufstellung gefunden haben“ und „beide auf das Kommandowort warten“, dann blieb er die Antwort schuldig, wie sich das mit seiner Vorstellung einer *Seelenmesse*, in welche diese Personen im selben Augenblick eingebunden sein sollten, vertrug.¹³⁷²

Schmarsows penible Schilderung einer angenommenen Situation unmittelbar vor dem Zweikampf - „Sein [*sc. Timos*] Blick weicht, bei gespannter Haltung des Kopfes, etwas seitwärts ab, und die Lippen schieben sich ein wenig vor, während die glatten Wangen mit angehaltenem Atem geschwellt sind, als stiege mit der Todesverachtung im Herzen auch Geringschätzung des Widersachers auf, und werde nur jetzt noch gehemmt, bis sie sich Luft machen darf im Angriff“ - konnte die *vorausgesetzte* Frage nicht beantworten, *warum* Dietmar und Timo überhaupt zum

1371 Schmarsow 1934, S. 10. - Das von Sizzo angeblich „scheidelrecht erhoben zur Schau gestellte“ Schwert wird von diesem tatsächlich leicht schräg und am Oberarm angelehnt gehalten.

1372 Die liturgische *Seelenmesse* Schmarsows, die den Autor schon im Chorquadrant bei Betrachtung der *nordischen Schönheit* Utas und des *jugendfrischen Slawenkindes* Reglindis zu ganz weltlichen, nämlich *rassekundlichen* Reflektionen anregt hat, wird in seiner Beschreibung der Figuren im Chorpolygon zum Zerrbild einer Messe, wenn Timo „mit der Todesverachtung im Herzen“ und der „Geringschätzung des Widersachers“ Dietmars Angriff erwartet (Schmarsow 1934, 12.) und der Angreifer nach Schmarsow „schon sehr reiche Schenkungen hinterlassen haben (muß), daß ein Domkapitel nicht umhin konnte, seinen Namen unter die hochverdienten Stifter aufzunehmen und auch für ihn die Seelenmesse zu halten, ja durch Ausrufung vom Altar her auch das Gedächtnis seines Untergangs wachzuhalten. Jeder Unbefangene, der ihn anschaut und die verstohlene Haltung gewahrt, kann ihn nur als ‚Heimtücker‘ erkennen.“ (Schmarsow 1934, 13.)

Zweikampf im Naumburger Westchor antraten, wo sie doch historisch, wie Schmarsow selbst einräumte, nichts miteinander zu tun hatten¹³⁷³ - ein Widerspruch, in den sich auch Bergner (der von Schmarsow *nie* erwähnt wurde) bei seiner Interpretation verwickelt hatte.¹³⁷⁴

Doch erschien dieser Widerspruch harmlos gegenüber einem anderen, der in Schmarsows doppelter Charakterisierung des Westlettnerportals als *Sakramentskapelle* und als Darstellung *rassischer Typen* lag. Nach Schmarsows Deutung verwiesen der Gekreuzigte, Maria und Johannes am Westlettneringang auf die *Eucharistie* des dahinter liegenden Westchors, an welcher alle Stifterfiguren zusammen mit den lebenden Teilnehmern bei der Messe am Altar teilhatten. Daneben hatte die Kreuzigungsgruppe für Schmarsow nicht nur eine *liturgische*, sondern auch eine *rassekundliche* Bedeutung, insofern die Physiognomien von Christus, Maria und Johannes (wie auch die Figuren der Passionsreliefs) dem Autor ausgesprochen *slawisch* geprägt erschienen und Schmarsow zu einer durchaus aktuell gemeinten Forderung nach *Widerstand* gegen das *Überhandnehmen slawischer Typen* anregten:

*Der Kopf des gekreuzigten Dulders, wie die klagende Schmerzensmutter, die sich doch an den Beschauer wendet, und vollends der fassungslos händeringende Sohnesersatz (...) weisen einen (...) gemeinsamen Charakterzug von lehrreichster Bedeutung für uns auf: die zunehmende Hinneigung zu slawischen Typen aus der nachbarlichen Bevölkerung, gegen deren Vordringen und Überhandnehmen auch die Kultur der Hohenstaufenzeit ihren Widerstandswillen zu festigen alle Ursache gehabt hätte.*¹³⁷⁵

Schmarsows 1934 veröffentlichte Interpretation war die erste in einer ganzen Reihe von christlich verbrämten Deutungen des Stifterzyklus zu Beginn des *Dritten Reiches*, die sich mehr oder weniger offen bestimmten Ideologemen nationalsozialistischer Herrschaft dienstbar machten. Gegenüber Hermann Giesaus Darstellung im *Jahrbuch der Denkmalpflege* von 1933 merkte Schmarsow an, dass dessen Arbeit ein zu großes Gewicht auf die bildende Kunst und deren Wirkung auf die geistesgeschichtliche Entwicklung lege, dass aber nur eine *Religionsgeschichte der Geschlechterfolgen*, und das hieß: *Religion und Rasse* die Erklärung der Geschichte im Mittelalter und des Naumburger Stifterzyklus liefern könnten.¹³⁷⁶ So gesehen könne

1373 Vgl. Schmarsows (1892, S. 23) ausführlichen Bericht des *historischen* Zweikampfs zwischen Dietmar und seinem Ankläger Arnold 1048 in Pöhlde.

1374 Siehe Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfbese*).

Während Schmarsow Bergner kein einziges Mal erwähnt, bezieht sich Bergner wiederholt - zustimmend oder kritisch - auf Schmarsow; vgl. u.a. Bergner 1903 (S. 99, 109f., 111, 112, 115, 116f., 122) und 1909 (S. 37f., 43f.).

1375 Schmarsow 1934, S. 16.

1376 „Jetzt lesen wir in einer umsichtigen und tiefgreifenden Abhandlung (...) im

der Zyklus als *Denkmal echt deutscher Sinnesart* gelten, in welcher Bedeutung er „den Deutschen immer mehr ans Herz wachsen möge.“¹³⁷⁷

3. Lothar Schreyer (1934)¹³⁷⁸

Mystisch-nationaler Expressionismus

In noch stärkerem Maße als Schmarsow versuchte Lothar Schreyer in seiner Studie zum Naumburger Stifterchor der nunmehr herrschenden, aber in ihrer Kunstauffassung noch keineswegs ausformulierten nationalsozialistischen Ideologie gerecht zu werden, und verband sie mit einer dem Autor eigentümlichen mystischen Religiosität.¹³⁷⁹

Jahrbuch der Denkmalfpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt für 1933/34, S. 28 angesichts der Kreuzgruppe im Eingangstor der Stifterkapelle: ‚Welche ungeheure Bedeutung die Kunst des Naumburger Bildhauers und seine revolutionäre Kraft für die Umgestaltung der religiösen Themen gehabt hat, ist bisher nicht ausreichend betont worden‘. Damit geraten wir, wie ich fürchten muß, ganz nahe an die Gefahr, der bildenden Kunst allein zuzutrauen und ihrer Wirkung nachzurühmen, was ohne *Religionsgeschichte der Geschlechterfolgen* nicht erklärbar wird.“ (Schmarsow 1934, S. 2; *Herv.*, G.S.)

Schmarsows Konzept einer *Religionsgeschichte der Geschlechterfolgen* erinnert in seiner Verbindung von *Christentum (Religion)* und *germanischer Rasse (Geschlechterfolge)* an Gertrud Bäumers Analyse der Naumburger Stifterfiguren. Wie ausführlich dargelegt wollte Bäumer bei ihrer Analyse des Stifterzyklus im *Blutzusammenhang* der *natürlichen und dunklen Kraft eines jungen Volkes* das *barbarische (germanische) Prinzip*, in der *formenden Kraft des Christentums* aber den *Geistzusammenhang* der *deutschen Menschen* im Naumburger Stifterchor erkennen. - Vgl. Bäumer 1928, S. 2 und Kap. XII. 2 (*Der deutsche Mensch*).

1377 Schmarsow 1934, S. 17.

1378 Zu Lothar Schreyer, *Frau Uta in Naumburg. Eine Beschreibung und Deutung der Stifterfiguren, Oldenburg/Berlin 1934* vgl. Sauerländer 1979, S. 170 / und - ausführlich - Ullrich 1998, S. 25 (n.31), 49ff., 61f., 68f., 81f., 100, 106f., 110f., 113, 127, 131.

Der Maler, Schriftsteller und Dramaturg Lothar Schreyer (1886-1966) schloss 1910 sein Jurastudium in Leipzig mit der Promotion ab, arbeitete 1911-1918 als Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und war seit 1916 (bis 1928) Mitarbeiter an Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*. Zwischen 1921 und 1923 leitete er die *Bühnenklasse* am Bauhaus und übernahm anschließend die Leitung einer Kunstschule in Berlin und Dresden. Von 1928-1931 war er Cheflektor der Hanseatischen Verlagsanstalt in Hamburg. Schreyer verließ das Bauhaus 1923, weil er dort seine Vorstellung eines *kultischen Gesamtkunstwerks* nicht durchsetzen konnte. Nach Schreyers Konzept sollte die Bühne des Theaters „zu einer Stätte der Reinigung und der Erlösung des Menschen werden“. „Dies war eine Deutung des Theaters, welcher die Bauhäusler in ihrer Mehrheit nicht zustimmten. Bei einer Probeaufführung des *Mondspiels* kam es zum Eklat, der Schreyer veranlaßte, die Leitung der Bühnenwerkstatt niederzulegen und das Bauhaus zu verlassen.“ (Vgl. bauhaus.de/bauhaus1919/buehne1919.)

1379 Wie Ullrich (1998, S. 49) erwähnt, wurde Schreyers Studie zu *Frau Uta in Naumburg* „im nazistischen Umfeld“ zunächst „beifällig zitiert“, während der Autor des Buches selbst wegen seiner abstrakt-expressionistischen Gemälde auf den Index ‚Entartete

Bei Schreyer fanden sich alle Motive der gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung August Schmarsows, wie *Religion, Rasse* und *Nation*, die nun in Schreyers Abhandlung mit einer mystischen Gesamtschau des Naumburger Stifterzyklus verbunden wurden.¹³⁸⁰

Schreyers *mystische* Interpretation war dem Gehalt nach durch und durch *national*,¹³⁸¹ auch wenn sie sich tief religiös gab. Das Ergebnis seiner visionären Schau stand von vornherein fest: die Naumburger Stifterfiguren kündeten von der *Seele des deutschen Menschen*,¹³⁸² im Naumburger Dom habe der Bildhauer an einer *Weltwende* am Ende

Kunst' gelangte. Konfessionell war Schreyer 1933 zum Katholizismus übergetreten und „strebte einem Mystizismus zu“, welcher der „nazistischen Kunstideologie“ verwandt war (ebd.), die freilich in den Jahren 1933 und 1934 noch keineswegs feststand, sondern in der sog. *Expressionismus-Debatte* dieser Zeit noch kontrovers ausgetragen wurde (vgl. Halbertsma 1992, S. 135f.).

Während sich Hitler 1934 in seiner Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 5. September (abgedruckt in *Adolf Hitler, Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939, hrsg. u. kommentiert von Robert Eikemeyer, Frankfurt am Main 2004, S. 63-78*) entschieden gegen eine reaktionäre Deutschtümelei mit *Maschinenschrift in gotischen Lettern* und gegen Vorschriften für eine neue deutsche Kunst ausspricht, die sich an überkommenen, romantischen Vorstellungen von altdeutscher Kunst orientieren würden - womit er vor allem gegen die völkische Kunst-Auffassung Rosenbergs polemisierte - (vgl. Hitler 2004(1934), S. 75), folgte die Abrechnung des *Führers* mit jeder ungegenständlichen Kunst und deren Vertretern (also auch einem abstrakten Expressionismus wie in Schreyer praktizierte) ein Jahr später mit einer weiteren Rede Hitlers auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg am 11.9.1935 (vgl. *Hitler, ed. Eikemeyer 2004, Dokument 4, S. 81-96*).

Nummehr (im September 1935) rechnet Hitler mit den *Narren* und *Betrüggern* (S. 82) des *dadaistischen Kunstbetrieb* (S. 86) ab, die er als *Kulturverbrecher* denunziert, und denen er das Ende jeder argumentativen Auseinandersetzung ankündigt: „Denn, was immer wir mit unseren Kulturverbrechern an Rechnungen zu begleichen hatten, wir haben uns wirklich nicht zu lange damit aufgehalten, diese Verderber unserer Kunst zur Verantwortung zu ziehen. Seit jeher stand ein Entschluß fest: Wir werden uns einmal nicht in endlose Debatten einlassen mit Menschen, die - nach ihren Leistungen zu urteilen - entweder Narren oder Betrüger waren. Ja, wir haben die meisten Handlungen der Führer dieser Kulturherostraten immer nur als Verbrechen empfunden. Jede persönliche Auseinandersetzung mit ihnen müßte sie daher entweder in das Gefängnis oder in das Irrenhaus bringen, je nachdem sie an die Ausgeburten ihrer verderbten Phantasie entweder wirklich als innere Erlebnisse glaubten oder diese Produkte selbst als traurige Verbeugung vor einer genau so traurigen Tendenz zugeben.“ (Hitler 2004(1935), S. 82).

1380 Die sachlichen Informationen zu seiner Abhandlung entlehnt Schreyer der großen Monographie Schmarsows von 1892, die ihm schon drei Jahre zuvor bei einem Überblickswerk über *Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung, Hamburg/Berlin/Leipzig 1931* die Belege zu seinen Ausführungen über die Naumburger Skulptur lieferte, wobei er auch die These Schmarsows von der Abhaltung eines *Gottesgerichts* im Chorpolygon als Erklärungsansatz akzeptierte. (Vgl. Schreyer 1931, S. 276.)

1381 Schreyers mystische Schau beginnt mit einem Satz, in welchem er die *Steine* beschwört, in denen die Stifterfiguren im Dom zu Naumburg *leben*. (Schreyer 1934, S. 5.)

1382 „Das deutsche Volk steht im Dom zu Naumburg in steinernen Bildern und verkündet die Seele des deutschen Menschen und das gemeinsame Schicksal des deutschen

der Stauferzeit¹³⁸³ das „sich offenbarenden Wesen des deutschen Volkes“ in den Stein *gebannt*.¹³⁸⁴ Die Dombauten dieser Zeit in Bamberg und Naumburg seien Monumente *im Kampf gegen die slawische Gefahr*, als „Vorposten des Glaubens und der Rasse“, und in gleicher Weise „Schöpfungen und Symbole der Staatsmacht wie der Glaubenswelt“.¹³⁸⁵

Das *Seelengeschehen* der zwölf Stifterfiguren sei in der Spannung zwischen *Wehrhaftigkeit* und *Innerlichkeit* befangen, woran Schreyer die Erwartung knüpfte, dass in diesem *wahrhaft deutsche(n)*

Kampf, den jeder Deutsche *mit sich kämpft*, ein Kampf *in der Gemeinschaft* werde.¹³⁸⁶



Abb. 187

„Frau Uta in Naumburg“ - Titelblatt (Aus: Schreyer 1934)

Die Stifterfiguren vor dem Altar

Von der Voraussetzung eines szenischen Zusammenhangs im Naumburger Stifterchor ausgehend fragte Schreyer, welche Handlung sich zwischen den zwölf Figuren ereigne und antwortete, es sei eine *Seelenhandlung*, die sich sowohl in den einzelnen Gestalten des Chors als auch „in inniger gegenseitiger Verbindung“ zwischen den Figuren ereigne.¹³⁸⁷ Schreyer unterteilte die zwölf Stifterfiguren wie Schmarsow und

Lebens. Deutschland selbst ist der Dom.“ (Schreyer 1934, S. 6.)

1383 „Eine solche Weltwende geschah unserem Volk zu der Zeit, als die zwölf steinernen Menschenbilder im Dom zu Naumburg erstanden. Unter ging die große Zeit des frühen Mittelalters, das heilige römische Reich deutscher Nation. Während das leuchtende Gestirn der Hohenstaufen zu letztem zauberhaftem Glanz sich erhob und dann jäh in Finsternis und Blut versank, erhielt der Dom zu Naumburg im wesentlichen die Gestalt, in der er uns heute begeistert.“ (Schreyer 1934, S. 7f.)

1384 Schreyer 1934, S. 10.

1385 Schreyer 1934, S. 11.

Der Gedanke einer (Ost-)Mission der deutschen Kultur (und Rasse), wie er bei Schreyer in der Wendung vom „Kampf gegen die slawische Gefahr“ formuliert ist, findet sich in ähnlicher Weise bei Schmarsow und Giesau. - Vgl. Giesau 1933, S. 6 (Zitat zu Fußnote 1322) und Schmarsow 1934, S. 16 (Zitat zu Fußnote 1375).

1386 Schreyer 1934, S. 33f.

Die ideologische Verbindung von *Rasse* und *Religion* findet sich im Zusammenhang der Naumburg-Forschung zuerst bei Gertrud Bäumer in ihrer Abhandlung *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* vorgetragen - Bäumer spricht vom *Blutszusammenhang* der Rasse und von der *formenden Kraft des Christentums*. - Vgl. Bäumer 1928, S. 2 (Zitat zu Fußnote 1162).

1387 Schreyer 1934, S. 33.

auch die übrige Forschung in drei Vierergruppen (die Figuren im Chorquadratum und -polygon und die Figurenpaare dazwischen). Eine weitere und viel wichtigere Gruppierung aber betraf die Stellung der Figuren zum Altar. Danach unterschied Schreyer zwei Figurengruppen unterschiedlicher seelischer Verfassung: einer *erregten* Gruppe im Chorpolygon stehe die *gesammelte* Gruppe im Chorquadratum gegenüber, zu der auch die beiden *vermittelnden* Stifterpaare an der Grenze zwischen beiden Bereichen gehörten, insofern auch sie noch *vor dem Altar* zu Stehen kommen würden.¹³⁸⁸ Zum liturgischen Zentrum der seelischen Handlung - es war nach Schreyer die *Seelenmesse* - bestimmte er wie Schmarsow¹³⁸⁹ den Altar des Westchors, den er in religiös-ekstatischer Weise beschrieb.¹³⁹⁰

Die Stifterfiguren bezogen sich nun in unterschiedlicher Weise auf dieses kultische Zentrum: Die Stifter *vor dem Altar* - im Chorquadratum und an der Grenze zum Chorpolygon - befanden sich nach Schreyer vorwiegend im Gebet, dann in Zuständen des Glücks und der Seligkeit oder aber in einer höheren Gottesschau. Dietrich war der *Führer des Menschenchores*, in welchem *Manneskraft und Frömmigkeit* vereint waren,¹³⁹¹ Adelheid (Gepa) betete für die *Weibe des Gotteshauses*,¹³⁹² und Uta verrichtete ihr Gebet *am Altar im heiligen Chor*.¹³⁹³ Ekkehard war der *Hüter des*

1388 Ebd. - Vgl. Schmarsows Unterscheidung einer *Mittelgruppe* mit den beiden Stifterpaaren, einer *inneren Reihe* mit den vier Polygonfiguren und einer dritten Gruppe im Chorquadratum. Siehe dazu die ausführliche Darstellung in Kap. II. 1 (*Die beiden Stifterpaare / Die Figuren im Chorpolygon / Die Figuren im Chorquadratum*).

1389 Vgl. Schmarsow 1892, S. 32f. (Zitate zu Fußnoten 150 u. 151 sowie Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*)).

1390 „In der Mitte des Chores steht der Altar. Von ihm und zu ihm leben die Stifter. Sie glühen von seinem Licht. Ihre Leiber sind die Schutzwehr um das Licht. (.....) Das Leben im Chor ist Anbetung und Lobpreis dem allerheiligsten Gut.“ (Schreyer 1934, S. 34.)

1391 Schreyer 1934, S. 35.

1392 „Adelheid, Äbtissin von Gernrode — sie begleitet den Lobgesang mit feierlichem Gebet. In feierliche Melodie ist die edle Frau gehüllt. Was in ihr klingt und aus ihr spricht, davon reden die steinernen Falten des Gewandes (...). Der Faltenbausch ist nicht weich und gleitend, sondern fest und sicher gebrochen. Wie die Töne des Gebetes in klaren Stufen schreiten, über dem Faltenbausch halten die beiden Hände das aufgeschlagene Gebetbuch. Es ist in den gebrochenen Falten, als beuge sich in herber Demut das Leben unter das Gebet. Und die senkrechten Falten der rechten Seite richten zugleich die Seele auf in der aus dem Gebet empfangenen Kraft. In klarem Faltenfall sammelt sich der Schleier um das ernste, ein wenig herabgeneigte, lesende Antlitz. Der Mund spricht das Gebet. Es ist das Gebet der Weihe des Gotteshauses. (Schreyer 1934, S. 36f.)

1393 „Mit der linken Hand hebt Frau Uta den Mantel zum Gürtel hoch, und die Hand, mit einem Ring geschmückt, liegt unverhüllt auf den Falten. Das seelenvolle Spiel der Finger scheint auf einer Harfe ein Lied zu greifen. Es klingt ein Liebeslied und ein Wiegenlied zugleich. Es ist aber auch ein Gebet. Denn Frau Uta steht aufrecht am Altar im heiligen Chor und umhüllt ihren Körper in Ehrfurcht ganz, um nur Kraft der Seele zu sein,

Heiligtums,¹³⁹⁴ von Hermann glaubte Schreyer, dass „seine Augen (..) geöffnet in übernatürliche Weiten, in die Himmelswelt (schauen)“,¹³⁹⁵ und bei Hermanns Gemahlin Reglindis erkannte er „des jungen Weibes himmlische Seligkeit“, welche an die *Jugendfrische* einer *klugen Jungfrau* erinnerte.¹³⁹⁶ Bei Konrad dachte Schreyer an eine *getreue Seele*,¹³⁹⁷ und Gerburg, die am *Ende des Naumburger Menschenkreises* stand, barg, wofür das geschlossene Gebetbuch in ihrer Hand sinnbildliches Zeugnis ablegte, „die Antwort auf alle Gebete (..) in ihrem Herzen“.¹³⁹⁸

Indem sich Schreyer nun den Figuren im Chorpolygon *hinter dem Altar* zuwandte, versuchte er mit der Vorstellung von einer *gemeinsamen* Messe *aller* Stifterfiguren des Naumburger Westchors Ernst zu machen. Er besprach hier gleichfalls der Reihe nach die Figuren bei ihrer Teilnahme am Messopfer, jedoch unter dem doppelten Aspekt ihrer offenkundigen Bedürftigkeit zu geistlichem Beistand und ihrer Berechtigung zur Teilnahme an der Messe, die sie sich trotz ihrer Schuld - die an ihrer Position *hinter dem Altar* ablesbar sei - erworben hätten.

Um seiner *Rene* willen habe sich Timo einen Platz hinter dem Altar verdient.¹³⁹⁹ Seine *Hingabe an den Altar* und seine *Selbstanklage vor Gott* ließen ihn trotz seines Verbrechens Gnade vor Gott finden.¹⁴⁰⁰ Wilhelm von Kamburgs innere *Zerissenheit*

zu empfangen.“ (Schreyer 1934, S. 39.)

1394 Schreyer 1934, S. 40.

1395 Schreyer 1934, S. 49f.

1396 Schreyer 1934, S. 51.

1397 Schreyer 1934, S. 53.

1398 Ebd.

1399 Schreyer referiert die Überlieferung von Timos Ohrfeige und seine tödliche Rache, seine Flucht an den Hof Kaiser Heinrichs IV. und seinen Tod:

„Timo, Markgraf Dedons IV. jüngster Bruder, hatte in seiner Jugend, als er um die Flur oder Saat in der Prozession ritt, von einem anderen jungen Fürsten, der besser als er beritten war, eine Mauschelle empfangen. Diesen Schimpf zu erwidern, machte er sich zur Prozession des nächsten Jahres besser beritten und erstach selbigen jungen Fürsten, eine Mauschelle mit Wunden, und einen Streich mit Mord rächend. Weil nun die verwandten des Entlebten ihm nachstellten, mußte er das Land meiden und an fremden Höfen dienen. Also kam er an den kaiserlichen Hof, und hielt sich so ritterlich, zeigte auch so guten Verstand, daß Kaiser Heinrich IV. ihn bald zum Hofmeister annahm und zur Belohnung seiner guten Dienste ihm das Markgraftum Meißen zuzuwenden versprach, als Markgraf Heinrich dessen entsetzt war. Wie er nun diese Gnade zuvor mit seiner Treue und Tapferkeit noch mehr verdienen und, als der Kaiser eine Burg belagerte, im Sturm der vorderste sein wollen, ward er in einem Ausfall niedergemacht und starb also, ehe er diese Würde empfangen; doch ist solche bei seinem Stamm geblieben.“ (Schreyer 1934, S. 43.)

1400 „Gestalt und Ausdruck des finsternen und inbrünstigen Antlitzes offenbaren das bewußte Schuldigwerden und die bewußte Sühne im ritterlichen Dienst. In Verlassenheit und Hingabe starrt Timo nach dem Heiligtum auf dem Altar, das er nicht sehen kann. So wird seine Hingabe Schmerz. Ein Mann in Selbstanklage vor Gott ergibt sich stolz der

mache diesen zwar unfähig, *den Altar zu schauen*, doch seine beginnende Weltentsagung und seine *Kraft der Hoffnung* führten ihn in den *Kreis der Andacht* am Altar zurück.¹⁴⁰¹ Sizzos zornig geöffneter Mund sei der *Schrei der Selbstanklage* und der *Hass auf seine eigenen Todsünden*,¹⁴⁰² während der Verräter Dietmar - ähnlich wie Timo ein *Bekenner seiner Schuld* - „sich in Reue und Scham hinter dem Schild birgt“, nun aber ruhig wird, um „das Urteil zu empfangen“.¹⁴⁰³

Im Gebet und im Bekenntnis der Schuld - dies ist die *liturgisch-religiöse* Erklärung Schreyers - waren alle Stifter im Naumburger Westchor in der Nähe des *Altars* Teilnehmer an einem gemeinsamen Messvorgang.

Der deutsche Mensch und sein Prophet

In einer berühmt gewordenen Vision erzählte Lothar Schreyer, wie er *Frau Uta* zum ersten Mal gesehen habe, noch bevor er den Naumburger Westchor betrat. Schreyer beschrieb die Erscheinung einer Frau, wie man ihr überall in Deutschland begegnen könne. Er selbst habe Frau Uta bei einer Bahnfahrt aus dem stehenden Zug an einer Straße in Thüringen gesehen. Im Stifterchor des Naumburger Doms sei er ihr dann in Gestalt der *Frau Uta* als Stifterstatue wieder begegnet.¹⁴⁰⁴ Doch wichtiger

Gnade. In ihm tönt die herbe Weise: ‚Getreuer Gott, erbarme dich, du Gnadenreicher über mich! / Der Gnade bedarf ich von Herzen. / Denn meine Sünde ist mehr, als je des Wassers barg der tiefe See. Des fühl ich bittere Schmerzen.‘ [** Gottfried von Straßburg, 13. Jahrhundert.*]“ (Schreyer 1934, S. 44.)

1401 Schreyer 1934, S. 45. - In einer Art mystischer Vereinigung lässt Schreyer den Wilhelm von Kamburg *das Geheimnis der Sünderin Maria Magdalena* erfahren: „Der Mensch lauscht. Er lauscht den Klängen der Gnade. Er begreift sie nicht, aber er hat ihre Gewißheit. So steht er in Ehrfurcht da und erlebt das Geheimnis der Sünderin Maria Magdalena.“ (Schreyer 1934, S. 46.)

1402 Schreyer 1934, S. 48.

1403 Ebd.

1404 „Es war auf einer Bahnfahrt durch Thüringen. Der Schnellzug hielt auf freier Strecke an einem Bahnübergang. Die Schranke an der Landstraße war herabgelassen, und ich sah zum Fenster hinaus in den trüben Regentag, sah vor mir die Straße, die herabgelassene Schranke. Hinter der Schranke stand einsam eine junge Frau. Sie hatte sich ganz in eine große graubraune Decke gehüllt, vielleicht war es auch ein Kartoffelsack, um sich gegen den Regen zu schützen. Nur das Haupt trug sie unverhüllt. Das helle Haar war gleich einer Krone um die Stirn gelegt. Die junge Frau stand regungslos. Sie blickte nicht nach den Fenstern des Schnellzuges. Das Gesicht war jung und streng. Die Unterlippe war fast trotzig vorgeschoben, und die Augen, ein wenig zusammengezogen, blickten in das karge Ackerland. Der Zug fuhr an und trug mich weiter. Ich habe die Gestalt nicht vergessen, nicht ihre Hoheit, nicht ihre Kraft, nicht ihre Innerlichkeit, nicht das stolze Umhülltsein, nicht die lichte Haarkrone im Regentag. Es war eine unbekanntedeutsche Frau, die ich sah. Das war Frau Uta. Das ist Frau Uta. Da steht sie steinern im Westchor des Naumburger Domes, nun erhöht als eine Fürstin, im feierlichen Mantel, die Fürstenkrone auf dem Haupt. Und sie steht am Acker der Heimat und hüllt sich gleichwie

als die *deutsche Ikone Uta*¹⁴⁰⁵ war für Schreyers nationale Deutung des Stifterzyklus die *Gemeinschaft deutscher Menschen*, welche diese Stifterfiguren verkörpern würden. In einem *mystisch-nationalistischen* Aufschwung vergaß Schreyer die zuvor festgestellten Unterschiede zwischen den Stifterfiguren und erkannte in ihnen nur noch Menschen - *den Menschen*, der „auf den Gebeten des Chors emporgehoben, im Licht der flammenden Fenster“ erscheine. Zwölfmal erblickte Schreyer den Menschen „in seinem Aufschwung zu Gott, die Gott suchende, von ihm erhobene, in all ihrer Irdischkeit zu Gott aufbrechende *Gemeinschaft deutscher Menschen*.“¹⁴⁰⁶ In Schreyers Vision wurden aus Stifterfiguren *Menschen* überhaupt, und aus Menschen die *Gemeinschaft deutscher Menschen*.

Schreyers *Aufschwung zu Gott*, welcher der Form nach eine mystische Erhebung darstellte, war ein *Aufschwung zur deutschen Nation*. Schreyer gab eine nationalistische Interpretation des Stifterzyklus in Form einer mystischen Vision, die sich als *Vision*¹⁴⁰⁷ jeder rationalen Auseinandersetzung entzog.

Diese *schöpferische Einheit* von *Wehrhaftigkeit und Innerlichkeit*, welche an Gertrud Bäumers Verbindung des *barbarischen Prinzips der Rasse* und der *formenden Kraft des Christentums*¹⁴⁰⁸ erinnerte, demonstrierte Schreyer an Ekkehard und Uta. Wie Schmarsow leitete er von der Vorstellung, dass *Frau Uta* beim Gebet *am Altar im heiligen Chor*¹⁴⁰⁹ stehe über zur Vorstellung von Frau Uta als die *reine deutsche Frau*.¹⁴¹⁰

in einen Krönungsmantel in den graubraunen Kartoffelsack, und der Sack wird zum Krönungsmantel durch die Hoheit der Geburt, die einem edlen Blute eigen ist.“ (Schreyer 1934, S. 6f.)

1405 So lautet der Untertitel des Buches von Wolfgang Ulrich (1998), der Schreyers Abhandlung zum Naumburger Stifterchor für seine Thematik ausführlich bespricht (siehe Fußnote 1378).

1406 Schreyer 1934, S. 23; *Herr.*, G.S.

1407 Schreyer liefert zum ersten Mal eine Interpretation des Naumburger Stifterzyklus, in welcher der Interpret seinem Gegenstand kaum noch reflektierend gegenübertritt, sondern sich so in dessen (deutsche, völkische, religiöse) Sphäre versenkt, dass er ein Teil der Gestalten wird, die er beschreibt. Mit dem Naumburger Stifterchor betritt Schreyer eine Welt von „übernatürlicher Bindung“, die er gleichsam nur noch auf sich wirken lässt, ohne sie objektiv erfassen zu wollen. - Vgl. Schreyer 1934, S. 32.

1408 Vgl. die schon zitierte Stelle bei Bäumer 1928, S. 2 (Zitat zu Fußnote 1162).

1409 „Frau Uta steht aufrecht am Altar im heiligen Chor und umhüllt ihren Körper in Ehrfurcht ganz, um nur Kraft der Seele zu sein, zu empfangen. Wie mit dem Leib so mit der Seele. ‚Herr, sprich dein ewiges Wort in uns, und laß es uns hören! / Herr, leuchte dein Licht in unsere Seelen, und laß es uns schauen!‘“ (Schreyer 1934, S. 39.)

1410 „So steht Frau Uta und trägt die Krone. Frau Uta steht in der Blüte ihres Frauentums. Keinem Volk blühen die Frauen in so herber Größe wie dem deutschen. Keinem Volk blühen die Frauen in so keuscher Verhüllung wie dem deutschen. In blühender Reife ist die deutsche Frau von Ehrfurcht erhöht. In blühender Reife wird der deutschen Frau Andacht geschenkt. Und jede reine Frau im deutschen Volk trägt

Bei Ekkehard führte der Weg vom Altar aus noch weiter: vom *Hüter des Heiligtums* zum *Hüter der Grenzmark* und schließlich zum *lebendigen Schild des Deutschtums*.¹⁴¹¹

Gott selbst „sieht ihn [Ekkehard] und erhebt ihn aus den Gebeten in das Reich der Tat.“¹⁴¹² Bei seiner Deutung von Ekkehard und Uta als *deutsche Menschen einer Grenzmark* entwarf Schreyer eine völkische Vision, die seine vorherige mystisch-religiöse Erhebung als theatrales Priestertum blamierte.¹⁴¹³ In einer letzten Aufwallung stimmte Schreyer nationale Töne an, welche seine mystische Schau in der Vision einer deutschen Schicksalsgemeinschaft aufgehen ließ:

*Wo die Gemeinschaft des Schicksals um das Licht des Heils sich ordnet, dort wirkt und zeugt die Gemeinschaft das Heil, das Heil der Gemeinschaft. Im Gotteshaus des Volkes ist die Schicksalsgemeinschaft des Volkes erhoben durch die Gnade. Die zwölf Stifter im Dom zu Naumburg verkündigen die begnadete deutsche Gemeinschaft.*¹⁴¹⁴

4. Walter Möllenberg (1934)¹⁴¹⁵

Eine rechtskundliche Abhandlung zum ‚Sachsenspiegel‘

Walter Möllenbergs Abhandlung zu *Eike von Repgow*, dem Verfasser des *Sachsenspiegels* im frühen 13. Jahrhundert, fügte sich in die Reihe derjenigen Veröffentlichungen des Jahres 1934 ein, welche eine eminent *religiöse* Interpretation zum Naumburger Stifterzyklus mit aktuell *politischen* Intentionen zu verbinden wussten.¹⁴¹⁶

unsichtbar die Krone, die Frau Uta schmückt.“ (Schreyer 1934, S. 40.)

1411 Schreyer 1934, S. 40f.

1412 Schreyer 1934, S. 42.

„Alle sehen ihn: der Herr, dem er, der Markgraf, aus freiem Willen dient, das Volk, das er im Dienste führt. Die Feinde sehen ihn. Seine Gegenwart ist der Sieg.“ (Ebd.)

1413 „Markgraf Ekkehard ist mit Frau Uta geschmückt. Sie ist seine Krone. Er ist ihr Schwert und Schild. Seite an Seite stehen Mann und Weib, gewappnet für das Leben, Streiter und Bewahrer für das göttliche Gesetz des Lebens, eine Seelenkraft in zwei Leibern, Ekkehard und Uta, aus dem einigen Leibe des deutschen Blutes zwei Seelen, sieghaft im Lebenskampf, Uta und Ekkehard.“ (Schreyer 1934, S. 42f.)

1414 Schreyer 1934, S. 55.

1415 Zu Walter Möllenberg, *Eike von Repgow und seine Zeit. Recht, Geist und Kultur des deutschen Mittelalters, Burg bei Magdeburg 1934* vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Schlesinger 1952, S. 66f. (n.239), 76f. / Stange/Fries 1955, S. 14, 34f. [fälschlich als ‚Möllendorf bezeichnet] / und Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1113.

1416 Zur Biographie Walter Möllenbergs (1879-1951) vgl. *Neue Deutsche Biographie* 17, S. 627f. - Möllenberg arbeitete nach seiner Promotion in Halle 1902 zunächst als Volontärassistent an den Staatsarchiven Magdeburg und Marburg, 1905 als Archivar in Eisleben, anschließend als Assistent an den Staatsarchiven in Münster und Königsberg, ab 1912 als Archivar am Magdeburger Staatsarchiv, dessen Leiter er 1923 wurde. 1933 trat er

Dass Möllenberg, der seit Mitte der 1920er Jahre regelmäßig Beiträge zur Kunst und Kultur Magdeburgs veröffentlichte, seine Thesen zur Naumburger Skulptur nicht im Rahmen einer kunst-, sondern einer rechtsgeschichtlichen Abhandlung zum *Sachsenspiegel* vortrug, verwies auf einen historisch-lehrhaften Aspekt seiner Interpretation: wie die Rechtssammlung des Eike von Repgow den Zeitgenossen des 13. Jahrhunderts einen *Spiegel* rechtlichen Handelns vorhielt, so hatte - nach Möllenbergs Interpretation - der Stifterzyklus in Naumburg den Zeitgenossen den *Spiegel* christlicher *Beatitudines* vor Augen gestellt.

Zunächst sah Möllenberg in den Naumburger Stifterfiguren jedoch *Gedächtnisfiguren* zur Erneuerung und Befestigung des Andenkens an die ersten Stifter des Doms und verglich die Figuren mit *Kalendarien*, *Mortuologien* und *Nekrologien*, in denen „die Namen derer eingetragen sind, die würdig waren, durch ein Jahresgedächtnis gefeiert zu werden“. Auf gleiche Weise - so Möllenberg - „sollte hier im Westchor das Andenken der Stifter des Doms erneuert und für ewige Zeiten festgehalten werden.“¹⁴¹⁷ Gleich vielen anderen Autoren sah Möllenberg im Spendenaufruf

in die NSDAP ein, seit 1937 lehrte er Historische Hilfswissenschaften an der Universität Halle. (Vgl. *Magdeburger Biographisches Lexikon* Nr. 0838.)

Von Möllenberg erschien 1924 im Verlag der *Historischen Kommission in Magdeburg* (deren Leiter Möllenberg war) eine Abhandlung zum *Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg* und 1926 in *Sachsen und Anhalt*, S. 395-99 eine Besprechung der Arbeiten von Hermann Giesau zum *Magdeburger Dom* (1924), von Walter Paatz *zur Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts* (*Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 46, 1925) und von Hans Jantzen *zur Deutung des Kaiser-Otto-Denkmal in Magdeburg* (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 1925), über das Möllenberg selber gearbeitet hatte.

1417 Möllenberg 1934, S. 110f.

Möllenbergs erste Erklärung des Stifterzyklus in Analogie zu den *Totenbüchern* der Naumburger Domkirche ist zum ersten Mal in Carl Peter Lepsius' Abhandlung von 1822 dargelegt worden, insofern für Lepsius die Naumburger *Totenbücher* (neben dem Spendenaufruf von 1249) die entscheidende Rolle zur Identifikation der Stifterfiguren spielen. So lag es für Lepsius nahe, in den Stifterfiguren eine ähnliche *Gedächtnisfunktion* als Bedeutung der Figuren selbst anzunehmen, ohne dass er sich dabei über den Unterschied in der Erscheinungsweise eingehend Rechenschaft ablegte. Lepsius wies vor allem auf die gemeinsame der Eigenschaft der dargestellten Personen als *Fundatoren* hin:

„Was ihre *Deutung* anbetrifft, so ist dieselbe *im Allgemeinen* keinem Zweifel unterworfen. Denn daß sie die Stifter und Förderer des Baues der Domkirche darstellen sollen, darüber entscheidet nicht bloße Tradition, und was mehrere Chroniken davon melden, sondern der Umstand, daß die dargestellten Personen, so weit sie durch die Inschriften kenntlich sind, durch die alten *Kalendarien* und *Mortuologien* und sonst als Gründer, Erbauer und Wohlthäter der Domkirche bekannt sind, auch bei den Statuen des Wilhelm und Thimo die beigefügten Bemerkungen: *unus fundatorum - qui dedit ecclesiae septem villas* - diese Beziehung noch besonders herausgehoben ist.“ (Lepsius 1822, S. 19.)

Zur Interpretation des Stifterzyklus als *Gedächtnismal der Stifter* vgl. ferner Hasak (1899, S. 70: „Die Aufstellung dieser *Abnenreihe* um den Hochaltar wird (..) sicher erst auf

Bischof Dietrichs von 1249 den *Urplan* des Stifterzyklus, der bei der Ausführung einige Abänderungen erfahren habe.¹⁴¹⁸ Einen möglichen szenischen Zusammenhang der Stifterfiguren, wie ihn gleichzeitig Schmarsow vertrat, verneinte Möllenberg und setzte den Eindruck einer Handlung auf das Konto von *ausströmenden seelischen Energien* der Figuren, die ihre Wirkung auch auf den heutigen Betrachter nicht verfehlen könnten. Einer Gewohnheit der Naumburg-Forschung folgend, sich entgegen der eigenen Versicherung doch mit der *längst widerlegten* Auffassung einer dramatischen Szene im Chorpolygon auseinanderzusetzen, behauptete Möllenberg,¹⁴¹⁹ dass neben dem *angriffsbereiten Dietmar*, der auf einen Zweikampf verweise,¹⁴²⁰ keine zweite Stifterfigur in ihrer Haltung irgendwie mit einem *Gottesgericht* in Zusammenhang gebracht werden könne.

Der Chor der Seligen

Im Brustton der Überzeugung Erklärungen gegenüber, welche dem Künstler im *geweihten Raum* des Chorpolygons die Darstellung einer *profanen Szene* zutrauen wollten, rechtfertigte Möllenberg seine eigene Interpretation mit der *Weihe des Raums*, der *heiligen Stätte*, an der sich jede Interpretation des Stifterzyklus zu bewähren habe: „Überlebensgroß stehen die Stifter rings an den Wänden des Westchores in der Höhe des Laufgangs und der Fenster, *emporgehoben durch ihre frommen Werke* über die Nachlebenden, Ruhm und Vorbild zugleich, *ein Chor der Seligen*.“¹⁴²¹ Der *Chor der Seligen* erscheine in Naumburg freilich nicht idealisiert, sondern als eine Reihe naturhaft empfundener Individuen aus Fleisch und Blut mit einer ganzen Skala physiognomischer und psychologischer Differenzierungen, die es dem Betrachter ermögliche, „an ihren Leiden und Freuden, an ihren Schmerzen und ihrem Glück teilzunehmen“. Möllenberg trat mit dem Anspruch auf, „das Geheimnis der Stifterreihe endlich zu entschleiern“ und sah die Lösung des Rätsels

Veranlassung des Bischofs Dietrich geschehen sein“) und Dehio (1919, I, S. 340, zitiert in Fußnote 743).

1418 Möllenberg 1934, S. 111.

1419 „Man hat, ohne doch des Rätsels Lösung zu finden, eine dramatische ‚Szene‘ konstruieren wollen, anknüpfend an den auf dem Schildrand als comes occisus bezeichneten Dietmar, von dem bekannt ist, daß er, eines Verbrechens bezichtigt, im Zweikampf gefallen ist.“ (Möllenberg 1934, S. 112.

1420 „In der Tat ist Dietmar mit erhobenem Schild, die Hand angriffsbereit am Schwert, dargestellt, doch steht keine der übrigen Statuen mit Gebärden oder Haltung irgendwie mit diesem ‚Mord‘ oder ‚Gottesgericht‘ im Zusammenhang.“ (Ebd.)

1421 Ebd.; *Herv.*, G.S.

in der Identifizierung einer jeden einzelnen Stifterfigur mit einer bestimmten Seligpreisung der Bergpredigt, welche diese verkörpern würde.¹⁴²²

Den Versuch eines Beweises seiner These von den Stifterfiguren als Verkörperungen der im Matthäusevangelium (5, 3-12) genannten *Seligpreisungen* führte Möllenberg zunächst an solchen Stifterfiguren durch, die in ihrer Erscheinung noch am ehesten eine Assoziation mit *Seligpreisungen* zuließen. So nannte er an erster Stelle *Adelheid (Gepa)* als Verkörperung der *Armen im Geiste, der das Himmelreich gewiß ist*.¹⁴²³

Bei *Konrad* machte Möllenberg sich dessen fragmentarischen Erhaltungszustand zunutze, indem er die Feststellung traf, dass „die Absicht des Künstlers (..) nicht mehr zu erkennen“ sei und *deswegen* dieser Figur „nur das Wort von den *Sanftmütigen* gegolten haben“ könne, „die das Erdreich besitzen.“¹⁴²⁴ In *Timo*, den Schmarsow und Bergner mit einem Mörder identifiziert hatten, sah Möllenberg einen *Leidtragenden, der getröstet werden soll*.¹⁴²⁵ Bei *Sizzo* habe dem Bildhauer gleichzeitig das Bild *Eikes von Reppow*, des Verfassers des *Sachsenspiegels*, vorgeschwebt, weshalb er nach Möllenberg einen Mann darstelle, den „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit“ und welcher so als *Kämpfer für Freiheit und Recht* vor dem Betrachter stehe.¹⁴²⁶ Die von der Forschung als *Gerburg* bezeichnete Person identifizierte Möllenberg mit der hessischen Landgräfin und Heiligen *Elisabeth von Thüringen*, welche wegen ihrer großen Mildtätigkeit „längst zum Himmel eingegangen (ist) und von Gott Barmherzigkeit erlangt (hat).“¹⁴²⁷

1422 Möllenberg 1934, S. 113.

1423 Ebd. / Mt. 5, 3.

1424 Möllenberg 1934, S. 114. / Mt. 5, 5.

1425 Ebd. / Mt. 5, 4.

1426 Ebd. / Mt. 5, 6.

1427 Möllenberg 1934, S. 114f. / Mt. 5, 7.

Die Identifizierung der bisher *Gerburg* genannten Figur mit der *Heiligen Elisabeth* versucht Möllenberg (unter Berufung auf Friedrich Schmoll) mit Darstellungen der Heiligen im Naumburger Dom selbst und am Marburger Elisabethschrein zu begründen:

„Hier sei verwiesen auf Fr. Schmoll, *Die heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes, hrsg. von Christian Rauch, Band 3. Marburg i. H. 1918*. Schmoll stellt fest, daß die ältesten Darstellungen der hl. Elisabeth die Heilige ohne besondere Attribute, nur mit dem Buche, zeigen, und daß die Darstellung mit dem Buch für sie in dieser ersten Zeit gradezu typisch ist, so bei der Statue in der jetzigen Sakristei, der früheren Elisabethkapelle des Naumburger Doms, vielleicht der ältesten Darstellung der Heiligen überhaupt. Mit dem Buch ist Elisabeth auch an der einen Schmalseite des Elisabethschreins in Marburg dargestellt, ebenso am Hochaltar der Elisabethkirche in Marburg, wo die gekrönte fürstliche Witwe ein Buch in der erhobenen linken Hand trägt.“ (Möllenberg 1934, S. 130f.)

Wilhelm war in Möllenbergs Interpretation „der Welt völlig entrückt“, ein *Mystiker*, der „sich ganz in sich selber zurückgezogen hat“ und nun „reines Herzens (..) Gott schauen (darf).“¹⁴²⁸ Bei *Dietrich* räumte Möllenberg eine Unsicherheit ein, indem er die Frage stellte, ob dieser *Selige* gerade seine Waffen ablege oder nicht („wenn nicht alles täuscht, so ist dieser Mann grade im Begriff, die Waffen abzulegen“), doch erinnerte sich Möllenberg seiner Generalthese und verwies auf das *Gesicht* Dietrichs, das jeden Zweifel verscheuchen würde, dass hier ein *Friedfertiger* gezeigt sei („Dies und der Ausdruck seines Gesichts beweisen zur Genüge, daß er aus der Schar der Friedfertigen ist, die Gottes Kinder heißen werden.“¹⁴²⁹)

Die Figur des *Dietmar* erinnerte Möllenberg an die historische Überlieferung, dass dieser im Zweikampf gefallen sei, was ihn freilich zum Märtyrer prädestinierte, der „um der Gerechtigkeit willen verfolgt“ wurde. Den Schild habe Dietmar „zur Abwehr (...) bis zum Munde erhoben“ und sei „im Begriff, wenn es nötig sein sollte, auch das Schwert aus der Scheide zu reißen.“ Der getötete Dietmar konnte nach Möllenberg jedoch zuversichtlich sein, dass „ihm (..) das Wort von denen (gilt), die um der Gerechtigkeit willen verfolgt sind: ihrer ist das Himmelreich.“¹⁴³⁰

Zur Vervollständigung des *Chors der Seligen* löste Möllenberg die Figuren des *Hermann* und der *Uta* aus ihren jeweiligen Paarbeziehungen heraus und stellte sie als *Seligpreisungen* zusammen. Beide, Hermann und Uta, seien Menschen, die ‚um Christi willen beschimpft und verfolgt und auf alle mögliche Weise verleumdet werden‘.¹⁴³¹

Aus Möllenbergs Zusammenstellung von Hermann und Uta ergab sich zwingend die weitere Kombination von *Ekkehard* und *Reglindis*, wobei Möllenberg die von ihm vorgenommene Neugruppierung der Paare nicht als Auseinanderreißen, sondern als *Gegenüberstellung* der Figuren auffasste, zwischen denen ein *Wechselgesang hinüber- und*

1428 Möllenberg 1934, S. 115. / Mt. 5, 8.

Mit seiner Deutung des *Wilhelm* als *Mystiker* wendet sich Möllenberg gegen eine Interpretation dieser Figur als *lyrisch* („Fälschlich bisher als ‚lyrisch‘ gekennzeichnet“). Warum die u.a. von Pinder (1925, S. 32: „Wilhelm von Camburg ist eine tief lyrische Figur“) vorgeschlagene Interpretation im Gegensatz zur Kennzeichnung *mystisch* stehen soll, bleibt freilich unklar, und hängt wohl weniger mit einer Begriffsunterscheidung zwischen *lyrisch*, *mystisch* und *herzensrein* (ebd.) als mit dem Bestreben des Autors zusammen, seiner Interpretation in allen Aspekten das Prädikat *neu* und *bisher von der Forschung völlig verkannt* (*usw.*) zu verleihen.

1429 Ebd. / Mt. 5, 9.

1430 Ebd. / Mt. 5, 10.

1431 „Hermann und Uta (beati estis, cum maledixerint vobis et persecuti vos fuerint et dixerint omne malum adversum vos metientes propter me).“ (Ebd. / Mt. 5, 11.)

Bei dieser Zuschreibung der Selig-Sprechung an Hermann und Uta scheint sich Möllenberg nicht sicher zu sein, denn er teilt sie nur noch mit dem lateinischen Vulgatatext, nicht aber mehr in deutscher Übersetzung oder mit eigenen Worten mit.

herübergebe, welchen der Autor als *ungemein lebendige(n) Ausklang* der Seligpreisungen interpretierte.¹⁴³² Indem Möllenberg in den gegenüber stehenden Paaren jeweils eine von zwei, in den jeweiligen Partnern repräsentierte Seligpreisungen verkörpert sah, verteilte er Leid und Lohn wechselweise auf die Ehepartner. Dem Bildhauer sei die Aufgabe übertragen worden, im einen Partner das Leid, im anderen den Lohn für das erlittene Leid darzustellen. Nach diesem Prinzip waren Hermann und Uta Sinnbilder der Geschmähten und Verfolgten, von denen in Matthäus 5, Vers 11 die Rede sei, während sich der Lohn für die Verfolgung und Schmähung von Vers 12 bereits in den Partnern Ekkehard und Reglindis ankündigte.¹⁴³³

Wäre Möllenberg bei dieser Zuweisung der Naumburger Stifterfiguren zu einzelnen *Seligpreisungen* stehen geblieben, so hätte er nur eine neue theologisch-historische, für den Predigt- und Hausgebrauch der Nazizeit bestimmte Sichtweise der Figuren in die populäre Naumburg-Diskussion eingeführt. Möllenberg's Interpretation von 1934 intendierte jedoch mehr. Am Schluss seiner Ausführungen wandte er sich gegen die gesamte bisherige Forschung zum Naumburger Zyklus - wofür die Namen Heinrich Bergner und Wilhelm Pinder nur stellvertretend standen -¹⁴³⁴ und verlieh seiner Interpretation nicht nur eine theologische, sondern auch eine aktuell

1432 Möllenberg 1934, S. 115f. / Mt. 5, 12.

1433 Möllenberg 1934, S. 116.

„Sinnbild der Verheißung ist Regelindis, die die Botschaft mit frohem Lachen empfängt, die ‚Fröhliche‘, ist aber auch Ekkard, der ‚Getroste‘, denn beide wissen, daß es ihnen im Himmel wohl gelohnt werden wird.“ (Ebd.)

1434 Um seiner Darlegung den Schein einer Auseinandersetzung mit entgegenstehenden Auffassungen zu verleihen polemisiert Möllenberg *ad personam* gegen Heinrich Bergner, dessen *Zweikampftese* er zuvor entstellt wiedergibt, und erklärt jede Auseinandersetzung mit dessen Auffassung durch seine Polemik für erledigt:

„Eine eingehende Behandlung erfahren die Stifterfiguren bei Heinrich Bergner, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg, Halle a. d. S. 1903. S. 99 ff.* Was Bergner hier schreibt, ist gewissermaßen die Zusammenfassung aller grotesken Ansichten über die Naumburger Bildwerke und zeugt von einer Verständnislosigkeit, die kaum überboten werden kann.“ (Möllenberg 1934, S. 130.)

Gegen Pinders Darstellung wendet Möllenberg ein:

„Wundervolle Reproduktionen enthält das Werk von Walter Hege und Wilhelm Pinder: *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1925.* Die Aufnahmen Heges erst haben uns die Stifterfiguren seelisch erschlossen. Der Text von Pinder versucht die Figuren *vergeblich* zu analysieren.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Auffallend ist, mit welcher absprechender Arroganz Möllenberg ein Jahr nach der Machtergreifung (die seinen Parteieintritt zur Folge hatte; siehe Fußnote 1415) jede Auseinandersetzung mit der Forschung (nicht nur der Pinders) für überflüssig erklärt und er seine eigene, vorgeblich christliche Interpretation als wissenschaftliche Lehrmeinung - im Rahmen einer rechtsgeschichtlichen Abhandlung zum *Sachsenspiegel* - durchzusetzen versucht.

politische Dimension. Von den *Friedfertigen* und *Verfolgten* des Matthäus-Evangeliums, die um Christi willen das Himmelreich erwarben, fand der Autor den Übergang zu *heldischem Christentum*, um von dort aus - unter Weglassung des Christentums - zu *heldischem Geist* und zu *deutschem Geist* zu gelangen.¹⁴³⁵

Nachdem Möllenberg zu Beginn seiner Untersuchung aus den Naumburger Stifterfiguren friedfertige Selige gemacht hatte (gemäß der Verheißung des *Matthäusevangeliums* 5, 1-12), drehte er am Ende die Sache um und machte aus friedfertigen Seligen heldische Christen und aus heldischen Christen heldische Deutsche. Der *christliche Leser* konnte sich - ein Jahr nach der Machtergreifung - als *heldischer Deutscher* unter den neuen Machthabern bewähren und gleichzeitig - folgte man Möllenberg - nach den Seligpreisungen der Bergpredigt als friedfertiger Christ gelten. In Walter Möllenbergs - aber auch in Lothar Schreyers - Studie des Jahres 1934 erfuhr der *heldische Deutsche* des *Dritten Reiches* seine *religiöse Bestätigung*.

5. Wilhelm Pinder (1935)¹⁴³⁶

Historische Voraussetzungen der ‚Kunst der deutschen Kaiserzeit‘ Die rassistischen Grundlagen der Politik

In einer Rede auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg am 5. September 1934, die der *Völkische Beobachter* zwei Tage später unter dem Titel *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit* veröffentlichte,¹⁴³⁷ hatte Hitler mit einer Polemik gegen den

1435 „Das Reich Gottes ist nicht nur im Himmel, sondern auch von dieser Welt. In den *frommen, zu den Seligen erhobenen Stiftern* stellt er es uns dar, doch nichts Menschliches ist ihnen fremd, als die Gestorbenen und doch Lebenden. Menschen sind es, doch sind sie aus *heldischem Geist* geformt, *heldisches Christentum*. Noch immer, so sehen wir, geht der alte Geist, der vierhundert Jahre vorher im Helianddichter wirksam war, im Sachsenlande um. Aus *heldischem Geist* ist das Werk geboren, nur aus *deutschem Geist* ist es zu erfassen und zu begreifen.“ (Möllenberg 1934, S. 117.)

Dieser *Übergang* von einer *theologischen* zu einer *nationalen* Deutung der Stifterfiguren findet sich entsprechend in der Beschreibung des Weges Ekkehards vom *Hüter des Heiligtums* zum *Hüter der Grenzmark* und des *Deutschtums* bei Lothar Schreyer (1934, S. 40f.; vgl. Zitat zu Fußnote 1411).

1436 Zu *Wilhelm Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, Leipzig 1935 (Neuaufgaben 1937, 1940 und 1943)*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Kautzsch 1935 (Rez.), S. 239-241 / Bäumer 1941, S. 133 / Unterkircher 1943, S. 63 / Jantzen 1947, S. 75f. / Schlesinger 1952, S. 33 / Wessel 1955, S. 313 / Hinz 1958, S. 67 / Messerer 1959, S. 93 / Stöwesand 1963, S. 196 (n.49) / Schubert D. 1974, S. 76 / Larsson 1985, S. 176f. / Suckale 1986, S. 11f. / Halbertsma 1992, S. 105-128 / Niehr 1992, S. 36f. / Brush 1993, S. 115 / Jung 2002, S. 34, 238 / Held 2003b, S. 28f., 35 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.), S. 69-75 / Schürmann 2006 (Ms.), S. 79.

1437 Adolf Hitler, *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939, hrsg. u. kommentiert von*

jüdischen Intellektualismus und dessen „rassisch unbegründeten und daher fremden Lebens- und Konstruktionsideen“¹⁴³⁸ die völkischen Grundlagen nationalsozialistischer Politik dargelegt und betont, „daß der Nationalsozialismus auf blutmäßig fundierten Erkenntnissen und nicht auf altertümlichen Überlieferungen beruht“.¹⁴³⁹

Dass nicht die *Tradition*, sondern die *Rasse* die Grundlage der neuen Politik abgeben würde, verdeutlichte Hitler an Beispielen, die er der *krausen Welt* romantischer Vorstellungen deutscher Überlieferung entnahm, einer „von Juden stets als lächerlich empfundenen germanischen Traumwelt“ mit „Bahnhöfen in original-deutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinenschrift in gotischen Lettern, Liedertexte(n) frei nach Walther von der Vogelweide, Modeschöpfungen nach Gretchen und Faust, Bilder nach der Art des Trompeters von Säckingen, Bidenhändern und Armbrust“.¹⁴⁴⁰

Als Wilhelm Pinder ein halbes Jahr später im März 1935 sein Vorwort zur *Kunst der deutschen Kaiserzeit* niederschrieb, die er mit dem Untertitel *Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen* versah, schien er die zu diesem Zeitpunkt aktuelle Stellungnahme des *Führers* zur Kunstauffassung vor Augen gehabt zu haben. Pinder stellte Reflektionen über die „heute eingetretene Fragwürdigkeit einzelner Leistungen und einzelner Zeitalter“ der deutschen Kunst an und wollte „nicht etwa urteilslos alles, was wir je getan, als gleichwertig“ darstellen. „Nur dasjenige Angefochtene soll verteidigt werden, dessen Größe sich, wie der Verfasser meint, zeigen läßt.“¹⁴⁴¹

Pinder fragte, was überhaupt *deutsch* sei, und versuchte die Frage mit einem geschichtlichen Hinweis zu beantworten. Zunächst hätte sich in karolingischer Zeit¹⁴⁴² der „längst vorhandene Unterschied der südlichen Germanen von den nördlichen“ in einem Augenblick befestigt, als die Vorfahren der Deutschen „Christen, und zwar gerade Staatschristen“ geworden seien.¹⁴⁴³ Deutschland - das deutsche Sprachgebiet - habe sich herausgebildet, als „der westliche Teil der

Robert Eikmeyer, *Frankfurt am Main 2004*. (S. 63-78.) [Hitler 2004(1934)]

1438 Hitler 2004(1934), S. 68.

1439 Hitler 2004(1934), S. 75.

1440 Ebd.

1441 Pinder 1935, S. 7.

1442 Pinder macht keine genaue Zeit- oder Epochenangabe. Die Bestimmung *karolingisch* ergibt sich aus Pinders polemischer Auseinandersetzung mit der Auffassung, dass „das sogenannte ‚dritte Jahrtausend deutscher Vorgeschichte‘ (!) von 200 bis 1200 n. Chr. (..) in seinen letzten drei bis vier Jahrhunderten allenfalls für einiges Nordgermanische noch Vorgeschichte“ sei, „für uns Deutsche aber (...) reine Geschichte.“ (Pinder 1935, S. 11.)

1443 Ebd.

Franken die germanische Sprache aufgab“ und der östliche Teil „sein Schicksal nicht mit fremden, sondern mit verwandten Germanenstämmen, mit den Bayern, Alemannen, Schwaben, Thüringern und - vor allem! - den Sachsen verband“. Dies aber hätte nicht geschehen können, wenn nicht die Sachsen „zu Christen und Staatsangehörigen“ dieses Verbandes von Germanenstämmen geworden wären. Ohne die *Christianisierung der Sachsen* und ihre Vereinigung mit den übrigen Germanenstämmen - so Pinder - „hätte (es) überhaupt gar kein Deutschland gegeben.“¹⁴⁴⁴

Rasse und Volk in kunsthistorischer Betrachtung

In scharfer Polemik wandte sich Pinder gegen die widersinnige Vorstellung einer *undeutschen Kunst*. „Kein Italiener hat je mit der Möglichkeit gerechnet, daß italienische Kunst stellenweise auch unitalienisch sein könnte. Kein Franzose glaubt, daß französische Kunst unfranzösisch, kein Engländer, daß englische Kunst unenglisch sein könne.“ „Erst die schwere Erschütterung der heutigen Tage“ - Pinder ließ offen, ob er damit die Zeit *vor* oder *nach* der nationalsozialistischen Machtergreifung meinte - habe „den Gedanken an die Möglichkeit undeutscher Kunst innerhalb dessen, was wir selber geschaffen haben“ erzeugt, und er fügte hinzu, dass dazu ein *gestörtes Selbstbewußtsein* nach der Niederlage im 1. Weltkrieg wohl beigetragen habe.¹⁴⁴⁵ An anderer Stelle wandte sich Pinder entschieden gegen eine Erklärung der künstlerischen Entwicklung aus rassistischen Voraussetzungen, wie sie etwa bei einer Betrachtung mittelalterlicher Kunst vorliege, die in der Darstellung des Kruzifixes im 12. Jahrhundert mit stehendem Christus „noch das *Gefühl der nordischen Rasse* am Werke“ sehe, eine Darstellung, die dann in späterer Zeit bei hängendem Christus in *Rasseverfall* geraten sein soll. An dieser Behauptung - so Pinder - sei *alles falsch*. „Eine von den Rassenfragen gänzlich unabhängige Entwicklung“ habe alle Abendländer „zu immer deutlicherer Vergegenwärtigung“ der Darstellung des Gekreuzigten geführt.¹⁴⁴⁶

Mit beißender Ironie kommentierte Pinder Versuche, die deutsche Kunst aller Epochen und Landschaften an bestimmten (Rasse-)Merkmale festmachen zu wollen und sah den Reichtum der eigenen wie der Kunst anderer Länder in einer

1444 Pinder 1935, S. 12.

1445 Pinder 1935, S. 29f.

„Vor allem: auch kein Deutscher starker künstlerischer Zeiten hat je für möglich gehalten, daß deutsche Kunst undeutsch sein könne. Er hat nur Wertunterschiede gekannt: gut oder schlecht. Nicht einmal das Schlechte hätte er für undeutsch gehalten, sondern nur für schlecht.“ (Pinder 1935, S. 30.)

1446 Pinder 1935, S. 275f.

Vielfalt künstlerischer Produktion als Folge von „Landschaft, Stammesart, Persönlichkeit, Begabungsgrad, Charaktere und Schicksale“, was ihn zu einer expliziten Ablehnung der Rassenlehre führte. Die Rassenlehre sei unfähig, etwa italienische oder deutsche Kunst zu erfassen, denn diese Lehre selbst kenne ja „weder eine deutsche noch eine italienische Rasse (..), nicht einmal eine germanische oder romanische.“¹⁴⁴⁷ Die modernen Nationen ließen sich nicht auf bestimmte Rassen zurückführen.¹⁴⁴⁸

Volk ohne Raum

So vehement Pinder eine Erklärung der Kunst unter rassekundlichen Gesichtspunkten ablehnte (womit er sich in direkten Gegensatz zur Auffassung des *Führers* setzte¹⁴⁴⁹), so entschieden sprach er sich unter nationalen Vorzeichen für die seit

1447 Pinder 1935, S. 32.

„Unsere Kunst ist völlig eigen und zugleich europäisch. Beides ist wichtig. Es ist so viel Blutsverwandtschaft zwischen den entscheidenden großen Völkern Europas, daß ein gemeinsamer Rhythmus die Geschichte ihrer Kunst durchzieht.“ (Ebd.)

1448 „Lasse man doch nur endlich ab von jener rein sprachwissenschaftlich erzeugten Täuschung, die den Franzosen, den Italiener, den Spanier - Normannen und Provençalen, Lombarden und Katalanen - gegen uns als ‚romanische Rasse‘ gegen die ‚germanische‘ absetzen will. Es liegt alles weit verwickelter. Kein Volk Europas könnte sich noch selbst bejahen, wenn es rückwärts bohrend nur einen seiner Bestandteile anerkennen wollte, aus denen es die Geschichte erst zu jenem gottgewollten Lebewesen geformt hat, als das wir mit Ranke ein Volk ansehen dürfen.“ (Pinder 1935, S. 44.)

Pinders Polemik gegen eine rassische Definition der Kunst und seine Bemerkung von einer „rein sprachwissenschaftlich erzeugten Täuschung“ spielt auf eine völkische Richtung in den Geisteswissenschaften an, die noch vor dem 1. Weltkrieg in *Joseph Nadler* einen prominenten Vertreter fand. Dessen *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912ff* stellt eine Art Programmschrift dieser Richtung dar und wurde wegweisend für eine Forschung, die in den zwanziger und dreißiger Jahren auch in der Kunstgeschichte rezipiert wurde. Ohne völkisch-denzinatorische Tendenz veröffentlichte August Grisebach 1930 *Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart* (Berlin, Deutscher Kunstverlag) und konzipierte noch in den 1930er Jahren *Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften*, die dann erst nach dem Krieg (*Wien 1946*) veröffentlicht wurde. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik, München 1913 (Einführung)*.

(Hinweise von Golo Maurer, Heidelberg, der in einer Studie zu ‚August Grisebach, Kunsthistoriker in Deutschland‘, *Ruhpolding/Mainz 2007* auch einige der hier angesprochenen Aspekte zur Stammesforschung in der Kunstgeschichte ausführlicher behandelt.)

1449 Vgl. Hitler (1934(2004), S. 75; Zitat zu Fußnote 1439).

Wenn Hitler in seiner Rede von 1934 den Nationalsozialismus „auf blutmäßig fundierten Erkenntnissen und nicht auf altertümlichen Überlieferungen beruh(end)“ erklärt (ebd.), so entgegnet Pinder, dass es sich genau umgekehrt verhalte: *blutmäßige (=rassische) Erkenntnisse* gebe es überhaupt nicht. Selbst die *Rassenlehre* kenne „weder eine deutsche noch eine italienische (..), nicht einmal eine germanische oder romanische (Rasse)“. (Pinder 1935, S. 32; Zitat zu Fußnote 1447). Ein Volk konstituiere sich vielmehr aus seiner *Geschichte*.

der Machtübernahme von 1933 erkennbare Expansionspolitik der neuen Führung aus. Unter deutlichem Rekurs auf die Ideologie vom *Volk ohne Raum*, welche auch in den Publikationen von Hermann Giesau, August Schmarsow, Lothar Schreyer und Walter Möllenberg der Jahre 1933 und 34 eine Rolle spielte,¹⁴⁵⁰ führte Pinder aus, dass es kein anderes Volk in Europa gebe, „dessen Staatskörper soviel schmaler umrissen wäre als der Volkskörper“ Deutschlands, dessen Siedlungsgebiet „heute grausamer und sinnloser als jemals durch Staatsgrenzen zerfetzt wird“,¹⁴⁵¹ weshalb die *Zurückeroberung* der „verlassenen deutschen Wohnsitze“ im Osten „noch heute nicht zu Ende“ sei. Diese deutlichen, wenn auch indirekten Hinweise auf das Programm einer Expansionspolitik der neuen Machthaber, das Pinder mit Giesau, Schmarsow, Schreyer und Möllenberg verband, illustrierte Pinder mit dem historischen Beispiel des Hermann von Salza, der unter Friedrich II. „die Kraft des Deutschritterordens vom Mittelmeere nach dem Osten“¹⁴⁵² gerichtet habe.

Der deutsche Charakter der Naumburger Skulptur - Kritik eines rassistischen Erklärungsansatzes

Pinders Polemik gegen eine rassistische Herleitung der deutschen Kunst in Opposition zu bestimmten Richtungen innerhalb der seit 1933 herrschenden Ideologie stimmte überein mit seiner Kritik am Versuch einer rassistischen Bestimmung der Figuren im Naumburger Dom und mit seiner Ablehnung der These, der Bildhauer selbst habe bewusst rassistische Charaktere darzustellen gesucht.¹⁴⁵³ Unter Verweis

(Vgl. Pinder 1935, S. 44; zitiert in Fußnote 1448).

1450 Vgl. Giesau 1933, S. 6 (Zitat zu Fußnote 1322); Schmarsow 1934, S. 16 (Zitat zu Fußnote 1375); Schreyer 1934, S. 11 (Zitat zu Fußnote 1385) und Möllenberg 1934, S. 40f. (Zitat zu Fußnote 1411).

1451 Pinder 1935, S. 13.

1452 Ebd.

Für die Kunstgeschichte bedeute dies, dass *Hauptwerke der Blütezeit der altdutschen Kunst* „nicht (oder nicht mehr oder noch nicht wieder) auf deutschem, insbesondere reichsdeutschem Boden sind: der Stockholmer Georg, der Krakauer Marienaltar, der Isenheimer, der Altar von St. Wolfgang.“ (Pinder 1935, S. 15.)

Während sich im künstlerischen Austausch zwischen den Nachbarländern Deutschlands im Süden und Westen eine ausgeglichene Bilanz des Gebens und Nehmens ergebe, sei Deutschland „einseitig gebend (..) nach Norden und Osten“ gewesen. (Pinder 1935, S. 16.)

1453 In seinem Naumburg-Buch von 1925 hatte Pinder noch selber eine rassistische Komponente in der Darstellung der Naumburger Figuren (die er jetzt skeptisch beurteilt) bejaht:

„Diese breiten Kinnbacken sind Naumburger Stil, durchaus schon vorgeformt in Mainz, nun aber entschieden noch verschärft. Das gehört gewiß zu dem stämmigen Proportionsgefühl, zu dem ächzend schweren Sich-Durchfühlen und Durchwühlen des Künstlers, der seine Köpfe wie zähes Ackerland durchpflügt, seine Gewänder als

auf ungenannte Autoren - „man liebt zu erklären“; gemeint ist wohl August Schmarsow¹⁴⁵⁴, die in den Gestalten des Naumberger Bildhauers „den Eindruck der *halbslawischen Mischbevölkerung um Naumburg*“ erkannt haben wollten, meinte Pinder, die Erscheinung dieser Physiognomien sei „schon in den früheren Werken des Meisters angelegt“.¹⁴⁵⁵ Sie gehöre zum persönlichen Stil des Bildhauers (*Sie liegt ihm*). Diese Physiognomien seien *deutsch*; in ihnen sah Pinder die „erste Selbstdarstellung eines mittelalterlichen Volkes.“ Den Charakter dieser Figuren, ihre Breite und Stämmigkeit, erklärte sich Pinder nicht rassistisch, sondern national. Die Physiognomien würden „diese Gestalten als Deutsche aus(weisen), als Landsleute von Luther und Leibniz, von Bach und Händel, von Beethoven und dem Großen Kurfürsten, von solchen Gestalten also, die auch in ihrer Kunst oder ihrem Denken oder ihrer Politik den breiten Brustkasten, den vollen warmen Ton bezeugen“, wo-¹⁴⁵⁶ von die Naumberger Stifterfiguren „gleichsam die gesunde Urform“ darstellten.

Pinder rückte also Charakter und Merkmale der deutschen Kunst - und nicht ihre vermeintlichen rassistischen Grundlagen - programmatisch in den Mittelpunkt seiner Untersuchung, in der er sich ausführlich mit der Skulptur in Naumburg beschäftigte. Den deutschen Charakter dieser Skulptur sah er in einer für Frankreich unvorstellbaren Gegenwartsnähe, einer Darstellung wirklicher Menschen, in den Motiven der Auftraggeber und am Ende auch in der Eigenwilligkeit eines deutschen Bildhauers, der die ihm gestellte Aufgabe nach eignen Vorstellungen umgesetzt und interpretiert habe, um dabei die *erste Selbstdarstellung eines mittelalterlichen Volkes* in monumentaler Gestalt zu liefern. Es verlohne sich, der Persönlichkeit dieses Bildhauers auf die Spur zu kommen, was nach Pinder auch die Nachforschungen über seinen Vor-Naumberger Weg rechtfertige.

Deutsche und französische Skulptur

Außen- und Innenraumplastik, Reihen- und Einzelfigur, Blickdarstellung

Ausgehend von der Tatsache, dass die Bildhauer in Straßburg, Bamberg und Naumburg ihr Handwerkszeug an französischen Kathedralbauhütten gelernt hätten, setzte sich Pinder vergleichend mit dem Charakter deutscher und französischer

mauerhafte Blöcke bildet, in die er die Falte nicht als dünnen Steg, sondern als flache Mulde hineinkeilt. Aber es mag noch durch den *Eindruck der halbslawischen Mischbevölkerung um Naumburg* verstärkt worden sein. Denn dieser Meister war gewiß ein fanatischer Beobachter des Lebens.“ (Pinder 1925, S. 25f.; *Herm.*, G.S.) - Siehe auch Fußnote 977.

1454 Vgl. Schmarsow 1934, S. 16 (Zitat zu Fußnote 1375).

1455 Pinder 1935, S. 396; *Herm.*, G.S. - In dieser Bemerkung liegt eine Kritik seiner eigenen Auffassung von 1925; siehe Fußnote 1453.

1456 Ebd.



Abb. 188
 Seliger vom Westlettnner,
 Mainz, Dom
 (Aus: Pinder 1935, Abb.
 165)

Skulptur auseinander und vertrat die These, dass die deutsche Skulptur nicht als Übernahme französischer Vorbilder adäquat zu begreifen sei. Die deutsche Skulptur müsse von ihren eigenen Grundlagen her begriffen werden. Pinder glaubte, das Wesen der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert und ihre Ursprünge an drei Merkmalen festmachen zu können: sie sei erstens *Einzelfigur*, zweitens wesentlich für den *Innenraum* geschaffen,¹⁴⁵⁷ und drittens habe sie als erste die Darstellung des *Blicks* gefunden.

Die französische Skulptur der Gotik zeichne sich dadurch aus, dass sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Architektur vorwiegend für die Portalfassaden und den Außenbau der Kathedralen entstanden sei und den Charakter der *Reihenfigur* trage. Die Bindung der französischen Skulptur an die Architektur des Außenbaus stellte für Pinder gleichzeitig eine Gebundenheit im Sinne einer Schranke ihrer Entwicklung dar, während die deutsche Skulptur durch ihre Unabhängigkeit von der Architektur freier, d.h. prinzipiell entwicklungsfähiger gewesen sei.¹⁴⁵⁸ „Das ist eine gänzlich grundverschiedene Bedingung: Einzelgestalt gegen Serie, Innenraumplastik gegen Freiluftplastik, (...) architekturunabhängige gegen architekturabhängige Figur.“¹⁴⁵⁹ Die französische Kathedralfigur ging nach Pinder in ihrer Entwicklung von der (Portal-)Säule aus, von der sie sich löste, was Pinder auch als *Anmenschlichung des Tektonischen* bezeichnete. Diese Herkunft der französischen Skulptur von der Säule bedinge, dass „auch der scheinbar freiesten französischen Gestalt noch etwas vom Charakter eines Exemplares“ anhafte, „denn ihre Urheimat ist die Säulenreihe, die Serie“.¹⁴⁶⁰ Der Unterschied *französische Reihenfigur* - *deutsche Einzelfigur* korrespondierte nach Pinder mit dem zwischen *Außen- (Freiluft-)* und *Innenraumplastik*. Der Innenraum sei „die bevorzugte Urheimat der deutschen Plastik.“ Die französische Figur sei demgegenüber ein Architekturteil des Außenbaus und stamme „zuletzt von einer ursprünglich röhrenförmig dünnen Säule ab.“¹⁴⁶¹

1457 Zur These von der *deutschen Einzel- und Innenraumfigur* im Unterschied zur französischen Kathedralplastik und deren *Reihencharakter* am *Außenbau* vgl. Dehio (1919, I, S. 340; zitiert in Fußnote 995) und Stange (1923, S. 28; zitiert ebd.) - Siehe auch die in Fußnote 863 gemachten Anmerkungen.

1458 Pinder 1935, S. 248. - Vgl. die identische Auffassung bei Bode (1886, S. 39; zitiert in Fußnote 7), der von der französisch-gotischen Plastik (in bewusster Überpointierung) als von einer *Sklavin der Architektur* spricht.

1459 Pinder 1935, S. 262f.

1460 Pinder 1935, S. 263.

1461 Pinder 1935, S. 327.

Zur Unterscheidung deutscher und französischer Skulptur bedient sich Pinder auch der

Pinder stellte der französischen Reihenfigur nicht nur die deutsche Einzelfigur gegenüber (die er an wenigen Beispielen illustrierte), sondern sah in der *Blickdarstellung* ein weiteres Spezifikum deutscher Figuren, wofür er als ein frühes Meisterwerk die Relieffigur des Gernroder Metronus-Kopfes anführte. Pinder behauptete, dass dagegen eine französische Gestalt „üblicherweise (...) nur durch die Querverbindung zu den Nachbarn lebt“ und „in sich selber so blicklos“ sei, „fast wie eine Säule (deren Nachkomme sie ja ist)“.¹⁴⁶²

Die tieferen Ursachen für die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Skulptur sah Pinder dann im Gehalt dieser Werke selbst, was er beispielhaft an den Bamberger Figuren der Elisabeth und Maria aufzuzeigen versuchte, die „von einer geisterhaften inneren Dramatik (sind), die die Reimser nicht einmal ahnen.“ Die Reimser Figuren der Heimsuchungsgruppe seien „nur Voraussetzungen, nicht Vorbilder“ für die Bamberger Figuren.¹⁴⁶³ Für Straßburg *verzichtete* Pinder in einer polemischen Bemerkung auf den Vergleich mit der Ecclesia und Synagoge in Reims,

Vorstellung Jantzens (1925, S. 21-23) von der *gotischen Schwebefigur*, die er als weitere Eigenschaft der französischen Portalfigur der deutschen Einzelfigur als einer Standfigur gegenüberstellt: „Der Baldachin ist ja nur die obere Entsprechung zum unteren schwebenden Kragsteine. Der ganze Gedanke der Schwebefigur ist *französisch*, er ist *undeutsch*. Gewiß, die französische Figur schwebt, die deutsche aber steht.“ (Pinder 1935, S. 360; *Herv.*, G.S.)

Zur Kritik des Begriffs *Schwebefigur* vgl. Paatz 1951, S. 17f. und Meinert 2001, S. 14.

1462 Pinder 1935, S. 288.

„Ihr Stil [*sc. der französischen Figur*], ihre Geschlossenheit verbietet geradezu den Durchbruch des Inneren, das Sichtbarwerden des Unsichtbaren im weiten Blicke, der die festen Grenzen der unerbittlichen Form durchstößt und zu sprengen droht. (....). Die deutsche Figur ist stets weit mehr als die französische eine Person und die Hülle einer Seele - darum blickt sie ! St. Godehard gibt einen der großartigsten Beweise für diesen deutschen Zug; fast großartiger noch als im Christus selber in den Begleitern, namentlich dem linken, dem Godehard.“ (Ebd.)

1463 Pinder 1935, S. 360.

Beim Vergleich der Bamberger und der Reimser Skulptur schlägt Pinder einen ähnlichen Ton an, wie ihn Émile Mâle in seiner Invektive gegen die deutsche Kunst während des 1. Weltkrieges vorgegeben hatte und spricht von einem *Überbieten* der französischen Vorbilder durch die Bamberger Heimsuchungsgruppe:

„Vielmehr sind erstens die Reimser Gestalten künstlerisch überboten, zweitens aber geschah dies durch Einschlagen einer gänzlich anderen Richtung. Wo ist denn bei der Reimser Elisabeth der Faltenkatarakt, wo ist der in gewaltige Fernen dringende Prophetenblick, die Eckung, die hagere, flammende Steinigkeit? Alles ist ja hier anders. Bei der Maria kann allenfalls für gewisse Einzelheiten von geistvollster Übersetzung geredet werden; bei der Elisabeth ist von Anfang an alles Wesentliche anders.“ (Ebd.)

Zur Charakterisierung der Bamberger Skulptur vgl. Émile Mâle in *Revue de Paris* 21, T.6 (1914) S. 309ff.; zitiert in Fußnote 632/633.

weil ein solcher Vergleich nur die Unterlegenheit der Reimser Skulpturen darlegen müsste.¹⁴⁶⁴

Voraussetzungen deutscher Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert

Die Entwicklung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts stellte sich in Pinders schematischer Darstellung als Übergang von noch byzantinisch beeinflussten Bildhauerarbeiten zu Beginn des Jahrhunderts zu Werken dar, die von Meistern, die ihre Schulung in Frankreich erhalten hätten, geschaffen worden seien. Die Schulung deutscher Bildhauer an französischen Kathedralen erklärte Pinder „durch den Aufgaben-Überschuß des westlichen Nachbarlandes, der den Überschuß an deutschen Künstlern anzog und aufnahm“. Dadurch seien die deutschen Bildhauer zum ersten Mal - die byzantinische Kleinplastik hätte ihnen diese Anschauung nicht liefern können - „an außenplastischen Werken“ geschult worden. Die spezifische Aufgabenstellung für die heimkehrenden, an französischer Portalskulptur geschulten Bildhauer habe dann darin gelegen, für einen ganz anderen, nämlich romanischen Architekturzusammenhang Skulpturen zu schaffen, für den diese Skulptur im Ursprungsland Frankreich nicht entworfen worden sei.¹⁴⁶⁵ Pinder beschrieb den Aneignungsprozess der französischen Voraussetzung beispielhaft an der *Goldenen Pforte* in Freiberg, wo das Programm einer französischen Kathedraalfassade zu einem einzigen Portal zusammengezogen worden sei, dessen Aufbau selbst noch der romanischen Tradition entstamme.¹⁴⁶⁶

1464 Pinder 1935, S. 368.

Die Straßburger *Ecclesia* und *Synagoge* würden ihre wahren Vorbilder in der *Modesta* und den *herrlichen Ritterheiligen* in Chartres finden. (Ebd.)

„Der Geist der Straßburger Kunst aber ist ritterlich und dramatisch, ritterlich vom Zeitalter her, ritterlich und dramatisch vom Deutschen her. Kein Zweifel, dem Deutschen ist die Darstellung des Unbezweifelten, des einfach Siegerischen, des nur schön Seienden nicht so tief nahe wie jene des Tragischen, des heldenhaft Leidenden, des Über- und Untergänglichen. So herrlich schon die *Ecclesia* ist - die *Synagoge* sagte als Aufgabe dem Meister noch mehr zu, sie holte noch Tieferes aus ihm heraus. Es wäre für die französische Kunst allzu ungünstig, die erhaltenen Figuren gleichen Inhaltes in Reims zu vergleichen. Sie stehen tief unter den Straßburgern.“ (Ebd.)

1465 Pinder 1935, S. 327f.

1466 Pinder 1935, S. 342.

„Die architektonische Gliederung der Goldenen Pforte ist grundsätzlich keine andere als die des statuenlosen Portales von St. Jakob zu Regensburg oder der Gnadenpforte in Bamberg.“ Die Zusammenziehung eines französischen Portalfassadenprogramms auf ein einziges Portal finde im *gleichartigen Fall* im Straßburger Südquerhaus eine Entsprechung, „wo das Weltgericht sogar auf einen Innenpfeiler gezogen wurde“, was nach Pinder „unfranzösisch und sehr deutsch“ sei. „Diese Zusammenziehung ist ein sehr natürlich sich ergebender Ausgleich zwischen der inhaltlichen Absicht, die Frankreich kennt, und der deutschen Form, die gänzlich anders ist als das Französische.“ (Ebd.)

Neben dem Vorgang einer Ausbildung deutscher Bildhauer in Frankreich verwies Pinder auf eine bodenständige Entwicklung der sächsischen Plastik im 13. Jahrhundert, die mit dem um 1212-15 datierten Triumphkreuz in Halberstadt gleichzeitig mit der Querhausskulptur in Chartres und unabhängig von französischen Vorbildern auf altottonischem Gebiet eingesetzt habe. Ähnliche Triumphkreuze in Frankreich, zum Beispiel in Sens, müssten als Parallelerscheinungen von ganz anderer Gesamtstimmung gelten. Die Plastik der Querschiffsvorhallen von Chartres, „die man so gerne [*sc. als Vorbild*] anruft“, sei in dieser Zeit „überhaupt erst begonnen“ worden und hätte „keinesfalls schon wirken“ können.¹⁴⁶⁷ Pinder betonte die eigenständige Entwicklung, die sich in Sachsen vom Frühstaufigen aus, das „im Ottonischen wurzelt und selber das Hochstaufige unmittelbar erzeugt“, verfolgen lasse. Die Entfaltung dieser Kunst mit „einem Hauch echter Klassizität“ sei gewonnen worden in „höchst schöpferischer Auseinandersetzung mit byzantinischer Kleinkunst, bei freier und unabhängiger erster Kenntnis des Französischen“. Diese genuine Entwicklung sächsischer Skulptur und Plastik lasse sich nachverfolgen „vom Gero-Grabmal zum Pegauer, von Friedrich von Wettin zur Freiburger Kreuzigungsmadonna, vom Rudolf von Schwaben über den Braunschweiger Löwen bis zum marmornen Herzogsgrabe“.¹⁴⁶⁸

Ein Bild der deutschen Wirklichkeit in Naumburg

Die hohe Blüte der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert fiel nach Pinder in die letzten dreißig Jahre der Regierungszeit Friedrichs II., und doch verbinde diesen Herrscher „nur eine allgemeine Gleichzeitigkeit, ein ferner Schimmer und die Vergleichbarkeit alles Großen, aber keinerlei persönliche Beziehung“ mit dieser Kunst in Deutschland.¹⁴⁶⁹ Politisch kennzeichnend für diese Epoche sei vielmehr die Schwächung der kaiserlichen Dominanz bei gleichzeitigem Erstarken der Geistlichkeit, des Landesfürstentums und der Städte, wofür schon im 12. Jahrhundert zur Zeit Friedrich Barbarossas Heinrich der Löwe ein Beispiel gegeben habe, der „entschieden mehr für unsere Kunst (bedeutet) als der Hohenstaufe

1467 Pinder 1935, S. 329f.

1468 Pinder 1935, S. 348.

1469 Pinder 1935, S. 233.

„Wenn wir Heutigen vor dem königlichen Fernblicke des Bamberger Reiters wohl auch an Friedrich II. denken dürfen - dieser selbst war als handelnder Mensch in keiner Weise für ein solches Meisterwerk verantwortlich. Die süditalienische Kunst nur verdankt ihm vieles - Burgen, Kirchen und auch das wenige, was damals südlich der Alpen sich allenfalls den Großtaten des Nordens als Bildhauerwerk zur Seite stellen kann.“ (Pinder 1935, S. 233f.)

selbst.“¹⁴⁷⁰ Der eigentliche Kulturträger dieser Zeit sei der Ritter, der seine vorbildliche Ausbildung in Frankreich erfahren habe, „im nicht-germanischen Süden, in der Provence, dem Lande der Troubadours, und in Burgund, dem Lande des Gottfried von Bouillon“.¹⁴⁷¹ Auch in der ritterlichen Dichtung sei Frankreich vorangegangen, doch habe die französische Poesie bei deutschen Dichtern wie Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Hartmann von der Aue und Walter von der Vogelweide eine *ganz neue Vertiefung* erfahren, ein Vorgang, der sich dann in der deutschen Plastik wiederholte.¹⁴⁷²

Die Naumburger Stifterfiguren stellten nun - so Pinder - „die einzige Gegenwartsdarstellung des mittelalterlichen Ritters“ dar und gleichzeitig „den kühnsten und frühesten Vorstoß in das Gebiet der gegenwartsnahen Menschen-darstellung“.¹⁴⁷³ Die Naumburger Skulpturen zeigten eine *Bejahung der Welt*, welche in der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts, die ihre *Bindung an die Kirche* nie aufgegeben habe, keine Parallele finde.¹⁴⁷⁴ Gegenüber der Skulptur in Bamberg wiederum, die im *Reiter* ihren *klassischen Augenblick* erlebt habe, stellten die Naumburger Stifterfiguren nicht mehr das *Wunschbild* des Deutschen, sondern den *wirklichen* Deutschen dieser Zeit dar.¹⁴⁷⁵ Der Bildhauer habe sie „nach geschichtlich wahren Zügen“ „in der Tracht der Zeit dargestellt“, weshalb sie „wie Bildnisse (wirken), auch wenn sie es in engerem Sinne nicht sind.“¹⁴⁷⁶

Die Tatsache ihrer monumentalen Aufstellung im Westchor des Naumburger Doms würden diese Figuren zunächst dem Auftrag des Bischofs und seines Domkapitels verdanken, welche „durch jene Stifter offenbar die alten Rechte der neuen Bischofsstadt gegenüber der älteren [*sc. Zeitz*] versinnbildlichen“ wollten.¹⁴⁷⁷

1470 Pinder 1935, S. 234.

1471 Pinder 1935, S. 236.

1472 Pinder 1935, S. 236f.

1473 Pinder 1935, S. 246f. u. S. 35.

1474 Pinder 1935, S. 247.

1475 „Hier [*beim Bamberger Reiter*] ist ein kurzer Augenblick, der eigentlich klassische. Man vergegenwärtigt sich den schönen Menschen, das heldische Wunschbild. Vorher geschah dies noch nicht, und schon in Naumburg geschieht es nicht mehr ganz: dort stellt man schon eher den wirklichen Deutschen dar. Dann ist der kurze hochklassische Augenblick schon wieder vorbei.“ (Pinder 1935, S. 361.)

1476 Pinder 1935, S. 392. - In Pinders metaphernreicher Sprache sind die Stifterfiguren „ein Geschlecht aus dem Blute des Plastikers, der sie ersann.“ (Ebd.)

1477 Pinder 1935, S. 247.

Wilhelm Pinder ist nicht der erste Naumburg-Forscher, der den *Bistumsstreit mit Zeitz* als Grund für die Errichtung des Naumburger Stifterzyklus anführt, eine These, die von Hermann Giesau (1927, S. 62f.; siehe Zitat zu Fußnote 1153) zum ersten Mal konkret vorgetragen und nach Pinder (a.a.O.) auch von Metz (1939a (Rez.), S. 184, n.9) mit einigen

Die Ausführung dieses Auftrages durch den Bildhauer stellte sich Pinder als eine konfliktreiche vor. Er sah im Bildhauer eine so eigenwillige Persönlichkeit, dass es zu „erste(n) Zusammenstöße(n) zwischen dem starken Ich, das schon sich selber will, und den Aufgaben, die von außen herantreten, zwischen Aufgabe also und Selbstdarstellung“ gekommen sein könnte.¹⁴⁷⁸

Die persönliche Handschrift des Bildhauers

Zum führenden Bildhauer im Naumburger Dom stellte Pinder noch Überlegungen an, die eine Rekapitulation seiner Thesen von 1925 und eine Aktualisierung dieser Überlegungen im Zusammenhang mit der Debatte um Rasse, Volk und Nation der Jahre nach 1933 beinhalteten.

Dass der Naumburger Bildhauer nicht alle die Werke geschaffen haben könne, die seinen Stempel tragen, sondern dass es sich um eine *genossenschaftliche Werkstattarbeit* handelte, nahm Pinder zum Anlass, über die Stellung des Meisters innerhalb der Werkstatt Vermutungen anzustellen. Pinder fasste dabei die Arbeitsteilung der Naumburger Werkstatt nicht im technisch-praktischen Sinn, sondern psychologisch auf: als Wirkung eines dominierenden Bildhauers, der „eine



Abb. 189
Ekekehard und Uta vom Westchor des Domes
zu Naumburg
(Aus: Pinder 1935, Abb. 169)

Vorbehalten akzeptiert wurde.

In der modernen Forschung (u.a. Schubert E. 1997, S. 112/115; Horch 2001, S. 186, n.826 und Jung 2002, S. 4, n.7) wird diese These meist mit Walter Schlesinger (1952, S. 54ff.) als Urheber in Verbindung gebracht, der diese These jedoch nicht zum ersten Mal vorgetragen, sondern nur am ausführlichsten begründet hat.

Auch Schlesinger selbst schreibt diese These Giesau zu, nachdem bereits zuvor der Naumburger Gymnasialprofessor Lüttich 1898 den allgemeineren Gedanken gefasst habe, „der Dombau in Naumburg hänge zusammen mit dem langwierigen Streit [*sc. zwischen Naumburg und Zeit*] um die *bischöflichen Vorrechte*]. Er [*Lüttich*] war der Meinung, man habe einen möglichst prächtigen Neubau durchgeführt, damit nicht nur das Recht, sondern auch der äußere Glanz für Naumburg als Bischofssitz spreche’ [204/Über den Naumburger Dom. Progr. 1898, S. 38.]. Giesau hat diesen Gedanken dann auf den Westchor mit seinen Stifterfiguren übertragen [205/1927, S. 64], ohne indes den historischen Problemen, die sich damit ergeben, weiter nachzugehen.“ (Schlesinger 1952, S. 57 u. n.204/205.)

1478 Pinder 1935, S. 385.

„Beim Naumburger spüren wir (...) das dumpfe Anklopfen eines Ichs, das noch außerhalb seiner Gegenstände vernommen werden möchte. Seine Gestalten scheinen uns in einem neuen Sinne Söhne und Töne seiner Seele.“ (Ebd.)



Abb. 190

Abendmahlsrelief vom Westlettner des Domes zu Naumburg. (Aus: Pinder 1935, Abb. 175)

bestimmte Seelenfärbung rings um sich verbreite(t)“ habe und ein Mensch gewesen sei, „der in hohem Maße ‚Atmosphäre‘ besaß, aus der er seine ganze Umgebung speiste.“¹⁴⁷⁹ Die Macht und Wirkung der Figuren des Meisters in dieser Atmosphäre sei die eines *schweren Massentils* gewesen, welcher bei Pinder vor allem eine bestimmte seelische Qualität besaß: der Bildhauer „kann mit drei trompetenförmigen Faltenrohren einen ganzen Mantel hinstellen. Er ballt und dichtet die Massen zu schweren, ungemein ausdrucksvollen Einheiten. Er versteht uns ahnen zu machen, eine brütende Erwartung, eine dumpfe, gewitterhaft geladene, grollende Spannung uns aufzuerlegen.“¹⁴⁸⁰

Pinder glaubte, die Individualität des Bildhauers dadurch erfassen zu können, dass er die eigentümliche *Atmosphäre* beschrieb, welche die Naumburger Skulpturen auf ihn ausübten. Indem Pinder dieselbe Atmosphäre an Bildhauerarbeiten an anderen Orten wahrnahm, meinte er die Identität desselben Bildhauers an verschiedenen Wirkungsstätten nachweisen zu können. So sah Pinder am Mainzer Westlettner „ein Gesicht hinter einer Kapuze aufgehen, wie ein Gestirn über einem Berge, drohend, warnend, vorbereitend“ (Abb.188), welches er dann in der Szene des Abendmahls in

1479 Pinder 1935, S. 387f. - Vgl. Pinders Diktum vom *riesenstarken Ich* des leitenden Naumburger Bildhauers in seiner Monographie von 1925 (S. 19; zitiert in Fußnote 938).

1480 Pinder 1935, S. 388.



Abb. 191

Christus vor Pilatus vom Westlettner des Domes zu Naumburg. (Aus: Pinder 1935, Abb. 176)

Naumburg in gesteigerter Form im rechten Apostel (*Jakobus*) (Abb.190) wiederfand.¹⁴⁸¹

Diese Atmosphäre sei eine ganz persönliche Eigentümlichkeit dieses Bildhauers. Pinder entdeckte u.a. auch in der Physiognomie der Gepa einen Ausdruck von Schwermut, welche ganz dem Bildhauer angehöre. Der Bildhauer habe eine *Seelendarstellung* (von sich selber) gegeben, auch wenn sie im Falle der Gepa auf die Umsetzung eines biographischen Berichts zur historischen Gestalt dieser Figur zurückgehe.¹⁴⁸²

Dieses Moment der Selbstdarstellung in den Bildhauerarbeiten des Naumburger Doms sei es, welches nach Pinder das legitime Interesse am Werdegang und den Lehrjahren des *Naumburger Meisters* hervorrufe. Die Forschung habe deshalb die

1481 Pinder 1935, S. 390. - Die Reliefarbeiten des Bildhauers evozieren nach Pinder die gleiche Stimmung wie die Stifterstatuen:

„Wo dieser Meister Reliefgestalten in zwei Reihen hintereinander fügt, da scheinen die einzelnen Lebensräume sich zu bedrängen, einen geladenen Spannungsraum, eine erwartungsvolle Schwüle zu erzeugen.“ (Ebd.)

1482 „Schon im Gesichte Gepas umfängt uns die Schwermut, die doch wohl mehr die des Meisters selber ist, als die Eigenschaft der Gestalt als gedachter Person. Immerhin war es begreiflich, wenn man in dem (höchst anfechtbaren) Glauben, hier sei eine geschichtlich bezeugte Gepa gegeben, sich an die Erzählung des Gosecker Mönches erinnert fühlte: von der gemütskranken Nonne und Witwe, die murmelnd mit dem Gebetbuche gegangen sei.“ (Pinder 1935, S. 396.)



Abb. 192
Gepa aus dem Westchor des
Domes zu Naumburg. (Aus:
Pinder 1935, Abb. 167)

schwere Form seines Stils an mutmaßlichen früheren Wirkungsstätten des Bildhauers in Frankreich und Westdeutschland wieder zu finden gesucht („er reizt dazu, gefunden zu werden“)¹⁴⁸³.

Pinders Verfahren stellte sich als eine Kombination von psychologischer Einfühlung (*Atmosphäre*) und Stilkritik dar, deren frühere Ergebnisse (der 1920er Jahre) für ihn 1935 keineswegs abgetan waren. In ihren stilkritischen Untersuchungen hatten Panofsky, Jantzen und Pinder eine *klassische Gruppe* unter den Stifterfiguren mit Ekkehard, Uta und Gepa herausgestellt, in denen - mit den Worten Pinders - der *Massenstil* des Bildhauers in Vollendung ausgeprägt vorlag. Dessen Charakteristika zeigte Pinder jetzt noch einmal an der Figur der Gepa auf und stellte sie gegen die Elisabeth in Bamberg. Wo bei der Bamberger Figur „die Falten in reichsten Wellen hinabstürzen“, stehen bei Gepa „ein paar große Rohre“ „und wo in Bamberg die Gewandung über dem Spielbeine wie feucht angeklatscht in zahlreiche Knitterungen zerlegt wird, da genügen in Naumburg ein paar scheinbar regellose Einhiebe, ein paar keilförmige Mulden. Die Falte ist keine verwirklichte Linie mehr, sondern die Gegenspiegelung einer Massenform.“¹⁴⁸⁴ In Uta zeige sich das *echt naumburgische Massengefühl* in der Lösung der „unmöglich scheinenden Aufgabe“, „das Durchschimmern eines schlanken Frauenarmes unter einem dichten *Lodenmantel* mit ein paar Meißelhieben eindringlich zu machen.“¹⁴⁸⁵

1483 Pinder 1935, S. 386. - „In Frankreich und im deutschen Westen wird neuerdings ihm überall nachgespürt - *er reizt dazu, gefunden zu werden*. Überall aber, wo einer ihn gefunden zu haben glaubt, da hat er jedenfalls eine Schwere der Form, einen Geist der Breite und schollenhaften Dichtigkeit verspürt. In Amiens, am Lettner von Chartres, in Metz, in Straßburg glaubt man ihn zu erkennen, jenseits von Naumburg noch in Horburg, Meißen und Merseburg.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Mit *Amiens* sind die Forschungen Giesaus (1925; siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*)), mit *Chartres* eine eigene Hypothese Pinders (1925; siehe Fußnote 973) gemeint. *Metz* bezieht sich auf die Untersuchung von Schmitt (1929; siehe Kap. XIII, 1), *Straßburg* auf eine Abhandlung von Ilse Futterer (siehe Fußnote 1226), und *Horburg, Meißen und Merseburg* betreffen Forschungen Hermann Giesaus (siehe Kap. XIII. 3 und XIV. 1 (*Der Merseburger Rittergrabstein*)).

1484 Pinder 1935, S. 396.

Der *klassische Stil* trete am reinsten in Ekkehard und Uta und in Gepa auf, was sich bei Gepa im Vergleich mit der Bamberger Elisabeth im Standmotiv und in der Gewandbehandlung zeige. Das Standmotiv der Gepa sei „in Spiegelverkehrung der Bamberger Elisabeth entsprechend“. (Ebd.)

1485 Pinder 1935, S. 397f. - Zur Kennzeichnung des Stoffs als *Loden* vgl. die in

Pinder verdeutlichte 1935 noch einmal seine 1925 angestellten Überlegungen zu einem mutmaßlichen *zweiten* Meister der Naumburger Werkstatt, welcher, aus Reims kommend, die *lyrischen* Figuren des grollenden Timo und des innerlich gequälten Wilhelm geschaffen habe und welcher mit diesen Figuren bereits auf die Skulptur des 14. Jahrhunderts vorausdeute.¹⁴⁸⁶

Fußnote 313 angeführte und dort ausführlich besprochene Polemik Willibald Sauerländers (1979, S. 194) gegen den von Heinrich Bergner (1903, S. 101; siehe Zitat zu Fußnote 312) in die Naumburg-Forschung eingeführten Begriff des ‚Lodenstils‘.

Anders als in seiner Monographie von 1925 erwägt Pinder 1935 die Möglichkeit einer Ableitung des *schweren* Naumburger Stils von einigen Bildhauerarbeiten in Magdeburg, in denen er eine unmittelbare Vorstufe für die Naumburger Stifterfiguren sieht. Der Magdeburger *Mauritius*, dessen „Lebensnähe erstaunt“, sei mit der Naumburger Skulptur „als Stilstufe vergleichbar“ (Pinder 1935, S. 380), während der *Magdeburger Reiter* in der Schwere der Gewandbildung - „die Rückenansicht besonders zeigt gewaltige Massen“ - „unmittelbar auf Naumburg über(lei)te“. (Pinder 1935, S. 384.) „(...) sie [die Rückenansicht des *Magdeburger Reiters*] kann wirklich stark an Naumburgische Gewänder erinnern. Die Abkehr von der reichen, vielfältigen Linienführung weg zur einheitlichen Massenwucht hin, diese ist es, die nun als letzte Form der Staufik auch den Naumburger Hauptmeister kennzeichnet.“ (Ebd.)

Mit dieser Darstellung modifiziert Pinder seine 1925 geäußerte Ansicht, nach welcher die Magdeburger Skulptur nur für die Figur der *Reglindis* prägend gewesen sei, während sich die Skulptur des Naumburger *Hauptmeisters* und dessen *Massenstil* allein aus seinen Mainzer Voraussetzungen her erkläre. Siehe Kap. X. 3 (*Die ‚klassische Gruppe‘ / Die ‚späte Gruppe‘ (Rest-Gruppe)*).

In dieser neuen Sicht einer engeren Verbindung der Magdeburger und Naumburger Skulptur verliert die Figur der *Reglindis* ihre zuvor behauptete isolierte Stellung im Rahmen der Stifterfiguren, und Pinder hält es jetzt für möglich, dass der Naumburger *Hauptmeister* selbst zumindest den Kopf der *Reglindis* geschaffen habe:

„Der Kopf der *Reglindis* freilich erstaunt. Seine Nähe zu Magdeburg, seine Verbindung insbesondere mit dem Kopfe des Verkündigungsengels ist zuzugeben. Dennoch ist nicht sicher, ob er nicht doch von der gleichen Hand stammt wie die Uta. Die gleiche Großzügigkeit war in beiden am Werke.“ (Pinder 1935, S. 398.)

Mit teilweise anderer Begründung und Gruppierung und als *Werkstattarbeiten* stellt Pinder nunmehr die Figuren des Hermann, Sizzo, Dietmar und Konrad zusammen:

„Hermann dagegen gehört zu einer ganz anderen Gruppe; er weist schon auf die noch dumpferen Formen des Lettners hin, auf eine Verschwerung und Versackung der Masse, nicht auf eine flächige Verselbständigung der Linien. In diese Richtung zeigt er mit Sizzo, Thietmar, Konrad gemeinsam. Nur sind diese drei Gestalten höchstens noch Entwürfe des Hauptmeisters. Der Grundgedanke des Thietmar ist besonders gewaltig, die Verwirklichung des Meisters nicht würdig.“ (Pinder 1935, S. 398.)

Zu Pinders ursprünglicher Entwicklungsvorstellung der Naumburger Stifterfiguren und deren Gruppierung siehe Kap. X. 3 (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘ / Die ‚klassische Gruppe‘ / Die ‚späte Gruppe‘ (Rest-Gruppe)*).

1486 „Es gab auch wohl neben diesem Künstler einen *zweiten*, der mehr wie ein jüngerer Bruder wirkt. Er hat die mehr *lyrischen Figuren* des Timo und des Wilhelm geschaffen; wohl auch den heiligen Ludwig von Reims. Timo steht noch auf der Grenze zum Hauptmeister, aber er trägt schon den Wilhelm in sich. Dieser - kein brütend dumpfer

Höhepunkt und Ende einer Epoche

Pinder beschrieb das Gesamtkunstwerk des Naumberger Westchors als „eine abgeschlossene Welt für sich“, als „letztes großes Heiligtum noch ungebrochen staufischer Kunst“, wo alles ungewöhnlich ist, „und schon die Ungewöhnlichkeit“ deutsch sei.¹⁴⁸⁷

Die Aufstellung der Figuren vor einer raumhaltigen, zweischaligen Wand verleihe den Figuren den Eindruck von Standfiguren, was diese von den französischen Säulenfiguren, bei¹⁴⁸⁸ technisch gleicher Machart, abhebe. Pinder sah sich durch die einzigartige Stellung der Skulptur im Naumberger Westchor weniger zu einem Vergleich mit der französischen als mit der klassisch-griechischen Skulptur veranlasst, insofern die Naumberger Skulptur die „letzte reine Höhe des Staufischen darstellt“.¹⁴⁸⁹ Der Naumberger Bildhauer habe diesen Gestalten eine Schwere gegeben und „eine ideale Wirklichkeit und Wirksamkeit, die im 13. Jahrhundert einzig und von Frankreich auch nicht einmal geahnt ist; (...). In Naumburg vollendet sich der Beweis, daß nur der Deutsche, obwohl auch er nur für kurze Zeit, eine plastische Standkraft zu gewinnen verstand, die jener der Griechen nahe war.“¹⁴⁹⁰



Abb. 193
Gerburg aus dem Westchor des
Domes zu Naumburg. (Aus:
Pinder 1935, Abb. 168)

Grollender wie Timo, bei dem selbst die Haare wie unter bleiernem Gewitterhimmel schwer herabhängen, die Backen böse aufgeblasen sind, - dieser vielmehr eine feine und pflanzenhaft schmiegsame Figur, nimmt schon Züge des 14. Jahrhunderts voraus. Er ist „wie von unsichtbaren Händen gebogen und gequält.“ (Pinder 1935, S. 398/400.) - Siehe Kap. X. 3 (*Ein Bildhauer aus Reims*).

Zur These einer *Vorausdeutung* bestimmter Figuren der Naumberger Skulptur auf das 14. Jahrhundert vgl. Pinders eigene Überlegungen von 1925 (S. 40; zitiert in Fußnote 959).

Ähnlich wie Hermann Giesau in seinem Aufsatz über die *sächsisch-thüringische Kunst* von 1933 (siehe Kap. XIV. 1 (*Die Ursprünge des Andachtsbildes*)) sieht Pinder in der Naumberger Maria der Kreuzigungsgruppe die Ahnmutter der späteren Marien in den Pietà-Darstellungen:

„Sie [*sc. die Maria der Kreuzigungsgruppe*] redet wirklich, ihre scharf ausgemeißelten Schmerzenslinien werden einst in trauernden Gottesmüttern mit dem toten Sohne auf dem Schoße wiederkehren.“ (Pinder 1935, S. 400.)

1487 Pinder 1935, S. 390.

1488 „Die Wand ist in zwei Schalen zerlegt, und diese dunklen Durchbrechungen betonen noch einmal das Räumliche, helfen noch einmal dazu, jeden Ausdruck schwebender Säulenfigur zu vermeiden, obwohl überwiegend die Gestalten an die Dienste angelegt sind. Allenfalls läßt sich diese Anordnung mit jener der Straßburger Evangelisten vergleichen. Wie diese also läßt sie sich mit der französischen gerade nicht vergleichen!“ (Pinder 1935, S. 390.)

1489 Pinder 1935, S. 406.

1490 Ebd.

Die Stifterfiguren waren für Pinder zuletzt noch Zeugnisse für eine zu Ende gehende Epoche - „die Schatten der kaiserlosen Zeit lagern schon über den Gestalten des Westchores“¹⁴⁹¹ -, als sie die letzte *persönliche Selbstdarstellung* des Naumburger Bildhauers seien, seines „eigenen Seelenlebens in allen seinen Äußerungen“, Werke einer *bewußt erlebenden Künstlerseele*,¹⁴⁹² die am Westlettner in Naumburg am Ende als eine *alte, späte Seele* spreche.¹⁴⁹³ Sie seien das letzte Wort des Naumburger Bildhauers und seiner Epoche gewesen, insofern diese Figuren verwandelt im Dom zu Meißen dann schon in Verblockung und Verstarrung¹⁴⁹⁴ übergingen.

1491 Pinder 1935, S. 384.

Die Parallelisierung von *Künstler-* und *politischer* Geschichte am *Ende einer Epoche* findet sich auch in anderen Publikationen dieser Jahre, u.a. bei

Hubert Schrade (1936, (S. 10f. unpaginiert)): „Welch ein Weg von den adeligen Gestalten des Chores (...), vom Ekkehard, dem Inbegriffe menschlicher Gefäßtheit, zum Petrus, dem Inbegriffe menschlicher Angst! Den Ekkehard und die Uta sehen, das heißt, der Weltkraft, des hohen Selbstsinnes, der Fülle und Schönheit des staufischen Zettalters innerwerden. (...). Es sind dies aber Jahrzehnte nicht nur der politischen, sondern auch der gesamt menschlichen Wende.“

Hermann Beenken (1939a, S. 153f.): „Wer hätte die innere Haltung und den Reichtum der Möglichkeiten dieses Stils auch zu bewahren vermocht außer dem Einen, der ihn geschaffen? (...). Der große Bildhauer selbst hatte wirken müssen noch in eine Zeit hinein, in der ringsum in Deutschland die große, die eigentlich deutsche Plastik versank. Sie versank mit dem Zeitalter der staufischen Kaiser.“ und

Hans Weigert (1942, S. 206f.): „Das Werk des Naumburgers ist zugleich Krönung und Abgesang der ritterlich staufischen Klassik. Immer erscheinen am Ende, schon unter dem Bedrohtsein, die großen Darstellungen aus der Selbsterkenntnis. Die Werte des Rittertums und Adels sind nicht mehr, wie noch im Bamberger Reiter, selbstverständlich und objektiv gegeben. Deshalb stellen sie sich nicht mehr in einem vorbildhaften Typus dar, sondern in Individuen, in subjektiven Brechungen.“

1492 Pinder 1935, S. 385. - „(...) ein machtvoll ernster, bildhauerischer Mann mit der eigentümlichen Haßliebe zum Steine, für die ein später Mensch wie Michelangelo auch Worte finden konnte; (...); der erste, bei dem wir zuweilen schon ein Bedauern spüren können, seine Lebensgeschichte, ja seinen Namen nicht zu wissen.“ (Ebd.)

1493 Pinder 1935, S. 401.

1494 „Diese alte große Seele lebt sich in Meißen zu Tode. Einige Gestalten, wie besonders der Zacharias [*sc. der Engel der Torhalle*], können wohl noch dem großen Naumburger selber zugetraut werden. In anderen, wie in Otto und Adelheid, beginnt die Naumburgische Seelenhaftigkeit einzufrieren, das Gestaltliche sich zu verblocken, der Ausdruck aus beiden Gründen sich leicht zu übertreiben (...). Verblockung und Verstarrung beginnen;“ (Pinder 1935, S. 402.)

XV. Neue Funde und Zuschreibungen zum Werk des Naumburger Meisters

1. Hermann Schnitzler (1935)¹⁴⁹⁵*Entdeckung, Zuschreibung und Überlieferung des
Bassenheimer Reliefs*

Abb. 194

Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin und der Bettler (Aus:
Schnitzler 1935, Abb.1)

Der mit der Bearbeitung der Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz beauftragte Bonner Denkmalpfleger Hermann Schnitzler entdeckte 1935 im Nordquerschiff der neugotischen Pfarrkirche St. Martin in Bassenheim bei Koblenz ein *Reiterrelief des hl. Martin mit Bettler*. Er veröffentlichte den Fund noch im selben Jahr im *Sonderheft über Mittelalterliche Plastik des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* als „ein hervorragendes Werk aus dem Kreise des Naumburger Meisters“, eine Zuschreibung, zu der er sich durch eine technische Untersuchung - im Werkstoff des Reliefs erkannte er „feinen grauen Sandstein, ähnlich dem der Bruchstücke vom Mainzer Westlettner“ -, vor allem aber durch einen stilistischen Vergleich mit den Skulpturen in Mainz und Naumburg veranlasst sah.¹⁴⁹⁶

Die Baugeschichte der erst 1899 und 1900 errichteten Pfarrkirche in Bassenheim, wo Schnitzler das Relief eingelassen in einen barocken Rahmen an der Ostwand in mehr als 5 Metern Höhe auffand, bot keinen Aufschluss über dessen ursprünglichen Entstehungszusammenhang. Dass das Relief für eine schon im 13. Jahrhundert bestehende, ehemals romanische oder gotische Ursprungskirche in

¹⁴⁹⁵ Zu Hermann Schnitzler, *Ein unbekanntes Reiterrelief aus dem Kreise des Naumburger Meisters*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2 (1935) S. 399-423, vgl.: Eichler 1937, S. 128f. / Küas 1937a, S. 170 / Oettinger 1937, S. 25 / Stange/Metternich 1937, S. 20, 22 / Beenken 1939a, S. 29 (n.9) / Schmitt 1939, S. 71ff., / Jantzen 1942, S. 345 (n.37) / Hamann-MacLean 1950, S. 190 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Pinder/Scheja 1952, S. 34 / Lehmann 1953, S. 164 / Isserstedt 1955, S. 181, 192 (n.40), 196 / Reinhardt 1962, S. 191 / Jahn 1964, S. 15 / Reinhardt 1966, S. 229 (n.26) / Schmoll (1966)1985, S. 73f. / Peschlow- Kondermann 1972, S. 25f., 119 / Doberer 1975, S. 92 (n.15) / Sauerländer 1977a, S. 332 (Nr. 451) / Brush 1993, S. 120 (n.38) / Gabelt 1996, S. 248 (n.10f.) (n.18), 250 (n.28), 253 (n.33).

¹⁴⁹⁶ Schnitzler 1935, S. 399 u. S. 411f. - Vgl. Jahn 1964, S. 15.



Abb. 195
Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin und der Bettler. Aufnahme
von der Seite
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.2)

Bassenheim angefertigt worden sein könnte, schloss Schnitzler aus.¹⁴⁹⁷ Stil, Material und der historische Umstand, dass ein Mitglied der Familie Waldbott Domherr in Mainz, Stiftsherr der dortigen Kirche St. Alban *und* Inhaber der Pfarrei Bassenheim in den Jahren 1683 bis zu seinem Tode gewesen war, führten Schnitzler zu der Annahme, dass das Relief für den Mainzer Dom entstanden sein müsse.¹⁴⁹⁸

Im Mainzer Dom selbst kamen für ihn drei Entstehungs- oder ursprüngliche Verwendungszusammenhänge in Frage: der gotische Ostlettner, der gotische Westlettner sowie ein Martinsaltar aus der selben Bauzeit, die alle in den Jahren 1682 und 83 abgerissen worden waren. Das geschah während der Amtszeit des Domherrn Kasimir Ferdinand Adolf von Waldbott, von dem das Relief dann - so die naheliegende Vermutung Schnitzlers - in den Jahren zwischen 1683 und 1722 nach

Bassenheim verbracht und dort in pietätvollem Andenken an einem damals in Angriff genommenen barocken Neubau, dem Vorgängerbau der jetzigen Kirche, angebracht worden war.¹⁴⁹⁹ Schnitzler wies das Bassenheimer Martinsrelief schließlich hypothetisch dem verlorenen Martinsaltar des Mainzer Doms zu, wobei er keine bauarchäologischen Befunde anführte, sondern auf die Bedeutung hinwies, welche der Heilige Martin als Patron des Mainzer Doms von jeher eingenommen hatte.¹⁵⁰⁰

1497 Vgl. Schnitzler 1935, S. 420-22.

1498 Schnitzler 1935, S. 422f.

„Wichtig für uns ist Kasimir Ferdinand Adolf (Waldbott), Domherr zu Mainz und Trier, Stiftsherr zu St. Alban in Mainz usw., k. k. österreichischer und kgl. polnischer Kammerherr, Oberstleutnant des kaiserlichen Kürassierregiments Metternich. Er wurde nach Verlassen des Dienstes Domscholastikus, Geheimrat und Statthalter zu Mainz. Zugleich war er von 1683 bis zu seinem Tode 1730 Personatist, d. h. Inhaber der Pfarrei Bassenheim.“ (Ebd.)

1499 Schnitzler 1935, S. 423.

1500 Ebd.



Abb. 196
Bassenheim, Pfarrkirche: Teilansicht
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.7)

Zustand und Beschreibung des Bassenheimer Reliefs

Schnitzler beschrieb das Relief ausführlich, dessen schadhafter Erhaltungszustand weniger auf „Wind und Wetter“ als auf die „verschiedenen Transporte und Ortswechsel“, „denen das Werk im Laufe der Jahrhunderte ausgesetzt war“, zurückgehe.¹⁵⁰¹ Die Maße

des originalen, ungefähr quadratischen und 13 cm tiefen Kastenrahmens gab er mit 113 x 114 cm an, über den sich die fast vollplastischen Figuren an den höchsten

Stellen bis zu einer Höhe von etwa 25 cm über den Reliefgrund erheben, während der linke Arm des Bettlers, der Pferdekopf, der gehobene Vorderlauf des Pferdes und der Kopf des Reiters seitlich bis zu 12 cm über den abgeschrägten Rahmen hinausgreifen.¹⁵⁰²

An der vornehmen Bekleidung des Reiters fiel Schnitzler auf, dass sie „nicht die des in den Kampf ziehenden Ritters des 13. Jahrhunderts“ sei.¹⁵⁰³ Schnitzler schilderte den Vorgang der Mantelteilung mit der Rückwendung



Abb. 197
Bassenheim, Pfarrkirche: Teilaufnahme (Aus: Schnitzler 1935, Abb.3)

1501 Schnitzler 1935, S. 399.

Schnitzler beschreibt den Erhaltungszustand des Reliefs bei seiner Auffindung wie folgt:

„Ob ältere Farbspuren vorhanden sind, läßt sich nicht feststellen, da das ganze Relief mit bräunlicher Farbe überstrichen ist. Der Erhaltungszustand kann im allgemeinen trotz großen Mängeln noch als befriedigend bezeichnet werden. Es beschränken sich die vorhandenen Schäden auf Rauheiten und Unebenheiten der Oberfläche, die besonders bei der Stirn des Bettlers, aber auch im Gesicht des Heiligen, bei einzelnen Gewandteilen, Säumen, Händen, Füßen, dem Schwert, dem Zaumzeug, kurz, bei den meisten besonders gefährdeten Teilen mehr oder weniger störend in Erscheinung treten. Schwerere Beschädigungen sind der Abbruch der Nasenspitzen bei beiden Figuren, des linken Unterarms, der Hand und eines von ihr gerafften Mantelzipfels beim Bettler, vor allem aber des rechten Fußes beim hl. Martin. Seine Bruchstellen sind auf dem rechten Vorderbein des Pferdes deutlich zu erkennen. Abgebrochen sind ferner die Nüstern des Pferdes mit den Enden des Zaumzeugs; sie sind recht ungeschickt in Gips ergänzt. Die Bruchstellen des Zügels zum Sattel hin sind am Pferdehals zu sehen. Beim Schwert fehlen Parierstange und Spitze.“ (Ebd.)

1502 Schnitzler 1935, S. 400. - Eine genaue technische Beschreibung gibt Schnitzler S. 400-402.

1503 Schnitzler 1935, S. 403.



Abb. 198
Bassenheim, Pfarrkirche: Der Bettler
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.9)

des Reiters, dem Zupacken und Wegzerren des noch nicht völlig durchtrennten Gewandes durch den halb nackten Bettler,¹⁵⁰⁴ die Zügelung des unruhig gewordenen und den Kopf zur Seite wendenden Pferdes, das nervöse Anwinkeln von dessen rechtem Hinterlauf als Reaktion auf das ungestüme Mitgehen des Bettlers und die Bewahrung einer überlegenen Haltung auf Seiten des Reiters.¹⁵⁰⁵ Er charakterisierte dessen mildtätige Hinwendung zum elenden Bettler bei Wahrung einer standesgemäßen Distanz, die sinnfällig durch die Diagonale des Schwerts zum Ausdruck komme, und gleichzeitig die Spannung, die in dem dargestellten Geschehen stecke, hervorgerufen durch die gegenläufigen, einander widerstreitenden Bewegungen von Bettler, Reiter und Pferd, durch das Voranschreiten des Pferdes, das Zerren des Bettlers und die Zurückwendung des Reiters.¹⁵⁰⁶

Eine motivische Besonderheit des Bassenheimer Reliefs lag für Schnitzler darin, dass es die Mantelteilung beim Weiterreiten zeige, wodurch sie sich von allen bekannten Darstellungen des heiligen Martin zu Pferd im 13. und 14. Jahrhunderts abhebe.¹⁵⁰⁷ Die Tierdarstellung erschien ihm auf den ersten Blick „organisch und anatomisch richtig“ erfasst, und doch zeige sie ein Schwanken zwischen „Wirklichkeitsnähe und sinnbildhafter Darstellung“. Schnitzler erklärte sich diese Dichotomie mit einer möglichen Orientierung des Bildhauers an *antiken Sarkophagreliefs*, die seiner Pferdedarstellung eine anatomische Richtigkeit nur in einzelnen Teilen verliehen habe, welche zusammengesetzt seien, so dass „nicht das natürliche sondern nur ein vorgestelltes Sichbewegen wirksam erscheint.“¹⁵⁰⁸

1504 Schnitzler 1935, S. 403f.

1505 Schnitzler 1935, S. 404.

1506 Schnitzler 1935, S. 405.

1507 „Die ganze Gruppe ist in Bewegung dargestellt, der Vorgang in den ‚fruchtbaren Moment‘ verlegt. Schon das trennt das Bassenheimer Werk entschieden von früheren und späteren Fassungen des Themas im 13. und 14. Jahrhundert und hebt es über sie hinaus.“ (Schnitzler 1935, S. 403.)

Mit dieser Annahme einer singulären Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin bei reitendem Pferd hat Schnitzler offensichtlich nur die *Skulpturwerke* des 13. und 14. Jahrhunderts im Auge und lässt gleichzeitige Darstellungen des Themas auf *Münzen* und in der *Buchmalerei* unberücksichtigt, so etwa die von Hanns Swarzenski veröffentlichte Illustration einer *Mantelteilung* aus einer Handschrift in Tournai. (Vgl. *Zwei Zeichnungen der Martinslegende aus Tournai*, in: *Festschrift Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag*, Berlin 1935 (S. 40-42).)

1508 Schnitzler 1935, S. 406.

Des Bassenheimer Relief und die Skulpturen von Mainz und Naumburg

Die „ungewöhnliche Darstellung von Elend, Krankheit und Verkommenheit“ im Bettler von Bassenheim, der Ausdruck des Kopfes mit der „zurückweichenden Stirn, den tiefliegenden Augen, den wulstigen Lippen, der scharfen Linie des Kinns, den tief eingegrabenen Furchen zwischen Mund und Nase“ und den wirren Haaren fand nach Schnitzler allenfalls im Bruchstück eines auferstehenden Toten vom Mainzer Westlettner eine Parallele.¹⁵⁰⁹

In der Physiognomie des Reiters erkannte Schnitzler ein *Naumburger Gesicht*. Er beschrieb es als „breit und derb, doch träumerisch versonnen und traurig“ mit „wundervoll breit vom Kopf sich lösendem Lockenhaar“, „flacher und doch ausdrucksvoller Stirn“, wulstigen und „ein wenig dumpfen“ Lippen, Augen, die „an den Nasenwinkeln unter den vortretenden Brauen vertieft“ sind und „erhöhten Kinnbacken, die nach der Nase und dem vollen weichen Kinn zu eine Mulde bilden“. Diese Gesichtszüge ließen sich - so Schnitzler - bei zwei Naumburger Stifterfiguren wiederfinden, nämlich bei Dietrich, wo es „in das Aufgeregt-Verzweifelte“ hinüberspiele,¹⁵¹⁰ und im Gesicht des Hermann, „der es in das Lyrisch-Ergebene“ verkehre.

Dagegen unterscheidet sich das Relief durch ein bestimmtes Sentiment, eine *Weichheit* und einen *lyrischen Charakter* von den Skulpturen des Westlettners in Naumburg, wie die Szene mit der Gefangennahme Christi zeigen könnte, dessen dramatische Unruhe und „unheimliche Zusammenballung der Körper“ spürbar gegen die „weiche und lyrische“¹⁵¹¹ Verhaltenheit der Bassenheimer Mantelteilung absteche.



Abb. 199
Bassenheim, Pfarrkirche: Der Bettler
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.8)

1509 Schnitzler 1935, S. 408f.

Es ist für Schnitzler der auf den ersten Anblick wirksame Gesamteindruck einer (psychischen) *Vertiefung* der Darstellung, welche das Bassenheimer Relief von anderen mittelalterlichen St. Martinsdarstellungen absondere - Schnitzler verweist auf das Reiterbild am Dom von Lucca - und in diesem Charakter nur in den Passionsreliefs des Naumburger Westlettners eine Parallele finde. (Schnitzler 1935, S. 403.)

1510 Schnitzler 1935, S. 409f.

Schnitzler nennt an weiteren Gemeinsamkeiten des Bassenheimer Reiterreliefs und der Naumburger Skulpturen bestimmte Merkmale der Gewandbildung, so etwa „die gezerrten Bündel und Strähne, die Knitterungen, überhaupt die schwer und dickflüssig gebeulte Oberfläche“, welche in der Skulptur von Mainz und Naumburg wiederkehren würden. (Schnitzler 1935, S. 410.)

1511 Schnitzler 1935, S. 415.



Abb. 200

Mainz, Diözesan-Museum: Auferstehender
Toter vom Westlettner
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.12)

Im Vergleich mit den Skulpturen der Westlettner in Mainz und in Naumburg erkannte Schnitzler im Bassenheimer Bild die größere Nähe zu Mainz, wofür er neben dem Fragment des auferstehenden Toten vor allem auf den *Kopf mit der Binde* verwies. In einer an Wilhelm Pinder erinnernden Sprache hob Schnitzler die Rolle gefühlsmäßiger Erfahrung bei der Beurteilung hervor. In den Mainzer Weltgerichtsdarstellungen wie in Bassenheim sei „die Kraft räumlicher Gruppierung“ noch nicht so ausgebildet wie in Naumburg, und in den Gesichtern der Deesis in Mainz bemerkte Schnitzler „eine Weichheit des Sehens und der Modellierung“, die deutlich an Bassenheim erinnere, insofern dort gleichfalls „die Falten

weniger klar und bestimmt gestaltet“ und die Stoffe „weicher im Fallen“ seien.¹⁵¹²

Die engste Verwandtschaft aber sah er zwischen dem Bassenheimer Bild und dem *Kopf mit der Binde* im *stimmungsmäßigen* Ausdruck, der beide sowohl von den übrigen Mainzer Figuren wie von der Naumburger Skulptur unterscheidet.¹⁵¹³

Es war eine Abwägung verschiedener stilistischer und psychologischer Beobachtungen, welche Schnitzler zur Hypothese eines gemeinsamen Bildhauers des *Bassenheimer Martin* und des *Kopf mit der Binde* führte. Das Bassenheimer Werk stehe durch „die Lockerheit und Weichheit seiner Formensprache“ dem *Kopf mit der Binde am nächsten* und hebe es von den Naumburger Arbeiten ab, welche „heroischer und gestrafter“ seien, „klarer und plastischer in der Gesamtaufassung wie in der Durchbildung der Einzelformen, aber auch dumpfer und schwerblütiger im ganzen Rhythmus,“¹⁵¹⁴ obwohl bestimmte Besonderheiten der Gesichtsbildung den Bassenheimer Kopf *porträtmäßig* eher mit den Köpfen der Naumburger Figuren Dietrich und Hermann verwandt erscheinen ließen. Für Schnitzlers Zuschreibung

1512 Schnitzler 1935, S. 417f.

1513 Schnitzler 1935, S. 418.

Die bei Besprechung des *Kopfes mit der Binde* zu erwartende Auseinandersetzung Schnitzlers mit Otto Schmitts Arbeiten fehlt. (Otto Schmitt hatte zuerst in seiner Arbeit zu den Metzger Reliefs 1929 den *Kopf mit der Binde* dem Mainzer Westlettner zugeschrieben und dann in zwei weiteren Arbeiten von 1932 und 1934 die Zugehörigkeit des Kopffragments zum Westlettner stichhaltig nachgewiesen; siehe Kap. XIII. 1 (*Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz*); XIII. 4 (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor / Rekonstruktion der Gewölbefigur*).

1514 Schnitzler 1935, S. 419. - „Jene Drastik der Gebärdensprache, die beim Naumburger Lettner immer wieder durchbricht und fast die Sprache eines Bauern-Breughel vorwegzunehmen scheint, fehlt in Bassenheim.“ (Ebd.)

gab die *Behandlung der Formen* - worunter er auch eine psychologische Qualität verstand - am Ende den Ausschlag.¹⁵¹⁵

Nach Schnitzler gehörte das Bassenheimer Martinsrelief zum *Kreis des Naumburger Meisters* in Mainz, eine stilistische Zuschreibung, die er zum Schluss noch an einem seit der *Machtübernahme* von 1933 politisch gebotenen Kriterium zu überprüfen vorgab, wenn er feststellte, dass auch die *rassische* Eigentümlichkeit der Bassenheimer Darstellung und die Physiognomie des heiligen Martin diesen dem Naumburger Werkstattkreis zuordne, denn der Kopftyp des Reiters sei nicht *westlich*.¹⁵¹⁶

Dieses Urteil bezog Schnitzler auf ein Kriterium, welches Pinder das *Atmosphärische* des Bildhauers nannte.¹⁵¹⁷ Und wie dieser wollte Schnitzler seine Zuschreibung nicht als an eine bestimmte *Hand*, sondern in einem allgemeineren Sinn als an einen *Schöpfergeist* verstanden wissen, „der aus allen



Abb. 201
Mainz, Diözesan-Museum: Prophetenkopf
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.14)

1515 „*Portraitmäßig* stehen dem Bassenheimer die Naumburger Köpfe des Dietrich und des Hermann näher. Aber in der *Behandlung der Formen*, des Kinns, der Mulde zwischen Backenknochen und Kinn ist ihm doch der Mainzer Kopf verwandter.“ (Schnitzler 1935, S. 418; *Herv.*, G.S.)

Schnitzler bezieht auch das Blattwerk des Bassenheimer Reliefs in seine stilistische Betrachtung mit ein, welches an Weinblattkapitelle in Mainz erinnern könne, die „technisch in der Buckelung der Oberflächen ganz ähnlich gestaltet sind“. (Schnitzler 1935, S. 419.)

1516 „Auch *rassisch* ist der Bassenheimer Kopf in keiner Weise *westlich* oder *rheinisch*. Er ist noch nicht ganz der breite mitteldeutsche der späteren Zeit, doch spürt man in seinen so überaus stark beseelten Zügen schon den Hinweis auf den kommenden Typus des Hermann und des Dietrich.“ (Ebd.)

Schnitzler gebraucht den Begriff der *Rasse* hier kaum im Sinn einer *Blut-und-Boden-Ideologie*, sondern in dem einer kunsthistorischen Kategorie zur phänomenologischen, stilistischen Kennzeichnung, was seine Erläuterung *in keiner Weise westlich* (worin sich schwerlich eine *rassische* Bedeutung verbirgt) deutlich macht.

1517 Vgl. Pinder (1925, S. 5): „(...) der aus dem Naumburger Dome ein Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst gemacht hat und dessen persönliche Atmosphäre - eine der unverkennbarsten aller Zeiten - auch da wirkte, wo seine Hand nicht selber zugriff.“ (Siehe auch Fußnote 935.)

Bei seiner Zuschreibung beruft sich Schnitzler explizit auf Pinders Charakterisierung des Naumburger Werkstattkreises:

„Nur eines scheint mir unbedingt sicher zu sein: Das Bassenheimer Werk stammt aus dem Kreise des Naumburgers; Geist aus dem Geiste jenes ‚Einen, dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen noch bestimmte‘ (W. Pinder), lebt in ihm. Dafür spricht ganz unbedingt der erste Eindruck, den ich bei vielen Fachgenossen beobachtet habe, die hier die Hand des Meisters erkennen wollten.“ (Schnitzler 1935, S. 412.)



Abb. 202
Naumburg, Dom: Kopf des
Hermann
(Aus: Schnitzler 1935, Abb.18)

Formen in Naumburg und Mainz mit größerer oder geringerer Macht, mit größerer oder geringerer Deutlichkeit auch, zu uns spricht, und der auch den Bassenheimer St. Martin beseelt.“¹⁵¹⁸

2. Richard Hamann-MacLean (1935)¹⁵¹⁹

Der Naumburger Meister in Noyon

Im *Sonderheft über mittelalterliche Plastik* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1935 erschien neben Hermann Schnitzlers Aufsatz zum *Bassenheimer Martinsrelief* auch eine schmalere Publikation Richard Hamann-MacLeans über eine wenige Jahre zuvor an der nordfranzösischen Kathedrale von Noyon entdeckte figürliche Tursturzkonsole (Abb.203/205/207), welche die Jahrhunderte nur deswegen unversehrt überdauert hatte, weil das Portal, zu dem sie gehörte, bereits vor der französischen Revolution zugemauert worden war. Hamann-MacLean zeigte sich überzeugt davon, dass die Konsolfigur aus Noyon zusammen mit dem Fund in Bassenheim das Frühwerk des *Naumburger Meisters* auf eine ganz neue, stilkritisch gesicherte Grundlage stellen würde.¹⁵²⁰

Angesichts der Konsolfigur in Noyon verwarf Hamann-MacLean alle bisherigen Untersuchungen zu möglichen Frühwerken des Naumburger Bildhauers in Frank-

1518 Schnitzler 1935, S. 420.

1519 Zu Richard Hamann-MacLean, *Der Naumburger Meister in Noyon*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2 (1935) S. 425-429, vgl.: Hütt u.a. 1956, S. 199 / Jahn 1964, S. 14 / Reinhardt 1966, S. 229f. / Schmoll 1966, S. 292f. / Sauerländer 1977a, S. 362 (Nr. 478) / Kurmann 1979, S. 87 (n.24) / Wiener 1991, S. 89f. (n.259)/ Brush 1993, S. 114 f. / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 220 / Brachmann 2001, S. 262 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 185.

1520 „Der herrliche Fund von Bassenheim bereichert unsere Anschauung von dieser ersten Periode seines Glanzes und Ruhmes und wird den unglücklichen, aber notwendigen Streit um die eigenhändigen Werke entscheiden helfen.“ (Hamann-MacLean 1935, S. 425)

Trotz seiner Kenntnis des Bassenheimer Martinsreliefs betont Hamann-MacLean, dass ihm eine *Deutung* des Reliefs, insbesondere auch des Bettlers, durch Hermann Schnitzler nicht bekannt sei. („Die Entscheidung in der Deutungsfrage [*sc. des Bettlers im Bassenheimer Martinsrelief*] (...) hängt von dem zeitlichen Verhältnis [*sic*] der Ausführung in Mainz und Bassenheim ab. Darüber läßt sich nicht in zwei Sätzen handeln. Auch möchte ich nicht von Schnitzlers Ergebnissen, die ich nicht kenne, etwas vorwegnehmen.“; S. 426, n.3; *Herv.*, G.S.).

Hamann-MacLean muss freilich über Hermann Schnitzlers Entdeckung des *Bassenheimer Martinsreliefs* vor dessen Veröffentlichung genauere Kenntnis gehabt haben, wie vor allem seine eingehende Besprechung der Figur des Bettlers zeigt, denn Schnitzlers und Hamann-MacLeans Aufsätze erschienen (wie gesehen) gleichzeitig im *Sonderheft über mittelalterliche Plastik* der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1935 (Schnitzler: S. 399-423; Hamann-MacLean: S. 425-429).



Abb.203
Noyon, Kathedrale:
Türsturzkonsole links am
nördlichen Westportal (Aus:
Hamann-MacLean 1935, Abb.1)

reich - etwa die Publikationen Hermann Giesaus, Erwin Panofskys, Wilhelm Pinders, Leo Bruhns' und Otto Schmitts (die er nicht namentlich anführte)¹⁵²¹ -, als ein *Tasten im Dunkeln*, ein *Rätselraten*, welches durch die neue Entdeckung an der Portalvorhalle der Kathedrale von Noyon nunmehr überholt sei.¹⁵²² Ein Vergleich der aufgefundenen Konsolfigur in Noyon mit den Köpfen des Bettlers vom Bassenheimer Martinsrelief und des Auferstehenden im Mainzer Dommuseum könnten zeigen, dass sie von ein und derselben Hand seien. Es ist der „mächtige, in einen breiten Lockenkranz gebettete Schädel“ der Konsolfigur in Noyon, „der scharfe Winkel der kahlen Stirn, das wilde, herrische Profil des Gesichtes mit seiner Adlernase und dem gewitterhaft geballten, brutalen Kinn“, in welchem Hamann-MacLean nicht nur die frühe Handschrift des Naumburger Meisters erkennen wollte, sondern auch *porträtartige Züge*, insofern dieser Schädel einen bestimmten Typus im Werk dieses Bildhauers darstelle, für den dieser offensichtlich „eine besondere Vorliebe gehabt habe“.¹⁵²³

Bruchstücke einer Bildhauerkonfession

Ohne seinen Vergleich im Hinblick auf die historischen Voraussetzungen der drei Werke zu erläutern - Hamann-MacLean datierte die Vorhalle von Noyon mit der Türsturzkonsole in die 1220er Jahre -, oder die unterschiedliche Aufgabenstellung und Funktion der drei verglichenen Skulpturen zu diskutieren, begnügte sich Hamann-MacLean mit der Darlegung einer frappanten Ähnlichkeit der drei Stücke. Er besprach stattdessen ein mögliches persönliches Motiv des Bildhauers, welches

¹⁵²¹ Zu den verschiedenen Hypothesen über mögliche *Frühwerke* des *Naumburger Meisters* in Frankreich, die bei Erscheinen von Hamann-MacLeans Aufsatz bereits publiziert waren und von ihm durchweg nicht berücksichtigt werden, vgl. u.a. die Zuschreibungen Pinders (1925, S. 22f.; zitiert in Fußnote 973; Giesaus (1925; siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*); Panofskys (1926 (Rez.), S. 58f.; zitiert in Fußnote 1065 sowie Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*); Bruhns' (1928, S. 118; siehe Fußnote 1179); Schmitts (1929; siehe Kap. XIII. 1 (*Eine Werkreihe des Naumburger Meisters*) und Meddings (1930; siehe Kap. XIII. 2 (*Der Amiensener Weltgerichtsmeister in Amiens und Reims*)).

¹⁵²² Hamann-MacLean 1935, S. 425.

¹⁵²³ Hamann-MacLean 1935, S. 426.

Neben den drei Figuren, welche die Identität des Bildhauers wahrscheinlich machen, gibt es nach Hamann-MacLean noch weitere Köpfe im Werk des *Naumburger Meisters*, welche sich mit der Figur in Noyon vergleichen ließen:

„Daneben gibt es noch nahe Verwandte; einen derberen Bruder des Auferstehenden in Mainz: den Mönch im Zug der Seligen; eine Schwester des Lastträgers von Noyon: die Magd in Naumburg (mit dem Mund des Bettlers).“ (Ebd.)



Abb.204
Mainz, Diözesanmuseum,
Kopf des Auferstehenden vom
Westlettner (Aus: Hamann-
MacLean 1935, Abb.3)

diesen veranlasst haben könnte, in seinem *Frühwerk* gleich dreimal dieselbe Physiognomie darzustellen. Hamann-MacLean gab eine hypothetische, durch keinerlei historische Argumente gestützte biographische und psychologisierende Antwort: der nachmalige, noch junge *Naumburger Meister* habe in der Konsolfigur in Noyon seinem „hochverehrten Meister ein Denkmal“ gesetzt und diesen gleichzeitig als Künstler einer zu Ende gehenden Epoche porträtiert, indem er ihn symbolisch gegen eine *einstürzende Welt* und „gegen die Übermacht des neuen Geistes“ sich anstemmen ließ.¹⁵²⁴

Hamann-MacLean verfolgte mit seinen knappen Bemerkungen zur Konsolfigur in Noyon eine dreifache Absicht, a) er wollte die Figur dem *Naumburger Meister* als einzig stilistisch gesichertes Frühwerk vindizieren, b) sie in eine Entwicklungsvorstellung mit dem Bettler des Bassenheimer Reiterreliefs und dem Auferstehenden vom Mainzer Westlettner integrieren und c) die neu entdeckte Arbeit in Noyon selbst als spezifisch *deutsch* erweisen.

Die Hypothese eines persönlichen Motivs des Bildhauers bei der Schaffung der drei verglichenen Figuren - *der Schüler wollte seinen Lehrer porträtieren* - sollte die Plausibilität der Zuschreibung, die aufgrund physiognomischer Merkmale gefasst wurde, weiter erhöhen. Mit einer Mischung aus stilanalytischer Betrachtung und psychologisch-biographischer Ausdeutung der gemachten Beobachtungen bediente sich Hamann-MacLean eines Verfahrens psychologisierender Einfühlung, wie es ähnlich Pinder in seinem Naumburg-Buch von 1925 dargeboten hatte.¹⁵²⁵



Abb. 205
Noyon, Kathedrale, Kopf des Konsolträgers
(aus der seitlichen Lage nach oben gedreht)
(Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb.2)

1524 „Dreimal - scheint es - setzte der Schüler dem hochverehrten Meister ein Denkmal. Erst, wie er von einer einstürzenden Welt begraben wird, oder sich gegen die Übermacht des neuen Geistes wehrt, den er doch noch mit schmerzlichem Blick, zur Resignation gezwungen, die Himmel stürmen sieht. Dann das erschütternde Bild des Bettlers, der vergebens die Augen aufreißt und von dem siegreich Einziehenden (dem jugendstolzen, seines Adels und seiner Freiheit bewußten Reiter) noch ein Teil - die äußere Hülle - zu erhaschen sucht. Schließlich als Auferstehender mit einem Antlitz wiederkehrend, in dem sich Alter und Jugend unheimlich, wie nicht mehr von dieser Welt, mischen.“ (Ebd.)

1525 Vgl. die schon mehrfach erwähnte Vorstellung vom *riesenstarken Ich* des Bildhauers bei Pinder (1925, S. 19; zitiert in Fußnote 938), welcher derselbe Gedanke einer *persönlichen Verwirklichung* des Bildhauers unabhängig von einem thematisch bestimmten Auftrag zugrunde liegt.

Die Anfänge eines deutschen Bildhauer-genies

Die beschreibend erfassten und dann einfühlerpsychologisierend ausgedeuteten Charakteristika der Konsolfigur in Noyon dienten Hamann-MacLean auch zu Reflektionen über den *deutschen* Charakter dieser Figur.¹⁵²⁶ Das *Deutsche* und spezifisch *Naumburgische* der Konsolfigur in Noyon sollte sich nach Hamann-MacLean in einem *Spannungsverhältnis* der Figur zum architektonischen Rahmen äußern, welches in der Haltung der Figur liege, eine Last tragen zu müssen. In Hamann-MacLeans Interpretation übernahm die deutsche Figur „die Verantwortung für die Architektur, wenn auch widerstrebend“, während die anderen drei erhaltenen Konsolfiguren, welche Hamann-MacLean französischen Bildhauern zuschrieb, sich entweder mit der Last abfinden oder den Zwang, eine Last tragen zu müssen, *bagatellisieren* oder *ironisieren*.¹⁵²⁷



Abb.206
Bassenheim, Pfarrkirche, Kopf des Bettlers (Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb.4)



Abb. 207
Noyon, Kathedrale: Kopf des Konsolträgers (aus der seitlichen Lage nach oben gedreht, im Profil) (Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb.5)

Die Hypothese, in Gestalt der Konsolfigur in Noyon eine Arbeit des *Naumburger Meisters* auf dessen früher Entwicklungsstufe fassen zu können, sah Hamann-MacLean auch dadurch belegt, dass diese Figur *Unsicherheiten* in der Gewandbehandlung zeige, „die das Ausprobieren“ und die noch *jugendliche Hand*, aber auch das *junge Genie* verrieten.¹⁵²⁸ In Hamann-MacLeans Entwicklungsabfolge stellte Noyon die *natürlichste* und *älteste Fassung des Gedankens* dieser Figur, Mainz die *idealisierte* und Bassenheim die *charakteristischste* Fassung dar.¹⁵²⁹ Hamann-MacLean legte eine wesentlich von der Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit und deren Entwicklung ausgehende Interpretation vor, in der die Stilkritik weniger durch historische Informationen ergänzt und abgesichert als vielmehr psychologisiert wurde.

1526 „Die Figur ist ein von intensivem mimischem Leben erfüllter Block, von einer Formensprache, die sie größer erscheinen läßt als sie ist [5] Die ganze Konsole mißt nur 30 cm in der Breite, ist 25 cm hoch und 20 cm tief.] wie überhaupt die *Deutschen* im Mittelalter (ähnlich den Griechen) Monumentalität durch die Form, nicht durch die absolute Größe ausdrücken.“ (Hamann-MacLean 1935, 427f.)

1527 Hamann-MacLean 1935, S. 428.

Hamann-MacLean will ferner einen *ungotischen* und damit *deutschen* Charakter in der Konsolfigur darin sehen, dass sie *horizontal in die Kehle hineingeschoben* worden sei:

„Die Franzosen setzen zudem die Figuren aufrecht in die Konsole; schon in Reims am Sixtusportal. Die Figur des Naumburger Meisters ist den rahmenden Rundstäben parallel, horizontal (ungotisch!) in die Kehle hineingeschoben.“ (Ebd.)

1528 „Das Wesentliche ist da, ist gelöst, das genügt dem jungen Genie.“ (Ebd.)

1529 Hamann-MacLean 1935, S. 426.

Um das angenommene Frühwerk des Naumburger Meisters in Noyon mit den durch die Forschung konstatierten Einflüssen der Reimser Bauhütte auf sein Werk in Einklang zu bringen,¹⁵³⁰ ging Hamann-MacLean von einer ersten Schulung des jungen Bildhauers an der Reimser Bauhütte aus. Dass sich von seinem Reimser Aufenthalt bisher keine Arbeiten hätten nachweisen lassen, bot nach Hamann MacLean einen Fingerzeig *ex silentio* zum persönlichen Werdegang des Bildhauers, der in Reims nur gelernt und erst in Noyon seine erste selbständige Arbeit in Frankreich hinterlassen habe.¹⁵³¹ Diese angenommene Wanderschaft des Bildhauers bot nach Hamann-MacLean ferner einen Hinweis auf die relative Chronologie der französischen Kathedralskulptur, insofern Reims als *Metropole* und Ausgangspunkt auch für die Arbeiten in Noyon angenommen werden müsse, woraus sich weitere Konsequenzen für die Datierung gerade auch der Reimser Skulptur ergeben könnten.¹⁵³²

1530 Zur Annahme einer nordfranzösischen Schulung des Naumburger Bildhauers vgl. die bis auf Georg Dehio (1890, S. 199) zurückgehenden Hinweise in der deutschen Forschung, von denen in Fußnote 475 eine Zusammenstellung gegeben ist.

1531 „Wohl niemand hat bisher eine Reimser Schulung des Meisters bestritten (.....). Ob sich auch die Hand des Naumburgers in Reims mit Sicherheit wird nachweisen lassen, kann ich noch nicht entscheiden. Verwandtes gibt es unter den Reimser Skulpturen. Und in der Naumburger Chorarchitektur sind lauter Reimser Anregungen verarbeitet. Läßt sich aber in Reims Eigenhändiges nicht feststellen, so könnte das schon als Beweis gelten, daß er dort noch ein Lernender war und in Noyon mit den übrigen Werkstattgenossen, die ihren Stil inzwischen verfeinerten, zum erstenmal ganz selbständig auftrat.“ (Hamann-MacLean 1935, S. 429.)

1532 „Noch weitere Konsequenzen sind aus dem Fund von Noyon zu ziehen. Noyon ist Provinz, Reims Metropole. Das spricht, außer dem schon skizzierten Verhältnis der beiden Kathedralen, dafür, daß Reims früher, d. h. die Bildung des für Noyon verbindlichen Stiles in Reims vor 1220 (dem Datum von Noyon) liegt. Man ahnt, wieviel Probleme auch der französischen Kunstgeschichte damit einer Lösung näher gebracht werden können.“ (Ebd.)

XVI. Die Stellung der Meißner Skulpturen im Werk des *Naumburger Meisters*1. Hermann Giesau (1936)¹⁵³³*Die Meißner Portalthese*

In einer ersten eigenständigen Abhandlung zu den Meißner Domfiguren hatte August Schmarsow 1894 den Werkstattzusammenhang dieser Figuren mit Naumburg herausgestellt - „Baumeister und Bildner (sind) aus Naumburg an der Saale hierher nach Meißen gewandert“¹⁵³⁴, aber bei Besprechung der Figuren selbst angemerkt, dass ihre Beurteilung dadurch erschwert sei, dass sie „leider nicht mehr an ihren ursprünglichen Plätzen“ stehen würden. Schmarsow hatte deswegen eine andere Aufstellung vorgeschlagen, in welcher das Kaiserpaar Otto und Adelheid und die beiden Patrone der Kirche einander im Chor gegenüber stehen würden.¹⁵³⁵

Nachdem Adolph Goldschmidt in einer folgenreichen Abhandlung von 1899 zu den Magdeburger Domchorfiguren diese einem nicht ausgeführten, französisch geprägten Portal-Projekt zugeschrieben hatte,¹⁵³⁶ stellte Cornelius Gurlitt 1902 unter Bezug auf Goldschmidts These eine vergleichbare Überlegung für Meißen an. Er schlug vor, die sieben erhaltenen Figuren in der Art der Portalanlage in Wimpfen im Tal an einem geplanten Westportal des Meißner Doms zu lokalisieren¹⁵³⁷ und

1533 Zu Hermann Giesau, *Die Meißner Bildwerke. Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters*, Augsburg 1936, vgl.: Deckert 1937 (Rez.), S. 127 / Hentschel 1937 (Rez.), S. 106-108 / Scharfe 1937 (Rez.), S. 202f. / Schrade 1937 (Rez.), S. 417 / Rothkirch 1938, S. 135f. / Beenken 1939a, S. 152 (n.57) / Hentschel 1939 (Rez.), S. 158 / Hamann-MacLean 1949a, S. 58ff., 63, 75, 81, 83 / Pinder/Scheja 1952, S. 7, 35 / Schlesinger 1952, S. 13, 31 (n.90), 33f. 46 (n.161) / Hütt u.a. 1956, S. 68 (n.19) / Küas 1957, S. 91 (n.13) / Reinhardt 1962, S. 192 / Stöwesand 1963, S. 197 (n.55), 202 (n.75) / Jahn 1964, S. 16 / Lehmann/Schubert 1968, 83 (n.2), 95 (n.3) / Liebe 1973, 359ff. / Schubert D. 1974, S. 319f. / Magirius 2001a, S. 333 (n.4).

1534 Schmarsow 1894, S. 118 (zitiert in Fußnote 196.)

1535 Schmarsow 1894, S. 119 (Zitat zu Fußnote 198.) - Schmarsow fügt hinzu, dass das Urteil zu den drei Figuren in der Meißner Torhalle ähnlich beeinträchtigt sei, da diese gleichfalls nicht mehr an ihrem originalen Platz stünden. (Schmarsow 1894, S. 120.) - Siehe Kap. II. 2 (*Die Qualität der Meißner Figuren*).

1536 Goldschmidt 1899, S. 299f. (vgl. Zitate in Fußnote 280 u. 281). Siehe auch Kap. III 5 (*Magdeburg als Einfallstor französischer Portalskulptur*).

1537 Gurlitt 1902, S. 5. - „Eine offene Frage ist, wie das ältere Thor beschaffen gewesen ist, an dessen Stelle das jetzt in die Fürstenkapelle schauende Thor der Zeit um 1400 steht. Reste dieses alten Thores sind vielleicht die prachtvollen Statuen im Chor und in der Johanniskapelle. Denkt man an eine Anlage wie in Wimpfen im Thal, so gehört die Madonna in die Mitte, Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer neben sie, weiterhin der Bischof und der Diakon, an die Front die beiden Stifter. Jedenfalls sind die Statuen für jene Stellen, wo sie jetzt stehen, nicht geschaffen worden. Beispiele von Beseitigung solcher Thore und Aufstellung ihres Figurenschmuckes in die Kirche bieten die

wiederholte diesen Rekonstruktionsvorschlag im offiziellen Inventarband zum Meißner Dom von 1919, wenn auch dort mit Vorbehalten.¹⁵³⁸

Danach spielte diese These in der Diskussion um die Meißner und Naumburger Skulptur in den 1920er Jahren keine Rolle mehr, da die Forschung dieser Jahre sich weniger mit ikonographischen Fragen als vorwiegend mit stilkritischen Themen, mit der *Meisterfrage* und mit dem Frühwerk des Naumburger Bildhauers beschäftigte, und die Publikationen von Panofsky, Jantzen und Pinder der Jahre 1924 und 1925¹⁵³⁹ erwähnten die Meißner Figuren, wenn überhaupt, nur am Rande.

Dome zu Magdeburg und Würzburg.“ (Gurlitt 1902, S. 4f.)

In der nachfolgenden kunsthistorischen Diskussion wurde Gurlitts *Portalthese* nur in einer durch Gurlitt selbst in Dresden betreuten Dissertation Curt Steinbergs (*Die sächsische Plastik des 13. Jahrhunderts im Dienste der Architektur, Dresden 1908.*) breiter abgehandelt. Steinberg leitet aus der mutmaßlichen Bauzeit des angenommenen Meißner Figurenportals eine Priorität der Meißner vor den Naumburger Figuren ab: „(...) diese Plastiken (sind) keine Epigonen der Naumburger Stifterfiguren, sondern deren Vorläufer, zumal auch der Charakter ihrer Formgestaltung sehr an die Figuren des Portales im Südostturm des Domes zu Bamberg erinnert, welches nach Hasak vor 1237 entstanden ist.“ (Steinberg 1908, S. 15.)

1538 „Es fragt sich, ob jene sieben Meißner Figuren gemeinsam einem Tore angehören. Dies wird wahrscheinlich durch ihre Übereinstimmung in Größe und Stil: Sie sind unverkennbar eines Meisters Arbeit. Dagegen spricht die verschiedene Gestaltung der Sockelplatten, die jedoch bei St. Donat dieselbe ist, wie bei den Gestalten in der Achteckkapelle, so daß eine Überarbeitung vorgenommen worden sein kann. Es liegt nahe, sie so zu gruppieren, wie die Gestalten am Dom zu Wimpfen: Die Madonna mit dem Kinde vor den Mittelpfeiler, St. Donat und St. Johannes der Evangelist rechts und links am Torgewände, weiter Johannes der Täufer und der das Weihrauchbecken Schwingende, endlich Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Editha als Stifter des Domes.“ (Gurlitt 1919, S. 59.)

1539 In Panofskys *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts* werden die Meißner Skulpturen nicht eigens behandelt; sie sind nur zweimal erwähnt, einmal in der Ankündigung einer bevorstehenden Arbeit Giesaus („Eine ausführliche Arbeit von Hermann Giesau, die auch die von Naumburg abzuleitenden Arbeiten, besonders die Skulpturen des Domes zu Meißen, behandeln wird, ist in Vorbereitung.“; 1924, S. 158), zum anderen als Beispiele für einen „schwerfältig-malerischen, das klassisch organische Körpergefühl fast mehr als irgend ein anderer verleugnenden Stils“, der „bereits die von Naumburg unmittelbar abhängigen Skulpturen im Dome zu Meißen“ kennzeichne. (1924, S. 174.)

Pinder spricht in seinem *Naumburg-Buch* von 1925 von der Meißner Skulptur im Zusammenhang mit den Figuren des Konrad und Dietmar, indem er sie stilgeschichtlich zusammen einordnet: „Das ist die schwere Verdickung des plastischen Gefühls, mit der Meißen sich auf die Frühzeit des 14. Jahrhunderts hin verändert.“ (1925, S. 44.) Einen ähnlichen Vergleich stellt er zur Figur des Johannes an, in welcher der Naumburger Hauptmeister „auch schon den Schritt nach jener Verschwerung hin getan hätte, die in Meißen, gewiß nach seinem Tode, weiter zeugte.“ (1925, S. 46f.)

Jantzen erwähnt die Meißner Skulptur in *Deutsche Bildbauer des 13. Jahrhunderts* von 1925 überhaupt nicht.

Im Unterschied zu diesen Autoren hatte Hermann Giesau in einer zusammenfassenden Darstellung zur Naumburger Skulptur von 1927 - die nachfolgenden Publikationen Giesaus von 1931 und 1933 beschäftigten sich mit der *Horburger Madonna* und der *sächsisch-thüringischen Kunst* allgemein¹⁵⁴⁰ - darauf hingewiesen, dass erst die *gesamte* Entwicklung des Naumburger Bildhauers „von den Jugendwerken in Amiens bis zu den im Sinne der personellen Entwicklung fast barock zu nennenden Spätwerken in Meißen“ ein vollständiges Bild vom „Werden eines der größten schöpferischen Genies des Mittelalters“¹⁵⁴¹ vermitteln könnten.

Eine Vorankündigung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

In diesem Zusammenhang bereitete Giesau 1936 erneut eine Publikation der Meißner Bildwerke vor. Doch wurde der Autor vor Fertigstellung seines Manuskripts durch eine Mitteilung des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* überrascht, in der es hieß, dass der *Verein* die Herausgabe einer Untersuchung von Herbert Küas „über die Verwandtschaft der Plastik des 13. Jahrhunderts im Meißner und Naumburger Dom“ vorbereite. Die Studie von Küas werde zeigen, dass die Meißner Figuren ehemals zu einer „künstlerisch wie ikonographisch bedeutenden Portalkomposition“ am Meißner Dom unter der Verantwortung der *Naumburger Werkstatt* gehört habe, und dass die Rekonstruktion dieses Portals durch Küas den Figuren zum ersten Mal in der Geschichte „die ihnen ursprünglich zuge dachte Stellung zum Licht“ zurückgeben werde. Die Bedeutsamkeit, welche der *Deutsche Verein für Kunstwissenschaft* unter Berufung auf Wilhelm Pinder der Untersuchung des noch weitgehend unbekanntes Küas zur Meißner Skulptur beimaß, wurde durch die Wiedergabe einer Photomontage aus der noch unveröffentlichten Publikation unterstrichen, welche die vom Autor vorgeschlagene Rekonstruktion vorweg im Bild vorstellte.¹⁵⁴²

1540 Siehe Kap. XIII. 3 und Kap. XIV. 1.

1541 Giesau 1927, S. 68.

1542 Vgl. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936) S. 232.

Die Ankündigung der Publikation von Herbert Küas durch den *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* hat folgenden Wortlaut:

„Vorbericht. Unsere Mitglieder haben, wie manche Zuschrift zeigt, regen Anteil an den Forschungen über den Naumburger Meister (in Heft 7 des II. Bandes) genommen. Es sei deshalb darauf hingewiesen, daß der *Deutsche Verein für Kunstwissenschaft* eine größere Veröffentlichung der Untersuchungen von Herbert Küas über die Verwandtschaft der Plastik des 13. Jahrhunderts im Meißner und Naumburger Dom vorbereitet. Indem die Meißner Statuen die ihnen ursprünglich zuge dachte *Stellung zum Licht* wieder einnehmen, wandelt sich der bisher so widerspruchsvolle Ausdruck ihres Wesens. Die von Freude und Trauer ergriffenen Gestalten treten wie vordem zu einem vielfach verwobenen *Zyklus deutscher Art* zusammen. Gerade als Freifiguren konnten sie den hohen Anforderungen einer



Abb. 208. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Rekonstruktion einer Meißner Marienpforte durch Herbert Küas - Vorbericht

Ohne die angekündigte Publikation von Herbert Küas abzuwarten (um darauf eventuell mit einer Rezension zu antworten) nahm Giesau die *Vorankündigung* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, für den er selbst 1914 das Programm zur Erforschung der sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts mit entworfen hatte,¹⁵⁴³ zum Anlass, eine Kritik an der in ähnlicher Form schon 1902 von Cornelius Gurlitt vorgeschlagenen¹⁵⁴⁴ *Portalthese* von Küas vorzutragen,¹⁵⁴⁵ eine Kritik, die er gleichzeitig in die Form eines Alternativvorschlags kleidete.

künstlerisch wie ikonographisch bedeutenden Portalkomposition genügen, die in verschiedener Hinsicht *Annahmen Wilhelm Pinders* bestätigt. Die Wiedergabe der mit photographischen Mitteln durchgeführten Rekonstruktion möge auf die anschauliche Folge sinngemäßer Aufnahmen hinweisen. Sie lassen die für den Meißner Dom geplante ‚Marienpforte‘ als ein kunstvolles *Gefüge der Naumburger Werkstatt* erscheinen.“ (Herv.; G.S.)

Die im *Vorbericht* erwähnten *Forschungen über den Naumburger Meister* (in Heft 7 des II. Bandes) von 1935 betreffen die Aufsätze von Hermann Schnitzler (siehe Kap. XV. 1) und Richard Hamann-MacLean (siehe Kap. XV. 2).

1543 Siehe Kap. VII. 1 (*Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert*).

1544 Vgl. Gurlitt 1902, S. 4f. (zitiert in Fußnote 1537).

1545 „Man hat jetzt durch einen kurzen Vorbericht in Heft 3, 1936, der *Zeitschrift d[es] D[deutschen] V[ereins] f[ür] K[unstwissenschaft]* von einer bevorstehenden Untersuchung von Herbert Küas über die Meißner Figuren erfahren. Dem Vorbericht ist eine auf dem Wege der Photomontage gewonnene Rückbildung des Meißner Portals beigegeben, aus der hervorzugehen scheint, wie sich der Verfasser der angekündigten Schrift die ursprüngliche Planung des Portals denkt. Nun, so ist es doch wohl ganz unmöglich. Es ist zunächst klar, daß das kaiserliche Paar zusammen bleiben muß. (.....)“ (Giesau 1936, S. 16.) - Zu Giesaus Alternativvorschlag siehe Fußnote 1546.

In seiner schließlich noch *vor* Küas erschienenen Publikation lehnte Giesau die Portalthese nicht rundweg ab, gab aber als erstes zu bedenken, dass es „zur Aufstellung des Portals (..) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gekommen“ sei, denn „sonst wäre (es) schwer zu erklären, daß der achteckige Eingangsraum zwischen Querschiff und südlichem Seitenschiff von dem *Meister des Portals selbst* noch geplant und errichtet, und daß ferner auch die Aufstellung der sieben Gestalten von ihm selbst durchgeführt worden“ sei.¹⁵⁴⁶

Giesaus Alternativvorschlag lautete, dass die Meißner Domfiguren in ihrer jetzigen Aufstellung im *Konzept* und in der teilweise *eigenhändigen Ausführung* das Spätwerk des Naumberger Meisters und seiner Werkstatt darstellten, was sich sowohl an der Skulptur selbst als auch an der Architektur, für die sie geschaffen worden sei, zeigen ließe.¹⁵⁴⁷

1546 Giesau 1936, S. 18; *Herv.*, G.S.

Mit dem *achteckigen Eingangsraum* meint Giesau die Torhalle am Meißner Dom, deren Skulpturen im Zusammenhang unserer Untersuchung zuerst von Wilhelm Bode 1886 besprochen worden sind (siehe Kap. I. 1 (*Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche*)).

Wenn Hermann Giesau zu der vorab im Bild veröffentlichten Rekonstruktion von Herbert Küas mit einem Gegenvorschlag reagiert, so müssen ihn der offiziöse (und durch Pinders Namen noch zusätzlich aufgewertete) Rahmen dieser Ankündigung dazu bewogen haben, auf den mit einer völligen Ablehnung zu antworten nicht opportun erschien, auch wenn die nachfolgenden Ausführungen Giesaus letztendlich einer Ablehnung der *Portalthese* gleichkommen (s.u.). Giesau weist vorweg auf die größte Schwachstelle der Rekonstruktion von Küas hin: das Auseinanderreißen des Kaiserpaares (das schon die Rekonstruktion Gurlitts von 1902 auszeichnet), und nimmt so der Rekonstruktion von Küas einiges an Überzeugungskraft. Daneben lenkt Giesau die Aufmerksamkeit nicht nur auf seinen eigenen Gegenvorschlag (auf den es ihm überhaupt nicht ankommt), sondern auf das viel wichtigere Argument, dass die gegenwärtige Aufstellung der sieben Meißner Domfiguren - und sei es nach einer Planänderung - als *originales Konzept* angesehen werden müssten.

Giesau stellt seinen eigenen halbherzigen Versuch einer Rekonstruktion des angenommenen Portals unter den Vorbehalt, dass sich eine solche Rekonstruktion nur durch „Aufstellung kleiner Modellfiguren“ durchführen ließe:

„Schwieriger ist die (..) Frage, wie die übrigen Figuren [*sc. die Figuren neben der Madonna des Trumeau*] am Portal verteilt waren, was m.E. nur durch den praktischen Versuch der *Aufstellung kleiner Modellfiguren* entschieden werden kann. Das kaiserliche Paar möchte ich auf der linken Seite (vom Beschauer aus) annehmen. Dann blieben die Figuren des Bischofs Donatus und des Evangelisten Johannes für die rechte Seite. (....). Es geht also mit Photomontage nicht, und so ist denn dieser Versuch [*sc. von Küas*] trotz der offenbar sehr schönen, lebendigen Aufnahmen ergebnislos geblieben, ja er muß in dem unruhigen Durcheinander der unrichtig geordneten Gestalten der Sache selbst schaden.“ (Giesau 1936, S. 17; *Herv.*, G.S.)

1547 „In unserem Falle scheint es fast unmöglich, etwa den Architekten des Naumberger Westchores, der ja auch der Entwerfer des Naumberger Lettners gewesen sein muß, von dem verantwortlichen Leiter der Bildhauerwerkstatt zu trennen. (....).

Die originale Aufstellung der Figuren in Torhalle und Domchor

Giesau verglich die Architektur und die skulpturale Ausstattung des Achteckbaus am Meißner Dom - er definierte den Bau als Torhalle - mit dem Portalvorbau des Naumburger Westlettners und schloss aus diesem Vergleich auf eine Konzeption beider Arbeiten durch denselben *Meister*.¹⁵⁴⁸ Die Stildifferenzen zwischen dem Westlettnerportal in Naumburg und der Meißner Torhalle gingen auf das Konto einer Weiterbildung der persönlichen Handschrift des Naumburger Bildhauerarchitekten,¹⁵⁴⁹ dessen künstlerisches Ziel Giesau in einer fast mystisch anmutenden Weise als „Beherrschung“ und „Überwindung des Raumes“ „durch die menschliche Gestalt“¹⁵⁵⁰ definierte.

Der Grundgedanke der Torhalle, im Grundriss ein „allseitig regulär gebildeter Zentralraum“, bestand nach Giesau darin, nicht nur den Zugang zum Lang- und

Ebensowenig scheint das nach der von uns vertretenen Auffassung bei dem Torhallenbau möglich, der in seiner baulichen Abgeschlossenheit heute noch das eindrucksvollste *Zeugnis von der Tätigkeit des Naumburger Meisters in Meißen* ablegt.“ (Giesau 1936, S. 51f. ; *Herv.*, G.S.)

1548 „Ein Zweifel daran, daß die Torhalle, so werden wir den kleinen Achteckbau seiner sachlichen Bedeutung entsprechend von jetzt an nennen, wirklich dem Naumburger Meister angehört, kann nicht bestehen, wenn wir sie mit dem Mittelportikus des Westlettners in Naumburg vergleichen. Die architektonischen Bestandteile, ihre Gliederung und ihr Aufbau decken sich völlig, soweit das bei der Verschiedenheit der Anlage überhaupt möglich ist.“ (Giesau 1936, S. 19.)

Das ausgeführte Figurenkonzept im Meißner Dom geht nach Giesau auf eine Planänderung beim Neubau des Meißner Domes Mitte des 13. Jahrhunderts zurück, nach der an Stelle einer Basilika mit Zweiturmfassade (in deren Mitte das ursprünglich geplante Figurenportal den Haupteingang gebildet hätte) eine Hallenkirche mit einem zweiten Westchor getreten sei. (Vgl. Giesau 1936, S. 18.)

1549 „Die Art der Aufstellung der beiden seitlichen Gestalten stimmt in Naumburg und in Meißen bis auf alle Einzelheiten genau überein, nur daß die Behandlung der gegliederten Sockelwand mit den Dreipaßblenden in Meißen reicher ist. Aber sonst ist alles das gleiche; sogar das Gesimsprofil stimmt genau überein. An sich würde es schwer sein, zu entscheiden, ob der Meißner oder der Naumburger Baugedanke der in der Erfindung ursprüngliche ist, wenn hier nicht das stilistisch ältere Laubwerk der Kapitälchen in Naumburg für dieses spräche.“ (Giesau 1936, S. 20.)

1550 „Für unsere Erkenntnis des Entwicklungsganges dieses großen deutschen Künstlers ist vielmehr von Bedeutung, daß er hier, soweit wir bis jetzt zu erkennen vermögen, am Ende seines Schaffens einen Gedanken verwirklicht hat, in dem er mit unvergleichlicher Klarheit und Folgerichtigkeit die Summe seines künstlerischen Wesens zieht. Es ist wieder das Naumburger Thema des Westchores: die menschliche Figur im Raum, aber hier in Meißen nun wirklich im geschlossenen Zentralraum, in unmittelbar vergleichbarer Gegenwartsnähe, während die Naumburger Statuen sich als den Raum begleitendes, wenn auch sehr eindringlich begleitendes, Reliefband in einer gewissen Fernsicht darstellen. In Meißen macht sich die menschliche Gestalt (die Statuen sind sehr wesentlich größer und plastisch erfüllter als in Naumburg) wirklich zum *Beherrscher des Raumes*. Und dies war ja sicher *das letzte Ziel seiner künstlerischen Sehnsucht: die Überwindung des Raumes, sein Ersatz durch die menschliche Gestalt*.“ (Giesau 1936, S. 20; *Herv.*, G.S.)

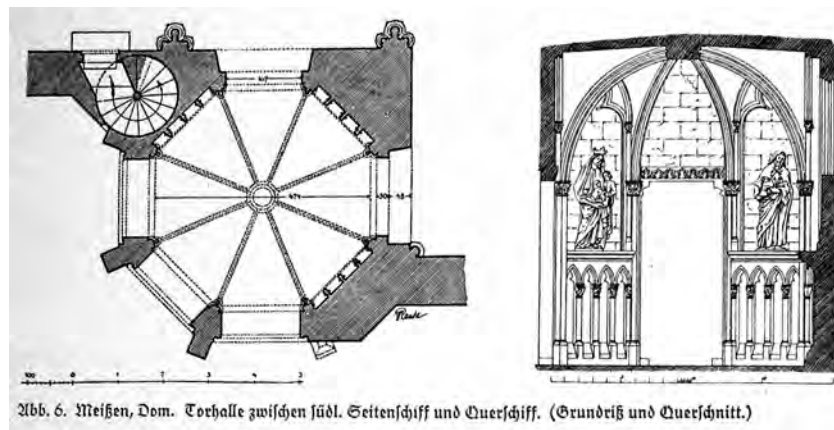


Abb. 6. Meissen, Dom. Torhalle zwischen südl. Seitenschiff und Querschiff. (Grundriß und Querschnitt.)

Abb. 209. Meissen, Dom. Torhalle zwischen südlichem Seitenschiff und Querschiff. (Grundriß und Querschnitt.)
(Aus: Giesau 1936, Abb. 6)

Querhaus des Domes zu vermitteln, sondern den „in die Halle Eintretenden zum Verweilen und zur Sammlung“¹⁵⁵¹ zu bewegen, bevor dieser „durch einen der beiden Durchgänge weitergeht“. Diese Torhalle sei von vornherein für die Aufnahme der drei heute dort aufgestellten Figuren entworfen worden, so dass „wir demnach den Bau, so wie er heute mit den drei Gestalten vor uns steht, als eine organische Schöpfung anzusehen haben“¹⁵⁵².

1551 Giesau 1936, S. 45 - „Man hätte natürlich auch ganz einfach sagen können, daß es sich bei der Torhalle um einen in sich ruhenden zentral ausgebildeten Vorraum handelt, der ohnehin mehr ist als ein überdeckter Durchgang und somit allein durch sein Vorhandensein zum Verweilen veranlaßt. Auf der anderen Seite ist zu bedenken, daß ursprünglich, wie es der Grundriß zeigt, drei gleichwertige Öffnungen zwischen schmalen Pfeilern den Zugang zur Torhalle freigeben, wodurch ihr eingangsartiger Charakter doch wiederum verhältnismäßig stark betont wurde.“ (Ebd.)

1552 Giesau 1936, S. 45f.

In kritischer Auseinandersetzung mit Cornelius Gurlitt (1919) weist Giesau nach, dass die Torhalle bis zur Errichtung des Südportals als *Haupteingang* des Meißner Doms gedient habe - wofür auch die Figuren geschaffen wurden -, und dass sie erst später baulich geschlossen und zur Kapelle umfunktioniert worden sei:

„1255 wurde den Laien der Zutritt zum Chore verboten. Um diese Zeit, folgert Gurlitt mit Recht, war also der Lettner im Bau. Der Zusammenhang der achteckigen Torhalle mit diesem Bauabschnitt ist aber von Cornelius Gurlitt nicht klar festgestellt worden, weil er die Möglichkeit einer organischen Verbindung der Torhalle mit den Figuren nie erwogen hat. Der Bauplan machte zugleich allem Schwanken über die Eingangsfrage ein Ende. Es ist klar, daß die Torhalle, welche den Zugang gleichzeitig zum Seitenschiff und zum Querschiff bildete, der künftige Hauptzugang zum Dom sein sollte. Sie ist es bis zum Einbau des spätgotischen Figurenportals im südlichen Seitenschiff geblieben. Erst in dieser Zeit wurde die Torhalle nach außen geschlossen und im Innern vermutlich zu einer Taufkapelle ausgestaltet. In dieser Form hat sie bis zur letzten Wiederherstellung gestanden und wurde erst dann wieder, wenn auch leider nur zum Teil, d. h. von den drei Öffnungen nur eine, nach außen geöffnet, so daß ihre eigentliche Bedeutung auch heute noch nicht wieder sinnfällig geworden ist.“ (Giesau 1936, S. 49.)

Bei der letzten Renovierung (2001) ist die Meißner Torhalle aus konservatorischen

In der konkreten Betrachtung der Figuren rückte Giesau von der Vorstellung eines für die Figuren gestaltgebenden Portalkonzepts ab, und ließ dieses nur noch als historische Ausgangsplanung gelten, die schon zu einem Zeitpunkt aufgegeben worden sei, als sich die gegenwärtige Aufstellung der Figuren als *organische Entwicklung* eines Alternativkonzepts herausgebildet hatte.¹⁵⁵³

Nach Giesau erwies ferner eine Analyse der Inschriften an den vier Statuen im Meißner Domchor, dass sich auch deren Aufstellung dem originalen Konzept des ausführenden Meisters verdanken müssten, was außerdem durch einen Vergleich mit den Schildumschriften der Naumburger Stifterfiguren und der Inschrift am Vierpass des Westlettnergiebels in Naumburg bestätigt werde.¹⁵⁵⁴ Den tieferen Grund für die

Gründen erneut geschlossen worden, eine Maßnahme, die Heinrich Magirius auch mit einer angeblichen *Doppelfunktion* der Torhalle als *Johanneskapelle* und *Vorhalle* zu begründen versucht:

„Die Johanneskapelle am Meißner Dom war *stets Vorhalle und Kapelle in einem*. In dem Typus der Kapelle *über* der Vorhalle schwingen gewiß bis in frühchristliche Zeit zurückgehende Traditionen mit, auch solche, die an Atrien und Baptisterien erinnern. (...). Die weitere Geschichte des Achteckbaus im Erdgeschoß lehrt aber, daß der Raum nicht nur seiner ‚abgelegenen‘ Stellung am Dombau wegen, sondern doch wohl auch aufgrund seiner Gestaltmerkmale weniger als ‚ansaugende‘ Portalarchitektur denn als zur Ruhe und Kontemplation zwingender Kapellenraum verstanden worden ist.“ (Magirius 2001a, S. 336; *Herv., G.S.*)

Diese Darstellung hat den Charakter einer Rechtfertigungsargumentation: die Kapelle befand sich im Obergeschoss, das Erdgeschoss diente als Eingangshalle (Vorhalle, Torhalle) und nicht als Kapelle, eine Funktion, die der Erdgeschossbereich erst mit Schließung der drei Zugänge zum Zeitpunkt der Errichtung des Südportals erhielt. - Vgl. Donath 2002, S. 66f.

1553 „Wie das Portal im übrigen aussehen sollte, wissen wir nicht, ebensowenig, ob es über die Herstellung der sieben Figuren hinaus schon Gestalt gewonnen hatte. Es erscheint deshalb weder aussichtsreich noch für die Frage selbst fruchtbar, Erörterungen darüber anzustellen, wie der Plan des Meisters für das übrige beschaffen war, also außer für die architektonische Gestalt vor allem für das weitere inhaltliche Programm. (...) Denkt man in dieser Richtung weiter, so stellt sich von selbst die Vermutung ein, es habe sich während der Arbeit am Portal ein tiefer Wandel vollzogen, bei dem Bildhauer sowohl wie bei den Auftraggebern, und es habe sich das, was jetzt vor uns steht, als *Ergebnis einer organischen Entwicklung herausgebildet*.“ (Giesau 1936, S. 68; *Herv., G.S.*)

Auch für die Entstehungsgeschichte der Bamberger Domsulpturen nimmt Giesau an, dass die jetzige Aufstellung insofern die originale sei, als sie von den Schöpfern der Statuen selbst noch vorgenommen wurde, weshalb die Analyse der tatsächlichen Aufstellung den Vorrang vor hypothetischen Spekulationen über eine nicht ausgeführte Ursprungsplanung haben müsse. (Vgl. Giesau 1936, S. 68f.)

1554 „An den Inschriften selbst ist niemals eine Ergänzung oder Auffrischung vorgenommen worden. Sie haben also als authentisch zu gelten, und es wäre deshalb nur noch festzustellen, in welche Zeit der epigraphische Charakter der Buchstaben die Inschriften verweist. Nach allem, was wir über die stilistische Entwicklung der monumentalen Schrift wissen, kommt eine spätere Zeit als das 13. Jahrhundert nicht in Frage. Die Schrift ist aus Kapital- und Unzialbuchstaben gemischt, wobei jedoch die

Aufgabe eines Figurenportals in Meißen sah Giesau unter Berufung auf Wilhelm Pinder in der *deutschen künstlerischen Auffassung* des Bildhauers,¹⁵⁵⁵ der in der Meißner Torhalle neben dem Westchor und Westlettner in Naumburg eine dritte einheitliche Schöpfung hinterlassen habe, die von seiner unvergleichlichen Fähigkeit zeuge, „einen architektonischen Raum durch die mit ihm¹⁵⁵⁶ organisch verbundene menschliche Gestalt zu deutlicher Sprache zu bringen“.

Die Naumburger Werkstatt in Meißen

Wenn Giesau den *Naumburger Meister* als Bildhauer und Architekten charakterisierte, der bereits in Naumburg „über eine große Werkstatt mit begabten Mitarbeitern verfügt“, so implizierte diese Feststellung eine Unterscheidung¹⁵⁵⁷ zwischen eigenhändigen Werken des Meisters und Arbeiten seiner Werkstatt. Während in Giesaus Publikation von 1925 das Interesse ganz auf der Identifizierung von eigenhändigen Frühwerken des noch jungen Bildhauers lag, schilderte Giesau jetzt den Meister in Naumburg und Meißen als *Werkstattleiter*, der keineswegs alles selbst gemeißelt habe, was seinen Stempel trug.

Auf Gedanken Wilhelm Pinders zurückgreifend, die dieser zuerst in seinem Naumburg-Buch von 1925 geäußert hatte,¹⁵⁵⁸ versuchte Giesau Konstanten im Werk des Naumburger Hauptmeisters herauszuarbeiten, um daran die Frage zu knüpfen, was sich noch durch die Vorstellung einer persönlichen Entwicklung

Kapitalen überwiegen. Als Unzials erscheinen eigentlich nur das N und das E. Neigung zur unzialen Form hat G und S. Entscheidend für die zeitliche Beurteilung ist die stilistische Gesamterscheinung des Schriftbildes. Hier ist ausschlaggebend, daß die Art der Buchstabengestaltung, welche zu Beginn des 14. Jahrhunderts zu der so bezeichnenden Verflechtung des Schriftbildes führt, an den beiden Inschriften noch nicht vorhanden ist. Auch in Naumburg sind an einigen Statuen gleichzeitige Inschriften vorhanden, welche zwar im 16. Jahrhundert erneuert, aber unter den breiten Renaissanceunzials noch deutlich erkennbar sind. Sie gleichen den Meißner Inschriften mit dem Unterschied, daß in Naumburg weit mehr Unzials vorhanden sind und die Schrift bewußt Zierwirkung anstrebt. Auffallend ähnlich ist den Meißner Inschriften die Umschrift um den Vierpaß im Naumburger Lettnergiebel. Auch für diese Schrift, die gleichzeitig mit dem Lettner entstanden ist, ist der Mangel an Unzialbuchstaben bezeichnend. So dürfte also auch nach dem klaren Befund der Inschriften kein Zweifel mehr möglich sein, daß auch die vier Chorstatuen von dem Meister selbst noch aufgestellt worden sind.“ (Giesau 1936, S. 52f.)

1555 „Je bedeutender der Künstler war, der auf deutscher Seite vor Aufgaben gestellt wurde, desto unausweichlicher wurde die innere Nötigung zu Lösungen, welche deutscher Artung und deutscher künstlerischer Auffassung entsprachen. In diesem Sinne folge ich den Gedankengängen, welche Wilhelm Pinder immer wieder erneut vertreten hat.“ (Giesau 1936, S. 69.)

1556 Ebd.

1557 Giesau 1936, S. 13.

1558 Pinder 1925, S. 18f.; zitiert in Fußnote 938 und 939).

dieses an mehreren Orten tätigen Bildhauers erklären ließe und was den „verschiedenen Kräften der Werkstattgemeinschaft“ zuzuschreiben sei.¹⁵⁵⁹ Stilistische Eigentümlichkeiten konnten nach Giesau die Frage der Eigenhändigkeit eines Werkes nicht entscheiden, wenn nicht berücksichtigt werde, dass der Stil auch durch die Gattung - Relief oder Statue - und durch das Thema bestimmt sei.¹⁵⁶⁰

Entscheidend für Giesaus eigene Zuschreibungen war die unbestimmte Kategorie der *Qualität* eines Bildwerks, die Giesau von Fall zu Fall definierte, wobei er zwischen Konzeption und Ausführung unterschied.¹⁵⁶¹ In diesem Sinne hob er die

1559 Zum Fragenkomplex *Werke des Naumburger Meisters / Naumburger Werkstatt* stellt Giesau u.a. folgende Überlegungen an:

„(..) der Versuch einer Trennung der Hände wird (...) ausgehen können, vor allem davon, daß der große Künstler sich nicht leicht wiederholt und einer dauernden inneren Erneuerung und Fortentwicklung fähig ist, während der große Kreis der Mitarbeiter sich in innerer und formaler Abhängigkeit von dem schöpferischen Leiter der Arbeitsgemeinschaft befindet. Nicht an der äußeren Übereinstimmung wird man die Werke des gleichen Meisters erkennen, sondern an der Gleichheit der persönlichen Artung. Die erste ist leicht festzustellen, die Erkenntnis der letzteren jedoch setzt die Fähigkeit voraus, unter der verschiedenartigen Oberfläche die gleiche Gesinnung aufzuspüren. Um es mit wenigen Beispielen zu belegen: der Schöpfer des Wilhelm von Camburg ist eine vom Ekkehardmeister wesentlich verschiedene Persönlichkeit sehr eigener Artung, der Meister des Sizzo und des Dietmar ein dem Hauptmeister verwandter, wenn auch vermutlich konservativerer Bildhauer. Bei dem Sizzo wäre es an sich sogar denkbar, daß der Ekkehardmeister ihn selbst auf etwas früherer Stufe seiner Entwicklung gearbeitet hat. Dagegen erscheint der Meister der Regelindis als der typische Schüler, den Meister äußerlich nachahmend, jedoch ohne seine Formkraft. Wir bekennen uns also zu der anderen Ansicht, daß für die Naumburger Bildwerke ein einziger Meister verantwortlich war, dessen überragender persönlicher und künstlerischer Geltung es gelang, die verschiedenen Kräfte der Werkstattgemeinschaft zu einheitlichem Formausdruck zusammenzuführen.“ (Giesau 1936, S. 14f.) - Vgl. die schon mehrfach erwähnte Stelle bei Pinder (1925, S. 18f.; zitiert in 938).

1560 „Man sollte vor allem bedenken, daß die Verschiedenheit der Aufgaben von wesentlicher Bedeutung ist. Die Arbeit an einer Statue bedingt von vornherein ein anderes Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff, und zwar sowohl sachlich wie geistig. Es ist durchaus denkbar, daß ein Künstler, der sich bei der Herstellung einer monumentalen Statue aufs äußerste beherrscht, bei einer Reliefdarstellung seinem Temperament freien Lauf läßt, besonders wenn das Thema dazu die Möglichkeit gibt. Beherrschte Ruhe und leidenschaftlicher Ausbruch des Gefühls sind wohl an sich Gegensätze, können aber durchaus in einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit vereinigt sein. Auch stilistische Unterschiede, wie sie in Naumburg bei den Statuen und bei den Reliefs vorhanden sind, würden sich sehr wohl als Ausdruck einer anderen Einstellung auf so verschiedenartige Aufgaben erklären lassen. Das wehende Gewand einer in heftigster Bewegung befindlichen Gestalt, wie etwa des Petrus in dem Relief der Gefangennahme, erfordert andere Darstellungsmittel als der Mantel Markgraf Ekkehards, dessen ruhige, streng parallel geführte Steilfalten dem tektonischen Aufbau der Statue und ihrer Einpassung in die gegliederte Architektur des Chores dienen.“ (Giesau 1936, S. 13f.)

1561 „Ohne Zweifel standen dem leitenden Meister eine ganze Reihe verschiedenartig begabter Hilfskräfte zur Verfügung, und zwar Bildhauer, Steinmetzen und

Vortrefflichkeit hervor, mit der die Figur des Donatus im Meißner Domchor *entworfen* worden sei und schrieb sie der Konzeption nach dem Werkstattleiter zu, während die handwerksmäßige *Ausführung* auf das Konto eines Werkstattgehilfen ginge.¹⁵⁶²

Das Werk des *Naumburger Meisters* selbst ließ sich nach Giesau nur fassen, wenn man es in einer bestimmten Entwicklungstendenz sah, die zum „Ideal der vollrunden, vielansichtigen Statue“ hinführte. Dieses Ideal habe dem Bildhauer zeit seines Lebens als Ideal vorgeschwebt, welches er aber erst am Ende seines Schaffens in Meißen erreicht habe.¹⁵⁶³ Die erste Figur in Meißen, in der Giesau das *Ideal* des Bildhauers verwirklicht sah, die „unverkennbar den Stempel des Meisters des Ekkehard und der Uta, der Gerburg und des Dietrich“ trage, sei der ‚Diakon‘ (*Engel*) in der Meißner Torhalle, der aufgrund der Art und Weise, wie eine *gewaltige*

Steinarbeiter jeder Art. Es ist nun entscheidend, auf welche Weise er seinen Gehilfen am Werk seinen künstlerischen Willen übermittelte. Zunächst doch natürlich beispielgebend, und zwar ganz gewiß für alle Teile der Aufgabe. Auf die Weise bildete sich eine Gemeinschaft heraus, von der jeder einzelne um den Willen und die Art des Meisters wußte und je nach Stärke seiner Begabung auf den verschiedenen Arbeitsgebieten für den Meister eintreten konnte.“ (Giesau 1936, S. 37.)

Am Ende beruft sich Giesau auf ein subjektives Qualitätsurteil wie der *wandelnde Geist* eines Bildwerks, welches die Arbeit des Meisters von der des Werkstattgehilfen unterscheiden soll:

„Das sicherste Hilfsmittel für die Unterscheidung von Meister und Gehilfe, von *Original* und *Kopie* (oder Nachschöpfung) wird für jede solche Untersuchung immer der *Wertmaßstab* sein müssen. Eine *Form* kann man nachahmen, der sich *wandelnde Geist* läßt sich nicht festhalten. Was die Spielarten der Mitarbeiter für die Naumburger Kunst bedeuten, ist gewiß nicht wenig, wir möchten sie nicht entbehren, aber für das großartige Fortschreiten des Schöpfers zu immer höheren Gestaltungen bedeuten sie so gut wie nichts.“ (Giesau 1936, S. 57; *Herv.*, G.S.)

1562 Vgl. Giesau 1936, S. 42.

Giesaus Konzept einer Werkstatt dient (ähnlich wie bei Pinder) auch dem Zweck, die Annahme einer Zusammenarbeit zweier gleichrangiger Meister in Naumburg, eines Ekkehard-Meisters und eines lyrischen Meisters, zurückzuweisen und durch die Vorstellung einer Werkstatt zu ersetzen, in welcher sich unter der Federführung des leitenden Ekkehardmeisters (*Naumburger Meister*) verschiedene Temperamente künstlerisch aussprechen konnten. (Vgl. Giesau 1936, S. 40.) - Giesau unterstreicht seine Kritik einer *Zwei-Meistertese* mit einer Ablehnung der Thesen Meddings von 1930 (ebd.) - Zu Medding siehe Kap. XIII. 2.

1563 „Die Fesseln, die sich der Meister in Naumburg in bezug auf das Verhältnis der Figuren zum Block noch freiwillig auferlegte, scheinen in Meißen gesprengt zu sein. Hier kommt er dem *Ideal der vollrunden, vielansichtigen Statue* ganz nahe. Es sind Figuren darunter, wie etwa des Kaisers Otto, bei welchen die Entscheidung schwer fällt, ob der Künstler überhaupt noch einer bestimmten Ansicht den Vorrang geben wollte. Ein tiefgreifender Wandel des künstlerischen Verhaltens hat sich vollzogen.“ (Giesau 1936, S. 16.)

Blockmasse in einen *hinreißenden Bewegungsdruck* umgebildet sei, die Handschrift des Meisters erkennen lasse.¹⁵⁶⁴

Nachdem Giesau den Meißner Diakon (Zacharias, Engel) seiner Qualität wegen dem Naumburger Ekkehard-Meister vindiziert hatte, nahm er weitere Zuschreibungen vor, die als eine Konsequenz dieser ersten Zuschreibung erscheinen. Das Meißner Kaiserpaar zeigte nach Giesau die gleiche Vielansichtigkeit wie der Diakon der Torhalle und gehörte damit gleichfalls dem Naumburger Ekkehard-Meister an,¹⁵⁶⁵ während andere Figuren wie die Muttergottes-Statue der Achteckkapelle, die Giesau mit der Naumburger Gega verglich, in der Gewandbehandlung unbestimmter blie-

1564 „Cornelius Gurlitt hat sie Zacharias genannt. Die Namensgebung ist kaum richtig, wir behalten sie gleichwohl bei. Dieser Zacharias ist künstlerisch vielleicht die bedeutendste der sieben Figuren. (.....). Hier stand eine Schöpfung, die hinsichtlich der Gesamtauffassung und bis in alle Einzelheiten der formalen Behandlung unverkennbar den Stempel des Meisters des Ekkehard und der Uta, der Gerburg und des Dietrich trug, ohne auch nur im geringsten eine Wiederholung dieser vier Gestalten zu bringen. Aber sie ist ihnen künstlerisch noch überlegen durch die innere Freiheit, mit der die gewaltige wie bei den genannten Naumburger Figuren fest geschlossene Blockmasse zu diesem hinreißenden Bewegungsdruck geführt wird. Diese Lockerheit der Glieder und der Gelenkverbindungen bei aller Wahrung der plastisch undurchdringlichen Form war dem Meister in Naumburg noch nicht erreichbar, wenigstens nicht im Westchor, so sehr auch derartige Dinge in den Lettnerreliefs bereits anklingen (.....). Es erscheint verlockend, auf Einzelheiten der Zachariasfigur einzugehen, wie unerhört ist das Schwingen des Weihrauchkessels in dieser fast musikalisch zu nennenden Harmonie der Bewegungsabfolge des Gefäßes und der beiden Hände. Die Bewegung vollzieht sich in engstem Einvernehmen mit dem in gleicher Richtung geführten weiten Umschlag des Mantels. (.....). Es ist eine der dichterischsten und musikalischsten Gestalten der deutschen Plastik. Man möchte sie Wolfram von Eschenbach taufen. Das Weihrauchgefäß ist übrigens eine getreue Wiederholung der beiden gleichen Gefäße in den Händen der beiden Naumburger Engel über dem Gekreuzigten am Lettner.“ (Giesau 1936, S. 24f.)

Giesau ergänzt seine Beschreibung der Meißner Figur des ‚Zacharias‘ mit deren Einordnung in das Oeuvre des Naumburger Meisters durch Vergleich der Figur mit dem Engel des rechten Metzger Türsturzreliefs, in dem er wie Schmitt (siehe Kap. XII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*)) ein Frühwerk des Naumburger Bildhauers erblickt:

„Auch der Engel im Tympanon des (..) Metzger Portals trägt ein Weihrauchfaß. Ist er nicht auch sonst dem Zacharias in der Wendung des Oberkörpers und dem Halten des Gefäßes verwandt? Der Kopf der Figur, durch die Zertrümmerung der Nase stark entstellt, erinnert an den Dietrich und an den Hermann. Die feine Fältelung des straff angezogenen diagonalen Mantelendes ist überraschend ähnlich der Gerburgfigur. Das sind Nachweise im einzelnen, durch welche der Zacharias auf das engste mit Naumburg verbunden erscheint. Um so bedeutungsvoller sind die Unterschiede in der bildnerischen Gesamtgestaltung. Die beiden Aufnahmen zeigen, wie schnell bei der geringsten Veränderung des Standpunkte des Betrachters der Bewegungsdruck der Figur ein anderer wird. Aber auch das wird deutlich, daß beim Ausschreiten der Meißner Figur der Bewegungsvorgang ohne jeden Bruch oder Sprung sich abwickelt, mit anderen Worten, daß es nicht nur eine wesentliche Ansicht gibt wie in Naumburg, sondern daß deren mehrere vorhanden sind.“ (Giesau 1936, S. 25.)

1565 Giesau 1936, S. 27f.



Abb. 210. Meißen, Dom, Torhalle,
'Zacharias'
(Aus: Giesau 1936, Abb. 1)



Abb. 211. Meißen, Nördliche Längswand im
Ostchor des Domes (Ebd., Abb. 11)



Abb. 212. Naumburg, Dom, Pilatus.
Aus dem Relief des Westlettners
Christus vor Pilatus (Ebd., Abb.12)



Abb. 213. Meißen, Ostchor des Domes, Kaiserin Editha (ebd., Abb. 13)



Abb. 214. Naumburg, Dom, Gerburg (ebd. Abb. 14)

Abb. 215. Meißen, Torhalle (ebd., Abb. 27)



ben und sich der Mitarbeit von Gehilfen verdankten, wobei diese Mitarbeit „nicht immer gleichartig und gleich stark erfolgt“ sei.¹⁵⁶⁶

Und so entwarf Giesau ein Beziehungsgeflecht von Skulpturen in Naumburg und Meißen, in welchem Analogien, Übereinstimmungen und Detailbeobachtungen das Bild einer Werkstatt und eines prägenden Meisters hervorriefen, welcher am Ende seiner Laufbahn an beiden Orten tätig gewesen war und in Meißen mit der Figur des ‚Zacharias‘ noch das *Ideal der vollrunden, vielansichtigen Statue* verwirklicht habe.¹⁵⁶⁷

1566 Giesau 1936, 37.

1567 Zum zeitlichen Verhältnis der Naumburger und Meißner Skulpturen stellt Giesau die Hypothese auf, dass die Arbeiten in Meißen gegen Ende der Tätigkeit des Meisters in Naumburg nach Abschluss des Stifterzyklus und vor Fertigstellung des Naumburger Westlettners, entstanden sein könnten. (Vgl. Giesau 1936, S. 28.)

2. Herbert Küas (1937)¹⁵⁶⁸*Gestaltungsprinzipien einer Naumburger Werkstatt*

Die Entwicklung der Handschrift eines Bildhauers, die Rekonstruktion eines künstlerischen Lebenslaufes mit einem Frühwerk in Frankreich und einem Spätwerk in Meißen, das Streben nach dem Ideal einer Freifigur - sämtlich Leitgedanken der Untersuchungen von Hermann Giesau - spielten in der nur wenig später veröffentlichten Monographie von Herbert Küas nur eine untergeordnete Rolle. Und doch kamen beide Autoren in *einem* Punkt überein: sie wollten den *deutschen* Charakter der Skulpturen in Naumburg und Meißen erweisen. Während Giesau den Charakter des Deutschen an die Person des Bildhauers knüpfte (dieser hatte seine Wurzeln in Obersachsen), war es bei Küas die *Werkstatt*, welche für das wesenhaft Deutsche dieser Skulptur einzustehen hatte. Und es äußerte sich nach Küas auch noch auf andere Weise: in Gestaltungsprinzipien, die zwar sinnlich wahrnehmbar seien, die aber eine metaphysische Ursache hätten, welche dem einzelnen Bildhauer nur insofern angehörten, als dieser durch seine Werkstatt in das Geheimnis dieser Prinzipien eingeweiht worden sei.

In der Skulptur von Naumburg und Meißen seien bestimmte Ideen jedenfalls teilweise verwirklicht worden - Küas sprach vom *Kampf* der Bildhauer um die Verwirklichung dieser Ideen -¹⁵⁶⁹, und es sei die Aufgabe der modernen Forschung, diese Ideen oder Prinzipien in den ursprünglichen Konzepten der Figurenzyklen von Naumburg und Meißen offenzulegen. Die bestimmten Ideen, welche die Ursprungskonzepte beider Zyklen bestimmt hätten, bildeten das Vermächtnis einer Werkstatt und ihres führenden Meisters - Küas nannte ihn nach seinem Hauptwerk

1568 Zu Herbert Küas, *Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937* [Küas 1937a], vgl.: Beenken 1939a, S. 148f. (n.54), 152 (n.57) / Beenken 1939b, S. 89 (n.2) / Hentschel 1939 (Rez.), S. 159 / Metz 1939a (Rez.), S. 180-196 / Möllenberg 1939 (Rez.), S. 384 / Metz 1940, S. 145, 148, 153ff., 161f., 166f. / Bäumer 1941, S. 116 / Jantzen 1942, S. 345 / Hamann-MacLean 1949a, S. 59f. / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242f. / Pinder/Scheja 1952, S. 7 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.2, 4), 27 (n.73, 77), 31 (n.90, 91), 33f. (n.95, 99) 39 (n.124), 44 (n.157), 60 (n.213), 62 (n.219), 72 (n.268), 75 (n.283), 80f., 94 / Patze 1953 (Rez.), S. 543 / Lemper 1955, S. 16/18 / Stange/Fries 1955, S. 15 / Hütt u.a. 1956, S. 35 / Zander 1956, S. 122f., 125f. / Küas 1957, S. 87, 91 / Küas 1958 [S. 61/*unpaginiert*] / Schubert/Görlitz 1959, S. 6 (n.3) (Nr.7) / Preller 1960, S. 275 / Mann 1961, S. 211 / Jahn 1964, S. 16f., 18f. / Schubert E. (1964)1965, S. 12 / Lehmann/Schubert 1968, S. 83 / Liebe 1973, S. 359 [*zu Küas' Dissertation (1935) 'Die Plastik des 13. Jahrhunderts im Dom zu Meißen, Leipzig 1937'*] / Schubert D. 1974, S. 310, 315 / Boeck 1975, S. 87 (n.10) / Mrusek 1976, S. 131 (n.99) / Sauerländer 1979, S. 212 / Schubert E. 1982, S. 123 (n.14) / Beckmann 1993b, S. 28 / Schubert E. 1994, S. 11 (n.47f.) / Cremer 1997, S. 50 / Horch 2001, S. 157, 161f. (n.711), 168 (n.752) / Magirius 2001a, S. 333 (n.4) / Jung 2002, S. 212 (n.53).

1569 Küas 1937a, S. 172.

den *Ekkehardmeister* -, welche zu Beginn der Arbeiten in Naumburg das dortige Skulpturenprogramm geplant hätte. Die Gestaltungsideen der Naumburger Werkstatt und die nur teilweise Verwirklichung dieser Ideen in Naumburg und Meißen bildeten das eigentliche Thema von Herbert Küas' Untersuchung zur *Naumburger Werkstatt*.

Darüber hinaus verfolgte Küas das Schicksal einer weiteren Werkstatt, die auf die erste Werkstatt des Ekkehardmeisters gefolgt sei. Diese zweite Werkstatt behielt in Küas' Untersuchung freilich gleichfalls den Namen der *Naumburger Werkstatt* bei, da sie, wenn auch zögerlich und nur mit Hilfe eines zurückkehrenden Mitglieds der ersten Werkstatt, schließlich deren Gestaltungsprinzipien übernommen habe. Diese zweite Werkstatt sei während einer Unterbrechung der Arbeiten im Naumburger Westchor, die zum Fortgang des Meisters der ersten Werkstatt geführt habe, um 1249 nach Naumburg berufen worden. Küas schilderte den Kampf dieser zweiten Werkstatt in Naumburg um die Verwirklichung der Ideen der ersten Werkstatt und ihres Meisters (des *Ekkehard-Meisters*), in dessen Geheimnisse sie schließlich eingeweiht worden sei. Küas verfolgte den späteren Umzug dieser Werkstatt nach Meißen, wo sie einen eigenen Plan von einem Marienportal verwirklichen wollte, aber schließlich am Widerstand des Bischofs gescheitert sei.

Die Stellung der Figuren zum Licht

Küas begann seine Untersuchung mit der Rekonstruktion eines Ursprungskonzepts für die Meißner Domfiguren, um daran das entscheidende Gestaltungsprinzip der *Naumburger Werkstatt* aufzuzeigen. Umgekehrt war eine Rekonstruktion des Ursprungskonzepts für das Portal in Meißen nur möglich, wenn man zuvor die prinzipiellen Gestaltungsprinzipien dieser Werkstatt erfasst habe, zu deren Erkenntnis Küas selbst erst nach anfänglicher *Ahnung* vom *Stimmungsgehalt* der Statuen,¹⁵⁷⁰ nach *Klärung der formalen Beziehungen* und nach Erfassung des *seelischen Ausdrucks* der Figuren gelangt sei.¹⁵⁷¹ Die *Stellung der Figuren zum Licht* war nach Herbert Küas der Schlüssel zum Verständnis der ursprünglichen Aufstellung der sieben jetzt fälschlicher Weise im Meißner Domchor und Achteckbau aufgestellten

1570 „Von ihm [*sc. von sinnvollen Aufbau der Statuen*] mußte der eigentliche Stimmungsgehalt der dargestellten Menschen getragen sein. Die Ahnung, sie alle hätten einem noch unbekanntem Ganzen angehört, ließ sich nicht beschwichtigen.“ (Küas 1937a, S. 2.)

1571 „Erst wenn jedoch die *Klärung der formalen Beziehungen* vorangegangen ist, kann seine Deutung nicht mehr als willkürlich erscheinen. Denn selbst der *seelische Ausdruck* greift in den auf diese Weise neu gewonnenen Meißner Statuen über die Darstellung der einzelnen Persönlichkeit hinaus. Die großartige Verwebung der *religiösen und geschichtlichen Inhalte* tritt wieder hervor.“ (Küas 1937a, S. 6; *Herv.*, G.S.)

Skulpturen. Küas diskutierte das Verhältnis der Figuren zum Licht zusammen mit dem Verhältnis der Figuren zum Betrachter. Er stellte bestimmte Regeln auf, die der Betrachter einhalten müsse, wollte er den Sinngehalt der Figuren in Meißen (wie den Sinngehalt der Figuren in Naumburg) verstehen. Küas nahm einen Kirchenbesucher an, der den Raum oder Portal-Vorraum der Kirche in der Mittelachse durchschritt und dabei verschiedene Positionen zu den Bildwerken einnahm, die symmetrisch zu beiden Seiten einer Mittelachse angeordnet waren.

Hierbei unterschied er zwei prinzipielle Betrachterstandpunkte in chronologischer Abfolge: eine erste, primäre Schrägansicht, welche die Figuren dem Betrachter und dem sich Nahenden zuerst darböten, und eine zweite, wandparallele Ansicht (Frontalansicht), die sich bei fortschreitender Annäherung an die Figuren ergebe.¹⁵⁷² Beide Ansichten seien prinzipiell zu unterscheiden, wobei die erste, die Schrägansicht, die eigentlich entscheidende sei.¹⁵⁷³ Der Einfall des Lichtes, auf den hin jede Figur in Meißen (und Naumburg) konzipiert sei - Küas nannte es die *Lichtführung* der Figur - müsse in erster Linie die Hauptansicht einer Figur beleuchten und deren wesentliche Formen hervorheben. Leistet das Licht diesen Dienst bei der überlieferten Aufstellung einer Figur nicht und würden statt der Hauptansicht nur Nebenansichten einer Figur hervorgehoben, dann habe entweder der Bildhauer das Prinzip der Lichtführung nicht verstanden (oder war in das Geheimnis der Lichtführung nicht eingeweiht worden), oder es sei ein Indiz für eine

1572 Für das Prinzip von zwei sukzessiven Hauptansichten, denen sich ein *Rückzugsgebiet der Formen* anschließt, ist es nach Küas nicht entscheidend, ob die Figuren zu beiden Seiten wandparallel (wie in Naumburg) oder trichterförmig (wie beim angenommenen Figurenportal in Meißen) angeordnet sind. Allerdings geht bei trichterförmiger Anordnung die Schrägansicht rascher in die Frontalansicht über, während bei Anordnung der Figuren an parallel einander gegenüberstehenden Wänden der Betrachter stehen bleiben muss, um sich den links und recht befindlichen Figuren einzeln zuzuwenden, will er sie in ihrer Frontalansicht betrachten. - Zur unterschiedlichen Anordnung der Figuren in Naumburg und Meißen und die Konsequenzen für den Betrachterstandpunkt vgl. das Zitat der nächsten Fußnote (1573).

1573 „Was an den Meißner Chorfiguren Schmarsow einmal kurz die ‚bevorzugte‘ Seite nannte, waren die systematisch dargebotenen Ansichten, die dem Betrachter in einem Figurenzyklus als erste begegnen. Diese Schrägansichten im Diagonalkontur sind für den sich Nahenden von der Mittelachse des Raumes aus zugleich sichtbar und gehen im Weiterschreiten in die wandparallele Ansicht über, die man schließlich jeweils für sich betrachten muß. Was sich aber an der Marienpforte dichter gedrängt vor schrägen Wänden vollziehen sollte, finden wir im Naumburger Westchor zunächst an den Parallelwänden eines Binnenraumes erfüllt. Es gehörte zu den Zielen dieses Bildnerkreises, in den Diagonalansichten bereits Entscheidendes zu sagen, und so erklärt es sich, daß schon in den Erstansichten der Naumburger Statuen zusammengefaßt wird, was die Gestalt wesentlich verkörpert. Geste und Gewand und ebenso die Attribute mußten vom Bildner so geordnet werden, daß in diesen Schrägen sofort die charakteristische Haltung und Stimmung zum Ausdruck kommt.“ (Küas 1937a, S. 130.)

falsche Aufstellung der Figur, was Küas bei den Figuren im Naumburger und Meißner Dom tatsächlich annahm.

Neben der Lichtführung hatte in der originalen Figurenaufstellung von Meißen jede Figur noch eine weitere Funktion inne: die der Weiterleitung des Herannahenden zur nächsten Figur. Indem dieser Betrachtungsvorgang den Prozess darstellte, der sich im Nähertreten, Wahrnehmen und Vorübergehen an den Figuren vollzog - Küas hatte immer auch den Figurenzyklus in Naumburg bei seinen Meißner Rekonstruktionsvorschlägen vor Augen -, ergab sich ein Wechsel in der Intensität der Wahrnehmung. Jede Figur forderte die volle Aufmerksamkeit vom Betrachter nur für die *diagonale* und *wandparallele Ansicht*, aus der die Figur den Betrachter wieder entließ, um seine Aufmerksamkeit anschließend zur nächsten Figur überzuleiten, womit sich, von Figur zu Figur weiterführend, ein *Gestaltenzug* ergab. Der Übergang geschah nach Küas an jeder Figur im *Rückzugsgebiet der Formen*.¹⁵⁷⁴

Die Rekonstruktion eines Meißner Marienportals

Die Notwendigkeit zur Rekonstruktion eines ursprünglichen Marienportals am Meißner Dom begründete Küas auf Grundlage seiner zuvor angestellten Überlegungen dadurch, dass die sieben Figuren im Ostchor und im Achteckbau sämtlich eine falsche Stellung zum Licht einnahmen.¹⁵⁷⁵ Von dieser Negativ-These

1574 „Indem die Gewandfalten rasch im Kernschatten der Figur verschwinden, ist das *Rückzugsgebiet der Formen* erreicht, das an dieser Statue [*sc. der Beispielfigur des Donatus*] nicht zum Ausspinnen neuer Formgedanken benutzt wird, sondern aufs bestimmteste die Grenze der Betrachtung zieht. An dieser Stelle empfinden wir, daß hier - so gleitend von jener ersten Diagonalansicht her eine Ansicht aus der anderen folgte - das Maximum eines sich im Grunde treu bleibenden Wandels auch des menschlichen Ausdrucks erreicht ist. Schien uns der Bischof zuvor mahnend anzusprechen, so lösen wir uns im Vorüberschreiten aus dieser Blickverbundenheit, um wahrzunehmen, wie die Gebärde seiner Arme durch eigene Stoßkraft neuen Raum umschließt. Wir werden aus der ganz persönlichen seelischen Verbindung gelöst und, immer distanzierter mit der Betrachtung des eindrucksvollen Profils beschäftigt, zum Erfassen einer wechsellagernden bewegten Körperlichkeit geleitet. So wird die Bewegung gleichsam auf ihren Ursprung zurückgeführt, und indem sich etwas pathetisch Drohendes im Antlitz des Bischofs zu Trauer und Besorgnis mildert, *erwarten wir hinter dem Abklang in den Schatten gleichsam von neuem das Hervortreten einer Gestalt*. So stark ist die zusammenbindende Kraft eines noch verborgenen *Gestaltenzuges*.“ (Küas 1937a, S. 10; *Herv.*, G.S.)

1575 Küas demonstriert dies exemplarisch an der Figur des Bischofs Donatus im Meißner Chor. Diese Figur gebe - wie jede andere Figur der *Naumburger Werkstatt* - dem Betrachter zu erkennen, in welcher Ansicht sie eigentlich betrachtet werden wolle, d.h. welche ihrer Formen im Licht stehen müssten:

„Jetzt erst erklärt es sich, warum der Bischof heute so verzerrt aussieht: gerade die wesentlichste Seite der Figur liegt im Schatten, weil ihr nachträglich das Licht entzogen wurde, gegen das man heute bei Betrachtung des Bischofs in ganz unbeabsichtigter Weise anzukämpfen hat. Welche Wunder mußte da eine Drehung der Figur zum Licht bewirken!

ausgehend gewann Küas' Rekonstruktionsversuch einen ganz anderen Stellenwert als der bei Hermann Giesau, welcher Küas' in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1936 vorweg veröffentlichte Rekonstruktion (Abb.210) schon vor deren eigentlicher Publikation durch den Autor zurückgewiesen hatte.¹⁵⁷⁶

Der Darstellung von Giesau stellte Küas jetzt die konträre Auffassung entgegen, dass der Sinngehalt der Figuren durch die überlieferte Aufstellung entstellt werde und ein Marienportal im Westen der Kirche den *einzig* möglichen Ort für eine adäquate Aufstellung der Meißner Figuren abgeben könne. Die jetzige Aufstellung erschien Küas geradezu als Verrat an der Ursprungsidee des Portals, in welcher sich allein die Gestaltungsprinzipien der *Naumburger Werkstatt* - ein Figurenaufbau mit Rücksicht auf die Stellung der Figuren zum Licht und zum Betrachter - verwirklichen konnten.¹⁵⁷⁷

Ich zweifelte nicht mehr, daß die planmäßige Verknüpfung der diagonalen und wandparallelen Ansicht für alle Figuren galt. Hier waltete ein Kompositionsgesetz, dessen Bestehen durch die folgenden Ausführungen bewiesen werden soll. Um aber das Augenmerk des Lesers gleich von Anfang an auf bestimmte Probleme zu lenken, füge ich hinzu, daß noch zwei andere Formgesetze sich ergänzend hinzugesellten.“ (Küas 1937a, S. 5.)

1576 Vgl. das vorige Kapitel (XVI. 1).

Zu den verschiedenen Rekonstruktionsversuchen eines Meißner Marienportals vgl. die Zusammenstellung bei Dietrich Schubert (1974, S. 319) wo die Vorschläge von Gurlitt (1902 und 1919), Giesau (1936), Küas (1937), Beenken (1939) und Hamann-MacLean (1949) zeichnerisch wiedergegeben sind.

Aus Schuberts Zusammenstellung ist ersichtlich, dass Giesau die überlieferte Gruppierung der Figuren im Domchor und der Achteckkapelle im Prinzip übernimmt, wobei nur die Figuren der Achteckkapelle zwischen das Kaiserpaar und die Dompatrone aus dem Domchor eingefügt sind. Dass aber die Dompatrone Johannes d. Ev. und Donatus ihre Plätze in Giesaus hypothetischer Rekonstruktion auf der rechten Seite getauscht haben sollen, lässt sich aus Giesaus Formulierung („Dann blieben die Figuren des Bischofs Donatus und des Evangelisten Johannes für die rechte Seite“; 1936, S. 17) nicht ableiten. Viel wichtiger ist, dass Giesau nur widerwillig einen halbherzigen Rekonstruktionsversuch unternimmt (der nur den vorhandenen Befund an ein Portal transportiert), und jede Rekonstruktion des Meißner Marienportals auf zeichnerischem Wege und mit dem Mittel der Photomontage explizit ablehnt, da sie seiner Interpretation, die von einer originalen Aufstellung der Figuren in ihrer überlieferten Form ausgeht, nur hindertlich sein konnte.

- Siehe auch Fußnoten 1545 u. 1546.

1577 „Nur als eine schwere Niederlage der Naumburger Werkstatt ist die Verteilung der Statuen auf die Ostteile des Domes zu bezeichnen. Der Wandlung zu neuem Werk waren ihre Bildhauer fähig - niemals aber können sie selbst den Portalgedanken preisgegeben haben, den sie als ein Vermächtnis (...) empfangen und entfaltet hatten.“ (Küas 1937a, S. 94.)

Giesaus Gegen-These, dass die Meißner Domfiguren den Schlusspunkt im Werk des *Naumburger Meisters* darstellten, bezieht sich auf die überlieferte Einheit von Architektur und Skulptur vor allem in der Achteckkapelle, die als Gesamtkonzept auf das Genie des

Jede einzelne der sieben Meißner Domfiguren finde nur an einem Portal ihre adäquate Stellung zum Licht und zum Betrachter, was bei deren gegenwärtiger Aufstellung nicht der Fall sei. Küas demonstrierte seine These an der Figur der Kaiserin im Domchor. In ihrer jetzigen Aufstellung, wo sich die Kaiserin dem Kaiser zuwendet - Küas sprach von *König* und *Königin* -, verstoße die Figur gegen das Prinzip, dem Licht und dem Betrachter ihre Hauptschauseite zuzuwenden. Erst eine Aufstellung an den gegenüberliegenden Stirnseiten eines Marienportals (*Abb.210*) gebe den Figuren die Stellung von *Führenden eines Gestaltenzuges*. König und Königin würden dann den Besucher der Kirche, der sich auf der Mittelachse dem Hauptportal näherte, in die christliche Botschaft des Portals mit seiner Heilsbedeutung einführen.¹⁵⁷⁸

Neben den Figuren des Königspaares postierte Küas zur Mitte hin auf der linken Seite den Diakon und Johannes den Evangelisten, auf der rechten Seite den Bischof Donatus und Johannes den Täufer, während bei seinem Vorschlag die Madonna mit Kind in der Mitte die Trumeaufigur des Portals bildete. In dieser Stellung hätten sich die Figuren durch das ihnen zukommende Verhältnis zum Licht und zum betrachtenden Kirchenbesucher gleichsam von selbst gruppiert. Die Statuen zeigten dem Betrachter, wie sie vom Licht erfasst werden sollten, und der Betrachter könne den Bahnen des Lichts folgen. Die Strahlen des Lichts, die auf die Statuen fielen, und die Sehstrahlen des Betrachters würden in Meißen demselben Verlauf folgen,¹⁵⁷⁹ wodurch sich Form und Bedeutung des Zyklus erschließe.

Naumburger Hauptmeisters zurückgehen müsse (vgl. Giesau 1936, S. 18, S. 19, zitiert in Fußnote 1548; S. 20, zitiert in Fußnote 1549 u. 1550 u. S. 51f., zitiert in Fußnote 1547.

1578 „Es wird kein Zweifel mehr bestehen, daß dem Aufbau der Statuen nach der König für eine Wand zur Linken, die Königin für eine Wand zur Rechten bestimmt war. Würden sie dicht nebeneinander stehen, so würden nicht allein noch mehr wie heute die wesentlichen Ansichten der beiden Gestalten aufeinanderprallen. Stände das Paar an dem linken Gewände direkt nebeneinander, dann würde die Königin dem Ankommenden den Rücken drehen. Man sähe die Falten des Rückzugsgebietes beleuchtet und der wesentliche Beginn des Gestaltwandels läge im Schatten. Stände das Paar auf der anderen Seite, dann wäre es umgekehrt. Der König würde uns die beleuchtete Rückseite zuwenden, und die mit großer Kunst entwickelte Erstansicht der Statue läge im Schatten, und zwar noch tiefer, als in der heutigen Aufstellung. Dem Plane des Bildhauers nach sollten jedoch König und Königin die Kraft ihrer innerlichen und formalen Verbundenheit erst recht an getrennten Gewänden zeigen - beide als Führende eines Gestaltenzuges bestimmt - beide als die festliche Overtüre eines noch unbekanntes Ganzen.“ (Küas 1937a, S. 20.)

1579 „Der Leser [*der in die Rolle des Kirchenbesuchers und Betrachters des Figurenportals schlüpfte; G.S.*] erkennt schon jetzt, wie sehr er sich den Wandel der Figuren (...) mit der Architektur verbunden vorstellen muß. Gelingt ihm das, dann wird er nun im Ganzen erleben und würdigen, was hier nicht zufällig, sondern dank eines besonderen Strebens der melodische Begleiter der Bewegung ist - das Licht! Denn wir finden den Figurenraum nicht wahllos erhellt vor. Wie wir durch den Bau der Statuen geführt werden, so werden auch die

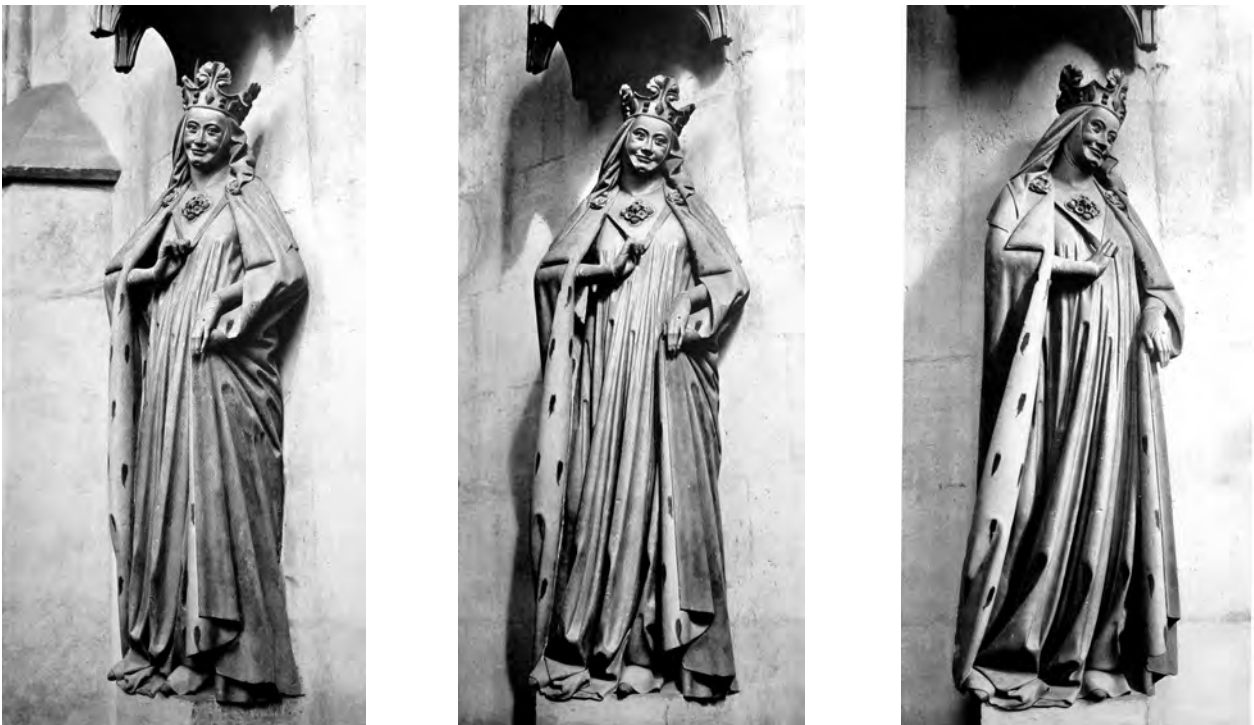


Abb. 216a-c. Meißen, Dom, Ostchor. Königin. (Aus: Küas 1937, Tafel 5, 7 u. 9)

Die von den Figuren in Meißen selbst provozierte Aufstellung an einem Marienportal kanalisierte nach Küas nicht nur Ströme des Lichts, sondern leitete ferner auch bestimmte Gefühlsströme von den Figuren auf den herannahenden Betrachter, sozusagen Ströme religiöser Erbauung, die als die von Küas angenommene tiefere Sinnwirkung der Aufstellung der Figuren am Marienportal betrachtet werden konnte. Ausgehend von der Madonna und dem Jesuskind am Trumeau des Portals würden Ströme der Freude und des Leides in bestimmter Abfolge durch die Figuren hindurchgeführt und auf den Betrachter hingeleitet werden. Küas beschrieb diese Ströme genau von ihrem Ausgangspunkt bei Maria und dem Kind, wo sich „die Trauer eines tiefsten Todes (..) mit der Freude um die Geburt des von neuem aufsteigenden Lichtes“ verband, und verfolgte ihren weiteren Verlauf von Figur zu Figur.¹⁵⁸⁰

Lichtstrahlen gezwungen, durch die abgestimmte Meißelung der Formen in Bahnen zu strömen, mit deren Hilfe uns die optische Eroberung der Nähe gelingt. Und das war eines der großen Ziele der Werkstatt! Was die Diagonalkonturen umspannen, ist mit Lichtatomen gesättigt in jenen Grenzen, die hier vom Bildhauer gezogen sind. Den Widerstand der Vordergrundzonen rasch überwindend, streift das Licht sodann voll über die Wölbungen und Grate der Formen, um sich gemeinsam mit ihren Windungen in die Tiefen zu bohren.“ (Küas 1937a, S. 51.)

1580 Küas 1937a, S. 59.



217a. König
(Aus: Küas 1937, Tafel 13)

Von Maria ging der Strom der Trauer aus in Richtung der rechten Portalseite (d.h. zur Linken Marias), wo er sich zunächst dem Täufer und dann dem Bischof mitteilte. Dann wechselte der Strom der Trauer auf die andere Gewändeseite und erfasste die Figur des Königs (Kaisers) auf der linken Stirnseite des Portals („Der Strom der Trauer und Besorgnis verläßt das rechte Gewände und erfaßt aufs persönlichste gewandelt den König zur Linken“). Umgekehrt erfasste der Strom der Freude zunächst die Figuren der linken Portalseite, Johannes den Evangelisten und den Diakon, um sich dann mit dem Strom der Trauer zu kreuzen und auf der anderen Portalseite in der Königin (Kaiserin) einen vorläufigen Schlusspunkt zu finden. Das letzte Ziel dieser geistigen Ströme aber bildete der Betrachter selbst, an den sie vom König und



217b. Königin
(Aus: Küas 1937, Tafel 12)

der Königin, den *Führenden des Gestaltenzuges*, ausgesendet und weitergeleitet wurden und diesen, wenn er sich auf der Mittelachse dem Portal näherte, mit der Madonna¹⁵⁸¹ und dem Jesuskind am Trumeau verband.

Die Bildhauer der *Naumburger Werkstatt*, welche dieses Konzept ersonnen hatten, mussten aber nach Küas „eine schwere Niederlage“ einstecken, als sie ihre Idee verwirklichen wollten. Sie wurden zur Aufgabe des Portalbaus gezwungen („niemals aber können sie selbst den Portalgedanken preisgegeben haben“) und mussten die Figuren im Domchor und in der Torhalle aufstellen. Deshalb könne heute nur noch die durch Küas im Bild dargestellte Rekonstruktion eine Vorstellung von diesem Portal vermitteln und den *organischen Lebenskreis* sichtbar machen, „dem die Meißner

1581 Ebd.

„Als wenn diese Ströme so die Bestätigung ihrer Richtung erführen, eilt der Impuls verstärkt auf uns zu, denn auch im König und der Königin verweilen diese Ströme nicht. Hatten wir die fernwirkende und erfassende Kraft der beiden auf uns gerichteten Augenpaare schon erkannt, so fließt in diesen Bahnen von links und rechts auch jener zweigeteilte Strom der Freude und der Trauer weiter. Er mündet in uns, wo ja der tiefere Sinn des Zyklus schon längst in der von Christus und Maria beseelten Mittelachse des Portals die immerdar sichtbare Bestätigung gefunden hat. Durch diese höchste Form der Verbindung verspürt der Betrachter in den Gestalten die verinnerlichte Anteilnahme des menschlichen Herzens.“ (Ebd.)

Bildwerke angehören“, ein *Lebenskreis*, „der in den Naumburger Höchstleistungen die für uns greifbare Mitte besitzt.“¹⁵⁸²

Der Ursprungsplan einer Totenmesse im Naumburger Westchor

Eine der Anschauung der Meißner Figuren in ihrer jetzigen Aufstellung vergleichbare Irritation veranlasste Küas, auch für den Naumburger Figurenzyklus einen Ursprungsplan anzunehmen, der von der ausgeführten Lösung abweiche.¹⁵⁸³

Die ursprüngliche Idee des Stifterzyklus sei die einer *Totenmesse* gewesen, an der die Stifterfiguren - sie repräsentierten nach Küas eine steinerne *Ehrenliste* „für die besonders verdienstvollen Stifter“ - teilgenommen hätten.¹⁵⁸⁴ In der Verbindung einer Totenfeier mit der Errichtung von Standbildern hätten sich zwei Gedanken miteinander verbunden: der uralte Gedanke der *Gebetsverbrüderung* und das *dynastische Andenken* für die adeligen Stifter der Bischofskirche, die im Naumburger Westchor wie in einer *fürstlichen Grabkapelle* (nur in anderer Form) plastische Gestalt gefunden hätten.¹⁵⁸⁵

1582 Küas 1937a, S. 94.

Küas betont noch einmal seine konträre Auffassung zu Giesau (1936, S. 18ff.; vgl. die bereits in Fußnote 1577 angeführten Stellenverweise) im Hinblick auf die überkommene Aufstellung der Meißner Domfiguren:

„Hier fand nicht nur, wie es mit dem Westportal des Magdeburger Domes geschah, ein Auseinanderrücken des thematischen Gefüges statt - hier waren die Figuren zugleich entwertet. Niemanden mehr als diejenigen, die den Statuen die Beziehung zum Licht gegeben hatten, muß dieser Widersinn empört haben. Niemals konnten diese Männer in der Aufstellung ihrer Figuren vor kahlen Wänden den Weg zu neuer Gestaltung sehen. Im Gegensatz zu zielstrebigem Arbeit stand die Verschleppung des gewaltigen Torso auf höheren Befehl.“ (Küas, ebd.)

1583 „Im Naumburger Westchor aber, der auch mir zunächst als die unverrückbare Sanktionierung bildnerischer Absichten gelten mußte, stieß ich ebenfalls auf Widersprüche, die ich nicht mehr allein als den Unterschied im Niveau der beteiligten Bildhauer betrachten konnte.“ (Küas 1937a, S. 109.)

1584 „Mit dem *Motiv des Totengedenkens* muß nun vor allem ein kultisch wichtiger Vorgang verknüpft gewesen sein: es ist die Totenfeier selbst und das alljährlich für den Verstorbenen zu seinem Seelenheil wiederholte Toten-Offizium, dessen Hauptteil die *Totenmesse* bildete! Erst von diesen Erwägungen aus wird der Gedanke verständlich, jenen der Zeit bekannten Begriff der ‚*Ehrenliste*‘ für die besonders verdienstvollen Stifter *durch Errichtung von Statuen im Chor bildhaft umzusetzen*.“ (Küas 1937a, S. 114, *Herv.*, G.S.)

1585 „Was ich als eine unbedingte Verpflichtung für das Figurenprogramm erachtete, erweist sich (...) als der Wiederhall der auf alten Traditionen beruhenden Institution der ‚*Gebetsverbrüderung*‘, von der ich nun sagen kann, daß sie bildlich und funktional in den Westchor hineinwuchs. (...). Das bedeutet nicht die völlige Ausschaltung des *dynastischen Gedankens*. Er wird dort plastische Verwirklichung erfahren haben, wo Herrschergeschlechter vereint blieben: in *fürstlichen Grabkapellen*.“ (Küas 1937a, S. 112; *Herv.*, G.S.)

Küas sieht einen Beleg für seine Annahme, dass die Stifterfiguren gleichzeitig Mitglieder

Durch eine Planänderung jedoch, für die der Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 einen Anhaltspunkt liefere, sei die Ursprungsidee einer Totenmesse für die steinernen Stifter zerstört worden. Der Ursprungsplan sei nur noch in diesem Spendenaufruf mit den dort genannten elf Stiftern greifbar, die bei Aufstellung im Stifterchor durch eine zwölfte Figur - die des Bischofs und Bistumsverlegers Hildeward (ein Bruder des Grafen Sizzo) - hätten ergänzt werden sollen. Im Ursprungsplan hätten neben einer weiblichen Figur die beiden Gestalten im Chorpolygon, *Dietmar* und *Timo* (die auch im Spendenaufruf nicht genannt sind) noch gefehlt.¹⁵⁸⁶ Die nachträgliche Aufstellung von Dietmar und Timo (der die Gemahlin Wilhelms von Kamburg, Gepa, verdrängt habe) im Chorpolygon stellte für Küas einen entscheidenden Eingriff in den Ursprungsplan dar, denn die Haltungen dieser beiden Figuren und eine von Küas angenommene Umstellung des Sizzo würden heute eine *Blickverbundenheit* und eine *Verflechtung* zwischen diesen Figuren suggerieren, „die im Widerspruch zu den Blickrichtungen der Statuen im Chorjoch“ stehe. Der ehemals „sinnvolle Bezug der Figuren des Urplanes“ sei ersetzt worden durch eine „Korrespondenz der Körperwendungen“, die ursprünglich nicht beabsichtigt gewesen sei.¹⁵⁸⁷

Küas versuchte seine Auffassung einer ursprünglich anderen Aufstellung der Figuren im Chorpolygon an der Figur des Sizzo zu veranschaulichen, die bereits zum ursprünglichen Figurenensemble der Totenmesse gehört habe, doch durch die Planänderung versetzt worden sei. In seiner Rekonstruktion stellte Küas den Sizzo auf denjenigen Platz, den jetzt Dietmar einnimmt, damit Sizzo direkt in den Raum des Chorquadrums blicke. Küas nahm an, dass Sizzo in dieser Position die

einer *Gebetsverbrüderung* darstellten, darin, dass vornehme Mitglieder solcher Gemeinschaften oft zusätzlich auf *Ehrenlisten* geführt worden seien, und eine solche *Ehrenliste* wahrscheinlich die Grundlage für die Namensnennung im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 gebildet habe:

„Die Nennung von elf Stiftern auf der Urkunde und ihre Bezeichnung als ‚primi fundatores‘ kann also die gebundene Zahl einer früheren Gruppe derartig ganz besonders ausgezeichnete Persönlichkeiten darstellen. (...). Erfährt man, daß die Mitglieder der ‚Gebetsverbrüderung‘ sogar auf *Ehrenlisten* geführt wurden, so wird wahrscheinlich, daß das Werberundschreiben vom Jahre 1249 eine solche ältere Ehrentafel gleichsam zitiert. Da es galt, jetzt den neuen Dom zu vollenden, griff man auf das gleiche Mittel zurück. Man wies die Lebenden, indem man ihnen für große Spenden ähnliche Ehrungen zusicherte, auf das Beispiel ihrer Vorfahren hin.“ (Küas 1937a, S. 113.)

1586 „Von diesen zwölf vorgesehenen Gestalten wurden jedoch zwei ausgetauscht, und zwar eine der in der Urkunde genannten Personen und die unbekanntes zwölfte: es stehen sich im Chorhaupt zwei Gestalten gegenüber, deren Namen auf den Schilden zu lesen sind, die sonst aber nur in den Mortuologien vorkommen - Timo und Dietmar.“ (Küas 1937a, S. 110.)

1587 Küas 1937a, S. 116.

Teilnahme an einer Totenmesse (*Ursprungsplan*) anschaulich gemacht hätte, indem der Betrachter, der sich dem Chorpolygon näherte, Anteil hätte nehmen können „an dem Schmerzensausdruck seines Antlitzes“¹⁵⁸⁸.

Der Ursprungsplan des Naumburger Stifterchors mit dem Brüderpaar Sizzo und Hildeward und dem Ehepaar Wilhelm und Gepa im Chorpolygon als Kern des Figurenkonzepts ist nach Küas im Kreis der *Naumburger Werkstatt* ersonnen worden, als der *Ekkehardmeister* der führende Kopf dieser Werkstatt gewesen sei. Der Plan selbst verweise auf die künstlerische Herkunft dieses Meisters, der im Bamberger Dom geschult worden sein müsse, wo „die Voraussetzungen für die Kompositionsweise des Ekkehard-Meisters“ liegen würden. Der Ekkehard-Meister habe von den Plänen der Bamberger Werkstatt Kenntnis besessen, „nicht zuletzt über den Bau des Clemens-Grabes, dessen Erscheinung weiterzubilden ihm der Urplan des Naumburger Westchores Anlaß gegeben haben wird.“¹⁵⁸⁹ Unter Bischof Engelhard sei der *Ekkehard-Meister* nach Naumburg berufen worden und noch unter diesem Bischof sei der Gedanke an eine Stätte des Totengedächtnisses - vielleicht mit dem Grabmal des Bischofs als Mittelpunkt, - zuerst entstanden:¹⁵⁹⁰ „Dieser Schritt muß durch einen Gedanken vollzogen worden sein, der aus alten Traditionen hervorzog (...): man wollte den zweiten Chor dem Gedächtnis der Toten weihen!“¹⁵⁹¹ Der von der *Naumburger Werkstatt* unter der Führung des *Ekkehardmeisters* entwickelte Ursprungsplan einer gemeinsamen Totenfeier im Westchor wurde von Küas auf das Lebhafteste ausgemalt:

diese Menschen haben sich zu einer Totenfeier eingefunden! In der Mitte des Chorhauptes, gestellt auf die Ebene ihres Daseins, liegt auf erhöhtem Totenbett der Verstorbene, das Haupt nach Osten, die Füße nach Westen gerichtet. Die Gestalten im Chorhaupt sind die

1588 Küas 1937a, 117 - „Rückt aber Sizzo wieder um einen Dienst weiter vor, dann blickt er in den Raum hinein wie Johannes und Maria am Lettner oder König und Königin am Meißner Portal - wir nehmen Anteil an dem Schmerzensausdruck seines Antlitzes, es entsteht eine Begegnung mit den Blicken des sich nähernden Betrachters.“ (Ebd.)

1589 Küas 1937a, S. 159.

1590 „Und den Bischöfen vor allem war eine Begräbnisstätte im Dom gesichert, wie sie sich die Mitglieder der Gebetsbrüderschaft durch ihre besonderen Verdienste um den Dom erwarben. Die Reihe dieser Bischöfe greift über die Generationen hinaus, denen die ‚primi fundatores‘ angehörten. Mit Hildeward beginnend, mündet sie unmittelbar im 13. Jahrhundert, das heißt in der Lebensgegenwart des genialen Ekkehard-Meisters, der eine große Aufgabe darin erblickt haben könnte, für den Bischof Engelhard ein Grabmal im Westchor zu errichten als dem bedeutenden Bauherrn, der über Jahrzehnte hinaus an der Neugestaltung des Naumburger Domes führend mitwirkte - ja, der vielleicht noch mit diesem Meister zusammen Zweck und Gestaltung des Westchores grundlegend beraten hat. Und eine solche Grabtumba bot dem Künstler zugleich die Möglichkeit, dieses Monument mit dem religiösen Mittelpunkt des Zyklus zu verbinden.“ (Küas 1937a, S. 124.)

1591 Küas 1937a, S. 113.

*Totenwache - eine zyklische Auswahl von Menschen, die als Symbole der weltlichen und geistlichen Kräfte sich vereinen, als Hüter an der Bahre auszubarren. Ritter und Edelfrauen haben sich versammelt, Abschied von dem Toten zu nehmen. Nun ist der Augenblick der Trennung gekommen. Das Zeichen zum Aufbruch ist gegeben. Der Schmerz brandet heimlich auf. Während die Anwesenden unauffällig ihre Gewänder ordnen und ihre Waffen aufnehmen, verstärkt sich die Bewegung am Anfang des Chores. Hier beginnen die Teilnehmer an einer Trauerfeier sich von der Stätte des Leides langsam wieder zu entfernen.*¹⁵⁹²

Die dramatische Gemütsbewegung, von der die Gestalt des Sizzo im Chorpolygon noch Zeugnis ablege, sei ursprünglich hervorgerufen worden durch diese gemeinsame Totenfeier, deren „festigende Grundidee darin bestand, das steinerne Bildnis des beweinten Toten auf der Totenbahre liegend darzustellen. Der Mittelpunkt des Chores verlangte Verkörperung durch einen hohen Katafalk, auf dem wie in der Grabplastik ein Mensch im Todesschlaf ruht.“¹⁵⁹³ Der Naumberger Westchor sei nach der Idee des *Ekkehard-Meisters* „eine Stätte zur Erinnerung, vielleicht sogar für das Begräbnis der um den Dom verdienten Menschen“ gewesen, „ein Sakralraum für die Totenfeiern und für die alljährliche Wiederholung der Seelenmesse“, woran sich der weitere Gedanke geknüpft habe, die in einer „Gebetsverbrüderung zusammengefaßten ‚primi fundatores‘ mit der Errichtung ihrer Bildnisse zu ehren.“¹⁵⁹⁴

Das Drama der Naumberger Werkstatt

Die Änderung des Ursprungskonzepts wurde nach Küas hervorgerufen durch Geldknappheit, die sich 1249 immer stärker bemerkbar gemacht habe, worauf es zu einer Bauunterbrechung und zum Spendenaufruf gekommen sei. Zu diesem Zeitpunkt habe die erste *Naumberger Werkstatt* unter der Leitung des *Ekkehard-Meisters* Naumburg verlassen.¹⁵⁹⁵ Die folgenden, von Küas samt und sonders frei erfundenen Geschehnisse bettete der Autor in eine romanhafte Erzählung ein, in welcher der auftraggebende Bischof den Part des Bösen, ein zurückkehrendes Werkstattmitglied der alten *Ekkehard-Meister-Truppe* den Part des Guten und die neu berufenen Bildhauer und Werkleute die Rolle tüchtiger Ersatzfiguren spielten, die unter Anleitung des erwähnten Emissärs der alten Truppe - es war der *Wilhelm-Meister* - sich lernwillig zeigten und in ihrem führenden Mitglied - es war der *Lettner-Meister* - auch einen Bildhauer in ihren Reihen aufweisen konnten, der sich fähig

1592 Küas 1937a, S. 139.

1593 Ebd.

1594 Küas 1937a, S. 143.

1595 Küas 1937a, S. 162.



218. Wilhelm
(Aus: Küas 1937, Tafel 103)

zeigte, immer tiefer in die Gestaltungsgeheimnisse der *Naumberger Werkstatt* und das Vermächtnis des *Ekkehard-Meisters* einzudringen.

Küas' romanhafte Darlegung vom Scheitern des Ursprungskonzepts, seine Geschichte vom zurückkehrenden Wilhelm-Meister, welcher die Prinzipien des Ursprungskonzeptes hochhielt und zu retten versuchte, was noch zu retten war, hat mit einer Rekonstruktion historischer Ereignisse nichts zu tun. Es war ein hemmungsloses Draufloserfinden und Rumschwadronieren, das Ausspinnen von Abenteuernovellen mit dazwischen geschalteten Reflektionen zur Form des Ursprungskonzeptes, zu Totenmesse und Gebetsverbrüderung, worin mystische Vorstellungen, Lichtmetaphysik und Deutschtum sich durchkreuzten und weit stärker geltend machten als konkrete historische Überlegungen.

¹⁵⁹⁶ Dabei wurden an die Bildhauer - im Kontrast zum Bischof - deutsche Tugenden verteilt, welche vor allem in der Treue zum eigenen schöpferischen Konzept bestanden hatten, auch wenn die deutsche Truppe schließlich gescheitert sei.

Während der Bauunterbrechung habe Bischof Dietrich den Ursprungsplan des *Ekkehardmeisters* mit Totenmesse und Gebetsverbrüderung abgeändert und stattdessen im Chorpolygon ein moralisierendes Schauspiel inszenieren lassen, in welchem der Blick des Betrachters „auf den einzelnen, auf Lohn und Strafe für die menschl-

1596 Inwieweit die mystischen Reflektionen bei Küas einer bestimmten Strömung innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung entsprochen haben mögen, kann im Zusammenhang dieser Arbeit nicht weiter untersucht werden. Dass sie der *herrschenden* Richtung innerhalb der Partei nicht unbedingt entsprachen, welche den Aufbau einer technisch effizienten Kriegs- und Vernichtungsmaschinerie betrieb und sich dabei gegen romantisierende Vorstellungen vom Deutschtum absetzte, können die höhnischen Bemerkungen Hitlers belegen, die dieser gegen die kulturellen *Rückwärtse* in seiner Rede auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg am 5. September 1934 richtete (vgl. Hitler 2004(1934), S. 75; Zitat zu Fußnote 1439). - Siehe auch Kap. XIV. 5 (*Die rassistischen Grundlagen der Politik*) und Fußnote 1613.

15 Jahre nach Veröffentlichung seiner Abhandlung teilt Herbert Küas 1952 dem Historiker Walter Schlesinger mit, dass „das Dritte Reich (..) aus dem Naumberger Westchor eine nationalsozialistische Feierstätte“ habe machen wollen und dass „die Hakenkreuzfriese, die angebracht werden sollten, (..) bereits entworfen waren“. (Schlesinger 1952, S. 94 u. n.343, nach *mündlicher Mitteilung von Dr. Küas*.)

Küas' Mitteilung an Schlesinger lässt offen, inwieweit Küas, der seine Publikation in opulenter Aufmachung 1937 unter der Herausgeberschaft des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* veröffentlichten konnte, selbst an diesen Plänen beteiligt war.

che Tat“ hingelenkt werden sollte, eine Änderung, die deswegen möglich geworden sei, „weil die Statuen leider noch nicht alle fertig und vor allem noch nicht versetzt waren.“¹⁵⁹⁷

Mit der Hereinnahme der beiden im Spendenaufruf von Bischof Dietrich nicht erwähnten Figuren des Dietmar und Timo sei an die Stelle der Totenwache die Darstellung eines Gottesgerichts getreten. Dargestellt sei jetzt die Situation unmittelbar vor dem entscheidenden Zweikampf, wobei gleichzeitig Sizzo eine richterliche Funktion erhielt. Dietmar sei gezeigt, wie er sich in einem Schwertkampf dem Gottesgericht unterwerfe und dem Tod, seinem Gegner, ins Auge sehe.¹⁵⁹⁸ Die zweite, nach Küas neu hinein genommene Figur des Timo wurde von ihm aus der überlieferten Anekdote vom Mord eines Kameraden beim Osterritt erklärt, wonach Timo gezeigt sei, wie er, *der Schändliche*, „von Zorn und Reue zugleich gepackt“ sich „voll Grausen über seine Untat von dem Ermordeten ab(wendet)“.¹⁵⁹⁹



219. Dietmar
(Aus: Küas 1937, Tafel 98)

Die Änderung des Ursprungsplans beschränkte sich nach Küas nicht auf die Umwandlung einer Totenmesse in ein moralisierendes Schauspiel im Chorpolygon, sondern erfasste auch einzelne Figuren im Chorquadrant, die noch nicht fertig ge-

1597 Küas 1937a, S. 147.

„Der entscheidende Eingriff in den Urplan kann nur darin bestanden haben, daß man den Bezug der Gestalten auf das Hochgrab - die Blicke auf den toten Christus - aufgab. Es wäre denkbar, daß dieses monumentale Gebilde, sehr zum Bedauern der Bauherrn vielleicht, aus irgendwelchen Gründen nicht zur Durchführung kam, und daß man später die Lücke einfach bestehen ließ. Es ist jedoch ganz deutlich zu erkennen, daß man mit der Streichung dieses Mittelpunktes zugleich auch einen Wechsel in dem Sinngehalt des Zyklus erzielen wollte. Man scheute sich nicht einmal, das wohldurchformte Gefüge der Statuen zu stören. Was immer auch der Anlaß war, das Hochgrab hinter der Mensa nicht zu wünschen, man versuchte von ‚oben her‘ durch eine Umbiegung der Idee zu begründen, was für immer eine störende Durchkreuzung blieb. Der Bezug aller Statuen auf die Mitte des Chorhauptes - auch ihre optische Verbundenheit mit ihm - sollte, so weit es ging, vernichtet werden, und das konnte geschehen, weil die Statuen leider noch nicht alle fertig und vor allem noch nicht versetzt waren. Die Todesstimmung sollte zwar erhalten bleiben, aber an Stelle übergreifender Zusammenhänge trat ein warnender Zug: der Gedanke an das Ende des Lebens, dem aber die Durchführung von der Hand des Bildners, etwa im Sinne eines Totentanzes, fehlte. Hier brach die moralisierende Belehrung eines Priesters durch. Er lenkte den Blick auf den einzelnen, auf Lohn und Strafe für die menschliche Tat. Dem hatten sich die Bildhauer zu fügen.“ (Küas 1937a, S. 147.)

1598 „Die Klinge ist zerbrochen. Den Schild eher senkend als hebend, erwartet der Verräter in der nächsten Sekunde den sühnenden Streich, den das Wort ‚Occisus‘ auf seinem Schild warnend vorwegnimmt: vor ihm steht der Tod!“ (Küas 1937a, S. 147f.)

1599 Küas 1937a, S. 148.

stellt waren oder abgeändert wurden und nun von Bildhauern neu gemeißelt werden mussten, die noch nicht mit den Gesetzen der Lichtführung vertraut waren. So zeige die Figur der Reglindis in ihrer mangelhaften Ausbildung der Schrägansicht eine fehlende *optische Verbindung mit dem Betrachter*, was auf Seiten des Bildhauers auf ein mangelndes Verständnis des Ursprungskonzepts schließen lasse. Bei dieser Figur habe ein bewusster und *gewaltsamer Eingriff* den Charakter völlig verändert und aus einer traurigen Reglindis, die mit ihrer ursprünglichen Wendung zum Altar auch den Betrachter dorthin geführt habe, eine lachende Gestalt gemacht. „Als einzige lächelnd, schaut nun Reglindis dem Kommenden entgegen und sprengt auf diese Weise den Kreis der Blicke auf das Chorhaupt“. Damit falle Reglindis auf doppelte Weise aus der Reihe der Stifterfiguren heraus, denn auch „ihr ranker Körper“ könne „dem Anspruch des Diagonalkonturs“¹⁶⁰⁰ keineswegs entsprechen.



220. Timo
(Aus: Küas 1937, Tafel 99)

Während Küas die Planänderung, den Bruch im Ursprungskonzept mit der Intervention des auftraggebenden Bischofs Dietrich - den er als *moralisierenden Priester* apostrophierte - erklärte, war es gleichzeitig auch der Wechsel der Werkstatt und der ausführenden Kräfte, „denen der optische Bezug der Statuen noch nicht bekannt war“, weshalb einzelne Figuren das Konzept zusätzlich verdorben hätten.¹⁶⁰¹ Die fehlende Kenntnis des Lichtkonzepts auf Seiten der neu nach Naumburg berufenen Bildhauertruppe - sie sei in *Frankreich* geschult worden - und eine durch Bischof Dietrich initiierte Planänderung hätten zusammen zur Verfälschung des Ursprungskonzepts beigetragen: die neuen Bildhauer seien auch deswegen dem korrumpierten Konzept des Bischofs gefolgt, weil sie mit den Regeln des Betrachterstandpunkts und der Lichtführung noch nicht vertraut gewesen wären.¹⁶⁰²

Am Leiter der neuen Werkstatt zeigte Küas deren Orientierungslosigkeit auf, denn der *Lettnermeister* schuf die Maria der Kreuzigungsgruppe ohne Kenntnis des *Schlüssels des Baus dieser Statuen* und musste so nach Küas zwangsläufig scheitern.¹⁶⁰³

1600 Küas 1937a, S. 134f.

1601 Küas 1937a, S. 156.

1602 Küas 1937a, S. 165.

1603 Trotzdem nennt Küas (1937a, S. 163-165) eine ganze Reihe von Bildungselementen, welche dieser Bildhauer in sich aufgenommen habe und diesen eigentlich hätten befähigen müssen, die Naumberger Statue richtig zu meißeln. Unter diesen Bildungselementen zählt Küas auf:

In dieser Situation, wo die neuen Bildhauer unter dem *Lettnermeister* nur noch als willenlose Werkzeuge des Bischofs fungierten, kam ihnen unerwartete Hilfe zu. Ein Mitglied der Ekkehard-Truppe, der Meister des Wilhelm, kehrte zusammen mit einem Gehilfen nach Naumburg zurück und versuchte das Unglück der Planänderung Bischof Dietrichs rückgängig zu machen. Doch „das Unheil ist geschehen“, weshalb der Wilhelm-Meister nur eines bewirken konnte: *die Idee aufrechterhalten!*¹⁶⁰⁴

Er tat dies, indem er seine französisch geschulten Bildhauerkollegen in die Geheimnisse des Figurenaufbaus des abwesenden Ekkehardmeisters einweihte, dabei mit gutem Beispiel voranging und die Figur des Johannes der Kreuzigungsgruppe meißelte.¹⁶⁰⁵ Da der Wilhelm-Meister eine Revision des geänderten Plans nicht mehr

a) die Einweihung in den Urplan von Westlettner und Westchor durch ein zurückkehrendes Mitglied der Werkstatt des Ekkehard-Meisters („der Lettnermeister wird durch ein zurückkehrendes Mitglied der Kerntruppe in das hohe Wissensgut einer an den Ort nicht mehr gebundenen Werkstatt eingeweiht!“; S. 163),

b) das Vorbild der Kreuzigungsgruppe aus St. Moritz in Naumburg („Es gab in Naumburg damals eine Kreuzigungsgruppe, die ein fanatischer Mann in Holz geschnitzt hatte“; S. 164),

c) ein seelischer Schmerz des Bildhauers („er erfährt ebenfalls, was das Leid des Herzens bedeutet. Dieser stille Kummer dringt immer stärker in sich hinein.“ (S. 164),

d) die inhaltliche Aufgabe, in der Maria der Kreuzigungsgruppe eine Figur zu gestalten, welche den „Schmerz der ganzen Menschheit“ umfasst habe (S. 164),

e) die formale Aufgabe, eine *Freifigur* zu schaffen, „wie sie unter den bereits gemeißelten Statuen des Chores noch nicht vorhanden waren“ (S. 164),

f) die Kenntnis der Bamberger Skulptur („Sei es, daß der Lettnermeister auf einer Fahrt sich in Bamberg selbst unterrichtet hat, (...) sei es, daß er in Naumburg Skizzen vorfand“; S. 164).

Nach all diesen Eindrücken und Bildungselementen, die der Lettnermeister Küas zufolge empfangen hat, bevor er sich an die Meißelung der Maria der Kreuzigungsgruppe begibt, *verkennt* er bei deren Ausführung das *Verhältnis zum Licht* („der Lettnermeister erkannte den Schlüssel für den Bau dieser Statuen nicht - die Beziehung dieser Freifiguren auf den Herankommenden und ihr Verhältnis zum Licht blieben ihm noch verborgen.“; S. 165), was den Lettnermeister zu einer falschen Ausführung der Figur am Westlettner führt („Und so wendet er die für die Erstansicht bestimmte Spielbeinzone der Figur auf das Rückzugsgebiet der Formen an ! Das erklärt die Tatsache, daß innerhalb der Seitenansichten die eine Figurenhälfte verhüllt, was die andere zu sehen gestattet, obwohl der Standort der Figur den Blick auf die Spielbeinzone erschwert.“) (S. 165.)

1604 „Gerade war ein Angehöriger der offenbar in Frankreich geschulten zweiten Bildhauergruppe damit beschäftigt, den Dietmar zu formen - da traf auf die Kunde von dem niederschmetternden Geschehen hin ein Mitglied der Kerntruppe ein: der Meister des Wilhelm von Kamburg kehrt mit einem jungen Helfer nach Naumburg zurück. Es gelingt ihm nicht, den Bischof zu überzeugen, was dieser Eingriff bedeutet. *Das Unheil ist geschehen*. Aber er wollte eines tun - *die Idee aufrechterhalten!* Die Bildhauertruppe, welche inzwischen eingetroffen war, kannte nicht, was im Kreise des Ekkehard-Meisters erstrebt wurde.“ (Küas 1937a, S. 165; *Herr.*, G.S.)

1605 „Der Meister des Wilhelm empfiehlt dem Lettnermeister, an einer



Abb. 221
Meißen, Dom, Torhalle
Mutter Gottes
(Aus: Küas 1937, Tafel 30)

durchsetzen konnte, überließ er die weitere Arbeit an der Figur des Timo seinem eigenen Gehilfen, der die Figur nur auf in sich widerspruchsvolle Weise, zum einen nach dem verdorbenen Konzept des Bischofs, zum anderen schon wieder mit richtigem Figurenaufbau meißeln konnte. Dieser Gehilfe sollte dann mit der Werkstatt nach Meißen ziehen.¹⁶⁰⁶

*Ein Neuanfang der Naumburger Werkstatt in Meißen und ihr
endgültiges Scheitern*

Der Umzug nach Meißen sei erfolgt, weil die durch den Wilhelm-Meister in die Gesetze des Figurenaufbaus eingeweihte Bildhauerwerkstatt nunmehr die Chance gesehen habe, für eine neue Aufgabe, an der in Meißen geplanten Zweiturmfront das Konzept eines Figurenportals zu verwirklichen. („Als sich den Bildhauern Gelegenheit zu solcher Gestaltungsart an der Westturmgruppe eines heranwachsenden Domes im benachbarten Osten bot, haben sie zugegriffen.“)¹⁶⁰⁷ Die Bildhauer in Naumburg hätten gespürt, dass sie in Meißen „ihre *deutschesten* Wünsche“ nach der Freifigur „erfüllen“ konnten und „an Stelle

einer Vorhalle, die man ringsum mit Skulpturenschmuck hätte auskleiden können, setzten sie sich staffelnde, verantwortungsreiche Tiefe - an Stelle der Dämmerung

wandparallelen Freifigur des Chores die neuempfangene Lehre zu erproben, während er selbst in dem Johannes auf die schwierige Umsetzung dieser Gesetze des Figurenbaues am schrägen Gewände der Lettnerpforte eingeht.“ (Küas 1937a, S. 165f.)

1606 „Gleichzeitig entstand noch die letzte der Chorstatuen. Ihre Besonderheiten erklären sich durch folgende These. Der Meister des Wilhelm von Kamburg hatte einen jungen begabten Helfer mitgebracht. Er war es, der den Timo meißeln sollte, eine Arbeit, die selbst zu übernehmen der Meister nicht imstande war. Für ihn mußte das der Beteiligung an der Zerstörung des Urplanes gleichkommen, für den jüngeren Bildhauer war es eine fördernde Aufgabe. Dank des Hinweises, den der Meister des Wilhelm gibt, folgt auch diese Statue den Forderungen des Figurenaufbaus. Ähnlich sollte sich Gepa, am Dienst stehend, dem Betrachter entgegenwenden - so, wie es Sizzo auf der anderen Seite tun würde, wenn er nicht von seinem Platz verdrängt worden wäre. Man spürt die Anleitung in der Entwicklung der Bewegung vom Wirtel her - aber es kommt doch etwas Neues zustande. Die Bewegung wird langsamer und mit größtem Nachdruck durchgeführt. Im Gefühl für plastische Schwere endet sie in einem Kopf, der kubisch auf den Schultern sitzt. Hier ringt ein Mensch finsternen Blickes mit dem inneren Widerstand. Die Falten der Gewandung wollen dem Aufbau dienen - aber es gibt mancherlei Stockungen. Hervorragend jedoch ist die Lösung der Glieder gelungen - die Hände greifen im Gefühl der umtasteten Substanz nach Schwert und Schild. Das ist das Frühwerk eines Bildners, der uns gereift wieder begegnen wird: mit sich entladender Wucht stellt sich der Donatus am Meißner Portal mahnend dem Kommenden entgegen!“ (Küas 1937a, S. 169.)

1607 Küas 1937a, S. 83.

im allseitig überwölbten Vorraum wählten sie den Einstrom des Lichtes in ein spitzbogiges Portal.“¹⁶⁰⁸ Angeführt wurde der nach Meißen übergesiedelte Trupp durch den heimgekehrten Wilhelms-Meister, der in Meißen das Kaiserpaar schuf und durch den Lettnermeister, der von jenem in die Gesetze des Figurenaufbaus eingeweiht worden war und nun die beiden Meißner Hauptwerke, den ‚Diakon‘ und die Madonna mit Kind meißelte. Die übrigen drei Figuren verteilten sich auf die Bildhauer des Sizzo (Johannes der Evangelist), des Timo (Donatus) und des Konrad (Johannes der Täufer).¹⁶⁰⁹

Wie in einem Roman, in welchem der Held nicht einfach in der Versenkung verschwinden kann, sondern entweder den Heldentod erleidet oder irgend ein glückliches Ende findet, ließ Küas den Ekkehard-Meister nach seinem Weggang aus Naumburg zum Zeitpunkt der Übersiedelung der Werkstatt nach Meißen wieder im weiteren Umkreis der Gegend auftauchen. Im Auftrag Heinrichs des Erlauchten soll er die Fürstengruft der Wettiner in Altzella errichtet haben, von wo er gleichzeitig regen Anteil am Drama seiner Werkstattkollegen um das Figurenportal in Meißen nahm und am Ende noch deren Scheitern miterleben musste.¹⁶¹⁰

Die Naumburger Werkstatt als Träger eines mystischen Geheimnisses

In Küas' Monographie fanden sich nur noch wenige Passagen, die an die stilkritischen Forschungen Panofskys, Pinders und Jantzens erinnerten. Auch wenn Küas versuchte, bestimmte Figuren bestimmten Bildhauern zuzuschreiben, bildete doch das Geschäft der Stilanalyse nicht Küas' eigentliches Interesse. Die Händescheidung, die auch er vornahm, ergab sich nicht aus Merkmalen unterschiedlicher persönlicher Stile, sondern aus dem Grad, in dem der einzelne Bildhauer in das als wesentlich erachtete Gestaltungsprinzip der Werkstatt *eingeweiht* war und dieses umzusetzen verstand. Für die Naumburger und Meißner Figuren betraf dies die Stellung zum Licht, in dem sie weniger mit den übrigen Figuren eines Skulpturenensembles als durch Gefühlsströme mit dem Betrachter kommunizierten, der sich diesen Figuren näherte und sie von wechselnden Positionen aus wahrnahm.



Abb. 222
Meißen, Dom, Torhalle
Diakon
(Aus: Küas 1937, Tafel 16)

1608 Ebd.

1609 Küas 1937a, S. 171.

1610 Küas 1937a, S. 172.

Küas sprach nicht vom *Naumburger Meister*, sondern von der *Naumburger Werkstatt*, die seiner Vorstellung nach weniger durch einen Stil als durch das *Geheimnis* gemeinschaftlicher Gestaltungsideen verbunden war. Diese Gestaltungsideen wurden von Küas zugleich als *deutsche* Tugenden bestimmt und gaben sich - was an die Darstellungen anderer Autoren der frühen Nazi-Ära, etwa an Schreyer und Möllenberg erinnern konnte - zutiefst *religiös*. Während jedoch bei Schreyer und Möllenberg das Religiöse sich mit aktuell politischen Bezügen auflud (*Ekkehard* nicht nur als Teilnehmer einer gemeinsamen Messe, sondern als *Hüter der Grenzmark im Osten*),¹⁶¹¹ verband sich die religiös-christliche Deutung bei Küas mit einem irrationalen Mystizismus, in welchem der Autor die Steine als *Energiezentren* und als *Träger des Lichts* begriff und in den Skulpturen das Wirken des *Weltalls* am Walten sah.¹⁶¹²

Die Betrachtung der Naumburger Skulptur enthielt bei Küas Züge von mystischer Theologie und Schwärmerei, die mit einer romantischen Strömung aus den Anfangsjahren nationalsozialistischer Herrschaft zusammenging, wofür die politische Gegenwart des Jahres 1937 freilich, die sich auf konkrete militärische Aufgaben vorbereitete, keine Verwendung mehr zeigte.¹⁶¹³

1611 Vgl. Schreyer 1934, S. 40f. (siehe Kap. IV. 3 (*Der deutsche Mensch und sein Prophet*)) und die ähnlich gerichtete Bemerkung von einem *heldischen deutschen Geist* bei Möllenberg (1934, S. 117; zitiert in Fußnote 1435).

1612 Vgl. exemplarisch Küas' Analyse des ‚Diakon‘, eine Figur, die er dem *Lettnermeister* nach dessen Einweihung in die Geheimnisse der *Naumburger Werkstatt* zuschreibt:

„Es entsteht zwischen dem Körperkern und dem Arm eine Kluft, die eine erstaunliche bildhauerische Leistung darstellt! Sie schafft Raum für den lose sich um die Hüften schlingenden Togasaum - sie macht die Brust frei, die in der Mitte atmend den Körper heraufführt. Es entsteht um die Energiezentren ein Gefüge divergierender Bahnen, in das nicht weniger der Schwung des steil hinansteigenden unteren Mantelsaumes, als das Neigen des Hauptes mit dem langgewellten Haar einbezogen ist. Gebiete sich kreuzender Begegnung und Bereiche weitgespannter Fernen lassen an unsere *Vorstellungen des Weltalls* erinnern, das wir *in verwandten Kurven* bewegt finden. Alle diese Formen bergen abstraktes Ornament, und dieser nie zur Ruhe kommende Drang des Nordens ist es, der auch die Gestalt des Diakonen bei aller Nähe antiken Gepräges - man denke etwa an das Mädchen von Anzio - als eine durchaus eigene Schöpfung des 13. Jahrhunderts erkennen läßt. Der Ausdruck dieser Dynamik ist wesentlichem Geschehen zu Dienst verpflichtet. Die Opferbereitschaft des Verehrenden wird in dem Schwingen des kunstvoll gearbeiteten Kessels kundgetan, durch seine Poren soll der Rauch reinigend und weihevoll aufsteigen. Dergleichen darf eine Kunst wagen, die den Luftstrom in das Gestein einziehen läßt, weil sie in ihm einen sensiblen *Träger des Lichtes* findet.“ (Küas 1937a, S. 28f.; *Herv.*, G.S.)

1613 Eine romantisierende Richtung unter Anhängern der *Bewegung* wurde von Hitler in seinen kulturpolitischen Reden wiederholt angegriffen, so in der bereits mehrfach zitierten Rede auf der Kulturtagung der NSDAP vom 5. September 1934, wo er betonte, dass „der nationalsozialistische Staat sich verwahren (muß) gegen das plötzliche Auftauchen all jener Rückwärtse, die meinen, eine ‚theutsche Kunst‘ mit H geschrieben aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als

Küas' mystische Thesen über die *Stellung der Figuren zum Licht* fand in der Folgezeit wenig Anklang, seine Vorstellung einer *Totenmesse* und einer *Gebetsverbrüderung* dagegen, in welche der Autor die steinernen Stifterfiguren mit einbezogen sah - wie es ähnlich schon August Schmarsow 1892 dargelegt hatte¹⁶¹⁴ - fand eine weit größere Resonanz in der nachfolgenden Forschung. Doch bevor diese Richtung einer liturgischen Deutung des Naumburger Stifterzyklus in der Forschung die Oberhand gewann, sollte eine ganz andere theologische Deutung, die in den religiösen Strömungen des 13. Jahrhunderts selbst einen geschichtlichen Anhaltspunkt fand, in der Forschung diskutiert werden und zu einer lang andauernden kontroversen Auseinandersetzung führen.

verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben zu müssen.“ (Hitler 2004(1934), S. 75; siehe Fußnote 1596). Explizit gegen einen *Mystizismus* wendet sich Hitler vier Jahre später in einer weiteren Rede auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg am 6. September 1938, die im *Völkischen Beobachter* unter dem Titel *Scharfe Absage an kultische Verirrungen* veröffentlicht wurde, wo es u.a. heißt:

„Der *Mystizismus des Christentums* forderte in seiner verinnerlichten Form und Periode eine architektonische Gestaltung der gestellten Bauaufgaben, die dem *Zeitgeist* nicht nur nicht widersprach, sondern die im Gegenteil mithalf, jenes *geheimnisvolle Dunkel* zu erzielen, das den Menschen bereiter sein ließ, der *Weltverneinung* zu gehorchen. Der aufkeimende *Protest gegen die jahrhundertelange Vergewaltigung der Freiheit der Seele und des Willens* findet sofort den Weg zu neuen Ausdrucksformen des künstlerischen Gestaltens. Die *mystische Enge und Dürsterkeit der Dome* begann zu weichen, und entsprechend dem *freieren Geistesleben* öffneten sich die *Räume zu lichten Weiten*. Das *mystische Halbdunkel* wich einer *zunehmenden Helle*.“ (Hitler 2004(1938c), S. 195f.; *Herv.*, G.S.)

Der *Mystizismus des Christentums*, seine *Weltverneinung*, die *mystische Enge und Dürsterkeit der Dome* wird als Sache eines vergangenen mittelalterlichen *Zeitgeistes* dargestellt und nicht nur der eigenen Architektur, sondern überhaupt der eigenen Ideologie gegenüber gestellt, die Hitler hier propagandistisch mit Worten der Aufklärung beschreibt (*Protest gegen die jahrhundertelange Vergewaltigung der Freiheit der Seele und des Willens, freieres Geistesleben, lichte Weiten, zunehmende Helle*).

Am Ende macht er in derselben Rede klar, dass der moderne nationalsozialistische Staat sich im Gegensatz zu einer *mystischen Welt des christlichen Mittelalters* (S. 198) versteht:

„Der Nationalsozialismus ist eine kühle Wirklichkeitslehre schärfster wissenschaftlicher Erkenntnisse und ihrer gedanklichen Ausprägung. Indem wir für diese Lehre das Herz unseres Volkes erschlossen haben und erschließen, wünschen wir nicht, es deshalb mit einem *Mystizismus* zu erfüllen, der außerhalb des Zweckes und Zieles unserer Lehre liegt.“ (Hitler 2004(1938c), S. 199; *Herv.*, G.S.)

1614 „(..) die kirchliche Gedenkfeier für diese Wohltäter mit der gemeinsamen Seelenmesse ist der Anlaß zu deren Verherrlichung.“ (Schmarsow 1934, S. 5.)

XVII. Begründung der Waldenserthese

Ernst Lippelt (1938) ¹⁶¹⁵

Von Ernst Lippelt war 1930 zum ersten Mal ein später mehrfach aufgelegter Führer zum Naumburger Dom erschienen. ¹⁶¹⁶ Darin hatte der Autor an den Stifterfiguren im Westchor einen *reformatorischen* Zug festgestellt und diese Charakterisierung mit der auch von anderen Forschern hervorgehobenen Beobachtung begründet, dass *weltliche* Figuren im Westchor an die Stelle von *Heiligen* getreten und diese in einem religionsgeschichtlich bedeutsamen Vorgang verdrängt hätten. ¹⁶¹⁷ Beim Westlettner

1615 Zu Ernst Lippelt, *Das Geheimnis des Naumburger Meisters*, in: *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft* 1 (1938) S. 232 - 251, vgl.: Beenken 1939a, S. 141 (n.49) / Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348 / Wessel 1949 (Rez.), S. 460 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Hinz 1951, S. 20, 47, 51, 60f., 63 / Schlesinger 1952, S. 77-80 / Wessel 1952a, S. 44-51 / Goldammer 1953, S. 94-128 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163 / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544 / Hamann 1955, S. 417 (n.*) / Stange/Fries 1955, S.16, 30f., 34 / Hütt 1956, S. 513 / Hütt u.a. 1956, S. 73, 106f. / Mittelstädt 1956, S. 412f. / Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1113 / Hinz 1958, S. 14 (n.1), 16 (n.20), 17, 19, 28, 61, 63, 80 / Küas 1958, [S. 63 *unpaginiert*] / Jahn 1964, S. 19 / Mrusek 1976, S. 397 (n.106) / Scieurie 1981a, S. 78 / Scieurie 1981b, S. 352 / Brush 1993, S. 116 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 113 / Schulze 1995, S. 34f. / Ullrich 1998, S. 63 / Horch 2001, S. 173 (n.770) / Jung 2002, S. 101f., 115f. (n.11), 147 (n.59), 242, 270f. (n.105), 292 (n.35).

1616 Ernst Lippelt, *Der Dom zu Naumburg. Führer durch den Naumburger Dom*. Weisenfels 1930 (2. Auflage ebd. 1932, 3. Auflage ebd. 1935; 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Jena 1939).

1617 „(...) nicht nur Heilige und Geistliche sollen sich im Allerheiligsten versammeln, sondern alle Frommen. Und so stehen denn diese zwölf Stifter des Naumburger Domes da wie Vorläufer reformatorischer Gedanken.“ (Lippelt 1930, S. 7.)

Dass die Stifterfiguren im Naumburger Westchor die *Stelle von Heiligen* einnahmen und teilweise einen geradezu *unheiligen* Charakter aufwiesen, wurde in der Literatur immer wieder hervorgehoben, so u.a. bei

Doering (1920, S. 23f.): „Freilich, die Auswahl dieser Personen mag uns befremden. (.....). (...) unter jenen, deren Bilder im Naumburger Dome aufgestellt wurden, waren etliche nichts weniger als heilig, hatten als Uebeltäter argen Ruf hinterlassen. Auch ihr Aufzug und ihr Verhalten scheint nicht durchweg in den geheiligten Raum zu passen.“,

Hamann (1922, S. 3): „Wie weit diese Verweltlichung des Heiligen geht, der doch wieder diese Anerkennung des Irdischen verdankt wird, begreift man erst, wenn man sich einmal klar macht, daß weltliche Personen in Zeittracht und den Zeitgenossen bekannter Physiognomie den Platz von Heiligen einnehmen. Stehen doch die Naumburger Stifter an den Diensten des Chores, wohin die Tradition Heilige und Kultfiguren gestellt hatte.“,

Jantzen (1925, S. 232): „Es war eine einzigartige schöpferische Tat des Naumburger Meisters und seines Auftraggebers, diejenigen, denen als Ahnen ein Mal errichtet werden sollte, hier in leibhafter Gegenwart als Profanfiguren, in der Tracht der Zeit, mit den Waffen in der Hand, im Innern eines Kultraumes erscheinen zu lassen an einem Platze, der bis dahin nur biblischen Gestalten zukam. Keine Heiligen, sondern Adlige des 13. Jahrhunderts sind dargestellt!“ (*Siehe Zitat zu Fußnote 899*),

und Pinder (1925, S. 17): „Die nicht unfrome, aber doch eigentlich unkirchliche Gesamtidee findet ihre ebenso einzigartige Entsprechung in der unerhörten

hob Lippelt im Vergleich zu seinem Gegenstück im Osten der Kirche den *Portalcharakter* hervor: während der Ostlettner eine *Schranke* sei, „eine Wand, die das Heiligtum vor den Blicken Neugieriger verschließt“, habe der Künstler im Westen „nicht eigentlich eine Schranke, sondern einen Zugang zum Heiligtum“ geschaffen. Das Mittelstück dieses Lettners sei *das große Portal*, welches jedem Besucher der Kirche „Einblick und Zutritt zum Allerheiligsten durch diese Tür“ gewähre.¹⁶¹⁸

Wie zuerst Heinrich Bergner, an den Manches in Lippelts Darstellung in dieser frühen Publikation erinnerte, interpretierte er das Portal des Westlettners als Versinnbildlichung des Christusworts *Ich bin die Tür*¹⁶¹⁹ und wies (ähnlich wie Richard Hamann und andere Autoren) auf die Beschränkung der Anzahl der Jünger bei der Abendmahlsdarstellung hin, welche einen *Bruch mit jeder kirchlichen Tradition* bedeutet habe.¹⁶²⁰

Dieser *reformatorische* oder *protestantische* Charakter der Naumburger Skulptur stellte nun acht Jahre nach seiner Erstveröffentlichung zum Naumburger Dom den Inhalt einer speziellen Abhandlung Lippelts dar, die der Autor *Das Geheimnis des Naumburger Meisters* überschrieb, welches er jetzt im *Waldensertum* des Bildhauers begründet sah.¹⁶²¹

Das waldensische Abendmahl

Eine genaue Bibelkenntnis und die Unabhängigkeit von kirchlichen Konventionen charakterisierte nach Lippelt die Darstellungen der Passionsreliefs am Naumburger Westlettner. Beim Abendmahlsrelief wiederholte Lippelt die These, dass sich der Bildhauer mit der Darstellung von nur sechs (anstelle der biblisch vorgegebenen dreizehn) Personen von der kirchlich-ikonographischen Tradition gelöst habe.¹⁶²² Die doppelte Kennzeichnung des Verräters in derselben Szene mit dem gleichzeiti-

Vergegenwärtigung (...) der Gestalten. Keine Heiligen (...).“ (*Siehe Zitat in Fußnote 982.*)

1618 Lippelt 1930, S. 12f.

1619 „Es sind die Arme des Kreuzes, die den Türrahmen bilden, ein wunderbarer, herrlicher, ganz neuer Gedanke, als sagte der Heiland: *Ich bin die Tür*.“ (Lippelt 1930, S. 13.)

Vgl. Bergner (1903, S. 118): „Am Mittelpfosten des Portals hängt der Erlöser, die Arme fast senkrecht über die Pforten gebreitet, als wollte er sagen: *Ich bin die Tür*.“

1620 Lippelt 1930, S. 13f.

1621 „Ich habe bereits früher (*Der Naumburger Dom*, 1935) auf das ‚*Protestantische*‘ in den Werken des Naumburgers hingewiesen. In seinem *Waldensertum* dürfte die Quelle dieser Anschauungen entdeckt sein.“ (Lippelt 1938, S. 251; *Herv.*, G.S.)

1622 Lippelt 1938, S. 233.

Die Reduzierung der Personenanzahl beim Abendmahl auf nur sechs Personen wird in der Literatur wiederholt kommentiert, u.a. bei Bergner (1903, S. 121f.), Doering (1920, S. 19), Pinder (1925, S. 25), Dehio (1930, I, S. 345) und Hamann (1933, S. 314.)



Abb. 223
Naumburg, Dom, Westlettner. Abendmahl. Um 1250-1260
(Foto Marburg, Aufnahme 1931)

gen Griff Jesu und des Judas in die Schüssel (*Der mit mir die Hand in die Schüssel taucht, wird mich verraten*) und das Darreichen des Bissens an Judas (*Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe*) zeige eine Vertrautheit des Bildhauers mit den verschiedenen Evangelientexten, welche für die Waldenser dieser Zeit charakteristisch gewesen sei.¹⁶²³

Einen ersten konkreten Hinweis auf das tatsächliche Waldensertum des Bildhauers sah Lippelt im auffälligen Griff des Jakobus (der rechten Figur des Abendmahlsreliefs) nach einem in

einer Schüssel liegenden Fisch, der auf den waldensischen Brauch des Fischessens bei dieser Feier verweise. Im frühen Christentum sei der Fisch ein Christussymbol gewesen, doch sei diese symbolische Bedeutung zum Zeitpunkt der Meißelung des Reliefs schon lange in Vergessenheit geraten und die Fische in den Darstellungen nur noch als traditionelles Relikt übrig geblieben, was sich in Abendmahlsbildern seit dem 10. Jahrhundert daran zeige, dass „oft nicht nur eine Schüssel mit Fischen, sondern mehrere, bis zu vier“ gezeigt seien. „Da ferner die großen Symboliker des 12. Jahrhunderts, z.B. Honorius von Autun, das Fischsymbol mit keinem Wort erwähnen, während sie sonst die kleinsten Gegenstände des kirchlichen Gebrauchs symbolisch zu deuten wissen, wird es klar, daß das Fischsymbol im 12. und 13. Jahrhundert völlig unbekannt war.“¹⁶²⁴ Der Fisch, nach dem der Jakobus im Naumburger Abendmahl greife, sei nicht mehr symbolisch zu erklären. Deshalb blieben nur zwei Erklärungsmöglichkeiten übrig: entweder habe der Bildhauer in Fortführung einer alten Tradition die Fischschüssel hingestellt oder aber auf einen bestimmten zeitgenössischen Brauch des Fischessens angespielt. Für Letzteres

1623 Ebd. - Die Darstellung gehe einerseits auf die Berichte des Matthäus und Markus (*Mt 26, 23 u. Mk. 14, 20*), andererseits auf den Bericht des Johannes (*Jh. 13, 26*) zurück.

Lippelt macht hierzu auf eine frühere Darstellung der Szene in einem Sakramentarium des 9. Jahrhunderts aufmerksam, die dem Naumburger Bildhauer jedoch kaum bekannt gewesen sein dürfte, dessen Darstellung vielmehr auf einer genauen Bibelkenntnis und auf einer Freiheit gegenüber der Konvention beruhe. (Vgl. Lippelt 1938, S. 233f.).

1624 Lippelt 1938, S. 235.

sprach nach Lippelt der auffällige Griff des Jakobus nach dem Fisch, den es bei keinem anderen überlieferten Abendmahlsbild gebe.“¹⁶²⁵

An die Feststellung, dass der Naumburger Bildhauer, wie sein ganzes Werk zeige, ein genauer Beobachter der Wirklichkeit gewesen sei, knüpfte Lippelt die Frage, ob dieser Bildhauer die Szene mit dem Griff des Jüngers nach dem Fisch irgendwo in der Wirklichkeit gesehen haben könnte. Er bejahte diese Frage und verwies auf den Brauch des Fischessens bei den Waldensern.¹⁶²⁶



Abb. 224
Naumburg, Dom, Westlettner
Abendmahl. Detail (Foto Marburg)

Im Unterschied zur römischen Kirche habe das Abendmahl bei den Waldensern *keinen* kultischen Charakter gehabt, sondern sei - nach ihrem Verständnis der Bibel - ein einfaches Erinnerungsmahl gewesen, was sich im Alltäglichen der Naumburger Darstellung zeige. Diese finde ihr Vorbild nicht in einer symbolischen oder kultischen Handlung, sondern in einem gelebten zeitgenössischen Brauchtum der Waldenser.¹⁶²⁷ Der Unterschied zum Abendmahl

1625 Ebd. - „Hier aber [*sc. im Naumburger Abendmahl*] greift doch Jakobus in einer ganz eigenartig betonten Weise nach dem Fisch. Der Künstler weicht also gerade bei der Darstellung dieses Zuges ganz von der Tradition ab. Es reicht also auch die Überlieferung nicht hin, die Fische zu erklären.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Lippelt leugnet keineswegs - was die spätere Forschung oft missverstanden oder übersehen hat (s.u.) -, dass Fische auch im 12. und 13. Jahrhundert immer wieder in Abendmahlsdarstellungen vorkommen (Lippelt selbst spricht von einer Tradition dieser Darstellung). Worin das Naumburger Abendmahl jedoch von der Tradition abweiche, sei die *eigenartig betonte Weise*, in der Jakobus *nach dem Fisch greift*. Nur dieser *eigenartige Griff* sei singulär und lasse sich weder mit der Fischsymbolik, die im 12./13. Jahrhundert bereits in Vergessenheit geraten sei, noch mit der Tradition, wie auf anderen Darstellungen dieser Zeit, erklären. (Ebd.)

1626 Lippelt 1938, S. 236.

1627 Lippelt 1938, S. 238.

Die eigentliche Ursache für die Verstoßung der waldensischen Gruppe aus der römischen Kirche lag nach Lippelt im Predigtanspruch der Waldenser gegen das erklärte Verbot der Kirche:

„(..) gerade das, daß die Waldenser die Vorrechte des geistlichen Standes nicht anerkannten, wurde ihnen als todeswürdiges Verbrechen angerechnet, ihre sonstigen Abweichungen von der Kirchenlehre hätte man vielleicht noch in Kauf genommen. Sie verwarfen nach Matth. 5, 34 den Eid und lehnten die Anschauung vom Fegefeuer ab, ebenso das Fasten und äußere kultische Handlungen, den Reliquiendienst und die Heiligenverehrung. Das Abendmahl, einmal im Jahr am Gründonnerstag gefeiert, ist für sie nicht ein Meßopfer, sondern ein schlichtes Erinnerungsmahl.“ (Ebd.)

als einer kultischen Handlung zeige sich noch an einer weiteren Besonderheit der Naumburger Darstellung. Während in der römischen Kirche seit dem 11. Jahrhundert beim Abendmahl Hostien gereicht worden seien, liege in Naumburg ein Laib Brot auf dem Tisch.¹⁶²⁸

Lippelt verwies auf die Berichte der *Akten der Inquisition zu Carcassonne*, in welchen auch die Gebräuche beim Abendmahl der Waldenser geschildert sind. So heißt es in einem dieser Protokolle, dass der Vorsteher beim Abendmahl auf den Tisch „eine reine Decke auflegen“ lasse und dass er „einen vollen Krug mit gutem reinen Wein“ und „ein Herdgebäck oder ungesäuerten Kuchen oder ungesäuertes Brot“ darauf stellen lasse. Nach diesem Brauch würden die Waldenser in manchen Gegenden - Lippelt zitierte hier eine andere Quelle - *Tortolami* genannt, weil sie beim Abendmahl einen *Kuchen (tortellum)* herumreichten, in jedem Fall aber - worauf es bei dieser Feststellung ankomme - keine *kleinen Hostien*, sondern ein *größeres Gebäckstück*, wie man es in Naumburg sehen könne.¹⁶²⁹



Abb. 225
Naumburg, Dom, Westlettners
Abendmahl. Detail (Foto Marburg)

Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners

In der Naumburg-Forschung hatte zuletzt Hermann Giesau die religionsgeschichtliche Bedeutung des Naumburger Westlettners-Kruzifixes für den Wandel der mittelalterlichen Frömmigkeitshaltung herausgestellt,¹⁶³⁰ ein Thema, das Lippelt jetzt in ähnlicher Weise behandelte, wobei er - wie die Forschung seit Bergner¹⁶³¹ - auf den symbolträchtigen Vorgang einer *Herabholung* des Triumphkreuzes in die unmittelbar physische Gegenwart der Gläubigen verwies. Christus werde nicht mehr als der Triumphator dargestellt, „sondern als der Mensch, der durch Leiden in die Gottheit eingeht.“¹⁶³² Das Besondere des Naumburger Westlettnerskreuzes liege nun darin,

1628 Lippelt 1938, S. 239.

1629 Ebd.

1630 Vgl. Giesau 1933, S. 27f. - Siehe dazu Kap. XIV. 1 (*Die Ursprünge des Andachtsbildes*).

1631 „Es ist auch eine kühne Neuerung, die Kreuzigung, welche sonst ihren Platz hoch oben auf dem Triumphbalken hat (vergl. Wechselburg), so in greifbare Nähe herabzurücken (...).“ (Bergner 1909, S. 43.)

1632 Lippelt 1938, S. 245. - „Dieser Künstler aber setzt ganz aus seinem durch die Bibel gefestigten Glauben heraus wie ein Prophet der Reformation das Kreuz mitten unter

dass es - wenn auch nicht auf den ersten Blick sichtbar - die Form eines dreiarmigen T aufweise, das von der Kirche seit Papst Innozenz III. als Ketzerkreuz verdammt werde, die sog. *crux commissa*. Seit Jahrhunderten habe sich in der römischen Kirche das vierarmige Kreuz, die sog. *crux immissa*, durchgesetzt, die von Theologen im frühen 13. Jahrhundert als die allein kanonische Form festgestellt und von päpstlicher Seite sanktioniert worden sei.¹⁶³³

Zur T-Form des Kreuzes am Naumburger Westlettner traf nun Lippelt zwei Feststellungen: a) es sei das einzige dreiarmige Kreuz in einer christlichen Kirche über Jahrhunderte hinweg (erst im 15. Jahrhundert sei diese Form des Kreuzes in einem kirchlichen Raum wieder nachweisbar), b) die dreiarmige Form des Kreuzes sei am Naumburger Westlettnerportal nicht offen dargestellt, sondern durch die Herabführung einer Gewölberippe verborgen, so dass der Eindruck entstehen könne, dass sich hinter dieser Gewölberippe der obere Kreuzesarm verberge.



Abb. 226
Naumburg, Dom, Westlettner
Portal nach Nordwesten (Foto Marburg)

In diesem Faktum eines erst bei näherer Betrachtung erkennbaren und keineswegs zur Schau gestellten dreiarmigen Kreuzes sah Lippelt den Beweis für die waldensische Gesinnung des Bildhauers,¹⁶³⁴ die sich zuvor schon durch die Beobachtungen des Fisch- und Brotessens beim Abendmahl ergeben und durch eine bestimmte Form der Frömmigkeitshaltung bestätigt habe.

die Menschen ins Leben hinein, so daß jeder, der diesen Chor betritt, die Nähe seines Heilandes geradezu körperlich spüren soll.“ (Ebd.)

1633 „Um 1200 versucht Ebrard von Bethune den Waldensern aus Eph. 3,18 zu beweisen, daß das Kreuz Christi vierarmig gewesen sei: ‚auf daß ihr begreifen möget, welches das sei die Breite und die Länge und die Tiefe und die Höhe (des Kreuzes Christi). Denn die vier gehören für das Auge zum Kreuz und stimmen auch zu Christus (1 Ebrardus Behunensis, *Adversus Waldenses*, *Bibl. Max. Vet. Patr. XXV. Lugdun. 1677. Cap. XVII, fol. 1560*). Um 1230 bekämpft Bischof Lucas von Tuy lebhaft das dreiarmige Ketzerkreuz der Albigenser und der Armen von Lyon, wobei er sich auf niemand Geringeres berufen kann als auf die Predigten des Papstes Innocenz III. In dem Kapitel über ‚Die Form des Kreuzes Christi‘ heißt es (2 Lucas Tudensis, *De altera vita ... adversus Albigensium errores ed. J. Mariana. Ingolstadt 1612, Lib. I, cap. X.*): ‚Wir wollen die Worte des hochberühmten Papstes Innocenz III. ins Feld führen. Er sagt selbst: Es waren am Kreuze des Herrn vier Hölzer, der aufrechte Pfahl, das Querholz, der aufgesetzte Balken und der darübergelegte Titel. Daraus ergibt sich, daß die Römische Kirche das Kreuz mit vier Armen anbetet.“ (Lippelt 1938, S. 245 u. n. 1 u. 2.)

1634 Lippelt 1938, S. 245f.



Abb. 227
Naumburg, Dom, Westlettner
Christus am Kreuz (Foto Marburg)

Die Vermenschlichung des Christusbildes werde ergänzt durch die Haltung Marias am Kreuz, deren Hindeuten auf Christus Lippelt in einen Gegensatz zum Marienkult der Zisterzienser stellte. Die Förderung und theologische Begründung des Marienkults gehe auf den Ordensheiligen Bernard von Clairvaux zurück, der in einem persönlichen Bekenntnis dargelegt habe, dass er sich Maria als zweite Vermittlerin zu Gott wünsche. Christus sei zwar von Gott als Mittler eingesetzt worden, „aber auch Christi göttliche Majestät scheut noch der Sünder und begehrt darum einen Fürsprecher bei ihm“, als welcher nur Maria fungieren könne („fliehe zu Maria, deren reine Menschheit auch der Sohn ehrt. Der Sohn erhört die Mutter, der Vater den Sohn; diese Leiter für den Sünder ist meine ganze Hoffnung.“¹⁶³⁵ Dagegen interpretierte Lippelt das Hindeuten Marias auf den Gekreuzigten am Westlettner-Eingang als Aussage des *Nicht ich!* -

Er!, worin eine Ablehnung des Marienkults liege, eine Ablehnung, „wie sie damals nur von den Waldensern vertreten wurde“.¹⁶³⁶

Die Übertragung der Waldenserthese auf den Stifterzyklus

In der Aufstellung von *profanen* Adelige[n] im Chor einer Kirche sah Lippelt zusammen mit vielen anderen Forschern - u.a. Émile Mâle - das Besondere und Einmalige des Naumburger Stifterzyklus.¹⁶³⁷ Das Revolutionäre der Einführung profaner Figuren in den Chor einer Kirche musste aus Lippelts Perspektive dadurch noch bemerkenswerter erscheinen, als er den Westchor in Naumburg als *Allerheiligstes* auffasste, eine Definition, die Lippelt freilich nicht im Verhältnis zum Chor im Osten des Doms oder im Hinblick auf mögliche andere Funktionen des Westchors erläuterte.¹⁶³⁸ Von dieser Bestimmung des Westchors als *Allerheiligstes*

1635 Lippelt 1938, S. 246, n.1 mit Verweis auf *Migne, Patrologia Latina* 183, 1014.

1636 Lippelt 1938, S. 246f.

1637 Zu Émile Mâle vgl. *Revue de Paris* 23, T.6 (1916), S. 522 und Mâle (1917b)1923, S. 202f. (Siehe dazu Kap. VIII. 3 (*Skulptur in Naumburg*)). - Zur deutschen Forschung siehe die in Fußnote 1617 gegebenen Belege.

1638 Lippelt 1938, S. 247. - „Jetzt begreifen wir auch, daß gerade dieser Meister es wagte, entgegen aller kirchlichen Überlieferung und Sitte im ‚Allerheiligsten‘ keine

ausgehend sah Lippelt das Revolutionäre des Stifterzyklus darin, dass „sündige Menschen“ und keine Heiligen im *Allerheiligsten* dargestellt seien.¹⁶³⁹

Lippelts Erklärung des Zyklus ging von der Bestimmung des Westchors aus, aber so, dass diese Bestimmung (*Allerheiligstes*) durch den Zyklus *negiert* werde. Der Ort selbst konnte im kirchlichen Sinne die Aufstellung der Stifterfiguren nicht rechtfertigen. Es war für Lippelt der Wille des Bildhauers oder - vom kirchlichen Standpunkt aus gesehen - eigentlich dessen *Ketzertum*, das den auftraggebenden Bischof dazu gebracht habe, profane Sünder aufzustellen. Lippelt maß dem Bildhauer damit eine Rolle zu, welche unter konträren Vorzeichen die stilanalytisch-künstlerisch argumentierenden Forscher der 1920er Jahre - allen voran Pinder - dem Bildhauer gleichfalls zugeschrieben hatten: die des eigentlichen Schöpfers des Stifterzyklus, der auch dem Auftraggeber seinen Willen aufgezwungen habe,¹⁶⁴⁰ mit dem Unterschied freilich, dass die Intentionen des Bildhauers bei Lippelt keine künstlerischen, sondern religiös-weltanschauliche waren: eine revolutionäre Laien-

‚Heiligen‘, sondern Menschen darzustellen, wie das Leben sie geformt hatte, ohne daß eine kirchliche Legende ihnen erst allzu christliche Tugenden anzudichten brauchte. Für ihn gab es nach gut waldensischer Anschauung überhaupt kein ‚Allerheiligstes‘.“ (Ebd.)

Die Bezeichnung *Allerheiligstes* für den Westchor des Naumburger Doms ist zum ersten Mal von August Schmarsow (1896, S. 155: „Ein ritterlicher Schwertkampf in der Kirche? (...). Aber der Vorgang vollzieht sich hinten im Chorraum wie auf besonderer Bühne, als spiegele sich nur der Drang des Lebens draußen hier im Hintergrund des *Allerheiligsten* selber.“) verwendet worden.

Er findet sich in den 1920er Jahren nur bei Lill (1925, S. 44): „Eine durchaus neue Idee lag dem Ganzen zugrunde. Den Stiftern und Wohltätern der Kirche, Mitgliedern der sächsischen Herrscherfamilien, den Eckardinern und Wettinern, sollte im *Allerheiligsten* weniger ein Ruhmestempel als eine bevorzugte Gnadenstelle erstehen.“

Häufiger dagegen ist die Bezeichnung *Allerheiligstes* für den Westchor in der Literatur der 1930er Jahre verwendet, u.a. bei

Schreyer (1934, S. 34): „In der Mitte des Chores steht der Altar. Von ihm und zu ihm leben die Stifter. Sie glühen von seinem Licht. (.....) Das Leben im Chor ist Anbetung und Lobpreis dem *allerheiligsten* Gut.“,

Bauer (1935, S. 57f.): „Als er hier [*sc. in Naumburg*] begann mit seinen Gehilfen, die sein Geist ernährte, hatte er die Welt schon hinter sich gebracht (...). Es gab nichts Köstlicheres für ihn als einen frisch gebrochenen Stein, aus dem er Liebliches und Strenges herauslocken sollte, in dem schon alles schlief, was sich in den schönen Kranz rings um das *Allerheiligste* einfügen würde, in das hohe Gewölbe, in die festliche Prozession der Säulen.“

und Schrade (1936, S. 5): „Niemand kann freilich sagen, ob es der auf Spenden bedachte Bischof oder der vom Gestaltungsdrange getriebene Künstler war, welcher zuerst den Gedanken faßte, diese werkheiligen Stifter im *Allerheiligsten* so aufzustellen, wie es sonst nur göttlichen und heiligen Gestalten zukam.“

1639 Lippelt 1938, S. 248.

1640 Vgl. Pinder 1925, S. 17 (zitiert in Fußnote 982); siehe dazu Kap. X. 3 (*Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers*).

theologie, welche der Bildhauer *gegen* die Heiligenverehrung der Zeit und *gegen* bestimmte Auffassungen der Amtskirche gerichtet habe.¹⁶⁴¹ Die naheliegende Frage nach den Motiven des Bildhauers, einen solchen Stifterzyklus im *Allerheiligsten* des Naumburger Doms zu errichten, beantwortete Lippelt auf sehr allgemeine Weise: der Bildhauer wollte „Menschen verschiedenster Art uns vorführen, die alle, Gute und Böse, Traurige und Heitere, Friedfertige und Zornige, Fromme und Weltkinder, Alte und Junge, Männer und Frauen, der Gnade Gottes bedürfen“¹⁶⁴² - diese Sorge um das Seelenheil verstorbener Adelige soll nach Lippelt den Bruch mit der Tradition der Verehrung von Heiligen im Naumburger Westchor bewirkt haben.

Die Auftragvergabe für diesen Stifterzyklus beschrieb Lippelt als einen Prozess: Bischof und Domkapitel selbst hätten gar nicht an einen solchen Zyklus gedacht, und die Initiative sei vom Bildhauer ausgegangen, der dem Bischof zunächst das Konzept einer Ehrung der ersten Stifter des Domes und seiner Ahnen vorgeschlagen habe.¹⁶⁴³ Doch da sich das Konzept eines Ahnenkults mit waldensischer Frömmigkeit nicht vereinbaren ließ, nahm Lippelt an, dass der Bildhauer den Bischof und das Domkapitel zur Einwilligung auch in sein waldensisches Konzept des Stifterzyklus bewegt habe. Lippelt verwies hierbei auf ein Beispiel der Duldung von Waldensern in der Diözese Passau, das zeigen könne, dass ein solches Verhältnis im religiös konfliktreichen 13. Jahrhundert durchaus denkbar gewesen wäre.¹⁶⁴⁴

1641 Lippelt 1938, S. 247f.

1642 Lippelt 1938, S. 250.

1643 Lippelt 1938, S. 248f.

Lippelt stellt sich vor, wie der Bildhauer auf das Beispiel des Stifterpaars Heinrich und Kunigunde am Bamberger Dom verwiesen haben könnte, doch räumt er ein, dass ein entscheidender Unterschied darin liege, dass Heinrich und Kunigunde zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung am Bamberger Portal bereits heilig gesprochen worden waren, also keinesfalls als profane Stifter hätten gelten können. Dass in der Errichtung eines Stifterzyklus ohne erkennbares Ausgangsmotiv auf Seiten von Bischof und Domkapitel eine Ungereimtheit liegen könne, gibt der Autor selbst zu erkennen, wenn er hinzufügt, es habe „natürlich der Überzeugungskunst und -kraft des Meisters bedurft, um zu seinen Zielen zu gelangen“. (S. 249.)

1644 „Wir wissen nicht, wie die Stifterfiguren und der Lettnerschmuck von den Domherren aufgenommen worden sind. Man kann sich nicht vorstellen, daß das alles im Widerspruch zum Klerus entstanden sein sollte. Es bleibt aber auch durchaus die Möglichkeit, daß das Domkapitel und der Bischof dem Gedanken der ‚Laienfrömmigkeit‘ keineswegs ablehnend gegenüberstanden. In jenem Jahrhundert der großen Spannungen zwischen Kaiser und Papst gab es gerade in Deutschland eine Reihe geistlicher Würdenträger, die durchaus nicht hierarchisch-päpstlich gesinnt waren. Siegfried III. von Mainz gehörte anfangs sicher zu ihnen. Der Bischof von Passau, Rüdiger von Radek (1235-1250), war der ergebene Bundesgenosse des Kaisers, auch als dieser im Banne war. Rüdiger hat die Waldenser in keiner Weise verfolgt, woraus sich ja ihre Verbreitung in der Diözese von Passau erklärt.“ (Lippelt 1938, S. 250.)

XVIII. Eine Summe der Naumburg-Forschungen der 1920er und 1930er Jahre

Hermann Beenken (1939) ¹⁶⁴⁵

Nachdem Hermann Beenken 1924 eine Übersicht über die *Romanische Skulptur in Deutschland* veröffentlicht und ein Jahr später die Publikationen von Goldschmidt, Panofsky und Jantzen zur mittelalterlichen Skulptur rezensiert und auch zu Fragen der Naumburger Bildhauerarbeiten Stellung genommen hatte, ¹⁶⁴⁶ schien es lange Zeit die Absicht des Autors gewesen zu sein, einen Nachfolgeband zu seinem Romanik-Buch herauszubringen. ¹⁶⁴⁷ Doch statt des ursprünglich geplanten Überblickswerks zur gotischen Skulptur erschien erst 1939 eine umfangreiche Monographie zu den Bildwerken im Naumburger Dom, die sicherlich den Anspruch erheben konnte, eine *Summe* der Naumburg-Forschung der 1920er und 1930er Jahre zu bieten. ¹⁶⁴⁸ Beenkens Arbeit, die ausführliche Beschreibungen zu

1645 Zu Hermann Beenken, *Der Meister von Naumburg*, Berlin 1939 [Beenken 1939a], vgl.: Möllenberg 1939 (Rez.), S. 384f. / Giesau 1940, S. 215f. / Wallrath 1949 (*Bildheft*), S. 1 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 242 / Pinder/Scheja 1952, S. 7 / Schlesinger 1952, S. 10 (n.3), 13 (n.13), 26, 33, 61 (n.214) / Wessel 1952b (Rez.), S. 105 / Isserstedt 1955, S. 192 / Stange/Fries 1955, S. 14 / Wessel 1955, S. 313 / Zander 1956, S. 122 / Hinz 1958, n.41 / Schmoll 1966, S. 291f. / Schmoll (1966)1985, S. 73f. / Bauch 1972, S. 226 (n.5) / Boeck 1975, S. 85 (n.3) / Sauerländer 1979, S. 186 / Kidson 1987, S. 143 / Brush 1993, S. 115 / Marksches 1996b, S. 328 / Blaschke 1996, S. 377 / 384 / Dautert/Plaumann 1996, S. 307 (n.50) / Köllermann 1996, S. 354 / Jung 2002, S. 245 / Jung 2003, S. 44 / Beer 2005, S. 303 (n.236) / Caesar 2006 (Diss.-Ms.), S. 184f.

1646 Hermann Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig 1924; ders., *Besprechung Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924, in: *Cicerone* 17 (1925) S. 328-333; ders., *Besprechung von Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59 (1925/26) Beilage ‚Die Kunstliteratur‘, S. 1-6 und ders., *Besprechung von Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26) a.a.O., S. 29-34. - Zu Beenkens Besprechung des Buches von Panofsky siehe Fußnote 821, zu seiner Besprechung des Werks von Jantzen Kap. VIII. 5 (*Überlegungen zur Stilanalyse des Naumburger Stifterzyklus*).

1647 Vgl. Peter H. Feist in *Metzlers Kunsthistorikerlexikon* 1999, S. 19.

1648 Beenkens Naumburg-Buch wurde noch 1939 ein zweites Mal aufgelegt (*Sechstes bis Elftes Tausend*) (mit einigen geringfügigen Änderungen im Layout ab Seite 105). Die Aufnahmen von Erich Kirsten - der auch die Photos für den Band von Herbert Küas 1937 beisteuerte - geben im Chorquadratum bereits den Zustand nach der Renovierung der Baldachinreihe über dem Dorsale im Naumburger Westchor wieder, welche das unruhige Auf und Ab der oberen Zinnenbekrönung, wodurch die Füße der Figuren im Chorquadratum überschritten worden waren, zugunsten einer einheitlich in Laufanghöhe abschließenden Reihe ersetzte. Zum alten Zustand (vor 1938) vgl. noch die Abbildungen im Band von Herbert Küas (1937), aber auch viele spätere Publikationen - so z.B. die von Dietrich Schubert, *Von Halberstadt nach Meißen*, Köln 1974 -, welche auf die alten Aufnahmen zurückgreifen (vgl. etwa die Figur der Gega bei Schubert D. 1974, Abb. 174 mit der

allen behandelten Skulpturen enthält, orientierte sich an den stilanalytischen Arbeiten der 1920er Jahre wie den Studien Erwin Panofskys (mit dem Beenken zwischen 1924 und 1929 in regem Briefkontakt gestanden hatte),¹⁶⁴⁹ Hans Jantzens und Wilhelm Pinders.

entsprechenden Aufnahme bei Beenken 1939a, Abb. 102) - Beenken zeigt 1939 den heutigen Zustand (*nach* 1938), Dietrich Schubert 1974 den *vor* 1938.

Die unter der Leitung von Hermann Giesau vorgenommene Rekonstruktion der Baldachinreihe ist erläutert bei Werner Hirschfeld, *Die Erneuerung der Baldachinreihe im Westchor des Naumburger Domes, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1935/36, S. 48-70*. Sie gilt bis heute als eine denkmalpflegerische Tat. Sie wurde von allen maßgeblichen Kunsthistorikern nicht nur Jahre zuvor gefordert (vgl. Pinder 1925, S. 15: „Hier einmal ein Unglück: Die Zinnenbekrönungen über den Zwergwölbungen sind 19. Jahrhundert! Sie wirken nur unruhig“, sondern nach ihrer Fertigstellung auch begrüßt (vgl. Beenken 1939a, S. 43).

1649 Noch bevor Hermann Beenken sein Buch über die *Romanische Skulptur in Deutschland* 1924 veröffentlichte, stand er in brieflichem Kontakt mit Erwin Panofsky, der gleichzeitig seine eigene Abhandlung über die *deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts* vorbereitete (siehe Kap. X. 1). Das persönliche Verhältnis beider Korrespondenten - vom Briefwechsel sind leider nur die Briefe Panofskys veröffentlicht worden (oder aber Beenkens Briefe sind verloren gegangen) (vgl. Korrespondenz I, ed. Wuttke 2001, S. 1027f.) - scheint ein konkurrierend-kollegiales und durchaus freundschaftliches gewesen zu sein, wovon die Existenz von zwölf zwischen 1924 und 1929 an Beenken gerichteten Briefen Panofskys Zeugnis ablegen. Im ersten dieser veröffentlichten Briefe schreibt Panofsky am 9. Juli 1924 an Beenken (Korrespondenz I, Nr. 111, S. 143), dass ein Herr Kohlhausen (*damals Assistent am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe*) ihm den „Vorschlag zu einer *mutuellen Rezension* unserer im Herbst erscheinenden Plastikbücher“ gemacht habe und dass er „natürlich sehr damit einverstanden“ sei, den Empfänger des Briefes aber vorab darauf aufmerksam machen möchte, dass seine „Plastikpublikation gar keine grossen wissenschaftlichen Ambitionen hat,“ was sich dann freilich für den theoretischen Teil der Abhandlung Panofskys als *Understatement* herausstellen sollte.

In den *mutuellen Rezensionen*, die zuerst von Panofsky im *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2 (1924/25) S. 244-246 und dann von Beenken in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 59 (1925/26), Beilage *Die Kunstliteratur*, S. 1-6 erschienen, schenkten sich die beiden Rezensenten auf kritische Weise nichts (siehe Fußnote 822). Beenken hatte in derselben Ausgabe, in der seine Panofsky-Rezension erschien, auch das Buch von Hans Jantzen *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* besprochen (a.a.O., S. 29-34; siehe Fußnote 1043), das von Panofsky seinerseits ein Jahr später im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54-62 (siehe ebd.) gleichfalls gewürdigt wurde, wobei Panofsky die Gelegenheit wahrnahm, eine Bemerkung zu Beenkens Kritik an seiner eigenen Abhandlung mit einem Lob für Jantzens Buch zu verbinden. Jantzens Darstellung gewinne - so Panofsky in seiner Rezension - „eine Dichtigkeit und Homogenität (..), wie sie nicht allzu oft erreicht wird und beispielsweise auch in einem - mit Jantzens Arbeit sachlich vielfach sich berührenden, methodisch aber sehr verschiedenen - Versuch des Unterzeichneten mit Recht vermißt werden konnte.“ (a.a.O., S. 54.) Zu dieser Bemerkung verweist Panofsky in der Fußnote auf die Rezension Beenkens zu seinem Buch (ebd., n.1).

Der Kontakt zwischen Panofsky und Beenken blieb - soweit der Briefwechsel 1924-1929 das erkennen lässt - freundschaftlich, und Panofsky schreibt Beenken am 1. Mai 1925: „Ihre Auseinandersetzung mit meiner Wolff-Publikation [*sc. Panofskys Buch Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, welche im Kurt Wolff-Verlag in München erschienen war*] habe ich

Es waren dieselben Fragen, welche diese Forscher beschäftigt hatten, die Beenken nun aufgriff: die Frage nach der Identität und Persönlichkeit eines *Naumburger Meisters*, das Verhältnis der Skulpturen in Naumburg und Mainz zu den französischen Voraussetzungen, die Rekonstruktion eines möglichen Frühwerks des Bildhauers in Frankreich und Deutschland und Fragen der Händescheidung.

Wenn sich Beenken daneben auch mit den aktuellen Arbeiten von Hermann Giesau, Herbert Küas und Ernst Lippelt auseinandersetzte, so blieben doch Themen mit aktuell politischer Tendenz, wie sie August Schmarsow, Lothar Schreyer und Walter Möllenberg 1934 in ihren Publikationen unter dem Schlagwort *die slawische Gefahr* mit der Naumburger Skulptur verknüpft hatten,¹⁶⁵⁰ und welche nun im Vorfeld des militärischen Angriffs von Nazi-Deutschland auf Polen an beklemmender Aktualität gewannen, aber auch *Rassefragen*, wie sie derselbe Schreyer, daneben Alfred Stange, Herbert Küas und Ernst Lippelt im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie angesprochen hatten, bei Beenken ohne Wiederhall.¹⁶⁵¹

mit grossem Interesse und lebhafter Freude gelesen. Sie werden es mir ohne weiteres glauben, wenn ich Ihnen sage, dass eine ernsthafte und weiterführende Diskussion mir wesentlich lieber ist, als es ein uneingeschränktes, aber unfruchtbares Lob gewesen wäre; und das, was Sie über die ‚Richtungsbedeutsamkeit‘ der in der Antike, im Mittelalter und in der Renaissance begegnenden Formen sagen, scheint auch mir eine wirkliche, wesentliche Ergänzung zu sein. Nur möchte ich deswegen, ohne eigensinnig zu sein, noch nicht gleich meine methodologische Position aufgeben.“ (Korrespondenz I, Nr. 131, S. 173.)

1650 Vgl. noch einmal die einschlägigen Äußerungen

bei August Schmarsow (1934, S. 16) zum *Vordringen und Überhandnehmen slawischer Typen* (siehe Zitat zu Fußnote 1375);

bei Lothar Schreyer (1934, S. 41) zur Bestimmung Ekkehardts als *deutschem Kämpfer*, der mit seinem Schild *schützend am Tor des Reiches steht*, aber *das Schwert vor seinem Schild hält* (siehe Kap. XIV. 3 (*Der deutsche Mensch und sein Prophet*))

und bei Walter Möllenberg (1934, S. 117), der den Übergang findet von einer Interpretation der Stifterfiguren als *Seligpreisungen* der Bergpredigt zu Menschen von *heldischem deutschen Geist* (siehe Zitat in Fußnote 1435 und Kap. XIV. 4).

1651 Kathryn Brush bezeichnet Beenkens Monographie als „(..) the definitive artistic biography of the master which portrayed his life, wanderings and career from birth through old age“ und fährt fort: „Beenken’s monograph (..) represented a compilation of earlier scholarship mixed with thinly-veiled National Socialist political and racial ideology.“ (Brush 1993, S. 115.)

Ähnlich äußert sich Peter H. Feist, der meint, dass Beenken in seinem Naumburg-Buch „feinfühliges Begreifen von Gestalteigentümlichkeiten und bemerkenswerte Gedanken zum Verhältnis von nachahmbarer, daher wirksamer Stilkonvention zur einzigartigen, persönlichen Schöpfung mit einer heute erschreckend wirkenden, mystifizierenden Deutschtümelei“ verbinde. (Metzler Kunsthistoriker-Lexikon 1999, S. 19.)

Brush und Feist werfen in ihren Stellungnahmen zu Beenkens Buch die wichtige Frage auf nach dem *nationalsozialistischen* Charakter einer 1939 zum Zeitpunkt des Kulminationspunktes der Nazi-Herrschaft veröffentlichten kunsthistorischen Publikation

und kommen zu dem Ergebnis, dass Beenkens Abhandlung eine Tendenz zur *Rassenideologie* und *Deuschtümelei* erkennen lasse. Beenkens Buch, in welchem in Fußnote 2 auf Erwin Panofsky und in Fußnote 37 auf Paul Frankl verwiesen wird, weist diese nazistische Tendenz *nicht* auf.

Sieht man von der Interpretation Gertrud Bäumers einmal ab, welche im *Blutszusammenhang der natürlichen und dunklen Kraft eines jungen Volkes* die *Grundlage aller Größe und Schönheit* auch der Naumburger Stifterfiguren sieht, und deren Arbeit den Namen einer *rassischen Interpretation* durchaus verdient (die Erstausgabe ihres Buches *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* datiert vom Jahr 1928 und wurde 1940 mit einem aktuellen Vorwort unverändert neu veröffentlicht (siehe Fußnote 1159)), so scheint - nach keineswegs vollständiger Auswertung der Literatur - eine grundsätzlich *rassische Interpretation* des Naumburger Stifterzyklus (oder der Passionsreliefs) in der deutschen wissenschaftlichen Literatur außer in der genannten Publikation von Bäumer während der Jahre 1933-45 nicht veröffentlicht worden zu sein.

Dagegen gibt es genügend *rassische Äußerungen* in der Naumburg-Literatur dieser Jahre - vorwiegend in *religiös* oder auch *mystisch* geprägten Abhandlungen, kaum jedoch in *stilanalytischen* oder *nabsichtig-deskriptiven* Arbeiten -, wie eine Auswahl (1934 bis 1939) belegen kann (*Herv., G.S.*), so u.a. bei:

Lothar Schreyer (1934, S. 11): „Sie [*sc. die Dome in Naumburg und Bamberg*] sind hochragende Gottesburgen germanisch-christlichen Wesens, errichtet im Kampf gegen die slawische Gefahr. Sie sind Vorposten des Glaubens und der Rasse (...).“;

Alfred Stange (in: Stange/Metternich 1937, S. 10): „Wenn er [*der Bildhauer*] ihm [*sc. dem Bettler im Bassenheimer Relief*] aber dann in der Mitte des Bildes hoch zu Roß den ritterlichen Menschen gegenüberstellte, der sich diesem elendlichen Armen zuneigt, (...) so ist es für uns ein Hinweis, daß sich der Staufische Ritter, der *Hochbrassige*, auch wenn er Mitleid übt, niemals mit dem Andersartigen, dem *Niederrassigen*, gemein macht.“;

Herbert Küas (1938, S. 66): „Um dieser Gestalten willen, deren Urbilder längst verstorben waren, erfaßten die Bildner die physiognomisch gesehene Erscheinung des Menschen ihrer Gegenwart. Auf diese Weise entstanden jene wundervollen Statuen, in denen sich *Rasse-Ideale* verkörperten, um heute eindrucksvoll in ihrer *völkischen Bedeutung* zu uns zu sprechen.“; und

Ernst Lippelt (1939a, S. 22): „Daß der Künstler bei seinem Aufenthalt in Frankreich und Mainz keine *Juden* gesehen haben sollte, ist ausgeschlossen. Wenn er sie hier *mit slawischem Gesichtsschnitt* abbildet, so ist ihm das von Bedeutung. (...). Man braucht also, das will er sagen, gar nicht nach Palästina zu gehen, um so etwas zu erleben. Solche *Schurken* gibt's hier auch. Und die *Sorben*, die bei Naumburg jenseits der Saale wohnten, waren solch *Gesinde*, daß dies Bild jedem Naumburger damals sofort klar wurde.“

Dagegen kommt in Hermann Beenkens 160 Seiten starkem Buch, dem Kathryn Brush und Peter H. Feist *racial ideology* und *mystifizierende Deuschtümelei* vorwerfen, das Wort *Rasse* (bzw. irgendeine Ableitung dieses Wortes) nur ein einziges Mal vor. Das verwandte Wort *völkisch* findet sich überhaupt nicht verwendet, während das Wort *Volke* bei Beenken öfter vorkommt, z.B. in der Zusammensetzung *Nachbarvolke* (S. 12), womit Frankreich gemeint ist.

Der Satz nun, in dem Hermann Beenken das Wort *Rasse* verwendet, lautet:

„Jenes tiefste Geheimnis der Form, daß das Eigentlichste und Innerlichste im ganz Schlichten gesucht werden muß, pflegt sich den großen *Künstlern unserer Rasse in ihrem Alter* erst kundzutun. Der *altgewordene Meister* von Naumburg hat um dies Geheimnis genau so gewußt, wie vierhundert Jahre nach ihm der altgewordene Rembrandt.“ (Beenken 1939a, S. 106; *Herv., G.S.*).

Die Themen, die Beenken behandelte, betrafen die *Ethik* des Naumburger Bildhauers, die er am Bassenheimer Reiterrelief darlegte, die Frage nach dem *deutschen Charakter* der Naumburger Skulpturen vor dem Hintergrund ihrer französischen Voraussetzungen und eine Analyse der Stifterfiguren mit dem Ziel, dieselben in eine Entwicklungsreihe einzuordnen. Beenken versuchte einen Überblick über das Gesamtoeuvre des Naumburger Bildhauers und seines Kreises zu geben, Fragen des Verhältnisses von Meister, Werkstatt und Auftraggeber zu klären und eine Interpretation des Stifterzyklus zu liefern, der zuletzt unter nationalsozialistischen Vorzeichen vorwiegend in mystisch-religiösem Sinn gedeutet worden war. Er behandelte die aufgeworfenen Fragen in einer Weise, welche die nebulösen Vorstellungen eines Herbert Küas vom Stein als *Träger des Lichts*, vom Bildhauer, der den *Luftstrom in das Gestein einziehen lässt*,¹⁶⁵² und von einem Künstler, der das *sich offenbarende Wesen des deutschen Volkes* in den Stein *gebannt* habe,¹⁶⁵³ verscheuchte und durch analytische Beschreibungen und historisches Wissen zu ersetzen suchte.

Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers
- *Das Beispiel des Bassenheimer Reiters*

Mit seiner Analyse des *Bassenheimer Reiters* reagierte Beenken auf eine von Alfred Stange 1937 zusammen mit Graf Wolff Metternich verfasste Studie,¹⁶⁵⁴ in der Stange das zwei Jahre zuvor veröffentlichte Relief als *herrlichste Aussage des deutschen Menschen* gewürdigt¹⁶⁵⁵ und dies mit der Erscheinung des *adeligen Reiters* begründet hatte. Der adelige Reiter - so Stange - neige sich im Relief dem Gegenüber des Bettlers zu, sei aber doch bestrebt, *jedes Gemeinmachen* mit diesem zu *vermeiden*. Die Lehre, die Stange aus dieser Beschreibung zog, lag in der Aussage, „daß sich der

Hier ist offensichtlich das Wort *Rasse* nicht in denunziatorischem Sinn gebraucht - wie in den obenstehenden Beispielen bei Schreyer, Stange und Lippelt -; es bedeutet nur so viel wie *Volk* (*Künstler unserer Rasse* lässt sich mit *Künstler unseres Volkes* übersetzen). Entscheidend aber ist: das Wort *Rasse* (auch wenn es im Begriff liegt) wird hier nicht zur Herabsetzung einer *anderen* Rasse oder eines *anderen* Volkes gebraucht.

1652 Küas 1937a, S. 29 (zitiert in Fußnote 1612).

1653 Schreyer 1934, S. 10 (siehe Zitat zu Fußnote 1384).

1654 Alfred Stange und Graf Wolff Metternich, *Der Bassenheimer Reiter, Bonn 1937*. - In der Veröffentlichung sind die Darstellungen der beiden Autoren getrennt: Metternich gibt eine technisch-restauratorische Zustandsbeschreibung des Reliefs vom Standpunkt der Denkmalpflege, während Stange den ausführlicheren kunstgeschichtlichen Kommentar beisteuert.

1655 Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 6. - Zur Erstveröffentlichung des *Bassenheimer Reiters* durch Artur Schnitzler in der *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1935 vgl. Kap. XV. 1.



Abb. 228
Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 23)

Staufische Ritter, der *Hochbrassige*, auch wenn er Mitleid übt, niemals mit dem Andersartigen, dem *Niederrassigen*, gemein macht.“¹⁶⁵⁶

Hermann Beenken scheint diese Aussage Alfred Stanges vor Augen gehabt zu haben, als er seine Deutung des Verhältnisses von Reiter und Bettler im *Bassenheimer Relief* niederschrieb. Beenken referierte vorweg den Bericht Hermann Schnitzlers von der Auffindung des Martinsreiters in der Bassenheimer Pfarrkirche bei Koblenz, die mutmaßliche Entstehung der Arbeit für einen Altar des Heiligen im Mainzer Dom und die Identifizierung des Reliefs als mögliches Frühwerk

des Naumburger Meisters, welche Schnitzler durch eine Stilanalyse im Vergleich zur Mainzer Skulptur und zu den Arbeiten in Naumburg begründet hatte.¹⁶⁵⁷

Die Beziehung von Reiter und Bettler im Bassenheimer Relief aber betrachtete Beenken nicht wie Stange unter dem Gesichtspunkt der *rassischen* Überlegenheit eines berittenen Adligen, sondern unter dem Gesichtspunkt der Mitmenschlichkeit. Vordergründig gebrauchte auch Beenken zur Charakterisierung der Bresthaftigkeit des Bettlers die Bezeichnung *untermenschlich* - „das Gesicht mit Augen, die wie die eines Blinden erloschen sind, und dem wie atemlos stammelnd geöffneten Munde hat kaum etwas Menschliches mehr, indem die menschliche Form hier bewußt ins Unförmige, *Untermenschliche* herabgewandelt erscheint“ -, um dann fortzufahren, dass der „Bassenheimer Reiter (..) dem *Gemeinmenschlichen* näher (ist) als der Bamberger“. Denn der Bassenheimer Reiter erweise dem Elenden gegenüber eine Haltung, die „keiner ständischen Pflichtvorstellung, sondern einer rein menschlichen Regung“ entspringe.¹⁶⁵⁸ Während bei Stange die Bezeichnung

¹⁶⁵⁶ Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 10; *Herr.*, G.S. (bereits zitiert in Fußnote 1651).

¹⁶⁵⁷ Beenken 1939a, S. 29f. - Vgl. Schnitzler 1935, S. 423 und Kapitel XV.1.

¹⁶⁵⁸ Beenken 1939a, S. 34.

niederrassig die Warnung an den Leser implizierte, sich mit dem *Niederrassigen* nicht gemein zu machen - „das *Herrenbewußtsein*,“ - so Stange - „das Festhalten an der Standesehre um jeden Preis, an dem *Blutserbe seiner Ahnen*, das klare Bewußtsein der Grenze gegenüber dem Niederen wird uns in diesem Werke deutlich“¹⁶⁵⁹ -, schickte Beenken seiner Feststellung vom *Untermenschlichen* des Bettlers eine Reflektion über die inhaltliche Aussage des Reliefs voraus: „Auch der Häßliche und Bresthafte ist ein *Gottesgeschöpf*, dessen leibliche Not zu lindern, die *Christenpflicht* heischt.“¹⁶⁶⁰ Beenken verband also die herrschende Rasseideologie, der auch er im Begriff des *Untermenschlichen* verpflichtet war, mit einer übergeordneten Ethik (*Christenpflicht*), während Stange das *Bassenheimer Relief* zum Vorwand nahm, die Rasseideologie des NS-Staates als moralische Lehre des Bildwerks zu propagieren.¹⁶⁶¹



Abb. 229
Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 26)

1659 Stange in: Stange/Metternich 1937, S. 10; *Herv.*, G.S.

Stanges Reflektion über *rassisches Herrenbewußtsein* bezieht sich sowohl auf den *Bamberger* wie den *Bassenheimer Reiter* („Das, was das Rittertum Staufischer Zeit groß werden ließ (...) wird uns in diesem Werke ebenso eindrucksvoll wie jenes andere, von dem wir sprachen, deutlich.“ *Ebd.*).

1660 Beenken 1939a, S. 33; *Herv.*, G.S.

Dass Beenkens Interpretation als unmittelbare Antwort auf Stanges *rassische Deutung* zu lesen ist, geht aus dem anschließenden Satz bei Beenken hervor: „Gewiß *macht* der reitende Kriegsmann *sich nicht gemein mit dem anderen*, ein Abstand bleibt durchaus gewahrt; auch über diesen Abstand hinüber *aber* ist eine Verbundenheit deutlich, die bei dem *Bamberger Reiter* auf keine Weise zu denken wäre.“ (Beenken 1939a, S. 33f.; *Herv.*, G.S.)

1661 Vgl. Gabelt 1996, S. 248 und n.19.

In der Physiognomie des adeligen Reiters erkennt Beenken einen wiederkehrenden *deutschen* Typus im Werk des Naumburger Bildhauers, den er durch einfache Menschlichkeit im Antlitz, das keine Pose kenne, charakterisiert findet:

„Das Antlitz des Martin schließlich ist nächst dem freilich noch ausdrucksvolleren, ausdrückstieferen des Kopfes mit der Binde das schönste, das wir von der Hand des Meisters aus seiner vornaumburgischen Frühzeit besitzen, ungemein einfach und doch zugleich sehr persönlich im Menschlichen. Persönlich freilich hier nicht im Sinne des völlig Einmaligen. Es ist kein Zufall, daß gerade dieses Gesicht die Erinnerung an Gesichter anderer Figuren des Meisters erweckt, etwa des Naumburger Hermann oder des Johannes im Abendmahlsrelief oben am Lettner. Offenbar sind wir hier der Grundvorstellung des Meisters vom Menschlichen nahe, jener Grundvorstellung, die er in anderen Köpfen weit stärker zum Individuell-Besonderen gewandelt hat. Wie der Kopf mit der Binde, so ist auch der des Martin einer, der sich menschlich ganz öffnet. Dieser Heilige nimmt keine Miene

Der deutsche Charakter der Skulpturen im Naumburger Dom - deutsche und französische Skulptur

In Hermann Beenkens Einführung zu den Bildhauerarbeiten des *Meisters von Naumburg* sprach sich ein Nationalstolz aus, der auf Beenkens Voraussetzung einer deutschen Herkunft des Bildhauers gründete. Beenken räumte ein, dass die Forschung hierfür bislang keinen dokumentarischen Beweis erbracht habe und deswegen in diesem Punkt noch im Dunkeln tappe. Sicherem Boden gewinne die Forschung erst da, wo es um die *künstlerische* Herkunft des Meisters gehe, die zweifellos in Frankreich liege, wo dieser Bildhauer seine Lehrjahre verbracht haben müsse.¹⁶⁶² Statt sich auf weitere Spekulationen über die Volkszugehörigkeit des Bildhauers einzulassen, schnitt Beenken Überlegungen zur rassistischen Zugehörigkeit des Bildhauers ab und erklärte, dass die Naumburger Stifterfiguren hinreichendes Zeugnis für das deutsche Volkstum des Bildhauers böten.¹⁶⁶³ Beenken erschien dessen Werke als Mittel der *Selbstfindung* der Deutschen,¹⁶⁶⁴ ein Gesichtspunkt, welchen Dehio 1919 seiner *Geschichte der deutschen Kunst* programmatisch zugrundegelegt hatte. Dehio hatte erklärt, er wolle eine Kunstgeschichte für das deutsche Volk als Beitrag zu dessen Selbsterkenntnis schreiben.¹⁶⁶⁵ Die Stifterfiguren nun leisteten nach Beenken genau diesen Beitrag zu einer nationalen Selbsterkenntnis, indem sie deutsche Charaktere darstellten und darin zu erkennen

oder Haltung an, die ihm selber als solche bewußt wäre, er kennt weder Pose noch Maske. Er stellt sich und sein menschliches Handeln nicht für Fremde zur Schau, sondern lebt unmittelbar ganz aus sich selber. Dieses Unmittelbare aber ist deutsch, es ist das, was auch die Naumburger Stifter von allem Französischen wesentlich scheidet.“ (Beenken 1939a, S. 36.)

1662 „Der Meister von Naumburg - für uns Deutsche ist er in dem langen Zeitraum zwischen Antike und Neuzeit der Größte, der schöpferischste Genius unter den abendländischen Bildhauern. Daß wir keinen Franzosen, keinen Italiener, sondern einen der Unseren hier nennen dürfen, ist unser Stolz. Wie aber erweist sich uns denn - könnte gefragt werden -, daß er überhaupt ein Deutscher gewesen ist, er, der doch offenbar seine Kunst im französischen Westen gelernt hat und der zu denen gehörte, die einen nicht auf deutschem Boden gewachsenen Stil, die Gotik der Isle de France, gegen die ihrem Ursprunge nach zweifellos deutschere Spätromanik des beginnenden 13. Jahrhunderts, zur Herrschaft in Deutschland geführt haben?“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1663 Ebd.

1664 “Dies ist das Beglückende und das, was von Jahr zu Jahr wachsende Scharen deutscher Besucher nach Naumburg führt, daß wir hier, in den von der Hand des Bildhauers geformten Menschenbildern ein Wesentliches von uns selbst wiederfinden, etwas, was wir auch als nur uns Deutschen eigentümlich nachzuweisen imstande sind.“ (Ebd.)

1665 „Ich gebe deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst, in diesem Selbstbekenntnis des deutschen Innenlebens, das über bestimmte Seiten desselben mehr und deutlicher auszusagen hat als irgendeine andere ‚Quelle‘.“ (Dehio 1919, I, S. 5 (Vorwort).)

gäben, dass auch ihr Schöpfer ein Deutscher gewesen sei.¹⁶⁶⁶ Wie Georg Dehio¹⁶⁶⁷ bestimmte Beenken den Unterschied der Charaktere in Naumburg an einem Vergleich mit den Arbeiten des Reimser *Josephsmeisters*,¹⁶⁶⁸ ein Vergleich, den 1928 auch Leo Bruhns angestellt hatte.¹⁶⁶⁹

Wenn Beenken so den deutschen Charakter der Skulptur und ihres Bildhauers in Naumburg hervorhob, so ließ er auf der anderen Seite an der künstlerischen Schulung des Bildhauers in Frankreich keinen Zweifel aufkommen¹⁶⁷⁰ und betonte die überragende Führungsrolle Frankreichs auf dem Gebiet der Architektur und Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert.¹⁶⁷¹

1666 „(...) unbestritten und unbestreitbar ist, daß in Naumburg, Allerdeutschestes seine Wesensprägung gefunden hat. Nur aus unserem eigenen Blute heraus konnte Gestalt gewinnen, was in solcher Art deutsche Züge trägt.“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1667 „Vergleichen wir dazu noch die Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims [*sc. den Josef des mittleren Westportals*]. Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er bewußt den Gegensatz habe herauskehren wollen.“ (Dehio 1919, I, S. 341) - Dehio bildet hierzu die Figur des Josef vom mittleren Westportal der Kathedrale von Reims ab (a.a.O., Abb. 470a) und setzt die Bildüberschrift hinzu: „Typischer Franzosenkopf von der Kathedrale von Reims.“

1668 „Um des Wesensunterschiedes zwischen französischem und deutschem Menschentum in seiner ganzen Weite innezuwerden, muß man einmal eine in der Plastik eben jener Jahrzehnte so typisch französische Gestalt wie die des Joseph von der Westfassade der Reimser Kathedrale gegen die Naumburger Stifter stellen.“ (Beenken 1939a, S. 80.)

1669 Vgl. Bruhns 1928, S. 112 (zitiert in Fußnote 1182). - Siehe dazu auch Kap. XII. 3 (*Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere*).

1670 „Man muß sich klarmachen, wie ganz anders es damals in Frankreich stand, woher doch die Schöpfer jener Werke, die Größten unter den Bildhauern der deutschen Frühgotik, alle gekommen.“ (Beenken 1939a, S. 5.)

1671 „Dort im Westen ist das Hochmittelalter mehr als irgendwo anders das Zeitalter der Kathedralen und der großen an ihnen sich entfaltenden zyklischen Bildprogramme gewesen. Nirgends im damaligen Europa hat das, was zumal in dem nordfranzösischen Kernlande der Gotik seit etwa 1200 in einigen wenigen Jahrzehnten geschaffen wurde, an Fülle und Reichtum seinesgleichen gehabt. Auf den großen Bauplätzen entstanden dort ganze Wälder von Bildwerken, die dann im Zusammenhange des Kirchenbaues selber, in den hinein sie von Anfang an geplant waren, in überlegtester Ordnung zusammengefaßt und gegliedert wurden. Nach Hunderten, wenn nicht Tausenden sind die plastischen Figuren zu zählen, die die Portaldreiergruppen von Chartres, Amiens, Reims und an anderen Orten in ihren tiefen Buchten an den Gewänden, den Streifen der Bogenfelder (Tympana) und den deren spitzbogigen Umriß begleitenden Bogenläufen (Archivolten) zur Schau stellen. Schon die Menge des hier Gemeißelten ist - nicht anders wie die der gleichzeitig für eben diese Kathedralen geschaffenen farbengetrunkenen Glasfensterbilder - als Leistung ein Ungeheures. Einer der edelsten und großartigsten Auftriebe, deren der bildnerische Wille des abendländischen Menschen jemals fähig gewesen, tut sich hier kund.“ (Beenken 1939a, S. 5f.)

Die Unterschiede der deutschen Bildhauerarbeiten zur französischen Skulptur sah er weniger im Stilistischen als in der Psychologie der Figuren. An französischen Arbeiten stellte er einen Hang zur Selbstdarstellung fest, von der Schau gestellten Emotionen, wie sie vor allem die Skulpturen des genannten *Josephsmeisters* zeigten, während die Naumburger Figuren selbstvergessen und unbekümmert um die eigene Wirkung dastünden.¹⁶⁷²

Ein weiterer Charakterzug, den Beenken an den Figuren des *Josephsmeisters* ausmachte und der an Pinders Bestimmung von der französischen Reihenfigur erinnerte, war für ihn eine französische Tendenz zur Typisierung, der Beenken den Reichtum ganz unterschiedlicher Charaktere in Naumburg gegenüber stellte.¹⁶⁷³ Immer wieder kam Beenken auf die Individualität der im Naumburger Stifterchor dargestellten Charaktere zu sprechen und kontrastierte sie mit dem eher gleichförmigen Ausdruck höfischer Repräsentation, wie sie etwa auch die Figuren der Ste. Chapelle in Paris zeigten. Die Uniformität der französischen Skulptur gehe bis zur Austauschbarkeit fort in den Apostel- und Rittergestalten dieser *französischen Hofkunst*.¹⁶⁷⁴



Abb. 230
Französischer Meister um 1240
(Josephsmeister): Josef, Reims, Kathedrale
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 58)

1672 „In Naumburg wird oft der Körper, sein Tun und Lassen einfach vergessen, die Seele scheint abseits zu weilen. Dies gilt nicht nur von den offenbar verträumten Gestalten wie Wilhelm und Hermann, sondern nicht weniger auch von so aufrecht dem Dasein zugewandten wie Eckehart. Immer ist es das unbeachtete, unbewußte Tun des Körpers, worin sich das seelisch Eigene verrät, während das bewußte innere Leben dieser deutschen Menschen über das Nur Körperliche sehr weit hinausdrängt. Gestalten wie der Joseph scheinen genau zu wissen, womit und wie sie nach außen hin wirken, ein Seelisches jenseits dieses Wissensbezirkes scheint einfach nicht da zu sein, der Geist ist das Herrschende. Demgegenüber leben die deutschen Figuren in Naumburg ganz anders unbekümmert für sich, von ihrer Wirkung nichts wissend und auch nichts wissen wollend.“ (Beenken 1939a, S. 80.)

1673 „Während in Frankreich, in Reims, alles zu einem Typus gedrängt hat, einem Typus von durchaus einseitiger Vorbildlichkeit, der das National-Französische ganz in sich zu repräsentieren vermochte - und hier tat gerade der Meister des Reimser Joseph den entscheidenden Schritt -, gibt es in Deutschland, in Naumburg die Fülle.“ (Ebd.)

Zu Pinder siehe Kap. XIV. 5 (*Deutsche und französische Skulptur*).

1674 Beenken 1939a, S. 154f.

In der weiteren Entwicklung der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sei es dann in Deutschland zu einem *Unterliegen* des *eigentlich Deutschen* in der heimischen Skulptur gekommen, wie die Arbeiten in Trier und am Straßburger Lettner erwiesen.¹⁶⁷⁵

Beenken schilderte den Verlust des spezifisch deutschen Charakters in der Skulptur des Reichsgebietes als zwangsläufigen Prozess, als ein Unterliegen des deutschen Individualismus gegen die *höfisch verbindliche Haltung* des französischen Westens. Dieses künstlerische Unterliegen im Prozess einer Übernahme französischer Einflüsse stellte Beenken in den größeren Zusammenhang der politischen Geschichte, die mit dem Niedergang des Stauferreiches geendet hatte.¹⁶⁷⁶ In diesem Prozess einer Aufgabe der deutschen Eigenart in der Kunst des späteren 13. Jahrhunderts sah Beenken die Naumburger Skulptur als einen letzten deutschen *Protest* gegen den westlichen Menschentypus, wie er am vollkommensten in den Figuren des Reimser Josephsmeister repräsentiert werde. Dieser in den Stifterfiguren Gestalt gewordene Protest gegen den französischen *Ideenstrom* sei ein wesentliches Element der Skulptur des Naumburger Bildhauers, wodurch dieser - man fühlt sich an den Ausspruch Wilhelm Pinders von der Einsamkeit des Naumburger Bildhauers am Ende der staufischen Epoche erinnert¹⁶⁷⁷ - eine isolierte Stellung innerhalb der Skulptur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Deutschland einnehme.¹⁶⁷⁸

1675 „In den gleichen Jahren, in denen die Naumburger Stifter entstanden, siegte in Bildwerken des deutschen Westens schon die französische Norm. Die Plastik der Portalbogenfelder und -bogenläufe der Trierer Liebfrauenkirche, die Apostelstatuen vom ehemaligen Lettner des Straßburger Münsters sind Zeugnisse dieses neuen westlichen Ideeneinstroms, dem das eigentlich Deutsche nun von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in immer weiteren Bezirken zu erliegen begann.“ (Beenken 1939a, S. 155.)

1676 „Naumburg zeigt noch ganz die unendlich gespannte, immer wieder um die Verwirklichung eines Eigenen und Einmaligen bemühte deutsche Haltung, die den inneren Reichtum deutscher Plastik schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts begründet hatte (...) - eine Haltung, die sich aber ihrem innersten Wesen nach aufbrauchen, zersplittern mußte, die nicht von Dauer sein konnte. Um wie vieles war sie im Nachteil gegen jene weltmännisch und höfisch verbindliche Haltung, die der Westen zu schaffen gewußt hatte und die gerade solchen Menschen und Künstlern, deren menschliches Gewicht ein geringeres war, um so vieles verständlicher und nachahmenswerter erscheinen mußte! Gewiß haben nicht allein die Bildhauer nach den neuen Vorbildlichkeitsvorstellungen des Westens gegriffen, damals als in den Kämpfen zwischen Kaiser und Kirche die Macht des Stauferreiches unwiederbringlich dahinschwand.“ (Ebd.)

1677 „In der geschichtlichen Stellung, im Ausdruck des Großen und Abendlichen seiner Kunst liegt schon Grund genug für die Einsamkeit unseres Meisters in seiner Zeit.“ (Pinder/Scheja 1952, S. 36.)

1678 „Gerade dieser Meister aber war nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in unserem Volke nur ein Einzelner, der als Sohn einer größeren Zeit und eines größeren Reiches in einer Welt, die kleiner als er zu denken gelernt hatte, auf einsamem Posten

Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs

Historische Voraussetzung für jede hypothetische Rekonstruktion eines Frühwerks des Naumburger Meisters bildete seit den Untersuchungen Georg Dehios zur Bamberger Heimsuchungsgruppe und Artur Weeses Dissertation zur *Jüngeren Bamberger Werkstatt* sowie den Forschungen von Max Hasak, Karl Franck-Oberaspach und anderen die Annahme einer *Wanderschaft* deutscher Bauleute zu den Kathedralbauhütten Nordfrankreichs,¹⁶⁷⁹ von der auch Beenken bei seiner Behandlung dieser Frage ausging.¹⁶⁸⁰

Für die Naumburger Skulptur stellte Hermann Giesaus Veröffentlichung einiger Vierpassreliefs an der Kathedrale von Amiens den ersten Versuch dar, ein Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Frankreich konkret zu benennen. Beenken machte nun auf die Bedingtheit und Vergeblichkeit solcher Zuschreibungsversuche aufmerksam, die schon an der Unmöglichkeit einer klaren Händescheidung und an den fließenden Übergängen zwischen verschiedenen Künstler-Händen in einer *Unmasse* von Bildwerken scheitern müssten.¹⁶⁸¹

kämpfend einer dem Genius dankbaren Nachwelt das große Werk seines Lebens schuf.“ (Beenken 1939a, S. 155.)

1679 Zu Georg Dehio siehe Kap. I. 4 (*Deutsche und französische Skulptur*); zu Artur Weese Kap. III. 1 (*Bamberger und Naumburger Skulptur*); zu Max Hasak Kap. III. 3 (*Die französische Schulung der deutschen Bildhauer im 13. Jahrhundert*) und zu Karl Franck-Oberaspach Kap. III. 4 (*Übernahme französischer Gotik in Architektur und Skulptur*).

1680 „Man ist sich klar darüber, daß alle jene deutschen Bauleute und Bildhauer, die, wie ihre Werke uns zeigen, die Kunst des französischen Westens, der Kathedralen, gekannt haben, dort nicht einfach als untätige Beobachter oder als bloße Notizenmacher gewelt haben können. Nicht nur um zu leben, sondern auch um zu lernen, mußten sie selber mit Hand anlegen; die frühesten Arbeiten ihres Meißels können also sehr wohl noch heute unter den Unmassen von Skulpturen an den Kathedralen erhalten sein. So hat man gesucht.“ (Beenken 1939a, S. 9.)

Vgl. hierzu jetzt Caesar 2006 (Diss.-Ms.), S. 184f.

1681 „Giesau hat als Arbeiten, die von ihm [*sc. dem späteren Naumburger Meister*] herrühren könnten, einige der kleinen Vierpaßreliefs veröffentlicht, die in großer Zahl die Sockelzone der Portalgewände und darüber hinaus auch den Fuß der großen die drei Portale trennenden Strebepfeiler umziehen. Es sind dies in den Oberflächen vielfach verriebene Bildwerke, von denen das Meiste nicht anders wie über ihnen die Statuen unabweisbar französisch ist, während anderes in seiner schwereren, in Gebärde und Ausdruck dringlicheren Art in dieser Umgebung fremdartiger wirkt und dem deutschen Betrachter als deutsch empfunden erscheint. Dabei sind die Grenzen von Stil und Stil kaum genauer zu ziehen, allenthalben begegnen Übergänge vom einen zum anderen, den Versuch, hier die Anteile von Meister und Meister zu trennen, gibt man auch an Ort und Stelle bald auf.“ (Beenken 1939a, S. 10f.)



Abb. 231-233. Flucht aus Ninive - Der Engel erscheint dem Sacharja - Der Prophet Malleachi predigt den Juden, Vierpassreliefs Amiens, Kathedrale (vielleicht Frühwerke des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 3-5)

Damit äußerte Beenken prinzipielle Vorbehalte gegen Zuschreibungsversuche von Bildwerken französischer Kathedralen an den späteren Meister in Naumburg. Vergleiche könnten nur stilistische Ähnlichkeiten aufzeigen, nicht jedoch bestimmte Zuschreibungen begründen, die für die genannten Arbeiten in Amiens, Noyon oder Chartres immer unsichere Hypothesen bleiben müssten. Beenken äußerte gegenüber den Zuschreibungen Giesaus und Hamann-MacLeans den grundlegenden Vorbehalt, dass diese allein auf der Neigung der Forscher beruhten, durch eine gefühlsmäßige Interpretation ihnen verwandt anmutender *verinnerlichter* Gebilde etwas typisch Deutsches oder Naumburgisches zu entdecken.¹⁶⁸² Die Vorstellung vom *Deutschen* als Unterscheidungskriterium zur hypothetischen Bestimmung von Frühwerken des Naumburger Meisters müsse spekulativ bleiben. Aus all diesen Untersuchungen ginge nur hervor, dass Reims, Noyon und Chartres

¹⁶⁸² „Die hier abgebildeten Szenen aus der Geschichte der Propheten Maleachi, Nahum und Zacharias [Beenken bildet einige der von Giesau dem Naumburger Meister in Amiens zugeschriebenen Reliefs ab; siehe a.a.O., Abb. 3-5] könnten als allerfrüheste Schöpfungen des Naumburgers in Frage kommen; noch aber sind sie von seinen sicheren Arbeiten zu weit entfernt, als daß man sie mit Gewißheit als solche bestimmen könnte. (...). Man hat außer in Amiens auch in Reims, das der deutsche Bildhauer sicher gekannt hat, in Noyon und in Chartres Naumburgisches wiedererkennen zu dürfen geglaubt [3] W. Pinder: *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben durch Wilhelm Pinder 1925, S.23, S.42f., Abb.10, Abb.15. Richard H. L. Hamann: Der Naumburger Meister in Noyon, Zeitschrift des Deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft, 1935, S. 425 ff.] Die große Verschiedenartigkeit des hier oder dort an den nordfranzösischen Kathedralen mit unserem Meister in Verbindung Gebrachten mahnt zu äußerster Vorsicht. Der deutsche Betrachter ist nur allzu geneigt, von vornherein eine bestimmte Innerlichkeit, eine bestimmte Schwere des Gefühlsausdruckes, wo er ihr inmitten der meist leichter und schärfer beschwingten Formensprache unseres Nachbarvolkes begegnet, für deutsch zu halten und gerade dann an Naumburg zu denken.“ (Beenken 1939a, S. 11f. u. n.3.)*



Abb. 234. Engel und Apostel. Metz, Dombauamt (wahrscheinlich Frühwerk des Naumburger Meisters)
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 8)

mögliche Stationen und frühere Wirkungsstätten des Naumburger Meisters gewesen sein könnten.¹⁶⁸³

Beenken besprach die von Otto Schmitt vorgestellten Reliefs mit Apostelfiguren vom Türsturz des Portals der Kirche Notre-Dame-la-Ronde in Metz, in denen er wie Giesau und Schmitt die frühesten Zeugnisse für den persönlichen Stil des Naumburger Meisters zu Beginn der 1230er Jahre zu erkennen glaubte.¹⁶⁸⁴ Er hob den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt hervor, den diese Reliefs gegenüber den stilistisch ganz anders gearteten *linken Türsturz-Reliefs* desselben Portals darstellten:

*Man muß die Gestalten der Bruchstücke - die, von der linken des Engels abgesehen, uns leider ganz ohne Köpfe überkommen sind - mit denen der ergänzt an ihren ursprünglichen Platz wieder eingesetzten linken Streifenhälfte vergleichen, um den bedeutenden Rang schon der Erfindung im großen zu spüren. Alles drüben Starre und Träge ist hier in Wallung geraten, die Einförmigkeit bloßer Figurenreihung ist durch einen wirklichen Wechsel der Motive durchbrochen: ein rascheres Schreiten, ein Stehenbleiben, ein Sichumwenden gegen den zurückgebliebenen Nachbarn, vereinzelt auch ein Heben der Hände. Von einer breiten und mächtigen Körperlichkeit sind diese rund und fast frei gegen die Reliefgrundfläche gestellten Apostel.*¹⁶⁸⁵

Ohne sich über eine Identität des Bildhauers in Metz und Amiens zu äußern, wies Beenken - wie zuvor Schmitt - auf die Gemeinsamkeit des Motivs der Gewandraffung beim mittleren Apostel des Metzter Reliefs mit dem von Giesau 1925 veröffentlichten Amienser Vierpassrelief der *Flucht aus Ninive* hin und

1683 Beenken 1939a, S. 12.

1684 Beenken 1939a, S. 12f. - Siehe Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*).

1685 Beenken 1939a, S. 14.

beschrieb den Unterschied der Metzger Arbeit als *vollplastische* Ausführung im *hohen Relief* im Vergleich zu der flacheren und weniger plastischen Arbeit in Amiens. Die Zuschreibung des Metzger Apostelreliefs an den *Naumburger Meister* versah Beenken am Ende mit einem Fragezeichen, so sehr die Zuschreibung ihm unter dem Gesichtspunkt einer konsequenten Stilentwicklung passend erschien, denn die zuletzt veröffentlichte Datierung des Metzger Liebfrauenportals durch Paul Vitry (1925) und Jean-Baptiste Pelt (1937) *würde die Zuschreibung der Metzger Fragmente an den frühen Naumburger Meister aus baugeschichtlichen Gründen unmöglich* machen.¹⁶⁸⁶

Die Mainzer Skulptur

Erst bei der *Deesisgruppe* des ehemaligen Mainzer Westlettners gab Beenken seine Vorbehalte gegen eine Zuschreibung an den *Naumburger Meister* auf.

Die *vermenschlichten* Beziehungen der drei Gestalten Christus, Maria und Johannes stellten für Beenken einen bewussten *Bruch* des Bildhauers mit der ikonographischen Tradition dar.¹⁶⁸⁷ Mit den Mainzer Arbeiten erhielt das Frühwerk des Naumburger Meisters zum ersten Mal konkrete Konturen. Beenken rekapitulierte die historischen Voraussetzungen für die Errichtung des Mainzer Ost- und Westlettners unter Erzbischof Siegfried III. von Eppstein und nahm an, dass beide Lettner „von in nordfranzösischer Gotik geschulten Bauleuten“ errichtet worden seien.¹⁶⁸⁸ In Mainz lasse sich die Entwicklung des Reliefsstils des Bildhauers im Vergleich zu



Abb. 235
Apostel, Ausschnitt aus Abb. 234
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 9)

¹⁶⁸⁶ Vgl. Beenken 1939a, S. 13, n.4.

Das Metzger Relief behält bei Beenken den Stellenwert eines *hypothetischen Frühwerks* des *Naumburger Meisters*, welches er in einem Überblick zur Entwicklung der Gewandbildung des *Meisters* als früheste Arbeit bespricht. Beenken analysiert die Faltengebung des Bildhauers in der Reihenfolge a) Metzger Relief, b) Christusfigur der Mainzer Deesis und c) Bassenheimer Reiter, um an diesen Vergleichsbeispielen den Unterschied zur Bamberger Skulptur (Heimsuchungs-Maria) herauszustellen und am Merkmal bestimmter Spann- und Stauchfalten des Obergewandes eine Verbindung zu den Naumburger Stifterfiguren des Timo und Wilhelm herzustellen (vgl. Beenken 1939a, S. 36.).

¹⁶⁸⁷ Beenken 1939a, S. 16. - Im Formalen beobachtete Beenken ein *Schmiegsamer werden* der Gewandmotive im Vergleich zu den Metzger Skulpturen (vgl. Beenken 1939a, S. 21f.)

¹⁶⁸⁸ Beenken 1939a, S. 15. - Vgl. die ähnliche Darstellung bei Dehio 1911, S. 229. Siehe Kap. VI. 3. (*Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom*).



Abb. 236

Selige. Aus dem Jüngsten Gericht, Mainz, Domkreuzgang.
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 14)

französischen Arbeiten studieren. Zunächst zeigten die Mainzer Reliefs mit den *Seligen und Verdammten* wie französische Beispiele eine zweischichtige Figurenreihe mit den Figuren der vorderen Reliefschicht als Trägern der Bewegung und des Ausdrucks.¹⁶⁸⁹ In der Entwicklung des Reliefs zur *raumbaltigen Reliefgruppe*, wo der Raum durch die Figuren selbst gebildet werde, liege die eigentümliche Leistung des Bildhauers. Eine solche raumbaltige Gruppe zeige sich zuerst in der Deesis des Mainzer Westlettners und finde später ihren Höhepunkt in den Passionsreliefs des Naumburger Westlettners.¹⁶⁹⁰

Beenken wollte zu den Mainzer Weltgerichtsreliefs auch die von Noack veröffentlichte *Teufelsfratze* (Abb. 239) rechnen, welche nach Beenken ihre Herkunft vom Satyr des heidnischen Hellenismus nicht verleugnen könne, jedoch die *antike Grimasse* ins *Ungebeuerliche* abwandle.¹⁶⁹¹

1689 „Am [West-]Lettner, in ihrer ursprünglichen Anordnung, waren links und rechts die in einer tieferen Raumschicht und wohl auch etwas unterhalb anschließenden Reliefs der Seligen und Verdammten gegen die Mittelgruppe in eine scharfe Kontrastbeziehung gesetzt. Zeigte die Mitte symmetrische Zuordnung wandparalleler Bewegungen von links und von rechts her gegen die frontal gewendete Hauptfigur des Thronenden hin, so drängte hier alles nach außen aus der Mitte heraus. Schon die Giebelschrägen weisen den Gestaltenzügen die Richtung. Dabei sind - und hier setzt nun die bedeutende Leistung des Bildhauers ein - die Figuren nicht einfach aneinandergereiht, vielmehr geht jeweils eine einheitliche Bewegung durch sie hindurch, die ihre Spannung hat, ihre Ruhe- und Unruhepunkte: bei den Verdammten zumal spürt man das Sichvorwärtsdrücken und Stocken, das unwillige Voranmüssen. Das Relief ist jetzt - wie vielfach auch in französischen Tympana - zweischichtig; die hintere Figurenreihe aber wirkt im wesentlichen nur durch die Köpfe, den Körpern ist, soweit sie überhaupt sichtbar sind, nicht mehr volle Plastik gegeben. Träger von Bewegung und Ausdruck sind allein die Gestalten der vorderen Schicht. (Beenken 1939a, S. 22.)

1690 „Dieses Räumliche drängt seiner Natur nach über das Nur-Körperliche, über die Figur als solche hinaus, von der Einzelgestalt zur in sich raumbaltigen Reliefgruppe hin, wie sie dann später der schon alternde Meister in klassischer Weise in den Passionsszenen des Naumburger Lettners gestaltet hat.“ (Beenken 1939a, S. 19f.)

1691 Beenken 1939a, S. 25f.



Abb. 237/238. Kopf mit der Binde. Mainz Diözesanmuseum
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 1 u. 20)

In seiner Besprechung des *Kopfes mit der Binde* folgte Beenken den Untersuchungen Otto Schmitts, welcher diesen *Kopf* als Bruchstück der ehemals in Kreuzesgestalt dargestellten Gewölbefigur am Westlettner-
eingang bestimmt hatte, nachdem schon zuvor Ernst Neeb eine Vorstellung der Figur anhand der Nachfolgedarstellung in St. Emmeran in Mainz gegeben hatte. Mit Schmitts
Rekonstruktion übernahm



Abb. 239. Teufelsfratze.
Mainz Diözesanmuseum
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 21)

Beenken auch dessen Deutung der Figur als Sinnbild der Königskrönung mit einer Anspielung auf das vom Mainzer Erzbischof beanspruchte Privileg, wobei Beenken wie Schmitt diese Deutung durch den ähnlichen Anspruch am Grabmal Erzbischof Siegfrieds III. von Eppstein unterstützt sah.¹⁶⁹²

Genie und Werkstatt im Naumburger Dom

Um eine Vorstellung von der Stellung des Bildhauers innerhalb der Werkstatt im Naumburger Dom zu geben - Beenken zufolge war es die dritte und *letzte* Station des *Naumburger Meisters*, nachdem er in Frankreich gelernt und in Metz und Mainz seine Frühwerke geschaffen hatte -, berief er sich auf die Vorstellung Pinders von der überragenden künstlerischen Potenz dieses Bildhauers, der an seiner Hauptwirkungsstätte in Naumburg seinen persönlichen Stil einer ganzen Werkstatt aufgeprägt habe.¹⁶⁹³

¹⁶⁹² Beenken 1939a, S. 26ff. - Vgl. Neeb 1916, S. 39 f. (Kapitel VIII.2); Schmitt 1932, S. 13-15 und Schmitt 1934, S. 70-73 (Kapitel XIII.4).

¹⁶⁹³ Beenken 1939a, S. 8.

Beenkens Besprechung der von Giesau dem Naumburger Hauptmeister zugeschriebenen Skulpturen der *Horburger Madonna* (siehe Kap. XIII. 3 (*Eine Naumburger Madonnenfigur in französischer Tradition*)) und des *Merseburger Rittergrabstein* (siehe Kap. XIV. 1 (*Der Merseburger Rittergrabstein*)) sind *Abschreibungen*:

Bei der *Horburger Madonna* teilt Beenken zunächst Giesaus hohe Wertschätzung dieser Figur, die für ihn in der durchdacht kontrapostischen Haltung und der geschlossenen Form der (beschädigten) Skulptur liegt. Wie Giesau vergleicht er die *Horburger Madonna* mit französischen Portalmadonnen, die ihren Typus geprägt hätten. Aufgrund der fehlenden *inneren Spannungen* aber müsse man sie aus dem Werk des Naumburger Meisters verbannen. (Beenken 1939a, S. 145f.)

Die stilistischen Unterschiede der Stifterfiguren, welche Panofsky, Jantzen und Pinder in ihren stilkritischen Arbeiten zunächst zur Annahme von zwei Bildhauerpersönlichkeiten geführt hatten,¹⁶⁹⁴ beantwortete Beenken in ähnlich ambivalenter Weise wie Pinder, der am Ende die Gegensätze in einem *riesenstarken Ich* des leitenden Bildhauers hatte aufgehen lassen.¹⁶⁹⁵ Auch Beenken leugnete keineswegs die stilistischen Gegensätze unter den Figuren, machte sie aber - wie Pinder - zum positiven Argument für die seelische und künstlerische Spannweite des führenden Meisters.¹⁶⁹⁶

Die Qualität der Architektur und Skulptur des Naumburger Westlettners, die Beenken als zunehmende *Raumbaltigkeit* der Relieifarbeiten und als *Durchsetzung von Architektur und Skulptur mit Raumwerten* beschrieb, führte ihn zur Annahme eines Bildhauerarchitekten.¹⁶⁹⁷ Dazu sah sich Beenken auch durch die handwerkliche Beherrschung des Materials durch den ausführenden Meister bestimmt, durch eine Verbindung von höchster technischer Meisterschaft mit „letzter seelischer Durch-

Auch Beenkens Zurückweisung des *Merseburger Ritters* als Werk des Naumburger Meisters erfolgt allein aufgrund formaler Gesichtspunkte. So bemängelt er die *akzentlose Kurve der Schultern* und den *energielosen rechten Arm*, die doch der Darstellung eines Toten geschuldet sind und führt sie als Gründe für seine Abschreibung an. Auf den Einwand zielend, dass die Merseburger Figur die realistische Darstellung nicht nur eines Liegenden, sondern eines Toten zeige, schreibt Beenken die Energielosigkeit der Figur - sein Hauptkritikpunkt - nicht dem Liegemotiv zu, sondern sieht sie im *bildhauerischen Stil* begründet, wobei er als Vergleichsmaßstab die *kraftstrotzende Gestalt des Bischofs* im Naumburger Ostchor anführt. (Beenken 1939a, S. 146.)

1694 Zu Panofsky siehe Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister) / (Der Wilhelm-Meister und weitere Händescheidungen)*); zu Jantzen siehe Kap. X. 2 (*Die Meisterfrage*) und zu Pinder siehe Kap. X. 3 (*Die klassische Gruppe / Ein Bildhauer aus Reims*). Siehe auch die Anmerkung in Fußnote 1061.

1695 Vgl. Pinder 1925, S. 19 (zitiert in Fußnote 938).

1696 Beenken 1939a, S. 49f.

Beenken sekundiert Pinder auch darin, dass er den Bildhauer seine erste Großfigur in Naumburg mit der Figur des Sizzo meißeln lässt, nachdem er zuvor nur im Relief gearbeitet habe. (Ebd.)

1697 „Wenn nun am Naumburger Westlettners wie in den Formen der Skulptur, so auch in denen der Architektur der plastische Zusammenhang von Raumwerten durchsetzt wird, (...) so liegt wohl die Frage nahe, ob nicht die architektonischen und die plastischen Konzeptionen im Geiste eines Meisters entstanden sind. Entscheidend ist hier der einzigartige Rang, die hohe Originalität dieser Architektur. Wie harmonisch sind hier alle Verhältnisse, mit wie ungewöhnlichen Formmitteln ist der Ausgleich aller formal als Gegensatz gegeneinander wirkenden Motive herbeigeführt! Dieser Lettner ist nicht die Schöpfung eines gewöhnlichen Architekten westlicher Schulung, wie es noch der im Bau vorangegangene Westchor in seinem ursprünglichen Zustande ohne das Dorsale gewesen sein mochte. Er ist die Schöpfung eines Genies von höchster künstlerischer Erfahrung und Reife, und dieses Genie kann nur das des großen Bildhauers selber gewesen sein.“ (Beenken 1939a, S. 88.)

dringung der Form und des Inhaltlichen“. ¹⁶⁹⁸ Giesaus Zuschreibung des *Merseburger Rittergrabsteins* an den Naumburger Bildhauer lehnte Beenken ab. Während er jedoch bei dieser *Abschreibung* thematische Unterschiede, welche die gestalterischen Differenzen zu den anderen Figuren des Naumburger Kreises begründen könnten, nicht gelten ließ, erklärte er selber evidente Unterschiede in der Reihe der Stifterfiguren und an den Passionsreliefs nicht nur mit der Entwicklung des leitenden Bildhauers, sondern auch mit thematischen Unterschieden, und wies die - von Panofsky, Jantzen und Pinder immerhin erwogene - Unterscheidung zwischen einem Wilhelm- und einem Ekkehard-Meister oder zwischen einem Meister für die Arbeiten am Westlettner und im Westchor als eine Sichtweise zurück, welche die *Phantasieweite eines Genies* wie des Naumburger Meisters verkennen würde. ¹⁶⁹⁹

Wie Pinder, der dieses *riesenstarke Ich* für den Eindruck einer allen Skulpturen von Westchor und Westlettner gemeinsamen *Atmosphäre* verantwortlich machte, sah Beenken die gemeinsame Atmosphäre in der einzigartigen Fähigkeit des Meisters begründet, „seelisch Differenziertes durch die Haltung und Mimik des Körpers zum Ausdruck zu bringen“. ¹⁷⁰⁰ Beenkens Kombination von stilanalytischer Betrachtung mit der Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit - wo sich an seiner Behandlung beobachten lässt, wie die Stilanalyse mehr zur Händescheidung, die Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit mehr zur Annahme eines einheitlichen Werkkomplexes tendiert - zeichnete seine Herangehensweise wie die von Panofsky, Jantzen und Pinder aus. Im Werkstattverbund lautete die Frage, wie die Stellung einer Künstlerpersönlichkeit innerhalb einer Werkstatt oder Bauhütte vorzustellen sei, und Beenken räumte ein, dass diese Frage allgemein gar nicht zu beantworten sei, denn es ließen sich die verschiedensten Werkstattverhältnisse vorstellen, was jeden Fall zu einem *Sonderfall* mache.



Abb. 240
Deutscher Meister um 1260-
1270. Rittergrabstein,
Merseburg, Domkreuzgang
(Aus: Beenken 1939a, Abb.
109)

1698 Beenken 1939a, S. 122/124.

Beenken bekräftigt noch einmal seine an Pinder orientierte These von der einen überragenden schöpferischen Kraft eines Einzelnen, welche allen Arbeiten den Stempel der Gleichheit des künstlerischen Rangs und der Genialität aufgeprägt hätten, die für einen einzigen Schöpfer des ganzen Skulpturenprogramms von Westchor und Westlettner spreche.

1699 Beenken 1939a, S. 124/126.

1700 Beenken 1939a, S. 126.



Abb. 241. Kopf des Kaisers Otto,
Meißen, Dom (Nachfolge des
Naumburger Meisters)
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 110)

Es war die Unsicherheit beim Versuch einer Händescheidung und gleichzeitig die Anschauung von der künstlerischen Einheit (und nicht etwa eine reaktionäre oder gar rassistische Ideologie), welche Beenken seine Zuflucht zur Vorstellung vom *einzigsten großen Meister in Naumburg* nehmen ließ.¹⁷⁰¹ Für die Naumburger Skulptur nahm Beenken in Anspruch, dass sie „als ein Sonderfall betrachtet“ werden müsse, denn hier zeige sich „wie sonst nirgends wieder in der Kunst des Hochmittelalters das schlechthin Einmalige: die Persönlichkeit und ihr Genie.“¹⁷⁰²

Das Verhältnis der Meißner zur Naumburger Skulptur

Auch wenn Beenken eine *innerliche Nähe* der Meißner Domfiguren zum Werk des Bildhauers in Naumburg feststellte, hielt er sie doch für die Arbeiten einer separaten Werkstatt, die erst nach dem Tode des *Naumburger Meisters* in Meißen tätig geworden sei. Beenken grenzte sich damit gegen Versuche Giesaus ab, die Meißner Domfiguren entwicklungsgeschichtlich als Endpunkt der Naumburger Skulptur hinzustellen und einzelne Meißner Arbeiten dem Naumburger Hauptmeister selbst noch zuzuschreiben.¹⁷⁰³ Im Streit der Forschung um eine ursprünglich andere Aufstellung der Meißner Domfiguren, welcher durch die Arbeit von Herbert Küas neuen Auftrieb erhalten hatte, pflichtete Beenken zunächst der Auffassung Giesaus bei, dass die jetzige Aufstellung der Domfiguren noch von den Bildhauern der Skulpturen selbst vorgenommen worden sei, doch gab er auch Herbert Küas recht, dass die Figuren ursprünglich für ein Portal gemeißelt worden seien.¹⁷⁰⁴

1701 Beenken 1939a, S. 142f.

„Die hier vorgetragene Überzeugung, daß in Naumburg ein einziger großer Meister gewirkt habe, steht der Anschauung jener entgegen, die dem Mittelalter so etwas wie die moderne Künstlerpersönlichkeit nicht zugestehen wollen und daher mehr an eine Werkstatt, an ein Zusammenwirken mehrerer aufeinander abgestimmter Kräfte zu denken geneigt sind. Nach dieser Meinung wären die Naumburger Skulpturen eine Gemeinschaftsarbeit. Hierzu ist zu sagen, daß jede verallgemeinernde Aussage über mittelalterliche Arbeitsverhältnisse, daß es nur die eine Möglichkeit gegeben habe und keine andere, abwegig ist.“ (S. 142.)

1702 Beenken 1939a, S. 143.

1703 Beenken 1939a, S. 146. Zu Giesau siehe Kap. XVI. 1 (*Die Werkstatt des Naumburger Meisters in Meißen*).

1704 „Die heutige Aufstellung der großen Figuren ist schon im 13. Jahrhundert, wahrscheinlich durch die Bildhauer selber erfolgt, der Achteckbau ist auch architektonisch eine Schöpfung der Werkstatt.“ (Beenken 1939a, S. 143.)

Trotz dieser Versicherung, dass die jetzige Figurenaufstellung zwar einem zweiten, aber immer noch originalen Konzept der ausführenden Werkstatt verdankt werde, beteiligt sich

Giesau hatte den Naumburger Hauptmeister für die Meißner Domfiguren vor allem deswegen in Anspruch genommen, weil er in einzelnen Figuren des Meißner Doms das künstlerische Ziel der *Freifigur* dieses Bildhauers verwirklicht sah. Auch Beenken sah in den Meißner Domfiguren Weiterentwicklungen der späten Naumburger Figuren zu *Freifiguren*, doch sei diese Fortentwicklung nicht mehr eine Leistung des Naumburger Hauptmeisters selbst, sondern von Mitgliedern einer anderen Werkstatt gewesen, die aus der Werkstatt in Naumburg hervorgegangen seien.¹⁷⁰⁵

Beenken verglich das hypothetische Figurenportal in Meißen mit Portalkonzepten französischer Kathedralen und der *Goldenen Pforte* in Freiberg, die er als Beispiel eines deutsch-romanischen Stufenportals anführte,¹⁷⁰⁶ um die Eigenart einer genuin

Beenken weitaus eingehender als Giesau (siehe Kap. XVI. 1 (*Die Meißner Portalthese*)) und mit Vorlage einer eigenen Photorekonstruktion (vgl. Beenken 1939a, S. 148-151 und Abbildungen 111-122) - wohl einem Zwang der Rezeptionsgeschichte folgend - gleichfalls am Versuch zur Rekonstruktion einer ursprünglichen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem Figurenportal - ein Versuch, der (wie gesehen, siehe Fußnote 1537) auf eine Arbeit Cornelius Gurlitts von 1902 zurückgeht.

Beenken schlägt eine ursprüngliche Konzeption der Figuren für ein Statuenportal analog der gleichfalls nicht ausgeführten Portalpläne in Magdeburg und Bamberg vor. Hier übernimmt Beenken weitgehend den Rekonstruktionsversuch von Küas (siehe Kap. XVI. 1 (*Das Meißner Marienportal*)) und den *Vorbericht* des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, zitiert in Fußnote 1542) mit den vier Innenfiguren *Diakon* und *Johannes Evangelist* (links) und *Donatus* und *Johannes der Täufer* (rechts - jeweils von außen nach innen gesehen). Beenken lehnt aber Küas' Aufstellung des Kaiserpaares mit Otto links und Edith (Adelheid) rechts vom Portal ab, weil damit - da die Ehepartner nach entgegengesetzten Seiten blicken - alles *auseinanderbricht* und kehrt in diesem Punkt zum ersten Rekonstruktionsversuch von Gurlitt zurück. („An eine Aufstellung dieser Art hatte offenbar vor zwanzig Jahren schon Cornelius Gurlitt gedacht [55] *C. Gurlitt: Beschreibende Darstellung der alten Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen, Heft 40, Meißen (Burgberg), 1919, S.59.*“) Beenken 1939a, S. 148f. u. n.55.

Vielleicht auf Giesaus generellen Vorbehalt rekurrierend, dass nur ein Rekonstruktionsversuch mit Modellfiguren Aufschluss über die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Domfiguren geben könnten (Giesau 1936, S. 17; siehe Fußnote 1546) räumt auch Beenken eine Unsicherheit in Bezug auf die perspektivische Wirkung der von ihm angenommenen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem nicht ausgeführten Portal ein. (Beenken 1939a, S. 149f.)

Vgl. auch die Aufstellung bei Schubert D. (1974, S. 319) und Fußnote 1576.

1705 „In den besten Meißener Statuen sind die auf die Freifigur gerichteten Formgedanken des Naumburger Meisters aufgenommen und weitergedacht, freilich nirgends mit jener Folgerichtigkeit, die in Naumburg selber der Lettner-Johannes bezeugt.“ (Beenken 1939a, S. 150.)

1706 „Hier wirkt die Entwicklung des deutsch-romanischen Stufenportals nach, wie es uns in seiner vollendetsten Form in der um mehr als eine Generation älteren Goldenen Pforte des nahen Freiberg begegnet.“ (Beenken 1939a, S. 151f.)

Der Entwicklungsvorstellung von Giesau beipflichtend beschreibt Beenken die „Entwicklung der Naumburger Statuarik von der Rundstatue zur Raumstatue“ als Voraussetzung für die Meißner Domstatuen. (Beenken 1939a, S. 152.)



Abb. 242. Kaiserin Editha Meissen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 111)

deutschen Portallösung rekonstruieren zu können, was an den wenig früheren Versuch von Herbert Küas erinnerte, auf den sich Beenken auch explizit berief.¹⁷⁰⁷

In stilistischer Hinsicht kritisierte Beenken an den Meißner Domfiguren die größere *Starrheit* und *Grobheit* im Vergleich mit den Stifterfiguren in Naumburg. Der Unterschied liege weniger im Größenmaßstab, der bei Küas übertrieben dargestellt und verzerrt werde, als im Eindruck einer Entlehnung und Vergrößerung Naumburger Formenguts durch die Bildhauer in Meißen. Beenken zeigte dies am Beispiel der Kaiserstatue auf, die er als eklektizistische Übernahme des Standmotiv der Gerburg, der Kopfneigung des Dietrich und der Physiognomie des Pilatus vom Westlettner beschrieb, was im Ergebnis zu einer fehlenden *menschlichen Einheit* der Figur geführt habe.

Im psychologischen Ausdruck kritisierte Beenken die *simple Jovialität* der Kaiserin im Vergleich mit dem sensibleren, subtileren Ausdruck der Uta

und Gerburg im Naumburger Stifterchor. Die Meißener Madonna bezeichnete er als spiegelverkehrte, überdimensionierte Replik der Naumburger Maria der Kreuzigungsgruppe.¹⁷⁰⁸ Gerade dass sich bei den Meißner Figuren einzelne evidente Übernahmen aus der Naumburger Skulptur nachweisen ließen, deute nicht auf eine personelle Identität der Bildhauer an beiden Orten. Die eklektizistische Zusammensetzung von Einzelmotiven sei das Werk einer bloßen Nachahmung wie



Abb. 243. Kaiser Otto Meissen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 116)

1707 „In diesem Portal [*sc. dem rekonstruierten Meißner Marienportal*] war - ähnlich wie an dem des Naumburger Lettners - etwas von vornherein anderes wie an allen französischen Kathedralportalen gewollt: die Statue sollte schon von sich aus auf die Haupttrichtungen des architektonischen Zusammenhanges als eines räumlichen Zusammenhanges eingestellt sein [56] *Vgl. im einzelnen die wertvollen Analysen von H. Küas (a. a. O. S.4 ff) über die Funktionen des ‚wandparallelen Konturs‘ und des ‚Diagonalkonturs‘.*“ (Beenken 1939a, S. 151 u. n.56.) - Vgl. Küas 1937a, S. 157. - Zu Küas siehe auch Kap. XVI. 2 (*Prinzipien für die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Figuren*).

1708 Beenken 1939a, S. 152f.

der Evangelist Johannes in Meißen zeige, der die Physiognomie des Johannes der Kreuzigungsgruppe in Naumburg mit Gewandmotiven der Gepa verbinde.¹⁷⁰⁹

Als Kronzeuge einer Zuschreibung der Meißner Domfiguren an die Werkstatt des Naumburger Hauptmeisters bzw. diesen selbst hatte einem Teil der Forschung die qualitätsvolle Figur des Weihrauchfass schwingenden Diakons (Engels) in Meißen gedient, die vor allem Hermann Giesau für eine Autorschaft des *Naumburger Meisters* ins Feld führte.¹⁷¹⁰ Dieser Figur bescheinigte auch Beenken einen bedeutenden Formgedanken, insofern sie von einer durch den ganzen Körper hindurchgehenden Bewegung erfasst werde, doch vermisste er wiederum - ein Kriterium, das bei allen *Abschreibungen* Beenkens eine Rolle spielte - die fehlende *innere Spannung*, wie sie die Naumburger Figuren auszeichnen würde.

Die unbestreitbare Verwandtschaft der Meißner zur Naumburger Skulptur dürfe nicht zu einer vorschnellen Zuschreibung der Meißner Figuren an die Naumburger Werkstatt führen, eine Kritik, die Beenken wohl vor allem gegen Hermann Giesau richtete, dessen extensive Zuschreibungen Beenken durch seine Stilanalysen nicht nur im Fall der Meißner Skulptur in Frage zu stellen versuchte. Dem Thema geschuldete Unterschiede an den Figuren kamen in Beenkens stilkritischen Abschreibungen freilich kaum zur Sprache, weshalb z.B. beim Merseburger Rittergrabstein das Erschlaffte sein der Glieder, welches die Darstellung des Toten erst anschaulich machte, nur als Abweichung vom Naumburger Vorbild vermerkt wurde.¹⁷¹¹



Abb. 244. Diakon. Meißen, Dom (Nachfolge des Naumburger Meisters) (Aus: Beenken 1939a, Abb. 118)

1709 Beenken 1939a, S. 153.

Beenken relativiert seine Kritik an den Meißner Figuren durch der Feststellung, dass diese in ihrer Blockhaftigkeit durchaus wirkungsvoll sein könnten wie die Figur des Donatus zeige, dessen Ober- und Unterkörper freilich auf unorganische Weise miteinander verbunden seien. (Ebd.)

1710 Vgl. Giesau 1936, S. 24f. (zitiert in Fußnote 1564).

Auch Küas (1937a, S. 28f.), der diese Figur dem *Lettnermeister* nach dessen Einweihung in die Geheimnisse der *Naumburger Werkstatt* zuschreibt, schätzt diese Figur sehr hoch ein und widmet ihr eine eingehende, mystisch geprägte Beschreibung (*eine Kunst, die den Luftstrom in das Gestein einziehen lässt - ein sensibler Träger des Lichtes*; vgl. ebd).

Pinder traut die Figur des Diakon („Zacharias“) noch dem *großen Naumburger selber* zu (vgl. Pinder 1935, S. 402).

1711 Beenken 1939a, S. 153. - Vgl. Beenkens Abschreibungen der *Horburger Madonna* und des *Merseburger Rittergrabsteins* (Beenken 1939a, S. 145f., zitiert in Fußnote 1693).

Der Gedanke vom Ende einer Epoche, der sich seit Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886 in der deutschen Literatur an die Beurteilung der Meißner Domfiguren geknüpft hatte,¹⁷¹² wurde auch von Beenken zur Charakterisierung dieser Skulptur herangezogen, wenn er vom *Zerfallen* des Naumburger Formenguts in Meißen, vom *Versinken* der deutschen Plastik mit dem Aufhören der Wirksamkeit des Meisters von Naumburg sprach und wie in Wilhelm Pinders *Kunst der deutschen Kaiserzeit*¹⁷¹³ den zeitgeschichtlichen Hintergrund eines Niedergangs der Hohenstaufen-Zeit heraufbeschwor.¹⁷¹⁴

Planänderung des Stifterzyklus

Voraussetzung für die Entstehung des Naumburger Skulpturenzyklus in seiner Einzigartigkeit war nach Hermann Beenken die Zusammenarbeit zwischen dem auftraggebenden Bischof und dem ausführenden Künstler gewesen.¹⁷¹⁵ Im Unterschied zu Herbert Küas, der im Spendenaufruf von 1249 den Urplan des Stifterzyklus erkennen wollte (welcher später abgeändert worden sein soll)¹⁷¹⁶, sah Beenken im Fehlen Dietmars und Timos im Schreiben Bischof Dietrichs einen Hinweis darauf, dass das Statuenprogramm zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Spendenaufrufs *noch nicht* endgültig feststand und die Figuren *noch nicht* begonnen worden waren, so dass erst zu einem späteren Zeitpunkt nach 1249 - und dann bereits unter Einbeziehung der Figuren des Dietmar und Timo - mit den Arbeiten am Stifterzyklus begonnen worden sei.¹⁷¹⁷

1712 Vgl. Bode 1886, S. 60. - Siehe dazu Kap. I. 1 (*Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche*).

1713 Vgl. Pinder 1935, S. 402 (zitiert in Fußnote 1494).

1714 Beenken 1939a, S. 153f. - Beenken datiert die Meißner Domfiguren im Anschluss an die Naumburger Arbeiten zwischen 1270 und 1290 (ebd.).

1715 „In Naumburg begibt sich etwas im deutschen Hochmittelalter Einmaliges: ein geistlicher Auftraggeber offenbar von äußerster Unabhängigkeit und seltenem Kunstverständnis gibt dem größten Bildhauer des Zeitalters das Wirkungsfeld, dessen er für die schöpferische Entfaltung aller seiner Kräfte bedarf, er stellt ihm eine einzigartige Aufgabe und weiß ihn für lange Jahre an sie zu fesseln.“ (Beenken 1939a, S. 37.)

1716 Siehe Kap. XVI. 1 (*Der Ursprungsplan des Naumburger Stifterzyklus*).

1717 „Aus der Tatsache, daß die an den Wänden des Chores verherrlichten mit den in dem bischöflichen Breve [*sc. Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249*] aufgeführten Personen nicht durchweg identisch sind, wird man nur den einen Schluß ziehen dürfen, daß, als das Schreiben abgefaßt wurde, das Programm wohl *noch nicht endgültig feststand*. Damals, 1249, wird die Arbeit an den Statuen *noch nicht begonnen* gewesen sein: gerade die der in der Urkunde nicht genannten Grafen Timo und Dietmar gehören zu den am allerfrühesten entstandenen [13] Die hier vertretene Anschauung steht in Gegensatz zu der von H. Küas, nach dem der ursprüngliche Plan die in dem Breve genannten Personen, und den ersten Naumburger Bischof Hildeward als Statuen vorgesehen haben soll, während Dietmar und Timo erst nachträglich auf Grund einer die Einheit des Urplans störenden Planänderung gearbeitet wären. Küas glaubt auch den



Abb. 245. Wandausschnitt aus dem Chorquadrum, nach dem Umbau. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 100)

Beenken verband seine Analyse des Stifterzyklus mit der These einer Planänderung, welche zum einen die Anzahl der Figuren, zum anderen den architektonischen Rahmen des Stifterzyklus betroffen habe. Die Abänderung des Ursprungsplans betreffe speziell die Architektur des Chorquadrums, das zunächst ohne Dorsale mit einer nackten Sockelzone - im Aufbau vergleichbar dem heutigen Chorpolygon - gestaltet worden sei. In diesem Zustand sei im Chorquadrum für die Figuren der Gepa und des Konrad noch kein Platz gewesen, und der Ursprungsplan des Stifterzyklus habe nur zehn statt der späteren zwölf Figuren umfasst.¹⁷¹⁸

So wichtig diese angenommene Aufstockung des Figurenzyklus von zehn auf zwölf Personen für Beenkens stilgeschichtliche Beurteilung der Gepa war - Beenken dachte sich diese Figur als *letzte* Arbeit des Meisters ent-

Beginn der Naumburger Arbeiten schon vor 1249 ansetzen zu dürfen.“ (Beenken 1939a, S. 38 u. n.13.)

1718 „Ursprünglich waren hier [*sc. im Chorquadrum*] glatte Wände, nicht anders wie im Chorpolygon und wie dort durch ein schlichtes Simsprofil von der Laufgangzone getrennt [Beenken 1939a, Abb. 99]. (.....)(.) so wie der Chor anfangs geplant war, gab es in ihm für die zweite Figur links wie rechts: Konrad und Gepa, die jetzt ohne jeden Verband mit der Architektur einfach über der, wie gesagt, erst nachträglich geschaffenen Baldachinzone aufgestellt sind, überhaupt keinen Platz.“ (Beenken 1939a, S. 40.)

Auf Basis des Ursprungskonzepts mit zehn Statuen seien die Bildhauerarbeiten im Chorpolygon begonnen worden, wofür auch technische Gründe sprechen würden, da diese Figuren unmittelbar mit den gewölbetragenden Diensten verbunden sind:

„Die vier Gestalten in den Ecken des Chorpolygons mußten wohl sogar in allem wesentlichen bereits fertig am Platze stehen, ehe man wölben konnte, da die Werkstücke, aus denen sie samt den Diensten und dem Pfeilerkerne gemeißelt sind, in dem fertigen Bau unter stärkstem Drucke von oben stehen. Es lag daher nahe, damit überhaupt weitergebaut werden konnte und zumal auch der Bau selber wohl wie üblich an der Chorschlußseite begonnen wurde gerade diese Figuren vor allen übrigen in Angriff zu nehmen.“ (Beenken 1939a, S. 42.)

standen, die sein künstlerisches Vermächtnis bildete - für die prinzipielle Bedeutung des Stifterzyklus spielte die angenommene Planänderung in Beenkens Darstellung keine Rolle.¹⁷¹⁹

Beenkens Interesse galt nicht zuletzt den sächsischen Voraussetzungen der Naumburger Skulptur, nachdem er sie zuvor gegen französische Einflüsse abgegrenzt hatte.¹⁷²⁰ Damit stellte er sich in die Tradition der Untersuchungen eines Wilhelm Bode und Ernst Cohn-Wiener¹⁷²¹, aber auch Hermann Giesaus, mit dem er in vielen Zuschreibungsfragen differierte, denn wie diese Autoren betrachtete er die sächsischen Stiftergrabmäler als unabdingbare Voraussetzung der Stifterfiguren.

1719 Zu *Gepa* vgl. Beenkens (1939a, S. 134-139) ausführliche stilanalytische und ikonographische Analyse dieser Figur, in welcher der Autor sich aufgrund des Schmucks dieser Figur gegen deren Identifizierung als geistliche Frau ausspricht (S. 134) und die - vor allem von Heinrich Bergner (1909, S. 42) vorgetragene - Interpretation einer *mechanisch ihre Gebete murmelnden Frommen* zurückweist. Beenken sieht in der Figur stattdessen die *vom tiefen Kummer gebeugte Trauernde* - (S, 135), vor allem aber ist sie ihm Beleg für seine These von der *Verräumlichung* als Entwicklungstendenz für die Figuren des Naumburger Bildhauers:

„Wohl in keinem der bisherigen Werke hatte der Meißel des Meisters ein so reich geformtes und tief durchschluchtetes Faltengebirge aus dem Steine gehauen. Reich bewegt und unruhig ist auch das Gefältel des Schleiers um Schulter und Haupt. Diese ganze Gewandunruhe ist jedoch eingebunden in einen größeren, ganz in sich geschlossenen Zusammenhang. Auch sie steht ja im Dienste einer inneren Auflockerung des Nur-Plastischen, einer *Verräumlichung*. So kommen hier etwa auch beide Hände aus wirklichen Höhlen hervor, die rechte von der Seite her, die linke aus der *räumlichen Tiefe* nach vorn. Ebenso ist das Buch in diesem Zusammenhange als *räumliches Gegenmotiv* gegen die große Achse der Gestalt zu verstehen, auch in ihm ist, indem es sich aufblättert, *Raum*. Im Gewand selber sind den monumentalen senkrechten Faltenröhren der Standbeinseite auf der Gegenseite die kleineren, mit der Gewandoberfläche in sich gebrochenen Formationen als Gegenwerte entgegengestellt. Eine so charakteristische Faltenpartie wie die auf dem Oberschenkel mit ihren breiten Horizontalmulden wirkt wie locker an eine unsichtbare Fläche herangedrückt, und eben dies, das Begrenzen der eigenplastischen Kraft aller Rundung schafft auch hier den Eindruck des *Raumerfüllten*. Schon für sich genommen zeigt ein solcher Formenkomplex, daß *Gepa* von den Statuen die den Lettnerreliefs verwandteste ist.“ (Beenken 1939a, S. 136/139.)

1720 Nach Beenken (1939, S. 9f.) hat sich *der große Naumburger* nach seinen Anfängen an einer nordfranzösischen Kathedrale (die möglicherweise an einigen kleineren Bildwerken der Westportale von Amiens - folgt man der These Giesaus - fassbar seien) „niemals enger an bestimmte französische Vorbilder“ abgeschlossen.

1721 Auch wenn Beenken die ältere Literatur nicht explizit anführt, so liegt in seiner Besprechung der sächsischen Wurzeln der Naumburger Skulptur implizit doch ein Verweis auf die Untersuchungen Bodes (siehe Kap. I. 1 (*Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom*)) und Cohn-Wieners (siehe Kap. VIII. 1 (*Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung für die Stifterfiguren*)). Ähnliche Überlegungen wurden zuletzt von Wilhelm Pinder (siehe Kap. XIV. 5 (*Voraussetzungen deutscher Bildbauerkunst im 13. Jahrhundert*)) geäußert.

Fürbitte und Gebetsverbrüderung - Die Bedeutung des Stifterzyklus

Entwicklungsgeschichtlich und ikonographisch interpretierte Beenken den Stifterzyklus als Umformung von Grabdenkmälern in einen Figurenzyklus - darin liege sozusagen das inhaltliche Ursprungskonzept des Stifterzyklus - und konkreter als Umwandlung von liegenden Grabmalfiguren in Standbilder. In dieser Umwandlung und Umformung liege die neue Idee in Naumburg, die vielleicht vom Bildhauer selber vorgeschlagen worden sei und in diesem Fall vom Bischof akzeptiert worden wäre.¹⁷²²

Beenken wies die These zurück, die Stifterfiguren seien durch eine gemeinsame Handlung - sei es nun eines Zweikampfs, bei dem ein Teil der Figuren als Zeugen fungiere, sei es (wie Küas dies annahm) durch die Teilnahme an einem gemeinsamen Messopfer - szenisch miteinander verbunden. Zur Widerlegung bediente sich Beenken eines Arguments, welches sich jeder Überprüfung durch die Erscheinung des Stifterzyklus entzog. Er meinte, sowohl in der Zweikampfthese als auch in der Vorstellung von einer gemeinsamen Messe spreche sich der *Geist des 19. Jahrhunderts* aus.¹⁷²³

1722 „Das *Motiv der Stifterfiguren* als solches ist freilich damals in den sächsischen Gebieten schon heimisch gewesen, *in der Form der Stiftergrabtumben*. Wie Eckehart und Uta, Hermann und Regelindis in Naumburg, so sieht man im Braunschweiger Dom die Gestalten Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde, in der Wechselburger Stiftskirche die des Wettiner Grafen Dedo und der Gräfin Mechthild, weit zahlreicher noch waren die Einzelgräber der Zeit, von denen das des Wiprecht von Groitzsch zu Pegau als Beispiel genannt sei. Auch ganze Zyklen von Stiftergräbern hat es gegeben. In der Benediktinerkirche auf dem Petersberge bei Halle hatte sich das Geschlecht der Wettiner, dem Bischof Dietrich angehörte, ein großartiges Denkmal von zehn Grafen in Bronze geschaffen, das im 16. Jahrhundert vernichtet und durch Sandsteinkopien ersetzt worden ist. Überall aber, auch noch in dem späteren, ebenfalls von den Wettinern geschaffenen Zyklus des Klosters Alzelle handelte es sich um *liegende Gestalten auf Hochgräbern*. In Naumburg traten zum ersten Male die *Stifterfiguren als Statuen* in einen Zusammenhang mit dem Bau. Es ließe sich denken, daß dies der Gedanke des Meisters gewesen ist, daß er hierfür den Bischof gewann, der selber vielleicht nur an einen Gräberzyklus wie den auf dem Petersberge gedacht haben mochte.“ (Beenken 1939a, S. 43f.)

In der Vorstellung, der *Meister* habe den *Bischof* für die bestimmte Idee des Stifterzyklus gewonnen, trifft sich Beenken - bei völlig unterschiedlichen Konzepten - mit den stilanalytisch orientierten Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders der 1920er Jahre (von denen Beenken selbst herkommt) ebenso wie mit der religionsgeschichtlichen Interpretation Ernst Lippelts: in all diesen Interpretationen geht der Anstoß für das Figurenkonzept vom Bildhauer aus und wird erst daraufhin vom Auftraggeber übernommen.

1723 „Frühere Deuter meinten, dem Bildhauer die Absicht unterstellen zu dürfen, er habe in diesem den Chorraum einschließenden Kreis von Gestalten eine bestimmte Handlung darstellen wollen, um durch sie, wenigstens künstlerisch, das Zusammen der Zwölf zu motivieren. Dietmar, der getötete Graf, sollte angeblich der Mittelpunkt der

Beenken selber sah in der Versammlung von zwölf Figuren nur eine ideelle Zusammenkunft, die nichts anderes bedeuten sollte als was die Figuren für sich darstellten: dass sie die ersten und vornehmsten Stifter des Naumburger Domes gewesen seien.¹⁷²⁴

Beenken beschäftigte sich ausführlicher mit den Figuren im Chorpolygon, an die sich seit Schmarsows und Bergners Darstellung die von Beenken in Abrede gestellte These eines *szenischen Zusammenhangs* geheftet hatte. Zu Dietmars auffälliger Haltung mit dem Schwert in der Rechten, welches hinter dem Schild gar keinen Platz haben könne, referierte Beenken die Hypothese von einem zerbrochenen Schwert, das auf die Niederlage Dietmars im Gottesgericht symbolisch hindeute, doch ändere diese Annahme nichts daran, dass die Figuren keinen szenischen Zusammenhang untereinander aufwiesen - jedenfalls nicht im wörtlichen Sinn, denn „Schild und Schwert sind bei allen diesen Gestalten nur Attribute, Standesabzeichen, die sie in Wirklichkeit ungerüstet wie hier kaum zu tragen pflegten“.¹⁷²⁵

allgemeinen Aufmerksamkeit sein; Timo von Kistritz aber, der in Wahrheit historisch nichts mit ihm zu tun gehabt hat, sein Gegner im Zweikampf. Auch an ein gemeinsames Teilnehmen an der Feier des Meßopfers am Hochaltar wurde gedacht. Nach Bergner ist der ermordete Dietmar der Angreifer, was die Erregung Sizzos herausfordert. Timo wendet sich noch vom Gegner ab; aber ‚noch ein Wort, und seine Geduld ist zu Ende‘. Der Geist des 19. Jahrhunderts spricht aus diesen Interpretationen (...).“ (Beenken 1939a, S. 44.)

Beenken gibt die einfache Widerlegung der *Zweikampfhese*, dass die Zweikämpfer nichts miteinander zu tun haben, nur *en passant*. Seine Hauptwiderlegung sieht er in einem anderen Argument: Er nennt die *Zweikampfhese*: *19. Jahrhundert*. Genauso hätte er sagen können: Die *Zweikampfhese* ist *nicht mittelalterlich* oder: *neuzeitlich* oder: *allzu modern* oder irgend etwas anderes, was er für falsch hält.

Die Verfechter der *Zweikampfhese* sind in diesem Punkt selbstredend anderer Meinung: sie sehen in ihrer Auffassung nicht den *Geist des 19. Jahrhunderts*, auch nicht den *Geist des 20. Jahrhunderts* (oder *21. Jahrhunderts*), glauben auch nicht, dass diese *nicht mittelalterlich* oder gar *neuzeitlich* oder etwa *allzu modern* gedacht sei, sondern sehen sie dem *Mittelalter* und dem *Geist des 13. Jahrhunderts* durchaus entsprechend an, also nicht für falsch, sondern für richtig.

1724 Ebd.

Ausgehend von der Anschauung der Figuren räumt Beenken einer dramatischen Deutung der vier Stifterfiguren des Chorpolygons durchaus einen ‚rationalen Kern‘ ein, indem er sie als *merkwürdig* (eine Anspielung auf Goethe: ‚höchst merkwürdig‘; vgl. Lippelt 1939b, S. 34) charakterisiert. Die dramatische Deutung des Stifterzyklus bezeichnet er nicht nur als dem 19. Jahrhundert verhaftet, sondern als *novellistisch*, was auf dieselbe Weigerung hinausläuft, sich mit der Rationalität dieser These, die in der historischen Überlieferung begründet ist, auseinanderzusetzen.

1725 „Was aber ist mit diesem Schwerte, wird es gezogen? Merkwürdigerweise hat es unter dem gewölbten Schilde gar keinen Platz; was Platz hätte, wäre alleine ein Schwertstumpf. Sollte hier etwa ein Mann dargestellt werden, dessen Schwert im Zweikampf zerbrochen ist, der durch den Ausgang des Gottesgerichts schon Gezeichnete also [20] *Diese Deutung wurde von meinem Freunde Prof. C. Weygand-Leipzig ausgesprochen. Auch*

In Konsequenz einer Ablehnung jeder szenischen Darstellung schien Beenken in gleicher Weise die These einer szenischen Seelen- oder Totenmesse abzulehnen, und doch nahm er entscheidende Bedeutungsmomente dieser liturgisch-theologischen Interpretation in seine Deutung mit auf. In den Stifterfiguren sah er *schuldige* Vorfahren des auftraggebenden Bischofs dargestellt, eine Feststellung, die den entscheidenden Hinweis für die inhaltliche Programmgebung der Figuren biete: im Stifterzyklus sei das *Recht des Sünders auf Fürbitte durch fromme Werke* verbildlicht.¹⁷²⁶

Mit den Gedanken der *Fürbitte* und einer *über den Tod hinaus fortdauernden Brüderschaft* sprach Beenken 1939 zwei Elemente einer Interpretation des Naumburger Stifterzyklus an, welche in den Folgejahrzehnten - zusammen mit dem von August Schmarsow und Herbert Küas angesprochenen Gedanken einer *Totenmesse* - die Diskussion um die Bedeutung des Stifterzyklus bis heute dominieren sollten.



Abb. 246
Kopf der Gepa
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 103)

Küas (S. 147) denkt an eine zerbrochene Klinge. Dagegen spricht, daß unterhalb der Parierstange noch ein Stück der Scheide sichtbar zu sein scheint.] Wir wissen es nicht. Sicher ist nur, daß nicht an den ‚Augenblick des Zweikampfes‘ gedacht werden darf, denn Dietmar ist wie die übrigen Naumburger Ritter nicht gerüstet, nicht im Harnisch gegeben. Schild und Schwert sind bei allen diesen Gestalten nur Attribute, Standesabzeichen, die sie in Wirklichkeit ungerüstet wie hier kaum zu tragen pflegten.“ [21) Mündlicher Hinweis von Dr. L. Grote.] (Beenken 1939a, S. 44f.)

Ähnlich argumentiert später Sauerländer (1979, S. 191): „(.) die Kombination von sozusagen ‚zivilen‘ Kleidern mit Waffen entspricht entweder überhaupt keiner im Leben begegnenden Situation - diese Frage muß ich offen lassen -, oder sie besaß auch im lebendigen Brauchtum nur repräsentative, standesbezeichnende Bedeutung.“

1726 „Was für ein Mann mag jener wettinische Dietrich gewesen sein, der als Bischof diesem ganzen Reichtum des Menschlichen, des gelegentlich sogar *offenkundig unheilig Menschlichen*, in seinen Chor Einlaß gewährte? Sollte, wenn sogar der von Gottesurteil als schuldig Gezeichnete hier seinen Platz noch erhielt, etwa gezeigt werden, daß auch der Sünder sich zu Lebzeiten *durch fromme Werke ein Recht auf Fürbitte* und damit ein Ansehen vor Gott zu erwerben imstande sei, daß *die über den Tod hinaus fortdauernde Brüderschaft* auch ihn nicht aus ihren Reihen verdränge?“ (Beenken 1939a, S. 81.)

XIX. Grundlegung einer theologischen Deutung des Naumburger Stifterzyklus

1. Peter Metz (1939/1940)¹⁷²⁷*Eine Buchbesprechung*

Hermann Giesau hatte 1937 in seiner Arbeit über die *Meißner Bildwerke* eine Vorankündigung des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* zum Anlass genommen, die Ergebnisse einer photographischen Rekonstruktion von Herbert Küas mit einer hypothetischen Aufstellung der Meißner Domfiguren an einem Marienportal zurückzuweisen und die Meißner Arbeiten in ihrer erhaltenen architektonischen Umgebung - mag dies auch erst nach einer Planänderung geschehen sein - dem *Naumburger Meister* selbst und seiner Werkstatt zuzuschreiben.¹⁷²⁸ Zwei Jahre später veröffentlichte Peter Metz eine vehemente Verteidigung der Ergebnisse von Küas zum Portalprojekt einer *Naumburger Werkstatt* in Meißen.¹⁷²⁹ Metz übernahm emphatisch die beiden Grundthesen von Küas, dass die Meißner Domchorfiguren ursprünglich für eine von der heutigen unterschiedene Position zum Betrachter und eine damit zusammenhängende ganz andere Stellung zum Licht konzipiert worden seien und ging auch darin mit Küas überein, dass die überlieferte Aufstellung in Domchor und Torhalle von Meißen den Figuren Gewalt antun würde.¹⁷³⁰ Metz ergriff Partei für den vom *Deutschen Verein für Kunstwissenschaft* offensichtlich protegierten und durch eine opulente Publikation mit Vorankündigung in der eigenen Zeitschrift unterstützten Küas, dessen Theorie eines betrachter- und lichtorientierten Aufbaus der Meißner und Naumburger Domfiguren Metz vollmundig verteidigte.¹⁷³¹

1727 Zu Peter Metz, *Besprechung Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) S. 180-196 [Metz 1939 (Rez.)] und ders., *Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 9 (1940) S. 145-174 [Metz 1940] vgl.: Jantzen 1942, S. 345 / Hamann-MacLean 1949a, S. 82f. / Wallrath 1949, S. 18 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241 / Schlesinger 1952, S. 11, 13, 81, 85f., 90f., 94f. / Doberer 1953, S. 331 / Stange/Fries 1955, S. 15, 81, n.2 / Sauerländer 1984, S. 370 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / Jung 2002, S. 207.

1728 Zu Hermann Giesau siehe Kap. XVI. 1 (*Die Meißner Portalthese*), v.a. Fußnoten 1545 und 1546. - Zu Herbert Küas siehe Kap. XVI. 2 (*Prinzipien für die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Figuren - Das Meißner Marienportal*).

1729 Das Hauptresultat der Arbeit von Küas liegt für Metz in der Rekonstruktion der verlorenen Marienpforte am Meißner Dom die er als *restlos gelungen* bezeichnet. (Metz 1939a (Rez.), S. 180.)

1730 „Den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Meißener Portals [*sc. durch Küas*] bildet die Erkenntnis, daß die Figuren im Chor und in der Vorhalle in einer ganz bestimmten Richtung vom Betrachter aufgefaßt sein wollen, und weiter, daß sie für eine nicht weniger bestimmte Stellung zum Lichte gearbeitet sind.“ (Ebd.)

1731 „Nach der geschilderten Rekonstruktion erweist sich das Portal als ein *Gesamt-*

Metz' überschwängliches Lob der photographischen Rekonstruktion des angenommenen Marienportals in Küas' Publikation von 1937 verband er mit einer Kritik an dem publizistisch ins Hintertreffen geratenen Giesau. Hermann Giesaus Einwände gegen Küas' Rekonstruktion beantwortete Metz mit der Feststellung, dass es Küas gerade auf photographischem Weg „gelungen“ sei, „das Verhalten der Figuren praktisch vorzuführen“, um es dem Betrachter zu ermöglichen, „anhand der Abbildungstafeln, in ihrer Gegenüberstellung und Aufeinanderfolge, durch den Portalraum hindurch (zu schreiten)“ und so virtuell „die Großartigkeit der Meißener Komposition“ zu erfahren. Erst durch Küas' Photomontage sei „der deutschen Kunstgeschichte eines ihrer Hauptdenkmäler zurückgewonnen“ worden.¹⁷³²

Metz intendierte jedoch mit seiner Besprechung von 1939 mehr als eine Verteidigung der Ergebnisse von Küas. In seiner eigenen Deutung des Naumburger

kunstwerk von einer wundervollen Ausgewogenheit und Verknüpfung aller seiner Teile. *Mit Recht* sagt Küas von der Muttergottesstatue, sie sei die ‚Mitte im höchsten Sinn‘ (.....). Daß die Anordnung des Figurenzyklus *garnicht anders beabsichtigt* gewesen sein kann (...) wird bei seiner inhaltlichen Deutung *vollends erwiesen* werden.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 181f.; *Herv.*, G.S.)

Christiane Fork (in: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999*, S. 268) behauptet, Peter Metz habe „psychologische Deutungen der Naumburger Figuren, wie sie Herbert Küas (*Die Naumburger Werkstatt, 1937*) versucht hatte“ *abgelehnt*, weil solche Deutungen „ebensowenig geeignet (schienen), Bedeutung und Anordnung der Skulpturen zu klären, wie eine Suche nach literarischen Vorlagen.“

Obwohl Metz der Deutung von Küas zum Naumburger Stifterzyklus - im Unterschied zum Meißener Zyklus - nicht in allen Punkten folgt (s.u.), und hier dessen These einer Planänderung ablehnt (siehe Kap. XVI. 2 (*Der Ursprungsplan des Naumburger Stifterzyklus*)), so sind es doch gerade die Prinzipien von Küas' Interpretation - Fork nennt sie *psychologische Deutungen* -, die Peter Metz zu einer emphatischen Parteinahme für die Untersuchungen von Küas veranlassen.

Was ferner die Heranziehung *literarischer Vorlagen* zur Deutung der Figurenzyklen anlangt, so ist es gerade Peter Metz, der religiöse und liturgische Texte (wenn man diese im weiteren Sinn unter *literarische Vorlagen* rechnen kann) als Schlüssel zum Verständnis dieser Skulpturen begreift. So gibt Metz z.B. für die Deutung der Naumburger Passionsreliefs (um dies vorgehend hier anzuführen) folgende methodische Anleitung:

„Wir haben bei der Deutung des Lettnerbildschmuckes mehrfach die Liturgie der Kartage anführen können. Wer sich die Mühe nimmt, selbst diese *Texte durchzustudieren*, wird noch weit stärker erfahren, daß es sich hier nicht nur um Einzelbeziehungen handelt, sondern daß es ganz allgemein auch die gleiche ‚*Stimmung*‘ ist, die ihn hier wie dort anspricht. Das ist nicht verwunderlich, denn aus der Liturgie in erster Linie wurden ja jene bildnerisch vorgetragenen Heilstatsachen *erlebt*.“ (Metz 1940, S. 160; *Herv.*, G.S.)

Mit *Stimmung* und *erleben* sind zweifellos *psychologische* Momente in Metz' Interpretation angesprochen, und eine Ablehnung *literarischer Vorlagen* kann man seiner Interpretationsmethode auch dann nicht unterstellen, wenn man biblische und liturgische Texte nicht unter *literarische Vorlagen* rechnet.

1732 Metz 1939a (Rez.), S. 182.

Stifterzyklus wich Metz von Küas' These einer ursprünglich geplanten Totenmesse ab und interpretierte den Zyklus unter der Überschrift *Gebetsverbrüderung* und *Totenfürsorge* noch entschiedener in sakralem Sinn, womit er den dominierenden theologischen Interpretationen der 1930er Jahre und der Nazizeit eine weitere Variante hinzufügte. Seine Deutung beinhaltete eine Kritik an der noch bis gegen Ende der Weimarer Zeit vorwiegenden Meinung eines im Naumburger Westchor vergegenständlichten *Abnenkultes*. Auch trat Metz der Auffassung einer rein künstlerischen Konzeption des Zyklus entgegen. In seinem Folgeaufsatz von 1940 legte Metz schließlich eine umfassende Deutung der Naumburger Westchorprogrammatis unter dem Titel *Der Mensch im Gericht* vor.¹⁷³³

Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung

Peter Metz' Betrachtung des Naumburger Stifterzyklus bot zunächst - darin einer Tradition der Naumburg-Forschung folgend - eine Interpretation des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249, dessen Kernaussage im Versprechen an alle künftigen Spender zur Aufnahme in eine Gebetsverbrüderung liege.¹⁷³⁴ Die weitgehende Identität der von Bischof Dietrich in Auftrag gegebenen Stifterstatuen im Domchor mit den vom selben Bischof in seinem Spendenaufwurf angeführten Stifternamen veranlasste Metz zu der Annahme, der Westchor sei als Ort der Gebetsverbrüderung für die vergangenen wie für die zukünftigen Stifter des Doms konzipiert worden, und diese Gebetsverbrüderung erfülle sich in der „Abhaltung der Offizien, insbesondere der Totenoffizien für die Wohltäter der Naumburger Kirche“. In der Abhaltung der Totenoffizien für die gebetsverbrüdernden Stifter lag nach Metz der zentrale Zweck des Naumburger Westchors und seines Stifterzyklus.¹⁷³⁵ Die zwölf Figuren im Westchor repräsentierten *Wohltäter des Stiftes*, so dass in

¹⁷³³ „Versuchen wir (..) den Inhalt des gesamten Chorschmuckes [*sc. des Naumburger Westchors*] auf eine kurze Formel zu bringen, so dürfte sie lauten: *Der Mensch im Gericht*.“ (Metz 1940, S. 172.)

¹⁷³⁴ „Der Inhalt der Urkunde ist kurz folgender: Bischof und Domkapitel von Naumburg beabsichtigen den Dombau zu Ende zu führen. Sie wenden sich an die Gesamtheit der Gläubigen und weisen darauf hin, daß sich bereits die ersten Stifter der Kirche, deren Namen genannt werden, das größte Verdienst bei Gott und Verzeihung ihrer Sünden verdient haben, und daß sich ebenso die Späteren durch ihre Spenden immer verdient gemacht haben und noch verdient machen. Es sollen daher -- und das ist der Kernpunkt des Dekrets! - von jetzt ab und in Zukunft alle diejenigen, welche für die Naumburger Kirche gespendet haben und spenden, Verstorbene sowohl wie Lebende, in die Familie des Stiftes im weiteren Sinne (*in generalem fraternitatis societatem*) d. h. besonders in die Teilhabe an den Gebeten (*et orationum participationem*), kurz: in die ‚Gebetsverbrüderung‘ mit ihm aufgenommen werden.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 183.)

¹⁷³⁵ „Der Raum, den die Statuen der ‚ersten Stifter‘ schmücken, der Westchor, war der Ort, an welchem sie und alle späteren Stifter, Tote wie Lebende, an den Gebeten Teil

ihrer Ehrung durch eine monumentale Aufstellung alle gegenwärtigen und zukünftigen Stifter *mitgeehrt* würden.¹⁷³⁶

Die Stifterfiguren waren für Metz sozusagen monumentalisierte Totenbucheinträge vornehmer Stifter. Warum zwölf bereits vorhandene Totenbucheinträge im Naumburger Dom nach 1249¹⁷³⁷ eine Ergänzung durch die Aufstellung von Stifterstatuen gefunden hatten, begründete Metz nicht eigens, doch ließ sich seinen Worten, dass alle vergangenen und künftigen Wohltäter der Domkirche in Gestalt dieser Statuen *mitgeehrt* werden sollten, entnehmen, dass die *Ehrung* dieser Stifter ein Zweck ihrer Darstellung in monumentaler Form gewesen sei. Nach dieser Annahme waren in der allgemeinen Gebetsverbrüderung (*communis societas fraternitatis*) Stifter vereint, von denen ein Teil nicht nur im Totenbuch festgehalten, sondern darüber hinaus in einer Statue *geehrt* worden waren.¹⁷³⁸ In diesem Sinne bezeichnete Metz die Naumburger Stifterfiguren als *Verleiblichung eines Totengedächtnisses für verdiente Stifter*.¹⁷³⁹ - Wie sich dies mit dem Gedanken einer *allgemeinen* Gebetsverbrüderung vereinbaren ließ und warum es im ganzen Mittelalter nur in Naumburg zu einer Gebetsverbrüderung unter Einschluss der Ehrung verdienter Stifter *in Form einer Statue* gekommen war - diese Frage wurde von Metz nicht gestellt.

Für die mit einem Totenbucheintrag *und* einer Statue geehrten wie für die nur mit einem Totenbucheintrag bedachten Mitglieder der Gebetsverbrüderung galt für

hatten?, d. h. er hatte den besonderen Zweck, der Abhaltung der Offizien, insbesondere der Totenoffizien für die Wohltäter der Naumburger Kirche zu dienen.“ (Ebd.)

1736 „Der Sinn, den man hiernach in den *Stifterstatuen* erkennen kann, ist also der: Sie stehen da als *Repräsentanten* für alle diejenigen, denen jener Ort gewidmet war, denn in ihnen als den Bildern der ersten und bedeutendsten *Wohltäter des Stiftes*, die ein Beispiel gegeben hatten, wurden zugleich auch alle übrigen, die ihnen nachgefolgt waren und noch nachfolgen wollten, *mitgeehrt*.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

Was Metz unter *Stift (Wohltäter des Stiftes)* versteht, ist nicht recht klar. Die *Wohltäter* aber sind die von Bischof Dietrich 1249 aufgerufenen *Spender* der Kirche.

1737 „Wir ziehen es also vor, das Dekret von 1249 den Statuen vorangehen zu lassen und die Entstehung des ganzen Chorschmuckes im Wesentlichen in den 50er Jahren zu vermuten.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 187f.)

1738 Metz 1939a (Rez.), S. 183 (zitiert in Fußnote 1736).

1739 „(..) mit dem ständigen Anwachsen der Namen in den sogenannten Necrologien und den Kirchenkalendern wurde (..) eine Scheidung vorgenommen, indem man *die besonders zu ehrenden Personen* in die zum Sakramentar gehörigen Martyrologien mit den Namen und Sterbetagen der Märtyrer und anderer Heiliger zusammen einschrieb. Aus dem Gesagten geht hervor, daß das, was wir in Naumburg vor uns haben, *der Idee nach nichts neues* ist. *Nur die Form*, in der sich die Idee äußert, *ist neu*. Sie ist es insofern, als die Namen der Stifter aus den ursprünglichen Diptychen, aus welchen sie gepflegt verlesen zu werden, nunmehr gleichsam herausgetreten sind und als Denkmäler Gestalt angenommen haben, oder - wie Stach formuliert - ‚ein bis dahin nur *literarisch geformter religiöser Gedanke* seine *bildnerische Verleiblichung* fand‘.“ (Metz 1939a (Rez.), S. 184; Herv., G.S.)

Metz gleichermaßen, dass sie sich die Aufnahme in die Gebetsverbrüderung durch eine Spende oder Stiftung erworben hatten. Während der Gedanke der *Ehrung* zur Aufstellung von Stifterfiguren in Metz' Argumentation konstitutiv war - ohne den Zweck der *Ehrung* wäre es bei einem bloßen Totenbucheintrag geblieben - lehnte er den Gedanken einer *Verherrlichung* der Stifterfiguren oder eines *Ahnenkults* vehement ab.¹⁷⁴⁰ Der Zweck der Aufstellung der Stifterfiguren sei derselbe wie für jedes andere in die Gebetsverbrüderung aufgenommenen Mitglied: *dass für sie gebetet werde.*¹⁷⁴¹

In seiner ein Jahr später 1940 veröffentlichten Abhandlung zur Deutung des Naumburger (und Meißner) Skulpturenzyklus, die in derselben *Zeitschrift für Kunstgeschichte* erschien und eine Fortsetzung seiner Ausführungen von 1939 darstellte, rekapitulierte Metz noch einmal den Zweck der Gebetsbrüderschaft und fügte hinzu, das Fürbittgebet habe die Vergebung der Sünden im Hinblick auf das Jüngste Gericht zum Ziel gehabt (*daß jene Personen ein gnädiges Gericht finden möchten*), ein Inhalt, der durch den gesamten Rahmen der Westchor-Programmatis unter Einschluss von Westlettner und Glasfenstern im Chorhaupt vorgegeben sei. Metz stellte die These auf, dass der Naumburger Stifterzyklus nur in einem theologischen Gesamtprogramm von Westlettner *und* Westchor im Naumburger Dom adäquat interpretiert werden könne. In diesem Sinne gebe am Eingang zum Westchor die Inschrift des Vierpasses am Westlettnergiebel mit Christus als Weltenrichter das *Leitmotiv* der ganzen Westchorprogrammatis an.¹⁷⁴²

Richtspruch über die Synagoge

Wie der Gerichtsgedanke am Westlettergiebel in der Darstellung Christi als Weltenrichter angesprochen sei, so würden auch die Passionsreliefs auf den Gerichtsgedanken hindeuten, insofern die *Schuld der Menschen* das eigentliche Thema dieser Reliefs sei. Eine Deutung der Passionsreliefs als biblische *Historienbilder* lehnte Metz

1740 „Angesichts dieser Sachlage braucht es kaum noch betont zu werden, daß ‚Ahnenkult‘, ‚Ahnentempel‘ oder ähnliche Begriffe, wie sie dem Stifterchor gegenüber ausgesprochen wurden, hier fehl am Platze sind (...)“ (Ebd.)

1741 „Die Statuen sind nicht da zum ‚Kult‘ oder zur ‚Verherrlichung‘ der Dargestellten, sondern als Mahnmale, daß für sie gebetet werde.“ (Ebd.)

1742 „Wie Küas, so sehen auch wir, bei unserer Deutung, den Zweck des Naumburger Westchores sich in seinem Bildschmuck widerspiegeln. Genauer gesagt, war der Zweck der, daß an diesem Orte für bestimmte Personen gebetet werde, wobei das eigentliche und umfassende Ziel des Gebetes natürlich kein anderes sein konnte, als daß jene Personen ein gnädiges Gericht finden möchten. Einen Hinweis hierauf erblicken wir bereits am Lettnergiebel, in der Darstellung des Vierpasses, die schon durch ihre Lage hervorgehoben ist und gleichsam als Leitmotiv der ganzen Bildfolge aufgefaßt werden darf.“ (Metz 1940, S. 154f.)



Abb. 247

Naumburg, Dom, Westlettner, Abendmahl und Verrat Judas'
(Foto Marburg)

ab und betonte die überzeitliche Botschaft der Darstellung (*ein Geschehen, das sich zu allen Zeiten wiederholt*).¹⁷⁴³

Nach Metz war die *Kennzeichnung des Verräters* der Hauptinhalt des Naumburger Abendmahlsreliefs, welche hier in einer Zusammenfassung aller Evangelienstellen (unter Einschluss der Stelle des Lukasevangeliums) dargestellt sei. Während sich Metz der Beobachtung früherer Interpreten anschloss, dass die Jünger vornehmlich mit Essen und Trinken

beschäftigt seien, „wie es sich bei einer Mahlszene von selbst versteht“, nahm er den Jünger Johannes neben Christus von dieser Charakterisierung aus und ließ ihn die Frage stellen, wer die *Person des Verräters* sei.¹⁷⁴⁴

Metz' Interpretation der Auszahlung der Silberlinge sah im *Geld* das eigentliche Motiv des Judasverrats. Es kam Metz darauf an, den Verrat an Christus nicht so sehr als Handlung einer biblischen Person aufzufassen, sondern als Verrat eines ganzen Volkes, darum, dass in diesen Verrat um des Geldes willen *alle Söhne Israels* unter dem Zeichen des Gerichts einbezogen seien. In seiner frontalen Haltung und in der Art, wie der Hohepriester das *Geld* abzähle, könne erschlossen werden, dass der Hohepriester *die Synagoge überhaupt* darstelle.¹⁷⁴⁵

1743 „Mit der Gerichtsidee ist zugleich auch die Ursache des Leidens mitgegeben, nämlich die Schuld der Menschen, welche Christus verkauft, verraten, verleugnet und an das Kreuz gebracht haben. Diese Schuld bildet - neben dem Leiden Christi - das eigentliche Thema der Brüstungsreliefs. Auch hier (...) sind die Darstellungen nicht einfach nur als Historienbilder zu verstehen; sie sind vielmehr Typen für ein Geschehen, das sich in dem Undank und der Auflehnung der Menschen gegen Christus zu allen Zeiten wiederholt.“ (Metz 1940, S. 156f.)

1744 „Die erste Szene links am Lettner hat in geschichtlicher Hinsicht als Hauptinhalt die *Kennzeichnung des Verräters*. Christus, wie gewöhnlich in diesen Darstellungen, nach dem Typus der ‚Maiestas‘ frontal dem Betrachter entgegenblickend, reicht Judas den Bissen, während dieser in die Schüssel greift; entsprechend einer Verbindung der Stellen bei Johannes (13, 26; 27), Matthäus (26, 23), Markus (14, 20) und Lukas (22, 21): ‚Der ist's, dem ich den Bissen eintunken und reichen werde ... und er gab ihn Judas Iskariot ... nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn.‘ - ‚Der mit mir die Hand in die Schüssel tunkt, der wird mich verraten.‘ - ‚Doch seht, die Hand meines Verräters ist mit mir auf dem Tische.‘ Johannes erscheint charakterisiert als der, *welcher Christus nach der Person des Verräters fragt*. Die übrigen Jünger sind mit Essen und Trinken beschäftigt, wie es sich bei einer Mahlszene von selbst versteht.“ (Metz 1940, S. 157; *Herv.*, G.S.)

1745 „Es soll damit [*sc. im auffälligen Zeigen des Geldes im Zentrum der Szene*]



Abb. 248
Naumburg, Dom, Westlittner, Der Verrat des Judas, Detail. (Foto Marburg)

Mit seinen Beschreibungen der Passionsszenen zielte Metz auf eine allgemeine Aussage ab und auf eine theologische Erklärung unter dem Gesichtspunkt des *Gerichts* und der *Rache*, mit bewusster Anspielung auf die Gegenwart des Jahres 1940. Die dargestellten biblischen Szenen deutete Metz durchweg symbolisch im Hinblick auf den Gegensatz von Juden- und Christentum, Kirche und Synagoge, was einer offensichtlich beabsichtigten Bedeutungsübertragung auf die nazistische Gegenwart des Autors in die Hände arbeiten sollte. So kennzeichnete Metz den Hauptmann mit dem geschulterten Richterschwert in der Szene der Gefangennahme Christi zunächst als *Repräsentant der Gerichtsgewalt des Hohen Rats*, der dann aber zum Vertreter der *Synagoge*, d.h. des Judentums überhaupt wird („In ihm ergreift die *Synagoge* von Christus Besitz“).¹⁷⁴⁶

Die symbolische Deutung der Szene mit Christus vor Pilatus, die Metz als Auslieferung Christi durch die *Synagoge* verstand, zeigte abermals den durchgehenden Grundzug seiner Interpretation, der jeden anschaulichen Erzähl-Charakter der Szenen leugnete und im Gegensatz zu einer nahsichtigen Analyse, welche in genauer Beobachtung der Reliefs auch individuell-menschliche Züge entdecken konnte, in der Verallgemeinerung eine antisemitische Aussage propagierte, die durch Zitate mög-



Abb. 249
Naumburg, Dom, Westlittner, Judaskuß und Festnahme Christi. (Foto Marburg)

ausgesprochen werden, daß es *Geld* war, um welches Christus von Judas, dem ‚*mercator pessimus*‘, verkauft wurde, entsprechend einer Stelle in den Responsorien des Gründonnerstags: ‚*Denariorum numero Christum Judeis traditit*‘, und weiter, *im Sinne der Gerichtsidee*: ‚*Melius illi erat, si natus non fuisset*‘. Die 30 Silberlinge sind (nach Matthäus 27, 6, 9) ‚*Blutgeld*‘, das ‚nicht in den Tempelschatz gelegt‘ werden darf, und sie sind ‚der Preis, dessen die *Söhne Israels* den Preiswürdigen für wert erachten‘. (...). Auffallend ist ferner die Kopfhaltung des Hohenpriesters, der das Geld auszahlt. Sie ist sicher nicht vornehmlich psychologisch bedingt (etwa durch den flüsternden Juden links). Ihre hieratische Frontalität besagt vielmehr - so scheint uns - das gleiche wie das Sitzen des Hohenpriesters auf seinem Amtssitz, nämlich: er ist *pontifex der Judenkirche*, er handelt für die obengenannten ‚*Söhne Israels*‘, d. h. er repräsentiert die *Synagoge überhaupt*.“ (Metz 1940, S. 157f.; *Herv.*, G.S.)

1746 Metz 1940, S. 158; *Herv.*, G.S.

Im Schwerthieb Petri in der Szene der Gefangennahme Christi vom Naumburger Westlittner sieht Metz eine Darstellung der *positiven Seite der Gerichtsidee*. (Metz 1940, S. 159.)

lichst vieler Bibelstellen den Anschein von Wissenschaftlichkeit erhalten sollte. So deutete er, einem Hinweis Bergners folgend, die Geste des Juden mit der rechten Hand, der Christus vor Pilatus führt, zunächst zutreffend mit dem Satz des Evangelientextes *Sein Blut komme über uns und unsere Söhne*, doch anders als Bergner setzte er die verallgemeinernde antisemitische Quintessenz hinzu, dass in der Geste des jüdischen Hauptmanns *die Synagoge das Gericht über sich selbst herabrufft*.¹⁷⁴⁷



Abb. 250
Christus vor Pilatus, Detail (Foto Marburg)

In Metz' Interpretation der Passionsreliefs waren die Einzelszenen nur Träger der immer gleichen theologischen oder vielmehr antisemitischen Aussage, dass die *Synagoge* durch das Passionsgeschehen, durch den ‚*Gottesmord*‘ sich selbst gerichtet habe.¹⁷⁴⁸

1747 „Das nächste Relief der rechten Lettnerseite hat zum Inhalt, wie Christus von der *Synagoge*, seinem ‚auserwählten Volke‘, den ‚Heiden überliefert‘ wird, und wie ihn das weltliche Gericht zum Tode verurteilt. Man wird an eine Stelle des Karfreitagsoffiziums erinnert: ‚Tradiderunt me in manus impiorum et inter iniquos projecerunt me ; congregati sunt adversum me fortes : Et sicut gigantes steterunt contra me . . . ?‘. Die frontale Haltung Christi hat hier ganz besonders den Charakter der Passivität. In ihr und in der Art, wie der *Vertreter der Synagoge* links den Arm Christi faßt, sehen wir den Ausdruck der Isaias-Stelle (c. 53, 7): ‚. . . sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum.‘ Die Geste des genannten Juden, der mit der rechten Hand auf sich zeigt, könnte - wie schon Bergner vermutet hat - die Worte veranschaulichen (Matth. 27, 25): ‚Sanguis eius super nos et super filios nostros.‘ Sie würde besagen, *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufft*.“ (Metz 1940, S. 159; Herv. G.S.)

Die Aussage, *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufft*, ist eine Schlussfolgerung von Metz, von der sich bei Bergner keine Spur findet. Die entsprechende Stelle bei Bergner (1903, S. 127) lautet:

„Die Rechte [*sc. des Hauptmanns*] ist graziös erhoben und auf die Brust zurückgebogen: ‚Sein Blut komme über uns und unsere Kinder.‘ Und in seinem wirklich schönen Gesicht - wir erkennen den Hohenpriester des Blutgeldes - liegt ehrliche Überzeugung, das ganze gesetzestreue Pflichtgefühl des Priesters, daß man ihm nicht zürnen kann.“

Bergner deutet die Geste des Hauptmanns im Jahr 1903 mit der berühmten Bibelstelle (Matth. 27, 25), interpretiert die Figur dann aber - unter moralischem Gesichtspunkt - positiv (*ehrlische Überzeugung ... gesetzestreu es Pflichtgefühl ... ,daß man ihm nicht zürnen kann*). Metz macht aus dem Verweis auf die Evangelienstelle, der sich die Geste des Hauptmanns ohne allen Zweifel verdankt, im Jahr 1940 eine Selbstverurteilung der *Synagoge* (= *des Judentums*) mit der ganzen vernichtenden Bedeutung, welche dieser Selbstverurteilung *im Jahr 1940* zukommt.

1748 „Nicht ohne Aufschluß für den tieferen Sinn der Szene [*sc. Christus vor Pilatus*] sind vielleicht Gedanken aus einer Lesung des Karfreitagsoffiziums (*Ex tractatu Sti. Augustini super Psalmos*). Dort wird ausgeführt, die Juden hätten Christus dem ‚Richter Pilatus‘ übergeben, um selbst von seinem Tode frei zu erscheinen, und zwar indem sie

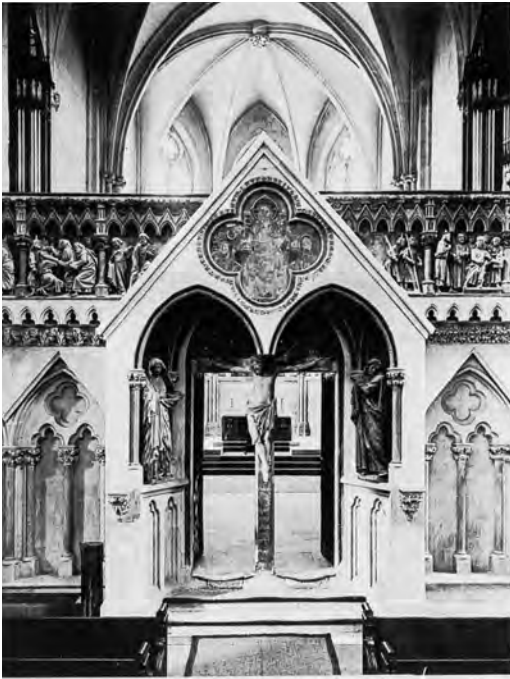


Abb. 251
Naumburg, Westlettner, Portal (Foto Marburg)

Diese theologische Aussage mit zeitgeschichtlichem Bezug auf das Jahr 1940 übertrug Metz auch auf die Deutung des Gekreuzigten an der Tür des Westlettners. Metz schloss sich zunächst der traditionellen Erklärung an, welche die Position des Gekreuzigten direkt am Westlettnereingang mit der Anbringung des Kruzifixus am Türpfosten auf das Wort des Johannesevangeliums (10, 8) *Ich bin die Tür* zurückführte. Daran knüpfte nun Metz eine *zweite* Deutung, auf die er das ganze Gewicht seiner Interpretation legte. Er beobachtete, „daß der Längsbalken des Kreuzes oberhalb des Christuskörpers ersetzt ist durch die Anfänger des Gurtbogens und der Rippen, welche das kleine Gewölbe des Giebelraumes tragen.“ Die Gewölberippen würden nach unten im Körper des Gekreuzigten münden, so dass dieser hierdurch „gleichsam als Träger des Gewölbes, als *Eck-* oder *Schlussstein*“ erscheine.¹⁷⁴⁹

Metz machte aus dieser anschaulichen Symbolik, die Christus als *Träger des Gewölbes* kennzeichnete,¹⁷⁵⁰ den Übergang zur Metapher von Christus als *Eck-, oder Schlussstein*.¹⁷⁵¹ Der Grund für diesen Übergang lag in der von Metz intendierten

sagten: ‚Nobis non licet occidere quemquam.‘ Auch diese Worte könnte man dem Zeigegestus des Juden, der Christus am Arme führt, unterlegen; er erschiene uns hierdurch sogar noch besser begründet. In der Lesung heißt es dann weiter, die Juden hätten die Bosheit ihres Verbrechens dem ‚menschlichen Richter‘ unterschieben (refundere) wollen; den ‚göttlichen Richter‘ aber hätten sie nicht täuschen können. Wenn Pilatus schuldig sei, so habe er doch widerwillig gehandelt; die Juden aber seien in keiner Weise unschuldig. Als Pilatus den ‚Richterspruch fällte‘ und Christus ‚zu kreuzigen befahl‘, habe er ihn ‚quasi‘ getötet; in Wahrheit aber hätten ihn die Juden getötet: durch das ‚Schwert der Zunge‘, indem sie riefen: ‚cruzifige, cruzifige‘. Hiermit tritt neben den ‚Gottesraub‘ des Judas der ‚Gottesmord‘ der Synagoge.“ (Metz 1940, S. 160; *Herm.*, G.S.)

¹⁷⁴⁹ Metz 1940, S. 155.

¹⁷⁵⁰ Der Eindruck eines das Gewölbe gleichsam tragenden Christus am Kreuz wird in der Frontalsicht anschaulich - wobei viele Interpreten (z.B. Klaus Wessel 1949 (Rez.), S. 458f.) darauf aufmerksam machen, dass das Naumburger Westlettnerkreuz, über dem das Gewölbe aufgeht, T-förmig ist -, so dass *bis zu diesem Punkt* Metz' symbolische Interpretation durch die Anschauung gestützt ist. - Die beste neuere Abbildung, welche eine Überprüfung seiner Beobachtung erlaubt, bietet Ernst Schubert (1996, S. 165; Photo: Janos Stekovics).

¹⁷⁵¹ Ebd.. - Metz fügt hinzu: „Wir stehen nicht an, hierin einen Ausdruck der Psalmstelle (117, 22) zu sehen: „Lapidem, quem reprobaverunt aedificantes: hic factus est in

symbolischen Ausdeutung der Metapher vom *Eckstein*, die er nach einer anderen Bibelstelle vornahm, welche einen *unmittelbaren Hinweis auf das Gericht* bieten sollte. Metz zitierte Matthäus 21, Vers 42-44, „wo Christus sagt, daß das Reich Gottes *von den Juden genommen und einem anderen Volke gegeben* werde, und daß der, der auf jenen ‚Stein‘ fällt, *zerschmettert* werde, und daß der ‚Stein‘ den, auf den er fällt, *zermalme*.“¹⁷⁵²



Abb. 252
Naumburg, Westlettnner, *Der Gekreuzigte* (Foto Marburg)

Metz konnte keinen einzigen theologischen oder literarischen Beleg anführen, bei dem der Gekreuzigte mit dieser *doppelten* Symbolik in Verbindung gebracht wäre, welche Christus nicht nur als *Träger des Gewölbes* auffasst - eine Symbolik, die anschaulich wird -, sondern als *Eckstein* und *Rächer*, der denjenigen *zerschmettert* und *zermalmt*, *der auf jenen (Eck-)Stein fällt*. Weder die Anschauung der Kreuzigungsgruppe am Westlettnner noch die Theologie der Passion konnten diese Sichtweise vom *Rächer Christus* stützen. Sie war allein durch Metz' *antisemitische* Haltung begründet, welche durch eine Kombination zusammengelesener Bibelstellen nur notdürftig den Schein einer rationalen Erklärung aufrecht zu erhalten versuchte.¹⁷⁵³

caput anguli.” (Ebd.)

1752 Metz 1940, S. 155f., *Herv.*, G.S.

Metz führt noch eine andere Stelle an: „Ähnlich heißt es im ersten Petrusbrief (2, 6-8): „Denn es heißt in der Schrift: Seht, ich setze in Sion einen Stein, einen Eckstein, auserlesen und kostbar, wer an ihn glaubt, soll nicht zuschanden werden. Euch, die ihr glaubt, wird die Ehre zuteil; den Ungläubigen aber gilt das Wort: Der Stein ... ist zum Eckstein geworden, zum Stein, an dem sie sich stoßen, zum Fels, an dem sie zu Fall kommen.“ (Metz 1940, S. 156.)

1753 Der geradezu *programmatische Antisemitismus* in Metz' Deutung der Naumburger Passionsszenen ist in der Literatur durchweg verkannt worden.

Man vergleiche in diesem Zusammenhang Christiane Forks wissenschaftliche Biographie von Peter Metz (in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon 1999*, S. 268). Danach ist Metz 1933 als Bibliothekar an die Staatliche Goldschmiedeschule in Hanau gekommen, dort aber 1935 *aus politischen Gründen entlassen* worden. Metz habe *trotz finanzieller Not* noch *im gleichen Jahr* (1935) *das Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt/Main abgelehnt, um nicht in die NSDAP eintreten zu müssen*. Daraufhin sei Metz in die Skulpturenabteilung der Berliner Museen zurückgekehrt, um dort als Hilfskraft zu arbeiten.

Fork zeichnet hier das Bild eines politisch Aufrechten mit den Stationen Goldschmiedeschule Hanau (*aus politischen Gründen entlassen*), Historisches Museum in Frankfurt am Main (*Ablehnung des angebotenen Direktorenamts*) und Skulpturenabteilung der Berliner Museen (*Eintritt als Hilfskraft*), an welches sich die Frage knüpft: Wie konnte es geschehen, dass ein 1935 *aus politischen Gründen Entlassener* noch *im gleichen Jahr* 1935 das Angebot für das *Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt/Main* erhält?

1939 und 1940 jedenfalls konnte der *aus politischen Gründen entlassene* Peter Metz zwei Beiträge in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* veröffentlichen, die sich von den Publikationen Schreyers, Stanges, Küas' und Lippelts (vgl. Fußnote 1650) vor allem dadurch

Communio Sanctorum und Heiligengericht

Die Skulpturenprogramme von Westlettner und Westchor im Naumburger Dom standen nach Metz unter dem Generalthema des Gerichts. Das Thema des *Weltgerichts* sei in der Darstellung des Weltenrichters am Giebel des Westlettneringangs angeschlagen und stehe mit den Aposteln und Heiligen der Glasfenster im Chorpolygon in Verbindung. Wie die Westfassaden gotischer Kathedralen hätte das Gesamtprogramm von Westchor und Westlettner das *Weltgericht* zum *Hauptthema*.¹⁷⁵⁴

Die Stifterfiguren sah Metz daneben noch in einem anderen Zusammenhang stehen, dem der *Communio Sanctorum*. Metz wandte sich gegen Interpretationen des Stifterzyklus, die von der Beobachtung ausgingen, dass die sonst an den Diensten

unterscheiden, dass sie deren völkische Bemerkungen durch eine konsequent *antisemitische* Interpretation zu einem ganzen Figurenzyklus ersetzen. Während die völkischen Äußerungen von Schreyer, Stange, Küas und Lippelt im Rahmen ihrer jeweiligen Gesamtinterpretation einen eher vereinzelt Charakter tragen und - selbst bei Schreyer und Stange - nicht die ganze Analyse bestimmen, durchzieht bei Metz ein *einzig*er Gedanke die *ganze* Interpretation der Passion Christi am Naumburger Westlettner: *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufe*. (Metz 1940, S. 159.)

Dass Metz' antisemitische Deutung der Passionsreliefs dem Autor und nicht der Zeit (1940) angelastet werden muss, zeigt eine weitaus größere Anzahl von Interpretationen der Jahre 1933-1945, die sich rassistischer Äußerungen entweder enthalten oder sogar eine antirassistische Tendenz aufweisen.

So schreibt Wilhelm Pinder (1939a, S. 23) in der Neuauflage seines Naumburg-Buches zu denselben Passionsreliefs über den jüdischen Hauptmann der Gefangennahme Christi 1939:

„Jener leidenschaftliche Krieger, der von links her die Gefangennahme einrahmt, erscheint an gleicher Stelle jenseits des Giebels in der letzten der erhaltenen Szenen, der Pilatusgruppe. Für die Gesinnung, aus der diese Gestalt entsteht, gibt es nur ein Wort: ritterlich. Obwohl ein Feind, hat dieser Mann die Sympathie des Künstlers. Man könnte sich auch daran erinnern, daß ganz große Dramatiker unparteiisch sind, weil es die Welt selber ist, die sie erleben. Aber als Zeugnis des Zeitalters gemahnt diese veredelnde Auffassung des Gegners an das tragische Mitgefühl, das der Straßburger Synagoge ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht - sehr im Gegensatz zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit.“

In ähnlichem Sinn äußert sich Hans Weigert zur Figur des heiligen Mauritius im Magdeburger Dom in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* 1942:

„Er trägt die Rüstung des deutschen Ritters, (...) hat aber ein ausgesprochenes Negergesicht. In der Kirche ist er als Heiliger legitimiert, vor dem Gefühl der ritterlichen Zeit durch ihre Achtung vor dem Tapferen *auch anderer Rassen* (...).“ (Weigert 1942, S. 198; *Herv.*, G.S.)

1754 „Küas geht dort von der richtigen Voraussetzung aus, daß Lettner und Stifterstatuen, wie auch die Glasmalereien der Chorfenster, im Zusammenhang miteinander als einheitliches Ganzes erdacht worden sind.“ (Metz 1940, S. 153.)

„Als Träger der Gerichtsidee wie in seiner Eigenschaft als Gedächtnisstätte (...) bildet der Naumburger Westchor eine Parallelerscheinung zu den Westfassaden gotischer Kathedralen, die das *Weltgericht* zum Hauptthema haben.“ (Metz 1940, S. 172; *Herv.*, G.S.)

der Chöre dargestellten Heiligen oder Apostel - wie in der gleichzeitigen Pariser Sainte Chapelle - in Naumburg durch *profane* Figuren ersetzt worden seien.¹⁷⁵⁵ Metz stellte dieser Auffassung die These entgegen, das Mittelalter habe die Unterscheidung von *heilig* und *profan* gar nicht gekannt. Die Stifterfiguren stellten weder heilige noch profane Figuren dar, eine Differenzierung, die sich erst *in der Neuzeit* herausgebildet habe.¹⁷⁵⁶ Um die Aufstellung der Stifterfiguren *innerhalb der Kirche* zu begründen, beschrieb Metz die Kathedrale als Ort der Darstellung der gesamten Schöpfung, wobei er nicht müde wurde, die Bezeichnung *profan* in Bezug auf die Stifterfiguren für unsinnig zu erklären. Sie seien keinesfalls profan, sondern *Glieder des Leibes Christi* und symbolisch *lebendige Steine am lebendigen Bau der Kirche*.¹⁷⁵⁷

Wenn die Naumburger Stifterfiguren nicht profan waren - was nach Metz prinzipiell nicht der Fall sein konnte, da es in einer *mittelalterlichen Kirche* keine Profanfiguren geben konnte -, so waren sie nach seiner Version auch nicht vollkommen heilig. Die Stifterfiguren befänden sich vielmehr in einem Übergangszustand der *noch nicht Vollendeten*, wodurch sie sich gegenüber den *Vollendeten*, den *Heiligen*, noch unterschieden.

1755 „Die mittelalterliche Auffassung vom Kirchengebäude gibt uns nirgends Veranlassung, ein Gesetz aus ihr abzuleiten, wonach die Plätze an den Chordiensten ausschließlich für ‚Heilige‘, insbesondere etwa für Apostel, zu reservieren seien. Allerdings kommt etwa gleichzeitig mit Naumburg (vgl. die Ste. Chapelle in Paris) der Brauch auf, an Pfeilern oder Diensten Apostelstatuen aufzustellen.“ (Metz 1940, S. 163.)

1756 „Wie aber die Stifter die ‚Heiligen‘ nicht von ihren Plätzen verdrängt haben, so stehen sie auch nicht dort als ‚Profanfiguren‘, denn der Zweck des Chores, den sie zum Ausdruck bringen, ist ja kein profaner. Doch noch aus einem tieferen Grunde ist die Bewertung der Stifter als ‚Profanfiguren‘ hinfällig. Sie geht nämlich auf die falsche Voraussetzung zurück, daß zwischen ‚Heilig‘ und ‚Profan‘ eine Scheidung bestehe, wie sie sich *erst in der Neuzeit* herausgebildet hat. Hiernach werden für ‚heilig‘ gehalten ausschließlich die kanonisierten Heiligen und bestenfalls noch in einem weiteren Sinne die mit den ‚heiligen Dingen‘ beschäftigten Amtsträger der Kirche, auch die ‚heiligen Dinge‘ selbst, alles übrige fällt unter den Begriff des Profanen. *Das Mittelalter kennt diese Scheidung nicht.*“ (Metz 1940, S. 163; *Herv.*, G.S.)

1757 „*Das Mittelalter kennt diese Scheidung nicht.* ‚Heilig‘ ist nach seiner Auffassung jeder Mensch, soweit er innerhalb der Kirche steht, d. h. Bürger des Reiches Gottes ist; und auch die Dinge, deren er sich zur Ehre Gottes bedient, werden hierdurch ‚geheiligt‘. In diesem Sinne findet sich ja an mittelalterlichen Kathedralen alles dargestellt, was irgend im Bereiche menschlicher Vorstellung liegt; die ganze Schöpfung ist in das ‚heilige Reich Gottes‘ einbezogen; für das ‚Profane‘ gibt es hier keinen Platz. Von hier aus sind auch die Naumburger Stifter zu beurteilen. Ihre Bezeichnung als ‚Profanfiguren‘ oder gar als ‚Unheilige‘ verliert dabei jeden Sinn. Für sie, wie für alle Glieder der Kirche, gilt der Satz des Paulus (1. Kor. 3, 17): ‚Denn der Tempel Gottes ist heilig und der seid ihr.‘ Die Stifter sind ‚Steine‘ jenes ‚Tempels‘ und - wie wir oben schon zeigten - ‚Glieder des Leibes Christi‘, ‚Steine‘ jenes ‚Altars‘, der Christus ist, und ‚lebendige Steine‘ am ‚lebendigen Bau‘ der Kirche, der die Schöpfung umfaßt. Als solche stehen sie zu Recht an Diensten und Wänden des Kirchenchores, dessen ‚materielle Steine‘ ja ihrerseits wieder jene ‚lebendigen Steine‘ symbolisieren.“ (Metz 1940, S. 163.)

den. Was sie gleichwohl mit den Heiligen verbinden würde, sei die *Gemeinschaft der Heiligen*, die *Communio Sanctorum*, welche die *Vollendeten* und die *Nicht Vollendeten* zusammenschließen würde.¹⁷⁵⁸

Nach dieser Vereinigung der *Vollendeten* und der *Nicht Vollendeten* trennten sich in Metz' Darstellung beide Gruppen wieder.

Die *vollendeten Heiligen* und die *Apostel* bildeten nach Metz in den Glasfenstern des Naumburger Westchorpolygons ein himmlisches Gericht („Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen“),¹⁷⁵⁹ und auf dieses Gericht würden sich alle Stifterfiguren im Westchor beziehen („Bei dieser unserer Deutung also erscheinen die Glasbilder gleichsam als Zielbereich der Stifterstatuen.“).¹⁷⁶⁰ Der innerliche Bezug der Stifterfiguren auf den Altar, der durch die Feier des Totengedächtnisses notwendig sei (ohne dass dieser Bezug freilich sichtbar würde), werde durch einen zweiten Bezug der Stifterfiguren auf die Apostel und Heiligen der Glasfenster ergänzt. Dieser Bezug der Stifterfiguren lasse sich als *Anruf an die vollendeten Heiligen* auffassen, wodurch die Stifterfiguren als *noch nicht vollendete* Heilige die vollendeten Heiligen um Vermittlung im Himmel bitten würden.¹⁷⁶¹

Die These vom Fürbittgebet für die Stifter und Wohltäter im Naumburger Westchor („daß in ihm für Stifter und Wohltäter um ein gnädiges Gericht gebetet werde“) erschien in Metz' theologischer Darstellung nicht frei von Widersprüchen, da sich das Fürbittgebet an die Apostel und Heiligen richtete, mit denen die

1758 „Zu den kanonisierten Heiligen aber verhalten sich die Stifter nicht wie unvereinbare Widersprüche, sondern wie das *Noch-nicht Vollendete* zum *Vollendeten*. Bei ihren Lebzeiten waren sie zum ewigen Leben berufen, welches jene schon erlangt haben. Als Verstorbene - sofern sie in der Gnade geblieben, aber noch nicht vollkommen entsühnt sind - harren sie der Einreihung in die Schar der Vollendeten, d. h. der kanonisierten Heiligen im Himmel. Im ersten Falle gehörten sie zur ‚streitenden‘, im zweiten gehören sie zur ‚leidenden‘ und nach ihrer Vollendung werden sie der ‚triumphierenden Kirche‘ angehören. Alle drei Bereiche zusammen stehen in der ‚Communio Sanctorum‘.“ (Metz 1940, S. 163f.)

1759 Metz 1940, S. 165.

1760 Ebd.

1761 Wenn die Apostel und Heiligen der Glasfenster für die Stifterfiguren die Gerichtsgewalt repräsentieren, so erstreckt sich nach Metz die Gerichtsgewalt auch auf die kirchlichen Amtsträger, die der göttlichen Gerichtsgewalt gleichfalls teilhaftig seien:

„Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen, denn alle herrschen mit Christus; so sagt Paulus (1. Kor. 6, 2): ‚Wißt ihr nicht, daß die Heiligen die Welt richten werden!‘ Im Introitus der Vigil von ‚Allerheiligen‘ heißt es ausdrücklich: ‚Iudicant Sancti gentes et dominantur populis: et regnabit Dominus, Deus illorum, in perpetuum‘ (Ps. 32, 1). *Auch die Amtsträger der sichtbaren Kirche sind mit eingeschlossen kraft ihrer Macht ‚zu binden und zu lösen‘;(...)*.“ (Metz 1940, S. 165; *Herm.*, G.S.)

Stifterfiguren gleichzeitig in der *Communio Sanctorum* vereinigt waren. Nach dieser Vorstellung saß ein Teil der *Communio Sanctorum* über den anderen Teil zu Gericht.

Die Heiligen und Apostel der Glasfenster waren die *Richter der Stifterfiguren* (und der übrigen Teilnehmer am Fürbittgebet), und der Fürbittgottesdienst hatte zum Ziel, dass die noch nicht vollendet heiligen Stifter durch die vollendet heiligen Richter gnädig gerichtet würden.¹⁷⁶²

Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon

Neben der Repräsentation des Weltgerichtsgedankens am Westletzteneingang und der Repräsentation des himmlischen Gerichts der Apostel und Heiligen in den Glasfenstern des Chorhauptes gab es nach Metz noch ein drittes Gericht im Naumburger Westchor, das zuerst von August Schmarsow 1892 zutreffend als *Gottesgericht* im Chorpolygon beschrieben worden sei.¹⁷⁶³ Auf einer symbolischen Ebene - eine Tatsache, die Metz immer wieder hervorhob - werde im Chorpolygon ein solches Gottesgericht dargestellt.¹⁷⁶⁴ Danach stehen sich - in einem von der Kirche 1215 auf dem IV. Laterankonzil geächteten Prozess - vor einem Richter und seinem Schöffen - Sizzo und Wilhelm - die Gegner eines Zweikampfs - Dietmar und Timo - gegenüber, dessen Ausgang das Urteil dieses *Gottesgerichts* darstelle.¹⁷⁶⁵

1762 „Wir berühren hiermit wieder die Idee, von der wir ausgegangen sind, d. h. den Zweck des Chores, der darin bestand, daß in ihm für Stifter und Wohltäter um ein gnädiges Gericht gebetet werde. Das sinnfällige Zeichen dieser Idee erblickten wir bereits am Lettner in der beherrschenden Gestalt des Weltenrichters am Giebel. Es findet - daran dürfte kein Zweifel sein - in den Aposteln der Chorfenster seine Ergänzung. In den Aposteln also treten die Stifter ihren Richtern gegenüber. Der Spruch, den diese fällen, wird dadurch bestimmt, wie weit die Stifter deren Beispiel gefolgt sind, und ihre Tugenden über die Laster gesiegt haben.“ (Metz 1940, S. 166.)

1763 Metz würdigt Schmarsows Beitrag zur Erklärung des Stifterzyklus, insbesondere der szenischen Darstellung eines *Gottesgerichts* im Chorpolygon, nicht im Sinne einer Gesamtinterpretation, sondern durch Bezugnahme auf einzelne Beobachtungen Schmarsows (vgl. Metz 1939a, S. 185; Metz 1940, S. 155, 158, 168f.). Während Metz Schmarsow in einzelnen Feststellungen beipflichtet, hebt er prinzipiell stärker den *symbolischen* Charakter der Darstellung hervor, so dass man ohne Weiteres die Metz'sche Analyse des *Gottesgerichts* im Chorpolygon erhält, wenn man die Feststellungen Schmarsows hernimmt und jeweils das Wort *symbolisch* davor setzt.

Zu August Schmarsow siehe Kap. II. 1 (*Die Figuren im Chorpolygon*). - Siehe auch die Fassung der *Zweikampfbese* bei Heinrich Bergner 1903 und 1909, dargestellt in Kap. IV. (*Die Zweikampfbese*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfbese - Versuch einer Zurückweisung von Goldschmidts Kritik - Die Zuschauer des Zweikampfs*).

1764 „Eine (..) ‚symbolisierte Handlung‘ oder ‚Szene‘ sehen wir in der Tat in den Statuen des Chorhauptes verwirklicht.“ (Metz 1940, S. 168.)

1765 „Der Charakter eines bestimmten Aktes ist am augenfälligsten ausgeprägt bei der Figur des Dietmar. Er erscheint als Kämpfender. Schon hier jedoch wird deutlich, daß nicht eine wirkliche Kampfszene gemeint ist; denn Dietmar ist nicht gewappnet, wie es in

Metz machte seine Bemerkungen zu dieser *dritten* Form eines *Gerichts* im Naumburger Westchor (nach *Weltgericht* und *Apostelgericht*) ohne eine Erklärung darüber, wie das Verhältnis der Stifterfiguren zum Apostelgericht in den Glasfenstern, auf die sich die Stifterfiguren ja gleichfalls unmittelbar beziehen sollten, zu verstehen sei. Zum Verständnis der Institution des *Gottesgerichts* gab er eine geschichtliche Erläuterung. Der Zweikampf als Form gerichtlicher Entscheidung sei gerade im 11. Jahrhundert zu Lebzeiten der Naumburger Stifter weit verbreitet gewesen. Im 13. Jahrhundert finde sich diese Form noch „in den Rechtsbüchern des Sachsen- und des Schwabenspiegels verzeichnet und anerkannt.“ Bereits im 12. Jahrhundert hätten sich freilich kritische Stimmen gegen das Duell als Form gottesgerichtlicher Entscheidung zu Wort gemeldet, bis 1215 das IV. Laterankonzil unter Innozenz III. die kirchlichen Benediktionen für solche Gerichte verboten hätten, ein Verbot, dem sich Friedrich II. in der *Konstitution von Melfi* 1231 angeschlossen habe. Das *Gottesgericht* im Naumburger Chorpolygon stelle also eine Handlung dar, die zum Zeitpunkt der Errichtung des Stifterzyklus von kirchlicher und weltlicher Seite verboten worden sei.¹⁷⁶⁶ Vor dem Hintergrund kirchlicher und weltlicher Ächtung könne die symbolische Handlung im Naumburger Chorpolygon nur pejorativ im Sinne einer Verurteilung dieser Form des Gerichts verstanden worden sein, und die vier Gestalten des Chorhauptes würden „das Gottesgericht als ‚Frevel gegen Gott‘ verkörpern.“¹⁷⁶⁷

Diese Deutung der Szene als *frevelhaftes Gericht* warf die Frage der Beziehung zu dem in den Glasfenstern dargestellten *himmlischen Gericht* auf. Metz berührte diese Frage, um sie nicht weiter zu erörtern. Die Beziehung beider Gerichtsinstanzen erschöpfte sich bei ihm im Nebeneinander von heiligem und unheiligem Gericht.¹⁷⁶⁸ Die

diesem Falle notwendig wäre. Es sind vielmehr ausschließlich der erhobene Schild und das gezückte Schwert in Verbindung mit der entsprechenden Körperhaltung, welche den Kampfsakt ‚symbolisieren‘. Die Inschrift auf dem Schild gibt an, daß Dietmar im Kampfe erschlagen wurde; wir wissen, daß dies im Gottesgericht geschah. Hätte man keine andere Absicht gehabt, als nur diese Tatsache zum Ausdruck zu bringen, so hätte - nach mittelalterlichen Gewohnheiten - zweifellos die Inschrift auf dem Schild genügt. Der Umstand also, daß Dietmar als Handelnder charakterisiert ist, erheischt von sich aus eine direkte Beziehung zu den Figuren, mit denen er in Verbindung steht, und eine entsprechende Charakterisierung auch dort. Diese ist tatsächlich vorhanden. Auch Sizzo hat nicht - wie die Statuen des Chorjoches - nur die Haltung eines, der ‚dabei steht‘, sondern symbolisiert einen bestimmten Akt bzw. eine besondere Funktion. Das geschulterte Schwert und der zum Sprechen geöffnete Mund bezeichnen ihn als Träger der Gerichtsgewalt, der den Rechtsspruch fällt.“ (Metz 1940, S. 168).

1766 Metz 1940, S. 169.

1767 Metz 1940, S. 169f.

1768 „Durch die Bestimmung der Chorhauptdarstellung in *negativem* Sinne verliert sie natürlich dennoch nicht ihren Charakter als Gericht. Als solches steht sie in offener

Statuen des Dietmar und des Timo, welche nach Metz von Anfang an feste Bestandteile des schuldhaften Gottesgerichts waren, verkörperten den Gedanken, dass auch die Mitglieder eines frevelhaften Gerichts der Fürbitte für die verstorbenen Stifter bedürftig seien und teilhaftig werden könnten.¹⁷⁶⁹

Das Mittelalterargument

Peter Metz nannte als Prüfungsinstanz für seine Interpretation des Naumburger Stifterzyklus die *Anschauungen der Zeit*, mit denen seine Interpretation sich in Übereinstimmung befinde. Die *Zeit*, auf die er sich hierbei berief, war *das Mittelalter*.¹⁷⁷⁰ Wenn Metz sich in seiner Darstellung mit der konkreten sinnlichen Erscheinung der Skulpturen in Naumburg kaum beschäftigte, so deswegen, weil auch *dem mittelalterlichen Menschen* die sinnliche Erscheinung gleichgültig geblieben sei. Metz' Untersuchung fragte nach dem *allgemeinen Gehalt* der Dinge, weil auch *der mittelalterliche Mensch* nach dem *allgemeinen*, und zwar *theologischen Gehalt* der Dinge gefragt habe. *Der mittelalterliche Mensch* habe alles - so Metz - *sub specie aeternitatis* betrachtet, weshalb

Beziehung zu der Gerichtsidee, welche - wie wir gezeigt haben - das ganze Programm des Chorschmuckes mit Einschluß des Lettners beherrscht. Mit vollem Recht [?] hat sie ihren Platz zu Füßen der drei mittleren Chorfenster. Nicht freilich bedeutet sie dort etwa das legitime irdische Gegenbild dessen, was sich in den Fenstern durch die Apostel (und auch durch die Tugenden) gleichsam ‚im Himmel‘ vollzieht; zu diesen vielmehr, als den Repräsentanten des echten und heiligen Gerichtes, erscheint das ‚Gottesgericht‘ - wenn man so sagen darf - als unheiliges ‚Zerrbild‘ in Kontrast gesetzt.“ (Metz 1940, S. 170.)

1769 Dietmar und Timo seien wie Sizzo und Wilhelm eine Mahnung an die Lebenden, dass „für die Stifter um ein gnädiges Gericht gebetet werde“, dass „durch Gebet und Opfer Sühne geleistet werde für begangene Schuld.“ „Durch die Sühne der Lebenden wird die Schuld der Abgestorbenen erleichtert und ihnen eben dadurch ein ‚gnädiges Gericht‘ erwirkt.“ Man könne also - so Metz - den Stifterchor „auch einen Ort der Sühne nennen“. „Danach ist es gar nicht anders möglich, als daß die Statuen des Dietmar und des Timo von vornherein im Programm des Chorschmuckes vorgesehen waren. Ja, es erscheint uns sogar nicht einmal ausgeschlossen, daß der Gedanke gerade an diese Stifter den Plan des Gedächtnischores und des ganzen Statuenschmuckes vornehmlich mitveranlaßt hat.“ (Metz 1940, S. 171.)

1770 „Grundlegend war für uns die Bemühung, bei strenger Beachtung des Zweckes der Denkmäler, die zu diesem Zweck gehörigen *Anschauungen der Zeit*, d. h. *des Mittelalters*, aufzufinden und zu sehen, ob von ihnen aus die Kunstwerke sich mit Sinn füllen lassen. Jene Anschauungen boten sich uns in *der Theologie, der Liturgie* und *den erklärenden liturgischen Schriften*, Bereichen also des Denkens, Schauens und Erlebens, wie sie *das Mittelalter* in erster Linie beherrschten, und wie sie ja gerade durch den besagten Zweck gefordert wurden.“ (Metz 1940, S. 172; *Herr.*, G.S.)

Das Mittelalter ist bis heute in der kunstgeschichtlichen Literatur ein Konzept geblieben, durch welches der jeweilige Interpret seine Ansicht ohne Rekurs auf *bestimmte* geschichtliche Umstände und vor allem ohne Rekurs auf die *Anschauung* des zu erklärenden Gegenstandes als authentisch ausgeben kann. (Siehe unten.)

auch der moderne Interpret die Erscheinungen des Mittelalters nur unter dem Gesichtspunkt des *ewigen Gedankens* betrachten könne.¹⁷⁷¹

Peter Metz' Abhandlung stellte die erste Untersuchung der Naumburg-Forschung dar, welche in radikal deduktiver Weise vorweg ein *theologisches* Kriterium zur Untersuchung aufstellte und einen mittelalterlichen Gedankenkreis angab, dem die Stifterfiguren ihre Entstehung verdanken sollten: *Gebetsverbrüderung, Totenmesse, Communio Sanctorum, Gottesgericht*. In seiner ausgeführten Analyse jedoch konnte Metz keines dieser Konzepte in einen konsistenten Erklärungszusammenhang mit dem Stifterzyklus bringen, von frappanten Widersprüchen im Vergleich mit der Erscheinungsweise der Figuren - so sollten die Glasbilder im Naumburger Chorpolygon den *Zielbereich der Stifterstatuen* bilden - ganz zu schweigen.¹⁷⁷² Metz berief sich auf die mittelalterliche Vorstellung der *Communio Sanctorum*, welche die Stifterfiguren mit den Figuren der Glasfenster in einer Gemeinschaft von *vollendeten* und *noch nicht vollendeten Heiligen* vereine. Metz berief sich ferner auf den *mittelalterlichen Gerichtsgedanken*. Dieser Gerichtsgedanke war nach Metz in drei Formen vergegenständlicht: a) im Weltenrichter des Westlettnerportals, b) in den Aposteln und Heiligen der Glasfenster und c) im Zerrbild eines Gottesgerichts im Chorpolygon. In dieser Trias heterogener Gerichte löste sich die *Communio Sanctorum* jedoch wieder auf und differenzierte sich in Richter und Gerichtete - ein Widerspruch, den der Autor in seiner theologischen Erklärung nicht aufzulösen vermochte.

2. Notizen zur Naumburg-Forschung der Jahre 1940-1944

Im Vorwort zur zweiten Auflage ihres Buches *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* sprach Gertrud Bäumer 1940 im Rückblick auf die zurückliegenden zehn Jahre vom *breiten Durchbruch einer Sehnsucht*, die sich damals *von innen her erst wachsend vorbereitete* und nunmehr *erfüllt* habe. Bäumer gab der Überzeugung Ausdruck, dass ihre *Deutungen* zur deutschen Frauengestalt in der mittelalterlichen Kunst - darunter die Stifterfiguren im Naumburger Dom - *zu diesem [nationalsozialistischen] Wachstum*

1771 „Für das Mittelalter hatte weder die ‚Zeit‘ mit ihrem Geschehen, d. h. die Geschichte im modernen Sinn, noch der Mensch für sich, seine ‚bedeutungsvolle Daseinssphäre‘ (...) ein unmittelbares Interesse. Was hier gesucht und angesprochen wurde, das war das ‚Allgemeine‘, das hinter allen Erscheinungen steht, in ihnen sich ausdrückt und sie verbindet; es waren - um aus religiöser Sphäre zu sprechen - die ‚ewigen Gedanken Gottes‘, deren Abbilder alle Dinge sind. In diesem Weltbild steht der Mensch als einer, der jenen ‚ewigen Gedanken‘ dient, oder dessen Schicksal sich nach ihnen erfüllt.“ Metz 1940, S. 173.)

1772 Metz 1940, S. 165.

beigetragen habe.¹⁷⁷³ In einer weiteren Publikation über mittelalterliche Kunst, die sie ein Jahr später 1941 erscheinen ließ und ausschließlich den Naumburger Stifterfiguren widmete,¹⁷⁷⁴ griff Bäumer die Thesen von Peter Metz zum Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung und des Gerichts auf. Die Stifterfiguren seien *keine Ehrenmale*. Ihre Aufstellung würden die Figuren vielmehr der Absicht verdanken, Personen darzustellen, „denen um ihres frommen Werkes Willen die *Fürbitten der Gläubigen* und Vergebung ihrer Sünden zuteil“ werden solle. Wenn der bischöfliche Auftraggeber auch die Figur des erschlagenen Dietmar aufstellen habe lassen, so habe er zeigen wollen: „Seht den im Zweikampf erschlagenen Verräter seines höchsten Lehnsherrn. Auch ihm kann Gott noch gnädig sein, wenn er seine Buße durch fromme Werke bezeugt.“¹⁷⁷⁵

1942 resümierte Hans Jantzen in einem Aufsatz über die *Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933-1942* die fortdauernde Beschäftigung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung mit der Plastik des 13. Jahrhunderts, worin er die Rolle Wilhelm Pinders für diese Forschung betonte und das Interesse an der Gestalt des *Naumburger Meisters* heraus hob, welches durch den Fund des *Bassenheimer Reiters* neuen Auftrieb erfahren habe.¹⁷⁷⁶ Jantzen erwähnte auch die Arbeit von Peter Metz. Er übergang jedoch dessen theologischen Erklärungsansatz völlig und hob nur diejenige Seite von Metz' Aufsatz hervor, wo dieser (zusammen mit anderen Forschern) den „phantasiereichen, aber irrigen Deutungen“ der Monographie von Herbert Küas zur *Naumburger Werkstatt* von 1937 eine Absage erteilt habe.¹⁷⁷⁷

1773 Gertrud Bäumer, *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17 (Vorwort), hier S. 16; zitiert in Fußnote 1159.

1774 Gertrud Bäumer, *Der ritterliche Mensch. Die Naumburger Stifterfiguren*, Berlin 1941.

1775 Bäumer 1941, S. 140; *Herv.*, G.S. - Vgl. Metz 1940, S. 171.

1776 Hans Jantzen, *Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933-1942*, in: *Forschungen und Fortschritte* 18 (1942) 35/36, S. 341-348.

„Die Erforschung und Darstellung der monumentalen Plastik des 13. Jahrhunderts hat lange Zeit im Mittelpunkt der deutschen Kunstgeschichtsschreibung gestanden. Die Maßstäbe für die Beurteilung des 13. Jahrhunderts stehen fest, so daß eine größere Ruhe in die Erörterung der noch zu behandelnden Fragen eingezogen ist. Bamberg, Naumburg, Straßburg sind Namen, die auch außerhalb der wissenschaftlichen Forschung in der Öffentlichkeit des deutschen Volkes einen Klang gewonnen haben, zumal durch die Veröffentlichungen Wilhelm Pinders. Es liegt im Wesen der Monumentalkunst dieses Jahrhunderts, daß die Behandlung einzelner Bildwerke stets ein besonderes Gewicht auch für die Kenntnis des Ganzen erlangt. Im einzelnen nimmt die Kunst des Naumburger Meisters immer noch am stärksten die Forschung in Anspruch. Ein glücklicher Fund von H. Schnitzler hat zudem unsere Kenntnis des Gesamtwerks noch bereichert.“ (Jantzen 1942, S. 344f.)

1777 Jantzen 1942, S. 345, n.38.

Dass Jantzen seinen Bericht unter den unmittelbaren Kriegereignissen des Jahres 1942

Direkt gegen die (von Jantzen nicht erwähnten) Hauptthesen von Peter Metz wandte sich Hans Weigert in seiner im selben Jahr 1942 erscheinenden *Geschichte der deutschen Kunst*. Er vertrat darin die von Metz abgelehnte Auffassung vom Naumburger Westchor als einem *Gedenkraum* und Ort für einen „unkirchlichen, aber dem Rittertum gemäßen *Abnenkult*“, dessen Wurzeln in den sächsischen Stiftergrabmalern einerseits, in den Gewändefiguren französischer Kathedralen andererseits liegen würden.¹⁷⁷⁸

In Weigerts noch 1944 vom *Deutschen Kunstverlag* herausgegebenen Führer zum Naumburger Dom wandte sich der Autor abermals und noch entschiedener (freilich wieder ohne Metz' Namen zu nennen) gegen einen Aspekt der Deutung von Peter Metz, indem er dessen Leugnung einer Unterscheidung von *heilig* und *profan* in der mittelalterlichen Kirche aufs Korn nahm.¹⁷⁷⁹ Weigert betonte demgegenüber gerade

niederschreibt, geht aus folgender Notiz zu einer angekündigten Publikation über böhmische Wandmalerei unter Karl IV. und Wenzel IV. hervor:

„In der Verfolgung der wichtigen und reichen Wechselbeziehungen zwischen Osten und Westen des Reiches im 14. Jahrhundert sind vielfach neue Ergebnisse gefördert worden [48] (...) *Hans Adalbert von Stockhausen: Der erste Entwurf zum Straßburger Glockengeschloß und seine künstlerischen Grundlagen (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XI/XII) 1942. Vom gleichen Verf. wird eine Gesamtpublikation der böhmischen Wandmalerei unter Karl IV. und Wenzel IV. vorbereitet. (Die eben eintreffende Nachricht, daß der Verfasser im Osten gefallen ist, macht diesen Plan zunichte.)*.“ (Jantzen 1942, S. 345 (n.48).)

1778 Der Westchor ist „in Naumburg als Gedenkraum und Ort eines unkirchlichen, aber dem Rittertum gemäßen *Abnenkultes* gebaut, denn Bischof Dietrich, der Bauherr, war Wettiner wie jene Stifter. In Altzelle bei Meißen und auf dem Petersberg bei Halle hatten Wettiner ihre Ahnen durch Grabsteinreihen geehrt. Auch das Wechselburger Grabmal Dedos von Wettin und seiner Gattin galt lang verstorbenen Stiftern. Nun verschmilzt diese Ehrung durch Gräber mit der Gewändefigur der französischen Kathedrale, die hier ihren letzten Schritt auf dem Wege von der *statue colonne* zur vollrunden Statue tut.“ (Weigert 1942, S. 203f.; *Herv.*, G.S.)

Vgl. die identische Herleitung der Naumburger Stifterstatue aus der sächsischen *Stiftertumba* und der französischen *Wand- oder Säulenstatue* bei Panofsky (1924, S. 151; zitiert in Fußnote 860). Ähnlich definiert Dehio (1919, I, S. 340) die Stifterfiguren als Verbindung von *Statue* und *Grabmal* (siehe Fußnote 743.)

Zu Metz' Ablehnung der Vorstellung vom Naumburger Westchor als Ort eines *Abnenkults* vgl. zusammenfassend Metz 1939a (Rez.), S. 184 u.196 und Metz 1940, S. 162f. - Zur Tradition dieser Vorstellung siehe dagegen die Anmerkungen in Fußnote 861.

1779 „Es sind *profane* Menschen, die es bisher, so mit den Wettinern in Altzelle und auf dem Petersberg bei Halle, nur als Grabfiguren gab. Ihr Dasein im Chor ist zwar sakral begründet: Sie sind die Stifter der Kirche. Dennoch ist es unerhört, *nicht die Heiligen*, die Gegenstände der Verehrung zu zeigen, sondern diejenigen, die den Bau durch Stiftungen ermöglicht haben. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Stifter nicht auf dem Gipfel der sozialen und geistigen Stufung gestanden hätten: dem Rittertum, dem damals führenden Stande angehört hätten (...).“ (Weigert 1944, S. 12; *Herv.*, G.S.)

Zu Metz' Polemik gegen eine Unterscheidung *profaner* und *heiliger* Figuren vgl. Metz 1940, S. 163 (zitiert in Fußnoten 1756 u. 1757 und Kap. XIX. (*Communio Sanctorum und*

den *profanen* Charakter der Stifterfiguren, deren Darstellung nur *in dieser staufischen Zeit* möglich gewesen sei, einem Zeitalter, welches „die Vollendung im Diesseits“ höher gewertet habe als eine „Erlösung ins Jenseits“. ¹⁷⁸⁰

Am Ende dieser in Völkermord und Krieg zu Ende gehenden Jahre erschien 1944 noch wie ein Relikt aus längst vergangenen Tagen eines der schönsten Naumburg-Bücher, die je veröffentlicht wurden. Johannes Jahn publizierte seine Ergebnisse zur Bauornamentik des Naumburger Doms, welche die langjährigen Forschungen des Autors zu diesem Thema enthielten - das Buch war schon 1936 zusammen mit der Publikation von Herbert Küas in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* angekündigt worden ¹⁷⁸¹ -, worin der Autor in 88 vorzüglichen Schwarzweiß-Aufnahmen von Erich Kirsten Außen- und Innenarchitektur und vor allem die Schmuckformen des Baus vorstellte. Jahn zeigte die Kapitelle von den abstrakteren vegetabilen Formen in der Krypta des Ostchors bis zu den natürlichen Pflanzenornamenten am Westlettner und dem Schlussstein mit Weinlaub und Trauben in der Apsis des Westchors und erklärte diese Formen am Schluss in einer entwicklungsgeschichtlichen Studie. ¹⁷⁸²

Heiligengericht).

Zur Tradition der Auffassung, dass im Naumburger Stifterchor die Darstellung von *Heiligen* durch die Aufstellung *profaner* Stifterfiguren verdrängt worden sei vgl. die in Fußnote 1617 gegebenen Belegstellen.

1780 Ebd.

Gegen die Auffassung von Metz, der das ganze Dasein des *mittelalterlichen Menschen* vom Gedanken ans Jenseits erfüllt sieht („In diesem Weltbild steht der Mensch als einer, der jenen ‚ewigen Gedanken‘ dient, oder dessen Schicksal sich nach ihnen erfüllt.“ Metz 1940, S. 173) stellt Weigert hier die Auffassung vom weltlichen Adel des staufischen Zeitalters, welcher eine diesseitsorientierte Weltanschauung vertrat. (Weigert 1944, S. 12.)

1781 Die Ankündigung in der *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936) S. 233 hat folgenden Wortlaut:

„Gleichzeitig [*sc. mit Herbert Küas' Publikation zur Meißner und Naumburger Skulptur; siehe Kap. XVI. 2*] künden wir die Publikation einer der Vollendung entgegengehenden Untersuchung von Johannes Jahn an, welche der Bauornamentik des Naumburger Domes gewidmet ist. Kapitelle und Schlußsteine werden auf ihre Verwandtschaft zu den Schmuckformen benachbarter Bauten, auf ihre Beziehungen zu ähnlichen Werkstücken der Epoche hin geprüft. Mit der Einleitung neuer Forschungen auf einem noch zu wenig beachteten Gebiet deutscher Kunst lösen wir eine Verpflichtung ein. Die vorliegende Probe aus einer Fülle neuartiger Aufnahmen verspricht die Verbindung wichtiger Erkenntnisse mit einer umfassenden Darbietung der oft nur schwer zugänglichen Objekte.“

1782 Johannes Jahn, *Schmuckformen des Naumburger Doms (mit Aufnahmen von Erich Kirsten)*, Leipzig (Verlag E.A. Seemann) 1944.

Ähnlich wie Hans Jantzen (1942, S. 344f.; siehe Fußnote 1776) spricht auch Johannes Jahn 1944 noch von der ungebrochenen Popularität der Skulptur des 13. Jahrhunderts in Deutschland und vom Naumburger Dom mit seinen Bildwerken, die „zu denjenigen Schöpfungen unserer mittelalterlichen Kunst (gehört), die heute jeder Deutsche kennt,



Abb. 253
Weinlaub am Giebellauf des linken
Lettnerflügels
(Aus: Jahn 1944, Tafel 68)



Abb. 254 u. 255
Kapitelle an der Lettnerfront - Beifuß
u. Weinlaub
(Tafel 60 u. 61)



Abb. 256
Naumburg, Westlettner,
Westlettner, Arkaden des
rechten Flügels
(Tafel 57)



Abb. 257
Rückseite des Lettners,
nördliche Spindeltreppe
(Tafel 77)

sofern ihm die künstlerische Vergangenheit seines Volkes überhaupt etwas bedeutet.“ (Jahn 1944, S. 90.)

Für die Baugeschichte des Naumburger Westchors nimmt Jahn eine Zäsur zwischen den 1242 vollendeten spätromanischen Teilen des Naumburger Doms mit Ostbau und Langhaus und einer Aufnahme der Arbeiten am Westchor *nach* 1249 durch eine gotische Bauhütte unter der Leitung des *Naumburger Meisters* an (S. 92):

„Im Westchor und am Westlettner herrscht die gotische Formenwelt unumschränkt, ein Wandel, der (...) auf den Einzug einer neuen Schar von Meistern und Werkleuten in die Naumburger Bauhütte zurückzuführen ist. Unter ihnen befand sich jenes bildhauerische Genie, das man nach der Hauptstätte seines Wirkens heute allgemein den ‚Naumburger Meister‘ nennt. So plötzlich war der Wechsel gar nicht, denn zwischen der Einstellung der mit der Weihe von 1242 vorläufig abgeschlossenen Arbeiten und ihrer Wiederaufnahme, für die wir das Jahr 1249 als terminus post quem besitzen, mag eine Zeitspanne von mindestens zehn Jahren vergangen sein; und die bedeutete auch im Mittelalter etwas, wenn sie nämlich, wie es hier geschah, in eine Periode krisenhaft gedrängten Umbruchs fiel.“ (Jahn 1944, S. 110.)

Ähnlich wie zuletzt Hans Weigert 1942 und 1944 (und im Gegensatz zu Peter Metz 1940) sieht Jahn im Naumburger Westchor eine *Stätte monumentaler Ehrung* für die einstigen Stifter und Schützer des Bistums und führt die Einheit von Architektur und Skulptur auf das Konzept eines einzigen Bildhauerarchitekten zurück:

„Die in gotischer Zeit ungewöhnliche Tatsache eines Westchors wird allein der Absicht verdankt, den einstigen Stiftern und Schützern des Bistums und seiner Kirche eine *Stätte monumentaler Ehrung* zu schaffen (...). (...) eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, die nur auf einen einzigen Meister zurückgehen kann, auf den großen Naumburger selbst.“ (Ebd.)

XX. Theologische Ansätze der deutschen Nachkriegsforschung

1. Peter Metz (1947)¹⁷⁸³

Sieht man einmal von einer merkwürdigen, 1946 in Siegen und Leipzig erschienenen Studie mit dem Titel *Die Naumburger Herrenmauer* ab,¹⁷⁸⁴ in welcher der Autor, Albrecht Gubalke, den Naumburger Westlettner als Selbstzeugnis des *deutschen Bauern* deutete, der „erwacht und (..) sein Schicksal selbst in die Hand (nimmt)“,¹⁷⁸⁵ so stellte die Abhandlung von Peter Metz aus dem Jahr 1947 mit dem Titel *Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts (Der Stifterchor des Naumburger*

1783 Zu Peter Metz, *Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1947, vgl.: Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 346-48 / Wessel 1949 (Rez.), S. 457-462 / Vollmer 1950 (Lex.), S. 241f. / Schlesinger 1952, S. 10f., 69, 75, 86, 90ff., 94f. / Wessel 1952a, S. 44, 46, 48, 51 / Wessel 1952b (Rez.), S. 106 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163 / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544f. / Zander 1955, S. 370 / Hinz 1958, S. 28, 32 (n.*), 37, 63 (n.72) / Preller 1960, S. 275 / Mann 1961, S. 211 / Stöwesand 1963, S. 193 / Jahn 1964, S. 18f. / Hamann-MacLean 1966, S. 234 (n.3) / Stöwesand 1966/67, S. 400 / Schubert D. 1974, S. 311f. / Scieurie 1981a, S. 79 / Scieurie 1981b, S. 358 / Sauerländer 1984, S. 370 / Möbius 1989a, S. 101 / Scieurie 1989a, S. 344 / Scieurie 1991, S. 155 / Schubert E. 1994, S. 5 / Köllermann 1996, S. 361 (n.5).

1784 Albrecht Gubalke, *Die Naumburger Herrenmauer. Eine Einführung in den Lettner des Westchores im Dom zu Naumburg*, Siegen/Leipzig 1946.

1785 „Der Bauer erwacht und nimmt sein Schicksal selbst in die Hand. Es war mir erst ein Aufdämmern, berichtet der erste Fries [*das Abendmahl des Westlettners*]. Aber dann geriet er in tiefste Gewissensnot, fügt der zweite Fries [*Auszählung der Silberlinge*] hinzu. Dritter Fries [*Gefangennahme Christi*]: Auch er beschritt erst den Weg der Gewalt. Vierter Fries [*Verleugnung Petri*]: Da erkannte er sich selbst. Fünfter Fries [*Die Wache*]: Auch des Pilatus Diener sind *zwei deutsche Bauern*. Sie stehen und lauschen und machen sich ihre Gedanken. Auf beide Obrigkeiten ist kein Verlaß mehr. Die weltliche geht völlig zu Bruche. Die geistliche, *von Jerusalem herübergekommen*, hat sich in Rom *auf dem Felsen Petri ein Raubnest* aufgetan, von dem aus sich die ‚Adler‘ auf das ‚Aas‘ in Deutschland stürzen. Ich, Bauer, bin auf mich gestellt. Nun tue ich, was mich zu tun es treibt. Komme, was kommen mag!“ (Gubalke 1946, S. 79f.; *Herv.*, G.S.)

Sprache und Metaphorik entstammen noch 1946 der nationalsozialistischen Ideologie: *der deutsche Bauer, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, die geistliche Obrigkeit, die von Jerusalem herübergekommen ist (= Judentum), das sich auf das ‚Aas‘ in Deutschland stürzt*, wogegen sich nur noch der *deutsche Bauer* wehrt - *komme, was kommen mag!*

In einem - gleichfalls dem nationalsozialistischen Geschichtsbuch entlehnten - verquastem historischen Hinweis auf einen *Steigbügelhalterdienst* Friedrich Barbarossas gibt Gubalke ein weiteres Beispiel vom *deutschen Bauern, der tut, was es ihn zu tun treibt*:

„1177 hält Barbarossa in Venedig trotz jenes Schwures dem Papst Alexander den Steigbügel. Derweilen *zieht der deutsche Bauer in den Osten*. Er zieht weit fort von all diesen doch im letzten so *undutschen* Angelegenheiten, und die große Tatsache, daß seit 1163 *Schlesien untrennbar dem Reich verbunden* wird, die schuf nicht der deutsche Kaiser, sondern *der deutsche Bauer*. Die römischen Träume zerstoßen in ein Nichts. Schlesien ward bestes, schönstes, liebstes Deutschland. *Durch den deutschen Bauern*.“ (Gubalke 1946, S. 81f.; *Herv.*, G.S.)



Abb. 258. Das Lettnerportal
(Aus: Metz 1947, Abb. 2)

Doms) die erste selbständige Publikation zur Naumburger Skulptur in der Nachkriegszeit dar. Peter Metz knüpfte darin lückenlos an seine Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahre veröffentlichten theologischen Studien an, die er jetzt 1947 durch eine *rassische* Komponente erweiterte.¹⁷⁸⁶

Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts

Peter Metz fasste im theoretischen Teil seiner neu redigierten Arbeit die Ergebnisse der früheren Abhandlungen von 1939 und 1940 in der einprägsamen Formel vom *liturgischen Menschen* zusammen, welcher durch die Stifterfiguren im Naumburger Dom repräsentiert werde. Als *liturgische Menschen* stünden die Stifterfiguren in einer Gemeinschaft, die zunächst *auf Gott gerichtet* sei.¹⁷⁸⁷ Doch sei dies nicht die einzige Gemeinschaft, in welcher *der Mensch* stehe. Außer durch

diese Gottesorientierung sah Metz die Stifterfiguren (wie den mittelalterlichen Menschen überhaupt) nunmehr (1947) durch eine zweite Gemeinschaft bestimmt, welche er als die Verbindung des *Bluts* bezeichnete. Das *Blut* - so Metz - sei der *Träger des Lebens*. Im *Blut* würden alle Gestalten ihre lebendige Grundlage finden, so auch die Stifterfiguren. Das *Blut* gehe „durch die Individuen hindurch“, es präge und verbinde „die Einzelnen, die Familien, die Geschlechterfolgen und die Völker.“¹⁷⁸⁸

Das *Blut*, in welchem *die Völker* ihre Grundlage finden sollten, ersetzte in Metz' Terminologie den Begriff der *Rasse*. Neben den theologischen Konzepten der Gebetsverbrüderung und des Gerichts machte Metz das Prinzip des *Bluts* zur Grundlage seiner Interpretation. Auch wenn das Prinzip des *Bluts* Metz' Deutung von 1947 noch nicht durchgehend zu prägen vermochte - denn viele Passagen waren nichts weiter als umformulierte Wiederholungen aus den beiden früheren Publikationen des Autors -, so war diese Bestimmung doch programmatisch gemeint. Metz stützte sich zwei Jahre nach Kriegsende und dem Zusammenbruch des Naziregimes auch theoretisch auf die *nationalsozialistische Rasseideologie*, die er praktisch bereits 1940 durchgehend in seiner antisemitischen Interpretation der Passionsreliefs des West-

¹⁷⁸⁶ Siehe Kap. XIX. (*Grundlegung einer theologischen Deutung des Naumburger Stifterzyklus*).

¹⁷⁸⁷ Metz 1947, S. 51.

¹⁷⁸⁸ „Der Mensch, der uns in Ekkehard entgegentritt, ist der *liturgische Mensch*, das heißt, er steht in einer Gemeinschaft, die auf Gott gerichtet ist. Mit dieser verbindet er sich dem Geiste nach. Das *Blut* ist der *Träger des Lebens*, in ihm gründen alle Gestalten, die das Leben annimmt, die verbindenden und die individuellen. Es geht durch die Individuen hindurch, es *prägt und verbindet die Einzelnen, die Familien, die Geschlechterfolgen und die Völker*.“ (Ebd.; Herv., G.S.)

lettners angewandt, aber damals noch nicht zur theoretischen Grundlage seiner Analyse gemacht hatte.¹⁷⁸⁹

Unter dem Gesichtspunkt des *Bluts* fand in Metz' Monographie von 1947 nun auch der Künstler Berücksichtigung, der unter dem Thema der Theologie des Skulpturenzyklus allein keine Rolle gespielt hatte. Jetzt hieß es bei Metz, dass der Geist „dem Wirken des *Blutes* nicht ‚gegenüber‘, losgelöst, als absoluter Intellekt“ existiere, sondern durch den Künstler „die Gestalten ordnend nach ihren ursprünglichen, *blutsmäßigen* Beziehungen“ erschafft würden. Der Künstler - so Metz - sei es, der die Gestalten „aus dem Chaotischen, *Dunklen des Blutes* ins Licht individueller Anschaubarkeit“ erhebe.“¹⁷⁹⁰

1789 Zur antisemitischen Interpretation der Passionsreliefs bei Metz siehe die Analyse in Kapitel XIX. (*Richtspruch über die Synagoge*).

Die Verwendung des metaphorischen Ausdrucks *Blut* für den theoretischen Begriff *Rasse* ist eine Eigentümlichkeit der nationalsozialistischen Terminologie, was vor allem die Reden Hitlers zur Kunstpolitik der Jahre 1934 bis 1938 zeigen können. Metz hat sie offensichtlich sehr genau studiert und für seine Theorie einer *blutsmäßigen* Bestimmung des Menschen und Künstlers (vgl. Metz 1947, S. 51 und Fußnote 1790) und seine These von der *Gemeinsamkeit des Blutes* als bestimmendem Element der *Communio Sanctorum* (vgl. Metz 1947, S. 55 und Fußnote 1806) ausgewertet.

In einer Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 9. September 1936 ging Adolf Hitler auf die Gefährdung einer auf *Blutgemeinschaft* beruhenden Nation durch den internationalen Marxismus ein und führte dazu u.a. Folgendes aus:

„Wenn aber der Einwand erhoben wird, daß der Marxismus (...) eine neue Gemeinschaft aufzubauen entschlossen ist, dann kann es sich (..) nur darum handeln, (...) den (..) in der *Blutgemeinschaft der Nationen* ruhenden autoritären Willen durch einen anderen, fremden zu ersetzen. Wir alle wissen, daß es das Ziel des Bolschewismus ist, die vorhandenen *blutmäßig organischen Volkseführungen* auszurotten und durch das *den arischen Völkern fremde jüdische Element* zu ersetzen. Darin liegt auch die Internationalität dieses Problems begründet.“ (Hitler (1936)2004, S. 103; *Herv.*, G.S.)

Anlässlich der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung in München am 18. Juli 1937, die mit der Ausstellung *Entartete Kunst* verbunden war, betonte Hitler, dass das *Blut unseres Volkes* die Grundlage einer nationalen Kunst sei:

„So wenig wie sich das Wesen und das *Blut unseres Volkes* ändert, muß auch die Kunst den Charakter des Vergänglichen verlieren, um statt dessen in ihren fortgesetzt sich steigernden Schöpfungen ein bildhaft würdiger Ausdruck des Lebensverlaufs unseres Volkes zu sein.“ (Hitler (1937a)2004, S. 136; *Herv.*, G.S.)

Und in der schon zitierten (siehe Fußnote 1613) und unter dem Titel *Scharfe Absage an kultische Verirrungen* veröffentlichten Rede Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg am 6. September 1938 heißt es:

„Denn der Nationalsozialismus ist eben keine kultische Bewegung, sondern eine aus ausschließlich *rassischen* Erkenntnissen erwachsene *völkisch-politische* Lehre. In ihrem Sinn liegt kein mystischer Kult, sondern die Pflege und Führung des *blutbestimmten und -bedingten Volkes*.“ (Hitler (1938c)2004, S. 200; *Herv.*, G.S.)

1790 Metz 1947, S. 51.

Metz verband diese *Rasseideologie*, die wörtlich aus Reden Hitlers abgeschrieben ist, mit seiner 1939 und 1940 entwickelten liturgischen Erklärung des Naumberger Stifterzyklus. Diese beruhte auf vorausgesetzten theologischen Vorstellungen. Was an der Erscheinung der Stifterstatuen den von Metz angegebenen liturgischen Bestimmungen zu widersprechen schien, war ein Irrtum des modernen Betrachters, der sich noch nicht gehörig in die mittelalterliche Ideenwelt hineingedacht hatte. Hinter der Naumberger Skulptur, hinter dem, was sich dem Betrachter im Westchor darbiete, stehe „eine Ideenwelt, die erst zurückerarbeitet werden muß“.¹⁷⁹¹

Gericht und Totenfürsorge

Metz behauptete, dass die Darstellung des Weltenrichters im Vierpass am Westlattereingang auf das gesamte Skulpturenprogramm des Westchors ausstrahle. Der Weltenrichter am Eingang sei „Symbol und Leitzeichen für den Gehalt des gesamten Chorschmucks bis hinein in die Glasmalereien der Fenster.“ Dieser Gehalt sei der des *Jüngsten Gerichts*, wie die Richterworte der Bildumschrift mit den Worten *Als Richter sitztest du hier, der die Schafe von den Böcken scheidet. Sei er hart oder gnädig, der hier gefüllte Spruch bleibt* kundtun würden.¹⁷⁹²

Metz recurriert hier auf die w.o. zitierte Rede Hitlers auf der Kulturtagung des Parteitag der NSDAP in Nürnberg am 6. September 1938 (siehe vorige Fußnote 1789), in welcher der *Führer* gegenüber einer *mystisch* orientierten Richtung innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung die *blutbestimmten und -bedingten* Kräfte des *Volkes* setzt, welche zu einem *freieren Geistesleben* und *zu lichten Weiten* strebe, so dass das *mystische Halbdunkel* einer *zunehmenden Helle* wiche. (Vgl. Hitler (1938c)2004, S. 195f.; zitiert in Fußnote 1613.)

Exakt dieselbe Vorstellung liegt der Auffassung von Metz zugrunde, wenn er die *blutsmäßigen* [Hitler: *blutbestimmten und -bedingten*] *Beziehungen* des Künstlers als Voraussetzung dafür ansieht, die Gestalten „aus dem Chaotischen, Dunklen des Blutes ins Licht individueller Anschaubarkeit“ [Hitler: *zu lichten Weiten einer zunehmenden Helle*] zu erheben, wobei die Vorstellungen von Hitler und Metz sich nur dadurch unterscheiden, dass Metz sein Beispiel aus den *Bildkünsten* wählt, während Hitler an dieser Stelle von der *Architektur* spricht. Die wesentliche Auffassung einer *blutsmäßigen* Grundlage künstlerischer Produktion wie auch die Vorstellungswelt und Metaphorik sind in beiden Fällen die gleiche.

1791 Metz 1947, S. 9.

Metz versteht seine neue Abhandlung als Beitrag zur Zurückeroberung dieser theologischen Ideenwelt. Erst wenn „das eigene Weltbild um das der Vergangenheit erweitert ist und dieses in ihm aufleuchtet, dann erst ist auch das Auge bereitet, zu erkennen, was die Naumberger Kunst Eigenliches zu sagen hat.“ Das Weltbild des Mittelalters müsse im eigenen Weltbild *aufleuchten*, damit das eigene Auge die mittelalterliche Kunst verstehen könne. Vom Verständnis des mittelalterlichen Weltbilds hängt das ganze Verständnis dieser Kunst ab. Damit ist gleichzeitig unterstellt, dass es zwischen dem mittelalterlichen Weltbild und dem der eigenen Gegenwart keine Brücke gebe und dass es eines Interpreten, eines Theologen und Dolmetschers bedarf, der den Zugang zu dieser Ideenwelt vermitteln kann. (Ebd.)

1792 Metz 1947, S. 10.

Liturgisch bestimmte Metz den Westchor als Ort, „wo die Spender der Kirche, Verstorbene wie Lebende, an den Gebeten des Stiftes teilhaben“. Das Fürbittgebet gelte Lebenden wie Toten, vor allem den verstorbenen Wohltätern der Kirche, welche „den größten Teil der Stifter“ ausmachten und des Fürbittgebets der Lebenden besonders bedürften, da sie „im Gegensatz zu den Lebenden nicht mehr ‚wirken‘“ könnten.¹⁷⁹³

In Metz' Ausführung waren *Gebetsverbrüderung* und *Totengedächtnis* identisch, insofern das Totengedächtnis das Fürbittgebet oder die Gebetsverbrüderung für die verstorbenen Wohltäter der Kirche beinhaltete. Die Statuen der zwölf Stifter seien aufgestellt worden, um die Gebetsbrüderschaft an das Fürbittgebet für die in diesen Statuen repräsentierten Stifter zu erinnern, d.h. daran „daß für sie und für die, deren Vorbild sie waren, gebetet werde.“ Metz bezeichnete die Stifterfiguren in diesem Sinn als „Mahnmale“.¹⁷⁹⁴

Metz unternahm in seiner neuen Abhandlung auch den Versuch einer geschichtlichen Begründung des Naumburger Westchors als Ort des Totengedächtnisses und stellte - von der Voraussetzung ausgehend, dass „Westchöre im Mittelalter nicht selten Begräbnischöre“ gewesen seien - die Vermutung an, dass es „somit gar nichts Auffallendes (wäre), wenn schon der erste Westchor - vielleicht auf Grund von Bestimmungen, die durch die ersten Stifter getroffen worden waren - dem Totengedächtnis gedient hätte, und also der neue Chor nach Lage und Zweck nichts anderes darstellte als die unmittelbare Fortsetzung und Erneuerung des alten.“¹⁷⁹⁵ Metz formulierte diese Vermutung zum Vorgängerbau des Naumburger Doms als bloße Hypothese, sozusagen als Forschungsdesiderat, ohne selbst ein geschichtliches Zeugnis oder auch nur einen Umstand anführen zu können, welcher einen Hinweis hätte bieten können, dass tatsächlich Begräbnisse in dem von Metz angenommenen Westchor eines Vorgängerbaus stattgefunden hatten.

Herrschaftliche Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung

Metz traf eine Unterscheidung zwischen Wohltätern der Kirche, deren Namen in Totenlisten eingetragen worden seien, und vornehmen Wohltätern, die als *primi fundatores* auch im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 genannt seien. Eine solche Unterscheidung und Hervorhebung bestimmter Stifter finde sich auch in den



Abb. 259. Der Gekreuzigte
(Aus: Metz 1947, Abb. 3)

1793 Metz 1947, S. 5.

1794 Ebd.

1795 Metz 1947, S. 6.



Abb. 260. Hermann und
Reglindis
(Aus: Metz 1947, Abb. 16)

Totenbuch-Auszügen, den Namensverzeichnissen bestimmter Stifter (Wohltäter), und die elf im Spendenaufwurf Bischof Dietrichs genannten Namen entsprächen wohl einem solchen Totenbuchauszug. Ein solcher Auszug hätte - da offensichtlich die meisten Namen mit den Stiftern im Chor identisch seien - auch dem Statuenzyklus zugrunde gelegen.¹⁷⁹⁶

Wie sich solche *Auszüge*, die Hervorhebung von *primi fundatores* und die Ehrung bestimmter Stifter in Form von Statuen mit dem Gedanken der *allgemeinen Gebetsverbrüderung*, der *generalis societas fraternitatis* vertritt, wurde von Metz nur indirekt

mit einem Hinweis auf das *Vorbild* der im Standbild dargestellten Stifter beantwortet - „Die Statuen der Stifter aber stehen an den Wänden (...) daß für sie und für die, deren *Vorbild* sie waren, gebetet werde“.¹⁷⁹⁷ An anderer Stelle aber erklärte Metz die Aufstellung von zwei Statuen, nämlich von Dietmar und Timo, in ganz anderem Sinn, die eben deshalb dort aufgestellt worden seien, weil ihnen die Vorbildeigenschaft *gefehlt* habe.¹⁷⁹⁸

Totenmesse und Gericht

Die Teilnahme der Stifterfiguren am *Fürbittgebet*, an der *Gebetsverbrüderung*, an der gemeinsamen *Totenmesse* - diese liturgischen Vorgänge wurden in Metz' Darstellung nicht klar unterschieden - verwies nach Metz auf die Notwendigkeit für die dargestellten Stifter, am *Fürbittgebet* (an der *Gebetsverbrüderung*, an der *Totenmesse*) teilzuhaben, da die verstorbenen Stifter im Westchor *vor ihren Richtern* stünden.

Das *Stehen vor ihren Richtern* würden die Stifterfiguren an ihnen selbst erkennen lassen. Es sei die *seelische Grundhaltung* „eines tiefen Ernstes, wie er solchen



Abb. 261. Ekkehard und Uta
(Aus: Metz 1947, Abb. 17)

1796 „Die Namen der Stifter und Wohltäter wurden schon früh in Listen aufgezeichnet, in Nekrologen, Kirchenkalendern, Martyrologien; auch finden sich besondere Zusammenstellungen der vornehmsten Stifter einer Kirche, der ‚primi fundatores‘; eine solche dürfte den Namen im Naumburger Dekret zugrunde gelegen haben.“ (Ebd.)

1797 Metz 1947, S. 5; *Herv.*, G.S. (siehe Zitat zu Fußnote 1794).

1798 „Dietmar und Timo sind unter den Stifternamen des Dekrets von 1249 *nicht* aufgeführt. Das war ja auch nicht möglich, *denn ihre Schuld schloß sie als Vorbilder für die Nachfabrik aus*. Und dennoch galt gerade ihnen die erste und dringendste Sorge der Naumburger Kirche. Wenn für Verstorbene gebetet werden mußte, dann vor allem für solche, die des Gebetes und der Sühne am meisten bedurften.“ (Metz 1947, S. 26f; *Herv.*, G.S.)



Abb. 262. Berchta
(Aus: Metz 1947, Abb. 15)

zukommt, die vor ihren Richtern stehen.“ Nach Metz war es „ein bewegter, aus dem Dunkeln aufsteigender Ernst“, eine „im Innern wirkende Bewegtheit“, die sich schwer fassen lässt - Metz meinte, diese innere Bewegtheit sei *nicht scharf konturiert* -, würde aber im Betrachter „Gedanken an Beklemmtheit, Scham, Furcht, Reue, Leiden“ hervorrufen und signalisieren, dass er (der Betrachter wie jeder Besucher des Westchors und auch die Stifterfiguren) Teilnehmer an einer Totenmesse seien. „Es sind Gefühle, wie sie in der dem ganzen Chorschmuck zugrunde liegenden Totenliturgie mitsprechen und hier also auch für die Stifterbilder ihren Ausgang haben.“¹⁷⁹⁹

Reglindis als Selige

Während die Stifterfiguren in der Totenmesse *vor ihren Richtern standen* und das Gebet im Westchor sich darauf richtete, dass sie vor diesen Richtern Gnade finden mögen, nahm Metz eine Figur von der Situation des *vor ihren Richtern Stehens* aus. Es war die Figur der Reglindis, deren Lächeln sie als *Selige* ausweise (eine *Selige* konnte nicht mehr vor ihrem Richter stehen): „Nur eine einzige Figur unter denen des Chorjoches ist in ihrem Gesichtsausdruck durchaus eindeutig bestimmt; es ist die lächelnde Reglindis.“ Dieses Lächeln „ist symbolisch gemeint.“ Reglindis sei unter den Stifterfiguren eine Gestalt, die „Christus in seiner Herrlichkeit und den Himmel offen gesehen“ und Gott geschaut habe. „Es ist das Lächeln der Seligen.“

1800

Mit Verweis auf die leibliche Erscheinung der Figur - welche an dieser Stelle in Metz' Argumentation den Rekurs auf eine theologische oder liturgische Textstelle ersetzte - sah Metz den *Körper* der Reglindis zum Chor gewandt, während ihr lächelndes *Haupt* in die Gegenrichtung blickte. „Reglindis ist diejenige unter den Chorstatuen, welche mit ihrem ganzen Körper dem Chorschluß, also den Fenstern, zugewandt ist.“ „Dort steht sie der ‚Ecclesia triumphans‘, dem ‚offenen Himmel‘ gegenüber. Was sie dort gesehen hat, verkündet sie nicht nur uns, den Herantretenden, sie verheißt es auch sich selbst und den übrigen Stiftern: ‚Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me ...‘“¹⁸⁰¹

1799 Metz 1947, S. 21.

1800 Metz 1947, S. 24.

1801 Ebd.

Unklar bleibt, warum Metz ‚Ecclesia triumphans‘ und ‚offenen Himmel‘ in Anführung setzt, da er hier keine Quelle zitiert, sondern seine eigene Anschauung darlegt.

Durch die Richtung ihres Körpers stehe Reglindis nicht nur in Bezug zur ‚Ecclesia triumphans‘, sondern auch zu Timo. Außerdem sei sie „unmittelbar neben Dietmar“ postiert, so dass sie trotz ihres Blickes in eine andere Richtung diesen beiden Figuren, welche in besonders starker Form eine Schuld verkörperten „durch ihr Lächeln die ewige Glückseligkeit“ verkünden könne, eine Verheißung, welche gleichzeitig der ganzen „Gemeinschaft der Stifter und der fürbittenden, sühnenden Naumburger Kirche“ gelten würde.¹⁸⁰²

Stifterfiguren als Teilnehmer einer Totenmesse

Die Stifterfiguren sind nach Metz' Interpretation in ihrer steinernen Existenz unmittelbare Teilnehmer am liturgischen Vorgang der *Totenmesse*, die für ihr Seelenheil gefeiert werde.

Wie in seinen Aufsätzen von 1939 und 1940 begründete Metz diesen Vorgang theologisch, indem er die - freilich durch keine mittelalterliche Quelle belegte - Vorstellung einer *Spiegelung* anführte, welche „als zweite, bildnerische Verleiblichung des heiligen Vorganges“ gelten könne. *Die Bilder* (das sind die Stifterfiguren) würden in der Liturgie der Totenmesse im Naumburger Westchor eine ähnliche Stellung einnehmen wie *der Mensch*, und jene würden sich im göttlichen Gericht widerspiegeln:¹⁸⁰³ „Der ganze Strahlenkomplex brach sich in den Statuen der Stifter, vom Bewußtsein der Schuld über das Bild der Blutschuld und das Zerrbild des Gerichts bis zum Bild der Erlösung und der Verheißung des Triumphes in der lächelnden Reglindis.“¹⁸⁰⁴



Abb. 263. Reglindis
(Foto Marburg)

1802 „Die Statue aber, die am linken Chorjochpfeiler die Gruppen des Chorjoches und des Chorhauptes durch ihre Stellung und Haltung verbindet, die unmittelbar neben Dietmar und durch die Richtung ihres Körpers dem Timo genau gegenübersteht: die lächelnde Reglindis, verkündet durch ihr Lächeln die ewige Glückseligkeit, wie für alle, so ganz besonders auch für jene ‚Verkörperungen der Schuld‘, denn auch sie gehören zur Gemeinschaft der Stifter und der fürbittenden, sühnenden Naumburger Kirche.“ (Metz 1947, S. 27; *Herv.*, G.S.) - Es bleibt abermals unklar, warum Metz ‚Verkörperungen der Schuld‘ in Anführungen setzt.

1803 „Ähnlich, analog, wie *der Mensch* zur Liturgie, so standen zu ihm wieder *die Bilder*. Was durch den Teilnehmer an der Liturgie geschah, das wiederholte sich in ihnen gleichsam als dessen *Spiegelung*, als zweite, bildnerische Verleiblichung des heiligen Vorganges. Auch die Bilder sind ‚Mitspieler‘.“ (Metz 1947, S. 29; *Herv.*, G.S.)

Zum *Zerrbild des Gerichts*, womit das im Naumburger Chorpolygon dargestellte und von Kirche und Staat verworfene *Gottesgericht* gemeint ist, siehe die Darstellung zu Metz' Abhandlung von 1940 in Kap. XIX. 1 (*Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon*).

1804 Metz 1947, S. 30.

Eine andere theologische Vorstellung, die Metz 1940 noch ausführlich als konstitutiv für den Naumburger Stifterzyklus dargelegt hatte, vermisste der Leser jetzt in Peter Metz' umfassenderer Neuauflage seiner Thesen von 1940: die *Gemeinschaft der Heiligen*, die *Communio Sanctorum*. Sie wurde am Schluss noch kurz erwähnt,¹⁸⁰⁵ blieb aber in Metz' neuer Deutung bis auf eine Verbindung mit dem Konzept des *Blutes* und der *Rasse* unentwickelt.¹⁸⁰⁶ Die *Communio Sanctorum* wurde jetzt ersetzt durch die *lächelnde Reglindis*, die als *Selige* den anderen Stifterfiguren das Heil verheißt.

2. Richard Hamann-MacLean (1949)¹⁸⁰⁷

Richard Hamann-MacLean trug in einer engagierten Besprechung des Buches von Peter Metz, die zwei Jahre später in der *Theologischen Literaturzeitung* erschien, Einwände gegen die Thesen des Autors vom Standpunkt eines Kunsthistorikers

¹⁸⁰⁵ Metz erwähnt die *Communio Sanctorum* in seinem neuen Buch genau zweimal (S. 46 u. 55). Die erste Erwähnung lautet: „Der Mensch steht in der ‚communio sanctorum‘. (Metz 1947, S. 46; *Herv.*, G.S.).

Es ist, als würde sich der Autor nach Abschluss seines Manuskriptes und nach Darlegung seiner fundamentalen Thesen von *Gebetsverbrüderung* und *Gericht* zuletzt noch daran erinnern, dass er 1940 noch eine andere Theologie vorgetragen und diese vehement gegen die Vorstellung der Stifterfiguren als *Profanfiguren* vertreten habe, jetzt aber nichts mehr Rechtes damit anzufangen wüsste.

¹⁸⁰⁶ Wenn Metz jetzt (ganz zum Schluss) noch einmal die *Communio Sanctorum* ins Spiel bringt, so im Zusammenhang mit seinem neu vorgetragenen *Rassekonzept* (vgl. Metz 1947, S. 51 und Fußnoten 1789 u. 1790):

„Der Mensch, der als Ich, als unteilbare, unersetzbare, absolut einmalige Person vor Gott steht, war in eine Gemeinschaft eingebunden, sowohl nach der Gleichrichtung des Geistes wie in der *Gemeinsamkeit des Blutes*; er war Glied der ‚communio sanctorum‘, die vom Himmel über die Erde bis ins Fegefeuer reicht, und *Glied in der Familie, der Folge der Geschlechter und seines Volkes*.“ (Metz 1947, S. 55; *Herv.*, G.S.) - Wieder bleibt unklar, warum Metz ‚communio sanctorum‘ in Anführung setzt.

Die *Communio Sanctorum* ist hier eingebunden in die *Gemeinsamkeit des Blutes* und von *Familie, Geschlechter und Volk*, so dass *rassische Merkmale* die *Communio Sanctorum* syntaktisch und inhaltlich gleichsam umgreifen: das *Blut*, die *Rasse* bestimmt, wer zur *Communio Sanctorum* gehört. Eine bestimmte *Rasse* bleibt nach Metz von der *Communio Sanctorum* ausgeschlossen (siehe Metz' Ausführungen zur *Synagoge* in Kap. XIX. 1).

Die *Communio Sanctorum* hat in der neuen Analyse von Peter Metz nichts mehr mit der ursprünglichen *Theologie* dieses Konzepts einer *Gemeinschaft der Heiligen* zu tun, die ihn 1940 zu einer vehementen Zurückweisung der Vorstellungen von *profan* und *heilig* - welche in einer mittelalterlichen Kirche keinen Platz hätten - geführt haben (vgl. Metz 1940, S. 163, zitiert in Fußnoten 1757 und 1758 und Kap. XIX. 1 (*Communio Sanctorum und Heiligengericht*)).

¹⁸⁰⁷ Richard Hamann-MacLean, *Besprechung von Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1947, in: *Theologische Literaturzeitung* 74 (1949) S. 346-48. [Hamann-MacLean 1949b]. - Vgl. Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 186.

vor, der selber aktiv mit stilanalytischen Beiträgen an der Erforschung eines angenommenen *Frühwerks* des *Naumburger Meisters* und einer persönlichen Handschrift des Bildhauers im Naumburger Dom mitgewirkt hatte und nun erfahren musste, dass seine Forschungen das Wesentliche dieser Bildhauerarbeiten, die *Theologie*, nicht erfasst und deren Sinn völlig missverstanden hätten.¹⁸⁰⁸

Hamann-MacLean gab seiner Entgegnung einen prinzipiellen Charakter, da er hinter den Thesen von Metz einen radikalen theologischen Erklärungsansatz mit dem Anspruch, eine *Interpretationmethode mittelalterlicher Kunst* überhaupt zu bieten, sah. Hamann-MacLean konfrontierte die theologische Erklärung von Metz mit den von kunsthistorischer Seite vorgelegten Interpretationen und konzedierte dem Autor zunächst, durch seine Untersuchung die zuvor vernachlässigte Frage nach der Bedeutung des Naumburger Stifterzyklus in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt zu haben.¹⁸⁰⁹ Den Alleinvertretungsanspruch einer theologischen Interpretation aber wies er zurück und machte auf Widersprüche und Ungereimtheiten in Metz' Exegese aufmerksam, an die er zum Schluss noch die Frage knüpfte, warum der Autor eine konkurrierende theologische Erklärung, die *waldensische*, so völlig mit Stillschweigen übergangen habe.

Kunsthistorische Kritik einer theologischen Deutung

Hamann-MacLean bemerkte, mit welcher Entschiedenheit Metz die bisherige kunsthistorische, an Stilfragen orientierte Interpretation des Naumburger Stifterzyklus durch eine Deutung zu ersetzen suchte, welche nicht nur in den Skulpturen von Naumburg, sondern in *allen* Darstellungen mittelalterlicher Kunst den *liturgischen Menschen* oder - in einer alternativen Formulierung von Metz - den *liturgisch-hierarchisch und blutsmäßig bestimmten Menschen* als „mittelalterlichen Grundtypus bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts“ sehen wollte.¹⁸¹⁰

1808 Zu Hamann-MacLeans Beitrag über ein angenommenes Frühwerk des *Naumburger Meister in Noyon* (in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2 (1935) S. 425-29) siehe Kap. XV. 2.

1809 Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.

1810 Metz 1947, S. 52; zitiert bei Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 346.

Richard Hamann-MacLean führt die Wendung vom *blutsmäßig bestimmten Menschen* bei Metz an, macht aber auf den Zusammenhang dieser Vorstellung zur *Blut- und Bodenideologie* des Nationalsozialismus nicht aufmerksam.

Er beschreibt Metz' Verfahren als das einer fehlenden Auseinandersetzung und Kritik mit entgegenstehenden Auffassungen. Metz würde seine These vom *mittelalterlichen Menschen*, der in der *zentralen Daseinserfahrung* von *Schuld und Sühne* stehe, nicht im Zusammenhang einer Forschungsdiskussion erörtern. Entgegenstehende Meinungen weist Metz nur zurück: „Für den Verfasser ist das ‚Urgefühl von Schuld und Sünde‘ die zentrale Daseinserfahrung des Mittelalters. Einen Menschen, wie den ‚zurechtstilisierten‘ »weltzugewandten, heldi-

Metz führe eine Begrifflichkeit ein, die keinesfalls mittelalterlich, sondern vielmehr seine eigene sei. Hamann-MacLean warf dem Autor die Verwendung vager, vieldeutiger und widersprüchlicher Formulierungen bei der Erklärung bestimmter Sachverhalte vor, worin er die Tendenz bei Metz erkannte, bestimmte Einzelercheinungen undifferenziert einer allgemeinen theologischen Aussage zu subsumieren. Das Resultat von Metz' Abhandlung sei eine *schillernde, die Lektüre erschwerende Begriffsbildung* mit vorgeblich theologischen Aussagen von *ewiger Geschichte*, wo denn nicht klar werde, was darunter zu verstehen sei.¹⁸¹¹

Hamann-MacLean referierte Metz' Generalthese, dass die Idee des Gerichts und umfassender, des *Weltgerichts*, den konkreten Inhalt des gesamten Westchorprogramms im Naumburger Dom einschließlich Westlettner, Stifterzyklus und Glasfenster bestimme. Die Totenliturgie, das Totengebet im Westchor, welches durch die Vorstellung von Schuld und Sühne mit dem Gerichtsgedanken verbunden sei, würde nach Metz den konkreten Schlüssel zum Verständnis des Naumburger Stifterzyklus bieten, woraus sich seine Interpretation jeder einzelnen Stifterfigur durch ihr *Vor-Gericht-Stehen* ergebe.¹⁸¹²

Hamann-MacLean wies dann Metz' generellen theologischen Interpretationsanspruch entschieden zurück. Dieser verfehle den historisch einmaligen Inhalt des Stifterzyklus, indem er diesem ein allgemeines theologisches Konzept unterlege und

schen« Menschen der »ritterlichen Stauferzeit« hat es ‚nie gegeben‘ (S. 21).“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.)

1811 „Die meist vage, bewußt eine Entscheidung offen lassende oder gar widersprüchliche Formulierung gerade bei der Deutung der Einzelheiten im Hinblick auf die allgemeine These läßt die durch die These erzeugte Zwangslage deutlich in Erscheinung treten. Ebenso resultiert aus dieser Betrachtungsart eine schillernde, die Lektüre erschwerende Begriffsbildung, wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, neben den üblichen Begriff Geschichte der theologische, paradoxe einer ‚ewigen Geschichte‘ als ‚Inhalt der Liturgie‘ (S. 34) eingeführt und das ‚Verhältnis des Menschen zu Gott‘ mit seiner ‚Geschichtlichkeit‘ gleichgesetzt wird (S. 32). (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348.)

1812 „Der wichtige, engere Gesichtspunkt dabei ist der Versuch, den gesamten Bildschmuck des Chores, die Stifterstatuen wie den Passionszyklus am Lettner, einschließlich der Glasgemälde mit ihren Apostel-, Tugenden- und Heiligen-Darstellungen als der Idee des Weltgerichtes bzw. des Gerichtes überhaupt untergeordnet zu deuten. Mit dem ‚Gedanken des Gerichts‘ sind die von ‚Schuld und Sünde‘, ‚des Kampfes mit dem Feind‘, ‚des Leidens, der Gnade und Erlösung und schließlich der Verheißung der ewigen Glückseligkeit verknüpft‘. Sie bilden auch ‚den Inhalt der Totenliturgie‘. Es wird die These aufgestellt, daß ‚nur von hier aus‘ ein ‚Zugang zum Sinngehalt der Bildwerke möglich ist‘ (S. 10). ‚Haltung und Ausdruck‘ auch der Stifterstatuen seien durch das Vor-Gericht-stehen ‚bestimmt‘ und erfahren von hier aus eine neue Auslegung (S. 19 ff.).“ - Hamann-MacLean 1949b (Rez.), 347 (2)

den Stifterzyklus auf eine *Demonstration einer Heilswahrheit* reduziere. Die Intentionen des Künstlers, seine Gestaltung komme bei Metz nicht mehr vor.¹⁸¹³

Die in der künstlerischen Darstellung selbst anschaulich gemachten theologischen Schwerpunkte würden in Metz' Interpretation verkannt, eine Kritik, die Hamann-MacLean an Metz' Deutung der Naumburger Westlettnerskulptur darlegte. Hier sei der Gedanke des *Weltgerichts* der Darstellung der *Passion* untergeordnet, während Metz das Gegenteil behauptete. Ein vorgefasstes theologisches Konzept verkehre bei Metz *Haupt- und Nebensache* der künstlerischen Aussage.¹⁸¹⁴ In Metz' Gleichsetzung des Lächelns der Reglindis mit dem seligen Lächeln des Engels in Bamberg sah Hamann-MacLean eine geradezu zwanghafte theologische Interpretation, welcher er die Beobachtung entgegenstellte, dass das Lächeln der Reglindis *natürlich* und vom Künstler als natürlich gestaltet worden sei und sich vom *Grimassieren* des von Metz zum Vergleich herangezogenen Bamberger Engels gerade durch diese *Natürlichkeit* unterscheide. Reglindis sei ein Beispiel nicht für eine theologische Aussage, sondern für die psychologische Charakterisierungskunst des Naumburger Bildhauers. Die These von Metz, es handle sich um ein *typisches* Lächeln müsse sich die Frage gefallen lassen, warum es dann - wenn es *typisch* sei - nur *einmal* im Naumburger Stifterchor vorkomme.¹⁸¹⁵

1813 „Fragwürdig wird dieser Weg in dem Augenblick, wo der Anspruch erhoben wird, damit das Wesen der Naumburger Kunst überhaupt erst zu erschließen. Abgesehen davon, daß für eine rein theologische Interpretation christlicher Kunst nur die illustrative Seite des Kunstwerks ad hoc eine Rolle spielt und alles, was darüber hinaus sein Wesen ausmacht, in erster Linie die schöpferische Leistung, durch die Form einen neuen, historisch einmaligen Inhalt zu versinnlichen, vernachlässigt wird - ein Mangel, der besonders in die Augen springt, wenn man ausgerechnet die so einzigartige Welt der Naumburger Bildwerke als exemplum für dieses Verfahren wählt -, besteht die Gefahr einer rein dogmatisch-spekulativen Exegese, die dem Kunstwerk auf Schritt und Tritt Gewalt antut, weil es nur noch Mittel zum Zweck ist, und der Zweck, die Totalität und den tieferen Sinn der Heilswahrheit zu demonstrieren, gar nicht darauf Rücksicht zu nehmen braucht, wie die Akzente vom Künstler verteilt sind und ob überhaupt mit einer so allgemeinen, z. T. völlig abseits des Künstlerischen verlaufenden Interpretation etwas für das Verständnis des spezifischen Charakters des Kunstwerks gewonnen wird.“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 347.)

1814 „Es geht also nicht an, zur Hauptsache zu machen, was im Kunstwerk Nebensache ist, bloß weil für die theologische Sicht ein solcher Unterschied irrelevant ist und sie sozusagen jederzeit alles mit allem in eine symbolische Verbindung zu bringen erlaubt.“ (Ebd.)

1815 „(...) von allen zeitgenössischen deutschen Darstellungen dieses Lächelns unterscheidet sich das der Reglindis dadurch, daß es nicht grimassierend ist, sondern ganz menschlich und natürlich, und daß dieser Kopf sich dadurch gerade als eine ureigenste Leistung des Naumburger Meisters als des großen Charakterologen und Physiognomikers ausweist; dieses Lächeln findet seine künstlerische Erklärung vollauf als Kontrastmotiv innerhalb der Gruppen- und Gesamtkomposition des Statuenzyklus. Die Frage, warum

Zuletzt führte Hamann-MacLean noch den Umstand an, dass Metz eine andere religionsgeschichtliche Forschungsmeinung nicht zur Kenntnis nehme, jedenfalls nicht diskutiere und belegte die mangelnde Bereitschaft von Metz zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem fehlenden Hinweis auf die 1939 von Ernst Lippelt vorgelegte Waldenserthese.¹⁸¹⁶

3. Klaus Wessel (1949)¹⁸¹⁷

Plädoyer für eine theologische Gesamtinterpretation des Westchors

Die fehlende Auseinandersetzung mit der Waldenserthese wurde auch durch Klaus Wessel in seiner Besprechung von Metz' theologischem Erklärungsversuch moniert. Sehe man jedoch von diesem Mangel ab so weise Metz' Interpretation der zukünftigen Forschung den Weg zur Überwindung einer formalen Betrachtungsweise nicht nur des Naumburger Stifterzyklus, sondern mittelalterlicher Kunst überhaupt. Die Arbeit von Metz könne zeigen, dass mittelalterliche Kunst nur als *Ausdruck einer bestimmten Frömmigkeitshaltung* zu verstehen sei, wozu der Schlüssel in der zeitgenössischen religiösen Literatur gesucht werden müsse.¹⁸¹⁸

Auch Wessel stellte die theologische Gesamtinterpretation von Peter Metz in den Mittelpunkt seiner Besprechung. Metz' umfassender Erklärungsansatz der Naumburger Skulpturen gehe aus vom Vierpass des Westlettners mit dem gemalten Christus als Weltenrichter und begreife den gesamten Figurenschmuck unter dem Blickwinkel des *Gerichtes* und der *Totenliturgie*. Wessel betonte emphatisch, dass dieser theologische Erklärungsansatz die einzige Möglichkeit zum Verständnis des Sinngehaltes der Bildwerke biete.¹⁸¹⁹

dieses Lächeln, wenn es ein typisches ist, nur einmal in dem zwölf figurigen Zyklus vorkommt, wird gar nicht aufgeworfen.“ (Hamann-MacLean 1949b (Rez.), S. 348.)

1816 „Auch eine Auseinandersetzung mit der gerade die theologische Fragestellung angehenden These Lippelts (*Der Dom zu Naumburg, Jena 1939*), daß in dem Passionszyklus waldensische Ideen ihren Niederschlag gefunden haben, hätte in diesem Zusammenhang nicht fehlen dürfen.“ (Ebd.) - Siehe Kap. XVII.

1817 Klaus Wessel, *Besprechung von Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Domes. Über die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts, Berlin 1947, in: Deutsche Literaturzeitung 70 [1949] Sp. 457-462.*

1818 „Es ist nicht eigentlich ein kunstgeschichtliches, vielmehr ein kunstdeutendes Werk, das Verfasser hier vorlegt. Es ist an der Zeit, über die rein formalen Probleme der mittelalterlichen Kunst hinaus zum Inhalt, zur Aussage des Kunstwerkes vorzustoßen, es als Ausdruck einer bestimmten Frömmigkeitshaltung zu verstehen und seine Bildsprache aus der kirchlichen Literatur der Zeit zu deuten.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 458.)

1819 „Das ist das anregend Neue an dem Deutungsversuch des Verfassers, daß er sich ganz auf die Liturgie der Kirche beschränkt, den Schmuck des Gotteshauses, also des

Auf der Grundlage einer prinzipiellen Zustimmung zu Metz' theologischem Erklärungsversuch ergaben sich für Wessel Kritikpunkte in der Auseinandersetzung mit Einzelergebnissen der Untersuchung. Der Autor habe seinen Anspruch, eine mit der mittelalterlichen Theologie konsistente Erklärung vorzulegen, nicht in allen Punkten eingelöst. So stehe Metz' Behauptung, der Jünger Johannes der Kreuzigungsgruppe am Portal des Naumburger Westlettners repräsentiere einen Vertreter des *Alten Bundes* im Widerspruch sowohl mit der biblischen Erzählung als auch mit der *mittelalterlichen Theologie*, welche doch die Haupt-Berufungsinstanz des Autors ausmache.¹⁸²⁰ Metz' völlig abstrakte - und gleichfalls *unmittelalterliche* - Vorstellung, die Johannes am Kreuz gegenüberstehende Maria als *Verkörperung der Gerichtsidee* aufzufassen, erschien Wessel als eine Übersteigerung des theologischen Leitgedankens von Metz.¹⁸²¹ Metz habe ferner einige Besonderheiten des Naumburger Abendmahls, die sich nicht ohne Weiteres in die übliche Ikonographie der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst integrieren ließen, versäumt zu erklären, so die Gestalt des Trinkgefäßes in der Hand des Andreas, welches nicht den sonst dargestellten Kelch, sondern einen dickbauchigen Krug zeige. Wessel vermisste eine Diskussion dieser und anderer Besonderheiten der Abendmahlikonographie durch den Autor.¹⁸²²

liturgischen Raumes, aus dem Gottesdienst, also der Liturgie, heraus zu verstehen sucht.“ (Ebd.; vgl. auch Zitat in Fußnote 1826.)

1820 „Dagegen überzeugt es in keiner Weise, wenn (S. 11) Verfasser aus der Tatsache, daß Johannes links vom Kreuze steht - das ist doch wohl nichts Auffälliges und Besonderes in Naumburg! -, schließt, daß er die Gerechten des Alten Bundes symbolisiere. Das kann allenfalls vom Täufer ausgesagt werden, niemals aber vom Apostel, der eindeutig in den Neuen Bund gehört. Die Deutung des Verfassers wird sich schwerlich aus der mittelalterlichen Theologie belegen lassen.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 459.)

1821 „Und wenn dann weiter die Haltung und der Gestus der Maria als Ausdruck der Gerichtsidee und des Mitleidens aufgefaßt werden, so wird man das angesichts der demütigen und von sich weg, auf Christus hinweisenden Gebärde kaum bejahen können. Hier scheint doch wohl das gewählte Leitmotiv übersteigert.“ (Ebd.)

1822 „Auch das zum Abendmahl Gesagte (S. 12 f.) vermag nicht ganz zu befriedigen. Das Relief bietet weit mehr Probleme, als Verf. es ahnen läßt. Zunächst einmal ist die Darstellung des Brotes so nicht üblich, wie sie hier gegeben ist, wo ein zur Hälfte aufgeschnittener runder Laib mitten auf dem Tisch liegt, das Messer und zwei Scheiben noch daneben. Die byzantinische Kunst zeigt hier stets kleine runde Brote, meist kreuzförmig gekerbt (also in der Gestalt der zur Eucharistie verwendeten Brotlaibe), die mittelalterliche Kunst des Abendlandes ist dem vor Naumburg meist gefolgt, gelegentlich finden sich wohl auch auf die Plätze der Mahlteilnehmer verteilte Brotschnitten (*Clm. 2939 der Münchner Staatsbibl.*). Auch das Nebeneinander einer Schale mit dem eingebrockten Brot und einer Fischschüssel ist nicht häufig, meist stehen auf dem Tische mehrere Fischschüsseln. Am auffälligsten aber ist die Gestalt des Trinkgefäßes: Während sonst stets ein oder mehrere Kelche (so vor allem häufig im Osten) verwendet werden, trinkt hier Andreas aus einem dickbauchigen Krug. Diese Auffälligkeiten werden vom Verf. nicht

Zweifel an der Kritik der Waldensertthese

Nachdem Wessel die Deutung von Metz prinzipiell für richtig anerkannt, dann aber doch einige Kritikpunkte geäußert hatte, packte er eine ganze Reihe möglicher Widerlegungen zu Metz' Thesen in die Form des Zweifels. Wessel *zweifelte* an der Identifizierung des rechten Jüngers im Naumburger Abendmahl mit Paulus (der zum Zeitpunkt des biblischen Ereignisses noch Saulus war und zu den Verfolgern der Jünger Christi gehörte), weil er in Szenen der Passion Christi gar nicht vorkommen könne. Damit war Metz' abstruse These eines Paulus im Abendmahl, vorgetragen vom Standpunkt einer obskuren mittelalterlichen Theologie, eigentlich vom Tisch. Doch Wessels Widerlegung hatte nicht nur eine argumentative Seite, sondern in der wissenschaftspolitischen Atmosphäre des Nachkriegsjahrs 1949 auch eine persönlich taktierende. Wessel konzedierte Metz, dieser habe lediglich *keine Belege beigebracht* und den Beweis noch nicht angetreten, so dass seine *Paulus-These* am Naumburger Abendmahl „nicht als gesichert angesehen werden“ könne.¹⁸²³

Angesichts der vollständigen Weigerung von Metz, entgegenstehende Auffassungen auch nur zur Kenntnis zu nehmen, sah Wessel (wie Hamann-MacLean) sich veranlasst, die wichtige Arbeit Lippelts zum angenommenen Waldensertum des Bildhauers selbst zur Sprache zu bringen. Wessel verwies auf bestimmte Besonderheiten des Abendmahls, das dreiarmlige Kreuz am Westletnereingang und die Geste Mariens zu Christus hin, die Lippelt als waldensische Ablehnung des Marienkultes gedeutet hatte. Er erinnerte an waldensische Zeugnisse, die mit Elementen der Naumburger Passionsdarstellung übereinstimmten, so die, dass die Waldenser ihr Abendmahl mit Fisch und Brot feierten und den Wein aus Krügen tranken.¹⁸²⁴

berührt.“ (Ebd.)

1823 „Den Jünger ganz rechts, der in die Fischschüssel greift, will Verf. als Paulus deuten. Beweise: 1. er zeige ‚unverkennbar den Typus des heiligen Paulus‘; 2. Paulus ist neben Petrus Patron des Domes. Paulus ist sonst nie am Abendmahl beteiligt, wie er ja im Abendland überhaupt äußerst selten nur in historischen Szenen dargestellt ist, in die er nicht hineingehört. Das Argument des Typus ist nicht überzeugend, denn der Paulustypus war im Mittelalter im Abendland nicht mehr so eindeutig festgelegt wie in der frühchristlichen Kunst und im byzantinischen Bereich. So wird das kahle Haupt nicht mehr unbedingt beibehalten (Abweichungen z. B. an der Kirche von Maguelonne und am Triangel des Domes zu Erfurt), der lange Vollbart wird gelegentlich geteilt, wie z. B. in St. Trophime in Arles und in Maguelonne, häufiger aber gleichmäßig gesträht oder gewellt. Die alte Deutung dieses Jüngers auf Jakobus kann vom Typus her genau so wahrscheinlich gemacht werden, seine Darstellung beim Abendmahl ist wahrscheinlicher als die des Paulus, auch wenn dieser Patron des Domes war. Es müssten sonst Belege beigebracht werden, daß eine solche Hereinnahme des Paulus in ähnlich gelagerten Fällen bezeugt ist. Da dieser Beweis hier vom Verf. nicht angetreten ist, kann seine Deutung, und damit auch die aus ihr gezogene Folgerung, nicht als gesichert angesehen werden.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 459f.)

1824 Wessel 1949 (Rez.), Sp. 460.

An diese sachlichen Feststellungen knüpfte Wessel dann aber eine Bemerkung, welche seine bis dahin sachliche Kritik in eine andere Logik überführte: man brauche der Meinung von Lippelt (auch wenn sie richtig sein sollte) *nicht zuzustimmen*, denn wenn sie richtig wäre, dann würde sie doch auch einer *Neigung* entsprechen, „mittelalterliche Kunstwerke Ketzern zuzuschreiben“, und diese Neigung dürfe „nicht überspannt werden“. ¹⁸²⁵ Am Ende zog Wessel das Fazit, dass Metz' theologische Interpretation insgesamt überzeugend sei. Insbesondere überzeuge Metz' Deutung der Reglindis als *Selige* und seine Begründung für die Aufnahme des Verräters Dietmar und des Mörders Timo in den Kreis der Naumburger Stifterfiguren als mit schwerer *Blutschuld* Beladene, die der *Fürbitte* besonders bedürftig seien. Mit seiner Abhandlung habe Peter Metz das entscheidende Prinzip erkannt, unter dem der ganze Stifterzyklus zu interpretieren sei: „die innere Spannung des mittelalterlichen Menschen *zwischen Geist und Blut*.“ ¹⁸²⁶

4. Rolf Wallrath (1949) ¹⁸²⁷

1949 erschien in winzigem Taschenformat ein kleiner Führer zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* aus der Feder des Privatgelehrten Rolf Wallrath. ¹⁸²⁸ Der Verfasser

¹⁸²⁵ „Es ist heute kaum mehr angängig, ganz ohne Auseinandersetzung mit ihr [*sc. der Waldenserthese Lippelts*] an ihr vorbeizugehen, wenn man sich um die Deutung der Naumburger Bildwerke bemüht. Man braucht ihr nicht zuzustimmen - die Neigung, mittelalterliche Kunstwerke Ketzern zuzuschreiben, darf nicht überspannt werden -, aber sie hätte mindestens erwähnt werden müssen und bedürfte einer ernsthaften Auseinandersetzung. Daß sie hier überhaupt fehlt, ist sehr zu bedauern.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 460.)

Die Tendenz der relativierenden Anmerkung von Wessel ist die, dass man es mit der Suche nach wissenschaftlicher Wahrheit auch übertreiben könne, wenn sich im Verlauf der Untersuchung herausstellen sollte, dass die Ergebnisse nicht so ausfallen würden, wie sie ausfallen sollten.

¹⁸²⁶ „Für die Ausdeutung der Gestalten des Chorjoches und des Chorhauptes wird die innere Spannung des mittelalterlichen Menschen zwischen Geist und Blut herausgearbeitet. Besonders ansprechend ist hier die Erklärung des ‚archaischen Lächelns‘ der Reglindis als des Lächelns der Seligen unter Vergleichung mit anderen Werken gleichen Ausdrucks. Was dann über Dietmar und Timo, die mit schwerer Blutschuld Beladenen, und die Gründe für die Aufstellung ihrer Statuen im Chorhaupt gesagt wird, bringt die einzig mögliche Lösung dieses Problems.“ (Wessel 1949 (Rez.), Sp. 461.)

¹⁸²⁷ Zu Rolf Wallrath, *Die Bildwerke im Naumburger Dom* (*Berkers kleine Volksbibliothek 3 (Textheft) und 4 (Bildheft)*), Kevelaer 1949, vgl. Stange/Fries 1955, S. 15f., 107 (n.10) / Cremer 1997, S. 113.

¹⁸²⁸ Wallrath wendet sich in seinem kleinen Führer, dem er gleichwohl wissenschaftlichen Anspruch dadurch verleiht, dass er seinem Namen den akademischen Titel (*Dr. phil habil.*) voranstellt, an eine vorwiegend kirchlich-katholische Leserschaft, die er bittet, sich vorzustellen, dass es sich bei den Stifterfiguren nicht um profane Figuren, sondern wie bei den Lesern selbst - um eine ‚*Gemeinschaft der Heiligen*‘ handelte („Doch, wie

gab darin - dem *Zeitgeist* entsprechend - eine *theologische* Erklärung des Stifterzyklus, die sich an der Darstellung von Peter Metz orientierte. Die Schwierigkeit einer Deutung der Figuren bestehe darin - so Wallrath -, dass sich der Betrachter durch deren Erscheinung leicht täuschen lasse. Entgegen dem *herrisch gewappnetem* Äußeren der Figuren seien diese nicht profan, sondern *heilig*. Ihren wahren Sinn könne man nur begreifen, wenn man sich zuvor klar gemacht habe, dass die Stifterfiguren zur *Gemeinschaft der Heiligen* gehörten und Glieder einer *Gebetsverbrüderung* darstellten. Eine solche Einsicht müsse einem modernen Betrachter freilich schwer fallen, der sich heilige Menschen nur „in demütiger Gebetshaltung dem Altar zugeneigt“ vorstellen könne. Die Darstellung frommer Menschen als demütig aber sei keine mittelalterliche, sondern eine neuzeitliche Vorstellung des 19./20. Jahrhunderts. Die Figuren müssten aus den Vorstellungen der Zeit heraus verstanden werden, wie sie im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 fassbar seien.¹⁸²⁹

Totenweibestätte

In Anlehnung an Peter Metz sah Wallrath in dem Passus des Spendenaufrufs, wo allen früheren und zukünftigen Wohltätern der Naumburger Domkirche Aufnahme in eine allgemeine *Gebetsverbrüderung* versprochen wird, die Erklärung für die Aufstellung der zwölf Stifterfiguren.¹⁸³⁰ Wallrath definierte den Naumburger Westchor als *Begräbnischor* der Kirche, eine Funktion, die den Westchören *nach altem christlichen Brauch* schon immer zugekommen sei. „Wie die Krypta ehemals stets und Westchor-Westwerk im besonderen, hat der Naumburger Stifterchor als ein ‚Memorialchor‘ zu gelten.“¹⁸³¹ Ohne auf die von Ernst Lippelt formulierte Waldenserthese explizit einzugehen, aber in offensichtlicher Ablehnung von dessen

wir ‚Gemeinschaft der Heiligen‘.“ (Wallrath 1949, S. 3.)

1829 „Wen sahen nun die Zeitgenossen, die Auftraggeber und Schöpfer in diesen herrisch gewappneten Gestalten, von denen sich aber auch nicht eine in demütiger Gebetshaltung dem Altar zuneigt? Welch' merkwürdige Zusammenkunft! Heilige? Doch, wie wir ‚Gemeinschaft der Heiligen‘. Sie stehen nicht in gipsener Heiligenblässe dort (wir sind im 13. nicht im 19/20. Jahrhundert), sondern gehören als ausgezeichnete Glieder zur großen Kultgemeinschaft aller Gläubigen, zur ‚Gebetsverbrüderung‘, zu welcher der Bauherr Bischof Dietrich von Wettin im Jahre 1249 mit seinem ‚offenen Brief‘ aufrief.“ (Ebd.)

1830 „Nach dem Grußanruf der Aussteller, des Bischofs und Domkapitels, nach namentlicher Aufzählung der elf ersten Wohltäter und Stifter der Naumburger Kirche, folgt darin der wichtige Satz: ‚Wir nun, die danach trachten, das gesamte Werk (des Domes) seiner Vollendung zuzuführen, nehmen Verstorbene sowohl wie Lebende, die uns mit reichen Spenden bedacht haben und bedenken, in die allgemeine Brudergemeinschaft und die Teilhabe an den Gebeten vom heutigen Tage ab und fortan zu getreuer Obhut auf.‘“ (Ebd.)

1831 Wallrath 1949, S. 5.

„waldensischer“ These einer Öffnung des Naumburger Westlettners für Laien¹⁸³² beschrieb Wallrath den Westlettner als *abschließende Lettnerwand*, welche „den Westchor gegen das Mittelschiff“ hin *abgrenze* und den Westchor sozusagen als „geheime Totenweihestätte und Verbrüderungsort“ *verberge*.¹⁸³³

Aufstieg der Stifter aus ihren Grabmälern

Es waren für Wallrath „die Toten selbst“, welche in Gestalt der Stifterfiguren „aus ihren Grabtumben heraufgestiegen“ waren. Der Bildhauer habe sie deswegen „in ihrer ganzen Sinnhaftigkeit“ dargestellt, um sie an der *Gebetsverbrüderung* und an der *Gemeinschaft der Heiligen* - beide Begriffe gehen bei Wallrath ineinander über und spielen unüberhörbar auf Metz an - teilhaben zu lassen.¹⁸³⁴

Einen weiteren Gedanken von Peter Metz aufgreifend sah Wallrath die Stifterfiguren zu den Heiligen der Glasfenster hinüber blicken¹⁸³⁵ - nur Gerburg und Reglindis schauten zum Eingang, um den Eintretenden in Empfang zu nehmen, und Berchta sammle sich -, und mit den gläsernen Figuren zusammen bildeten sie die *Gemeinschaft der Heiligen*.¹⁸³⁶ In ihrer Teilhabe an der *Gebetsverbrüderung* erschienen

1832 Vgl. Lippelt (1939, S. 19): „Hier im Westen aber schuf der Meister nicht eigentlich eine Schranke, sondern einen Zugang zum Heiligtum. Denn die Tür, die in dem mächtigen Giebel vor die Wand vorspringt, ist an diesem Lettner die Hauptsache. Alle Linien unten in den Arkaden und oben in dem Fries führen auf die Tür hin. So wird die Wand zur Nebensache und die Tür zur Hauptsache. Das ist wieder so ein Gedanke des neuen religiösen Empfindens: Das Heiligtum ist der Laienwelt nicht mehr verschlossen, sondern geöffnet. Das wird symbolisiert durch die Tür.“

1833 „Der Naumburger Westchor (es ist nicht zufällig dieser) als ‚Begräbnischor‘ sammelte alle Verbrüderten zur Totenfeier, die Verblichenen und die Lebenden, sichtbar (im Leben und im Abbild) wie unsichtbar (in memoria) und zwar an der Stelle des Kirchengebäudes, wo entsprechend im Ostchor noch das ‚verborgene‘ Heiligtum, die ‚Krypta‘ auftritt, in welcher nach altem christlichen Brauchtum die Totenoffizien über den Grabstätten der Gründer und Stifter, über dem Grabaltar des Märtyrers oder Titelheiligen abgehalten wurden. Wie die Krypta ehemals stets und Westchor-Westwerk im besonderen, hat der Naumburger Stifterchor als ein ‚Memorialchor‘ zu gelten. (In St. Gallen bestand eigens eine ‚ecclesia beati Petri‘, wo die Totengebete für die Verbrüderten abgehalten wurden). Eine wunderbare Lettnerwand grenzt den Westchor gegen das Mittelschiff ab, verbirgt ihn sozusagen als geheime Totenweihestätte und Verbrüderungsort.“ (Wallrath 1949, S. 5.)

1834 „Die Toten selbst steigen aus ihren Grabtumben herauf; die vom Boden hochgehenden Architekturglieder heben sie empor als dem Leben wiedergeschenkte Menschen, in ihrer ganzen Sinnhaftigkeit als stolze, leidenschaftliche und hitzige, oder als versonnene, elegische und besinnliche Charaktere. So stellte sie die Künstlerhand dar im Stein, in Lebensgröße, in der zeitgenössischen Tracht, als Teilhaber der confraternitas, als Mitglieder der umfassenden *communio sanctorum*.“ (Ebd.)

1835 Vgl. Metz 1940, S. 165 (Zitat zu Fußnote 1759/1760).

1836 „So umstehen die ersten Stifter von Naumburg den Altar in der unmittelbaren Greifbarkeit ihres Menschseins. Mit Recht kann man sagen, daß hier der früher nur



Abb. 264-269. Hermann - Reglindis / Ekkehard - Uta / Berchta / Gerburg / Sizzo v. Käfernburg / Wilhelm v. Camburg
(Aus. Wallrath 1949 (Bildheft), Abb. 1, 2, 3, 4, 8 u. 9)

die Stifterfiguren in Wallraths Deutung gleichsam als vergegenständlichte Totenbucheinträge, für die in der *Totenmesse* des Westchors gebetet werde. Ihre Vervollständigung würden alle Teilnehmer der *Gebetsverbrüderung* - die Lebenden wie die Toten - durch die Heiligen und Apostel der Glasfenster finden.¹⁸³⁷

Nicht nur die inhaltliche Bedeutung der Stifterfiguren als zu figürlichem Leben erweckte Grabmalsbilder, sondern auch die künstlerische Herleitung verweise die Figuren auf die Grabmalkulptur, für welche Wallrath die Grabfiguren in Merseburg, Braunschweig und Pegau anführte, so dass die Stifterfiguren zusammen mit den Grabmälern auch eine künstlerische Entwicklungsreihe ergäben.¹⁸³⁸ Das Bild der *Gebetsbrüderschaft*, die sich zur *Communio Sanctorum* erweitert, kontrastierte Wallrath (wie Metz) mit der Vorstellung eines irdischen Gerichts im Westchorpolygon, welches ein Zerrbild des im Apostel- und Heiligenkollegium der Glasfen-

literarisch in den Lebensbüchern und Nekrologien geformte religiöse Gedanke seine ‚bildnerische Verleiblichung‘ gefunden hat. Beschlossen wird die heilige Runde aber erst durch die Apostel, über den Häretikern triumphierend, durch heilige Frauen und durch die Verkörperungen der Tugenden, die Laster besiegend, - sie alle im Lichte des vergehenden Tages in den Westfenstern des Chorhauptes aufleuchtend. Hierhin richtet sich einmütig die Aufmerksamkeit von Ekkehart und Uta; ins Chorhaupt geht auch der Blick seines Bruders Hermann und der Dietrichs von Brehna. Berchta sammelt die Aufmerksamkeit im Vorjoch; Reglindis und Gerburg nehmen den Eintretenden in Empfang.“ (Wallrath 1949, S. 6.)

¹⁸³⁷ Ebd. - Vgl. Metz 1940, S. 166.

¹⁸³⁸ „Alle diese Menschen sind wahrhaft dem singenden Leben wiedergegeben in ihrer Gemeinschaftlichkeit, sie sind herausgehoben aus der Vereinsamung des Todes, emporgetragen von den Grabtumben und ins Licht der Sonne gerückt. Man muß sich jene Menschenbilder der älteren und gleichzeitigen Grabplastik in Merseburg, Braunschweig oder Pegau vor Augen halten, um den bildgeschichtlichen Hintergrund zu sehen, von dem sich die Kunst in Naumburg so unerhört frisch abhebt, gerade weil sie aus dieser Atmosphäre erwachsen ist. Die Grenzen hieratischer Strenge sind durchbrochen. Im Blicken dieser Gestalten öffnet sich eine ganze Welt.“ (Wallrath 1949, S. 10.)

ster repräsentierten Gerichts darstelle.¹⁸³⁹ Damit setzte sich Wallrath wie sein Vorbild Metz dem Widerspruch aus, dass er in der *Communio Sanctorum* Stifter und Heilige verbunden sein ließ, während er sie im *Gericht* als Richter und Gerichtete einander gegenüber stellte.¹⁸⁴⁰

5. Paulus Hinz (1951)¹⁸⁴¹

Die Waldenserthese

Die von Richard Hamann-MacLean vermisste und von Klaus Wessel eingeforderte Auseinandersetzung mit den Thesen Ernst Lippelts zum Waldensertum des Bildhauers der Stifterfiguren und der Westlettnerskulpturen lieferte 1951 ein evangelischer Pastor in Ostdeutschland, Paulus Hinz. Seine bis 1958 in sieben Auflagen erschienene Abhandlung zum *Naumburger Meister* mit dem programmatischen Titel *Ein protestantischer Menschen des 13. Jahrhunderts* verbanden eine wissenschaftliche Untersuchung der Thesen Lippelts mit Reflektionen über theologische und religionsgeschichtliche Fragen, die ihres teilweise persönlichen

1839 Wallrath 1949, 18 - Vgl. Metz 1947, S. 30 u. Kap. XIX. 1 (*Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon*).

1840 „Das Gottesurteil galt als Frevel gegen Gott. Das Gebet der Verbrüderten muß allen Heil im Jenseits erleben. Im Gedenken an die guten Werke soll jenen die Fürbitte Gnade erwirken, die Grundlage aller Hoffnung. Der Naumburger Memorialchor erinnert mit den Abbildern der verblichenen Stifter ständig an die unerläßliche Fürbitte aller für alle, die ohne Ausnahme dereinst vor dem letzten Gottesurteil, dem echten und unabdingbaren Gericht unter dem Weltenrichter erscheinen werden. Nach der Deutung von Peter Metz ist demnach das ‚Gottesurteil‘ zwischen den Stiftern im Chorhaupt als ein Zerrbild des wahren Gerichts zu begreifen, das die Strahlen der untergehenden Sonne in der Gestalt des Allherrschers im Kreise der zwölf Apostel auf den hohen Fenstern heraufbeschwören: Sonnenuntergang - Weltniedergang. Wie an den Westfassaden der französischen Kathedralen schlägt die Bilderwelt des Naumburger Abendchores das Gerichtsthema an.“ (Wallrath 1949, S. 18.)

1841 Zu Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1951 (7. Auflage 1958) und zur Debatte um die Waldenserthese vgl.: Wessel 1952a, S. 44-46, 48, 51 / Wessel 1952b (Rez.), Sp. 105-109 / Goldammer 1953, S. 126 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163f. / Patze 1953 (Rez.), S. 542, 544 / Wessel 1955, S. 312-324 / Hütt 1956, S. 513f. / Hütt u.a. 1956, S. 73 (n.21), 106 (n.28) / Mittelstädt 1956, S. 409-414 / Preller 1960, S. 275 / Jahn 1964, S. 19 / Schubert E. 1968, S. 48 / Sauerländer 1979, S. 190 (n.58) / Scurie 1981a, S. 78 (n.26) / Scurie 1981b, S. 352 (n.7) / Schulze 1995, S. 35 (n.23) / Rasche 1996, S. 375 (n.1) / Cremer 1997, S. 57 (n.217) / Ullrich 1998, S. 63 / Jung 2002, S. 102f. (n.72), 237 (n.3), 315 (n.94) / Schwarz 2002, S. 31 (n.11).

Zur *Waldenserthese (und verwandten Fragen)* vgl. außerdem Möller 1937 (Lex.), S. 35 / Gubalke 1946, S. 56 / Köhne 1949, S. 26-29 / Hamann-MacLean 1950, S. 191 / Hamann 1955, S. 417f. / Schiller 1968, II, S. 158 / Simson 1972, S. 242 (Nr.226) / Liebe 1973, S. 363, 370 / Schubert D. 1974, S. 29, 32f., 309, sowie ferner die in Kap. XVII. bei Lippelt 1938 angegebene Literatur (siehe Fußnote 1615).

Charakters halber in der Folgezeit zu gleichfalls persönlichen und emotionalen Stellungnahmen anderer Gelehrter führten und dem Verfasser den Vorwurf einbrachten, seine eigenen Vorstellungen und die Auffassungsweise einer späteren Zeit in ahistorischer Weise auf seinen Gegenstand übertragen zu haben.¹⁸⁴²

In der ersten Ausgabe seines Buches von 1951 ging Hinz bei Besprechung der Abendmahlsdarstellung und des Gekreuzigten nicht über die Begründung der Waldenserthese bei Ernst Lippelt hinaus, verband dessen Ansichten aber mit einer Auseinandersetzung zu den Thesen von Peter Metz. Metz' Ansicht vom *liturgischen Menschen* und einer umfassenden gerichtlichen Thematik des gesamten Bildprogramms von Westchor und Westlettner griff Hinz auf und deutete sie vom Standpunkt waldensischer Anschauungen in theologisch-protestantischem Sinn. Der Kern der religiösen Botschaft liege in der *spendenden Mitte* des Gekreuzigten am Westlettneringang, in welchem eine *protestantische* Botschaft gegen die Herrschaft der Priesterkirche verkündet werde. Diese Programmatik sei das Werk des *Naumburger Meisters*. Anfänglich sei auch im Naumburger Dom das Thema für die Skulpturenzyklen von Westchor und Westlettner durch den bischöflichen Auftrag festgelegt worden, doch habe der waldensisch gesinnte Bildhauer das Programm *von innen her* revolutioniert, und dabei schließlich auch die Billigung des Bischofs gefunden.¹⁸⁴³

1842 Als Reiztitel und Provokation wurde in fast allen Besprechungen der *Untertitel* des Buches von Hinz *Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts* aufgefasst, der nicht nur eine unhistorische Auffassung des Autors verrate, sondern in ungehöriger Weise ein persönliches Bekenntnis in die wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes einfließen lasse. In diesem Sinne lauteten die ersten Stellungnahmen bei Klaus Wessel, Kurt Goldammer und Hanna Jursch:

„Schon der Untertitel der Abhandlung ‚*Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts*‘ zeigt, wo der Verfasser hin will. Bei ihm gehen Waldensertum und Protestantismus so eng zusammen, daß letztlich der Naumburger Meister als ein Lutheraner vor Luther erscheint, der des Reformators Erkenntnisse um Jahrhunderte vorweg genommen hat.“ (Wessel 1952a, S. 44.)

„Die zweite Arbeit, *in der russischen Besatzungszone erschienen*, ist mir leider noch nicht zu Gesichte gekommen, zeigt allerdings schon in ihrem Titel [*sc. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*] ein Programm, das ihren wissenschaftlichen Wert *von vornherein als verdächtig* erscheinen läßt.“ (Goldammer 1953, S. 126; *Herv.*, G.S.)

„Auf diese Weise kommt eine Gesamtschau zustande, die den Verfasser veranlaßt, von dem Künstler als einem ‚*protestantischen Menschen des XIII. Jahrhunderts*‘ zu sprechen. Diese Modernisierung ist für den Historiker nicht leicht zu ertragen und erweist der These Lippelts keinen Dienst. Lippelt hat seine These sehr viel vorsichtiger formuliert, er hat dreißig Jahre lang auf gewisse Rätsel, die die Bildwerke ihm aufgaben, keine Antwort gefunden, bis sich ihm durch ein gründliches Studium der Waldensertexte Zusammenhänge erschlossen, die jeden vorurteilslosen Betrachter aufhorchen lassen müssen.“ (Jursch 1953 (Rez.), S. 163f.)

1843 „Was er [*sc. der Naumburger Meister*] aber nahe, greifbar nahe unter die Menschen



Das Abendmahl. Auf dem ersten Baum ist mit wenigen Schaltern das Ganze gesehen. Mit dem Stifen, dem Jesus über dem Tisch hinweg dem Judas reicht, fängt er den Verrat an. Mitten unter den Jüngern, und doch jenseits entfernt, schaut er gebückt, ohne Bitterkeit, bereit zum Opfer seiner Liebe.

Abb. 270
Abendmahl. (Aus: Hinz 1951, S. 111)

Ein waldensisches Abendmahl

Wie Lippelt sah Hinz im Abendmahl des Naumburger Westlettners unmittelbare Belege für eine waldensische Auffassung des Bildhauers. Der erste Eindruck des Bildes sei der einer treffsicher beobachteten Bauerngesellschaft beim Abendbrot, vorgetragen in einem wirklichkeitsnahen Erzählstil, der ohne Beispiel in der früheren Kunst sei.¹⁸⁴⁴ Der Bildhauer zeige nicht alle Jünger, sondern nur diejenigen, welche Christus als die zuerst berufenen am nächsten gestanden hätten, die Brüderpaare Petrus und Andreas sowie Johannes und Jakobus, „dazu

links vorn am Tisch Judas, den Verräter, tiefer gesetzt als die übrigen und doch in bedeutungsvoller Weise in die Szene einbezogen.“¹⁸⁴⁵ Die Darstellung Christi in ruhiger und frontaler Haltung inmitten der Jünger und deren hingebungsvollen Beschäftigung mit Essen und Trinken verfolge den Zweck, die innere Einsamkeit Christi zu zeigen. Sein in die Ferne gerichteter Blick bedeute das Wissen um sein Schicksal, das den Jüngern in diesem Moment noch verborgen bleibe.¹⁸⁴⁶ Christus und die Jünger seien bewusst als Typen gekennzeichnet, „die dem Menschenschlag zwischen Saale und Unstrut entsprochen haben mögen.“ Nicht nur die Jünger,

gestellt hat wie nichts sonst in seinem gesamten Naumburger Werk, das ist die Kreuzgruppe in der Mitte des Lettners. „Schaff mir nun auch einen Lettner vor dem Chor! Und auch ein Triumphkreuz will ich haben, wie es andernorts hoch im Chorbogen hängt!“ Mit solchen oder ähnlichen Worten mag der Auftrag des Bischofs Dietrich auf den Meister zugekommen sein. Und er nimmt ihn auf. Aber auch hier läßt ihn jenes ‚heiligste Anliegen‘ der Waldenser nicht los. Mag er zunächst auch auf Widerstand gestoßen sein, er setzt im Rahmen des ihm gewordenen Auftrages sein Anliegen durch. *Er wandelt das Ganze von innen her.*“ (Hinz 1951, 23f.; Herv., G.S.)

1844 „(...) das alles ist dem wirklichen Leben entnommen und in einer solchen nächsten Menschennähe vergegenwärtigt, wie es vorher in der bildenden Kunst undenkbar und unmöglich gewesen wäre. Es ist ein wirkliches Mahl, das wir hier vor uns sehen.“ (Hinz 1951, S. 46.)

1845 Hinz 1951, S. 45.

1846 Hinz 1951, S. 46. - In der Frontalität Christi sieht Hinz ferner einen Nachklang an die romanische Christusbildauffassung, doch sei die Einsamkeit Christi und das Wissen um das eigene Schicksal bildprägend und nicht dieser Nachklang an einen früheren Typus. (Ebd.)

Vgl. Lippelt (1939a, S. 22): „Dieser Jesus ist hier in seiner ganzen Schlichtheit, und dadurch in seiner ganzen Größe dargestellt. Unverstanden, den Blick in die Ferne gerichtet, sitzt er einsam mitten unter den Jüngern und sieht seinen Tod.“

sondern „auch Christus in der Mitte ist ganz als ein Mann aus dem Volke aufgefaßt,“ was der biblischen Erzählung entspreche, nach der Christus „aus dem einfachen Volke hervorging und unter ihnen lebte. Als ein Bruder unter anderen ist er hier geschaut.“ Diese Darstellung sei an die Besucher der Kirche im Langhaus gerichtet, an „die schlichten Menschen aus dem Volk,“ die sich an dieser Darstellung innewerden sollten: „Christus, der Gottessohn, ist einer der unseren geworden, unser Menschenbruder!“¹⁸⁴⁷

Diese Abendmahlsdarstellung - so Hinz - stehe im Widerspruch zur „offiziellen kirchlichen Tradition des Mittelalters“. Dargestellt sei nämlich „ein wirkliches Mahl nach dem Abendmahlsbrauch der Waldenser.“¹⁸⁴⁸

Hinz beobachtete, dass das Brot im Naumburger Relief nicht als Hostie gereicht werde und wies in diesem Zusammenhang (wie Lippelt) darauf hin, dass die Waldenser „das Abendmahl mit einem Brot feierten, das in Kuchenform gebacken und mit dem Messer in Scheiben geschnitten wurde.“ Und genau dies sei in Naumburg dargestellt, „fast in der Mitte des Bildes, also an ganz betonter Stelle, auf



Aus dem Abendmahlsrelief. Die Jünger sind kläueliche Schichten und Christus ist einer der Jünger, der Bruder der Armen. Diese Oberflächenausführung entspricht dem Idealismus der „Armen von Lyon“. Das in Scheiben geschnittene Brot, die Schüssel mit den Jünger, der „Leienfeld“ umgibt, deuten auf das Abendmahl nach tridentinischem Decret. Weiteres darüber in dem Textkapitel über das Abendmahl.

Abb. 271
Abendmahl (Ausschnitt)
(Aus: Hinz 1951, S. 112)

¹⁸⁴⁷ Hinz 1951, S. 46.

Vgl. Lippelt (1939a, S. 22): „Zum ersten Male im Mittelalter ist Jesus aus seinem Lebenskreise, dem Landvolke, heraus verstanden und dargestellt worden. So dachten sich eben die ‚Armen von Lyon‘, wie die Waldenser genannt wurden, den Heiland als den Armen, der nicht hatte, da er sein Haupt hinlegte.“

¹⁸⁴⁸ Hinz 1951, S. 47.

Unter Hinweis auf Ernst Lippelt behauptet Hinz ferner, das waldensische Abendmahl habe „der offiziellen kirchlichen Tradition des Mittelalters rundweg (widersprochen)“. (Ebd.) - Vgl. Lippelt 1939a, S. 21.

Diese Behauptung eines völligen Bruchs des waldensischen Abendmahlsgebrauchs mit der kirchlichen Tradition sollte u.a. - dies kann hier vorausgreifend bemerkt werden - den Widerspruch anderer Forscher (s.u.) gegen die Waldenserthese von Lippelt und Hinz provozieren. Und in der Tat widerspricht Hinz mit dieser Behauptung seiner Darstellung an anderer Stelle, wo er ausführt, dass die Waldenser im 12. und 13. Jahrhundert sich gar nicht von der kirchlichen Tradition überhaupt, sondern nur von bestimmten zeitgenössischen Gebräuchen der Amtskirche abheben wollten. Die Gebräuche der Waldenser sollten keinen demonstrativ absondernden, sondern einen - dem Verständnis der Gruppe nach - in der ursprünglichen Tradition der Kirche stehenden Charakter tragen. (In den späteren Auflagen des Buches schildert Hinz den Prozess der wechselseitigen Ablösung und Vertreibung der Gruppe um *Waldes* aus der offiziellen katholischen Kirche; vgl. Hinz 1958, S. 14-16.)

dem Tisch die Hälfte solch eines Brotes und dabei ein paar abgeschnittene Scheiben mit dem Messer daneben liegen.“¹⁸⁴⁹

Den Abendmahlsbrauch des Fischessens, auf den Hinz gleichfalls (wie Lippelt) hinwies, hätten die Waldenser dem biblischen Bericht von der Speisung der Fünftausend im Johannesevangelium entnommen. Entscheidend sei jedoch der Brauch als solcher: die Waldenser hätten Fisch beim Abendmahl gegessen, und eben diese Gewohnheit mache der Griff des rechten Jüngers nach dem Fisch in der Naumburger Szene deutlich.¹⁸⁵⁰ Schließlich gehe auch bei den Waldensern wie in der Naumburger Passionsszene ein Krug als *Laienkelch* und nicht der Kelch des Priesters beim Abendmahl von Mund zu Mund.¹⁸⁵¹

Das Menschenbild des waldensischen Bildhauers

Hinz nannte den Naumburger Meister den ersten *Künstler*, „dessen Werke eine so persönliche Note tragen, daß alle Äußerungen seiner Kunst uns zugleich als Äußerungen seines eigenen Seelenlebens anmuten.“ Die *Spannungen* der Epoche

1849 Hinz 1951, S. 47f.

1850 Hinz 1951, S. 48.

Hinz lässt es offen, ob im *Fisch*-Brauch der Waldenser gleichzeitig ein möglicher Verweis auf die frühchristliche *Ichthys*-Symbolik mit hineingespielt haben könnte:

„Ein Zweites gehörte zur Waldensischen Abendmahlsfeier, wie wir aus mannigfachen Urkunden erfahren: Im Johannes-Evangelium findet sich kein eigentlicher Abendmahlsbericht, vielmehr gilt dort die Erzählung von der wunderbaren Speisung der Fünftausend zusammen mit den Christusworten, die Johannes dazu überliefert, als das Johanneische Abendmahlskapitel. Bei jener Speisung aber wurden neben den Broten zugleich Fische gereicht. So hielten sich die Waldenser auch an diesen neu-testamentlichen Bericht und aßen Brot und Fisch, wenn sie das Abendmahl miteinander feierten. Wieweit dabei auch noch etwas von dem Symbolgehalt nachklingt, den die Christenheit der ersten Jahrhunderte mit dem Fischzeichen und dem griechischen Wort *ichthys* (Fisch) in einer Hindeutung auf Christus verband, läßt sich mit Bestimmtheit nicht mehr erweisen. Die Tatsache des Waldensischen Fischessens aber ist deutlich auch in die Naumburger Abendmahlsdarstellung aufgenommen, wo der Jünger rechts außen gerade mit der Hand nach den Fischen in der zweiten Schüssel greift.“ (Ebd.)

Vgl. dagegen Lippelt (1938, S. 235; Zitat zu Fußnote 1624), der im Unterschied zu Hinz davon ausgeht, dass im kirchlichen Brauch wie bei den Waldensern „das Fischsymbol im 12. und 13. Jahrhundert völlig unbekannt war.“ (Ebd.)

1851 Hinz 1951, S. 48

„Ferner gebrauchten die Waldenser beim Abendmahl als Trinkgerät ein krugartiges Gefäß, das nicht als Priesterkelch einem bevorzugten und herausgehobenen Priesterstande vorbehalten war, sondern unter ihnen als Brüdern reihum ging. Daß also mit diesem Krüge der „Laienkelch“ umgeht, den hier eben der bäuerliche Andreas nimmt, zeugt sonderlich von einer protestantischen, den Einsegnungsworten der Evangelien gemäßen Auffassung des Abendmahls bei dem Naumburger Meister.“ (Ebd.)



Abb. 272
Bassenheimer Reiter
(Aus: Hinz 1951, S. 67)

der Zeit, in denen der Bettler nur als Attribut des heiligen Martin erscheine. Mit schonungslosem Realismus zeige der *Naumburger Meister* das körperliche und seelische Elend des Bettlers, den hungerödempartig geschwollenen Körper und die wie erblindete jammervolle Physiognomie, worin die theologische Aussage liege, daß auch der elendeste Mensch Gegenstand der christlichen Nächstenliebe sei.¹⁸⁵⁵ In der Sympathie des Bildhauers für den Bettler des Bassenheimer Reiters sah Hinz einen frühen Verweis auf die waldensische Gesinnung des Bildhauers.¹⁸⁵⁶ Die selbstverständliche Nächstenliebe des heiligen Martin zum



Abb. 273. Hl. Martin
(Aus: Hinz 1951, S. 69)

1852 Hinz 1951, S. 12.

Sein Werk sei „Beweis dafür, daß er den Spannungen nicht ausgewichen ist, sondern sie ausgetragen hat.“ (Ebd.)

1853 „Namenlos, wie so viele Künstler des deutschen Mittelalters, ist auch er hinter seinem Werk zurückgetreten“ „Dieses Werk, soweit es auf der Höhe seines Schaffens in Naumburg entstand, ist nun zu seinem Namen geworden, so daß wir ihn weiter schlechthin den ‚Naumburger Meister‘ nennen dürfen.“ (Hinz 1951, S. 13.)

1854 Vgl. Schnitzler 1935 (Kap. XV. 1.); Hamann-MacLean 1935, S. 425 (zitiert in Fußnote 1520; Metternich/Schnitzler 1936; Eichler 1937, S. 128; Stange/Metternich 1937; Beenken 1939 (Kap. XVIII. (*Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers - das Beispiel des Bassenheimer Reiters*))); Schmitt 1939, S. 73; Bäumer 1941, S. 65; Jantzen 1942, S. 344 (zitiert in Fußnote 1776) Weigert 1942, S. 200; Hamann-MacLean 1949a, S. 90; Hamann-MacLean 1950, S. 189f. und Vollmer 1950 (Lex.), S. 241.

1855 Hinz 1951, S. 14.

1856 „Wenn wir (...) den Eindruck gewinnen, daß die Liebe des Meisters offenbar diesem armen Menschen [*sc. dem Bettler des ‚Bassenheimer Reiters‘*] gilt - obwohl ikonographisch der Bettler ja nur Attribut des heiligen Martin ist -, so mag vielleicht schon hier etwas von dem anklingen, was dann bei den Naumburger Bildwerken ganz konkret weiter deutlich



Abb. 274
Bettler (Aus: Hinz 1951)

Bettler habe etwas *Protestantisches* an sich. Zum ersten Mal sei hier mit Verzicht auf jegliche Heiligenrepräsentation und Wirkung nach außen eine wirkliche Beziehung des Reiters zum Bettler dargestellt.¹⁸⁵⁷

Dasselbe Menschenbild glaubte Hinz dann in den Stifterfiguren und Passionsreliefs im Naumburger Dom wieder zu erkennen. Während Peter Metz in seiner theologischen Deutung der Figuren die allgemeine Vorstellung vom *liturgischen Menschen* aufgestellt hatte,¹⁸⁵⁸ betonte Hinz die Entdeckung des *individuellen Menschen* und seines *einzelneelischen Daseins* als das Neue und Eigentümliche dieses Bildhauers. Der *Naumburger Meister* habe - so Hinz - im Mittelalter erstmalig den individuellen Menschen dargestellt.¹⁸⁵⁹ Der Stifterzyklus in seiner ausgeführten Form sei dem Gehalt und der Form nach ein Werk dieses Bildhauers.

Der Stifterzyklus als Protest gegen den Heiligenkult der Kirche

Hinz nahm an, dass zu Beginn der Arbeiten am Westchor das Ursprungskonzept eines Chors mit Gedächtnisgrabmälern für die ersten Stifter der Domkirche bestanden habe, welches dann aber - und dies sei die revolutionäre Tat des Naumburger Bildhauers gewesen - ersetzt worden sei durch einen Zyklus profaner Stifter, die hier zum ersten Mal im Chor einer Kirche aufgestellt worden seien an einem Ort, der zuvor nur Heiligen und biblischen Figuren vorbehalten gewesen sei.

wird: Der Naumburger Meister muß den Waldensern nahegestanden haben, einer evangelischen Reformationsbewegung aus der Zeit Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts.“ (Hinz 1951, S. 14f.)

1857 „Dem Armen zu helfen, diese Christenpflicht erfüllt nun auf diesem Bildwerk der heilige Martin wie etwas Selbstverständliches. Wie das hier dargestellt ist, das ist im Vergleich zu sonst bis dahin üblich gewesenen Heiligenbildern der mittelalterlichen Kirche etwas Neues und irgendwie schon etwas Protestantisches. Nicht bloß, daß dieser Heilige keinen Heiligenschein trägt, er stellt auch sich und sein Handeln nicht als ein ‚gutes Werk‘ für andere zur Schau, wie das die Heiligenfiguren der mittelalterlichen Kirche sonst häufig tun. Er ‚nimmt keine Miene oder Haltung an, die im selber als solche bewußt wäre‘. Ganz schlicht, erfüllt von der Milde eines helfenden Mitleids ohne Worte, verrichtet er diese Tat erbarmender Liebe.“ (Hinz 1951, S. 15.)

1858 Metz 1947, S. 51 (zitiert in 1788).

1859 „So wie er [*sc. der Naumburger Meister*] hat nie zuvor in der Kunst des Mittelalters jemand den Menschen gesehen und gestaltet. Was es bis dahin in der mittelalterlichen Kunst gab, das waren Typen, ohne personenhaftes Gepräge, nicht einzelne, eigengeprägte Menschengestalten. Und so war auch der Einzelmensch selber nur Glied der Gesamtheit, ein Wesen, dessen einzelneelisches Dasein kaum in Erscheinung trat. Der Naumburger Meister aber entdeckt und bringt nun den Menschen, er bringt ihn, wie wir sahen, in dem vielfältigen Reichtum individueller Gestalten und einzelmenschlicher Charaktere von jeweils besonders geprägter Personenhaftigkeit.“ (Hinz 1951, S. 39.)

¹⁸⁶⁰ In der Verdrängung der Heiligen und im Fehlen jeglicher Verherrlichung der Stifterfiguren zeigte sich für Hinz das *Protestantische* des Bildhauers. Er sah darin (wie Lippelt) die Ablehnung des *Heiligenkultus der mittelalterlichen Kirche* durch die Waldenser, denen der Naumburger Bildhauer nahe gestanden haben müsse. Diese Ablehnung jeder Heiligenverehrung ziehe sich als roter Faden durch das gesamte Werk des Bildhauers, in dem sich „nicht die geringste Spur von Glorifizierung eines ‚Heiligen‘ finden“ lasse, „wie auch schon die Arbeit des ‚Bassenheimer Reiters‘ nicht eine solche war.“ ¹⁸⁶¹ Hinz stellte damit die radikale Gegenthese zu Metz' kultisch-liturgischer Interpretation des Westchorprogramms auf, indem er den Stifterzyklus nicht als Ausdruck kirchlicher Liturgie, sondern als Protest gegen die kirchliche Liturgie, als Ablehnung der Gebräuche der Amtskirche auffasste. ¹⁸⁶²



Abb. 275. Hl. Martin
(Aus: Hinz 1951, S. 71)

¹⁸⁶⁰ „Der Bischof mag zunächst daran gedacht haben, das Gedächtnis der Stifter an dieser Stätte in der gleichen Form zu pflegen, in der das bis dahin üblich gewesen war, nämlich durch die Herrichtung von Grabmälern, bildhauerisch geformten Grabplatten mit einer posthumen figürlichen Darstellung der Stifter. Etwas anderes hatte man ja sonst weder gekannt noch gewagt. In einer monumentalen, vollplastischen Figur aufgestellt zu werden, das wurde bis dahin nur ‚Heiligen‘ zugestanden. Der Naumburger Meister aber tut nun etwas überaus Kühnes, was es vorher noch nicht gegeben hatte, er gestaltet die Stifter, wiewohl sie keine ‚Heiligen‘ sind, als vollplastisch stehende Figuren und stellt sie dort auf, wo man sonst nur Kultfiguren von legitimierte und kanonisierte Heiligen zu sehen gewohnt war. Er gibt ihnen auch nicht den leisesten Nimbus irgendeiner Heiligkeit.“ (Hinz 1951, S. 17; siehe auch die Bildunterschrift auf Seite 73.)

Vgl. Lippelt (1939a, S. 8), der - anders als Hinz - einen Heiligenzyklus als Ursprungskonzept für den Westchor annimmt, welches dann auf Vorschlag des Bildhauers in das Konzept einer Gebetsverbrüderung (*Gemeinschaft der verewigten und der lebenden Domgemeinde*) überführt worden sei:

„Der Meister sollte den Dombau durch einen Westchor abschließen, in dem an den Wänden natürlich auch Heiligenbilder aufgestellt werden sollten. Aber unser Meister hatte von seinem waldensischen Freunden gelernt, daß uns keine Heiligen im Himmel helfen können und daß man sie nicht anzurufen habe. Wie konnte er das ‚Heilige‘ schaffen? Als daher bei der Besprechung über die Ausschmückung des neuen Chors die Frage aufgeworfen wurde, welche ‚Heiligen‘ dort aufgestellt werden sollten, ist er es gewesen, der dem Bischof den Vorschlag machte, dort die Stifter des Domes hinzustellen, um durch diese Gestalten gleichsam eine Gemeinschaft der verewigten und der lebenden Domgemeinde zu symbolisieren.“

¹⁸⁶¹ Hinz 1951, S. 17.

¹⁸⁶² In der Darstellung des Stifterzyklus sieht Hinz auch darin einen Reflex der waldensischen Auffassung, dass die Heiligkeit eines Ortes nicht in diesem selbst liege, sondern allein im Glauben der versammelten Menschen, und die Feier des Gottesdiensts nicht an den Ort einer Kirche gebunden sei:

„Die Waldenser vertraten weiter den Standpunkt, daß die Gegenwart Gottes nicht an einen von Menschen geweihten Raum gebunden sei, denn ‚Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten‘. (.....). Wie weit der



Abb. 276

Ekkehard (Aus: Hinz 1951,
S. 92)

Dabei ging Hinz (wie Metz) formal von einer übergreifenden theologischen Idee des gesamten Skulpturenprogramms von Westlettner und Westchor aus. Diese lag für Hinz jedoch nicht in der Sakralität des Ortes, sondern in der Religiosität und Weltanschauung des Bildhauers, dem *frommen Sinn* des Naumburger Meisters begründet, dessen Waldensertum Hinz zum Ausgangspunkt seiner gesamten Interpretation des Skulpturenprogramms machte.

Wenn Metz den Stifterzyklus von der mittelalterlichen Liturgie her zu verstehen suche, dann verkenne er - so Hinz -, dass der herkömmliche liturgische Rahmen im Naumburger Westchor zum ersten Mal radikal durchbrochen worden sei. Metz lege einen *mittelalterlich-liturgischen* Maßstab zugrunde, in den die Arbeiten des

Naumburger Meisters „sich eben nicht mehr ohne Umdeutung einfügen lassen“. Als Beispiel einer Fehldeutung von Metz führte Hinz dessen Auffassung an, „ausgerechnet in Ekkehard den liturgischen Menschen“ zu sehen.¹⁸⁶³

Metz' theologische Interpretation des Stifterzyklus könne allenfalls ein Ausgangskonzept des Westchors beschreiben, welches dann aufgegeben worden sei. So nahm auch Hinz an, dass der anfängliche bischöfliche Auftrag für den Westchor einen Ort der Totenmesse vorgesehen hatte. Der Reflex eines solchen Planes zeige sich im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 mit einer Ehrenliste der dort angeführten Stifter.¹⁸⁶⁴ Dieses Konzept habe dann in der Durchführung eine

Naumburger Meister sich selber solche Anschauungen restlos zu eigen gemacht hat, wissen wir nicht. Ihr Einfluß aber *ist* in seinem Werk unverkennbar.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Gegenüber dieser apodiktischen Äußerung vom unverkennbaren Einfluß waldensischer Anschauungen im Stifterzyklus formuliert Hinz später: „Ihr Einfluß aber *scheint* in seinem Werk unverkennbar zu sein.“ (Hinz 1958, S. 26.; *Herv.*, G.S.)

1863 Hinz 1951, S. 20.

1864 Ebd.

„Gewiß, auch der Auftrag, den der Bischof dem Meister gab, wird zunächst stark durch liturgisch-kultische Beweggründe, und zwar vornehmlich die der Totenmesse, mitbestimmt gewesen sein. Darauf weist schon jenes Breve des Bischofs aus dem Jahre 1249 hin. Da wird zum Dank für reichliche Spenden die Aufnahme in eine Gebetsbrüderschaft zugesichert, deren Mitglieder in Buchlisten geführt wurden, damit ihrer auch fernerhin bei der Totenmesse gedacht werden könne. Diejenigen, die sich durch die Höhe ihrer Spenden ein ganz besonderes Verdienst eines ‚guten Werkes‘ erwarben, wurden auf Ehrenlisten hervorgehoben. Eine solche Ehrenliste ist mit der Aufzählung der ‚ersten Stifter‘ in jener Urkunde enthalten. Diese Ehrenliste für den liturgischen Zweck der Totenmesse zu ‚verleiblichen‘, ist somit wohl der eigentliche Inhalt des Auftrags, der dem Meister und seiner Werkschar zunächst zuteil geworden sein wird. Diesen Auftrag nimmt er auf und versinnbildlicht nun in der Tat in großartiger Weise in diesem Raum die Gemeinschaft der toten und lebenden Glieder der Gemeinde.“ (Hinz 1951, S. 20)



Die der Figur des Dietmar über die vorübergehenden Momente verhöhet: Die bewußte Wahl des Verlehrs, die erste Schärfe des Bewusstseins und das innerste gefüllte Mittel, das mit dem jenseitigen Schicksal verknüpft ist.

Abb. 277

Dietmar (Aus: Hinz 1951, S. 80)

grundlegende Umdeutung und Veränderung durch den Bildhauer erfahren, ablesbar an der Aufnahme der beiden durch Blutschuld beladenen Gestalten Dietmar und Timo, die in der Ehrenliste des Spendenaufrufs noch nicht verzeichnet gewesen seien.

Während Metz versucht hatte, die Aufnahme dieser beiden schuldbeladenen Gestalten in Übereinstimmung mit dem überlieferten Kult zu erweisen, sah Hinz in der Hereinnahme der Figuren des Dietmar und Timo „eine Wandlung des Auftrages von innen her.“ Der Bildhauer habe sie „ganz in die Nähe des Altars“ gestellt, was - so Hinz' Antithese zu Metz - „allem liturgischen Gefühl und aller Kultordnung der mittelalterlichen Kirche“ widerspreche.¹⁸⁶⁵

Während Metz trotz der Aufnahme von Dietmar und Timo am Vorbildcharakter der Stifterfiguren festhalten wollte,¹⁸⁶⁶ betonte Hinz, dass die Figuren keine vorbildliche Bedeutung mehr hätten. Wenn dies im Ausgangskonzept gelegen habe, so sei es durch die Hereinnahme dieser beiden Figuren aufgehoben worden.¹⁸⁶⁷ Das Konzept einer *Totenmesse* (wie es Metz für den ausgeführten Stifterzyklus unterstellte) sei vom waldensischen Bildhauer abgelehnt worden, da „die Waldenser die mittelalterliche Fegefeuerlehre, den Ablaß für Tote, die Seelenmesse verwarfen, ja, das Meßopfer überhaupt ablehnten und seine Gültigkeit verneinten.“¹⁸⁶⁸ Der Naumburger Bildhauer habe - wohl in Auseinandersetzung mit dem Bischof und am Ende mit dessen Billigung - die Figuren des Dietmar und Timo unter dem Gesichtspunkt der *Schuld an betontester Stelle* in die Reihe der Stifterfiguren aufgenommen.¹⁸⁶⁹



Timo, der Mönch des Klosterzentrums, umschließt seinen die lächelnden Gesichte des Wohlbehaltens schmerz und Schicksal. Der Ausdruck des Gültigkeitsverlustes wird dadurch verstärkt, daß er, wie seine drei anderen Jüngere, ebenfalls an der rückwärtigen Brustpartie zu helfen scheint.

Abb. 278. Timo

(Aus: Hinz 1951, S. 83)

1865 Hinz 1951, S. 21.

1866 Vgl. Metz 1947, S. 5 (siehe Zitat zu Fußnote 1794).

1867 Hinz 1951, S. 21.

1868 Ebd.

1869 „So stehen denn die beiden, deren Schuld am offenkundigsten ist und die in dem ursprünglichen Auftrag gar nicht vorgesehen waren, an betontester Stelle.“ (Hinz 1951, S. 22.)



Sizzo, Verfertiger des menschlichen Gerichts. Wie ein Richter steht er vor dem menschlichen Gericht. Mit dem geschulterten Schwert des Richters vor sich hält er die Gerechtigkeit in dem Maßstab der Güter im Vollzug des Gesetzes.

Abb. 279
Sizzo
(Aus: Hinz 1951, S. 78)

Das Thema von Schuld und Gericht

Mit dem Thema der *Schuld* war für Hinz - wie in der konkurrierenden Interpretation von Metz - im Westchor das *Gerichtsthema* angeschlagen, doch in einem *gegen die Liturgie, gegen die Fegefeuerlehre und gegen den Ablass für Tote* gerichteten Sinn.¹⁸⁷⁰

In Sizzo sei das Gerichtsthema der Passionsreliefs aufgenommen. Das geschulterte und umwickelte Schwert Sizzos sei „Wahrzeichen der Gerichtsgewalt“ in gleicher Weise wie beim Hauptmann der Gefangennahme Christi.¹⁸⁷¹ Und wie dort sei die weltliche Gerichtsgewalt pejorativ dargestellt. In der negativen Kennzeichnung des menschlichen Gerichts im Naumburger Chorpolygon, in welchem auch Hinz - wie Schmarsow und Metz - eine Anspielung auf den Zweikampf eines *Gottesgerichts* sah, würde sich der waldensische Standpunkt des Bildhauers

mit dem Verbot des Gottesgerichts von kirchlicher Seite decken. Entscheidend war für Hinz jedoch, dass der waldensische Bildhauer das menschliche Gericht im Chorpolygon wie am Westlettner überhaupt in Frage stellte.¹⁸⁷²

1870 Während bei Metz die Vorstellung des Gerichts im Westchor in der Liturgie der Totenmesse aufgeht (siehe Kap. XX. 1 (*Totenmesse und Gericht*)) und die Stifterfiguren *vor ihren Richtern stehen* (vgl. Metz 1947, S. 21), erinnern die Stifterfiguren nach Auffassung von Hinz in anderer Weise an das Thema des Gerichts, einerseits in Ablehnung des irdischen wie des Heiligengerichtes, andererseits durch ihre Beziehung zum Jüngsten Gericht, die durch die Verheißung der Gnade am Westlettneringang (*die spendende Mitte*) vermittelt sei (s.u.).

1871 Hinz 1951, S. 25.

1872 „Nun wissen wir weiter, daß der Zweikampf als Gottesgericht, so sehr er im Rechtsleben des frühen Mittelalters gerade zu Lebzeiten der Stifter, also zweihundert Jahre zuvor, eine Rolle spielte, doch seit dem 4. Laterankonzil von 1215 verboten war. Damit galten im 13. Jahrhundert, also zur Zeit der Entstehung der Stifterfiguren, die dabei Beteiligten als mit Blutschuld Beladene. Hinzu kam, daß die Waldenser überhaupt jedwedes Töten, auch wenn es auf Grund eines Gerichtsurteils geschah, sehr nachdrücklich als Sünde ablehnten. Diese Tatsachen geben dem Thema des Gerichtes, um das es hier geht, einen ganz dunklen Unterton. Das Recht dieses menschlichen Gerichtes ist damit in Frage gestellt. Es ist überschattet von dem düsteren Makel der Blutschuld, die somit nicht bloß den Verurteilten belastet, sondern auch über den anderen liegt.“ (Hinz 1951, S. 26.)

Indem Hinz - wie Schmarsow und Metz - die Figur des Wilhelm zunächst als *Unparteiischen* deutet, so sei er doch ebenso wie Sizzo mitverstrickt in die Schuldhaftigkeit dieses menschlichen Gerichts:

„Was immer von dem Erleben und Erleiden jenes Zeitalters an geistigen Schwingungen in diese Figur [*Wilhelm*] eingeströmt ist und sich in ihr zusammenschließt, wirkt nun mit an der Bedeutung, die ihr durch ihren Standort im Scheitel des Chorraumes zugeordnet ist. Wilhelm steht hier neben Sizzo, dem Richter. Die Verbindung zu ihm wird nicht bloß eine räumliche sein. Der in den Mantel verhüllte, ‚ausgeschaltete‘ rechte Arm Wilhelms

„Das Thema der menschlichen Schuld, das in den Lettnerreliefs im Verrat des Judas, im Jähzorn und in der Verleugnung des Petrus, in der Blutschuld des Hohenpriesters, des Pilatus und der anderen Menschen der biblischen Geschichte durchgeführt wird,“ werde aus eigenem Erleben des Bildhauers im Chorpolygon dargestellt, wobei dieser die wirklichkeitsnahe Darstellung durch keinen *Nimbus irgendeiner Heiligkeit* beschönige oder verbräme „sondern das Thema der Schuld „ganz offen und ganz sinnfällig zum Ausdruck“ bringe.¹⁸⁷³

Die Darstellung der Gerichtsthematik im Naumburger Westchor und am Westlettner erschien in Hinz' Deutung als eine doppelte Ablehnung, einerseits der menschlichen Gerichtsbarkeit, andererseits der gerichtlichen Instanz der Heiligen, die als Mittler zum höchsten Gericht nach katholischer Vorstellung fungierten und von den Gläubigen um Vermittlung angerufen wurden.¹⁸⁷⁴ Mit der Darstellung im Westchor würden *beide* Formen der Gerichtsbarkeit durch den waldensischen Bildhauer abgelehnt. Mit der Ablehnung der Heiligenverehrung - die sich bereits aus der Aufstellung der Stifterfiguren selbst ergebe - sah Hinz auch die Vorstellung eines Heiligengerichts verworfen. Die Verwerfung der irdischen Gerichtsbarkeit aber ergebe sich aus der Darstellung des mit Blutschuld beladenen Gottesgerichts im Chorpolygon und aus weiteren Beispielen der Passionsszenen des Westlettners.¹⁸⁷⁵

Gerichtliche Gesamthematik von Westchor und Westlettner

Hinz' generelle These lautete, dass die Gerichtsthematik in Naumburg nicht in kirchlichem, sondern in antikirchlichem Sinn gedeutet werden müsse. Das Bild

bezeichnet ihn, wie Metz wohl mit Recht bemerkt, als ‚Unparteischen‘. Das Thema des Gerichts also bezieht auch ihn mit ein. Das Recht dieses Gerichtes aber ist, wie bereits ausgeführt wurde, in Frage gestellt und überschattet von dem Makel der Blutschuld. Auch von dem Verhängnis schwerer Schuldverstrickung wird die Gestalt Wilhelms in Haltung und Ausdruck bestimmt sein.“ (Hinz 1951, S. 29.)

1873 Hinz 1951, S. 28.

1874 Nach Metz (1940, S. 165) beziehen sich die Stifterfiguren auf ein solches Heiligen- (und Apostel-)Gericht in den Glasfenstern: „Noch eine weitere, für den Chorschmuck grundlegende Idee scheint uns in den Fenstern, besonders in den Apostelbildern, hervorzutreten. (...). Als Sieger und Herrscher sind die Apostel auch Richter. (...). Über die Apostel hinaus erstreckt sich die Gerichtsgewalt auf alle Heiligen, denn alle herrschen mit Christus (...).“

1875 So sieht Hinz in der kritischen Darstellung des Petrus - bei der Gefangennahme Christi im Schwerthieb gegen Malchus - einen weiteren Beleg der Zurückweisung jeder Heiligenglorifizierung durch den Bildhauer, welche ein Kennzeichen seiner waldensischen Gesinnung sei (Hinz 1951, S. 54), und in der Gestalt des Pilatus, der in der Passionsszene des Westlettners wie ein deutscher Graf des 13. Jahrhunderts zu Gericht sitze, sieht Hinz wiederum eine implizite Kritik des Naumburger Meisters am Gerichtswesen seiner Zeit. (Hinz 1951, S. 54f.)



Der Lettner als Durchgang zum Chor. Statt der Triumphkreuzgruppe, die sonst hoch oben im Triumphbogen hing, steht hier das Kreuz an der Stelle eines Latinaltars

Abb. 280. Westlettner
(Aus: Hinz 1951, S. 106)

Christi im Vierpass über dem Gekreuzigten am Westlettneringang war nach Hinz - worin er mit Metz noch übereinstimmte - in eine theologische Gesamthematik eingebunden, welche das Bildprogramm von Westlettner und Westchor umgreife. Diese Gesamthematik lasse sich im kirchlichen Raum in einer tatsächlichen Gesamtschau erfassen. Sie sei für den Betrachter erfahrbar, wenn er sich vom Mittelgang des Langhauses aus dem Portal des Westlettners nähere. Der Betrachter sehe dann beim Blick durch die Tür in den Westchor im Hintergrund des Chorraumes die Figuren Sizzos und Wilhelms als Vertreter eines irdischen Gerichts. Im Vordergrund aber am Westlettnergiebel erscheine im Vierpass die Gestalt des Weltenrichters, welche das überirdische Gericht verkörpere und sinnfällig über dem irdischen Gericht im Hintergrund stehe: die Richterschaft Christi richte auch über das schuldhafte menschliche Gericht.¹⁸⁷⁶

Das Bild vom Weltenrichter und vom Jüngsten Gericht aber sei in Naumburg - und darin liege das revolutionär Neue, Waldensische der theologischen Auffassung dieser Darstellung - mit dem Bild des Gekreuzigten am Westlettneringang verbunden und in einen protestantischen Sinnzusammenhang gebracht.

Hinz stellte sich vor, dass der Bildhauer auch für die Gestaltung des Westlettners vom Bischof einen zunächst traditionellen Auftrag zu einem Triumphkreuz erhielt, den der Bildhauer aber gleichfalls - wie im Chorinnern - in waldensischem Geist radikal umgeformt habe. Eine Metapher der Kunstgeschichtsschreibung aufgreifend begriff Hinz die *Herabholung* des Kreuzes Christi von der Höhe des Triumphbalkens als eine Tat des waldensischen Bildhauers, welcher den Gekreuzigten mitten unter die Menschen gestellt habe. Christus am Kreuz bilde die Mitte von Westlettner und Westchor, die *spendende Mitte* des gesamten Bildprogramms.¹⁸⁷⁷

¹⁸⁷⁶ Hinz 1951, S. 58.

Zum Bild des Weltenrichters Christus gehören nach Hinz auch die Beisitzer der Apostel in den Glasfenstern - nicht jedoch die Heiligen. - Vgl. dagegen die Auffassung der Rolle der Heiligen bei Metz (1940, S. 165; zitiert in Fußnote 1874).

¹⁸⁷⁷ „Was er aber nahe, greifbar nahe unter die Menschen gestellt hat wie nichts

Von Christus als der *spendenden Mitte* erhielt nach Hinz die Figur der Gerburg im Stifterchor ihre bestimmte Bedeutung. Indem diese Figur sich zum Eingang des Westlettners und damit zu Christus am Kreuz hinwende, gebe sie ein Beispiel für alle anderen Stifterfiguren, die noch im Anblick des schuldhaften Geschehens im Chorpolygon befangen oder selbst noch in Schuld verstrickt seien, sich gleichfalls dem Kruzifix am



Der Westlettner des Naumburger Meisters. Die Mauer ist mit dem Kruzifix in der Mitte durchstoßen, die trennenden Horizontalen sind durchschnitten, der Lettner ist zur Tür geworden

Abb. 281. Westlettner
(Aus: Hinz 1951, S. 105)

Eingang und damit der Gnade zuzuwenden. Gerburg erschien in Hinz' Deutung als Führerin der Stifterfiguren zur *spendenden Mitte*.¹⁸⁷⁸

Wenn Hinz alle Stifterfiguren von einem gemeinsamen Merkmal der Schuldbeladenheit geprägt ansah (in welcher Ausgangsüberlegung er noch mit Metz übereinstimmte), so standen die Figuren doch noch nicht vor ihrem Richter - das Gericht war in Hinz' Interpretation die letzte Instanz, welche durch den Weltenrichter und das Apostelkollegium sich erst ankündigte -, sondern sie standen in der Verheißung der Gnade des Gekreuzigten am Westlettner, der *spendenden Mitte*.

sonst in seinem gesamten Naumburger Werk, das ist die Kreuzgruppe in der Mitte des Lettners. „Schaff mir nun auch einen Lettner vor dem Chor! Und auch ein Triumphkreuz will ich haben, wie es andernorts hoch im Chorbogen hängt! Mit solchen oder ähnlichen Worten mag der Auftrag des Bischofs Dietrich auf den Meister zugekommen sein. Und er nimmt ihn auf. Aber auch hier läßt ihn jenes ‚heiligste Anliegen‘ der Waldenser nicht los. Mag er zunächst auch auf Widerstand gestoßen sein, er setzt im Rahmen des ihm gewordenen Auftrages sein Anliegen durch. Er wandelt das Ganze von innen her. Er schafft nicht ein ‚Triumph‘-Kreuz, er stellt den wirklich Gekreuzigten auf dieser Erde den Menschen vor Augen (...). Ja, mit dem Kreuz durchstößt er den Lettner, wandelt auch seinen Sinn und macht aus ihm eine Tür. (...). Hier ist *die spendende Mitte* zwischen den Reliefs am Lettner und den Stifterfiguren im Chor. Von diesem Christus-Kreuz erhält alles seinen tiefinnersten Sinnzusammenhang: die Schwere des Daseins, an der die einzelnen Gestalten der Stifter tragen, die menschliche Schuld, das Gericht, die Sühne und Begnadigung.“ (Hinz 1951, S. 32; *Herv.*, G.S.)

1878 Hinz 1951, S. 38.

Christus am Kreuz - dies war nach Hinz der ganze Sinn der Darstellung - sei der einzige Mittler und Versöhner zwischen Gott und den Menschen.¹⁸⁷⁹

Kampf gegen die Priesterherrschaft

Durch den gekreuzigten Christus am Eingang (*die spendende Mitte*) habe der Westlettner den Charakter einer Schranke verloren. Der Blick des Kirchenbesuchers werde „unwillkürlich immer wieder auf die Mitte hin gelenkt, die zum Durchgehen und Eintreten auffordert“, so dass der ganze Westlettner wie eine Tür erscheine. Dadurch werde „der Charakter des Lettners als einer vermauernden und abschließenden Querschranke verneint und aufgehoben.“¹⁸⁸⁰

Die Umwandlung des Westlettners in ein Portal sei wiederum Ausdruck der waldensischen Gesinnung des Naumburger Bildhauers, der eine exklusive Priesterschranke in ihr Gegenteil verkehrt und *den Kampf gegen die Priesterherrschaft in der Kirche aufgenommen* habe: „Hier ist er in großartiger Weise symbolhaft Gestalt geworden. Hier ist wieder etwas von dem Geist spürbar, aus dem später Luther das Werk der Reformation vollbrachte, das man auch als einen Kampf gegen den Lettner, nämlich gegen die Priesterherrschaft in der Kirche ansehen kann.“¹⁸⁸¹

In Hinz' theologischer Deutung ersetzte die Gestalt Christi am Westlettneringang das Messopfer des Priesters, indem der Bildhauer „ein Bild des Gekreuzigten (schafft), das er nicht in entrückter Ferne aufstellt, sondern den Menschen ganz nahe bringt.“ Der Gekreuzigte des Naumburger Westlettners stehe dort, „wo sonst ein Laienaltar für das Meßopfer zu stehen pflegte.“ Der Gekreuzigte selbst habe das Messopfer des Priesters ersetzt. Das Lettnerkreuz an der Stelle des Laienaltars verkünde den Gläubigen: „das Opfer, das Christus am Kreuz gebracht hat, ist (...) für alle, die es im Glauben erfassen“.¹⁸⁸²

1879 „Sie stehen da, jeder für sich mit seiner Schuld und seinem Schicksal, letztlich ein jeder einsam, ungesichert, in eigener Verantwortung. Da tritt kein anderer für sie ein, weder in dem Schicksal, das jeder selber zu tragen hat, noch in der Schuldverstrickung, über der ein doppeltes Gericht sich ankündigt, da tritt kein anderer für sie ein, da ist kein Mittler, als allein der Eine, der am Kreuz die spendende Mitte des Ganzen ist.“ (Hinz 1951, S. 39.)

1880 Hinz 1951, S. 42.

Gleichzeitig beschreibt Hinz das Portal am Westlettner als „einer *offenen Kapelle ähnlich*, mit zwei Kreuzgewölben und dementsprechend mit zwei Spitzbögen zum Kirchenschiff hin weit geöffnet. Dieser kraftvoll in die Wandkomposition hineingeschobene Mittelbau ordnet sich nicht in die Höhe und Fläche der Lettnerwand ein, er läßt sie hinter sich, er überragt sie.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

1881 Ebd.

1882 Hinz 1951, S. 59.

Das Opfer Christi werde so gleichsam gegen das Opfer des Priesters gewendet: „Keines

Im Sinne einer Theologie, die in Christus am Kreuz den einzigen Vermittler zwischen Gott und den Menschen sieht, interpretierte Hinz auch die Marienfigur am Westlettnereingang. Er verstand sie vor dem Hintergrund einer Zeit, in welcher „brünstige Marienverehrung üppig emporwuchs.“ Gerade damals sei das *Ave Maria* als allgemeines Kirchengebet eingeführt und der Mariendienst aufs Höchste gefeiert worden, „nachdem Theologien wie Bernhard von Clairvaux trotz aller Christusmystik geradezu gelehrt hatten, nicht zu Christus, sondern zu Maria zu beten“. Diese Auffassung sei von den Waldensern aufs Entschiedenste abgelehnt worden. In der Marienfigur, die von sich weg auf Christus hindeute, würde der Bildhauer dieser Ablehnung Ausdruck verleihen.¹⁸⁸³

Einen letzten ikonographischen Hinweis auf das Waldensertum des Naumburger Meisters erkannte Hinz (wie Lippelt) im dreiarmigen Kreuz des Westlettnereingangs, welches der Bildhauer jedoch nicht offen zeige. Hierin liege ein „heimliches Bekenntnis zu waldensischem Brauch“. ¹⁸⁸⁴ Diese von der Kirche verworfene Kreuzesform erkenne man erst, wenn man unter dem Gewölbe der Giebelvorhalle stehe.¹⁸⁸⁵

Wie andere Forscher beobachtete auch Hinz, dass die Balken des Naumburger Westlettnerkreuzes zugleich die Balken der Tür in der Mitte des Lettners darstellen, durch die der Kirchenbesucher den Chor betritt, wenn er unter den ausgestreckten Armen des Gekreuzigten hindurch geht. „Der Gekreuzigte ist zur Tür geworden! Mit ihm ist die Mitte des Lettners durchstoßen, und der Lettner selber ist nun nicht mehr eine verbarrikadierende Mauer zwischen Chor und Kirchenschiff.“¹⁸⁸⁶



Christus die Tür
Mit dem Kreuz, das hier an der Stelle eines Marienfiguralen Bildes, formen das Dreiarmlige des Naumburger Meisters die Verankerung der Westlettnertür des Chores, offenbar jenseitig zum Altar. Von hier (ebenfalls Mitte der Höhe) des Kreuzes ist die Innenwand des Westlettners zu sehen.

Abb. 282. ‚Christus die Tür‘
[Kreuz retuschiert]
(Aus: Hinz 1951, S. 134)

Opferaltars bedarf es mehr und keiner Wiederholung jenes Opfers durch Menschen.“ (Ebd.)

1883 Hinz 1951, S. 60f.

1884 Hinz 1951, S. 63.

Vgl. Lippelt (1938, S. 246): „Besonders wird diese heimliche ‚Ketzerei‘ noch dadurch erhärtet, daß der Bildhauer die Dreiarmigkeit seines Kreuzes zu verstecken sucht, indem er eine Gewölberippe über das Kreuz weg bis hinter den Kopf des Gekreuzigten herabzieht, so daß es für den harmlosen Beschauer so aussehen könnte, ‚als ob‘ der obere Arm des Kreuzes hinter der Rippe verborgen sei. In Wirklichkeit aber fehlt er!“ - Siehe auch Kap. XVII. (*Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners*).

1885 Hinz 1951, S. 63 - „Vom Kirchenschiff aus gesehen wirkt es so, als ob es ein vierarmiges Kreuz wäre, dessen oberer Arm nur verdeckt erscheint.“ (Ebd.)

1886 Hinz 1958, S. 64.

Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters

Die Skulptur von Westchor und Westlettner erschien in Hinz' Darstellung als große Konfession eines *Naumburger Meisters*, welcher den bischöflichen Auftrag in waldensischem Geist umgeformt habe.¹⁸⁸⁷ Dieser Bildhauer habe



Das Bildnis von der Abendmahlzeit ist ebenfalls ein Werkstück des Naumburger Bildhauers von einem Meister, dessen Name nicht bekannt ist. Die Skulptur ist aus dem Jahre 1170/75 entstanden. (Hinz 1951, S. 113)

Abb. 283. *Jakobus des Abendmahls*
(Aus: Hinz 1951, S. 113)

vielleicht - wie die kunsthistorische Forschung verschiedentlich vermutet habe - in Jakobus, dem rechten Jünger des Abendmahls, auch ein Selbstbildnis hinterlassen. Es wäre dann - so Hinz - „ein Selbstbekenntnis des Mannes aus einer Zeit, in der die Arbeit im Westchor im wesentlichen bereits beendet gewesen sein wird“.¹⁸⁸⁸ „Und so wäre es denn in der Tat denkbar, daß hier in dieser Gestalt des Jakobus, der neben den anderen Jüngern wesentlich älter und gereifter erscheint, der inzwischen alternde Meister sich selbst dargestellt haben mag. Er hat sein Haupt mit dem Manteltuch halb bedeckt. Das ist sehr auffallend und erinnert stark an die Art, in der Steinmetze bisweilen sich selber mit einem gegen den

Steinstaub schützenden Tuch auf dem Kopf an einer Konsole oder sonst an einer ähnlichen Stelle darzustellen pflegten.“ „Auf jeden Fall ist dieses charaktervolle Gesicht des Naumburger Jakobus mit der hohen Stirn, den sprechenden Augen und dem beredten Mund besonders bedeutsam.“¹⁸⁸⁹ „Sollte es sich bei ihm also“, schloss Hinz, „um ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters handeln, so wäre das zugleich ein nachdrückliches und ganz persönliches Bekenntnis zu dem Evangelium der ‚Armen von Lyon‘. Gerade dieser Jakobus ist ja der, der nach den Fischen des waldensischen Abendmahls greift. Er tut es, indem er mit einem dankbaren Blick gen Himmel schaut. So blickten die Waldenser, im Gegensatz zu der sonstigen kirchlichen Sitte, beim Tischgebet auf. Das Tuch, das den Jakobus zur Hälfte verdeckt, ist dann für die Persönlichkeit wie für das Glaubensbekenntnis des Naumburger Meisters Verhüllung und Enthüllung zugleich.“¹⁸⁹⁰

1887 Hinz 1951, S. 21.

Der Naumburger Bildhauer habe versucht, „soweit das im Rahmen der ihm in Naumburg gestellten Aufgabe nur irgend möglich war“, seiner eigenen, „inneren Verpflichtung nachzukommen.“ (Ebd.)

1888 Hinz 1951, S. 48. - Dafür spreche „schon die bautechnische Erwägung, daß sonst, wenn der Lettner zuerst errichtet worden wäre, das Hineinschaffen der Steine in den Chor zu schwierig, wenn nicht gar unmöglich gewesen sein müßte.“ -

1889 Hinz 1951, S. 49.

„Man wird hierbei zum Vergleich etwa an den bärtigen alten Steinmetz-Werkmeister mit dem schützenden Tuch über dem Schädel denken, den wir aus etwas früherer Zeit an einem Kapitell im Chorumgang des Magdeburger Domes finden.“ (Ebd.)

1890 Ebd.

6. Walter Schlesinger (1952)¹⁸⁹¹*Eine Revision der Forschung*

Walter Schlesingers Studie von 1952, die mit einer neuen Datierung des Naumburger Westchors eine lang anhaltende Diskussion in der Forschung auslösen sollte, folgte in ihrer Deutung des Stifterzyklus der damaligen *communis opinio*. Schlesinger schloss sich ausdrücklich der liturgischen Deutung von Peter Metz an, dessen Hauptthese, dass der Stifterzyklus der *Totenfürsorge* gedient habe, Schlesinger im Kern übernahm.¹⁸⁹² Dagegen verwarf der Autor die Übertragung einer

Es sind nicht eigentlich kunsthistorische, sondern menschlich-psychologische Überlegungen, welche nach Hinz die Annahme unterstützen können, der Bildhauer habe erst am Ende seines Schaffens die Passionsreliefs (mit seinem Selbstbildnis in der Jakobusfigur des Abendmahls) gemeißelt:

„So wird denn der Meister, als es den Lettner zu schaffen galt, schon älter gewesen sein, wobei es für seine seelische Weiträumigkeit wie für den tiefsten Klang seines Herzens spricht, daß er nach einer solchen Vollendung des Auftrages im Chor nun in den Lettnerreliefs sich um so mehr den Bauern, den ‚Armen‘ zuwendet und mit einer tiefen Einfalt des Herzens die Geschichte der Christuspassion erzählt. Der Meister, der im Chor menschliche Charaktere und Schicksale dramatisch und monumental zugleich zu gestalten vermochte, behält auch hier das hohe Können, seelisch Gegensätzliches vollendet zum Ausdruck zu bringen. Aber der Zug der Einfalt in der Darstellung, der bei aller dramatischen Spannungsgeladenheit durch die Szenen des Lettners geht, die tiefe und volksnahe Schlichtheit, in der das alles gebracht wird, zeugt von einer künstlerischen Reife und Weisheit, die erst die Frucht langen Schaffens zu sein pflegt, wie es denn in der Folgezeit manchem Großen in der Geschichte der deutschen Kunst erst auf einer späteren Lebensstufe gegeben war, ‚das Eigentlichste und Innerlichste im ganz Schlichten‘ zu suchen. Auch das ein Grund, den Meister bei der Arbeit an den Lettnerreliefs in vorgerücktem Alter zu sehen.“ (Hinz 1951, S. 49.)

1891 Zu *Walter Schlesinger, Meißner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung, Münster/Köln 1952*, vgl.: Patze 1953 (Rez.), S. 541-545 / Stange/Fries 1955, S. 16 / Zander 1955, S. 375 / Hütt u.a. 1956, S. 16 / Zander 1956, S. 123 / Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1114 / Küas 1958, [S. 60/*unpaginiert*] / Jantzen 1959, S. 8f. / Stöwesand (1959) 1966, S. 91 / Stöwesand 1960, S. 176f. / Mann 1961, S. 210f. / Reinhardt 1962, S. 192 (n.1) / Stöwesand 1962, S. 163 (n.1), 169ff. / Jahn 1964, S. 17f. / Schubert E. (1964)1965, S. 13, 44 (n.16), 46, (n.27) / Schmoll 1966, S. 289f. / Brockhusen 1971, S. 222 (n.20) / Herrmann 1973, S. 66 (n.77) / Schubert D. 1974, S. 81, 315, 320 / Sauerländer 1979, S. 191 (n.67), 206ff., 210, 212 (n.194), 236f. / Schubert E 1982, S. 123, 124f., 126 / Althoff 1984, S. 126 (n.488) / Sauerländer 1984, S. 371f. (n.91) / Wollasch 1984, S. 356, 364f., 366 (n.68) / Scieurie 1990, S. 153 / Schubert E. (1991)2003, S. 380 (n.12) / Brush 1993, S. 121 (n.54) / Sauer 1993, S. 11 (n.6) / Schubert E. 1994, S. 3ff. / Winterfeld 1994, S. 289f. (n.4) / Wiessner/Crusius 1995, S. 245 / Gabelt/Lutz 1996, S. 274 (n.10, 13, 14, 16, 18), 290 (n.75) / Schubert E. 1997, S. 104 / Schubert E. 1997, S. 112/115 / Cremer 1998, S. 262 (n.3, 6), 266 (n.13) / Schubert E. 1999a, S. 579 / Horch 2001, S. 157 (n.695), 161 (n.710), 168 (n.748), 176 (n.782), 182 (n.814), 186 (n.826) / Magirius 2001a, S. 333 (n.4) / Jung 2002, S. 4 (n.7), 18, (n.46) / Kunde 2007, S. 213f., 216f., 223, 226, 229, 232, 234, 237.

1892 „Jede Kirche und insbesondere jeder Chor einer Kirche ist in erster Linie als

theologischen Erklärung auf das gesamte Bildprogramm von Westlettner und Westchor unter einem übergeordneten Gesichtspunkt wie dem des Gerichts.¹⁸⁹³ Der Waldenserthese Ernst Lippelts - Paulus Hinz' Buch war erst ein Jahr zuvor erschienen und wurde von Schlesinger nur bibliographisch erfasst - attestierte der Autor, den Nachweis erbracht zu haben, dass bestimmte Erscheinungen am Westlettner - freilich nicht ausschließlich - waldensisch gewesen sein könnten, worunter er das dreiarmlige Kreuz am Westlettneringang und einige Besonderheiten der Abendmahlsdarstellung anführte.¹⁸⁹⁴

Die Anwendung von Lippelts These auf den Skulpturenzyklus im Westchor mit der Annahme eines geheimen Protestes des Bildhauers gegen die Heiligenverehrung der Kirche, der sich in der Weltlichkeit der Stifterfiguren manifestieren sollte, hielt Schlesinger dagegen für *weniger einleuchtend*¹⁸⁹⁵ und verwarf diese These am Ende völlig mit dem Argument der Rechtgläubigkeit der Naumburger Bischöfe. Die Orthodoxie des Naumburger Episkopats lasse es undenkbar erscheinen, dass Bischof Engelhard (1207-1242), der die Bettelmönche gefördert habe, oder auch

gottesdienstlicher Raum, als Ort liturgischen Geschehens zu betrachten, zu diesem Zweck wurde er erbaut und gestiftet. (...). Metz hat das in Bezug auf Naumburg mit Recht nachdrücklich betont, und jede Deutung, die dies vergißt, schießt notwendigerweise am Ziele vorbei." (Schlesinger 1952, S. 75.)

1893 „Ich muß gestehen, daß mir die gedankliche Einheit der Bildwerke am Lettner und im Chorinnern von vornherein nicht sehr wahrscheinlich ist. Sie gehören zwei verschiedenen Regionen an: der der Laien, der die Schauseite des Lettners zugewandt ist, und der des Klerus, dem der Chor vorbehalten war. Seit den Tagen des Investiturstreits hatte sich die Trennung der Christenheit in Kleriker und Laien immer mehr verschärft. Eben das Aufkommen des Lettners im Kirchenbau seit dem 12. Jahrhundert ist der äußere Ausdruck für diese Trennung." (Schlesinger 1952, S. 81.)

1894 „Er [Lippelt] weist darauf hin, daß das Kreuz Christi an der Lettnertür die Form der sogenannten *crux commissa* zeigt, eine Form, die die offizielle kirchliche Lehre als ketzerisch bekämpfte, und weiter, daß die Darstellung des Abendmahls am Lettner von der sonst üblichen Form erheblich abweiche: auf dem Tisch steht eine Schüssel mit Fischen, liegt ein Brotlaib mit abgeschnittenen Scheiben statt der Oblaten, und getrunken wird aus einem Krug statt aus einem Kelch. Alle diese Besonderheiten weist Lippelt als waldensisch nach und kommt zu dem Schlusse, der Naumburger Meister sei Waldenser gewesen. (...). Der Nachweis, daß die aufgewiesenen Besonderheiten tatsächlich waldensisch sind, ist durchaus gelungen. Aber sind sie *nur* waldensisch? Für die Fische auf dem Abendmahlstisch gilt dies keinesfalls, und die *crux commissa* ist in späterer Zeit durchaus gebräuchlich (...).“ (Schlesinger 1952, S. 78; *Herv. im Original.*)

1895 „Er [Lippelt] sucht diese Ansicht [*sc. von einem waldensischen Bildbauer*] durch weitere Beobachtungen zu stützen, die *weniger einleuchtend* sind. Als Waldenser habe es nun der Meister gewagt, im ‚Allerheiligsten‘ keine ‚Heiligen‘, sondern ‚Menschen‘ darzustellen. Nur unter dem Gesichtspunkt, daß die Waldenser nicht glaubten, daß eine geweihte Kirche heiliger sei als irgend ein anderes Haus, sei die einzig dastehende Galerie von ‚weltlichen Heiligen‘ überhaupt begreiflich. Sie sei ein schweigender Protest gegen die Heiligenverehrung der Kirche.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

sein Amtsnachfolger Dietrich II. (1245-1272), der es gleichfalls an einer orthodoxen Gesinnung nicht habe fehlen lassen, in ihrer Domkirche eine - und sei es auch nur versteckte - Darstellung eines häretischen Bekenntnisses geduldet hätten.¹⁸⁹⁶

Seine eigene liturgische Interpretation vom Westchor als Ort des *Totengedenkens* und der *Gebetsverbrüderung* ergänzte Schlesinger durch eine geschichtliche Erklärung des Zyklus, auf die schon Hermann Giesau 1927 - freilich ohne nähere Begründung - hingewiesen hatte: der *Bistumsstreit* zwischen Naumburg und Zeitz um die bischöflichen Vorrechte habe den unmittelbaren Anstoß für die Errichtung des Stifterzyklus gegeben.¹⁸⁹⁷ Diese Erklärung durch einen geschichtlichen Anlass sollte nach Schlesinger keineswegs im Widerstreit mit der grundlegend liturgischen Bestimmung des Stifterzyklus stehen: Westchor-Liturgie, historischer Anlass und künstlerische Gestaltung würden sich vielmehr zu einer Gesamterklärung des Zyklus verbinden und erst zusammen den Sinngehalt der Skulpturen erschließen.¹⁸⁹⁸

Auch wenn Schlesinger der Geschichte, der Sakralität und der künstlerischen Form gleichen Anteil an der Gestaltgebung einräumte, erhielt doch die sakrale Bestimmung des Zyklus bei ihm das letzte Wort, wie überhaupt Schlesinger sich weit stärker den theologischen Deutungsversuch des Peter Metz zur Richtschnur seiner Analyse nahm, als die nachfolgende Rezeption von Schlesingers Aufsatz dies

1896 „Für eine duldsame oder gar wohlwollende Haltung der Bischöfe Engelhard und Dietrich gegen die Waldenser fehlt nicht nur jeder Anhaltspunkt, sondern das Gegenteil läßt sich wahrscheinlich machen. Die erbittertsten Gegner und Verfolger der Ketzer waren bekanntlich die Bettelmönche, zumal die Dominikaner. Bischof Engelhard hat nun nicht nur die Franziskaner außerordentlich begünstigt, indem er 1238 einen Hirtenbrief erließ, der alle Gläubigen aufforderte, die Stellen, wo sie auftreten würden, andächtig zu besuchen, und dafür sogar Ablaß gewährte [291 Dob. III 23. Die Urkunde gehört zu 1238.], sondern er gewährte gleichzeitig auch den Dominikanern Eingang in seine Diözese, indem er das Nonnenkloster Cronschwitz ihrer geistlichen Obhut unterstellte.“ (Schlesinger 1952, S. 79 u. n.291.)

„Nicht anders liegen die Dinge unter Bischof Dietrich. Wir wissen von ihm weniger als von Engelhard, aber doch immerhin genug. Während seiner Amtszeit wurde das Kloster Cronschwitz endgültig den Dominikanern inkorporiert, und 1248 weihte Dietrich den Marienaltar in der Dominikanerkirche in Erfurt in Gegenwart des Kardinallegaten Petrus. Auch von ihm ist also eine Duldung waldensischer Lehre oder gar ihre geheime Förderung nicht zu erwarten, wie eine solche um die Mitte des 13. Jahrhunderts ja überhaupt schwerlich hätte verborgen und in den Quellen ohne jeden Niederschlag bleiben können, zumal wenn der Bischof selbst Sorge trug, sie durch die Bildwerke seiner Kathedrale bekannt zu machen. Die Hypothese Lippelts, die er übrigens selbst als bloße Vermutung gekennzeichnet hat, erweist sich als unmöglich.“ (Schlesinger 1952, S. 80.)

1897 Schlesinger 1952, S. 57 (zitiert in Fußnote 1477).

1898 „Dreierlei ist beim Naumburger Westchor zu scheiden: der geschichtliche Anlaß, die sakrale Bestimmung und die künstlerische Gestaltung. Eine Deutung des Ganzen, wie es heute vor uns steht, wird alle drei Momente gleichmäßig berücksichtigen müssen.“ (Schlesinger 1952, S. 74.)

vermuten lässt, die sich meist nur an die historischen Passagen seiner Darstellung hielt.¹⁸⁹⁹ Tatsächlich sollte Schlesingers theologische Deutung, auf die er am Ende seiner Studie den meisten Wert legte, zusammen mit der 1955 erschienenen Abhandlung von Alfred Stange und Albert Fries (s.u.) eine weit nachhaltigere Folgewirkung entfalten als die eigentlich historischen Teile seiner Abhandlung.

Fürbitte und Totengedenken

Schlesinger stellte die Frage (die vor ihm viele andere Interpreten auch gestellt hatten), wie es möglich gewesen sei, „im Chor einer Kirche, zu dem den Laien der Zutritt verwehrt gewesen sei, einen ganzen Zyklus von Standbildern adliger Laien aufzustellen, an einem Orte also, wo man eher Heiligenbilder erwartet und sonst auch vorfindet?“¹⁹⁰⁰ Schlesinger erwiderte selbst, dass die Antwort allein - wie

1899 Stellvertretend für viele kann hier die Auffassung Willibald Sauerländers stehen, der in einer programmatischen Bemerkung 1979 anmahnt, die Forschung zum Naumburger Stifterzyklus müsse u.a. an die historischen Untersuchungen Schlesingers anknüpfen: „(...) wie fast immer bei Kunstwerken des frühen und hohen Mittelalters, (erteilen) kein Auftrag, kein Kontrakt, keine Abrechnung, kein schriftliches Programm und kein Entwurf uns Auskunft (...). Aber vor allem Historiker, der vortreffliche Lepsius, Stach, Schlesinger (...) haben mehr als die Kunstexegeten Wege zu einer wenigstens partiellen Lösung der Probleme gewiesen“ (Sauerländer 1979, S. 191.)

1900 Schlesinger 1952, S. 75f.

Auf den Widerspruch zwischen der Heiligkeit des Ortes im Chor einer Kirche und dem unheiligen Charakter der dargestellten Personen hat (unter nationalistischen Vorzeichen des 1. Weltkrieges) in aller Entschiedenheit Émile Mâle aufmerksam gemacht. Er führt die Erscheinung der Naumburger Stifterfiguren auf die Macht des deutschen Feudaladels zurück, welcher der Kirche seine Macht habe aufzwingen können. Dies zeige sich daran, dass die Stifterfiguren im Naumburger Westchor nicht wie die Wohltäter und Stifter in Frankreich kniend zu Füßen von Heiligen oder als betende Liegefiguren auf Grabmälern gezeigt seien. In einer Anspielung auf die Ereignisse des 1. Weltkrieges vergleicht Mâle die Stifterfiguren mit der schreckenerregenden Erscheinung preußischer Soldaten. („Il a fallu que dans le monde germanique la féodalité fût bien puissante, que la force écrasât bien lourdement l'esprit, pour qu'une oeuvre comme les statues du choeur de Naumbourg fût possible. Cette féodalité allemande, telle qu'elle apparaît un peu plus tard, avec *ses casques ailés surmontés de monstres* [*sc. ihre preußischen Pickelhauben*], donne une impression d'épouvante. C'est une singulière assemblée que celle des donateurs de Naumbourg.“) (Mâle (1917a) 1923, S. 202f.; *Herv.*, G.S.) - Siehe Kap. VIII. 3 (*Skulptur in Naumburg*).

Vgl. ferner Doering (1920, S. 23f.): „Freilich, die Auswahl dieser Personen mag uns befremden. (...). (...) unter jenen, deren Bilder im Naumburger Dome aufgestellt wurden, waren etliche nichts weniger als heilig, hatten als Uebeltäter argen Ruf hinterlassen. Auch ihr Aufzug und ihr Verhalten scheint nicht durchweg in den geheiligten Raum zu passen.“

und Sauerländer (1979, S. 190f.): „Wer sind überhaupt die Figuren, die in der Zwölfzahl an den Wandungen dieses Kapitelchores aufgestellt sind, und wie ist es zu verstehen, daß hier Sterbliche, Laien in weltlicher Tracht, Männer mit bedecktem Haupt, mit Schild und Schwert in so ungezwungener, ja für das moderne Auge scheinbar herausfordernder Haltung im Presbyterium eines Domes, einer Bischofskirche, dargestellt werden?“

Walter Stachs Analyse des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 gezeigt habe - im „Gedanken der *Gebetsverbrüderung* und der *Totenfürsorge*“ liegen könne. Nur der Gedanke der Totenfürsorge habe die Aufstellung eines Kreises adeliger Personen im Chor einer Kirche rechtfertigen können, und der wesentliche Zweck der Stifterfiguren liege darin, dass die im Standbild dargestellten Stifter der Domkirche um ihrer Stiftungen willen „des fürbittenden Gebets der Verbrüderten als Gegengabe teilhaftig“ würden. Dieser Gedanke sei völlig klar im *Spendenaufwurf Bischof Dietrichs von 1249* ausgesprochen, dessen Versprechen zur Aufnahme in eine Gebetsverbrüderung für die Stifter in den Figuren des Zyklus verbildlicht sei: der Stifterchor vergegenständliche das Prinzip der Gebetsfürsorge in einer Form, auf welche die Stifter durch ihre Gaben ein Anrecht erworben hätten.¹⁹⁰¹

Im Unterschied zur Interpretation bei Metz, welcher das Konzept der *Totenfürsorge* mit der Vorstellung vom *Gericht* verband und beides - Gebetsverbrüderung und Gericht - im Stifterchor verbildlicht sah, hielt Schlesinger dafür, dass dem Stifterzyklus allein der Gedanke der *Gnade*, nicht aber der des Gerichts zugrunde liege, und dass „in den Fenstern (..) kein Forum von Richtern dargestellt“ sei.¹⁹⁰²

Bildeten bei Metz die Stifterfiguren mit den Betern im Westchor eine Gemeinschaft der *Gebetsverbrüderung*, und formierten sie zusammen mit den Aposteln und Heiligen der Glasfenster des Chorpolygons die *Gemeinschaft der Heiligen (Communio Sanctorum)*, so standen sie außerdem noch vor denselben Heiligen und Aposteln in den Glasfenstern als ihren eigenen *Richtern*,¹⁹⁰³ eine Auffassung, welche Schlesinger zurückwies: „Ebensowenig sind die Stifterfiguren ein Kreis von zu Richtenden, in dem Sinne, daß sie in der Erwartung des Strafgerichts gleichsam zu Boden geschlagen seien. Sie stehen vielmehr in der *Hoffnung der Gnade*, in der Hoffnung, auf Grund ihrer frommen Stiftungen und auf Grund der Fürbitte derer, deren *Gebetsbrüderschaft* sie angehören, aufgenommen zu werden in das himmlische Reich, das in den vom Lichte durchfluteten Glasgemälden der Fenster aufleuchtet.“¹⁹⁰⁴

Der Ort des Westchors im Naumburger Dom, der bei Metz ein Ort der Gebetsverbrüderten und der Gemeinschaft der Heiligen (*Communio Sanctorum*), aber auch eines

1901 Schlesinger 1952, S. 75f.

Im Motiv der Stiftung liegt nach Schlesinger auch der germanische Gedanke des ‚do ut des‘: „Der germanische Gedanke, daß jede Gabe eine Gegengabe erheische, liegt diesen Wohltaten spiritueller und liturgischer Art zugrunde. Die Urkunde von 1249 läßt diese Gedanken in aller Deutlichkeit in ‚literarischer‘ Form erkennen; der Stifterchor verwirklicht sie in plastischer Form.“ (Schlesinger 1952, S. 76.)

1902 Schlesinger 1952, S. 93.

1903 Siehe Kap. XIX. 1 (*Communio Sanctorum und Heiligengericht*).

1904 Schlesinger 1952, S. 93.

unheiligen *Gottesgerichts* im Chorpolygon und eines *heiligen Gerichts* in den Glasfenstern darstellte - dieser Ort war bei Schlesinger nur noch der Ort der *Gebetsverbrüderung*, in welchem die Stifter - unterstützt durch die Gebete im Chor - der Aufnahme in den Kreis der *Heiligen und Erwählten (sancti et electi)* schon unmittelbar *nabegerückt* waren.¹⁹⁰⁵ Von dieser Hoffnung auf Gnade sei auch der Kreis der Beter erfüllt, die sich im Naumburger Westchor im Angesicht der steinernen Stifter zum Totengebete versammeln würden: „Dem Kreis der Heiligen und Auserwählten zugesellt zu werden, das ist's, worum die Naumburger Totengebete immer wieder bitten“, und dass diese Gebete im Naumburger Westchor tatsächlich erhört würden, könne der Stifterzyklus durch seine Verbindung mit den Heiligen der Glasfenster veranschaulichen.¹⁹⁰⁶

Darin beschloss sich Schlesingers theologische Interpretation des Stifterzyklus, die bei Ausmalung des Zustandes der Heiligennähe dieser Figuren jeden Bezug auf die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Skulpturen - man denke nur an die Figur des *erschlagenen Dietmar (occisus)* - vermissen ließ und ganz in der Vorstellung einer frommen Versammlung und frommer Handlungen im Westchor aufging.

Historische Erklärungen

Das harmonische Konzept einer Gebetsverbrüderung im Naumburger Westchor bildete, auch wenn es Schlesinger erst zum Schluss seiner Abhandlung vorstellte, den Maßstab gleichermaßen für seine historischen Betrachtungen.¹⁹⁰⁷ Mit einer Untersuchung der Gründungsgeschichte des Bistums Naumburg verfolgte Schlesinger die Absicht, neben der grundlegenden Bestimmung des Westchors als

1905 „In den Fenstern (...) erscheinen die *sancti et electi*, deren *consortium* für die Abgeschiednen zu erfliehen Aufgabe jeder Gebetsbrüderschaft ist. Die Naumburger Stifter aber sind ihnen bereits *nabegerückt*, deshalb stehen ihre Bildwerke im Chor.“ (Schlesinger 1952, S. 94; *Herv.*, G.S..)

1906 Schlesinger 1952, S. 93f.

1907 Im ersten Kapitel seines Buches behandelt Schlesinger die *Meißner Portalthese* in unselbständiger, an Küas orientierter Weise, wo es ihm nur auf das Ergebnis einer Frühdatierung der Skulpturen ankommt. Aus Gründen, die in den historischen Umständen und den Personen der Meißner Bischöfe liegen, nimmt Schlesinger eine Entstehung der Meißner Skulpturen unter Bischof Konrad (1240-1259) an und setzt die Figuren bestimmter in die Jahre 1250-1259 (Schlesinger 1952, S. 34), eine Datierung, die Schlesinger als eines von mehreren Argumenten dient, eine Neudatierung der Naumburger Westchorskulpturen zu begründen (s.u.).

- Zur hypothetischen Frage der Rekonstruktion eines Meißner Marienportals, für das Schlesinger keine neuen Argumente beisteuert, siehe die Kapitel zu Hermann Giesau (1936) XVI. 1 (*Die Meißner Portalthese - Die originale Aufstellung der Figuren in Torhalle und Domchor*) und zu Herbert Küas (1937) XVI. 2 (*Prinzipien für die ursprüngliche Aufstellung der Meißner Figuren - Das Meißner Marienportal*).

Ort des Totengedenkens auch historische Motive für seine Errichtung ins Spiel zu bringen. Diese lägen zum einen in dem geschichtlich lange zurückliegenden Familieninteresse der beiden Brüder Hermann und Ekkehard, einen würdigen Ort des Totengedenkens für ihren ermordeten Vater Ekkehard I. zu schaffen, zum anderen in einem seit der Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg schwelenden Konflikt zwischen der alten und neuen Bischofsstadt um die katedralen Vorrechte. Zeitz habe - so Schlesinger - den Verlust der Katedralrechte während zweier Jahrhunderte nie verwunden können und unter Bischof Engelhard (1207-1242) sei dieser Streit erneut entbrannt. Auch nach seiner Beilegung auf einer Synode in Merseburg 1230 habe dieser Konflikt weiter geschwelt, woraus Schlesinger den Gedanken an eine Demonstration der katedralen Vorrechte durch das Naumburger Domkapitel ableitete, die nicht zuletzt in der Errichtung des Naumburger Stifterzyklus einen monumentalen Ausdruck gefunden habe.

Der Westchor war - nach Schlesingers These - nicht nur ein Ort des Totengedenkens, sondern der Ort einer monumentalen Bezeugung der Vorrechte des Naumburger Domkapitels in Gestalt einer Galerie ihrer vornehmen Stifter. Schlesinger sah in diesen Motiven - der *Demonstration des Vorrangs* der Bischofsstadt Naumburg in Gestalt ihrer Stifter und in der Bestimmung des Naumburger Westchors als *Ort der Totenfürsorge* für eben dieselben Stifter - keinen Widerspruch.

Die Quellen berichteten, dass die Verlegung des Zeitzer Bistums nach Naumburg 1028 auf Veranlassung König Konrads II. erfolgt sei, nachdem die beiden ekkehardinischen Markgrafen Hermann und Ekkehard, Söhne des 1002 bei Pöhlde ermordeten Markgrafen Ekkehard I., eine wohl noch von ihrem Vater gegründete Burg, die *Naumburg*, der Zeitzer Kirche vermacht hätten. Ein von Markgraf Hermann schon früher gegründetes Kanonikerstift bei dieser Burg sei vorübergehend zur ersten Naumburger Domkirche bestimmt worden, und der Papst habe der Verlegung des Bischofssitzes im Dezember 1029 seine Zustimmung erteilt.¹⁹⁰⁸

1908 „Der Akt der Verlegung wurde danach vorgenommen auf Veranlassung König Konrads II. Sowohl die Reichsfürsten wie auch Erzbischof Hunfried von Magdeburg als zuständiger Metropolit hatten dem Plan ihre Zustimmung gegeben. (...). Eine kirchenrechtlich wirksame Motivierung - Gefährdung des bisherigen Bischofssitzes durch feindliche Einfälle - war nicht schwer zu finden; eben damals müssen die ersten Nachrichten von dem erneuten Einfall der Polen eingegangen sein, der die östlichen Marken verwüstete. In der Umgebung des Königs befand sich Markgraf Hermann von Meißen. Die Naumburg aber, die als neuer Bischofssitz in Aussicht genommen wurde, war Eigengut dieses Markgrafen und seines Bruders Ekkehard, also wohl noch vor Ausgang des zehnten Jahrhunderts vom Vater der beiden, dem großen Markgrafen Ekkehard I., errichtet worden. Hermann hatte eine Propstei, also wohl ein Kanonikerstift, bei der Naumburg gestiftet, und eben diese Propstei wurde zur künftigen Kathedralkirche bestimmt. Es ist nicht undenkbar, daß Konrad II. im Herbst 1028 von Pöhlde aus, wo wir ihn am 9.

Die Vorgeschichte der Verlegung des Bischofssitzes und die Motive der Beteiligten legten es nach Schlesinger nahe, in den Brüdern Hermann und Ekkehard die eigentlichen Initiatoren für die Verlegung des Zeitzer Bistums zu sehen, zumal sich damals auch andere, weit geschütztere Orte in königlichem Besitz für diese Verlegung angeboten hätten.¹⁹⁰⁹

Es sei nicht der erste Versuch der beiden Brüder gewesen, ein Bistum unter ihre Kontrolle zu bringen, wie ein früherer gescheiterter Versuch der beiden Brüder in Merseburg erweise. Durch Übereignung einer ihnen gehörigen Abtei bei Jena (*Gene*) hätten die Brüder Einfluss auf den Bischof von Merseburg zu nehmen versucht, der das Angebot der beiden Brüder jedoch zurückgewiesen habe.¹⁹¹⁰

In der Ermordung des Vaters der beiden Markgrafen Hermann und Ekkehard müsse ein besonderes Motiv für die Söhne gelegen haben, in Form einer vornehmen Grablege und des damit zusammenhängenden Totendienstes für das Seelenheil des Vaters zu sorgen.¹⁹¹¹ Die Brüder wollten für den ermordeten Vater nachträglich eine Bischofskirche als Bestattungsort unter ihren Einfluss bringen.¹⁹¹²

Oktober treffen, selbst nach Naumburg gekommen ist, um an Ort und Stelle das Nötige in die Wege zu leiten. Gesandte gingen nach Rom, um die Zustimmung des Papstes zu erlangen. Im Dezember wurde die zitierte päpstliche Bestätigungsbulle ausgefertigt, und im Jahre 1030 war die Verlegung tatsächlich vollzogen.“ (Schlesinger 1952, 49f.)

1909 „Merkwürdig mutet an, daß als neuer Bischofssitz nur ein Eigengut der Ekkehardinger ausfindig gemacht werden konnte, während doch Königsburgen an der Saale, nicht minder geschützt als Naumburg, im Bereiche der Zeitzer Diözese zur Verfügung standen, etwa Kirchberg, wo zudem beide Kirchen schon seit 976 im Besitze der Zeitzer Bischöfe sich befanden [175 UB d. Hochst. Naumburg I, Nr. 7.]“ (Schlesinger 1952, S. 50 u. n.175.)

1910 „Der ganze Plan der Verlegung wird in Wirklichkeit ursprünglich nicht vom Könige, sondern von den ekkehardingischen Brüdern ausgegangen sein, und dies ist umso wahrscheinlicher, als sie schon vor 1028 sich erbötig gezeigt hatten, die Abtei Gene (Groß- und Kleinjena an der Einmündung der Unstrut in die Saale; es ist nicht auszumachen, welcher der beiden Orte gemeint ist), die am Stammsitz ihres Geschlechtes von ihrem Vater gestiftet und zur Zeit des Bischofs Bruno von Merseburg (1019-1036) bestätigt worden war, samt der Propstei Naumburg dem Bischof von Merseburg zu übereignen. Die Bedingungen, die sie an dieses Vorhaben knüpften, sind uns nicht bekannt; jedenfalls kamen die Verhandlungen schließlich zum Scheitern. Deutlich wird auf alle Fälle das Bestreben, mit einem der Bistümer in der Nähe ihrer Stammbesitzungen in enge Verbindung zu kommen. Was mit Merseburg mißlungen war, das glückte nunmehr mit Zeitz.“ (Ebd.)

1911 „Unschwer sind die Gedanken, die die Brüder bewegten, zu erraten. Ihr Vater Ekkehard, der durch Wahl des Volkes zum Herzog der Thüringer aufgestiegen war, ein in der Geschichte des Reiches seit einem Jahrhundert unerhörter Vorgang, er, der den Herzog der Böhmen zu seinem Lehnsmanne machen konnte und es schließlich wagen durfte, die Hand nach der deutschen Königskrone auszustrecken, war von persönlichen Gegnern in einem maßlosen Ausbruch der Erbitterung über sein oft rücksichtsloses und gewalttätiges Wesen in furchtbarer Weise erschlagen worden. (...). Schmachvoll und vor

Begünstigt durch das enge Vertrauensverhältnis der Markgrafen Hermann und Ekkehard zu Kaiser Konrad II. habe dieser Plan 1028 mit der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg verwirklicht werden können.¹⁹¹³

Schlesinger führte die Chronik des *Annalista Saxo* und eine weitere Quelle an, die von einer Überführung der Gebeine Markgraf Ekkehards I. von Jena nach der Naumburg im Anschluss an deren Erhebung zum Bistum berichteten, womit sich das angenommene Motiv der Brüder Hermann und Ekkehard nach einer Grablege für ihren Vater bestätigen würde.¹⁹¹⁴ Freilich musste Schlesinger einräumen, dass

allein ohne Beichte und Absolution war der Markgraf dahingegangen. Mußten es sich nicht seine Söhne angelegen sein lassen, zu seinem Seelenheil alles zu tun, was in ihren Kräften stand?“ (Schlesinger 1952, S. 50.)

1912 „Wenn sich über den Gebeinen des Vaters eine Bischofskirche erhob, dann konnte die ewige Ruhe seiner Seele vielleicht als gesichert gelten, und dies umsomehr, wenn diese Kathedrale bei der von ihm selbst erbauten Burg, auf seinem der Kirche gestifteten Eigengute errichtet wurde. Die Abtei Jena selbst, wo er zunächst bestattet lag, kam als Bischofssitz nicht in Betracht, da sie zur Mainzer Erzdiözese gehörte. So wird, nachdem die Verhandlungen mit Merseburg gescheitert waren, der Naumburger Plan allmählich Gestalt gewonnen haben. Zunächst gelang es wohl, die Einwilligung des damaligen Zeitzer Bischofs Hildeward, der sich willfähriger zeigte als Bischof Bruno von Merseburg, dann diejenige Erzbischof Hunfrieds von Magdeburg zu erlangen, und der Einfall Miscos im Frühjahr 1028 bot schließlich den willkommenen Anlaß, ihn dem Könige vorzutragen.“ (Schlesinger 1952, S. 51.)

1913 „Markgraf Hermann sowohl wie sein Bruder standen bei diesem [Konrad II.] in hoher Gunst. Beide sind als einzige weltliche Fürsten bei der Kaiserkrönung des Jahres 1027 in Rom nachweisbar, in Gemeinschaft mit Erzbischof Hunfried übrigens. (....). Es konnte also nicht schwer sein, den König von den Vorteilen, die eine Verlegung bot, zu überzeugen. (....). Im November schenkte der König dem Naumburger Bischof, wie er nunmehr genannt wurde (Nuonburgensis ecclesiae episcopus), den Wildbann über einen Buchenwald bei Naumburg ‚ob iuge servitium Herimanni marchionis‘. Der Markgraf erscheint also nicht als Intervenient, sondern gewissermaßen als Nutznießer der Übereignung. Er war zusammen mit seinem Bruder der eigentliche Urheber der Verlegung, in seinem Interesse war sie durchgeführt worden und um seinetwillen unterstützte jetzt der König den neuen Bischofssitz durch eine Schenkung.“ (Schlesinger 1952, S. 51f.)

1914 „Die Gebeine Markgraf Ekkehards I. sind in der Folgezeit in der Tat samt denen seiner Vorfahren von Jena nach Naumburg überführt worden [185 *Annalista Saxo* zu 1002; SS 6, S. 648: *in sua urbe nomine Gene in parrochia Mogontiensi, in loco ubi Sala et Unstrod confluent, sepeliri fecit. Sed post plures annos inde translatus est cum multis aliis de eadem progenie in civitatem Nuemburch, non procul a priori loco in descensu fluminis Sale. Quam urbem devotio succedentium heredum cum omni hereditate sua ad servitium Dei eiusque genetricis et sancti Petri aliorumque sanctorum tradiderunt, carnali posteritate deficiente. Ex quo tempore episcopalis sedes que fuit in urbe Cicensi, translata est in eandem urbem.*]. Der Sächsische Annalist, dem wir diese Nachricht verdanken, war anscheinend der Meinung, er habe seine Ruhestätte in der Domkirche selbst gefunden, und ganz klar spricht dies die 1282 verfaßte *Cronica ducum de Brunswick* aus [186 *MG. Dt. Chroniken II*, S. 578 f.]: . . . Ekkehardum ibidem in Polede occiderunt. Qui ad fundum hereditatis sue delatus, super fluvium Salam in opido Ihene primitus est sepultus; postmodum in ecclesia cathedrali Nuemborch terre sollempnius commendatus . . .“ (Schlesinger 1952, 52 u. n.185/186.)

die Gebeine Markgraf Ekkehard I. danach ein weiteres Mal verlegt worden seien und dieser seine letzte Ruhestätte nicht im Dom, sondern zusammen mit seiner Gemahlin Schwanhilde im Georgenkloster bei Naumburg gefunden habe.¹⁹¹⁵ Schlesinger maß deshalb der *ursprünglichen* Überführung der Gebeine Ekkehard I. von Jena nach Naumburg die größte Bedeutung bei, weil sich an ihr die Rolle des Totendienstes für die Verlegung des Bistums von Naumburg nach Zeitz aufzeigen lasse.¹⁹¹⁶

Bistumsstreit und liturgische Feier

Dokumente, darunter eine ganze Reihe von Fälschungen, die von beiden Seiten angefertigt worden seien, konnten nach Schlesinger belegen, dass sich die ehemalige Bistumsstadt Zeitz nach 1028 mit dem Verlust ihres Bischofssitzes nicht habe abfinden wollen, auch dann nicht, als 1228 durch eine päpstliche Erneuerung der ursprünglichen Verlegungsurkunde die Naumburger Bischofsrechte bestätigt und der Streit (wie erwähnt) 1230 auf einer Synode in Merseburg mit einem Kompromiss beigelegt worden war.¹⁹¹⁷ Nicht zuletzt durch den Dombau des 13.

1915 „Im Beginn des 15. Jahrhunderts freilich befand sich sein [*sc. Ekkehard I.*] und seiner Gemahlin Schwanhilde Grabmonument im Georgenkloster zu Naumburg. [187 *Nach einer Nachricht der sog. Annales Vetro-Cellenses, einer Quelle, die weder annalistische Form hat noch in Altzelle entstanden ist. Vgl. O. Langer, Die sogenannten Annales Vetro-Cellenses. NA. f. sächs. Gesch. 17 (1896), S. 75 ff. In der ganz unzureichenden Ausgabe von J. O. Opel Mitt. d. Dt. Gesellschaft Leipzig 1, Heft 2 (1874) heißt es S. 167: Ekehardus marchio Thuringiae, qui fundavit Nuenburgensem episcopatum et monasterium sancti Georgii ibidem. Cuius sepultura cum uxore Suanhilda hodie in medio ecclesiae (Sancti Georgii in Nuemborg in einer Zeitzer Hs. von zwei späteren Händen untergeschrieben) cernitur et eorum statuales Imagines cum eorum armis. In einer ungedruckten deutschen Übersetzung von 1426 (Hs. Bibl. Zwickav. I 6 der Ratschulbibliothek Zwickau) lautet die Stelle Eckardus Marggrauen zu Doringen, der da gestiff hat daß bischthum zu Neumburgk vnd daß munsten zu sante Jorgen doselbens, des begrebnisse vnd seyner wirtbine Suenhilden mitten in deine munster gehawen, eyn bilde mit yrem wapen; noch heute do zu sehen seynth. Danach kann kein Zweifel sein, daß das Grabmal Ekkehard I. damals nicht im Dorn, sondern im Georgenkloster sich befand. Selbstverständlich handelt es sich aber nicht um das ursprüngliche Grab, sondern nach der Beschreibung offensichtlich um ein Grabdenkmal, wie sie um die Mitte des 13. Jhs. dem Andenken längst Verstorbener, zumal der Stifter von Kirchen, errichtet zu werden pflegten (.....) Das Grabmal ist spurlos verschwunden. Vielleicht ist es ein Werk des Naumburger Meisters oder seiner Werkstatt, dessen Verlust wir zu beklagen haben.] Indes kann es frühestens 200 Jahre nach der Überführung errichtet worden sein; und so ist es mehr als fraglich, ob wir es hier mit der ursprünglichen Grabstätte zu tun haben.“ (Schlesinger 1952, S. 53 u. n.187.)*

1916 „Ist aber Markgraf Ekkehard tatsächlich im Dom beigelegt worden, ja wurde die Verlegung des Bistums überhaupt um seines Seelenheils willen durchgeführt, dann liegt die Vermutung nahe, daß dem Totendienst im Naumburger Dom von vornherein eine ganz besondere, über das durchschnittliche Maß hinausgehende Bedeutung zukam.“ (Schlesinger 1952, S. 54)

1917 Der 1230 geschlossene Kompromiss auf der Synode in Merseburg bekräftigt die zuvor vom Papst bestätigten Bischofsrechte Naumburgs und räumt dem Zeitzer Propst Sitz und Stimme im Naumburger Domkapitel ein:

Jahrhunderts habe das Naumburger Domkapitel nach außen hin seinen Vorrang über Zeitz demonstriert, und als eine solche Demonstration gegen Zeitz - so die These Schlesingers - müsse auch der Naumburger Stifterzyklus aufgefasst werden.

Einen königlichen Stifter suche man unter den Stifterfiguren in Naumburg nur deswegen vergeblich, weil ein solcher die Aufmerksamkeit auf die vornehmere Stiftung des Zeitzer Bistums durch Otto den Großen gelenkt hätte,¹⁹¹⁸ was nicht im Interesse des Naumburger Kapitels gelegen haben könne. Deshalb sei man dort auf den Gedanken verfallen, in einer Zeit des aufsteigenden Landesfürstentums durch die Errichtung von Statuen für die beiden ersten adeligen Stifter, die Markgrafen Hermann und Ekkehard, zusammen mit anderen erlauchten Stiftern dem Naumburger Bistums *erhöhten Glanz* zu verleihen.¹⁹¹⁹ Dem höheren Alter der

„Sie [der Naumburger Dompropst und ein Domberr] brachten (...) eine Urkunde Gregors IX. mit heim, die die Verlegung von 1028 und den Besitzstand der Naumburger Kirche bestätigte und unter den zugehörigen Kirchen und Klöstern auch die Stiftskirche St. Peter in Zeitz aufzählte, den Vorrang der Naumburger Kirche also eindeutig feststellte. Ausdrücklich wurde Naumburg nochmals als Bischofssitz (sedes episcopalis) konstituiert. So gerüstet begann das Kapitel erneut die Verhandlungen mit Zeitz. Die Sache wurde zunächst an den Erzbischof von Magdeburg gebracht, der 1229 den Bischof Ekkehard von Merseburg mit der Beilegung oder Entscheidung beauftragte. Das schließliche Ergebnis war der Spruch von 1230.“ Es ist lehrreich, daß trotz der guten Unterlagen, die man sich in Naumburg verschafft hatte, dieser doch den Charakter des Kompromisses trägt. Auch die Stellung der Zeitzer Kirche muß verhältnismäßig stark gewesen sein, und ihr Prestige wurde weitgehend gewahrt (...). Immerhin faßte man den Schiedsspruch in Zeitz durchaus nicht als bloße Niederlage auf, sondern bemühte sich um Bestätigung bei Kaiser und Papst, die auch gewährt wurde, allerdings erst 1236 und 1237.“ (Schlesinger 1952, 56f.)

1918 „Otto der Große war der Gründer der Zeitzer Kirche, das feierliche Begängnis seines Todestages war 1230 dem Naumburger Kapitel geradezu auferlegt worden [206 *Naumburgenses etiam anniversarium Ottonis imperatoris fundatoris Cicensis ecclesie cum debita solemnitate peragere debent. In Zeitz wurde das Jahrgedächtnis Ottos d. Gr. im 13. Jh. mit besonderer Feierlichkeit begangen: in anniversario fundatoris eiusdem ecclesie... qui speciali sollempnitate et devocione inibi peragitur Die Feier bestand aus Vigil und Messe. Urkunden von 1298 März 24, 1297 Okt. 15 und 1296 April 26 nach Abschriften Rosenfelds für UB d. Hochstifts Naumburg II. Vgl. v. Mülverstedt, Reg. arch. Magd. III, S. 365, Nr. 961.]. Gewiß ging auch die Naumburger Kirche mittelbar auf seine Stiftung zurück. Aber hätte man ihn als Stifter bildlich dargestellt, hätte man nicht den Vers Mater erat quondam, quae nunc est Filia matris gleichsam im Bilde verewigt?“ (Schlesinger 1952, S. 58 u. n.206.)*

1919 „Es mußte eine andere Lösung gefunden werden, wenn die Gründung der Naumburger Kirche (...) mit erhöhtem Glanze umkleidet werden sollte. Man fand diese Lösung, indem man den Blick auf die beiden Markgrafen richtete, deren Anteil an der Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg unvergessen war. Hier lag eine Besonderheit vor, die die anderen Bistümer nicht aufzuweisen hatten, noch weniger die Zeitzer Kirche. Natürlich wurde die Stellung eines Markgrafen vom Blickpunkt der Mitte des 13. Jahrhunderts aus betrachtet. Im Zeitalter des Aufstiegs des Landesfürstentums, im Zeitalter des mächtigen Markgrafen Heinrich des Erlauchten mußten zwei markgräfliche Stifter allerdings geeignet erscheinen, den Ruhm der Naumburger Kirche zu erhöhen. Aber mit diesen beiden begnügte man sich nicht. Eine Reihe weiterer Stifter, die dem

Zeitzer Stiftung gegenüber „betonte Naumburg jetzt die größere Zahl der adligen Stifter.“ Die vornehmsten Wohltäter des Naumburger Hochstifts seien im Naumburger Westchor zu einem Kreise von *primi fundatores* zusammengeschlossen worden, von denen die meisten auch in der Urkunde von 1249 genannt seien.¹⁹²⁰

Schlesingers historische Darstellung sah im Vorrangstreit zwischen Naumburg und Zeitz das Hauptmotiv für die Errichtung des Stifterzyklus. Der Gedanke für den Zyklus sei „in den Jahren des Streits mit Zeitz aufgetaucht“. Indem Schlesinger den Konflikt mit Zeitz zum entscheidenden Motiv für die Aufstellung der zwölf Figuren erklärte, sah er sich mit der Frage konfrontiert, wie eine solche Geltungsabsicht mit dem Gedanken von Totenfürsorge und Gebetsverbrüderung vereinbar sei. Tatsächlich machte die demonstrative Absicht die liturgische Bestimmung des Westchors als Ort der Totenfürsorge zur Nebensache. Dass die Verwendung der Stifter als adelige Demonstrationsobjekte gegen die Ansprüche des Konkurrenten Zeitz sich nicht von selbst mit dem Gedanken von Totendienst und Gebetsverbrüderung vertragen, räumte Schlesinger selber ein, wenn er das Konzept für die Figuren als „bis dahin ohne Beispiel“ nannte und hinzufügte, der Zyklus „bedurfte natürlich der kirchlich-liturgisch *vertretbaren* Begründung“. ¹⁹²¹ Der Naumburger Stifterzyklus enthielt also nach Schlesingers eigenem Urteil in seinem gegen Zeitz gerichteten demonstrativen Charakter noch *keine kirchlich-liturgische Legitimation* - diese musste dem Zyklus erst nachträglich beigegeben werden. Nach Schlesinger leistete dies die *Totenfürsorge*. Der in Naumburg traditionell geübte Totendienst gebe den Stifterfiguren eine „kirchlich-liturgische Begründung“ „an die Hand“, *aber* „natürlich nicht in dem Sinne, daß er nur vorgeschützt worden wäre.“ ¹⁹²² Schlesinger konstruierte ein synthetisches Konzept von einem Stifterzyklus, der zwei widerstreitende Motive in sich vereinen sollte: den Nachweis für den Vorrang der Naumburger Bischofskirche vor dem Konkurrenten Zeitz und den Genuss der Totenfürsorge für die dargestellten Stifter. Beide „Gedanken“ - so Schlesinger - „flossen ineinander“. Doch war dieses *Ineinanderfließen* ein bloßes Konstrukt Schlesingers, das in sich widersprüchlich und ohne historische Beglaubigung blieb. ¹⁹²³

erlauchtesten Adel des Reichs entstammten und deren Geschlechter zum Teil im mitteldeutschen Osten noch im höchsten Ansehen blühten, wie dies vor allem für die Wettiner galt, wurde ihnen an die Seite gestellt.“ (Schlesinger 1952, S. 59f.)

1920 Schlesinger 1952, S. 60.

1921 Schlesinger 1952, S. 63, *Hem.*, G.S.

1922 Ebd.

1923 Im Hinblick auf die Totenfürsorge hält Schlesinger daran fest, dass in den Stifterfiguren ein *religiöser Gedanke verbildlicht* sei. *Zugleich* sei in den Stifterfiguren „der Glanz der Naumburger Kirche und ihres Kapitels gegenüber der mediocritas der Zeitzer Kirche sichtbar gemacht.“ (Ebd.)

Neudatierung des Naumburger Westchors

Seit in der kunsthistorischen Forschung die weitgehende Identität der im Naumburger Westchor aufgestellten Figuren mit der Namensliste des 1249 von Bischof Dietrich II. ausgegebenen Spendenaufrufs durch die Forschungen von Carl Peter Lepsius 1822 feststand¹⁹²⁴ - die Namen zweier Stifterfiguren, Dietmar und Timo, fehlen in dieser Liste und der Name einer weiblichen Figur blieb unsicher -, versuchte die Forschung, auch das zeitliche Verhältnis zwischen der Errichtung des Stifterzyklus und der Ausgabe des Spendenaufrufs von 1249 zu bestimmen.

Unter Verweis auf eine Analyse des Spendenaufrufs durch Walter Stach (in Küas' Publikation von 1937)¹⁹²⁵ griff Schlesinger die Diskussion um das Verhältnis von bischöflichem Schreiben von 1249 und Beginn der Arbeiten am Westchor auf und charakterisierte hierbei den Aufruf Bischof Dietrichs als *Notruf* zur Finanzierung des Weiterbaus des Naumburger Westchors, dem bereits ein ähnlicher Spendenaufruf des Prager Bischofs von 1248 vorangegangen sei.¹⁹²⁶ Beide Aufrufe hätten der Finanzierung und Vollendung des schon vor 1249 begonnenen Westchors gegolten. Schlesinger verband seine Charakterisierung des Spendenaufrufs mit einer Kritik an der herrschenden Lehrmeinung, welche bis jetzt von der Annahme ausgehe, der Westchor sei erst unter Bischof Dietrich II begonnen worden, und dieser Bischof habe den Bildhauer der Stifterfiguren von Mainz nach Naumburg berufen.¹⁹²⁷

1924 Vgl. Lepsius 1822, S. 14-27.

1925 Vgl. Walter Stach in: *Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft Bd.26) S. 173-182.*

1926 „Daß es sich tatsächlich um einen ‚Notruf‘ handelt, bestätigt (..) eine bisher nicht berücksichtigte Urkunde von 1248. Damals stellte Bischof Nikolaus von Prag für die Peter-Pauls-Kirche in Naumburg, das ist der Dom, einen Indulgenzbrief aus, quoniam expedit ac condignum esse videtur, ut fabricis ecclesiarum, que de propriis facultatibus consummari nequeunt, larga indulgenciarum subveniatur gracia [105 Mitt. d. Dt. Ges. Leipzig 1, Heft 1, S. 142 f. = *Dob. III, 1609.*]. (...). Die Baukasse war nicht im wünschenswerten Maße gefüllt, und man war auf Hilfe angewiesen. Wie in Meißen wählte man zunächst das Mittel des Ablasses, um die Unterstützung durch Spenden möglichst weiter Kreise des Kirchenvolkes zu erlangen. Man kann nicht annehmen, daß der Ablaßbrief des Bischofs von Prag der einzige gewesen ist, der damals erteilt wurde (...).“ (Schlesinger 1952, S. 35.)

1927 „Der Westchor wurde zuende gebaut, in einem Zuge, wie der Baubefund erkennen läßt. (...). Daß jedenfalls die äußere Lage des Hochstifts 1248/49 nicht so gewesen sein kann, daß man damals eine äußerst kostspielige Erweiterung des Doms um einen Westchor neu ins Auge zu fassen und ins Werk zu setzen vermochte, scheinen mir die Urkunden einwandfrei zu ergeben. Es kostete vielmehr alle Anstrengung, bereits Begonnenes zu vollenden. Daß der Bau des Naumburger Domes in der Hauptsache zur Zeit Bischof Engelhards (1207-1242) durchgeführt worden sei, ist heute Gemeingut der Forschung. Nur eben für den Westchor macht man eine Ausnahme: er wird von den meisten in die Zeit Bischof Dietrichs II. gesetzt. Diesem Bischof schreibt Giesau das ‚persönliche Verdienst‘ zu, den Meister des Westchors nach Naumburg berufen zu haben.

Nachdem Schlesinger in einem ersten Schritt eine vorläufige Datierung des Naumburger Stifterzyklus im Verhältnis zu den späteren Bildhauerarbeiten im Dom zu Meißen festlegte und hierbei zu einer Datierung des Zyklus in die 1240er Jahre, d.h. vor den im Jahrzehnt 1250-1259 entstandenen Meißner Skulpturen gelangte,¹⁹²⁸ versuchte er in einem zweiten Schritt die Arbeiten im Naumburger Westchor dadurch exakter zu bestimmen, dass er deren Verhältnis zur Skulptur des Mainzer Westlettners als Werke ein und desselben Bildhauers und seiner Werkstatt untersuchte. Das Hauptaugenmerk von Schlesingers Untersuchung galt hierbei den möglichen Beziehungen der beiden Naumburger Bischöfe Engelhard und Dietrich II. zum Erzbistum in Mainz.

Der kunsthistorischen Forschung folgend, welche die ersten sicheren Nachweise für eine Tätigkeit des *Naumburger Meisters* in Mainz am dortigen Westlettner, im *Kopf mit der Binde* und im *Bassenheimer Reiter* erkannt und diese Arbeiten ins Jahrzehnt vor die Weihe des Mainzer Westbaus von 1239 gesetzt hatte, stellte Schlesinger die Frage, was der Bildhauer im Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249, zwischen der Weihe im Mainzer Dom und dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs II. gemacht haben könnte. In diesem Jahrzehnt finde sich von Arbeiten des *Naumburger Meisters* - folge man diesem Datierungsgerüst - keine Spur.¹⁹²⁹

Die geschichtlichen Quellen unterstützen diese Meinung nicht." (Schlesinger 1952, S. 36f.)

1928 "Übereinstimmung herrscht bei den Kunsthistorikern darin, daß die Meißner Skulpturen ohne die Naumburger nicht denkbar sind, wie auch immer das Nachwirken der Naumburger Kunst in ihnen zu denken ist, d. h. aber, daß sie später sind als diese. (...). Wir datierten die Entstehung der Meißner Portalfiguren zwischen 1250 und 1259. Setzt man den Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor mit der Mehrzahl der Kunsthistoriker ins Jahr 1249, so würde dies annähernde Gleichzeitigkeit mit den Naumburger Figuren bedeuten. Sie ist nach dem kunswissenschaftlichen Befund ausgeschlossen. Nicht ausgeschlossen erscheint dagegen eine andere Datierung des Naumburger Westchors (...). (...) nur die Vollendung des Stifterchors ist nach 1249 anzusetzen, über den Beginn der Arbeiten ist aus der Urkunde nichts zu entnehmen." (Schlesinger 1952, S. 34f.)

1929 „Erst in Mainz sind die Spuren des Meisters völlig sicher erkennbar. Er schuf hier die Reliefs des Weltgerichts, das einst den Westlettner des Doms schmückte, den unvergleichlichen ‚Kopf mit der Binde‘, den Überrest einer Figur, die im mittleren Durchgang dieses Westlettners schwebte, und den Reiter von Bassenheim, der ursprünglich wohl ebenfalls für den Mainzer Dom bestimmt war. Hier haben wir auch ein festes Datum: am 4. Juli 1239 wurde der Westbau des Doms in Mainz erneut geweiht. Damals müssen diese Skulpturen also vollendet gewesen sein. Der Meister entschwindet dann nach herkömmlicher Ansicht unseren Augen, um erst zehn Jahre später in Naumburg wieder aufzutauchen. Hätte seine Tätigkeit tatsächlich erst 1249 in Naumburg begonnen, so kann man nach Gutdünken die Zwischenzeit mit verlorenen Werken füllen, und man weiß natürlich auch nicht, wo Bischof Dietrich dann die Bekanntschaft des Künstlers gemacht hat, bevor es ihm gelang, ihn nach Naumburg zu ziehen. Zehn Jahre sind eine lange Zeit, und wo überall könnte der Meister, nun doch wohl schon mit seinen Gehilfen, gewesen sein? Spuren seiner Tätigkeit aber hat man für diese Zeit nirgends auch nur wahrscheinlich

Die Forschung, welche am Datum 1249 für den Beginn der Arbeiten am Westchor festhalten wolle, habe nach möglichen Beziehungen des Naumburger Bischofs Dietrich, des vermeintlichen Planers und Erbauers des Stifterchors, zu Mainz gesucht¹⁹³⁰ und ihre These unter Rückgriff auf die Baugeschichte des Naumburger Doms begründet. Die Baugeschichte im 13. Jahrhundert aber rückte nach Schlesinger als Planer und Konzeptor des ganzen Doms einschließlich des Westbaus nur *eine* Person in den Mittelpunkt: die des Bischofs Engelhard (1207-1242).

Schlesingers Porträt der beiden Bischöfe Engelhard und Dietrich verfolgte den Zweck, zum einen Bischof Engelhard als Bauherrn des Domneubaus unter Einschluss der Anlage des Westchors plausibel zu machen und zum anderen Bischof Dietrich die Fähigkeit zu einem eigenen, von seinem Vorgänger unabhängigen Konzept abzusprechen. Die historischen Quellen und Umstände machten es nach Schlesinger unwahrscheinlich, dass Bischof Dietrich in Mainz gewesen sei und den dortigen Bildhauer des Westlettners für das Westchorprojekt in Naumburg gewonnen habe. Bischof Dietrich sei nie über die Grenzen seines Bistums hinausgelangt.¹⁹³¹ Bischof Engelhard dagegen sei ein vielgereister Mann gewesen. Bei seiner Beteiligung am Kreuzzug 1217 (und vielleicht einem weiteren,

machen können, und daß er die Hände habe völlig ruhen lassen, wird niemand glauben wollen.“ (Schlesinger 1952, 37/38)

1930 „So hat denn Giesau (...) den Nachweis von Beziehungen Bischof Dietrichs zu Mainz zu erbringen versucht 118) [118 1927, S. 65.], im ganz richtigen Gefühl, daß nach den historischen und kunsthistorischen Quellen, soweit sie bis jetzt bekannt sind, der Weg des Meisters nur unmittelbar von Mainz nach Naumburg geführt haben kann, aber ohne zu erwägen, daß zehn Jahre für diesen Weg eine völlig indiskutable Zeit sind 119) [119 Giesau sucht sie zu kürzen, indem er das Mainzer Weihedatum einfach ignoriert und den Meister „um den Beginn der vierziger Jahre“ in Mainz tätig sein läßt (S. 65).].“ (Schlesinger 1952, 38)

1931 „Bischof Dietrich (ist) nie in Mainz gewesen. Er ist überhaupt nie über die Grenzen Mitteleuropas hinausgekommen. Die weiteste Reise, die er nach unserer Kenntnis unternommen hat, führte ihn nach der Wartburg. Dagegen war er nicht 1246 bei Heinrich Raspe in Veitshöchheim und anschließend in Frankfurt, was einen Besuch in Mainz ermöglicht hätte. Die Urkunde, aus der Giesau das erschließen wollte, ist gefälscht [138 Dob. III 1312 mit ausführlicher Literaturangabe. Ficker, *MIÖG* 2, S. 215 ff. wollte die Urkunde retten, doch überzeugen seine Gründe nicht. Dob. III 1377.]. Dietrich hatte also nicht Gelegenheit, die Arbeiten des Naumburger Meisters in Mainz kennenzulernen, und ihn selbst konnte er dort schon überhaupt nicht antreffen, denn was hätte der Künstler mehrere Jahre nach der Domweihe, also nach Fertigstellung seiner Arbeiten, dort noch gesollt? Auch die Baumeister und Bildhauer des Mittelalters waren auf Aufträge angewiesen, und daß gerade der Naumburger Meister von Ort zu Ort zog, solchen Aufträgen folgend, hat die Kunstwissenschaft mit hoher Wahrscheinlichkeit gezeigt. Dietrichs weitere Tätigkeit in Naumburg interessiert hier nicht; es genügt, ein Bild des engen räumlichen Umkreises seines Lebens gewonnen zu haben.“ (Schlesinger 1952, S. 40f.)

1227/28 durch Kaiser Friedrich II. unternommenen Kreuzzug) sei er bis nach Palästina gelangt. Von den großen Dombauvorhaben in Magdeburg und Mainz habe er Kenntnis besessen und 1235 am Reichstag in Mainz teilgenommen, als der spätere *Naumburger Meister* am dortigen Westlettner tätig gewesen sei. Engelhards Reisen als Bischof von Naumburg würden deutlich dafür sprechen, dass er und nicht Bischof Dietrich den *Naumburger Meister* nach Naumburg berufen habe.¹⁹³²

Aus der Biographie Bischof Engelhards, vor allem aus dessen nachweislichem Aufenthalt 1235 in Mainz (und dem Fehlen jeglicher Kontakte Dietrichs dorthin) schloss Schlesinger auf eine Berufung des Mainzer Bildhauers durch Engelhard nach Naumburg und einen Beginn der Arbeiten am dortigen Westchor zwischen 1235 und 1242 - vielleicht um 1240 -, so dass die Entstehung des Stifterzyklus nicht, wie die Forschung überwiegend annehme, in die 1250er Jahre im Anschluss an Bischof Dietrichs Spendenaufruf von 1249, sondern früher in die 1240er Jahre falle, was auch mit einer Datierung der Meißner Bildhauerarbeiten in die 1250er Jahre übereinstimme. Diese Neudatierung des Naumburger Westchors habe insofern auch Konsequenzen für die inhaltliche Deutung des Zyklus, als in der Person Bischof Engelhards jedes dynastische Interesse an einem *Abnenkult* für eine monumentale Aufstellung der Figuren im Naumburger Westchor entfalle,¹⁹³³ so

1932 „Am Kreuzzug 1217 war er [*Bischof Engelhard*] bestimmt, an dem des Jahres 1227/8 wahrscheinlich beteiligt. (.....). (..) 1235 war Engelhard wirklich in Mainz, auf jenem Reichstag, der den berühmten Mainzer Landfrieden verkündete, zu einer Zeit also, als der Naumburger Meister am Mainzer Westlettner gerade an der Arbeit gewesen sein wird. Er hatte nicht nur Gelegenheit, den Künstler zu sprechen und seine Schöpfungen zu sehen, sondern er konnte ihn bei der Arbeit beobachten, wenn er diese Absicht gehabt haben sollte. Wie alle übrigen stilistischen Bezüge des Naumburger Doms lassen sich auch diejenigen nach Mainz, zu den Skulpturen des dortigen Westlettners und zum Reiter von Bassenheim, aus dem Lebensgange Bischof Engelhards unschwer erklären, während sich aus dem Lebenswege Dietrichs gar nichts erklären läßt. Dann aber liegt der Schluß auf der Hand: nicht Bischof Dietrich, sondern Bischof Engelhard ist es gewesen, der den Meister von Mainz nach Naumburg gezogen hat.“ (Schlesinger 1952, S. 43f.)

1933 „(...) nicht nur geplant hat Engelhard einen Westchor, sondern noch während seiner Amtszeit wurde an die Ausführung gegangen, das heißt vor 1242. Die Naumburger Figuren gehören dann nicht ins sechste, sondern ins fünfte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Ein fester terminus post quem wäre allein 1235, der Aufenthalt des Bischofs in Mainz, denn selbstverständlich muß der Meister nicht unbedingt bis zur Weihe des Doms 1239 in Mainz gearbeitet haben. Vorsichtigerweise wird man den Beginn der Arbeiten in Naumburg um 1240 ansetzen, also um etwa ein Jahrzehnt früher, als bisher üblich war. Es entfällt dann der unerklärliche Hohlraum von zehn Jahren im Schaffen des Meisters, es entfällt auch der Widerspruch zu unserer Datierung der Meißner Figuren, die nun im Gegenteil als unterstützendes Argument zu dem bisher Ausgeführten hinzutritt, von dem sie völlig unabhängig gewonnen wurde. Es entfällt freilich auch die verwandtschaftliche Beziehung der Stifterfiguren zum regierenden Bischof, denn Engelhard hatte sicherlich weder mit den Ekkehardingern noch mit den Wettinern etwas zu tun. Es entfällt damit der Gedanke von Lepsius, der Stifterchor sei geschaffen worden, um das Gedächtnis von Dietrichs

dass sich am Ende in Schlesingers Interpretation des Zyklus zwei Motive verbinden: der Totendienst für die verstorbenen vornehmsten Stifter des Bistums und die Demonstration des Vorrangs von Naumburg gegen die Ansprüche des vormaligen Bischofssitzes in Zeitz.

7. Klaus Wessel (1952) ¹⁹³⁴

Eine nochmalige Revision der Waldenserthese

Klaus Wessel antwortete 1952 in zwei Publikationen auf die Ausführungen von Paulus Hinz zum Waldensertum des Naumburger Bildhauers. In einer Besprechung des Buches in der *Deutschen Literaturzeitung* machte er vor allem den Einwand geltend, dass die Annahme *undenkbar* sei, ein waldensisch gesinnter Bildhauer habe Bischof und Domkapitel bei der Programmgebung des Stifterzyklus mit seiner eigenen, der offiziellen katholischen Lehre zuwiderlaufenden Auffassung überzeugen können. Auf diesen Widerspruch habe schon Hermann Beenken 1939 in einer Anmerkung zu Ernst Lippelts ein Jahr zuvor veröffentlichter Waldenserthese hingewiesen. ¹⁹³⁵

Vorfahren gleichsam zu verewigen, also aus dem Gedanken des ‚Ahnenkults‘ heraus, als eine Art ‚Familiendenkmal‘ oder ‚Mausoleum‘ (...)“ (Schlesinger 1952, S. 44)

1934 Zu Klaus Wessel, *War der Naumburger Meister Waldenser?*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 1 (1951/52) S. 44-55* [Wessel 1952a] und ders., *Rezension von Paulus Hinz, Der Naumburger Meister, Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts, Berlin 1951*, in: *Deutsche Literaturzeitung 73 (1952) S. 105-109* [Wessel 1952b], vgl.: Schlesinger 1952, S. 77 / Goldammer 1953, S. 126-128 / Jursch 1953 (Rez.), S. 163f. / Hamann 1955, S. 417f. (n.***) / Stange/Fries 1955, S. 16 / Hütt 1956, S. 513f. / Hütt u.a. 1956, S. 73 (n.22), 106 (n.30) / Jahn 1964, S. 19 (n.39) / Schubert D. 1974, S. 33 (n.32) / Mrusek 1976, S. 397, (n.106) / Scieurie 1981a, S. 78 / Scieurie 1981b, S. 352 / Schulze 1995, S. 34f. (n.23) / Rasche 1996, S. 375 (n.1) / Horch 2001, S. 173 (n.770) / Schwarz 2002, S. 31 (n.12).

1935 Wessel 1952b (Rez.), S. 105ff.

„Stellt sich der Verfasser wirklich vor, ein ‚Werkmeister‘ des 13. Jahrhunderts habe das Programm der Ausgestaltung des Chores einer Bischofskirche von sich aus umstoßen können?“ (Wessel 1952b (Rez.), S. 106.)

Vgl. Beenken (1939a) S. 141 (n.49):

„Man hüte sich aber, aus ikonographischen Besonderheiten Schlüsse auf die persönliche Gesinnung des Künstlers zu ziehen, daß er etwa ein waldensischer Ketzer gewesen sei und als solcher Grundlehren der Kirche abgelehnt habe [49] Ernst Lippelt (*Das Geheimnis des Naumburger Meisters, Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft, 1938, S. 232, Deutsches Volkstum, 1938, S. 667*) verweist auf einige in der Tat eigenartige ikonographische Besonderheiten wie das Essen von Fisch, das Trinken aus einem Krüge beim Abendmahl in dem Naumburger Lettnerrelief oder das dreiarmige Kreuz, an dem der Gekreuzigte des Lettnerportals hängt. Dies alles verweise auf Waldenser Gepflogenheiten, die die Kirche verurteilt habe. Die Gebärde der Lettner-

Gleichzeitig mit Wessels Buchbesprechung erschien in der *Wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Greifswald* eine eigenständige Abhandlung des Autors unter dem Titel *War der Naumburger Meister Waldenser?*, welche die eingehende Erörterung bestimmter Thesen von Lippelt und Hinz mit einer prinzipiellen Zustimmung zu Peter Metz' theologischer Sinndeutung des Naumburger Westchorprogramms und insbesondere dessen liturgischer Deutung des Stifterzyklus verband.¹⁹³⁶ Wessels 1949 in einer Besprechung zu Metz' Publikation *Der Stifterchor des Naumburger Doms* vorgetragene Kritik wegen einer dort fehlenden Auseinandersetzung mit den Thesen Lippelts - Metz hätte die Argumente für die *Waldenserthese* immerhin erwähnen sollen, so Wessel damals - erledigte der Referent jetzt selber, um endlich der liturgischen Interpretation von Metz gegen die immer noch nicht verstummte Waldenserthese zum Durchbruch zu verhelfen.

Die gesteigerte Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit dem in Lippelts Nachfolge geschriebenen Buch von Paulus Hinz lag für Wessel darin, dass mit der Neuorientierung des Faches Kunstgeschichte hin zu einer stärkeren Beschäftigung mit inhaltlich-ikonographischen Fragen die Thesen von Hinz zum Waldensertum des *Naumburger Meisters* einen höheren Stellenwert erlangt hatten als zur Zeit von Lippelts Veröffentlichung im Jahre 1938. Denn damals war Lippelts Studie vor dem Hintergrund einer noch überwiegend stilanalytisch orientierten Fachwissenschaft kaum zur Kenntnis genommen worden.¹⁹³⁷

Maria: ‚nicht ich sondern er‘ wird als Ablehnung der Marienverehrung gedeutet. Das Thema der Stifter im Chor, besonders die Aufnahme der ‚Raufbolde‘, Dietmar und Timo, bedeutet nach Lippelt ein Bekenntnis zu den ‚Menschen mit ihrem Widerspruch‘ einen ‚Protest gegen die gesamte Heiligenverehrung der Kirche‘.] Wäre er es gewesen, wie hätte er wagen dürfen, solcher Gesinnung unter den Augen des Bischofs und seiner Domgeistlichkeit Ausdruck zu geben?“

1936 „Er [Metz 1947] hat die Erklärung aus dem Gedanken der Sühnestiftung gefunden; das leuchtet besonders ein, als ja gerade Timo der Einzige ist, auf dessen Schild seine Stiftung für den Dom genannt ist: qui dedit ecclesie septem villas. Und daraus folgt die stete Fürbitte der Kirche gerade für die beiden Todsünder, die des Gebetes und der Sühne besonders bedurften [26) a. O. S. 26 f.]. Diese von Metz aus der mittelalterlichen Totenliturgie usw. fest untermauerten Gedanken zur Lösung der Frage nach dem Programm des Stifterchores im allgemeinen und der Aufnahme der beiden Todsünder unter die Stifterfiguren im besonderen *bedürfen keiner weiteren Ergänzung.*“ (Wessel 1952a, S. 46; Herv., G.S.)

1937 „War es nicht allzu verwunderlich, daß die Kunstgeschichte alten Stiles mit ihren wesentlich stilkritischen Interessen durch Lippelts Argumentation nicht sehr beeindruckt war, weil das Problem sie wenig berührte und sie daher Lippelts These nichts Rechtes entgegenzusetzen hatte, so war es bedauerlich, daß Peter Metz in seinem bislang besten aller Versuche der Deutung des Naumburger Stifterchores [5) *Der Stifterchor des Naumburger Domes. Ueber die Kunst und den Menschen des 13. Jahrhunderts, Berlin 1947*] dieses Problem überhaupt nicht berührte, weil es ihm allzu unwichtig erschien. Ich habe seinerzeit diese Unterlassung als mißlich hervorgehoben [6) *Deutsche Literaturzeitung 1949, Heft 10.*], da

Wessel griff die Darstellung von Hinz an drei Punkten an: zunächst verfehle der Autor das geschichtliche Wesen des Waldensertums bereits bei seinem ersten Versuch, ein konkretes Werk des Naumburger Meisters als waldensisch zu interpretieren. Hinz verkenne zweitens die traditionellen kirchlichen Elemente in der Abendmahlsdarstellung des Naumburger Westlettners, die keine waldensische Erklärung benötigten. Hinz versuche drittens im Naumburger Stifterzyklus einen Protest gegen den Heiligenkult der Kirche zu erkennen, obwohl dieser Zyklus (wie Metz gezeigt habe) mit der Liturgie der katholischen Kirche völlig im Einklang stehe, welche überhaupt den Schlüssel zum ganzen Skulpturenprogramm des Naumburger Westchors liefere.

Das Zerrbild einer waldensischen Deutung

Wessel gab Hinz' Analyse des Bassenheimer Reliefs so wieder, als habe dieser die Figur des armen Bettlers mit einem Waldenser, einem ‚Armen von Lyon‘, gleichgesetzt. Wessel fügte hinzu, dass diese Gleichsetzung (die Hinz an keiner Stelle vornimmt) *unstatthaft* sei.¹⁹³⁸ Aus der Darstellung der Mitmenschlichkeit, in der Hinz ein Zeichen waldensischer Gesinnung des Bildhauers erblickt hatte, machte Wessel, der einleitend die Ziele der Waldenser mit denen der späteren Franziskaner verglich,¹⁹³⁹ ein Programm der Besitzlosigkeit, welches Hinz der Bassenheimer Darstellung entnommen haben soll (wovon in Hinz' Analyse nichts zu lesen ist), um daran die Feststellung zu knüpfen, dass die Waldenser „arm, d.h. besitzlos - nicht verkommen und verelendet“ gewesen seien (letztere Bemerkung bezog sich auf die bei Hinz nicht vollzogene Gleichsetzung des Bassenheimer Bettlers mit einem Waldenser). Weiter merkte Wessel an, dass die Waldenser „in der Nachfolge Jesu“ keine *Straßenbettler* gewesen seien, sondern „von ihrer Predigt“

m. E. eine für falsch erachtete Deutung nicht durch Uebergehen aus der Welt geschafft wird und gerade die Lippeltschen Thesen mir einer ernsthaften Auseinandersetzung wert schienen. Diese Auseinandersetzung ist nun wirklich akut notwendig geworden, während sie 1947 noch als rein akademisches Problem erscheinen mochte, denn nunmehr liegt eine neue Deutung des Naumburger Stifterchores von Paulus Hinz vor, die sich ganz eng an Lippelts Thesen anlehnt, sie bis ins Einzelne übernimmt und mit einigen kleineren Argumenten auszubauen sucht“ (Wessel 1952a, S. 44.)

1938 „Die Gleichsetzung Armer bzw. Bettler und ‚Armer von Lyon‘ ist unstatthaft.“ (Wessel 1952a, S. 45.)

Vgl. zur Analyse des *Bassenheimer Reiters* Paulus Hinz (1951, S. 14f.) und Kap. XX. 5 (*Das Menschenbild eines waldensischen Bildhauers*).

1939 „Petrus Waldus wollte ursprünglich nichts anderes, als der hl. Franziskus von Assisi, d. h. eine Gemeinschaft von Predigern gründen, die in evangelischer Armut lebte. Da die Kurie das nicht gestattete, wurde aus Waldus ein Ketzer, der dem Wort der Aussendungsrede Mt. 10 mehr gehorchte als der Kirche.“ (Wessel 1952a, S. 44.) - Vgl. Wessel 1952b (Rez.), S. 105f.

lebten, und man in ihnen „keinesfalls so etwas wie eine Vereinigung zur Armenfürsorge“ sehen dürfe. Die Armut der Waldenser habe „mit der hier [sc. im Bassenheimer Relief] zur Schau gestellten elenden Bettelarmut nicht das geringste zu tun“. Wessels ganze Kritik der Interpretation des Bassenheimer Reliefs durch Hinz lebte von der Unterstellung, Hinz habe den Bettler im Bassenheimer Relief mit einem Waldenser identifiziert (eine blanke Erfindung Wessels).

Ferner gab Wessel vor, Hinz habe die Figur des waldensischen Bettlers *gegen* den Heiligen des Bildes gestellt. Hinz aber hob die Mitmenschlichkeit des heiligen Martin im Bassenheimer Relief hervor und betonte in diesem Zusammenhang die fehlende Zurschaustellung von dessen Heiligkeit im Unterschied zu anderen Darstellungen der Zeit. Als habe Hinz das Gegenteil behauptet, stellte Wessel fest, dass *für* sein [Wessels] *Empfinden* der heilige Martin im Bild „nicht weniger liebevoll und ausdrucksvoll modelliert“ sei als der Bettler - eine Charakterisierung des Heiligen, die Wessel der Analyse von Hinz direkt hätte entnehmen können, obwohl er so tat, als müsste er diese Auffassung gegen Hinz durchsetzen.¹⁹⁴⁰ Vor der schwarzen Folie



Der Bettler in seinem „feiernden Elend“, ein Lammersbild von Menschengehalt, und doch ein Gottesgeschöpf, dem zu helfen Christenpflicht erheischt

Abb. 284. Bettler des ‚Bassenheimer Reiters‘
(Aus: Hinz 1951, S. 68)

¹⁹⁴⁰ Wessel 1952a, S. 45.

Vgl. dazu die Darstellung bei Hinz (1951, S. 14f.; *Herrn*, G.S.):

„Wenn wir (...) den Eindruck gewinnen, daß die Liebe des Meisters offenbar diesem armen Menschen [sc. dem Bettler des ‚Bassenheimer Reliefs‘] gilt (...), so mag vielleicht schon hier etwas von dem *anklingen*, was dann bei den Naumburger Bildwerken ganz konkret weiter deutlich wird: Der Naumburger Meister muß *den Waldensern nahegestanden* haben (...). Dem Armen also, dieser notleidenden Bettlergestalt, ist der Meister offensichtlich besonders zugewandt (...).

Dem *Armen* zu helfen, diese Christenpflicht erfüllt nun auf diesem Bildwerk der *heilige Martin* wie etwas Selbstverständliches. Wie das hier dargestellt ist, überzeugend, lebensnah, darin bricht gleichfalls etwas Neues auf, aus gleicher Gesinnung erwachsen. (...). Was sich hier von Mensch zu Mensch vollzieht, ist nicht auf Wirkung nach außen bedacht. Dieser Heilige stellt sich und sein Werk nicht als ein ‚gutes Werk‘ zur Schau. (...). Unmittelbar und ausschließlich ist er in diesem Augenblick dem armen, hilfsbedürftigen Menschen zugewandt. Kein äußerer Nimbus ist um ihn. Ganz schlicht, erfüllt von der Milde eines helfenden Mitleids ohne Worte, verrichtet er diese Tat erbarmender Liebe. (...).

(.....). So legt sich die Vermutung nahe, daß der Meister - wahrscheinlich schon in Frankreich vom Waldensertum stark beeinflusst - mitten in dem Schaffen seiner Mainzer

einer unsensiblen Interpretation durch Hinz trug Wessel seine eigene Deutung vor, um Hinz' Waldenserthese gleich zu Beginn bei Besprechung des *Bassenheimer Reliefs* als konstruiert, unsensibel und ohne Bezug zum Werk des *Naumburger Meisters* zu erweisen, an einem Punkt der Abhandlung von Hinz, wo dieser seine These noch gar nicht entwickelt hat.¹⁹⁴¹

Erneute Kritik der Waldenserthese

Wessels Kritik an Hinz' Interpretation der Naumburger Passionsreliefs operierte zunächst mit einer ganz ähnlichen Unterstellung. So behauptete Wessel, Hinz habe eine einfache Gleichsetzung von Vertretern der niederen Stände mit den Waldensern vorgenommen und damit die geschichtliche und soziale Wirklichkeit der Zeit verfehlt. Wessel sprach hierbei von einer „völlig unzulässigen Gleichsetzung von Bauern, Armen und Waldensern“, versäumte es aber, durch Anführung von bestimmten Stellen bei Hinz, in denen diese Gleichsetzung vorgenommen worden sein soll, Belege für diese unterstellte Behauptung zu liefern.¹⁹⁴²



Abb. 285. Christus und Andreas des Naumburger Abendmahls (Foto Marburg)

Jahre besonders nachhaltige Eindrücke von den Waldensern empfangen haben muß, deren Auftreten in Mainz aus jener Zeit urkundlich nachweisbar ist.“

1941 Die Rolle einer Einführung in die Denkungs- und Empfindungsweise eines für waldensisch angenommenen Bildhauers, die Hinz seiner Analyse des Bassenheimer Reliefs selbst zuschreibt, erhält in Wessels Referat einen ganz anderen Stellenwert. In Wessels Wiedergabe wird aus einer *Einführung* bei Hinz eine massive Ausdeutung des Bassenheimer Reliefs zu einem waldensischen Manifest, zu einer waldensischen Propaganda. In ihrer forcierten Art erweckt Wessels Besprechung den Eindruck einer *Überinterpretation*, etwa wenn er Hinz' Auffassung, der heilige Martin würde im Bassenheimer Relief sein gutes Werk nicht zur Schau stellen, wie folgt kommentiert:

„Und was das Nicht-zur-Schau-Stellen als ‚gutes Werk‘ anlangt, so kann man da doch wohl recht geteilter Meinung sein: Das ganze Relief zeigt eben doch nichts anderes als diese Tat der Nächstenliebe, also ein ‚gutes Werk‘, stellt es zur Schau in dynamischer Dramatik. Diese Argumentation vermag also nicht, einer unvoreingenommenen Prüfung standzuhalten, und wirkt gesucht, um das ‚Waldensertum‘ des Naumburger Meisters schon möglichst frühzeitig aufzuspüren.“ (Wessel 1952a, S. 45.)

1942 Wessel charakterisiert die Passionsreliefs zunächst *allgemein* in einer Weise, die keinen Gegensatz zur Interpretation bei Hinz (siehe Kap. XIX. 4 (*Ein waldensisches Abendmahl*)) erkennen lässt:

„Sie [*sc. die Passionsreliefs*] sind (..) steingewordene Predigt von reifster Innerlichkeit und

Einen ersten konkreten Vorwurf, der im Text von Hinz tatsächlich eine Entsprechung findet, richtete Wessel gegen dessen These, dass die Naumburger Abendmahlsdarstellung der *offiziellen kirchlichen Tradition* widerspreche.¹⁹⁴³ Wessel wies dagegen nach, dass die Passionsszene des Westlettners sehr wohl in einer *ikonographischen Tradition* stehe.¹⁹⁴⁴ Wessel gebrauchte jedoch das Wort *Tradition* in einem anderen Sinn als Hinz. Wenn Hinz einen Gegensatz der Naumburger Abendmahlsdarstellung zur *offiziellen kirchlichen Tradition* behauptete, dann berührte er zwar auch die Bildtradition, die nach Hinz' Auffassung *üblicherweise* im Mittelalter das geweihte Brot des Abendmahls als Hostie gezeigt habe.¹⁹⁴⁵ Vor allem aber bezog sich Hinz auf die liturgische Tradition der kirchlichen Feier des Abendmahls, bei welcher vom Priester Hostie und Kelch gereicht worden seien.¹⁹⁴⁶

Ausdruckskraft, in ihrer gestrafften, klaren Schlichtheit schlechthin überzeugende Verkündigung der Passion Christi. Das gilt für mein Empfinden aber von allen Gestalten der Lettnerreliefs ohne Ausnahme, nicht nur von Christus und seinen Jüngern.“ (Wessel 1952a, S. 47.)

Wessel fährt dann fort:

„Aber das ist *doch wohl* letzte, größte Meisterschaft des Künstlers und nicht Glaubensausdruck im Sinne eines ketzerischen Bekenntnisses, *ganz zu schweigen* von der völlig unzulässigen Gleichsetzung von Bauern, Armen und Waldensern.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.)

Wessel verbindet einen Schein-Widerspruch - *Aber das ist doch wohl letzte, größte Meisterschaft ...* - mit der Unterstellung einer *völlig unzulässigen Gleichsetzung von Bauern, Armen und Waldensern*, für die sich im Text von Hinz keine Entsprechung finden lässt.

1943 Vgl. Hinz (1951, S. 47): „Daß es sich hier um ein wirkliches Mahl nach dem Abendmahlsbrauch der Waldenser handelt, wird nun vollends durch einige Einzelheiten deutlich, die der *offiziellen kirchlichen Tradition* des Mittelalters rundweg widersprechen und auf die, soweit ich sehe, zuerst Ernst Lippelt mit gründlicher Beweisführung hingewiesen hat.“

1944 „Die *ikonographische* Untersuchung der Abendmahlsdarstellung zeigt (..), daß die Bildgestaltung des Naumburger Meisters keineswegs außerhalb jeder *ikonographischen Tradition* steht, vielmehr zahlreiche durchaus gewohnte Bilddokumente zu einer eigenwilligen Gesamtform vereinigt hat.“ (Wessel 1952a, S. 49; *Hern.*, G.S.)

1945 „Das Brot wird nicht als Hostie gereicht, wie es sonst auf mittelalterlichen Abendmahlsbildern *üblich* ist.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.)

1946 Den unbestimmten Hinweis *wie es sonst auf mittelalterlichen Abendmahlsbildern üblich ist* lässt Hinz in späteren Auflagen ganz weg, weil es ihm vor allem auf den Gegensatz zur kirchlichen Liturgie (nicht zur Bildtradition) ankommt:

„Das Brot wird nicht in Form einer Hostie dargeboten.“ (Hinz 1958, S. 56.)

Dass Hinz mit der Feststellung eines *völligen Widerspruchs (rundweg widersprechen)* zur *offiziellen kirchlichen Tradition* den zeitgenössischen kirchlichen Ritus bei der Feier des Abendmahls meint, geht umgekehrt aus seinem Bezug auf Lippelts Darstellung hervor, der das Naumburger Abendmahl im Verhältnis zur *ikonographischen Tradition* der *Abendmahlsbilder vom 10. Jahrhundert ab* bespricht:

„Auf den *Abendmahlsbildern vom 10. Jahrhundert ab* sehen wir (..) oft nicht nur eine Schüssel mit Fischen, sondern mehrere, bis zu vier, also lediglich eine Art Tafelschmuck.

Wessel räumte ein, dass die These einer waldensischen Abendmahlsfeier am Naumburger Westlettner unter *der* Voraussetzung richtig sein könne, dass man sie als *waldensisches Gemeinschaftsmahl* auffasse, „das für die credentes neben dem für sie gültigen kirchlichen Abendmahl stattfand“. ¹⁹⁴⁷ Von einem solchen *Erinnerungsmahl* aber sprach Lippelt explizit und auch Hinz ging (wie seine Ausführungen zeigen) von einem solchen *Erinnerungsmahl* aus. ¹⁹⁴⁸ Wessel wandte nun dagegen ein, dass ein solches *waldensisches Gemeinschaftsmahl* „in Naumburg keinerlei ketzerische Assoziationen (hätte) hervorrufen können, da diese Feier ja ausschließlich auf den Bereich der französischen Stammgruppe der Waldenser beschränkt war und niemals nach Deutschland gelangte“. ¹⁹⁴⁹

Ohne auf den Umstand einzugehen, dass der Naumburger Bildhauer nach einhelliger Meinung der kunsthistorischen Forschung seine Lehrjahre in Frankreich verbracht haben müsse, fuhr Wessel fort: „es wäre also ein völlig wirkungs- und *risikoloses Bekenntnis* zu einer in Deutschland unbekannt Form einer bekannten Ketzerei gewesen, also mehr *ein Streich* denn eine bekennende künstlerische Tat, oder *eine erinnerungstrüchtige Spielerei*, die niemandem etwas sagte, und *kein Kampfruf*,

(.....). Könnte nun aber der Naumburger, auch wenn er die Bedeutung des Fischsymbols selbst nicht kannte, nicht doch in Befolgung einer alten Tradition die Fischschüssel hingestellt haben? Wir sahen schon oben, daß der Künstler sich an die Tradition wenig kehrt, auf keinen Fall aber Sklave der Überlieferung werden konnte. Und gegen eine Deutung aus der Tradition spricht hier die Haltung des Jakobus. Auf keinem der überlieferten Bilder greift einer der Jünger nach den Fischen. Sie stehen auf den Bildern als ein althergebrachtes Requisit. Hier aber greift doch Jakobus in einer ganz eigenartig betonten Weise nach dem Fisch. Der Künstler weicht also gerade bei der *Darstellung dieses Zuges* ganz von der Tradition ab. Es reicht also auch die Überlieferung nicht hin, die Fische zu erklären.“ (Lippelt 1938, S. 235; *Herv.*, G.S.)

Nach Lippelt steht der Naumburger Bildhauer bis auf einen bestimmten Zug durchaus in der *Tradition der Abendmahlsbilder*. Dieser bestimmte Zug, in welchem der Bildhauer in Naumburg *ganz von der Tradition abweichen* soll, sei der Griff des Jakobus nach den Fischen (worin Lippelt sich tatsächlich irrt - auch für den Griff des Jakobus nach dem Fisch gibt es Vorbilder in früheren Abendmahlsdarstellungen).

Dass Lippelt in diesem Punkt fehl geht, erweisen einige bei Goldammer (1953) wiedergegebene Abbildungen früherer Abendmahlsdarstellungen, worauf Wessel (1955, S. 322) in einem späteren Aufsatz gleichfalls mit Nachdruck hinweisen sollte (s.u.).

1947 Wessel 1952a, S. 50.

1948 Vgl. Lippelt (1938, S. 238): „Das Abendmahl (...) ist für sie [*sc. die Waldenser*] nicht ein Meßopfer, sondern ein schlichtes Erinnerungsmahl.“

Nach Hinz, der die Bedeutung von Lippelt übernimmt, aber den Begriff *Erinnerungsmahl* nicht verwendet, stellt das Naumburger Abendmahl „ein wirkliches Mahl“ dar, „das er [*Jesus*] hier stiftet“ (Hinz 1951, S. 46), womit Hinz gleichfalls das Abendmahl in der Bedeutung eines Erinnerungsmahls (*Dieses tut zu meinem Gedächtnis*) meint.

1949 Wessel 1952a, S. 50.

wie man uns doch dartun möchte.“¹⁹⁵⁰ „Wollte der Naumburger Meister seinen Zeitgenossen sein waldensisches Bekenntnis erkennbar vor Augen führen, dann hätte er schon eine Form wählen müssen, die man verstand und als ketzerisches Bekenntnis erkennen konnte. Das wäre dann eine ‚unerhörte Kühnheit‘ und so etwas wie eine protestantische Tat gewesen.“¹⁹⁵¹

Wessel räumte hier indirekt die Möglichkeit eines geheimen Waldensertums des Bildhauers ein, wie es Lippelt und Hinz tatsächlich vertraten,¹⁹⁵² indem er seine Widerlegung an dieser Stelle ganz auf die fehlende *Demonstration*, die mangelnde *Zur-Schau-Stellung* eines waldensischen Bekenntnisses beschränkte. Er hielt es ferner für möglich, dass der Bildhauer im Rahmen der Themenstellung *Passion* durchaus seiner unterstellten waldensischen Gesinnung Ausdruck hätte verleihen können, ohne gegen den bischöflichen Auftrag zu verstoßen. Als Kriterium für seine letztendliche Verwerfung der Waldenserthese nahm Wessel daher einen (bei Lippelt und Hinz mitunter anklingenden) Exklusivitätsanspruch zum Maßstab: damit die genannten Darstellungselemente beim Naumburger Abendmahl (Brot, Fisch und Krug sowie das Aufblicken des Jüngers Jakobus) als waldensisch gelten konnten, mussten sie *exklusiv* waldensisch sein - was sie nicht sind. Damit hielt sie Wessel für *ganz unnötige Annahmen* und erklärte die These selbst für widerlegt.¹⁹⁵³

1950 Ebd; *Herv.*, G.S.

Sieht man von der merkwürdigen Charakterisierung eines hier auch durch Wessel für möglich angenommenen versteckten waldensischen Bekenntnisses französischer Observanz als *wirkungs- und risikoloser Streich* und *erinnerungsträchtige Spielerei* einmal ab - die überführten Waldenser sind öffentlich hingerichtet worden (vgl. Hinz 1958, S. 16 (n.21)) und hatten allen Grund, ihr Waldensertum nicht offen zu bekennen -, so kann sich die polemische Bemerkung Wessels *kein Kampfruf, wie man uns doch dartun möchte* nur auf den Titel von Hinz' Buch (*Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*) und auf dessen Deutung des Westlettner-Portals beziehen, in welchem Hinz (1951, S. 62) eine Durchbrechung der *Priesterherrschaft* erkennen will. In der Naumburger Abendmahlsdarstellung jedoch, die Wessel hier bespricht, verwendet Hinz die von Wessel unterstellte Kampfmetaphorik an keiner Stelle.

1951 Ebd. - Wessel argumentiert hier nach dem Muster: ‚nur ein bekennender Ketzer ist ein richtiger Ketzer‘. Dass der Naumburger Bildhauer - unterstellt er sei Waldenser gewesen - seine religiöse Überzeugung in der Situation der Verfolgung gleichzeitig bekennen und verbergen wollte, kann sich Wessel nicht vorstellen.

1952 Zum Griff des Jakobus nach dem Fisch im Naumburger Abendmahl meint Lippelt (1938, S. 251): „Hier wird ein Bekenntnis abgelegt für das Evangelium der ‚Armen von Lyon‘. Freilich weiß das nur und wußte das nur der Eingeweihte.“

Zum *heimlichen Bekennertum* in Form des T-förmigen Kreuzes am Westlettneringang siehe weiter unten.

1953 Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Im Bemühen, die Besonderheit des waldensischen gegen den zeitgenössischen Abendmahlsgebrauch in der katholischen Kirche hervorzuheben, lassen Lippelt 1938 und

Die durch Wessel verkündete Widerlegung der These vom vermeintlichen Waldensertum des Naumburger Bildhauers stützte sich am Ende vor allem auf die Behauptung, - Wessel nannte sie seinen *Haupteinwand* -, dass der Naumburger Bildhauer gar keine Kenntnisse von den Sitten und Gebräuchen der französischen Waldenser hätte haben können. Um dies näher zu begründen unterschied Wessel zwischen der Gruppe der lombardischen und der Gruppe der französischen Waldenser. Nur bei den französischen Waldensern ließen sich entsprechende Abendmahlsgebräuche nachweisen. Dort aber seien die Prediger von ihren Anhängern (*credentes*) völlig abgeschieden gewesen: auf der einen Seite sei die große Schar der Anhänger, auf der anderen die Prediger als eine Art waldensische Priesterkaste gestanden, von deren geheimen Abendmahlsgebräuchen keine Kunde zu den *credentes* gelangt sei.¹⁹⁵⁴

Um also - so Wessel - die Darstellung eines waldensischen Abendmahls in Naumburg meißeln zu können, hätte der Bildhauer selbst Prediger, und zwar Prediger der französischen Gruppe der Waldenser sein müssen, um vom Brauch ihres Abendmahls Kenntnis erlangen zu können. Hätte er aber Kenntnis besessen, dann hätte er über diese nur als Prediger verfügen können, mithin seinen Beruf als Bildhauer nicht ausüben und damit auch das Naumburger Abendmahl nicht meißeln können, was - so Wessels zirkuläre Argumentation - die nur scheinbar waldensischen Elemente der Naumburger Abendmahlsdarstellung ihres waldensischen Charakters entkleiden würde.¹⁹⁵⁵

Hinz in der Erstausgabe seines Buches (1951) außer Acht, dass der waldensische Brauch in der christlichen - vor allem der frühchristlichen - Tradition fest verankert ist. Wessels Betonung der traditionellen Elemente in der Naumburger Darstellung trifft somit als Kritik durchaus diejenigen Passagen bei Lippelt und Hinz, in denen der Eindruck eines *exklusiven* Abendmahlsgebrauchs bei den Waldensern erweckt wird (eine Exklusivität, die dem historischen Selbstverständnis dieser Gruppe widerspricht). Wessels Kritik widerlegt nur die Behauptung dieser Exklusivität, nicht den waldensischen Abendmahlsgebrauch als solchen (s.u.).

Der Nachweis der Verwurzelung der Naumburger Abendmahlselemente in einer älteren christlichen Tradition (bei gleichzeitigem Gegensatz zum zeitgenössischen Ritus der Amtskirche), steht der von Lippelt und Hinz vertretenen Waldenserthese nicht entgegen. Wessel kann freilich nachweisen, dass die waldensisch anmutenden Elemente der Naumburger Abendmahlsdarstellung (Brot, Fisch, Krug, Aufblicken des Jakobus) nicht *exklusiv* waldensisch sind (denn sie stehen in einer Bildtradition), und dass es dem Bildhauer auf eine *Demonstration* seiner angenommenen Gesinnung, auf ein religiöses *Manifest* gegen die Anschauungen der Kirche nicht angekommen sein kann.

1954 Wessel 1952b (Rez.), S. 108.

1955 „Hier muß nun der *Haupteinwand* gegen Hinz' Waldenserthese geltend gemacht werden: Die Waldenser feierten das Abendmahl nicht mit ihren *credentes*, sondern nur unter den *Predigern*; hätte der Naumburger Meister von ihrem Ritus Kenntnis gehabt und daran teilgenommen, müßte er Prediger gewesen sein; dann aber hätte er seinen Beruf nicht mehr ausüben können, sondern das unstete Leben des Wanderpredigers in apostolischer Armut

Wessel machte noch einen zweiten *Haupteinwand* gegen eine waldensische Abendmahlsdarstellung des Naumburger Bildhauers geltend. Der Bildhauer könne die französischen Gebräuche auch deswegen gar nicht gekannt haben, weil er, wie Hinz bemerke (auf den sich Wessel bei *dieser* Information stützte) das Waldensertum - wenn überhaupt - erst in Mainz kennengelernt habe, wo aber „allein die lombardische Sondergruppe verbreitet“ gewesen sei, die überhaupt keine eigenen Abendmahlsgebräuche gefeiert habe.¹⁹⁵⁶

Wessel machte in dieser Erklärung seine für endültig angenommene Widerlegung der Waldenserthese von zwei Argumenten abhängig: a) von einem fehlenden Frankreich-Aufenthalt des Naumburger Meisters (Wessel nannte einen solchen Aufenthalt *sehr problematisch*, was in seiner Terminologie ein Nicht-Vorhandensein anzeigte) und b) - sozusagen als Ersatzargument, falls der *sehr problematische Aufenthalt in Frankreich* sich doch als wahrscheinlich herausstellen sollte - von einer hermetischen Abschließung der waldensischen Prediger gegenüber ihren eigenen Anhängern (*credentes*), so dass nie eine Nachricht über die Abendmahlsgebräuche der waldensischen Prediger an deren Ohren hätte dringen können.¹⁹⁵⁷

führen müssen; als einer der *credentes* aber hätte er am Abendmahl der Waldenser nicht teilnehmen dürfen, sondern wäre an die kirchliche Kommunion verwiesen gewesen, ja, *er hätte vom waldensischen Ritus nicht einmal Kenntnis haben können*“ (Wessel 1952b (Rez.), S. 108; *Herv.*, G.S.)

1956 „(...) dazu kommt noch, daß das besondere Abendmahl nur für die französische Stammgruppe der Waldenser bezeugt ist, während in Deutschland allein die *lombardische Sondergruppe* verbreitet war, die *überhaupt kein eigenes Abendmahl* hielt; nach Hinz aber soll der Naumburger Meister in Mainz Waldenser geworden sein (S. 15), also im Geltungsbereich der lombardischen Anschauungen, und nicht bereits während seines *sehr problematischen Aufenthaltes in Frankreich*. Damit hat die Waldenserthese den Boden der historischen Möglichkeit verloren.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

1957 Nachdem die Forschung Wessel in der Annahme, der Naumburger Meister sei nie in Frankreich gewesen, *nicht* gefolgt ist - auch nicht in der abgeschwächten Form eines *sehr problematischen Aufenthaltes in Frankreich* -, denn diese Annahme hätte eine sechzigjährige Forschung zu den Ursprüngen des Naumburger Bildhauers mit Lehr- und Wanderjahren in Frankreich über den Haufen geworfen, bleibt von Wessels *Haupteinwand* gegen ein waldensisches Abendmahl in Naumburg nur das Argument einer hermetischen Trennung von Predigern und Anhängern unter den französischen Waldensern übrig, das freilich jeder historischen, ja eigentlich jeder *allgemein-menschlichen* Erfahrung widerspricht (auch wenn man zu der Floskel seine Zuflucht nimmt, dass *im Mittelalter* alles *ganz anders* gewesen sei).

Denn - wie Paulus Hinz (1958, S. 16) aufgrund von Quellen berichtet - sei in Reims 1230, also zu einem Zeitpunkt, zu dem die kunsthistorische Forschung ungefähr den *Naumburger Meister* an der Kathedralbauhütte dieser Stadt vermutet - ein waldensischer Blutzeuge öffentlich auf dem Marktplatz verbrannt worden, ein „Bäckermeister, der eine französische Übersetzung der Bibel besessen hatte“. Warum aber, ließe sich fragen, sollen die Mitbürger, die diesem Schauspiel beiwohnten, nicht gefragt haben, *warum* der Bäckermeister verbrannt wurde, und hierbei etwas von den Gewohnheiten dieser Gruppe erfahren haben?

T-Form des Kreuzes

Weniger leicht machte sich Wessel die Wiederlegung eines weiteren Indizes für ein *heimliches Bekenntnis* des Bildhauers zu den Waldensern: die Gestalt des dreiarmigen Kreuzes am Eingang des Naumburger Westlettners, die von der Kirche verworfen worden sei.¹⁹⁵⁸ Aus der von ihm mitgeteilten Überlieferung, dass das „dreiarmige Kreuz (..) als Ketzerkreuz (galt)“ und Innozenz III. gegen diese Kreuzesform „gepredigt und das vierarmige Kreuz, die Crux immissa, als das für die katholische Kirche richtige und allein zulässige herausgestellt“ habe, machte Wessel die Aussage, dass es zweifellos richtig sei, „daß die Crux commissa *unerwünscht* war“. Wessel stimmte das kirchliche *Verbot* des dreiarmigen Kreuzes im nächsten Satz zu einem *Unerwünscht* herab.¹⁹⁵⁹



Abb. 286. Der Gekreuzigte am Westlettner
[mit älterer Übermalung]
(Foto Marburg)

Er bestätigte danach die historische Feststellung von Lippelt und Hinz, dass das von der Kirche verworfene T-förmige Kreuz in den erhaltenen Kreuzigungsgruppen des 13. Jahrhunderts kein zweites Mal verwendet worden sei.

1958 Vgl. Lippelt (1939b, S. 37): „das dreiarmige Kreuz ist das ‚Ketzerkreuz‘ der Albigenser und Waldenser. Kein geringerer als Papst Innozenz III. hat dagegen gepredigt und nachgewiesen, daß die katholische Kirche das vierarmige Kreuz gebrauchen müsse. Ihm folgen die Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, die gegen die Ketzer schreiben. Besonders erhärtet wird unsere Behauptung dadurch, daß der Naumburger seine ‚Ketzerrei‘ zu verstecken sucht, indem er eine Gewölberippe über das Kreuz weg bis hinter den Kopf des Gekreuzigten herabzieht, so daß es für einen harmlosen Beschauer so aussehen könnte, ‚als ob‘ der obere Arm hinter der Rippe verborgen sei. Er fehlt aber. Damit dürfte das Waldensertum des Meisters erwiesen sein.“ (Lippelt 1939b, S. 37; *Herv.*, G.S.)

und Hinz (1951, S. 63): „Die Waldenser aber hatten die dreiarmige Form des Kreuzes. Und eben diese Kreuzesform finden wir hier am Lettner. Man sieht das zwar erst richtig, wenn man unter dem Gewölbe der Giebelvorhalle steht. Vom Kirchenschiff aus gesehen wirkt es so, als ob es ein vierarmiges Kreuz wäre, dessen oberer Arm nur verdeckt erscheint. Auch hier also ein *heimliches Bekenntnis* zu waldensischem Brauch.“ (Hinz 1951, S. 63; *Herv.*, G.S.)

1959 „Das letzte zu nennende Argument von Lippelt und Hinz ist die Form des Kreuzes in der Lettner-tür: Es ist eine eindeutige Crux commissa. Dies dreiarmige Kreuz aber galt als Ketzerkreuz, Innozenz III. hatte gegen es gepredigt und das vierarmige Kreuz, die Crux immissa, als das für die katholische Kirche richtige und allein zulässige herausgestellt. Die Verwendung der verpönten Kreuzesform lasse also auf ketzerische Haltung des Naumburger Meisters schließen. *Es ist zweifellos richtig, daß die Crux commissa unerwünscht war*; sie kommt auch in den uns sonst erhaltenen Kreuzigungsgruppen des 13. Jhs. nicht vor, keine der Triumphkreuz-Gruppen zeigt sie; auch sonst ist sie im Mittelalter recht selten. Aber genügt dieses Argument für sich allein, wenn die anderen alle nicht stichhaltig sind? Sollte nicht die abwegige Kreuzesform sich aus der Einfügung in die Architektur erklären?“ (Wessel 1952a, S. 51.)

Wessel isolierte dann die Beobachtung des versteckt gezeigten T-förmigen Kreuzes am Eingang des Naumburger Westchors von allen anderen Beobachtungen, die auf eine waldensische Gesinnung des Bildhauers hindeuten könnten (s.o.), und fragte, ob das Argument des dreiarmligen Kreuzes *für sich allein* zum Erweis eines waldensischen Bildhauers *genüge*, eine Frage, die Lippelt und Hinz in ihren Abhandlungen mit einem klaren *Nein* beantwortet hatten (auch wenn für diese beiden Forscher die T-Form des Kreuzes als stärkstes Argument für die Annahme eines Waldensertums des Naumburger Bildhauers galt).¹⁹⁶⁰

Wessel rannte offene Türen ein, wenn er betonte, dass keines der von Lippelt und Hinz vorgetragene Argumente *für sich allein* schon stichhaltig sein könne. Anstatt nun eine zusammenfassende Beurteilung *aller* Beobachtungen an den Passionsreliefs und am Westlettnertportal vorzunehmen, verwies Wessel auf die bereits von der früheren Forschung vorgetragene Deutung von Christus am Westlettnerkreuz als *Symbol der Tür* (die Lippelt und Hinz gleichfalls im waldensischen Sinne deuteten),¹⁹⁶¹ und fand hierbei den Übergang zu der von Metz vorgeschlagenen Symbolik von Christus als *Träger des Gewölbes* und damit symbolisch *der Kirche*, womit er eine alternative *liturgische* Erklärung in seine Besprechung einführte und sich von einer abschließenden Würdigung der Waldenserthese dispensierte.¹⁹⁶²

1960 So schreibt Hinz in einer Ergänzung in den späteren Auflagen seines Buches, die auch als Beitrag zur Fortführung der Diskussion gelesen werden kann, zum Merkmal des Brotessens beim waldensischen Abendmahl:

„Ist es angesichts (...) des vorhin aufgezeigten, geschichtlich ikonographischen Befundes abwegig, den kuchenförmigen Brotlaib auf dem Tisch der Naumburger Abendmahlsdarstellung mit diesem besonderen Abendmahlsbrauch der Waldenser in Verbindung zu bringen? Wir würden keinen ausreichenden Anlaß haben, eine solche Beziehung herzustellen, wenn dies das einzige Argument wäre. Überhaupt ist hier ja nicht diese oder jene Einzelheit als solche schon ausschlaggebend, sofern sie isoliert für sich genommen wird und dann sich vielleicht da oder dort eine gewisse Parallele finden läßt. Entscheidend bleibt vielmehr die eigenartige und ungewöhnliche, einen Zufall ausschließende *Kombination all der genannten Momente*.“ (Hinz 1958, S. 58.)

1961 Vgl. Lippelt 1938, S. 244f. und Hinz 1951, S. 23f.

1962 „Metz sieht in ihr [*sc. der T-Form des Kreuzes*] sogar besonderen Symbolgehalt: Unmittelbar auf dem Kreuzesbalken liegt das Rippengewölbe des Türbaues auf; Christus wird so zum Träger des Gewölbes, zum „Eck- und Schlußstein“ und schließt so die Worte vom verworfenen Stein, der zum Eckstein wird, mit den Worten von Christus als der Tür zusammen. Metz hat diese Anschauung durch die Anführung der betreffenden Psalmenworte, die in der Liturgie zitiert werden, unterbaut. Das zeigt, daß eine Deutung der *Crux commissa* hier als *ketzerisch keinesfalls unumgänglich* ist, daß vielmehr sehr wohl architektonische Notwendigkeit und aus der Liturgie geschöpfte theologische Spekulation diese Form bestimmen könnten.“ (Wessel 1952a, S. 51; *Herv.*, G.S.)

Die Deutung des gekreuzigten Christus an der Naumburger Westlettnertpforte durch das Bibelwort Johannes 10, Vers 9 *Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich eingibt, der wird gerettet werden und wird ein- und ausgehen und Weide finden (ego sum ostium; per me si quis introierit salvabitur*

et ingrediatur et egrediatur et pasqua inveniet) ist wohl zuerst von Heinrich Bergner (1903, S. 118; zitiert in Fußnote 1619) vorgeschlagen und in der nachfolgenden Literatur allgemein akzeptiert worden:

Vgl. u.a. Jantzen (1925, S. 258): „Es gibt keinen Kruzifixus, der wie hier die Symbolik des Wortes ‚ich bin die Tür‘ so unmittelbar zwingend veranschaulicht wie dieser ans Kreuz geheftete Leib des Herrn in Naumburg, unter dessen ausgebreiteten Armen jeder hindurchgeht, der den Chor betreten will.“

Vgl. ferner Lippelt 1930, S. 13 (zitiert in Fußnote 1619; sowie ders. 1939a, S. 19); Weigert 1942, S. 202f.; Gubalke 1946, S. 25; Schlesinger 1952, S. 82; Stange/Fries 1955, S. 22; Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 226.

Nur Michael Viktor Schwarz (*Visuelle Medien im christlichen Kult: Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002*) glaubt, sich mit einem physisch-technischen Argument gegen diese sprechende Symbolik aussprechen zu müssen:

„Christus wurde keineswegs so dargestellt, als sei er an die Lettnerarchitektur genagelt, obwohl auch Kunsthistoriker das in ihren Beschreibungen suggerieren. *Vielmehr* ist ein scheinbar aus flachen Balken einfach gezimmertes Kreuz sehr weitgehend und exakt vom Bau des Portals unterschieden. [10 *Das wird auffällig häufig falsch wahrgenommen. (...) Was hinter diesem Lapsus steckt, ist der Versuch einer allegorischen Lektüre entlang dem Christuswort Johannes 10, 9: ‚Ich bin die Tür‘.*]“ (Schwarz 2002, S. 31; *Herv., G.S. u. n.10.*)

Als würde die Tür-Symbolik von der vollständigen physischen Identität von Kreuzes- und Türbalken abhängig sein, versucht Schwarz diese sprechende Symbolik dadurch zu widerlegen, dass das Kreuz aus *flachen Balken* den architektonischen Türbalken appliziert sei (woran man im Übrigen auch erkennt, dass das Kreuz T-förmig ist). Die Zurückweisung der Türsymbolik erscheint dem Autor deswegen so wichtig, weil sie mit seiner eigenen Erklärung des Gekreuzigten am Naumburger Westlettner kollidiert:

„Wenn es sich bei der Skulptur [*sc. dem Gekreuzigten am Naumburger Westlettner*] nicht um eine *Vorlage für mystisches Erleben* handelte, so könnte sie als eine Art *Initiationsinstrument für den Klerus* und dessen Eintritt in die *liturgische Erlebniswelt des Westchors* gedacht gewesen sein.

„*Ich bin die Tür, wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden*‘ (Johannes 10, 9). Dieses Christuswort wird *aus unmittelbar einsichtigen Gründen* gern als die Textgrundlage des Naumburger Gekreuzigten am Lettnerportal benannt.

Demgegenüber geht mein [*Schwarz?*] Vorschlag dahin, die simulierte *Epiphanie als Teil eines informellen ‚Durchgangs-Ritus‘* [63 *Ich bin mir klar darüber, daß sich dieser Sprachgebrauch nicht deckt mit dem, was der Ethnologe Arnold van Gennep unter ‚rites de passage‘ verstand. Vgl. A. van Gennep, Les rites de passage (Paris 1908, deutsch: Übergangsriten, Frankfurt a. M. 1999)*] und Ankündigung dessen zu verstehen, was die Kanoniker bei ihren Gottesdiensten hinter dem Lettner mit Fug und Recht erwarten durften: eine Begegnung mit Christus, und sei es im schwierigen Wunder der Eucharistie, wo sein gemarterter Leib authentisch eßbar und sichtbar wird - aber nur als weißes Brotscheibchen.“ (Schwarz 2002, S. 57 u. n.63; *Herv., G.S.*)

Die *unmittelbar einsichtige* Symbolik der Westlettnerpforte mit dem Gekreuzigten, der nach Johannes 10, 9 (*Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich eingeht, der wird gerettet werden*) die *Tür zum Heil* ist, wird durch Schwarz - gewürzt durch Ironie (*Brotscheibchen*) - zurückgewiesen, der diese Deutung für einen *Lapsus von Kunsthistorikern* hält, weil die Kreuzesbalken *auf* der Türarchitektur angebracht und nicht mit dieser identisch seien (S. 31; s.o.). Schwarz will diese Symbolik durch den Vorschlag eines *Initiationsinstruments für den Klerus* ersetzen, welcher den Priestern den *Eintritt in die liturgische Erlebniswelt des Westchors* inklusive *Brotscheibchen* erschließen soll.

Dass sich der Naumburger Westchor für Schwarz als diese *liturgische Erlebniswelt*

erschließt, verdankt der Professor nach eigenen Angaben einem Autor der dreißiger Jahre, Walter Bauer, der 1936 [*tatsächlich 1935*] unter dem Titel *Atmender Stein (Die größere Welt. Wanderung und Einkehr, Berlin 1935, S. 49-73)* einen Erlebnisbericht über den Naumburger Stifterchor (und andere *Erlebniswelten*) veröffentlicht hat, aus dem Schwarz zu Beginn seines *Essays* eine ganze Seite zitiert, um den Leser in Schwarz' eigene *Erlebniswelt* einzuführen.

Bauer berichtet, ähnlich wie dies andere Autoren der dreißiger Jahre auch tun - etwa Lothar Schreyer (vgl. 1934, S. 6f., zitiert in Fußnote 1404; siehe auch Kap. XIV. 3 (*Der deutsche Mensch und sein Prophet*)) -, von einem *Erlebnisaufenthalt* im Naumburger Dom, der bei Walter Bauer *vor* Abfahrt eines Zuges liegt, während er sich bei Schreyer *nach* Ankunft eines Zuges in Naumburg ereignet.

Bei Bauer heißt es - im Referat von Michael Viktor Schwarz - (also *vor* Abfahrt des Zuges):

„Ich erwartete nichts; ich hatte nur eine Stunde Zeit *bis zur Abfahrt des Zuges*, meine Geschäfte in Naumburg waren beendet. Ich hatte auch nicht die Absicht, etwas zu erwarten und im tiefsten Herzen getroffen zu werden, als ich die Schwelle der Domtür überschritt. Ich hatte schon einige Male das Sehenswürdige der Kirche gesehen, vor Jahren zwar, aber ganz deutlich, wie ich meinte, und endgültig. Ich ging schnell durch den Raum, um die Figuren der Stifter zu sehen. Aber das Kreuz am westlichen Lettner verhinderte mich daran.“ (*Bauer, Atmender Stein, zitiert nach Schwarz 2002, S. 25; Herv., G.S.*)

[Bei Schreyer (1934, S. 6; *Herv., G.S.*) hatte es ein Jahr zuvor *nach* Abfahrt des Zuges geheißen: „Es war auf einer *Bahnfahrt durch Thüringen*. Der Schnellzug hielt auf freier Strecke an einem Bahnübergang.“]

Bauer kommt schließlich 1935 zu dem Punkt, auf den sein Referent Schwarz 2002 hinaus will:

„Dieses Kreuz in der Mitte, unter dessen flügelgleich ausgespannten Armen die Gleichgültigen und Betroffenen hindurchgehen, duldet nicht, daß ich mich sogleich der Frauen freute, die schweigsam ihr ewiges Leben führen - es wies mich zu seiner Geschichte, und die zufällige Stunde füllte sich mit tieferem Herzschlag, mit Unruhe, mit Scham, aber auch mit Trost, daß viel Leiden ertragen werden könnte. Der Zufall zerstäubte, und ich *sah*.“ (*Bauer, Atmender Stein, zitiert ebd.; Herv., G.S.*)

[Bei Schreyer (1934, S. 39) hatte es geheißen: „Frau Uta steht aufrecht am Altar im heiligen Chor und umhüllt ihren Körper in Ehrfurcht ganz, um nur Kraft der Seele zu sein, zu empfangen. Wie mit dem Leib so mit der Seele. ‚Herr, sprich dein ewiges Wort in uns, und laß es uns hören! Herr, leuchte dein Licht in unsere Seelen, und laß es uns *schauen*.“; *Herv., G.S.*]

Schwarz (2002, S. 31) ist sich nicht sicher, ob es sich beim Naumburger Westlettnerkreuz um ein dreiarmiges Kreuz handelt, will es aber auch nicht ausschließen (*ebd.*) und kritisiert zurecht die retuschierten Aufnahmen bei Paulus Hinz (siehe unsere Abbildung 282), welche die T-Form des Kreuzes in der Frontalansicht erkennbar werden lässt (was in Wirklichkeit nicht möglich ist). (Diese Retuschen gehen wahrscheinlich auf das Konto des Verlages, denn sie widersprechen der Argumentation von Hinz völlig; vgl. Hinz 1951, S. 63; zitiert in Fußnote 1958).

Schwarz (*ebd.*), der sich über die Form des Westlettnerkreuzes unsicher ist, ist sich umgekehrt völlig sicher, dass „heute niemand mehr glaubt, daß der Bildhauer einer Waldensergemeinde angehörte und solches durch das T-Kreuz zu erkennen geben wollte“ und führt (*ebd.*, n.12) als Begründung für die Erledigung der Waldenserthese den hier behandelten Beitrag von Klaus Wessel aus dem Jahr 1952 an („Die Debatte dürfte durch den folgenden Beitrag beendet worden sein: K. Wessel, *War der Naumburger Meister*

Waldenser²⁶), weshalb er selbst, Schwarz, „auf eine ausführliche Erörterung der Frage verzichten“ wolle. (Ebd.)

Wie gesehen ist sich der angesprochene Klaus Wessel in der Widerlegung der Waldenserthese bei genauerer Prüfung seiner Argumente gar nicht mehr so sicher und beschränkt seine Widerlegung des waldensischen Gehalts der Abendmahlsdarstellung auf die fehlende *Zur-Schau-Stellung* dieses Gehalts, während er die T-Form des Kreuzes für sicher annimmt, weil er sie gesehen hat: „Es ist eine eindeutige *Crux commissa*“ (Wessel 1952a, S. 51).

Schwarz übergeht das von Wessel wie von den Vertretern der Waldenserthese (s.o.) angemerkte historische Faktum eines Verbots des T-förmigen Kreuzes durch das 4. Laterankonzil unter Innozenz III. 1215 (von dessen Diskussion Schwarz sich durch die von ihm eingeräumte *Unsicherheit* bezüglich der Kreuzesform dispensiert glaubt) und stellt Reflektionen über die Unterschiede von Türarchitektur, Kreuzesbalken, Gewölbeanfänger und Körper Christi am Westlittneringang an:

„Der Kreuzstamm jedenfalls ist dem Trumeau vorgelegt, der Querbalken dem Sturz. Dabei ist das Querholz auf beiden Seiten kürzer als der Sturz und läßt dort erkennen, daß es auch breiter ist.“ [Zum Nachvollzug der Überlegungen Schwarz' vgl. die Abbildungen Seite 134/135 und 165 bei Schubert E. 1997 (Aufnahmen Stekovic)] „Architektur und Kreuz passen also nur bedingt zusammen. Der Künstler macht uns glauben, daß er zwei einander fremde Strukturen *improvisierend* zusammengefügt hat. Scheinbar festgehalten wird das Kreuz durch den Gewölbeanfänger der Vorhalle, der sich zwischen das Holz und Christi Nacken schiebt.“ (Schwarz 2002, S. 31; *Herv.*, G.S.)

Der Künstler hat nicht ‚improvisierend zwei fremde Strukturen zusammengefügt‘, sondern bewusst eine doppelte Symbolik gestaltet:

a) Der Gewölbeanfänger schiebt sich ‚zwischen das Holz und Christi Nacken‘, nicht um das Holz ‚festzuhalten‘ - der Gewölbeanfänger schwebt doch -, sondern um die Symbolik von Christus als Träger des Gewölbes, das ist die Kirche, zu verbildlichen, indem der Gewölbeanfänger gleichsam aus der Schulter des Gekreuzigten herauswächst. b) Die andere Symbolik des T-förmigen Kreuzes, welches in Naumburg an Pfosten und Türbalken angebracht ist (es muss nicht festgehalten werden) ist die von der älteren Forschung (s.o.) herausgearbeitete Türsymbolik in Verbildlichung des Christusworts ‚Ich bin die Tür; wenn jemand durch mich eingeht, der wird gerettet werden‘ (Johannes 10, 9).

„Es handelt sich um eine zutiefst problematische Stelle, welche die *Wirklichkeit* des Kreuzes und des daran befestigten Körpers aber effizient beglaubigt: Das Kreuz ist am Durchgang befestigt und Christus am Kreuz, das Kreuz ist *so wirklich wie* das Portal und Christus *so wirklich wie* das Kreuz. Ich glaube, es ist deutlich, daß die Erscheinung des Gekreuzigten als *virtuelle Realität* konzipiert wurde.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Schwarz' Anmerkung, dass der Körper Christi *so wirklich wie* das Kreuz, das Kreuz *so wirklich wie* die Architektur usw. sei, zeigt ihre Verwandtschaft mit dem durch Schwarz zu Beginn seines Essays angerufenen Populärmystiker der Nazizeit, Walter Bauer (*vor* Abfahrt des Zuges; s.o.) und verdankt sich einem beliebig durchführbaren assoziativen Spiel *virtueller Realitäten*, bei welchem eine Sache immer zugleich noch für eine andere steht, sich verdoppelt, spiegelt, bricht usw., ein *quid pro quo*, welches bei Schwarz an die Stelle historischer Analyse und konkreter Auseinandersetzung mit der Forschung tritt.

Konkurrierende theologische Interpretationsansätze zum Stifterzyklus

Metz' Publikation von 1947 diente Klaus Wessel als Muster für eine positive Begründung des theologischen Gehalts von Westchor und Westlettner im Naumburger Dom.¹⁹⁶³ Dagegen hätten die beiden Vertreter der Waldenserthese, Lippelt und Hinz, nur das gesehen, was diese Figuren *nicht* sind - sie seien *keine* Heilige - und daraus die Begründung einer waldensischen Ablehnung oder gar eines Protestes gegen die Heiligenverehrung gefolgert. Hinz habe die Aufstellung der Stifterfiguren im Westchor damit begründet, dass die Bedeutung des Gekreuzigten am Westlettner so noch sinnfälliger werde: im Gekreuzigten lag für Hinz die *spendende Mitte*, an die sich die schuldigen Personen im Chor, die Stifterfiguren, ohne Vermittlung von Heiligen mit der Bitte um Fürsprache bei Gott wenden könnten.¹⁹⁶⁴ Gegen diese theologische Auffassung, welche die Stifterfiguren im Hinblick auf die Gnadenverheißung des Gekreuzigten am Westlettneringang interpretierte, setzte Wessel unter Berufung auf Metz die alternative theologische Auffassung, welche im liturgischen Angebot der Kirche die nach mittelalterlicher Vorstellung allein wirksame Fürsprache bereit hielt. Gegen Hinz' Gedanken der *Gnade* setzte Wessel (unter Berufung auf Metz) den Gedanken der *Sühne-Stiftung*, des *Ablasses*.

Den Gedanken der *Sühnestiftung* würde unter den Stifterfiguren besonders die Figur des *Timo* anschaulich machen, der ein Stifter der Naumburger Bischofskirche gewesen sei, worauf die Schildinschrift *qui dedit ecclesie septem villas* betont hinweise. Wessel folgerte wie Metz, dass gerade die Gestalt des Timo des Fürbittgebets besonders bedürftig sei (ein Gedanke, dem die konkurrierende Interpretation von Hinz noch zustimmte). Die Fürbitte aber habe sich diese Gestalt - und darin liege der Sinn ihrer Aufstellung - durch ihre Stiftung *erworben*. Im *Erwerb* der Fürbitte durch *Stiftungen* anstelle eines Appells an die *Gnade Christi* am Kreuz unterschied sich dann der Erklärungsansatz Wessels von dem Paulus Hinz'.

1963 „Will man sein Werk [*sc. des Naumburger Meisters*] deuten, so wird man also den Weg gehen müssen, den Metz gezeigt hat: Man kann nur von der Liturgie der mittelalterlichen Kirche her zu einer befriedigenden Deutung kommen.“ (Wessel 1952a, S. 51.)

1964 „Ist die Hereinnahme der beiden düsteren Gestalten für Lippelt nur ein Beweis mehr für die Ablehnung der Heiligenverehrung, so wird für Hinz daraus ein selbständiges Argument für das ‚protestantische‘ Waldensertum des Naumburger Meisters.“ (Wessel 1952a, S. 46.)

Wessel zitiert dann ausführlich die Darstellung von Hinz (1951, S. 22 und S. 39.)



Abb. 287. Timo
(Foto Marburg)

Der Gedanke eines Anrechts der Stifter auf Fürbitte durch ihre Stiftungen entstamme der *mittelalterlichen Totenliturgie*, in welcher Wessel (wie Metz) die „Lösung der Frage nach dem Programm des Stifterchores im allgemeinen und der Aufnahme der beiden Todsünder unter die Stifterfiguren im besonderen“ gefunden zu haben glaubte, weshalb diese Erklärung „keiner weiteren Ergänzung“ bedürfe.¹⁹⁶⁵

Während sich die theologischen Deutungen von Lippelt und Hinz auf der einen, von Wessel und Metz auf der anderen Seite in der Feststellung der Bedürftigkeit aller Stifterfiguren nach *Fürbitte* einig waren - die *Schuld* der Stifterfiguren bildete für beide Erklärungsansätze die tiefere Ursache für die Errichtung des Stifterzyklus -, unterschieden sie sich dadurch, dass der *protestantische* Erklärungsansatz allein in der *spendenden Mitte* des Gekreuzigten am Westlettner den Fürbitter erkennen wollte, der *katholische* Erklärungsansatz dagegen - so könnte man den Standpunkt von Wessel und Metz im Unterschied zu dem von Hinz und Lippelt bezeichnen - im liturgischen Wesen der Kirche, in Totenmesse und Fürsprache der Heiligen das theologische Angebot des Zyklus begründet sah, wobei die protestantische Erklärung in der waldensischen Gesinnung des Bildhauers, die katholische Auffassung in der Liturgie und im bischöflichen Auftrag den Motiv- und Gestaltengeber des Zyklus erblickte.¹⁹⁶⁶

1965 Wessel 1952a, S. 46.

1966 Wessel (ebd.) versucht die liturgische Interpretation von Metz als Lehrmeinung durchzusetzen, die keiner weiteren argumentativen Rechtfertigung bedürfe:

„Er [Metz] hat die Erklärung [sc. für den Stifterzyklus] aus dem Gedanken der *Sühnestiftung* gefunden; das leuchtet besonders ein, als ja gerade Timo der Einzige ist, auf dessen Schild seine Stiftung für den Dom genannt ist: *qui dedit ecclesie septem villas*. Und daraus folgt die stete *Fürbitte der Kirche* gerade für die beiden Todsünder, die des Gebetes und der Sühne besonders bedurften [26) Metz 1947, S. 26f]. Diese von Metz aus der mittelalterlichen *Totenliturgie* usw. fest untermauerten Gedanken zur Lösung der Frage nach dem Programm des Stifterchores im allgemeinen und der Aufnahme der beiden Todsünder unter die Stifterfiguren im besonderen *bedürfen keiner weiteren Ergänzung*. Es ist nicht ganz verständlich, wie nach diesen klaren und fundierten Deutungen gerade die Aufnahme Dietmars und Timos noch für die Waldenserthese herangezogen werden konnte. *Vollends unverständlich* aber bleibt, wie man daraus ein Urteil des Naumberger Meisters über ‚Besitz und Ehre der Welt und der Weltkirche‘ ablesen will [27) Hinz 1951, S.22.]“ (Herv., G.S.)

Um die Richtigkeit einer liturgischen Interpretation des Stifterzyklus als *Totenmesse* zu erweisen, schilderte Wessel unter Berufung auf Metz noch die Wirkung des Fürbittgebetes für die steinernen Stifterfiguren, die sich mittelalterlich-theologischem Denken entsprechend gerade an den Figuren von Dietmar und Timo manifestieren würde. Wessel tat dies mit Worten, die offen ließen, ob der Referent die Vorstellung des 13. Jahrhunderts oder seine eigene, persönliche Auffassung wiedergeben wollte. Er sprach von *der größten Gemeinschaft der universalen Kirche*, in welche die Stifterfiguren aufgenommen worden seien und sich damit - so Wessel - „in der größten Sicherheit“ befänden, „denn das für sie dargebrachte Meßopfer versöhnt Gott mit ihrer Schuld“.¹⁹⁶⁷

8. Kurt Goldammer (1953)¹⁹⁶⁸

Eine weitere Kritik der Waldenserthese

Eine in ihrer polemischen Stoßrichtung der Greifswalder Arbeit Klaus Wessels verwandte Abhandlung zur Widerlegung der Waldenserthese publizierte Kurt Goldammer 1953 in der in Stuttgart erschienenen *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, die der

Wessels Versicherungen - *Diese Gedanken bedürfen keiner weiteren Ergänzung - Es ist nicht ganz verständlich - Wie kann man danach noch - Vollends unverständlich aber bleibt* - ersetzen hier die Auseinandersetzung und Widerlegung der Interpretation bei Lippelt und Hinz, weil sie der durch Wessel (und Metz) vertretenen Interpretation widersprechen würde. Beide Interpretationsansätze - der *katholische* und der *protestantische*, wie man sie verkürzt nennen könnte - treffen sich noch im Ausgangspunkt des *Sühnegedankens*. Beide Interpretationsansätze unterscheiden sich dann aber diametral in der Beurteilung der Gnadenmittel - *Totenmesse* im Gegensatz zu *spendender Mitte* des Kreuzes -, was die jeweiligen Vertreter sowohl für die behandelte Zeit des Mittelalters (13. Jahrhundert) als auch für ihre eigene Gegenwart (20. Jahrhundert) in Anspruch nehmen.

In seiner Darlegung analysiert Wessel nicht mehr die unterschiedlichen Standpunkte, sondern ergreift Partei. Er schafft eine Atmosphäre der Auseinandersetzung, welche den Dialog abschneidet. Wessel ersetzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung am Ende durch eine Feststellung *ex cathedra*.

Als Vorschlag zur Beendigung des Dialogs wurden seine Äußerungen in der späteren Forschung auch aufgefasst; vgl. u.a. Rasche (1996, S. 375, (n.1)) und Schwarz (2002, S. 31; zitiert in Fußnote 1962).

1967 Beide *Stifter* und *Uebeltäter* seien „der eigenen Verantwortung insofern enthoben, als sie von dem Bischof aufgenommen sind in die ‚Familie des Stiftes‘ und in die ‚Teilhabe des Gebetes‘.“ (Wessel 1952a, S. 46.)

1968 Zu Kurt Goldammer, *Der Naumburger Meister und die Häretiker in: Zeitschrift für Kirchengeschichte* 64 (1952/53) S. 94-128, vgl.: Hamann 1955, S. 417f. (n.***) / Stange/Fries 1955, S. 16, 30 (n.1) / Jahn 1964, S. 19 (n.39) / Schubert D. 1974, S. 33, 309 / Scieurie 1981a, S. 77f. / Scieurie 1981b, S. 352 / Schulze 1995, S. 34f. (n.23) / Rasche 1996, S. 375 (n.1) / Horch 2001, S. 173 (n.770) / Jung 2002, S. 106, 116 (n.11), 270f. (n.105) / Jung 2003, S. 50.

Verfasser nach eigenem Bekunden noch während der Kriegsjahre aufgesetzt, aber durch die Zeitumstände bedingt erst verzögert habe herausgeben können.¹⁹⁶⁹ Goldammer versicherte, dass er die neuere Untersuchung von Paulus Hinz nur vom Hörensagen her kenne - der Titel *Der Naumburger Meister, ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts* erscheine ihm gleichwohl *verdächtig*,¹⁹⁷⁰ während er die Untersuchung Wessels zur Waldenserthese am Ende seiner Abhandlung noch herablassend besprach. Er bezeichnete Wessels Arbeit als *begrüßenswertes Vorhaben* des Autors, „der in erstaunlicher Übereinstimmung etwa zu den gleichen Ergebnissen“ gelangt sei wie er selber, dessen Arbeit er aber wegen defizitärer Materialkenntnis zu einzelnen Fragen und mangelnder Entschiedenheit in der Zurückweisung der verfehlten Waldenserthese tadeln müsse.¹⁹⁷¹

1969 Die Begründung für die verzögerte Herausgabe der Kritik an Lippelts Waldenserthese teilt der Herausgeber der Zeitschrift in einem Postskript mit:

„Der Beitrag von Prof. Dr. Goldammer hat sehr lange auf seine Veröffentlichung warten müssen. Der Vf. plante seit 1944 eine Entgegnung auf Lippelt, für die er damals bereits das Material gesammelt hatte. Die Arbeit blieb in der Schlußphase des Krieges begreiflicherweise liegen. 1945 regte der jetzige Mainzer Prof. Dr. G. Franz, gleich Goldammer dem Dresdner Kunsthistoriker Eberhard Hempel eng verbunden, den Vf. zur Beteiligung an einer Hempel-Festschrift an. Daraufhin sagte Prof. Goldammer mit der geplanten Arbeit über den Naumburger Meister zu und übersandte am 27. 10. 1947 das Mskr. samt reichem, über das unsrige hinausgehendem Abbildungsmaterial an Prof. Franz für ein beabsichtigtes Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der Mainzer Universität. Der Plan zerschlug sich. Prof. Goldammer erhielt im Januar 1949 sein Mskr. zurück und übergab es noch im gleichen Monat der Redaktion von ZKG [*Zeitschrift für Kirchengeschichte*]. Diese konnte leider erst für den neuen Band den Druck vornehmen, vor allem wegen der mit den unentbehrlichen Abbildungen verbundenen Schwierigkeiten.“ (Goldammer 1953, S.125.)

Auf den letzten drei Seiten (S. 125-128) der Publikation schließt sich eine von der Redaktion der *Zeitschrift für Kirchengeschichte* erbetene *Nachschrift* Goldammers an, welche eine Vorwegablehnung der Arbeit von Paulus Hinz (siehe nächste Fußnote) und eine Auseinandersetzung mit den Ausführungen Wessels (s.u.) enthält.

1970 Goldammer 1953, S. 126; zitiert in Fußnote 1842.

1971 „Man kann gegen dieses begrüßenswerte Vorhaben Wessels, der in erstaunlicher Übereinstimmung etwa zu den gleichen Ergebnissen kommt wie ich, nur das eine Bedenken erheben, daß er vielleicht doch die Argumente Lippelts und ihre Widerlegung ein wenig zu leicht genommen und sich dadurch dem möglichen Vorwurf ausgesetzt hat, der schon gegen Lippelt ausgesprochen werden mußte, daß er auch seinerseits nur schwach fundierte Behauptungen den Meinungen von Lippelt und Hinz entgegenstelle, da ihm offenbar nicht genügend Material zur Verfügung stand. Wessel hat fast ausschließlich - besonders in der Waldenserfrage - ältere Monographien verwendet und so seine Ausführungen aus zweiter Hand dokumentiert, obwohl eine Nachprüfung der Dinge, vor allem des Problems des Waldenser-Abendmahles, an Hand der Quellen unerläßlich war, wenn man der leichtfertigen, aber eindrucksvollen Beweisführung Lippelts entgegentreten wollte. Es sind dadurch kleine Schönheitsfehler entstanden, die Wessels Position schwächen bzw. nach Ergänzung und Berichtigung verlangen.“ (Goldammer 1953, S. 126.)

Auf die theologisch-liturgische Deutung des Stifterzyklus, die Wessel in seiner Untersuchung dargelegt hatte, ging Goldammer nur am Rande ein. Der Naumburger Westchor habe - so Goldammer - als *Adelskapelle heimischer Geschlechter* mit der Liturgie der Totenmesse nichts zu tun. Er sei eine *Laienanlage von vornherein*, errichtet von einem in Frankreich geschulten Meister, der seinen adeligen Auftraggebern einen Bau errichtet habe, „wie es im Lande der höfischen und adligen Kultur, in Frankreich, Mode war.“¹⁹⁷² Doch galt Goldammers Hauptinteresse einer Widerlegung der Waldenserthese, die er vor allem an der Abendmahlsszene des Naumburger Westlettners entwickelte, wo er nachzuweisen suchte, dass diese Darstellung in einer orthodoxen christlichen Bildtradition stehe und keinerlei häretische Elemente aufweise.¹⁹⁷³

Die von den Vertretern der Waldenserthese gleichfalls in ihrem Sinn gedeutete Westlettnerarchitektur in Naumburg mit dem Portal in der Mitte als ‚*Durchbrechung einer Priesterschranke*‘ und ‚*Protest gegen die Priesterherrschaft*‘ wurde von Goldammer mit Hinweis auf den französischen Typus dieses Lettners zurückgewiesen, und das Bild

1972 „Der *Westchor* war eine Art privater Fürsten- und Adelskapelle heimischer Geschlechter, die sich mit dem hierher durch Stiftung verlegten Bischofsdome verband und eben jenen Stifterfamilien besonders zur Verfügung stand. *Also eine Laienanlage von vornherein!* Die Geschlechter bedurften gewiß nicht waldensischer Gedanken, d. h. der Ideen einer urchristlich gestimmten proletarischen Bewegung, um sich ihre Rechte auf den Chor bescheinigen zu lassen. Es wäre keinem unter ihnen beigestanden, aus diesen Quellen längst vorhandene Ansprüche abzuleiten. Aber, wie gesagt, der Meister bot ihnen mit seinen Lettnerkunstwerken ja auch nur etwas Apartes, wie es im Lande der höfischen und adligen Kultur, in Frankreich, Mode war.“ (Goldammer 1953, S. 119; *Herv.*, G.S.)

In Auseinandersetzung mit der These Wessels und Metz' vom Naumburger Westchor als einem Ort der *Totenmesse* gelangt Goldammer (in der *Nachschrift*) dann noch zu einer völlig anderen Auffassung, die seiner zuvor geäußerten Ansicht, der Westchor sei eine *private Fürsten- und Adelskapelle heimischer Geschlechter* und eine *Laienanlage von vornherein* direkt widerspricht. Jetzt meint Goldammer:

„Westchöre und Westwerkanlagen sind *nicht allein* Orte des Totengedächtnisses und *höchstwahrscheinlich nicht nur* aus dem Bedürfnis nach Begräbnisstätten in der Kirche entstanden, sondern *meist* von einer Vielfalt von Zwecken bestimmt.“ (Goldammer 1953, S. 126; *Herv.*, G.S.)

Wenn er, Goldammer, nach der Zweckbestimmung des Naumburger Westchors gefragt würde, so würde er antworten:

„Sie [*sc. Westchöre*] sind aber m. E. *nicht nur* aus konkreten Zweckbedürfnissen heraus zu erklären, sondern sind *ebenso sehr liturgisch-architektonischer Ausdruck eines bestimmten Raumerlebnisses in einer bestimmten Zeit.*“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Nachdem Goldammer den Naumburger Westchor in einer offensichtlich *vor 1945* geschriebenen Passage als *private Fürsten- und Adelskapelle* und *Laienanlage* bezeichnet, erscheint er dem Autor *nach 1945* in einer *Nachschrift* (ohne Änderung der ersten Auffassung) als *liturgisch-architektonischer Ausdruck eines bestimmten Raumerlebnisses*.

1973 Goldammer 1953, S. 95-107.

des leidenden Christus am T-förmigen Kreuz des Westlettnereingangs, welches Lippelt als waldensisches Erkennungszeichen und als Ausdruck einer neuen Laienfrömmigkeit gewertet hatte, interpretierte Goldammer als Zeugnis einer bernhardinischen Christumystik.¹⁹⁷⁴ Historische Erwägungen führten Goldammer schließlich zur Annahme, der Naumburger Bildhauer habe die Anregungen zur Bildikonographie der Passionsreliefs aus Burgund und Südfrankreich empfangen.¹⁹⁷⁵

Hypothesen zu den Motiven Ernst Lippelts

Bei einer ersten Einschätzung der Motive Ernst Lippelts, die diesen Forscher zur Formulierung der *Waldenserthese* geführt haben könnten, wollte Goldammer es offen lassen, inwieweit „bei Lippelts Deutungsversuch der Wunsch mitgespielt (...) haben mag, den Naumburger Meister dem Mittelalter, seinen historischen und insbesondere seinen weltanschaulichen Bedingtheiten zu entreißen“ und „wie weit er [Lippelt] insbesondere ihn dem mittelalterlichen Katholizismus streitig und damit für gerade aktuelle Weltanschauungen hoffähig machen wollte“. ¹⁹⁷⁶ Für Goldammer stand fest - und darin traf sich seine Auffassung mit derjenigen von Wessel und Metz' -, dass die Naumburger Skulpturen dem *mittelalterlichen Katholizismus* angehörten, wogegen Lippelt versucht habe, diese Skulpturen einer *aktuellen Weltanschauung* zu vindizieren, die Goldammer als *deutschümelnden Tenor* beschrieb, dessen *antiklerikale und antirömische Stimmung* unschwer erkennen lasse, „wo das ‚nationale‘ und ‚protestantische‘ Pathos des Verfassers beheimatet“ sei.¹⁹⁷⁷

1974 Goldammer 1953, S. 117-123.

1975 Goldammer 1953, S. 107-112.

1976 Goldammer 1953, S. 95.

1977 Ebd.

Untersucht man die Arbeit Lippelts im Hinblick auf den von Goldammer vorgeworfenen *deutschümelnden Tenor*, so tritt dieser hinter der sachlich-wissenschaftlichen Argumentation des Autors zurück.

Bei Lippelts Darlegung der Waldenserthese spielen nationalsozialistische Auffassungen des Autors *keine* Rolle, was dessen Arbeit von anderen Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre - etwa Gertrud Bäumer 1928 (siehe Kap. XII. 2 (*Der deutsche Mensch*)), August Schmarsow 1934 (siehe Kap. XIV. 2 (*Rasse und Religion im Naumburger Stifterchor*)), Lothar Schreyer 1934 (siehe Kap. XIV. 3 (*Der deutsche Mensch und sein Prophet*)), Walter Möllenberg 1934 (siehe Kap. XIV. 4 (*Der Chor der Seligen*)), Alfred Stange 1937 (siehe Kapitel XVIII (*Ethische Reflektionen*)) und Peter Metz 1940 (siehe Kap. XIX. 1 (*Richtspruch über die Synagoge*)) - unterscheidet.

In Lippelts populärem Naumburg-Führer (*Der Dom zu Naumburg. 4. Auflage, Jena 1939*) findet sich freilich auf Seite 22 eine rassistische Bemerkung (zitiert in Fußnote 1651), die eindeutig dem nationalsozialistischen Gedankengut angehört. Sie bildet aber nicht den *Tenor* der gesamten Publikation oder von Lippelts anderen Publikationen.

Goldammer diskreditierte vorweg die Methode Lippelts, die nur einen oberflächlichen wissenschaftlichen Anstrich habe, insofern der Autor „den Nachweis zu erbringen sich anheischig machte, daß der Meister durch eine dem modernen Empfinden näherstehende (und damit antikatholische) Geistigkeit inspiriert war, und indem er dies mit einem, wenn auch nicht sehr umfangreichen, so doch auf den ersten Blick verblüffenden und überzeugenden historischen Material tat.“¹⁹⁷⁸

Goldammer charakterisierte Lippelts Interpretation der Naumburger Westlettner- und Westchor-Skulpturen als *Projektion* von dessen eigenen, nationalreligiösen Vorstellungen, womit Lippelt seiner eigenen Interpretation das Urteil gesprochen habe („Damit richtet er sich selbst“).¹⁹⁷⁹ Der Naumburger Bildhauer sei „weder Waldenser noch ‚Protestant‘ gewesen, „*sondern* (..) nur aus der religiösen und künstlerischen Umbruchsbewegung seiner Zeit zu begreifen, vor allem aus der intensiven christologischen und christozentrischen Wendung der Frömmigkeit und aus der angestrebten ‚Renaissance‘ des Urchristentums.“¹⁹⁸⁰

Die Tradition eines waldensischen Abendmahls

Goldammer unterstellte, Lippelt habe mit seiner These einer waldensischen Abendmahlsdarstellung am Naumburger Westlettner seine *mangelnde Vertrautheit* mit dem *mittelalterlichen Abendmahlsbild* unter Beweis gestellt. Lippelt habe sich „formal durch das scheinbar Inkonventionelle“ und inhaltlich „durch die Vergeistigung und Verinnerlichung des dargestellten Geschehens“ zur Annahme verleiten lassen, der Bild-

1978 Goldammer 1953, S. 95; *Herrn.*, G.S.

Bevor Goldammer sich mit Lippelts Thesen auseinandersetzt, bezeichnet er dessen Arbeit als ein „Musterbeispiel verfehler, weil auf ungenügender Kenntnis der Zusammenhänge und auf falscher Einordnung von Erscheinungen basierender Einzelforschung“ und als „ein Muster verfehler Methodik in der Anwendung geistesgeschichtlicher Betrachtungsweise auf kunstgeschichtliche Probleme“, welcher Goldammer nur deswegen eine Auseinandersetzung widme - es „sei hier eine eingehendere Untersuchung und Sichtung seiner Argumente gestattet“ -, „da einige Forscher“ - womit nur Paulus Hinz mit seiner Abhandlung zum *protestantischen Menschen des 13. Jahrhunderts* gemeint sein kann, die Goldammer nur vom Hörensagen zu kennen vorgibt - „sich mit seinen auf den ersten Blick plausibel erscheinenden Ergebnissen angefreundet haben“. (Goldammer 1953, S. 97f.)

1979 Goldammer 1953, S. 124.

1980 Ebd.

Goldammer geht nicht auf den Umstand ein, dass diese *Renaissance des Urchristentums* im 12./13. Jahrhundert u.a. durch die Predigergruppe der Waldenser auf ihre Fahnen geschrieben worden ist. Goldammer muss diese Gruppe aus der Frömmigkeitsbewegung des 13. Jahrhunderts ausscheiden, zu der sie doch historisch gehört, um einen Gegensatz zu Lippelts Interpretation („*sondern*“) zu begründen.



Abb. 288. Jakobus des Abendmahls
(Foto Marburg)

hauer habe „die herkömmlichen ikonographischen Schranken“ in dieser Darstellung durchbrochen.¹⁹⁸¹

Im Anschluss an diesen Generalvorwurf erteilte er Lippelt das Wort und gab in einem sachlichen Bericht die wichtigsten Beobachtungen und Schlussfolgerungen Lippelts wieder, mit denen dieser seine These einer waldensisch geprägten Darstellung (und eines waldensischen Bildhauers) zu stützen versucht hatte, beginnend mit der These, dass das Naumburger Abendmahl mit waldensischem Brauchtum genau übereinstimme, umgekehrt aber dem *katholisch-kirchlichen Sakrament* widerspreche.¹⁹⁸²

Goldammer ergänzte sein Referat durch einen Rückblick auf die geschichtliche Herausbildung und Loslösung der Waldenser von der katholischen Kirche, die erst nach Weigerung der Gruppe, das Predigtverbot der römischen Kirche zu akzeptieren, mit der Exkommunikation der Waldenser 1184 endgültig besiegelt worden sei.¹⁹⁸³

Er führte an, welche bestimmten Erscheinungen des Naumburger Abendmahls Lippelt auf waldensisches Brauchtum zurückführe: das Fischessen, den Laib Brot auf dem Tisch, den Krug und das Aufblicken des rechten Jüngers Jakobus. Nach Lippelt gebe das Fischessen einen Hinweis auf die Bibelorientierung (*Biblizismus*) und genaue Bibelkenntnis der Waldenser, welche aus dem Bericht des Johannes-evangeliums von der Speisung der Fünftausend mit Fischen und Brot das *Fischessen* in ihren Abendmahlsbrauch mit aufgenommen hätten, da in diesem Evangelium ein eigentlicher Bericht über das Abschiedsmahl Jesu von seinen Jüngern fehle. Das Naumburger Passionsrelief gebe nach Lippelt ein Abendmahl wieder, wie es von den Waldensern einmal im Jahr an Gründonnerstag gefeiert worden sei.¹⁹⁸⁴

Aus der Feststellung Lippelts, dass das Abendmahl für die Waldenser „*nicht* ein Meßopfer, sondern ein schlichtes *Erinnerungsmahl*“ am Gründonnerstag dargestellt habe, welches „meist auf den Kreis der Brüder beschränkt“ gewesen sei,¹⁹⁸⁵ machte

1981 Goldammer 1953, S. 95.

1982 Goldammer 1953, S. 95f.

1983 Goldammer 1953, S. 96.

1984 Goldammer 1953, S. 95-97.

1985 Vgl. Lippelt 1938, S. 238; *Herr.*, G.S.

Goldammer anschließend eine *Schlussfolgerung* Lippelts auf ein *kultisches Fischmahl der Waldenser*.¹⁹⁸⁶ Goldammer stritt keineswegs rundweg die Überlieferung (*eine schmale Traditionsspur*) eines waldensischen Abendmahls in der von Lippelt am Naumburger Passionsrelief wiedergefundenen Weise ab. Entscheidend für Goldammers Ablehnung war seine Verdrehung von Lippelts These: aus Lippelts *schlichtem Erinnerungsmahl* machte Goldammer ein *kultisches Fischmahl*, um anschließend die von Lippelt gar nicht aufgestellte Behauptung eines *kultischen Fischmahls* bei den Waldensern unter Anführung von Quellen aus verschiedenen Gegenden (Norditalien, Südfrankreich) und in verschiedenen Epochen zu bestreiten.

Goldammer führte ein Inquisitionsprotokoll aus der Languedoc vom Anfang des 14. Jahrhunderts an - eines der wenigen von ihm überhaupt *datierten* Dokumente, die er anführte -, aus dem „ein *realistischer* Sakramentsglaube der Waldenser erhellt, der lediglich den Ritus auf die Rezitation des Vaterunsers und der Einsetzungsworte Christi beim Abendmahl beschränkt wissen will“, und leitete daraus die Folgerung ab, dass „die Konsekrationsanschauung der Waldenser und der Glaube an die

1986 Goldammer 1953, S. 98.

Goldammer unterstellt Lippelt einen *sensationellen Schluss* auf ein *kultisches Fischmahl der Waldenser* - einen *Schluss*, den Lippelt gerade nicht vornimmt, weil er von einem *schlichten Erinnerungsmahl* spricht.

Goldammer räumt anschließend ein, dass es Berichte von einem *waldensischen Mahl mit Brot, Fisch und Wein* gebe:

„Der sensationellste unter Lippelts Schlüssen ist der von einem kultischen Fischmahl der Waldenser auf die Zugehörigkeit des Naumburger Meisters zu dieser Gemeinschaft, weil er den Fisch beim letzten Mahle Christi in Erscheinung treten läßt. Wir kennen in der Tat ein waldensisches Mahl mit Brot, Fisch und Wein. Aber es handelt sich dabei zunächst nur um eine sehr schmale Traditionsspur. Es wird dieses Mahl keineswegs übereinstimmend als Merkmal der Waldenser berichtet. Im Gegenteil: die meisten Quellen, und zwar besonders die kirchlichen Bekämpfer, die teilweise selbst apostasierte ehemalige Sektierer waren, *schweigen* über dieses an sich doch recht auffallende und für das inquisitorische Verfahren wichtige Charakteristikum, während über die Kathareragapen und ihre Eigenart regelmäßig und übereinstimmend berichtet wird.

[n.15] Z. B. Moneta v. Cremona (1. H. d. 13. Jhdts.), *Adversus Catharos et Valdenses, Romae 1743*; Rainer Sacconi (Mitte 13. Jhdts.), *Summa de Catharis et Leonistis seu pauperibus de Lugduno, Thesaurus novus anecdotorum*, edd. Martène et Durand, T. V, Paris 1717; Bernardus Guidonis, *Practica inquisitionis haereticae pravitatis* (ca. 1325), ed. G. Mollat, I, Paris 1926. - *Sämtlich Dominikaner, die beiden ersten ehemalige Häretiker. - An Literatur über die Waldenser seien nur genannt: Karl Müller, Die Waldenser u. ihre einzelnen Gruppen im Mittelalter, 1886*; H. Böhmer, *Art. Waldenser in Herzog-Haucks Real-Enc. f. prot. Theol. u. Kirche*, 3. A., 20, 1908, 799-840; Ern. Comba, *Storia dei Valdesi, 1930.*]“ (Goldammer 1953, S. 98 u. n.15; *Herv.*, G.S.)

Während Goldammer das Abendmahl mit Brot, Fisch und Wein unter dem Gesichtspunkt der Tradition als etwas Gewöhnliches bespricht, erscheint ihm das *Schweigen* der meisten Inquisitionsakten (freilich nicht aller) von diesem waldensischen Abendmahlsbrauch als *auffallend*.

alleinige konsekratorische Bedeutung der Stiftungsworte ganz dem Ergebnis der damaligen orthodoxen Abendmahlstheologie“ (Anfang des 14. Jahrhunderts) entsprochen habe, worin man einen späteren Beleg dafür sehen könne, dass die Waldenser kein *kultisches Fischmahl* an die Stelle der kirchlich-liturgischen Handlung des Abendmahls gesetzt hätten.¹⁹⁸⁷ Indem Goldammer diese Quelle umständlich und in gelehrter Manier vortrug erweckte er den Eindruck, als habe er Entscheidendes gegen Lippelts These vorgebracht, die er jedoch mit dem Bericht von einem „*realistischen* Sakramentsglauben der Waldenser“ aus Inquisitionsakten vom Anfang des 14. Jahrhunderts nur bestätigte.¹⁹⁸⁸

Goldammer wies Differenzen zwischen der Abendmahlsdarstellung in Naumburg und einzelnen (von ihm nicht datierten) Inquisitionsakten zu französisch-waldensischen Abendmahlsgebräuchen nach, aus denen hervorging, dass die Waldenser in verschiedenen Gegenden zu verschiedenen Zeiten voneinander abweichende Gebräuche bei ihrem *Erinnerungsmahl* befolgt hatten, das offensichtlich nicht die Strenge eines festgelegten Ritus aufwies, sondern lokalen Gegebenheiten folgte. Goldammer aber sah in jedem Inquisitionsprotokoll, welches der Naumburger Abendmahlsdarstellung nicht genau entsprach, eine Widerlegung der Waldenserthese.¹⁹⁸⁹

1987 Goldammer 1953, S. 98.

1988 Goldammer weist darauf hin, dass die von Lippelt beigebrachten Belege für ein Fischmahl der Waldenser *alle relativ spät* seien. Lippelt Belege stammten „aus der Zeit um 1241-42, des beginnenden 14. Jahrhunderts und um 1320.“ (Goldammer 1953, S. 99.)

Das Zeugnis *aus der Zeit um 1241-42* ist aber genau zeitgenössisch, während Goldammers vermeintlicher Gegenbeleg (welcher mit Lippelts These nichts zu tun hat) aus einem Inquisitionsprotokoll vom *Anfange des 14. Jahrhunderts* stammt.

In einer Anmerkung führt Goldammer (ebd, n.18) eine Aussage Böhmers an (*H. Böhmer, Art. Waldenser in Herzog-Haucks Real-Enz. f. prot. Theol. u. Kirche, 3. A., 20, 1908, 799-840, hier S. 813 f.*), welche auf den Unterschied zwischen *eucharistischem Mahl* und dem *Erinnerungsmahl* der Waldenser abhebt:

Böhmer - so Goldammer - „erkannte, daß es sich bei dem Brot-Fisch-Mahl und bei der eigentlichen Eucharistie der Waldenser um *verschiedene* Dinge handelte“, woraus Goldammer die Folgerung zieht, dass der Brauch des *Brot-Fisch-Mahls* „also nichts mit der regulären Eucharistie zu tun“ habe: „Beide sind zu trennen. Das Brot-Fisch-Mahl ist ein spezieller Ritus mit biblischen Reminiszenzen.“ (ebd.)

Goldammer merkt nicht, dass er mit dieser Unterscheidung die These Lippelts, im Naumburger Abendmahl sei *kein eucharistisches Mahl*, sondern ein *schlechtes Erinnerungsmahl* der Waldenser mit Fisch und Brot gezeigt, nur bestätigt.

1989 Goldammer 1953, S. 99.

Auf den naheliegenden Einwand geht Goldammer nicht ein, dass bei unterschiedlicher Überlieferung waldensischer Abendmahlsgebräuche (die Goldammer aus verschiedenen Gegenden und aus mehreren Jahrhunderten gesammelt hat) die Naumburger Darstellung - unterstellt, es handelte sich um die Darstellung eines waldensischen Mahles - nur einer

So ließ sich nach Goldammer (wofür er ein *undatiertes* Dokument anführte) der Fisch nicht als Bestandteil eines *jeden* waldensischen Abendmahles in den Protokollen nachweisen. Diesen Befund setzte er der Behauptung Lippelts entgegen, dass die Waldenser regelmäßig Fisch beim Abendmahl gegessen hätten. Ferner machte Goldammer auf die Differenz zwischen der Darstellung eines Laibes Brot im Naumburger Abendmahl (mit einzelnen Brotscheiben) und einer anderen Mitteilung aufmerksam, die er einem nicht datierten Inquisitionsbericht von Carcassonne entnahm, worin von einem Brauch der Waldenser berichtet werde, das Brot zu *brechen* (in der Naumburger Darstellung aber ist es *geschnitten*).

Einen weiteren Widerspruch zu einer Quelle sah Goldammer in der Art, wie in Naumburg der Jünger Andreas den Krug zum Munde führt und dem Bericht einer von ihm wiederum nicht datierten Inquisitionsakte, in welcher vom Vorsteher einer Waldensergemeinde berichtet werde, er habe an die Brüder einen *ciphus* mit Wein gereicht. Darunter verstand Goldammer einen *Becher*, welcher dem *Krug* der Abendmahlsdarstellung in Naumburg widerspreche.¹⁹⁹⁰ Goldammer zählte Differenzen zwischen verschiedenen (von ihm durchweg nicht datierten und nur gelegentlich lokalisierten) Inquisitionsakten zu den Waldensern auf, die eine jahrhundertelange Tradition der Ketzerverfolgung dokumentierten, in denen offensichtlich nicht immer genau identische Gebräuche der Waldenser festgehalten waren. In jedem Einzelfall, der von der Naumburger Darstellung abwich, sah Goldammer eine Widerlegung von Lippelts Waldenserthese. So gab Goldammer u.a. ein (von ihm nicht datiertes) Dokument wieder, welches vom *Stehen* der Waldenser beim Abendmahl berichtet - im Naumburger Abendmahl aber *sitzen* Jesus und die Jünger.¹⁹⁹¹

Goldammers Überblick über einzelne, von ihm durchweg undatiert wiedergegebene Inquisitionsakten zu den Waldensern ergab das Bild einer Verschiedenheit von Gebräuchen dieser Gruppe an verschiedenen Orten ihrer Wirksamkeit, was nach



Abb. 289. Abendmahl, Detail (Christus mit Andreas und Jakobus)
(Foto Marburg)

bestimmten Überlieferung und nicht allen gleichzeitig entsprochen haben kann.

1990 Goldammer 1953, S. 101.

1991 Ebd.

Meinung des Autors gegen die Darstellung eines waldensischen Abendmahls in Naumburg spreche.¹⁹⁹² Umgekehrt lasse sich jedes Element dieser Darstellung - so Goldammer - durch die christliche Bildtradition erklären.

Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition

Die Tatsache, dass nur *wenige* Inquisitionsakten zur Waldenserverfolgung aus verschiedenen Epochen mit der Naumburger Abendmahlsdarstellung in völlige Übereinstimmung zu bringen waren (darunter freilich ein von Lippelt beigebrachtes Protokoll *aus der Zeit um 1241-42*),¹⁹⁹³ konfrontierte Goldammer mit dem Befund, dass in fünf Darstellungen aus der Zeit zwischen Mitte des 11. Jahrhunderts bis um 1225 sich ein bestimmtes von Lippelt auch als waldensisch angesehenes Element des Abendmahls, das Fischessen, nachweisen lasse.¹⁹⁹⁴ Auch Goldammer schloss aus dem recht seltenen Vorkommen von Fischen in Abendmahlsbildern des 11. bis 13. Jahrhunderts auf ein Nachlassen dieser ikonographischen Tradition im Mittelalter, verwies aber anhand der genannten Darstellungen (von denen eine - *um 1225* -

1992 „Beim Studium der Nachrichten über die Bräuche und Anschauungen der Waldenser fällt allenthalben auf, daß sie recht verschieden in den entstehenden Zentren der neuen Bewegung waren, wie sich ja auch die Waldenserkirche bald (schon seit 1205) in einen französischen und in einen lombardischen Zweig aufteilte.“ (Ebd.)

Goldammers eigenes Resümee steht im Widerspruch zu seinem Verfahren, die einander widersprechenden (immer undatierten) historischen Notizen zu allgemein gültigen Mustern waldensischen Brauchtums zu machen, und diese Muster mit dem Abendmahl des Naumburger Westlettners zu vergleichen, um aus der Differenz auf das Fehlen eines waldensischen Gehalts zu schließen.

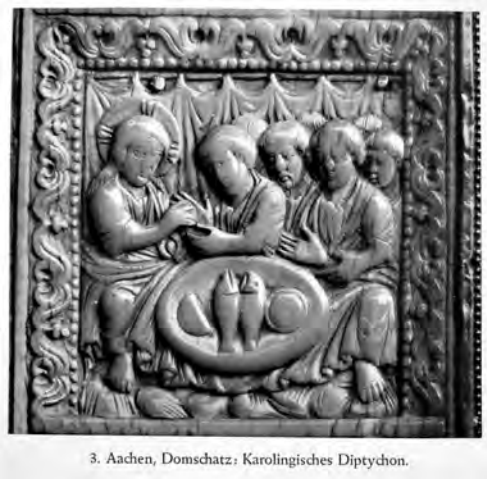
Lippelt, den Goldammer damit zu widerlegen sucht, erkennt den einzelnen Beobachtungen für sich genommen diesen ausschlaggebenden Stellenwert nicht zu und sieht nur in der *Kombination* einzelner Beobachtungen und Merkmale, sowie darüber hinaus im Christus- und Menschenbild des Abendmahlsreliefs den waldensischen Gehalt dieser Darstellung verbildlicht.

1993 Goldammer 1953, S. 99 (siehe Fußnote 1988).

1994 Im Einzelnen führt Goldammer folgende Beispiele aus der Kunst des Hoch- und Spätmittelalters an, in denen man „in Deutschland sowohl wie in Italien und Frankreich, wenschon seine Häufigkeit im Abnehmen begriffen ist und er den Speisen Brot und Wein weicht“ Abendmahlsdarstellungen mit Fischen findet:

„Aus der Plastik wären zu nennen die [1.] *Holzfigur von St. Maria im Kapitol in Köln (Mitte 11. Jahrhundert)*, auf der zwei von den insgesamt neun Jüngern den Fisch ergreifen, [2.] die *Bonanus-Tür des Domes von Monreale von 1186* mit zwei Fischschüsseln, [3.] ein *Fragment vom Lettner in St. Michael in Hildesheim (spätromanisch, um 1186?)* und [4.] der ‚*Schrein der vier großen Reliquien*‘ im *Aachener Domschatz um 1225*. [5.] Ein Fischmahl ist das letzte Mahl Christi mit den Elfen (nach Mark. 16, 14 f.) im *Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg vom Ende des 12. Jahrhunderts*.“

Danach führt Goldammer noch einige Beispiele aus dem 14. Jahrhundert und später an, welche für die Tradition der Naumburger Abendmahlsdarstellung nicht in Frage kommen. (Vgl. Goldammer 1953, S. 106f.)



3. Aachen, Domschatz: Karolingisches Diptychon.

Abb. 290. Aachen, Domschatz: Karolingisches Diptychon
(Aus: Goldammer 1953, Abb. 3)

sicher in die Zeit der Waldenserverfolgung fiel) auf den unleugbaren Tatbestand, dass Fische beim Abendmahl *keine* ausschließlich waldensische Besonderheit dargestellt haben können.¹⁹⁹⁵

Goldammer stellte fest: „Man kann also weder von einem völligen Verschwinden dieses Bestandteiles der altchristlichen und frühmittelalterlichen Abendmahlsikonographie noch von seinem bloß dekorativen Charakter sprechen“. ¹⁹⁹⁶ Goldammers weitere ironisch-polemische Bemerkung: „Ebensowenig ist anzunehmen, daß alle Verfertiger derartiger Werke Waldenser waren, soweit dies der Entstehungszeit nach überhaupt möglich ist“, rannte bei Lippelt offene Türen ein, der vom unsymbolischen (*bloß*

dekorativen) Charakter der Fischdarstellungen in mittelalterlichen Bildern gesprochen hatte (diese *Werke* also - außer in Naumburg - *nicht* für waldensisch hielt). ¹⁹⁹⁷ Darüberhinaus bediente sich Goldammer zur Beurteilung des Fischmotivs in mittelalterlichen Abendmahlsdarstellungen eines weiteren Arguments, das er Lippelt selbst entlehnen konnte: die Fische in diesen Darstellungen hätten mit der Zeit ihren symbolischen Sinn verloren, sie wären zum bloßen Requisit geworden (Lippelt: sie wurden zu *Tafelschmuck*), nur dass Goldammer diesen Prozess der Konventionalisierung des Fisch-Motivs später als Lippelt in die Zeit der Gotik setzte. ¹⁹⁹⁸

1995 Wie gesehen, setzt auch Lippelt (1938, S. 235) eine fortdauernde Bildtradition des Fischessens bei seiner Deutung voraus.

1996 Goldammer 1953, S. 107.

1997 Ebd.

Die von Goldammer immer wieder indirekt angesprochene Stelle bei Lippelt (1938, S. 235) lautet im Original:

„Auf den Abendmahlsbildern vom 10. Jahrhundert ab sehen wir denn auch oft nicht nur eine Schüssel mit Fischen, sondern mehrere, bis zu vier, also lediglich eine Art *Tafelschmuck*.“ (Herv., G.S.)

1998 „Die Gotik pflegt das Motiv nicht mehr und entkleidet es seines Sinnes, was in Bayeux durch das Beiseiterücken an das nördliche Nebenportal der Westfassade zum Ausdruck kommt. Straßburg hat es indes noch am Mittelportal. Fast alle diese Stücke weisen das Fischmotiv *repräsentativ* auf, obwohl es in den letztgenannten gotischen Exemplaren *verschwindet*.“ (Goldammer 1953, S. 111.)

Wie sich *repräsentative Darstellung* und *Verschwinden des Motivs* zueinander verhalten, bleibt bei Goldammer unklar.

Eine weitere von Lippelt angeführte Besonderheit des waldensischen Abendmahls, die Gebetsgeste mit dem Blick gen Himmel, die in der Figur des rechten Jüngers Jakobus sinnfällig werde, versuchte Goldammer durch einen Vergleich mit der katholischen Abendmahlsfeier zurückzuweisen. Lippelt hatte seine Auffassung durch eine Inquisitionsakte aus Carcassonne begründet, die bezeuge, dass die Waldenser beim Abendmahlsgebet Hände und Blicke gen Himmel erhoben hätten, ein Brauch, den man im Aufblicken des Jakobus im Naumburger Abendmahl wieder erkennen könne.¹⁹⁹⁹ Goldammer setzte diesem waldensischen Brauch eines Aufblickens beim Gebet eine Vorschrift der katholischen Liturgie entgegen, in der es heiße, dass *der Priester bei der Messe aufblicke*, ein Einwand Goldammers, der freilich die Identifizierung des Jüngers Jakobus mit einem *Priester* voraussetzte und nicht erklärte, wo im Naumburger Abendmahl ein Priester vorhanden und eine Messe dargestellt sei.²⁰⁰⁰

1999 Vgl. Lippelt (1938, S. 239f. u. n.4):

„Und noch eine weitere Stelle aus den Akten der Inquisition zu Carcassone [4 Döllinger a.a.O. S. 12.] darf nicht übersehen werden. Es heißt da: ‘Wenn sie bei Tisch den Segen sprechen, und wenn sie danken, reichen sie sich fast immer die Hände und heben den Blick gen Himmel.’ Die kirchliche Sitte dagegen verlangte beim Beten ein Beugen des Hauptes. (...). Nun verstehen wir mit einem Male das Emporblicken des Jakobus: er spricht das Tischgebet“.

2000 „Nun gehört aber das Aufblicken gerade zu den *rituellen Vorschriften* des kirchlichen *Meßzeremoniells*. Zweimal im Meßkanon verlangen die Rubriken des römischen Missale vom *Priester* das Erheben der Augen: gleich zu Beginn beim Gebet ‚Te igitur’ [112 *elevans aliquantulum et iungens manus, elevansque ad coelum oculos, et statim demittens*’, - besagt die *Anweisung dazu für den Priester*.] und beim Aussprechen der Einsetzungsworte, in denen ja auch von Christus gesagt wird: ‚elevatis oculis in coelum’. [113 ‚Elevat - sc. sacerdos - oculos ad coelum‘, *lautet hier die Rubrik*.] Durch diese Gesten wird das Gebet und der *Kultbericht* dramatisch unterstrichen. Auf dem Relief von Dax (Laudes) erheben sämtliche Teilnehmer die Augen. Die weithin volkstümliche christliche Gebetshaltung des gesenkten Kopfes kann man nicht dagegen ins Feld führen, zumal da die *Liturgie* hier vielfach anders verfährt.“ (Goldammer 1953, S. 116f.; *Herv.*, G.S.)

Während Lippelt in der Naumburger Abendmahlsdarstellung ein schlichtes waldensisches *Erinnerungsmahl* erkennt (vgl. Lippelt 1938, S. 238, zitiert in Fußnote 1948, siehe auch Fußnote 1986), hebt Goldammer im Verlauf seiner Auseinandersetzung mehr und mehr den angeblich *kultischen* Charakter der Naumburger Darstellung hervor, um Lippelts Waldenserthese zurückzuweisen.

Bei Betrachtung des Messers und der Brotscheiben auf dem Abendmahlstisch in Naumburg will Goldammer erneut den *kultischen* Charakter dieser Darstellung erkennen. Jetzt sind für Goldammer „gerade die Messer und die geschnittenen Brote (..) ein Erweis für den *liturgisch-kultischen* Hintergrund der Darstellung. Sie zeigt besonders *altehrwürdiges Ritual*!“ (Goldammer 1953, S. 128; *Herv.*, G.S.)

Goldammer These vom *altehrwürdigem Ritual*, vom *liturgisch-kultischen Hintergrund* der Naumburger Abendmahlsdarstellung - eine *Gegenthese* zu Lippelts These vom *waldensischen Erinnerungsmahl* - krankt vor allem an einem: an der *Anschauung*.

In der Deutung des Griffs des Jüngers Jakobus nach dem Fisch erkennt Goldammer



Abb. 291. Der Gekreuzigte mit Maria
(Foto Marburg)

Obwohl das Abendmahl mit Brot, Fisch und Wein - wie Goldammer selbst bemerkte - bei französischen Waldensergruppen durchaus überliefert ist, hielt Goldammer als Ergebnis seiner Untersuchung fest, dass Brot, Fisch und Wein „*nichts* mit den Waldensern und sonstigen Sekten der Zeit zu tun (hat), *sondern* aus der altkirchlichen ikonographischen Tradition (stammt)“. ²⁰⁰¹ Als würde Goldammer seinem Ergebnis selbst nicht trauen, wiederholte er diese Feststellung: „Das Abendmahlsmotiv mit dem Fisch ist kein Beweis für das Waldensertum des Naumburgers“, um sie danach noch einmal - jetzt von der subjektiven Warte des Bildhauers aus - erneut zu wiederholen: „Es spricht also nichts hieraus für das waldensische Bekenntnis des Meisters.“ Danach stellte Goldammer zusammenfassend fest: „Demgegenüber bedeutet es nichts, daß auch nichts dagegen spricht.“ ²⁰⁰²

Eine bernhardinische Deutung des Naumburger Westlettnerkruzifixes

Die Ansicht Lippelts, die im Mittelportal des Westlettners eine Öffnung der Kirche für die Laien und ein Zeichen waldensischer Gesinnung des Baumeisters sehen wollte, wies Goldammer mit der einfachen formgeschichtlichen Feststellung zurück, dass dieses Mittelportal sich der Verwendung eines französischen Lettnerstyps verdanke und nicht einem Protest gegen die Priesterherrschaft. ²⁰⁰³

freilich weniger ein liturgisches Ritual als „die *naive Art des Zulängens* (..), wie auch in den *Mahl-Fresken der Katakomben*.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

2001 Goldammer 1953, S. 116; *Herv.*, G.S.

2002 Ebd.

2003 Goldammer 1953, S. 117. - Goldammer stützt sich bei seinen formgeschichtlichen Überlegungen auf die Forschungen von Walther Greischel:

„Der neue Lettner ist nun keineswegs etwas so Ungewöhnliches und außerhalb der Tradition Stehendes. Das Mitteltür-System ist eindeutig aus Frankreich übernommen. Denn die Form mit den Seitenportalen ist eigentümlich deutsch, da die deutschen Lettner ‚sonst fast stets zwei Türen an den Seiten des in der Mitte ihrer Vorderwand stehenden heiligen Kreuzaltares‘ haben. ‚Soweit wir aber irgend über französische Lettner des hohen

Der waldensischen Auffassung vom Gekreuzigten am Westlettnereingang, welcher allein die Vermittlung zwischen Gott und den Menschen darstelle - eine Bedeutung, die Lippelt durch die Interpretation von Marias Geste auf Christus hin bestätigt fand -, setzte Goldammer die These entgegen, Christus am Westlettnereingang sei Gegenstand einer zisterziensischen Christus-Mystik. Dieser Christus - so Goldammer - sei „religionsgeschichtlich nicht von den Sektierern, sondern aus der Entwicklung der kirchlichen Frömmigkeit der Zeit, besonders aus der Christumystik, abzuleiten, wie sie bereits hundert Jahre zuvor Bernhard von Clairvaux mit seiner innigen Betrachtung des leidenden und sterbenden Jesus vorbereitet hatte.“²⁰⁰⁴



Abb. 292. Der Gekreuzigte vom Westlettner
(Foto Marburg)

Goldammer versuchte die These Lippelts von einem versteckten Bekenntnis des Bildhauers zu den Waldensern („Das Besondere des Crucifixus scheint sich, wenn man Lippelt folgen will, als waldensisch zu bestätigen durch die verwendete Form des T-Kreuzes, wie es die Waldenser kannten“)²⁰⁰⁵ durch zwei Argumente zu entkräften: a) diese Kreuzesform gab’s schon vorher,²⁰⁰⁶ und b) „architektonische und ästhetische Gründe“ hätten den Meister zu dieser Lösung gezwungen, „wenn er erst einmal den Gedanken gefaßt hatte, Christus im Türgewände anzubringen“.²⁰⁰⁷

Mittelalters urteilen können, haben wir allen Grund anzunehmen, daß die Durchbrechung des Lettners durch nur eine in der Mitte zum Chore führende Tür, wenn nicht die ganz ausnahmslose Regel, so doch mindestens die bei weitem vorherrschende Norm dort war.’ [114 Walther Greischel, *Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts*, *Freiburger phil. Diss.* 1914, S. 33 f.]” (Ebd. u. n.114.)

2004 Goldammer 1953, S. 119f.

2005 Goldammer 1953, S. 121.

2006 Ebd.

2007 Ebd.

Dass das T-Kreuz in der christlichen Kunst bis ins frühe 13. Jahrhundert Verwendung fand, geht aus dem *Verbot* auf dem 4. Laterankonzil unter Innozenz III. 1215 hervor. Denn wäre das T-Kreuz nicht verwendet worden, hätte sich das Verbot gegen eine nicht existente Sache gerichtet.

Goldammer übergeht das Faktum des Verbots durch Innozenz III. und stellt das T-Kreuz als eine in seinem Symbolgehalt *geläufige* Sache hin:

„Es ist die älteste Form der Crucifixus-Darstellungen überhaupt und ist vor allem der großkirchlichen älteren Literatur bis hin zu Gregor d. Gr. *in seinem Symbolgehalt geläufig*. Es begegnet schon im Londoner Elfenbeintäfelchen des 5. Jahrhunderts und in koptischen Formen. Berühmt ist das Exemplar in Sa. Maria Antiqua in Rom (8. Jhdt.). Auch karolingische Stücke gibt es, und der romanische Crucifixus zeigt oft Ansätze zu dieser Lösung. Vgl. Gustav Schönermark, *Der Kruzifixus i. d. bild. Kunst*, Straßburg 1908; Joh.

Goldammer leitete die Kreuzigungsgruppe am Naumburger Westlettner direkt von den Triumphkreuzen ab. Ohne in der Geschichte der Kunst und Liturgie ein weiteres Beispiel für ein Kruzifix an dieser Stelle nennen zu können, lehnte Goldammer Wessels Charakterisierung des Naumburger Kreuzes als ‚ungewöhnlich und einmalig‘ ab, und beschrieb die Naumburger Lösung stattdessen als konsequente Weiterentwicklung der Triumphkreuzgruppen: Die Kreuzigungsgruppe am Westlettner stehe „ebenfalls im Zusammenhang mit dem Passionsszenen-System, das als Lettner schmuck *üblich* war, mit den Triumphkreuzen und vor allem mit dem Kreuzaltar, der *normalerweise* bei zweitürigen Lettnern eben die Kreuzigungsszene ersetzt und durch seinen Altarcrucifixus sowie durch das auf ihm vollzogene Meßopfer noch ganz besonders eindringlich die Kreuzigung vor Augen führt. Der Platz des Crucifixus an dieser Stelle ist sinnvoll und logisch,“ die beistehende Maria sei in diesem Zusammenhang „als Typ der Kirche“ dargestellt.²⁰⁰⁸

Die Herkunft des Fischmotivs im Naumburger Abendmahl

Goldammers überraschendes Resümee zur Abendmahlsdarstellung des Naumburger Westlettners, dass nichts für, aber auch nichts gegen (!) eine waldensische Interpretation spreche,²⁰⁰⁹ führte ihn zu dem Versuch einer alternativen Herleitung der besonderen ikonographischen Merkmale dieser Darstellung. Er glaubte sie in *Quellen und Vorbildern* des Fischmotivs in *Südfrankreich* und *Burgund* gefunden zu haben. Diese Quellen und Vorbilder ließen sich - so Goldammer mit Nachdruck - *exakt* bestimmen.²⁰¹⁰

Für eine vorläufige aber keineswegs exakte Bestimmung nannte Goldammer einen *südfranzösischen Darstellungstyp* des Abendmahls mit Fisch, Brot und Wein, der für das Naumburger Relief beispielgebend gewesen sein soll. Für diesen *südfranzösischen* Darstellungstyp, der sehr verbreitet gewesen sei, gab Goldammer freilich *kein*

Reil, Christus am Kreuz i. d. Bildkunst d. Karolingerzeit, Leipzig 1930 (Studien über christl. Denkmäler, hrsg. v. J. Ficker, Heft 21).“ (Ebd., n.122; *Herv.*, G.S.)

Unklar ist, welchen *geläufigen Symbolgehalt* Goldammer hier meint, und wie sich dieser *geläufige Symbolgehalt* zum Symbolgehalt verhält, der Innozenz III. auf dem 4. Laterankonzil 1215 veranlasste, ein Verbot gegen das dreiarmige Kreuz auszusprechen, ein Verbot, das sich doch vor allem gegen dessen *Symbolgehalt* richten musste.

2008 Goldammer 1953, S. 127; *Herv.* G.S. - Indem Goldammer die Mitte des Lettners als *normalerweise* dem Kreuzaltar vorbehalten beschreibt, belegt er die *nicht-normale, außergewöhnliche* Anordnung der Naumburger Kreuzigungsgruppe und damit das Gegenteil von dem, was er beweisen will.

2009 Goldammer 1953, S. 116 (siehe oben Zitat zu Fußnote 2002).

2010 „(...) die Quellen und Vorbilder für das Naumburger Fischmotiv und die ikonographische Herkunft der Lettnerreliefs (kann man ganz exakt) bestimmen.“ (Goldammer 1953, S. 107.)



4. Köln, St. Maria im Kapitol: Holztür.

Abb. 293. Köln, St. Maria im Kapitol, Holztür
(Aus: Goldammer 1953, Abb. 4)

und Burgund“ gehört habe. Dieser Darstellungstyp sei von Südfrankreich aus „nach Norden und Süden vor(gedrungen).“²⁰¹² Wo der Bildhauer des Naumburger Abendmahlreliefs dieses *Vorbild* bei seinem *Vordringen* exakt kennen gelernt habe, beantwortete Goldammer am Ende aber *nicht*. Das Resümee seiner Untersuchung lautete

2011 Goldammer 1953, S. 108.

Bei Goldammers nachfolgender Diskussion bleibt unklar, in welcher Beziehung das Relief aus *St. Maria im Kapitol des 11. Jahrhunderts* zu einigen von ihm genannten Beispielen von *südfranzösischen Reliefs des 12. Jahrhunderts* (siehe nächste Fußnote) stehen soll.

2012 Goldammer 1953, S. 116.

Goldammer (1953, S. 107-113) gibt unter der Überschrift 4. *Die französischen romanischen Abendmahlplastiken und ihr geschichtlicher Platz* einen Katalog von Beispielen dieses sonst in der Forschung nicht bekannten Darstellungstyps, von dem er anhand unterschiedlicher Exemplare folgende Merkmale angibt: *In der Regel sitzt Christus in der Mitte der langen Tafel* (S. 109), das *figurenreiche Abendmahl* befindet sich manchmal *in einem dreiecksig(e)lförmigen Türsturz unter einem Kreuzigungsbild des Tympanons, wodurch der Passionscharakter hervorgehoben wird*. Das Abendmahl gehöre dann *eng mit dem übergeordneten Motiv der Maiestas Domini in der Mandorla zusammen* (Ebd.) In der *Kombination Abendmahl, Maiestas, Cruzifixus* („So finden wir es noch beim Naumburger Westlettner“; ebd.) habe die Darstellung *kultische Urbedeutung, indem die Maiestas des Weltenrichters von der kultischen Lebensmitte und Gegenwart den Blick in die Zukunft, auf das eschatologische Kultziel, lenkt, die Kreuzigung dagegen in die Vergangenheit, auf die historische Grundlage des Kultus weist* (S. 109f.)

An weiteren Darstellungsbesonderheiten nennt Goldammer noch folgende Merkmale: *In der Regel stehen mehrere Schalen mit Fisch auf der langen Tafel, die bis zu bandartiger Schmalheit zusammenschrumpfen kann* (...). *Die Zahl der Jünger scheint in der Regel zwölf gewesen zu sein*. (S. 111) *Man findet auf diesen Darstellungen häufig das große Brot oder mehrere große Rundbrote, (...) wie sie aber auch auf altchristlichen Katakombengemälden und Sarkophagplastiken schon vorkommen*. (S. 112) *Auch Krüge anstelle der liturgischen Kelche kommen vor (besonders deutlich in San Ambrogio in Mailand), - abermals als Reminiszenz an die frühchristliche Ikonographie der Grabeskunst*. (Ebd.)

vielmehr so: „Der Naumburger Meister hat in Frankreich gearbeitet und hat es dort kennen gelernt“.²⁰¹³

Nachdem die Kunstgeschichtsforschung in über fünfzigjähriger Beschäftigung mit den französischen Voraussetzungen der Kunst des Naumburger Bildhauers dessen Quellen in der *nordfranzösischen* Kathedralskulptur als gesichertes Resultat festgestellt und immer wieder einzelne Orte, z.B. Amiens, Noyon, Reims und Metz als mögliche frühe Wirkungsstätten des Bildhauers diskutiert hatte, besprach Goldammer die ikonographischen Voraussetzungen der Naumburger Lettnerreliefs ohne ein Wort über eine fünfzigjährige kunsthistorische Forschung zu verlieren: Nicht die nordfranzösischen Kathedralen, sondern Südfrankreich und Burgund, die von der Forschung - mit der Ausnahme von Richard Hamann²⁰¹⁴ - nicht als Aufenthaltsorte des Bildhauers angenommen wurden, sollten Stationen seiner Lehr- und Wanderjahre gewesen sein.²⁰¹⁵



Abb. 294. St. Pons-de-Thomières, Tympanon
(Aus: Goldammer 1953, Abb. 9)

2013 Goldammer 1953, S. 116.

Goldammer gibt Allgemeinheiten zum Besten, welche hinter den Stand der kunsthistorischen Forschung um 1890 zurückfallen, als diese Forschung auf Anregung Georg Dehios begonnen hatte, die französischen Voraussetzungen der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts, darunter der Skulptur in Naumburg, zu erforschen (vgl. über die Anfänge dieser Forschung die Zusammenstellung in Fußnote 475). Die Nachrichten, die Goldammer mitteilt, bleiben dagegen durchweg unbestimmt:

„Wir wissen mit ziemlicher Sicherheit, daß der große Unbekannte [*sc. der Bildhauer des Naumburger Abendmahlsreliefs*] in Frankreich gearbeitet und gelernt hat und dort weit herumgekommen ist. Wir wissen ferner ganz allgemein von Einflüssen Frankreichs, teilweise auf dem Wege über Oberitalien, besonders die Lombardei, auf die damalige deutsche Kunst, zumal auf die Architektur und auf die Bauplastik. Die französische architektonische Figuralkunst der Romanik, vor allem in der Provence und in Burgund, hat nun einen in zahlreichen Exemplaren vertretenen Typus des Abendmahlsbildes geschaffen, der bis jetzt kaum oder wenig bekannt ist und den wir als das direkte Muster des Naumburger Abendmahles anzusehen haben. Und dieser wird geradezu charakterisiert durch das regelmäßige Auftreten des Fisches.“ (Goldammer 1953, S. 107f.; *Herv.*, G.S.)

2014 Vgl. Hamann-MacLean 1950, S. 190f. mit Vorausverweis auf Hamann (d.Ä.) 1955, S. 418.

2015 Goldammer vermeidet es, diese Einflussbereiche als Aufenthaltsorte des Naumburger Bildhauers (und sei es auch nur hypothetisch) anzugeben (vgl. Goldammer 1953, S. 108), denn dann müsste er sich mit einer ausgedehnten Forschungsliteratur auseinandersetzen, in welcher *bestimmte* Aufenthaltsorte für den späteren *Naumburger Meister*



10. Dijon, Museum: Fragment eines Tympanons vom Refektorium des Klosters St. Bénigne.



11. Tympanon von Dijon nach einem alten Stich.

Abb. 295 u. 296. Dijon, Museum, Fragment eines Tympanons vom Refektorium des Klosters St. Bénigne / dasselbe Tympanon nach einem alten Stich (Aus: Goldammer 1953, Abb. 10 u. 11)

Ohne sich um den Nachweis konkreter Zusammenhänge zu bemühen, an welchen Orten der Naumburger Meister die Anregung zum Fischmotiv empfangen haben könnte - noch wenige Sätze zuvor wollte der Autor „*exakt* die Quellen und Vorbilder für das Naumburger Fischmotiv“ angeben -, breitete Goldammer an beliebig wirkenden Beispielen aus mehreren Jahrhunderten das Vorkommen des Fischmotivs in Südfrankreich und Burgund aus. Er formulierte seine Ansicht (die er in regelmäßigen Abständen wiederholte), „daß das eigentümliche Abendmahlsmotiv der Plastik Frankreichs vom Süden her sich nach Burgund ausgebreitet“ habe, wie andererseits Burgund wiederum eine gewisse Mittlerrolle für die nördlicheren Gegenden gespielt haben sollte.²⁰¹⁶ Er nannte - im allgemeinen ohne Zeitangabe - an Abendmahlsdarstellungen mit dem Fischmotiv neben seinem frühesten Zeugnis in St. Maria im Kapitol in Köln noch folgende Beispiele:

erörtert werden.

Im Gegensatz zu Goldammers Südfrankreich-Hypothese hat Paulus Hinz 1958 in der siebten Auflage seines Buches über den Naumburger Meister (*Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*) unter Bezug auf die kunsthistorische Forschung einen Reims-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers als sicher angenommen und hierbei auch eine Hypothese über dessen erste Begegnung mit dem Waldensertum aufgestellt:

„Die Laienfrömmigkeit der Waldenser hatte ja mit einer ungeahnten Expansionskraft um sich gegriffen und inzwischen längst schon auch die Gebiete erreicht, durch die der vornauburgische Weg des Meisters führte. Waldensische Sendboten waren tätig gewesen in dem damaligen Erzbistum Reims, in dem außer Reims vielleicht auch noch Noyon und Amiens Stationen auf dem Wege des späteren Naumburger Meisters gewesen sind. In Reims gab es 1230 den ersten waldensischen Blutzeugen, der öffentlich auf dem Marktplatz verbrannt wurde, einen Bäckermeister, der eine französische Übersetzung der Bibel besessen hatte.“ (Hinz 1958, S. 16.)

2016 Goldammer 1953, S. 110.



12. San Juan de la Pena, Kapitell.



13. St. Nectaire, Kapitell.

Abb. 297 u. 298. San Juan de la Pena, Kapitell / St. Nectaire, Kapitell
 (Aus: Goldammer 1953, Abb. 12 u. 13)

Neuilly-en-Donjon (Burgund) [*Auvergne*] - St. Gilles [*Languedoc-Roussillon*] - Dax (Landes, Pyrenäen) [*Aquitaine*] - Champagne (Ardèche) [*Rhône-Alpes*] - Beaucaire [*Languedoc-Roussillon*] - St. Pons-de-Thomières (Hérault) [*Languedoc-Roussillon*] - Thines (Pyrenäen) [*Rhône-Alpes, Ardèche*] - St. Julien-de-Joncy (Burgund) - Nantua [*Rhône-Alpes*] - Dijon (Burgund) - Charlieu (ein aus dem Abendmahlsmotiv entwickeltes Hochzeitsmahl von Kana) [*Rhône-Alpes*] - Paris, St. Germain-des-Prés - Modena [*Emilia Romagna*] - Mailand, San Ambrogio [*Lombardei*] - Bordeaux [*Aquitaine*] - Bayeux (Normandie) - San Juan de la Pena - St. Nectaire (Puys de Dôme) [*Auvergne*] - Issoire, St. Austremoine [*Auvergne*].²⁰¹⁷

Wollte man nun den Autor fragen, von welchen dieser Darstellungen der Naumburger Bildhauer seine Anregung zum Fischmotiv empfangen haben könnte, aus Paris, aus Modena, aus Mailand, aus den Pyrenäen, aus der Languedoc, aus Burgund, aus Bordeaux, aus Bayeux, aus der Auvergne oder Aquitanien, um zu erfahren, wo „ganz *exakt* die Quellen und Vorbilder“ gelegen waren, welche der Autor „für das Naumburger Fischmotiv und die ikonographische Herkunft der Lettnerreliefs“ anzugeben versprach, so blieb Goldammer die Antwort schuldig und beließ es bei diesem aufzählenden Katalog, der über die Namen und Nummernangaben des *Marburger Foto-Archivs* nicht hinausging.²⁰¹⁸

2017 Goldammer 1953, S. 109-112.

2018 Vgl. ebd., n. 65-87.

Goldammer (ebd., n.65) macht zu seiner Auswahl folgende technische Angabe:

„(...) die Bilder sind im folgenden meist nach den Nummern des Foto-Archivs des Marburger Kunstgeschichtlichen Seminars zitiert, dem das Verdienst zukommt, dieses von der Ikonographie bislang gern ignorierte Material nahezu vollständig erschlossen zu haben.“



14. Naumburg, Westlettner des Domes: Auszahlung des Judaslohnes.



15. St. Gilles, Westportalanlage: Auszahlung des Blutgeldes.

Abb. 299 u. 300. Naumburg, Westlettner des Domes, Auszahlung der Silberlinge / St. Gilles, Westportalanlage, Auszahlung des Blutgeldes (Aus: Goldammer 1953, Abb. 14 u. 15)

Nachdem ein Katalog möglicher Herkunftsorte die exakte Quelle des Fisch-Motivs für die Naumburger Abendmahlsszene nicht erbringen konnte, versuchte Goldammer die Quelle für eine zweite Naumburger Szene, die Auszahlung der Silberlinge, zu bestimmen und nannte hier zwei mögliche Ursprungsorte (die er zuvor auch beim Fisch-Motiv angeführt hatte): a) die Westportalanlage von St. Gilles (von wo aus das *Motiv* nach Modena *abgewandert* sei),²⁰¹⁹ und b) Bayeux.²⁰²⁰

In diesem Zusammenhang schloss Goldammer zum wiederholten Mal einen Nordfrankreich-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* aus und plädierte noch einmal entschieden für einen Burgund- und Südfrankreich-Aufenthalt des Bildhauers: „Dort, in Nordfrankreich, dürfte der Meister kaum gewesen sein. Aber sicher war er in Burgund oder in Südfrankreich, das man als ehemals bedeutendes Verbreitungsgebiet dieser ikonographischen Tradition ansprechen muß. Und in Frankreich, d. h. im Osten oder Süden des Landes, war der Meister nicht, um

2019 Goldammer 1953, S. 122.

Goldammer lässt unerwähnt, dass mindestens drei Jahre *vor* ihm Richard Hamann-MacLean unter Verweis auf Hamann d.Ä. (der wie Goldammer in Marburg lehrte) auf die Darstellung in St. Gilles aufmerksam gemacht hat:

„(...) warum sollte er [*sc. der Naumburger Meister*] (..) nicht auch von Mainz aus in Oberitalien gewesen und von dort über St.-Gilles, wo sich die bisher sonst nur am Naumburger Lettner nachgewiesene Darstellung der Auszahlung der Silberlinge und andere auffallende Übereinstimmungen befinden, durch das Rhönetal nach Deutschland zurückgekehrt sein? Als Wallfahrtsort und Kreuzfahrerhafen spielte St.-Gilles damals eine überragende Rolle. R. Hamann d.Ä. nimmt an, daß der Naumburger Meister die Darstellung in St.-Gilles gekannt habe.“ (Hamann-MacLean 1950, S. 190f.) - Siehe den Verweis in Fußnote 2014.

2020 „Frühgotisch kommt es [*sc. das Motiv mit der Auszahlung der Silberlinge*] noch im Tympanon von Bayeux neben dem Abendmahl vor.“ (Goldammer 1953, S. 122.)

Waldenser zu besuchen und ihren Glauben zu studieren, sondern um beruflich zu arbeiten, Eindrücke aufzunehmen und zu lernen. Auch hier ist also einfach das angebliche waldensische Ideengut aus der Übernahme französischer ikonographischer Traditionen zu erklären.“²⁰²¹

Goldammer schloss einen Nordfrankreich-Aufenthalt aus, den die ganze übrige Forschung seit fünfzig Jahren als sicher annahm und stritt dem Naumburger Bildhauer bei seiner auch von ihm angenommenen Wanderschaft außer der Suche nach einer handwerklichen Ausbildung oder Beschäftigung jede eigene religiöse Auffassung oder Beobachtungsgabe der Wirklichkeit (welche sein Werk doch prägen) ab.

Eine Scheinwiderlegung der Waldenserthese

Mit Ausnahme Richard Hamanns, der schon vor Goldammer einen Südfrankreich-Aufenthalt des Naumburger Bildhauers angenommen hatte,²⁰²² sollte die Forschung die These einer künstlerischen Herkunft des Naumburger Bildhauers aus Südfrankreich und Burgund zurückweisen bzw. ignorieren. Dagegen stieß Goldammers Widerlegungsversuch der Lippeltschen Waldenserthese auf breite Zustimmung,²⁰²³ obwohl der Autors selber mit den Worten „(Es) bedeutet (..) nichts, daß auch nichts dagegen spricht“ Vorbehalte gegenüber seinem eigenen Widerlegungsversuch erkennen ließ.²⁰²⁴

2021 Goldammer 1953, S. 122f.

2022 Siehe die Angaben in Fußnoten 2014 und 2019.

2023 Am nachdrücklichsten zeigen sich Stange/Fries (1955, S. 16; siehe Zitat zu Fußnote 2069) von der Widerlegung Goldammers überzeugt.

2024 Goldammer 1953, S. 116 (siehe Zitat zu Fußnote 2002).

Goldammer beschreibt exakt sein *eigenes* Verfahren, wenn er vorgeblich *Lippelts* Methode der Analyse des Naumburger Abendmahlsreliefs beschreibt und als *unerlaubt* verwirft:

„Er [*Lippelt*] hat in unerlaubter Weise örtliche Einzelercheinungen verallgemeinert und dazu seine Beobachtungen nicht sorgfältig genug abgewogen und mit dem Naumburger Bild und dem dort dargestellten Gegenstände verglichen, wenn er einmal schon eine getreue Spiegelung von *rituellen* Eigentümlichkeiten in diesem Kunstwerk annahm, ja er hat ohne Not und gewaltsam Dinge aus den Berichten über die Waldenser hineininterpretiert, die sich zwanglos *auch anders* erklären lassen.“ (Goldammer 1953, S. 101; *Herv.*, G.S.)

Zum wiederholten Mal unterstellt Goldammer hier Lippelt die Annahme einer *rituellen* Abendmahlsdarstellung in Naumburg, die Lippelt explizit verwirft (siehe Zitat zu Fußnote 1985 und Fußnote 1986).

Eine eigentliche Untersuchung findet in Goldammers katalogartiger Umschau nicht statt. Seine historischen Belege haben mit den Naumburger Reliefs nichts zu tun und sind nicht tragfähig für eine alternative Erklärung. Goldammers Widerlegung basiert auf

Goldammer unterstellte Lippelt eine Gleichsetzung des Naumberger Abendmahls mit einer *rituellen* Handlung der Waldenser, welche Lippelt mit der Feststellung, es sei hier ein *schlichtes Erinnerungsmahl* und *nicht ein Meßopfer* dargestellt, expressis verbis verworfen hatte. Die entstellende Wiedergabe von Lippelts These war unabdingbare Voraussetzung für Goldammers Widerlegungsversuch. Sie diente ihm ferner dazu, Lippelts zuvor getroffene Unterscheidung zwischen Ritus und Erinnerungsmahl in anderer Terminologie als *eigenes* Forschungsergebnis auszugeben. So unterschied Goldammer zwischen altchristlicher *Agape (=Erinnerungsmahl)* und *eigentlicher Eucharistie*, während Lippelt zuvor zwischen *Erinnerungsmahl (=Agape)* und *Messopfer (=eigentlicher Eucharistie)* unterschieden hatte, d.h. Goldammer ersetzte nur ein deutsches durch ein griechisches Wort, um Lippelts Ergebnis von 1938 fünfzehn Jahre später als eigenes präsentieren zu können.²⁰²⁵

Während Ernst Lippelt für die Waldenser die Feststellung getroffen hatte, dass „das Abendmahl, einmal im Jahr am Gründonnerstag gefeiert, (..) für sie nicht ein Meßopfer, sondern ein schlichtes Erinnerungsmahl (ist). Es blieb meist auf den Kreis der ‚Brüder‘ beschränkt“,²⁰²⁶ stellte Goldammer - gegen Lippelt gewendet - fest: die *Agape (=Erinnerungsmahl)* „wurde vermutlich besonders am Gründonnerstag begangen, während die eigentliche Eucharistie auch oder sogar vorwiegend am Ostertag stattfand.“²⁰²⁷ Diese *Agapen (Erinnerungsmähler)* seien - so Goldammer weiter - *nichts Neues*. „Denn wir kennen solche Agapen, bei denen der Fisch als Speise gedient haben dürfte, aus der Zeit der alten Kirche, besonders aus der monumentalen Überlieferung.“²⁰²⁸

Goldammer betonte die geschichtliche Tatsache, dass die Waldenser sich in ihrer Auffassung vom Abendmahl nicht sektiererisch abgrenzen, sondern auf altchristliche, in ihren Augen authentische Vorstellungen zurückgreifen wollten: „Man wird dann feststellen, daß das Fischmahl in der Abendmahlsikonographie längst vorhanden und viel weiter verbreitet ist, als es Lippelt meinte. *Genau wie das*

heterogenen Bilddokumenten und Quellen, die er nach Informationen befragt, die sich *nicht* im Naumberger Abendmahlsrelief nachweisen lassen, was nicht schwer fällt, da die verglichenen Beispiele selbstredend nie völlig untereinander identisch sein können (s.o.)

2025 Goldammer 1953, S. 98f. (vgl. Fußnoten 1986 und 1988) und Lippelt 1938, S. 238.

2026 Lippelt 1938, S. 238.

2027 Goldammer 1953, S. 102.

2028 Ebd.

Goldammer liefert hier (unfreiwillig) eine historische Begründung für die Erinnerungsmähler der Waldenser, die sich bei diesem Brauch *nicht* von der kirchlichen Überlieferung abheben wollten.

Mahl der Waldenser ist es eine altertümliche Darstellungsweise, die fortbesteht und sich mit der Zähigkeit sakralkünstlerischer Überlieferungen hält.“²⁰²⁹

Eine neue Form wissenschaftlicher Auseinandersetzung

Im Rahmen seines Versuchs einer Widerlegung der Waldenserthese plädierte Goldammer für eine Auseinandersetzung *ad personam* und ferner für einen Ausschluss *bestimmter* Personen aus der wissenschaftlichen Diskussion, wenn diese die nötige Sachkenntnis nicht mitbrächten.²⁰³⁰ Wer den Personenkreis stellen und auswählen sollte, wer über die nötige Sachkenntnis verfügte, deutete Goldammer durch Formalien an: Seine eigene Abhandlung überschrieb er mit *Von Prof. Dr. Kurt Goldammer*, seine Auseinandersetzung mit der inhaltlich ähnlichen Studie von Klaus Wessel leitete er mit den Worten ein: *eine aus dem russischen Okkupationsgebiet mitgebrachte Abhandlung von Doz. Lic. Dr. Wessel*.²⁰³¹ Diese Worte Goldammers deuteten an, *wer* die Sachkenntnis stellen und über Beteiligung und Ausschluss am wissenschaftlichen Diskurs entscheiden sollte. Mit seiner hier untersuchten Darlegung und Kritik einer waldensischen Interpretation des Naumburger Abendmahls zeigte Goldammer, dass Argumente in dieser Auseinandersetzung im Falle von Beweismangel auch durch Unterstellungen ersetzt werden konnten.

Wie Wessel schlug Goldammer vor, „daß die kunstgeschichtliche Forschung, nachdem sie sich lange Zeit fast ausschließlich dem Formalen und Stilistischen zugewandt hatte und abgesehen von den allgemeingeschichtlichen Verhältnissen wieder stärker die Ikonographie berücksichtigt.“²⁰³² Dies aber hatte Lippelt auf seine Weise getan, dessen waldensische Interpretation des Abendmahls sich gerade nicht „fast ausschließlich dem Formalen und Stilistischen zugewandt“, sondern das *allgemeingeschichtliche Verhältnis* religiöser und sozialer Umwälzungen im 13. Jahrhundert berücksichtigt und vor diesem Hintergrund die *Ikonographie* des Naumburger Abendmahlsreliefs untersucht hatte.

Die Methode der Untersuchung Lippelts konnte es demnach nicht gewesen sein, die Goldammer im Auge hatte, als er die Ikonographie ins Zentrum der

2029 Goldammer 1953, S. 103; *Herv.*, G.S.

Goldammers *Widerlegung* einer waldensischen Interpretation des Naumburger Abendmahls liest sich vor dem Hintergrund der Geschichte dieser religiösen Gruppe wie eine einzige *Bestätigung* dieser These.

2030 „Gegen das haltlose Bilden von Hypothesen hilft nur, daß die notwendige Kombination von Kunstgeschichte und Geistesgeschichte *wirklichen Sachkennern* überlassen bleibt.“ (Goldammer 1953, S. 125; *Herv.*, G.S.)

2031 Goldammer 1953, S. 94 und 125f.

2032 Goldammer 1953, S. 125.

kunstgeschichtlichen Forschung gerückt sehen wollte. Es kam ihm auf eine opportune inhaltliche Aussage an, die keinesfalls wissenschaftlich zwingend sein musste (*Demgegenüber bedeutet es nichts, daß auch nichts dagegen spricht*).²⁰³³ Und wenn das gewünschte Ergebnis herauskam, im Falle der Westlettnerikonographie, dass diese traditionell und nicht waldensisch sei - tatsächlich ist sie *beides* -, hatte die ikonographische Untersuchung für Goldammer ihren Zweck erfüllt.²⁰³⁴

9. Klaus Wessel (1955)²⁰³⁵

Die Naumburger Kreuzigungsgruppe als Bild zisterziensischer Frömmigkeit

Die vierte Rezension oder Abhandlung, die von Klaus Wessel innerhalb weniger Jahre zur Ikonographie der Naumburger Westlettner- und Westchorskulpturen 1955 erschien,²⁰³⁶ machte deutlich, dass die für widerlegt erklärte *Waldenserthese* trotz der von Goldammer und Wessel selbst vorgetragenen Argumente noch immer nicht aus der Diskussion war. Sie zeigte aber auch das Bedürfnis des Autors, der nur negativ-verwerfenden Ablehnung der Waldenserthese eine positive Auffassung vom religiösen Gehalt der Skulpturen an die Seite zu stellen. Wessel musste in der ähnlich gerichteten Studie Goldammers eine doppelte Veranlassung zu einer erneuten Stellungnahme sehen. Zum einen hatte der westdeutsche Kollege in seiner kunsthistorisch und religionsgeschichtlich argumentierenden Abhandlung dem Kollegen *aus dem russischen Okkupationsgebiet* bei der Widerlegung der Waldenserthese eine mangelnde materielle Absicherung seiner Studie von 1952 vorgeworfen,²⁰³⁷

2033 Goldammer 1953, S. 116 (Zitat zu Fußnote 2002). - Siehe oben den Abschnitt *Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition*.

2034 Die von Goldammer vorgeschlagene Auseinandersetzung *ad personam*, d.h. der Ausschluss bestimmter Personen aus der wissenschaftlichen Diskussion (*daß die notwendige Kombination von Kunstgeschichte und Geistesgeschichte wirklichen Sachkennern überlassen bleibt*), umfasst in seinem Vorschlag auch den Ausschluss von Personen *auf Verdacht*, wofür Goldammer gleichfalls in seiner Abhandlung ein konkretes Beispiel liefert. So schreibt er über die Arbeit von Paulus Hinz, dass diese „in der russischen Besatzungszone erschienene“ Arbeit, die er nicht zu kennen vorgibt („ist mir leider noch nicht zu Gesichte gekommen“) *schon in ihrem Titel ein Programm zeige*, „das ihren wissenschaftlichen Wert *von vornherein als verdächtig* erscheinen läßt.“ (Goldammer 1953, S. 126; *Herv.*, G.S.)

2035 Zu Klaus Wessel, *Vides quanta propter te sustinuerim? Ein Beitrag zum Verständnis des Naumburger Westlettners*, in: *Festschrift Adolf Hofmeister zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Ursula Scheil, Halle 1955, S. 312 - 24 [Wessel 1955], vgl.: Schulze 1995, S. 34f. (n.23) / Blaschke 1996, S. 384 (n.21) / Marksches 1996a, S. 322 (n.57) / Jung 2002, S. 122 (n.2).

2036 Siehe Kap. XX. 3 (*Zweifel an einer für richtig gehaltenen Deutung*) und XX. 7. (*Einwände gegen eine waldensische Interpretation des Naumburger Abendmahls / Zwei theologische Interpretationen des Stifterzyklus*).

2037 Vgl. Goldammer 1953, S. 125f. und S. 126 (zitiert in Fußnote 1971).

zum anderen mit der Zurückweisung der These Lippelts eine bernhardinische Interpretation für den Gekreuzigten am Westlettner vorgeschlagen, ohne diese Interpretation in seiner Studie selbst weiter auszuführen.²⁰³⁸

Dem Vorwurf einer mangelnden Materialbasis der eigenen Kritik an der Waldenserthese begegnete Wessel in seinem neuen Aufsatz mit zwei weiteren, von Goldammer noch nicht veröffentlichten Abendmahlsdarstellungen (eine dritte in St. Maria im Kapitol in Köln war schon von Goldammer erwähnt worden), welche eine spezifisch *deutsche* Tradition dieser Darstellungsform belegen sollten.²⁰³⁹ Eine neue Deutung des Westlettnerkruzifixes als Ausdruck zisterziensischer Frömmigkeit (wie von Goldammer vorgeschlagen) versuchte Wessel anhand einiger Schriften Bernhards von Clairvaux und zisterziensischer Mystiker dazulegen und vor dem Hintergrund der Tatsache plausibel zu machen, dass Neugründungen zisterziensischer Klosterbauten im 12. und 13. Jahrhundert im sächsisch-thüringischen Raum für eine Aufnahme bernhardinischer Spiritualität und eine bernhardinische Christusdarstellung im Naumburger Dom den Boden bereitet hätten.²⁰⁴⁰

Die Worte Christi *Siebst Du, wie sehr ich für Dich leide?* aus einem *Wunderbericht* des Zisterziensermönchs Caesarius von Heisterbach († gegen 1250) machte Wessel zum Motto seiner Interpretation des Gekreuzigten am Naumburger Westlettner.²⁰⁴¹ Wessel glaubte, der Bildhauer habe diesen Anruf, den ein „in die Kontemplation des Leidens Christi versunkener Zisterzienser zu hören vermeinte“, am Eingang zum Westchor dargestellt. Der Typus des Gekreuzigten in der Form des Dreinagel-Kruzifixus gehe religionsgeschichtlich auf das Wirken der Zisterzienser und Franziskaner zurück.²⁰⁴²



Abb. 301. Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal
(Foto Marburg)

2038 Vgl. Goldammer 1953, S. 119f. (Zitat zu Fußnote 2004) und Kap. XX. 8 (*Vorschlag einer bernhardinischen Deutung des Naumburger Westlettnerkruzifixes*).

2039 Wessel 1955, S. 320-322. - Vgl. Goldammer 1953, S. 107.

2040 Wessel 1955, S. 314-319.

2041 *Vides quanta propter te sustinuerim?* in: *Dialogus miraculorum* (ed. J. Strange 1851) VIII, 20, zitiert bei Wessel 1955, S. 314.

2042 „Diese starke zisterziensische Tätigkeit im sächsischen Raum läßt die Durchsetzung des ‚gotischen Kruzifixus‘ verständlich erscheinen. Nehmen wir hinzu, daß es seit 1230 zwei und seit 1239 sogar drei deutsche Provinzen der Franziskaner gab,

Die einander verwandten Frömmigkeitsformen dieser beiden Orden führten nach Wessel in der bildenden Kunst des 13. Jahrhunderts zu einer Betonung des Leidens und einer Verehrung der Leidenswerkzeuge Christi, welche auch die Darstellung des Kruzifixes und die Passionsszenen des Naumburger Westlettners geprägt hätten.

Wessel versuchte diese Darstellungen auch vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Epoche nach dem 4. Kreuzzug 1204, als die heiligsten Christusreliquien nach dem Westen gelangt seien, zu erklären. Die Wahl des Passionsthemas selbst sei zisterziensisch und franziskanisch (Wessels Darstellung war in diesem Punkt durchgehend schwankend)²⁰⁴³, die bestimmte Form des Westlettnerkruzifixes in Naumburg aber gehe auf eine bestimmte Kreuzesvision des Bernhard von Clairvaux zurück.²⁰⁴⁴ Diese bernhardinische Deutung des

darunter von Anfang an eine sächsische, so wird der Trieb zur Darstellung des leidenden Christus am Kreuz noch verständlicher.“ (Wessel 1955, S. 315.)

Um die Präsenz des Zisterzienserordens in der sächsisch-thüringischen Gegend darzutun und den Einfluss dieses Ordens auch in der Naumburger Bischofskirche zu belegen, gibt Wessel (ebd.) eine Aufzählung aller Zisterzienerklöster in der Umgebung von Naumburg. Ohne das Verhältnis zwischen dem seit Mitte des 12. Jahrhunderts im sächsischen Raum tätigen Zisterzienserordens zu den erst Anfang des 13. Jahrhunderts in Deutschland aktiven Franziskanern zu erörtern, führt Wessel den Kruzifix des Naumburger Westlettners auf einen kombinierten zisterziensisch-franziskanischen Einfluss zurück.

2043 „Schließlich muß darauf hingewiesen werden, daß wir uns in der Periode befinden, in der - seit der Eroberung Konstantinopels im 4. Kreuzzug 1204 - die ‚eroberten‘ und ins Abendland als eines der wesentlichsten Beutestücke verschleppten Leidenswerkzeuge große Verehrung fanden; (.....). Alle diese Tatsachen zeigen deutlich, daß die abendländische Christenheit in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich in ständig steigendem Maße der Verehrung und Betrachtung des Leidens Christi zuwandte. Diese Entwicklung ist durch die Theologie des Anselm von Canterbury vorbereitet worden. Sie wurde durch die Kreuzeskontemplation Bernhards von Clairvaux auf den Höhepunkt geführt und schließlich durch die franziskanische Theologie und Predigt vollendet. Aus dieser Zeitstimmung heraus ist der Kruzifixus am Naumburger Westlettner geschaffen worden. Und aus eben demselben Grunde dürfte sich auch die Wahl des Passionsthemas für den Westlettner überhaupt erklären.“ (Wessel 1955, S. 315.)

2044 Wessel versucht seine eigene theologische und religionsgeschichtliche Herleitung des Westlettnerkruzifixes mit einer Widerlegung der Deutungsversuche von Lippelt und Hinz zu verbinden, die er zunächst zu referieren vorgibt:

„Ehe nun (..) (der ‚vermutete zisterziensische Einfluß auf die Thematik des Naumburger Westlettners‘) durch die Heranziehung der Theologie Bernhards von Clairvaux noch unterbaut werden kann, muß die Klärung der Frage versucht werden, warum der Kruzifixus hier in die Architektur des Lettners einbezogen worden ist. Man kann die bisherigen Lösungsversuche in zwei Hauptgruppen scheiden: Einmal hat man vermutet, daß hier die Kreuzigungsgruppe an die Stelle des ‚Laienaltars‘ getreten sei, so (...) die Vertreter der These, der Naumburger Meister sei ein Waldenser gewesen, E. Lippelt und P. Hinz (...).(.....) Die (..) These ist unhaltbar, weil sie im Widerspruch zu den liturgischen Gegebenheiten steht. Der sogenannte Laienaltar müßte korrekt ‚Kreuzaltar‘ genannt werden. Er hatte in Kirchen mit einem Lettner seinen Platz in der Mitte vor diesem. (...../.....) Der Kreuzaltar war also stets Pfarraltar. Ein solcher Pfarraltar steht in

Westlettnerkruzifixes versuchte Wessel im Folgenden durch eine Reihe theologischer Exkurse zu untermauern, in denen die Bedeutung des Gekreuzigten für die persönliche Frömmigkeit des Bernhard von Clairvaux und andere Zisterzienser die Hauptrolle spielte.²⁰⁴⁵

Wessel verzichtete auf eine Beschreibung und Charakterisierung des Westlettnerkreuzes und ersetzte diese durch theologische Reflektionen. Das Westlettnerportal definierte er als Stätte der Kreuzeskontemplation. Um diese Kontemplation zu ermöglichen und hervorzurufen, habe der zisterziensische Bildhauer den Gekreuzigten von der Höhe des Triumphbalkens auf die Erde herabgeholt, wobei Wessel sich mit diesem Bild einer in der kunsthistorischen Forschung seit Jahrzehnten zum Topos gewordenen Metapher bediente.²⁰⁴⁶ Der Gekreuzigte am

Naumburg noch heute vor dem Ostlettner, wie ja auch der Ostchor die Stätte des regelmäßigen Gottesdienstes der Domherren war. Mehr als ein Pfarraltar (= Kreuzaltar = ‚Laienaltar‘) ist aber in einer Kirche ganz undenkbar. Damit sinkt diese These in sich zusammen.“ (Wessel 1955, S.316f.)

Wessels Widerlegung (*Damit sinkt diese These in sich zusammen*) hängt sich an der vor allem von Hinz gebrauchten Metapher auf: „Der Naumburger Meister (..) schafft ein Bild des Gekreuzigten, das er nicht in entrückter Ferne aufstellt, sondern den Menschen ganz nahe bringt. Er stellt es in die Mitte des Lettners, dahin, wo sonst ein Laienaltar für das Meßopfer zu stehen pflegte.“ (Hinz 1951, S. 59.) Damit ist aber nicht gemeint, dass der Gekreuzigte dieselbe *Funktion* wie der verdrängte Laienaltar einnehme. Hinz lehnt vielmehr *jede* liturgische Deutung des Westlettnerkruzifixes ab: „dieses Christuskreuz, das hier nun an Stelle des Laienaltars steht, verkündet uns ja mit unüberhörbarer Deutlichkeit: das Opfer, das Christus am Kreuz gebracht hat, ist voll gültig (...) für alle, die es im Glauben erfassen. Das ist das *eine und einzige* Sühneopfer, das genugsam ist, weil es der Schuldlose für die Schuldigen gebracht hat. *Keines* Opferaltars bedarf es mehr und keiner Wiederholung jenes Opfers durch Menschen.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.) Auch wenn die These von Lippelt und Hinz falsch ist, dass das Westlettnerkruzifix einen Kreuzaltar *ersetzt* habe, so ist die Interpretation des gekreuzigten Christus in der Bedeutung des *einzigen Sühneopfers* zwischen Gott und den Menschen nicht widerlegt.

2045 „Es ist bezeichnend, daß gerade in diesem Orden [*sc. dem Zisterzienserorden*] in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Kontemplation des Kreuzes und die Meditation über die Leiden Christi zu solchen visionären Erlebnissen geführt hat, bei denen Zisterzienser sich vom Gekreuzigten umarmt sahen. Als auf ein bekanntes Beispiel sei hier nur auf Luitgardis, die heiliggesprochene Nonne des Zisterzienserinnen-Klosters Avières bei Brüssel († 1246) hingewiesen: Sie sah in der Gebetsversenkung Christus sich vom Kreuze zu ihr herabneigen, auf daß sie in der Umarmung seine Wunden küssen konnte; nach einer anderen Version hat Christus in diesem Augenblick innigster Nähe mit ihr sein Herz getauscht; das zisterziensische Brevier hat ihr die Worte gewidmet: *vivificum latus exugit cor mutuans corde*. Von Bernhard selbst wußte die Legende ein ähnliches Erlebnis zu berichten. Und Caesarius von Heisterbach erzählt ebenfalls, daß Christus die Arme vom Kreuze löste und *die ihm im Gebet in heiligbrünstigem Rausche Hingegebenen umarmte*, und zwar der ‚Christus pendens in cruce‘, also der leidende, der ‚gotische‘ Kruzifixus.“ (Wessel 1955, S. 318f.; *Herv.*, G.S.)

2046 Vgl. u.a. Bergner 1909, S. 43; Lippelt 1930, S. 13; Giesau 1933, S. 27f.; Pinder 1937, S. 48f.; Beenken 1939a, S. 89f. u. 103; Metz 1947, S. 8; Wallrath 1949, S. 27f.; Hinz

Westlettnerportal erschien ihm wesentlich als ein Angebot an die Gläubigen zur geistigen Versenkung zu sein, welche konkret derjenigen gleichen würde, die zuvor die zisterziensischen Heiligen und Nonnen in ihren Kreuzesvisionen erfahren hätten: *das Erlebnis der Umarmung durch den Gekreuzigten.*²⁰⁴⁷

Wessel ergänzte diese mystischen Betrachtungen durch eine Reflektion über die T-Form des Kreuzes, mit der er noch einmal an die für erledigt erklärte Auseinandersetzung zur Waldenserthese anknüpfte. Es genüge, technische und formale Gründe für diese Kreuzesform am Westlettnerportal anzuführen. Darüber hinaus widerrief Wessel ein Argument seiner früheren Publikationen zum kirchlichen Verbot des T-förmigen Kreuzes. Jetzt meinte er, ein solches Verbot habe es nicht gegeben, obwohl dieses Verbot von Innozenz III. 1215 ausgesprochen und anschließend von kirchlichen Theologen mit Nachdruck verfochten worden war.²⁰⁴⁸



Abb. 302. Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal
(Foto Marburg)

1951, S. 59f. und Feulner/Müller 1953, S. 137f.

2047 „So hatten hier die Gläubigen den Christus crucifixus fast greifbar nahe vor Augen. So wurden sie durch die Vergegenwärtigung seines Todeskampfes Zeugen dessen, was er *propter te* ertrug und erlitt. Hier wird das *caput hirsutum spinis, inclinatum in cruce* den Andächtigen als ein echtes Gegenüber geschenkt. So finden sie hier die Stätte der *Kreuzeskontemplation*, die das Erkennen der Passion Christi und die *Meditation* über sie ermöglicht. Triumphkreuze in der einsamen Höhe auf dem Triumphbalken über dem Lettner eignen sich kaum zur Kontemplation und Versenkung; sie sind erhaben und fern. Hier dagegen ist ihnen der *Christus crucifixus* ganz nahe; er ist zu den Gläubigen herabgestiegen, auf daß sie zu ihm kommen, ihn in seinem Leiden erkennen und sich versenkend erfahren können. Hier können sie das *communicare passionibus Christi* verwirklichen und zum Mitleiden gelangen. Kreuz und Wunden Christi sind ihnen so nahegerückt, daß man fast meinen könnte, daß dem gläubig sich in sie versenkenden Betrachter *das Erlebnis der Umarmung durch den Gekreuzigten* hätte zuteil werden können. Wir meinen also, die eigenartige und einzigartige Anlage des Naumburger Westlettners aus zisterziensischem Geiste deuten und verstehen zu dürfen.“ (Wessel 1955, S. 319; *Herv.*, G.S.)

2048 Wessel 1955, S. 320.

„Besondere Aufmerksamkeit fand in dieser Hinsicht die Tatsache, daß das Kreuz eine *cruz commissa*, ein T-förmiges Kreuz, ist. Das darf aber bei der Art der Einbeziehung des Kreuzes in die Architektur nicht wunder nehmen. Die mittelalterlichen Künstler waren sich offensichtlich des ‚ketzerischen‘ Charakters dieser Kreuzform kaum bewußt, sondern wählten es, wenn Format oder Anordnung des Bildes es nahelegten. Aus der reichen Fülle von Beispielen für die Verwendung der *cruz commissa* in einwandfrei kirchlichen Darstellungen sei hier nur auf ein etwa gleichzeitiges Glasfenster aus dem Merseburger Dom verwiesen, bei dem die Vierpaßform des Fensters - so wie in Naumburg die

Eine deutsche Tradition der Abendmahlsdarstellung mit Fischen

Als Nachtrag zu seiner zisterziensischen und bernhardinischen Erklärung des Westlettnerkruzifixes stellte Wessel zwei Bildbelege mit Fischen in Abendmahlsdarstellungen vor, die zusammen mit der von Goldammer veröffentlichten Reliefdarstellung aus St. Maria im Kapitol in Köln ²⁰⁴⁹ eine deutsche Tradition der Abendmahlsdarstellung begründen sollten, aus der sich das Naumburger Passionsrelief ableiten lasse. ²⁰⁵⁰ Diese *deutsche ikonographische Tradition* sei in allen Einzelheiten für die Darstellung der Abendmahlsszene in Naumburg gestaltgebend gewesen, so dass sich eine andere Begründung des Naumburger Reliefs, etwa durch einen waldensischen Abendmahlsgebrauch, erübrige. ²⁰⁵¹

Architektur der Pforten-Kapelle - ebenfalls zur Benutzung der *crux commissa* zwang. Bis ins 16. Jahrhundert hinein hat man nicht die geringsten Bedenken gegenüber dieser Kreuzform gehabt, wie die große Zahl von Beispielen zeigt, *zumal es keinerlei kirchliches Verbot dieser Gestaltung gibt.*“ (Ebd.; Herv., G.S.)

Vgl. dazu Wessel 1952a, S. 51:

„Das letzte zu nennende Argument von Lippelt und Hinz ist die Form des Kreuzes in der Lettnertür: Es ist eine eindeutige *Crux commissa*. Dies dreiarmlige Kreuz aber galt als Ketzerkreuz, Innozenz III. hatte gegen es gepredigt und das vierarmige Kreuz, die *Crux immissa*, als das für die katholische Kirche richtige und allein zulässige herausgestellt.“

2049 Vgl. Goldammer 1953, S. 108.

2050 Wessels erneuter Versuch einer Widerlegung der waldensischen Abendmahlstheorie geht wie seine früheren Versuche (und der Versuch Goldammers) von der Voraussetzung aus, dass zwischen christlicher Bildtradition und waldensischem Abendmahlsbrauch ein *Gegensatz* bestehe, dass mithin ein waldensischer Bildhauer seine Auffassung nur im Widerspruch zur christlichen Bildtradition hätte darstellen können. (Siehe hierzu v.a. Kap. XX. 7 (*Einwände gegen eine waldensische Interpretation des Naumburger Abendmahls*) und XX. 8 (*Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition*)). Diese Voraussetzung findet im Erinnerungsmahl der Waldenser keine Bestätigung. Wessel und Goldammer stellen selbst in ihren Untersuchungen den traditionellen Charakter des Waldensischen Abendmahlsfestes - Goldammer mit Hinweis auf den Charakter des christlichen Erinnerungsmahles (*Agape*) - heraus, der die Darstellung eines waldensischen Abendmahlsbrauchs nur vom zeitgenössischen Ritus des eucharistischen Mahles, nicht jedoch von der Tradition eines frühchristlichen Erinnerungsmahls, absetzt. (Siehe Kap. XX. 8 (*Eine Scheinwiderlegung der Waldenserthese*)).

Vgl. auch Wessel 1952a, S. 50 (Zitat zu Fußnote 1947) und Goldammer 1953, S. 116 (Zitat zu Fußnote 2001).

2051 Wessel 1955, S. 320.

Wessels Einwände gegen die Waldenserthese lassen unberücksichtigt, dass die Waldenser selbst auf eine ältere, in letzter Instanz biblische (unter Bezug auf den Bericht des Johannevangeliums; vgl. Hinz 1951, S. 48; zitiert in Fußnote 1850) Tradition für ihren Abendmahlsgebrauch zurückgriffen, dass also die von Wessel angeführte *deutsche ikonographische Tradition* und ein waldensischer Abendmahlsbrauch nicht im Widerspruch zueinander stehen, weshalb die *deutsche ikonographische Tradition* die Entscheidung nicht erbringen kann, auf welche Quelle der Bildhauer in Naumburg zurückgriff. Das Kölner Holzrelief datiert mehr als hundert Jahre vor Bildung der waldensischen Gemeinschaft und

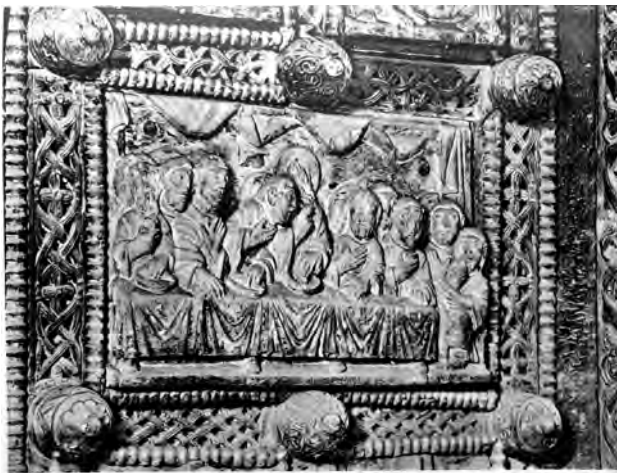


Abb. 303 u. 304. Abendmahlsdarstellung der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln
(Aus: Hamann 1926, Tafel XXXII u. XXXIII)

Wessel beschrieb zunächst die Abendmahlsdarstellung der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln aus der Mitte des 11. Jahrhunderts in ihrem schlichten Erzählcharakter. Theologisch bleibe hier unklar, ob in der Gestalt des Judas ein Gedanke Papst Leos des Großen verbildlicht sei, „daß auch Judas im Abendmahl den Leib Christi genoß“, denn Judas halte in der Linken anscheinend einen *Fisch* (?) (eine Beobachtung, die Wessel mit einem Fragezeichen versah), während seine Rechte einen Bissen zum Munde führe. Ein Jünger links außen ergreife einen Fisch auf dem Teller vor ihm, während er mit der anderen Hand einen weiteren Fisch oder ein Stück Brot emporhebe. Der an der Schulter Christi ruhende Jünger Johannes greife gleichfalls nach einem Fisch, und ein weiterer Jünger lege wie schützend seine rechte Hand über einen Gegenstand, bei dem es sich der Form nach wahrscheinlich ebenfalls um einen Fisch handle.²⁰⁵²

Neben diesem Kölner Beispiel aus St. Maria im Kapitol, das Goldammer - dessen Ausführungen Wessel mit keinem Wort erwähnte - aus einer südfranzösischen Tradition ableitete,²⁰⁵³ führte er als zweites Beispiel eines Abendmahls mit Fischen die Miniatur eines Perikopenbuches des 12. Jahrhunderts aus Altomünster an. Dort lange ein Jünger nach einer der beiden Fischschüsseln auf dem Tisch, „so daß der

deren Ausschluss aus der Kirche (Exkommunikation der Waldenser 1184 durch Papst Lucius III).

2052 Wessel 1955, S. 320f.

2053 Vgl. Goldammer (1953, S. 108): „Soweit ich sehe, ist das älteste plastische Beispiel des Typs der südfranzösischen Reliefs des 12. Jahrhunderts das schon erwähnte Feld mit dem Abendmahl auf der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln“. - Siehe Zitat zu Fußnote 2011.

Wessel übergeht vollständig Goldammers (1953, S. 107-113) Katalog.

Kopf des Fisches in seiner Hand verschwindet.“ Wessel erkannte in dieser Darstellung „einige kennzeichnende ikonographische Einzelzüge“, die dem Naumburger Relief verwandt erschienen: „die großen Brotscheiben, die Form des Brotmessers und die architektonische Grundform des pfeilerartigen Sitzes des Judas.“²⁰⁵⁴

Ein *drittes* (und letztes) Beispiel, mit dem er seine Belege für eine *deutsche ikonographische Tradition* des Abendmahlsbildes abrundete, fand Wessel in zwei zusammengehörigen Feldern einer Deckenmalerei in Zillis in der Schweiz aus dem frühen 13. Jahrhundert. Dort sind neben Christus sechs Jünger, zu je dreien auf die beiden Felder der Decke verteilt, beim Abendmahl versammelt. Auf dem Tisch stehen vier Schüsseln mit Fischen, daneben Brotlaibe, Brotmesser und Brotscheiben, Gegenstände, die auch in Naumburg dargestellt sind, und „der Jünger ganz rechts berührt weisend den Fisch in der Schüssel, die vor ihm steht.“

Hier schien nach Wessel erstmalig „der Fisch selbst ganz unmittelbar als die Speise des letzten Abendmahles Christi mit seinen Jüngern zu dienen, denn dem Fisch auf der Schüssel zur Linken Christi ist deutlich der Kopf mit einem Stück des Leibes abgeschnitten.“²⁰⁵⁵

Diese drei Abendmahlsdarstellungen in Köln, Altomünster und Zillis aus dem 11., 12. und 13. Jahrhundert, in denen Fische eine Rolle spielen, wurden von Wessel, wie erwähnt, zu einer *deutschen ikonographischen Tradition* zusammengestellt, zu der auch die Naumburger Abendmahlsdarstellung gehöre. Nur das Beispiel in Zillis datierte aus der Zeit, in welcher die Waldenser sich bereits zu einer eigenen Gruppe konstituiert hatten.



Abb. 305. Abendmahlsdarstellung im einem Perikopenbuch aus Altomünster
(Aus: Bange 1923, Abb. 161)

Wenn bei den Waldensern das Fischessen eine ähnliche Rolle spielte, wie in der von Wessel angeführten Bildtradition, dann erhellte daraus, dass das Fischessen für sich allein genommen keine waldensische Gesinnung des Bildhauers belegen konnte, und dass sich der waldensische Charakter

2054 Wessel 1955, S. 321 mit Verweis auf Bayr.Staatsbibl. clm 2939.

2055 Wessel 1955, S. 321f.



Abb. 306. Naumburg, Westletztner, Abendmahl
(Ausschnitt) (Foto Marburg)

einer Darstellung nicht allein aus dem Attribut des Fischessens erschließen ließ.²⁰⁵⁶ Die Unsicherheit, ob das Merkmal des Fischessens im Naumburger Abendmahl nun ein traditionelles Element oder aber ein Hinweis auf einen waldensischen Brauch darstelle, blieb auch nach Wessels Exkurs in die Bildtradition ungeklärt.



Abb. 307 u. 308. Zillis, St. Martin, Deckengemälde,
Fußwaschung, Abendmahl und Christus am Ölberg /
Abendmahl (1. Szene)
(Aus: Poeschel 1941, Tafel 61 u. 35)

²⁰⁵⁶ Um eine waldensische Interpretation der Naumburger Abendmahlsdarstellung zurückzuweisen, macht Wessel dem Bild sozusagen zum Vorwurf, dass es keinen *exklusiven* waldensischen Charakter habe und das Fischessen des Naumburger Abendmahls deswegen keineswegs *eindeutig* waldensisch sei.

Das Fortleben einer angefeindeten These

Die Fortsetzung der Diskussion um die Waldenserthese nach Erscheinen von Goldammers und Wessels Publikationen zeigte, dass der Hinweis auf die traditionellen Elemente des Naumburger Abendmahls die Entscheidung für oder wider den waldensischen Charakter der Darstellung nicht erbringen konnte. Trotz der Versicherungen Wessels und Goldammers verstummten in der Folgezeit die Stimmen keineswegs, welche die Waldenserthese für richtig hielten oder ihr ein rationales Moment zuerkannten und weitere Folgerungen an diese These knüpften.

In der vom *Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik* in Ostberlin herausgegebenen Zeitschrift *Bildende Kunst* meldete sich 1956 Kuno Mittelstädt zu Wort, um die Auffassung vom religiösen Protestantismus des waldensischen Bildhauers durch eine sozialrevolutionäre These zu untermauern: die Waldenser hätten nicht nur für religiöse, sondern auch für soziale Ziele gekämpft, weshalb die Passionsszenen des Westlettners auch vom historisch-materialistischen Standpunkt aus von großem, ja von aktuellen Interesse seien.²⁰⁵⁷ Diese Auffassung erfuhr umgehend in derselben Zeitschrift eine Zurückweisung durch Wolfgang Hütt, der zur gleichen Zeit mit einer Gruppe Hallenser Dozenten eine Monographie zum Naumburger Dom vorbereitete.²⁰⁵⁸ Unter Hinweis auf Friedrich Engels (und sicherlich im Sinne der herrschenden Partei- und Staatsdisziplin des sich konsolidierenden ostdeutschen Staates) erklärte Hütt die Waldenser für eine reaktionäre Bewegung alpenländischer Hirten, die sich gegen den sozialen Fortschritt, der damals noch von der Feudalität repräsentiert worden wäre, gestemmt hätten. Mit Hütts Stellungnahme, die sich gleichzeitig positiv auf Wessels Ausführungen berief, war die akademische Diskussion über die Waldenserthese, die in Westdeutschland schon zuvor kaum richtig stattgefunden hatte, auch in Ostdeutschland auf Jahre zum Stillschweigen gebracht.²⁰⁵⁹

2057 Kuno Mittelstädt, *Von revolutionärem Geist erfüllt. Zu den Reliefs des Naumburger Westlettners*, in: *Bildende Kunst* 1956, S. 409-414. - Zu Mittelstädts Thesen siehe die Ausführungen in Fußnote 2059.

2058 *Der Naumburger Dom, Architektur und Plastik, dargestellt von Wolfgang Hütt*, Lydia Manikowski, Heinrich L. Nickel, Peter Feist, Dresden 1956.

Aus der *Vorbemerkung* (S. 5) geht hervor, dass Wolfgang Hütt die Federführung des Buchprojektes innehatte: „Dieses Buch, dem ein Forschungsauftrag des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik zugrunde liegt, entstand als Gemeinschaftsarbeit (.....). (...) Wolfgang Hütt (gab) nach gewissenhafter Diskussion mit den Bearbeitern dem Manuskript eine feste gedankliche Durchdringung und eine einheitliche Diktion“.

2059 Vgl. Wolfgang Hütt, *War der Naumburger Meister Waldenser? Eine Entgegnung auf den Artikel von Kuno Mittelstädt über den Naumburger Meister*, in: *Bildende Kunst* 4 (1956) S. 513-14.)

Carl Ernst Köhne war 1949 wohl der erste ostdeutsche Autor der Nachkriegszeit (er sollte später nach Westdeutschland übersiedeln), der in einer nur wenige Jahre (1947 bis 1954) in Schwerin erscheinenden *Literarischen Monatschrift* mit dem Titel *Heute und Morgen* (Band 3, 1949, S. 26-29) eine sozialrevolutionäre Interpretation des Naumburger Skulpturenzyklus vorgelegt hatte. Von der Annahme Lippelts ausgehend, dass der Naumburger Bildhauer ein Waldenser gewesen sein müsse, kulminiert Köhnes Interpretation des Naumburger Westlettners in einer rhetorischen Frage und dem flammenden Ausruf:

„Massenkritik?‘ ‘Ausbeuter?‘ Klassenkampf also? - Allerdings.“

Und Köhne fährt fort: „Hinter der Forderung und Verweigerung allgemeinen Zutritts zu Meßopfer und Abendmahl, den gerade jetzt - Laterankonzil von 1215 - die hohenpriesterliche Papstkirche den ‘Laien’ verwehrt, steht ein echt revolutionärer Anspruch auf soziale Gerechtigkeit.“ (Köhne 1949, S. 28.)

Kunstgeschichtlich in der Tradition der Forschung der 1920er Jahre stehend erkennt Köhne ein *klar umrissenes Lebenswerk* des *Naumburger Meisters*, dessen Stifterzyklus er aus dem *Zwielicht der Uta-Lyrik und Deutschtümelei* herausholen will (Köhne 1949, S. 26). Die Stifterfiguren interpretiert er als Zeugnisse einer Umbruchszeit vor dem Hintergrund des Aufstiegs des Bürgertums und einer französisch-gotischen Hofkultur, welcher der Bildhauer in den Passionsdarstellungen des Westlettners *den Spiegel vorgehalten* habe, *so nachdrücklich wie keiner zuvor*. (S. 27). Das *Waldensertum* des Bildhauers sieht er wie Lippelt durch die Abendmahlsdarstellung für erwiesen an. Das *ketzerische Brauchtum* der Waldenser finde sich in den Inquisitionsakten überliefert: Der *irdene Krug*, ein *aufgeteilter Kuchen* auf dem Tisch, eine *Schale mit Fischen*, worin Köhne einen Hinweis auf die *urchristlich-kommunistischen Tendenzen* der Gruppe erkennen will. (S. 28.)

Den Mitteleingang des Westlettners interpretiert Köhne - noch radikaler als Lippelt (und später Hinz) - als „einzigen Protest gegen hochkirchliche ‘Exklusivität’ im wörtlichen Sinne“, und kontrastiert ihn mit der *Barrikade* des Ostlettners, vor welcher der Laie abgewiesen werde. Anders am Westlettners, wo der Besucher „schon von weitem eingeladen“ werde, „weiterzuwandern in den dahinterliegenden Chor“ (ebd.). Die geplante *Ahnengalerie* und *Selbstdarstellung des thüringischen Hochadels* habe der Bildhauer im Chorpolygon in eine „Begegnung mit allzumenschlichen Temperamenten und Charakteren“ umgewandelt, mit dem *Sanguiniker Dietmar*, dem *Choleriker Sizzo*, *‘the melancholic gentleman’ Wilhelm* und dem *Phlegmatiker Timo* (Köhne 1949, S. 29).

Köhne setzt das Werk des Naumburger Bildhauers *mitten hinein* „in eine von schwersten Erschütterungen, von Wirtschaftskrisen, Bürgerkriegen um Kronen und Profite, Dogmen und soziale Rechte“ „erfüllten Wende zwischen Kaiserzeit und erster Bürgerzeit“, welches der Bildhauer dennoch „unter dem Protektorat eines toleranten Kirchen- und Landesfürsten im Dom an der Saale“ ausführen konnte. (Ebd.)

Kuno Mittelstädt scheint 1956 an diese Interpretation Köhnes von 1949 anzuknüpfen (auch wenn Köhnes Name in seinem Aufsatz nicht fällt).

Die Naumburger Passionsreliefs zeigen nach Mittelstädt in einer „wirklichkeitsnahen Formensprache“, „das zeitgenössische Leben und seine gesellschaftlichen Probleme“. (Mittelstädt 1956, S. 409.)

Sozialpolitischer Hintergrund der Darstellungen sei ein *erstarkendes Bürgertum*, das „einen erbitterten Kampf“ um „Selbständigkeit, persönliche Freiheit und wirtschaftliche Unabhängigkeit“ geführt habe, das seine „Losungen jedoch, die es in seinem Kampf verwandte, (..) der Bibel und der Gedankenwelt des Urchristentums (entnahm)“. Die *sozialethischen Lehren des Evangeliums* seien „zur Bekämpfung bestehender gesellschaftlicher Mißstände verwandt (worden), der Ideengehalt der Bergpredigt sowie die demokratische

Verfassung der Urgemeinden wurden zu neuem Leben erweckt.“ Diese Ideen seien auch - so Mittelstädt - von den „in Zünften organisierten Handwerker(n) wie auch (den) leibeigenen Bauern“ aufgegriffen worden, die „in letzter Konsequenz auf die Auflösung der bestehenden feudalen Ordnung“ hinzielten. (Mittelstädt 1956, S. 410/412.)

„Die in den südfranzösischen und oberitalienischen Städten entstehende und erstarkende Ketzerbewegung, die im 13. Jahrhundert auch über die Alpen nach Deutschland gelangte“, ist nach Mittelstädt „ein deutlicher Ausdruck dieser gesellschaftlichen Veränderungen, und die von der Kirche ergriffenen Maßnahmen gegen sie, wie die Einrichtung der Inquisition, bezeugen, zu welcher Gefahr sie für die feudale Organisation wurde“. (Mittelstädt 1956, S. 412.)

Unter Bezug auf die Arbeit Ernst Lippelts von 1938 deutet auch Mittelstädt bestimmte Erscheinungen auf dem Naumburger Abendmahl als Hinweise darauf, dass der Bildhauer den Ideen der Waldenser nahe stand, „die bei ihren Abendmahlsfeiern nicht die üblichen Hostien, sondern Fische verwandten“ und „einen Krug, der im Kreise herumgereicht wurde“. Auf dem Tisch befände sich „anstelle von Hostien in einer Schale zwei Fische, und Jakobus, in dem vielleicht ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters zu sehen ist, greift nach einem dieser Fische, während er bekennend den Blick gen Himmel hebt.“ Mittelstädt stellt sich vor, „daß der Naumburger Meister zu einer derartigen Gestaltung inspiriert wurde durch die Teilnahme an einer heimlichen Versammlung von Anhängern der waldensischen Sekte.“ (Mittelstädt 1956, S. 413.)

Im waldensischen Gehalt der Passionsreliefs sieht Mittelstädt eine „realistische und zeitbezogene Ausdeutung der christlichen Thematik“. Die Passionsreliefs lassen nach ihm deutlich werden, „daß die gesellschaftliche Entwicklung“ am Naumburger Westlettnner „zu einer adäquaten künstlerischen Entwicklung führte“ und „daß auch in der hochmittelalterlichen Kunst revolutionäre Inhalte lebendig“ „als künstlerische Widerspiegelung gesellschaftlicher Vorgänge“ dargestellt worden seien. Die künstlerische Leistung des Naumburger Meisters gewinne „durch die Erschließung des wahren zeitbezogenen Aussagegehaltes einen neuen *Bedeutungswert für die Gegenwart und Zukunft*.“ (Mittelstädt 1956, S. 414; *Herr. G.S.*)

Der letzte Satz in Mittelstädts Zeitschriftenbeitrag, welcher dem *revolutionären Geist* der Naumburger Westlettnnerreliefs nicht nur einen historischen Charakter, sondern einen *Bedeutungswert für die Gegenwart und Zukunft* beimisst, mag es vor allem gewesen sein, welcher - wie schon erwähnt - Wolfgang Hütt, sicherlich im Einvernehmen und vielleicht auf Veranlassung staatlicher Instanzen, veranlasst hat, einer solch *aktualisierenden* Interpretation entgegenzutreten, wobei er sich eines ominösen *Friedrich-Engels-Zitates* bediente, für das er in seiner Stellungnahme freilich den Quellenbeleg schuldig bleibt.

Hütt antwortet auf Mittelstädt in derselben Zeitschrift *Bildende Kunst*, wobei er andeutet, dass er seine Antwort für politisch dringend geboten erachtet. Während die 1938 veröffentlichte Waldenserthese Ernst Lippelts jahrelang unbeachtet geblieben sei, habe Paulus Hinz 1952 [*tatsächlich 1951*] Lippelts Interpretation in protestantisch-theologischem Sinn ausgedeutet. Jetzt aber würde durch Kuno Mittelstädt (*mit dessen Aufsatz ich mich auseinandersetzen möchte*) „die Waldenser-These für eine historisch-materialistische Ausdeutung der Naumburger Plastik herangezogen.“ (Hütt 1956, S. 513.)

Gegen Mittelstädts Auffassung führt Hütt den Aufsatz Klaus Wessels von 1952 sowie ein Zitat von Friedrich Engels ins Feld. Wessel habe „die Unhaltbarkeit der Waldenser-These mit exaktem Material bewiesen“, und dieser Widerlegung müsse man sich „auch von historisch-materialistischer Seite anschließen“. Friedrich Engels habe die Waldenser-Bewegung „als einen ‚Ausdruck der Reaktion der patriarchalischen *Alpenbirten* gegen die zu ihnen vordringende Feudalität“ charakterisiert, als eine „Bewegung, welche sich auf die wirtschaftlich und gesellschaftlich zurückgebliebenen *Alpengebiete* Italiens und Frankreichs

konzentrierte, „ein nach Form und Inhalt reaktionärer Versuch der Absperrung gegen die geschichtliche Bewegung“. Engels' Worte würden beweisen, dass eine historisch-materialistische Kunstbetrachtung mit der Waldenser-These nicht weiter kommen könne. (Hütt 1956, S. 513f.)

Während Kuno Mittelstädt die Gruppe der *Waldenser* um Petrus Waldes, einen bibelkundigen Kaufmann aus Lyon (er ließ die Bibel und andere theologische Schriften ins Französische übersetzen), dem *erstarkenden Bürgertum* zurechnet, welche den Ideengehalt der Bergpredigt zu neuem Leben zu erwecken suchte, ordnet der simple Engels dieselbe Gruppe den patriarchalischen Alpenhirten zu, womit er nach Hütt *historisch-materialistisch* (*Kaufmann=Alpenhirte*) die richtige Position vertreten habe.

Diese merkwürdige Gleichsetzung (*Alpenhirte=Kaufmann*), die zur Abstempelung der bibel- (und lese-)kundigen Lyoneser Gruppe um Waldes und zur Kennzeichnung der Waldenser als *reaktionär* durch Engels' führt, erscheint Hütt selbst freilich etwas obskur und erklärungsbedürftig zu sein.

Eine Entscheidung über den „Realitätsgrad der Naumburger Kunst“ könne diese selbst (das sind in vorliegendem Fall die Passionsreliefs des Westlettners) nur bedingt liefern, da „oft Künstler mit konservativen Weltanschauungen fortschrittliche Inhalte darstellen, (..) aber auch das Umgekehrte nach Form und Inhalt möglich ist“. (Hütt 1956, S. 514.)

Ausgehend von der Feststellung, „daß die Kunst des Naumburger Meisters Auftragskunst ist und ihr inhaltliches Programm festgelegt war“, bezeichnet Hütt es als unwahrscheinlich, „daß in ihr ketzerische Gehalte ausgedrückt wurden.“ (Ebd.)

Eine marxistische Kunstwissenschaft müsse daher den Realitätsgrad der Naumburger Kunst aus den besonderen Umständen der Gesellschaft jener Zeit erklären - was freilich auch Mittelstädt zu tun versucht. Indem Hütt formal das gleiche Verfahren anwendet wie Mittelstädt - beide nehmen eine Gleichsetzung vor nach dem Schema: *eine als fortschrittlich eingestufte Kunst ist Ausdruck fortschrittlicher gesellschaftlicher Kräfte* - hat Hütt Schwierigkeiten, Mittelstädt (dessen Argumentation sich derselben historisch-materialistischen Betrachtungsweise verdankt) zu widersprechen. Hütt tritt Mittelstädt schließlich in der Einschätzung der *Stufe* der gesellschaftlichen Entwicklung entgegen, welche die Naumburger Skulptur repräsentiere. Nach Hütt repräsentiert sie eine *frühere* Stufe als Mittelstädt dies annehme.

Hütt setzt dem *aufstrebenden Bürgertum* Mittelstädts den (nach Engels gegen die Alpenhirten) *aufstrebenden Feudalismus* entgegen. Die Feudalhierarchie habe sich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts „eben erst vollendet“. Der „Realismus der Naumburger Plastiken“ entspreche „einer klassischen Periode feudalistischer Kultur“. (Ebd.)

Mit dieser Einschätzung und durch einen sozialpolitisch-geistesgeschichtlichen Rundumschlag dispensiert sich Hütt vollständig von der Betrachtung der Westlettnnerreliefs selbst, die bei seiner Erwiderng und Darlegung eines historisch-materialistischen Standpunkts überhaupt keine Rolle spielen, und erklärt die realistischen Züge der Kunst im 13. Jahrhundert (und damit die Naumburger Westlettnnerreliefs) durch ein „Ineinander von Religion und Welt, Jenseitigkeit und Diesseitigkeit, Materie und Idee“ - eine Aussage, die genauso unwiderleglich wie nichtssagend ist.

Hütt führt - auf Engels rekurrend er nur in der Gleichsetzung der Waldenser mit den Alpenhirten - den Terminus einer *christlichen feudalen Kunst* ein, „die vernunftgemäße Naturbeobachtung zur bildlichen Glaubenserläuterung“ genutzt habe, was den „hohen Grad von Realität der Naumburger Bildwerke“ erkläre. Bevor Hütt an diesem Punkt theoretisch tiefer ins Zeug gerät, bricht er jedoch ab und erklärt abschließend, worum es ihm bei seiner Erwiderng in der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit des Jahres 1956 ankommt: um „eine Mahnung zum Maßhalten“, d.h. um eine *Beendigung* der Diskussion

Im selben Jahr, in dem in Halle Klaus Wessels Erklärungsversuch zum zisterziensischen Charakter des Naumburger Westlettnerkreuzes erschien (der Autor sollte später in den Westen übersiedeln), wurde von Alfred Stange und Albert Fries in Trier eine weitere theologische Interpretation des Skulpturenprogramms im Westchor veröffentlicht, welche die ikonographischen Versuche der Nachkriegsforschung in einer ersten Synthese zusammenfasste und hierbei an Metz', Wallraths, Wessels und Goldammers, aber auch an Schmarsows frühere, fast schon vergessene liturgische Deutung von 1892 anknüpfte. Die Waldenserthese erklärten beide Autoren mit Hinweis auf die Darlegungen Wessels und Goldammers für *eindeutig und bestimmt* widerlegt und keiner weiteren Diskussion mehr für würdig.²⁰⁶⁰

Vom Publikum freilich (vor allem in Ostdeutschland) wurde die Waldenserthese weiterhin mit Interesse aufgenommen, wie Rosemarie Schuders gleichfalls 1955 erschienener Roman *Der Ketzer von Naumburg*²⁰⁶¹ und die bis 1958 jährlich neu herausgegebenen und erweiterten Auflagen von Paulus Hinz' Studie zum *Naumburger Meister, ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts* belegten. Für Hinz' Standpunkt zum Waldensertum des Naumburger Bildhauers, vor allem für seine neu aufgenommenen und vorzüglich recherchierten religionsgeschichtlichen Exkurse zur Geschichte der Waldenser-Bewegung aber hatte eine an geordneten theologischen Weltbildern orientierte Wissenschaft um die Mitte der 1950er Jahre in Ost und West keine Verwendung mehr.²⁰⁶²

über die Waldenserthese. (Hütt 1956, S. 514.)

2060 Vgl. Stange/Fries 1955, S. 16. - Zu den Darlegungen von Stange und Fries siehe ausführlich das nächste Kapitel (XX. 10).

2061 Rosemarie Schuders historischer Roman (Erstauflage Berlin 1955) erschien bis 1990 in mindestens 18 Auflagen, zuletzt in einer Neuauflage 2005 (mit einem Nachwort von Martin Weskott) in Rostock.

2062 Vgl. Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts*, 7. Auflage Berlin 1958.

Siehe vor allem die dort *neu* verfassten Passagen in folgender Übersicht:

S. 5-8 (Vorworte II-IV),

S. 25 (von *Die Waldenser nämlich, denen der Naumburger Meister ... nabegestanden haben muß bis ... sein Schaffen bestimmt*),

S. 29 (von *Ob der Meister das ... erst nach manchen Verhandlungen durchgesetzt ... hat bis ... die Seelenmesse und alles, was damit zusammenhängt, verwarfen.*),

S. 55 (von *Für die Ankündigung des Verrates ... bis ... wie sie jedenfalls bei den Waldensern weithin anzutreffen war*, und S. 55 unten: *Der Verräter selber aber ist, abendländischer Bildtradition gemäß, von den Jüngern abgesondert, schon ausgeschieden, aus der Gemeinschaft, der erste Abtrünnige in der Geschichte der christlichen Kirche.*),

S. 56-67 (*Waldensischer Abendmahlbrauch*: eine völlig neu verfasste Abhandlung mit zusätzlich vorgestellten wichtigen historischen Quellen, welche den waldensischen

Charakter der Naumburger Abendmahlsdarstellung vor dem Hintergrund einer christlichen Bildtradition darlegt. Darin findet sich auch eine Zurückweisung von Wessels Behauptung, der Naumburger Bildhauer hätte als einfacher Anhänger *vom waldensischen Ritus nicht einmal Kenntnis haben können* (Wessel 1952, S. 108; zitiert in Fußnote 1955). Auf diese Behauptung anspielend stellt Hinz fest: „Eine Reihe von Urkunden des 13. Jahrhunderts bezeugen glaubwürdig, daß die französischen Waldenser in jener Zeit beim Abendmahl Fisch gegessen haben. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts konnten auch die ‚Freunde‘, die ihren weltlichen Beruf beibehalten hatten, an diesen Abendmahlsfeiern teilnehmen.“ S. 65.)

Ferner sind von Hinz folgende Stellen neu in den Text aufgenommen worden:

S. 77 (von *Das Bild entstammt dem Thema des ersten Lettnerentwurfs ... bis ... Um so mehr wird dieses Bild an dieser Stelle seinen Sinn haben.* - ein Versuch von Hinz, die Hypothese eines ersten Entwurfs des Naumburger Westlettners unter dem Thema des Weltgerichts - wie in Mainz - zu begründen),

S. 78 (von *Bei solcher Schau auf das bisher betrachtete Gesamtwerk ... bis ... Tenet hic sententia lata*),

S. 79 (von *Welch eine Aussagekraft ... bis ... als dem Aussagenden in der Stunde der Konzeption und Gestaltung selber deutlich sein konnte*),

S. 83f. (von *Erinnern wir uns noch einmal ... bis ... eine letzte Bestätigung unserer Wahrnehmungen sehen ...*),

S. 159-162 (*Nachwort*),

S. 163-172 (*Anmerkungen*).

Als Summe seiner neuen Forschungen, die einerseits eine Erwiderung auf die Kritik Wessels und Goldammers an der Waldenserthese, andererseits eine erneute umfassende Begründung dieser These anhand zusätzlich vorgestellter Quellen beinhaltet, resümiert Hinz 1958:

„Die Waldenser, zumal die der französischen Stammesgenossenschaft, standen, wenn auch nicht mit dem, was sie ablehnten, so doch mit dem, was auch sie in dogmatischer Hinsicht bejahten, weithin auf dem Boden der kirchlichen *Tradition*, so daß von dieser Seite her z.B. Bertram von Metz ihnen nichts Ketzerisches vorzuwerfen hatte. Und doch bricht von innen her ein neues Verhältnis des Christentums auf, das nicht mit der Tradition allein zu umschreiben ist. Wenn der Naumburger Meister in seinem Schaffen gleichfalls von der Tradition ausgeht, so schaltet auch er andererseits doch aus, was zwar ebenfalls zur damaligen Tradition gehörte, aber dem Evangelium zuwider war und darum auch von den Waldensern abgelehnt wurde. Bei dem Westchor, dem Lettner, dem Passionszyklus, der Abendmahlsikonographie, der Kreuzgruppe, überall konnte zwar auf eine entsprechende *Tradition* hingewiesen werden, bei der Abendmahlsikonographie sogar auf eine *uralte kirchliche Bildtradition*. (.....). Und doch genügt für uns nirgends, bei keinem der erwähnten Momente, eine Erklärung aus der Tradition allein zum vollen Verständnis. Überall wird bei tieferem Hinschauen deutlich, wie unter dieser Hülle ein Neues aufbricht und sich kundtut. So wird das Tuch, das den Jakobus halb verdeckt und halbverhüllt, in der Tat zu einem Sinnbild für die Person und das Werk wie für das Glaubensbekenntnis des Meisters.“ (Hinz 1958, S. 172, *Herv.*, G.S.)

10. Alfred Stange und Albert Fries (1955) ²⁰⁶³*Eine grundlegende theologische Interpretation des Naumburger Stifterzyklus*

Die Interpretation des Naumburger Stifterzyklus, welche der Kunsthistoriker Alfred Stange ²⁰⁶⁴ und der Theologe Albert Fries ²⁰⁶⁵ 1955 unter dem Gesichtspunkt von *Totenmesse* und *Gebetsverbrüderung*, *Fegfeuer* und *Communio Sanctorum* in einer gemeinsamen Publikation vorlegten, geschah mit dem Anspruch, eine zusammenfassende und abschließende theologische Interpretation des Stifterzyklus vorzulegen und in der Meinung, dass alle vorhergehenden Interpretationsversuche

2063 Zu *Alfred Stange und Albert Fries, Idee und Gestalt des Naumburger Westchores* (Trierer Theologische Studien, Band 6), Trier 1955, vgl.: Otto 1957 (Rez.), S. 190-192 / Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1112-1115 / Küas 1958, [S. 62f./unpaginiert] / Schubert/Görlitz 1959, S. 6 (n.4) (Nr.7) / Preller 1960, S. 275 / Mann 1961, S. 211 / Schubert E. (1964)1965, S. 11, 48 / Wallrath 1964, S. 45f. / Hamann-MacLean 1966, S. 234 (n.3) / Schubert D. 1974, S. 310 / Sauerländer 1979, S. 178, 212 / Scieurie 1981a, S. 79 / Scieurie 1981b, S. 356 (n.27), 358 (n.29) / Schubert E. 1982, S. 121ff. / Scieurie 1989a, S. 344 / Schubert E. (1992)2003, S. 437f. (n.12) / Sauer 1993, S. 11, n.6 / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112 / Schubert E. 1994, S. 5ff. / Schulze 1995, S. 58f. / Gabelt/Lutz 1996, S. 291 (n.85) / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 226 (n.154) / Cremer 1997, S. 118, 160f. / Horch 2001, S. 173, (n.770, 772) / Jung 2002, S. 106f.

2064 Nach seiner Ernennung zum Ordinarius des kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn im Oktober 1935 konnte Alfred Stange das Bild des Faches Kunstgeschichte in Deutschland während der Nazi-Jahre entscheidend mitprägen. Er wurde u.a. vom Reichserziehungsministerium zu Personal- und Berufsfragen gehört (vgl. sein 1935 verfasstes (undatiertes) Handschreiben an Dr. Hinz vom Reichserziehungsministerium zum Ringtausch der Ordinarien Brinckmann, Jantzen und Pinder an den kunsthistorischen Lehrstühlen in Frankfurt, München und Berlin (kommentarlos erfasst durch Sabine Arend in GKNS)). Stange war 2. Vorsitzender des Deutschen Kunsthistorikerverbandes (1939) und steuerte neben Pinder einen Beitrag zur Hitler-Festschrift im selben Jahr bei. Wissenschaftlich trat Stange in den dreißiger und vierziger Jahren mit einer Reihe von Publikationen zur deutschen Kunst und zu theoretischen Fragen der Kunstgeschichte hervor, u.a. mit Abhandlungen zu: *Adolph von Menzel als preussischer Künstler, Rede am Gedenktage der nationalsozialistischen Machtübernahme, dem 30. Januar 1935* (Erlangen 1935); *Der Bassenheimer Reiter (zusammen mit Graf Wolff Metternich, Bonn 1937 - siehe dazu Kap. XVIII)*; *Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst, mit einem Anhang über Stil, Geschichte und Persönlichkeit* (Bielefeld 1940); *Schicksal und Erfüllung der vlämischen und holländischen Kunst* (Bonn 1942); *Die Kunst der Goethezeit* (Bonn 1942); *Die deutsche Kunst und die nordischen Länder* (Bonn 1943). Nach einer Unterbrechung von sieben Jahren veröffentlichte Stange seit 1950: *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels* (Köln 1950); *Konrad von Soest als europäischer Künstler* (Münster, Westfalen 1950); *Über die Einsamkeit der modernen Kunst* (Bonn 1951) und *Die Welt als Gestalt* (Köln 1952). - Zu Alfred Stange vgl. zuletzt Nikola Doll (2005).

2065 Albert Fries veröffentlichte vor der mit Alfred Stange verfassten Abhandlung zum Naumburger Stifterchor theologische Schriften zur *Erbsünde* und zur *Marienverehrung*, u.a.: *Urgerechtigkeit, Fall und Erbsünde, nach Präpositin von Cremona und Wilhelm von Auxerre* (Freiburg i.Br. 1940); *Mediaevalia* (Louvain 1951) und *Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten mariologischen Schriften* (Münster, Westfalen 1954).

weniger eine Erklärung des Gegenstandes darstellten als vielmehr als Zeugnisse ihrer Entstehungszeit zu gelten hätten.²⁰⁶⁶

Bemerkungen zur Waldenserthese

Mit diesem Anspruch wandten sich Stange/Fries gegen die durch Ernst Lippelt und Paulus Hinz vorgetragene Waldenserthese, die sie als eine konkurrierende theologische Gesamtinterpretation begriffen. Nach einer provisorischen Definition des Stifterzyklus - Stange/Fries sahen in den Stifterfiguren eine andere Form von Stiftergrabmälern²⁰⁶⁷ - versuchten die Verfasser in einem eigenen Kapitel unter der Überschrift *Verfehlte Deutungen* die Waldenserthese abschließend zu destruieren. Gegenüber einer stilkritisch vorgehenden Kunstgeschichte, welche zur Klärung der Baugeschichte Vortreffliches geleistet habe, aber den besonderen Gehalt der Stifterfiguren nicht zu erfassen vermöge, konzedierte Stange/Fries den Vertretern der Waldenserthese, die Frage nach einem einheitlichen Sinngehalt des Stifterzyklus immerhin gestellt zu haben.²⁰⁶⁸ Paulus Hinz habe im Gekreuzigten am Westlettner die ‚spendende Mitte‘, den verheißenden Mittelpunkt des Figurenzyklus gesehen, diese Aussage aber zu einer protestantischen Botschaft des waldensischen Bildhauers gemacht, eine Interpretation, welche durch Klaus Wessel und „in einem weit ausholenden, ausgezeichneten Aufsatz“ durch Kurt Goldammer „eindeutig und bestimmt abgelehnt“ worden sei.²⁰⁶⁹

2066 „Überschaut man die verschiedenen Meinungen und Vorschläge, so scheinen sie oft aufschlußreicher für den Geist der Zeit, in der sie ausgesprochen wurden. Es ist wahr: in der Abfolge bieten sie gleichsam einen reizvollen Beitrag zur Geistesgeschichte ihrer Epoche (...). Liest man sie einmal derart als Zeitkritiker, so wird man ihnen auch zugestehen müssen, daß sie gar nicht anders sein konnten. Wie vom Kunstwerk gilt auch vom wissenschaftlichen Urteil, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, daß nicht alles zu jeder Zeit möglich ist. Jedes hat seine Zeit, bedarf der vorausahnenden Stimmung der Gesellschaft, wird von einer unbewußten Erwartung geweckt.“ (Stange/Fries 1955, S. 8.)

2067 „(...) als *Idee* brachte der Naumburger Westchor mit seinen Stifterfiguren *nichts Neues*. In Frankreich und Deutschland und nicht zuletzt auch im thüringisch-sächsischen Raum war es seit längerem ein Brauch, der *Stifter und Gründer in Gestalt von Grabmälern*, die ihr Bild tragen, zu gedenken, sie in dieser Weise zu vergegenwärtigen.“ (Stange/Fries 1955, S. 27; *Herv.*, G.S.)

2068 „Diese Bescheidung auf das formal und psychologisch Erfäßbare trug reiche Früchte. Gewiß, sie schöpfte den besonderen Gehalt der Stifterfiguren nicht aus, wenn manche Forscher dies auch glauben mochten, und zumeist ging sie unberührt an den wesentlichsten Anlässen vorbei (...). Aber dank der von ihnen geübten ausschließlich stilkritischen Methode ist nun die Baugeschichte und die Folge der Arbeiten an den Figuren geklärt, wissen wir, (...) daß während der Ausführung mindestens eine Planänderung erfolgte und die Lettnerreliefs den Beschluß bildeten.“ (Stange/Fries 1955, S. 14.)

2069 Stange/Fries 1955, S. 16.

Vgl. Wessel 1952b, Sp. 105-109 und Goldammer 1953, S. 94-128. - Siehe Kap. XX. 7 und XX. 8. - Vgl. auch Jursch 1953 (Rez.), S. 163f., zitiert bei Stange/Fries ebd.

Stanges und Fries' Versuch einer abschließenden Widerlegung der Waldenserthese verzichtete auf eine konkrete Erörterung der von Lippelt und Hinz angeführten Beobachtungen am Naumburger Westlettner. Sie verzichteten auch auf eine Betrachtung der von Lippelt und Hinz vorgebrachten historischen Quellen zu dieser von der römischen Kirche verworfenen religiösen Gemeinschaft. Stange/Fries stellten vielmehr eine eigene Definition des Waldensertums ins Zentrum ihrer Ablehnung. Auf Basis ihrer Definition gelangten sie zur Feststellung, dass es einen waldensischen Bildhauer prinzipiell nicht hätte geben können, denn - so Stange/Fries - „die Waldenser errichteten Zelte statt Kirchengebäude, ersetzten den Altar durch eine Kiste, lehnten den Kruzifixus ab und verweigerten ihm als einem Zeichen der Schmach die Verehrung, verwarfen den Kult der Bilder, der Reliquien, der Heiligen.“²⁰⁷⁰

Nach dieser Definition wäre ein waldensischer Bildhauer ein Widerspruch in sich, es hätte ihn weder in Naumburg noch an irgend einem anderen Ort geben können. Die entscheidenden Quellenbelege, auf die sich diese Aussage stützen könnte, blieben Stange/Fries freilich schuldig. Sie versäumten es, auch nur *ein* Dokument anzugeben, aus dem hervorginge, dass es den Anhängern der Waldenser, den waldensischen Laien, verboten war, die Arbeit eines Bildhauers oder Steinmetzen auszuüben oder sich am Kirchenbau der Bischöfe zu beteiligen. Stange/Fries gaben sich - nicht nur in diesem Punkt - mit der konkreten historischen Überlieferung nicht lange ab und setzten an deren Stelle eine kategorische Definition (*die Waldenser errichteten Zelte statt Kirchengebäude*). Die Annahme von einem waldensischen Laien, der auf bestimmte Beobachtungen und Anschauungen gestützt eine Sympathie für diese Bewegung und ihre Ziele gefasst, sich nicht in offenem Protest gegen die Amtskirche gewandt (wie dies freilich Lippelt und Hinz in Teilen ihrer Darlegung

In ihrer Rezension der Arbeit von Stange/Fries äußerten Ernst Schubert und Jürgen Görlitz (1957, Sp. 1115) zwar einige Vorbehalte gegen die Autoren („die vielen Mängel im Historischen und in der Benutzung und methodischen Auswertung der Quellen kann man nicht übersehen“), stimmten deren theologischer Deutung des Naumburger Stifterzyklus aber prinzipiell zu („Es ist hier der Versuch unternommen worden, aus der Geistigkeit des 13. Jahrhunderts die Naumburger Stifterfiguren zu verstehen. (...) der hier gewiesene Weg dürfte in Zukunft zu Recht Schule machen.“). Nachdem - wie gesehen - Wolfgang Hütt 1956 in einer quasi offiziellen Auseinandersetzung mit Kuno Mittelstädt (siehe Fußnote 2059) das ostdeutsche Verdikt über die Waldenserthese ausgesprochen hatte, zeigten Schubert/Görlitz kein Verständnis dafür, dass Stange/Fries überhaupt noch die längst ‚widerlegte‘ Waldenserthese namentlich anführten:

„Überflüssig dagegen war es, daß die Gedanken Lippelts, die schon mehrfach überzeugend widerlegt worden sind, noch einmal ausführlich - auf ganzen 5 Seiten - unter Benutzung meist bekannter Argumente und in scharfer Form verworfen werden.“ (Schubert/Görlitz 1957, Sp. 1113.)

2070 Stange/Fries 1955, S. 34.

suggerierten), sondern ein *geheimes* Bekenntnis zu dieser Gruppe abgelegt hätte, war in Stanges und Fries' konstruierter Radikaldefinition eines absoluten Waldensertums nicht vorgesehen.²⁰⁷¹

Das Programm eines orthodoxen Bischofs

Ausschlaggebend für Stanges und Fries' Urteil vom orthodoxen Charakter des Naumburger Skulpturenprogramms war nicht die Erscheinung dieser Skulpturen selbst - die Erscheinung würde den modernen Betrachter nur *täuschen* und spielte deswegen in Stange/Fries' deduktiv-theologischer Interpretation als Gegenstand einer beschreibenden Analyse keine Rolle -, sondern die Person des auftraggebenden Bischofs, der für den orthodoxen Charakter der Bildwerke einstehen könne. Stange/Fries schilderten Bischof Dietrich II. als „streng kirchlich gesinnten“ Prälaten.²⁰⁷²

2071 Für die Wiederlegung der Waldenserthese verweisen Stange/Fries wiederholt auf Goldammer:

„Goldammers Aufsatz, der sich insbesondere mit der Naumburger Abendmahlsdarstellung innerhalb der mittelalterlichen Ikonographie beschäftigt und andere Fragen daran knüpft, widerlegt Lippelt in gleicher Weise wie wir.“ (Stange/Fries 1955, S. 30, n.1.)

Der angesprochene Goldammer freilich und der von Stange/Fries gleichfalls angerufene Wessel waren sich - vor allem in der Frage des waldensischen Abendmahles - in ihrer Widerlegung keineswegs so sicher. - Vgl. Wessel 1952b (Rez.), S. 108 (zitiert in Fußnote 1955) und Kap. XX. 7 (*Einwände gegen eine waldensische Interpretation des Naumburger Abendmahls*) sowie Goldammer 1953, S. 116 (Zitat zu Fußnote 2002 und Kap. XX. 8 (*Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition*)).

Der These von Lippelt und Hinz, dass bestimmte Elemente des Naumburger Abendmahls in ihrer *Kombination* waldensisch sein müssten und dass auch in den übrigen Werken des Bildhauers (in Naumburg und Mainz) ein waldensischer Geist spürbar sei, begegnen Stange/Fries mit der Gegenbehauptung, dass eine waldensische Einstellung im Werk des Bildhauers nicht erkennbar sei. Die Vielgestaltigkeit dieses Werkes sei allein durch die orthodoxe Gesinnung des Bildhauers (wie seines Auftraggebers) zu erklären, die sich in den Bibelspruch zusammenfassen lasse: ‚Herr, ich liebe die Zierde Deines Hauses‘ (Psalm 25,8).

Stange/Fries stellen der These von Lippelt und Hinz, der Naumburger Bildhauer sei Waldenser gewesen, kategorisch die Gegenthese gegenüber: „Wäre der Naumburger Meister ein Waldenser gewesen, so gäbe es den Naumburger Westchor nicht oder wenigstens nicht von seiner Hand.“ (Stange/Fries 1955, S. 34.)

2072 „Und wie stellt man sich wohl vor, wie sich Bischof Dietrich und seine Ratgeber zu dem Waldensertum eines von ihnen beschäftigten Bildhauers verhalten hätten? Dietrich II. war streng kirchlich gesinnt; seine Treue zum Papst gegen die Staufer, sein Bewußtsein von priesterlicher Sendung und hierarchischer Gewalt, seine Freude an Reliquien, seine hohe Verehrung der Muttergottes, seine Fürsorge für die Verstorbenen und nicht zuletzt seine Freundschaft mit den Zisterziensern schließen die Möglichkeit einer Sympathie mit waldensisch Gesinnten vollkommen aus. Wie er die Flagellanten entlarvt hat, so hätte er auch die *Häresie*, selbst die getarnte, eines waldensischen Künstlers erkannt. Oder

In diesem Zusammenhang gingen Stange/Fries von Bischof Dietrich als dem alleinigen Auftraggeber des Stifterzyklus aus und ließen den geschichtlichen Hintergrund von Bischof Dietrichs unkanonischer Wahl und seines konfliktreichen Episkopats ebenso unerwähnt wie den Umstand, dass der zuständige Magdeburger Erzbischof Dietrichs Einsetzung deshalb nicht vornehmen konnte, weil der Erzbischof selbst vorübergehend exkommuniziert war. Auch spielte für Stange/Fries der Umstand keine Rolle, dass Heinrich der Erlauchte die Ernennung seines Halbbruders zum Bischof nur durch Bestechungsgelder hatte durchsetzen können, und dass derselbe Markgraf wenig später die Macht seines Bruders als Bischof gegen die Ermahnungen des Papstes völlig beschnitt und das Bistum selbst unter markgräfliche Kontrolle brachte.²⁰⁷³

Dagegen entwarfen Stange/Fries als Hintergrund des Stifterzyklus das Bild einer *heilen Welt* geordneter kirchlicher Verhältnisse und eines streng-orthodoxen Bischofs, dessen Rechtgläubigkeit auch den Schlüssel zur Erklärung des Skulpturenprogramms liefere. Seine *Sorge um die armen Seelen* der ersten Stifter des Bistums (*primi nostrae ecclesiae fundatores*) sei es gewesen, welche Dietrich II. zur Errichtung des Stifterzyklus bewogen habe. Die Erkenntnis der Persönlichkeit Bischof Dietrichs biete „wertvolle Hinweise für die Deutung der Stifterfiguren, ja des gesamten Westchores.“²⁰⁷⁴ Indem Stange und Fries aus der Persönlichkeit des Bischofs auch Rück-

meint man, dieser habe freie Hand gehabt? So kann nur urteilen, wer völlig zeitfremde, moderne Meinungen und Möglichkeiten in dessen Werk und seine Genese hineinträgt.“ (Stange/Fries 1955, S. 34; Herv., G.S.)

Mit dem einzigen Argument der Orthodoxie des Naumburger Bischofs und seiner inquisitorischen Gesinnung (*Flagellanten enttarnt ... selbst die getarnte Häresie erkannt*) versuchen Stange/Fries jede Überlegung über einen möglichen Zusammenhang zwischen der Naumburger Skulptur und der zeitgenössischen Erscheinung des Waldensertums von vornherein als *völlig zeitfremd* und *modern* abzuschneiden.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Auffassung von Schlesinger (1952, S. 79; zitiert in Fußnote 1896), der nicht die *Treue zum Papst*, sondern die Förderung der Bettelmönche als Beweis für die Orthodoxie der Bischöfe Engelhard und Dietrich II. anführt.

2073 Siehe dazu ausführlich Kapitel XXIV. - Die Vorgänge um die Wahl Bischof Dietrichs II. zum Naumburger Bischof waren *vor* der Veröffentlichung von Stange/Fries (1955) bereits ausführlich in der Literatur behandelt worden, so u.a. bei: Schmarsow 1892, S. 9f.; Lüttich 1898, S. 26 und Schlesinger 1952, S. 38f.

Zu dem nach der Inthronisation Dietrichs II. ausbrechenden Machtkampf zwischen dem Bischof und seinem Halbbruder Heinrich dem Erlauchten vgl. Lüttich 1898, S. 40f. und Schlesinger 1952, S. 46f.

2074 Stange/Fries 1955, S. 57.

„Wir sehen (...), die *Sorge um die armen Seelen* war Dietrich ein geläufiger Gedanke, und wir dürfen sagen, er war ihm ein Gedanke, der ihm nicht nur zur Finanzierung seines Bauvorhabens zweckmäßig erschien, es war ihm vielmehr ein Gedanke, der aus der Tiefe seiner christlichen Existenz kam und ihn deshalb immer und überall beschäftigte. Es kann

schlüsse auf die Aussage des Stifterzyklus zu gewinnen suchten, traten sie der Annahme und dem Verdacht entgegen, dass eventuell ein ganz persönliches Motiv dieses Bischofs wie Ahnenstolz den Anlass zur Errichtung des Stifterzyklus gebildet haben könnte. Stange/Fries versicherten, ihre eigene Prüfung der Persönlichkeit des Bischofs habe keinen Anhaltspunkt für ein egoistisches Verhalten ergeben (und dies lasse sich auch für die übrigen geistlichen Prälaten dieser Zeit feststellen).²⁰⁷⁵ Die Autoren wollten den Stifterzyklus aus dem theologischen Weltbild eines von ihnen als rechtschaffen und orthodox porträtierten Bischofs deduzieren und waren vorwiegend bemüht, die Stifterfiguren als ganz traditionelle Erscheinung in das liturgische Leben der Naumburger Bischofskirche zu integrieren.

Grabmäler in Form von Stifterfiguren

Die behauptete Normalität des Naumburger Zyklus, für den die mittelalterliche Skulptur freilich kein zweites Vergleichsmuster liefern konnte, sahen Stange/Fries darin, dass diese nichts anderes als figürliche Grabmäler darstellten. Die Aufstellung dieser Figuren im Westchor des Naumburger Doms erkläre sich durch den uralten Brauch, die Stifter und Gründer einer Kirche mit einem figürlichen Grabmal zu ehren.²⁰⁷⁶ Stange/Fries lieferten jedoch keine *Ableitung* der Stifterfiguren aus der Grabmalsskulptur, wie dies Hermann Giesau, Erwin Panofsky, Hermann Beenken und andere Forscher vorgeschlagen hatten (welche daneben noch andere Voraussetzungen für die Stifterfiguren annahmen),²⁰⁷⁷ sondern Stange/Fries *identifizierten* die Stifterfiguren selbst mit Grabmälern.

Während Giesau, Panofsky, Beenken und andere in den Stifterfiguren etwas Neues sahen, was diese Figuren von ihren Voraussetzungen in der Grabmalsskulptur unter-

kein Zweifel sein, dieser Gedanke an die armen Seelen hat ihn auch bei der Errichtung des Westchores und der Stifterfiguren entscheidend bewegt.“ (Ebd.)

2075 „Dietrich II., der Naumburger Bischof und Bauherr des Westchores, war allen diesen Wettinern und Ekkardinern verwandt; zum Teil konnte er sie zu seinen unmittelbaren Blutsahnen zählen. Einen primären Anlaß *darf man* in dieser Tatsache, *darf man* im Ahnenkult des 13. Jahrhunderts dennoch nicht erblicken. Weder bei ihm noch bei irgend einem geistlichen Herrn dieser Zeit läßt sich dieses Motiv als erster Anlaß und Antrieb aufzeigen.“ (Stange/Fries 1955, S. 26; *Herv.* G.S.)

2076 Vgl. Stange/Fries 1955, S. 27, zitiert in Fußnote 2067.

Ähnlich a.a.O., S. 100: „So erscheint also, nehmen wir (...) die Fülle der in Chören des 13. und 14. Jahrhunderts aufgestellten *Stiftergräber* hinzu, der Naumburger Westchor keineswegs so sehr als Einzelfall und Ausnahme, wie man zumeist meint. Die Idee, die er ausspricht, ist im Gegenteil höchst universell und allenthalben in christlichen Kirchen gegenwärtig, wenn auch mit verschiedener Betonung und unterschiedlicher Nuancierung.“ (*Herv.*, G.S.)

2077 Vgl. u.a. Giesau (1914, S. 35); Cohn-Wiener (1915a, S. 266-269); Fink (1915, S. 59); Panofsky (1924, S. 151); Beenken (1939a, S. 43f.); Weigert (1944, S. 12).

scheiden würde,²⁰⁷⁸ behaupteten Stange/Fries, dass die Stifterfiguren Grabmäler *sind* und diese sich nur in ihrer äußerlichen und insofern austauschbaren Form von anderen Grabmälern unterschieden.²⁰⁷⁹ Die Gründe für die Errichtung der Stifterfiguren waren nach Stange/Fries die gleichen wie die bei Grabmälern. Sie lagen in den Stiftungen der Verstorbenen und den Verdiensten, welche diese sich um eine Kirche erworben hatten. Dass die Stiftungen der Dargestellten den Grund für die Errichtung ihrer Standbilder abgegeben hätten, sei in den Schildumschriften einiger Figuren auch angezeigt. Eine jede der zwölf Stifterfiguren habe sich ihren Platz im Westchor durch eine Stiftung erworben. So auch Sizzo, der wie die übrigen Figuren ein Stifter gewesen sei und noch in einem Gemälde des 14. Jahrhunderts als *fundator ecclesiae Numburgensis* bezeichnet worden sei.²⁰⁸⁰ Die Stifterstatue des Sizzo würde - wie die jedes anderen Stifters im Naumburger Westchor - die Stelle eines Stiftergrabmals vertreten.²⁰⁸¹

Stange/Fries wollten es jedoch bei der einfachen Gleichsetzung Stifterfigur=Stiftergrabmal zur Erklärung des Stifterzyklus nicht bewenden lassen. Sie sahen in der Anführung von elf Stiftern und im Versprechen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 zur Aufnahme aller Wohltäter der Kirche in eine allgemeine *Gebetsverbrüderung* - ähnlich wie Metz und Wallrath²⁰⁸² - einen Hinweis auf den spezifischen Grund für die Aufstellung der Stifterfiguren im Chor: dass für die verstorbenen Stifter in einer Gebetsverbrüderung gebetet würde.²⁰⁸³

2078 Vgl. beispielsweise Panofsky (a.a.O., zitiert in Fußnote 860): „Der Gedanke der Stiftertumba, wie er in der sächsischen Kunst des XIII. Jahrhunderts besonders häufig und besonders glücklich Gestalt gewonnen hatte (vgl. Braunschweig, Wechselburg, Gandersheim und Pegau) verbindet sich mit dem Gedanken der Wand- oder Säulenstatue, wie er durch die französische Gotik verwirklicht und propagiert, aber noch nie in den Dienst dynastischer Verherrlichungsabsichten gestellt worden war.“

2079 Stange/Fries 1955, S. 27.

2080 Stange/Fries 1955, S. 71.

2081 „(..) halten wir fest, daß sie [*sc. die Naumburger Stifterfiguren*] die Fürbitten für die Toten vergegenwärtigen und empfangen sollen, sie die vornehmsten Toten des Naumburger Bistums und seiner Domkirche, so wie man (...) andernorts *Grabtumben mit den Bildern der Stifter* errichtete. *Nichts anderes kann ihr Sinn sein.*“ (Stange/Fries 1955, S. 44; *Herv.*, G.S.)

2082 Stange/Fries (1955, S. 15) verweisen selbst auf Metz und Wallrath, doch unterscheiden sich die Interpretationen in der Fassung des *Gerichtsgedankens* (s.u.).

2083 „(..) hier konnten sie in effigie als Mitglieder der Gebetsverbrüderung dessen teilhaftig werden, das den Seelen im Zwischenzustand vor allem hilft: das Meßopfer.“ (Stange/Fries 1955, S. 75f.)

Stange/Fries versuchen - wie alle anderen Interpreten vor ihnen - die zwölf Stifterfiguren im Westchor durch einen Vergleich des Spendenaufrufs von 1249 mit den Naumburger Totenbüchern (*Mortuologien*) und den durch Schildumschriften kenntlich

Das Bedürfnis, die vornehmsten Stifter der Domkirche der Fürbitte der Kirche teilhaftig werden zu lassen, erklärte nach Stange/Fries den Umstand, dass im Naumburger Westchor die sonst üblichen Stiftergrabmäler durch Stifterstandbilder ersetzt worden seien. Wenn Bischof Dietrich im *Spendenaufruf von 1249* die vornehmsten Stifter mit Namen habe anführen lassen, dann im Hinblick darauf, „daß die Dargestellten in effigie an der brüderlichen Gemeinschaft und den Gebeten der Domgemeinde teilhaben sollten - von heute an und für alle Zukunft.“²⁰⁸⁴

Die Gebetsleistung für die in effigie dargestellten Stifter musste freilich vor den übrigen Wohltätern, die zusammen mit den dargestellten *primi fundatores* in der allgemeinen Gebetsverbrüderung (*generalis societas fraternitatis*) vereinigt sein sollten,

gemachten Figuren zu identifizieren:

„Es ist wohl richtiger, sich an den Wortlaut der Urkunde von 1249 zu halten, denn wenn man in ihr auch keinen Urplan erkennen darf, *irgendwie* einleuchtend muß man sie *doch wohl* auffassen. Ferner stehen im zweiten Totenbuch die Namen von zehn der zwölf im Westchor dargestellten Stifter hintereinander, darunter auch Gepa, nicht aber Adelheid oder Berchta. Es sind: Ekkehard, Konrad, Gepa, Timo, Reglindis, Dietmar, Hermann, Dietrich, Gerburg, Uta. Nimmt man die beiden in der Urkunde und auch andernwärts als Stifter bezeichneten Wilhelm von Kamburg und Sizzo hinzu, deren Namen zudem auf den Rändern ihrer Schilder stehen, so dürfte die übliche Auffassung die zwölf Standbilder richtig benannt haben.“ (Stange/Fries 1955, S. 72/74; *Herv.*, G.S.)

2084 Stange/Fries 1955, S. 69.

Das auch von anderen Interpreten festgestellte Fehlen der beiden Figuren Timo und Dietmar im Spendenaufruf von 1249 erklären Stange/Fries damit, dass deren überlieferte Taten als vorbildlich für die Gewinnung von Spendengeldern nicht passen würde: Timo und Dietmar seien zwar vornehme Stifter, aber an ihre historische Existenz würde sich die Überlieferung von Mord und Totschlag heften, weshalb sie als Vorbilder für einen Spendenaufruf nicht in Frage gekommen seien.

„Wenn aber die Namen von Dietmar und Timo in der Urkunde fehlen - der Grund ist nach dem, was wir von ihnen wissen, leicht einzusehen. Sie konnten am wenigsten als Ehrentitel in der Reihe der Stifter präsentiert werden.“ (Stange/Fries 1955, S. 74.)

Mit der Aufnahme der beiden Verräter und Totschläger Dietmar und Timo hätten es sich Bischof und Domkapitel sicherlich nicht leicht gemacht. Stange/Fries nehmen an, dass darüber lange im Domkapitel diskutiert worden sei. Hier seien sich offensichtlich zwei Überlegungen konträr gegenüber gestanden: auf der einen Seite die unleugbare Tatsache, dass auch diese beiden Stifter zu den *primi fundatores* gehörten, zum anderen, dass sich an diesen beiden Figuren besonders deutlich die Wirksamkeit der Gnadenmittel, welche die Kirche bereit halte, demonstrieren ließe. Dasselbe Argument, was zunächst gegen ihre Aufstellung gesprochen habe, habe am Ende für ihre Aufstellung den Ausschlag gegeben.

„Konnten Dietmar und Timo als ehrwürdig genug erscheinen, in Standbildern verewigt zu werden? Diese Frage mag Bischof Dietrich und das Domkapitel lange beschäftigt haben. Gewiß zählten sie zu den *primi fundatores* und ihrem Herkommen zufolge zu den vornehmsten Stiftern der Naumburger Kirche, aber waren ihre Missetaten nicht allzu groß? Wenn aber ihre Standbilder am Ende doch aufgestellt wurden - nun, es paßt ausgezeichnet zu Dietrichs Sorge um das Geschick der armen Seelen und sein gläubiges Bemühen, ihnen im Sinne des Wortes: ‚Einer trage des anderen Last‘ (Gal. 6, 2) beizustehen.“ (Ebd.)



Abb. 309. Timo von Kistrütz
(Aus: Stange/Fries 1955, Tafel III)

einen Vorzug ausmachen. Stange/Fries deuteten dies selbst an, wenn sie von der Dringlichkeit der Aufstellung der Statuen des Timo und Dietmar sprachen, also für zwei Personen, die im Diesseits als Verräter und Mörder besonders gesündigt hatten. Die Größe ihrer Sünde machte nach Stange/Fries deren Aufstellung als Standbild besonders dringlich („gerade diesen beiden schweren Sündern (war) ein Platz im Westchor notwendig“).²⁰⁸⁵ Die Aufstellung dieser beiden Statuen unterstreiche die theologische Vorstellung, dass den verstorbenen Seelen im Zustand des *Fegefeuers* vor allem eines hilft: das im Naumburger Westchor gefeierte Messopfer.²⁰⁸⁶

Stifter im Fegefeuer

Denn dieses Messopfer galt nach Stange/Fries vor allem für die als Standbilder *in effigie* dargestellten Stifter, die sich sämtlich noch in einem Zwischenzustand *auf dem Weg ins Himmlische Jerusalem* befänden.²⁰⁸⁷ Über die hierbei wirksame Vorstellung könne die *Lehre vom Fegefeuer* Aufschlüsse vermitteln, wie sie auf dem Konzil von Lyon 1274 durch Papst Gregor X. dargelegt worden

sei: es handle sich um eine im Jenseits nachgeholte Buße, welche - wie die Buße im Diesseits auch - durch Gebete und Spenden abgeleistet werde.²⁰⁸⁸ Die Toten müssten - so die Vorstellung - nach ihrem Hinscheiden im Fegefeuer noch ihre ungesühnten Sünden abbüßen, Strafen erdulden, um dadurch gereinigt zu werden,

2085 Stange/Fries 1955, S. 75; *Herv.*, G.S.

2086 „So war, wenn wir Bischof Dietrichs Hirtenschreiben vor dem Hintergrund seiner Zeit richtig verstehen, gerade diesen beiden schweren Sündern [*sc. Dietmar und Timo*] ein Platz im Westchor notwendig. Denn hier konnten sie in effigie als Mitglieder der Gebetsverbrüderung dessen teilhaftig werden, das den Seelen im Zwischenzustand vor allem hilft: des Meßopfer.“ (Stange/Fries 1955, S. 75f; siehe Zitat in Fußnote 2083.)

2087 In einem eigenen Kapitel beschreiben die Autoren den Zustand der Stifterfiguren im *Fegefeuer* als *Die Stifter auf dem Weg ins Himmlische Jerusalem* (Stange/Fries 1955, XI./S.80-88).

2088 „Das 2. (14. allgemeine) Konzil von Lyon (1274) faßte unter Gregor X. in dem Glaubensbekenntnis für Kaiser Michael Palaeologus die Glaubenslehre vom Fegefeuer folgendermaßen zusammen: ‚Wenn sie in wahrer Liebe und in Buße von hinnen scheiden, bevor sie durch würdige Früchte der Buße für ihrer Tat- und Unterlassungssünden genuggetan haben, werden ihre Seelen nach dem Tod durch reinigende (*purgatorii seu catharterii*) Strafen geläutert, und zur Linderung dieser Strafen sind ihnen die Suffragien der Lebenden, nämlich Meßopfer, Gebete, Werke der Liebe und andere Übungen der Frömmigkeit, von Nutzen.‘ (De sacrifici missae tr.3 c.16; Borgnet 38, S.136b.) Nichts anderes meinte Bischof Dietrich II. in seinem Hirtenbrief.“ (Stange/Fries 1955, S. 69.)



Abb. 310. Dietmar
(Aus: Stange/Fries 1955, Tafel IV)

und die Lebenden könnten den Toten durch Messopfer, Gebete, Werke der Liebe (Spenden) und andere Übungen der Frömmigkeit den Zustand im Fegefeuer abmildern. Mit einem Wort: die Fürbittgebete im Westchor des Naumburger Doms linderten die Strafen der verstorbenen Stifter im Fegefeuer, etwa des Mörders Timo, und deshalb sei seine Statue wie die der elf übrigen Stifter aufgestellt worden.²⁰⁸⁹

Fegefeuer und realistische Darstellung

Nach Stange/Fries erklärte die Lehre vom Fegefeuer indirekt auch die lebensnahe Darstellung der Stifterfiguren: diese würden in die Phase der Läuterung im Jenseits in einem Zustand eintreten, der noch ihre ganze Schuldhaftigkeit im Leben zeige.²⁰⁹⁰ Dass der Zustand der Figuren vor Eintritt ins Fegefeuer, vor dem Prozess ihrer Reinigung und Buße im Jenseits dargestellt sei, zeige sich gerade an den beiden größten Sündern, an Dietmar und Timo, die keineswegs in Vorbereitung auf einen Zweikampf, sondern „im Hinblick auf die Qualen und Strafen“ geschildert seien, „die sie wegen ihrer Missetaten im Fegefeuer zu erdulden“ hätten.²⁰⁹¹

Mit Charakterisierungen, die Stange/Fries der älteren Forschung (August Schmarsow und Heinrich Bergner) entlehnten, betrachteten sie alle zwölf Stifterfiguren der Reihe nach und versuchten an der realistischen Darstellung dieser Figuren deren unterschiedliche Bedürftigkeit nach Buße und Reinigung und den unterschiedlichen Zustand ihrer Läuterung zu beschreiben. Während dabei auf der

²⁰⁸⁹ Stange/Fries 1955, S. 78f.

„Wie die Gebetsverbrüderungen hauptsächlich für die Todesstunde und für das Dasein nach dem Tode geschlossen wurden, sie sich mehr als in diesem Leben segensreich in jener Nacht, da niemand mehr wirken kann, auswirken sollten, so wurden auch die Stifterfiguren nicht zum Ruhm der einst Lebenden, als vielmehr zum Dienst an der Entsühnung der Verstorbenen aufgerichtet.“ (Stange/Fries 1955, S. 79.)

²⁰⁹⁰ „Nicht vom Bildnischarakter neuzeitlicher Kunst her darf man die Dramatik ihres Ausdrucks begreifen, vielmehr ist in ihr auf das verschiedene Los der Stifter während jenes Zwischenzustandes [*sc. das Fegefeuer*] hingedeutet.“ (Stange/Fries 1955, S. 84.)

²⁰⁹¹ „Es ist völlig richtig: Dietmar, der des Hochverrats und der Mordabsicht gegen den Kaiser angeklagt fiel, ist in der Haltung gegeben, die auf den Zweikampf des Gottesgerichtes hinweist. (.....). Aber eben, ihre Kampfesstellung und ihre Kampfesstimmung sind nicht als Vorbereitung zum Zweikampf zu interpretieren; wenn man sie so irdisch schauspielmäßig deutet, verkennt man ihren Sinn und, was sie den Gläubigen ihrer Zeit sagen wollten, restlos. Im Hinblick auf die Qualen und Strafen, die sie wegen ihrer Missetaten im Fegefeuer zu erdulden haben, sind sie in solch kämpferischer Stellung und Stimmung geschildert. Das ist der Kummer, die Scham, der Schmerz, den sie erleiden müssen.“ (Stange/Fries 1955, S. 84f.)



Abb. 311. Hermann und Reglindis
(Aus: Stange/Fries 1955, Tafel VI)

einen Seite die großen Sünder Dietmar und Timo stehen, die noch eine weite Strecke der Reinigung vor sich hätten, stehe auf der anderen Seite die Figur der Reglindis mit einem Anflug des Glücks, das schon an die Pforten des Paradieses klopft und sich im Prozess der Reinigung des Fegefeuers in einem fortgeschrittenen Stadium befinde.²⁰⁹² In den Physiognomien würden auf diese Weise unterschiedliche Zustände des Reinigungsprozesses im Fegefeuer dargestellt, welche - und dies sei die Leistung des Bildhauers - als unterschiedliche Charaktere gestaltet seien.²⁰⁹³

Doch habe der Realismus der Physiognomien noch einen anderen theologischen Sinn: damit sich das Gebet der Lebenden für die Verstorbenen im Fegefeuer als effektiv erweisen könne, müssten die Stifterfiguren möglichst ihrem Zustand zu Lebzeiten entsprechen, worin für den Künstler ein weiterer

Ansporn zu einer realistischen Darstellung gelegen habe.²⁰⁹⁴

2092 Zwischen den unterschiedlichen Zuständen des Dietmar und Timo auf der einen und der Reglindis auf der anderen Seite befindet sich etwa in der Mitte eine Gestalt wie die Gepa, eine von trübsinniger Schwermut befallene Melancholikerin:

„Von Gepa, der Gemahlin Wilhelms von Kamburg, wird berichtet, daß sie als vom Teufel besessene Melancholikerin in der Krypta der Kirche zu Goseck Heilung gefunden habe. Mit dem geöffneten Buch in den Händen ist sie als Vertreterin des beschaulichen Lebens charakterisiert, was sie gewesen sein mag, und zugleich ist das Leiden, das sie getragen hat, sichtbar gemacht.“ (Stange/Fries 1955, S. 85.)

2093 „Er [der Bildhauer] geht von den geschichtlichen Persönlichkeiten und ihrem Lebensstil oder ihrem Lebensschicksal aus, schafft dadurch lebensvolle Gestalten und macht auf diese Weise, wenn gewiß auch nur andeutend - wie wäre es anders möglich -, zugleich eine Aussage über ihr je verschiedenes Los im *Zustand des Wartens auf die Vollendung* oder auch über ihren *verschiedenen Grad der Reife für den Himmel*.“ (Stange/Fries 1955, S. 88; *Hern.*, G.S.)

„Zustand des Wartens auf die Vollendung“ und „verschiedener Grad der Reife für den Himmel“ sind hier nur andere Bezeichnungen für *Fegefeuer*.

2094 Zur theologischen Begründung für die realistische Darstellung der *armen Sünder* im *Fegefeuer* vgl. Stange/Fries 1955, S. 80f.

Fegefeuer und Gericht

Die Fegefeuerlehre sollte den Realismus der Figuren im Naumburger Westchor begründen, der sich aber noch durch eine andere Vorstellung erklärte: die des Gerichts. Stange/Fries nahmen eine Gleichsetzung des Gedankens vom Fegefeuer mit dem des Gerichts vor, indem sie den Zustand des Fegefeuers als den des Gerichts definierten: die Stifterfiguren „mußten, gerade wenn sie im Zustand des Fegefeuers gemeint sein sollten, so dargestellt werden, wie sie im Leben waren und in den Hauptzügen wenigstens im Gedächtnis weiterlebten: sie *mußten* so dargestellt werden, denn mit diesem ihrem Zeichen stehen sie nun unter dem göttlichen Gericht.“²⁰⁹⁵ Die Stifterfiguren stehen *im Zustand des Fegefeuers* und gleichzeitig stehen sie im Zustand *unter dem göttlichen Gericht*.

Stange/Fries verbanden zwei theologische Vorstellungen, ohne diese Vorstellungen durch eine Erklärung in ein einsichtiges Verhältnis miteinander zu bringen: auf der einen Seite stand die Lehre vom *Fegefeuer*, nach welcher der verstorbene Stifter auf dem Wege einer fortschreitenden Läuterung ins Paradies gelangte, auf der anderen Seite stand die Lehre vom *Gericht*, dem sich derselbe Stifter in Erwartung eines endgültigen Urteils gegenüber sah. Implizierte der Gerichtsgedanke nach der Darstellung am Westlettner die Entscheidung zwischen ewiger Seligkeit und ewiger Verdammnis - *Dura sit an grata, tenet hic sententia lata* steht es geschrieben im Giebel des Westlettnerportals - so bedeutete die Reinigung im Fegefeuer den *Weg ins himmlische Jerusalem*. Beide theologischen Vorstellungen, Gericht und Fegefeuer, standen bei Stange und Fries vermittlungslos und in schroffem Gegensatz nebeneinander.



Abb. 312
Ekkehard und Uta
(Foto Marburg)

Auf dem Weg ins Himmlische Jerusalem

Ohne das Verhältnis von Gericht und Fegefeuer erklärt zu haben, ließen Stange/Fries die Idee des Gerichts wieder fallen und verfolgten den anfänglich eingeschlagenen Gedanken weiter, dass sich die dargestellten Stifter *auf dem Weg ins himmlische Jerusalem* befänden, ein Gedanke, der die Autoren zum Konzept der

2095 Stange/Fries 1955, S. 88; *Herv.*, G.S.



Abb. 313. Gega
(Aus: Stange/Fries 1955, Tafel VIII)

Communio Sanctorum hinführte. Die Stifterfiguren - man denke an die Figuren des Dietmar und Timo, aber auch an Gega, Wilhelm, Hermann oder Ekkehard - waren gleichzeitig Glieder der *Communio Sanctorum*, denn - so Stange/Fries - sie stehen auf einem Platz, der „üblicher Weise den Heiligen, den Aposteln vorbehalten“ gewesen sei.²⁰⁹⁶ Die erhöhte Position der Stifterfiguren zeige an, dass diese „als Gerettete dastehen, mit denen die Kirche von Naumburg in dauernder Gemeinschaft verbleiben wollte“.²⁰⁹⁷ Die Stifterfiguren, die im Fegefeuer für ihre Sündhaftigkeit büßen mussten (weshalb sie so realistisch dargestellt seien), erschienen jetzt in Gemeinschaft der Heiligen glücklich zu sein.

Wer nicht - wie die Autoren selber - die Stifterfiguren in diesem Sinne als Glieder der *Gemeinschaft der Heiligen*, als *Menschen einer höheren Ordnung* begreife, zeige sich unfähig, mittelalterliche Kunst zu lesen.²⁰⁹⁸ Trotz dieser ihrer behaupteten Fähigkeit, *mittelalterliche Kunst zu lesen*, versäumten es Stange/Fries, den Widerspruch zwischen

2096 Dass die Position der Stifterfiguren deren Darstellung als Glieder einer *Communio Sanctorum* anzeigt, leiten die Autoren ferner aus dem Umstand ab, dass die Anzahl der Stifterfiguren auf zwölf festgesetzt worden sei, wodurch sie in Analogie zum gleichzeitigen Apostelzyklus der Sainte-Chapelle in Paris treten würden:

„Auf Grund der Analogie als *primi nostrae ecclesiae fundatores* mit den Aposteln kam man zur Zwölfzahl für die Stifterfiguren, und konnte man ihnen diesen Platz geben, an dem sie vor Diensten stehend den Bau des Westchores ähnlich zu tragen scheinen - bis auf zwei sind sie *in situ* gearbeitet, werden also nicht nur getragen, sondern scheinen selber Träger zu sein - wie die Apostel in der Sainte-Chapelle in Paris. Man konnte ihnen diesen Platz zubilligen, weil sie - um es nochmals zu betonen - für die Kirche von Naumburg im materiellen Sinn das waren, was die Apostel für die Gesamtkirche im geistlichen Sinn gewesen sind.“ (Stange/Fries 1955, S. 91.)

2097 „Und wenn sie an einer Stelle stehen, die üblicher Weise den Heiligen, den Aposteln vorbehalten wird (...), der Platz gebührt ihnen, denn schon leben ihre Seelen in einem ‚oberen Reich‘, schon sind sie dem Paradies näher, weil sie ja alle als Stifter, die durch ihre reichen Vergabungen Buße getan und die Vergebung und Versöhnung mit Gott gesucht haben, doch als Gerettete dastehen, mit denen die Kirche von Naumburg in dauernder Gemeinschaft verbleiben wollte.“ (Ebd.)

2098 „Nicht als irdische Menschen dürfen die Stifterfiguren begriffen werden. Wie sie an ihren Plätzen über dem Dorsale in der Architektur des Westchores in einem höheren Rang über den unten handelnden Gläubigen stehend dargestellt sind, an einer Stelle und in einer Höhe, wo sonst Apostel und Heilige aufgestellt zu werden pflegen, so sind sie als *Menschen einer höheren Ordnung* gemeint. In ihrer Stellung im Kapellenraum ist also ihr überirdisches Sein schon für den Betrachter angedeutet, der mittelalterliche Kunst zu lesen fähig ist.“ (Stange/Fries 1955, S. 41f.; *Herm.*, G.S.)

Menschen, die nach ihrer eigenen Beschreibung Qualen „wegen ihrer Missetaten im Fegfeuer zu erdulden haben“²⁰⁹⁹ und Mitgliedern der *Communio Sanctorum* zu erklären. Statt einer Erklärung wählten Stange/Fries als kleinsten gemeinsamen Nenner von Menschen im *Fegfeuer* und *Gemeinschaft der Heiligen* die völlig nichtssagende Bestimmung von *Menschen einer höheren Ordnung*, in welcher sich ihre theologische Spekulation zu einer inhaltsleeren Floskel verflüchtigte.²¹⁰⁰

Stange und Fries vermochten ihre theologische Gesamtinterpretation des Naumburger Stifterzyklus nicht stringent durchzuführen. *Totenmesse*, *Gebetsverbrüderung*, *Fegfeuer*, *Gemeinschaft der Heiligen*, *Jüngstes Gericht* fielen als theologische Einzelkonzepte auseinander und verloren sich in der völlig nichtssagenden Bestimmung von *Menschen einer höheren Ordnung*. Die allgemeine Gebetsverbrüderung (*generalis societas fraternitatis*) und die von den Autoren behauptete Sorge eines orthodoxen Bischofs in Naumburg um das seelische Wohlergehen der ersten wie der nachfolgenden Stifter und Geldgeber des Dombaus führte die Autoren zur Ausmalung eines Konzepts der *Communio Sanctorum*, für welches sie nur theologische Traktate aus vielen Jahrhunderten, aber keine einzige Naumburger Quelle anführen konnten und deren Verhältnis zum tatsächlich dargestellten - und von den Autoren selbst erwähnten - Gerichtsgedanken des Westlettnerportals²¹⁰¹ - *Dura sit an grata tenet hic sententia lata* - unerörtert blieb.²¹⁰²

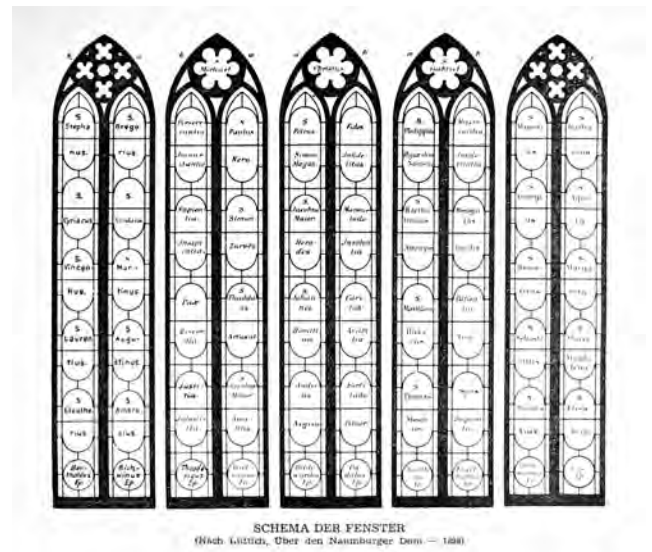


Abb. 314. Schema der Glasfenster im Chorpolygon nach Lüttich
(Aus: Stange/Fries 1955, S. 98)

Dasselbe *Mittelalterargument*, das immer darauf hinausläuft, dass der moderne Betrachter mit Ausnahme desjenigen, der das Mittelargument gebraucht, den Sinn einer mittelalterlichen Darstellung nicht kapiere und einer modernen Täuschung unterliege, verwendet auch Peter Metz (siehe Kap. XIX. 1 (*Das Mittelalterargument*)).

2099 Stange/Fries 1955, S. 85 (zitiert in Fußnote 2091).

2100 „Damit ist uns die Richtung, auf den wir den geistigen Gehalt der Naumburger Stifterfiguren zu erfassen vermögen, gewiesen. (...) überhaupt nicht als Menschen dieser Welt in Raum und Zeit, als *Menschen einer höheren Ordnung* vielmehr sind sie zu begreifen.“ (Stange/Fries 1955, S. 43.)

Ein ähnlicher Widerspruch charakterisiert die Interpretation des Naumburger Stifterzyklus bei Peter Metz, indem die Stifter als Mitglieder der *Communio Sanctorum* gleichzeitig vor einem Teil dieser *Communio* als ihren Richtern stehen. - Siehe Kap. XIX. 1 (*Communio Sanctorum und Heiligengericht*).

2101 Stange/Fries 1955, S. 100.

Am Ende schien es so, als würde die Vorstellung der *Communio Sanctorum* ein persönliches theologisches Bedürfnis der Autoren befriedigen und die - gleichfalls theologische - Frage verdrängen, wie die von der Strafe des Fegefeuers gequälten Menschen im Naumburger Westchor sich zur Gemeinschaft der Heiligen verhielten. Auf die Klärung solcher von den Autoren selbst aufgeworfener Fragen und Widersprüche kam es Stange/Fries in ihrem predigerhaften Rundumschlag nicht an, und sie fassten am Ende das Ergebnis ihrer Untersuchung in der These zusammen, dass in Gestalt der Stifterfiguren „nichts anderes dargestellt“ sei als die *Communio Sanctorum*, die sich verbinden lasse mit der Vorstellung einer *allgemeinen Gebetsverbrüderung* und der *allumfassenden Kirche*.²¹⁰³



Abb. 315. Naumburg, Dom, Westchor
Gerburg
(Foto Marburg)

2102 Das Konzept der *Communio Sanctorum* in seiner Anwendung auf die Naumburger Stifterfiguren soll sich einem unbestimmten Verlangen des Jahrhunderts verdanken, das Stange/Fries in die Frage kleiden: „*Warum sollte das 13. Jahrhundert nicht Verlangen gehabt haben?*“:

„(...) warum sollte dieses Jahrhundert der letzten Folgerungen nicht auch das Verlangen gehabt haben, besonders vornehme Tote, Stifter und Wohltäter, figürlich an den Wänden der Kirche, die ihnen namhafte Zuwendungen zu danken hat, darzustellen, damit auch sie beim heiligen Meßopfer und den Bitten für die Verstorbenen gegenwärtig sind? Nimmt man die Glasfenster hinzu, in denen die Bischöfe des Naumburger Bistums veranschaulicht sind, und weiterhin Tugenden und Laster, Heilige und Apostel, die man im 13. Jahrhundert gleichfalls fundatores nannte: fundatores im geistigen Sinne für die gesamte Kirche, wie es die Naumburger Stifter im materiellen für ihre Kirche waren, so stehen sie ebenfalls wie die zahllos vielfältigen Gestalten der französischen Kathedralen in der *Communio sanctorum* der sichtbaren und unsichtbaren, der streitenden und triumphierenden Kirche.“ (Stange/Fries 1955, S. 44.)

2103 „Denn nichts anderes ist dargestellt als die *Communio Sanctorum*. Indem die Apostel und Heiligen zu den Stifterfiguren treten, erweitert sich die Gebetsverbrüderung, die *generalis fraternitatis societas* et orationum participatio zur Darstellung der *allumfassenden Kirche*. Die übernatürliche Lebensgemeinschaft der Vollendeten, der Erdenpilger und der im Jenseits noch nicht Vollendeten ist veranschaulicht.“ (Stange/Fries 1955, S. 93; *Herv.*, G.S.)

„Die *generalis fraternitatis societas*, von Bischof Dietrich in seinem Hirtenschreiben als Gegengabe angeboten für die Beteiligung am Bau, im Gesamtplan zur *Communio Sanctorum* erweitert, von der sie nur eine besondere Verwirklichung ist, in die Sprache der Steine übersetzt in den Stifterfiguren, in den Glasbildern in eine himmlischere Sphäre weitergeführt, das ist die erhabene Wahrheit und der große Gedanke, die dem Naumburger Westchor Sinn und Leben und Einheit in der Vielheit verliehen haben.“ (Stange/Fries 1955, S. 102; *Herv.*, G.S.)

XXI. Historische Untersuchungen zum Stifterzyklus und Westchor im
Naumburger Dom

1. Rudolf Stöwesand (1959-1967) ²¹⁰⁴

Eine Konkurrenz historisch-biographischer Forschung

Rudolf Stöwesand hatte in den Jahren 1959 bis 1967 eine Reihe von Publikationen zum Naumburger Stifterzyklus und zum historisch-biographischen Hintergrund der Stifterfiguren vorgelegt, die sich in wichtigen Punkten - u.a. bei der Identifizierung der Figuren des Dietmar und Timo - direkt gegen die Ansichten der früher veröffentlichten Studie von Walter Schlesinger richteten. ²¹⁰⁵ Der Ausgangspunkt der Untersuchung war bei Stöwesand derselbe wie bei Schlesinger: er machte die Person des bischöflichen Auftraggebers zum Schlüssel seiner Interpretation. Doch während Schlesinger die Bedeutung des wettinischen Bischofs Dietrichs II. (1242/45-1272) auf die eines späten Vollstreckers der Pläne seines Vorgängers Engelhard reduzierte, erklärte Stöwesand umgekehrt Dietrich zum alleinigen Planer und Konzeptor des Zyklus. Jede einzelne Figur lasse sich in einen bestimmten Bezug zu diesem wettinischen Bischof und seiner von persönlichen Widersprüchen geprägten Situation, ja zu seiner psychischen Verfassung bringen.

Wenn Schlesinger 1952 in der Orthodoxie des auftraggebenden Bischofs Engelhard den Schlüssel zur Erklärung des Zyklus gesehen hatte, so ersetzte Stöwesand 1959 dessen theologisches Konzept durch ein Psychogramm seines Nachfolgers. - Der These Schlesingers, der orthodoxe Auftraggeber habe sich an die Sakralität des Naumburger Westchors gehalten und die Stifterfiguren zum Zweck des Totengedenkens aufstellen lassen (wozu bei Schlesinger noch die Konkurrenz des Naumburger Kapitels mit Zeitz hinzutrat), stellte Stöwesand das Porträt eines Auftraggebers entgegen, der im Stifterzyklus am Ende den Wunsch nach einer Ruhmeshalle für seine eigenen Vorfahren mit historisch-biographischen Überlegungen und dem Gedanken der Gebetsverbrüderung verbunden habe.

2104 Zu Rudolf Stöwesand, *Der Stifter der Stifter. Historie der Naumburger Dreizehn, Clausthal-Zellerfeld 1959 (2. verbesserte Auflage, Berlin 1966)* [Stöwesand (1959)1966] und zu Stöwesands weiteren Forschungen zum Naumburger Stifterzyklus (1960, 1962, 1963, 1966/67) vgl.: Schubert E. (1964)1965, S. 18 (n.50), 46 (n.26), 48 (n.33) / Schmoll 1966, S. 289 / Brockhusen 1971, S. 222 (n.17, n.18, n.22) / Cremer 1997, S. 17f., 19, 46, 50 (n.178), 87 (n.298f.), 90, 100, 118, 131 (n.424) / Wittmann 1997, S. 50 (n.120) / Cremer 1998, S. 264 / Ullrich 1998, S. 31/33 / Horch 2001, S. 160 (n.703) / Jung 2002, S. 18 (n.46).

2105 Stöwesand 1960, S. 176f. (n.14); Stöwesand 1962, S. 163 (n.1), 169ff.; Stöwesand 1966/67, S. 297, 349 u. 385.

Die Rolle des Auftraggebers

Wie Schlesinger wandte sich Stöwesand gegen die Auffassung, die Stifterfiguren könnten allein als Zeugnisse eines Bildhauergenies begriffen werden und betonte die Bedeutung des Auftraggebers. Während die Forschung seit langem die Künstlerindividualität eines *Naumburger Meisters* entdeckt habe, gelte es nunmehr einen *Naumburger Mäzen* zu entdecken, dessen persönliche Tragik die Menschendarstellung der Stifterfiguren in nicht geringerem Maße geprägt habe als der Meißel des Bildhauers.²¹⁰⁶ Die *symbolische Gebärde* der Figuren sei der Beitrag des Künstlers, das *historische Programm* des Zyklus aber sei die Vorgabe des Bischofs.²¹⁰⁷ Der Bischof habe die Einzelschicksale der Naumburger Stifterfiguren dem Bildhauer als Programm vorgegeben.²¹⁰⁸ Zu jeder einzelnen Figur habe Bischof Dietrich dem Bildhauer bestimmte Informationen mitgeteilt, die diesem zur Grundlage seiner individuellen Gestaltung dienten. Nach den Angaben des Bischofs habe der Bildhauer dann *Schicksale in Stein* gemeißelt.²¹⁰⁹

2106 „(..) diese großartige Menschendarstellung die man bisher nur für den Meister hat zeugen lassen, zeugt genau so für den Auftraggeber. Hier, wo man bisher nur die Meißelführung außerordentlich geschickter Hände am Werk gesehen und bewundert hat, wird nicht minder bewunderungswürdig der Zug und der Flug der Gedanken eines ordnenden und anordnenden Geistes erkennbar, der jenen Händen erst ihre Aufgabe und ihrer Aufgabe die Ziele und die Richtung gewiesen hat. Wie Mäzen und Meister sich ergänzt haben und der geniale Künstler bei der Ausführung der Statuen sich eng an das ihm aufgetragene historische Konzept seines kongenialen Brotherrn gehalten hat, wie Dietrichs Leben selber äußerlich und innerlich tragisch verlaufen ist und gerade diese *Tragik* es war, die ihn zur Schaffung des großen Werkes veranlaßt und getrieben hat, das aufzuhellen und darzustellen ist der Inhalt der vorliegenden Arbeit. Sie stellt damit in einem ersten Versuch neben die Wiederentdeckung des Naumburger Meisters, die der Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten geglückt ist, die Wiederentdeckung des Naumburger Mäzens, des Stifters der Stifter. (Stöwesand (1959)1966, Vorwort S. I/II; *Hem.*, G.S.)

2107 „Und wenn sich auch bei einer so engen geistigen Gemeinschaft, wie sie, jedem Aufgeschlossenen spürbar, zwischen diesem Mäzen und diesem Meister viele Jahre hindurch bestanden hat, der Anteil des einzelnen an den einzelnen Statuen nie wird feststellen lassen, so kann doch dieses gesagt werden, daß das historische Konzept, das in Stein zu übertragen war, auf jeden Fall der Gelehrsamkeit des Bischofs, die symbolische Gebärde dagegen meist dem intuitiven Einfühlungsvermögen des Meisters entstammt sein wird.“ (Stöwesand 1960, S. 182.)

2108 „Natürlich hat der Bildhauer eine so intime Kenntnis von den Schicksalen der Dargestellten, wie sie die Statuen augenscheinlich verraten, nicht von sich aus gehabt. Der Dom stand damals bereits über zweihundert Jahre, und von seiner Gründung oder gar von seinen Gründern (...) konnte der Mann wirklich nichts wissen, der als ein wandernder Steinmetz und Bauhandwerker nach Nordfrankreich gezogen war, wo er auf den Bauplätzen der großen Kathedralen seine Zeit und seine Kräfte ganz anderen Arbeiten als historischen Studien, ganz anderen Problemen und Aufgaben lernend und schaffend zu widmen gehabt hatte. Somit stammt (...) die Gesamtheit der historischen Kenntnisse, die er den Steinen eingepägt hat, von seinem Auftraggeber (...).“ (Stöwesand 1962, S. 164.)

2109 „Stets ist ja dem eindringlichen Beschauer aufgefallen, wie individuell die

Dass es sich bei den Figuren jedoch nicht um historische Darstellungen und Porträts handeln könne, gehe schon aus den Lebensdaten der dargestellten Stifter hervor, die zweihundert Jahre vor ihrer Verbildlichung gelebt und von denen sich keine Abbilder überliefert hätten. Die Naumburger Stifterfiguren könnten deswegen nicht Porträts „nach ihrem wirklichen Aussehen“, sondern nur Porträts nach „ihren Schicksalen und Abenteuern“ darstellen.²¹¹⁰

Der Plan Bischof Dietrichs II.

Im Spendenaufruf von 1249 habe Bischof Dietrich zum ersten Mal - freilich noch nicht in endgültiger Fassung - seinen *kühnen Plan* zu einem Stifterzyklus in Stein vorgelegt. In diesem Dokument könne man die *Keimzelle des Naumburger Stifterzyklus* sehen.²¹¹¹ Mit den Bauarbeiten am Westchor und der Errichtung der Stifterfiguren sei nach Erlass dieses Spendenaufrufs, also nach 1249 begonnen worden.²¹¹²

einzelnen Figuren gebildet und wie scharf sie gegeneinander abgesetzt sind, so daß sich der Schluß von selber aufdrängt: Hier war nicht reine frei erfindende Phantasie am Werke, sondern hier sind *Schicksale in den Stein* gebannt, einmalige und unverwechselbare. Das aber heißt, daß der Meister den Lebensgang jedes Einzelnen genau gekannt und künstlerisch zu gestalten sich bemüht hat, allerdings auf seine zeitgebundene Art und in seiner freilich nun schlechthin genialen Auffassung - und das heißt weiter, daß, da der einfache Handwerker so eingehende historische Kenntnisse von sich aus keineswegs besitzen konnte, ihn nur ein anderer ‚ins Bild gesetzt‘ haben kann.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 1.)

2110 „Diejenigen aber, die von ihnen in die steinerne Unsterblichkeit gerufen wurden, die zwölf Stifter waren über zweihundert Jahre früher über die Erde geschritten, hatten in den Jahren um 1000 bis fast 1100 gelebt und somit auf der unteren Bühne gewirkt. Hieraus ergibt sich ohne weiteres, daß ihre Naumburger Standbilder keine porträtähnlichen Abbilder sein können. Wie Uta und Regelindis und die übrigen zehn wirklich ausgesehen haben, weiß kein Mensch, mit ihrer körperlichen Existenz war auch die Kenntnis ihres Aussehens längst vergangen. Nicht aber die Kunde von ihren Schicksalen und Abenteuern! Um so höher ist die Leistung des Meisters anzuschlagen, der aus den Berichten seines Auftraggebers und Brotherrn von dem Leben der zwölf die Kraft schöpfte, *Wesensbilder* jener Toten zu formen, die den persönlichen so unterschiedlichen Schicksalen der Einzelnen bald bezaubernd, bald ergreifend, bald erschreckend echt gerecht werden.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 5.)

2111 „Es war der Naumburger Bischof Dietrich aus dem Hause Wettin, der von 1243 bis 1272 sein hohes Amt bekleidet hatte und 1249 zum ersten Male, wenn auch noch etwas verdeckt, mit so kühner Planung an die Öffentlichkeit getreten war. In diesem Jahre ließ er nämlich den denkwürdigen Aufruf ‚an alle‘ ausgehen, (...) in dem er zunächst ganz allgemein um Spenden für den Dom bat, dann aber elf der ersten und vornehmsten Stifter und Spender aus der Gründungs- und anfänglichen Wachstumszeit des Domes vor damals rund zweihundert Jahren mit Rang und Namen aufzählte, Markgrafen und Grafen und Gräfinnen, und hinzusetzte, daß sich die neuen Spender dieser erlauchten Reihe der Vergangenheit gleichwertig und ebenbürtig anschließen würden. Natürlich tat er das, um einen recht kräftigen Anreiz zur Gewinnung neuer Spender auf seine Umwelt auszuüben, aber auch deshalb, weil er es sich in seinem glühenden Eifer und Ehrgeiz, seine Vorgänger im Amt zu übertrumpfen, nicht versagen konnte, schon hier wenigstens anzudeuten, auf

Den Beweis dafür, dass der Namenskatalog im Spendenaufruf tatsächlich die Keimzelle des gesamten Zyklus darstelle, sah Stöwesand in den Schildumschriften bei Ekkehard, Wilhelm und Sizzo, namentlich in der Schildumschrift des Wilhelm mit der Angabe ‚*unus fundatorum*‘.²¹¹³ Stöwesand räumte ein, dass im Wortlaut des Aufrufs - *nos igitur consummationem totius operis imponere cupientes* (‚indem wir wünschen, die Vollendung des ganzen Werks durchzuführen‘) - ein expliziter Hinweis auf einen neuen Bauabschnitt nicht enthalten war. Dennoch las er in den Worten *imponere cupientes* die Ankündigung für die Inangriffnahme des Westchors, den der Bischof einem zuvor schon fertig gestellten Bauwerk noch *ansetzen* (*imponere*) wollte, wobei im Wort ‚*imponere*‘ gleichzeitig die übertragene Bedeutung von *Imponieren* und Übertreffen des bisherigen Bauvorhabens liege.²¹¹⁴

Stöwesand wies der Urkunde von 1249 eine doppelte Funktion zu: zum einen die der Geldbeschaffung für den noch zu errichtenden Westabschluss des Doms und zum anderen die einer ersten Festlegung des Programms als Ruhmeshalle für die

welche Weise er mehr zu leisten gedächte als sie, denn - dieser *Namenkatalog* Bischof Dietrichs ist die *Keimzelle des Naumburger Stifterzyklus und Stifterchors*.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 1f.)

2112 „Bischof Dietrich forderte 1249 zu Spenden auf, und in den Jahren danach meißelte der Meister.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 5.)

2113 „Daß dieser Namenkatalog die Keimzelle des ganzen Zwölferzyklus mitsamt dem Gehäuse, das ihn umschließt, dem Westchor, geworden ist, geht aus (...) dem Wortlaut dreier Aufschriften an den Rändern der Schilde dreier Männerstatuen (hervor): ECHARTVS MARCHIO, WILHELMVS COMES VNVS FVNDATORVM, SYZZO COMES DO. Die Tatsache, daß diese drei Statuen die gleichen Namen tragen, die der Aufruf unter den *primi fundatores* nennt, und gar der Vermerk VNVS FVNDATORVM an der Statue Wilhelms (...) sind Zeugen genug dafür, daß wie er auch die andern Dargestellten als jene fundatores des Aufrufes ausgewiesen sein sollen.“ (Stöwesand 1960, S. 173.)

2114 „Er [*Bischof Dietrich II.*] stellt zunächst in seinem Aufruf fest, daß, wie sich die ersten Stifter (...) für die erste Stiftung - *primi fundatores pro prima fundatione* - großes Verdienst bei Gott und die Vergebung ihrer Sünden verdient haben, das Gleiche auch für die späteren aufgrund ihrer Spenden zum Dombau gilt - *posteris per largitionem elemosinarum in edificationem monasterii*, und fährt dann fort: *Nos igitur consummationem totius operis imponere cupientes*. (...). *Consummatio* ist wörtlich die Gesamtsumme, die gesamte Menge, die gesamte Masse, und nun folgt gleich nochmal dasselbe: *totius operis*, also doppelt betont, man sieht förmlich die geschlossene wuchtige Baumasse des von seinem Amtsvorgänger Bischof Engelhard errichteten romanischen Langhauses vor sich. Und diesen schweren Block will er nun *imponere*; das ist ein im Bauwesen ganz geläufiger Ausdruck und heißt *ein Stockwerk aufsetzen*, den *Bau überhöhen* oder einen weiteren *Bauteil ansetzen*. Zugleich liegt aber auch das ideelle Überhöhen darin, das ‚*Imponieren*‘. D. h. er will in keiner Weise hinter allem bisher Geleisteten zurückbleiben, sondern etwas Gleichwertiges und, wenn möglich, sogar etwas das bisher Vorliegende Übertreffendes schaffen. Genauso ist es ja dann auch geschehen. Bischof Dietrich hat den Anbau des Westchores veranlaßt, und er hat zugleich dadurch, daß er ihn zum Stifterchor gestaltet hat, die Leistung seiner Vorgänger in unvergleichlicher wahrhaft ‚*imponierender*‘ Weise überhöht. (Stöwesand 1966/67, S. 399f.)

Vorfahren des Bischofs. Der Westchor, wie er dem Auftraggeber zur Zeit des Erlasses des Spendenaufrufs vorgeschwebt habe, sollte den Domneubau seines Vorgängers durch eine repräsentative *Domgründer-Ehrenhalle* abschließen, mit der Bischof Dietrich den eigenen Ruhm und den seiner Vorfahren habe vermehren wollen.²¹¹⁵

Die Frühzeit des Naumburger Doms



Hermann und Regelindis, das ungleiche Ehepaar

Abb. 316. Hermann und Regelindis
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S.35)

Die Intentionen des Bischofs - und damit der Sinn des Zyklus - ließen sich nach Stöwesand aus den Biographien der dargestellten Stifterfiguren erschließen, von denen die frühesten die ersten Gründer der Naumburger Domkirche gewesen seien, die Stifterpaare Hermann und Reglindis sowie Ekkehard und Uta, die noch dem Geschlecht der Ekkehardiner angehörten.

Wenn die Forschung das Brüderpaar Hermann und Ekkehard zumeist in einem Atemzug nenne, dann sei dies insofern missverständlich, als beide nur kurze Zeit gemeinsam die Geschicke des Hauses in der Nachfolge ihres ermordeten Vaters Ekkehard I. bestimmt hätten. Das Verhältnis der beiden Brüder müsse man vielmehr als Sukzession auffassen, in welcher zuerst Hermann die Zügel in der Hand gehalten habe und erst viel später Ekkehard als politisch handelnde Person in Erscheinung getreten sei. Das kontrastierende Bild der Brüder im Naumburger Stifterchor werde nur verständlich, wenn

man sich deren Lebensgeschichten vor dem Hintergrund der Frühzeit des Naumburger Bistums vor Augen halte.

²¹¹⁵ „Zehn von den hier [*sc. im Spendenaufruf von 1249*] genannten elf und zwei weiteren hier nicht mit genannten, im ganzen also zwölf Stiftern, acht Männern und vier Frauen hat Bischof Dietrich tatsächlich in seinem Dom *Denkmäler* gesetzt und zwar in einem dem Langhaus im Westen zu diesem Zwecke angefügten Anbau, dem sogenannten Westchor. Hierum ging es ihm, das war *seine ureigene Idee* und das Besondere, womit er seine Vorgänger in den Schatten stellen und den Dombau gleichsam krönend abschließen wollte: die Errichtung des Westanbaues und die Herstellung und Einfügung der zwölf Stifterstatuen in ihn oder, modern ausgedrückt, die Aufführung einer repräsentativen *Domgründer-Ehrenhalle*, eines repräsentativen Domgründer-Ehrenmales, das wie den Ruhm der ersten Stifter seinen eigenen verkünden sollte.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 2f.; *Herv.*, G.S.)



Reglindis,
etwa 988-1006,
Tochter des
Polenherzogs
Boleslaw Chabry,
mit ihrem Gatten
Hermann
(etwa 982-1038)
aus dem Hause
der Ekkehardiner
1003/04 Stifterin
des Naumburger
Urdomes

Abb. 317. Reglindis
(Aus: Stöwesand
(1959)1966, S.29)

Die Gründung des ersten Naumburger Doms und seines Vorgängerbaus beschrieb Stöwesand als Vorhaben des noch jungen, kaum zwanzigjährigen Markgrafen Hermann und seiner ihm kurz zuvor angetrauten Gemahlin Reglindis - Stöwesand nannte Hermann und Reglindis die *Urstifter* des Naumburger Dombaus -, während zu dieser Zeit Ekkehard noch ein Kind gewesen sei.²¹¹⁶ Nach der Ermordung Ekkehards I. 1002 und nachdem Meißen an einen verfeindeten Vetter der Brüder mit Namen Gunzelin gefallen sei, habe Hermann bei Jena eine neue Burg, die *Naumburg*, errichtet.²¹¹⁷

Mit seiner polnischen Gemahlin habe Hermann innerhalb des Burgbezirks auch eine Stiftskirche gegründet, die gut 25 Jahre später zur Keimzelle des ersten Naumburger Domes werden sollte. Denn nach der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg (1028/30) habe man die Naumburger Burgkirche zum Dom umgeweiht, eine Praxis, die auf ältere und gleichzeitige Beispiele in Meißen, Bamberg und

2116 Stöwesand (1959)1966, S. 4f.

2117 Stöwesand tritt der Auffassung Schlesingers (1952, S. 49f.; zitiert in Fußnote 1908) entgegen, dass bereits Ekkehard I. die Naumburg gegründet habe. Es sei Hermann gewesen, der nach der Ermordung des Vaters die Neue Burg (Naumburg) als Bollwerk gegen seinen verfeindeten Vetter Gunzelin und als Ersatz für das verloren gegangene Meißen errichtet habe:

„Schon die Platzwahl, die er [*Hermann*] traf, zeugt von Scharfblick und Mut. Ein Großteil des umfänglichen Gebietes von der Unstrut zur Saale war ekkehardinisches Eigen. Zwei Burgen sicherten dessen Schlüsselstellungen: über der Unstrutmündung wachte Großjena, jetzt in Hermanns Hand, über der Saalefurt bei Almrich nicht ganz zwei Fußstunden südlich und unterhalb von Großjena die Altenburg, bei einer früheren Erbteilung an Gunzelin gefallen. Und nun rammte Hermann seine neue Burg - ‚(zur) neuen Burg‘ wurde sie genannt, woraus Naumburg geworden ist - mit vollem Bedacht als Verstärkung von Großjena zwischen diese und die Altenburg an derjenigen Stelle in die Erde, wo der ihm verbliebene Besitz an den Gunzelins stieß und die steile Höhe des rechten Saaleufers zur Errichtung einer befestigten Abschirmung des eigenen Gebietes gegen den zum Feind gewordenen Oheim geradezu einlud. Ein Trutz-Gunzelin baute er hin, keine veraltete Blockhausanlage, wie sie noch die Altenburg und Großjena darstellten, sondern eine hochmoderne weiträumige Festung aus Stein, allein schon durch ihr Dasein imstande, jeden Gedanken des bösen Oheims an eine weitere Unterdrückung des Neffen schon im Keime zu ersticken. War so die Notwehr Gunzelin gegenüber ein bestimmender Faktor in den Überlegungen Hermanns, so war sie doch keineswegs der einzige Anlaß, der ihn zum Bauen trieb. Er brauchte einfach eine neue Burg, brauchte sie als Ersatz für das stolze Meißen, das ihm so schnöde geraubt worden war, brauchte sie zusätzlich zu Großjena, das wohl die Mutter und die Geschwister aufzunehmen vermochte, nicht aber auf die Dauer auch ihn noch, der als das Haupt und der Repräsentant seiner stolzen Sippe nicht in altmodischer Enge hausen konnte, brauchte sie als Prunkresidenz um so eher und rascher, als er in Bälde eines Herzogs Tochter zu heiraten und eine eigene Familie zu gründen gedachte. So wurde Hermann der Erbauer der Naumburg und damit der Initiator auch der Stadt gleichen Namens (...).“ (Stöwesand (1959)1966, S. 15.)

Magdeburg zurückgehe, wo man ebenfalls eine bereits bestehende Kirche zum provisorischen Dom erhoben habe.²¹¹⁸

Als Hermanns Gemahlin Reglindis 1005 im Alter von nur 17 Jahren gestorben sei (noch vor Geburt des ersten Kindes oder im Kindbett), habe der junge Markgraf die Gemahlin in der neuen Burgkirche bestatten und auch die Familiengräber der Ekkehardiner von Großjena dorthin überführen lassen.²¹¹⁹



Abb. 318. Reglindis (Aus: Stöwesand (1959)1966, S. 16)

2118 Eins taten die beiden Jungvermählten unter allen Umständen gemeinsam: gemeinsam legten sie, der etwa zwanzigjährige Hermann und die etwa fünfzehnjährige Regelindis, wohl noch im Jahre ihrer Eheschließung, dem Jahre 1003, oder das Jahr darauf 1004 den Grund zu dem Gotteshaus der neuen Festung, gemeinsam begabten sie die neu zu errichtende Kirche der neuen Burg. Das ist die Geburtsstunde des Naumburger Domes. Nach dem Vorbilde von Meissen und im Wettbewerb mit Bamberg entstand und erstand er in seinen Anfängen seit 1003 etwa wie alle die Kirchen und Dome der Grenzlande im Osten als Burgkirche. Doch als nicht ganz ein Menschenalter danach bei der (...) Zurückverlegung des Bischofssitzes aus dem zu weit nach Osten vorgeschobenen und deshalb dauernd gefährdeten Zeit in die Naumburg Hermann diese seine ganze stattliche Festung mit allem Drum und Dran (*cum omnibus pertinentiis*) dem Bistum schenkte, damit der vertriebene und obdachlose Prälat eine bleibende und feste Unterkunft hätte, da wurde die Ekkehardiner-Burg zur Bischofspfalz und die Ekkehardiner-Burgkirche zur Bischofskirche, d. i. zum Dom. Gleiches, daß nämlich eine bereits vorhandene Kirche nachträglich zum Dom wird, ist oft geschehen. Von Meissen war schon die Rede. Mit Bamberg geschah es ähnlich; hier wurde schon 1007 mit der Gründung des Bistums die in ihrem Georgenchor bereits geweihte und benutzte Kirche Dom. Möge auch Magdeburg noch genannt werden. Hier hatte der große Otto gleich ein Jahr nach seiner Thronbesteigung, auf dem alten Königshof auf dem Steilfelsen am Elbeufer ein Kloster gegründet. Dessen ab 955 von Otto stattlicher ausgebaut Kirche wurde 968 zum Dom des in diesem Jahre in Magdeburg errichteten Erzstuhles. So ist die oft betonte Zusammengehörigkeit der drei großen Dome von Magdeburg, Bamberg und Naumburg schon von ihren Uranfängen an da: alle drei entstanden (...) als Burgkirchen, alle drei wurden erst später Dom.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 25f.)

2119 „Ob der junge Mann und sein junges Weib der Hoffnung lebten, (...) die Weihe des Raumes [*der von Hermann und Reglindis gestifteten Burgkirche*] vielleicht mit einer Taufe zusammen doppelt festlich zu begehen? Sie wurden auf das grausamste enttäuscht. Es muß etwa im Herbst des Jahres 1005 gewesen sein, da wurde vor den Altar statt eines Kindleins ein Sarg getragen, und in dem Sarge lag, die selber nicht viel mehr war als ein Kind, die junge Herrin der Burg, die etwa 17jährige Regelindis. Wie kam es, daß dies zarte Geschöpf allzu früh erlosch? War dieser kindhafte Leib noch nicht reif zur Mutterschaft? Starb sie daran? Wir wissen es nicht. (...). Und als Regelindis im Dunkel der Krypta der von ihr selber mitgestifteten Kirche bestattet war, nahm das der junge Witwer zum Anlaß, nun auch die Gebeine des großen Vaters und aller seiner sonstigen Vorfahren und Verwandten aus dem Erbbegräbnis des unscheinbar gewordenen Großjena in seine neue Burg und neue Kirche und neue Krypta feierlich zu überführen und ihre Särge neben dem der jungen Frau beizusetzen, eine Tat der Pietät ebenso wie eine weithin Aufsehen erregende Demonstration, die nur den Sinn für Hermann haben konnte, auf seine neue Schöpfung aufmerksam zu machen und erneut den Glanz und Reichtum und Ruhm seines Hauses vor aller Welt zu bezeugen.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 26.)



Hermann im Leid seiner letzten Lebensjahre

Abb. 319. Hermann
(Aus: Stöwesand
(1959)1966, S.41)

Das Lächeln der Reglindis auf ihrem Standbild im Westchor könne vor diesem Hintergrund auf unterschiedliche Weise erklärt werden: einmal durch Reglindis' Stiftung der Domkirche, aber auch als Erinnerung an ihre glückliche polnische Jugend, als sie Umgang mit dem später heilig gesprochenen Adalbert von Gnesen gehabt habe, oder einfach als Kennzeichen dafür, dass sie die jüngste Frau im Stifterzyklus darstelle.²¹²⁰

Wenn Hermann der lächelnden Reglindis gegenüber mit Zügen der Resignation dargestellt sei, dann spiegele sich hierin dessen späteres Schicksal nach Reglindis' Tod wieder. Hermann habe sich in einer zweiten Ehe mit einer entfernten Verwandten, Godila, verheiratet, eine Ehe, die von der Kirche als blutschänderisch verworfen worden sei und kinderlos blieb, was Hermann schließlich zum Verzicht auf die Markgrafschaft und zur Übereignung seines gesamten Besitzes an die Bischofskirche in Zeitz verleitete.²¹²¹

2120 „Es [*sc. Reglindis*] war ein tieffrommes Geschöpf, das mit 14 oder 15 Jahren dem 20jährigen Hermann in die Ehe nach Deutschland und auf die Naumburg folgte, und es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß diesem von der frommen Mutter fromm erzogenen Kinde, das eine Schwester und einen Bruder geistlich werden sah und den frommen Bischof Adalbert im Glanze seiner Heiligkeit wie den frommen jungen Kaiser im Überschwang seines Bußernstes erlebt hatte, die fromme Tat der Mitstiftung des Naumburger Urdomes weit mehr als eine fromme Pflicht ein wirkliches echtes Herzensbedürfnis gewesen ist. Von hier aus gesehen, scheint die Annahme, daß das Lächeln, das der Bildhauer ihrer Statue verliehen hat, das Attribut der Seligen sei, also bedeuten solle, daß sie selber selig und heilig sei, nicht ohne Berechtigung, zumal in der Tat bei so und so vielen Figuren des 13. Jahrhunderts das Lächeln, das deren Züge tragen, besagen will, daß die also Dargestellten bei Gott im Himmel sind. Und ganz gewiß hat auch Reglindis als Stifterin des gottwohlgefälligen Werkes des Domes dem Schöpfer ihrer Statue für selig gegolten.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 33.)

Mit seiner zweiten Deutung widerspricht Stöwesand selbst der Annahme, in Reglindis' Lächeln könne auf die „himmlische Seligkeit“ angespielt sein:

„Es ist das Lächeln des jungen Mädchens. Es war dem Meister wohlbewußt, daß kein vollerblühtes Weib Hermann zur Seite stand, sondern ein knospendes Geschöpf, das von den vier Frauen, die er darzustellen hatte, die jüngste war. Aus diesem Grunde gab er ihr den Wesensausdruck der Mädchenjugend und Mädchenanmut: das Lächeln. (...). So ist das Lächeln der Reglindis mit nichten das Lächeln der himmlischen Seligkeit, es ist das Lächeln der irdischen Seligkeit ihrer frischen und unbeschwerten Jugend. Und so ist es ganz und gar dem Wesen nach die *historische* Reglindis, die der Meister in liebevoller Anteilnahme dem wirklichen Leben der frommen Tochter der Emnildis und Boleslaws nachgebildet hat (...).“ (Stöwesand (1959)1966, S. 34.)

2121 „Woran der harte Mann schließlich zerbrach, das war seine zweite Ehe mit Godila, wenn auch der Frau, die ihn genau so vorbehaltlos liebte wie er sie, in gar keiner Weise eine Schuld beigemessen werden kann an dem schmerzreichen Erliegen des einst so Starken.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 35.)

„Voll seligen Glückes melden die zwei, die sich unabdingbar füreinander bestimmt wissen, ihre Heirat an - da erklärt ihnen Bischof Arnulf von Halberstadt, daß sie blutsverwandt sind, ihre Verbindung also von Gott selbst verboten ist. Sie stürzen aus allen

Hermann habe bei seiner Abdankung 1032 unmittelbar nach der Übersiedlung des Zeitzer Bistums nach Naumburg die Markgrafenwürde an seinen jüngeren Bruder Ekkehard abgetreten und fortan bis zu seinem Tod 1038 das zurückgezogene Leben eines Domkanonikers geführt. Seine Kinderlosigkeit sei ihm als Strafe Gottes für seine Ehe mit Godila erschienen. Alles dies lasse sich an Hermanns Statue im Naumburger Westchor ablesen. Im erschlafften Halten von Schwert und Schild zeige die Figur, dass ihrem Träger „die Embleme irdischer Macht völlig gleichgültig geworden sind“.²¹²²

Himmeln, sie können es nicht glauben, sie konsultieren drei Bischöfe nacheinander, ob denn nicht einer es anders und besser wisse, sie bekommen stets die gleiche niederschmetternde Auskunft. Ja, die um Godilas Seelenheil ehrlich besorgten Priester fordern der Geängstigten das Versprechen ab, den gefährlichen Mann zu meiden, und die arme Frau sagt es zu - und kann dann doch ihr Wort nicht halten, denn Hermann ist ja noch da, er setzt sich hinweg über das Recht der Kirche, das ja erst anfang, die germanische Rechtsauffassung zu überwuchern, und nur da galt, wo man es gelten ließ, nicht der erste und nicht der letzte, der um einer Frau willen der Kirche trotzte, es kümmert ihn nicht, daß der ehrwürdige Arnulf die geliebte Frau aus der Kirche ausstößt, er fängt sie in seinen Armen auf und führt sie nach altem Germanenrecht als seine legitime Gattin in sein Haus, und Godila vergißt in seinen Armen über der höchsten irdischen Seligkeit die davor verblassende himmlische Seligkeit. Thietmar aber, selber Bischof, schreibt unerbittlich, wohlgermerkt von Godila und nicht von Hermann, immer ist Eva schuldig und nicht Adam: „Die (ob ihrer Sünde) mit dem Schwerte der Exkommunikation Hingerichtete muß nun natürlich jede Hoffnung auf weitere Nachkommenschaft fahren lassen.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 40.)

„Und Jahr um Jahr verging, und keins von ihnen brachte dem harrenden Paare das ersehnte Kind. Wie entsetzlich für die Liebenden! Und als dann Godila dahinschwand und verging nicht zuletzt aus Gram über das, was ihr versagt blieb, und dann noch 1028 und 1030 Miseko II. die Mark Meißen überfiel (...), als Zeitz seine übliche Verödung erfuhr und sein Bischof bei Hermann Zuflucht suchte, da war der sonst so starke Mann am Ende seiner Kraft, da brach er zusammen und hatte nur noch den einen Wunsch, Frieden zu schließen mit Gott, der ihn so vernichtend besiegt hatte. (...) Er gab einfach alles weg, was er hatte, um Gott zu versöhnen und die geliebte Frau herauszuretten aus der Hölle der Verdammnis. Er brachte Gott das größte Opfer dar, dessen er fähig war: seinen Besitz, seine Markgrafenwürde und sich selbst. Er schenkte als erstes seine große stolze Lieblingsschöpfung, die Naumburg, mit ihrem gesamten Zubehör Gott, d. h. dem Bischof von Zeitz, damit der nicht länger gefährdet, sondern in einer starken Festung selber fest und sicher säße. Das war eine wahrhaft königliche Gabe, die großartigste, die je ein schlichter Graf der Kirche gemacht hat. Wohl waren Klostergründungen weltlicher Herren gang und gebe, auch Gutshöfe wurden der Kirche überwiesen; daß aber eine ganze funkelnagelneue Festung verschenkt wurde, das war einmalig und ohne Beispiel.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 41.)

Vgl. auch den zusammenfassenden Bericht Stöwesands ((1959)1966, S. 85.)

2122 „Er [Hermann] legte (..) 1032 etwa sein einst so heiß begehrtes und so energisch erstrebtes und so tapfer behauptetes Markgrafenamt nieder zu Gunsten seines jüngeren Bruders Ekkehard, der sich daraufhin leicht bereit finden ließ, als Hermanns persönlicher Erbe der Abtretung und Schenkung der Naumburg zuzustimmen. Er widmete als drittes sich selbst fortan nur noch dem Dienste Gottes. Er hieß Kanonikus, gehörte also dem

Ganz anders sei das Leben des Ekkehard verlaufen. Nach Abdankung seines Bruders und der Erlangung der alleinigen Markgrafenwürde sei Ekkehard noch unter Konrad II. zu einer Vertrauensstellung beim Kaiser gelangt, die später unter dessen Sohn und Nachfolger Heinrich III. noch enger geworden sei. Heinrich III. habe Ekkehard II. den *Getreuesten seiner Getreuen* genannt.²¹²³ Ein Mord Ekkehards an seinem Schwager Dietrich, dem Gatten seiner Schwester Mathilde, sei ungesühnt geblieben, und Ekkehard sei dadurch in den Besitz der Niederlausitz gelangt.²¹²⁴



Kopf Ekkehards d. J., in der Gestaltung an das hohe Lob „ein vollendeter Mann“ erinnert, der Ekkehard d. J. zugehöriger Bischof Thomaer von Merseburg diesem schenkte.

Abb. 320. Kopf Ekkehards d. J.
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S. 10)

Domkapitel als jenem Gremium an, das unter Leitung des Bischofs die Angelegenheiten der zum Dom gewordenen Burgkirche zu regeln hatte, und wird die letzten Jahre seines Lebens - er starb erst 1038 - in der Fürsorge für den von ihm zuerst errichteten und stetig weiter zu fördernden Bau verbracht haben sowie in Gebeten für die geliebte Frau und das eigene Seelenheil. Wer mit solchem Wissen ausgerüstet vor die Statue Hermanns tritt, wird mühelos erkennen, daß hier der Bildhauer den Zerbrochenen dargestellt hat, den Leiddurchfurchten, vom Schmerz Gezeichneten und seines Markgrafenamtes Ledigen. Denn die rechte Hand des Mannes, die Schwerthand ist leer und hängt erschlafft herab und faßt den langen Überwurf des weiten Mantels nur wie in Verlegenheit an, als wisse sie nicht, wohin. Schwert und Schild fehlen Hermann zwar ebenso wenig wie den anderen Männern des Zyklus, doch hat er sie so verloren zwischen den Fingern der linken, der linkischen Hand - das wuchtige Langschwert, den schweren vom Boden bis über die Mitte der Brust heraufreichenden Zweihänder nur eben zwischen Daumen und Zeigefinger, während die übrigen drei Finger fast spielerisch lässig über dem Rand des an das Schwert gelehnten Schildes liegen - daß überdeutlich wird, wie hier der Künstler jenen Hermann zeigen will, dem die Embleme irdischer Macht völlig gleichgültig geworden sind.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 41f.) - Vgl. Stöwesand (1959)1966, S. 86.

2123 „Noch höherer Wertschätzung erfreute sich Ekkehard bei dem jungen Heinrich III., dem einzigen Sohne Konrads, der 1039 mit 21 Jahren auf den Thron kam (...). Ekkehard, der sich damals den 50er Jahren näherte, avancierte nun in den königlichen Urkunden zu „Unserem geliebten Markgrafen, Unserem Lieben und Getreuen,“ einmal sogar zu „Unserem getreuesten Getreuen, dem Wir keinen Wunsch versagen können.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 48.)

2124 „Gegen Ende 1034 erscholl die Kunde von einer furchtbaren Bluttat durch das erschrockene Reich. Bewaffnete Dienstmänner Ekkehards waren in der Morgenfrühe des 19. Novembers in das Schlafzimmer Dietrichs, des Markgrafen der Ostmark, eingedrungen unter dem Vorgeben, ihm ihre Aufwartung zu machen, hatten sein Bett umringt und den Harm- und Waffenlosen auf seinem eigenen Lager umgebracht. Kaum einer hat daran gezweifelt, daß Ekkehard die Mörder ausgeschickt hat. (...) und wer war es, den sie so hinterlistig getäuscht umbrachten? Das war kein anderer als der Mann von Ekkehards Schwester Mathilde, war Ekkehards eigener Schwager! (...). Ob er es Kaiser Konrad hat glaublich machen können, (...) daß er persönlich nichts mit der Bluttat an seinem Schwagermann zu tun gehabt hat? Nur so würde sich erklären, daß er des Toten erledigte Mark erhielt, zu Meißen und der Oberlausitz also noch die Niederlausitz, was sein verstecktes Ziel gewesen sein wird (...).“ (Ebd.)

Etwas von der Gewalttätigkeit des Markgrafen sei in der Darstellung Ekkehards an der Seite seiner Gemahlin Uta im Stifterchor erkennbar. Uta, die ihre Jugend im Kloster Gernrode verbracht und dieses nur wegen ihrer Heirat mit Ekkehard verlassen habe, scheine sich vor ihrem gewaltsamen Gemahl schützen zu wollen. Der hochgeschlagene Mantelkragen der steinernen Figur wirke wie eine „Scheidewand vor diesem Mann“.²¹²⁵

Wie in der historischen Wirklichkeit würden die beiden Brüder auch in ihren Standbildern im Stifterchor unterschiedliche Charaktere darstellen, indem der resignierte Hermann als Gegenbild des herrscherlichen Ekkehard auftrete.²¹²⁶

Die Gruppe der Rebellen

Unter einem völlig anderen Gesichtspunkt betrachtete Stöwesand eine zweite Gruppe von Stifterfiguren, die Bischof Dietrich zunächst in Erinnerung an seine Vorfahren, dann aber unter einem eminent politischen Gesichtspunkt habe aufstellen lassen. Es handelte sich um vier Stifter, drei Wettiner und ein Schwarzburger - Wilhelm, Dietrich Konrad und Sizzo -, welche durch ihre zeitweise Beteiligung am Sachsenaufstand (1073-1086) gegen



Abb. 321. Statue Ekkehards d. J.
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S. 9)

2125 „Auch Ekkehard und Uta sind - wie schon auf ganz andere Art Hermann und Regelinis - ein ungleiches Ehepaar. Das hat der Meister ihrer Statuen deutlich genug durch die Geste der Abschirmung gekennzeichnet, die er der schönen Frau neben dem selbstsicheren selbstherrlichen und geradezu selbstgefälligen Manne verliehen hat, dieses unübersehbare abwehrende Erheben des Armes und der Hand, die nicht nur wie in einem Schlupfwinkel unter den Kragen des Mantels unterkriecht, als suche sie eine bergende Zuflucht, sondern den Kragen selbst in seiner vollen Höhe als eine Scheidewand vor dem Manne und gegen den Mann aufstellt und aufrichtet, und starr und steil fällt dann von da das ganze lange Mantelgewand in einem Sturz bis auf den Boden. Auf der dem Manne abgekehrten Seite ist Leben und Bewegung, da bauschen sich die Falten, da blüht die junge Brust, da lockt die edle Hand, daß man die Stirn darüber neigen möchte; doch auf der Seite, wo der Mann steht, ist nichts als der starre Trenner der Steilwand, doppelt eindrucksvoll und ausdrucksvoll und auffallend das alles in der wuchtvollen Schwere des Steins und in seiner starren Unverrückbarkeit.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 51.)

2126 „Ekkehard hatte aufgegriffen, was Hermann aufgegeben hatte. Er war nach Hermanns Abdankung in die Rechte und Pflichten des Bruders als Markgraf von Meißen eingetreten und hatte Heinrich III. in den wiederholten Kämpfen mit den Böhmen, die jetzt weit gefährlicher wurden, als die mit den jetzt mit sich selbst beschäftigten Polen gewesen waren, als Feldherr und Truppenführer so erfolgreich zur Seite gestanden, daß ihn der König einmal gar seinen getreuesten Getreuen genannt hat.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 86.)

Heinrich IV. eine politisch zusammengehörige Gruppe bildeten.²¹²⁷ Neben dem verwandtschaftlichen Hintergrund sah Stöwesand das entscheidende Motiv im *Rebellentum* der vier Figuren, was diese im weiteren Sinn mit den übrigen Figuren des Stifterzyklus - die Figur des Hermann und die Frauen ausgenommen - verbinden würde.²¹²⁸ *Rebellentum* erschien Stöwesand ein Leitmotiv des ganzen Stifterzyklus zu sein und erschließe eine weitere Komponente im Weltbild des auftraggebenden Bischofs, der wohl unter politischen und theologischen Gesichtspunkten rebellische Wettiner und Schwarzburger für den Stifterzyklus ausgesucht habe.²¹²⁹

2127 Der Kreis der Rebellen gegen Heinrich IV., zu dem auch die vier Stifterfiguren gehört haben, gibt Stöwesand wie folgt an:

„Der eigentliche Führer des Aufstandes, der das ganze Land [*Sachsen*] ergriff bis hin zum letzten Bauern und Thüringen dazu, wurde je länger je mehr (...) Otto von Northeim, Sohn und Neffe übrigens jener Brüder Benno und Siegfried von Northeim, die 1002 mit unter den Mördern von Pöhlde gewesen waren und von denen Siegfried seinen Speer dem großen Ekkehard in den Rücken geworfen hatte. Von den geistlichen Herren, die sich anschlossen, seien Erzbischof Wezel von Magdeburg und die Bischöfe von Halberstadt, Merseburg und Meißen, von Minden, Münster und Paderborn genannt und von den weltlichen Herren Utas Neffe Adalbert von Ballenstedt, der Thüringer Sizzo von Schwarzburg und die Wettiner Konrad, Dietrich von Brehna und Wilhelm von Camburg.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 63.)

2128 „Weit wichtiger aber erscheint mir das (...) den acht Männern Gemeinsame: sie waren alle *Rebellen*, vorweg die vier [*sc. Sizzo, Wilhelm, Dietrich und Konrad*], die (...) Bischof Dietrich so schätzte, weil sie seine Verwandten waren, die drei Wettiner und der Schwarzburger [*Sizzo*]. Und weil sie *Rebellen* waren, *Auführer* des großen Sachsenaufstandes gegen Heinrich IV., gesellte er ihnen in den Billungern [*Dietmar und Timo*] zwei Auführer gegen Heinrich III. zu. Ja, der Reigen der *Rebellen* beginnt eigentlich schon bei Ekkehard, der in seinen jungen Jahren zu den Polen übergelaufen und als Landesverräter von Heinrich II. geächtet worden war. Sieben der acht Männer - bis auf Hermann, den tatsächlichen Erststifter - waren also *Rebellen*, und die weitere Frage ist nunmehr die: Wie kam Dietrich dazu, *lauter Rebellen* in seine Kirche zu stellen und noch dazu als Vorbilder! Gewiß, vorbildlich sollten sie nur als Spender sein, und hohe Zuwendungen und Stiftungen an die Kirche deckten zu der Sünden Menge. Trotzdem bleibt Dietrichs Auswahl höchst auffällig. Was offenbart er doch damit für eine Theologie! Oder handelt es sich hier um eine politische Demonstration? Oder um beides, Theologie und Politik?“ (Stöwesand (1959)1966, S. 99f.; *Herv.*, G.S.)

Auf die vorstehende Bemerkung Stöwesands sollte Folkhard Cremer 1997 seine Hypothese vom *antistaufischen Figurenprogramm des Naumburger Westchors* aufbauen, die durch die Forschung - so Ernst Schubert (1999a, S. 583-585) und Jacqueline E. Jung (2002, S. 18 (n.46) u. 212 (n.52)) - jedoch zurückgewiesen wurde.

2129 „Die Untersuchung hat ergeben, daß der Kreis [*sc. der Wettiner und Schwarzburger*], um den es hier geht, neun Personen umfaßt: Gero und seine Frau Berta, Geros Bruder Konrad und Bertas Bruder Sizzo, die drei Söhne Geros und Bertas Bischof Günther, Wilhelm und Dietrich sowie die Frauen der zwei zuletzt Genannten Gepa und Gerburg. Gero, sein Bruder und seine Söhne waren Wettiner, Berta und ihr Bruder Sizzo Schwarzburger; welchen Sippen Gepa und Gerburg entstammt sind, ist unbekannt. Was sie alle verbindet, ist ihre nahe Verwandtschaft: sie bilden die erweiterte Gerofamilie. Was die Männer darüber hinaus verbindet, ist ihre politische Gegnerschaft gegen Heinrich IV.: sie

Anhand der Identifizierung von vier Aufständischen gegen Heinrich IV. glaubte Stöwesand auch in *Berchta* die Mutter der Brüder Wilhelm von Kamburg und Dietrich von Brehna als Figur des Stifterzyklus bestimmen zu können. Sie werde durch die im Chorquadrat frei vor der Nordwand stehende (meist als Gepa bezeichnete) Witwenfigur dargestellt.²¹³⁰

In einem geschichtlichen Exkurs legte Stöwesand die Gründe für den *Sachsenaufstand* (1073-1086) gegen Heinrich IV. dar, an dem sich die vier genannten Personen im Westchor beteiligt hätten, eine Tatsache, die sich an der Haltung dieser Figuren selbst ablesen lasse. Der Widerstand der Sachsen und Thüringer gegen König Heinrich IV. sei dadurch entfacht worden, dass Heinrich in ihrem Gebiet Burgen habe errichten und mit eigenen Dienstleuten besetzen lassen. Diese Dienstleute hätten sich Übergriffe erlaubt, so dass Heinrichs Burgen als Zwingburgen aufgefasst worden seien. Anlass für den Aufstand sei dann die Weigerung des Königs gewesen, nach dem Tode des Sachsenherzogs Ordulf dessen Sohn Magnus mit dem Herzogtum zu belehnen, weil dieser in eine Verschwörung gegen König Heinrich verwickelt gewesen sei. Nach dieser Weigerung, den Magnus zu belehnen, brach im Sommer 1073 der Aufstand los und richtete sich zunächst gegen die Hauptfeste des Königs in Sachsen, die Harzburg, auf der sich Heinrich während des ersten Angriffs aufhielt. Heinrich habe sich nur mit Mühe und Not aus der Umklammerung befreien und nach Süddeutschland in Sicherheit bringen können. Dort habe er mit den Aufständischen den *Pakt von Gerstungen* geschlossen, in welchem er in die Schließung seiner sächsischen Festungen einwilligte.²¹³¹ Die Aufständischen hätten sich aber damit nicht zufrieden gegeben. Entgegen den Vereinbarungen des Vertrages hätten

sind vom König aus gesehen alle *Rebellen*. Das ist die erste bedeutungsvolle Tatsache, die es festzuhalten gilt, die verwandtschaftliche und politische Verbundenheit der Dargestellten.“ (Stöwesand 1966/67, S. 393.)

2130 „Berchtha ist es demnach, die wir vor uns haben, und zwar (...) die Berchtha, die als die Gattin Geros von Brehna bekannt ist. Das kleine Brehna liegt zwischen Halle und Bitterfeld, und von Gero wissen wir, daß er Wettiner war und etwa 1045 Berchtha heiratete, die Witwe Poppo von Wippa (im Südharz). Der Ehe Geros und Berchthas entsprossen drei Söhne und zwei Töchter. Im Sachsenaufstand gehörte er zu den Gegnern des Königs wie auch seine drei Söhne Dietrich von Brehna, Wilhelm von Camburg und Günther (oder Gunther), der von 1079 bis 1090 Bischof von Naumburg war. Um 1080 unterwarfen sie sich und schenkten dem König zur Wiedererlangung seiner Huld die Güter, die der damals schon verstorbenen Berchtha als Wittum aus der Ehe mit Poppo gehört hatten, und der König gab sie weiter an den Naumburger Dom. (...). Wie hier Berchtha zwischen Wilhelm und Dietrich steht, so steht sie auch im Naumburger Dom zwischen den beiden und ist damit doppelt - durch den Aufruf und durch ihre Postierung - und noch ein drittes und viertes Mal - durch ihr Alter und den Witwenschleier - als die Mutter der zwei ausgewiesen, denn es war ja ihr Wittum, das an den Dom übergang.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 69.)

2131 Stöwesand (1959)1966, S. 71

sie nicht nur die Mauern von Heinrichs Burgen geschleift, sondern auch die Burgkirche niedergebrannt und die Gräber der königlichen Familie geschändet. Daraufhin habe Heinrich (damals noch unter Mithilfe Herzog Rudolfs von Schwaben) ein Heer gesammelt, welches im Sommer 1075 in Homburg bei Langensalza die Aufständischen schlug. Unter den anschließend „am 25. Oktober auf dem Felde von Spier bei Sondershausen“ in Gefangenschaft geführten sächsischen und thüringischen Adeligen habe sich auch Sizzo von Schwarzburg befunden, „der im Naumburger Dom vollbärtig dargestellte thüringer Graf.“²¹³²

Die Wiedergabe der Ereignisse des *Sachsenaufstands* bis zu diesem Zeitpunkt - die Auseinandersetzungen zwischen Heinrich IV. und dem sächsisch-thüringischen Adel sollten unter wechselnden Koalitionen noch bis 1086 fort dauern - diente Stöwesand dazu, die vier Gestalten des Sizzo, Wilhelm, Dietrich und Konrad als *Rebellen* zu porträtieren und seiner These Plausibilität zu verleihen, dass nicht nur deren verwandtschaftliche Beziehungen, sondern deren *Rebellentum* Bischof Dietrich zur Aufstellung ihrer Statuen im Naumburger Westchor veranlasst habe.



Abb. 322. Sizzo von Schwarzburg
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S. 65)

Der Rebell Sizzo

In einer ausführlichen genealogischen Untersuchung, deren Ergebnisse freilich nicht eindeutig erschienen, identifizierte Stöwesand die Figur des Sizzo im Naumburger Chorpolygon mit Sizzo von Schwarzburg, der 1075 zusammen mit den anderen sächsischen und thüringischen Grafen die Niederlage gegen Heinrich IV. erlitten habe (s.o.) und von diesem in Gefangenschaft geführt worden sei. Sizzos Position neben Wilhelm von Kamburg, einem weiteren Beteiligten des Aufstands, im Chorpolygon lasse keinen Zweifel an seiner Identität.²¹³³ Im

2132 Ebd.

2133 „Der dritte Sizzo, den als ersten eine Urkunde um 1070 Graf nennt und in Thüringen begütert und ansässig weiß, hat nach dem Zeugnis Lamperts [von Hersfeld] mit seinen Stammes- und Standesgenossen zusammen zu den Rebellen des großen Sachsenaufstandes gegen Heinrich IV. gehört und - am 25. Oktober 1075 zu den Gedeimühten von Spier. Kann aber ein solcher Mann identisch sein mit dem Naumburger *fundator*? Er kann es nicht nur, er ist es. Wiederholt war schon darauf hingewiesen worden, daß neben seine Statue die des jung dargestellten Grafen Wilhelm postiert ist. Wilhelm aber, von Camburg zubenannt, und Dietrich von Brehna, sein Bruder, beide Wettiner und mit ihren Frauen Gepa und Gerburg sowie ihrer Mutter Berchtha in dem Aufruf Bischof Dietrichs mit aufgezählt, wie denn auch ihre Statuen mit Ausnahme der Gepas im Westchor des Naumburger Domes stehen - Wilhelm und sein Bruder Dietrich, die

Spendenaufwurf von 1249 werde Sizzo an prominenter Stelle vor Konrad und den Gerosöhnen Wilhelm und Dietrich erwähnt, was auf seine Stellung im Sachsenaufstand an der Spitze der Empörer gegen Heinrich IV. hindeute. Das geschulterte Schwert Sizzos erscheine *wie zum Dreinschlagen* bereit.²¹³⁴ Sizzo biete das Bild des *renitenten Rebellen*, des *furor Saxonicus* in Person.²¹³⁵

Eine Deutung des geschulterten und umwickelten Schwertes Sizzos als Richterschwert, wie es in der Forschung allgemein angenommen wurde, lehnte Stöwesand explizit ab.²¹³⁶ Tatsächlich sei es das Schwert des Aufständischen,

Gerosöhne, wie sie bei Lampert heißen, gehörten ebenfalls zu den Rebellen gegen Heinrich IV., es gehörte auch der dritte der Söhne Geros und der Berchtha dazu, der von Heinrichs Gegenkönig Rudolf noch 1079, ein Jahr vor seinem Schlachtentode, zum Bischof von Naumburg berufene Günther. Die Gerosöhne Wilhelm und Dietrich hatten sich dem Tage von Spier durch die Flucht entzogen, später aber, als der König in Italien weilte, den Sachsenaufstand wieder aufleben lassen und in den Folgejahren den Zurückgekehrten auf das heftigste bekämpft. So ist die Nachbarschaft der Statuen und zumal das unmittelbare Nebeneinander der Standbilder Sizzos und des Gerosohnes Wilhelm, das uns jetzt als ein beabsichtigtes bewußt wird, ein deutlicher Hinweis darauf, daß Sizzo zu den wettinischen Auführern dazugehört hat und keineswegs irgendein obskurer Außenseiter gewesen ist, sondern ein Rebell wie sie.“ (Stöwesand 1960, S. 180.)

2134 „Die Urkunde [von 1249] hat Sizzo an die Spitze der Sieben gestellt, d. h. vor Konrad und die Gerosöhne, die wir als Empörer gegen den König im Sachsenaufstand kennengelernt haben. Genauso stellt die Statue den Sizzo an die Spitze der anderen, da sie ihn als älteren Mann und somit im Alter allen vorangehend wiedergibt. Doch nicht nur im Alter. Betrachten wir aufmerksam den wilden Kopf im vollen Barte und im vollen Haupthaar, dessen Locken sein Träger zornig zu schütteln scheint, die ingrimmig gerunzelte Stirn, die böse zusammengeschobenen starken Brauen, den wie zum Kampfesgeschrei geöffneten Mund, betrachten wir ferner die Haltung seines Schwertes, das er geschultert hat wie der des Dreinschlagens gewärtige Kriegsknecht im Eck auf der Nordseite des Westlettners, wird er da nicht durch dieses empörte Gesicht und dieses empört erhobene Schwert wie überhaupt durch sein ganzes empörtes Aufbegehren den anderen Empörern zugesellt, Konrad und den Gerosöhnen, denen er somit nicht nur in der Urkunde und nicht nur im Alter, sondern auch im Aufstand vorangeht (...).“ (Stöwesand 1966/67, S. 385.)

2135 „Wie ingrimmig ernst er sein Empörertum genommen haben wird, das hat der Meister wiederum großartig gleich doppelt in Sizzos Statue zum Ausdruck gebracht. Da fällt zuerst die Wildheit dieses Charakterkopfes auf: das umbuschte Gesicht in der dichten Umrahmung der wie in lebhafter Bewegung gebildeten doch wohlgelockten Haare des Kopfes und des vollen Bartes und zumal die von vielen längs- und Querrunzeln zerrissene Stirn mit ihren dicken vorgeschobenen Brauen sind wie finstere Wettergewölke, aus dem die Augen Blitze zu sprühen und die offenen Lippen den Donner heftiger Zornesworte hervorzugrollen scheinen. Und solcher seelischen Haltung entspricht die körperliche: trotzig und zornig hält Sizzo sein Schwert geschultert, des Kampfes und des Widerstandes gewärtig. Spiegelt das finstere Angesicht den Zorn wieder über die Schmach von Spier, so die drohende Schwerthaltung das Aufbegehren des Aufständischen vor dem Tage der Waffenstreckung, als er sein Schwert noch erhoben hatte gegen seinen König und Herrn. Damit zeigt sein Standbild ganz und gar und mit Haut und Haar den renitenten Rebellen, gleichsam den *furor Saxonicus* in Person.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 92; *Hem.*, G.S.)

2136 Vgl. u.a. Schmarsow 1896, S. 155; Bergner 1903, S. 110; Schmarsow 1934, S. 10;

welches Sizzo gegen Heinrich IV erhoben habe.²¹³⁷ Eine Identifizierung Sizzos als Richter nannte Stöwesand eine *Verlegenheitslösung*, welche nur den Blick auf den Rebell Sizzo verstellen müsse.²¹³⁸ Das „zornwütig empörte vollbärtige Gesicht“ der Statue Sizzos kennzeichne den „nicht mehr jungen Empörer ebenso wie das kampfbereit geschulterte und erhobene Schwert“, das freilich nicht blank gezogen sei, sondern in der umwickelten Scheide stecke, um anzuzeigen „daß der Aufstand den Träger dieses Schwertes nicht zum Schlachtensiege, sondern in die Niederlage und die Gefangenschaft geführt hat.“²¹³⁹

Die Rebellen Wilhelm, Dietrich und Konrad

In Stöwesands historischem Bericht erschienen Wilhelm, Dietrich und Konrad als Kampfgefährten Sizzos im Aufstand gegen Heinrich IV. Lambert von Hersfeld berichte - so Stöwesand -, dass die Gerosöhne Dietrich und Wilhelm nach der Niederlage im Sommer 1075 den Kampf als Raubritter fortgeführt hätten und sich die Schar ihrer Anhänger durch Zulauf aus der Gefolgschaft verbannter Adeliger in der Folgezeit vergrößerte, so dass der *Guerillakrieg* 1076 erneut in einen Aufstand gegen Heinrich IV. überging.²¹⁴⁰ Da Heinrich in seiner Auseinandersetzung mit dem

Lippelt 1939a, S. 15; Metz 1947, S. 25; Hinz 1951, S. 22, 25; Hütt u.a. 1956, S. 67f.

2137 „Jetzt erst sind wir dazu imstande, jetzt endlich wissen wir: der in der Statue verkörperte historische Sizzo trägt sein Schwert geschultert, weil er ein Kämpfer und Krieger war. (.....). Weil er den Sizzo als Kämpfer und Krieger in dem großen Sachsenaufstand zeigen will noch vor dem Tage von Spier, weil ihm als wesentlichstes Merkmal an Sizzo dies erschien, daß er das Schwert erhoben hat gegen den König, darum gab er ihm das erhobene Schwert in die Hand.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 67.)

2138 „Muß nun noch ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die gelegentlich geäußerte Meinung, es solle Sizzo durch das geschulterte Schwert als Richter gekennzeichnet werden, irrig ist? Sie basiert darauf, daß mittelalterliche Darstellungen des Richters diesem als dem Vertreter der Obrigkeit, die das Schwert nicht umsonst trage, eben das Schwert als Symbol der Macht über Leben und Tod begeben. Aber Sizzo als Richter zu deuten scheint mir kaum mehr als eine Verlegenheitslösung zu sein, die sich denen anbot, die in der Statue die Wiedergabe des Rebellen noch nicht zu erkennen vermocht hatten.“ (Stöwesand 1960, S. 182.)

2139 Stöwesand 1960, S. 188.

2140 „Lampert, wiewohl mit seinen Sympathien auf Seiten der Aufständischen, nennt sie [*sc. die Gerosöhne Dietrich und Wilhelm*] vorerst leidlich sachlich ‚zwar einem ganz ansehnlichen Geschlecht entsprossen, aber mittellos und deshalb unter den sächsischen Großen ohne Namen und Einfluß, beim König wegen ihrer Bedeutungslosigkeit (*propter obscuritatem nominis*) unbekannt und unbeachtet.‘ Und er fährt deutlicher und unverblümt fort: ‚Da ihnen die Not hart zusetzte, sammelten sie aus der Zahl derer, die sich in gleicher Lage befanden, allerhand Leute um sich und fingen an, sich ihren Lebensunterhalt durch Räubereien zu verschaffen. Vielfach versuchten sie auch den Beauftragten des Königs, die Abgaben einzutreiben hatten, entgegenzutreten und ihren Übergriffen mit bewaffneter Hand zu wehren. Als ihnen das ein paar Mal gelungen war, strömten ihnen scharenweise die Mannen der verbannten Großen sowie alle Freigeborenen zu, die sich noch nicht



Abb. 323. Dietrich von Brebna und Wilhelm von Camburg
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S. 77)

Papst die Hände gebunden waren, fielen die Sachsen und Thüringer 1077 wieder von Heinrich ab. Während der König noch in Italien weilte, wählte „ein im März auf der Pfalz von Forchheim (in Oberfranken) zusammengetretener Fürstentag statt seiner den Herzog Rudolf von Schwaben, seinen eigenen Schwager, den Sieger von Homburg, zum König.“²¹⁴¹ Am 7. August 1078 kam es zur Entscheidungsschlacht zwischen Heinrich IV. und Herzog Rudolf, in welcher Heinrich den Sieg davontrug und sein Gegner fiel (der im Dom zu Merseburg seine letzte Ruhestätte fand). Die Gerosöhne und Konrad hätten danach den Kampf aufgegeben und seien, wohl wie der Vater, „mit anderen Sachsen um 1080 zu Heinrich übergegangen.“²¹⁴²

Vor diesem geschichtlichen Hintergrund, den Stöwesand noch mit vielen Episoden aus den Chroniken ausschmückte, interpretierte er den umwickeltem rechten Arm der Statue Wilhelms im Chorpolygon als Anspielung auf dessen Gefangennahme in der Schlacht bei Mellrichstadt und sah in ihm die Bedeutung des *gefesselten Schwertarms*, welcher Wilhelm an der Fortführung des Kampfes gehindert habe.²¹⁴³ Stöwe-

ergeben hatten und lieber alles Äußerste als weiter die Zuverlässigkeit des Königs erproben wollten. Und es wurde ein recht stattlicher Haufen daraus, so daß sie nicht mehr nur wie die Wegelagerer in Hinterhalten und heimlichen Streifzügen, sondern auch mit offener Gewalt und in offenen Zusammenstößen ihren Feinden sich gewachsen glaubten. Zudem versprach der gemeine Mann Beistand...? Mit anderen Worten: der Sachsenaufstand lebte wieder auf, und die Gerosöhne begannen ihn mit einem Guerillakrieg, und die Sache wurde immer bedrohlicher, als die gefangenen Großen im Laufe des Jahres 1076 sehr gegen den Willen des Königs zurückkehrten.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 78.)

2141 Stöwesand (1959)1966, S. 79.

2142 Ebd.

2143 „Wilhelms Statue ist durch die Umschrift am Rande seines Schildes gekennzeichnet: WILHELMVS COMES VNVS FVNDATORVM (...), Graf Wilhelm, einer der Stifter. Höchst auffällig ist der völlig in die Falten des Mantels verwickelte und versteckte rechte Arm, eine deutliche Anspielung, wie ich meine, auf Wilhelms Gefangennahme in der Schlacht bei Mellrichstadt, denn es ist der Schwertarm, der so gefesselt ist. Und diese äußere Fesselung ist zugleich ganz ins Innerliche gewendet; es ist, als ob ein geheimer Kummer den jugendlichen Mann plage und in tiefe Melancholie versinken lasse.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 80.)

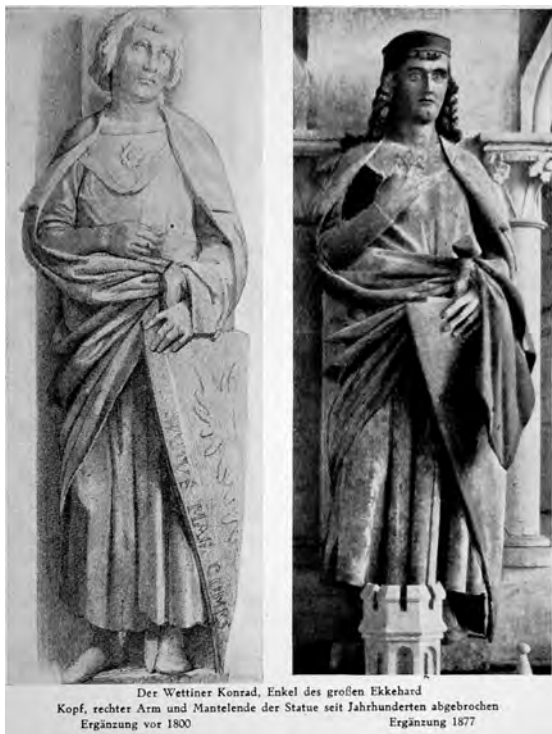


Abb. 324. Konrad (Zeichnung 1842 und Zustand nach 1877 bis 1940)
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S.74)

sand wollte die Bindung von Wilhelms rechtem Arm ganz konkret als Hinweis auf seine Fesselung und Gefangennahme in dieser Schlacht gedeutet wissen.²¹⁴⁴

Zu einer ähnlichen Interpretation sah Stöwesand sich bei der Figur des Dietrich veranlasst (der ersten Statue an der Nordwand des Chorquadrums beim Betreten des Westchors). Des- sen verhüllte rechte Hand könne - wie der umwickelte Arm seines Bruders Wilhelm - als Hinweis auf die Niederlegung des Kampfes gegen Heinrich IV. gedeutet werden.²¹⁴⁵ Die umhüllte Hand Dietrichs und der umwickelte Arm Wilhelms müssten in der Bedeutung einer zum Kämpfen *unfähigen Schwerthand* genommen werden, einer *Gebundenheit* Dietrichs und Wilhelms, welche vor dem historischen Hintergrund den Sinn einer *Unterwerfung* unter den Kaiser annehme.²¹⁴⁶

2144 „Wilhelms Statue fällt durch den in die Falten des Mantels versteckten und voll von ihm verdeckten rechten Arm auf, der darin so festgehalten und gefesselt ist, daß er sich nicht rühren kann, ein Hinweis, wie ich meine, auf Wilhelms Fesselung und Gefangennahme in der Schlacht bei Mellrichstadt, und der Ausdruck tiefer Trauer auf seinen jungen Zügen weist in die gleiche Richtung.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 96.)

2145 „Nicht minder auffällig und eine merkwürdige Parallele dazu ist an der Statue seines Bruders Dietrich von Brehna, daß die rechte Hand unter dem Mantel verdeckt ist und so, nur in Umrissen sichtbar, den Schwertknauf hält; bei Wilhelm ist der ganze rechte Arm, der Schwertarm, verhüllt, bei Dietrich die rechte Hand, die Schwerthand, Gesten, im Grunde geheimnisvoll und schwer erklärbar. Sollen sie bedeuten, daß beider Brüder Widerstand gegen den König, so stark er anfangs auch war, schließlich doch erloschen ist, sie ihren Frieden mit dem König machten und Arm und Hand und Schwert nicht mehr erhoben hielten gegen ihn, wie es so charakteristisch für ihren Oheim Sizzo war, der also doch wohl zeit seines Lebens in der Opposition verharrte?“ (Stöwesand (1959)1966, S. 80.)

2146 „Was man noch immer übersehen hat, ist dies, daß Dietrichs verhüllte Hand und Wilhelms verhüllter Arm in Beziehung zueinander stehen. (...). Bewußt ist beider Brüder Schwerthand gefesselt dargestellt, gebunden und zu weiteren Kämpfen unbrauchbar. Ich schlage deshalb diese Erklärung vor. Beide Brüder hatten dasselbe Schicksal. Sie, die einst gemeinsam gegen die Beauftragten des Königs operiert und gar ihn aufzuheben und gefangen zu nehmen getrachtet hatten, waren durch ihre Unterwerfung selber zu Gebundenen geworden und ihre Waffen unbrauchbar zu weiteren Kämpfen. Dietrichs rechte Hand ist von seinem Mantel umfassen und in ihm gefangen; und in der stärkeren Fesselung Wilhelms mag sich wie in seiner ganzen tief bekümmerten Haltung die doppelte Gehemmtheit ausdrücken, in die ihn seine tatsächliche Gefangenschaft bei

Beide Brüder - Wilhelm und Dietrich - würden hierbei in auffallender Weise gegen die Haltung des anderen Rebellen, gegen Sizzo kontrastieren, denn während dessen geschultertes Schwert seine fortgesetzte Erhebung gegen Heinrich IV. andeute, signalisiere die Verhüllung der Schwerthand bei Wilhelm und Dietrich die spätere Resignation und die Aufgabe des Kampfes der beiden Brüder.²¹⁴⁷

In der verstümmelten Figur des Konrad schließlich würden beide Haltungen - der Widerstandswille Sizzos und die Aufgabe des Kampfes der beiden Brüder - zu einer Synthese zusammenfinden. In Konrad sah Stöwesand einen *dritten* Typus des Aufständischen, „weder unbändig noch gebändig, sondern aufrecht, stolz und frei steht er in ruhiger Gelassenheit“ da.²¹⁴⁸ Auch wenn von den genauen Lebensumständen des Konrad nichts bekannt sei, so würde doch seine „freie und aufrechte Haltung“ die „Widerspiegelung jenes Männerstolzes vor Königsthronen“ darstellen, den die Sachsen „in ihrem Drang nach Freiheit insgesamt gezeigt und betätigt“ hätten, „als sie sich gegen Heinrich erhoben.“²¹⁴⁹

Mellrichstadt und seine endgültige Unterwerfung versetzt hatte.“ (Stöwesand 1966/67, S. 331f.)

2147 Stöwesand (1959)1966, S. 80 (vgl. Fußnote 2145).

„Da wir wissen, daß Dietrich 1080 mit anderen zum König übergang, erscheint die Annahme nicht abwegig, daß diese betonte Form der Darstellung die damals erfolgte Stilllegung der einst so aufrührerischen Hand bedeuten könnte.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 96.)

2148 Ebd.

2149 Stöwesand (1959)1966, S. 76.

Stöwesand identifiziert die Figur Konrads (die Statue an der Südwand im Chorquadrant gegenüber Berchta) als Bruder Geros und Onkel der beiden Verschwörer Dietrich und Wilhelm, und evoziert mit dieser wie mit den vorhergehenden genealogischen Betrachtungen die Vorstellung eines Geflechtes verwandtschaftlicher und politischer Beziehungen verschiedener Personen unter dem gemeinsamen Nenner einer Gegnerschaft zu Heinrich IV., die am Ende weniger in der Anschauung der Figuren als im Zeugnis eines Chronisten, des Lampert von Hersfeld, ihre Beglaubigung finden soll:

„Dazu kommt das Zeugnis Lamperts, wonach ein Graf Konrad schon 1073 vor Beginn des großen Aufstandes mit Wezel von Magdeburg, Bucco von Halberstadt, Werner von Merseburg, Otto von Northeim, Dedi von der Ostmark (Niederlausitz), Dietrich von Katlenburg u. a. Mitglieder der Verschwörung gegen den König war. Wiederum meinen wir in diesem nicht näher bezeichneten Konrad Geros Bruder zu erkennen, da unter den Mitverschworenen zwei ihm verwandte Männer genannt werden, durch die er dann als bekannt ausgewiesen war, so daß er keiner näheren Bezeichnung bedurfte: Dedi, sein anderer Bruder, und Dietrich von Katlenburg, sein Neffe. Auf diese Weise würde zu der verwandtschaftlichen Verbundenheit noch die politische kommen und so aus vieler Zeugen Mund die Wahrheit kund werden: der Konrad der Statue ist der Bruder Geros und gehört mit den Männern seiner Sippe und Freundschaft zu den Häuptern des Aufstandes gegen den jungen König.“ (Stöwesand 1966/67, S. 350.)



Die Billunger Thietmar Vater und Sohn,
das dritte ungleiche Paar
Dietmar der Gefallene
(occisus)
Vater
Timo der Vogelfreie
(exiles)
Sohn

Abb. 325. Die Billunger Thietmar. Vater und Sohn
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S.55)

Dietmar und Timo

Stöwesands Versuch einer Erklärung Dietmars (des *comes occisus*) und Timos (welcher nach der Schildumschrift der Kirche sieben Dörfer gestiftet hatte - *qui dedit ecclesiae septem villas*) stand unter der doppelten Fragestellung a) der auffälligen Erscheinung dieser beiden Figuren (Dietmar hält das blanke Schwert hinter dem Schild und Timo scheint sich mürrisch abzuwenden) und b) warum diese beiden Figuren im Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 *nicht* aufgeführt sind, während doch alle übrigen Figuren (wie die Forschung fast übereinstimmend annahm) in der Namensliste dieses Aufrufs verzeichnet sind.

Stöwesands Antwort bestand für die Figur des *Dietmar* in einer Bekräftigung der seit Carl Peter Lepsius üblichen Identifizierung mit dem Billunger Grafen Dietmar, der 1048 vor Kaiser Heinrich III. des Hochverrats angeklagt, in einem gerichtlichen Zweikampf mit seinem Ankläger fiel. Bei *Timo* dagegen widersprach Stöwesand der traditionellen Identifizierung der Figur mit dem Stammvater des wettinischen Geschlechts und versuchte nachzuweisen, dass der im Chorpolygon dargestellte Timo der Sohn Dietmars (des *occisus*) sein müsse, der seinen Vater nach dessen Tod im Zweikampf von Pöhlde an seinem Gegner gerächt habe.

Ditmarus comes occisus

Mit der Identifizierung der Figur des Dietmar trat Stöwesand der Auffassung Schlesingers direkt entgegen. Schlesinger hatte in seiner Abhandlung von 1952 auf die Differenz zweier Todesdaten hingewiesen, welche die Identität des *Ditmarus comes occisus* im Naumburger Stifterchor mit dem bei Pöhlde im Zweikampf gefallenen Billunger Dietmar ausschließen sollte, da in einem Naumburger Totenbuch für einen Dietmar der 9. Juni als Todestag vermerkt sei, und Schlesinger davon ausging, dass dieser Dietmar des Naumburger Totenbuches mit dem Dietmar der Naumburger Statue identisch sein müsse. Stöwesand bestritt diese Identifizierung und entgegnete, dass (wie traditionell angenommen wurde) mit der

Statue im Naumburger Westchor der beim Zweikampf gefallene Billunger Dietmar gemeint sein müsse. Dies erweise bereits die Statue selbst, doch lasse sich der Beweis auch anhand der schriftlichen Quellen führen, was Stöwesand mit einer ausführlichen Quellenanalyse unternahm.²¹⁵⁰

2150 In seiner Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* wie in seiner Auseinandersetzung mit Schlesinger (1952) geht Stöwesand von zwei Voraussetzungen aus: a) der Augenschein der Statue spreche dafür, dass der Billunger Dietmar gemeint sei und b) dieser müsse auch in den Naumburger Totenbüchern verzeichnet sein. In der zweiten Voraussetzung (b) trifft sich Stöwesand mit Schlesinger und der ganzen übrigen Forschung, die unisono davon ausgeht, dass der *Ditmarus comes occisus* ein *Stifter des Naumburger Doms* und in einem Naumburger Totenbuch verzeichnet sein müsse:

„(...) vor wenigen Jahren (ist) eine Stimme [*sc. Schlesinger 1952*] (...) laut geworden (...), die dem in der Dietmarstatue Dargestellten die Identität mit dem Billunger Dietmar abspricht: in einem uns überlieferten Auszug aus einer alten Totengedenkliste des Naumburger Domes sei nur ein Dietmar aufgeführt mit dem Todesdatum des 29. Juni, während doch der Billunger Dietmar am 3. Oktober verblieben war; der Dietmar der Statue müsse also ein anderer irgendwie und wann einmal Getöteter gewesen sein, von dem wir sonst nichts wissen. Demgegenüber ist darauf hinzuweisen, daß einem *bloßen Auszug* niemals vollrunkundliche Glaubwürdigkeit zukommt: in der *vollständigen Liste* kann der Billunger durchaus an seiner Stelle erwähnt gewesen sein, ohne daß er dem Verfertiger des Auszuges der Beachtung wert gewesen zu sein brauchte, weil der seinen Billunger schon notiert zu haben glaubte. Dafür könnte sprechen, daß in dem Auszug neben Dietmar die Bezeichnung *fundator* fehlt, die doch ein anderer Auszug von anderer Hand, wenn auch leider ohne Datum, aufweist, so daß die Annahme nicht von der Hand zu weisen ist, daß der erste *Abschreiber* bei der Häufigkeit des Namens Dietmar die beiden *verwechselt* hat. Der klarste Beweis aber dafür, daß Mäzen und Meister nur den billunger Schläger und Draufgänger im Auge gehabt haben, ist die Statue selbst, die in einmalig krasser Auffälligkeit das einmalige Schicksal und Wesen des im Gottesurteil gefällten Thietmar-Vaters ebenso unübersehbar deutlich widerspiegelt wie die Timostatue gegenüber das tragische Schicksal des aus der Gemeinschaft der Rechtlichen ausgestoßenen billunger Thietmar-Sohnes; hier stützt die eine bildliche Aussage die andere und umgekehrt.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 91.)

Stöwesand akzeptiert die Voraussetzung Schlesingers (und der übrigen Forschung), dass der *Ditmarus comes occisus* des Chorpolygon irgendwo in den Naumburger Mortuologien als *Fundator* erscheinen müsse, und beteiligt sich folgerichtig an Spekulationen, in welchem Verhältnis der in den Naumburger Mortuologien tatsächlich genannte Dietmar zu dem im Chorpolygon dargestellten Dietmar stehen könne. Dass die pejorative Darstellung des Dietmar im Chorpolygon dessen Aufnahme unter die Stifter in den Naumburger Totenbüchern geradezu ausschließt, dass er in der Reihe der Naumburger Stifterfiguren als *Negativ-Figur* fungiert und selber *kein* Stifter (kein *Dator*, kein *Fundator* und kein *Donator*), sondern ein *Occisus* ist, kommt einer kritiklosen Quellenbetrachtung nicht in den Sinn.

Stöwesand kritisiert die historische Anmerkung Schlesingers, indem er dessen Voraussetzung akzeptiert, der dargestellte Dietmar müsse mit (irgend)einem Dietmar identisch sein, der in einem Naumburger Mortuolog als *Fundator* geführt werde. Deshalb macht Stöwesand der Hinweis Schlesingers auf einen Dietmar mit dem Todestag des 9. Juni in einem Naumburger Mortuolog sichtlich zu schaffen: dieser Todestag ist nicht mit dem 3. Oktober, dem tatsächlichen Todestag des Billunger Dietmar identisch. Statt darauf hinzuweisen, dass mit dem *Ditmarus occisus* kein Naumburger Stifter gemeint sein könne (weshalb sich die Suche in den Naumburger Totenbüchern erübrige) beteiligt sich

Um zu beweisen, dass die Figur des *Ditmarus comes occisus* den Billunger Dietmar von Pöhlde meine, gab Stöwesand den Bericht des Lambert von Hersfeld zum Tod Dietmars beim Zweikampf in Pöhlde vollständig wieder. Ein Vergleich der Schildumschrift mit dem Text des Lambert-Berichtes zeige in der Wortfolge ‚*Ditmarus comes ... occisus*‘ eine genaue Entsprechung mit der Schildumschrift Dietmars ‚*Ditmarus comes occisus*‘ im Naumburger Chorpolygon, was einen deutlichen Hinweis auf die Identität der Person darstelle.²¹⁵¹

Der Bericht Lamberts von Dietmars Tod werde durch die Annalen des Klosters Altaich zum Jahr 1048 bestätigt und in einem wichtigen Punkt geklärt: Der Tag des Zweikampfs Dietmars mit seinem Ankläger Arnold sei der 30. September gewesen, der Todestag Dietmars aber nach Ausweis des Lüneburger Totenbuches der 3. Oktober. Die Annalen des Klosters Altaich nun könnten diese Differenz aufklären. Wie aus deren Bericht hervorgehe, sei Dietmar beim Zweikampf *besiegt (victus)* worden und erst danach seinen Verletzungen erlegen (*eiusdem vulneribus occubuit*), so

Stöwesand mit einer Reihe von Hypothesen an dieser eigentlich überflüssigen Suche. Nur weil Stöwesand mit den Naumburger Totenbüchern nicht weiter kommt, löst er schließlich das Scheinproblem richtig, indem er unter Hinweis auf die Statue selbst feststellt, dass nur der Billunger Dietmar selbst gemeint sein könne.

Zur Auseinandersetzung um die Identität des *Ditmarus comes occisus* siehe auch die Anmerkungen in Fußnote 110, 511 und 2153.

2151 „In den Annalen Lamperts von Hersfeld heißt es zum Jahre 1048: ‚Festum sancti Michaelis imperator iterum Polethe celebravit. Ibi postero die *Ditmarus comes*, frater ducis Bernhardi, cum a milite suo Arnolde accusatus fuisset de inito contra imperatorem consilio, congressus cum eo, ut obiectum crimen manu propria purgaret, victus et *occisus* est.‘ Wie frappant: die drei gesperrt gedruckten Worte sind genau die drei Worte der Schildaufschrift! Ein Zufall? Möglich, aber unwahrscheinlich: Dietrich, der um 1248 Lebende, konnte Geschehnisse des Jahres 1048 ja nur aus der Literatur kennen. Zudem erfüllt und ergänzt Lamperts Bericht die Aussage der Statue in vollendeter Weise. Das erste, was wir von Lampert erfahren, ist, daß der kämpfende Graf mit dem Allerweltsnamen Dietmar (...) ein Bruder des Sachsenherzogs Bernhards II. (1011 bis 1059) war und damit wie dieser ein Sohn Bernhards I. (973-1011) und Enkel jenes Hermann, der in späteren Jahrhunderten nach einem vermuteten Ahnherrn den Beinamen Billung erhalten hat wie sein Geschlecht den der Billunger. Zuzweit erfahren wir, weshalb Dietmar als Kämpfer gebildet und *occisus* genannt ist: er fiel im Kampf gegen seinen eigenen Dienstmann Arnold. Und wir erfahren zudritt die Ursache und die Umstände des sensationellen Rencontres: es fand statt, weil Arnold seinen gräflichen Lehnsherrn eines gegen Kaiser Heinrich III. (1039-1056) gerichteten Attentates [7] *Accusatus de inito contra imperatorem consilio, angeklagt wegen eines gegen den Kaiser eingegangenen Planes, eines gegen den Kaiser geplanten Anschlages, also Attentates (...)*] beschuldigt hatte und Dietmar sich von dem Vorwurf solchen Verbrechens unter Einsatz seines Lebens reinigen wollte, d. h. im gerichtlichen Zweikampf mit seinem Ankläger. Der Ort des Kampfes war das am Ostrand des Harzes bei Osterode gelegene Pöhlde, in dessen Königspfalz der Kaiser das Michaelisfest am 29. September 1048 gefeiert hatte, die Zeit der 30. September, der Tag nach dem Feste.“ (Stöwesand 1962, S. 165f. u. n.7.)

dass der Tag des Zweikampfs und sein Todestag auch nach dieser Quelle nicht identisch sein müssten.²¹⁵²

Stöwesand akzeptierte Schlesingers Annahme, dass der *Ditmarus comes occisus* der Naumburger Statue in den Naumburger Totenbüchern als *fundator* verzeichnet sein müsse, und suchte deswegen nach einem Hinweis in der Überlieferung, welcher den Widerspruch des Todesdatums eines Naumburger *Fundator* Dietmar (9. Juni) mit dem Todesdatum des Pöhlde und Lüneburger Dietmar (30. September / 3. Oktober) klären konnte. Stöwesand glaubte diesen Hinweis in einer Mitteilung des Naumburger Dompredigers Johannes Zader aus dem 17. Jahrhundert gefunden zu haben. Zader spreche von einem *Ditmarus comes fundator* in einem Totenbuchauszug, welcher *kein* Todesdatum aufweise. Stöwesand begnügte sich mit der Feststellung, dass dieser *Ditmarus comes fundator* mit der im Naumburger Westchor aufgestellten Statue des *Ditmarus comes occisus* identisch sei, um Schlesingers Ablehnung einer Identifizierung der Naumburger Statue mit dem Billunger Dietmar zurückweisen zu können.²¹⁵³ Am Ende



Kopf des Dietmar

Abb. 326. Kopf des Dietmar
(Aus: Stöwesand (1959)1966, S.59)

2152 „Nur wenig und doch bedeutsam verändert berichten den gleichen Tatbestand die Annalen des Klosters Altaich zum Jahre 1048: „Autumno comes Deotmarus Saxo maiestatis reus ac proscriptus ab Arnolde pridem milite suo singulari certamine victus eiusdem vulneribus occubuit.’ Dies, daß Dietmar an den im Kampfe erhaltenen Wunden starb, soll doch wohl bedeuten, daß er nicht sofort auf dem Platze verhauchte, sondern später. (Stöwesand 1962, S. 168.)

Stöwesand macht darauf aufmerksam, dass der Vermerk zu Dietmar im Lüneburger Totenbuch denselben Wortlaut trägt wie die Naumburger Inschrift und der Bericht des Lambert von Hersfeld: *Thietmarus comes occisus*.

„Dazu paßt der Vermerk in der Totenliste des Lüneburger St. Michaelklosters, die unter dem V. Non. Octobr. die wiederum der Statuenaufschrift gleichende Eintragung hat: *Thietmarus comes occisus*. Dietmar ist demnach erst am 3. Oktober seinen am 30. September erhaltenen Wunden erlegen.“ (Ebd.)

2153 „Unanständig bleibt die Liste B. Von dem Naumburger Domprediger (1655-1685) Johann Zader, einem fleißigen und sorgfältig aus den Quellen arbeitenden auch sonst hervorgetretenen Schriftsteller, ‚aus einem alten Mortuologio’ herausgezogen, das ‚unter alten Sachen zu Zeitz anzutreffen gewesen, so aber in dem Kriegswesen wegkommen’, enthält es, wie gesagt, *zehn Namen ohne jedes Datum*, und da in der Angabe der Grabstätte der dort ruhende *Ditmarus comes fundator* genannt wird, ist seine Identität mit dem in der Statue Dargestellten über jeden Zweifel erhaben.“ (Stöwesand 1962, S. 170.)

Stöwesands (wie *mutatis mutandis* Schlesingers) Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* mit einem *Ditmarus comes fundator* der Naumburger Totenbücher geht von der Voraussetzung aus, dass *alle* zwölf Stifterfiguren des Westchors zur Gruppe der Gebetsverbrüderten des Naumburger Doms gehören und entsprechend in den

bekräftigte Stöwesand die Identität des *Ditmarus comes occisus* des Naumburger Stifterchors mit dem *Billunger* Dietmar durch den Hinweis, dass dieser in drei verschiedenen Quellen in derselben Wortfolge ‚*Ditmarus comes occisus*‘ bezeichnet sei, was einen Zweifel an dessen Identität ausschließe.²¹⁵⁴ Bischof Dietrich habe bei der Erstellung des Konzepts des Stifterchors wahrscheinlich dieselben Quellen benutzt. In diesem Zusammenhang trat Stöwesand der Behauptung Schlesingers entgegen, dass vom *Billunger* Dietmar, der beim *Annalista Saxo* als *interfectus* bezeichnet werde, sonst „nichts bekannt“ sei. Der sächsische Annalist weise vielmehr in einem früheren Bericht zum Jahr 1011 auf den späteren Verrat Dietmars an Kaiser Heinrich III. und dessen Sühne im Gottesgericht des Jahres 1048 voraus, was die Berühmtheit des Duells vor Kaiser Heinrich III. deutlich mache, und genau auf diese Berühmtheit rekurriere auch die Statue im Naumburger Westchor.²¹⁵⁵

Im Ergebnis seiner Quellenanalyse sah sich Stöwesand in der Identifizierung der Naumburger Statue mit dem *Billunger* Dietmar bestätigt und verwies zuletzt auf die Erscheinung der Figur selbst, die unzweifelhaft eine Darstellung des *Billunger*

Mortuologien verzeichnet sein müssten. Dass die Figur des Dietmar sich im ikonographisch-inhaltlichen Konzept von den übrigen Stifterfiguren *unterscheiden* soll, wird in den Betrachtungen beider Autoren - sowohl Schlesingers wie Stöwesands - nicht in Erwägung gezogen.

2154 „Ich halte es für völlig ausgeschlossen, daß der dreimal literarisch mit der stereotypen Bezeichnung *Ditmarus comes occisus* nachweisbare *Billunger* nicht identisch sein soll mit dem Manne der Statue, dessen Schild die gleiche Bezeichnung aufweist, für völlig ausgeschlossen auch, daß ausgerechnet die auffallendste der Statuten einem *homo obscurus* gelten soll, der sich - als einziger von allen Dargestellten - nicht lokalisieren ließe. Ich halte also daran fest und, wie ich überzeugt bin, mit guten Gründen, daß hier der *Billunger* dargestellt ist in seinem letzten Kampfe, zumindest aber dies, daß Dietrich und der Bildhauer den *Billunger* haben darstellen wollen.“ (Stöwesand 1962, S. 171.)

2155 „Wie leicht auch Gelehrten Irrtümer unterlaufen, dafür ist (...) Schlesinger ein weiteres Beispiel, wenn er von dem Thietmar, den der Sächsische Annalist in MG SS 3, 661 und 674 als *interfectus* bezeichnet, die Meinung hat, von ihm sei ‚sonst nichts bekannt‘. Von ihm ist im Gegenteil sehr viel bekannt, denn er ist kein anderer als der *Billunger*, um den es uns geht, der im Gottesgericht ‚niedergemacht‘, wie man *interfectus* leidlich wörtlich wiedergeben könnte. Hören wir den *Annalista Saxo* selbst. Er erzählt (S. 661) zum Jahre 1011: ‚Mortuo duce Bernhardo filius eius Bernhardus in ducatu successit. Huius frater erat *Thietmarus comes*, qui *interfectus* est postmodum in duello coram Heinrico imperatore.‘ Es fällt also dem Annalisten ein, der immer ein reges Interesse an genealogischen Zusammenhängen hat, so daß wir ihm die besten Nachrichten über verwandtschaftliche Beziehungen der Hauptsippen jener alten Zeiten verdanken - es fällt ihm ein, als er von dem 1011 erfolgten Tode Bernhards I. und dem Nachfolger Bernhards II. im Herzogtum Sachsen berichtet, daß Bernhard II. den berüchtigten Bruder hatte, der später vor Kaiser Heinrich III. im Zweikampf ‚niedergemacht‘ worden ist. Und er wiederholt den Satz (S. 674), als er von den Aufständen der *billungischen* Brüder gegen Heinrich II. 1019 und 1020 erzählt und von der Versöhnung zwischen Heinrich II. und Bernhard II. (...): ‚Huius frater Thietmarus *interfectus* est in duello coram Heinrico imperatore‘. (Stöwesand 1962, S. 172.)



Abb. 327. Kopf des Timo
(Aus: Stöwesand (1959)1966,
S.60)

Dietmar in der Situation zeige, wie dieser beim Gottesgericht in Pöhlde seinem Gegner Arnold gegenüber getreten sei.²¹⁵⁶ Die Inschrift *OCCISVS* auf seinem Schild wirke wie die Überschrift zu einem verpfuschten Leben.²¹⁵⁷

Timo

Während Stöwesand mit seiner Identifizierung der Figur des Dietmar der Tradition folgte und darin Schlesinger widersprach, trat er diesem bei der Bestimmung der Figur des Timo mit einem ganz anderen Argument entgegen: hier irre Schlesinger, wenn er der Tradition folge und in dieser Figur den Ahnherrn der Wettiner, den Bruder des Grafen Gero und des Markgrafen Dedi von der Ostmark und Sohn jenes Grafen Dietrich erblicke, den Ekkehard II. 1034 habe ermorden lassen.²¹⁵⁸ Timo sei vielmehr der Sohn des soeben betrachteten *Occisus*, des 1048 im Zweikampf bei Pöhlde gefallenen Billunger Grafen Dietmar.

2156 „(...) et [*sc. Ditmarus comes occisus*] steht in der Haltung des Kämpfers im Gottesgericht von Pöhlde da, die Rechte am Griff des Schwertes, um es zu zücken, die Linke hat den Schild bis vor die Nase hochgerissen, damit er hinter ihm Deckung finde, scharf spähen die Augen über seinen Rand, tief kerbt die Falte zwischen den zusammengezogenen Brauen. Und damit jedes Mißverständnis ausgeschlossen wird, steht ausdrücklich an dem oberen Schildrand unmittelbar vor dem Gesicht des Kämpfers das harte Wort *occisus* geschrieben, das heißt auf deutsch: der Gefallene. Die ganze Inschrift auf dem Schildrand lautet: *Ditmarus comes occisus*, Dietmar der gefallene (gefällte, getötete) Graf, wobei der Kundige stillschweigend ergänzt: der im Gottesgericht zu Pöhlde gefallene.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 60.)

2157 „Sie zeigt den verzweifelt um seine Geltung und Rehabilitierung Kämpfenden zu Beginn des Gottesgerichtes: die Linke hat schon den Schild bis dicht vor das Gesicht hochgerissen, die Rechte will gerade das Schwert aus der Scheide herausreißen. Auch den tragischen Ausgang des Gottesurteils hat die Statue festgehalten: das harte Wort *occisus* steht wie ein Titel an dem oberen Schildrand unmittelbar vor dem Kopfe des Schuldigen, wie eine Überschrift über diesem verpfuschten Leben; *occisus* - das heißt gefallen oder gefällt, gefallen nach dem Urteil Gottes, gefällt von Gott selbst.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 90.)

2158 Schlesinger - gegen den Stöwesands Argumentation gerichtet ist - stützt seine Identifizierung der Statue des Timo freilich nicht auf die Legende um Timos Ohrfeige (die Schlesinger vielmehr ähnlich wie Stöwesand (und vor diesem) als völlig unsicher verwirft; siehe Fußnote 2160), sondern (wie Lepsius) auf die Schildumschrift Timos (*qui dedit ecclesie septem villas*), die sich im Naumburger Mortuolog B mit wörtlichen Anklängen wiederfindet (*Thimo de Kisteritz qui contulit ecclesiae Kistriz et alias villas multas*). Schlesinger basiert seine Identifizierung des Timo mit einer quellenkritischen Untersuchung, wie sie Stöwesand ähnlich für Dietmar anstellt. Schlesingers Ergebnisse zu Timo, die mit den Ausführungen Stöwesands (dem sie vorgelegen haben) zu vergleichen sind, lauten:

„Thimo war ein Wettiner, seine Brüder waren Graf Gero von Brehna und Markgraf Dedi von der Ostmark, sein Vater Graf Dietrich, den Ekkehard II., der in Naumburg dargestellte, im Jahre 1034 durch seine Mannen im Bett ermorden ließ. Timos Sohn Dedo

Grundlage der traditionellen Identifizierung Timos mit dem Ahnherrn der Wettiner bildete nach Stöwesand die Legende von einer erhaltenen Ohrfeige Timos und dessen Rache, die sich an die Gestalt im Naumburger Stifterchor knüpfte, woran andere Interpreten noch die Vorstellung einer Gegnerschaft dieser Figur mit dem gegenüberstehenden Dietmar verbunden hätten.²¹⁵⁹ Das Verhältnis der beiden Figuren sei aber nicht das einer Gegnerschaft oder eines Zweikampfes, sondern das zwischen Vater und Sohn. Um seine These näher zu begründen, holte Stöwesand weit aus und unterzog die Legende, auf welche sich die bisherigen Identifizierungsversuche für diese Figur gestützt hätten, einer ausführlichen Kritik.²¹⁶⁰

Die Legende um Timo

Die Legende um Timos Ohrfeige und seine Rache verdanke sich einem um 1400 lateinisch verfassten Bericht der *Annales Vetero-Cellenses* vom Aufstieg eines namenlosen jungen Adligen zum Vertrauten des Kaisers und Markgrafen von Meißen,

wird im Jahre 1103 im Besitze der Vogtei des Hochstifts angetroffen, und so liegt die Vermutung nahe, daß auch der Vater sie bereits innehatte. Die Grabstätte im Naumburger Dom und die Schenkungen, die er machte, würden sich damit zwanglos erklären. Diese Schenkungen sind freilich nicht urkundlich, sondern nur durch die Schildinschrift und Totenliste B bezeugt [248 *Thimo de Kisteritz qui contulit ecclesiae Kistriz et alias villas multas. Lepsius (1854) S. 33.*], aber doch gesichert, da die *villicatio in Kistericz cum parochia ibidem 1228* tatsächlich im Besitz des Hochstifts erscheint [249 *Lepsius (1846) S. 279, Urk. Nr. 56 (...)*]. In zweifelhafter Überlieferung wird Thimo als *comes de Brene* bezeichnet [250 (...)]. Die *Bezeichnung nach Kistriz findet sich nur in der Naumburger Überlieferung.* Er war der Stifter des Klosters Niemeck. Sein Todesjahr steht nicht fest.“ (Schlesinger 1952, 68f. u. nn.248-250.)

2159 Während August Schmarsow (1892, S. 27) die Legende um Timo nur erwähnt, deutet sie Heinrich Bergner (1903, S. 112; Zitat zu Fußnote 344) im Sinne seiner *Zweikampfbese* aus (*Noch ein Wort und seine [Timos] Geduld ist zu Ende; ebd.*).

2160 Schlesinger stützt seine Identifizierung des Timo jedoch nicht auf diese Legende - was Stöwesand verschweigt -, sondern kritisiert die Legende in ihrer zweifelhaften Anwendbarkeit auf die Statue schon sieben Jahre vor Stöwesand:

„Die Sage hat sich später seiner Person [*Timos*] bemächtigt und die Überlieferung verwirrt. Im Zusammenhange mit seinem Bilde in Naumburg wird vor allem immer wieder eine Geschichte wiederholt, die den sog. *Annales Vetero-Cellenses* entnommen ist. Beim Osterritt über die Felder sei er als Jüngling von einem Genossen auf schnellerem Pferde überholt worden und erhielt von ihm obendrein eine Ohrfeige. Im nächsten Jahre gab ihm die Mutter (!) ein besseres Pferd, er blieb Sieger und tötete jenen mit dem Schwert. Der Fortgang der Erzählung zeigt, daß hier Elemente der Heldensage an eine geschichtliche Gestalt geknüpft worden sind (...). Der Chronist, der um 1410 schrieb, beruft sich auf eine *Chronica Merseburgensis aulae episcopalis*. Doch steht Ähnliches weder bei Thietmar noch in der Bischofschronik, so daß diese Quelle verloren sein muß, falls es sich nicht um eine Fiktion handelt. Den geschichtlichen Thimo betrifft das Ganze jedenfalls nicht, und ob man um 1250, also mehr als 150 Jahre früher, die Geschichte in Naumburg bereits mit dem Namen Thimos verbunden erzählt und geglaubt hat, ist mehr als zweifelhaft.“ (Schlesinger 1952, S. 69.)

der zuletzt im Dienste des Kaisers den Heldentod stirbt.²¹⁶¹ Diese Vita Timos in den Altzeller Annalen lese sich wie die „Kurzfassung eines biographischen Abenteuer- und Heldenromans“ mit einer anfänglichen Demütigung des jungen Burschen, der schon früh ohne den Vater in der Obhut der Mutter aufwächst, seinem rasanten Aufstieg zum Vertrauten des Kaisers, seiner Erhebung zum Fürsten (*princeps*) der Markgrafschaft Meißen, die dem tapferen Helden aus Dank für seine Treue zum Kaiser zuteil wird, und schließlich seinem Tod in heldenhaftem Kampf für den Kaiser.²¹⁶²

2161 Die Legende um Timo nach den *Annales Vetro-Cellenses* wird von Stöwesand (1962, S. 180) vollständig veröffentlicht und hat nach seiner Abschrift folgenden Wortlaut:

„Hic Thymo comes de Wittin egregius scribitur in *chronica Merseburgensis aulae episcopalis* primo dono imperatoris principatus dignitatem acquisivisse hoc modo. Eo in adolescentia constituo, patre dum privatus sub tutela matris adolescens nutrireretur, accidit, ut in die Paschae cum aliis coactaneis suis per segetes equitaret, alter juvenis comes cum velocitate equi, quo sedebat, praecurrit et arripuit, sibi que alapam magnam in cursu equi intulit. Quod cum flendo adolescens Thymo matri conquereret, ipsa respondit: Tranquillo et patienti animo esto, dilecte fili, anno futuro meliorem equum tibi comparabo, ut vicem et talionem sibi possis retribuere, sicque anno sequenti adolescens in velocissimo equo pristinae alapae memor eodem die sanctae Paschae juvenem cursu velociori praeveniens gladio, quo erat praecinctus, eundem in ultionem praeteritae alapae interfecit. Quare propter homicidium tale mater eum ad curtim imperatoris destinavit, ubi tanta crevit virilitate, strenuitate et bonitate, ut magister et praefectus totius curiae imperatoris constitueretur. Tandem dum imperator quoddam castrum firmissimum expugnare vellet, atque Thymo, comes princeps militiae et magister, cum esset in acie semper belli et pugnae, fertur imperator dixisse: Vere hunc Thymonem, virum tam strenuum et bellicosum, principem faciam proxima facultate se offerente. Statim post haec supervenerunt nuntii asserentes marchiam Missnensem vacare; illico Thymo comes dono magnifice inbeneficiatur. Quo facto confestim rumor in castris imperatoris intonuit, quod isti de castro obsessio machinas imperatoris incidissent, quibus quantocius marchio tunc Missnensis occurrit atque ibidem in conflictu mox interiit.”

2162 „Man erkennt sofort, daß dies kein historischer Bericht ist, sondern eine Dichtung, die Kurzfassung eines biographischen Abenteuer- und Heldenromans mit all den Requisiten eines solchen. Da ist der vaterlose Knabe, der unter der Obhut der Mutter heranwächst, und da ist auch gleich als erregendes Moment aller weiteren Handlung die Schmach der *magna alapa*, die kräftige Ohrfeige, die dem Arglosen beim Osterwettreiten über die jungen Saaten einer seiner Kameraden beim Überholen schlägt. Da ist die Mutter, die den Weinenden auf den Sieg des nächsten Jahres vertröstet, und dann auch wirklich dieser Sieg, der zu einem absoluten wird dadurch, daß der Rächer seinem Gegner beim Überholen nicht nur eine Ohrfeige, sondern einen Schwerthieb versetzt, der ihn tötet. Da ist die Flucht zum Kaiser, der keinen Namen hat, sondern einfach der Kaiser ist und merkwürdiger Weise nichts von dem Morde weiß und erfährt, und da ist nun ein fast atemberaubender Aufstieg, der unaufhaltsam höher und höher führt und seinesgleichen nicht hat: der durch alle Mannestugenden Ausgezeichnete wird Seneschall, wie die oberste Hofwürde bei unseren westlichen Nachbarn hieß, und er wird zudem zum Oberbefehlshaber der Kriegsmacht bei der Belagerung einer Burg, die natürlich ungemein stark ist und auch keinen Namen hat, und da ist das hohe Lob des Kaisers für den Tapfersten der Tapferen: ‚Fürwahr, diesen Timo werde ich bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit zu einem Fürsten des Reiches machen.‘ Und da ist das Wunder, daß genau in

Die Legende um Timo - so Stöwesand - sei nicht deswegen, weil sie eine Legende sei, sondern aus *inneren* Gründen untauglich für die Erklärung des Timo im Naumburger Stifterzyklus. Sie sei nicht deswegen zu verwerfen, weil sie erfunden sei, sondern weil sie Bischof Dietrich die abstruse Absicht unterstelle, in dieser Stifterfigur auf nichts weiter als auf einen gehorfeigten Vorfahren hinweisen zu wollen. Die Figur des beleidigten Timo ergebe im Programm des Stifterzyklus überhaupt keinen Sinn, und die Erklärung der Verdüsterung Timos durch den Bericht von der Ohrfeige widerspreche dem Tenor der Legende selbst, in welcher diese Episode nur Ausgangspunkt für Timos Aufstieg zum Markgrafen und seine Apotheose durch den Heldentod darstelle.²¹⁶³

Stöwesand nahm an, dass die Legende vom heldenhaften Aufstieg des gehorfeigten Timo erst *nach* Errichtung des Naumburger Stifterchors entstanden sei, weshalb sie als Vorlage für die Figur des Timo schon aus zeitlichen Gründen ausscheiden müsse. Von einer *Chronica Merseburgensis aulae episcopalis*, auf welche die Altzeller Annalen zu Beginn dieser Legende verwiesen, habe sich keine Spur finden lassen.²¹⁶⁴ Dass der auftraggebende Bischof Dietrich den Ahnherrn der Wettiner und

diesem Augenblick Boten die Erledigung der Mark Meißen melden, so daß der Kaiser sofort zu seinem Worte steht und den Timo zum Markgrafen erhöht, und kaum ist das geschehen, ertönt Kampflärm, die Belagerten machen einen Ausfall, der Markgraf eilt in den Kampf und fällt, mit nichten ein *unhappy end*, sondern als letztes und höchstes die Apotheose, die Krönung des Heldenlebens mit dem Heldentod.“ (Stöwesand 1962, S. 180f.)

2163 „Man spürt förmlich beim Lesen etwas von der ‚Lust am Fabulieren‘, die den Dichter beseelt hat, denn wahr im Sinne von wirklich geschehen ist nichts von allem. Der Kaiser und die Burg sind, wie schon erwähnt, anonym, und der einzige Name, der außer dem des Helden fällt, ist die Mark Meißen, die ja in der Tat das Lehen der Wettiner war, aber erst, nachdem es Konrad, Timos Sohn, erkämpft hatte, so daß hier die Würde des Späteren bereits dem Ahnherren zuerkannt wird, wenn auch nur für einen Tag - leicht als ein feiner und reizvoller Zug dichterischer Freiheit zu erkennen. Und ebenso leicht ist es, wie ich meine, zu erkennen, daß diese Timodichtung nicht die Grundlage der Naumburger Timoplastik abgegeben haben kann. Nicht etwa deshalb, weil das erzählte Geschehen um Timo unhistorisch ist, bildliche und bildnerische Darstellungen von Sagen und Sagengestalten sind häufig, sondern aus zwei anderen, wenn ich so sagen darf: inneren Gründen. Den ersten liefert die Erzählung selbst. Sie zeigt einen kühnen Mann, die Timostatue hingegen einen verdüsterten Jüngling. Der *Skopus* der Erzählung ist aber gar nicht die Verdüsterung und das Unglück, in das der Betroffene durch die Ohrfeige geraten ist, sondern ganz im Gegenteil sein außerordentliches Glück, zu dem die Ohrfeige nur Anlaß ist, und sein beispielloser Aufstieg zum ersten Mann des Reiches nächst dem Kaiser. Was uns aus der Erzählung ansieht, ist das Antlitz eines Helden und kein Ohrfeigengesicht, ist ein Aufrechter und kein Geduckter, ein Sieger und kein Besiegter, ein Strahlender und kein Dunkler, der Erste im Kriege wie im Frieden und nicht der Letzte und Unterste in Schande und Schmach.“ (Stöwesand 1962, S. 181.)

2164 „Während die Kunde von dem *occisus* fast ganz auf zeitgenössischen Berichten basiert, die Bischof Dietrich als Inaugurator der Statuen kennen konnte, ruht die Kunde

seinen eigenen Vorfahren *im Dunkel der Schmach* im Chor seiner Kirche habe darstellen wollen, sei völlig unwahrscheinlich.²¹⁶⁵ Eine Wiedergabe Timos nach einer bloßen Episode stehe im Widerspruch zum Prinzip der Aufstellung dieser Figuren, welche von jeder Figur ein Gesamtbild oder doch eine wesentliche Seite ihres Charakters wiedergeben müsse.

Der historische Timo

Die Darstellung Timos finde ihre Quelle nicht in der Legende der Altzeller Annalen, sondern in dem Bericht des Adam von Bremen, welcher auch die Geschichte Dietmars und dessen Ende im Zweikampf von Pöhlde berichtet habe. Timo von Kistritz sei niemand anderes als der Sohn des *Ditmarus comes occisus*, der seinen Vater grausam rächte und von dem die Chronik des Adam von Bremen berichte, er habe Arnold, den Gegner seines Vaters beim Zweikampf in Pöhlde, wenige Tage nach dessen Tod gefangen nehmen, zwischen zwei Pfählen aufhängen und von Hunden zerfleischen lassen, wofür er vom Kaiser mit der Verbannung bestraft worden sei.²¹⁶⁶

von dem geohrfeigten Timo allein auf dieser Erzählung, die, da in einer erst nach 1422 abgeschlossenen Schrift überliefert, gleichfalls spät ist und u. U. zu Bischof Dietrichs Lebzeiten, der 1272 starb, noch gar nicht existiert hat. Entstanden kann sie ja nur zu einer Zeit sein, da das Haus Wettin groß und mächtig war, so daß es die Phantasie verlockte, einen seiner Ahnherrn dichterisch zu umspielen und zu verklären. Das mag etwa nach der Vermählung des Sohnes Heinrichs des Erlauchten Albrecht mit Margareta, der Tochter Kaiser Friedrichs II., 1255 der Fall gewesen sein, es war ja die Zeit des Minnesangs und der Vagantenpoesie. Der Bericht von 1422 nennt freilich als Ort, wo er die Timoerzählung gefunden haben will, eine *Chronica Merseburgensis aulae episcopalis*, die allein schon in ihrer Betitelung Bedenken erregt und sich zudem nirgends nachweisen läßt, so daß uns dieser Hinweis nichts nützt.“ (Ebd.)

2165 „Es wird das Wahrscheinlichste sein, daß die Timodichtung so spät ist, daß sie Dietrich nicht (...) kennen gelernt hat. Sollte sie ihn aber doch schon während der Arbeiten, die etwa 1250 begonnen und sich über Jahre hingezogen haben, bekannt geworden sein, meint man im Ernst, er hätte dann seinen in Glück und Glanz leuchtenden Ahnherrn im Dunkel der Schmach abbilden lassen!“ (Stöwesand 1962, S. 181f.)

2166 „(...) die Statue des Timo von Kisteritz (gilt) nicht dem Wettiner dieser langen wortreichen Erzählung [*sc. der Altzeller Annalen*] (.), sondern einem anderen Timo. Ihn aufzufinden ist nicht schwer. Ein einziger Satz Adams von Bremen gibt Auskunft, er schließt unmittelbar an den Bericht vom Gottesgericht über Dietmar an, von dem es ja 3,8 geheißen hatte: ‚Idem comes ... a satellite suo nomine Arnoldo interfectus est,‘ und lautet: ‚Qui et ipse non post multos dies a filio Thietmari comprehensus et per tybias suspensus inter duos canes efflavit, unde et ipse ab imperatore comprehensus et perpetuo est exilio dampnatus.‘ Dieser filius Thietmari nämlich, in zwei kaiserlichen Urkunden Tiemo geheißen und auf Grund seines traurigen Schicksals mit dem sehr bezeichnenden Beiwort *exlex* zubenannt - er ist der Timo de Kisteritz der Naumburger Statue.“ (Stöwesand 1962, S. 182.)

Stöwesand verbindet den Bericht von der Verbannung des Timo an anderer Stelle mit

Stöwesand wollte in einem bestimmten Merkmal der Statue Timos, an dessen *Haaren*, den Beweis für diese Identität mit der vom Kaiser als *Tiemo exlex* verbannten Gestalt erkennen.²¹⁶⁷ Dass beide Figuren, Dietmar und Timo, zusammengehören würden, erweise ihre spätere gemeinsame Aufnahme in den Stifterzyklus durch Bischof Dietrich, und diese nachträgliche Aufnahme selbst zeige, dass es dem Auftraggeber auf diese beiden Figuren besonders angekommen sei.²¹⁶⁸

Motive Bischof Dietrichs II.

Für seine Interpretation des Naumburger Stifterzyklus unter biographisch-historischem Aspekt hatte Stöwesand die Stifterfiguren in drei Gruppen unterteilt: a) die *Ekkehardiner* aus den Anfangstagen des Bistums in Naumburg, b) die wettinischen *Rebellen* gegen Kaiser Heinrich IV. und c) die beiden *Ausgestoßenen* vom Geschlecht der Billunger - drei Gruppen, die Stöwesand nur dadurch auf einen gemeinsamen Nenner bringen konnte, dass sie ihre Aufstellung im Westchor gleichermaßen der *persönlichen* Entscheidung des Bischof Dietrich verdankten.²¹⁶⁹

dem Hinweis, dieser habe, noch ehe das Urteil in Kraft treten konnte, dem Dom in Naumburg noch rasch die auf der Schildumschrift bezeichneten sieben Güter vermacht:

„Der Kaiser (...) ließ Timo gefangen nehmen und verurteilte ihn, in seiner Gerechtigkeit als mildernden Umstand vielleicht berücksichtigend, daß nicht Mordlust und Raubgier, sondern Sohnesliebe und kindliche Pietät Timos Beweggrund war, zwar nicht zum Tode, doch zu ewiger Verbannung und zum Verlust seiner sämtlichen Güter. Hieraus erklärt sich wohl, daß Timo, *sicher noch ehe der Spruch wirksam wurde*, sieben von seinen Gütern dem Naumburger Dom schenkte und damit dem Zugriff des Kaisers entzog, der andere dem Dom zu Hildesheim übereignete.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 59f.; *Hern.*, G.S.)

2167 „Das deutlichste Kennzeichen aber, mit wem wir es zu tun haben, ist das Haar, das nicht wie bei allen den anderen Männergestalten wohlgeockt auf die Schultern fällt, sondern dicksträhmig und zottelig herabhängt.“ (Stöwesand 1962, S. 184.)

2168 Stöwesand 1966/67, S. 292f.

2169 Die Charakterisierung der weiblichen Figuren geschieht bei Stöwesand zunächst durch ihren Zusammenhang mit den männlichen Ehepartnern und deren Biographie - so bei Reglindis und Uta (siehe oben: *Die ekkehardinischen Paare und die Frühzeit des Naumburger Doms*) (auch Gerburg ist die Gattin Dietrichs von Brehna) - oder durch einen anderen familiären Zusammenhang mit den männlichen Figuren (so ist Berchta die Mutter der *Rebellen* Wilhelm und Dietrich; vgl. Fußnote 2130). Daneben sind die vier weiblichen Stifterfiguren für Stöwesand durch ihr Lebensalter bestimmt:

„Vier Frauenstatuen hatte der Meister für Naumburg zu schaffen, und sie wurden die schönsten des ganzen Mittelalters. Reglindis und Uta, Gerburg und Berchtha hat er wie Frühling und Sommer, Herbst und Winter zueinander gesellt, edelem Weibtum in vierfacher Ausprägung zeitlos gültige Gestalt verliehen: da ist die mädchenhafte Frau, die junge Frau, die reife Frau und die alte Frau; die knospende, die blühende, die vollerblühte und die welkende; die ins Leben hineinlachende, die vom Leben enttäuschte, die dem Leben gewachsene, die dem Leben Valet sagende; die unbekümmerte, die bekümmerte, die ernste und die abgeklärte: wie wir es auch nennen wollen, es trifft alles zu.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 96.)

Wenn Stöwesand an zwei Stellen den Versuch unternahm, alle Figuren unter dem Merkmal des Rebellentums zusammenzufassen,²¹⁷⁰ so blieb dieser Versuch doch auf halbem Wege stecken und traf selbst nach Stöwesands eigener Definition nur auf sechs der acht männlichen Figuren zu: auf die vier *Rebellen gegen Heinrich IV.* (Sizzo, Wilhelm, Dietrich, Konrad) und die beiden *ausgestoßenen Gegner Heinrichs III.*, Vater und Sohn (Dietmar und Timo). Hermann dagegen fiel aus dieser Charakterisierung heraus, und Ekkehards mutmaßlicher Mord an seinem Schwager Dietrich 1034 ließ sich nicht als Rebellentum fassen, denn sein Verhältnis zu Kaiser Heinrich III. zeigte ihn als *Getreuesten der Getreuen*, wodurch er - dachte man Stöwesands Rebellenthese weiter - in Widerspruch zum Rebellen Dietmar geraten musste, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. - den Förderer Ekkehards II. - angeklagt war.²¹⁷¹

Stöwesand vermutete deswegen noch ein anderes Auswahlkriterium für die Figuren. Neben den beiden Brüdern Hermann und Ekkehard, die Bischof Dietrich als die ersten Stifter des Domes habe berücksichtigen müssen, würden die übrigen Figuren eine Liste von Personen ergeben, welche alle von einem der wettinischen Vorfahren Bischof Dietrichs, Bischof Günther (1079-1089)²¹⁷², als Stifter für die Naumburger Domkirche angeworben worden wären.²¹⁷³

2170 Siehe die Zitate in Fußnote 2128 u. 2129.

2171 Seinen angedeuteten Versuch, Ekkehard unter die Kategorie des *Rebellen* zu subsumieren - „Ja, der Reigen der Rebellen beginnt eigentlich schon bei Ekkehard, der in seinen jungen Jahren zu den Polen übergelaufen und als Landesverräter von Heinrich II. geächtet worden war“ (Stöwesand (1959)1966, S. 99f. - vgl. S. 110; zitiert in Fußnote 2184) - führt Stöwesand nicht weiter aus, wohl in der Einsicht, dass diese Episode aus dem Leben Ekkehards II. die eigentliche Geschichte des Naumburger Bistums nicht berührt und dem Vertrauensverhältnis Ekkehards zu den beiden Kaisern Konrad II. und Heinrich III. widerspricht, welches die eigentliche Naumburger Bistumsgeschichte betrifft.

2172 Bischof Günther ist der Bruder der von Stöwesand als *Rebellen* charakterisierten Stifter Wilhelm und Dietrich und Sohn Berchtas und Geros (siehe Zitat in Fußnote 2129).

2173 „Jetzt gilt es (...) die Gesichtspunkte (zu erkennen) (...), nach denen Dietrich die Auswahl der darzustellenden Personen getroffen hat, ist doch diese Auswahl ganz und ganz allein sein Werk. Es war ja keineswegs so, daß es in den zweieinhalb Jahrhunderten, die zu Dietrichs Zeit seit der Grundsteinlegung des Domes als Burgkirche verflossen waren, nur die zwölf als Stifter gegeben hätte, die Statuen erhalten haben. Es waren natürlich sehr viel mehr, Hohe und Niedere, die Kaiser und Könige vorweg von Otto dem Großen an, der das Bistum in Zeitz 967/968 gegründet, über Konrad II., der es nach Naumburg verlegt hatte, bis in seine, Dietrichs Gegenwart. Sie alle läßt er beiseite, denn er will nicht die Wohltäter des Bistums, sondern die des Domes ehren und zwar nur dessen *primi fundatores*, seine ersten Stifter, wie aus seinem schon öfter genannten Aufruf von 1249 hervorgeht. Und es ist hochinteressant zu beobachten, wen er da als erste Stifter nennt. Elf zählt er auf. Die ersten vier sind die ekkehardinischen Brüder mit ihren Frauen, an denen er nicht vorüber konnte, weil Hermann und Regelinis tatsächlich den Grund der Burgkirche als des Urdomes gelegt und Ekkehard und Uta den Ausbau der Dom gewordenen [*sc.*



Abb. 328. „Der große Bastard von Wettin“
(Ans: Stöwesand (1959)1966, S.111)

Dieser Hinweis auf Bischof Günther, an dem sich sein Nachfolger Dietrich orientiert haben könnte, änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass es Bischof Dietrich gewesen war, der aus bestimmten Motiven das Programm des Stifterzyklus zusammengestellt hatte, weshalb für Stöwesand in einer Erklärung der Motive dieses Bischofs letzten Endes die Erklärung des ganzen Zyklus liegen musste und er die Biographien der Stifter durch eine biographische Skizze des *Stifters der Stifter*, Dietrichs II., ergänzte.²¹⁷⁴

Bischof Dietrich sei der uneheliche Sohn Markgraf Dietrichs des Bedrängten gewesen und schon in jungen Jahren für die geistliche Laufbahn bestimmt worden. Seine Ausbildung habe er im Kloster erhalten, wo er auch die Quellen habe studieren können, welche er später für seinen Stifterzyklus verwendet habe.²¹⁷⁵ Dietrichs Wahl zum Bischof 1243, die ihm

Burgkirche] betrieben hatten. Ihnen, den vieren, folgt aber sofort in der Aufzählung Dietrichs der ganze reiche Fischzug Günthers, folgen (...) alle die sieben Namen der von Günther Gewonnenen!“ (Stöwesand (1959)1966, S. 99.)

2174 Stöwesand skizziert zunächst das familiäre Umfeld Bischof Dietrichs II., die Stellung seines Vaters, Dietrichs des Bedrängten in der Reichspolitik und den Charakter seines Halbbruders, Markgraf Heinrichs des Erlauchten:

„Die dauernden Kämpfe zwischen Philipp und seinem Gegenkönig Otto, dem Sohn des Löwen, die immer auch Kämpfe mit dem Papst einschlossen, ließen Dietrich wenig zur Ruhe kommen. Doch wich er nicht von der Sache des Reiches, wenn auch Bann und Interdikt König und Kaiser und ihn selber trafen, so daß der eine Zeitlang zu seinem Hofe gehörende Walther von der Vogelweide dem *Missenaere*, dem Meißner, nachrühmte: ‚Eher würde ein Engel Gottes (zum Abfall) verleitet (als er).‘ Weitere Kämpfe mit Leipzig, wo er die Pleißenburg gründete, und mit dem Adel seines eigenen Landes füllten seine letzten Lebensjahre. Nach 1158 geboren, starb der Bedrängte am 17. Februar 1221. (...). Er war schon kein Jüngling mehr, als er eine der Töchter des Landgrafen Hermann von Thüringen heiratete, der als angeblicher Veranstalter des sagenumwobenen Sängerkrieges auf der Wartburg berühmt geworden ist; sie war zwar jung, aber durchaus keine Schönheit: die tiefäugige Jutta hieß sie bei den Chronisten der Zeit. Erst etwa 1215 schenkte sie ihm, der schon ein Fünfziger war, den Erben, der als Heinrich der Erlauchte (1221-1288) - nicht zuletzt dank seinem Freiburger Silbersegen - einer der glänzendsten Fürsten des Reiches wurde, dazu ein Minnesänger, von dem noch sechs Lieder erhalten sind, und ein Tonsetzer, der eine eigene Messe komponiert hat, die er in seinen Landen mit päpstlicher Erlaubnis im Gottesdienste singen ließ. (Stöwesand (1959)1966, S. 103.)

2175 „Dietrich der Jüngere [*sc. Bischof Dietrich II.*], der des Vaters Namen trug, obwohl er nur sein natürlicher Sohn war - er, der zum Geistlichen bestimmt und somit von klein auf im Kloster erzogen war - und die Klöster waren noch immer die Stätten der Bildung (...) - Dietrich hatte an den Orten seines geistlichen Werdens und Wirkens neben antiken Autoren und Kirchenvätern sicher auch einige der großen Annalenwerke und Chroniken, die das Mittelalter selbst hervorgebracht hat, zu seiner Verfügung gehabt. Denn daß er sich in solche Bücher mit lebhaftester innerer Anteilnahme vertieft haben muß, bezeugt sein großer Stifterzyklus in jeder Statue. Darum: genau so wie die Annalenschreiber ihre Kunde von Geschehnissen der Vergangenheit aus früheren Quellen geschöpft haben, genau so hat Dietrich bei der Planung seines Werkes die historischen Berichte zu Rate gezogen; und genau so, wie man bei schriftstellerischen Erzeugnissen feststellen kann,

aufgrund seiner unehelichen Geburt eigentlich verwehrt gewesen war, sei auf Betreiben und Fürsprache seines Halbbruders Heinrich (*des Erlauchten*) mit Billigung des Papstes Innozenz' IV. und der Bischöfe von Magdeburg und Mainz erfolgt, wie überhaupt die Einsetzung von Bischöfen gegen den Willen des Domkapitels unter dem Pontifikat dieses Papstes zu einer öfter geübten Praxis geworden sei.²¹⁷⁶

Nach seiner Wahl habe Dietrich II. neben den Erzbischöfen von Mainz, Trier und Köln 1246 in Veitshöchheim an der Wahl Heinrich Raspes zum Gegenkönig teilgenommen,²¹⁷⁷ woraus man Dietrichs besondere Verpflichtung dem Papst gegenüber (dem er sein Bischofsamt verdankt habe) ablesen könne.²¹⁷⁸

welche früheren Autoren der jeweilige Verfasser benutzt hat, genau so kann man auch an dem umfassenden plastischen Werk, das Dietrich durch die Hand und die Werkstatt des großen Meisters schuf, gleichsam ablesen, welchen literarischen Quellen er sein Wissen verdankt haben wird.“ (Stöwesand 1962, S. 165.)

2176 „Wie der Bastard Heinrich [*sc. ein weiterer unehelicher Sohn Dietrichs des Bedrängten, der Dompropst in Meißen wurde*] stieg auch der Bastard Dietrich allmählich bis zum Propst auf und zwar in Naumburg. Damit schien seine Laufbahn beendet, höhere Würden konnten unehelich Geborene nach dem geltenden Recht der Kirche nicht erreichen. So wählte denn auch, als der alte Bischof Engelhard in Naumburg um die Wende vom März zum April 1242 nach 35 mühe- und arbeitsvollen Amtsjahren gestorben war, das Domkapitel nicht den Bastard von Wettin, obwohl er dem Range nach der nächste war, sondern einen gewissen Petrus, der, ein Gelehrter von weitem Horizont, zur Zeit noch in Paris studierte, wo er es bereits zum *magister artium* gebracht hatte. Da aber trat mit Erzbischof Wilbrand von Magdeburg zusammen Heinrich der Erlauchte für seinen Bruder ein. Wozu war er reich? Wozu gab es einen Papst? Und wirklich wies Innozenz IV. in zwei uns erhaltenen Urkunden vom 21. Juli 1243 den Erzbischof von Mainz an, der sich gleichfalls für Dietrich verwendet hatte, den ‚Propst von Naumburg, den sein Vater rühmlichen Angedenkens, einst Markgraf von Meißen, zu Lebzeiten seiner rechtmäßigen Gattin aus dem Schoße einer zwar Edlen, aber Ledigen gezeugt hatte (pater eius clare memorie quondam marchio Misnensis adhuc sua vivente legitima uxore ex ingenua genuit et soluta)‘, vom Makel seiner Geburt zu befreien, so daß er auch zum Bischofsamt gelangen könne, und sollte er dazu vorgeschlagen werden, dem Vorschlag zu entsprechen. Tatsächlich kam es dann auch dahin. Wohl setzte es noch Kämpfe, als der Magister Petrus aus Paris herbeigeeilt war, um sich zu behaupten; schließlich siegte aber doch der mächtigere Einfluß der Wettiner, Dietrich wurde 1243 zum Bischof gewählt und bald darauf geweiht.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 105.)

Vgl. den Bericht über die Wahl Dietrichs zum Bischof bei Schmarsow (1892, S. 9f.; Fußnote 79 u. 80). - Siehe auch Kap. XXIV. (*Das Episkopat Bischof Dietrichs unter Papst Innozenz IV.*)

2177 Stöwesands Bericht von einer Beteiligung Bischof Dietrichs an der Wahl Heinrich Raspes zum Gegenkönig 1246 stellt eine direkte Gegenthese zu Schlesinger (1952, S. 40f.) dar, der - wie gesehen (siehe Fußnote 1931) - die Quelle, auf der diese Nachricht beruht, für eine Fälschung hält. - Siehe auch Kap. XX. 6 (*Datierung des Naumburger Westchors*).

2178 „Nur 17 Tage, nachdem er [*Innozenz IV.*] auf den Stuhl des Petrus gelangt war, hatte er dem Wunsche des Meißners entsprochen und dem Bastard von Wettin den Weg zur Bischofswürde von Naumburg freigegeben. Nun präsentierte er beiden Brüdern die Rechnung. Aber die weltlichen Fürsten dachten nicht daran, vor dem wütenden Genuesen

Gleichzeitig mit dem Spendenaufruf von 1249 habe Bischof Dietrich die Planung eines *Domstifter-Ehrenmales* in Angriff genommen. Dieses Projekt lasse sich einerseits als *Flucht* Dietrichs vor der politischen Wirklichkeit begreifen, andererseits aber habe er nur die Tradition des Mäzenatentums seiner Familie fortgeführt.²¹⁷⁹ So erschien für Stöwesand der Naumburger Stifterchor als Ausdruck des „starken Geltungsbedürfnisses des Bastards“, als ein Projekt, mit dem sich Dietrich gegen das Domkapitel, „das ihn nicht haben wollte“ und seinen Halbbruder, „mit dem er zerfallen war“, zu behaupten versuchte.²¹⁸⁰

„zu Kreuze' zu kriechen. Heinrich der Erlauchte - zumal er die sicherlich nicht geringen Gebühren in Sachen seines Halbbruders bar bezahlt haben wird - blieb unentwegt dem Kaiser treu, so daß der Tannhuser, Minnesänger wie er, ganz ähnlich wie einst der Vogelweider seinen Vater gepriesen hatte, nun ihn rühmte: „Heinrich der Missenaere, / der sine triuwe (Treue, Treueid) nie zerbrach,/ derst allen wandels (Tadels) laere (leer, frei von jedem Tadel, untadelig).“ Wie Meißen handelten auch Böhmen, Bayern und Österreich. Den geistlichen Herren hatte ihr Oberhirte die Kandare fester angezogen dadurch, daß er jetzt willkürlich das Wahlrecht der Domkapitel aufhob und die Besetzung der Stellen in die eigene harte Hand nahm. Es waren trotzdem nur die drei Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier und vier Bischöfe, die im Mai 1246 in Veitshöchheim bei Würzburg den einzigen der größeren weltlichen Fürsten, der abfiel, den thüringischen Landgrafen Heinrich Raspe, zum ‚Pfaffenkönig‘ kürten, wie er sofort voller Spott genannt wurde. Einer der vier Bischöfe, die für Raspe eintraten, war Dietrich von Naumburg. Das war der Preis, den er dem Papste zahlte, zahlen musste. (...). Nur durch den Papst hatte er die unübersteigbare Hürde genommen und das Ziel seines Ehrgeizes erreicht, nur durch den Papst war er Bischof geworden, und nur durch den Papst konnte er es bleiben.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 106.)

2179 „1249, als der furiose Kampf in seinen heißesten Flammen in Italien lohte und in Deutschland nach Raspes raschem Tode der neue schwache Gegenkönig, den man auf päpstlichen Befehl aus dem jungen Grafen Wilhelm von Holland gemacht hatte, sich vergeblich durchzusetzen trachtete - 1249 begann Bischof Dietrich, wie aus seinem in diesem Jahre erlassenen schon öfter genannten Aufruf hervorgeht, mit der Planung des *Domstifter-Ehrenmales*, dessen Errichtung ihn dann jahrelang beschäftigen sollte. Das heißt: er flüchtete bewußt aus der Not der Zeit und ihrem Negativum in das Positivum einer großen künstlerischen Aufgabe. Und das heißt weiter zunächst ganz allgemein, daß künstlerische Neigungen in ihm lebten. War er auch nicht ausübend wie sein Bruder Markgraf Heinrich, der Dichter und Komponist, so wurde er doch zum Mäzen und Förderer von Bauleuten und Bildnern und zumal des Größten unter ihnen, wie schon sein Vater Markgraf Dietrich Mäzen und Gönner Walthers gewesen war, des Größten unter den Minnesängern.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 107.)

2180 „Aber das Stiftermal verrät noch viel mehr. Man beachte den beträchtlichen Aufwand (...). Was in dieser imposanten Zurschaustellung zum Ausdruck kommt, das ist das starke Geltungsbedürfnis des Bastards, der, gerade weil er als inferior galt und sich selber so von Kindesbeinen an empfinden mußte, hier nun sich selber und seinem Domkapitel, das ihn nicht haben wollte, und seinem Bruder, mit dem er zerfallen war, und jedem, der ihn gering achtete, sichtbar und faßbar beweisen wollte, daß er, wenn nicht durch die Art seiner Herkunft, so doch durch seine Fähigkeiten und Leistungen ein Ebenbürtiger war, der ebenso Großes schaffen konnte wie seine Vorgänger am Dombau, ja Größeres als sie.“ (Stöwesand (Ebd.)



Grabmal des Bischofs Dietrich von Naumburg (1208–1227); des großen Klosterrats von Wettin

Abb. 329. Grabmal des Bischofs Dietrich (Aus: Stöwesand (1959)1966, S.101)

Die Wahl der einzelnen Stifter bezeuge den Wunsch Dietrichs, neben den eigentlichen Gründern des Naumburger Doms, den ekkehardinischen Brüdern und ihren Gemahlinnen, seine eigenen Familienmitglieder als Fundatoren des Domes herauszustellen.²¹⁸¹ Im Programm des Westchors, zu dem sich Bischof Dietrich auch durch das gleichzeitige Bauvorhaben des Magdeburger Domes habe anregen lassen, zeige sich jedoch vor allem die *Zerissenheit seiner Seele*. Seine Situation sei durch Sympathie für die kaiserliche Sache, die er mit dem Magdeburger Erzbischof Wilbrand insgeheim geteilt habe, und seine erzwungene Loyalität zur päpstlichen Partei, der er sein Bischofsamt verdankte, bestimmt gewesen.²¹⁸²

Dieser Zwiespalt zeige sich auch in der nachträglichen Aufstellung von Dietmar und Timo, Vater und Sohn, die „nichts anderes als Rebellen gegen den Kaiser“ gewesen seien.²¹⁸³ Sehe man von den beiden ersten

2181 „(...) es (ging) dem Traditionskundigen und schmerzhaft seiner Sippe Bewußten vorab darum (...), die eigene Familie herauszustellen. Schon einmal war ein Wettiner Bischof von Naumburg gewesen, Günther, Geros und Berchthas Sohn, vor etwa 170 Jahren; der hatte in einem reichen Fischzug seine beiden Brüder mit ihren Frauen, Dietrich von Brehna mit Gerburg und Wilhelm von Camburg mit Gepa, sowie die Mutter Berchtha und die beiden Oheime Konrad, den Vatersbruder, und Sizzo, den Bruder der Mutter, zu Stiftungen für den Dom veranlaßt. Das mußte unter allen Umständen zur Darstellung kommen, daran konnte und wollte der illegitime Wettiner keineswegs vorübergehen, denn wies er auf diese vorbildlich frommen Glieder des Hauses, wies er zugleich auf sich selbst.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 108.)

2182 „Das eine ist dies, daß Bischof Dietrich in dem Dombau der erzbischöflichen Brüder [*gemeint sind Albrecht und Wilbrand von Magdeburg*], seiner geistlichen Vorgesetzten, ein Vorbild vor Augen hatte, das ihn unablässig anspornte und das er mit seinem eigenen Naumburger Domerweiterungsbau in dem gleichen hochmodernen gotischen Stile nachzuahmen heiß bemüht war (...). Mehr noch war es das persönliche Verpflichtetsein Wilbrand gegenüber, das Dietrich zutiefst empfand, war es doch Wilbrand gewesen, der sich als erster mit Heinrich dem Erlauchten zusammen bei der Wahl des Magisters Petrus zum Bischof für Dietrich verwendet hatte. Der Papst hatte dann auch wirklich zwar nicht Wilbrand, weil der als kaisertreu unterdes gebannt worden war, sondern den Erzbischof von Mainz angewiesen (...) Dietrich zu fördern. Und obwohl in der großen Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst Wilbrand unentwegt dem Kaiser anhing, Dietrich aber auf die päpstliche Seite gezwungen wurde, blieb Dietrich dennoch Wilbrand dankbar. Der Beweis dafür liegt in der Errichtung der Statuen Sizzos und Berchthas. Zugleich läßt diese leicht durchschaubare Huldigung in die Zerrissenheit seiner Seele hineinsehen und erkennen, daß er trotz seines Verharrens im päpstlichen Lager damals mit seinen eigentlichen Sympathien auf der anderen Seite war.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 109.)

2183 „Und diese innere Zerrissenheit ist es auch, die allein die nachträgliche sonst völlig unverständliche Hereinnahme der Billunger Thietmar Vater und Sohn, von denen in dem Aufruf noch keine Rede war, in die Stifterreihe erklärt. Sie sind es, die uns den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Auswahl liefern, weil sie selber der Schlüssel sind, stand und steht ihnen doch an der Stirn geschrieben, man braucht ihre Statuen ja nur anzusehen, daß sie nichts anderes waren als *Rebellen* und *Auführer gegen den Kaiser* - und somit das Gleiche, *als das Dietrich sich selber empfinden mußte*: jeder Blick auf seinen Bruder wie

Stiftern Hermann und Ekkehard, die sich in kein persönliches Verhältnis zu Bischof Dietrich bringen ließen, ab, so sei in den männlichen Statuen des Westchors ein Empörer- und Aufrührertum gegen die Reichsgewalt - Heinrich III. und Heinrich IV. - verkörpert, worin die *innere Zerissenheit* des auftraggebenden Bischofs Dietrich selbst ihre Darstellung gefunden habe.²¹⁸⁴

auf Erzbischof Wilbrand, denen beiden er sich besonders verpflichtet fühlte, und jeder Blick auf alle die vielen anderen dem Kaiser treu Gebliebenen führte ihm ja sein Rebellentum immer aufs neue vor Augen und vor die Seele.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 109f.)

2184 „Erkennen wir aber dieses, daß Dietrich die Thietmare [*sc. Dietmar und Timo*] nur ihres *Rebellentums* wegen hinzugenommen hat, dann wird uns mit einem Male klar, daß auch die sechs Männer, die Dietrich außer den wirklich zeitlich ersten Stiftern Hermann und Ekkehard hat darstellen lassen, gleichfalls sämtlich Aufrührer waren, er sie also nicht nur aus verwandtschaftlichen Gründen, sondern auch um ihres *Rebellentums* ausgewählt hat! So verschieden ihre Schicksale auch im einzelnen gewesen sind, eins ist ihnen allen gemeinsam: sie waren alle *Empörer und Aufrührer*, Dietmar und Timo gegen Heinrich III., Sizzo, Konrad, Dietrich von Brehna und Wilhelm gegen Heinrich IV., und selbst der später so getreue Ekkehard war in seiner Jugend als Hochverräter von Heinrich II. geächtet gewesen.“ (Stöwesand (1959)1966, S. 110; *Herv.*, G.S.) - Vgl. a.a.O., S. 99f. und Fußnote 2171.

„Dietrich (sah) sich durch die unselige Spaltung Deutschlands in seiner Zeit in eine kaiserliche und eine päpstliche Partei auf die Seite der Empörer gegen die Staatsgewalt gedrängt (.), (empfand) sich also in gewisser Weise solidarisch mit den Aufrührern von einst (...). (Stöwesand 1966/67, S. 396.)

In einer Schlussbemerkung seines Aufsatzes von 1966/67, die für seine *durchgeführte* Interpretation keinerlei Bedeutung mehr gewinnt und zum Teil im Widerspruch zu seinen vorhergehenden Ausführungen steht, versucht Stöwesand seine ausführlich gegebene *historisch-biographische* Erklärung des Stifterzyklus mit einer liturgischen Erklärung nach Art des Peter Metz zu verbinden. Hierbei geht er vom Spendenaufwurf von 1249 aus, über welchen er zum Schluss noch Folgendes ausführt:

„Ohne jeden Zweifel ist die Ausgestaltung des Anbaues zu einer Stiftergedenkstätte Dietrichs ureigene Idee gewesen. Dennoch hat er den größten Wert darauf gelegt und es auf das stärkste betont, daß er das Bauvorhaben nicht gegen das Domkapitel, das ihn ja einst abgelehnt hatte, sondern in einstimmigem Einverständnis mit ihm durchgeführt hat.“ (Stöwesand 1966/67, S. 400.)

Indem Stöwesand in seiner durchgeführten Untersuchung ausschließlich auf die Person Bischof Dietrichs rekurriert, bleibt seine Versicherung, dieser hätte sein Bauvorhaben *in einstimmigem Einverständnis* mit dem Domkapitel durchgeführt, eine nichtssagende Floskel.

Stöwesand fährt fort:

„(...) nicht in eine neutrale Ehrenhalle stellte der Bischof die Statuen, sondern dahin, wohin sie als die Verkörperung der Stifter des Domes gehörten, in ihre Stiftung (...). Er entnahm sie damit dem weltlichen Bereich, den sie selber ja schon längst mit ihrem Tode verlassen hatten, und wies ihnen ihren Platz in der Kapelle der Fürbitte zu, als die jener Anbau von ihm gedacht war.“ (Ebd.)

Die Stifterfiguren, die Stöwesand ganz zum Schluss noch *dem weltlichen Bereich entnommen* und an einem *Platz in der Kapelle* postiert sieht, der ihrer *Fürbitte* diene, sind dieselben Stifterfiguren, die Stöwesand zuvor in keinerlei Beziehung zu Gebetsverbrüderung und

Fürbittgottesdienst, sondern ausschließlich in ihrer weltlichen Existenz beschrieben hat. Stöwesands Hinweis auf die *Kapelle der Fürbitte* ist ein frommer Nachtrag, der sich mit jeder Figur verbinden lässt: jede Figur bedarf der Buße, der Fürbitte, des Fürbittgebetes, der Gebetsverbrüderung, des Totendienstes, des Fegefeuers, des Beistands der Heiligen, des Ablasses, des Priesters usw. ohne dass es dem Autor bei Betrachtung der Figuren selbst zuvor auch nur einmal eingefallen wäre, auf eine solche spätere Sinngebung, die sich vielleicht an den Figuren selbst aufzeigen ließe, aufmerksam zu machen. Als Nachtrag sind diese Bemerkungen für die Interpretation des Zyklus völlig wertlos.

Nach Stöwesand stellt sich der Zusammenhang zwischen dem (zuvor ausführlich erläuterten und historisch hergeleiteten) *Rebellentum* der Stifterfiguren und ihrer *Teilhaberschaft an den Gebeten* im Naumberger Westchor so dar:

„Nun war die Fürbitte für Stifter und Wohltäter schon immer Sitte. Zu dem Zwecke waren ja die Totenbücher angelegt, die Kalendarien mit der Markierung der Sterbedaten, damit man alljährlich bei der Wiederkehr des Todestages des da verstorbenen Wohltäters durch das Lesen einer Messe, Almosengeben, das Aufstecken einer Kerze o. ä. fürbittend vor Gott gedächte. (...). Neu ist hier, daß Bischof Dietrich bestimmte Wohltäter, nämlich die *primi fundatores*, gleichsam herausnimmt aus dem Totenbuche und sie *den Gläubigen sichtbar vor Augen* stellt, wohl als Sünder, damit für sie Messe gelesen und gebetet würde, aber auch als *Vorbilder in ihrer Spenderfreigebigkeit*, damit ihnen darin *nachgeeifert* würde und die neuen Spender, die lebenden, genauso wie die alten, die verstorbenen, der Fürbitte teilhaftig würden.“ (Stöwesand 1966/67, S. 401; *Herm.*, G.S.)

Nachdem sich für jede Person, selbst für jeden Gegenstand, *Messe lesen* lässt, ohne dass dies dem Gegenstand oder der Person anzusehen wäre, gibt Stöwesand vorstehend auch eine Bestimmung der Figuren an, die sich *per definitionem* an den Figuren aufzeigen lassen müsste: die Stifterfiguren (*den Gläubigen sichtbar vor Augen*) sollen als *Vorbilder ihrer Spenderfreigebigkeit* dienen. Ein *Vorbild* aber muss sich zeigen lassen, sonst ist es kein Vorbild. Stöwesand müsste also erklären, wie Wilhelm, Dietrich und Konrad - um drei wettinische Vorfahren Bischof Dietrichs zu nennen - als *Vorbilder* fungiert haben. Da Stöwesand diesen Hinweis schuldig bleibt, ist auch seine Bemerkung zu den Stifterfiguren als *Vorbildern* ohne jeden Belang.

Zum Schluss fasst Stöwesand den Inhalt des Spendenaufrufs von 1249 in seiner Bedeutung für die Stifterfiguren zusammen, wobei er den lateinischen Wortlaut zum Teil übersetzt:

„So sagt Bischof Dietrich das selbst am Schluß seines Aufrufes: (....) ‚Wir, die wir das stattliche Gesamtwerk entsprechend zu ergänzen wünschen, wir nehmen wie die Verstorbenen auch die Lebenden, die uns reiche Spenden gegeben haben und geben, als uns getreulich Anempfohlene in die allgemeine Brüderschaft und in die Teilhaberschaft an den Gebeten von heute ab und künftig auf.‘ Damit ist der *Zweck des Westchores* von seinem Urheber selbst *als ein religiöser bestimmt*: er ist die Gedenkstätte für die toten ersten Fundatoren, wobei die *Fürbitte* den Spendern seitdem und den lebenden immer mit gilt.“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.)

Es würde ein Verkennen dieser Aussage und ein Verkennen der Aufgabe eines geschichtlichen Referates bedeuten, wollte man die Sätze *Der Zweck des Westchores ist ein religiöser*, der Westchor ist eine *Totengedenkstätte* und dient der *Fürbitte*, mit der zuvor aufgestellten *Rebellenthese* Stöwesands vergleichen, denn diese Vergleichung wäre Stöwesands eigene Aufgabe gewesen, die er selbst schuldig bleibt. Die durchgeführte Darstellung Stöwesands konzentriert sich auf denkwürdige geschichtliche Quellen, die er mit den Stifterfiguren in einen teils plausiblen, teils weniger plausiblen Zusammenhang bringt, und diese ausgeführte geschichtliche Darstellung allein war Gegenstand der vorstehenden Erörterung.

2. Ernst Schubert (1964)²¹⁸⁵*Die Durchsetzung einer theologischen Deutung des Stifterzyklus*

Als Ernst Schubert 1964 zum ersten Mal seine baugeschichtlichen und ikonographischen Hypothesen zum Naumburger Westchor und dessen Statuenprogramm vorlegte, bezog er sich auf einen Stand der Diskussion, die von einem prinzipiellen Konsens über den theologischen und liturgischen Gehalt des Stifterzyklus geprägt war, insofern fast alle Autoren der Nachkriegsjahre - mit Ausnahme der Vertreter einer waldensischen Interpretation - im Naumburger Stifterchor einen Ort der *Gebetsverbrüderung* und des *Totengedächtnisses* sahen.²¹⁸⁶ Der liturgische Charakter des Westchors - so die damals überwiegende Auffassung der Forschung - müsse auch den Stifterzyklus in einer freilich nicht eindeutig bestimmbar, zwischen Gerichtsgedanke und *Communio Sanctorum* schwebenden Weise bestimmt haben. Selbst die Protagonisten einer historisch-biographischen Forschung, Walter Schlesinger und Rudolf Stöwesand, akzeptierten diese Voraussetzung einer theologischen Grundlage des Zyklus, die - nach Ansätzen bei August Schmarsow 1892²¹⁸⁷ - durch Peter Metz in den Jahren 1939/40 grundlegend entwickelt und von demselben Autor in einer weiteren Abhandlung 1947 monographisch dargestellt worden war.²¹⁸⁸ Die Diskussion drehte sich so bei Erscheinen von Ernst Schuberts Publikation um die Fragen, in welcher Weise historische Untersuchungen zu Auftraggeberschaft, Personen des Zyklus und zum Spendenaufruf von 1249 mit der Liturgie des Naumburger Westchors - oder den Vorstellungen, welche Metz,

2185 Zu Ernst Schubert, *Der Westchor des Naumburger Doms. Ein Beitrag zur Datierung und zum Verständnis der Standbilder*, Berlin 1964 (2. unveränderte Auflage 1965), vgl.: Hamann-MacLean 1966, S. 234 (n.3) / Schmoll 1966, S. 289f, n.1 / Bauch 1972, S. 227 / Boeck 1975, S. 85 / Sauerländer 1979, S. 207 (n.113), 213, 223-226, 236 / Sauerländer 1984, S. 370ff. / Wollasch 1984, S. 363f. / Scurie 1989a, S. 345 / Winterfeld 1994, S. 289ff. / Schulze 1995, S. 5 / Cremer 1998, S. 263 (n.7) / Horch 2001, S. 165ff., 169f. / Jung 2002, S. 103 / Kunde 2007, S. 213f, 217f., 220-222, 224, 226-228.

2186 So bescheinigt Ernst Schubert in seiner (zusammen mit Jürgen Görlitz verfassten) Besprechung der Abhandlung Alfred Stanges und Albert Fries' von 1955 (siehe Kap. XX. 10), dass deren ausschließlich theologische Untersuchung zum Naumburger Stifterzyklus trotz „vieler Mängel im Historischen“ der Forschung den Weg gewiesen habe („der hier gewiesene Weg dürfte in Zukunft zu Recht Schule machen“; Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1115), und im Vorwort zur 2. Auflage der vorliegenden Abhandlung (Schubert E. (1964)1965, S. 7) bemerkt der Autor, dass zum tieferen Verständnis des Naumburger Stifterzyklus „beim augenblicklichen Stande der Forschung (...) Einzelforschungen vor allem zur *Totenliturgie* in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf möglichst breiter Grundlage Voraussetzung (wären).“ (Herv., G.S.)

2187 Siehe Kap. II. 1 (*Der religiöse Stifterzyklus*).

2188 Siehe Kap. XIX. 1. (*Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung - Communio Sanctorum und Heiligengericht*) und Kap. XX. 1 (*Gericht und Totenfürsorge*).

Stange/Fries und der überwiegende Teil der Nachkriegsforschung von einer solchen Liturgie des Naumberger Westchores gefasst hatten - zu verbinden und zu einer Gesamtinterpretation des Zyklus zu integrieren wären.

Schubert lieferte in seiner Abhandlung eine ausführliche Erklärung des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs II.²¹⁸⁹ und verknüpfte diese Erklärung mit methodischen Überlegungen zum Aussagewert dieses Aufrufs für die steinernen Figuren. In Auseinandersetzung mit Walter Schlesingers Untersuchung wies er dessen Frühdatierung der Naumberger Bildwerke in die 1240er Jahre zurück.²¹⁹⁰ Wenn Schubert an der älteren, seit Carl Peter Lepsius' Abhandlung von 1822 in der Forschung allgemein vertretenen Datierung des Zyklus in die 1250er Jahre, d.h. *nach 1249* festhielt, so wollte er sich hierbei allerdings nicht auf die traditionelle Berufungsinstanz, die Urkunde Bischof Dietrichs von 1249, berufen. Schubert wollte seine Datierung der Westchorstatuen vielmehr auf einem methodisch ganz anderen Weg, nämlich durch eine baugeschichtliche Untersuchung gewinnen, die nicht nur eine bestimmte Datierung der Architektur des Westchores ermöglichen, sondern den Autor auch befähigen sollte, zu einer neuen Deutung der *Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler* zu gelangen.²¹⁹¹ Die Grundthese Schuberts vom

2189 Schubert (1964)1965, S. 42-52 (*Exkurs*).

2190 Schubert kritisiert die von Schlesinger (1952) und Stöwesand (1959) mit gegensätzlichem Resultat unternommenen Versuche, über eine Bestimmung der Person des bischöflichen Auftraggebers auf die Bedeutung des Stifterzyklus zu schließen und zu einer festen Datierung des Stifterzyklus zu gelangen, wobei Schubert sich vor allem mit der Argumentation Schlesingers auseinandersetzt. Dessen Auffassung, die weitgespannten Kontakte Bischof Engelhards deuteten auf diesen Bischof als Initiator und Programmgeber des Stifterzyklus hin, stellt Schubert die Auffassung Carl Peter Lepsius' (1822) entgegen, dass allein Bischof Dietrich ein genealogisches Interesse an der Aufstellung der Stifterfiguren gehabt haben könne:

„Sah also Bischof Engelhard von Naumburg (1207-1242) Mainz und Bamberg, die Kathedrale, die den Anstoß zur Planung eines Westchores in Naumburg gegeben haben könnte, und den Dom mit dem ersten Westlettner des großen Meisters, sein Nachfolger Dietrich II. aber sicher weder die eine noch die andere Metropole, dann besagt das eigentlich nicht viel. Auf jeden Fall ist der daraus gezogene Schluß, nur Bischof Engelhard könne den Westchor in Naumburg geplant, nur er den Naumberger Meister von Mainz nach Naumburg gezogen haben, [24] *Schlesinger (1952), S. 44*] lediglich eine Vermutung, der man beispielsweise die ebensogut begründete entgegenhalten könnte, nur Bischof Dietrich hatte ein Familieninteresse an der Aufstellung der Stifterfiguren. [25] *So argumentierte zuerst Lepsius (1822), S. 14 (...).*“ (Schubert E. (1964)1965, S. 13 u. n.24/25.)

2191 Die Deutung der Naumberger Stifterfiguren als Grabmäler *sui generis* (und die Kritik dieser Auffassung) findet sich vereinzelt vor Ernst Schuberts Abhandlung von 1964 in Andeutungen bei:

Bäumer (1941, S. 92) (*kritisch*): „Er [*Bischof Dietrich*] beabsichtigte auch nicht, ihnen [*seinen Vorfahren*] Grabdenkmäler zu setzen, denn er beschwor ja die lebendige Gegenwart ihres vorbildlichen Tuns als Beispiel der Gläubigen in den Chorraum.“

Grabmaltersatz der Stifterfiguren suchte der Autor mit dem Gedanken der *Gebetsverbrüderung* und der *Liturgie des Totengedenkens* in Einklang zu bringen, wobei er in diesem Punkt freilich noch Forschungsdefizite anmahnte.²¹⁹²

Baugeschichtliche Überlegungen zum Naumburger Dom

Durch zwei Baudaten zum Naumburger Domneubau des 13. Jahrhunderts glaubte Schubert nachweisen zu können, dass der Westchor und sein Statuenzyklus erst in den 1250er Jahren entstanden sein könne. Aus dem Hinweis einer Urkunde von 1244, in der es heißt, dass man gegenwärtig im Naumburger Dom „Prozessionen nicht in normaler Form durchführen könne, da eine Klausur nicht existiere“ und dem weiteren Hinweis einer Urkunde von 1247, aus der hervorzugehen scheine, dass damals „der Bau der Klausur (...) vermutlich noch nicht abgeschlossen“ gewesen sei, zog Schubert den Schluss auf eine während der 1240er Jahre in Naumburg ganz auf die Fertigstellung der Klausur ausgerichteten Tätigkeit. Die von Schubert angenommene Konzentration der Bautätigkeit in den 1240er Jahren auf die Klausur habe Bauarbeiten an anderen Stellen des Doms, etwa am Westchor, zumal in baugeschichtlich späteren, *gotischen* Formen ausgeschlossen. Wenn die Bauhütte des Naumburger Doms in den 1240er Jahren mit der Fertigstellung der Klausur in den Formen der *Spätromanik* beschäftigt gewesen sei, dann könne sie nicht gleichzeitig den Westchor in den Formen der *Gotik* errichtet haben, so dass dieser Bauteil erst in den 1250er Jahren entstanden sein könne. Um ein Wort Wilhelm Pinders aufzugreifen, ging Schubert am Naumburger Dom von einem *Gänsemarsch der Bauformen* und auch der Bauarbeiten selbst aus. Die Bautätigkeit am Naumburger Dom habe sich in den 1240er Jahren auf die Klausur beschränkt, und „demnach ist es ganz *unwahrscheinlich*, ja *fast unmöglich*, daß der Westchor schon vor dieser Zeit, schon vor dem Ende der vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu bauen begonnen wurde.“²¹⁹³

Wallrath (1949, S. 5). „Die Toten selbst steigen aus ihren Grabtumben herauf; die vom Boden hochgehenden Architekturglieder heben sie empor als dem Leben wiedergeschenkte Menschen (...)“

und Stange/Fries (1955, S. 100): „So erscheint also, nehmen wir (...) die Fülle der in Chören des 13. und 14. Jahrhunderts aufgestellten *Stiftergräber* hinzu, der Naumburger Westchor keineswegs so sehr als Einzelfall und Ausnahme, wie man zumeist meint.“ (*Herv.*, G.S.; zitiert in Fußnote 2076).

2192 Schubert E. (1964)1965, S. 7 (zitiert in Fußnote 2186).

2193 Schubert E. (1964)1965, S. 18; *Herv.*, G.S.

Mit sprachlichen Mitteln leitet Schubert fast unmerklich von einer ganz unsicheren Hypothese zu einem fast sicheren Lehrgebäude über, wobei Vokabeln wie *unwahrscheinlich*, *sicherlich*, *allenfalls*, *höchstwahrscheinlich* die Stationen seiner gedanklichen Entwicklung markieren. Dass seine Hypothesen als feststehende Tatsachen gelten sollen, versucht

Eine Marienstiftskirche im Westen des Doms

Anhand einer Urkunde von 1281 wies Schubert darauf hin, dass damals die Einrichtung eines Mariendienstes im Naumburger Westchor geplant gewesen sei, zu einem Zeitpunkt, als nach dem Tode Bischof Dietrichs II. - er war 1272 gestorben - seine Nachfolger die bischöfliche Residenz wieder nach Zeitz verlegt hatten, der Sitz der Kathedrale und des Domkapitels aber weiterhin in Naumburg verblieben war.

Aus Schuberts Argumentation wurde zunächst nicht ersichtlich, was die Einrichtung eines Mariendienstes *nach 1281* für die Baugeschichte des Westchors *um 1250* (um die es ihm doch eigentlich zu tun war) und dessen Zweckbestimmung bedeuten sollte. Schubert zählte einige Bestimmungen dieser durch ihn zum Zeugnis für die Baugeschichte erhobenen *Urkunde von 1281* auf, in denen von der Stiftung einer Vikarie die Rede ist, von der Verpflichtung des Naumburger Propstes zum Lesen von Messen (jede Woche drei Messen, eine Messe *für die Lebenden, eine zweite für die Toten und die dritte zu Ehren der Hl. Gottesmutter Maria*), woraus Schubert folgerte, dass der Naumburger Westchor „bereits 1281 ein Marienchor war“. ²¹⁹⁴

Schubert mit einem willkürlichen *Damit* zu begründen:

„Für den Bau des Kreuzgangs und der Klausur bietet jene Urkunde von 1244 einen sicheren terminus post quem, in der es heißt, daß man die Prozessionen nicht in normaler Form durchführen könne, da eine Klausur nicht existiere. 1247 war der Bau der Klausur (...) *vermutlich* noch nicht abgeschlossen. Demnach ist es *ganz unwahrscheinlich, ja fast unmöglich*, daß der Westchor schon vor dieser Zeit, schon vor dem Ende der vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu bauen begonnen wurde. Seine Errichtung fällt *sicherlich* in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts; sie wurde *allenfalls* kurz vor der Mitte dieses Jahrhunderts in Angriff genommen. *Damit* erweist sich die Datierung der früheren Forschung - Baubeginn nach 1249 - als *höchstwahrscheinlich* richtig, die neuerdings verfochtene Ansicht - Baubeginn schon unter Bischof Engelhard, der 1242 starb - als *sicherlich unzutreffend*.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Schuberts Vorstellung eines rigiden Nacheinander von spätromanischer und frühgotischer Werkstatt wird durch Sauerländer (1979, S. 236) zurückgewiesen:

„Selbst wenn man voraussetzt, daß die vorgeschlagene Bauzeit für die Klausur - erst ab 1244 - zutrifft, bleibt das geforderte zeitliche Nacheinander von Klausur und Westchor ein mögliches, keineswegs aber ein zwingendes Postulat. Mit ebensoviel Berechtigung kann man die Ansicht verfechten, daß spätromanische Klausur und hochgotischer Westchor gleichzeitig entstanden - eine im weiteren Sinne heimische Werkstatt wäre hier, eine von außen neu gerufene dort tätig gewesen.“

Vgl. auch Cremer 1997, S. 21f.

2194 Schubert E. (1964)1965, S. 23.

Aus Schuberts Formulierung: „Man muß schon daraus schließen, daß der Westchor *nicht erst 1374, sondern bereits 1281* ein Marienchor war“ (ebd.) geht hervor, dass Schubert selber der Ansicht ist, aus dieser Urkunde ließen sich keine Schlüsse auf die Funktion des Westchors *vor 1281* ziehen. (*Herv.*, G.S.)

Die Stiftungsurkunde von 1281 mit der Verpflichtung zur wöchentlichen Lesung einer Marienmesse (und anderer Messen) war jedoch in Schuberts Argumentation nur einer von mehreren Hinweisen (die er meist Quellen des 14. Jahrhunderts entnahm), welche auf einen *späteren* Zusammenhang des Naumburger Westchors mit einem Mariendienst hindeuteten. Für die Baugeschichte um 1250 wurden Schuberts Hinweise nur dadurch interessant, dass er gleichzeitig behauptete, der Naumburger Westchor habe die *Nachfolge einer Marienstiftskirche* angetreten, und die Liturgie des Westchors sei *von allem Anfang an* die eines Marienstiftes gewesen:

*Nach der Erbauung des Westchors beherbergte der Naumburger Dom zwei Kapitel, das hochstiftische Domkapitel und das stiftische Kapitel einer Marienkirche, die wahrscheinlich älter war als der Dom. Der Westchor ist vermutlich der Nachfolger dieser Marienstiftskirche, die an seiner Stelle bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts gestanden haben dürfte. Diese Stiftskirche könnte der älteste Naumburger Kirchenbau sein, gestiftet von den Markgrafen Hermann und Ekehard, die später auch die Verlegung des Bistums Zeitz nach Naumburg durch umfangreiche Schenkungen ermöglichten und daher auch als Stifter der Domkirche galten. Sie waren demnach Gründer der beiden Kirchen, die der Dom in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in sich vereinigte.*²¹⁹⁵

Schubert bot hier eine ganze Reihe ungesicherter Hypothesen - sprachlich ausgedrückt durch *wahrscheinlich, vermutlich, dürfte, könnte* -, darunter auch die, auf die es ihm im Folgenden ganz besonders ankam, dass der Westchor „*vermutlich* der Nachfolger“ einer Marienstiftskirche gewesen sei. Diese Nachfolge verstand Schubert ganz materiell in dem Sinn, dass der Naumburger Westchor mit seinem Stifterzyklus auf dem Platz stehe, an dem „bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts“ eine Marienstiftskirche „gestanden haben *dürfte*“. An diesem Punkt seiner Darstellung sah sich Schubert genötigt, auf eine verbreitete Forschungsmeinung einzugehen, die von einer Marienstiftskirche überhaupt nichts wusste. Markgraf Hermann habe - so die vor Schuberts Veröffentlichung gültige Forschungsmeinung - auf seiner neuen Burg (*Naumburg*) zu Beginn des 11. Jahrhunderts eine *Stiftskirche* gegründet, die später zur ersten *Bischofskirche* erhoben worden sei, als das Bistum von Zeitz nach Naumburg verlegt wurde.

Diese Auffassung war wohl zum ersten Mal durch den Naumburger Gymnasialprofessor Selmar Lüttich im Programmheft des Domgymnasiums von 1898 veröffentlicht worden, wo dieser auf eine Mitteilung der *Merseburger Bischofschronik* aufmerksam machte, in welcher - so Lüttich - indirekt von der Erhebung einer ersten ekkehardinischen Stiftskirche zur Domkirche berichtet werde. Anlass für diese Nachricht der *Merseburger Bischofschronik* sei der zuvor unternommene (und gescheiterte) Versuch der ekkehardinischen Brüder gewesen, durch eine Schenkung an den Mer-

2195 Schubert E. (1964)1965, S. 35; *Herv.*, G.S.

seburger Bischof Einfluss auf das dortige Bistum zu gewinnen. Diese versuchte Schenkung an den Merseburger Bischof sollte auch die von Markgraf Hermann gegründete Propsteikirche in Naumburg umfassen, zu der - so die Merseburger Bischofschronik zum Jahr 1021 - neuerdings der Grund gelegt worden sei (*praeposituram in Nuemburg noviter fundatam*). Nach Ablehnung des Angebots durch den Merseburger Bischof sei es den Brüdern jedoch gelungen, „den Gegenstand der beabsichtigten Schenkung mit größerer Ehre (zu) krönen (*donationes suas ad maiorem cumulant honorem*)“²¹⁹⁶. Lüttich und bis zu Schuberts Veröffentlichung *unisono* alle Forscher legten dies in dem naheliegenden Sinn aus, „daß die Propsteikirche zur [Naumburger] Bischofskirche geworden sei“, nachdem unter den *donationes* Hermanns ausdrücklich die *praepositura* in Naumburg genannt worden war.²¹⁹⁶

Schubert trat nun dieser Auffassung von der Erhebung der Propsteikirche zur ersten Naumburger Bischofskirche, die auch durch Hermann Giesau, Walter Schlesinger und Rudolf Stöwesand vertreten worden war,²¹⁹⁷ entgegen, indem er zunächst die Meinung äußerte, dass vor Verlegung des Bischofssitzes zur Zeit der Brüder Hermann und Eckehard II. im frühen 11. Jahrhundert *vielleicht* zwei Kirchen in Naumburg bestanden hätten: eine *Marienpfarrkirche* und eine *Propstei mit Kirche*.²¹⁹⁸

Schubert zeigte sich erstaunt darüber, wie man in der Forschung auf den Gedanken habe kommen können, in der *Erhebung zu höherer Ehre* der namentlich genannten *praepositura in Nuemburg noviter fundata* eine *Erhebung* der Propsteikirche Markgraf Hermanns zur Bischofskirche zu sehen. Diesen naheliegenden Schluss bezeichnete Schubert zwar nicht als rundweg für falsch, *aber* er gehe „über die Nachrichten der

2196 Lüttich 1898, S. 18.

Die betreffende Stelle in der *Merseburger Bischofschronik* (zitiert bei Schubert E. (1964)1965, S. 33, n.11) lautet:

„*Promittebat enim Ekkardus ecclesie sue (sc. Merseburgensi) abbatiam in Jena tunc confirmatam, Hermannus preposituram noviter fundatam ... Praefati (sc. Hermannus et Ekkardus) talibus repudiati responsis donationes suas ad maiorem cumulant honorem.*“ (*Hern., G.S.*)

Der - auch in Lüttichs Übersetzung (s.o.) nahegelegte - Sinn dieses Satzes ist der, dass die Brüder Hermann und Ekkehard ihren Schenkungen zu noch größerer Ehre verholfen haben, indem der Ort dieser Schenkungen, Naumburg, zum Bischofssitz erhoben wurde. Die von Horch (2001, S. 167, n.747) vorgeschlagene Übersetzung des Passus: „sie (sc. die Brüder) vermehrten die Stiftungen zur Ehre ihrer Vorfahren“ verfehlt den Sinn des Satzes, denn *cumulare ad maiorem honorem* heißt soviel wie ‚mit höherer Ehre krönen‘ (Lüttich) oder ‚zur höheren Ehre erheben‘ - das *cumulare* bezieht sich nicht, wie Horchs Übersetzung es will, auf eine quantitative Vermehrung der Stiftungen (so als hätten die Brüder nach ihrer Abfuhr in Merseburg für Naumburg noch etwas draufgepackt), und von irgendwelchen Vorfahren der Brüder ist an dieser Stelle des Berichts nicht die Rede.

2197 Vgl. Giesau 1927, S. 7. ; Schlesinger 1952, S. 49f. (zitiert in Fußnote 1908 und Stöwesand (1959)1966, S. 25f. (zitiert in Fußnote 2118).

2198 Schubert E. (1964)1965, S. 33; siehe Zitat in Fußnote 2200.

Chronik entschieden hinaus.“ Man müsse „berücksichtigen, daß dort lediglich gesagt wird, die Schenkungen seien zu größerer Ehre erhoben worden“ und dies dürfe man - obwohl die Propsteikirche Hermanns *namentlich* genannt ist - „*natürlich nicht* auf den Bau der Propsteikirche beziehen“. ²¹⁹⁹

Schubert spekulierte zunächst ohne jeden Quellenverweis über die Existenz von *zwei* Kirchen in Naumburg zur Zeit der ekkehardinischen Brüder, eine *Marienfarrkirche* und eine *Propsteikirche*.²²⁰⁰ Von diesen zwei Kirchen aber war schon drei Seiten später nicht mehr die Rede, denn dort identifizierte Schubert beide Kirchen miteinander.²²⁰¹ Die *Propsteikirche*, die Schubert jetzt im Hinblick auf seine neue Interpretation als *Marienstiftskirche* titulierte, habe neben dem erst *nach* der Verlegung errichteten ersten Naumburger Dom die Jahrhunderte überdauert, bis sie dann durch den Domneubau im 13. Jahrhunderts verdrängt worden sei. Immerhin habe die Marienstiftskirche, als der kleine frühromanische Dom *längst abgerissen* war, im Westen des Domareals noch so lange bestanden, bis unter Bischof Dietrich II. in den 1250er Jahren der frühgotische Westchor in Angriff genommen worden sei, der heute genau auf dem Platz stehe, wo einst die ekkehardinische Propstei- oder Marienstiftskirche gestanden habe.

Obwohl Schubert dies nicht ausdrücklich erwähnte, ging aus seinen Worten hervor, dass die von ihm angenommene ekkehardinische Marienstiftskirche von beträchtlicher Größe und Breite gewesen sein musste. Von den Ausmaßen dieser Kirche

2199 Ebd., *Herv.*, G.S.

Schubert hätte sich an dieser Stelle mit der Auffassung von Karl Memminger auseinandersetzen können, der gleichfalls die Identifizierung der Propsteikirche mit dem ersten (provisorischen) Naumburger Dom ablehnt, aber die Propsteikirche nicht mit einer erst von Schubert ins Spiel gebrachten Marienstiftskirche, sondern mit der urkundlich überlieferten Kirche des Georgenklosters gleichsetzt („Mit der Propsteikirche, welche Markgraf Herrmann in der Urkunde [*sc der Merseburger Bischofschronik*] erwähnt, kann nur die Kirche St. Georgen gemeint sein, denn das Georgenkloster war eine neue Stiftung der Eckhardiner. Jedenfalls entsprach diese Kirche nicht den Anforderungen eines Bischofssitzes und es taten sich also die ersten Fundatoren mit dem Bischof zusammen, um ein würdiges und geräumiges Gotteshaus für Stift und Bistum herzustellen.“ (Memminger 1910, S. 3.)) - Memminger versäumt es freilich, eine Quelle angeben, in der von einem *Zusammenschluss der ersten Fundatoren mit dem Bischof* zur Errichtung eines Domes berichtet würde, weshalb Memmingers Mitteilung eine bloße Vermutung ist.

2200 „Schon vor der Verlegung des Bistums bestand die ‚neue Burg‘, die der Stadt ihren Namen gab, und - abgesehen *vielleicht* von der *Marienfarrkirche* - eine *Propstei mit Kirche*.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

2201 Drei Seiten später heißt es dann:

„Zwar war der frühromanische Dom inzwischen längst abgerissen, die ‚*prepositura noviter fundata*‘ von 1021, die *Marienstiftskirche*, bestand aber noch.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 36; *Herv.*, G.S.)

könne man sich noch heute eine Vorstellung machen, denn der weite Abstand des heutigen Westturmpaares am Dom erkläre sich dadurch, „daß zwischen ihm die Ostteile der Marienkirche stehen bleiben konnten.“ Die Marienstiftskirche und ehemalige Propsteikirche von 1021 war nach Schubert von so beträchtlicher Breite gewesen, dass „die umfaßten Außenmauern der Marienstiftskirche“ für „die jetzt dem [West-]Chor zugewandten Turmwände verwandt“ werden konnten.²²⁰²

Außer einer *Arbeitshypothese* Paul Frankls von 1939 (auf die Frankl selbst bei Veröffentlichung wenig Gewicht gelegt hatte), welche die weite Stellung der Westtürme durch ein *Atrium* des ersten Doms erklären wollte,²²⁰³ hielt Schubert all diejenigen Thesen keiner Beachtung für würdig, welche den weiten Abstand der Westtürme durch eine Planänderung beim spätromanisch-gotischen Neubau des 13. Jahrhunderts erklären wollten, denn die für die heutigen Westtürme verwendeten Mauerzüge seien - so Schubert - *frühromanisch* (woran sieht man das?). Da auch der *frühromanische Dom* für diese Mauerzüge ausschied, kam für Schubert nur die *frühromanische Marienstiftskirche* - denn *frühromanisch* waren für den Autor die Mauerzüge in jedem Fall - in Frage, und mithilfe dieser Kirche begründete Schubert eine weitere Hauptthese seiner Abhandlung: die Stifterfiguren seien *Ersatz* für *Grabmäler*, welche zusammen mit der Marienstiftskirche beseitigt und gleichzeitig auf neuartige Weise - eben in Gestalt dieser Stifterfiguren - erhalten worden seien.²²⁰⁴

2202 „Der Grund für die weite Disposition der Westtürme und für die Erhaltung jener beiden Mauern ist nunmehr nicht schwer zu erraten: Der spätromanische Dom war größer und länger als der frühromanische. Er reichte im Westen bis an die Marienstiftskirche heran. Zwar war der frühromanische Dom inzwischen längst abgerissen, die ‚prepositura noviter fundata‘ von 1021, die Marienstiftskirche, bestand aber noch. Da der Platz für den spätromanischen Domneubau im Westen nicht ausreichte, rückte man das Westturmpaar weiter als gewöhnlich auseinander, so daß zwischen ihm die Ostteile der Marienkirche stehen bleiben konnten. Für die jetzt dem Chor zugewandten Turmwände verwandte man ganz natürlicherweise die umfaßten Außenmauern der Marienstiftskirche. Als ein neuer Plan dann den Abbruch der Marienstiftskirche und die Erbauung des Westchors an ihrer Stelle vorsah, waren die Turmunterbauten schon soweit (ca. 10-12 m) aufgemauert, daß man sie nicht wieder beseitigen mochte und lieber die weite Stellung der Türme in Kauf nahm.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 36.)

2203 Vgl. Frankl 1939, S. S. 531.

2204 „Der Hypothese, die beiden in den spätromanischen Westtürmen erhaltenen *frühromanischen* Mauern stammten noch vom ersten Dombau her, steht nicht nur die Tatsache entgegen, daß der frühromanische Dom dann unverhältnismäßig lang und schmal gewesen sein müßte, viel länger und schmäler als normal, sondern auch die Kuriosität, daß man dann zwar den ganzen frühromanischen Dom beim Neubau in spätromanischer Zeit beseitigte, im Westen jedoch zwei einzelne Mauern beibehielt - was ganz erhebliche Schwierigkeiten für den Neubau mit sich brachte. Dabei ist es gleichgültig, ob man die *frühromanischen* Reste einem ehemaligen Atrium, einem westlichen Turmpaar oder irgendeinem anderen Bauteil zuschreibt. Gehören die fraglichen Mauern und Fundamente dagegen zu einer andern Kirche, dann braucht man nicht lange nach Erklärungen zu

Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler

Schuberts Ersatzgrabmälerthese hing von der Voraussetzung ab, dass die eckehardinischen Brüder Hermann und Ekkehard zusammen mit ihren Gemahlinnen in einer von Schubert angenommenen Marienstiftskirche begraben worden waren, deren Zerstörung die Zerstörung ihrer Gräber mit sich geführt habe, und so erst das Bedürfnis bei Bischof Dietrich hervorgerufen hätten, in Gestalt von Stifterfiguren Ersatz für diese Grabmäler zu schaffen. Kronzeuge für Schuberts These war ein vom Naumburger Domprediger Johannes Zader im 17. Jahrhundert angefertigtes Exzerpt aus einem verlorenen Naumburger Totenbuch (*Mortuolog*), in welchem von der Bestattung Ekkehards II. und Konrads in der Formulierung *sepulto in monasterio* die Rede ist, was Schubert mit *bestattet in der Marienstiftskirche* übersetzte.²²⁰⁵

suchen. Dann sollte zunächst die gesamte andere Anlage erhalten bleiben. Dann stand dem Neubau der Kathedrale eine andere kirchliche Institution mit allen ihren Rechten im Wege. Hinzu kommt, daß das *Marienstift* eine altherwürdige, eine eckehardingische Gründung gewesen sein *dürfte*. Auch von daher *könnte* man Bedenken gehabt haben, das Gotteshaus zu beseitigen. Jedenfalls wird man den Plan dazu wohl *kaum* gefaßt haben, ohne sich zugleich Gedanken darüber zu machen, wie man die Marienkanoniker entschädigt. *Wahrscheinlich* war aber noch in anderer Hinsicht für Ersatz zu sorgen. Es war nicht nur ein neues Gotteshaus für die Marienstiftsherren zu beschaffen, sondern auch dafür zu sorgen, daß das geistliche Inventar der Stiftskirche, vor allem die *Altäre* und *wohl auch bedeutende Gräber* - in welcher Form auch immer - *weiterbestehen* konnten.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 37; *Herv.*, G.S.)

Zum *Weiterbestand* der von Schubert angenommenen *bedeutenden Gräber* einer hypothetischen *Marienstiftskirche* in Form der *Stifterfiguren* vgl. den folgenden Abschnitt.

Mit Schuberts erster Veröffentlichung von 1964 setzte eine Reihe nicht abreißender Publikationen dieses Autors ein, die alle die Versicherung beinhalten, dass der Naumburger Westchor an die Stelle einer im Westen des Doms befindlichen Marienstiftskirche getreten sei, so zunächst in zwei Abhandlungen, die der Autor zusammen mit Gerhard Leopold veröffentlicht hat (vgl. Leopold /Schubert 1967, v.a. S. 98f. und Leopold/Schubert 1972, v.a. S. 5f.).

2205 Schubert E. (1964)1965, S. 39f u. n.39:

„(...) das Exzerpt des Naumburger Chronisten Zader aus einem alten Mortuologium, das schon zu seiner Zeit (zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) verlorengegangen, (...) enthält die Namen von elf Naumburger ‚Stiftern.‘ Den meisten von ihnen wurde der Begräbnisplatz beigeschrieben. Dieser Zusatz fehlt lediglich - und bedauerlicherweise - gerade bei den Gemahlinnen Hermanns und Eckehards und bei Hermann selbst. Aber wenigstens Eckehards Begräbnis wird hier angegeben: ‚Hechardus marchio ob. d. Timothei 9. Cal. Febr. sepulto in monasterio.‘ *Was bedeutet ‚in monasterio?‘* (.....). Außer bei Eckehard II. und seinem Neffen Konrad, bei dem es auch heißt: ‚sepulto in monasterio‘, sind die Angaben des Mortuologiums (...) genauer. Gepa, Gerburg und Dietrich waren nach dieser Auskunft vor dem Kreuzaltar begraben: ‚ante altare sancte crucis‘; Thimo ‚ante altare sancti Stephani‘ und Dietmar ‚ante altare sancti Johannis ev.‘. Da es sich hier um ein Mortuologium des Naumburger Doms handelt, können nur Altäre im Dom in jenen Zitaten gemeint sein. Warum hat man aber ausgerechnet die Grabstätte Eckehards nur ganz oberflächlich bezeichnet, bei den andern ‚Stiftern‘ aber sehr genaue Angaben gemacht? *Es ist doch gar nicht denkbar*, daß gerade Eckehard - und natürlich auch seine Verwandten - nicht in der Nähe eines Altars bestattet waren! Sollte man *ausgerechnet* von den Gräbern der *weitaus bedeutendsten*

Stifter, der Eckeharding, nicht mehr gewußt haben, wo sie *eigentlich* innerhalb der Kirche lagen, von den minderen Stiftergräbern aber noch genaue Kunde gehabt haben! *Das ist ganz unwahrscheinlich*. Es bleibt nach alledem *kaum ein anderer Schluß übrig*, als daß Eckehard II. und sein Neffe Konrad im Gegensatz zu den andern im Zaderschen Exzerpt genannten Stiftern eben nicht im Dom begraben wurden, weil sonst auch bei ihnen genaue Angaben gemacht worden wären, sondern in einer andern Kirche, die im Mortuologium mit ‚monasterium‘ bezeichnet wird. Zwei Kirchen *kämen in Frage*: die des Georgenklosters und die des Marienstifts. Für das Georgenkloster spricht die Tatsache, daß dort noch um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert ein Grabmal Eckehards I. und seiner Gemahlin Swanhild gestanden haben soll. Der Bericht darüber schließt jedoch die Annahme, es handele sich dabei um das ursprüngliche Grabmal, aus. Es kann sich vielmehr nur um ein sog. Gedächtnisgrabmal gehandelt haben, wie sie im 13. Jahrhundert häufig angelegt wurden, besonders gern für Stifter bzw. Gründer von Kirchen. Da aber das Georgenkloster die Nachfolge des eckehardingischen Hausklosters in Kleinjena antrat, verehrte man hier *zu recht* Eckehard I., den Gründer des Klosters in Kleinjena, auch als den eigenen, obwohl die Neustiftung in Naumburg vermutlich auf die Söhne Eckehards I. zurückgeht. Diese Tatsache *präjudiziert natürlich nicht*, daß auch die Familiengrabstätte aus Kleinjena ins Georgenkloster überführt und die Eckeharding dort endgültig bestattet wurden. *Mit guten Gründen* hat man darauf verwiesen, daß diese Verlegung ‚ja dann gänzlich ohne Sinn gewesen wäre, denn das Georgenkloster in Naumburg bedeutete, wenn man so sagen darf, keine Verbesserung gegenüber dem Kloster in Jena‘ [39 (...) *Sollte das ‚sepultus in monasterio‘ im Mortuologium des Doms ‚begraben im Georgenkloster bedeuten, dann müßte man schließen, der Schreiber habe nicht mehr genau gewußt, wo; denn sonst hätte er gewiß eine besser zutreffende Formulierung gewählt (z. B. ‚in monasterio sancti Georgii‘). Heißt ‚in monasterio‘ in der am Dom gelegenen Stiftskirche, dann ist die Kürze des Ausdrucks durchaus verständlich.*], zumal das Georgenkloster außerhalb der Naumburger Mauern lag, und *man hätte doch wohl vor allem dafür gesorgt*, daß die Gebeine der Vorfahren im sicheren Schutz der neuen Burg eine neue Ruhestätte fänden. Dann *käme in erster Linie die Marienstiftskirche als neue Grabkirche in Frage*. Sie lag am Fuße der Burg. *Sie war die erste Kirche der Eckeharding in Naumburg, die bezugsfertig wurde. Auch die Tatsache, daß die eckehardingischen Gräber später nie mehr erwähnt werden, spricht für diese Kirche. Sie war ja die einzige, die bereits im hohen Mittelalter aufgehoben wurde. Die Nachricht: ‚sepultus in monasterio‘, irgendwo in dem beseitigten Münster des Marienstifts, würde man dann verständlich finden. Vielleicht war also die Familiengrabstätte der Eckeharding - auch die Gräber Eckehards I. und seiner Vorfahren - ursprünglich in der Marienstiftskirche angelegt, die später durch den Westchor ersetzt wurde.*“ (Hervorhebungen, G.S.)

- Soweit Ernst Schubert. Merkwürdig ist in seinen Ausführungen der Terminus ‚Münster des Marienstifts‘. ‚Münster‘ ist nur ein anderes Wort für ‚Dom‘. ‚Münster des Marienstifts‘ hieße also soviel wie ‚Dom des Marienstifts‘, das aber wäre - dem Wortsinn nach - ein Dom, der von einem Marienstift abhängig wäre, was es nicht gibt. Doch kann eine Klärung von Schuberts Terminus an dieser Stelle erspart bleiben, weil *monasterium* nicht *Marienstiftskirche* bedeutet.

Um nun die anfangs von Schubert gestellte Frage zu beantworten: *Was bedeutet ‚in monasterio‘? - denn Schuberts eigene Antwort „Münster des Marienstifts würde man verständlich finden“ ist unsinnig, so bedeutet in einem „Mortuologium des Doms“ (Schubert)*

in monasterio: ‚im Dom‘.

Im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 wird der Naumburger Dom, dessen Fertigstellung durch Beiträge der Gläubigen ermöglicht werden soll, *expressis verbis* als *monasterium* bezeichnet. Es heißt dort:

„*primi ecclesie nostre fundatores, (...) qui pro prima fundatione maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt, sic certum est posteros per*

largitionem elemosinarum suarum *in edificationem monasterii* promeruisse semper et promereri.
(Zitiert nach Mrusek 1976, S. 395, n.102: *Herv.*, G.S.).

Auf deutsch: ‚So wie die ersten Stifter unserer Kirche sich für ihre erste Stiftung das größte Verdienst bei Gott und Nachlass ihrer Sünden erworben haben, so ist es sicher, dass die Nachkommen sich durch die Freigebigkeit ihrer Spenden *für den Bau des Domes* verdient gemacht haben und immer verdient machen werden.‘ (G.S.)

Walter Stach (bei Küas 1937, S. 174) übersetzt die entsprechende Passage: ‚Wie schon die ersten Stifter unserer Kirche (...) auf Grund der ersten Stiftung sich das größte Verdienst vor Gott und die Verzeihung ihrer Sünden verdient haben, so gewiß ist es, daß die Nachkommenden durch die Freigebigkeit ihrer Spenden *für den Ausbau des Stiftes* sich stets verdient gemacht haben und (noch) verdient machen.‘ (*Herv.*, G.S.)

Selbst wenn man die Übersetzung Stachs von *in edificatione monasterii* mit *für den Ausbau des Stiftes* akzeptiert (anstelle von *für den Bau des Domes*), so ist mit *Stift* im Zusammenhang der Urkunde von Bischof und Domkapitel das *Domstift* gemeint.

Wie unsicher Stach sich jedoch bei seiner Übersetzung von *monasterium* mit *Stift* ist, zeigt seine anschließende Erläuterung zum Begriff *monasterium*, bei der er sich einer eigenen Stellungnahme enthält und auf Franz Range beruft:

„Zu ‚monasterium‘ im damaligen Sprachgebrauch vgl. den Exkurs bei Fr. Range, Die Entwicklung des Merseburger Domkapitels (Diss. Greifswald 1910, S. 151 f.): „Monasterium ist nicht nur ‚Kloster‘, sondern es deckt sich daneben in mancher Hinsicht mit dem heutigen ‚Münster‘ und ist dann aufzufassen als eine *bischöfliche Kirche* samt den an ihr fungierenden Klerikern.“ (Stach bei Küas 1937, S. 175 (e); *Herv.*, G.S.)

In der Literatur wird *edificatio monasterii* in der Urkunde von 1249 - außer bei Stach - immer mit *Bau des Domes* (*Bau des Münsters*, *Dombau*) übersetzt (so z.B. bei Hasak, 1899, S. 69).

Ernst Schubert selbst teilt in seiner Abhandlung eine Übersetzung mit, die er „in Lepsius‘ durchschossenem Handexemplar (1822) zwischen S. 54 und 55 (fand)“, wo die entsprechende Passage wie folgt übersetzt ist:

„(...) wie die ersten Gründer unserer Kirche (...) durch die erste Gründung bei Gott sich großes Verdienst und Sündenvergebung erworben, ebenso auch die späteren Wohlthäter, durch ihre reichlichen Spenden *zum Bau des Münsters*, sich Verdienste erworben haben und noch erwerben.“ (zitiert bei Schubert E. (1964) 1965, S. 10, n.2; *Herv.*, G.S.)

Schubert bekräftigt die Übersetzung Lepsius‘ von *monasterium* mit *Münster (Dom)* durch seine eigene Übersetzung:

„Zweck der Urkunde ist die Beschaffung von Mitteln für die *Vollendung des Dombaus*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.) und weiter Schubert:

„Die Naumburger Urkunde von 1249 gibt, wie gezeigt wurde, Hinweise zur Geschichte des *Naumburger Dombaus*. Sie erwähnt nicht nur den ersten *Bau*, die *prima fundatio*, sondern auch eine *edificatio*, das wäre der zweite *Bau*, und eine *consummatio totius operis*, womit nur die Vollendung dieses zweiten *Dombaus* gemeint sein kann.“ (Schubert E. (1964) 1965, S. 49; *Herv.*, G.S.)

Willibald Sauerländer (1979, S. 226) kommt unter Verweis auf *Du Cange, Glossarium* zum gleichen Ergebnis:

„Dem Wortgebrauch nach kann *in monasterio* ohne Schwierigkeiten heißen: *im Dom*, vielleicht auch im Langhaus des Domes (*Vgl. hierzu Du Cange, Glossarium, Bd.V, Paris 1939, 457: Monasterium saepe sumitur pro Ecclesia cathedrali mit Beispielen.*) Wären Markgraf Ekkehard und Graf Konrad in einer anderen Kirche bestattet worden, so würde man in einem Gräberverzeichnis des Domes nach Art von *Mortuologium B* im Gegenteil erwarten, daß

Vorsichtiger äußerte sich Schubert freilich dort, wo er diese Gleichsetzung mit den Ergebnissen einer von ihm selbst durchgeführten Grabung verglich, denn die Suche nach mittelalterlichen Gräbern im Westchor blieb *ohne Erfolg*. Dass *sepultus in monasterio* ‚bestattet in der Marienstiftskirche‘ heißen könnte, wurde jetzt zu einem *vielleicht* herabgestimmt - die Marienstiftskirche könnte mit der „Familiengrabstätte der Eckeharding“ identisch gewesen sein. Schuberts negatives Grabungsergebnis fasste sich schließlich in der nichtssagenden Meinung zusammen, dass „dem Totendienst im Westchor *natürlich* besondere Bedeutung“ zugekommen sein müsse.²²⁰⁶

Nachdem Schubert den materiellen Nachweis schuldig blieb, die Stifterfiguren Hermanns und Ekkehards und deren Gemahlinnen hätten Gräber in der zerstörten und durch den Westchor verdrängten Marienstiftskirche ersetzt - denn die Suche nach mittelalterlichen Gräbern im Westchor blieb ohne Erfolg (und sollte bis heute ohne Erfolg bleiben) -, versuchte Schubert seine These ideell und *liturgisch* zu begründen: der Naumburger Westchor - so Schubert - habe die Marienstiftskirche nicht allein in baulichem Sinne ersetzt (eine These, die sich nach Schuberts eigener Voraussetzung durch das Fehlen von Gräbern erledigt hatte), sondern auch deren Funktionen übernommen, indem er a) den heimatlos gewordenen Marienstiftsherren als neue Kapelle diene und b) gleichzeitig eine neue „würdige Stätte für das eckehardingische Familiengrab wurde“.²²⁰⁷

nach *monasterio* der Titel dieser anderen Kirche angeführt wäre.“

2206 Schubert E. (1964)1965, S. 40; *Herv.*, G.S.

2207 „Der Entschluß, die Marienstiftskirche zugunsten einer Erweiterung des Doms nach Westen zu beseitigen, hatte zwangsläufig zwei Überlegungen zur Folge: Es mußte eine neue Kirche für die Marienstiftsherren beschafft und dafür gesorgt werden, daß der neue Raum zugleich eine würdige Stätte für das eckehardingische Familiengrab wurde. Beide Forderungen wurden erfüllt. Der Chor bot den Marienkanonikern den für ihre geistlichen Offizien notwendigen Chorraum und wurde zugleich eine Kapelle zum Totengedächtnis jener hochgeehrten Fundatoren. Man gesellte ihnen schließlich auch die andern bedeutenden Stifter zu, deren Gräber beim voraufgegangenen Dombau hatten aufgegeben werden müssen, so daß der neue Westchor dann die Stifter nicht nur der Marienkirche, sondern auch des Doms selbst vor Augen führte.“ (Ebd.)

Mit der Annahme, dass der Westchor schließlich in Gestalt der vier ekkehardinischen Stifterfiguren (Hermann, Reglindis, Ekkehard, Uta) zu einer „würdigen Stätte für das eckehardingische Familiengrab wurde“ gibt Schubert - neben dem Gedanken an ein liturgisches Totengedächtnis - auch der damit konkurrierenden und zuerst von Carl Peter Lepsius geäußerten Vorstellung von *einer Art Ahnenkult* Raum:

„Es ist nicht unwichtig zu wissen, ob Bischof Engelhard (1207-42) den Westchor geplant und begonnen hat oder erst sein Nachfolger Dietrich II. Nur Dietrich II. hatte ein Familieninteresse an der Aufstellung der Stifterfiguren, da er mit den meisten verwandt war (vgl. hierzu Lepsius, 1822, S. 14. Seitdem ist die Forschung von dem Gedanken, der Westchor habe u. a. auch einer Art Ahnenkult gedient, nicht mehr losgekommen (...).“ (Schubert E. (1964)1965, S. 18, n.50.)

Ohne sich weiter um das spurlose Verschwinden der von ihm angenommenen Marienstiftsgrabmäler zu kümmern und ohne dass er ein anderes mittelalterliches Beispiel oder eine Quelle anführen konnte, die von einer Zerstörung von Grabmälern (bei gleichzeitigem Wunsch einer pietätvollen Bewahrung dieser Grabmäler in veränderter Form) berichtete -, ging Schubert davon aus, dass man beim Abriss der Marienstiftskirche auch die verehrten Grabmäler der Ekkehardiner wider Willen *zwangsläufig* zerstört habe. Nach Schubert brachte der „Bau des Westchors (...) *zwangsläufig* die Zerstörung jener Grabstätten mit sich.“²²⁰⁸ Da man diese Grabmäler eigentlich nicht zerstören, sondern „auf die Erinnerung an sie *natürlich* nicht verzichten“ wollte, kam es nach Schubert „zu der großartigsten Monumentalisierung von Grabsteinen, die das Mittelalter geschaffen hat: Der Naumburger Meister und seine Werkstatt schufen die Stifterfiguren“ als Ersatz für die zerstörten Grabmäler.²²⁰⁹

Vornehme Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung

Neben der Funktion der Stifterfiguren als *Ersatzgrabmäler* zu dienen erschloss sich nach Schubert eine weitere Funktion dieser Figuren durch den Spendenaufwurf von 1249, den Schubert an anderer Stelle emphatisch für eine Deutung des Stifterzyklus ausgeschlossen hatte.²²¹⁰ Diese „Urkunde nennt“ - so Schubert - „die Stifter, die die größten Spenden für den ersten Naumburger Dombau darbrachten.“ Nach dieser Urkunde zu urteilen, würden die Stifterfiguren nicht nur als Ersatz für Grabmäler fungieren, sondern gleichzeitig als Darstellungen der *größten Spender* dienen, böten also eine Art Gegenleistung für eine Stiftung, welche die Personen, die in den

2208 Schubert E. (1964)1965, S. 41.

2209 Ebd.; *Herv.*, G.S.

2210 „Die Aufstellung der Figuren und die Nennung der Namen in der Urkunde geschahen unter verschiedenen Gesichtspunkten. *Das heißt nichts anderes*, als daß man das Chorprogramm *nicht* von der Urkunde her erklären kann“. (Schubert E. (1964)1965, S. 11; *Herv.*, G.S.)

Die in der Schlussfolgerung des zweiten Satzes (*Das heißt nichts anderes*) liegende Vorschrift wird durch den Verfasser am wenigsten beachtet und auch in der späteren Forschung nicht befolgt. Obwohl dieser Satz in seinem Charakter eine bloße Angabe ist - wollte man ihn ernst nehmen, so müsste man eine Betrachtung der Stifterfiguren *ohne* Rekurs auf den Spendenaufwurf von 1249 durchführen -, sollte er in seiner großsprecherischen Allgemeinheit Beachtung finden. So bei:

Sauerländer (1979, S. 223 (n.177)): „Ernst Schubert hat 1964 völlig richtig gesehen, daß ‚die Aufstellung der Figuren und die Nennung der Namen in der Urkunde (...) unter verschiedenen Gesichtspunkten (geschahen). Das heißt nichts anderes, man (kann) das Chorprogramm nicht von der Urkunde her erklären.‘“

und Cremer (1998, S. 263 (n.7)): „Schubert hat 1964 richtig herausgearbeitet, daß ‚(...) man das Chorprogramm nicht von der Urkunde her erklären (kann).‘“

Figuren verkörpert sind, zu ihren Lebzeiten der Naumburger Domkirche vermacht hatten.²²¹¹

Schubert wies darauf hin, dass Hermann und Ekkehard Stifter der Bischofskirche in Naumburg, nicht aber die Gründer des Naumburger Bistums gewesen seien. Nur in ihrer Eigenschaft als Domgründer, als *primi fundatores*, seien sie in Bischof Dietrichs Spendenaufwurf von 1249 genannt. In einer belehrenden Anmerkung zu einer von Walter Schlesinger aufgeworfenen Frage, warum sich unter den Naumburger Stiftern kein deutscher König befinde, machte Schubert auf den Unterschied zwischen der *Gründung eines Bistums* und der *Stiftung einer Domkirche* aufmerksam.²²¹²

2211 „Die Urkunde nennt die Stifter, die die größten Spenden für den ersten Naumburger Dombau darbrachten. Im Chor stehen Statuen ‚stellvertretend‘ für überbaute Gräber verehrter Toter, die im frühromanischen Dom und in der frühromanischen Stiftskirche ihre Ruhe gefunden hatten.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 41.)

2212 Schubert kritisiert mit Nachdruck Schlesingers fehlende Unterscheidung zwischen der Gründung des *Bistums* in Zeitz durch Otto den Großen mit Zustimmung des Papstes auf der einen und der Gründung der Naumburger *Bischofskirche* durch die ekkehardinischen Brüder auf der anderen Seite:

„Als Gründer eines Bistums konnten die genannten *primi fundatores* übrigens schon deshalb nicht fungieren, weil sie dazu keine rechtliche Befugnis hatten. Sie stand ausschließlich dem Kaiser bzw. dem König zu. Die *primi fundatores* können also nicht als Bistumsgründer gemeint sein. (...). Die Stifterfiguren im Naumburger Westchor sind infolgedessen nur mittelbar zu vergleichen mit den Stifterbildwerken beispielsweise in Magdeburg, Bamberg und Meißen. [20] Diesen Vergleich zog Schlesinger, 1952, S. 46 und 59f.] Muß man hier nicht schärfer unterscheiden zwischen ‚Gründung des Bistums Naumburg‘ und ‚Gründung der Naumburger Kathedrale‘? In Naumburg war die Situation kompliziert, hier hatte man für die Bistumsgründung zwei Gründer zu verehren, in erster Linie den Begründer des Zeitzer Hochstifts, also Otto I., und als Translator Konrad II.; als Stifter des frühromanischen Doms kamen nur die Eckehardingier in Frage, die dann durch weitere Stiftungen von anderer Seite bei diesem Werke unterstützt wurden. Die *primi fundatores* sind vielmehr lediglich als Stifter der Naumburger Domkirche zu verstehen.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 44f.)

Schuberts Kritik an Schlesinger (1952) und seine nachfolgenden Ausführungen zum Unterschied von *Bistumsgründung* und *Domstiftung* sind ein *Plagiat*, denn sie ähneln auffallend den zwei Jahre zuvor veröffentlichten Ausführungen Rudolf Stöwesands (1962, S. 163, n.1):

„Ein Bistum konnte nur der König oder Kaiser gemeinsam mit dem Papste stiften. So ist denn auch das Bistum Zeitz 967/8 durch Otto d. Gr. und Johannes XIII. ins Leben gerufen und die Verlegung des Bischofssitzes nach Naumburg 1028 durch Konrad II. und Johannes XIX. vorgenommen worden. Die Statuen gelten nicht den Bistumsstiftern, sondern den Fundatoren des Domes, wobei das Wort *fundator* jene schwebende Bedeutung hat, die es sowohl den- oder diejenigen bezeichnen läßt, die das fundamentum des Baues gelegt haben, als auch die Späteren, die den fundus des Domes verstärkt haben. Das deutsche Wort Stifter ist genau so doppeldeutig: es kann den Gründer ebenso meinen wie den, der Stiftungen gemacht hat. Der eigentliche Gründer des Domes war Hermann mit Regelindis, der zweite sein Bruder Ekkehard mit Uta, alle übrigen Dargestellten haben *Stiftungen* zu Gunsten des Domfonds gemacht (...). Hier nur kurz der Vermerk, daß *Walter Schlesinger, Meißner Dom und Naumburger Westchor, Münster und Köln 1952, S. 46 ff.* ähnlich irrt,



Abb. 330. Dietmar (Foto Marburg)

Indem Schubert die Stifterfiguren a) als Ersatz für verlorene Grabmäler und b) als die größten Spender der Naumburger Bischofskirche charakterisierte, wandte er sich der Frage des Verhältnisses dieser Figuren zum Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 zu und diskutierte das Verhältnis der steinernen Figuren zur *allgemeinen Gebetsverbrüderung*, wie sie in dieser Urkunde den vergangenen und zukünftigen Spendern versprochen wird. Schubert hielt es von Wichtigkeit (ohne zu sagen, *warum*) dass die *allgemeine Gebetsverbrüderung* (*generalis fraternitas*), wovon der Spendenaufruf spreche, nicht eine bereits bestehende Gebetsverbrüderung meine, sondern - so musste man schließen - erst neu begründete.²²¹³

Schubert bestimmte die im Spendenaufruf von 1249 genannten elf *primi fundatores* als *einzigartige Vorbilder*, die in der Liturgie des Westchors „bestimmt besonderer Fürbitten seitens des Domkapitels teilhaftig“ geworden seien. Mit Bezug auf den Wortlaut des Spendenaufrufs stellte er fest, dass auch „alle übrigen Spender (..), wie die Urkunde verspricht, mit den Heilmitteln der Naumburger Kathedrale bedacht werden (sollen).“ Die Spender zum Dombau und jene *primi fundatores* der Stifterstatuen sollten zusammen „in eine *generalis fraternitas*, in eine allgemeine Gebetsbruderschaft aufgenommen“ werden. Aus dem Versprechen des Spendenaufrufs, dass die ersten Stifter des Dombaus wie die früheren und späteren Spender in einer *generalis fraternitas* zusammengeführt werden sollten, zog Schubert den Schluss auf die Gründung einer *neuen* Gebetsverbrüderung („Es wird hier also *offenbar* eine *neue Gemeinschaft*

wenn er sich wundert und zu begründen sucht, weshalb ‚sich unter den Naumburger Stiftern kein deutscher König befindet‘, hätten doch ‚diejenigen Dome, die geschichtlich und kunstgeschichtlich am engsten mit Naumburg verknüpft sind, das Andenken ihrer königlichen Stifter auch im Bildwerk festgehalten‘. Die Antwort ist einfach: in Magdeburg, Meißen und Bamberg waren in der Tat die Könige Otto und Heinrich die Begründer der Urdome wie dann auch der Bistümer; in Naumburg aber hat kein König den Urdom gestiftet. Die Erbauung dieses Gotteshauses geschah vielmehr durch Hermann und hat mit der Begründung des Bistums Zeitz durch Otto nichts und mit der Verlegung nach Naumburg durch Konrad nur dies zu tun, daß Hermann das von ihm erbaute Gotteshaus mitsamt der Feste dem Bistum als Bischofssitz schenkte und zwar gemeinsam mit Ekkehard, der dann nach Hermanns Abdankung die zum Dom gewordene Kirche weiter ausbaute und dadurch zum zweiten Domgründer wurde.“ (Stöwesand 1962, S. 163, n.1.)

2213 „Von einer schon bestehenden Gebetshilfe für die *primi fundatores* ist in der Urkunde doch *expressis verbis* nicht die Rede. Auch wird nirgends gesagt, daß die gegründete *generalis fraternitas* eine Erweiterung oder Fortführung einer schon bestehenden Organisation oder eines bereits praktizierten Usus wäre.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 43.)

gegründet.“).²²¹⁴ Die fällige Behandlung der Frage, wie sich diese *neue* Gebetsverbrüderung zur *allgemeinen* Gebetsverbrüderung, zur *generalis fraternitas* verhielt, zu einer Gemeinschaft also, die schon vorher existiert hatte und nicht an einen bestimmten Zeitpunkt ihrer Gründung gebunden war, blieb Schubert in seiner nicht enden wollenden Reflektion über die Urkunde von 1249 indes schuldig.²²¹⁵

Dietmars Teilhabe an der Fürbitte

Schubert orientierte sich an der theologisch geprägten Nachkriegsforschung eines Peter Metz, eines Alfred Stange, eines Albert Fries und anderer, wenn er in der Gestalt des *Ditmarus comes occisus* diejenige Figur des Zyklus erblickte, welche „besonderer Fürbitten seitens des Domkapitels“ bedürftig sei, an der sich also das

2214 Schubert E. (1964)1965, S. 10; *Herv.*, G.S.

2215 Schubert E. (1964)1965, S. 10ff. und S. 42-52.

Die anfänglich aufgestellte These, dass man das Chorprogramm nicht vom Spendenaufruf von 1249 erklären könne (siehe Fußnote 2210), wird von Schubert selbst ad absurdum geführt: sicherlich ein Drittel seiner Abhandlung reflektiert über den Zusammenhang von Spendenaufruf und Stifterzyklus, stellt also einen Versuch dar, diesen aus jenem zu erklären. Wenn der Autor dann wieder über die Vergeblichkeit jeden „Versuchs(s), die beiden Stifterreihen auf einen Nenner zu bringen,“ (ebd.) reflektiert, dann stellt dies selbst einen solchen *Versuch* dar. Schubert hat keinen Begriff davon, dass jede Bestimmung eines Unterschiedes zweier Sachen (hier: zwischen Spendenaufruf und Stifterzyklus) ein Moment der Erklärung der verglichenen Sachen ist.

Ausdruck dieser Begriffslosigkeit Schuberts ist das Verfahren, mitten im Geschäft des Vergleichens immer wieder die These vom fehlenden „direkten Zusammenhang“ zwischen Spendenaufruf von 1249 und Stifterzyklus ins Spiel zu bringen, um anschließend die Möglichkeit eines direkten Zusammenhangs doch einzuräumen, dann aber wieder auszuschließen .. usw. usf.:

„Jeder Versuch, die beiden Stifterreihen auf einen Nenner zu bringen, geht von der Vorstellung aus, es bestünde ein direkter Zusammenhang zwischen beiden. *Da das nicht ausgemacht ist*, müssen solche Überlegungen letztlich hypothetische Übungen bleiben.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 12; *Herv.*, G.S.)

Vorausgreifend kann bemerkt werden, dass Ernst Schubert nach seinen Jahrzehnte andauernden Forschungen zum Verhältnis des Spendenaufrufs von 1249 zum Stifterzyklus sich in einem Forschungsbericht in der *Kunstchronik* 1999 zu diesem Thema noch einmal wie folgt geäußert hat:

„Zwischen der Urkunde und dem ikonologischen Programm des Westchors besteht durchaus ein inhaltlicher und kausaler Zusammenhang. (...). Das Auswahlprinzip war unterschiedlich, weil die Standbilder im Chor und die Namen der Urkunde jeweils einem verschiedenen Zweck dienen sollten, einerseits als Vorbilder bei der Beschaffung von Spenden für die Vollendung des Dombaus und andererseits als »Denkmäler« für liturgische Feiern, die ante effigiem stattfinden sollten, vor den Statuen der Beispiel gebenden Stifter. Der »kausale und inhaltliche Zusammenhang« des Stifterzyklus mit den in der Urkunde namentlich genannten Persönlichkeiten war deshalb für die gesamte bisherige Forschung fraglos und der einzige und sicherste Anhaltspunkt für die Namensgebung, Erforschung und Interpretation der Stifterstandbilder im Westchor des Naumburger Doms, und das wird und kann sich gewiß auch künftig nicht ändern.“ (Schubert E. 1999a, S. 585.)



Abb. 332. Dietmar (Foto Marburg)

Versprechen einer Aufnahme in eine Gebetsverbrüderung besonders bewähren müsse.²²¹⁶

Vor diesem Hintergrund griff Schubert die Frage nach der Identität dieses *Ditmarus comes occisus* auf und verwarf dabei unter Berufung auf Schlesinger die traditionelle Identifizierung dieser Gestalt mit einem Billunger Grafen Dietmar, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt im Zweikampf mit seinem Gegner bei Pöhlde gefallen war.²²¹⁷

Diese Identifizierung sei durch Schlesinger widerlegt worden, eine vermeintliche Widerlegung, der Schubert folgte, wobei er sich der

Stichhaltigkeit dieser Widerlegung freilich nicht so ganz sicher war. Die durch Schlesinger *höchstwahrscheinlich* geleistete Widerlegung der traditionellen Gleichsetzung des *Ditmarus comes occisus* mit dem Billunger Dietmar werde in der Forschung immer wieder *übersehen*, so zuletzt durch Rudolf Stöwesand.²²¹⁸ Nun hatte aber gerade Rudolf Stöwesand unbeschadet der Validität seiner übrigen Ergebnisse eine *explizite* Widerlegung von Schlesingers Widerlegung vorgelegt und gleichzeitig die überhaupt *ausführlichste quellenkritische* Darlegung zur historischen Person des *Ditmarus comes occisus* in der Geschichte der Naumburg-Forschung vorgelegt, was Schubert als *Übersehen* bezeichnete,²²¹⁹ um sich in diesem Punkt ohne weitere Diskussion auf Schlesinger beziehen zu können.

2216 Schubert E. (1964)1965, S. 10.

2217 Schubert E. (1964)1965, S. 48 (n.33).

Die Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* mit dem 1048 des Verrats angeklagten Billunger Dietmar galt bis zur versuchten Widerlegung durch Schlesinger (1952, S. 69f.) als sicher. Diese Identifizierung wurde - in voller Kenntnis der Quellen, die Schlesinger zur Ablehnung dieser Identifizierung veranlasst haben - u. a. vertreten durch:

Lepsius 1822, S. 28f; Schmarsow 1892, S. 23; Bergner 1903, S. 109; Jantzen 1925, S. 231; Pinder 1925, S. 47; Bruhns 1928, S. 104; Redslob 1933, S. 5; Schreyer 1934, S. 48; Dhünen 1935, S. 373; Küas 1937a, S. 147f.; Beenken 1939a, S. 44; Weigert 1942, S. 204; Wallrath 1949, S. 17; Hinz 1951, S. 26; Stange/Fries 1955, S. 35f.; Zander 1955, S. 374; Stöwesand (1959)1966, S. 57, 60; Stöwesand 1962, S. 165f., 169-172.

Der Kritik Schlesingers schlossen sich - z.T. mit Vorbehalten - an (1952-1964):

Küas 1958, [S. 56/58]; Jantzen 1959, S. 12; Schubert/Görlitz 1959, S. 19f. (Nr. 10); Schubert E. (1964)1965, S. 48.

2218 „Die dort [*sc. bei Schlesinger*] getroffene Feststellung, der Naumburger Dietmar und der 1048 in Pöhlde im Gottesurteil gefallene Träger gleichen Namens seien *höchstwahrscheinlich* nicht miteinander identisch, wird immer wieder *übersehen*. (...) Rudolf Stöwesand (...).“ (Schubert E. (1964)1965, S. 48 (n.33) (*Herv.*, G.S.))

2219 Vgl. Stöwesand 1962, S. 165f., 169-172.

Indem Stöwesand nicht nur anhand aller verfügbaren Quellen nachwies, dass der *Ditmarus comes occisus* des Naumburger Stifterchors mit dem Billunger Grafen Dietmar identisch ist, sondern *gleichzeitig* an der Vorgabe festhielt, der Dietmar müsse als Stifter der



Abb. 331. Dietmar (Foto Marburg)

Mit dem Ergebnis, dass sich der erschlagene Dietmar historisch nicht eindeutig identifizieren lasse, leitete Schubert über zu einer Interpretation dieser Figur, die er in der Tradition der nachkriegszeitlichen theologischen Deutung ganz unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedürftigkeit nach den Fürbittgebeten im Westchor vornahm. Die Aufstellung dieser Figur gewinne ihren eigentlichen Sinn durch ihre *theologische* Aussage, insofern diese Figur zeige, a) wie sehr sie der Gnadenmittel bedürfe und b) wie groß die Gnadenmittel sind, welche die mittelalterliche Kirche bereit halte.²²²⁰

Domkirche (als welcher er im Chorpolygon weder genannt noch dargestellt ist) in den Naumburger Totenbüchern verzeichnet sein, nahm er seiner Widerlegung der Widerlegung Schlesingers einiges an Entschiedenheit.

Dass aber Schubert eine explizite, über mehrere Seiten geführte Kritik Stöwesands als *Übersehen* bezeichnet, verweist auf eine Form der Auseinandersetzung, die sich bei diesem Autor zum ersten Mal in der Besprechung der Arbeit von Stange/Fries (1955) angekündigt hat, als er die Auseinandersetzung der beiden Autoren mit der Waldenserthese, die von Seiten Hinz' gleichzeitig mit historisch fundierten Abhandlungen bestritten wurde, als *überflüssig* bezeichnete. - Vgl. (Schubert/Görlitz 1957, Sp. 1113; zitiert in Fußnote 2069.

Zur Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* siehe auch die Anmerkungen in Fußnote 110, 511, 2150 und 2153.

2220 Schubert E. (1964)1965, S. 48.

Schuberts Auffassung zum theologischen Sinn der Figur des Dietmar kann als *communis opinio* der Forschung in der Nachkriegszeit gelten, die Schubert mit Forschern wie Metz, Schlesinger, Stange/Fries und auch Stöwesand teilt, und die ihre Grundlegung bereits in den 1930er und 1940er Jahren gefunden hatte:

Schmarsow (1934, S. 13): „er [*Dietmar*] muß schon sehr reiche Schenkungen hinterlassen haben, daß ein Domkapitel nicht umhin konnte, seinen Namen unter die hochverdienten Stifter aufzunehmen und auch für ihn die Seelenmesse zu halten, ja durch Ausrufung vom Altar her auch das Gedächtnis seines Untergangs wachzuhalten.“

Metz (1940, S. 171): „Durch die Sühne der Lebenden wird die Schuld der Abgestorbenen erleichtert und ihnen eben dadurch ein ‚gnädiges Gericht‘ erwirkt. So kann man den Naumburger Chor auch einen Ort der Sühne nennen. Danach ist es gar nicht anders möglich, als daß die Statuen des Dietmar und des Timo von vornherein im Programm des Chorschmuckes vorgesehen waren. Ja, es erscheint uns sogar nicht einmal ausgeschlossen, daß der Gedanke gerade an diese Stifter den Plan des Gedächtnischores und des ganzen Statuenschmuckes vornehmlich mitveranlaßt hat.“

Schlesinger (1952, S. 69f.): „Ein im Gottesgericht Getöteter war ganz gewiß der himmlischen Gnade ganz besonders bedürftig (...). Seine Aufnahme in den Figurenzyklus wäre dann der Ausdruck des Gedankens, daß das fürbittende Gebet der Kirche auch dem ärgsten Sünder die Hoffnung auf ewiges Heil eröffnet.“

Stange/Fries (1955, S. 75f.): „So war, wenn wir Bischof Dietrichs Hirtenschreiben vor dem Hintergrund seiner Zeit richtig verstehen, gerade diesen beiden schweren Sündern [*sc. Dietmar und Timo*] ein Platz im Westchor notwendig. Denn hier konnten sie in effigie als

Ernst Schuberts kritische Methode

Zum Schluss stellte Schubert die Frage, ob die Figuren überhaupt etwas mit der im Spendenaufruf angekündigten allgemeinen Gebetsverbrüderung zu tun gehabt hätten und antwortete, „ob die Stifterdarstellungen im Chor mit jener generalis fraternitas direkt etwas zu tun haben, ist nicht zu erweisen.“²²²¹

Dagegen versuchte Schubert seine beiden Hauptthesen, dass der Naumburger Westchor baulich und liturgisch die Nachfolge einer ekkehardinischen Marienstiftskirche des frühen 11. Jahrhunderts angetreten und die Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler zu gelten hätten, mit so großer Entschiedenheit vorzutragen, dass eine Kritik an den zahllosen Ungereimtheiten und widersprüchlichen Quellenverweisen in seiner Darlegung als von vornherein unzulässig erscheinen musste. Die Nachricht der *Merseburger Bischofschronik* zum Jahr 1021 von einer kurz zuvor gegründeten *Propstei* Markgraf Hermanns nahm Schubert zum Anlass, diese mit einer *Marienstiftskirche* zu identifizieren, die Jahrhunderte später zugunsten des Naumburger Westchors zerstört worden sei. Die Nachricht derselben Chronik, dass

Mitglieder der Gebetsverbrüderung dessen teilhaftig werden, das den Seelen im Zwischenzustand vor allem hilft: das Maßopfer.“

Stöwesand (1962, S. 186f.): „Vom Standpunkt des Geistlichen aus gesehen, waren die Thietmare [*sc. Dietmar und Timo*] arge und arme Sünder. Da sie aber Buße getan hatten durch ihre Stiftungen, durfte man auf die Verheißungen der Schrift bauen (....). Es stand dem Manne der Kirche [*Bischof Dietrich*] wohl an, so arge Sünder, die so freigebig Buße getan hatten, durch ihr steinernes Dasein im Raum der Kirche beispielhaft für alle kommenden Geschlechter Zeugnis ablegen zu lassen sowohl für ihre Sünden als auch für die sündentilgende Macht und Kraft der Gnade.“

Schubert E. ((1964)1965, S. 48): „Falls man nicht doch noch herausfindet, welcher der zahlreichen Träger dieses Namens hier gemeint ist, und damit einen gesicherten Weg zur Deutung findet, wird man vorsichtigerweise vielleicht vermuten, daß die Inschrift das Epitheton occisus führt, um vor aller Augen zu zeigen, auch ein erschlagener Mann, der also ohne Beichte und Absolution dahinging, sei der Fürbitten und Heilmittel der Kirche teilhaftig, wenn er sich um sie verdient gemacht hat.“

2221 Schubert E. (1964)1965, S. 51.

Es sind nicht zuletzt Bemerkungen wie die obenstehende und die in Fußnote 2210 mitgeteilte, die Schubert den Ruf eines kritischen Geschichtsforschers eingetragen haben (vgl. Sauerländer 1979, S. 191). Die durch Schubert ausführlich angestellten und dann wieder als obsolet bezeichneten Überlegungen zum Verhältnis der Stifterfiguren zur Urkunde von 1249 werden durch ihn selbst am Schluss (wie zu Beginn und mittendrin und auch sonst öfter) immer wieder durch methodische Bemerkungen relativiert, problematisiert, hinterfragt und als schwer fassbar hingestellt, wodurch die ganze Studie den Anstrich einer kritischen Untersuchung erhält, ein Anspruch, den Schubert beim Versuch einer Begründung seiner beiden Hauptthesen a) der Westchor habe materiell und ideell die Nachfolge einer Marienstiftskirche der ekkehardinischen Brüder angetreten und b) die Stifterfiguren würden Ersatz für verlorene Grabmäler darstellen, auf ganzer Linie schuldig bleibt.

diese Propstei zur Zeit Markgraf Hermanns *zu höheren Ehren erhoben* worden sei, hielt Schubert für missverständlich. In der Chronik sei lediglich die Rede davon, dass „die Schenkungen (..) *zu größerer Ehre erhoben worden*“ seien. Die Nachricht könne man „nicht auf den Bau der Propsteikirche beziehen“. Die *Schenkungen (donationes)*, welche die Merseburger Bischofschronik mit der Abtei Jena des Markgrafen Ekkehard und der *Propstei* des Markgrafen Hermann namentlich bezeichnet (*Promittebat enim Ekkeardus (...) abbatiam in Jena tunc confirmatam, Hermannus preposituram noviter fundatam*) waren für Schubert etwas so Unbestimmtes, dass er sie als *der ganze Ort* definierte („Damit ist vielmehr der *ganze Ort* gemeint.“).²²²²

Schubert vergaß zu erklären, welchen *ganzen Ort* er denn meine - Naumburg oder Jena -, wo sich die genannte Abtei und die Propsteikirche befanden. Die bis dahin in der Forschung vertretene Auffassung, Hermanns Propsteikirche sei zur Domkirche erhoben worden, hielt er für eine irrtümliche Auslegung der Quelle. Die in der Chronik genannte Erhebung betreffe nicht die Kirche, sondern den *ganzen Ort*. Wie sich aber der ganze Ort erhöhen ließ ohne seine Kirche, und wohin das Zeitzer Domkapitel 1028 bei Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg gezogen war, wenn nur der *ganze Ort* nicht aber seine Kirche erhöht wurde, und warum Kaiser und Papst trotz Fehlens einer Domkirche der Verlegung des Bistums ihre Zustimmung erteilt hatten - diese Fragen wurden von Schubert nicht erörtert.²²²³

2222 Schubert E. (1964)1965, S. 33 u. n.11; *Herv.*, G.S.

2223 Wiessner/Crusius (1995, S. 238) vertreten dieselbe Auffassung wie Ernst Schubert und wollen das angebliche Fehlen einer *Bischofskirche* in Naumburg zum Zeitpunkt der Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg dadurch erklären, dass die in der *Merseburger Bischofschronik* genannte *Propstei-Kirche (praepositura noviter fundata)*

„nach der Bistumsverlegung dem bischöflichen Gottesdienst *provisorisch* gedient haben wird“. (*Herv.*, G.S.)

Das aber bedeutet nichts anderes, als dass diese Propsteikirche zur Domkirche erhoben worden ist, wie dies zur Zeit Ottos I. auch in Magdeburg mit dem Moritzkloster (vgl. ebd.) geschehen ist, was zuerst Lüttich (1898, S. 18) erkannt und in späteren Publikationen bekräftigt hat (Lüttich 1902, S. 5 u. 1904, S. 4) und was durch die nachfolgende Forschung (u.a. Giesau 1927, S. 7, Schlesinger 1952, S. 49f. und Stöwesand (1959)1966, S. 25f.) akzeptiert wurde.

Für Lüttich (1904, S. 4) ist der Wortlaut der *Merseburger Bischofschronik* eindeutig:

„Die abgewiesenen Markgrafen krönen den Gegenstand der beabsichtigten Schenkung mit größerer Ehre (*donationes suas ad maiorem cumulant honorem*). Die Merseburger Bischofschronik sagt mit diesen Worten, daß die Propsteikirche zur Bischofskirche geworden sei.“

So aber wollen Wiessner/Crusius ihre Feststellung, dass die Propsteikirche dem bischöflichen Gottesdienst *provisorisch* gedient habe, nicht verstanden wissen und fügen hinzu, dass die *Propsteikirche*

„eben nicht zur Bischofskirche erhoben wurde“. (Ebd.)

Schuberts zweite Hauptthese von den Naumburger Stifterfiguren als *Ersatzgrabmälern* setzte seine vorherige Annahme einer Marienstiftskirche voraus, die zugunsten des Westchors um 1250 zerstört worden war. Der Westchor habe die Funktionen der Marienstiftskirche übernommen, wobei der bischöfliche Auftraggeber die Grabmäler der ekkehardinischen Gründer zusammen mit der Marienstiftskirche habe zerstören lassen, um das Andenken der in diesen Gräbern Bestatteten in der neuen und nun aber ganz außergewöhnlichen Form von Stifterfiguren zu bewahren.

Schubert rahmte seine beiden Hauptthesen, zu denen noch die These einer baugeschichtlichen Abfolge (*Gänsemarsch der Stile*) mit der Errichtung der Klausur in den 1240er, des Westchors aber in den 1250er Jahren hinzukam, durch methodische Überlegungen, welche immer wieder das Verhältnis von Stifterzyklus und Spendenaufruf von 1249 umkreisen. Hier kam Schubert zu dem schillernden Ergebnis, dass der Spendenaufruf Bischof Dietrichs II. und seines Domkapitels von 1249 *überhaupt keine Aussagen* zur Bedeutung des Stifterzyklus zuließen, *vielleicht aber doch diejenige Aussage*, dass der einzelne Stifter - wie im Spendenaufruf von 1249 dargelegt worden sei - „der Fürbitten und Heilmittel der Kirche teilhaftig“ werden könne, „wenn er sich um sie verdient gemacht“ habe.²²²⁴

Wiessner/Crusius konstruieren hier einen Gegensatz zwischen *provisorischer Verwendung* der Propsteikirche *als Bischofskirche* und *Erhebung* der Propsteikirche *zur Bischofskirche*, den es in der Wirklichkeit nicht gibt, der sich in den Quellen nicht nachweisen lässt und welcher sich allein dem Wunsch verdankt, die Fiktion einer Kirchenfamilie aus den Gründungstagen der Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg, bestehend aus einer *Propsteikirche* (=Marienstiftskirche) und einem (irgendwann einmal errichteten) *ersten Naumburger Dom* zu behaupten.

2224 Schubert E. ((1964)1965, S. 48 (zitiert in Fußnote 2220).

XXII. Neue stilkritische Betrachtungen zum Werk des Naumburger Meisters

1. Richard Hamann-MacLean (1966)²²²⁵*Rückblick auf die Naumburg-Forschung*

Als Richard Hamann-MacLean 1966 einen Beitrag zur Festschrift für Wolfgang Fritz Volbach vorlegte und dabei wie Hans Reinhardt und Josef Adolf Schmoll eine Studie zum *Problemkreis des Naumburger Meisters* beisteuerte, konnte er auf mehr als dreißig Jahre eigene Forschung zurückblicken, seitdem er eine Untersuchung zum Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Noyon und Mainz publiziert hatte.²²²⁶ Im Rückblick auf die Naumburg-Forschung der Nachkriegsjahre, die er mit einer kritischen Besprechung des Buches von Peter Metz (1947) und durch einen Beitrag zur Rekonstruktion der Meißner Marienpforte begleitet hatte, musste er freilich 1966 feststellen, dass die von ihm betriebene stilanalytische Forschung ins zweite Glied verdrängt worden war durch theologische Untersuchungen, die für stilistische Beobachtungen an Skulpturwerken des 13. Jahrhunderts oder gar für Entdeckungen von Stileigentümlichkeiten einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit kein Interesse mehr zeigten. Vor diesem Hintergrund begrüßte Hamann-MacLean in seinem Beitrag 1966 die kurz zuvor erschienene Studie von Ernst Schubert (1964) als eine Arbeit, welche die Naumburgforschung „aus dem theologiesüchtigen Fahrwasser herausgelenkt“ habe, in welches sie in der Nachkriegszeit geraten war, als - so Hamann-MacLean - „die künstlerischen Probleme“ der Naumburg-Skulptur „vergewaltigt oder eingeständenermaßen vernachlässigt“ worden seien.²²²⁷ Dass der angesprochene Ernst Schubert selber seine Untersuchung keineswegs als Grundlage für weitere *stilgeschichtliche* Forschungen in der Art Hamann-MacLeans, sondern im Gegenteil für *liturgische* Untersuchungen in der Art der durch Hamann-MacLean angegriffenen Autoren verstanden wissen wollte,²²²⁸ überging der Verfasser in seinem Überblick über die jüngere Naumburg-Literatur, weil er im historischen Teil

2225 Zu Richard Hamann-MacLean, *Die Burgkapelle von Iben. (Beiträge zum Problem des Naumburger Meisters II)*, in: *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach, hrsg. v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 233-272)*, vgl.: Boeck 1975, S. 87 (n.19) / Sauerländer 1979, S. 180 / Schubert E 1982, S. 127f. / Schubert E. 1983b, S. 169 / Schmoll 1985, S. 82 / Brush 1993, S. 117 (n.57) / Krohm/Marschies 1994, S. 54f. / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227 / Marschies 1996a, S. 322. / Brachmann 2001, S. 262, 298.

2226 Siehe Kap. XV. 2

2227 Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.

2228 Vgl. Schubert E. (1964)1965, S. 7 u. Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1115; zitiert in Fußnote 2186.

von Schuberts Arbeit immerhin Ansätze zu erkennen vermeinte, welche der eigenen stilgeschichtlichen Forschung, da *historisch*, noch verwandt erscheinen konnten.²²²⁹

Die Burgkapelle in Iben

Hamann-MacLeans eigene Untersuchung zur Burgkapelle in Iben, die er dem *Komplex von Werken* zuschrieb, „die wir unter dem Begriff ‚Naumburger Meister‘ zusammenfassen“, versuchte im Unterschied zur theologischen Richtung wieder ein genuin kunsthistorisches Interesse geltend zu machen.²²³⁰ Hamann-MacLean wollte die formalen Qualitäten eines in der Forschung bisher wenig bekannten Baus und dessen entwicklungsgeschichtliche Stellung darlegen und hierbei nicht nur ein architektonisches Frühwerk des *Naumburger Meisters* in die Diskussion einführen, sondern darüber hinaus der Stilanalyse wieder zu einem Platz in der Naumburg-Forschung verhelfen. Im Vergleich der Bau- und Ornamentformen der Kathedrale von Reims, der Burgkapelle in Iben und des Westchors in Naumburg würden Voraussetzungen und Entwicklungswege eines Bildhauerarchitekten deutlich, welcher in Naumburg neue, in Reims angeeignete Formen eingeführt habe, indem er einem vorhandenen spätromanischen Langhaus einen Westchor in neuen gotischen Formen anfügte. Eine Vorstufe für diese integrierende Leistung sei in der Burgkapelle von Iben greifbar.

2229 So begrüßt Hamann-MacLean ausdrücklich Schuberts Ergebnisse zu einer Marienstiftskirche am Naumburger Dom (siehe Kap. XXI. 2 (*Eine Marienstiftskirche im Westen des Naumburger Doms*)), hebt aber dessen historische Untersuchung vor allem deshalb hervor, weil sie die Naumburg-Forschung aus dem *theologiesüchtigen Fahrwasser* herausführe:

„Er [*Schubert*] scheidet in äußerst klarer und grundlegender Weise das Hypothetische vom Sicherem; sein Hauptverdienst ist, durch eine Untersuchung des Patrociniums und des höchst verwickelten Verhältnisses zwischen Dom, Marienstifts- und Marienpfarrkirche die Naumburgforschung aus dem *theologiesüchtigen Fahrwasser* herausgelenkt zu haben, in das sie in jüngster Zeit besonders durch die (..) Studie von P. Metz und das Buch von Stange-Fries, *Idee und Gestalt des Naumburger Westchors*, 1950 [*1955*], geraten war, eine Sicht, bei der die künstlerischen Probleme vergewaltigt oder eingestandenermaßen vernachlässigt werden. Ernst Schubert hat, ähnlich Schlesinger, die Frage nach der Bedeutung von Liturgie und Patrocinium in Verbindung mit kirchlicher und landesherrlicher Institutionspolitik auf das ihr gebührende und für den historischen Sachverhalt ergiebige Maß zurückgeführt.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.)

2230 Hamann-MacLean 1966, S. 233.

Hamann-MacLean weist darauf hin, dass er nicht als erster Forscher die Burgkapelle in Iben als Werk des Naumburger Meisters in Anspruch genommen habe:

„Auf die 1941 erschienene populäre Schrift von F(ranz) J(oseph) Spang, der die Ibener Kapelle als Werk des Naumburger Meisters ohne Beweise in Anspruch nimmt, hat mich erst kürzlich Fritz Arens freundlicherweise aufmerksam gemacht.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.)

Hamann-MacLean entwarf das Bild eines wandernden Bildhauers und Architekten, der sein Handwerkszeug an der Reimser Kathedrale gelernt und bestimmte architektonische Formen zum ersten Mal eigenständig in der Burgkapelle von Iben angewendet habe. Diese Kapelle werde in der kunstgeschichtlichen Forschung



Abb. 115 Iben. Kapelle von SW



Abb. 116 Iben. Kapelle von SO

Abb. 333 u. 334. Burgkapelle in Iben
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 115 u. 116)

meist den Frühwerken deutscher Gotik der Richtung Trier-Marburg zugerechnet. Doch erst wenn man die Kapelle mit dem *Kunstkreis* in Mainz und Naumburg in Verbindung bringe, könne man ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung adäquat würdigen.²²³¹

2231 „Als Kunstwerk von erlesener Feinheit und aufschlußreiches Denkmal der Einbürgerung der Hochgotik Reimser Prägung in Deutschland verdient es die Kapelle von Iben, stärker ans Licht gehoben zu werden als es bisher geschehen ist . (.....). Ihre Bedeutung dürfte aber andere Dimensionen annehmen, wenn man sie, den Hinweisen Schneiders folgend, stärker mit Mainz in Verbindung bringt, d. h. mit den Fragmenten der beiden ehemaligen Lettner des Domes und dem Kunstkreis, dem sie angehören. Schon das würde sie von der Linie Trier-Marburg in der Rezeption der französischen Hochgotik distanzieren und in die Richtung Metz - Mainz - Naumburg weisen. Wir wollen versuchen nachzuweisen, daß der Ibener Kapelle tatsächlich ein Platz in dem Komplex von Werken gebührt, die wir unter dem Begriff ‚Naumburger Meister‘ zusammenfassen.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 233.)

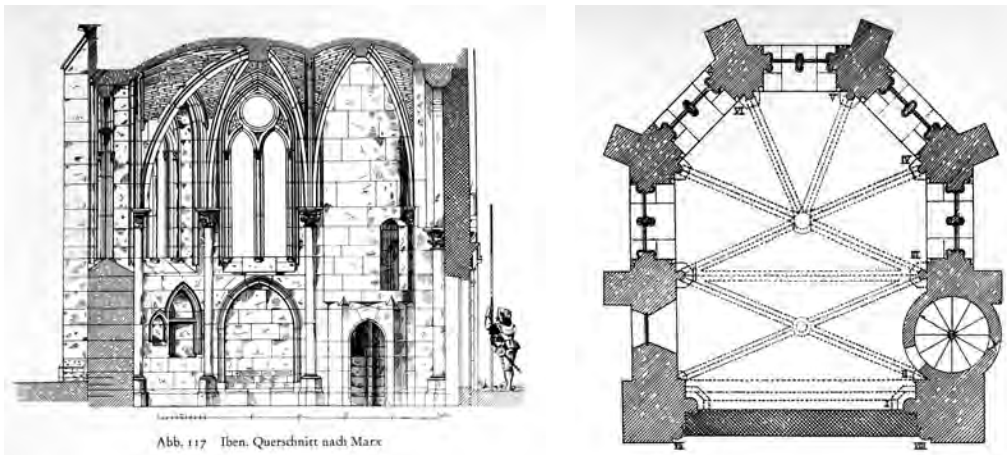


Abb. 335 u. 336. Burgkapelle in Iben, Querschnitt und Grundriß
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 117 u. 118)

Bau- und Formbeschreibung der Burgkapelle in Iben

Es kam Hamann-MacLeans Interesse entgegen, dass bei der Burgkapelle von Iben eigentliche Baunachrichten fehlten, was seine Untersuchung ganz auf eine *stilkritische Beurteilung*, die eigentliche Domäne kunsthistorischer Forschung, verwies. Hamann-MacLean beschrieb die Kapelle als einen „kreuzrippengewölbten, aus schmalen Vorjoch und regelmäßigem 5/8-Schluß bestehenden Raum von gedrungener, im Grundriß sich dem Quadrat nähernder Gestalt, im Aufriß schlank und kräftig zugleich gegliedert.“ Die Bauornamentik der Kapitelle sei „mit Blattbüscheln verziert, die dieses natürliche Wachsen im Bilde vorführen; das durchsichtige Laubwerk kriecht über den Grund des schlanken Kelches, wölbt sich in Büscheln dem Lichte entgegen, klettert an dem überhängenden schmalen Kelchrand empor und rankt zur Wand hinüber, deren Fläche es mit den Blattspitzen wie im Hauch zu berühren scheint, um sich sofort wieder von ihm zu lösen.“²²³²

Hamann-MacLean verwies auf die stilgeschichtlichen Zusammenhänge der Ibener Bauornamentik mit der Kathedrale in Reims und beschrieb die Architekturformen der Kapelle als Umsetzung, aber auch Vereinfachung Reimser Formen und Gestaltungsprinzipien, wofür er nicht nur die Formen selbst, sondern auch den Gesamteindruck geltend machte, für den das Verhältnis von Wand und Fensterfläche mit ausschlaggebend sei. Zunächst würden in Iben das Maßwerk (freilich ohne die Sechspässe des Reimser Couronnement) und die vegetabile Kapitellornamentik an Reims erinnern. Auch am Stützen- und Wandsystem fielen nach Hamann-MacLean drei Eigentümlichkeiten auf, die einen engen Zusammenhang zwischen Iben und Reims dokumentierten. „Das erste ist die Bettung der Fenster in tiefe Nischen. Daß

2232 Hamann-MacLean 1966, S. 238.



Abb. 119 Iben, Inneres von W



Abb. 120 Iben, Nördliche Längswand

Abb. 337 u. 338.

Burgkapelle in Iben, Inneres von Westen und nördliche Längswand
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 119 u. 120)

Stützen“, die in Reims bedingt sei durch den „Wechsel der Schiffs- und Jochweiten“ und dort „ein wesentlicher Punkt im „künstlerischen Programm der Harmonisierung von Körper- und Raumwerten“ darstelle. Hamann-MacLeans dritter Vergleichspunkt bezog sich auf das Verhältnis von Dienst und Wand. Dieses Verhältnis entspreche in Iben „dem Prinzip des Reimser kantonierten Pfeilers. Hier stehen vor dem Pfeilerkern als glatter, runder Wand einzelne kräftige Dienste zur Aufnahme eines dünnstäbigen Dienst- und Bogensystems oberhalb des Kapitellkämpfers bereit.“ Auch in Iben bilde die glatte Wand die Folie einzelner Dienste. In Iben habe der Architekt darauf verzichtet, „den Schildbögen eigene Dienste zu geben“, wodurch es ihm möglich geworden sei, „auch im Polygon die einem Bündel von Rippen gemäßen kräftigen Dienste beizubehalten und damit dem Ibener Raum jene Wirkung ruhig verhaltener, ausgewogener, plastisch anschaulicher Kraft mitzuteilen, die die Architektur der Reimser Kathedrale auszeichnet.“ Damit repräsentiere der Ibener Bau für die Zeit seiner Erbauung - Hamann-MacLean nannte die Zeit *um 1240*²²³⁴ - eine frühere Stufe als die gleichzeitige französische Stilentwicklung, da

in Iben ein Wandstück übrigbleibt, weil die Laibungen im rechten Winkel gegen die Wand geführt sind“, sei „die konsequente Umsetzung der Reimser Form, bei der die Laibungen etwas schräg fluchten und das Fenstermaßwerk die ganze Wandfläche einnimmt.“²²³³

Der zweite Punkt Hamann-MacLeans betraf die - in seiner Beschreibung schwer nachvollziehbare - „sukzessive Veränderung der Stärke gleichwertiger

2233 Hamann-MacLean 1966, S. 242f.

2234 „(..) bei der Betrachtung des Architektursystems ergab sich, daß der persönliche Stil des Ibener Architekten an die Linie Chartres-Reims-Beauvais anknüpft und ihm als angenommenes Ergebnis der künstlerischen Bewegung seiner Zeit vor Augen gestanden haben muß, was in den fortgeschrittenen dreißiger Jahren vollendet oder in wesentlichen Teilen überschaubar war. Die weiteren Zusammenhänge mit Reims deuten auf (...) die Zeit um 1240.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 246.)



Abb. 122 Reims, Kathedrale, Nördliches Seitenschiffportal, rechtes Kapitell



Abb. 123 Iben, Chorbogenkapitell in der NW-Ecke



Abb. 124 Iben, Rippenkonsole am Treppenturm



Abb. 125 Naumburg, Dom, Westchor, Arkadenzwickel neben Wilhelm von Kamburg

Abb. 339-342

Reims, Kathedrale, Nördliches Seitenschiffportal, rechtes Kapitell / Iben, Chorbogenkapitell in der NW-Ecke / Iben, Rippenkonsole am Treppenturm / Naumburg, Dom, Westchor, Arkadenzwickel neben Wilhelm von Kamburg

(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 122-125)

man dort „bereits zur Umwandlung des kantonierten Pfeilers in einen Bündelpfeiler übergegangen“ sei.²²³⁵

Ein bestimmtes Detail an einigen Reims-er Langhauskapitellen könne den Zusammenhang der Bauskulptur in Iben zu ihrem französischen Ausgangspunkt besonders anschaulich machen. In Reims hätten die Bildhauer neben stilisiertem Laubwerk öfter unvermittelt Naturstudien an den Kapitellen ange stellt. Es scheine ein beliebtes Motiv der dortigen Bildhauer gewesen zu sei, „einzelne Blätter oder Zweige in ein Stückchen Erdreich“ zu stecken und so „am Kapitellkern aufwachsen zu lassen, daß sie sich kompositionell der Knollendekoration anpassen.“ Gerade diese Form von Naturbeobachtung finde sich „in etwas freierer, entwickelterer Form“ an der Rippenkonsole am Treppenturm in Iben.²²³⁶

Entwicklungsgeschichtliche Stellung der Architektur in Iben

Hamann-MacLean stufte die Burgkapelle in Iben in überschwänglicher Weise (sein Pathos erinnerte an die Kunstgeschichtsschreibung der 1920er Jahre) als „ein Meisterwerk hohen Ranges“ ein, um von diesem Urteil ausgehend den Charakter des Bildhauers als seines Schöpfers näher zu bezeichnen. Dessen Kunst sei „alles andere als provinziell“ gewesen. Auch seine *altertümlichen Motive* würden die fortgeschrittene französische Gotik voraussetzen, die er nicht in allen Einzelheiten mitmache, sondern auswähle, was ihm passe. Die stilgeschichtliche Stellung des Ibener Architekten umschrieb Hamann-MacLean mit der eines Künstlers, der nicht nur rezipiert, sondern „mitten im kräftigsten Strom einer problemfreudigen, neue Wege suchenden Bewegung“ steht,

2235 Hamann-MacLean 1966, S. 243.

2236 Hamann-MacLean 1966, S. 248 und Abb. 124.



Abb. 141 Offenbach am Glan, Pfarrkirche. Konsole in der NW-Ecke des Querschiffs



Abb. 142 Offenbach am Glan, Pfarrkirche. Kapitellzone in der NW-Ecke des Querschiffs

Abb. 343 u. 344

Offenbach am Glan, Pfarrkirche. Konsole in der
NW-Ecke des Querschiffs / Kapitellzone in der
NW-Ecke des Querschiffs

(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 141 u. 142)

„wie sie für die erste Jahrhunderthälfte bezeichnend ist.“ Sein Werk repräsentiere „jene Stufe der Rezeption der Hochgotik, die an den Quellen schöpfte und in der noch kein Hauch von Routine den schöpferischen Geist, die Frische der Erfindung und die Sorgfalt der Ausführung lähmte.“ Diese sehr allgemein gehaltenen Bemerkungen traf Hamann-MacLean, indem er Motive und Formen des Ibeners Architekten konkret mit denen der Reimser Kathedrale verglich, die seine dortige Schulung oder jedenfalls Kenntnis des dortigen Bauvorhabens bezeugen konnten.²²³⁷

In Deutschland wiesen nach Hamann-MacLean die Formen der Bauornamentik von Iben zur Skulptur des Westlettners in Mainz. Bei einigen Kapitellfragmenten ergäben sich motivisch und kompositionell enge Übereinstimmungen. Dabei seien die Mainzer Arbeiten „robuster im Bau“, „sicherer - und sorgloser - in der Anlage“, worin der Autor einen „Anflug von Routine“ erkennen wollte. Hamann-MacLean kam aufgrund seiner Beobachtungen und Eindrücke, in denen ein

stark subjektives Moment mitschwang, zum Schluss, dass die Arbeiten in Mainz in der *Nachfolge* von Iben stünden.²²³⁸

2237 Hamann-MacLean 1966, S. 249.

2238 Hamann-MacLean 1966, S. 258.

In seine weiteren Überlegungen zur stilistischen Abfolge der Arbeiten in Iben und Mainz bezieht Hamann-MacLean auch die Kapitellornamentik der Kirche in Offenbach am Glan mit ein, die gelegentlich mit Iben in einem Atemzug genannt werde, und stellt Detailuntersuchungen an, die für Hamann-MacLean jedoch - anders als im Verhältnis von Iben und Mainz - nur zum allgemeinen Ergebnis einer vergleichbaren Stilstufe und einer befangeneren Fortbildung *Ibener Formen* in Offenbach führen würde:

„Das nächstliegende Denkmal, das bisher mit Iben in einem Atem genannt wurde, ist die ehemalige Benediktiner-Klosterkirche von Offenbach am Glan, einst eine dreischiffige Basilika, deren Langhaus Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissen wurde. Erhalten ist nur der Ansatz des Langhauses (heute weitgehend ergänzt), das Querschiff mit achteckigem Vierungsturm über Trompen und zwei Nebenapsiden, und der Chor, der sich im 1/8-Schluß an ein schmales Vorjoch gleicher Höhe wie die Querarme anschließt, etwas niedriger als dieses, aber die Nebenchöre überragend. Wenn es bei Dehio-Gall heißt: ‚Bis in alle Einzelheiten ähnlich [*sc. wie Iben*] ist Offenbach am Glan‘, so bedarf dies der Präzisierung und einer Einschränkung. Einer Einschränkung, insofern der Bau in seiner Ost- und Südpartie in einer maubronnisch bestimmten Frühgotik burgundischer Herkunft aufgeführt ist, in die erst allmählich, im nördlichen Querschiff und im Langhaus die

Im Schlussstein der Ibener Kapelle mit dem *Gotteslamm* sah Hamann-MacLean einen Zusammenhang zur Gewölbefigur des Mainzer Westlettners, der über das Formale hinausgehe und stilanalytisch allein nicht erfasst werden könne. Vom Ibener Schlussstein aus zog er eine Verbindung zum Gekreuzigten am Naumburger Westlettner und damit zu zwei von ihm als sicher dem *Naumburger Meister* zugeschriebenen Werken. Hamann-MacLeans Argumentation blieb an dieser Stelle nicht frei von suggestiven Elementen. Er stellte die rhetorische Frage, ob es Zufall sei, dass die Mainzer Gewölbefigur - er definierte sie in Anlehnung an Herbert von Einem als *Kosmos-Adam-novus-Paradysus-mysticus*-Figur - vom Ibener Schlussstein mit dem Gotteslamm ausgehe, die für ihn, Hamann-MacLean, „die Garantie für die Identität des Naumburger Meisters in Mainz bedeutet“. ²²³⁹

Verwandlung eines Motivs in Iben, Mainz und Naumburg

Hamann-MacLean sah zwischen Iben, Mainz und Naumburg nicht nur stilgeschichtliche, sondern auch ikonographische Zusammenhänge und erklärte, dass sich vom Konzept der Gewölbefigur (mit dem *Kopf mit der Binde*) in Mainz die Naumburger Skulptur in ihrer Beziehung zur Bauskulptur in Iben („zur Ibener Formel“) begreifen lasse. Kronzeuge war hierbei das Motiv des Schlusssteines mit dem Lamm in der Ibener Kapelle, welches die Bauskulptur in Naumburg gleichfalls, freilich in einem anderen Zusammenhang, aufweise. Hamann-MacLeans schwierige Ausdeutung dieses Motivs ging von einer unterschiedlichen Verwendung in Iben und Naumburg aus. In Iben habe es als einzige figürliche Darstellung eine „Würde und raumbeherrschende Stellung“, die es im Naumburger Westchor, „im Kreise der Statuen, an gleicher Stelle angebracht, verloren“ hätte.

hochgotischen Formen einsickern; und zwar sicher *von Iben kommend* - nicht umgekehrt. Sie treten hier deutlich erkennbar aus zweiter Hand auf, nämlich einerseits unrein, vermischt mit Elementen des älteren Offenbacher Stils, andererseits - dort, wo diese Residuen abgeworfen sind - in stilistisch fortgeschrittener und zugleich flauerer Behandlung. (.....). Anderes, noch dichter anschließend, bleibt trotzdem gegenüber der Meisterschaft der Ibener Steinmetzkunst befangen, so die Kapitelle des nordwestlichen Vierungspfeilers und das Gotteslamm an der Innenwand des Nordportalbogenfeldes, eine nicht ganz geglückte Kopie des Lammes im Ibener Schlußstein. Das vierteilige Nord-Querschiff-Fenster, einerseits nach dem Muster der Reimser, der Vierung benachbarten Obergaden-Fenster mit doppeltem Mittelposten, andererseits nach dem Dekorationssystem von Saint-Denis und Amiens II (Ostteile Arkadengeschoß) mit drei Rosen versehen und im Stabwerk zierlicher, ist im Vergleich mit Iben zu dünn im Verhältnis zu seiner Ausdehnung geraten, bildet also dem Zuge der Zeit folgend, die Ibener Formen weiter.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 250/52.)

2239 Hamann-MacLean 1966, S. 259f. u. n.55.

Die bei Hamann-MacLean (ebd.) erwähnte Abhandlung von Herbert von Einem (*Der Mainzer Kopf mit der Binde. Köln 1955*) bespricht die Mainzer Skulptur ausschließlich unter ikonographischen Gesichtspunkten und wird in vorliegender Studie nicht behandelt.

Der Vergleich, den Hamann-MacLean durchführte, bezog das Lamm des Schlusssteines in Iben auf den Gekreuzigten am Naumburger Westlettner (und auf die Gewölbefigur in Mainz), was seine Begründung am Naumburger Beispiel darin finde, dass „Christus am Lettner so greifbar nahe wie in der Mainzer Gewölbefigur und Deesisgruppe im Bilde anwesend sein (sollte)“.²²⁴⁰

Hamann-MacLeans Erklärungsversuch des Schlusssteines in Iben, der Gewölbefigur in Mainz und des Gekreuzigten am Naumburger Westlettner durch ein und denselben *Erlösungsgedanken* (Kitzlinger/Gabelt) zeigte, dass er, bei aller Polemik gegen eine *theologiesüchtige* Naumburg-Literatur, selbst dieser Thematik in seiner Erklärung zugänglich war, wo sie ihm zum Bild geworden und von Bedeutung zu sein schien. Hamann-MacLean konzentrierte sich zwar auf Formprobleme,

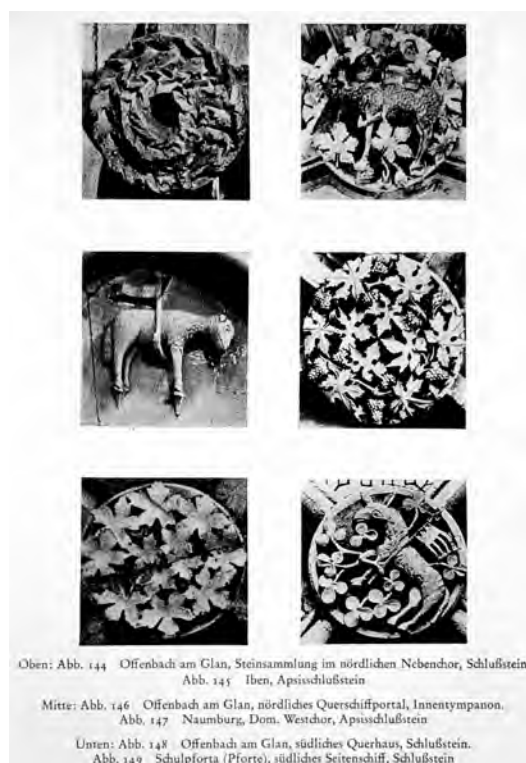


Abb. 345
 Offenbach am Glan, Steinsammlung, Schlußstein / Iben, Apsisschlußstein / Offenbach, nördliches Querschiffportal, Innentympanon / Naumburg, Dom, Westchor, Apsisschlußstein / Offenbach, südliches Querhaus, Schlußstein / Schulpforta, südliches Seitenschiff, Schlußstein
 (Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 144-149)

²²⁴⁰ Hamann-MacLean 1966, S. 260.

Kitzlinger/Gabelt (1996, S. 227) erhellen den etwas dunklen Gedankengang Hamann-MacLeans mit ihrer Darlegung:

„Die Gewölbefigur [*in Mainz*] weist durch ihre kreuzförmige Ausbreitung, die allerdings durch die Architektur vorgegeben ist, und im Gesichtsausdruck, in dem Leiden anzuklingen scheint, Parallelen zu Christus auf. In diesen Kontext stellt sie auch ihre Funktion als Schlußstein, der von der »Eckstein-Theorie« her an die Tradition von Schlußsteinen mit christologischer Thematik anknüpft (158), deren Erlösungsgedanke sich mit der Weltgerichtsthematik des Mainzer Westlettners verbinden ließe.

[158 Wie Hamann-MacLean (1966, S. 259-261) herausstellte, finden sich innerhalb des mainzisch-naumburgischen Stilkreises Schlußsteine mit christologischen Themen in der Templerkapelle von Iben und im Naumburger Dom. Der Schlußstein des Chorpolygon in Iben zeigt ein auf zwei kleinen Erdreichkonsolen stehendes Lamm Gottes in einem Kranz von Weinlaub und Trauben (ebd., S. 261, Abb. 145), der Apsisschlußstein im Naumburger Westchor faßt die Gedanken an Passion, Erlösung und paradiesischen Kosmos in einem aus Weinrebe, Kreuz und Kreis gebildeten Natursymbol zusammen (ebd., S. 261, Abb. 147). - Auch in unmittelbarer Nähe der Gewölbefigur in St. Emmeran in Mainz befand sich in unmittelbarer Nähe, im Chorschluß, ein auf Christus bezogener Schlußstein. Vgl. Neeb, Nothnagel u. Arens 1940, S. 106, Taf. 29,1.]“ (Kitzlinger/Gabelt 1996, 227 u. n.158.)



Abb. 154 Iben, Kapelle, Südwand, Treppenturm

Abb. 346

Iben, Kapelle, Südwand,
Treppenturm

(Aus: Hamann-MacLean 1966,
Abb. 154)

aber beschränkte sich nicht darauf und gab zu erkennen, dass er die Gesamtinterpretation der Naumburger Skulptur nicht der Theologie überlassen wollte.²²⁴¹

Ein Bildhauerarchitekt in Iben und Naumburg

Ein Charakteristikum des *Westchormeisters* in Naumburg (ein Namen, den Hamann-MacLean in seiner Abhandlung zur Burgkapelle in Iben synonym mit *Naumburger Meister* verwendete) war dessen Fähigkeit, die ältere spätromanische Architektur mit den neuen gotischen Formen zu verbinden, eine Fähigkeit, die der Meister auch praktisch durch den nachträglichen Einzug von Rippen im westlichen Gewölbejoch des Naumburger Domes verwirklicht habe.²²⁴² Die Leistung des Naumburger Meisters in der Vermittlung einer älteren Architektur mit Formen, die der französischen Kathedralarchitektur entstammten, wurde von Hamann-MacLean minutiös am Aufeinandertreffen des Langhausbaus und Westchors beschrieben, wo ein merkwürdig gedrehtes Verbindungselement, ein „tief gekehltes Eckpfeiler-

2241 In anderem Sinne spricht Hamann-MacLean (in einer leider nicht leicht deutbaren Passage) programmatisch von den „ornamentale(n) Formen“, welche die Aufgabe besäßen, „Zusammenhänge zu stiften“, und dies „mit einer über die primäre Schmuckaufgabe hinausgehenden Bedeutung und einer besonderen Beziehung zum Gesamtraum, zum Umraum der betreffenden Form und zum Raum als Funktionswert einer in eigentümlicher Weise körperhaft durchgestalteten Architektur“ zu tun. In diesem *Zusammenhänge stiften* will Hamann-MacLean etwas Wesentliches in der Kunst des Naumburger Meisters erkennen:

„Dieses Phänomen scheint mir ein wesentlicher Zug der künstlerischen Physiognomie des Westchormeisters zu sein. Da es auch für gewisse Besonderheiten von Iben charakteristisch ist, dürfte hierin auch das ausschlaggebende Argument für eine engere Beziehung der beiden Bauten liegen.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 260.)

2242 „Schlußsteine und Gewölbegestaltung sind es, mit denen in Naumburg im älteren Langhaus die neue Chorarchitektur vorbereitet wird. Im westlichen Langhausjoch werden Rippen eingezogen, als Auftakt für die moderneren Formen des Westchors, profiliert wie diese, aber mit einem Schlußstein älterer Art versehen, mit Blütenring und doppeltem Blätterkreuz, thematisch wie formal Begegnung und Verschmelzung des Neuen mit dem Alten, wie Besiegelung eines Vertrages, daß beider Gesetze gelten und das Alte im Neuen lebendig bleiben soll.“ (Ebd.)

Hamann-MacLean nimmt ferner - ohne dass hierauf die Betonung seiner Arbeit liegen würde - zur möglichen Nachfolge des Naumburger Westchors Stellung und hält dafür, dass der 1251 begonnene gotische Umbau im benachbarten Schulpforta sich architekturgeschichtlich in eine Reihe Iben - Naumburger Westchor - Chor in Schulpforta einordnen lasse, insofern an allen drei Orten „das Reimser Architektursystem“ verwendet und auch „das Ibener Schlußstein-Motiv im südlichen Seitenschiff“ von Schulpforta wiederkehren würde. (Ebd.)

stück“ an der Westwand des Chorbogens zwischen dem schmälern Langhaus und dem breiteren Westchor vermitteln würde. Dieses Element sei ein „plastisches Gebilde“ und zeige, dass „der Architekt, der es erfunden hat, (..) in den Kategorien des Bildhauers (denkt).“²²⁴³

Indem er den Bogen zum architektonischen Frühwerk des Meisters spannte, wies Hamann-MacLean darauf hin, dass das Verhältnis von Fenster und umgebender Mauerfläche im Naumburger Westchor das gleiche sei wie in der Burgkapelle von Iben, wobei sich die Unterschiede der Fenster auf eine „etwas reichere Behandlung des Maßwerks“ beschränken würden. Gestaltungsprinzipien des Treppenturms der Burgkapelle von Iben, der dort im Sockelgeschoß als Prisma, im Obergeschoß aber als zylinderförmiges Gehäuse von „kristallklarer Schönheit stereometrischer Formen“ gebildet sei, fand Hamann-MacLean in Naumburg sowohl am Nordwestturm als auch am Westlettner wieder.²²⁴⁴



Abb. 150 Naumburg, Dom, Westchor, Anschluß an das Langhaus, N-Ecke

Abb. 347. Naumburg, Dom, Westchor, Anschluß an das Langhaus, Nordecke
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 150)

2243 „Der Sinn (...) zu vermitteln ohne zu verwischen, die Gegensätze zu überbrücken, um sie fruchtbar zu machen, ist an der Nahtstelle von alter und neuer Architektur, an der Westseite des Triumphbogens über dem Westlettner, auf eine höchst seltsame und eigenwillige Formel gebracht. Im neuen gotischen System ist für den Begleitbogen des im alten System über schon vorhandenem Pfeiler ausgeführten Gurtes ein Dienst vorgesehen, der seine Funktion aber nicht unmittelbar ausüben kann, weil der Westchor etwas breiter als das Langhaus ist und Wand und Dienstsysteem daher etwas weiter nach außen stehen. Außerdem liegt die neue Kapitellzone etwas tiefer als die des Hauptpfeilers, und die Unterlage des Gurtbogens ist in der Reliefstärke reduziert; die unterste Steinlage, wie ein Sockel mit Schräge versehen, vollzieht den Übergang vom breiteren Pfeiler zum schmälern Bogen. Die über dem gotischen Dienst klaffende Lücke füllt ein tief gekehltes Eckpfeilerstück aus, das der Sockelschräge folgend seitlich und nach hinten umbiegt und in dieser Windung mit auslaufender Kehle vom quadratischen in den kreisförmigen Querschnitt des Gurtbegleitbogens übergeführt ist. Das neue System wahrt den Abstand, aber tritt in den Dienst des Alten und zieht es zu sich heran. Die Lücke wird nicht einfach ausgefüllt, sondern durch die Kehle als Raum und Übergang gedeutet, und der Anschluß durch ein abstraktes, aber in seiner spiraligen Drehung um die eigene Achse sich wie ein lebendiger Körper verhaltendes plastisches Gebilde vollzogen. Der Architekt, der es erfunden hat, denkt in den Kategorien des Bildhauers.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 262f.)

2244 „Die Einbettung der Fenster in ein Stück stehengebliebener, körperhaft wirkender Wand kehrt im Naumburger Westchor wieder mit ganz ähnlicher, etwas reicherer Behandlung des Maßwerks. Der Treppenturm in Iben ist im Sockelgeschoß als Prisma, im Obergeschoß als Zylinder ausgebildet mit deutlicher Freude an der durch fein gefugtes Mauerwerk gesteigerten kristallklaren Schönheit stereometrischer Formen, die ohne Stab und Leistenwerk auch als Kleinform den Übergang vom Vieleck ins Rund bewerkstelligen. Der Eingang zeigt als Profilierung nur eine scharf geschnittene Kehle, wie in Naumburg die Arkaden am Turmgeschoß, die Fialen, die hängenden Dreiecke am Lettner und die großen Blendnischen im Chorquadrat.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 263.)

Die Vergleiche zum Werkkomplex des *Naumburger Meisters* in Iben, Mainz und Naumburg brachten Hamann-MacLean zur Einschätzung, dass der Künstler ein Bildhauerarchitekt gewesen sein müsse: „Das Spezifische der Stilbildung, der Architektur wie der Skulptur“ lasse beim *Naumburger Meister* „die Personalunion von Bildhauer und Baumeister als eine konkrete Tatsache erscheinen“, ²²⁴⁵ worin Hamann-MacLean eine Bestätigung seiner These sah, dass Architektur und Bau- skulptur der Ibener Burgkapelle Werke desselben aus Reims kommenden Meisters darstellten, da bereits Iben Kennzeichen einer Bildhauerarchitektur aufweise, welche „als spezifisches Merkmal des Naumburger Kunstkreises gelten darf.“ ²²⁴⁶

2. Hans Reinhardt (1966) ²²⁴⁷

Deutsche und französische Skulptur

Hans Reinhardts Beitrag zur Festschrift Volbach stellte eine umgearbeitete und erweiterte Fassung seines 1962 in der Zeitschrift *L'information d'histoire de l'art* erschienenen Aufsatzes zur französischen und deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert dar, welcher mit Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* von 1917 in Methodik und Grundauffassung enge Verwandtschaft zeigt. ²²⁴⁸ In seiner umgearbeiteten Fassung von 1966 besprach Reinhardt deutsche Skulpturen unter dem Gesichtspunkt von *Kopien* früherer Arbeiten an der Kathedrale in Reims. ²²⁴⁹ Zu dieser Kathedrale habe er 1963 eine eigene große Monographie erscheinen

2245 Hamann-MacLean 1966, S. 270.

2246 Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3

Stellt man Hamann-MacLeans früheres, emphatisches Bild vom Naumburger Meister in seiner Abhandlung von 1935 gegen die vorliegende Abhandlung, so äußert sich der Autor jetzt viel vorsichtiger (auch seltener) zur Person des *Naumburger Meisters* als 1935 (siehe Kap. XV. 2. (*Frühe Bruchstücke einer Bildhauerkonfession - Die Anfänge eines deutschen Bildhauer-genies*)). - Vgl. auch Hamann-MacLeans (1966, S. 233) abstrakte Definition des *Naumburger Meisters* als „Komplex von Werken (..), die wir unter dem Begriff ‚Naumburger Meister‘ zusammenfassen“ (Zitat zu Fußnote 2230).

2247 Zu Hans Reinhardt, *Die gotischen Lettner des Doms zu Mainz, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach, hrsg.v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 219-33)*, vgl.: Hamann-MacLean 1971, S. 22 (n.1), 24, 27 (n.19), 28-31, 34 / Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Schubert D. 1974, S. 315 / Schubert E. 1982, S. 127 / Wiener 1991, S. 89 (n.259) / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 231.

2248 Hans Reinhardt, *Sculpture française et sculpture allemande en 13e siècle. In: L'Information d'histoire de l'art 7 (1962) S. 174-197.*

Zu Émile Mâles *L'art allemand et l'art français du moyen âge* siehe Kap. VIII. 3 (*Émile Mâles Abhandlung zur deutschen Skulptur*).

2249 Die Bezeichnung *Kopie* gebraucht Reinhardt explizit für den sogenannten *Atlant vom Ostchor* in Mainz, der im Zentrum seiner Überlegungen zum Verhältnis der Mainzer und

lassen, die ihn nunmehr befähige, auch über die Mainzer Skulptur mit größerer wissenschaftlicher Autorität urteilen zu können.²²⁵⁰

Reimser Skulptur steht:

„Le grand atlante [*sc. der Atlant vom Ostchor im Mainzer Dom*], plié sous la charge d'un pilier, n'est pas copié d'après les petits atlantes du chevet de Reims, comme on le répète toujours, mais [*est copié*] d'après ceux du mur goutterot de la nef ou ceux qui, surmontant à la façade les Fleuves du Paradis, figurent les Quatre Parties du Monde.“ (Reinhardt 1962, S. 187; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Reinhardt 1966, S. 225.

2250 Hans Reinhardt, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux.* Paris 1963.

Seine besondere Befähigung, über die Mainzer Skulptur wissenschaftlich urteilen zu können, legt Reinhardt wie folgt dar:

„Wenn ich mich aufs neue zur Kunst und Chronologie des Mainzer Lettner zu äußern habe, so geschieht es, weil ich mich nicht nur mit ähnlichen Fragen am Straßburger Münster zu beschäftigen hatte, sondern vor allem, weil ich das einzigartige Privileg besaß, die Kathedrale von Reims während mehrerer Monate des Jahres 1938 noch mit dem großen Architekten, der sie nach den Verheerungen des ersten Weltkrieges so meisterhaft wiederhergestellt hat, mit Henri Deneux, auf das gründlichste studieren zu können. Mein Bestreben bei diesen Untersuchungen war vornehmlich darauf gerichtet, eine klare Einsicht in die Baugeschichte und in die Entwicklung der berühmten Plastik von Reims zu gewinnen, unter genauer Beobachtung und Berücksichtigung aller Indizien, so daß Architektur und Skulptur, schriftliche Berichte und zeitlich festlegbare Ausstrahlungen der Kunst von Reims gleichsam wie ein Räderwerk ineinandergreifen. [*12 Mein Buch über die Kathedrale von Reims ist im Frühjahr 1963 im Verlag der Presses Universitaires de France in Paris erschienen.*]. Von diesen neuen Reimser Erkenntnissen ausgehend, darf ich hier zu den Fragen der Mainzer Lettner Stellung nehmen.“ (Reinhardt 1966, S. 225 u. n.12.)

In einer noch im Jahr der Veröffentlichung von Reinhardts Monographie 1963 erschienenen Rezension spricht Robert Branner von einer seit langem erwarteten Monographie Reinhardts zur Reimser Kathedrale, an welche die Wissenschaft nicht zuletzt wegen dessen Bekanntschaft mit Henri Deneux große Erwartungen geknüpft habe, da Deneux als Archäologe und Architekt die Restaurierungsarbeiten der Reimser Kathedrale nach den Zerstörungen des 1. Weltkrieges geleitet und dessen gesamtes Material Reinhardt zur Verfügung gestanden habe. Vor diesem Hintergrund sei Reinhardts Monographie freilich eine einzige Enttäuschung:

„Reinhardt has quite clearly intended this volume to become the standard monograph on Reims, and it is equally clear that it should not - cannot - be so. (.....). Reinhardt has suppressed much of the argumentation, presenting largely his conclusions with the very minimum of supporting evidence. Even his bibliography is incomplete (...). Most important of all, the author's conclusions differ strikingly from those now current and in many cases are not, I think, acceptable. (.....). Let us first consider the way in which the material is handled. (...). (..) the absence of reasoned argument in the many places where it is needed is indefensible. The excavations undertaken by the architect Deneux [*Henri Deneux*] after the 1918 bombardments, for example, have never been published scientifically. Reinhardt spent many years in the dig and claims to be Deneux's heir, with access to all his material. It is therefore nothing short of shocking to find that the book contains no detailed discussion or description of the remains of the earlier buildings on the site, but only rather simplified conclusions, accompanied (but not supported) by schematic reconstituted plans. (.....). By far the larger part of the volume concerns the Gothic Cathedral, and I regret to say that Reinhardt's Reims is a building I have never seen.“

Der Titel von Reinhardts Aufsatz von 1966 *Die gotischen Lettner des Domes zu Mainz* erweist sich als irrtümlich, insofern der Autor seine Untersuchung nicht auf die Lettner in Mainz beschränkte, sondern die ganze in der Forschung unter dem Namen des *Naumburger Meisters* besprochene Skulptur thematisierte, ohne sie freilich konkret abzuhandeln. Sein Thema im engeren Sinn war eine Neudatierung der Mainzer und Naumburger Skulptur. Darüber hinaus ging es Reinhardt um eine Würdigung der Skulpturwerke an deutschen Bauhütten des 13. Jahrhunderts überhaupt, um ein Rezept gleichsam, wie die Skulptur dieser Epoche in Mainz, Bamberg und Naumburg adäquat zu erfassen sei.

Auf die Skulptur selbst an diesen Orten in ihrer konkreten Erscheinung kam es Reinhardt nicht an. Sie diente ihm nur zur Demonstration seiner grundlegenden These, dass diese Werke *Kopien* seien, wobei diese Auffassung sich weniger in Reinhardts Terminologie - das Wort *Kopie* gebrauchte er nur in der französischen Version seines Aufsatzes von 1962 -, als in der Art seiner Behandlung dieser Figuren zeigte. Seine Leitfrage - welche auch die Leitfrage der unter Goldschmidts Leitung stehenden Arbeitsgruppe im *Dritten Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* von 1914 war, auf den Reinhardt verwies - war, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die in Mainz und Naumburg unter dem Namen des *Naumburger Meisters* geführten Skulpturen zu ihren Vorbildern in Reims stünden.²²⁵¹ Die Untersuchung der Skulptur in Mainz und Naumburg (wie der in Bamberg) war für Reinhardt gleichbedeutend mit einer Untersuchung der Skulptur in Reims, und die Erklärung der Mainzer und Naumburger Werke bestand für ihn in nichts anderem als in ihrer Zuordnung zu bestimmten Reimser Vorbildern.

Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen

Reinhardts Zuordnungsvorschläge für die Mainzer Skulpturen standen zunächst im Widerspruch zu einer in der Forschung verbreiteten Datierung, die im Jahr 1239 den *terminus ante quem* für die Mainzer Lettnerskulpturen sehen wollte. Die vorherrschende Meinung lautete, dass diese Arbeiten zur Weihe des Mainzer Domes fertig gewesen seien. Diese allgemein akzeptierte Annahme - so Reinhardt - stimme jedoch mit dem stilgeschichtlichen Befund nicht überein. Allein Georg Dehio habe einen Widerspruch zwischen diesem Weihedatum und dem Stil dieser Figuren

(Branner 1963 (Rez.), S. 375.)

2251 Reinhardt (1966, S. 220f. u. n.4) verweist auf die Arbeit Werner Noacks in dieser Publikation („Die Bruchstücke dieser Lettner hat mein verehrter Nachbar in Freiburg im Breisgau, Werner Noack, in zwei Mitteilungen im 3. Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst im Jahre 1914 zusammen gestellt (...).“). - Zu Noack siehe Kap. VII. 2 (*Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters*).



Abb. 310 Mainz, Atlant vom Ostlettner, um 1250

Abb. 348
Mainz, Atlant vom Ostlettner, um 1250
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 110)

erkannt, ohne sich jedoch gegen das Datum der Weihe als Zeitpunkt für den Abschluss der Arbeiten entscheiden zu können.²²⁵² Dabei müsse in diesem Fall der stilgeschichtliche Befund den Ausschlag geben.

In einer nur angedeuteten Charakterisierung der Skulpturenfragmente des Mainzer Doms nahm Reinhardt das Ergebnis seiner Untersuchung vorweg. Er nannte die Formen dieser Fragmente einerseits *weich* und *bewegt*, andererseits *sehr fortgeschritten*, mit welchem Epitheton er die bisherige Datierung ‚vor 1239‘ widerlegt sah. Bevor Reinhardt die *weichen, bewegten* Formen der Mainzer Skulptur mit ihren Vorbildern in Reims selbst verglich, bezog er die Skulptur von Bamberg in seine Untersuchung mit ein und fragte unvermittelt, ob irgend ein Betrachter dieser Skulpturen sich vorstellen könne, dass die *herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg gleichzeitig* mit den *sehr fortgeschrittenen* Arbeiten in

Mainz sein könnten, und beantwortete diese Frage entsprechend ihrem suggestivem Charakter verneinend.²²⁵³ Sicherem Boden für eine Datierung der Mainzer Lettner-

2252 „Man nimmt (.) zumeist an, die Lettner hätten bei der Weihe des Doms im Jahre 1239 bereits bestanden, und diese Annahme wird heute allgemein als feste Tatsache betrachtet. Einzig Georg Dehio hatte im 4. Bande seines ‚Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler‘ einen kritischen Einwand vorgebracht, ohne sich, bei der eigenen Ungewißheit, Gehör zu verschaffen. ‚Einerseits‘, so schrieb er, ‚ist es schwer, sich vorzustellen, daß man schon bald nach der eine lange Bautätigkeit abschließenden Weihe von 1239 sich wieder zu einer so eingehenden Änderung verstanden habe, und wird deshalb geneigt sein, die Lettner noch vor 1239 zu setzen. Andererseits wäre ein so frühes Datum stilgeschichtlich schwer zu begründen: für die architektonischen und ornamentalen Formen könnte man es noch verstehen; aber für die Plastik?‘ [8 Georg Dehio, *ibidem*, S. 210.]“ (Reinhardt 1966, S. 221 u. n.8.)

2253 „In der Tat, es dürfte doch einigermaßen schwer sein zu glauben, daß die weichen, bewegten, sehr fortgeschrittenen Bildwerke von Mainz gleichzeitig sein sollten mit den herben, etwas eckigen Skulpturen von Bamberg. Die *Datierung* dieser letzteren in das Ende der 1230er Jahre, wie sie *zuerst* von Adolph Goldschmidt vorgeschlagen worden ist, erweist sich als zutreffend und wird auch durch die Chronologie der Kathedrale von Reims bestätigt. Nur möchte ich annehmen, daß die Bamberger Domweihe von 1237 noch keinen vollständigen Abschluß der Ausschmückung der Kirche bedeutete, sondern daß die Tätigkeit noch unter Bischof Poppo von Meran weitergeführt wurde, bis die Finanzen des Stifts 1242 zusammenbrachen und die Figuren zum Teil jede für sich ohne endgültige Bestimmung stehen blieben, wie man sie noch heute antrifft [9 Georg Leitschub, *Bamberg, Berühmte Kunststätten*, Leipzig 1914, S. 40. Leitschub stützt sich, wie er im Vorwort mitteilt, auf *Aufzeichnungen, die sein Vater, während vieler Jahre Oberbibliothekar in Bamberg, gemacht hatte.*]“ (Reinhardt 1966, S. 221f. u. n.9; *Herv.*, G.S.)

skulpturen lasse sich letzten Endes nur von Reims aus gewinnen. Ausgehend von einem Datengerüst, das er in seiner Monographie zur Reimser Kathedrale aufgestellt und begründet hatte, kam Reinhardt zu dem Ergebnis, a) dass die an den beiden Mainzer Lettnern tätigen Bildhauer ihre Skulpturen mit den Eindrücken der unter Jean d'Orbais (nach Reinhardt 1211 bis 1228) und Jean le Loup (nach Reinhardt 1228 bis 1241) entstandenen Bildwerke *nicht* hätten meißeln können, sondern *nur* b) unter den zur Zeit des Architekten Gaucher de Reims (nach Reinhardt 1244 bis 1252) entstandenen Bildhauerarbeiten.²²⁵⁴

Die (bis heute) in der Forschung akzeptierte Datierung der Bamberger Skulptur stammt freilich nicht - wie Reinhardt angibt - von Goldschmidt, sondern von *Hasak*. - Vgl. Hasak 1899, S. 65 (Zitat zu Fußnote 233). - Siehe auch Fußnote 283.

Reinhardt führt seinen Vergleich der Mainzer Lettner-Skulptur (die er in seiner Untersuchung für Datierungszwecke unterschiedslos zusammennimmt) mit der Bamberger Skulptur der Heimsuchungsgruppe noch dadurch weiter, dass er das Eppsteingrabmal als Ableger der Bamberger Skulptur im Mainzer Dom in die Betrachtung mit einbezieht. Insofern dieses Grabmal durch das Todesdatum des Erzbischofs (1249) und den Darstellungsinhalt - der zweite Gegenkönig Wilhelm von Holland wurde 1247 gewählt - um 1249 zu datieren sei, sieht Reinhardt auch hierin eine Bestätigung seiner These, dass die Mainzer Lettner-Skulptur nicht bereits vor 1239 entstanden sein könne:

„Eine Ausstrahlung der Bamberger Kunst begegnet uns ja selbst in Mainz, und zwar noch merkwürdig spät: im Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein [10 *Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, München 1924, S. 138 ff. u. Taf. 85.*]. Siegfried von Eppstein ist 1249 gestorben. Sollte er das Monument schon zu seinen Lebzeiten haben beginnen lassen? Jedoch viel früher konnte dies nicht geschehen sein, denn der zweite König, der von ihm gekrönt wird, Wilhelm von Holland, ist erst 1247 gewählt worden. Angesichts des sehr altertümlich wirkenden Eppsteingrabes ist es tatsächlich schwer, wenn nicht gar unmöglich, sich vorzustellen, die so viel lebendigere Plastik der Lettner sei schon ganze 10 Jahre früher entstanden.“ (Reinhardt 1966, S. 222.)

2254 Reinhardt stellt seiner Datierung der Mainzer Skulptur einen Überblick über die Entwicklung der Reimser Skulptur im 13. Jahrhundert voran, die sich grob nach den 4 Bauperioden der Reimser Kathedrale unterscheiden lasse, wonach Reinhardt ein Datengerüst erhält, auf welches er anschließend die Mainzer (und dann auch die Naumburger) Skulpturen bezieht:

„Jean d'Orbais baute von 1211 bis gegen 1228 Chor und Querschiff, ohne die Gewölbe und das Chorstrebenwerk sowie einen großen Teil des Erdgeschosses im Schiff. Seine Baldachine am Querschiff sind breit, ihre Helme sind geschlossen und darauf sitzen Vögel. Jean le Loup begann nach 1228 die Portale, d. h. die heutige Fassade, und vollendete den Chor, der 1241 von den Stiftsherren bezogen werden konnte; die Spitzen der Chorstreben sind aufgeschlitzt und mit Kreuzen bekrönt. Nach 16 Jahren, also 1244, wurde Jean le Loup von Gaucher de Reims abgelöst. Dieser führte in seinen 8 Jahren, also von 1244 bis 1252, die Portale weiter und erbaute die eine Hälfte des Hochschiffs; die Baldachine sind ähnlich wie die des Chors: sie sind schlanker, ihre Helme sind ebenfalls gespalten, aber endigen in Kreuzblumen statt in Kreuzen. Bernard de Soissons endlich errichtete von 1252 bis 1287 die fünf Gewölbe der vorderen Hälfte des Schiffs und das Rosengeschoß der Fassade; die Pinakel sind mächtig angewachsen: sie setzen tiefer an und steigen höher hinauf, ihre Helme sind wieder geschlossen, aber mit Blindmaßwerk verziert.“ (Reinhardt 1966, S. 223.)



Abb. 112 Reims, Atlant vom Chorbau, vor 1241

Abb. 349
Reims, Atlant vom Chorbau, vor
1241 (Aus: Reinhardt 1966, Abb.
112)

Während Reinhardt innerhalb der Mainzer Lettner-Skulpturen keine Differenzierung oder Händescheidung vornahm, griff er zur Veranschaulichung ihrer Abhängigkeit von den unter Gaucher de Reims entstandenen Arbeiten den *Atlant vom Ostchor* in Mainz heraus, um einen konkreten Anhaltspunkt für den Vergleich mit der Reimser Kathedralskulptur der Zeit zwischen 1244 und 1252 zu erhalten. Eine Beschreibung Reinhardts von den Eigenheiten dieser Mainzer Figur bereitete deren Zuordnung an die ‚Gaucher de Reims-Gruppe‘ vor. Reinhardt forderte den Leser auf, sich die durch ihn genannten Charakteristika der Mainzer Figur - „die massive Gestalt, die breitgelegten Falten des Gewandes, die klobigen Beine, das grobe Gesicht mit den vortretenden Brauen und den wulstigen Lippen“ - genau einzuschärfen („Merken wir uns jede ihrer Eigenheiten“), um so die Zugehörigkeit dieser Figur und der übrigen Mainzer Lettner-Skulpturen zu der genannten Phase der Reimser Kathedralskulptur nachvollziehen zu können.²²⁵⁵ Während sich in seiner Darlegung die Unterschiede der Skulptur an der Reimser Kathedrale einer Aufeinanderfolge verschiedener Baumeister und Bildhauerateliers verdankten (wofür er keine Vorbilder benötigte), schloss Reinhardt die Erklärung einer immanenten Entwicklung der Mainzer Skulptur aus und erklärte sie allein durch ihre Reimser Voraussetzungen.

In diesem Zusammenhang polemisierte er gegen Dehios These, dass der Mainzer *Ostchor-Atlant* die selbständige Umsetzung eines Reimser Atlanten vom dortigen Kathedralchor darstelle - der Chor war 1241 fertiggestellt worden -, womit Dehio eine Datierung der Mainzer Skulptur vor 1239 gestützt hatte. Tatsächlich - so Reinhardts Gegenargument - habe die Mainzer Trägerfigur nicht die Atlanten des Reimser Chors, sondern die Atlanten der Hochwand des Langhauses zum Vorbild gehabt, die erst zwischen 1244 und 1252 unter der Bauleitung des Gaucher de Reims entstanden seien.²²⁵⁶ Alternativ stellte Reinhardt vier Atlanten an der

2255 Reinhardt 1966, S. 224.

2256 „Von dieser Figur [sc. dem *Atlant vom Ostchor in Mainz*] wird nun seit Dehio immer wieder unbesehen gesagt, daß sie den Atlanten am Chore der Kathedrale von Reims nachgebildet sei [15 Georg Dehio, *ibidem*, S. 217, und in: *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin 1919, S. 345.]. Der Chor von Reims war 1241 vollendet, so daß die zweifellos etwas früher gearbeiteten Träger schon vor 1239 wohl hätten als Vorlage dienen können. Das ist aber völlig unzutreffend. Die Atlanten unter dem Hauptgesims des Chorbauwerks in Reims sind gänzlich anders (Abb. 112): sie sind klein zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern im Gegenteil kantig vorspringend, ihre Beine sind dünn und das Gesicht ist schmal, wie ausgemergelt. Die Vorbilder für Mainz finden sich nicht am Chor von Reims, sondern an der Hochwand des Langhauses (Abb. 111). Dort treffen wir tatsächlich die wuchtigen Figuren mit ihrem festen Tritt, dem grimmig gebeugten Nacken, dem

Westfassade der Kathedrale von Reims als ebenfalls noch mögliche Vorbilder für den Mainzer Atlanten zur Diskussion, welche die vier Weltteile symbolisierten, die gleichfalls unter der Bauleitung des Gaucher de Reims zwischen 1244 und 1252 gefertigt worden seien.²²⁵⁷

Diese zuletzt genannten Figuren der Reimser Westfassade schufen für Reinhardt einen Übergang vom Mainzer *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*. Dieser könne auf die gleiche Anregung durch die vier Atlanten der Reimser Westfassade zurückgeführt werden. Mit seiner Zusammenstellung des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* widersprach Reinhardt einer seit Otto Schmitts Untersuchung in der

Forschung vertretenen Zuschreibung dieser beiden Figuren an zwei verschiedene Meister.²²⁵⁸ Ohnedies war die Aufteilung der Figuren auf zwei verschiedene Bildhauer für Reinhardt sekundär, da er die Figuren als Kopien auffasste, die durch die Benennung eines Reimser Vorbildes bereits vollständig erklärt waren.²²⁵⁹



Abb. 111 Reims. Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250

Abb. 350. Reims, Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 111)

eingestützten Arm und den breitgelegten Falten des Kleids. Diese Atlanten des Schiffs gehören aber erst dem Werk des dritten Meisters an, Gaucher de Reims, also der Zeit zwischen 1244 und 1252.“ (Reinhardt 1966, S. 225.)

2257 „Ähnliche Atlanten, weniger auf Fernsicht gearbeitet, begegnen uns auch an der Fassade (Abb. 113), in den vier Vertretern der Weltteile, welche die riesigen Giebel der Portale stützen. Sie befinden sich an den jüngeren Teilen dieser Portale; auch sie fallen also in den Werkanteil des dritten Meisters, Gaucher de Reims, der nach Jean le Loup ‚an den Portalen arbeitete‘. Auch sie sind *infolgedessen in den späteren 1240er Jahren entstanden*. Sie weisen dieselben wuchtigen Füße auf, allerdings hier bei den Erdteilen nackt, dieselben groß angelegten Falten.“ (Reinhardt 1966, S. 225; *Herv.*, G.S.)

Reinhardt vermeidet die Diskussion eines grundlegenden Problems bei seiner Datierungsmethode, welches mit der wechselvollen Baugeschichte der ‚Reimser Kathedrale‘ zusammenhängt: dass viele Skulpturen nicht unbedingt gleichzeitig mit den Bauteilen, an denen sie angebracht wurden, gefertigt, sondern auf ‚Vorrat‘ gearbeitet worden sein können.

2258 Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293) und Kap. XIII. 4. (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2259 „Besonders sprechend sind die Züge des Gesichts [*sc. eines der vier Atlanten an den Giebeln der Reimser Westfassade*]: die vortretende Stirn, die tief liegenden Augen, der weiche Mund; es packt uns der schmerzliche Ausdruck. Alle diese Eigenschaften gemahnen uns nicht nur an den Atlanten von Mainz, als insbesondere auch an den berühmten ‚*Kopf mit der Binde*‘. Der *Dämonenkopf* hatte seine Verwandten in den Teufeln der Versuchung Christi am Strebepfeiler, der die Fassade links außen begrenzt.“ (Reinhardt 1966, S. 225f.)



Abb. 351

Reims, Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250 (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 113)

Die endgültige Widerlegung einer bis dahin in der Forschung als Lehrmeinung geltenden Datierung der Mainzer Skulpturen in die Zeit vor der Domweihe von 1239 sah Reinhardt im Blatt- und Blütenwerk der Kapitellfragmente im Mainzer Dommuseum gegeben, die „keine Knospen und kein Rankenwerk mehr“ zeigen würden, „sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen“, welche unter den Architekten Jean d’Orbais und Jean le Loup in Reims noch nicht geschaffen worden seien. Auch diese Kapitelle gehörten erst der Zeit des Gaucher de Reims an, so dass auch das Blattwerk in Mainz nicht vor dieser Zeit kopiert worden sein könne und damit „eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus(geschlossen)“ sei.²²⁶⁰ Ergänzend wies Reinhardt auf ein formales und technisches Detail der Mainzer *Deesisgruppe* hin, welches die gewonnene Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims stützen würde. Die bearbeitete Unterseite der Mainzer *Deesis* zeige, dass das Relief für eine frei vor die Wand tretende Position geschaffen worden sei und sein Vorbild nur in Giebelskulpturen der Westfassade von Reims oder - hier brachte Reinhardt ein völlig anderes Vorbild ins Spiel - in Reliefs des vor 1252 fertig gestellten Lettners in Straßburg finden könne, so dass auch von dieser Seite her eine Datierung in die Zeit des Gaucher de Reims bewiesen sei.²²⁶¹

Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims

In gleicher Weise wie die Mainzer Skulptur besprach Reinhardt die Bildhauerarbeiten am Westlettner und im Westchor des Naumburger Doms. Während der Naumburger Westlettner vom selben Bildhauer geschaffen worden

²²⁶⁰ „Die Kapitelle endlich zeigen keine Knospen und kein Rankenwerk mehr, sondern frei gearbeitete Blätter und Blattbüschel mit Stielen, die Jean d’Orbais und Jean le Loup noch nicht kennen, wie sie aber charakteristisch sind für den Bauabschnitt des Gaucher de Reims, also wiederum für die Zeit zwischen 1244 und 1252. Die heute mit mannigfacher Sicherheit gewonnene Chronologie der Kathedrale von Reims (...) schließt also eine Entstehung der Mainzer Lettner schon um 1239 eindeutig aus.“ (Reinhardt 1966, S. 228.)

²²⁶¹ „Man weiß heute mit großer Bestimmtheit, daß der Lettner im *Straßburger Münster* 1252 vorhanden sein mußte. Das Motiv der im Giebel angebrachten Szene, wie das jüngste Gericht am rechten Seitenportal der Fassade von *Reims*, war auch dem Meister von Mainz bekannt: Die „*Deesis*“ von Mainz war nicht in eine Nische eingelassen, sondern wie in *Reims* und in *Straßburg* an den Giebel über der Tür in der Mitte des Lettners geheftet; die bearbeitete Unterseite mit ihrer Akanthusverzierung beweist es.“ (Ebd.; *Herm.*, G.S.) - Das Verhältnis des *Lettners im Straßburger Münster* zur Skulptur der *Fassade von Reims* - als den beiden möglichen Vorbildern für Mainz - wird von Reinhardt leider nicht diskutiert.



Abb. 114 Reims. Emmauspilger neben der Westrose, gegen 1260

Abb. 352

Reims, Emmauspilger neben der Westrose
(Aus: Reinhardt 1966, Abb. 114)

sei, der in Mainz die Arbeiten an den beiden Lettern ausgeführt habe, sei der Meister der Chorstatuen direkt von Reims aus nach Naumburg gekommen, um dort die Stifterfiguren im Westchor unter dem Eindruck der in Reims seit 1252 geschaffenen Skulpturen zu meißeln. Der Meister der Stifterfiguren müsse die unter Bernard de Soissons gefertigten Skulpturen des Rosengeschosses gekannt haben, die er - was man bislang nur übersehen habe - in Naumburg nachahmte. „Mit den Naumburger Statuen teilen auch die Kolossalfiguren oben im Rosengeschöß die Eigenschaft, daß sie nicht rund gearbeitet sind, wie die Statuen der Portale, sondern daß die Kanten des Blocks noch immer in der Ausführung der Gestalt fühlbar geblieben sind.“²²⁶² Unter Verweis auf August Schmarsows Publikation von 1892 - die in der Zwischenzeit

erschienene Literatur übergang Reinhardt - sah er im Spendenauftrag Bischof Dietrichs von 1249 eine Absichtserklärung, „Standbilder der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten“, wobei er ergänzend auf die Nachricht von der Benutzung eines Steinbruches für den Dombau hinwies, die eine Tätigkeit am Westchor bis 1270 wahrscheinlich mache.²²⁶³

Das Interesse Reinhardts an den Skulpturen in Naumburg beschränkte sich - wie bei den früheren Skulpturen in Mainz - auf den Erweis ihrer Abhängigkeit von bestimmten Skulpturengruppen an der Kathedrale von Reims, woraus sich auch in Naumburg, verglichen mit den bisherigen Annahmen der Forschung, eine spätere Datierung ergebe. Während nach Reinhardt die Bildhauer in Mainz unter dem Eindruck der Skulpturen der Zeit des Gaucher de Reims ihre Bildwerke geschaffen hätten, stand der führende Bildhauer im Naumburger Westchor - der Westlettner wurde nach Reinhardt (wie erwähnt) von dem zuvor in Mainz tätigen Bildhauer gemeißelt - unter dem Eindruck von Skulpturen der Zeit des Bernard de Soissons

²²⁶² Reinhardt 1966, S. 232.

²²⁶³ „Erst 1249 (...) erließ Bischof Dietrich, der Sohn des Markgrafen Dietrich, den der König Philipp Auguste von Frankreich im Lager von Akko „seinen hochgeliebten Herrn Dietrich von Meissen“ nannte [20 „*karissimum nostrum Theodoricum dominum de Misnia*“. *Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, I, 2, Leipzig 1889, S. 393.], der Bruder Heinrichs des Erlauchten, (...) das bekannte Rundschreiben, in dem er seine Absicht kundtat, einen Chor mit den Standbildern der Gründer und Wohltäter des Bistums Naumburg zu errichten [22 August Schmarsow, *Die Bildwerke des Naumburger Doms*, Magdeburg 1892, S. 10.]. Man weiß jedoch nicht, ob er seinen Plan sogleich verwirklichen konnte: 1254 und 1257 werden Ablässe erteilt, und noch 1270 wird ein Vertrag über die Benutzung eines Steinbruchs „ad opus et structuram fabrice ecclesie Nuenburgensis“ abgeschlossen.“ (Reinhardt 1966, S. 228f.)

(1252-1285), die dem Westchormeister nach seiner Abwanderung aus Reims in Naumburg als Kopiervorlage dienten. Um einen konkreten Beweis für diese These zu erbringen, wies Reinhardt auf die Figur eines Emmaus-Jüngers vom Rosengeschoß der Reimser Westfassade hin, in welcher er das unmittelbare Vorbild für den Ekkehard im Naumburger Westchor zu erkennen glaubte.²²⁶⁴

Zwei Arten der Stilgeschichte

In den Beiträgen Hans Reinhardts und Richard Hamann-MacLeans zur Vollbach-Festschrift von 1966 trafen zwei Forschungsmeinungen aufeinander, die beide von einer stilkritischen Methode ausgingen und auf den ersten Blick verwandt erscheinen. Beide Autoren betrieben Formanalyse, charakterisierten ihre Gegenstände von der Anschauung her und brachten sie in einen stilgeschichtlichen Zusammenhang. Und doch standen sich die Autoren nicht nur in der Frage der Datierung konträr gegenüber.²²⁶⁵ Der Gegensatz ihrer Auffassungen hatte sechzig Jahre früher in Georg Dehios und Adolph Goldschmidts Studien zur Skulptur des 13. Jahrhunderts eine eigentümliche Parallele gefunden. Dehio hatte 1902 in einer Besprechung von Goldschmidts Studie über die sächsische Skulptur einen Gegensatz zwischen seiner

2264 „An anderer Stelle in Reims zeigt sich eher etwas, das sich vergleichen ließe: im Rosengeschoß. Es ist eigentlich seltsam, daß man noch nie dort hinaufgeschaut hat. Die eine Statue eines Emmauspilgers (Abb. 114): erinnert sie nicht in ihrem Dastehen, in der Art, wie sie Mantelkordel und Stab greift, wie der Kopf sich kantig aufbaut und wie die Haarlocken unter der straff gespannten Kappe hervorquellen, fast unmittelbar an den berühmten Eckart von Naumburg?“ (Reinhardt 1966, S. 231.)

2265 Hamann-MacLean musste Reinhardts 1963 erschienene Monographie zur Reimser Kathedrale, welche mit offizieller Förderung im Pariser Universitätsverlag (*Presses Universitaires de France*) gedruckt wurde, als direkte Konkurrenz zu seinen eigenen jahrzehntelangen Bemühungen um dieselbe Kathedrale aufgefasst haben. In einer Fußnote verweist Hamann-McLean auf seine zeitgleich durchgeführten Forschungen und macht seine Reimser Studien für die Verzögerung der schon früher geplanten Publikation zur Ibener Burgkapelle und weiterer Arbeiten zum *Problemkreis Naumburger Meister* verantwortlich:

„Vorarbeiten für eine umfassende Publikation der bisher ungenügend bekannten Reimser Skulptur und andere Aufgaben haben mich veranlaßt, das dort [*sc. im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 14 (1949) S. 57] vorgesehene Programm vorläufig zurückzustellen.“ (Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3.)

An anderer Stelle derselben Abhandlung beruft sich Hamann-MacLean auf einen brieflichen Austausch mit Henri Deneux, als dessen Nachfolger sich sein Konkurrent Reinhardt begreifen konnte und in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit auch wahrgenommen wurde (vgl. Branner 1963 (Rez.), S. 375, zitiert in Fußnote 2250). Hamann-MacLean schreibt dazu:

„In einem Brief vom 27. XII. 1936 schrieb H. Deneux, den ich auf den Zusammenhang von Iben mit Reims und das Vorkommen gleicher Versatzmarken aufmerksam gemacht hatte: „Il est certain que l'art gothique champenois se trouve dans les moindres détails de ce petit monument.“

eigenen theoretischen Bemühung und Goldschmidts Verfahren festgestellt, für die deutsche Skulptur vorwiegend nach Abhängigkeiten zu suchen.²²⁶⁶ Hamann-MacLean und Reinhardt trennte zwei Menschenalter später derselbe Gegensatz. Beide gingen gemeinsam von der zuerst durch Georg Dehio 1890 für Bamberg aufgezeigten Tatsache aus, dass die Skulpturen in Reims auch für die Arbeiten in Mainz und Naumburg - gleichgültig ob diese nun in der Vorstellung eines einzigen *Naumburger Meisters* zusammengefasst würden oder nicht - die unabdingbare Voraussetzung bildeten.²²⁶⁷ Doch während Hamann-MacLean an diese Einsicht einer Reimser Voraussetzung die Frage knüpfte, was der oder die Bildhauer in Mainz und Naumburg (und vielleicht zuvor in Iben) daraus Eigenes und Charakteristisches gemacht hätten, erschöpfte sich die Untersuchung Reinhardts in der Frage, welche Vorbilder die Bildhauer in Mainz und Naumburg nachgeahmt hätten und welche Chronologie sich für deren Arbeiten aus dieser Abhängigkeit ergebe.

Das Desinteresse Reinhardts an der Eigenart der Skulpturen in Mainz und Naumburg war evident. Gegenüber der Tatsache einer Abhängigkeit der Mainzer Skulpturen von der Reimser Kathedralbauhütte blieben für ihn die Unterschiede zwischen diesen Bildwerken belanglos und wurden nicht einmal erwähnt. Reinhardt wies die Mainzer Skulpturenfragmente, welche die Forschung stilkritisch dem Ost- und Westlettner und verschiedenen Bildhauern zugeschrieben hatte, als Arbeiten einer einzigen von Reims abhängigen Werkstatt zu. In Reinhardts Modell von Vorbild und Kopie (*les modèles et la copie*)²²⁶⁸ erschienen stilkritische Untersuchungen nur an französischen Originalen sinnvoll durchführbar zu sein, während sich eine solche Bemühung bei den deutschen Kopien erübrigte, denn hier kam es für ihn nur auf die Zuweisung zu einem französischen Vorbild an. Das Gleiche galt für die Datierung. Reinhardt maß den Weihenachrichten für den Bamberger und Mainzer Dom keinerlei Bedeutung für die Datierung der dortigen Skulpturen bei, da sich deren Datierung allein über das Vorbild der Skulptur in Reims gewinnen lasse.

Wenn Reinhardts 1966 vorgelegte Datierungsvorschläge in der Folgezeit durch die Forschung fast durchweg abgelehnt werden sollten, dann deutete dies nur scheinbar auf ein Scheitern seines Ansatzes hin. Denn methodisch sollte die Abhandlung von

2266 Vgl. den - bereits zu Fußnote 295 zitierten - Ausspruch Dehios (1902 (Rez.), S. 462.): „Und ich halte die Differenz zwischen Goldschmidt's Auffassung und der meinigen für bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag.“

Siehe dazu Kap. III. 6. (*Kritik einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte*).

2267 Siehe Kap. I. 4 (*Deutsche und französische Skulptur*).

2268 Reinhardt 1962, S. 188. - Die Formulierung *Les modèles et la copie* bezieht Reinhardt hier auf das Verhältnis Mainz - Seligenstadt, ist aber von ihm ursprünglich auf das Verhältnis Reims - Mainz gemünzt worden.

Reinhardt, die sich auf Adolph Goldschmidt und Émile Mâle berufen konnte, eine weit nachhaltigere Wirkung entfalten und in vielen späteren Abhandlungen eine Fortsetzung finden, welche in den Naumburger Skulpturen letzten Endes nichts anderes als Nachfolgewerke von Reims sahen und mit einer immer erneut wiederholten Betonung des Reimser Ausgangspunktes ihre Untersuchung auch schon für abgeschlossen erklärten.

3. Josef Adolf Schmoll (1966)²²⁶⁹

Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur

Josef Adolf Schmolls *Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘* machten schon im Titel deutlich, dass ihr Autor seine Überlegungen auf eine stilanalytische Untersuchung basierte und sich dadurch - gleich den beiden anderen Autoren, die einen Beitrag zum Thema *Naumburger Meister* in der Volbach-Festschrift beisteuerten - von einer ikonographischen oder theologischen Betrachtungsweise abhob, wie sie bis dahin die Naumburg-Forschung der Nachkriegszeit dominiert hatte. Über die forschungsgeschichtliche Stellung seiner stilkritischen Studie gab Schmoll zu Beginn seiner Abhandlung in einer Vorüberlegung Rechenschaft, deren Tendenz sich mit einer ähnlichen Bemerkung Hamann-MacLeans in derselben Publikation deckte.²²⁷⁰ Alle drei Autoren der Volbach-Festschrift verband somit die Berufung auf eine mehr traditionelle stilanalytische Betrachtung der Skulptur in Mainz und Naumburg, und doch unterschieden sich Hamann-MacLeans und Schmolls Beiträge von demjenigen Reinhardts, insofern erstere diese Skulptur nicht allein unter dem Aspekt einer Einfluss- und Vorbild-Kunstgeschichte abhandelten, sondern als Werke einer oder auch mehrerer eigenständiger Bildhauer-

²²⁶⁹ Zu Josef Adolf Schmoll, *Mainz und der Westen. Stilistische Notizen zum ‚Naumburger Meister‘*, in: *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Fritz Volbach*, hrsg.v. Friedrich Gerke, Mainz 1966 (S. 289-314), vgl.: Bauch 1972, S. 225 / Schubert D. 1974, S. 80f., 310, 315 / Boeck 1975, S. 86 / Kurmann 1979, S. 87 / Schubert E. 1979b, S. 170 (n.2) / Hamann-MacLean 1982, S. 61 / Schubert E. 1983b, S. 181 / Brush 1993, S. 117 / Schubert E. 1994, S. 7 / Gabelt 1996, 253 (n.29) / Kitzlinger/Gabelt 1996, 242 (n.166) / Jung 2002, S. 329, 333 (n.8) / Brachmann 2001, S. 261f., 280 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

²²⁷⁰ „Im Wellengang der Forschung wechselte das Interesse an der stilistischen und an der ikonographischen Deutung der Skulpturen, die in Mainz, Naumburg und an anderen Orten dem Naumburger Meister und seiner Werkstatt zugeschrieben wurden. Erreichten die stilistischen Analysen in den dreißiger Jahren einen Kulminationspunkt durch Pinder, Giesau, Hamann, Beenken, O. Schmitt, Weigert, Küas und Andere, so die ikonographischen in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten (...)“ (Schmoll 1966, S. 289.)

Vgl. Hamann-MacLean 1966, S. 234, n.3 und Kap. XXII. 1

individualitäten betrachten wollten.²²⁷¹ Während Reinhardt den Arbeiten in Mainz und Naumburg letztendlich nur den Charakter von unselbständigen Nachfolgearbeiten Reimser Vorbilder zubilligte und sich seine Untersuchung konsequent auf die Reimser Originale konzentrierte, teilte Schmoll mit Hamann-MacLean das Interesse an der künstlerischen Eigenart eines Bildhauers, der aus seiner französischen Schulung einen persönlichen Stil entwickelt und deshalb von der modernen Forschung den Namen eines *Naumburger Meisters* erhalten habe.

Doch grenzte sich Schmoll kritisch von Hamann-MacLean in seinem Anspruch ab, die persönliche Handschrift dieses Bildhauers präziser zu fassen und dessen Wirkungskreis enger zu definieren, als dies durch Hamann-MacLean und andere Stilanalytiker, vor allem der 1920er und 1930er Jahre - Schmoll nannte namentlich Wilhelm Pinder und Hermann Beenken -, geschehen sei. Diese Forscher wollten ein möglichst umfassendes Bild von einer Künstlerpersönlichkeit zeichnen und schienen in ihren Bemühungen nicht eher ruhen zu wollen, als bis sich die Arbeiten eines anonymen Bildhauers zum Ganzen eines Lebenswerkes mit allen Stationen seines Wirkens zusammengefügt hatten. Schmoll kritisierte diese Bemühungen unter Hinweis auf Peter Metz als unzulässige Übertragung von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts auf einen nur stilkritisch fassbaren mittelalterlichen Bildhauer.²²⁷²

2271 Die unterschiedliche Einschätzung von der künstlerischen Eigenständigkeit der in Mainz und Naumburg tätigen Bildhauer zeigt sich in den Aufsätzen der drei Autoren auch an der Behandlung der Datierungsfrage. Während Reinhardt die Skulptur in Mainz und Naumburg ausschließlich anhand von Vorbildern in Reims zu datieren versucht (siehe voriges Kapitel), spielen bei Hamann-MacLean und Schmoll das Mainzer Weihedatum von 1239 und der Naumburger Spendenaufruf von 1249, die potentiellen Auftraggeber und die bistumspolitischen Zusammenhänge zwischen Mainz, Naumburg und Meißen eine entscheidende Rolle in den Datierungsversuchen, wobei sie nicht zuletzt auf historische Untersuchungen rekurrieren. So verweist Schmoll bei seinem Datierungsvorschlag auf die Arbeiten Walter Schlesingers und Rudolf Stöwesands sowie auf die jüngst erschienene Publikation Ernst Schuberts:

„Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos kein Absolutum, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289.)

2272 „Peter Metz gab (...) zu bedenken, daß die Überzeugung ‚von dem einen großen Genius‘ (Pinder) ‚in der Vorstellung von der Einzelpersönlichkeit als alleinigem letzten Urgrund alles Schöpferischen‘ letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts wurzele [11 Peter Metz, *Resümee in den Sektionsberichten d. öffentl. Vorträge der Mainzer Generalversammlung d. Görres-Ges.*,

Die Rekonstruktion eines Frühwerks in Frankreich schied Schmoll aus seiner Untersuchung aus und begann diese stattdessen mit einer Betrachtung der Bildwerke in Mainz.²²⁷³

[*Jahresbericht 1951, Köln 1951, p. 43 f.*] Darauf basiere auch noch Beenkens Monographie und Versuch, nach neuzeitlichem Muster ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten.“ (Schmoll 1966, S. 292 u. n.11.)

Metz' Charakterisierung der Monographie Hermann Beenkens von 1939 als Versuch, „ein Lebenswerk des Meisters mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter aufzurichten“ ist in der Version von Schmoll durch Kathryn Brush (1993, S. 115) aufgegriffen worden: „However, the definitive artistic biography of the master which portrayed his life, wanderings and career from birth through old age was produced several years later (1939) by Hermann Beenken.“ - Zitiert in Fußnote 1651).

Diese Darstellung stellt die Position Beenkens geradezu auf den Kopf. Denn Beenken hat die seit Hermann Giesau in der deutschen Forschung vorgetragenen Thesen zu einem Frühwerk des *Naumburger Meisters* in Frankreich der Reihe nach kritisch besprochen und fast sämtlich zurückgewiesen (allenfalls ließ er sie als gänzlich ungesicherte Hypothesen gelten). Die Tendenz von Beenkens Darlegung 1939 läuft also - entgegen der Darstellung bei Metz, Schmoll und Brush - auf die Beschneidung eines hypothetischen Frühwerks des *Naumburger Meisters* hinaus und nicht auf die Errichtung eines Lebenswerks „mit allen Stationen von der Jugend bis zum Alter“.

So schreibt Beenken 1939 an einer w.o. bereits zitierten Stelle (siehe Fußnote 1682): „Man hat außer in Amiens auch in Reims, das der deutsche Bildhauer sicher gekannt hat, in Noyon und in Chartres Naumburgisches wiedererkennen zu dürfen geglaubt. Die große Verschiedenartigkeit des hier oder dort an den nordfranzösischen Kathedralen mit unserem Meister in Verbindung Gebrachten mahnt zu äußerster Vorsicht. Der deutsche Betrachter ist nur allzu geneigt, von vornherein eine bestimmte Innerlichkeit, eine bestimmte Schwere des Gefühlsausdruckes, wo er ihr inmitten der meist leichter und schärfer beschwingten Formensprache unseres Nachbarvolkes begegnet, für deutsch zu halten und gerade dann an Naumburg zu denken.“ (Beenken 1939a, S. 12.)

2273 Eine nähere Beschäftigung mit der durch Richard Hamann-MacLean in die Naumburg-Diskussion eingeführten Konsolfigur in Noyon (siehe Kap. XV. 2.) verwirft Schmoll mit folgenden Worten:

„Die (..) von Hamann-MacLean 1935 gefundene Typenfigur am Türsturz des nördlichen Seitenportals der Westfassade der Kathedrale von Noyon steht in ihrer härteren Formensprache dem Naumburger näher (...). Aber ist sie wirklich ein Frühwerk des Naumburgers? Oder frappiert nur der sehr ähnliche Typus des Kahlschädels mit dem zurückweichenden Haarkranz und mit der Intensität des Blicks? Das physiognomisch ganz andere und ganz unnaumburgisch geartete Pendant an der gegenüberliegenden Türsturzkonsole zeigt doch den gleichen Bewegungscharakter und eine sehr ähnliche, etwas summarische Behandlung von Gewand und Gliedmaßen. Der Typus stammt wohl aus dem Formenschatz der individualisierenden Bauskulptur Nordfrankreichs.“ (Schmoll 1966, 292f.)

Während Schmoll der Konsolfigur in Noyon in ihrer *härteren Formensprache* eine gewisse stilistische Nähe zum Werk des *Naumburgers* einräumt, scheidet er die übrigen Vorschläge zu einem Frühwerk des Naumburger Bildhauers in Frankreich summarisch aus:

„Das hypothetische Frühwerk des Naumburger Meisters wäre also auch erneut zu prüfen. Viele der vorgeschlagenen Skulpturen sind ohnehin auszuschneiden, vor allem die Werke in Amiens.“ (Schmoll 1966, S. 296.)



Abb. 353
Bassenheim, Pfarrkirche. St. Martin als
Reiter bei der Mantelteilung,
Kalksteinrelief aus Mainz (Aus: Schmoll
1966, Abb. 174)

Schmoll kritisierte die Vorstellung von einem einzigen überragenden Bildhauer, der zuerst im Mainzer Dom die dortigen *Weltgerichtsreliefs*, die *Deesis-Gruppe*, den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* gearbeitet habe, um dann nach Beendigung seiner Mainzer Tätigkeit an einem anderen Wirkungsort eine neue Aufgabe in Angriff zu nehmen. Stattdessen sah Schmoll in Mainz *zwei* Bildhauer mit ausgeprägt individueller Handschrift am Werk, von denen der eine zu einem bestimmten Zeitpunkt die Mainzer Werkstatt verlassen, während der andere als Werkstattleiter die Arbeiten in Mainz zu Ende geführt habe. Der Bildhauer, der wohl um die Zeit der Mainzer Domweihe 1239 die Werkstatt in Mainz verließ, um einer Berufung nach Naumburg zu folgen, sei niemand anderes als der *Naumburger Meister* gewesen.²²⁷⁴

Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom

Schmoll identifizierte den *Naumburger Meister* mit demjenigen Bildhauer, der in Mainz die *Weltgerichtsreliefs* und die *Deesisgruppe* gemeißelt habe. Vom Blickwinkel seiner späteren Tätigkeit in Naumburg aus gesehen würden diese Arbeiten seine Erstlingswerke darstellen, vom Blickwinkel des gesamten Mainzer Skulpturenensembles aus aber könnte man sie als den *naumburgischen Kern* der Mainzer Arbeiten betrachten. Gegen diese *naumburgischen Arbeiten*, die Schmoll mit den Worten Pinders als *dumpfer und zähflüssiger* beschrieb, grenzte er den *Kopf mit der Binde* und das *Bassenheimer Martinsrelief* ab, die im Vergleich mit den Weltgerichtsreliefs *von viel feingliedrigerem Bau* seien.²²⁷⁵



Abb. 354. Mainz, Dommuseum, Fragment vom Westlettner. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht: Papst, Bischof, König, Mönche (Aus: Schmoll 1966, Abb. 175)

2274 „(...) jener in Naumburg leitende Meister (muß) Mainz um die Zeit der Domweihe 1239 verlassen haben (...). Sollten die umfänglichen Mainzer Bauaufgaben (Westchorabschluß, Westlettner, Sakristei, Portale, Ostlettner und ihr Skulpturenschmuck) um 1239 noch nicht fertig gewesen sein, so ist mit der weiteren Tätigkeit der Bauhütte ohne den *Naumburger Meister* zu rechnen.“ (Schmoll 1966, S. 291; Herv., G.S.)

2275 „Fragt man nach dem ‚naumburgischen‘ Kern der Skulpturenfragmente in Mainz (Dommuseum), so bieten sich, was immer gesehen wurde, in erster Linie die figürlichen Reste der Reliefs vom Westlettner an. Hier möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, *dumpfer und zähflüssiger*, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art. Hingegen sind der *Kopf mit der Binde* und die zu ihm gehörenden *Reste der Gewölbefigur* von viel *feingliedrigerem Bau*.“

Die Abwanderung des Bildhauers, der in Mainz die Weltgerichtsreliefs meißelte, nach Naumburg deutete darauf hin, dass diese junge Kraft nicht der Werkstattmeister in Mainz gewesen sein könne. Den Mainzer Werkstattleiter müsse man vielmehr im Schöpfer des *Kopfes mit der Binde* und des *Bassenheimer Reiters* erblicken, der als führender Meister im Mainzer Dom auch die Arbeiten des späteren Naumburger Meisters an den Westlettnerreliefs überwacht habe. Den *Naumburger Meister* könne man nach seiner Tätigkeit im Mainzer Dom auch als *Lettner-* oder *Deesismeister* bezeichnen, den Mainzer Hauptmeister dagegen als *Martinsmeister* nach seinem Hauptwerk, dem *Bassenheimer Martinsrelief*.

Während sich die Arbeiten dieser beiden Meister stilistisch klar unterschieden, ließ sich nach Schmoll nur eine einzige Skulptur, der *Auferstehende* vom Mainzer Westlettner, keinem der beiden Meister eindeutig zuweisen, da diese Figur sowohl Charakteristika des *Lettner-* als auch des *Martinsmeisters* in sich vereinige.²²⁷⁶ Schmoll nahm (wie erwähnt) an, dass sich die Wege des jungen Lettnermeisters und des Meisters des Martinsreliefs *kurz nach 1239* getrennt hätten, als der junge Bildhauer durch Bischof Engelhard nach Naumburg berufen worden sei, wo sein eigentümlicher Stil, ein *barter, verfestigter, statuarischer* Stil, im Unterschied zum Werk des Martinsmeisters noch deutlicher hervorgetreten sei. Der Unterschied der Stile dieser beiden Meister lasse sich auch (wiewohl *gefährlich* und *leicht schablonisierend*) *kunstlandschaftlich* verstehen als Kontrast zwischen einem *mittelrheinischen* und einem *ost-mitteldeutschen* Stilidiom dieser beiden Bildhauer.²²⁷⁷

(Schmoll 1966, S. 291.)

2276 „Tatsächlich ist u. E. die Kluft zwischen den Werken zu groß, um die Gleichzeitigkeit von so Ungleichem aus einer Hand akzeptieren zu können. (...) Der in Mainz führende Meister muß der Schöpfer des Martinsreliefs und der Gewölbefigur mit dem Kopf mit der Binde gewesen sein. Er hatte sich diese delikatesten Aufgaben vorbehalten. Andere sind zweifellos untergegangen. Die Lettnerreliefs mit dem jüngsten Gericht und vor allem die Deesisgruppe stammen hauptsächlich von dem später in Naumburg leitenden Meister, eben dem ‚Naumburger‘, der hier in Mainz noch unter dem Martinsmeister arbeitete. Die gegenüber Naumburg weichere und teigigere Behandlung der Relieffiguren in Mainz erklärt sich aus der Nähe zum führenden Bildhauer, dessen weichflüssigerer Behandlungsstil Modell gewesen sein muß. Im *Fragment des Auferstehenden* erkennt man die einzige echte *Überschneidung beider Hände*. Hier kann man zweifeln. War der bewunderungswürdige Bettler des Martinsreliefs Vorbild für den Auferstehenden des aufstrebenden Naumburgers oder hat hier der leitende ‚Mainzer Meister‘ selbst Hand angelegt?“ (Schmoll 1966, S. 292; *Herr.*, G.S.)

An der Charakterisierung und Zuschreibung der Figur des Auferstehenden sollte später Richard Hamann-MacLean mit seiner Kritik an Schmolls Zwei-Meister-These ansetzen (siehe Hamann-MacLean 1971, S. 27, zitiert in Fußnote 2307.)

2277 „Wir nehmen also an, daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende, erste Proben seiner Genialität ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen wurde. Hier fand er

Der Gegensatz von Weiche und Härte als der konträren Hauptmerkmale zeige sich auch in der Pflanzenornamentik der beiden Bildhauer. Alle Blatt- und Blütenornamente des Naumburger Meisters würden sich „durch schnittige Präzision und oft auch durch eine gewisse Härte der Formgebung auszeichnen“. Man erkenne dies „an der Blattkonsole der Mainzer Deesisgruppe“ und dann „mehr noch in Naumburg selbst“. ²²⁷⁸

Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer

Mit der Aufteilung eines durch die Forschung unter dem traditionellen Namen des *Naumburger Meisters* zusammengefassten Werkkomplexes auf *zwei* Meister blieb Schmoll der Vorstellung von der individuellen Künstlerpersönlichkeit gleichwohl verhaftet, und er versuchte die künstlerischen Lebenswege dieser Meister - des Mainzer *Martins-* und des Mainzer *Lettnermeisters* - mit denselben Mitteln nachzuzeichnen, mit denen die durch ihn kritisierten Autoren (Pinder, Beenken) den Lebensweg *eines* Meister zu erforschen gesucht hatten, wobei er die Ergebnisse der jüngeren historischen Forschung zur Rekonstruktion der Viten dieser Künstler mit auswertete.

Die Laufbahn des Naumburger Meisters

Schmoll nahm die historisch-biographischen Untersuchungen Walter Schlesingers, deren Ergebnisse ihm plausibler erschienen als diejenigen Rudolf Stöwesands, an dem Punkt auf, wo Bischof Engelhard (1207-1242), nach Schlesinger der mutmaßliche Planer des Naumburger Stifterchors, den Mainzer Lettnermeister aus Mainz nach Naumburg berief. Weiter hielt Schmoll als Ergebnis der Untersuchung Schlesingers fest, dass kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Spendenauftrag Bischof Dietrichs, des Nachfolgers Bischof Engelhards, und dem Stifterzyklus im Westchor bestehe und die Arbeiten dort schon lange vor dieser Urkunde von 1249 begonnen worden seien. Schlesingers Untersuchung habe überhaupt das feste

seinen eigenen statuarischen Stil, einen Stil der gegenüber Mainz verfestigten Formen. Die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Steinfiguren des Martinsreliefs und des Kopfes mit der Binde war ihm nicht gegeben und wohl auch nicht sein Ziel. Unter härterer Schale birgt sich mit größerer Spannung, zuweilen mit dramatischer Gewalt der Ausdruck seiner Gestalten. Selbst in den mehr lyrischen und tragischen Gesichtern, wie dem des Wilhelm von Camburg, des Hermann und der Uta, aber auch der Kreuzgruppe, liegt eine Herbheit der Gesinnung, die der ‚Mainzer Meister‘ nicht kennt. Man ist versucht, die weichere, schmiegsamere Art des Mainzers als typisch *mittelrheinisch*, die härtere, kompaktere des Naumburgers als *ost-mittelddeutsch* zu bezeichnen. Aber solche kunstlandschaftlichen Charakterisierungen sind gefährlich und leicht schablonisierend.“ (Schmoll 1966, S. 293f.; *Herm.*, G.S.)

2278 Schmoll 1966, S. 300.

Gerüst der beiden Fixdaten der bisherigen Forschung: die Mainzer Domweihe von 1239 als *terminus ante* für die Mainzer, den Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 als *terminus post* für die Naumburger Arbeiten, relativiert.²²⁷⁹

Ausführlich referierte Schmoll die Argumente, die für eine Auftraggeberschaft Bischof Engelhards für den Naumburger Stifterchor sprächen. Nur Engelhard (1207-1242) könne der eigentliche Initiator des Naumburger Westchors gewesen sein, worauf dessen Kontakte nach Bamberg und Mainz hindeuten würden. Bischof Engelhard habe unter den Eindrücken, die er beim Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz empfangen habe und schließlich nach dem Vorbild des Bamberger Westchors (den er 1237 geweiht hatte) noch in den späten 1230er Jahren mit dem Bau des Naumburger Westchors begonnen. Besonderes Gewicht legte Schmoll auf die Urkunde des Prager Bischofs von 1248, weil diese Urkunde belege, dass schon vor dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 Gelder für ein offensichtlich ins Stocken geratenes Naumburger Bauprojekt, welches nur der Westchor gewesen sein könne, gesammelt worden seien.²²⁸⁰

Der Spendenaufruf von 1249 ließ sich nach Schmoll nicht als Plan oder Anregung für einen noch zu schaffenden Stifterzyklus verstehen, sondern setzte diesen

2279 „Vor allem müssen die durch zwei Daten gegebenen Zeitgrenzen für den Abschluß der Arbeiten in Mainz und für den Beginn in Naumburg erneut diskutiert werden. Zwar geben sowohl die Mainzer Domweihe von 1239, als auch das Breve des Bischofs Dietrich von Naumburg von 1249 - mit der Nennung der ‚ersten Stifter‘ - wichtige Anhaltspunkte, sie bedeuten aber zweifellos *kein Absolutum*, weder für Mainz den unbedingten *terminus ante*, noch für Naumburg einen *terminus post quem*. Seit Walter Schlesingers Veröffentlichungen liegt dazu das Ergebnis rein historischer Untersuchungen vor, die uns einleuchtender erscheinen als die Studie Rudolf Stöwesands. Schlesinger kommt zu der wohlbegründeten Annahme, daß der Westchor des Naumburger Doms früher, als bisher vertreten, begonnen worden sei.“ (Schmoll 1966, S. 289; *Zitat-Wiederholung, siehe Fußnote 2271.*)

2280 Schmoll referiert Schlesinger mit folgenden Worten:

„Der eigentliche Initiator des Neubaus müsse Bischof Engelhard (1207-1242) gewesen sein, nicht sein Nachfolger Dietrich, wie bislang vorwiegend behauptet wurde. Engelhard habe auch die weitreichenden Beziehungen und Interessen gehabt, die eine Voraussetzung für die Berufung von Bauleuten und Künstlern aus Bamberg und Mainz bilden. Besonders gut und eng sei sein Verhältnis zu den Erzbischöfen von Mainz und zum Bischof von Bamberg gewesen. So weilte er auch auf dem berühmten Hoftag Friedrichs II. 1235 in Mainz. Bald danach sei der Westbau, zunächst wohl nach Bamberger Vorbild, in Angriff genommen worden. Noch vor seinem Tode 1242 müsse jener Meister aus Mainz berufen worden sein, der den neuen Westchorplan und das Skulpturenprogramm ausarbeitete. Die Ablaßurkunde des Prager Bischofs für Naumburg von 1248 beleuchte schlagartig die schwierige finanzielle Situation, in die das Naumburger Bauunternehmen schließlich geraten sei. Es heißt darin ausdrücklich, ‚es sei verdienstvoll, den Bau von Kirchen, die aus eigener Kraft nicht vollendet werden können, auf diese Weise zu unterstützen.‘“ (Schmoll 1966, S. 290.)

vielmehr voraus. Die Differenz der Namen von Stifterbrief und Stifterzyklus erklärte Schmoll mit einer kurz nach Erlass des Spendenaufrufs beschlossenen Änderung des schon früher begonnenen Figurenplans. Dieser sei zum Zeitpunkt des Spendenaufrufs längst in der Ausführung und nur noch nicht ganz fertig gestellt gewesen. Die Urkunde von 1249 stelle so nicht den *terminus post* für den Stifterzyklus, sondern nur den *terminus post* für eine wenig später erfolgte Planänderung am Jahre früher begonnenen Stifterzyklus dar.²²⁸¹

2281 „Man darf annehmen, daß die Urkunde die Stifter nicht aufgrund eines erst anzuregenden Programms für den Skulpturenschmuck nennt, sondern im Gegenteil dieses bereits voraussetzt. Die wohl kurz nach der Ausstellung des Breve erfolgte Änderung in diesem Figurenprogramm erweist andererseits, daß die Statuen noch nicht alle fertiggestellt sein konnten. Eine der urkundlich genannten Frauen, ‚Gepa oder Berchta, wahrscheinlich die erste, wurde ausgeschieden, zwei neue Namen, Thietmar und Thimo, tauchen auf, so daß die Gesamtzahl der Namen um einen vermehrt ist . . . ? [2 W. Schlesinger, *Kirchengeschichte Sachsens*, p. 129.]“ (Ebd. u. n.2.)

Ähnlich wie Hamann-MacLean hebt auch Schmoll die kurz zuvor erschienene Abhandlung Ernst Schuberts (1964) als wichtigen Beitrag zur Baugeschichte und Ikonographie des Naumburger Westchors hervor, macht aber auch auf Widersprüche in Schuberts Argumentation aufmerksam und weist dessen unhistorische, durch andere Beispiele widerlegte Hypothese zurück, dass eine romanische und eine gotische Werkstatt während einer bestimmten Phase des Dombaues nicht nebeneinander her gearbeitet haben könnten, eine Kritik, die Schmoll mit einem Hinweis auf den 1251 begonnenen frühgotischen Chor in Schulpforta verbindet:

„Es ist durchaus denkbar und andernorts erwiesen, daß eine spätromanische Werkstatt *neben* einer frühgotischen arbeitet und der Chor von Pforta trägt bereits das Datum 1251 an einem Strebepfeiler: soll er dem Naumburger Westchor vorangehen? Bisher nahm man das Umgekehrte an. Ohne *Klärung* dieses Verhältnisses ist der Schluß von E. Schubert fragmentarisch.“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1; *Herv.*, G.S.)

Die hier durch Schmoll geäußerte Frage oder Unsicherheit und angemahnte *Klärung* in Bezug auf die Zeitstellung des Naumburger Westchors und des Chors der Klosterkirche in Schulpforta nimmt Schmoll unter Verweis auf seine eigene (1961 veröffentlichte) Dissertation wenige Sätze später selbst vor:

„Der Neubau des Chores der Zisterzienserabteikirche Pforta (Thüringen) setzt eigentlich die Wirkung des Naumburger Westchorpolygones schon voraus [4 J. A. Schmoll *gen. Eisenwerth, Das Kloster Chorin und die Askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260-1320, Veröffentl. d. Berliner Historischen Kommission b. Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 2, Berlin 1961, p. 107 f.*] Das an einem Strebepfeiler des Pfortaer Chores eingemeißelte Datum 1251 gibt einen weiteren Hinweis auf den damals wahrscheinlich schon weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau. Die *nachträglich* in den Statuenzyklus aufgenommenen *Thietmar und Thimo*, beides offensichtlich schwächere Werke, befinden sich im Polygon.“ (Schmoll 1966, S. 290f. u. n.4; *Herv.*, G.S.)

Schmoll beschreibt den Chor der benachbarten Klosterkirche in Schulpforta als *Wirkung* des Naumburger Westchorpolygones, womit er auch die relative Abfolge der beiden Architekturen festlegt. Das Datum in Pforta von 1251 erscheint ihm als *terminus ante* für den „weitgehend hochgezogenen Naumburger Westbau“. Während Schmoll so das baugeschichtliche Verhältnis von Chor in Schulpforta zum Naumburger Westchor für geklärt ansieht und davon ausgeht, dass der Baubeginn in Schulpforta 1251 eine schon

Die Überlegungen zur Inangriffnahme der Arbeiten am Westchor des Naumburger Doms und dessen zeitliches Verhältnis zum Westlettner in Mainz dienten Schmoll vor allem dazu, eine Vorstellung vom Werdegang und Lebenswerk des Mainzer Lettnermeisters (des späteren *Naumburger Meisters*) historisch zu begründen. Schmolls Interesse galt einem Bildhauer mit ausgeprägt persönlicher Handschrift, dessen Laufbahn er unter dem Blickwinkel einer Künstlerbiographie in den Rahmen historischer Ereignisse stellte. So ließ er die Bildhauerlaufbahn des jungen *Naumburger Meisters* in Mainz am Westlettner mit der Arbeit an den Weltgerichtsreliefs und der Deesisgruppe beginnen, mit der Berufung des Bildhauers durch den Naumburger Bischof Engelhard *kurz nach 1239* eine Fortsetzung finden und schließlich mit der Schaffung seines Hauptwerks in Naumburg enden, wo der Naumburger Meister selbst noch erleben konnte, wie vor Abschluss der Arbeiten am Westlettner ein Mitarbeiter aus seiner Werkstatt nach Meißen berufen wurde, um dort die Figuren in Chor und Achteckkapelle zu meißeln.²²⁸²

Das Verhältnis Naumburg-Meißen stellte sich für Schmoll dann als ein einziges *Déjà vu* des Verhältnisses Mainz-Naumburg dar. Denn auch die Arbeiten des nach Meißen abgewanderten Bildhauers hätten sich durch eine härtere Formensprache von den in Naumburg geschaffenen Werken unterschieden, so dass sich im Gesamtüberblick der Bildhauerarbeiten in Mainz, Naumburg und Meißen für

längere Bautätigkeit am Naumburger Westchor voraussetzt, bietet seiner Interpretation die zeitliche Einordnung der Figuren des *Dietmar* und *Timo* im Naumburger Westchor Schwierigkeiten, die mit der Unsicherheit des Autors in der Einschätzung des Spendenaufrufs von 1249 zusammenhängt.

Denn entgegen seinen eigenen Versicherungen (und denen Ernst Schuberts, auf den er sich beruft - „Schubert entkräftet die Urkunde von 1249 ganz ihres Wertes als Dokument für Chorbau und Stifterfiguren“ (Schmoll 1966, S. 289, n.1) misst Schmoll diesem Dokument doch indirekt den Stellenwert eines *Programms* für den Zyklus zum Zeitpunkt der Ausgabe dieser Urkunde bei, denn anders ergäbe seine Aussage keinen Sinn, dass die Figuren des Timo und Dietmar erst *nachträglich* in den Figurenzyklus aufgenommen worden sein könnten, indem sie gegenüber dem Spendenaufruf von 1249 eine *Programmänderung* darstellten.

Schmoll versucht einen stilkritischen Beweis für die *nachträgliche* Aufnahme dieser Figuren zu liefern, indem er sie als schwächere Nachzüglerwerke hinstellt. Mit einer theologischen Begründung, wie sie etwa Schlesinger und Schubert vertreten, in dem Sinne, dass sich an diesen Gestalten die Macht der kirchlichen Gnadenmittel besonders nachdrücklich zeige, setzt sich Schmoll nicht auseinander.

Mit der ganz anderen Möglichkeit aber, dass diese beiden Figuren aufgrund ihrer mangelnden Werbewirkung für Spender im Spendenaufruf von 1249 *gestrichen*, also nicht nachträglich hinzugefügt, sondern im Gegenteil schon fertig gemeißelt und dem Ursprungskonzept des Zyklus angehörig im Spendenaufruf *weggelassen* worden sein könnten, rechnet weder Schmoll noch ein anderer Interpret der Naumburg-Forschung, der sich mit der Frage einer Programmänderung des Stifterzyklus auseinandergesetzt hat.

2282 Schmoll 1966, S. 293f u. 296.

Schmoll das Bild einer dreifachen Filiation mit einer zunehmenden Verhärtung der Formensprache ergab.²²⁸³

Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters

Während Schmoll die Laufbahn des Naumburger Meisters von dessen Anfängen am Mainzer Westlettner nach Naumburg verfolgte und zum Schluss noch das Verhältnis betrachtete, in welchem dieser zur späteren Werkstatt in Meißen stand, versuchte er auch für den *Lehrer* des Naumburger Meisters, den Mainzer *Martinsmeister*, die Frage nach dessen weiterem Werdegang zu klären. In diesem Zusammenhang betrachtete er die Apostelreliefs des Liebfrauenportals in Metz, welche durch Otto Schmitts Untersuchung stilkritisch erschlossen und mit der Apostelgruppe des rechten Türsturzreliefs dem *Naumburger Meister* als Frühwerk zugeschrieben worden waren, eine These, die Schmoll nach der durch ihn rekonstruierten *Vita* dieses Meisters bereits aus chronologischen Gründen ausschloss.²²⁸⁴ Schmoll stellte die alternative Frage, ob bestimmte Arbeiten des Metzger Liebfrauenportals von der Hand des *Mainzer Martinsmeisters* geschaffen sein könnten und ob sich dessen Handschrift dort wiederfinden lasse. Er bejahte diese Frage, indem er die Apostelreliefs des *rechten* Türsturzstreifens, die Schmitt als *Frühwerke* des Naumburger Meisters in Anspruch genommen hatte, hypothetisch dem Mainzer Martinsmeister zuschrieb. Wie Schmitt hielt es Schmoll außerdem für möglich, dass der Bildhauer des *Atlant vom Ostchor* in Mainz mit dem Bildhauer des *linken* Türsturzstreifens in Metz - Schmitt hatte ihn als *Neuweiler Meister* bezeichnet - identisch sein könne.²²⁸⁵

Schmoll verband diese stilkritischen Überlegungen, die sich - wenn man den Namen des *Naumburger* an die Stelle des *Martinsmeisters* setzte - im Prinzip mit den Zuschreibungen Otto Schmitts deckten, mit Überlegungen zur Datierung der Metzger Skulpturen und ihrer Zeitstellung zu Mainz und kam zum Ergebnis, dass Schmitts Annahme des zeitlichen Verhältnisses umzukehren sei: der Martinsmeister

2283 „Ähnlich ist (..) der Unterschied zwischen Naumburg und Meißen. Man könnte meinen, hier habe sich der Vorgang der Trennung von Lehrer und Schüler wiederholt. Wie der Naumburger in Mainz am Lettner begann, so wäre denkbar, daß der Meister von Meißen in Naumburg vor allem am Lettner mitwirkte. Dessen zupackende, kompaktere Bildungen bevorzugende Art und Mimik bilden die Grundlage für des abermals Jüngeren Meißner Werke. Wir glauben also nicht an die Vorstellung vom Gesamtwerk eines Meisters in Mainz, Naumburg und Meißen. Plausibler erscheint uns eine Filiation in drei Stufen.“ (Schmoll 1966, S. 296.)

2284 Siehe Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzrelief*). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms*).

2285 Siehe Kap. XIII. 1 (*Der Neuweiler Meister*).



Abb. 355.

Metz, Dombauhütte. Fragment aus dem Tympanon des Liebfrauenportals der Kathedrale.
Ein Engel geleitet Apostel zum Sterbebett der Maria (Aus: Schmoll 1966, Abb. 176)

könne die Arbeiten in Metz, wenn überhaupt, erst *nach* seiner Mainzer Tätigkeit ausgeführt haben.²²⁸⁶

Der Fortsetzung der Tätigkeit des Mainzer Lettnermeisters in Naumburg entsprach so in der Vita des Martinsmeisters eine mögliche Fortsetzung der Tätigkeit in Metz. Ob der Mainzer Martinsmeister tatsächlich die Arbeiten in Metz (zusammen mit dem Bildhauer des *Ostchor-Atlant*) übernommen habe, wofür nach Schmoll

2286 „Und wie verhält es sich nun mit Metz? Das seit Otto Schmitt [15 Otto Schmitt, *Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz, Elsaß-Lotbringisches Jahrbuch, Bd. VIII, p. 92 ff.*] unter drei Hände aufzuteilende Tympanonrelief des Liebfrauenportals der Kathedrale enthält nach ihm im unteren Streifen die Arbeit zweier dann in Mainz tätiger Meister, des *Naumburger* und des *Neuweiler Meisters*. Diesen wollte Schmitt in Mainz an der Trägerfigur des Ostlettner wiedererkennen. Seine Hauptwerke wären die Apostel Petrus und Paulus am Nordportal der gleichnamigen Kirche in Neuweiler/Nordelsaß. Als Frühwerke vor der Mainzer Domweihe kommen die Neuweiler Skulpturen kaum mehr in Frage. Die Baugeschichte der beiden Kirchen von Neuweiler, z. Z. noch in Ausarbeitung, wird wohl nahelegen, eine Datierung gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Und wie steht es mit der Datierung des Metzger Liebfrauenportals der Kathedrale? Auch hier neigt man jetzt eher zu einer späteren Ansetzung [16 Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur, Habilitationsschrift der Phil. Fakultät Saarbrücken, Mscr. 1964.*], so daß beide Reliefstreifenteile des unteren Registers vom Tympanon als ‚Frühwerke‘ des Neuweiler und des Naumburger Meisters nicht mehr in Frage kämen.“ (Schmoll 1966, S. 296 u. n.15/16.)

stilistische Ähnlichkeiten sprächen, lasse sich freilich angesichts der geringen Überreste des Metzger Portals nicht mehr sicher entscheiden.²²⁸⁷ Stilistische Ähnlichkeiten dieser Art könnten zwar auf denselben Bildhauer hindeuten, müssten es aber nicht. Denn wie die ältere Forschung zeige, die ein Frühwerk des Naumburger Meisters in Frankreich rekonstruieren wollte, tatsächlich aber nur stilgeschichtliche Parallelerscheinungen dokumentierte, so könnten auch die Ähnlichkeiten zwischen Metz und Mainz auf bloße Parallelerscheinungen, gleichzeitige stilistische Entwicklungen hindeuten, wie sie sich unabhängig voneinander an verschiedenen Orten ereignen könnten, so dass - um eine Nutzenanwendung dieser Reflektion für den vorliegenden Fall zu ziehen - die Berufung des Mainzer Martinsmeisters nach Metz Hypothese bleiben müsse, eine Hypothese freilich, die Schmoll ausgiebig diskutierte, kam es diesem Forscher doch auf die Entdeckung einer Künstlerpersönlichkeit an, die er in der Person eines Mainzer *Martinsmeisters* gefunden zu haben glaubte und nun neu in die Naumburg-Forschung einführen wollte.

Dieses Interesse Schmolls am künstlerischen Werdegang eines durch ihn neu entdeckten Bildhauers in Mainz stellte seine Untersuchung in die Tradition einer ebenso stilanalytisch wie künstlerbiographisch orientierten Forschung, die vor dem 2. Weltkrieg in den Arbeiten Panofskys, Jantzens und Pinders ihren Höhepunkt gefunden hatte und für die Naumburg-Forschung bis auf Heinrich Bergners Monographie von 1903 zurückreichte. Dasselbe Interesse an der Künstlerindividualität verband Schmolls Arbeit auch mit der seines Antipoden Hamann-MacLean, nicht jedoch mit der Abhandlung Reinhardts, welcher die Bildhauerarbeiten in Mainz und Naumburg - sieht man von dessen komplimentierenden Bemerkungen in der Ein-

2287 „Das Metzger Liebfrauentympanon stellt ja nur eine Art Flickarbeit am Gesamtbogenfeld dar, dessen obere Streifen mit den Hauptszenen von einem Meister älterer Schulung stammen. (...). Die Gestalten des rechten unteren Apostelstreifens sind (..) meisterlich in ihren individualisierten Bewegungen und Gebärden. Sie setzen sich auch vom linken Streifenteil (nach O. Schmitt vom ‚Neuweiler Meister‘) durch flüssige Linienführung, lebhaftere Gestik und Gewanddurchdringung deutlich als reifere Leistung ab. Die sieben fragmentarisch erhaltenen Hände dieses Reliefs (das am Tympanon durch eine ergänzende, schwächere Kopie von ca. 1890 ersetzt wurde) erweisen eine Beherrschung des organischen Ausdrucks, die unmittelbar an den Mainzer Meister des Martinsreliefs erinnert. Könnte man nicht erwägen, ob dieser Meister nach Abschluß der Mainzer Aufgaben um 1245 nach Metz berufen wurde, um das hier in der Ausführung steckengebliebene Liebfrauenportal der Kathedrale fertigzustellen? Es hätte sich dann allerdings kaum darum gehandelt, ihn nur das fehlende Tympanonstück meißeln zu lassen. Es wäre denkbar, daß ihm und seiner Werkstatt der große Auftrag zugefallen wäre, den - seit dem 18. Jahrhundert verlorenen - monumentalen Statuenzyklus des Liebfrauenportals auszuführen: eine Trumeaumadonna und zwölf Apostelfiguren. Leider wissen wir von deren Gestaltung nichts.“ (Schmoll 1966, S. 298.)

leitung und im Nachwort einmal ab, nur als Kopien begriff,²²⁸⁸ während Schmoll und Hamann-MacLean in stilkritischer Analyse die Skulpturen in Mainz und Naumburg im Hinblick auf eine individuelle Bildhauerhandschrift betrachteten, um hier zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen zu kommen. Hamann-MacLean gelangte zur Auffassung, es müsse *ein* Meister gewesen sein, der an verschiedenen Orten ähnliche Werke hinterlassen habe, Schmoll aber meinte, es müssten *zwei* Meister gewesen sein, welche die untersuchten Werke in Mainz, Naumburg und vielleicht in Metz geschaffen hätten.

Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters

Schmoll bekräftigte seine These von den *zwei* Meistern in Mainz, deren Wege sich nach ihrer gemeinsamen Arbeit getrennt und den einen nach Naumburg, den anderen aber vermutlich nach Metz geführt hätten, durch eine Kritik der *Genievorstellung*. Diese Vorstellung sei verantwortlich dafür, dass Forscher die stilistisch unterschiedenen Arbeiten in Mainz und Naumburg einem einzigen Meister zuschreiben konnten, wie dies auch Wilhelm Pinder versucht habe.²²⁸⁹ Schmoll wandte sich gegen Pinders Vorstellung vom *einen* Meister, der „zwei Seelen in seiner Brust“ gehabt und auch „die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen“ habe.²²⁹⁰ Dabei befasste Schmoll sich nicht weiter mit der Frage, ob das dem *Naumburger Meister* zugeschriebene Werk unter den Voraussetzungen, wie Pinder sie

2288 So schreibt Reinhardt in der Einleitung zu seinem Beitrag für die Festschrift Volbach: „Viele (sind) vom Problem der Herkunft und des Werdens des großen Naumburger Meisters in den Bann gezogen worden“ (Reinhardt 1966, S. 221). Am Ende seines Artikels aber stellt er fest: „Die Hand des Mainzer-Naumburger Meisters ist in Reims so wenig zu entdecken, wie diejenige des Bamberger Bildhauers.“ (Reinhardt 1966, S. 230) - Beide Aussagen zusammengenommen ergeben die Feststellung Reinhardts, dass die Arbeiten des *Naumburger Meisters* nur Reimser Kopien seien. - Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2289 Schmoll 1966, S. 291f. (vgl. Zitat in Fußnote 2272).

Zum Verhältnis Schmolls zu seinem Lehrer Pinder, der ihn 1939 in Berlin mit einer Arbeit über *Die Bauhütte von Chorin und die märkische Backsteinarchitektur bis zum Ende der askanischen Herrschaft* promovierte, vgl. Schmolls Selbstbiographie in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Herausgegeben von Martina Sitt. Berlin 1990, S. 275-298, v.a. S. 286-289.

2290 „Pinder (bekannte sich) (...) zur einen genialen Persönlichkeit des ‚Naumburgers‘, der alle diese Skulpturen, den Bassenheimer Reiter, den Kopf mit der Binde und die Werke in Naumburg geschaffen und der die Arbeiten der Mitarbeiter mit seinem Geiste durchdrungen habe. Leidenschaftlich wehrte sich Pinder gegen eine Aufspaltung unter zwei und mehr geniale Meister, dies entspräche etwa der Aufteilung des Werks von Rembrandt unter ‚zwei Rembrandts‘. Der ‚Naumburger Meister‘ sei ein Genius mit zwei Seelen in seiner Brust gewesen wie viele der ganz Großen, wie Goethe, von dem der Ausdruck als Bekenntnis stammt, wie Beethoven und andere.“ (Schmoll 1966, S. 291f.)

angab, eventuell durchführbar gewesen sein könnte.²²⁹¹ Schmoll verband stattdessen seine eigene stilkritische Untersuchung, die ihn zu einem - wie immer bei stilkritischen Untersuchungen - subjektiven, aber nicht unbegründeten (und deswegen auch nicht unwissenschaftlichen) Urteil geführt hatte, mit einer Polemik gegen die *Herkunft* von Pinders anderslautender These. Die Ablehnung von Pinders These durch einen Hinweis auf deren Herkunft im *Geniekult des 19. Jahrhunderts* ließ freilich keinen sachlichen Einwand mehr zu.²²⁹² Das *Herkunftsargument*, mit dem sich Schmoll gegen die Auffassung Pinders vom einen Naumburger Meister richtete, entlehnte er einem Zitat von Peter Metz, der in seiner Abhandlung zur Naumburger Skulptur von 1940 zum ersten Mal ein ähnliches Argument, das *Mittelalterargument*, in die Naumburg-Diskussion eingeführt hatte.²²⁹³ Die Funktionsweise dieses Arguments bestand darin, eine von anderer Seite vorgetragene These nicht mehr als falsch, richtig, plausibel usw. aufzuzeigen, sondern gegen den Träger der anderslautenden These den Vorwurf zu richten, dieser verfehle *das Mittelalter*.

Während der im *Mittelalterargument* steckende Vorwurf darauf hinauslief, dem Kontrahenten die nötigen Kenntnisse zum Gegenstand abzusprechen (die dieser sich noch verschaffen konnte), war der *Herkunftsvorwurf* noch umfassender, indem er dem Kontrahenten eine prinzipiell falsche Vorstellungsweise nachsagte, die diesem sozusagen anklebte und alle seine Aussagen von vornherein diskreditierte. Einem solchem Herkunftsdefekt verdankte Pinder seine Ansicht „von dem einen großen Genius“, welche „letztlich im Weltbild des 19. Jahrhunderts“ verhaftet sei. Mit diesem Vorwurf dispensierte sich Schmoll von einer konkreten Auseinandersetzung mit Pinders Vorstellung, denn mit der Benennung der *Herkunft* dieser Vorstellung (*Weltbild des 19. Jahrhunderts*) war dieser auch schon das Urteil gesprochen.

Was aber setzte Schmoll dem Geniebegriff Pinders kritisch entgegen? Schmoll nahm an, „daß der in Mainz am Lettner untergeordnet arbeitende und erste Proben seiner ‚Genialität‘ ablegende, wohl jüngere Bildhauer kurz nach 1239 durch Bischof Engelhard und vom dortigen Kapitel nach Naumburg berufen“ worden sei.²²⁹⁴ Doch sei diesem Bildhauer im Unterschied zum *Martinsmeister* „die Darstellung atmender Zartheit und blühenden und schattenden Lebens auf der Haut der Stein-

2291 Zu den Voraussetzungen gehört nach Pinder namentlich eine Werkstatt, die dem *Naumburger Meister* zur Seite gestanden haben müsse: „Zunächst ist es von vorn herein nicht sehr wahrscheinlich, daß die reale Ausführung von 15 Statuen und sehr zahlreichen Relieffiguren einer Hand entstammt.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 939).

2292 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272).

2293 Vgl. Metz 1940, S. 172 (zitiert in Fußnote 1770) und Kap. XIX. 1 (*Das Mittelalterargument*).

2294 Schmoll 1966, S. 293, *Herv.*, G.S.

figuren“ nicht gegeben gewesen.²²⁹⁵ Das „Individuelle und so lebenswarm Organische“ sei recht eigentlich nur die Sache des *Martinsmeisters* gewesen, dessen Bildungen und „dessen Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar“ geblieben sei, worin man die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeisters* erblicken könne.²²⁹⁶ Schmoll diskutierte seinen Gegenstand in genau der gleichen Weise wie Pinder und andere Forscher, die von der Vorstellung einer Künstlerindividualität ausgingen. Methodisch war Schmoll ganz ebenso der Stilanalyse und dem Stilvergleich verhaftet, wie sie etwa Wilhelm Vöge in seinem Vortrag zur *deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts* 1905 betrieben hatte.²²⁹⁷ Ja es scheint sogar, als habe sich Schmoll bei seiner Untersuchung an einem Ergebnis Wilhelm Vöges orientiert. Vöge hatte 1905 den Unterschied zwischen der Skulptur in Mainz und den Arbeiten in Naumburg (von denen Vöge noch annahm, dass sie die früheren seien) in dem Urteil zusammengefasst, die Mainzer Arbeiten seien *minder herbe* im Vergleich zu den Naumburgern und beide würden von zwei verschiedenen Bildhauern stammen, eine Auffassung, die als Leitspruch über Schmolls ganzer Untersuchung stehen könnte.²²⁹⁸

2295 Schmoll 1966, S. 294.

2296 Schmoll 1966, S. 301; *Herv.*, G.S.

Man vergleiche Schmolls Ansicht vom *Spürbarbleiben* des „so lebenswarm Organischen“, welches als „Anhauch bis Naumburg und Meißen spürbar bleibt“ und die „eigenste *geniale* Leistung“ des *Martinsmeister* ausmache, mit Pinders Diktum vom *riesenstarken Ich*, welches „auch die roheren und schwächeren Formen (die es zweifellos in Naumburg gibt) noch bestimmte.“ (Pinder 1925, S. 19; zitiert in Fußnote 938.)

2297 Zu Wilhelm Vöge vgl. Brush 1996, S. 68 (zitiert in Fußnote 822). - Siehe auch Kap. V. 1.

2298 Vgl. Vöge (1905)1958, S. 222 (zitiert in Fußnote 425). - Vgl. dazu auch Jahn 1964, S. 12; Schubert D. 1974, S. 80 u. 315; Hamann-MacLean 1982, S. 60 und Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 206f. (n.17).

Schmoll scheint bei Abfassung seiner Studie Vöges Vortrag von 1905 nicht gekannt zu haben, denn der Name *Wilhelm Vöge* wird von ihm nicht erwähnt und fehlt auch in seiner Literaturliste.

In einem *Literatur-Nachtrag* zur Neuherausgabe seines Aufsatzes 1985 in *Epochengrenzen und Kontinuität, Studien zur Kunstgeschichte, hrsg.v. Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert, München 1985* spricht Schmoll dieses Versäumnis selbst an:

„(...) schon Wilhelm Vöge (waren) 1905 die erheblichen Stildifferenzen zwischen den Hauptwerken in Mainz und in Naumburg aufgefallen (..), sodaß er sie nicht *einem* Meister zuschrieb. (*Sitzungsberichte d. Kunstgeschichtl. Ges. Berlin, 5, 1905, S.24ff.*; *dito in: »Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien«, Berlin 1958, S.219ff.*). Vöge ging freilich, dem damaligen Wissensstand entsprechend, noch davon aus, daß die Naumburger Skulpturen älter als die Mainzer seien, das künstlerische Abhängigkeitsverhältnis sich also umgekehrt darstelle. Dennoch bleiben Vöges Beobachtungen bemerkenswert in ihrer stilkritischen Entschiedenheit. Sie waren mir bei der Abfassung meines Aufsatzes 1966 als Marginalie entgangen. Als ich sie danach erst entdeckte, bestätigten sie meine Auffassung vom grundsätzlichen Unterschied in der »persönlichen Handschrift«, - wenn man dies für die Praxis einer Bildhauerwerkstatt des 13. Jahrhunderts so formulieren darf.“ (Schmoll 1985

Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung

Schmolls charakterisierende Beschreibung der Skulpturen war in Vielem Vöges und Pinders Anschauungsweise verpflichtet, und von Letzterem scheint er auch die Vorstellung von den Anfängen der Tätigkeit des Mainzer *Lettnermeisters* in Naumburg übernommen zu haben.²²⁹⁹ Denn Schmolls Suche nach einer Erstlingsfigur im Naumburger Westchor für den aus Mainz zugewanderten *Naumburger Meister* kann an eine ähnliche, freilich eingehendere Betrachtung bei Pinder erinnern. Dieser ließ den Naumburger Meister den Übergang von der Skulptur der Lettnerreliefs zur Statuarik der Großfigur in Naumburg mit der Figur des Sizzo machen,²³⁰⁰ während Schmoll den gleichen Übergang an der Figur des Hermann exemplifizierte.²³⁰¹ Eine innere Entwicklung im Werk des Naumburger Meisters (nicht nur eine Zuschreibung bestimmter Werke) zu rekonstruieren hatte aber ein spezifisches Interesse der Forschung der 1920er Jahre ausgemacht - Pinder teilte dieses Interesse mit Panofsky und Jantzen, die in ihren Arbeiten gleichfalls Entwicklungsreihen der Stifterfiguren aufstellten -, und Schmoll rekurrierte bei Festlegung einer Erstlingsfigur im Naumburger Stifterchor unverkennbar auf diese Versuche der älteren Forschung.²³⁰² Die Kritik Schmolls an der Genievorstellung

(Nachtrag), S. 82.)

2299 Schmoll gibt dies auch an einer Stelle zu erkennen: „Hier [*sc. in den Mainzer Weltgerichtsreliefs*] möchte man die Vorstufe zu Naumburg erkennen, dumpfer und zähflüssiger, wie Pinder bemerkte, und vielleicht auch nicht in allen Teilen eigenhändig - aber des Naumburgers besondere Art.“ (Schmoll 1966, S. 291.)

2300 Siehe Kap. X. 3 (Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘*).

2301 „Das *unsichere Standmotiv*, die verblockteren Formen, der mehr flächenhafte Aufbau des Gesichts (...) kennzeichnen den Hermann als die abhängige Skulptur, die wahrscheinlich im Zyklus der Naumburger Stifter einen frühen Platz einnimmt, quasi als eines der *statuarischen Erstlingswerke* des an seiner großen Aufgabe dann wachsenden Hauptmeisters von Naumburg. Die Hermannstatue (...) ist (..) höchst einleuchtend als Arbeit des aus der Mainzer Werkstatt (und letzten künstlerischen ‚Lehre‘) kommenden Naumburger Meisters zu verstehen.“ (Schmoll 1966, S. 294; *Herr*, G.S.)

Vgl. damit Pinders (1925, S. 32f.) Beschreibung des Sizzo als *Erstlingswerk* einer lebensgroßen Statue:

„Sizzo (..) ist wie von jenem [*sc. vom ‚Lettner‘*] her unmittelbar geholt, vergrößert -und vergrößert. Man darf nämlich nicht glauben, daß es so ohne weiteres möglich ist, den gleichen Lebensgrad, ja, die gleiche Qualität zu behalten, wenn etwa jemand (...) in kleinen Figuren zu denken, kleine Figuren als Träger einer Bewegung, einer Handlung, einer Stimmung und Stimme in der Gruppe zu bilden gewohnt ist, nun aber *zum ersten Male* eine lebensgroße Statue schaffen soll, die in sich selbst ponderiert. (...) wäre es nicht sehr natürlich, daß das *erste Ergebnis* ein Werk wie dieses [*sc. des Sizzo*] gewesen wäre? Als Ganzes nicht nur schwer, sondern geradezu schwerfällig, *ohne rhythmisches Standmotiv* (...). (Pinder 1925, S. 32f.; *Herr*, G.S.)

2302 Siehe Kapitel X.1 (Panofsky 1924) (*Relative Chronologie der Naumburger Skulptur*);

Pinders reduzierte sich am Ende darauf, dass aus der Vorstellung vom *einen* Genie *zwei* werden, deren künstlerischen Werdegang der Autor mit den gleichen Kriterien zu erfassen suchte wie seine Vorgänger in der stilgeschichtlichen Forschung den Weg des *einen* Meisters eruiert hatten. Von dieser Forschung distanzierte sich Schmoll effektiv unter dem Titel einer *Kritik des Geniekults*, stand ihr aber tatsächlich viel näher als seine vehemente Kritik am *Weltbild des 19. Jahrhunderts* den Anschein zu machen versuchte.²³⁰³

4. Richard Hamann-MacLean (1971)²³⁰⁴

Der Begriff ‚Naumburger Meister‘

Richard Hamann-MacLean antwortete fünf Jahre nach seinem Beitrag zur Festschrift für Wolfgang Fritz Volbach, welche auch Hans Reinhardts und Josef Adolf Schmolls Abhandlungen zum *Problemkreis des Naumburger Meisters* enthält, auf die Thesen dieser beiden Autoren mit einem erneuten Versuch, das Oeuvre des *Naumburger Meisters* abzustecken. An der Bemühung, einen künstlerischen Werdegang des anonymen Bildhauers zu rekonstruieren, wollte Hamann-MacLean trotz verschiedener Einwände festhalten - er selbst hatte diesem *Meister* in seiner Abhandlung von 1966 mit der Burgkapelle in Iben ein weiteres architektonisches Frühwerk zugeschrieben -, doch stellte er jetzt seinem erneuten Versuch, einen Werkkatalog des Bildhauerarchitekten vorzulegen, eine Begriffsdefinition voran, mit welcher er seine 1935 formulierte emphatische Vorstellung vom *Genie* eines *Meisters* relativierte.²³⁰⁵

X. 2 (Jantzen 1925) und X. 3 (Pinder 1925).

2303 Dass Schmolls Kritik am Geniekult auf dem selben Begriff der künstlerischen Persönlichkeit basiert wie die von ihm kritisierte Literatur, hat auch Kurt Bauch (1972, S. 225) betont: „Die kritischen Feststellungen Schmolls sind grundsätzlich nicht zu bezweifeln und nicht zu entbehren. Allerdings arbeiten auch sie mit unserem Begriff der künstlerischen Persönlichkeit als einziger Möglichkeit, dem Künstlerischen näherzukommen.“

2304 Zu Richard Hamann-MacLean, *Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims - Studien zum Problem des Naumburger Meisters III*, in: *Jahrbuch der Vereinigung ‚Freunde der Universität Mainz‘*, 1971, S. 22-42, vgl.: Bauch 1972, S. 228 (n.21) / Boeck 1975, S. 85ff. / Sauerländer 1979, S. 228 (n.202), 234 / Scurie 1981b, S. 358 / Schubert E. 1982, S. 127f. / Brush 1993, S. 117 (n.59) / Schubert E. 1994, S. 7 / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227, 243 (n.180) / Brachmann 2001, S. 262 / Kurmann 2005, S. 111 (n.21) / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187.

2305 Zur Konsolfigur in Noyon schrieb Hamann-MacLean 1935 (S. 428f.):

„Das Wesentliche ist da, ist gelöst, das genügte dem jungen *Genie*. Das Gesicht der Figur zeugt von *werdender Meisterschaft*, ist stilistisch ein Vorläufer der rheinisch-weichen Art, lebendiges Fleisch und atmende Haut zu schildern (*Kopf mit der Binde*), doch ist die Modellierung noch fließender, nachgiebiger, impressionistischer, ähnlich wie beim *Kopf des*

In Erwiderung auf Schmolls Vorwurf, die Darstellung einer mittelalterlichen Künstlervita stelle nur die Projektion von Genievorstellungen des 19. Jahrhunderts dar und verfehle die ganz anders gearteten Verhältnisse des 13. Jahrhunderts, bot Hamann-MacLean eine Definition des Notnamens *Naumburger Meister*.²³⁰⁶ Er stellte klar, dass die mit diesem Namen evozierte Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit der Einschränkung unterliege, dass dessen Existenz durch keine historische Quelle zu belegen sei und sich diese Vorstellung nur einem stilkritisch als zusammengehörig aufgefassten Werk verdanke, einem Konsens der kunsthistorischen Forschung, die sich mit Hilfe dieses Notnamens über eine Gruppe miteinander verwandter Werke verständigen könne. In diesem Sinne begriff Hamann-MacLean unter ‚*Naumburger Meister*‘ „eine Gruppe von Werken der deutschen Skulptur und Architektur der Mitte des 13. Jahrhunderts, die zwar sicher nicht alle von einer Hand stammen, aber deren Stil - auch der ikonographische und architektonische - derart von einer überdurchschnittlich phantasievollen, in ihrem Menschenbild unverwechselbaren Künstlerpersönlichkeit geprägt ist, daß man diese Werke - so viel man neuerdings auch gegen den Geniebegriff einzuwenden hat - bei genügend weiter Fassung des Begriffs bedenkenlos unter diesem Notnamen zusammenschließen darf.“²³⁰⁷

Das Werk des Naumburger Meisters

Auf Basis dieser Definition, welche sich wie eine Zusammenfassung der stilgeschichtlichen Forschung der 1920er Jahre liest, die mit den Vorstellungen von Genie und Künstlerpersönlichkeit ja immer die Existenz einer Werkstatt verbunden und die Anteile von Meister und Werkstatt unter den Titeln Mitarbeiter, Gehilfen, Nebenmeister usw. eingehend zum Problem ihrer Händescheidungen gemacht

Reiters von Bassenheim. Sicher also ein *Jugendwerk*. Der *Naumburger Meister* als Lernender, als Mitglied einer Werkstatt endlich faßbar!“ (Herv.; G.S.) - Siehe Kap. XV. 2 (*Die Anfänge eines deutschen Bildhauergenies*).

2306 Vgl. Schmoll 1966, S. 292 (zitiert in Fußnote 2272) und Kap. XXII. 3 (*Kritik der Genievorstellung*).

2307 Hamann-MacLean 1971, S. 22.

Hamann-MacLean greift die durch Schmoll vertretene These zweier Meister im Mainzer Dom - eines *Martinsmeisters* und eines *Lettnermeisters* (oder *Deesismeisters*) auf und versucht sie an ihrer Inkonsequenz und Widersprüchlichkeit zu widerlegen:

„Schmoll (..) unterscheidet in Mainz den Meister des Martin und des Kopfes mit der Binde und andererseits den Deesismeister [*sc. Lettnermeister*]; nur den letzteren identifiziert er mit dem - jüngeren - Naumburger, der Mainz vor Vollendung der Lettner verlassen und Naumburg schon in den vierziger Jahren begonnen habe. Aber auch diese Rechnung geht, wie er selbst zugibt, nicht ganz auf, weil der Auferstehende stilistisch eine Mittelstellung einnehme, so daß also doch die Einmeister-Theorie wieder mehr für sich hat.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 27; siehe auch Fußnote 2276.)

hatte, suchte Hamann-MacLean eine hypothetische Vorstellung von diesem Meister zu geben.²³⁰⁸ Dabei stellte er seine ganze Untersuchung unter den Generalvorbehalt, dass alle Aussagen zum Werdegang des *Naumburger Meisters Hypothese* bleiben müssten.²³⁰⁹ Gleichwohl bildete die Darstellung eines künstlerischen Lebenslaufes das Hauptmotiv von Hamann-MacLeans erneuter Beschäftigung mit diesem Bildhauer und dessen mutmaßlichen Arbeiten in Frankreich, Mainz und Naumburg, wobei er sich mit dem *Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Doms und Reims* eines Thema annahm, welches auf völlig gegensätzliche Weise bereits durch Hans Reinhardt in der Festschrift Volbach 1966 behandelt worden war.²³¹⁰

Die Fragen, welche Hamann-MacLean besprach, waren die traditionellen einer stilgeschichtlichen Forschung: a) die Frage nach dem Oeuvre des *Naumburger Meisters* und nach den Stationen seines Wirkens, b) die Frage nach dem Zusammenhang von Architektur und Skulptur im Werk dieses Meisters, welche Hamann-MacLean selbst in seinem Aufsatz von 1966 im Sinne eines Bildhauerarchitekten beantwortet hatte, und c) die Frage nach der Chronologie der ihm zugeschriebenen Werke und ihrer stilgeschichtlichen Einordnung, die sich mit der Frage nach bestimmten Vorbildern (vor allem von Skulpturen der Kathedrale in Reims) verband.²³¹¹

In der Chronologie der Arbeiten in Mainz und Naumburg, den hauptsächlichen Wirkungsstätten des Naumburger Meisters, knüpfte Hamann-MacLean an Schmolls Darlegung in der Festschrift Volbach an, der sich seinerseits auf die Thesen Schlessingers und dessen *Frühdatierung* der Naumburger Skulpturen berufen hatte. Hamann-MacLean bemerkte, dass das Pendel in der Einschätzung des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs durch eine jüngere Studie Ernst Schuberts wieder zurückschläge und dieser Forscher erneut - wenn auch mit Vorbehalten - der

2308 Siehe Kap. X. 1 (Erwin Panofsky 1924) (*Der Wilhelm-Meister und weitere Händescheidungen*), Kap. X (Hans Jantzen 1925) (*Die Meisterfrage*) und X. 3 (Wilhelm Pinder 1925) (*Die Übergangsfigur des Sizgo und die ‚Lettnergruppe‘ - ‚klassische Gruppe‘ - ‚lyrische Gruppe‘ - ‚späte Gruppe‘*).

2309 „Es liegt in der Natur der Sache - die Quellen lassen uns, wie so oft im Mittelalter, im Stich -, daß Antworten auf die Kernfragen *Hypothese* bleiben müssen.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23; *Herm.*, G.S.)

2310 Siehe Kap. XXII. 2 (*Methodische Unterschiede in der Erforschung deutscher und französischer Skulptur*).

2311 „Die Hauptaspekte des Fragenkomplexes werden heute sämtlich verschieden beurteilt. Die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters: gibt es einen oder zwei „Naumburger Meister“ (von den untergeordneten Kräften der Werkstatt abgesehen); war er Bildhauer und Architekt in einer Person oder nicht; wann sind seine Werke in Deutschland entstanden, seit dem Ende der dreißiger Jahre oder erst um und nach der Jahrhundertmitte? Wo liegt der Schwerpunkt seiner Ausbildung in Frankreich, in Amiens oder Reims?“ (Hamann-MacLean 1971, S. 23.)

Urkunde von 1249 die Stelle einer Initialzündung für den Stifterzyklus einzuräumen gewillt sei, wodurch auch eine ältere Frage wieder an Aktualität gewinne, was der Naumburger Meister im Zeitraum zwischen 1239 und 1249 gemacht habe.²³¹²

Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland

Von dieser Frage ausgehend und unter der generellen Prämisse, dass jeder Rekonstruktionsversuch zum künstlerischen Werdegang des Naumburger Meisters aufgrund fehlender schriftlicher Zeugnisse *Hypothese* bleiben müsse, stellte Hamann-MacLean für die Naumburg-Forschung den bislang umfassendsten Versuch einer Entwicklungsreihe zum Werk des *Naumburger Meisters* vor, deren wichtigstes Ergebnis die Bekräftigung einer Zuschreibung bestimmter Arbeiten in Noyon und Metz an den *Naumburger Meister* und deren Neudatierung in die 1240er Jahre, d.h. in das Jahrzehnt zwischen 1239 und 1249, darstellte. Hamann-MacLean entwarf das Bild eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Lehrzeit in Reims zunächst nach Mainz gekommen sei, um dort den Westlettner zu arbeiten. Danach habe ihn sein Weg zurück nach Frankreich, nach Metz und nach Noyon geführt, von wo er dann nach einer weiteren Tätigkeit in Mainz (am Ostchor) schließlich nach Naumburg gelangt sei.

2312 Hamann-MacLean misst den unsicheren Datierungen Ernst Schuberts eine hohe Bedeutung für die Forschung bei und akzeptiert (vorsichtig) dessen Revision der Datierungen Schlesingers, indem er, ausgehend von einer Datierung der Werke in Meißen in die 1260er Jahre auch die vorhergehenden Arbeiten der Naumburger Werkstatt wieder in eine spätere Zeit zu rücken sucht und sich so erneut eine Lücke zwischen den Daten 1239 (Weihe des Mainzer Doms) und 1249 (Spendenaufruf Bischof Dietrichs in Naumburg) auftue:

„Die relative Chronologie läßt sich, wie bei der Kathedrale von Reims, am besten vom Ende her aufrollen. Die festen Anhaltspunkte sind vorläufig folgende: Die jüngsten Untersuchungen von Ernst Schubert und Edgar Lehmann haben ergeben, daß die Skulpturen in Meißen kaum vor 1260 begonnen worden sein können. Sie setzen den Naumburger Westlettner voraus, der nachweislich erst nach Vollendung des Westchores errichtet wurde. Der Naumburger Westchor war spätestens um 1250 in Arbeit. Den Westchorbeginn, mindestens den Entwurf, auch den des Lettners, wiederum setzt die inschriftlich auf einem Strebepfeiler 1251 datierte (d. h. annähernd um diese Zeit begonnene) Klosterkirche von (Schul-)Pforta voraus, deren Baumeister unbekümmerter als der Naumburger Meister das Reimser Wandsystem imitiert und Naumburger und Ibener Anregungen verarbeitet. Schubert meint auch neuerdings wieder, daß in Naumburg selbst das bekannte Breve des Bischofs Dietrich vom Jahr 1249 mit der Nennung der Stifternamen annähernd den Anfang der Arbeiten dort angibt. Daß seine Formulierung die künstlerische Idee, eine konkrete Planung also, voraussetzt, ist ein naheliegender, wenn auch nicht beweisbarer Gedanke. Dieser Spätatierung von Naumburg steht die Frühdatierung von Mainz gegenüber. Daß Mainz und Iben für Naumburg die Voraussetzung bilden, ist unbestritten. Frühdatierung heißt, daß die Domweihe von 1239 auch die Vollendung des Westlettners bedeutet (dem Iben stilistisch noch vorausgeht).“ (Hamann-MacLean 1971, S. 26.)

Hamann-MacLean traf für die Orte der Wirksamkeit des *Naumburger Meisters* nacheinander folgende Feststellungen: a) für *Mainz* (der ersten Station des Bildhauers nach seiner angenommenen Lehrzeit an der Kathedrale von Reims) stellte er einen *Mangel an Routine* in seinen Arbeiten fest, b) für die zweite Station, *Metz*, dass sie das *Mainzer Martinsrelief* (eine Arbeit der ersten Station) voraussetze, c) für die dritte Station, *Noyon*, dass sie den Arbeiten der letzten Station Naumburg *näher stehe* als denen in Metz, und d) für die vierte Station - erneut *Mainz* -, dass sie die Skulpturen des Ostchors wie den *Atlant* dem Werk des *Naumburger Meisters* hinzugefügt habe.

Zur Festlegung dieser neuen Chronologie berief sich Hamann-MacLean auf subjektive Einschätzungen, die er allerdings als allgemeine stilgeschichtliche Befunde vortrug: das erste Werk sei das *unroutinierte*, das zweite dasjenige, welches dem ersten folge, das dritte dasjenige, welches dem letzten näher stehe, und das vierte dasjenige, welches eine noch offenstehende Aufgabe in Mainz auf dem Weg des Meisters zu seiner letzten Station Naumburg erledigt habe. Daraus ergab sich für Hamann-MacLean folgender hypothetischer Werdegang des *Naumburger Meisters*: a) Reims (Lehrzeit) - b) Mainz (Westlettner) - c) Metz (Teilarbeiten) - d) Noyon (Teilarbeiten) - e) Mainz (Ostlettner) - f) Naumburg (Hauptwerk).²³¹³

Unter der Voraussetzung eines *späten Beginns in Naumburg* (womit in der Naumburg-Forschung ein Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor erst nach dem Spendenaufruf Bischof Dietrichs von 1249 gemeint war) schloss Hamann-MacLean damit an die erste (Westlettner-)Arbeit in Mainz einen zweiten Frankreich-Aufenthalt des *Naumburger Meisters* an und ließ auf die Tätigkeit in Metz und Noyon (wozu noch ein unsicherer Aufenthalt in Reims hinzukam) eine zweite Arbeitsperiode in Mainz am dortigen Ostchor folgen, bei welcher der *Atlant vom Ostchor* entstand (der einzige Überrest der Ostchorarbeiten des *Meisters*), welcher in

2313 Der obenstehende Werdegang des *Naumburger Meisters* (nach der Version Hamann-MacLeans) lässt sich folgender Notiz des Autors entnehmen, die freilich erst entwirrt werden muss:

„Der *Mainzer Stil* ist generell durch einen *Mangel an Routine* gekennzeichnet, und das *Martinsrelief* und die *Seligen und Verdammten* stehen sich, wie man jetzt nach der Reinigung sehen kann, weit näher, gerade in dieser Beziehung, als man früher vermutete. Die Tatsache, daß *Noyon* wiederum *Naumburg* nähersteht als *Mainz* und der Stil des *Metzzer Apostelreliefs*, dem das *Mainzer Martinsrelief* vorausgeht, ebenfalls ausgeprägter als der *Mainzer Stil* ist und direkt zu den Engeln über dem Kruzifixus in *Naumburg* hinführt, paßt gut zu der Annahme, daß *Metz* und *Noyon* den Zeitraum zwischen Mainz und Naumburg ausgefüllt haben. Die spezifisch französischen (nicht-naumburgischen) Konsolen in Noyon stehen anscheinend mit den Türpfosten-Statuetten in Reims in engster Verbindung, die vor dem Beginn der inneren Westwandskulpturen einzureihen sind.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39; *Herv., G.S.*)

Hamann-MacLeans Sicht gegenüber den Arbeiten des Westlettners als das spätere und auch reifere Werk des *Naumburger Meisters* erschien.²³¹⁴ Die Betrachtung dieser Mainzer Figur bildete dann den eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung des Autors.

Der Atlant vom Ostchor als Werk des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an den *Naumburger Meister* stellte den Versuch dar, die stilgeschichtliche Diskussion zum Werk dieses Bildhauers seit den grundlegenden Arbeiten Otto Schmitts der 1930er Jahre umzuschreiben. Zeugen für Hamann-MacLeans Neuzuschreibung waren einerseits die Skulpturen der Kathedrale von Reims, andererseits das Spätwerk des Naumburger Meisters in Naumburg mit der Abendmahlsdarstellung am dortigen Westlettner. Hamann-MacLean wollte am *Ostchor-Atlant* eine Gewandbildung erkennen, die einerseits auf die Reimser Visitatiogruppe zurück, andererseits auf das Naumburger Abendmahlsrelief voraus verwies, wo die Falten des Tischtuchs eine mit den Gewandfalten des *Ostchor-Atlant* analoge Bildung zeigten.²³¹⁵ Ausschlaggebend für die Zuschreibung des *Ostchor-Atlant* an den *Naumburger Meister* aber war für Hamann-MacLean der Vergleich mit dem *Kopf mit der Binde*. Vor dem Hintergrund der Naumburg-Forschung stellte diese Begründung eine völlige Revision dar, denn sie stellte Otto

2314 „Will man für den äußeren Hergang eine Vermutung wagen, so ließe sich denken, im Hinblick auf einen späten Beginn in Naumburg, der Auftrag [*sc. für den Mainzer Ostchor*] sei nach der zweiten Rückkehr aus Frankreich, auf dem Wege nach Naumburg erteilt worden. Die ganze Ostanlage könnte eine nachträgliche, weniger dringende Ergänzung der neuen Domausstattung gewesen sein. Die Kapitelle der beiden Kragsteinsäulen scheinen, wenn nicht alles täuscht, fortgeschrittener zu sein als die des Westlettners. Wohl gemerkt, es bleibt dabei, was der Vergleich mit Reims ergab: die neue Stilstufe läßt sich nicht von den jüngeren Phasen in Reims her erklären; es handelt sich um das eigene innere *Reifen des Künstlers*.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2315 „Fragen wir uns schließlich noch, was denn nun das Besondere, das Mainzisch-Naumburgische an unserer Atlantenfigur ist. Da ist zunächst, gegenüber der großzügigen, manchmal fast saloppen Art, mit der bei den Reimser Atlanten die Form herausgehauen ist, eine detailliertere und stofflichere Schilderung des Anzugs; man sieht das am Handgelenk plissierte und in den genau gezeichneten Stiefeln steckende, eng anliegende Untergewand, den knielangen Rock mit den aufgestülpten Ärmeln und dessen Gürtung an der Hüfte, wo sich die Hand aufstützt. Ein Umhang, wie eine Decke über die rechte Schulter geworfen und am Halse dicht zusammengeschoben, zieht sich unter der linken Achsel hindurch über den Rücken und hängt in breiten Bahnen über den ausgestreckten Oberarm vor dem Körper herab. Ein Randstück des Tuchs bedeckt auch die linke Schulter. Die plastische Behandlung läßt jene für den Naumburger Meister stets charakteristische unauffällige Synthese von großflächig sich rundenden, breiten Faltenbahnen und schmalen Muldenfalten, wie mit dem Daumen eingedrückten, langgezogenen Dellen erkennen, die aus dem Repertoire der Reimser Schule des Meisters der Visitatiomaria stammen. All dies findet sich im Naumburger Abendmahlsrelief, besonders am Tischtuch, wieder.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 39f.)



Abb. 356. Mainz, Dommuseum, Atlant von der ehemaligen Schranken- und Triumphanlage im Ostchor des Domes (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 1)

Schmitts eingehende stilkritische Untersuchungen zu beiden Figuren auf den Kopf, freilich ohne sich mit dessen Darstellung überhaupt auseinanderzusetzen, ja ohne diese auch nur zu erwähnen.²³¹⁶

Hamann-MacLean gab eine Charakterisierung der Mainzer Trägerfigur, welche die Zuschreibung an denselben Bildhauer, der auch den *Kopf mit der Binde* gemeißelt habe, begründen sollte. Hierbei bediente er sich eines assoziativen Verfahrens, welches den *Ostchor-Atlant* nicht nur mit dem *Kopf mit der Binde*, sondern einer ganzen Reihe von Werken in Beziehung setzte, die traditionell dem *Naumburger Meister* zugeschrieben wurden. Hamann-MacLean betrachtete den *Ostchor-Atlant* zunächst unter dem recht vagen Gesichtspunkt der *Vollkommenheit*. Diese Figur sei an sich vollkommen („Die Verstrebung des Körpers in sich ist eine *vollkommene*: fest auf der Standbeinseite, mit einer steilen

Diagonalen zwischen den Vertikalen der herabhängenden Stoffbahnen“). Sie bringe die ihr zugedachte Funktion, eine Last tragen zu müssen, vollkommen zur Anschauung („Das Verhältnis von Träger und Last könnte nicht ausgewogener sein“).²³¹⁷ Durch den Vergleichspunkt *Vollkommenheit*, welche keine anschauliche Bestimmung, sondern ausschließlich ein Werturteil des Autors war, näherte dieser die Figur dem *Kopf mit der Binde* an.

Indem Hamann-MacLean ferner die architektonische Funktion des *Ostchor-Atlant* als Tragefigur in einem umfassend existentiellen Sinn ausdeutete und in dieser Figur

2316 Zu Beginn seines Aufsatzes erinnert Hamann-MacLean an einige Namen der Naumburg-Forschung, darunter auch an den Namen Otto Schmitts: „Ich erinnere hier nur an Namen wie Schmarsow, Bergner, Friedrich Schneider, Gurlitt, Dehio, Vöge, Giesau, Deckert, Hamann, Jantzen, Pinder, Otto Schmitt (...)“. (Hamann-MacLean 1971, S. 22, n.1).

Otto Schmitts Name taucht dann noch zweimal in den Fußnoten in Hamann-MacLeans Abhandlung auf, das eine Mal indirekt durch einen Literaturverweis bei Schmoll (Hamann-MacLean 1971, S. 27, n.17) und dann noch einmal mit einer Erwähnung von Otto Schmitts zweibändigem Standardwerk über die *Gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters* von 1924 (Hamann-MacLean 1971, S. 31, n.28). Dass Otto Schmitt 1932 und 1934 in zwei Abhandlungen den *Kopf mit der Binde* ausführlich mit dem *Atlant vom Ostchor* im Mainzer Dom verglichen, also exakt dasselbe Thema wie Hamann-MacLean behandelt hat, erfährt man in Hamann-MacLeans Abhandlung jedoch *nicht* - nicht einmal durch einen Literaturverweis in den Fußnoten. - Siehe Kap. XIII. 4 (*Der Kopf mit der Binde im Vergleich zum Atlant vom Ostchor*).

2317 Hamann-MacLean 1971, S. 40.

das menschliche Thema *Belastung, Notwendigkeit, Zwang des Daseins* verkörpert sah, näherte er die Figur gleichzeitig den *Naumburger Stifterfiguren* an (in denen er Ähnliches symbolisiert sah). Daneben war der *Ostchor-Atlant* noch mit einer weiteren Figur vergleichbar, die dem von Hamann-MacLean selbst abgesteckten Werk des *Naumburger Meisters* angehörte, der Konsolfigur in Noyon, welche ähnliche Eigenschaften aufwies.²³¹⁸

Der entscheidende Vergleich aber, welcher den *Naumburger Meister* als Schöpfer der Skulptur des Mainzer Westlettners wie der Skulpturenfragmente vom Ostchor und des *Ostchor-Atlant* erweisen sollte, blieb für den Autor der Vergleich dieser Figur mit dem *Kopf mit der Binde*. Die Gemeinsamkeit beider Figuren sah Hamann-MacLean darin begründet, dass deren Köpfe „in Bau und Ausdruck des Gesichts“ verwandt seien, und dass diese Verwandtschaft paradoxerweise in einem Gegensatz liege, den Hamann-MacLean an einem anderen Werk des Naumburger Meisters in Mainz, dem *Bassenheimer Martinsrelief*, in analoger Weise ausgedrückt fand. Der *Ostchor-Atlant* und der *Kopf mit der Binde* sollten in ihrem physiognomischen Ausdruck denselben Gegensatz verkörpern, den das *Bassenheimer Martinsrelief* zwischen dem heiligen Martin und dem Bettler, zwischen „göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen“ darstelle, Gegensatzpaare, die Hamann-MacLean vom *Bassenheimer Martinsrelief* auf das Verhältnis zwischen *Ostchor-Atlant* und *Kopf mit der Binde* übertrug. Der thematische Gegensatz des heiligen Martin und des elenden Bettlers im *Bassenheimer Relief* erschloss für Hamann-MacLean per Analogie eine Gemeinsamkeit zwischen dem *Ostchor-Atlant* und dem *Kopf mit der Binde*, obwohl zwischen beiden Figuren kein thematischer Zusammenhang bestand und nur die

2318 „Das menschliche Thema ist, wenn man so will, *Belastung, Notwendigkeit, der Zwang des Daseins*. Merkwürdig, wie zuverlässig und sicher dieser Mensch das Richtige tut, mit welcher Selbstverständlichkeit er seine Situation meistert, indem er sich in sie fügt; wieviel Vertrauen er ausstrahlt. Das Thema der *Naumburger Stifterfiguren* scheint, mutatis mutandis, vorweggenommen, wenn man einmal nur ihre Aufgabe in der Architektur, im Bild der Wand des Chores ins Auge faßt. Zwar sind die Einzelfiguren hier, anders als in Mainz, Säulenfiguren. Sie ersetzen nicht die Architektur, sie interpretieren sie, wie am französischen Statuenportal der Zeit. Aber wo die Figuren zu zweit vor die Hauptpfeiler treten, sind die tragenden Gurtdienste, die Hauptkraftlinien des Baues, unterbrochen. Das Gerüst der Streben macht Platz, die Figuren übernehmen an dieser Stelle die Verantwortung wie der Atlant in Mainz, und doch anders: sie tun es ohne Zwang, gewissermaßen in freier Entscheidung. Aber die Kegelform der Dienstenden bei der Unterbrechung erinnert wieder an den Schulterrückhalt des Atlanten. Die zurückweichende Architekturform zeigt an, daß der Bau der Figur Raum gibt - ebenso abstrakt und darin echt mittelalterlich, wie der *Konsolenraum in Noyon* durch die Darstellung, die Architektur durch das Verhalten der Figur, deren Reagieren auf sie, quasi zur Bühne wird.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Phantasie des Künstlers (und des Interpreten) den Zusammenhang beider Figuren herzustellen vermochte.²³¹⁹

Von diesem Vergleich des *Ostchor-Atlant* und des *Kopfes mit der Binde* leitete der Autor assoziativ weiter zu anderen Vergleichen, aus denen sich eine ganze Reihe von Vergleichen fortspann, welche den *Ostchor-Atlant* in den gesamten Werkkomplex (oder Kosmos) des Naumburger Meisters einbinden sollte. So ging Hamann-MacLean vom *Ostchor-Atlant* zum *Kopf mit der Binde*, vom Kopf mit der Binde zum *Bassenheimer Reiter*, vom Bassenheimer Reiter zur *Uta von Naumburg* und zum *Deesis-Christus in Mainz*, zum *Christus der Pilatusszene in Naumburg*, zum *Mönch mit der Kapuze in Mainz*, zum *rechten Apostel des Abendmahls in Naumburg* und zu den übrigen *Stifterfiguren* fort. Hamann-MacLean beschrieb all diese Figuren als *untrennbar*, als „von derselben menschlichen Substanz“, als „in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck“ einander *vorwegnehmend* und deswegen als Werke ein und desselben Meisters.²³²⁰



Abb. 357 u. 358

Mainz, Dom- und Diözesanmuseum. Kopf mit der Binde vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Atlant aus dem Ostchor (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 24 u. 25)

2319 „Sucht man nach Verwandtem in Bau und Ausdruck des Gesichts [*sc. für den Ostchor-Atlant*], dann fällt die Ähnlichkeit mit dem Kopf dieses Gekreuzigten, des *Kopfes mit der Binde*, auf, als sei er tatsächlich sein Gegenstück - in der *Phantasie des Künstlers* - gewesen, die Kehrseite desselben Menschen, so daß hier in zwei Einzelfiguren variiert wäre, was die *Begegnung von Martin mit dem Bettler* schon besagte: göttlich und menschlich, hoch und niedrig, adlig und verkommen, miteinander verbunden und doch durch den Mantel teilenden Schwertstreich getrennt wie zwei unversöhnliche Welten. Wenn man dem Martinsrelief zugute hält, was wir als den Mangel an Routine bezeichneten, dann wäre eben dieses ein Frühwerk in Mainz, vielleicht sogar ein Probestück, ein Ausweis des Meisters, dem wesentlich später der Adam novus folgte, das in der Formgebung sichtlich reifere Werk.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 42; *Herv.*, G.S.)

2320 „Den Kopf mit der Binde aber kann man *ebensowenig* von dem Martin des Reiterreliefs *trennen* wie von der Uta in Naumburg. In der Uta kehrt noch einmal dasselbe Gesicht wieder, nicht im Sinne einer Imitation, sondern als *neue Verwandlung*, als weibliche Variante *derselben menschlichen Substanz*, in der Formung noch einen Schritt weiter, bei aller Zartheit groß, klar, monumental. Der Weg, der durchlaufen wird, ist kein anderer als der, der von dem Deesis-Christus in Mainz zu dem Christus der Pilatus-Szene des Abendmahls in Naumburg führt, oder von dem Mönch mit Kapuze im Zug der Seligen in Mainz zu dem Naumburger Apostel rechts am Abendmahlstisch. Zwischen dem Kopf mit der Binde und Naumburg aber steht noch der Atlant - eine Brücke zu den Stifterfiguren, *in Aufbau, innerer Haltung und Ausdruck deren Reife schon vorwegnehmend*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Indem Hamann-MacLean implizit auf große Teile der Naumburg-Forschung anspielte, welche zuvor stilistische Zusammenhänge zwischen den genannten Figuren aufgezeigt hatte, erweckte er den Eindruck, dass auch der *Ostchor-Atlant* zu dieser Reihe von der Forschung als stilistisch zusammengehörig angesehener Figuren gehöre. Das aber war nicht der Fall. Die Naumburg-Forschung hatte - seit Otto Schmitts von Hamann-MacLean *nicht* erwähnter Untersuchung zum *Kopf mit der Binde* - den *Ostchor-Atlant* aus dem Werk des *Naumburger Meisters* ausgeschieden, und Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit dieser Forschung fand überhaupt nicht statt.²³²¹

Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters

In seiner Publikation zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* hatte Hermann Giesau 1925 einige Vierpassreliefs an der Westfassade der Kathedrale in Amiens als Erstlingswerke des *Naumburger Meisters* bestimmt und eine Suche der deutschen stilkritischen Forschung nach weiteren Jugendwerken des *Meisters* an nordfranzösischen Kathedralen ausgelöst. Giesaus eigene Funde waren durch Erwin Panofsky mit weiteren Entdeckungen an derselben Kathedrale in Gestalt einiger *Marmousets-Figuren* ergänzt worden,²³²² welchen weitere Zuschreibungen durch andere Forscher in Chartres, Straßburg und Metz folgten.²³²³ Mit der Neuauflage des zuerst 1925 erschienenen Naumburg-Buches Wilhelm Pinders im Jahr 1933 und mit Hermann Beenkens großer Monographie zum *Meister von Naumburg* 1939 hatte jedoch gegenüber dieser Zuschreibungsbegeisterung eine Tendenz kritischer Prüfung eingesetzt.²³²⁴ Vor dem Hintergrund einer durch Pinder

2321 Siehe den Nachweis in Fußnote 2316.

Otto Schmitt legte 1932 dar, dass die Gemeinsamkeit zwischen dem *Kopf mit der Binde* und dem *Atlant vom Ostchor* über einen gemeinsamen Schulzusammenhang nicht hinausgeht und gerade die Ähnlichkeit im mimischen Ausdruck den Unterschied in der *seelischen Belebung* zwischen diesen beiden Figuren umso deutlicher werden lasse. - Vgl. Schmitt 1932, S. 5 (zitiert in Fußnote 1293).

2322 Siehe Kap. X. 4 (*Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens*) und Kap. X. 5 (*Frühwerke in Mainz und Amiens*).

2323 Vgl. Pinder 1925, S. 23; Futterer 1928, S. 44ff. und Schmitt 1929, S. 103ff. - Siehe auch Kap. XIII. 1 (*Das rechte Türsturzelief*).

2324 Pinder gibt im Vorwort der vierten Auflage seines Naumburg-Buches eine sachliche Übersicht über die Zuschreibungen zum Werk des *Naumburger Meisters*, welche durchweg - mit Ausnahme der Zuschreibung der rechten Apostelreliefs vom Liebfrauenportal der Metzger Kathedrale (Pinder 1933a, S. 10: *für den Verfasser höchst überzeugender Eindruck*) - distanziert sachlich ausfällt, worunter vor allem auch die Bewertung seiner eigenen Zuschreibung einer *Hirtenszene von Chartres* an den *Naumburger Meister* gehört, die durch Ilse Futterer bestätigt worden ist. Pinders Übersicht zu den Zuschreibungen liest sich - in Auszügen - wie folgt:

artikulierten (Selbst-)Kritik an *nicht selten widersprechenden* Zuschreibungsversuchen hatte der junge Richard Hamann-MacLean 1935 eine Konsolfigur in Noyon mit dem Anspruch veröffentlicht, in ihr das einzige tatsächliche Jugendwerk des Naumburger Meisters in Frankreich entdeckt zu haben, welches alle übrigen Zuschreibungsversuche von Jugendwerken des *Naumburger Meisters* an französischen Kathedralen gegenstandslos machen würde.²³²⁵

Um seine Zuschreibung von 1935 aufrecht zu erhalten, griff Hamann-MacLean 1971 das Thema wieder auf und setzte sich noch einmal mit Hermann Giesaus konkurrierender Zuschreibung Amiensener Vierpassreliefs auseinander. Hamann-MacLean verwies auf den Reliefstil des Naumburger Meisters, der wie die anderen Arbeiten aus seiner Hand sein Vorbild nicht in Amiens, sondern nur in Reims fin-

„Noch immer ist die *Gestalt des Naumburger Hauptmeisters* von verschiedenen *Versuchen der Klärung* umtastet, die sich *nicht selten* im einzelnen *widersprechen*. Diese Versuche betreffen die Vorgeschichte unserer Probleme. (.....). 1926 (...) äußerte (Panofsky) Zweifel an der sicheren Zugehörigkeit der Mainzer Westlettner-Reliefs, die zudem schon in sich stilistisch nicht einheitlich seien. Gleichzeitig verwies er auf die ‚marmousets‘ in Amiens als wahrscheinlich zum Lebenswerke des Hauptmeisters gehörig. 1927 erschien der (...) kleine Band von Hermann Giesau ‚Der Dom zu Naumburg‘. (...) seine Zuschreibung der Vierpässe von Amiens (...) hielt er aufrecht. 1928 verwies Ilse Futterer auf das Straßburger Relief des Isaak-Opfers (...). Sie nahm dieses Werk für nicht ganz sicher eigenhändig, erkannte aber die Hirtenszene von Chartres, auf die der Verfasser [*sc. Pinder*] in der ersten Auflage [1925] verwiesen hatte, erst vor dem Original, dann aber aus starker Überzeugung! an; wie es schien, bisher *als einzige* unter den Fachgenossen. (...). Giesau hat auch bereits vor zwanzig Jahren einige Relieffiguren in Metz *unserem großen Meister* zugeschrieben. Unabhängig davon veröffentlicht Otto Schmitt 1929 als ‚Bericht über eine unfertige Arbeit‘ seine Forschungen über das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz (...). Nur die Figuren rechts vom unteren Tympanonstreifen wurden hier herangezogen als ‚statuarische Reliefs‘; (...) (Schmitt war von den Fotos aus zu seinem, *für den Verfasser höchst überzeugenden Eindruck* gelangt). Gleichzeitig zog Schmitt übrigens eine ebenfalls sehr einleuchtende Verbindung von den linken Figuren des gleichen Streifens zum ‚Meister von Neuweiler‘ und damit zur Plastik des Mainzer Ostlettners. 1932 besprach er (...) den herrlichen Mainzer ‚Kopf mit der Binde‘ als Werk unseres Meisters, wobei er zugleich mit guten Gründen Panofskys Anzweiflung der Mainzer Reliefs widersprach. (...). Interessant ist eine Zusammenstellung alles dessen, was außerhalb Naumburgs *unserem großen Künstler* nahegebracht oder zugesprochen worden ist: Chartres, Westlettner (*Pinder*); Reims (*Giesau*, Antrittsvorlesung); Amiens, Vierpässe (*Giesau*), ‚marmousets‘ (*Panofsky*); Straßburg, Isaakopfer (*Futterer*, vorher *Giesau*); Metz, sechs Figuren vom rechten unteren Tympanonstreifen des Liebfrauenportales (*Schmitt*, vorher *Giesau*); Mainz, Westlettner (*Vöge*), Mainz, Kopf mit der Binde, Arm (*Schmitt*); Merseburg, Rittergrabstein (*Giesau*); Meißen, Zacharias (*Giesau*); Hörburg, Mutter Gottes (*Giesau*).“ (Pinder 1933a, S. 9f.; *Herv.*, G.S.) - Eine offensive Zuschreibungskampagne hört sich *anders* an als diese kritische Aufstellung bei Pinder.

Vgl. Beenken 1939a, S. 12 und Fußnoten 1682 u. 2272. - Siehe auch Kap. XVIII (*Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzzer Reliefs*).

2325 Siehe Kap. XV. 2

den könne.²³²⁶ Der *einfirmig strenge Stil* in Amiens, das Fehlen der für die *Naumburger Gewandformen* typischen *Stauungen und Rundungen* würden die Vierpassreliefs in Amiens nicht nur als mögliche Jugendarbeiten, sondern auch als Anregungen für den Reliefstil des Naumburger Meisters ausschließen. Der *Naumburger Meister* hätte an der Kathedralbauhütte in Amiens nicht gedeihen können. Allein Reims habe den Nährboden für seine spezifische Begabung, wie sie auch seine späteren Werke zeigten, darbieten können. Die Kunst dieses Meisters habe ihre Wurzeln in der „innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte“, während sie als Ableger des „einseitigen Milieus von Amiens“ nicht denkbar sei.²³²⁷

Wenn nach Hamann-MacLeans Auffassung der junge Naumburger Meister seine Lehrzeit an der Kathedrale von Reims verbracht hatte, so war er an dieser Bauhütte nach Hamann-MacLean doch noch nicht als eigenständiger Bildhauer hervorgetreten. Die vielfältigen und ganz



Abb. 18: Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffcecke (nw).



Abb. 19: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links.



Abb. 20: Naumburg, Dom, Westletner, Häsher in der Gefangennahme Christi.

Abb. 359-361. Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffcecke (nw) / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links / Naumburg, Dom, Westletner, Häsher in der Gefangennahme Christi (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 18-20)

2326 „Auf jeden Fall darf der Naumburger Reliefstil (...) als Weiterentwicklung, Bereicherung und Modernisierung des Reimser statuarischen Reliefstiles gewürdigt werden. Den Naumburger Reliefstil von Amiens abzuleiten, wie Giesau wollte, ist ein stilkritisches Mißverständnis; eine Entwicklung von dem Amienscher Flachrelief zum Naumburger Hochrelief zu konstruieren, ist grundsätzlich verfehlt.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 35.)

2327 „Der betreffende Amienscher Stil wird am besten durch die Reliefs repräsentiert, die Giesau dem Naumburger Meister zugeschrieben hat (vor allem die Flucht aus Ninive) Die Köpfe der Figuren sind hier aber so unverfälscht amiensisch, daß gerade die wichtigsten Kriterien für den Naumburger Meister entfallen. Der Gewandstil stellt ebenfalls nur eine jüngere Entwicklungsstufe des älteren, typisch amiensischen, *einfirmig strengen Stiles* dar. Es fehlen in Amiens vor allem die *Stauungen und Rundungen* der Mainzer und Naumburger Gewandformen, die aus der antikisierenden Richtung in Reims stammen. (...). Die Ableitung der Kunst des Naumburger Meisters aus dem einseitigen Milieu von Amiens trübt den Blick für die viel komplexere geistige Struktur dieser Kunst, für die der Boden nur in der innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte bereitet war. Nur so und aus der Tatsache, daß die dreißiger Jahre die entscheidenden waren, erklärt es sich auch, daß er, bei aller Modernität, die ihn vom Ekklesia-Meister in Straßburg und von Bamberg unterscheidet, so viel Reminiszenzen an die älteren Reimser Skulpturen später verarbeitet hat, besonders wenn es sich um größere Werke handelte.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 37f.)

unterschiedlichen Skulpturen der Reimser Kathedrale hätten dem jungen Bildhauer nur die Anregungen vermittelt. Kein einzelnes Werk weise eine so enge Verwandtschaft zu seinen späteren Arbeiten auf, dass es als eine Jugendarbeit dieses Bildhauers angesprochen werden könne. An der Kathedralbauhütte von Reims habe der junge Bildhauer mithilfe gelernt und diejenigen Arbeiten kennengelernt, welche ihm die entscheidenden Bildungseindrücke und Fertigkeiten vermittelten, die er



Abb. 362. Reims, Sixtusportal, Trumeau, Sockelrelief an der linken Seite (Aufnahme vor 1914)
(Aus: Hamann-MacLean/Schüssler 1996, Bd. 5, Abb. 204)

aufbewahrt und dann zu selbständigen Arbeiten umgeformt habe, von denen die erste außerhalb Reims in der kleinen Konsolfigur in Noyon greifbar sei.²³²⁸

Im *Bassenheimer Martinsrelief* habe der *Naumburger Meister* eine Sockelfigur mit der Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin zu Pferd am Sixtusportal der Nordfassade in Reims verarbeitet (Abb. 362), welches der junge Bildhauer genau studiert und als Eindruck in sich aufgenommen habe. Das Motiv des *Bassenheimer Martinsreliefs* sei sicher von diesem kleinen Sockelrelief abzuleiten, während die Gewandbildung der Mainzer Arbeit ihre Anregung vom sog. *Philippe Auguste* derselben Kathedrale erhalten habe, der auch für den *Bamberger Reiter Pate* gestanden hatte.²³²⁹

2328 „Dieser Reichtum, diese schillernde Fülle der Anschauung [*sc. der Kathedrale von Reims*] sind es, die den Naumburger Meister gefesselt und sich in seinem Werk später niedergeschlagen haben. Sicher hat er daran in Reims auch selbst mitgewirkt (als Gehilfe?, als Ornamentalspezialist?) und die Reimser Sachen vor Augen gehabt, beim Versetzen oder als die einzelnen Skulpturen noch in der Werkstatt zugänglich waren. Trotzdem läßt sich, wie wir sahen, in Reims nur ein letzter Grad größtmöglicher Annäherung an den spezifischen, später in Deutschland entwickelten Stil erkennen, anders als bei der Konsolfigur in Noyon, wo man es wagen kann, an eigenhändige Arbeit zu denken.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

2329 „Die allgemeine Anregung, die das kleine Martinsrelief am Trumeau des Papstportals in Reims für den *Bassenheimer Reiter* bedeutete, ist unverkennbar, aber die Gewandbehandlung ist von dem berühmten Reimser König abzuleiten, der bei dem *Bamberger Reiter Pate* gestanden hat.“ (Ebd.)

Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters

Eine kontroverse Auseinandersetzung führte Hamann-MacLean mit Hans Reinhardt um das Verhältnis der Mainzer zur Reimser Skulptur und gleichzeitig des *Naumburger Meisters* zu seinen französischen Voraussetzungen.

1911 hatte Georg Dehio im *Handbuch Südwestdeutschland* den Zusammenhang der Mainzer Lettnerkulptur des 13. Jahrhunderts zur Reimser Bauhütte aufgezeigt und für den Mainzer *Ostchor-Atlant* ein Vorbild unter den Trägerfiguren des Chors der Reimser Kathedrale angenommen.²³³⁰ Da der Kathedralchor in Reims nach Meinung der Forschung vor 1241 fertig gestellt worden war, ergab sich im Rückschluss für die Datierung der Mainzer Skulptur hypothetisch gleichfalls eine Entstehung vor diesem Zeitpunkt. In seinem Beitrag von 1966 hatte Reinhardt (wie gesehen) dieses Verhältnis von Vorbild und Datierung für die Mainzer Arbeit bestritten, indem er andere Trägerfiguren aus einer späteren Baukampagne in Reims, welche an der Nord- und Westseite der Kathedrale aufgestellt worden waren, als vorbildlich für die Mainzer Figur ansah, was Hamann-MacLean in seinem neuen Beitrag nun im Sinne Dehios zurückwies. Bevor Hamann-MacLean näher auf Reinhardts Unterscheidung und Aufteilung der Reimser Kathedralskulptur und deren mögliche Vorbildwirkung für die Mainzer Skulptur einging - er hielt sich dabei an Reinhardts nicht durchweg gesicherte Unterteilung der Reimser Skulpturen in vier Baukampagnen und vier überlieferte Baumeisternamen des 13. Jahrhunderts -, stellte er zu rechtweisend fest, dass Reinhardt seine Zuschreibung des Mainzer *Ostchor-Atlant* an ein bestimmtes Vorbild in Reims tatsächlich an einer *Nachbildung* des 19. Jahrhunderts vorgenommen habe. Reinhardt habe sich zudem an eine Nachbildung gehalten, deren Original nach seiner eigenen chronologischen Aufstellung einer noch späteren Baukampagne als der durch ihn angenommenen angehören musste.²³³¹

2330 „Zwei Säulen vom Lettner des Ost-Chors, die eine als *Atlant*, prachtvoll breit stilisierte Figur eines Werkmanns in der Zeittracht; er stützt sich auf eine Holzschwelle, die von der Last gebogen wird; *freie Erinnerung an die Atlanten am Chor der Kathedrale von Reims*.“ (Dehio 1911, S. 237; *Herv.*, G.S.) - Siehe Kap. VI. 3 (*Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom*).

2331 „Die Figuren am Chor [*sc. der Kathedrale von Reims, welche Dehio als vorbildgebend für den Mainzer Ostchor-Atlant genannt hatte; G.S.*] müssen vor der Bedachung und Einwölbung am Platz gewesen sein, sie sind also spätestens gegen Ende der dreißiger Jahre, teilweise womöglich geraume Zeit vor 1239, entstanden. Reinhardt glaubte die Ableitung der Mainzer Figur von den Atlanten des Reimser Chores damit widerlegen zu müssen, daß er diese, im Gegensatz zur Mainzer Figur, als ‚klein, zusammengeknickt, nicht breit sich entfaltend, sondern kantig vorspringend, mit dünnen Beinen und schmalen, wie ausgemergelten Gesichtern‘ charakterisierte, was nur für einige Figuren am Chor zutrifft [20 *Mainz und der Mittelrhein*, S. 225 u. *Abb. 112*], andererseits aber auch auf einige Figuren am Langhaus paßt. Dagegen verweist er auf einen Atlanten an der Nordseite des Langhauses [21 *Ebd. Abb. 111.*] (*Abb. 6*) als Repräsentanten einer Gruppe, die er als ‚wuchtig, mit

Zu jeder These Reinhardts stellte Hamann-MacLean nun die Gegenthese auf. Wenn Reinhardt behauptete, dass sich alle Werke des Naumburger Meisters in Mainz auf die Baukampagne des Gaucher de Reims (1244-1252) zurückführen ließen, so konterte Hamann-MacLean mit der Behauptung, dass *mit Sicherheit* „keinerlei Einfluß der Reimser Skulpturenkomplexe aus den vierziger Jahren (...) im Werk des Naumburger Meisters zu spüren ist, geschweige denn ein Einfluß der noch jüngeren Gruppen aus den oberen Teilen der Westfassade.“²³³² Hamann-MacLean schied exakt diejenigen Teile der Kathedrale von Reims als vorbildgebend für die Arbeiten des Naumburger Meisters aus, die Reinhardt als die *ausschließlich* vorbildgebenden anführte. Entsprechend unterschieden sich die Datierungen der beiden Forscher. So stammten nach Hamann-MacLean die Quellen für den Stil des Naumburger Meisters in Mainz wie in Naumburg „sämtlich aus der Zeit *vor* 1241: es sind die Türstürze, die Ostchor-Atlanten und die Archivoltenfiguren der Südrose“,²³³³ während für Reinhardt die Arbeiten in Mainz erst *nach* 1244 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Gaucher de Reims), im Naumburger Westchor aber erst *nach* 1252 (Beginn der Tätigkeit des Architekten Bernard de Soissons) entstanden sein konnten, weil sich die Bildhauer in Mainz und Naumburg an Vorbildern orientiert hätten, welche den Baukampagnen dieser beiden Architekten in Reims angehören würden.²³³⁴

Wichtiger noch als der Streit der Datierung erschien der methodische Unterschied in der Bewertung des Verhältnisses der Mainzer und Naumburger Skulptur zu ihren Reimser Voraussetzungen. Hamann-MacLean wollte das Verhältnis nicht unter dem Gesichtspunkt von Vorbild und Kopie, sondern unter dem einer Weiterentwicklung von Reimser Eindrücken durch den *Naumburger Meister* betrachten. So habe dieser in

festem Tritt, grimmig gebeugtem Nacken, eingestütztem Arm und breitgelegten Falten des Kleids' beschreibt. Bei dieser Figur handele es sich um eine Arbeit, die in die Zeit des vorletzten Architekten der Kathedrale gehöre - für ihn ist dies Gaucher de Reims, dessen Amtszeit man mit 1244 bis 1252 ansetzen müsse -, so daß hiermit schon von Reims aus ein späteres Datum gewonnen wäre. Anscheinend hat Reinhardt hier aber nach einer unzulänglichen Fotografie urteilen müssen und nicht bemerkt, daß es sich um eine im 19. Jahrhundert erneuerte, eher elegant zu nennende Figur handelt, von der man nicht einmal annehmen kann, daß sie die damals ersetzte ältere Figur kopiert. Außerdem ist dieser Atlant der dritte von Westen gerechnet; das Original gehörte demnach der letzten Bauperiode an und kann deswegen (um bei Reinhardts Terminologie zu bleiben) erst unter Bernhard von Soissons, d. h. in den fünfziger Jahren, vermutlich gegen Ende, entstanden sein. Damit kämen wir aber fast bis an den Zeitpunkt heran, an dem die Arbeiten nicht nur in Mainz, sondern auch in Naumburg beendet waren und Meißen begonnen wurde.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 28 u. n.20f.)

2332 Hamann-MacLean 1971, S. 35f.

2333 Hamann-MacLean 1971, S. 36.

2334 Siehe Kap. XXII. 2 (*Datierung der Mainzer Skulpturen - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims*).

den Naumburger Passionsreliefs die Reimser Zweischichtenkomposition mit ihrer Nebeneinander-Gruppierung der Figuren „räumlich umgedacht und derart in die Tiefendimension übersetzt, daß mehrere, eine Szene bildende Vorgänge, in verschiedene, sich überschneidende oder verzahnende Reliefebenen hintereinander verlegt“ seien.²³³⁵ Daraus leitete Hamann-MacLean ein Merkmal für die Arbeitsweise des *Naumburger Meisters* ab. Die Umsetzung des Reimser Vorbildes lasse diesen als „einen unvoreingenommen, kritisch seinem Gegenstand gegenüberstehenden Geist erkennen“, und zeige, „daß der Künstler zum biblischen Stoff - wie zum französischen Formenkanon - ein unabhängiges, persönliches Verhältnis besaß.“²³³⁶

Ein gewaltiges Oeuvre des Naumburger Meisters

Hamann-MacLeans Auseinandersetzung mit der Abhandlung Hans Reinhardts von 1966 zeigte den kritischen Anspruch seiner Studie. Daneben wies diese auch anachronistische, ja phantastische und selbst unwissenschaftliche Züge auf. So umging Hamann-MacLean in seiner stilanalytischen Zuschreibung des *Atlant vom Ostchor* an das Werk des *Naumburger Meisters* die unbedingt notwendige Auseinandersetzung mit Otto Schmitts klassischer Untersuchung zu dieser Figur. Mit seiner Zuschreibung, die einen zweiten Mainzer Aufenthalt des Meisters in den 1240er Jahren unterstellte, ging Hamann-MacLean zur Vorstellung einer Künstlerpersönlichkeit über, welche - man denke an Pinders *riesenstarkes Ich* - die ausgeprägten stilistischen Unterschiede der Skulpturen in Mainz, Noyon, Metz und Naumburg auf den bewussten Gestaltungswillen einer einzigen Künstlerpersönlichkeit zurückführte.²³³⁷ Hamann-MacLeans Ausführungen erinnerten in vielerlei Hinsicht an die stilkritischen Untersuchungen der Forschung der 1920er Jahre, an Pinders Naumburg-Monographie und an die Studie Jantzens, dessen Analyse der Naumburger Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt zweier Stileinflüsse - Jantzen nannte Reims und Amiens -, am Ende in die Vorstellung vom *einen Naumburger Meister* einmündete.²³³⁸ Ohne dass konkret von einer Mitarbeit von

2335 Hamann-MacLean 1971, S. 34f. - Vgl. Panofsky 1924, S. 150 (zitiert in Fußnote 843) und Giesau 1927, S. 35 (zitiert in Fußnote 1125) (von denen Hamann-MacLeans Charakterisierung abgeschrieben sein könnte). - Siehe auch Kap. X. 1 (*Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister)*).

2336 Hamann-MacLean 1971, S. 35.

2337 „Daß der Naumburger Meister heterogene Reimser Stilelemente bewußt aus Gründen des physiognomischen Kontrastes und der Charakteristik verwendete, lehrt die Naumburger Statue des Wilhelm von Kamburg; dessen Empfindsamkeit und lyrisches Pathos werden durch Elemente des Visitatio-Meister-Stils instrumentiert, während die Energie eines Ekkehard (...) aus den robusteren Formen des neuen Stiles der Türsturzreliefs gewonnen ist.“ (Hamann-MacLean 1971, S. 38.)

2338 Zu Jantzen siehe Kap. X. 2 (*Ein Reimser und ein Amienser Gewandstil als*



Abb. 21: Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes.



Abb. 22: Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole.

Abb. 23: Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsole der 2. Gewändefigur, rechts.

Abb. 363-365.

Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole / Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsole der 2. Gewändefigur, rechts
(Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 21-23)

Werkstattmitgliedern die Rede wäre, denen Hamann-MacLean bestimmte Arbeiten zuwies - wie dies Erwin Panofsky, Hans Jantzen und Wilhelm Pinder in ihren Arbeiten der 1920er Jahren konkret vorgeschlagen hatten - vollzog Hamann-MacLean eine gewaltige Ausdehnung des Oeuvres eines *Naumburger Meisters*, der nach seiner Version zunächst alle Arbeiten am Westlettner im Mainzer Dom, danach in Frankreich Arbeiten in Metz und Noyon von unbestimmtem Umfang ausführte, anschließend nach Mainz zurückkehrte, dort Skulpturarbeiten im Ostchor des Doms fertigstellte, bevor er nach Naumburg weiterzog, wo er noch ein ganzes Lebenswerk vollbrachte.

Hamann-MacLeans anfänglicher Rekurs auf die historische Forschung blieb für seinen durchgeführten Versuch, ein Oeuvre des *Naumburger Meisters* zusammenzustellen, ohne Bedeutung. Die potentiellen Auftraggeber der Skulpturarbeiten - in Mainz waren es Erzbischof Siegfried von Eppstein, in Naumburg Bischof Engelhard, Bischof Dietrich und das Domkapitel - fanden in Hamann-MacLeans Gedankenreise zu den Wirkungsstätten des *Naumburger Meisters* keine Erwähnung. Bistumspolitische Zusammenhänge, die sich aus den Personen der potentiellen Auftraggeber ergeben mussten und Rückschlüsse auf die Hintergründe des Auftrags an den Hauptorten der Wirksamkeit dieses Bildhauers in Mainz und Naumburg erlaubt hätten, spielten in Hamann-MacLeans ebenso abstraktem wie radikalem Bild von einer Künstlerpersönlichkeit keine Rolle. Der Autor nahm den selbst formulierten Vorbehalt - alle Angaben zum Oeuvre des Naumburger Meisters seien *Hypothese*, so Hamann-MacLean selbst zu Beginn seiner Abhandlung - nur zum Vorwand, einen Werdegang des Bildhauers mit den Stationen Reims - Iben - Mainz - Metz - Noyon - Mainz - und Naumburg zu rekonstruieren, der keine Rücksicht auf historische Zusammenhänge nahm, welche der Autor anfänglich nur erwähnte, um sie hinfort in seiner Abhandlung nicht weiter zu berücksichtigen.

Voraussetzung für zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterchor) und sein Resümee (Jantzen 1925, S. 256; zitiert in Fußnote 892); zu Pinder siehe Kap. X. 3 (*Genie und Werkstatt*) und seinen schon mehrfach angeführten Ausspruch vom *Naumburger Meister* als *riesenstarkes Ich*, welches den *Eindruck der Unterschiede* zwischen den Skulpturen in sich vereinigt habe (Pinder 1925, S. 18f., zitiert in Fußnote 938).

XXIII. Zusammenfassende Erklärungsversuche zum Naumburger Stifterzyklus

1. Willibald Sauerländer (1979) ²³³⁹*Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes*

1977 wurde in Stuttgart unter dem Titel *Die Zeit der Staufer* eine große Ausstellung über *Geschichte, Kunst und Kultur* dieser Epoche veranstaltet, die aus Anlass des 25jährigen Bestehens des Landes Baden-Württemberg unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten stattfand. Für die Katalogbände hatte Willibald Sauerländer die Kommentierung der Skulpturenwerke übernommen und dabei auch sieben in Gipsabgüssen aufgestellte Naumburger Stifterfiguren besprochen. Im Aufsatzband des vierbändigen Katalogs von 1977 steuerte Sauerländer außerdem einen Überblicksartikel über *Die bildende Kunst der Stauferzeit* bei, worin er die Naumburger Bildwerke noch einmal in den Zusammenhang einer stilgeschichtlichen Entwicklung einordnete. ²³⁴⁰ Sauerländer betonte dabei die *Lebensnähe* der Naumburger Figuren - es seien Bilder, „die mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen: die Markgrafenpaare mit allen Zeichen ihres hohen Standes, Schwert, Schild und Diadem“ und eine „adlige Witwe, welche versunken den Psalter betet“. ²³⁴¹

Über den Charakter des Bildhauers dieser Werke fällt Sauerländer ein widersprüchliches Urteil. Einerseits sah er die Entstehungsvoraussetzung des Zyklus

2339 Zu Willibald Sauerländer, *Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 5 (Supplement): *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, S. 169 - 245, vgl.: Schubert E. 1982, S. 130ff., 135 (n.69) / Schubert (1983)2003, S. 224 (n.18) / Schubert E. 1983b, S. 178 (n.36) / Reinle 1984, S. 82f. / Wollasch 1984, S. 354, 363f., 365f. / Grape 1985, 32 (n.4) / Oexle 1985, S. 86 / Möbius 1989a, S. 98, 108 / Scirie 1989a, S. 341f. / Schubert E. 1990, S. 67f. (n.11) / Wollasch 1991, S. 171 / Halbertsma 1992, S. 130 / Brush 1993, S. 117 / Derenthal/Philp 1993, S. 60 (n.5) / Sauer 1993, S. 11 (n.1, 3) / Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112f. / Nußbaum 1994, S. 82f. / Schubert E. 1994, S. 9ff. / Winterfeld 1994, S. 290 (n.4) / Dautert/Plaumann 1996, S. 297 (n.3f.), 298f. (n.14, 17), 302 (n.22), 305 (n.38), 306 (n.48f.) 308 (n.56) 309 (n.65-68, 70, 72), 310 (n.74f.) / Gabelt/Lutz 1996, S. 274 (n.17), 279 (n.29, 31), 282 (n.41), 290 (n.78), 292 (n.98) / Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 227 (n.160) / Lutz 1996, 456f. (n.31, 74, 78, 90) / Reudenbach 1996, S. 813 / Cremer 1997, S. 53 / Ullrich 1998, S. 81 (n.139) / Schwarz 2000, S. 152f. / Brachmann 2001, S. 262f. / Horch 2001, S. 170 (n.759), 186, (n.826) / Jung 2002, S. 20 (n.50), 209f. (n.46, 48), 294 (n.39) / Jung 2003, S. 52 / Caesar 2006 (Diss.-Ms.) S. 187f., 189f. / Schürmann 2006 (Ms.), S. 73, 98ff. / Kunde 2007, S. 214, 220, 237.

2340 Willibald Sauerländer, *Die Skulptur*, in: *Die Zeit der Staufer*, Bd. 1: *Katalog*, hrsg. v. Reiner Hausberr, Stuttgart 1977, S. 310-377 [Sauerländer 1977, I] und ders., *Die Bildende Kunst der Stauferzeit*, in: *Die Zeit der Staufer*, Band 3: *Aufsätze*, S. 205-229 [Sauerländer 1977, III]. (Band 2 enthält die Abbildungen, Band 4 Karten und Stammtafeln).

2341 Sauerländer 1977, I, S. 312.

darin, dass der singuläre Auftrag ein „bildhauerisches *Genie*“ gefunden habe,²³⁴² andererseits kritisierte er die Vorstellung eines *Naumburger Meisters*, „dessen Spuren wir von Frühwerken an französischen Kathedralen bis zu seinen reifsten Schöpfungen an thüringischen und sächsischen Domen verfolgen könnten“. Es sei dies eine „*Genievorstellung* späterer, weniger gebundener Zeiten“, die durch die Forschung zunehmend abgelehnt werde.²³⁴³ Sauerländer spannte den Bogen staufischer Plastik vom Grabmal Erzbischof Friedrichs I. im Magdeburger Dom bis zu den Naumburger Stifterfiguren als den repräsentativen Bildwerken dieser Epoche, in denen sich „in der hieratischen Feierlichkeit hier, der *bezwingenden Lebensnähe* dort (..) Beginn und reifste Entfaltung staufischer Skulptur gegenüber(stehen)“ würden.²³⁴⁴

Die Stuttgarter Ausstellung von 1977 fand ein starkes, überwiegend positives Echo.²³⁴⁵ Allein in den *Kritischen Berichten* erschien eine Besprechung unter dem Titel *Staufische Blüten*, in welcher ihr Autor Wolfgang Grape sich polemisch gegen die ganze Tendenz der Stuttgarter Ausstellung wandte.²³⁴⁶ Grapes in lockerer, unsystematischer und wenig stringenter Form vorgetragene Bemerkungen, die den Ansichten verschiedener Autoren der Katalogbände gewidmet sind, richteten sich vor allem gegen Willibald Sauerländer, dessen Auffassung von der staufischen Kunst der Rezensent prinzipiell für verfehlt hielt. Grape unterstellte Sauerländer eine nationale Verklärung der staufischen Epoche²³⁴⁷ und eine panegyrische Übertreibung der Rolle der beiden Stauferkaiser Friedrich Barbarossa und Friedrich II. für die deutsche Kunst.²³⁴⁸ Er kritisierte Sauerländers Auffassung von einer

2342 Sauerländer 1977, I, S. 334 (Nr. 452).

2343 Sauerländer 1977, I, S. 335 (ebd.) (*Herr.*, G.S.).

2344 Sauerländer 1977, III, S. 218.

2345 Vgl. u.a. Peter Kurmann in: *Kunstchronik* 30 (1977) S. 505-517; Hubert Glaser in: *Pantheon* 35 (1977) S. 262-265; Helga Georgen in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 73-83; Xenia Muratova in: *Burlington magazine* 119 (1977) S. 730-734 und Gérard Cames in: *Scriptorium* 32 (1978) S. 305-309.

2346 Wolfgang Grape, *Staufische Blüten*, in: *Kritische Berichte* 5 (1977) S. 68-89.

2347 „Mit einem Paukenschlag beginnt Willibald Sauerländer seine Übersicht über ‚Die bildende Kunst der Stauferzeit‘: ‚Staufische Kunst! Der klangvolle Name ruft unverwechselbare Bilder in Erinnerung‘ (III, S. 205). (.....). Das große ‚D‘ dieses Reiches ertönt als Leitmotiv in Sauerländers Anschauung (...).“ (Grape 1977, S. 68.)

2348 „Damit ist die Bahn freigegeben für Sauerländer, ‚die hervorragende Rolle‘ Barbarossas bei der Erbauung von Adelssitzen zu unterstreichen, die von der ‚Blüte höfischer Kultur‘ zeugen (III, S. 212). Hinsichtlich des Kirchenbaus strengt sich der Kunsthistoriker an, zumindest indirekt kaiserliche Größe leuchten zu lassen: ‚der Georgenchor des Bamberger Domes ... gehört zu den festlichsten Schöpfungen der staufischen Architektur. Bauherr war der dem Stauferkaiser Friedrich II. nahestehende Bischof Ekbert von Andechs-Meran“ (III, S. 208).“ (Grape 1977, S. 71.)

„Der (..) Apologet damaliger Machtverhältnisse, Sauerländer, betont unentwegt an der

unabhängigen Stellung dieser Kunst gegenüber dem Westen, indem Sauerländer keinen Zusammenhang mit französischen Werkstätten, etwa in der *Figurenauffassung*, sehen wolle.²³⁴⁹ Sauerländer würde auf diese Weise ein verzerrtes Bild deutscher Kunstproduktion im 13. Jahrhundert vermitteln, und diese Produktion zudem noch in Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern begreifen.²³⁵⁰

Grape bezeichnete Sauerländers Standpunkt als *hinterwäldlerisch*, insofern dieser den französischen Einfluss nicht anerkennen wolle.²³⁵¹ Auf der anderen Seite verwickelte sich Sauerländer in Widersprüche, wenn er plötzlich von einer Offenheit der staufischen Kunst gegenüber dem Westen um 1240 spreche.²³⁵² Grape referierte Sauerländers widersprüchliche These von der Eigenständigkeit der staufischen Kunst, die mehr und mehr „von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert“ werde und deren *Blüte* schließlich „durch den Einbruch der westlichen

Kunst ‚alles, was an ihr heiter und hell, in einem tieferen Sinne edel und den früheren Jahrhunderten des Mittelalters gegenüber befreiend ist ...‘ (III, S. 229). Hier feiert der panegyrische Überschwang des Historiographen Barbarossas, Otto von Freising, muntere Wiederauferstehung (...).“ (Grape 1977, S. 85.)

2349 „Sogar die Glasmalereien ‚im Naumburger Westchor, ja noch im hochgotischen Langhaus des Straßburger Münsters‘, in denen die gotische Figurenauffassung geradezu ins Auge springt, sollen ‚von Technik und Stil der gleichzeitigen französischen Werkstätten unberührt‘ geblieben sein (III, S. 220). Die Übertreibung deutscher Unabhängigkeit korrespondiert mit dem Überschwang sich echoartig wiederholender gefühlsbetonter Urteile, die auswechselbar sind.“ (Grape 1977, S. 74.)

2350 „Das verzerrte Bild der deutschen Unabhängigkeit vom Westen wird kombiniert mit der Überbewertung des Byzantinischen. Nur konsequent, daß auch im Stilkundlichen die Relationen durcheinander geraten.“ (Grape 1977, S. 76.)

2351 „Was nicht sein kann ..., denn Sauerländer erblickt ‚in der Harzgegend‘ ‚die schöpferische Kraft dieser Landschaft, mit der sich damals, was den Rang der Skulptur wie der Malerei angeht, keine andere Region des staufischen Reiches messen konnte‘ (III, S. 225). Verständlich, denn selbst vom Blocksberg aus kann weder Lüttich, Köln, Mainz, Bamberg, Straßburg oder Italien gesehen werden. Wie *hinterwäldlerisch* der Standpunkt ist, zeigt der Satz: ‚Die Buchkunst der rheinischen Gebiete von Köln bis Straßburg kennt keine Werke vergleichbaren Ranges‘ (III, S. 223). Das bedeutet, das Kölner Perikopenbuch (*Paris, B.N., Lat. 17325 - nicht auf der Ausstellung*), die Arnsteiner Bibel (*Nr. 716*), das Speyerer Evangelistar (*Nr. 718*), der ehem. Hortus Deliciarum (keine der erhaltenen Kopien auf der Ausstellung), die Kölner Königschronik (*Nr. 752*), die Heisterbacher Bibel (*Nr. 753*) oder das Aschaffener Evangeliar (laut Sauerländer weniger ‚raffinierte‘ Binnenzeichnung als im Goslarer) können nicht mit der ‚schöpferischen Kraft‘ im sächsischen Walde konkurrieren!“ (Grape 1977, S. 78; *Herv., G.S.*)

2352 „Typisch für das Spektrum kunsthistorischer ‚Weitsicht‘ ist die Flexibilität Sauerländers. Nun plötzlich (gemeint ist die Zeit um 1240) ‚auf ihrem Höhepunkt ist diese staufische Kunst nach vielen Seiten offen, und gerade darin ist sie etwas Besonderes im damaligen Europa ...‘ Doch auf derselben Seite (III, S. 223) kann man nachlesen: Während sich in England und in Frankreich ‚längst die Gotik durchgesetzt hatte, verharrte (!) die deutsche Malerei bis über die Mitte des 13. Jh. hinaus bei dieser eigentümlichen Darstellungsweise“. (Ebd.)

Gotik geknickt“ worden sei.²³⁵³ Er verwarf Sauerländers Beitrag schließlich völlig mit dem Argument, dessen Darstellung sei „im Grunde eine einzige Negation des Geschichtlichen“, in der sich das Bemühen entziffern lasse, „anachronistische Lebensverhältnisse zu bewahren und als vorbildlich hinzustellen.“²³⁵⁴

Reaktion auf eine Kritik

Zwei Jahre später nahm Willibald Sauerländer im Ergänzungsband zur Stuttgarter Ausstellung die Gelegenheit wahr, auf Grapes Kritik und dessen grundsätzliche Vorwürfe zu antworten. Er tat dies ohne den Verfasser des Beitrags der *Kritischen Berichte* mit Namen zu nennen.

Um das eigene wissenschaftliche Selbstverständnis und Renomee sowie die eigene Stellung innerhalb der Skulpturenforschung des 13. Jahrhunderts darzulegen, holte Sauerländer weit aus. Er gab eine Skizze zur Naumburg-Forschung und rekapitulierte die Thesen und Anschauungsweisen, welche Wissenschaft und Altertumskunde zum Stifterzyklus seit den Tagen des Naumburger Dompredigers Johannes Zader im 17. Jahrhundert bis zu den Bemühungen der modernen Forschung geleitet hätten. Vor allem antwortete Sauerländer auf den Vorwurf (ohne ihn explizit aufzugreifen), er habe in *hinterwäldlerischer* Weise die Abhängigkeit der Naumburger Skulptur (und der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert überhaupt) von der französischen Produktion nicht anerkannt und die These vertreten, die *Blüte* „jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst“ sei „durch den Einbruch der westlichen Gotik ... geknickt“ worden.²³⁵⁵ Sauerländers Antwort bestand in einer ausführlichen Studie zu den französischen Vorbildern für den Naumburger Figurenzyklus, wobei er seine Überlegungen nicht auf die Skulptur beschränkte,

2353 „Da wurde ‚die Blüte‘ ‚jener eigenständigen sächsischen Bildhauerkunst ... durch den Einbruch [der] westlichen Gotik ... geknickt‘ (Nr. 447) (...). Oder gotischer Rauhreif bedroht die staufischen Blüten, denn ‚ein erster Anflug von Gotik liegt über diesen brillanten Bildern, effektiv und erkältend zugleich‘ (III, S. 223). Zu ‚einer Zeit, als die Eigenständigkeit der staufischen Kunst mehr und mehr von dem Vordringen der westeuropäischen Gotik überlagert wird‘ (III, S. 224), wird der ‚grandiosen Schwerfälligkeit‘ der Architektur, der ‚Vielfalt individueller Lösungen‘ durch den ‚Einbruch der Gotik . . . ein Ende‘ gesetzt (III, S. 209). Der verwirrte Leser (gotische Regionalstile, aber keine Vielfalt?) wird vollends desorientiert, wenn Sauerländer im Medium der Plastik ‚die Natürlichkeit und Menschlichkeit der neuen gotischen Formen - ihr Adel und ihr Lächeln‘ rühmt (Nr. 440), daneben aber einen ‚ersten Anflug gotischer Stilisierung‘ im Hildesheimer Taufbecken beobachtet (III, S. 229) und - um das Maß voll zu machen - von ‚der staufischen Kunst‘ behauptet: ‚der neuen Kultur Frankreichs hat sie sich weit geöffnet‘ (III, S.229).“ (Grape 1977, S. 81.) - Zur Metaphorik des *Blühens* vgl. Grape 1977, S. 83.

2354 Grape 1977, S. 88.

2355 Grape 1977, S. 81 (zitiert in Fußnote 2353).

sondern eingehend die Architektur in seine Analyse mit einbezog.²³⁵⁶ Daneben behandelte er Programm und Ikonographie des Stifterzyklus gleichfalls unter der Voraussetzung französischer Vorbilder und untersuchte näher die Übertragung höfisch-französischer Lebensformen auf den Figurenzyklus unter dem Titel eines *Fürstenspiegels*. Ferner verglich er die Stifterbilder mit anderen Darstellungen des Stiftergedenkens und kam zu dem Schluss, dass es sich um *Memorialbilder* handle, die von Gedächtnisgrabmälern wohl zu unterscheiden seien.

Mit dieser These stellte sich Sauerländer in Gegensatz zur herrschenden Auffassung eines großen Teils der damaligen Forschung, vor allem Ernst Schuberts, welche im Konzept eines liturgischen Totengedenkens den Schlüssel zum Verständnis des Stifterzyklus erblicken wollte. Sauerländer setzte sich mit diesem Konzept ausführlich auseinander und besprach auch die bauarchäologischen Annahmen Schuberts, welcher im Westchor des Naumburger Doms den Nachfolgebau einer Marienstiftskirche und die Übernahme von Funktionen eines solchen Marientifts darin sehen wollte. Das Leitmotiv von Sauerländers Untersuchung aber war die Einbindung der Naumburger Bildwerke in eine *europäische*, und das hieß für ihn französische Entwicklung, die der Autor auch dann nicht aus dem Auge verlor, wenn die Sache selbst, die Figuren in ihrer Erscheinung, in ihrem ikonographischen Zusammenhang und Zweck, auf ganz andere Voraussetzungen und Hintergründe verwiesen, die mit französischen Vorbildern und Verhältnissen nichts mehr zu tun haben.



Abb. 366
Naumburg, Dom, Westchor von Nordwesten
(Foto Marburg)

Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors

Sauerländer attestierte dem Baumeister des Naumburger Westchors eine „unübersehbare primäre Kenntnis des hochgotischen Systems“ der Reimser Kathedrale, welches dieser Baumeister jedoch nur zurückhaltend angewendet habe.²³⁵⁷ Die „Ökonomie bei der Bauausführung“ deute auf die Absicht des Baumeisters hin, „die jüngeren, modernen Teile den schon vollendeten,

2356 Sauerländer verweist in diesem Zusammenhang *en passant* auch auf die Forschungen Richard Hamann-MacLeans „zum Problembereich Reims/Mainz/Naumburg“. (Vgl. Sauerländer 1979, S. 228 (n.202)).

Siehe auch Kap. XXII. 4 (*Baukampagnen an der Kathedrale in Reims und ihr Einfluss auf das Werk des Naumburger Meisters*).

2357 Sauerländer 1979, S. 180.

älteren Partien des Domes in ihrer Erscheinung wenigstens relativ anzugleichen“ und ein „importiertes modernes Bauverfahren“ mit „retardierenden örtlichen Konditionen“ in Einklang zu bringen. Entstanden sei eine Architektur, die eine „Position *à part* zwischen dem französischen hochgotischen Skelettbau und der einheimischen spätromanischen Quaderarchitektur“ einnehme.“²³⁵⁸

Eine andere Gruppe französischer Bauten, die von Robert Branner unter der Bezeichnung ‚Court Style‘ zusammengefasst würde, käme aus stilistischen Gründen als Vorbildgeber für den Naumburger Chor nicht in Betracht.²³⁵⁹ Dieser zeige vielmehr in vereinfachter Form bestimmte Charakteristika der Reimser Kathedrale, wie „das klassische System des Aufrisses“ aber auch Einzelformen wie die „Fenster mit zwei Lanzetten und bekrönendem Sechspäß“, welche „eine Abwandlung des berühmten Maßwerkfensters von Reims“ darstellen würden. Auch die „eigenartigen Bekrönungen der Strebepfeiler am Äußeren des Naumburger Chores“ seien „wohl nichts anderes als bescheidene Rückbildungen der Reimser Fialen“ und die Naumburger Wasserspeier „dürften Variationen entsprechender, heute im Original freilich kaum mehr erhaltener Bildungen an der Reimser Kathedrale sein.“²³⁶⁰

Das System des Wandaufbaus der Seitenschiffe in Reims mit einem Laufgang über der Sockelmauer vor einer Fensterwand zwischen Strebemauern sei im Naumburger



Abb. 367
Naumburg, Dom, Westchor
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 84)

2358 Ebd.

„Dehio hat diese Leistung schon 1901 (...) vorzüglich beschrieben: ‚Künstlerisch am höchsten steht der Westchor des Naumburger Domes . . . die Formen schlicht, doch schon völlig ausgereift . . . das Ganze unter den Verdeutschungen französischer Eindrücke einer der geistreichsten und charaktvollsten.‘ [44 Georg Dehio, Gustav Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. 2, Stuttgart 1901, 304.]“ (Sauerländer 1979, S. 180. (n.44).)

2359 „Ausscheiden dürften die damals fortgeschrittensten Bauten des »style rayonnant« wie Saint-Denis, Saint-Germain-en-Laye, aber auch die Kathedrale von Amiens oder die Pariser Sainte-Chapelle. Ihre Skelettbauweise mit der immer weitergehenden Komplizierung von Gliederbündeln und Maßwerkgerüsten steht in einem extremen Verhältnis zur Erscheinung des Naumburger Chores.“ (Ebd.)

2360 Ebd.

Westchor „als Struktur übernommen“ und abgewandelt worden. „Dort, wo der Laufgang auf die breiten, hier ja nicht hinter Diensten verborgenen Wandstreifen neben den Polygonecken trifft“, würden „diese Wandreste (..) zum Chorinnern hin geöffnet und in Analogie zu den Triforien klassischer Kathedralen durch Arkadenstellungen vergittert.“²³⁶¹

Der in Reims nur im Wandaufbau wirksame und technisch bedingte Laufgang, die *passage Rémois*, erscheine in Naumburg als eine „umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und lebensnahen Stifterstatuen auftreten“. Der Baumeister (und Bildhauer) des Naumburger Westchors habe durch Umwandlung des Laufgangs der Seitenschiffe in Reims zu einer „umlaufenden Bühne“ und die Aufstellung lebensgroßer Stifterfiguren einen „Abbau von Distanz“ bewirkt, und ein „bauliches Funktionssystem in ein Ausdrucksgefüge“ verwandelt, „das sich schließlich in den spektakulären Figuren bis zu einer Art architektonischen Animismus steigerte.“²³⁶²

2361 Sauerländer 1979, S. 182.

Sauerländer beschreibt das Verhältnis der Architektur des Naumburger Westchors zum Vorbild der Kathedrale in Reims als *Rückbildung*. Für die Naumburger Übernahme des Reimser Laufgangs, der *passage Rémois*, trifft dies jedoch nicht zu.

In Naumburg sind an den Stellen, welche der Gestaltung einen größeren Spielraum bieten, an den Mauerdurchbrüchen der Strebepfeiler, gestalterische Ideen verwirklicht, die in Reims fehlen. In Reims beschränkt sich die Gestaltung dieses Durchbruchs auf schlichte, hochrechteckige Durchgänge mit eingezogenen, quadratischen Scheiteln an der Spitze, in Naumburg werden die um das Rahmenmauerwerk der Fenster verbreiterten Strebepfeiler in einer Weise durchbrochen, welche das Mauerwerk vollkommen in Bogenstellungen auflöst. An den Punkten, an denen überhaupt nur eine Möglichkeit zur Gestaltung besteht, am Durchbruch der Strebepfeiler, verzichtet der Reimser Baumeister praktisch auf jede Gestaltung und belässt es beim streng systematischen Aufbau seines Dienst-Rippensystems, während der Naumburger Baumeister die Verbindung der Polygonseiten zu einer einzigartigen Invention benutzt. Die Gemeinsamkeit zwischen *passage Rémois* und Laufgang des Naumburger Westchors ist eine technische: in beiden Fällen handelt es sich um Sockellaufgänge, d.h. um Laufgänge, welche die Sockelmauer als Podest benutzen; künstlerisch haben sie nichts miteinander zu tun. - Zur baugeschichtlichen Analyse und stilistischen Einordnung des Laufgangs im Naumburger Westchor vgl. die grundlegenden Ausführungen bei v. Winterfeld 1994, S. 310-313.

Die entsprechende Lösung im Chorquadrant beschreibt Sauerländer als „Kontamination von »*passage Rémois*« und Triforium“:

„In der westlichen Hälfte des Quadrants, wo der Laufgang vor einer geschlossenen Wand entlangführt und durch nicht weniger als sechs Arkadenstellungen nebeneinander vergittert wird, ist unübersehbar, daß wir es mit einer *Kontamination von »passage Rémois« und Triforium* zu tun haben. Es ist denkbar, daß dabei auch Einzelformen von Reims her angeregt sind: die stämmigen Säulen erinnern an das Triforium dort, die Blendwimperge und die eingeschriebenen Kleeblattbögen an die allerdings vielleicht jüngere Giebeloffitte über den Gewänden der Reimser Westportale.“ (Ebd.; *Herr.*, G.S.)

2362 Sauerländer 1979, S. 182/184.

„Zwischen diesen Arkaden (..) stehen vor den Gewölbediensten die von großen

Sauerländer verglich ferner die Baldachine über den Statuen mit Reimser Gegenstücken, um sie wiederum als *Rückbildungen* solcher Vorbilder zu beschreiben, eine Feststellung, mit welcher er die Architektur des Westchors insgesamt charakterisierte. Die Nachbildungen in Naumburg „entsprechen im Grundschema französischen Beispielen aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts“ - an möglichen



Abb. 368. Naumburg, Dom,
Westchor, Laufgang mit Timo
(Foto Marburg)

Vorbildern nannte Sauerländer „Baldachine über dem Beau Dieu des Gerichtsportals oder über den Statuen zu Seiten der südlichen und nördlichen Querhausrose“ in Reims. Die Naumburger Baldachine aber würden sich von ihren Vorbildern dadurch unterscheiden, dass „die Einzelformen den

Reimser Beispielen gegenüber auf ähnliche Weise vereinfacht und entkompliziert (sind), wie die Naumburger Quaderarchitektur den Reimser Gliederbau mauermäßig zurückbildet.“ „Die Naumburger Baldachine sind von prismatischer Geschlossenheit, kahler, scharfer und kantiger Oberfläche. Es fehlen die eingeritzten Quadern, die vorgeblendeten Dienste, mit denen die geistvolleren

champagnesken Bildungen geschmückt waren.“²³⁶³ Die Naumburger Baldachine unterschieden sich also - Sauerländer zufolge - durch eine größere Abstraktion und



Abb. 369
Reims, Kathedrale, Seitenschiffwand
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 85)

Baldachinen bekrönten Stifterfiguren. Der aus der französischen Hochgotik übernommene Laufgang, der ‚passage Rémois‘, erfährt so eine letzte, erstaunliche und, wie man übertreibend behaupten könnte, *theatralische Sinnveränderung*. Er erscheint als Sockel und umlaufende Bühne, an deren Rampe die lebensgroßen und *lebensnahen Stifterstatuen* auftreten. (...) die Rezeption des Reimser Modells (führte) zu einem *Abbau von Distanz*, (...) zur Verwandlung eines baulichen Funktionssystems in ein Ausdrucksgefüge, das sich schließlich in den Figuren bis zu einer Art architektonischen *Animismus* steigerte.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

Abbau an Distanz und *Animismus* stellen gleichermaßen Hauptvorwürfe Sauerländers gegen die Naumburg-Forschung der Jahre 1918 bis 1945 dar (s.u.). Sauerländer gebraucht dieselben Bezeichnungen zur Beschreibung einer skulpturalen und architektonischen Erscheinung wie als Vorwurf an eine völkische Kunstgeschichtsschreibung. Wenn man Sauerländers Bestimmungen in ihrer doppelten Bedeutung und Stoßrichtung miteinander vergleicht, dann scheint sich sein Urteil über die Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert mit seinem Urteil über die Skulptur und Architektur des Naumburger Laufgangs im 13. Jahrhundert zu decken: beide zeigen Züge von *Animismus*, so als würde diese Eigenschaft einem Stück deutscher mittelalterlicher Architektur und Skulptur ebenso ankleben wie einer Generation deutscher Kunsthistoriker.

²³⁶³ Sauerländer 1979, S. 186.

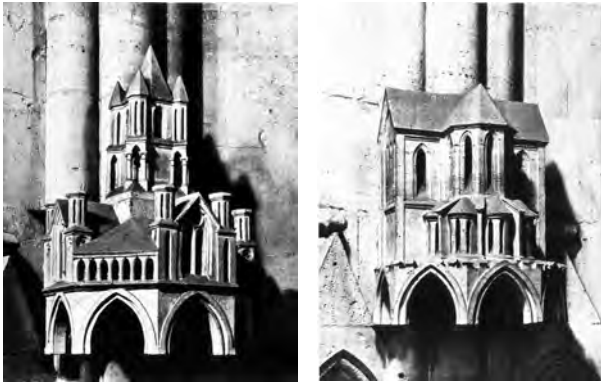


Abb. 370 u. 371

Naumburg, Dom, Westchor, Baldachine über Sizgo und Timo
(Sauerländer 1979, Abb. 89 u. 90)

damit (wenn man so will) durch eine *Zunahme* (nicht durch einen *Abbau*) an *Distanz* von ihren Reimser Beispielen, damit aber auch durch einen geringeren Grad an *Animismus*, der gerade den *champagnesken* Bildungen mit ihren *ingeritzten* *Quadern* und *vorgeblendeten* *Diensten* eignen musste.

Die Unterschiede der Naumburger Baldachine zu ihren französischen Vorbildern wurden durch Sauerländer auch nach möglichen Hinweisen auf die Bedeutung des Stifterzyklus und die Intentionen des Auftraggebers hin befragt.

Während in Frankreich „die Baldachine über den gotischen Statuen (...) eine generelle, zwischen dekorativen und inhaltlichen Wirkungen schillernde Bedeutung“ hätten, habe in Naumburg „der Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung auch die Statuenbekrönung in ein konkretes Abbild verwandelt.“ So gebe der Baldachin über Timo „das materielle Bild jener Ecclesia von Naumburg“ wieder, „der Timo einst die sieben Dörfer gestiftet hatte.“ „Auch der Baldachin also ist in jene theatralischen Effekte einbezogen, auf welche die Inszenierung der Naumburger Polygonstatuen so unübersehbar abhebt.“²³⁶⁴

Im Vergleich zu der in französischen Kathedralbauhütten entwickelten Technik, Figur und Dienst aus einem Block zu meißeln, bezeichnete Sauerländer das Verfahren in Naumburg als einmalig, „daß die Statue und ein ganzes Bündel von drei Diensten aus einem einzigen Werkstück genommen sind.“ Hieraus habe sich „technisch die Möglichkeit“ ergeben, Haltungen und Bewegungen wiederzugeben, welche die strenge Blockbindung der gotischen Säulenfigur sonst kaum zuließ, um die Statue ins Szenische aufzubrechen“, wodurch der zuvor beschriebene Effekt

²³⁶⁴ Ebd. - Sauerländer versäumt es zu erklären, wie die Baldachine diesen *theatralischen* Effekt trotz größerer Abstraktion gegenüber ihren Reimser Vorbildern zu leisten imstande sind.

Mit „Drang zu naiver Anschaulichkeit und szenischer Vergegenwärtigung“ scheint Sauerländer eine Gestaltungsabsicht des Künstlers anzugeben. Gleichzeitig führt er jedoch die Gestalt der Naumburger Baldachine auf „handfeste Interessen des Auftraggebers“ zurück, ohne das Verhältnis von künstlerischem Interesse und Interesse des Auftraggebers näher zu bestimmen.



Abb. 372
Naumburg, Timo von Kistritz
(Sauerländer 1979, Abb. 87)

eines *Abbaus an Distanz* und eines *Animismus* der Figuren bewirkt werde, so dass sie „fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren (scheinen).“²³⁶⁵

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die Naumburger Stifterfiguren - wie die Architektur - von bestimmten Vorbildern der Reimser Kathedrale abzuleiten seien, verwies Sauerländer auf den „Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims“, bei denen „es sich *tatsächlich* um *konkrete* historische *Präzedenzfälle* für die Naumburger Polygonstatuen handeln“ könnte.²³⁶⁶ Der Unterschied zwischen den vier Polygonstatuen in Naumburg und den Reimser Königsfiguren liege in der *Distanz*, welche die Reimser Figuren vor den Naumburger Figuren (*Abbau an Distanz*) voraushätten. Durch den „Realismus der Naumburger Polygonfiguren“ sei jene *Distanz* der Reimser Figuren „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ worden, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²³⁶⁷

2365 Sauerländer 1979, S. 184f.

„Auch wurde die Position in den Polygonecken zwischen zwei im Winkel zueinander stehenden, offenen Arkaden sehr geschickt genutzt, um den Auftritt der in momentanen Stellungen, in scheinbarer Kampfbereitschaft oder Gefühlsaufwallung wiedergegebenen Figuren zu inszenieren. Ihr Umriß greift an einzelnen Stellen über den Schaft der seitlichen Dienste hinaus, und so scheinen sie fast frei, wie vor einer offenen Bühne zu agieren.“ (Ebd.)

2366 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.

Die Bezeichnung *Präzedenzfall* wird durch Sauerländer nicht gegen die Bezeichnung *Vorbild* abgegrenzt oder erläutert.

2367 Ebd.; *Herm.*, G.S.

„Solche Versuche, die gotische Statue dem Bauwerk gegenüber autonom werden zu lassen und zugleich den dramatischen Realismus ihrer Erscheinung zu steigern, waren schon an dem Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims unternommen worden. Dabei mag es sich tatsächlich um konkrete historische Präzedenzfälle für die Naumburger Polygonstatuen handeln. Doch sorgte in Reims die Aufstellung in den hoch oben an dem riesigen Bau angebrachten Tabernakeln, sorgten Maßstab, Haltung und Tracht für eine *Distanz*, welche durch den *Realismus der Naumburger Polygonfiguren* mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt wird. Indem jene *Regularien der Konvention durchbrochen* wurden, welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen, kam in diesen vier Naumburger Polygonstatuen jene Auffassung zum Zuge, die einer der letzten Interpreten mit dem (...) Epitheton des ‚bezwingenden

Neben einem *Abbau an Distanz* war es so ein *Mangel an Zivilisiertheit* und eine *Durchbrechung der Konvention*, welche Sauerländer den vier Statuen im Naumburger Chorpolygon attestierte, was diese Figuren gegenüber ihren Reimser Vorbildern abheben würde.

Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein

Zur näheren Beschreibung und Analyse des Stifterzyklus bediente sich Sauerländer einer durch die Aufstellung der Figuren selbst nahegelegten und durch August Schmarsow 1892 zuerst für die Analyse des Zyklus erprobten Unterteilung der Figuren in drei Vierer-Gruppen: die Gruppe im Chorpolygon, die Gruppe im Chorquadratum und die Gruppe der Stifterpaare dazwischen an der Grenze beider Raumteile.²³⁶⁸

Das gemeinsame Kennzeichen einer *Lebensnähe* dieser Figuren wollte Sauerländer auf bestimmte „inhaltliche Absichten und Interessen“ zurückführen, welche er zunächst an den „vier ältesten Stifter(n) der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind“, aufzeigen.²³⁶⁹ Es waren jene beiden Stifterpaare an der Grenze zwischen Chorquadratum und Polygon, die für Sauerländer so „etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein*“ zu sein schienen.²³⁷⁰

Eindrucks von Lebensnähe' umschrieben hat. [51 Vgl. Hans Jantzen, *Die Naumburger Stifterfiguren*, Stuttgart 1959, 14.].“ (Sauerländer 1979, S. 185 (n.51).)

18 Jahre *nach* Jantzens Monographie von 1959 hatte Sauerländer selbst im Stauferkatalog von 1977 (III, S. 218) die Naumburger Stifterfiguren in ihrer „bezwingenden Lebensnähe“ beschrieben, wobei er den bei Jantzen noch angesprochenen subjektiven Vorbehalt eines „Eindrucks von Lebensnähe“ 1977 wegließ. Beim Verweis auf *einen der letzten Interpreten* hätte Sauerländer somit zunächst auf seine eigenen Ausführungen eingehen müssen. (Vgl. Fn. 2344.)

2368 Siehe Kap. II. 1 (*Die beiden Stifterpaare - Die Figuren im Chorpolygon - Die Figuren im Chorquadratum*).

2369 Sauerländer 1979, S. 190.

„Was man als ‚Lebensnähe‘ der künstlerischen Erscheinung gepriesen hat, ist hier nie von den inhaltlichen Absichten und Interessen zu trennen.“ (Ebd.)

2370 Sauerländer 1979, S. 197; *Herv.*, G.S.

Als Ahnherr (*Präzedenzfall* oder *Vorbild*) von Sauerländers Konzept eines *Fürstenspiegels* kann August Schmarsow angesehen werden:

„Es ist eine *vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm*, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden. Der Künstler aber hat es verstanden die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt, mannichfaltig auszubeuten und auch so das Gefühl individuellen Gebahrens inmitten eines *gleich gesitteten Kreises* hervorzubringen.“ (Schmarsow 1892, S. 17; *Herv.*, G.S.)



Abb. 373
Naumburg, Ekkehard und Uta
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 94)

Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels

Sauerländer sprach den beiden Figurenpaaren, Hermann/Reglindis und Ekkehard/Uta unter allen zwölf Stifterstatuen die größte *Autonomie* gegenüber der Architektur zu, ein Eindruck, der auch dadurch hervorgerufen werde, „daß sie weiter als alle anderen Figuren in das Chorinnere hereinzutreten scheinen.“ Dies bewirke einen „Effekt von Unmittelbarkeit“ und „personaler Anwesenheit“, der zeige, dass die „wie vom Augenblick eingegebenen Haltungen und Gesten“ dieser Paare „sehr berechnet auf Realpräsenz hin inszeniert wurden“. Nach Sauerländer „täuschen (sie) Leben vor, und das Wort sucht ihnen dann durch Belebung gerecht zu werden,“ was die Interpreten unter Verwendung des Begriffs der *Lebensnähe* zu beschreiben versucht hätten, Beschreibungsversuche, die Sauerländer als *hilfflos* abtat.²³⁷¹

Unter dem Eindruck eines *Effekts von Unmittelbarkeit* und *personaler Anwesenheit* machte Sauerländer eine Beobachtung an der Figur des Ekkehard, die er für bedeutungsvoll hielt, weil sie ihm geeignet erschien, den (*hilfflosen*) Eindruck von Lebensnähe dieser Figur als eine Täuschung zu erweisen. Der Schild des Ekkehard zeige „noch kein Wappenzeichen, sondern nur aufgemalte Ranken und Blätter, was für das entwickelte 13. Jahrhundert als ungewöhnlich gelten“ müsse, denn für die am Rande umlaufende Inschrift gebe es „keine Gegenbelege an erhaltenen oder getreu abgebildeten Schilden“ aus dieser Zeit.²³⁷² Der naheliegende Gedanke, dass die Schildinschrift mit der Angabe des Namens die *persönliche Identität* des Dargestellten unzweideutig machen sollte - ein *Wappen* konnte diese Eindeutigkeit noch nicht geben, weil es einer ganzen *Familie* eignete -, wurde von Sauerländer nicht erwogen. Sauerländer nannte seine Beobachtung an der

2371 Sauerländer 1979, S. 190. („In einer gewissen naiven *Hilfflosigkeit* hat eine der letzten [!] Schriften über den »Naumburger Meister« diese ständige Versuchung der Interpreten in einen holprigen Zweizeiler gefaßt: »Du meinst, sie müßten vom Gesimse steigen, vom Heut nur durch die Form des Einst getrennt.« [58 Paulus Hinz, *Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1952, 30.]“ (Ebd. u. n.58.) - Vgl. hierzu Sauerländer 1977, I, S. 312 (Zitat zu Fußnote 2341), wo Sauerländer davon spricht, dass die Stifterfiguren „mitten aus dem Leben getreten zu sein scheinen“, also selbst diese *hilfflose* Beschreibung verwendet, die sich auch sonst fortwährend bei Sauerländer findet. - Vgl. Fußnote 2367.

2372 Sauerländer 1979, S. 191.

Schildumschrift des Ekkehard *elementar* („diese elementarsten Beobachtungen“), und erklärte sie damit für bedeutungsentscheidend, insofern sie „der Annahme direkter Wirklichkeitsannäherung“ dieser Figur widerspreche. Das Tragen einer Waffe könne sich nicht auf „irgendeinen realen Auftritt“ dieser Figur beziehen, da sie keineswegs so auftrete, wie es „damals einer weltlichen Person auch hohen Standes in einem Kapitelchor erlaubt sein konnte“. ²³⁷³

Sauerländer zitierte in diesem Zusammenhang zwei zeitgenössische Quellen, in denen vom Tragen der Waffen in einer Kirche die Rede ist. Die eine Quelle hielt er für aussagekräftig, die andere nicht. Die durch Sauerländer als aussagekräftig akzeptierte Quelle berichtete vom Beschluss einer *Mainzer Provinzialsynode von Seligenstadt*, auf der bestimmt worden sei, dass nur das ‚königliche Schwert‘ (*regali gladio excepto*) in der Kirche getragen werden dürfe. ²³⁷⁴ Die andere durch Sauerländer kommentarlos abgelehnte Quelle war das Nibelungenlied, wo die Rede davon ist, dass die *Herren ze allen hōhgeziten* in der Kirche Waffen tragen würden. ²³⁷⁵ Nahm man beide zeitgenössischen Quellen zusammen, so ging aus ihnen hervor, dass unter bestimmten Voraussetzungen den *Herren* gestattet war, in der Kirche das *königliche Schwert* zu tragen, wobei der Beschluss der Mainzer Provinzialversammlung andeutete, dass ein *concilium (Synode)* selbst eine solche *hōhgezeit* darstellte, auf welcher die herrscherlichen Teilnehmer das *königliche* (= herrscherliche) Schwert - wie im Naumburger Westchor - getragen hatten.

Die nächste Figur, die Sauerländer besprach, war Hermann, die Ekkehard gegenüber stehende Gestalt seines Bruders. Nach Sauerländer „folgt Hermann der modischen *Konvention* der Zeit“. Er zeige einen „Zug von gefühlvoller Jugendlichkeit“, „dem man damals vor allem in *Frankreich* häufig begegnet und in dem sich ein ganz bestimmtes, gesellschaftlich geprägtes *Schönheitsideal* ausdrückt“. ²³⁷⁶

Die dritte Figur, die Sauerländer eingehender beschrieb, war die der Markgräfin Reglindis, „welche ihren Mann an Körpergröße leicht überragt“ und in einer „auffallend belebten und sprechenden Haltung“ erscheine. Bei Reglindis hob

2373 Ebd.

Die durchaus *ungenöhnliche Schildumschrift* Ekkehards soll die Figur in eine *Sphäre* verweisen, „welche nicht jene der realen Anwesenheit, sondern die entrücktere der *Memoria*, des Gedächtnisses“ ist. (Ebd.)

2374 *Decretum est etiam in eodem concilio, ut nemo gladium in Ecclesiam portet, regali tantum excepto* (PL 140, 1060). (Zitiert nach Sauerländer 1979, n.64.)

2375 „Unsinnig ist, wenn hier in der älteren Literatur - etwa Bergner [1903], 105 - das Nibelungenlied zitiert wird: ez ist site miner hēren, daz si gewāfent gân ze allen hōhgeziten.“ (Ebd.)

2376 Sauerländer 1979, S. 192; *Herr.*, G.S.



Abb. 374
Naumburg, Hermann und Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 93)

Sauerländer hervor, dass sich auch ihr Verhalten (wie das ihres Ehegemahls Hermann) durchaus im Rahmen der *höfischen Etikette* bewege, was sich u.a. daran zeige, wie sie lächle, und an der Art wie sie den Mantel halte. „Sie scheint sich - fast möchte man sagen im Schreiten - umzuwenden, ihr in einem feinen und freundlichen Lächeln aufscheinendes Antlitz leise zu neigen und über die rechte Schulter nach außen zu kehren.“ „Die feingliedrigen Hände spannen den Riemen und ziehen die beiden Stoffbahnen, den Körper diskret verhüllend, vor der Taille zusammen.“²³⁷⁷

Sauerländer sah in der ganzen Erscheinung der Reglindis das Merkmal französisch-höfischer Etikette. Er kommentierte ihr Verhalten mit einem Zitat aus Gottfried von Straßburgs *Tristan* (ähnlich wie Gertrud Bäumer 1928²³⁷⁸), um daran zu zeigen, dass ein ähnliches Verhalten bei einer literarischen Figur sich gleichfalls der *höfischen Etikette*, *französischer Mode* und *französischer Gesittung* verdanke, ohne dass aus dem angeführten Zitat ersichtlich wurde, dass sich der Sinn der verglichenen literarischen Figur - es handelte sich um Isolde - in der Einhaltung *höfischer Etikette* und *französischer Gesittung* erschöpfte. Nach Sauerländer jedoch bewegte sich Reglindis nicht nur im Rahmen dieser Etikette, sondern ging völlig darin auf. Seine Deutung dieser Figur kreiste um den einzigen Gedanken, dass sie höfisch sei, worin die eigentliche Aussage dieser Figur bestehe.²³⁷⁹

2377 Sauerländer 1979, S. 193; *Herm.*, G.S.

2378 Vgl. Bäumer 1928, S. 7 (Zitat zu Fußnote 1166).

2379 „Dieses Betragen entspricht *höfischer Etikette*, wie eine angesichts der Naumburger Statue schon von den Antiquaren des 19. Jahrhunderts zitierte Stelle bei Gottfried von Straßburg lehrt: Sus kam diu küniginne Isot / daz vroliche morgenrot . . . sie truoc von brunem samit an / roc unde mantel, in dem snite / von Franze, . . . diu tassel da diu solten sin / da was ein cleinez snuorlin / von wizen berlin in getragen. / da haete diu schoene in geslagen / ir dumen von ir linken hant. / die rehten haete sie gewant / hin nider baz, ir wizzet wol, / da man den mantel sliezen sol / und sloz in höfischliche in ein / mit ir vingere zwein. [74 Vgl. Gottfried Weber, *Gottfried von Straßburg Tristan*, Darmstadt 1967, 303 ff.] Die Worte in dem *snite von Franze* und *höfischlich* bezeichnen etwa die soziale Sphäre, der das Auftreten der Markgräfin zuzuordnen ist: die höfische Gesellschaft, die im 13. Jahrhundert manches an *französischer Mode* und *französischer Gesittung* aufgenommen hatte.“ (Ebd. u. n.74; *Herm.*, G.S.)

Daneben bemerkte Sauerländer Besonderheiten an der Kleidung und dem Schmuck der Reglindis, welche sich *nicht* auf französische Konvention zurückführen ließen. So wirke es „besonders aufwendig“, „daß über der aus Leinen bestehenden Kopfbedeckung noch ein mit Edelsteinen und Perlen reich geziertes Kronreif getragen“ werde. Dafür kenne die französische Mode - so Sauerländer - *keine* Gegenbeispiele. Aus der Feststellung, dass sich Reglindis' Kleidung in einem charakteristischen Detail und in auffallender Weise von der französischen Konvention unterschied, zog Sauerländer den überraschenden Schluss, dass Reglindis' Kleidung sich auch hierin *nicht* von der französisch-höfischen Konvention unterschied: „Unzweifelhaft ist, daß wir uns mit diesem Detail des Kostüms *wieder* in der höfischen Sphäre bewegen.“²³⁸⁰ Auch das Lächeln der Reglindis war Sauerländer zufolge „von der gleichen gesellschaftlich bedingten *Stilisierung* geprägt“, und er nahm an, dass gerade die Physiognomie der Reglindis - „die gerade, reine Stirn, die hohen Augenbrauen, der betont kleine Mund, das kurze Kinn mit dem Grübchen“ - das „*Schönheitsideal* der vornehmen Stände um die Mitte des 13. Jahrhunderts“ wiedergebe.²³⁸¹



Abb. 375
Naumburg, Reglindis
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 95)

Sauerländers Beobachtungen zu den *französisch-konventionellen* Zügen der Reglindis waren von vielen früheren Forschern in genau der gleichen Weise gemacht worden, ohne dass Sauerländer deren Ausführungen auch nur erwähnte.²³⁸² Doch war es

2380 Sauerländer 1979, S. 193.

„Hingegen teilt Hermann Weiss in seiner *Kostümkunde* aus der mittelhochdeutschen Dichtung eine Stelle in Übersetzung mit, wo die über dem Gebende getragene Krone sprechend beschrieben wird: »Was ich von Gebende / Jemals hörte oder las, / Noch reicher ihr Gebende was, / Das sie da trug, die Reine, / Mit edelem Gesteine / Gezieret und durchwirkt genug / Ihr Haupt eine Krone trug / Ob dem Gebende.« [75 Hermann Weiss, *Kostümkunde* 2. *Geschichte der Tracht und des Gerätes im Mittelalter*, Stuttgart 1864, 578.]“ (Ebd. u. n.75.)

2381 Ebd.; *Herm.*, G.S.

Tatsächlich lächelt Reglindis mit geschlossenem Mund und entspricht hierin der höfischen Konvention, aber lächelt sie nur, um höfisch-konventionell zu sein?

2382 So betont Schmarsow (1892, S. 20) die konventionelle Haltung Reglindis' beim Griff in den Tasselriemen ihres Mantels:

„Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Ouerband des Mantels und ziehen es herab, - ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv“.

Ähnlich hebt Bäumer an der schon angegebenen Stelle (siehe Fußnote 1166 u. 1169) das Konventionelle in der Haltung der Figur hervor:

den Interpreten vor Sauerländer nie eingefallen, dass Reglindis in ihrer höfischen Konvention aufgehe und die Konvention den Zweck ihrer Darstellung ausmache. Das Höfisch-Konventionelle galt diesen Forschern vielmehr als selbstverständliche Voraussetzung, von der aus eine Interpretation der Figur erst ihren Anfang nehmen müsse.²³⁸³

Sauerländers Verfahren zur Analyse und Interpretation der Figur der Uta war dann das gleiche wie bei Reglindis. Auch hier suchte er nach literarischen Parallelstellen und fand sie u.a. im *Welschen Gast*.²³⁸⁴ Die Verwendung von literarischen

„Regelindis ist die holdselige Dame der höfischen Gesellschaft. Ihre Tracht und Haltung ist genau die von der Sitte vorgeschriebene. Gottfried von Straßburg beschreibt sehr ausführlich die adelige Erscheinung der Isolde als Idealbild höfischen Anstandes.“ (1928, S. 7)

Ebenso Beenken (1939a, S. 62):

„Wie sie mit der Rechten in den Riemen des Mantels greift - eine beliebte Geste der Zeit, die man schon vom Bamberger Reiter her kennt (...).“

Ebenso Weigert (1942, S. 205):

„Die Frau mit dem Schapel um die Stirn, das mit dem Gebände um die Wangen befestigt ist, dem Ärmelhemd und dem Obergewand, das zwischen den Schultern von einem Band zusammengehalten wird. In dieses greift eine Hand mit der *konventionellen* Gebärde, die auch bei Isolde als die *höfische* Haltung beschrieben wird.“

2383 Eine ähnlich merkwürdige Interpretation (wie Sauerländer sie bietet) würde die Erklärung eines Bildes sein (um ein entfernteres Beispiel anzuführen), das eine Zusammenkunft des Wiener Kongresses zeigt und - nach dem bekannten Aquarell des französischen Miniaturenmalers Jean-Baptiste Isabey - die wichtigsten Kongressteilnehmer abbildet, wie den preußischen Staatskanzler Fürst von Hardenberg (vorn links sitzend); rechts daneben, vor seinem Stuhl stehend, den Fürsten von Metternich; hinter einem leeren Sessel im Vordergrund, mit dem Rücken zum Tisch, den englischen Minister Castlereagh; am Tisch den französischen Diplomaten Talleyrand und rechts daneben den Vertreter Russlands, den Grafen Stackelberg, und jemand würde feststellen, dass sämtliche Teilnehmer nach der *französischen* Mode ihrer Zeit gekleidet seien und Haltungen und Gesten *französische* Manieren verraten würden, um dann daraus den Schluss zu ziehen, *also* sei es Zweck des Bildes, *französische* Mode und *französische* Konvention der Zeit darzustellen, und der Zweck des Bildes sei - ein *Diplomatenspiegel*. - Eine solche Abstraktion von allen *geschichtlichen und inhaltlichen* Motiven zeichnet Sauerländers *Fürstenspiegel*-Interpretation aus.

Sauerländers Reduktion der Figur der Reglindis (und mehr oder weniger aller anderen Figuren) auf ihre *konventionelle* Haltung aber hat dem Autor die meiste Anerkennung in der Forschung eingetragen und seinen Ruf als kritischer Geschichtsforscher entschieden gefestigt. Seine Beschreibung der Reglindis, dass ihr Verhalten *französischer Konvention* entspreche, und seine daraus gezogene Schlussfolgerung, dass *also* die Aufstellung dieser und aller anderen Figuren im Westchor die Darstellung französischer Konvention und einen *Fürstenspiegel* bezwecke, wurde als Herzstück seiner ganzen Interpretation des Stifterzyklus aufgefasst. (Vgl. u.a. Nußbaum 1994, S. 82f., Dautert/Plaumann 1996, S. 302 und Marksches 2001, S. 29.)

2384 Zu Uta führt Sauerländer u.a. aus: „Nirgends eine Andeutung von Bewegung, gesprächiger Wendung. *Ein vrouwe sol niht hinter sich Dicke seben, dunket mich; Sie sol gên vür sich geriht Und sol vil umbe seben niht, Gedenke an ir zuht über al*, liest man im ‚Welschen Gast‘. [83 Vgl. *Schulz*, Bd. 1, 298, n. 5.]“ (Sauerländer 1979, S. 196 u. n.83.)



Abb. 376
Naumburg, Uta
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 96)

Parallelstellen zur Interpretation einer Figur unterstellte freilich, dass die ausfindig gemachte literarische Stelle tatsächlich eine *Parallelstelle* war, d.h. dass die Person im literarischen Erzählkontext die gleiche oder wenigstens eine ähnliche Funktion einnahm, welche Sauerländer der verglichenen Stifterfigur nachsagte.

Nach Sauerländer wirke Utas Gesicht „wie eine Maske; keine Falte, kein Zucken eines Mienenspiels erscheint auf diesen in der *aristokratischen Konvention* gleichsam gefrorenen Zügen“. ²³⁸⁵ Da andere Interpreten dies anders gesehen hatten, wäre eine Auseinandersetzung mit entgegengesetzten Auffassungen angesichts der weitgehenden Schlüsse, die Sauerländer aus

seiner Beobachtung von den *in der aristokratischen Konvention gleichsam gefrorenen Zügen* der Uta zog, eigentlich zu erwarten gewesen, welche der Autor jedoch schuldig blieb. Dem konventionellen Lächeln Reglindis' entspreche die konventionelle *Zucht* Utas: „*Zucht* scheint hier ein Schlüsselwort zu sein. Vertritt Reglindis' fürstliche Huld und Freundlichkeit, so dürfte die *Rollenstilisierung* in dem fürstlichen Auftreten Utas mehr in diese andere Richtung weisen.“

Weiter beschrieb Sauerländer die Figur der Uta, „wie sie mit der erhobenen, vom Stoff verhüllten Rechten und der gegen die Taille gedrückten Linken den Mantel um sich schlägt, den Körper mit Ausnahme der linken Brust ganz unter dem schweren Tuch verbirgt und so gleichsam in Distanz zu gefrieren scheint“. Den „sittlichen Sinn der demonstrativen Verhüllung des Körpers durch den schweren Wollstoff des Mantels“ sah Sauerländer durch eine weitere Stelle aus dem *Welschen Gast* erklärt: *Wil sich ein vrowe mit zucht bewarn: Si sol niht âne hulle varn. Sie sol ir hül zē samen hân.* ²³⁸⁶ Diese Stelle, bezogen auf die Verhüllung Utas, enthielt freilich keinen Hinweis auf das so auffällige Hochschlagen des Mantelkragens, weshalb andere Interpreten Utas Haltung im Verhältnis zum



Abb. 377
Naumburg, Ekkehard und Uta (Foto Marburg)

2385 Sauerländer 1979, S. 196; *Herm.*, G.S.

2386 Zitiert bei Sauerländer 1979, S. 197, n.87 (nach Schultz, Bd. 1, S. 198, Anm. 6).

danebenstehenden Ekkehard und im Verhältnis zum Geschehen im Chorpolygon inhaltlich zu deuten versucht hatten, worauf Sauerländer nicht einging.²³⁸⁷

Das Wort *zucht* aus dem *Welschen Gast*, welches das Hochschlagen des Mantelkragens bei Uta nicht erklären konnte, nahm Sauerländer als eine tautologische Interpretationshilfe für den ganzen Stifterzyklus zuhilfe. *Zucht* fügte sich offensichtlich in sein Konzept eines *Fürstenspiegels* ein: „Zucht aber scheint für die höfische und dynastische Rollenstilisierung, wie sie in dieser Gestalt [Uta] veranschaulicht ist, tatsächlich ein Schlüsselbegriff zu sein. In Reglindis und Uta sind so Idealbilder fürstlichen Auftretens entworfen“, die „einander ergänzen und gemeinsam zeigen, welche verschiedenen Verhaltensweisen von der Frau hohen Standes, der Feudalherrin, erwartet werden konnten.“²³⁸⁸

2387 Während Panofsky, Jantzen und Pinder in ihren formalen Analysen auf eine psychologische Ausdeutung der beiden Paare weitgehend verzichten (diese werden in ihrer kompositionellen Erscheinung als Gegensatzpaare analysiert; vgl. etwa Jantzen 1925, S. 244) gehen andere Interpreten zu mehr psychologischen Deutungen über. U.a. wurden folgende Interpretationen vorgeschlagen:

„Anmutig-zart, fast schüchtern und ängstlich legt sie [*sc. Uta*] die Rechte mit dem Mantelzipfel an die Wange. Fürchtet sie den gewaltigen Eheherrn, oder lugt sie bangend nach dem schuldbeladenen Verwandten [*sc. Dietmar*]?“ (Lill 1925, S. 46.)

„Und neben dem Herrn Gemahl und Mörder ihres Bruders, der mit der starken, aber nicht groben Hand den Knauf des breiten Schwertes umspannt, steht Uta und hebt auf der ihm zugewandten Seite den Mantel zum Gesicht herauf — eine Schranke andeutend weniger der Furcht als der Abwehr und des Grauens, zart und doch eigentlich furchtlos, sehr reserviert und stolz.“ (Bäumer 1928, S. 9.)

„Ekkehard (scheint) aufmerksam und zu energischem Eingreifen bereit dem im Chorhaupt sich entwickelnden Streite zu lauschen; von ihren Gemahlinnen scheint Uta innerlich frierend diese Eindrücke abwehren zu wollen (...).“ (Bruhns 1928, S. 107.)

„Mit müder Schwermut erhebt die zarteste Hand den Mantel zwischen sich und dem Gemahl wie zu einer gläsernden Wand (Uta).“ (Dhünen 1935, S. 366.)

„Utas Blick folgt dem des neben ihr stehenden Gatten. Wichtig ist, wie über alle Verschiedenheit ihrer Wesensart hinweg doch die innere Zusammengehörigkeit dieser beiden Menschen betont ist. Eckehart erscheint als der Schützer seiner jungen Gemahlin (...).“ (Beenzen 1939a, S. 64.)

„Diese mädchenjunge Frau (...) hat sich an der ihm zugewandten Seite in ihren großen Mantel gehüllt und den Kragen über der Schulter hochgeschlagen, ‚als ob es sie fröstele‘. Das schwere Loden fällt von oben an in großen Falten über ihren Körper steil herab und verbirgt ihn nach dort hinüber. So wirkt das Ganze wie eine einzige Schutzwand gegen das Übergewicht der ‚mächtigen und unbedenklichen Natur‘ des harten Mannes neben ihr.“ (Hinz 1951, S. 32.)

„Es ist (...) zu bedenken, daß Uta die Schutzwand ihres Mantelgewandes an ihrer rechten Seite ja zugleich auch wie abwehrend und bergend gegen das Chorrund hin aufgerichtet hat und daß die Welt (...) auch die Welt des Verrates und der Blutschuld ist, die ihr von dorthier begegnet.“ (Hinz 1951, S. 34.)

2388 Sauerländer 1979, S. 197.



Abb. 378
Naumburg, sog. Berchtha
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 92)

Unter demselben Blickwinkel wie Uta und Reglindis betrachtete Sauerländer die beiden markgräflichen Brüder, denen er, nachdem er sie aus ihren geschichtlich-biographischen Zusammenhängen herausgelöst hatte, attestierte, dass sie „fast wie in einem *Fürstenspiegel* (...) verschiedene, vorbildliche Eigenschaften (entfalten), wie sie in der höfischen Gesellschaft zum Bilde des Herrn und der Herrin gehören könnten“, so dass „dem *jungen sueze fürste*, der sich in Hermann zeigt, (...) in Ekkehard ein von der Virtus und Gravitas des gereiften Herrschers erfüllter Typus gegenüber(tritt), (...) mit nicht weniger *typischen* Zügen.“²³⁸⁹ Unter dem Vorbehalt, solche Metapher nicht „allzu wörtlich nehmen zu wollen“, vertrat Sauerländer die Auffassung, „daß uns in den Statuen der vier ältesten Stifter der Kirche von Naumburg, die der künstlerischen Auffassung nach zugleich die

repräsentativsten innerhalb der Statuenreihe sind, etwas wie ein *Fürstenspiegel in Stein* vor Augen stehe.“²³⁹⁰

Die Figuren im Chorquadratum - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit

Im Rahmen eines *Fürstenspiegels* übernahmen nach Sauerländer auch die vier Figuren im Chorquadratum „verschiedene Rollenstilisierungen“, „die nach der Vorstellung der Zeit zum Auftreten des Fürsten gehören“. Als „vorherrschende Eigenschaft“, die Konrad, Dietrich, Gerburg und Berchtha²³⁹¹ verkörpern sollten, bestimmte

2389 Sauerländer 1979, S. 194; *Herr.*, G.S.

2390 Sauerländer 1979, S. 197; *Herr.*, G.S.

Die Einbeziehung weiterer Figuren des Chorquadrums in das Konzept des *Fürstenspiegels* vollzieht Sauerländer dann mit folgenden Worten:

„(...) im Zusammenhang unserer auf Naumburg beschränkten Abhandlung mag es förderlich sein, (...) zu fragen, auf welche Weise die Figuren im Quadratum des Naumburger Chores *den steinernen Fürstenspiegel erweitern* und *zusätzlich* facettieren.“ (Sauerländer 1979, S. 198; *Herr.*, G.S.)

2391 „Wir entschließen uns im Folgenden, für die als Witwe charakterisierte Statue den immerhin möglichen Namen Berchtha anstelle des gewöhnlich gebrauchten, aber durchaus unwahrscheinlichen Gepa zu wählen und die zweite Figur, der kunsthistorischen Usance folgend, ohne Anspruch auf historische Richtigkeit als Gräfin Gerburg zu bezeichnen.“ (Sauerländer 1979, S. 199.)



Abb. 379
Naumburg, sog. Konrad
(Aus: Sauerländer 1979, Abb.
98)

Sauerländer die „Frömmigkeit der Dynasten“ und näher die „Teilnahme am Gebet“ dieser Figuren, eine Teilnahme, welche freilich für Dietrich eine „bloße Vermutung“ bleibe, bei den beiden Frauenstatuen aber „unübersehbar“ sei.²³⁹² Bei den beiden mittleren Statuen an den Seitenwänden des Chorquadrums - Sauerländer bestimmte sie als Berchtha und Konrad - „bewirkte die Aufstellung zwischen den offenen Arkaden einen ähnlichen, wenn auch nicht so forcierten bühnenartigen Effekt wie bei den Polygonstatuen,“ was Sauerländer zu seiner Frage überleitete, ob die *bühnenartige Aufstellung* dieser Figuren einen Hinweis auf deren *raison d'être* geben könnte.²³⁹³

Im Chorquadrum habe „die angestrebte täuschende Wirklichkeitsnähe“ der Berchtha eine Bedeutung, die sich aus dem Ort der Aufstellung ergebe: „Sie steht mitten über dem Dorsal des Gestühls, aus dem von unten das Chorgebet erscholl, hält selbst einen Psalter in Händen und bewegt die Lippen im Gebet.“²³⁹⁴ Aus dieser Beobachtung leitete Sauerländer eine hypothetische Wechselbeziehung zwischen der Statue und dem Ort ihrer Aufstellung ab:

„Wiedergabe im Bilde und reale kirchliche Handlung verschränken sich so, werden fast austauschbar, wobei solche Wechselbeziehungen zwischen Wirklichkeit und Statue wieder ganz konkret der programmatischen Auffüllung und Verdichtung dient.“²³⁹⁵ Am Ort des *Chorgebets* repräsentiere Berchtha „die zur Weltabgewandtheit gesteigerte Frömmigkeit der gealterten Frau im Witwenstand“, wobei „der nicht mehr nach außen gekehrte, meditierende Blick und der aufgeschlagene Psalter in den Händen der frommen Frau“ diese ihre Rolle anschaulich machen würden.²³⁹⁶

2392 Ebd.

2393 Sauerländer 1979, S. 190.

2394 Ebd. - Während Sauerländer an dieser Stelle zum wiederholten Mal die *Lebensnähe* der Stifterfiguren - hier der Berchta - als bewusste Absicht („die *angestrebte* täuschende Wirklichkeitsnähe“) des Bildhauers (und seines Auftraggebers) herausstellt, polemisiert er gegen exakt dieselbe Charakterisierung der Figuren bei anderen Autoren, indem er diesen unterstellt, sie seien dem Phänomen der *täuschenden Lebensnähe* auf den Leim gegangen (vgl. die w.o. zitierte Stelle Sauerländer 1979, S. 190, Zitat zu Fußnote 2371). Es gibt freilich in der gesamten Naumburg-Literatur keinen einzigen Autor, der nicht bemerkt hätte, dass die Figuren keine lebenden Menschen, sondern Statuen aus Stein sind. - Vgl. auch Fußnote 2367.

2395 Ebd.

2396 Sauerländer 1979, S. 202.

Die Darstellung der Berchtha als *im Gebet* macht diese Figur für Sauerländer besonders mit Dietrich vergleichbar, den er gleichfalls *im Gebet* sieht:

Die Überlieferungsgeschichte der stark ergänzten und original nur noch in seinem Torso erhaltenen Figur des sog. Konrad lasse eine sichere Identifizierung der Person des Dargestellten nicht zu, so dass sich „von der weitgehend erneuerten Statue (...) nur noch sagen (lässt), daß sie wie alle anderen männlichen Gestalten der Stifterreihe mit Schwert und Schild dargestellt war und ähnlich wie die bisher angesprochenen Statuen offenbar eine *ruhig repräsentative Haltung* gezeigt“ habe, eine Charakterisierung, welche mit der *Fürstenspiegelthese* Sauerländers auffällig konkordierte.²³⁹⁷



Abb. 381
Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979,
Abb. 100)



Abb. 380. Naumburg, sog. Dietrich
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 99)

Ließ sich angesichts des korrupten Erhaltungszustandes der Charakter der vorgenannten Figur nicht mehr sicher bestimmen, so schien Sauerländer die Zugehörigkeit der zweiten männlichen Figur im Chorquadratum zu einem *Fürstenspiegel* ganz deutlich zu sein. Bei dieser gleichfalls nicht sicher zu bestimmenden Figur, welche die kunsthistorische Forschung *Dietrich* getauft habe, lasse „nichts (...) an eine äußerliche Aktion, einen szenischen Auftritt denken,“ weshalb man von „gehaltener *Repräsentation*, Demonstration landesherrlicher Gewalt sprechen“ könne. Zum repräsentativen Charakter des Dietrich gehöre „auch die Art, wie der auffallend kleine Schild am Griff schräg vor dem Körper erhoben ist - fast als solle ein ja gar nicht vorhandenes heraldisches Zeichen vorgewiesen werden.“²³⁹⁸ Den leicht geöffneten Mund Dietrichs interpretierte Sauerländer als *sprechend* („die Gestalt ist *sprechend* gezeigt“) und führte Sauerländer - zusammen mit „der Position über dem Dorsal des Gestühls und angesichts der Nachbarschaft zu der (...) weiblichen Figur mit dem Psalter“ (Berchtha) zu der Vermutung, „daß auch diese Gedächtnisstatue für einen vor anderthalb Jahrhunderten verstorbenen Stifter *bei der Teilnahme am Gebet* gezeigt ist.“²³⁹⁹ Nach Sauerländer sollte Dietrich mit dem Schwert in der Hand *beten!*

„Die von uns als Gräfin Berchtha angesprochene Figur und jene Gestalt, welche die kunsthistorische Forschung Dietrich zu nennen pflegt, schienen (...) die Lippen *im Gebet* zu bewegen, Berchtha sogar den Psalter in Händen zu halten.“ (Sauerländer 1979, S. 226.)

2397 Sauerländer 1979, S. 198; *Herv.*, G.S.

2398 Ebd.

2399 Ebd., *Herv.*, G.S.

An der sog. *Gräfin Gerburg*, der vierten und letzten Figur im Chorquadratum, dem Ort *dynastischer Frömmigkeit*, fiel Sauerländer auf, dass um das Kinn der Figur „das Gebende (...) merkwürdig locker (sitzt). Der Rand des Stoffes wellt sich an Schläfen, Wangen und Kinn.“ Die ganze Gestalt zeige nicht „die gestraffte, strahlende oder unterkühlte Jugendlichkeit der beiden Markgräfinnen“, sondern in Gerburg sei „eine zwar noch nicht alte, aber gereifere Frau gemeint, die sich gehaltener, fast etwas schlaffer bewegt.“

Die Gestaltungsabsicht sei folgende: „Hier sind anscheinend sehr überlegte Abstufungen vorgenommen. Die Gräfin, welche mit dem noch geschlossenen Psalter in der verhüllten Linken fast lautlos hervortritt, gehört einer anderen, späteren *Lebensstufe* an als die beiden ganz in der fürstlichen Repräsentation aufgehenden Marchionissae.“²⁴⁰⁰ Gegenüber den beiden Markgräfinnen erscheine Gerburg älter, wirke aber jünger als Berchtha, die „als Witwe dargestellt, am *Lebensalter* ersichtlich die älteste unter den vier Naumburger Frauenstatuen“ sei,²⁴⁰¹ so dass Sauerländer als Ergebnis seiner Beobachtungen zu den vier Frauengestalten im Naumburger Westchor eine Abfolge von drei oder vier *Lebensaltern* feststellte (das Altersverhältnis zwischen Reglindis und Uta blieb unbestimmt) und sich eine Stufenfolge mit Reglindis, Uta, Gerburg und Berchtha ergab, die sich wiederum in Vertreterinnen weltlicher und geistlicher Repräsentation teilten - Reglindis und Uta standen auf der weltlichen, Berchtha und Gerburg auf der geistlichen Seite. Daneben verbanden sich die zwei frommen



Abb. 382
Naumburg, sog. Gerburg
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 98)

2400 Sauerländer 1979, S. 202; *Hern.*, G.S.

2401 Ebd.; *Hern.*, G.S.

Über das *Alter* der Frau im *Witwenstand* (Berchtha, Gega oder Adelheid) gehen die Meinungen in der Forschung weit auseinander.

Bode war sich nicht sicher, ob er in der Frau eine *junge fürstliche Witwe* (Bode 1886, S. 56) oder eine *Matronengestalt* (S. 58) sehen sollte (siehe Fußnote 17). Schmarsow (1892, S. 30) bezeichnet das Antlitz der Frau als „das einer Nonne: in Entsagung gealtert vor der Zeit“, während Bergner (1903, S. 116) ein „noch jugendliches und im Profil nicht unschönes Gesicht“ erblickt. Gertrud Bäumer (1928, S. 16) sieht ein „nicht altes Gesicht“, während Richard Hamann (1933, S. 312) die Tatsache, „daß es eine ältere Frau ist“ an der Art erkennen will, „wie sie so völlig mit sich ins Gleichgewicht gekommen ist.“ Beenken (1939a, S. 136) schließlich hält dafür, dass sie „keineswegs eine Greisin ist - wie überhaupt das tatsächliche Lebensalter bei ihr keine Rolle spielt“.

Damen mit Konrad und Dietrich zur Gruppe dynastischer Frömmigkeit, als deren Ort Sauerländer - wie gesehen - das Chorquadrum des Westchors bestimmt hatte, wo das Chorgebet erschalle.

Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis

Die von Sauerländer angestrebte Gesamtinterpretation *fürstlicher Repräsentation* erwies sich bei den Figuren im Chorpolygon dadurch als *kompliziert*, dass diese Figuren „alle im stärkeren Affekt als die gemäßigeren Gestalten unter dem Gurtbogen und über dem Chorstuhl“ erschienen. Diese selbst auferlegte Interpretationsschwierigkeit wurde Sauerländer nicht zum Anlass, seine These vom *Fürstenspiegel* zu überdenken. Er sah diese These vielmehr durch die Überlegung bestätigt, dass im Chorpolygon nur „andere Seiten aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum hervorgehoben werden“ „als bei den zuchtvolleren, freundlicheren und frömmeren Gestalten“ im Chorquadrum und war der Meinung, dass auch die Polygonfiguren *fürstliche Rollenstilisierungen* wiedergäben.²⁴⁰² An einer früheren Stelle seiner Abhandlung hatte Sauerländer noch vom „Realismus der Naumburger Polygonfiguren“ gesprochen, welche die Distanz der Reimser Figuren (von denen sie sich herleiten würden) „mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt“ und „jene Regularien der *Konvention* durchbrochen“ hätten, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²⁴⁰³ Jetzt sprach Sauerländer von einer neuen, ganz anderen Seite der Chorpolygonfiguren, die sich „aus dem *idealtypischen* Vorstellungsbild vom Fürstentum“ ergebe: gezeigt werde der die „Herrschaft ausübende oder als Ritter kämpfende Landesherr“. Sauerländer räumte ein, dass seine neue Deutung dem „heutigen Betrachter befremdlich“ anmuten könne. Er zeigte deswegen Verständnis für die Interpretationsschwierigkeiten aller übrigen Forscher (nur seine Person nahm er von diesen Interpretationsschwierigkeiten aus), weil diese „die Anweisungen, die durch Mimik und Gesten für das spezifische Verständnis der Figuren gegeben werden, nicht mehr vollständig dechiffrieren“ könnten, wodurch sich freilich Sauerländers eigene Dechiffrierung als umso dringlicher erwies.²⁴⁰⁴

2402 Sauerländer 1979, S. 202f.; *Herm.*, G.S.

2403 Sauerländer 1979, S. 185; *Herm.*, G.S.; zitiert in Fußnote 2367.

2404 Sauerländer 1979, S. 203.

Dietmar der Unbekannte

Für die Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* schloss sich Sauerländer der Argumentation Walter Schlesingers an, welcher die Gleichsetzung dieser Figur mit dem Verräter an Heinrich III., dem Billunger Dietmar, ablehnte, weil dessen Todesdatum nicht mit dem eines Naumberger Dietmar identisch sei, der in einem Mortuolog des Domes erwähnt werde.²⁴⁰⁵ Sauerländer maß in seinem Referat der Stellungnahme Schlesingers den Rang einer geschichtswissenschaftlichen Lehrmeinung bei, ohne zu erwähnen, dass ein anderer Geschichtswissenschaftler, Rudolf Stöwesand, die Thesen Schlesingers mit gewichtigen Argumenten angegriffen hatte.²⁴⁰⁶ Sauerländer rekapitulierte die Darstellung Schlesingers mit folgenden Worten: „Der Name [*sc. Dietmar*] begegnet nicht in dem bischöflichen Schreiben von 1249, wohl aber in den beiden Mortuologien. Man nahm lange an, daß dieser Graf Dietmar, der nach der Schildumschrift gewaltsam ums Leben kam, identisch sei mit einem Grafen aus Billungischem Geschlecht, der des Verrats an Kaiser Heinrich III. angeklagt, 1048 in Pöhlde im Zweikampf fiel. Diese für die Deutung der Figur folgenschwere Identifizierung wird seit Schlesinger *von der Geschichtswissenschaft* abgelehnt. Der Zweikampf in Pöhlde fand am 30. September statt, das Todesdatum des Naumberger Dietmar ist nach Auskunft von *Mortuolog A* der 29. Juni. Die beiden Personen können folglich nicht identisch sein.“²⁴⁰⁷

2405 Sauerländer 1979, S. 206.

Zur Frage der Identität des *Ditmarus comes occisus* siehe Fußnoten 110, 511, 2150, 2153f. und 2217.

2406 Siehe Kap. XXI. 1 (*Ditmarus comes occisus*) und Fußnoten 2150 und 2153f.

2407 Sauerländer 1979, S. 206; *Herrn.*, G.S.

Dass zwei Personen mit verschiedenen Todesdaten nicht identisch sein können, lässt sich nicht bestreiten, wohl aber der Schluss:

„Damit ist der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen.“ (Ebd.)

Wie soll aus der Nichtidentität zweier Daten „der Zweikampfhese die historische Grundlage entzogen“ sein? Diese Behauptung lässt ein nachvollziehbares Argument vermissen. (Zur Widerlegung der Zweikampfhese siehe Kap. IV. (*Erklärungsversuche des Zweikampfs*) und Kap. VI. 2 (*Eine dramaturgische Version der Zweikampfhese*).

Sauerländer geht wie Schlesinger davon aus, dass der *Ditmarus comes occisus* in jedem Fall mit einem am 29. Juni verstorbenen Dietmar des Naumberger Mortuolog A identisch sein müsse. Schlesinger und Sauerländer ziehen nicht in Erwägung, dass sich die Sache auch umgekehrt verhalten könne: dass der getötete Dietmar im Chorpolygon mit dem getöteten Dietmar in Pöhlde identisch ist, nicht jedoch mit dem in Mortuolog A erwähnten Dietmar, der vor Errichtung des Stifterzyklus in eine Naumberger Gebetsverbrüderung aufgenommen worden sein muss (sonst stünde er nicht in einem Mortuolog) und als Mitglied einer Naumberger Gebetsverbrüderung wohl kaum als *erschlagen* (*occisus*) in der Kirche dieser Gebetsbruderschaft aufgestellt worden wäre (diese Vorstellung Schlesingers und Sauerländers sowie der gesamten *Memoria-Forschung* ist absurd). Dass der *Ditmarus comes occisus* nur der bei Pöhlde beim Zweikampf mit seinem Ankläger ums Leben gekommene



Abb. 383
Naumburg, Dietmar
(Ans: Sauerländer 1979, Abb. 102)

In der Gestalt des Dietmar sei nur die Erinnerung an einen Waffenstreit dargestellt, der in seiner Kampfhaltung angedeutet werde. Dem Waffenstreit entspreche „nicht nur der Gebrauch von Schwert und Schild, sondern auch die vorgekehrte linke Körperseite, die Ausfallstellung des linken Beines und auch die Haltung des Hauptes.“²⁴⁰⁸

Die Feststellung, dass Dietmar in Kampfhaltung wiedergegeben sei, wurde anschließend durch Sauerländer wieder in Zweifel gezogen, indem er auf die befremdliche „Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung“ aufmerksam machte, in welcher „niemand (...) so je zum Waffengang in der Schlacht an(trat)“, auch nicht zum Zweikampf. Denn „zum Zweikampf hatte man, wie im *Sachsenspiegel* nachzulesen ist, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*.“²⁴⁰⁹

Nachdem Sauerländer die Darstellung Dietmars als *Verweis* auf einen Kampf ohne die Darstellung eines *wirklichen* Kampfes analysiert hatte, konterkarierte er seine eigenen Überlegungen dadurch, dass er an den bloßen Verweis auf einen Kampf die Kriterien eines wirklichen Kampfes anlegte und fest-

Billunger Dietmar sein kann, ist vielfach (*zu Recht*) vertreten worden und findet seine Bestätigung in einer Analyse des ganzen Zyklus selbst (siehe Kap XXV.)

Sauerländer bricht seinen Identifizierungsversuch mit der Versicherung ab: „Der auf dem Schild genannte Comes Ditmarus läßt sich anscheinend *überhaupt nicht* identifizieren. Fest steht nur, daß er gewaltsam zu Tode kam, aber auf welche Art, ist unentscheidbar.“ (Ebd.)

Die Behauptung der *Unentscheidbarkeit einer Identifizierung* des *Ditmarus comes occisus* steht im Widerspruch zu Schlesingers entschiedener These (auf die sich Sauerländer beruft), dass der *Ditmarus comes occisus* klar identifiziert sei, und zwar mit einem im Naumburger Mortuolog A verzeichneten Dietmar. Sauerländer bricht seine Untersuchung mit der völlig ungereimten Behauptung ab, dass sich der *Ditmarus occisus überhaupt nicht identifizieren* lasse. Die These Schlesingers steht und fällt aber mit der *bestimmten* Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog A, dessen Todesdatum am 29. Juni eine weitere Identifizierung mit dem Dietmar von Pöhlde ausschließe. Wenn nun nach Sauerländer auch die Identifizierung mit dem Dietmar des Naumburger Mortuolog nicht sicher sein soll - nach Sauerländer ist *keine* Identifizierung sicher -, dann kann der Naumburger Dietmar auch nicht mehr für die Ablehnung des Dietmar in Pöhlde ins Feld geführt werden.

2408 Sauerländer 1979, S. 207.

2409 Ebd.

stellte, dass die Darstellung eines wirklichen Kampfes in der Figur des Dietmar nicht erfüllt sei, weder für den Kampf in der Schlacht, noch für den Kampf in einem Zweikampf. Den Ausweg aus dieser selbst konstruierten Aporie sah Sauerländer dann in seiner eigenen Hypothese eines *Fürstenspiegels*, zu der er mit der Bemerkung überleitete, dass „Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer *Fürstenversammlung* oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben“ sei.²⁴¹⁰

Nach Sauerländer verwies die Figur des Dietmar stilgeschichtlich, (nachdem sie historisch für ihn nicht mehr greifbar war) auf Skulpturen der Kathedrale in Reims, an deren Kleidung auch diejenige des Dietmar erinnere. Vergleichbar sei die höchst eigenartige Weise, wie Dietmar den Mantel trage. „Er ist schräg um den Körper geschlungen, wobei das eine Ende auf der rechten Schulter sichtbar wird, das

2410 Ebd.; *Herr.*, G.S.

Sauerländer macht den *Sachsenspiegel* zum Kronzeugen seiner Widerlegung der Auffassung, es sei im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt. Wenn im Chorpolygon eine Gerichtshandlung dargestellt sein würde, dann müsste sie im *Sachsenspiegel* - so Sauerländers Argument - auch *genau so* beschrieben sein:

„Überraschend und zunächst befremdlich ist die Verbindung von Kampfhaltung und ‚ziviler‘ Kleidung, ohne eine Andeutung von Rüstung oder Helm. Niemand trat *natürlich* so je zum Waffengang *in der Schlacht* an, und *auch* die ja noch immer mögliche Annahme eines Zweikampfes bietet hier keinen Ausweg. Zum Zweikampf hatte man, *wie im Sachsenspiegel nachzulesen ist*, mit bloßem Haupt und bloßen Füßen zu erscheinen, *en blot swert in der hant*. [112 Vgl. *Sachsenspiegel. Landrecht. Hrsg. v. Karl August Eckhardt, Göttingen 2. Aufl. 1955, 123.*] Es bleibt also *nur* die Annahme, daß wir es hier entweder mit einer völlig fiktiven Zusammenstellung von Merkmalen zu tun haben, (...) oder aber, daß Graf Dietmar bei irgendeiner *repräsentativen* Gelegenheit, z. B. auf einer Fürstenversammlung oder an der Tafel, erschlagen wurde und deswegen als ungerüstet Kämpfender wiedergegeben ist.“ (Sauerländer 1979, S. 207 u. n.112; *Herr.*, G.S.)

Dietmar erscheint „*nicht* mit entblößtem Haupt und entblößten Füßen“, *also* bietet nach Sauerländer die „mögliche Annahme eines Zweikampfes (...) hier keinen Ausweg“. Sauerländer schreibt den einzelnen Bestimmungen des *Sachsenspiegels* ganz unhistorisch zeit- und ortslose Gültigkeit zu, obwohl doch mittelalterliche Rechtsverhältnisse einem Wandel unterworfen gewesen sind und nicht jede Bestimmung - wie z.B. das Tragen oder Nichttragen einer Kopfbedeckung beim Zweikampf - zu jeder Zeit absolute Verbindlichkeit für sich beanspruchen kann. Sauerländer versäumt es ferner, auf den Umstand hinzuweisen, dass der Zweikampf als *Gottesgericht* 1215 auf dem Laterankonzil verboten worden war (vgl. Metz 1940, S. 168; zitiert in Fußnote 1765 und Hinz 1951, S. 26; zitiert in Fußnote 1872), woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass der vermeintliche oder tatsächliche Verstoß des *Ditmarus comes occisus* gegen einen gültigen Zweikampfkodex eine bestimmte Charakterisierung dieser Gestalt zum Ausdruck bringen könnte. Da - auch nach Meinung Sauerländers - nur auf einen Zweikampf *angespielt*, nicht aber ein Zweikampf selbst *dargestellt* werden sollte, nimmt er mit seiner obenstehenden Reflektion diese Voraussetzung einer *Anspielung* wieder zurück und legt an die Darstellung im Naumburger Chorpolygon Maßstäbe an, welche in den Intentionen von Auftraggeber und Bildhauer seiner eigenen Meinung nach gar nicht gelegen haben.



Abb. 384
Naumburg, Dietmar (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 104)

andere rechts neben dem Bein herabhängt.“ Diese Drapierung sei dem „Vorbild römischer Plastik entlehnt und über französische Vorbilder - wahrscheinlich über die (...) Könige am Querhaus der Kathedrale zu Reims - nach Naumburg gewandert.“

Aus Besonderheiten der Kleidung Dietmars, welche der Kleidung französischer Königsfiguren in Reims entspreche, schloss Sauerländer auf „die Krisis einer teils noch an traditionellen Mustern haftenden, teils an neuer Wirklichkeitserfahrung interessierten Bildproduktion in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.“ In Dietmar sei „der durchgehende *Kostümverismus*, wie er für die bis jetzt betrachteten Naumburger Stifterfiguren [*sc. im Chorquadratum und am Gurtbogen zum Chorpolygon*] charakteristisch war, (...) zugunsten einer sonderbar zwiespältigen Bekleidung durchbrochen.“²⁴¹¹ Sauerländer rekonstruierte die Figur des Dietmar aus vier ganz unterschiedlichen Voraussetzungen: a) dem Vorbild römischer Plastik, b) der Reimser Kathedralskulptur, c) der Krise traditioneller Muster und d) einer neuen Wirklichkeitserfahrung. Dabei fehlte in Sauerländers Aufzählung freilich eine Voraussetzung: der bestimmte Auftrag an den Bildhauer, der diesen Auftrag umgesetzt und die genannten Einflüsse verarbeitet hatte.

Sizzo der Landesfürst

Für die historische Identifizierung des Sizzo galt nach Willibald Sauerländer das Gleiche wie für Dietmar: Auch Sizzo sei für den heutigen Forscher nicht mehr sicher zu identifizieren. Dennoch müsse diese Figur bei ihrer Entstehung historisch-biographisch genau bestimmt gewesen sein, und der Künstler habe sicher vom Bischof genaue Anweisungen für ihre Darstellung erhalten. Dabei dürfte der Auftrag „auch die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten gefordert“ haben. Nur so sei es zu erklären, dass „sich Graf Sizzo durch spezifische Merkmale von allen anderen Stifterstatuen so prononciert unterscheidet.“²⁴¹²

Der Versuch einer Identifizierung des Sizzo, den Sauerländer anhand einer Überprüfung der Ergebnisse Schlesingers unternahm, blieb freilich ohne Erfolg. Sizzos Name war im bischöflichen Schreiben von 1249 unter den ersten Stiftern gleich nach den beiden Markgrafenpaaren genannt worden und sein Name wies ihn dem thüringischen Grafengeschlecht Käfernburg-Schwarzburg zu, „doch lasse sich nicht entscheiden, welcher der *vier oder fünf* Träger dieses Namens hier dargestellt sei,“ so

2411 Sauerländer 1979, S. 206.

2412 Sauerländer 1979, S. 207.

dass auch in diesem Fall „der Steckbrief des Historikers (...) ohne Antwort“ bleibe.²⁴¹³ Sauerländers Annahme, dass in die Darstellung Sizzos „die Wiedergabe besonderer, biographisch und persönlich bedingter Eigentümlichkeiten“ eingegangen sei, führte ihn nicht zum Versuch, durch Vergleich der Lebensumstände der „vier oder fünf Träger dieses Namens“ mit der Statue des Sizzo *einen* der Träger dieses Namens als richtig oder wenigstens wahrscheinlich zu bestimmen.²⁴¹⁴ Anstatt *eine* der als möglich bezeichneten Identifizierungen des Sizzo durch weitere Argumente und Fakten entweder zu bekräftigen oder zu widerlegen, behalf sich Sauerländer mit dem Pseudoschluss, der seinen eigenen Angaben und Voraussetzungen widersprach: dass *also* eine historische Identifizierung *nicht möglich* sei.

Die Erscheinung der Statue habe August Schmarsow und andere Anhänger der *Zweikampftthese* veranlasst, in Sizzo den *Kampfrichter* zu erblicken. „Sie konnten sich darauf berufen, daß Sizzo nicht wie alle anderen Stifterfiguren mit der einen Ausnahme Dietmars sein Schwert ruhig vor sich gestellt hat, sondern es schräg emporgerichtet in der Rechten hält.“²⁴¹⁵



Abb. 385
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 105)

2413 Ebd.

2414 Aus einer *möglichen* historischen Identifizierung der Figur des Sizzo mit einem thüringischen Grafen („1149 wird ein Sizzo urkundlich als *comes de Turingia* bezeichnet. Wegen der *möglichen* Übereinstimmung mit der Schildumschrift schließt Schlesinger vielleicht etwas rasch: ‚In ihm wird man am ehesten den Naumburger Stifter erblicken dürfen.‘ [114 Schlesinger 1952, S. 71 ff.]“; ebd.), macht Sauerländer bereits einen Satz später die *Unmöglichkeit* einer solchen Identifizierung („Der Steckbrief des Historikers bleibt *also* hier wieder ohne Antwort.“) (Ebd. u. n.114.)

2415 Sauerländer 1979, S. 208.

„Für den angenommenen szenischen Zusammenhang aber vermochten sie ins Feld zu führen, daß er sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe. [119 Vgl. hierzu vor allem Bergner 1903, 110 und Schmarsow 1892, 10 f.] Diese Besonderheiten waren schon dem (...) Gregorius Groitzsch aufgefallen, der über Sizzo geschrieben hatte: *truculenta facie et hiantibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum Ditmaro obvertens*. [120 Zitiert bei Schmarsow 1892, 24, n. 3.] Diese Beobachtungen sind durchaus zutreffend, und daß ihnen inhaltliche Bedeutung zukommt, steht wohl außer Frage. Es scheint nur zweifelhaft, ob sie in der vorgeschlagenen Form ausgelegt werden dürfen.“ (Ebd.)

Sauerländer stellte der Auffassung von Sizzo als *Richter* eine Auffassung der Figur entgegen, welche annahm, dass „zwischen dem Alter des Dargestellten und dieser betonten Hervorhebung der landesherrlichen Stellung ein Zusammenhang bestehe.“ An die Stelle der Funktion Sizzos als *Richter* trat in Sauerländers Deutung die *landesherrliche Stellung* Sizzos, ohne dass sich der Autor darüber Rechenschaft abgab und erklärte, warum zwischen der Interpretation des Sizzo als *Richter* und einer Interpretation des Sizzo als *Landesherr* ein Gegensatz bestehen soll, wo doch die *Richterschaft* zu den traditionellen Vorrechten einer *landesherrlichen Stellung* gehörte.²⁴¹⁶



Abb. 386
Naumburg, Sizzo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 106)

Sauerländer räumte die Rationalität der *Richter*-These ein und versuchte seine - von ihm selbst als Gegenthese verstandene - Auffassung von Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt durch eine Reihe von Vergleichen des Sizzo mit literarischen Zeugnissen und Grabmaldarstellungen zu begründen. Hauptzeuge Sauerländers waren Rechtsvorschriften des *Sachsenspiegels*, welche er gegen die Identifizierung Sizzos als Richter wandte.

Die Vertreter der Auffassung von Sizzo als *Richter* konnten freilich unter den Bildwerken im Naumburger Dom eine unmittelbare Vergleichsfigur im *Hauptmann* der Szene mit der Gefangennahme am Westlettner vorweisen, welcher in identischer Haltung wie Sizzo mit geschultertem, umwickelten Schwert in Ausübung richterlicher Gewalt den Akt der Gefangennahme Christi vornimmt:²⁴¹⁷

Es zeigt sich im Folgenden, dass Sauerländer der Beobachtung, welcher er doch *inhaltliche Bedeutung* zumessen will: dass Sizzo „sein Haupt zu dem *comes occisus* hinüberwendet und den Mund wie im zürnenden Sprechen geöffnet habe“, tatsächlich *keinerlei inhaltliche Bedeutung* zumisst, auch nicht in anderer als *der vorgeschlagenen Form*, sondern bei seiner Interpretation der Figur als Repräsentant landesherrlicher Gewalt ohne weiteres untern Tisch fallen lässt.

2416 Sauerländer fühlt sich angesichts der Statue des Sizzo nicht nur an die im *Sachsenspiegel* kodifizierten Rechtsverhältnisse (siehe hierzu die Anmerkungen in Fußnoten 2410 u. 2423), sondern auch an die *Antike* erinnert, um auf Sizzo als Vertreter landesherrlicher Gewalt und einer gewissen *Altersstufe* schließen zu können:

„Der mahrende Ernst auf dem Antlitz Graf Sizzos, das kaum zufällig mehr als irgendein anderes Gesicht aus der Naumburger Stifterreihe an das *Vorbild der Antike* erinnert, könnte andeuten, was der *senectus* nachgerühmt wird: *dat maturiora consilia*. [128 So Isidor von Sevilla. Vgl. PL 82, Sp. 418/419] Reden dürfte hier am ehesten gebieten, mahnen heißen, Anspruch des überlegenen herrscherlichen Wortes, fast noch ein Nachhall der römischen *Adlocutio*.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

2417 Die Einfügungen im folgenden Zitat [a] - [e] sind meine Zusätze, G.S.



Abb. 387-389. Naumburg, Westlettner, Gefangennahme Christi / Westchor, Sizzo (Foto Marburg)

Bekanntlich tritt auch am Naumburger Lettner eine Figur mit geschultertem Schwert auf. Es ist einer jener im Lukasevangelium erwähnten Hauptleute, welche die Gefangennahme Christi vollziehen. [a] Das Schwert ist in der Hand dieser Figur Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt. [b] Als solches erscheint es, entweder auf den Knien liegend oder geschultert, häufig bei den Darstellungen des Richters in der durch von Amira kommentierten Dresdener Handschrift des Sachsenspiegels.²⁴¹⁸ [c] In der Manessischen Handschrift hält der Landgraf von Thüringen als Schiedsrichter beim Sängerkrieg das aufgerichtete Schwert in der Hand.²⁴¹⁹ [d] Nun weicht die Naumburger Statue von den genannten Darstellungen des Richters darin entscheidend ab, daß sie stehend gezeigt ist. [e] Der Richter aber hat nach mittelalterlichem Rechtsbrauch sitzend Urteil zu finden.²⁴²⁰ [f] Auch hält auf den genannten Illustrationen der Richter das Schwert stets in der Linken, um die Rechte für Handgebärden frei zu haben.²⁴²¹

In Satz [a] erwähnte Sauerländer das verbindende Motiv des geschulterten Schwerts beim Hauptmann der Gefangennahme und bei Sizzo (worauf seit Pinder in der Forschung stets hingewiesen wurde²⁴²²) und hielt als Ergebnis fest, dass die stehend und mit geschultertem Schwert in der Rechten gezeigten Figuren des Sizzo und des

2418 121 Vgl. von Amira, Bildteil, z. B. Taf. 26, 29, 30, 70, 71, 72. (Ebd., n.121.)

2419 122 Leicht erreichbare Abbildung bei Karl Clausberg, Die Manessische Liederhandschrift, Köln 1978, 106, Taf. 9. (Ebd., n.122.)

2420 123 Vgl. die Belegstellen bei Jacob Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 4. Aufl. 1922, Bd. 2, 409. (Ebd., n.123.)

2421 Sauerländer 1979, S. 208.; Herv., G.S.

2422 Vgl. Pinder (1925, S. 33):

„Fast nichts gliedert die plumpe Schwere des Rumpfes als das Motiv des geschulterten Schwertes [bei Sizzo]. Woher kennen wir es? Von dem Relief der Gefangennahme, wo es bei dem ritterlichen Juden auftritt. (...). Im ganzen ist auch das Gesicht jenem Juden des Reliefs nicht fern.“

Hauptmanns der Gefangennahme am Westlettner beide in Ausübung *strafrichterlicher Gewalt* gezeigt würden.²⁴²³

Sauerländer wollte aber beweisen, dass Sizzo *nicht* in Ausübung richterlicher Gewalt dargestellt sei und leitete deswegen im nächsten Satz [b] zum *Sachsenspiegel* über, wo

2423 Die Bestimmung Sizzos als *Richter* aufgrund des geschulterten Schwertes ist keineswegs auf die Vertreter der *Zweikampfhese* beschränkt. Die meisten Forscher machen zwischen *Richterschaft* und *herrscherlicher Gewalt* keinen Unterschied (wie Sauerländer), und viele Autoren betonen ausdrücklich die *Zusammengehörigkeit* von Herrschermacht und Richtertum:

„Er [Sizzo] hat das Schwert in der Scheide, vom Bandelier umwickelt, an der Schulter aufgerichtet, nur als Symbol der Macht. So hält es auch in Braunschweig die Grabfigur Heinrichs des Löwen, das Zeichen richterlicher Gewalt.“ (Schmarsow 1896, S. 155.)

„Sizzo von Käfernburg (...) wendet sich wie ein Richter mit geschultertem Schwert zornigen Blickes zu Dietmar, während Wilhelm von Camburg dem Unheil, das er kommen sieht, machtlos gegenübersteht.“ (Lippelt 1939a, S. 15.)

„Sizzo, blickt unmittelbar auf diesen [Dietmar], auch im Körper leicht zu ihm hingedreht. Das geschulterte Schwert kennzeichnet ihn - symbolisch! - ähnlich wie den Juden mit dem Schwert in der ‚Gefangennahme‘ des Lettners als Träger der Gerichtsgewalt (...).“ (Metz 1947, S. 25.)

„Wie der Spartarius, der Waffenträger des Kaisers, schultert Sizzo das Schwert, vielmehr: es liegt hoch im Oberarm vor der Schulter; es steckt in der Scheide, ist durch die Bandeliere gesichert, ‚befriedet‘. So trägt es der Richter.“ (Wallrath 1949, S. 17f.)

„Sizzo hält in seiner Rechten in bandumwickelter Scheide das Schwert geschultert als Zeichen der Gerichtsgewalt, wie es im Passionsfries am Lettner ganz ähnlich der vom Hohen Rat beauftragte Anführer der Häscherbande trägt.“ (Hinz 1951, S. 31.)

„Was soll denn das mit Bändern umwundene Schwert, das der Häscher über der Schulter trägt? Was soll es, in der Scheide steckend und durch seine Umwicklung zum Kämpfen nicht tauglich, angesichts der Bedrohung durch Petrus? Hier spiegelt die Kunst die Gegenwart des 13. Jahrhunderts mit ihren Rechtsformen wider. Das Schwert war im Mittelalter Symbol der richterlichen Gewalt über Leben und Tod. Sie wurde von den adeligen Grundeigentümern ausgeübt. Zum Unterschied vom Schlachtenschwert als der Waffe des Krieges ruht das Gerichtsschwert als ein Symbol des Friedens in der Scheide und ist, wie am Lettnerrelief zu sehen, mit Bändern umwickelt. Bei einem der Stifter, Sizzo, hat das Schwert die gleiche Bedeutung (...).“ (Hütt u.a. 1956, S. 67f.)

„In Sizzo, Graf von Käfernburg, begegnet uns ein aufrechter *Alter* mit Lockenmähne und Vollbart. (...). Wieder ein Gefühlsextrem: Zorn oder Grimm wie über ein geschautes Unrecht. Bewaffnete trugen die schweren Schwerter zuweilen geschultert, bei Sizzo könnte es symbolisch den *Richter* oder den *Landesherren* bezeichnen.“ (Küas 1958, [54/56]; *Herv.*, G.S.)

Auf einen in der Forschung bisher nicht bemerkten Unterschied in der Form der *Schwertknäufe* bei den Figuren des Sizzo und des Hauptmanns kann hier nur im Vorübergehen hingewiesen werden. Zu vergleichen sind damit die Schwertformen Dietmars im Chorpolygon und des Petrus der Gefangennahme Christi am Westlettner und ergänzend die Schwerter der beiden Wachen: Während das Schwert des Hauptmanns in seiner Umwicklung genau dem Schwert Sizzos entspricht, endet es - wie das des Dietmar - in einer abgeschnittenen Konusform. Anders endet Sizzos Schwert in einer vollen Kugel und entspricht darin dem Schwert des Petrus (die Schwerter der Wachen haben abgeplattete Ovalform).



Abb. 390
Naumburg, Sizzo
(Foto Marburg)

er auf Darstellungen hinwies, in denen der Richter durch das liegende oder das geschulterte Schwert gekennzeichnet sei. Mit der Überleitung auf den *Sachsenspiegel* wechselte Sauerländer gleichzeitig die Rechtssituation: die Darstellungen des *Sachsenspiegels* handeln nicht von der *Durchführung* des Rechts (wie im Chorpolygon und bei der Gefangennahme am Westlettner), sondern von der *Rechtssprechung*.

In Satz [c] wies Sauerländer auf eine Darstellung hin, welche den Landgrafen von Thüringen mit aufgerichtetem Schwert als Schiedsrichter beim Sängerkrieg auf der Wartburg in der *Mannesischen Liederhandschrift* vom Beginn des 14. Jahrhunderts zeigt, wobei die Suche nach Lokalkolorit (*Landgraf von Thüringen, Sängerkrieg*) Sauerländer wohl zu dieser Abschweifung veranlasst haben mag.

Satz [d] enthielt Sauerländers Feststellung, dass Sizzo als *stehend* gezeigt abweichen würde von den bei der Urteilsfindung gezeigten *sitzenden* Richtern in den Darstellungen des *Sachsenspiegels* und der *Manessischen Liederhandschrift*. Aus diesen Vergleichen ging hervor, dass Sizzo *weder* beim Sängerkrieg *noch* bei der Urteilsfindung, *sondern* - wie der Hauptmann der Gefangennahme - in einer Situation gezeigt war, bei der das geschulterte Schwert *Wahrzeichen der strafrichterlichen Gewalt* (Sauerländer) ist. Satz [e] enthielt Sauerländers Lektüre-Ergebnis zum *Sachsenspiegel* und zur *Manessischen Liederhandschrift*, welches so lautete, dass der Richter „nach mittelalterlichem Rechtsbrauch“ (Sauerländer ging davon aus, dass *der mittelalterliche Rechtsbrauch* keinen Veränderungen unterworfen war) *sitzend Urteil zu finden* hatte. Der erwartete und naheliegende Schluss aus dieser Feststellung, dass der *stehende* Sizzo *nicht* (genauso wenig wie der Hauptmann der Gefangennahme) bei der *Urteilsfindung* dargestellt sei, sondern in einer anderen Phase des *Rechtsvollzugs* - man erinnere sich an Sizzos geschultertes Schwert als *Wahrzeichen strafrichterlicher Gewalt* - wurde durch Sauerländer nicht gezogen.²⁴²⁴ Satz [f] war schließlich ein Nachtrag Sauerländers,

2424 Sauerländers These:

Wer nicht sitzt, ist kein Richter

blamiert sich an seiner eigenen Interpretation des richterlichen Hauptmanns aus der Gefangennahme Christi vom Westlettner, den er mit geschultertem Schwert in Ausübung der *strafrichterlichen Gewalt* beschreibt. Wenn die zeitgenössischen schriftlichen Quellen (*Sachsenspiegel*) dartun, daß der Richter *sitzend* seinen Richterspruch zu fällen hat, so ist der



Abb. 391
Naumburg, Sizzo (Foto Marburg)

der den Unterschied zwischen den im *Sachsenspiegel* geschilderten Situationen der *Urteilsfindung* und der richterlichen Situation, in welcher Sizzo sich befand, dahingehend ergänzte, dass die Richter bei der *Urteilsfindung* nicht nur *sitzend*, sondern auch mit dem Schwert *in der Linken* gezeigt worden seien, während Sizzo *stehend* und mit dem geschulterten Schwert *in der Rechten* (wie der Hauptmann der Gefangennahme), also nicht bei der Urteilsfindung gezeigt war.²⁴²⁵

Sauerländer ergänzte den merkwürdigen Versuch einer Beweisführung, dass Sizzo *nicht* als Richter, *sondern* als Landesherr dargestellt sei, durch die weitere Überlegung, dass Sizzo den reifen, erfahrenen, an Lebensjahren älteren Landesherrn darstelle, was sich an seiner Mimik wie an seinem Bart ablesen lasse, und stellte fest, dass „die Naumburger Stifterfiguren (..) fast ausnahmslos unbärtig dargestellt“ seien, mit eben der einen Ausnahme des Grafen Sizzo. Dadurch erscheine er „als der Älteste, der alte Mann, charakterisiert zu sein, der nach der mittelalterlichen Einteilung der *aetates* gewiß noch nicht die *decrepitas*, aber auch nicht mehr die *virilitas* (..), sondern die *senectus* (vertritt),“ womit Sizzo „in einer physiognomischen Typenreihe sozusagen das Gegenbild zu dem süßen, jugendlichen Antlitz des Markgrafen Hermann“ darstelle.²⁴²⁶

stehende Sizzo offensichtlich nicht bei Fällung des Richterspruchs selbst, sondern bei der anschließenden Durchführung desselben gezeigt, wofür der richterliche Hauptmann des Lettnerreliefs ein aussagekräftiges Vergleichsbeispiel liefert, und worauf der Bildhauer selbst bei der Gestaltung der beiden Figuren hinweist. - Vgl. Pinder 1925, S. 33 (zitiert in Fußnote 2422).

In der nachfolgenden Literatur wird nur bei Dautert/Plaumann Sauerländers These einer *Trennung* von landesherrlicher und richterlicher Gewalt aufgegriffen: „Auch in bezug auf die Figur des Sizzo ist zu fragen, ob die energische Gestalt nicht herrscherliche Autorität und Energie vermitteln soll. Sein durch die leicht auseinandergestellten Füße stabil wirkendes Standmotiv und die aufrechte Körperhaltung drücken Sicherheit aus. Auch das geschulterte Schwert könnte als Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt diese Auslegung stützen.⁷⁰ [70 Sauerländer, *Stifterfiguren* 1979, S. 208. *Wie Sauerländer nachweist, ist das geschulterte Schwert Sizzos nicht als Attribut des Richters zu deuten, da dies nur bei einer sitzenden Figur zuträfe. (...).*]“ (Dautert/Plaumann 1996, S. 309 u. n.70.)

2425 Um ein allgemeineres Resultat aus Sauerländers umfanglicher Untersuchung zu ziehen, so *sitzt* Sizzo nicht zu Gericht. Er *steht* vielmehr und wendet sich mit geschultertem Richterschwert zu Dietmar. Er tritt - wie die Forschung seit August Schmarsow herausgestellt hat - mit richterlicher Autorität auf und mahnt Dietmar, und diese Mahnung macht ein wesentliches Element der Erklärung des Stifterzyklus selbst aus (s.u.).

2426 Sauerländer 1979, S. 207; *Herr.*, G.S.

Sauerländers Versuch, eine Stelle bei Albertus Magnus für seine Lebensalter-These heranzuziehen, wobei Sizzo als Vertreter der *senectus* fungieren soll, muss als gescheitert angesehen werden, weil Albertus Magnus einen nach physiognomischen Merkmalen bestimmten Mann *psychologisch* erklärt und nicht in Beziehung auf die *Lebensalter*.

„Sogar im bildhauerisch Technischen gibt es hier [*sc. bei Sizzo*] Besonderheiten, die sich an keiner anderen Stifterstatue wiederfinden und vermutlich eben diese Alterszüge

In der sächsischen Grabmalkunst sah Sauerländer weitere Belege für seine Deutung des Sizzo als Landesherrn, wobei er auf „die Grabmäler Herzog Heinrichs des Löwen im Dome zu Braunschweig, Herzog Heinrichs VI. aus der Kreuzkirche in Breslau“ und die „Darstellung des Babenbergischen Herzogs Heinrich II. auf dem Glasfenster aus dem Brunnenhaus in Heiligenkreuz“ verwies, die zeigen konnten, dass das „geschulterte, meist mit der Rechten geschulterte Schwert“ „auch das Wahrzeichen der landesherrlichen Gewalt sein“ könne.²⁴²⁷



Abb. 392 u. 393
Braunschweig, St. Blasius, Grabmal Heinrichs des Löwen (Foto Marburg)

Der erste Hinweis Sauerländers freilich scheiterte: Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig zeigt den herrscherlichen Stifter Heinrich mit dem Schwert in der *Linken* (in der Rechten trägt Heinrich das Kirchenmodell). Viel fragwürdiger aber noch erschien Sauerländers Versuch, zwischen landesherrlicher und richterlicher Gewalt in der Figur des Sizzo einen Gegensatz konstruieren zu wollen, ein Gegensatz, der weit eher dem Schubladendenken eines modernen Gelehrten als mittelalterlicher Realität zu entsprechen schien, wo beides, landesherrliche und richterliche Gewalt, zusammengehörten.

unterstreichen sollen: z. B. die Andeutungen buschiger Brauen durch mit dem Meißel vorgenommene Einkerbungen. Man könnte wieder an Albertus Magnus erinnern, der von den Augenbrauen schreibt: *Si autem sint longorum et multorum pilorum (superciliorum) significant meditantem magna et ferum.* [118 Vgl. *Albertus Magnus de animalibus* (s. n. 111), 50/138.]” (Sauerländer 1979, S. 208.)

Mit diesem Verweis auf Albertus Magnus und dessen Beschreibung eines Mannes mit buschigen Augenbrauen, der große und wilde Pläne ausheckt, stellt Sauerländer seine eigene Interpretation auf den Kopf. Denn Albertus Magnus schließt aus der Erscheinung der beschriebenen Figur nicht auf das *Alter*, sondern auf den *Charakter* der Figur. Albertus Magnus deutet auf den *Sinn* (*mens; meditantem magna et ferum*), nicht den *Status* (Landesherr) oder das *Alter* (*senectus*) des Mannes, auf welche Eigenschaften Sauerländer die Figur reduzieren will.

2427 Ebd. - Sauerländer gibt folgende Belegstellen an:

[125] *Abbildung des Glasfensters in Heiligenkreuz* bei Eva Frodl-Kraft, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, Teil I, Wien - Köln - Graz 1971, Abb. 369. Das Grabmal Herzog Heinrichs IV. in Breslau* abgeb. bei Bauch (s. n. 104), 36.] *Von Amira hat dafür zahlreiche weitere Belege angeführt.* [126 von Amira, 111 ff.]

Wilhelm der Repräsentative

An der neben Sizzo stehenden Figur des Wilhelm interessierte Sauerländer vornehmlich das Alter des Dargestellten, wodurch auch diese Person fürstlichen Standes individualisiert erschien. So arbeitete Sauerländer mit kritischem Blick heraus, dass Wilhelm entgegen anders lautenden Ansichten nicht mehr ganz jugendlich sein könne, denn sehe „man genauer zu“, entdecke man „Stirnrunzeln und das sich gegen die Schläfen hin lichte Haar“ und gewinne den „Eindruck, daß diese vermeintliche Jugendlichkeit des Dargestellten trägt.“ Graf Wilhelm schein „im Gegenteil als ein Mann dargestellt zu sein, der bereits in die Jahre zu kommen beginnt.“²⁴²⁸ Sauerländer gab eine ausführliche Beschreibung des Wilhelm, die zu einer Zugehörigkeit der Figur zu einem *Fürstenspiegel* nicht so recht passen wollte.²⁴²⁹ Und doch zeigte sich Sauerländers Beschreibung, die der Vorstellung vom *Fürstenspiegel* zu widersprechen schien, am Ende produktiv für diese Vorstellung, insofern er den beschriebenen Eindruck mit dem Prädikat der *Täuschung* versah und dadurch ins Gegenteil verkehrte: die Phänomene, die *gegen* die These vom *Fürstenspiegel* zu sprechen schienen, sprachen am Ende *für* dieselbe.

Der bei Sauerländer mitgeteilte Eindruck der Figur sollte nicht das wiedergeben, was die Figur darstelle, sondern nur das, was den Inhalt ihrer *Täuschung* ausmache. Sauerländers Beschreibung erhielt so den Charakter einer Warnung an den Leser,



Abb. 394
Naumburg, Wilhelm
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 107)

²⁴²⁸ Sauerländer 1979, S. 210.

²⁴²⁹ „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig repräsentativen Haltung zeigen, so würde sie also keine besonderen Probleme der Interpretation auf, da Tracht und Attribute durchaus konventionell sind. Nun steht aber die Figur in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns, einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt. Das Gewand akkordiert dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend. Sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne. Das Ganze ist in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer Virtuosität, das zu Recht immer wieder höchste Bewunderung erweckt und rätselnde Deutung provoziert hat.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

sich nicht *täuschen* zu lassen. Die Figur bedeute tatsächlich etwas anderes, als was sie sich selbst gebe. In diesem Sinne gab Sauerländer die eigentliche Bedeutung der Figur im Konditional: „Würde die Statue des Grafen Wilhelm sich in einer ruhig *repräsentativen Haltung* zeigen, so *würde* sie (..) keine besonderen Probleme der Interpretation auf“, denn - dies war der Sinn des Satzes - dann würde sie ihre *eigentliche* Bedeutung offenbaren, das hieß sie würde zeigen, dass sie Teil eines *Fürstenspiegels* sei, und das Geschäft der Interpretation wäre bereits erledigt. Aber so einfach lagen die Dinge nicht! Die eigentliche Bedeutung offenbare die Statue des Wilhelm nur demjenigen, der sie als Bestandteil eines *Fürstenspiegels* zu lesen verstehe. Dem normalen Betrachter aber zeige die Figur ihren täuschenden Schein, indem sie „in einer ganz auffällig geschwungenen Haltung vor uns (steht), einer Körperdrehung, welche mit dem zur Seite und zurück gestellten rechten Fuße beginnt, zur linken Hüfte emporsteigt und in dem wieder über die rechte Schulter herübergewendeten Haupte ausklingt.“ Dabei - so Sauerländer weiter - „akkordiert (das Gewand) dieser Bewegung, und vor allem wird sie durch den um die rechte Körperseite emporgezogenen Mantel unterstrichen, wobei noch besonders der unter dem Stoff völlig verhüllte rechte Arm auffällt - die Hand mit den langen Fingern sich erkennbar unter dem hier offenbar leichteren Gewebe durchdrückend.“²⁴³⁰



Abb. 395
Naumburg, Wilhelm (Foto Marburg)

Nach Sauerländer verdiente die Hand unter dem leichteren Gewebe ganz besondere Beachtung, denn „sie ist fast bis zur Wange erhoben, hält aber dann - fast ist man versucht zu sagen unvermittelt und plötzlich - in ihrer Bewegung etwa auf der Höhe zwischen Schulter und Unterkiefer inne.“ Auf diese Weise sei das Ganze der Figur „in seiner *täuschenden* Augenblickshaftigkeit ein Zeugnis bildhauerischer *Virtuosität*“. Die Erscheinung des Wilhelm zeige so eine *virtuose Täuschung*, hinter der sich etwas ganz Anderes verberge: eine *repräsentative Haltung*.²⁴³¹ In der Forschung stünden sich bei dieser Figur „zwei Arten der Auslegung polar gegenüber“, deren eine durch Schmarsow (1892) und Bergner (1903) vertreten worden sei. Diese Interpreten würden in Wilhelm „den Zeugen oder Mitschuldigen“ eines *Zweikampfes* sehen, wobei für sie die Beobachtung eine Rolle spiele, „daß die *Bindung* des rechten Armes einem Rechtsbrauch entspreche, den Unparteiischen oder Schuldigen kennzeichne und folglich zur objektiven Gebärdensymbolik“ gehöre. Als Vertreter einer

2430 Sauerländer 1979, S. 210.

2431 Ebd.; *Herv.*, G.S.

konträren Auslegung wandte Sauerländer dagegen ein, „daß beide Autoren für diese Behauptung niemals eine Quellenstelle“ angeführt hätten und dass „ihre Versicherung überdies auf ungenauer Beobachtung“ beruhe: der erhobene Arm des Grafen Wilhelm sei „durch den Mantel verhüllt, aber woran wäre zu erkennen, daß er gebunden sei?“²⁴³²

Um die These einer *Bindung* von Wilhelms Arm zu entkräften nahm Sauerländer Schmarsows und Bergners Beobachtung *wörtlich* (obwohl Schmarsow und Bergner sie *symbolisch* verstanden) und sah die These dadurch widerlegt, dass man gar nicht erkennen könne, ob der Arm Wilhelms tatsächlich gebunden sei. *Woran wäre das zu erkennen?*²⁴³³ Um nicht das Gegenteil aufzeigen zu müssen, dass Wilhelms Arm *nicht* gebunden und eine symbolische Deutung deswegen auszuschließen sei, erklärte Sauerländer, für den eingewickelten Arm Wilhelms sei eine Deutung *nicht in Sicht*. Er gab ferner ein Beispiel seiner kritischen Untersuchungsmethode mit der Feststellung, dass „Haltung und Armbewegung des Grafen Wilhelm“ „für den Historiker vorerst unverständlich (bleiben)“ müssten, dass sich aber eines „mit Sicherheit ausschließen“ lasse, „daß an *repräsentativer* Stelle - in einem Kapitelchor - ein Angehöriger des *landesherrlichen* Adels - ein *fundator* der Kirche von Naumburg - in so auffallender und (...) befremdlicher Haltung gezeigt werden konnte, nur weil die ‚Phantasie des Künstlers‘ es so wollte.“²⁴³⁴ Damit war Sauerländer nach vielfältigen Überlegungen bei seiner Ausgangsfrage angelangt, die er nunmehr in einer Form stellte, welche die Antwort bereits enthielt und seine zwischenzeitlich angestellten historischen und stilanalytischen Überlegungen überflüssig machte: Wilhelm stehe „an *repräsentativer* Stelle in einem Kapitelchor“ als „Angehöriger des *landesherrlichen* Adels“, ²⁴³⁵ was gleichbedeutend war mit der Aussage: Wilhelm sei Bestandteil eines *repräsentativen Fürstenspiegels*.

2432 Sauerländer 1979, S. 210f.

2433 Wenn man *Bindung*, wie Sauerländer es will, im wörtlichen Sinn versteht, dann kann man die Einwicklung des Arms bei Wilhelm nicht als Bindung (wie man z.B. etwas mit einer Schnur bindet) auffassen. Doch liegt Sauerländers Einwand die triviale Vorstellung einer fehlenden, sozusagen *wörtlichen* Darstellung zugrunde, welche den Charakter symbolischer Handlungen verfehlt, die oftmals in Andeutungen bestehen (auch *im Mittelalter*). Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass die Einwicklung des rechten Arms Wilhelms, welche seine Hand symbolisch ihrer Handlungsfähigkeit beraubt und insofern *bindet*, eben die *Bedeutung* einer Gebundenheit trägt und Schmarsows und Bergners Deutung der Geste im angegebenen rechtlichen Sinne die Sache genau trifft.

2434 Sauerländer 1979, S. 211; *Herm.*, G.S.

Das höchste Resultat von Sauerländers Forschungen besteht überhaupt - allgemein gesprochen - darin, dass man nichts Rechtes wissen könne, dass aber die bisherigen Auffassungen in jedem Fall falsch seien.

2435 Ebd.; *Herm.*, G.S.



Abb. 396
Naumburg, Timo
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 108)

Timo der Hässliche

Sauerländers kursorische Prüfung der historischen Quellen zur Figur des Timo ergab (wie für alle anderen Figuren des Stifterzyklus) das Resultat, dass man so gut wie nichts über die dargestellte Person wisse. Sauerländer selbst wusste darüber hinaus, dass die Erscheinung der Figur eine *Täuschung* sei und dass, wenn sich auch nichts Genaueres über diese Figur sagen lasse, soviel sicher sei, dass sie eine *andere* Bedeutung habe als die, welche sich dem Betrachter durch die Erscheinung der Figur mitteile, die „*scheinbar* finsternen und brütenden Antlitzes in der nördlichen Polygonecke verharrt“. Wie seine Beschreibung der Figur des Wilhelm verfolgte Sauerländers Beschreibung der Figur des Timo zunächst den Zweck, zu zeigen, was die Figur *nicht* ist.²⁴³⁶

Sauerländer nahm die Figur des Timo zum Anlass, angeblich methodisch fehlerhafte Beschreibungen anderer, namentlich nicht genannter Forscher zu kritisieren. Fehlerhafte Deutungen der Figur seien dadurch zustande gekommen, dass die Interpreten zu sehr die *Mimik* der Figur, nicht jedoch deren *Standmotiv* beachtet hätten, ein Fehler, der sich auf umgekehrte Weise an Deutungen des Wilhelm bemerkbar gemacht habe, dessen Standmotiv oder „motorische Erscheinung (...) die Phantasie der Interpreten“ ebenso in Gang gesetzt hätte wie der „Anschein aufgeblähter Mimik“ „bei dem *ruhig* stehenden Timo von Kistritz“. Tatsächlich wende sich Timo - womit Sauerländer zur Beschreibung dieser Figur unter Absehung der für ihn bedeutungslosen Mimik kam - „leicht nach links drehend“ „in Richtung des Quadrums“, um „den übrigen drei Polygonfiguren den Rücken“ zu kehren. Timos „Tasselmantel ist zurückgestreift, sein Riemen spannt sich unter dem Hals quer über die Brust.“ Bei Timo hängt „auf der linken Körperseite (..) das Mantelende nicht gerade nach unten“, sondern „ist diagonal über den Leib geführt“,

²⁴³⁶ „Auch die letzte Statue, welche *scheinbar* finsternen und brütenden Antlitzes in der nördlichen Polygonecke verharrt, stellt ähnliche Probleme der Interpretation. Die Schildumschrift lautet: TIMO DE KISTERICZ QUI DEDIT ECCLESIE SEPTEM VILLAS. Timo von Kistritz begegnet nicht im bischöflichen Schreiben von 1249, dagegen in beiden Mortuologien. In Mortuolog B ist ausdrücklich erwähnt, daß er der Kirche von Naumburg Kistritz und viele andere Anwesen geschenkt habe. Timo von Kistritz stammte aus dem Geschlecht der Wettiner. Er war möglicherweise Vogt des Hochstifts Naumburg. Er lebte in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, ist 1071 wohl sicher, vielleicht sogar noch 1098 nachweisbar. [134 Schlesinger 1952, 68 f.] Über Eigenarten der Person, vor allem über die Vorstellungen, welche sich mit ihr um die Mitte des 13. Jahrhunderts verbunden haben mögen, wissen wir hier genauso wenig wie bei den anderen elf Figuren.“ (Sauerländer 1979, S. 211 u. n.134.; *Herv.*, G.S.)

wo es sich „in breiter, faltenreicher Bahn von der rechten Hüfte zur linken Schulter, den Oberarm mit verhüllend“ zieht, eine Drapierung, die nach Sauerländer „nicht zeitgenössischem Brauch“ entspricht, sondern „dem Vorbild römischer Gewandstatuen“ folgt.²⁴³⁷

Die antik-römischen Elemente der Figur würden auf Reimser Vorbilder verweisen, welche direkt in den Königsstatuen am Querhaus der französischen Kathedrale gefunden werden könnten, wo „das antikische Arrangement“ der Gewandbildung des Timo bei drei Figuren vorgebildet sei, so dass es „in Naumburg (...) direkt von dort übernommen sein (dürfte).“ Timos Gewand zeige abermals einen Widerspruch zwischen antiker und zeitgenössischer Gewandung, der „schon an der Kleidung des Grafen Dietmar auffiel“. Die Haltung des Timo dagegen sei *ruhig* und überlegt, die Linke

„faßt *ruhig* den Rand des vor der Körpermitte stehenden Schildes“, und im Vergleich mit anderen Stifterfiguren zeige „keine zweite Naumburger Statue“ „so *ausgewogene Ponderation*“ und eine „gleiche *Ruhe* der Gebärde“, weshalb „nichts (..) an anbrechende Tätigkeit, gar an ein bald zu erwartendes Auffahren denken (lässt).“²⁴³⁸

Sauerländer demonstrierte an der Figur des Timo sein Verfahren, Beobachtungen, die sich an einer Figur machen lassen, wechselweise für bedeutungsvoll oder bedeutungslos zu erklären, je nachdem ob die Beobachtungen seiner Deutung des Zyklus als *Fürstenspiegel* entgegenkommen konnten oder nicht: die *Mimik* der Figur war bedeutungslos, die *Ruhe* und *ausgewogene Ponderation* trug die Bedeutung. Nachdem den meisten Interpreten die mürrische Physiognomie des Timo aufgefallen war, erschien Sauerländer das *ruhige* Standmotiv der Figur wichtiger als der offensichtliche Groll, der sich im verdüsterten Blick, den zusammengezogenen Augenbrauen und den aufgeplusterten Backen Timos kundtut. Während andere Naumburg-Forscher ihre Beobachtungen mit allgemein-menschlichen Erfahrungen in Übereinstimmung zu bringen suchten und davon ausgingen, dass sich die Verfassung eines Menschen am deutlichsten in seiner Physiognomie und am nachdrücklichsten in seinem Blick kundtut, erklärte Sauerländer das Antlitz des Timo zu



Abb. 397
Naumburg, Westchor, Timo (Foto Marburg)

2437 Sauerländer 1979, S. 211.

2438 Ebd.; *Herv.*, G.S.



Abb. 398
Naumburg, Westchor, Timo (Foto Marburg)

einem bloßen *Nur* und machte das ruhige Standmotiv Timos zum Angelpunkt seiner Interpretation.²⁴³⁹

Trotz seines ruhigen Standmotivs wollte sich die Erscheinung des Timo aber auch in Sauerländers Interpretation der Vorstellung eines *Fürstenspiegels* nicht so ohne Weiteres einfügen, weshalb er die Perspektive wechselte und auf die elf übrigen Stifterfiguren verwies, die sich jedenfalls „in verschiedenen Abwandlungen und Graden“ einer „höfischen Typisierung“ anschließen.²⁴⁴⁰ Bei Timo dagegen würden „manche Details (..) dem Schönheitsideal, wie es für die vornehmen Stände als verbindlich galt, geradezu entgegen (stehen).“ So sei „das Haar des feinen Mannes (..) im 13. Jahrhundert gelockt und gekräuselt“ gewesen und man scheine der Frisur „zuweilen mit der Brennschere nachgeholfen zu haben.“ Auch an den Naumburger Figuren könne man

„diese Haartracht sonst durchweg beobachten.“ Timo dagegen zeige „lange, ungekräuselte Strähnen, die glatt in die Stirn fallen und sich seitlich an Schläfen und

2439 Aus der Fülle der Deutungsversuche zur Physiognomie Timos seien nur einige genannt:

„Nach Timos Charakter fragt man auch dann noch, wenn man die Frage nach dem rein Inhaltlichen, dem novellistischen Gehalt als unentscheidbar beiseite stellt. Was ist das für ein Mensch, der sich so mürrischen Antlitzes abwendet - ‚wie ein gescholtener Knabe‘ hat man gesagt -? Offenbar einer, der an einem inneren Drucke zu tragen hat, an etwas, womit er noch nicht innerlich fertig geworden ist. Es gibt in dieser Gestalt Züge, die auf brutale Roheit und solche, die umgekehrt auf ein feineres Empfindungsleben zu schließen gestatten.“ (Beenken 1939a, S. 45.)

“Er ist der Mann des zerbrochenen Selbstvertrauens, der eben darum immer Umwege macht und die Menschen von rückwärts angeht. Wenn die zwischen Brauen und Wange weit aufgestellten Augenhöhlen immer im deutschen Menschenbilde (...) Ausdruck einer edlen Offenheit sind: dieser Mann ist gezeichnet durch verkniffene, blinzelnde Augen, wie sie unedle Tiere haben. Ungemein charakteristisch für den Unedlen ist auch die Breite der Kiefern und dieser aufgeworfene und dennoch formlose Mund. (.....). Auch dieser schwere und schwache, grübelnd nachtragende, ungeschickte, in sich selbst verbissene Mensch ist - wir wollen es gestehen - ein deutscher Typus.“ (Bäumer 1941, S. 138f.)

„Schmollend und grollend, mit verkniffen blinzelnden Augen, frißt Timo den Ärger über die erfahrene Beleidigung in sich hinein. Auch das Profil mit den mürrisch aufgeworfenen Lippen ist vollendet durchcharakterisiert. Rachedgedanken brütet dieser Kopf aus. Eine Variation des Themas ist der jähe Rachezorn des Petrus im Passionszyklus des Lettners.“ (Hinz 1951, S. 84f.)

Vgl. auch die *klassischen* Beschreibungen bei Schmarsow (1892, S. 27; zitiert in Fußnote 124) und Bergner (1903, S. 112; Zitat zu Fußnote 340).

2440 Sauerländer 1979, S. 212.

Wangen legen.“ Auch die Gesichtsform „mit kleinen Augen, sehr großer Nase und betont langem Untergesicht hat nichts eigentlich Wohlgebildetes und Vornehmes.“ Wie bei Dietmar sei in einer „abweichenden *Stilisierung* des Kopfes eine individuelle Eigentümlichkeit angedeutet“, wobei für die Bewertung der Figur wichtig sei, dass der Kopf Timos mit dem „Anschein aufgeblähter Mimik“ ebenfalls *stilisiert*, wenn auch von „abweichender *Stilisierung*“ sei.²⁴⁴¹

Insofern aber die *abweichende Stilisierung* Timos auch eine *Stilistisierung* war, verband sich unter diesem Gesichtspunkt für Sauerländer die Figur des Timo mit den anderen Stifterfiguren und näherte sich dem Kreis der Figuren eines *Fürstenspiegels* an, wenn auch nicht unter dem Gesichtspunkt des *Lebensalters* (wie bei Sizzo), sondern unter dem heterogenen Gesichtspunkt des *Hässlichen*, was Sauerländer in die Worte fasste, dass Timo „in seinem Kreise oder wenigstens in der Überlieferung des 13. Jahrhunderts als *der Hässliche* gegolten haben“ müsse „und damit seinerseits wieder ein *Typus* gewesen“ sei.²⁴⁴²

Mit Timo als dem Typ des *Hässlichen*, der These von den *Lebensaltern* und einer Vorstellung landesherrlicher Gewalt (bei Sizzo) schloss sich der Kreis der Figuren im Chorpolygon und der Kreis von Sauerländers *Fürstenspiegel*, der aus der *Ungewissheit um die Identität* der Figuren Kapital schlug und von der generellen These des Autors bestimmt war, dass die unmittelbare Erscheinung der Figuren eine *Täuschung* darstelle und diese in jedem Fall etwas *Anderes* sein müssten, als was sie unmittelbar erschienen, worin der Autor gleichzeitig ein Leitmotiv moderner Interpretation, eine nicht enden wollende Spekulation über Schein und Sein, vorführte.

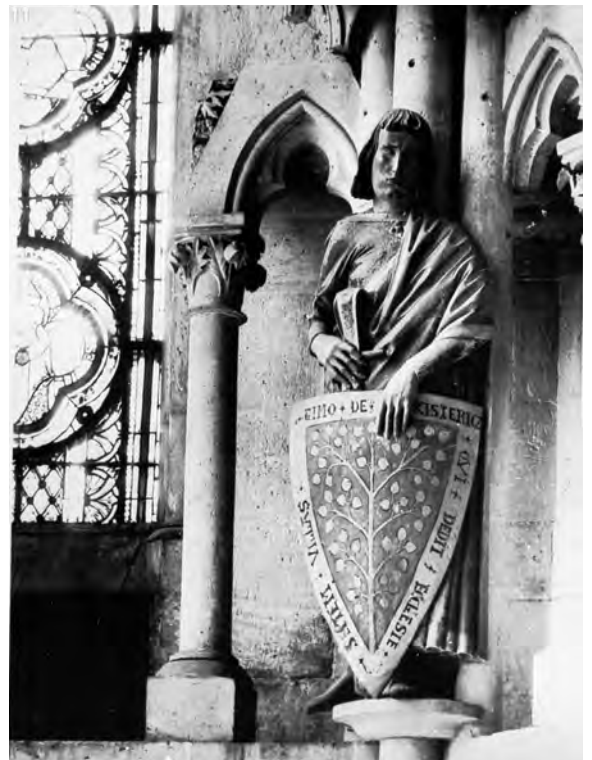


Abb. 399
Naumburg, Westchor, Timo (Foto Marburg)

2441 Ebd; *Herv.*, G.S.

2442 „Fast möchte man meinen, Timo müsse in seinem Kreise oder wenigstens in der Überlieferung des 13. Jahrhunderts als der Hässliche gegolten haben und damit seinerseits wieder ein Typus gewesen sein.“ (Ebd.)

Die Tradition der Stifter-Memoria

Der ersten Analyse des Naumburger Stifterzyklus mit dem Ergebnis eines *Fürstenspiegels in Stein*, den die zwölf Statuen im Naumburger Westchor repräsentieren sollen, ließ Sauerländer im selben Aufsatz noch eine zweite Abhandlung folgen, in welcher er die Stifterbilder als *Memorialbilder* interpretierte und fragte, „was veranlaßte die Auftraggeber - Kapitel oder Bischof - dazu, gegen Ende der Regierungszeit Friedrichs II. mit so ungewöhnlichem Aufwand an *fundatores* zu erinnern, deren Stiftungen Jahrhunderte zuvor unter den salischen Kaisern erfolgt waren?“²⁴⁴³ - Die klare Antwort: Bischof und Domkapitel in Naumburg wollten einen *Fürstenspiegel in Stein* errichten, schien den Autor jetzt nicht mehr zu befriedigen. Die Schildumschriften bei Timo und Wilhelm könnten vielmehr „den *ersten* Schlüssel für das Verständnis des Naumburger Zyklus, präziser der in ihm sich äußernden Darstellungsabsichten, liefern“. Die Schildumschriften dieser beiden Figuren würden darauf hindeuten, „daß durch die ganze Reihe, durch alle zwölf Statuen also, *fundatores* bzw. *fundatrices* im Bilde tradiert werden.“²⁴⁴⁴

Sauerländer problematisierte den Begriff *Stifter* und *Stifterinnen* (*fundatores* und *fundatrices*), nachdem er zuvor diesen Begriff unproblematisiert seiner ganzen Analyse eines *Fürstenspiegels in Stein* zugrunde gelegt hatte. Um nachträglich ein sicheres theoretischen Fundament zu gewinnen, definierte Sauerländer den Begriff der *Fundatores* nach einem Lexikoneintrag bei *Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis*, aus dem hervorgeht, dass „keineswegs nur die Gründer von Kirchen und Klöstern“, sondern auch solche Personen als *Fundatores* und *Fundatrices* bezeichnet würden, „die schon bestehende kirchliche Institutionen in ihrem Besitz mehrten bzw. deren Rechtsansprüche und Eigentum bestätigen oder ihnen Schutz gewähren.“²⁴⁴⁵

2443 Sauerländer 1979, S. 213.

„Haben wir angesichts der einzelnen Figuren versucht zu zeigen, daß ihre Erscheinung bestimmten *Verhaltensmustern und Rollenstilisierungen* folgt, vom Habitus einer hochgestellten Kaste bestimmt ist, so wird doch *das ganze Ausmaß dieser Bindung* erst erkennbar [?], wenn man nach Anlaß und Sinn des Zyklus fragt.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Verbirgt sich unter *Verhaltensmustern und Rollenstilisierungen* die Vorstellung vom *Fürstenspiegel*, so bleibt unklar, was Sauerländer mit *Bindung* - „das ganze Ausmaß dieser Bindung“ - versteht, denn ein *Fürstenspiegel* ist doch - nach Sauerländers eigenem Verständnis - eine *idealtypische Darstellung* fürstlichen Verhaltens (man denke nur an seine Schilderung *dynastischer Frömmigkeit* im Naumburger Chorquadrum, wo er alle Figuren in idealer Weise *im Gebet* versammelt sieht) und damit etwas von *Bindung* Freies - jetzt aber spricht der Autor vom *ganzen Ausmaß dieser Bindung*.

2444 Sauerländer 1979, S. 213; *Herv.*, G.S.

2445 Ebd. u. n.146 (*Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Paris 1844, 434* »fundare«). - Zum Begriff *fundator* vgl. Stöwesand 1962, S. 163, n.1 (zitiert in Fußnote 2212),



Abb. 400 u. 401

Heiligenkreuz, Brunnenhaus, Glasfenster mit Leopold III. / Stift
Heiligenkreuz (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 109 u. 110)

Stifterfiguren als Traditions- und Kopialbücher

Unter Berufung auf die Worterklärung bei *Du Cange* entwickelte Sauerländer eine weitere Vorstellung von den *Stifterfiguren*, welche die gleiche Funktion wie *Traditions- und Kopialbücher* spielen sollten, in denen bestimmte Besitz- und Rechtsansprüche dokumentiert seien.²⁴⁴⁶ Einen ersten Hinweis auf die Vergleichbarkeit der Stifterfiguren mit *Traditions- und Kopialbüchern* sah Sauerländer - wie erwähnt - in den Baldachinen der Figuren und in den Schildumschriften. Der Schildumschrift des Timo von Kistritz zum Beispiel (*qui dedit*

ecclesie septem villas) lasse sich entnehmen, dass er „für Mehrung von Kirchengut“ gesorgt habe. Seine Statue sei errichtet worden, „um an diese Stiftung zu erinnern und den rechtmäßigen Besitzanspruch auf die *septem villas* zu bezeugen.“²⁴⁴⁷

Sauerländer nahm so einen erneuten Anlauf zur Erklärung des Stifterzyklus, indem er den Statuen die Funktion von Zeugen für die *Sicherung von Rechts- und Besitztiteln* zumäß, wobei diese Funktion in einem unbestimmten Verhältnis zu seiner zuvor gegebenen Erklärung eines *Fürstenspiegels in Stein* stand. Um die neue Deutung der Figuren näher zu begründen, machte er einen Umweg. Er untersuchte Stifterdarstellungen an anderen Orten, zu anderen Zeiten und in anderen Gestaltungsmedien. Er

Schubert E. (1964)1965, S. 44f. (zitiert ebd.) und Sauer 1993, S. 32.

2446 Sauerländer 1979, S. 216 (siehe Zitat zu Fußnote 2451).

2447 Sauerländer 1979, S. 213.

„Da *man* einer plastischen Figur in Zeittracht um die Mitte des 13. Jahrhunderts wohl nur noch ungerne ein Spruchband in die Hand drückte, da *man* eine vollrunde Statue auch kaum durch eine Unterschrift rahmen konnte, entschloß *man* sich zu der sehr ungewöhnlichen Beschriftung des Schildrandes, entwickelte eine Art epigraphischer Heraldik. Und wie oben schon ausgeführt, erweiterte *man* diese bildliche Erinnerung an die Stiftung, indem *man* zu Häupten der Figur an dem Baldachin das beschenkte Hochstift in Abbreviatur abbildete - eine Kirche mit Chor, Kapellenkranz und Querhaus im Inneren eines Beringes, möglicherweise der Naumburg.“ (Ebd.; *Hern.*, G.S.) - In Sauerländers vorgeblich geschichtlichem Referat werden die historischen Subjekte in einem unbestimmten *man* versenkt.

verwies auf Stifterdarstellungen in Glasfenstern des niederösterreichischen Zisterzienserklosters Heiligenkreuz, die „im letzten Dezennium des 13. Jahrhunderts in das Brunnenhaus im Kreuzgang“ eingefügt worden seien, wo auf einer Scheibe „der schon 1136 verstorbene Markgraf Leopold III. gezeigt“ werde. Sauerländers Beschreibung dieses Stifters und seiner Stiftungen in den Glasfenstern von Heiligenkreuz fasste sich im Urteil zusammen, dass es sich beim Bild des Markgrafen Leopold um ein *Memorialbild* handle, eine Bedeutung, die er im Analogieschluss auch auf die Naumburger Stifterfiguren übertrug. Er begründete diese Übertragung durch ein ‚*auch*‘ und mit dem Hinweis, dass der Markgraf Leopold „wie die Naumburger Stifterfiguren stehend, bekleidet mit Rock, Suckenie und Mantel“ dargestellt sei und „wie die Naumburger Schwert und Schild“ führe.²⁴⁴⁸

Sauerländers Vergleich hob auf gemeinsame Merkmale (*Schwert und Schild*) und die Stiftereigenschaft ab und abstrahierte von den bezeichnenden Unterschieden, welche nicht nur das Gestaltungsmedium - Glasfensterbild gegen Skulptur -, sondern die Darstellungen selbst betreffen, welche in Heiligenkreuz die Figur eines Stifters zeigt, der ganz in seiner Stiftereigenschaft aufgeht - Markgraf Leopold erscheint wie eingekapselt in ein Spruchband, welches seinen Namen und die Stiftungen angibt, und seine einzige Geste weist auf die Abbilder seiner Stiftungen. Bei den Naumburger Statuen dagegen bildet die Stiftereigenschaft nur die Voraussetzung, der Ton der Darstellung aber liegt auf den Charakteren, den unterschiedlichen Verhaltensweisen und Umständen, die sich sowohl in den Physiognomien als auch in der Stellung der Figuren zueinander ausdrücken.

Eine Stifterfolge auf Bildteppichen in Maria Laach, die Sauerländer als weiteres Beispiel vergleichend heranzog, hätte „zur Bezeugung von Privilegien und Donationen in der Art gedient, wie sie die Schildbeschriftung *Timos qui dedit ecclesie septem villas* erkennen lässt“. In Maria Laach sei von Abt Albert (1199 bis 1217) eine Teppichfolge geschaffen worden, „nachdem man die Rechte des Klosters gegen

2448 Sauerländer 1979, S. 214.

In Heiligenkreuz ist die Klosterstiftung des Markgrafen Leopold auf mehrfache Weise betont, indem zunächst auf dem Bild des Markgrafen in einer Inschrift, welche die ganze Figur umläuft, Stifter und Stiftung genannt sind (*Leupold(us) Marchio Austrie Fundator borum Cenobiorum*), sodann dadurch, dass „der Markgraf (..) auf die in Abbraviatur wiedergegebenen Kirchen der von ihm gegründeten Coenobia Heiligenkreuz und Klosterneuburg“ mit dem Finger der rechten Hand hindeutet, während er mit der Linken Schwert und Schild hält. Leopolds Stiftungen erscheinen in weiteren Darstellungen der folgenden Fensterbahnen, wobei auf diesen Bildern inschriftlich wiederum auf Markgraf Leopold als Stifter zurückverwiesen ist. So steht auf dem Stiftungsbild mit Darstellung der Klosterkirche zu lesen: *Domus Sancte Crucis Ordinis Cisterciensis Fundacio Leup(olde) Marchionis*. (Vgl. ebd. und Abbildungen 109/110, ebd.)



Abb. 402. Naumburg, Timo (Foto Marburg)

einen übergreiflichen Vogt zu verteidigen hatte.“²⁴⁴⁹ Eine ähnliche Stifterfolge auf Teppichen in Murbach habe in gleicher Weise der Demonstration der „Unantastbarkeit von Recht und Besitz der Abtei“ gegolten.²⁴⁵⁰

Sauerländer wies in diesem Zusammenhang den Gedanken einer Totenfürsorge als Zweck für diese Stifterfolgen zurück. „Die Absicht scheint eher in die gleiche Richtung zu gehen, wie sie die Traditions- und Kopialbücher verfolgen: auf die Sicherung von Rechts- und Besitztiteln“, weshalb eine ähnliche Überlegung auch für Naumburg nicht auszuschließen sei.²⁴⁵¹

Als zeitlich und ikonographisch mit den Naumburger Stifterfiguren am nächsten verwandtes Beispiel zeigte Sauerländer schließlich vier im Stich überlieferte königliche Stifterfiguren der Dominikanerinnenkirche in Tulln, die Aufschlüsse über die Tradition geben könnten, in welcher auch die Naumburger Stifterfiguren zu sehen wären. Es handelte sich bei den Tullner Figuren um den mit

2449 „Offensichtlich mit einer Verteidigung gefährdeter Rechtsansprüche hingegen eine Folge von Stifterteppichen zusammen, welche der von 1199 bis 1217 residierende Abt Albert für die Abteikirche in Maria Laach anfertigen ließ. Darf man den Kollektaneen des 1632 verstorbenen Johann Schoeffer Vertrauen schenken, dann hat Abt Albert die Teppiche in Auftrag gegeben nach heftigen Auseinandersetzungen, die er mit dem Grafen von Are um die Vogtei des Klosters führen mußte. In dem Text heißt es ausdrücklich: *Hanc tragoediam - eben die Auseinandersetzung mit dem übergreiflichen Vogt - Albertus una cum aliis vel foundationis vel donationis historiis pacatis jam sopitisque jurgiis ne oblitterata in oblivionem irent, in haec quae visuntur peristromata texere fecit.* Es wird also der Streit mit dem Vogt, es werden Foundationen und Donationen sowie beigelegte, ältere Streitigkeiten auf den Teppichen dargestellt, damit sie nicht in Vergessenheit geraten. Und im gleichen zyklischen Zusammenhang treten dann die Laacher Stifter auf. *Hadwigis comitissa offerens chorum. Item Nengottos, Ernestus, Erluwinus dant Adenhan. Item Sibertus, Joannes, Rudolphus et Henricus dant Budenhard ... Item Henricus palatinus - also Pfalzgraf Heinrich III. aus dem Hause Luxemburg, der Gründer von Laach - ac eius uxor Aleidis Palatin offerentes (offerunt) Bedendorf, Reida, Belle, Cruft, Alckene usf.*“ (Sauerländer 1979, S. 215.)

2450 Ebd.

Der Vergleich zwischen den Stifterteppichen in Murbach und den Stifterfiguren in Naumburg findet sich zuerst bei Wallrath (1964, S. 53):

„Hoch in der Kirche von Murbach müssen diese Teppiche mit den Herrscherbildern gehangen haben (...). Die Rechte und Privilegien des Klosters wurden mit dieser bildlichen Demonstration vor Vergessenheit und Zerstörung geschützt. Durch die in Stein gemeißelten Stifterfiguren im Westchor seiner Domkirche sah auch Bischof Dietrich II. von Naumburg die Rechte und Privilegien seines Bischofssitzes gegenüber den alten Ansprüchen von Zeitz gesichert.“

2451 Sauerländer 1979, S. 216.

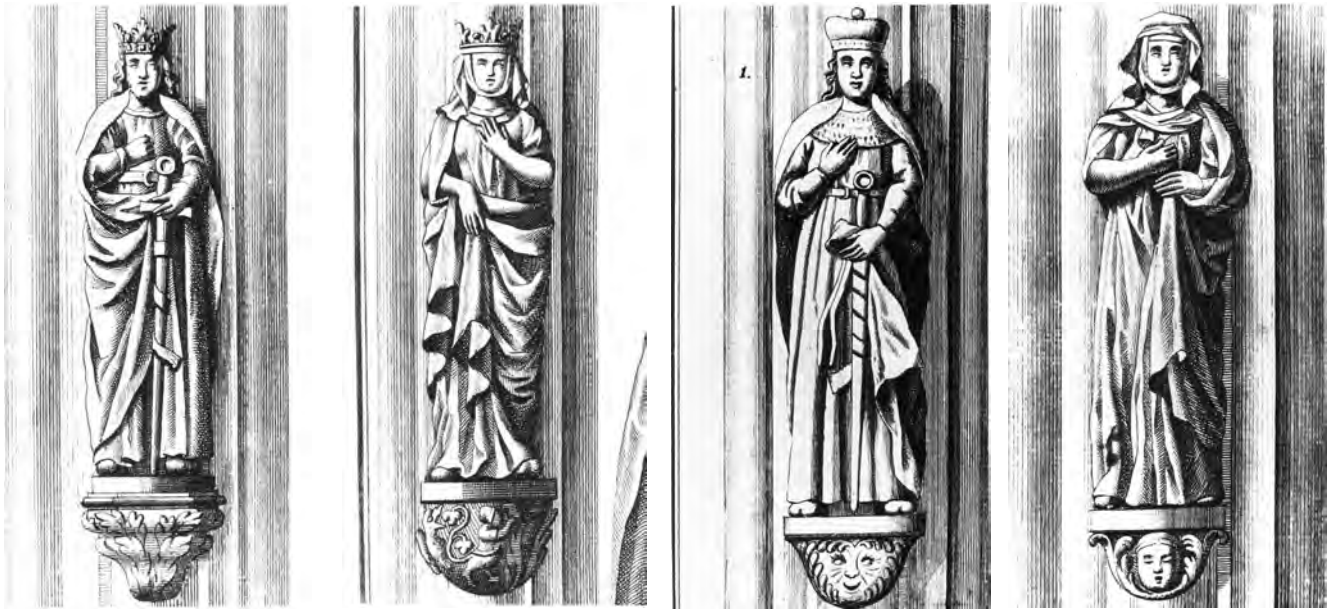


Abb. 403-406

Tulln, Ehem. Dominikanerinnenkirche, Rudolf von Habsburg / Anna von Hohenberg / Albrecht von Österreich / Elisabeth (nach Stichen von Herrgott) (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 111-114)

Krone und Schwert dargestellten König Rudolf von Habsburg, welcher „nach dem glücklichen Ausgang der Schlacht auf dem Marchfeld“ das „reich dotierte und privilegierte“ Kloster in Tulln gestiftet habe, und seinen Sohn Herzog Albrecht, welcher die Vogtei über das Kloster ausübte sowie deren Gemahlinnen Anna von Hohenberg und Elisabeth. Neben der auffälligen Gemeinsamkeit des umwickelten Schwerts, das bei den männlichen Figuren ohne Schild vor dem Körper gehalten wird, unterscheiden sich die Tullner Figuren von ihren Naumburger Gegenstücken allerdings durch ihre völlig frontale hieratische Haltung.²⁴⁵²

²⁴⁵² Sauerländer 1979, S. 218. - „Nach dem glücklichen Ausgang der Schlacht auf dem Marchfeld gründete König Rudolf von Habsburg in Tulln ein Dominikanerinnenkloster, das er reich dotierte und privilegierte und für welches die Landesfürsten von Österreich selbst die *Vogtei* übernahmen. Die Klosterkirche scheint sehr rasch gebaut worden zu sein. Sie wird schon im März 1290 durch den Erzbischof von Salzburg geweiht. Sie ist heute bis auf geringe Reste zerstört, doch überliefert Herrgott in seiner *Pinacoteca Principum Austriae* Beschreibungen und Stiche von zwei Stifterpaaren, die sich an den östlichen Pfeilern der Kirche gegenüberstanden. (.....). Die Statuen sind (..) aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1282 - Erhebung Albrechts zum Herzog - und 1290 - Weihe der Dominikanerinnenkirche in Tulln - entstanden. Äußerster Terminus ante quem ist jedenfalls die Königswahl Albrechts 1298. Auch hier zeigt also eine kirchliche Institution ihre fürstlichen Gründer und Vögte als Statuen im Chor.“ (Ebd; *Herr.*, G.S.)

Die bei Sauerländer (1979, S. 216f., Abb. 111-114) abgebildeten Stiche aus den 1760 veröffentlichten *Monumenta Augustae Domus Austriacae III. Pinacotheca principum Austriae* zeigen vier königliche und fürstliche *Stifterfiguren*, die unverkennbar in der *Nachfolge* der *Naumburger Stifterfiguren* stehen: zunächst Rudolf von Habsburg, postiert an einem Pfeilerbündel im Chor der Klosterkirche auf einer Blattkonsole stehend „in unmittelbarer Nähe des

Sauerländer sah hinter der Aufstellung der königlichen Stifterfiguren in Tulln, die noch zu Lebzeiten Herzog Albrechts erfolgt sein müsse, eine ähnliche Absicht der Auftraggeber am Werk wie in Naumburg. Wenn in Tulln „die Gründung durch den König, die Vogtei durch den Herzog“ dargestellt sei, so würden in Naumburg in analoger Weise die Stiftungen der Markgrafen und Grafen für die Kirche bezeugt sein. Darstellungsvoraussetzung und Darstellungszweck fallen in Sauerländers Interpretation zusammen. Seine Vergleiche der Naumburger Stifterfiguren mit den Stifterdarstellungen in Tulln, Heiligenkreuz, Maria Laach und Murbach hatten zum Ergebnis, dass der Naumburger „Stifterzyklus einer Bildgattung angehöre und einem bildlichen Brauchtum folge“, welches „in erster Linie der Monumentalisierung, der ikonischen Bezeugung von Foundationen, Donationen und Privilegien“ diene.²⁴⁵³

Bezeichnend für Sauerländers Vergleich der Naumburger Stifterfiguren mit Stifterdarstellungen in anderen Kirchen und Klöstern war seine Beschränkung auf

Hochaltars“ (*Abb. 111*). Angetan mit gegürtetem Leibrock, Mantel und Königskrone präsentiert er sich in frontaler Haltung, die angewinkelte Rechte vor der Brust, die Linke an die Parierstange des vor dem Körper gehaltenen umwickelten Schwerts gelehnt. In gleich frontaler Haltung ist Rudolfs Sohn Albrecht am nächsten Pfeilerbündel dargestellt (*Abb. 113*), im Unterschied zu seinem Vater jedoch nicht mit Krone, sondern mit dem Herzoghut angetan und auf einer Maskenkonsole stehend (auch die Kleidung variiert von der Rudolfs). Die Handhaltung ist identisch (die Rechte vor der Brust, die Linke an das Schwert gelehnt), nur dass bei Albrecht ein Mantelbausch die Parierstange verdeckt, so dass die Hand nicht unmittelbar das Schwert berührt. Gegenüber von König Rudolf und seinem Sohn Albrecht stehen die Frauen an der Nordseite des Chors, Anna von Hohenburg (*Abb. 112*), die Gemahlin Rudolfs von Habsburg, mit einer Krone versehen, in ein faltenreiches Gewand gehüllt, auf einer figürlichen Konsole stehend, den Kopf von Gebende und Schleier gerahmt, die Rechte vor dem Körper den Mantel haltend, die Linke auf die Brust und die Halsborte gelegt, streng frontal und geradeaus blickend. Die Gemahlin Herzog Albrechts, Elisabeth (*Abb. 114*) steht auf einer Kopfkonsole (die Konsolen des Herzogpaares sind kleiner) und erinnert mit ihrem Kopfschmuck an die Naumburger Gepa (Berchtha, Adelheid). Wie diese trägt sie über dem Gebende eine Haube und darüber den Schleier und ist in voluminöse Gewänder gehüllt. Alle vier Tullner Stifter unterscheiden sich neben ihrer streng frontalen Haltung von ihren Naumburger Gegenstücken noch dadurch, dass sie neben der standesbezeichnenden Kopfbedeckung (Krone und Herzogshut) und dem königlichen Schwert bei den Männern keinen Schmuck tragen.

2453 Sauerländer 1979, S. 222.

„Die hier vorgeschlagene Interpretation nimmt an, daß die Statuenfolge im Naumburger Westchor als Stifterzyklus einer Bildgattung angehöre und einem bildlichen Brauchtum folge, welches wir auch an anderen Orten fassen können. Solche Stifterzyklen dienen in erster Linie der Monumentalisierung, der ikonischen Bezeugung von Foundationen, Donationen und Privilegien. Sie dürfen nicht mit anderen Bildgattungen, vor allem nicht mit den im 13. Jahrhundert weit verbreiteten figürlichen Grabplatten, verwechselt werden. Sie gehorchen mehr oder weniger den gleichen, auf die Wahrung von Privilegien, Rechtsansprüchen und Eigentum gerichteten Intentionen, wie im Bereich der Urkunden die Traditions- und Kopialbücher.“ (Ebd.)

die Feststellung, daß es sich in den verglichenen Fällen um Stifterfiguren überhaupt handle, welche die Erinnerung an Stiftungen und Privilegien wachhalten sollten. Die Frage, worin der Naumburger Zyklus sich von den Stifterfolgen in Heiligenkreuz, Maria Laach, Murbach und Tulln vor dem Hintergrund dieser gemeinsamen Voraussetzung unterschied und ob es in Naumburg eine Darstellungsabsicht gab, die über die Bezeugung von Foundationen, Donationen und Privilegien hinausging und den Figuren ihre eigenwillige Gestalt verlieh, wurde von Sauerländer nicht gestellt. Sauerländers These von den Naumburger Stifterfiguren als Ersatz-Kopialbüchern vermochte nicht zu erklären, welche *Foundationen, Donationen und Privilegien* eine Figur wie der Naumburger *Ditmarus comes occisus* im Chorpolygon denn bezeugen sollte, und warum Dietmar mit gezücktem Schwert der Gestalt des Stifters Sizzo mit der Schildumschrift *Do(nator)* gegenüber gestellt ist,²⁴⁵⁴ wenn beide das Gleiche darstellen sollten.

Die Bezeugung der Naumburger Fundatio und die Verlegung des Bischofssitzes

Sauerländers These, dass die Stifterfiguren in Naumburg gleich den Stifterbildern in Heiligenkreuz, Maria Laach, Murbach und Tulln der Bezeugung von Stiftungen und Privilegien dienten, versuchte auch den historischen Umstand zu berücksichtigen, dass Bistum und Domkirche ursprünglich in Zeitz beheimatet waren und dass eine Bezeugung der Stiftungen zugleich eine Bezeugung der Vorrechte von Naumburg beinhalte. Das Gesamtprogramm der skulpturalen Ausstattung des Domes im 13. Jahrhundert habe deswegen nicht nur die Schenkungen einzelner Stifter dargestellt - wie etwa die Figur des Timo per Schildumschrift die Schenkung von sieben Dörfern bezeuge -, sondern auch die immer wieder umstrittene Position Naumburgs als Bischofssitz zum Ausdruck gebracht.

Unter dem Gesichtspunkt eines ikonographischen Gesamtprogramms der skulpturalen Ausstattung gewann nach Sauerländer die Nachricht an Bedeutung, dass das Bischofsgrabmal im Ostchor des Naumburger Doms „den 1002 bis 1030 amtierenden Bischof Hildeward“ darstelle, „unter welchem die Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg vollzogen wurde.“ „Den ersten Stiftern im Westchor stünde dann im Peterschor als Teil des gleichen Programms das Gedächtnisgrabmal des ersten in Naumburg residierenden Bischofs gegenüber.“²⁴⁵⁵

2454 Zur Auflösung der Schildumschrift *DO(nator)* siehe Fußnote 508.

2455 Sauerländer 1979, S. 221.

Sauerländer führt die verlorene hölzerne Bedeckung des Ostchorgabmals und ein gleichfalls verlorenes Glasfenster im Ostchor als Belege für die Identifizierung des im Ostchor bestatteten Bischofs mit Bischof Hildeward an, unter dem das Bistum 1028 von Zeitz nach Naumburg verlegt wurde:



Abb. 407. Naumburg, Bischof Hildeward? (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 115)

Die Grabtumba im Ostchor, welche nach Sauerländer den ersten in Naumburg residierenden Bischof Hildeward wiedergibt, sowie ein verlorenes Glasfenster im selben Chor, welches (wie der verlorene hölzerne Schutzkasten des Grabmals) Kaiser Konrad, Papst Johannes und Hildeward zeigte, bildeten zusammen mit dem Stifterzyklus im Westchor ein Gesamtprogramm der Erinnerung an die Verlegung des Bistums von Zeitz nach Naumburg, von dem die Grabtumba im Ostchor wie die Stifterfiguren im Westchor die beiden programmatischen Pole darstellten.²⁴⁵⁶

„Die Deutung [*sc. des Ostchorgrabmals mit seiner ehemaligen hölzernen Einfassung*] aber kann wohl keine andere sein als jene, die noch dem Domprediger Zader im 17. Jahrhundert geläufig war. ‚In dem Chor gegen Morgen, ist in der Mitte zu sehen ein Grabmal eines Bischoffs, ist ein Gedächtniß der Verlegung des Stiffts von Zeitz nach Naumburg unter dem Kayser Cunrado und Papst Johanne‘. Noch in der Verglasung des 14. Jahrhunderts erinnerte im Peterschor, dem eigentlichen Nachfolger der verlegten Zeitzer Kathedrale, eine vielleicht ältere Scheibe an die Translation. Sie zeigte den Papst Johannes XIX., den von 1023-1051 residierenden Magdeburger Erzbischof Hunfred und wieder den Bischof Hildeward von Zeitz und Naumburg. Die Umschrift dieser Scheibe lautete: *Pa Johannes Hunfredo Magdebur. Hildevardo Ciza. Regente ad Nuenburg Sedem Transduxit.*“ (Sauerländer 1979, S. 221.)

2456 Ebd.: „Im Naumburger Dom war anscheinend schon im 13. und 14. Jahrhundert die *Fundatio* des Bistums, d. h. die Verlegung des Hochstifts von Zeitz nach Naumburg, durch ein Programm memoriert, von dem die Stifterstatuen im Westchor offenbar nur den einen Pol bildeten. (...). Richtig scheint (..), daß man sich in Naumburg offensichtlich bemühte, durch das Programm daran zu erinnern: mit der Verlegung ist die ‚cathedra‘, sind Privilegien und Besitztümer der Kathedralkirche von Zeitz auf uns übergegangen. (...). In diesem Zusammenhang steht aber zunächst nur das Programm des Peterschores, des Ostchores also, in Frage, wo der erste Naumburger Bischof vielleicht von Anfang an in Verbindung mit den Bildnissen Kaiser Konrads II. und Papst Johannes XIX.

Die Bedeutung der Stifterfiguren in ihrer Funktion als Zeugen für die Gründung des neuen Bischofssitzes erläuterte Sauerländer am Unterschied zwischen Zyklus und Spendenaufruf von 1249, deren Zwecke unterschiedliche gewesen seien: sollten die ersten Stifter des Spendenaufrufs „als Vorbilder für jene“ dienen, „die *ad consummationem totius operis* Spenden geben sollen“, so sei die „etwas andere Auswahl aus den Naumburger fundatores“ des Stifterzyklus dazu bestimmt gewesen, „um durch einen monumentalen Stifterzyklus Privilegien und Eigentumsansprüche des Hochstifts sichtbar zu bezeugen.“²⁴⁵⁷

Gegen die These vom Naumburger Westchor als Ort des *Totengedächtnisses* verwies Sauerländer auf nicht näher bezeichnete *liturgische Vorschriften*, welche im Westchor für eine solche *Memoria* nicht erfüllt sein würden. Für den Naumburger Westchor sei vielmehr festzustellen, „daß die Vorstellung von einem dem Totengedächtnis geweihten Chor den elementarsten liturgischen Vorschriften widerspricht.“²⁴⁵⁸ Sauerländer gab freilich zu verstehen, dass er die *Ersatzgrabmäler-These* Ernst Schuberts hätte akzeptieren können, wenn sich hätte zeigen lassen, dass die Grabmäler der im Westchor dargestellten Stifter tatsächlich verlorengegangen waren (und damit durch die Figuren selbst ersetzt worden sein konnten). Ein Verlust an Stiftergrabmälern hätte dann als Argument für diese These gelten können. Sauerländer sah diese Auffassung aber folgerichtig mit dem Hinweis widerlegt, dass „wir von mindestens drei, vielleicht sogar von noch mehr im Westchor dargestellten Stifterinnen und Stiftern (wissen), daß sie in den Ostteilen des Domes bestattet waren und daß ihre Gräber hier noch im 14. Jahrhundert an den Jahrestagen besucht wurden.“ „In diesen Fällen“ - so Sauerländers materielle Widerlegung - könne „also nicht mit Schubert gesagt werden ‚die Absicht des Figurenzyklus‘“ sei es, „würdige Gedächtnisgrabmäler für die verehrten Stifter zu schaffen, deren

zu sehen war. Dort wurde Konrad II. auf der verschwundenen hölzernen Bedeckung des Grabmals *fundator sedis Naumburgensis* genannt, und so zeigte Naumburg (...) in dem Bauteil, der die Nachfolge der Peter-Pauls-Kathedrale in Zeitz antrat, das Bild eines kaiserlichen Stifters. Der andere Pol des Programms sind dann die Statuen der zwölf ‚fundatores‘ im Westchor (...).“ (*Herv.*, G.S.)

2457 Sauerländer 1979, S. 223.

2458 Ebd. - So plausibel Sauerländers Einwand klingt, dass der Naumburger Westchor „den elementarsten liturgischen Vorschriften“ eines Totengedenkens widerspreche, so versäumt er es doch, diese „elementarsten liturgischen Vorschriften“ beim Namen zu nennen und zu charakterisieren, welche mit dem Stifterzyklus nicht vereinbar sind. Weiter kritisiert Sauerländer (ebd.) das *Fehlen von Quellen*. Dieser Vorwurf trifft aber auch Sauerländers eigene These vom steinernen *Fürstenspiegel*. Sauerländers Kritik an der Totengedächtnisthese kommt mit keinem Wort auf die *Erscheinung* der Naumburger Stifterfiguren zu sprechen, die weder mit der Vorstellung eines Totengedächtnisses noch mit der eines Fürstenspiegels vereinbar ist.

Grabstätten mit den Vorgängerbauten des Domes vergangen waren?.“ Denn - so Sauerländer - „die Grabstätten waren nicht vergangen, die Stifterfiguren können also nicht Ersatz für sie sein, sie haben überhaupt keine sepulkrale Funktion“. ²⁴⁵⁹

Sauerländer konfrontierte Schuberts These von den *Ersatzgrabmälern* abschließend mit der eigenen These von den *Ersatzkopialbüchern* (vom *Fürstenspiegel* war an dieser Stelle nicht mehr die Rede), indem er seine Auffassung bekräftigte, dass die Stifterfiguren im Westchor auf die Donationen dieser Stifter und den Schutz hinwiesen, „die sie dem Bischof und dem Kapitel machten bzw. gewährten.“ ²⁴⁶⁰

Die Datierung des Naumburger Stifterzyklus nach dem Reimser Vorbild

Nachdem Sauerländer wie gesehen die Voraussetzungen der Architektur und Skulptur des Naumburger Westchors in der Kathedrale von Reims analysiert und besprochen hatte, ²⁴⁶¹ kam er in kritischer Auseinandersetzung mit der älteren Naumburg-Forschung noch einmal auf dieses Thema zu sprechen. Er grenzte seine Auffassung gegen Versuche ab, den Naumburger Zyklus vor allem im Verhältnis zur Skulptur in Mainz und Meißen zu bestimmen. Sauerländer verwies auf „Schmarsows Entdeckung der Verbindungen zwischen dem Zyklus in Naumburg und den Statuen in Meißen“ und auf „Vöges Darlegungen über die möglichen Beziehungen zwischen den Fragmenten vom Westlettner des Domes in Mainz und Naumburg“. Beide Forscher hätten „Fixpunkte im Bild von der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts festgelegt“, „welche die spätere Forschung *nie mehr völlig aufgegeben*“ habe. Man könne „sich streiten, wie eng diese Kontakte tatsächlich waren“ und „an der Tatsache, daß die Fragmente in Mainz die Bildwerke in

²⁴⁵⁹ Sauerländer 1979, S. 225.

Sauerländer verweist ferner auf die Praxis der Wettiner im 13. Jahrhundert, für würdige Grabmäler ihrer Vorfahren zu sorgen. Diese Praxis würde Schuberts These auch dann diskreditieren (womit Sauerländer eine zunächst eingeräumte Konzession wieder zurücknimmt), wenn sich nachweisen ließe - was aber nicht der Fall sei -, dass die Stifterfiguren tatsächlich den Platz verlorener Grabmäler einnehmen würden: Unter Schuberts Voraussetzung, dass die Grabmäler der Ekkehardinger beim Bau des Westchors im 13. Jahrhundert zerstört worden seien, hätte man *neue* Grabmäler geschaffen. Man hätte dann „zu Lösungen gegriffen“, „wie wir sie im wettinischen Herrschaftsbereich in den Überresten der Ahnengrabanlagen im Zisterzienserkloster Altzelle aus dem 13. Jahrhundert und in dem Benediktinerkloster auf dem Petersberg bei Halle - dort in einer nachmittelalterlichen Kopie - vor Augen haben. Man hätte neue Tumben mit Grabfiguren über den alten oder vielleicht auch verlegten, aber nie beseitigten Bestattungen aufgeführt.“ (Sauerländer 1979, S. 226.)

²⁴⁶⁰ Sauerländer 1979, S. 225.

²⁴⁶¹ Siehe oben den Abschnitt *Architektur und Skulptur des Naumburger Westchors und ihre Reimser Voraussetzungen*.

Naumburg in gewisser Weise vorbereiteten und die Statuen in Meißen von Naumburg ausgingen, wird man *zunächst* nicht zweifeln wollen.“²⁴⁶²

Die Naumburger Bildwerke aber würden „als von der französischen Gotik geprägte Skulpturen *höfische Lebensformen* wieder(geben), die ihrerseits dem gleichen französischen Kulturkreis entstammen. *Konventionelle Motive* wie der Griff an die Mantelschnur, das Raffen des Manteltuches, das huldreiche Lächeln entsprechen dem Betragen der sich weitgehend französisch gebenden vornehmen Schichten. Die Kunst nimmt sie auf, spiegelt sie wider, trägt sie vielleicht auch weiter und transportiert sie dann an anderer Stelle wieder ins Leben zurück.“²⁴⁶³ In Gegenüberstellung mit dem französischen Vorbild

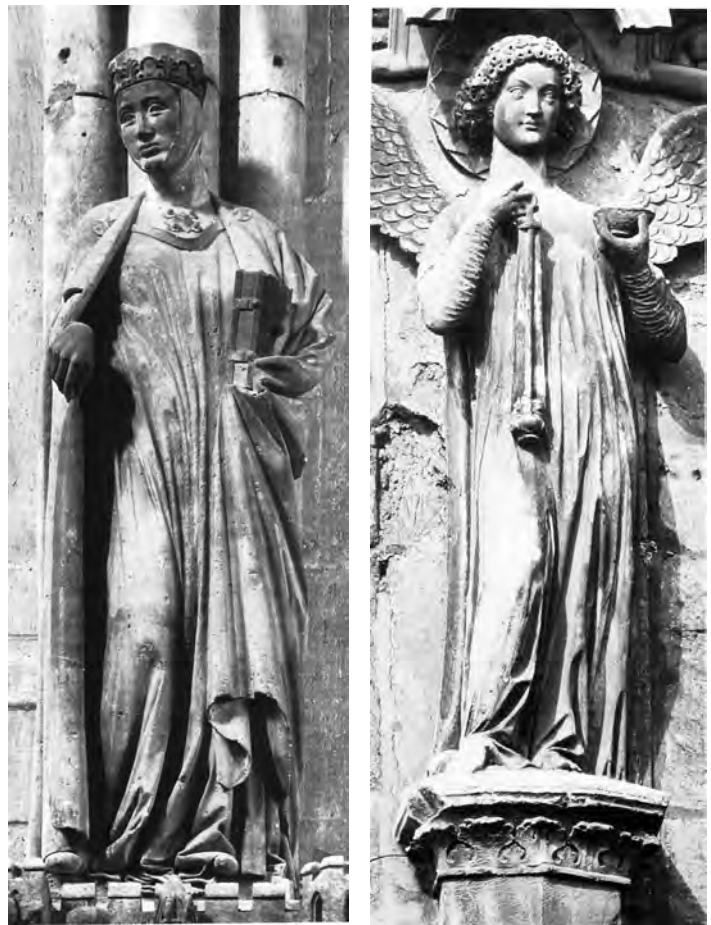


Abb. 408 u. 409

Naumburg, sog. Gerburg / Reims, Chorscheitelkapelle, Engel
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 116 u. 117)

zeigte sich für Sauerländer der *Naumburger Fürstenspiegel* als ein *französischer Fürstenspiegel*. Nahm man Sauerländers frühere Bemerkungen hinzu, so schienen freilich die Figuren im Chorpolygon von diesem Urteil ausgenommen zu sein, denn an diesen

²⁴⁶² Sauerländer 1979, S. 228; *Herm.*, G.S.

Es offenbart ein merkwürdiges Verständnis von wissenschaftlicher Kritik, wenn Sauerländer an dieser Stelle moniert, dass die Forschung die Einsichten August Schmarsows und Wilhelm Vöges „nie mehr völlig aufgegeben hat.“ - Warum sollte die Forschung Einsichten aufgeben, wenn sie diese für richtig hält?

²⁴⁶³ Sauerländer 1979, S. 229.

Dass sich die höfischen Umgangsformen in der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts - auch in den Naumburger Stifterfiguren - französischer Konvention verdanken (auch in dem Sinne, dass sich die Figuren von französischen abheben wollen), ist seit Georg Dehios Aufsatz von 1890 und den nachfolgenden Abhandlungen Schmarsows (1892, S. 20; Zitat zu Fußnote 93), Bergners (1909, S. 34; zitiert in Fußnote 486) und Cohn-Wieners (1915a, S. 268; zitiert in Fußnote 591) Allgemeingut der Forschung, die Sauerländer freilich mit diesem Ergebnis nicht erwähnt.

Siehe auch die Anmerkungen in Fußnoten 93, 607 und 1169.

Figuren betonte Sauerländer einen der französischen Konvention geradezu konträren *Realismus*. Die Polygonfiguren hätten - so Sauerländer - „jene *Regularien der Konvention durchbrochen*“, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* anlegen“ würden.²⁴⁶⁴

Obwohl die Stifterfiguren ihre Vorbilder in Reims haben sollten, sprach Sauerländer von der „Schwierigkeit, daß die Reimser Kathedrale *keine* Statuen besitzt, welche Angehörige des hochmittelalterlichen Feudaladels in zeitgenössischem Kostüm wiedergeben, sondern nur biblische Gestalten und Heilige.“ Das erschwere die Suche nach Vorbildern für die Naumburger Stifterfiguren, denn „so ist man *gezwungen*, Engel mit Gräfinnen und thronenden Aposteln zu vergleichen.“²⁴⁶⁵ Die Beziehung der Naumburger Stifterfiguren zur Skulptur der Kathedrale in Reims ergebe sich aus einem „antikisierende(n) und aus dem Antikisieren eine sinnliche Lebendigkeit ziehende(n) Gestalttypus“, welcher „in das Gewand und die Konventionen der eigenen Zeit gehüllt“ worden sei. Sauerländer sah „an den Engelstatuen der Scheitelkapelle des Chorumgangs [*in Reims*] schon ein bis zwei Jahrzehnte zuvor“ einen „entfernt ähnliche(n) Typus der schreitenden Figur als freie Abwandlung antiker Vorbilder entwickelt“. Diese Reimser „oder verwandte *Vorbilder* scheinen in Naumburg in eine Figur von ganz neuer *Lebensnähe* umgegossen worden zu sein. Sie wurden zugespitzt im Sinne der *höfischen Konvention*, wobei überdies noch jüngere *Vorbilder* anregend mit eingewirkt haben können - vielleicht aber auch einfach das *Leben* und der eigenartige, sich dem Profanen nähernde *Auftrag* das ihre getan haben mögen.“²⁴⁶⁶ Sauerländer konnte sich nicht entscheiden, welchem Einfluss auf die Naumburger Figuren er den Vorzug geben sollte. In seiner Darlegung kreuzten sich heterogene Einflüsse. Neben den Reimser (und verwandten) *Vorbildern* und der *höfischen Konvention* standen *das Leben* und der *Auftrag*. Die Vorbilder wurden in seiner Darlegung „in eine Figur von ganz neuer

2464 Sauerländer 1979, S. 185 (zitiert in Fußnote 2367); *Herm.*, G.S.

2465 Sauerländer 1979, S. 229; *Herm.*, G.S.

Der *Zwang*, von dem Sauerländer spricht („so ist man *gezwungen*, Engel mit Gräfinnen und thronenden Aposteln zu vergleichen“), ist ein frei gewählter Zwang des Autors und Konsequenz seines Verfahrens, einerseits die vielfältigen Vermittlungen, welche die frühere Forschung als Bildungsgut des Naumburger Meisters aufgezeigt hat, kurzerhand beiseite zu schieben und andererseits die offenkundige Fähigkeit des Naumburger Bildhauers, seine Figuren aus lebendiger Anschauung heraus zu gestalten - ohne dass er hierfür Reimser Masken benötigt hätte - zu verkennen. Die Gestaltung lebendiger Personen lässt sich nicht nachahmen - in *keiner* Epoche -, sie lässt sich vom Beispiel anderer Künstler nur anregen. Die Darstellung lebendiger Charaktere hängt von der produktiven Anschauungsweise des Künstlers ab - die bloße Nachahmung führt zur Erstarrung, zu einem Verlust an Lebendigkeit.

2466 Sauerländer 1979, S. 230; *Herm.*, G.S.

Lebensnähe umgegossen“ (was das Vorbild eigentlich überflüssig machte, denn wozu der Umweg über das Vorbild, wenn die Lebensnähe das Ziel war?) und gleichzeitig wurden die Vorbilder „zugespitzt im Sinne der höfischen Konvention“ (was die Lebensnähe umgekehrt überflüssig machte, denn wozu der Umweg über die Lebensnähe, wenn Nachbildung und höfische Konvention das Ziel waren?). Daneben nannte Sauerländer anonyme *jüngere Vorbilder* (worin unterschieden sich *jüngere* von *älteren Vorbildern*?) und den „eigenartige(n), sich dem Profanen nähernde(n) Auftrag“, welche „das ihre getan haben mögen“, um die Naumburger Stifterfiguren zu dem zu machen, was sie sind.



Abb. 410 u. 411

Naumburg, sog. Berchtha / Reims, Südliche Querhausrose, Apostel (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 118 u. 119)

Indem Sauerländer in einem konkreten Beispiel auf eine sitzende Apostelfigur der südlichen Querhausrose der Reimser Kathedrale verwies und diese mit der Naumburger Figur der Berchtha verglich, wies er die Meinung als „positivistische Pedanterie“ zurück, wenn man den „geistvoll erfundenen Reimser Apostel als das motivische Vorbild für die grandios *dumpe* Naumburger Statue“ anbieten wollte. Im Fall der *dumpe* Berchtha schien Sauerländer demnach der Auffassung vom *Leben* und dem „eigenartige(n), sich dem Profanen nähernde(n) Auftrag“ als Bildungselement den Vorzug zu geben. Und doch schreckte Sauerländer vor dieser Schlussfolgerung zurück und äußerte im nächsten Satz: „Aber wir kennen in der ganzen europäischen Bildhauerkunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts keine zweite Stelle, in der mit antikisierenden Formen so experimentierend frei und auch so pathetisch wirkungssteigernd umgesprungen worden wäre wie am Querhaus der Reimser Kathedrale.“ Der *pathetisch wirkungssteigernde* Umgang mit *antikisierenden Formen* am Querhaus der Reimser Kathedrale musste jetzt das Vorbild für die *grandios dumpe Naumburger Statue* abgeben.²⁴⁶⁷ Deswegen kehrte Sauerländer doch

2467 Ebd.

Aus der Vorstellung, dass „antikisierende Formen an den modern gewandeten Figuren in Naumburg“ ein *direktes Reimsisches Erbe* darstellen würden, entwickelt Sauerländer auch



Abb. 412 u. 413

Naumburg, Reglindis / Reims, Südliches Querhaus, Fortitudo (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 120 u. 121)

wieder zu der geistvollen Apostelfigur von der südlichen Querhausrose der Reimser Kathedrale als Vorbild zurück, und verwies auf deren „wenige große, die Haltung und den Redegestus unterstreichende, gewichtige Motive“, welche „Experimentiermuster angeboten“ hätten, „die in Naumburg mit einer gesteigerten Wucht aufgegriffen und in den Dienst einer neuen und *unvergleichlichen Vergegenwärtigung* gestellt wurden.“²⁴⁶⁸

Die Vorstellung Sauerländers war die, dass sich die *unvergleichliche Vergegenwärtigung* der Naumburger Statue einer *vergangenen* Anschauung des Bildhauers an der südlichen Querhausrose der Reimser Kathedrale verdanke, nicht jedoch einer unvergleichlichen Gegenwart des Bildhauers in Naumburg.

In gleicher Weise analysierte Sauerländer auch die Figur der Reglindis, indem er an sie die Frage stellte, ob ihr *vornehmes Lächeln* „von dem vitaleren, aber auch unge-

eine erste Datierung der Naumburger Figuren:

„Die Ausgangspunkte in der Reimser Bildhauerei der dreißiger Jahre, das Wirken an der Innenausstattung des Mainzer Domes bis 1239 und die Erfüllung der neuen Aufgabe in Naumburg ab etwa 1240 oder kurz danach würden als Arbeitsvorgänge zeitlich ziemlich direkt aufeinander folgen. Das Fortleben antikisierender Formen an den modern gewandeten Figuren in Naumburg bliebe als direktes Reimsisches Erbe begreifbar.“ (Sauerländer 1979, 236.)

2468 Sauerländer 1979, S. 230; *Herrn.*, G.S.

nierteren Lachen“ einer *Fortitudo*-Büste vom südlichen Querhaus der Reimser Kathedrale „angeregt worden“ sei, oder ob „beide in gleicher Weise dem Leben abgesehen“ worden seien? Sauerländer hielt seine eigene Frage für „unentscheidbar, aber so auch falsch gestellt.“ (Warum stellte er sie dann?) Er vertrat die These, dass „Reims (..) die Potenzen und die Wachheit für solche Darstellungsmöglichkeiten frei gesetzt“ habe, „und zwar mit einer ungebändigten Kraft und Offenheit, welche in Naumburg schon wieder in eine *sozial regulierte Konvention* - das huldreiche Lächeln der Fürstin - zurückgenommen ist.“²⁴⁶⁹ Nach dieser Vorstellung führte die Reimser Skulptur bei Reglindis zu einer *sozial regulierten Konvention* (wenn man die Frage richtig stellte) und damit zum entgegengesetzten Phänomen, welches Sauerländer bei den Polygonfiguren Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo beobachtete, die *jene Regularien der Konvention* durchbrechen, „welche in Frankreich dem Naturalismus der gotischen Statue auch noch im Extremfall zivilisierende Zügel anlegen“ würden.²⁴⁷⁰

Andere Reimser Vorbilder hatten nach Sauerländer andere Naumburger Figuren angeregt. Es seien Reimser Physiognomien wie die „Konsole von einem der Fenster des Reimser Hochchores mit frei fallendem, das verdüsterte Antlitz halb verhängendem Haar“ gewesen, welche die Köpfe des Sizzo und des Timo *inspiriert* hätten, die „vielleicht nicht die gleiche mimische Zuspitzung zeigen“ und „den inhaltlich geforderten Ausdruck wahrscheinlich in einer anderen Form vermitteln“ würden, wären die Bildhauer in Naumburg „nicht solchen Reimser Konsolen begegnet.“²⁴⁷¹ Reims habe dem Naumburger Bildhauer eine Skulptur in „eigenartige(r) Zwischenstellung von noch antikisierenden mit hochgotisch zeitgebundenen, wirklichkeitsnahen Zügen“ geboten, „wie sie für alle Werke des Naumburger Kreises charakteristisch ist“. Diese Skulptur zwischen Antike und Hochgotik aber sei in den 1230er Jahren in Reims geschaffen worden. Wenn man nun - so Sauerländer - „nicht zur These vom einsamen Genie Zuflucht nehmen“ wolle, „welches diese Züge gegen den raschen Wandel der Zeitmode in sich auf Dauer bewahrt hätte“, dann würden „Rang und Vitalität der Bildwerke des



Abb. 414 u. 415
Reims, Südliches Querhaus, Kopfkonsole / Reims, Hochchor, Kopfkonsole (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 122 u. 123)

2469 Sauerländer 1979, S. 231.

2470 Sauerländer 1979, S. 185 (vgl. Zitat zu Fußnote 2367).

2471 Sauerländer 1979, S. 231 und Abb. 123.

Naumburger Kreises“ gebieten, „ein Entstehungsdatum anzunehmen, das nicht durch Dezennien von den Reimser Ausgangspunkten getrennt ist.“²⁴⁷²

Das Bild, das Sauerländer vom Naumburger Bildhauer zeichnete, war das eines durchaus unselbständigen Adepten, der an der Nabelschnur der Reimser Skulptur hing und in dem Moment, wo er fernab von Reims zum Meißel griff, an Vitalität verlor und mit nachlassender Kraft diejenigen Eindrücke Reimser Kathedralskulptur in Zweitfassung wiedergab, die seinem von rasch verblässenden Eindrücken abhängigen Geist zuletzt noch im Gedächtnis haften geblieben waren.

Sauerländers Datierung der Naumburger Skulpturen bestimmte sich nach der Frage, wie diese Arbeiten in die französische Stilentwicklung einzuordnen seien. Er fragte, von welchen Reimser Vorbildern der Bildhauer nach seinem Wegzug aus Frankreich und seiner Tätigkeit in Mainz und Naumburg aus der Erinnerung gezehrt habe. Sauerländer konstruierte ein Netz stilistischer Abhängigkeiten, um das Werk in Naumburg datieren zu können. Nach seinem Abhängigkeitsmodell blieben die Naumburger Figuren nur bei einer Datierung in die vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts „als ein auf der Höhe der Zeit stehendes Hauptwerk europäischer Bildhauerkunst“ verständlich, denn eine spätere Entstehung hätte bedeutet, dass sie unvermeidlich in den Sog der Arbeiten des „sog. Josephsmeisters an der Kathedrale von Reims“, der „Apostelfiguren der 1248 geweihten Sainte Chapelle in Paris“ und des „ebenfalls am Ende der vierziger Jahre entstandene(n) Nordquerhausportal(s) der Pariser Kathedrale“ geraten wären, deren Stil sie aber noch nicht aufwiesen, weshalb sie allein von den Arbeiten der Reimser Querhausportale abhängig sein könnten und dementsprechend datiert werden müssten.²⁴⁷³

2472 Sauerländer 1979, S. 234.

Die Auffassung Sauerländers, welche seiner Darstellung des Verhältnisses Naumburg-Reims zugrunde liegt, lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Die Wirklichkeit, mit welcher der Naumburger Meister nach seinem Wegzug aus Reims, numehr auf sich allein gestellt, konfrontiert war, hat seiner Kunst mit der *Zeit Rang und Vitalität* genommen. Er war von dem Moment an einem Regressionsprozess ausgesetzt, als er die Kathedrale von Reims verlassen hatte.

Da sein Werk aber noch Züge von *Vitalität* aufweist, ist es unzulässig, sich einen größeren zeitlichen Abstand zwischen dem Aufenthalt des Bildhauers in Reims und seiner Tätigkeit in Naumburg vorzustellen.

Dass die Beobachtung der Wirklichkeit selbst dem Werk des Naumburger Bildhauers Züge von *Vitalität* hätten vermitteln können, hält Sauerländer für ausgeschlossen: diese Auffassung verdanke sich einer falschen Genievorstellung.

2473 Sauerländer 1979, S. 237.

Dass die Naumburger Bildhauer eine vorgegebene Aufgabe nach eigenen Vorstellungen gestalteten, ohne sich im fernen Naumburg um die Entwicklung der Skulptur an französischen Kathedralen weiter zu kümmern und überhaupt kümmern zu können (wie

Sauerländer legte eine Studie über die Naumburger Stifterstatuen vor, die er selbst als *gegen den Strich* der Rezeptionsgeschichte gebürstet bezeichnete (was mit einer Kritik dieser Rezeptionsgeschichte nichts zu tun hatte). Die Naumburg-Forschung habe seit einem Jahrhundert „mit der nationalen, völkischen oder geniekundlichen Verinnerlichung dieser Werke“ ständig „die isolierte Größe ihres Gegenstandes“ beschworen, und dadurch um so „hartnäckiger an dessen Provinzialisierung gearbeitet“. Ob die „Verschiebung der Daten“, d.h. eine Datierung der Naumburger Stifterfiguren in die



Abb. 416 u. 417. Reims, Südliches Querhaus, Westturm, König / Naumburg, Timo

(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 124 u. 125)

vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts, richtig war, interessierte Sauerländer überhaupt nicht und war für ihn „in diesem Zusammenhang nur deswegen interessant, weil sie den Naumburger wie auch den Meißener Zyklus auf eine vernünftige und begreifbare Weise wieder in den Zusammenhang einer europäischen Kunstgeschichte stellt“, womit Sauerländer die Erinnerung an einen verblässenden Eindruck der Reimser Kathedralskulptur meinte. Damit wollte Sauerländer die „Mythen von genialischer Verspätung und abendlicher Einsamkeit abräumen, mit denen man sie umnebelt hatte“, ohne die Forscher jeweils anzugeben, welche eine solche *Umnebelung* betrieben hatten und unbekümmert darum, ob die vorgeschlagene Datierung nun richtig war oder nicht.²⁴⁷⁴ Der allgemeinen Geschichte der *Umnebelung* selbst aber widmete Sauerländer noch einen größeren Exkurs seiner Abhandlung.

hätten sie das tun sollen?), und die Gestaltungsaufgabe nach eigenem Gutdünken lösten (und dabei Reimser wie andere Eindrücke verwerteten) - diese Möglichkeit künstlerischer Selbstständigkeit kommt Sauerländer nicht in den Sinn.

2474 Ebd. - In einer späteren Veröffentlichung warf Sauerländer seine hier vorgetragene „*Verschiebung der Daten*“ (Sauerländer) und damit die Argumentation, auf welche diese sich stützte, umstandslos wieder über den Haufen und plädierte für eine Entstehung der Naumburger Statuen *einige Jahre nach 1250*: „The western choir was erected by a new workshop of Gothic training which *did not arrive in Naumburg before 1250, and very probably some years later.*“ (Sauerländer 1995, S. 163; *Herr.*, G.S.)

Sauerländer hielt es wie auch sonst meist nicht für nötig, den Autor („man“) der Auffassung einer ‚genialischen Verspätung‘ und ‚abendlicher Einsamkeit‘ anzugeben, doch spielte er offensichtlich auf Pinders *Kunst der deutschen Kaiserzeit* von 1935 an (vgl. Pinder 1935, S. 384, Zitat zu Fußnote 1491, und Kap. XIV.5 *Höhepunkt und Ende einer Epoche.*)

Formen deutscher Naumburg-Rezeption

In einem Überblick zur Naumburg-Literatur, worin Sauerländer nicht nur wissenschaftliche Untersuchungen berücksichtigte, sondern akademische Publikationen, Bildbände, Romane und filmische Adaptionen neben- und durcheinander besprach, gab er anschauliche Belege einer national-populären Beschäftigung mit den Naumburger Stifterfiguren in der Absicht, darin den Grundzug der deutschen Naumburgrezeption der letzten einhundert Jahre herauszustellen. Sauerländer warf einen Blick auf den Festzug *Zweitausend Jahre deutsche Kultur*, welcher sich am 10. Juli 1938, dem *Tag der deutschen Kunst* durch Münchens Ludwigstraße bewegte, und zitierte den zeitgenössischen Bericht einer Reporterin der Zeitschrift *Bayerland*, in dem von *schönen Frauen*, dem *Fürstenportal von Bamberg* und den *Stifterfiguren des Naumburger Doms* sowie den Empfindungen der Reporterin bei diesem Festzug die Rede war, die beim Anblick *der süßen stillen Frau Uta die Glocken des Domes* zu hören vermeinte.²⁴⁷⁵ Der Festzug am *Tag der Deutschen Kunst*, der 1938 zum zweiten Mal stattfand, habe mit den Naumburger Stifterfiguren einen Stoff usurpiert, „der seit langem für solche panoptikumhafte Vergegenwärtigung aufbereitet war - durch das Bild und mehr noch durch das Wort.“²⁴⁷⁶

2475 Sauerländer 1979, S. 169 u. n.1. (Abb. 80) [Effi Horn, »2000 Jahre deutsche Kultur« im Festzug, in: *Das Bayerland* 49, 1938, 650.].

Der *Führer* selbst, welcher als Gast beim Umzug 1938 auf der Ehrentribüne an der Ludwigstraße Platz genommen hatte, scheint wenig von solchen mittelalterlichen Verkleidungen gehalten zu haben, wie aus einer bereits mehrfach zitierten Rede Hitlers auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg am 5. September 1934 hervorgeht, in der er sich gegen eine „von Juden stets als lächerlich empfundene germanische Traumwelt“ mit „Bahnhöfen in original-deutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinschrift in gotischen Lettern, Liedertexten frei nach Walther von der Vogelweide, Modeschöpfungen nach Gretchen und Faust, Bilder nach der Art des Trompeters von Säckingen, Bidenhändern und Armbrust“ und allgemein gegen die *Rückwärtse* gewandt hatte (Hitler (1934)2004, S. 75; vgl. Zitat zu Fußnote 1440).

Im Jahr des Festzugs (1938) erklärte der *Führer*: „Der Nationalsozialismus ist eine kühle Wirklichkeitslehre schärfster wissenschaftlicher Erkenntnisse und ihrer gedanklichen Ausprägung. Indem wir für diese Lehre das Herz unseres Volkes erschlossen haben und erschließen, wünschen wir nicht, es deshalb mit einem *Mystizismus* zu erfüllen, der außerhalb des Zweckes und Zieles unserer Lehre liegt.“ (Hitler (1938c)2004, S. 199; *Herv.*, G.S., zitiert in Fußnote 1613). - Siehe auch die Fußnoten 1379 und 1596.

Zu den historischen Festzügen der Nazizeit vgl. zuletzt Stefan Schweizer, *„Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben“. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen*, Göttingen 2007.

2476 Sauerländer 1979, S. 169.

Außer dem Bericht zum Münchner Festzug von 1938 illustriert Sauerländer an einigen sentimental Beispielen aus dem frühen 19. Jahrhundert, wie die Vergegenwärtigung der Stifterfiguren, ihre Verwandlung „in Lebende Bilder aus der deutschen Vergangenheit“, in „verbaler und optischer Inszenierung“ die Figuren „nicht mehr zur Ruhe“ habe „kommen

Schon in der Erscheinung der Stifterfiguren selbst liege für jeden Interpreten „etwas einzigartig Verführerisches“, indem er sich einem Kreis von zwölf Gestalten gegenüber sehe, die dargestellt seien „in einer verblüffenden, täuschenden Lebensnähe“, zum Teil „mit allen Anzeichen heftiger, lärmender Erregung“, so dass der Betrachter „einem theatralischen Geschehen mit Zürnen und Waffenzücken beizuwohnen“ glaube. „Vor dem Hintergrund einer nahezu verschütteten schriftlichen Überlieferung“ hätten viele Betrachter ihrer

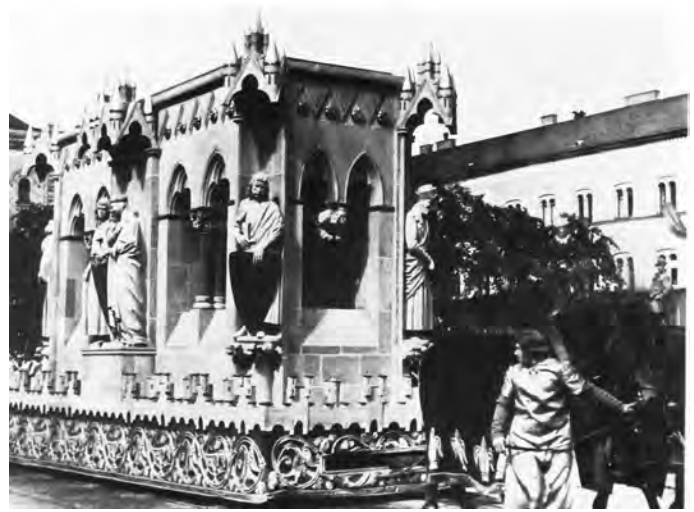


Abb. 418

Festzug 2000 Jahre deutsche Kultur. München 10. Juli 1938
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 80)

Phantasie freien Lauf gelassen und „diese stummen steinernen Schauspieler in die .. erwünschten Rollen eintreten lassen“ und für ihre eigenen Interessen ausgebeutet.²⁴⁷⁷ Frühere Publikationen und Auslegungen des Stifterzyklus hätten einen nicht geringen Anteil Schuld daran, dass eine unbefangene Betrachtung der Figuren heute kaum noch möglich sei.²⁴⁷⁸

An besonderen Darstellungsformen der Stifterfiguren, welche den Blick des Betrachters verstellt oder gar korrumpiert hätten, nannte Sauerländer „die Kamera des Lichtbildners“, welche die Figuren *allgegenwärtig gemacht*, und das „deutende, beschwörende Wort“, welches den Figuren „immer wieder anderes Leben eingehaucht, sie *distanzlos* an sich gerissen“ habe.²⁴⁷⁹ Sauerländer behauptete, dass

lassen“ und leitet mit diesen Beispielen seine Hauptthese ein, nach der die *Vergegenwärtigung* der Stifterfiguren eine *Quelle ihrer Fehlinterpretation* dargestellt habe. (Vgl. ebd.)

2477 Sauerländer 1979, S. 169f.

2478 „Die Naumburger Figuren sind über Jahrzehnte hinweg mit solcher Vehemenz in die jeweilige deutsche Gegenwart transportiert worden, daß ihnen noch heute kein Betrachter im Stande der Unschuld gegenüber treten kann.“ (Sauerländer 1979, S. 170.)

2479 Ebd; *Herv.*, G.S.

Sauerländer versäumt es an dieser Stelle, einschlägige Beispiele zu nennen, welche den durch ihn beschriebenen Vorgang einer allgegenwärtigen Präsenz der Stifterfiguren im Lichtbild und einer distanzlosen Vereinnahmung der Figuren anschaulich und überprüfbar machen könnten. Ohne Belege aber trägt seine Darlegung selber den Charakter einer melodramatischen Stimmungsmache, da der überprüfbare Gegenstand fehlt. Später zeigt es sich dann, dass sämtliche Rezeptionsbeispiele, die Sauerländer unter dem Titel *distanzlose Ekphrasis* und *Pygmalionismus* abhandelt und die einen nationalistischen oder rassistischen Charakter tragen, diesen Charakter nicht einer distanzlosen Beschreibungsform, sondern bestimmten Interessen verdanken (s.u.).

im Naumburger Westchor „die Bildwerke und ihre Rezeptionsgeschichte so unentwirrbar miteinander verknüpft“ seien, „daß sie sich auch thematisch nicht mehr voneinander trennen lassen.“²⁴⁸⁰ Doch blieb Sauerländer den Beweis für diese These schuldig und widerlegte sie selbst, als ihn die *unentwirrbare Verknüpfung* nicht daran hinderte, Bildwerke und Rezeptionsgeschichte zu trennen und die Stifterfiguren weitgehend unabhängig von ihrer Rezeption (die er in ein einziges „man“ versenkte), vor allem von der wissenschaftlichen Rezeption, wie sie in der Forschungsliteratur vorlag, abzuhandeln.²⁴⁸¹

Sauerländer unterschied in der Literatur zu den Stifterfiguren im Großen und Ganzen fünf Phasen, 1. eine *antiquarische und ortsgeschichtliche Literatur*, die vom *Libellus continens Salae fluvii descriptionem* des Gregorius Grotzsch (1584) bis zu Karl Peter Lepsius' Abhandlung *Ueber das Althertum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chore desselben* (1822) reicht, deren Absicht sich weitgehend „auf Description, Lesung der Inschriften, Heraldisches, Identifizierung der dargestellten Personen“ beschränke.²⁴⁸² 2. Ein zweiter Abschnitt der Rezeptionsgeschichte dauere ungefähr von Lepsius' Abhandlung bis zur Reichsgründung und zeige die Behandlung der Stifterfiguren durch die *Gründungsväter der deutschen Kunstgeschichte*, Franz Kugler und Carl Schnaase, denen die äußeren Umstände noch erlaubt hätten, „sich frei zu halten von dem Zwang zu nationaler Selbstbestätigung im Angesichte patriotisch zu feiernder Bildwerke.“ Diese Autoren hätten sich noch an allgemeinen ästhetischen und sittlichen Wertvorstellungen orientiert, weshalb man ihre Rezeption unter die Überschrift „die Naumburger Statuen im Lichte der Kunstauffassung des deutschen Idealismus“ stellen könne.²⁴⁸³ 3. Die *wilhelminische Zeit* sei dann politisch durch einen zunehmenden Nationalismus und die Konkurrenz zu Frankreich bestimmt gewesen. Wissenschaftsgeschichtlich zeichne sich diese Phase der Naumburg-Rezeption durch „positivistische Bestandsaufnahmen“, Stilkritik und eine „Neigung

2480 Sauerländer 1979, S. 170.

2481 Es hätte in den vorigen Abschnitten viel öfter auf den Umstand aufmerksam gemacht werden können, dass für Sauerländer die Forschungsliteratur so gut wie nicht existierte - er beließ es über weite Strecken bei allgemeinen Verurteilungen und gelegentlichen Verbeugungen - und eine *Auseinandersetzung* mit der aktuellen Forschungsliteratur - Schlesingers These vom Stifterchor als Totengedenkstätte und Schuberts Ersatzgrabmälerthese ausgenommen - nicht stattfand. Das ist besonders auffällig in Bezug auf Grapes Besprechung des Sauerländer-Beitrags zum *Stauferkatalog* von 1977 (siehe oben (*Reaktion auf die Kritik*)). Der Beitrag der *Kritischen Berichte* fand überhaupt keine Erwähnung, obwohl Sauerländers ganzer Aufsatz als Antwort auf diesen polemischen Beitrag verstanden werden kann.

2482 Sauerländer 1979, S. 171.

2483 Sauerländer 1979, S. 173.

zu nabsichtiger Deskription“ aus, Tendenzen, die sich 4. in den *Weimarer Jahren* fortsetzten und durch Rassenkunde, „Vulgarisierung und verlegerische Vermarktung des Phänomens Naumburg“²⁴⁸⁴ steigerten und schließlich in die Nazizeit mündeten, bis sich 5. mit dem *Zusammenbruch 1945* religiöse Interpretationen (etwa bei Stange und Fries) geltend machten und gegen 1960 zu einer „Ernüchterung und Neutralisierung“ der Naumburg-Beschäftigung führten.

Hauptaugenmerk von Sauerländers rezeptionsgeschichtlichem Rückblick galt einer vermeintlich verhängnisvollen Tendenz der Naumburg-Forschung zu *nabsichtiger Deskription*, zu einem *Abbau an Distanz* bei der Betrachtung der Figuren,²⁴⁸⁵ zu einem - wie Sauerländer es nannte - *Pygmalionismus*, dem er nicht nur wissenschaftstheoretische Bedeutung beimaß, sondern den er auch für Erscheinungen wie Nationalismus und Rassismus mit verantwortlich machte.

Deutsche Naumburg-Forschung 1886-1918

Folgt man Willibald Sauerländer, so „trat nach der Reichsgründung, genauer in den achtziger Jahren, aber noch vor dem Regierungsantritt Wilhelms II.“ in der Naumburg-Forschung eine *charakteristische Wendung* ein. Methodisch stehe diese Forschung unter einer bis „ins Detail gehenden Verwissenschaftlichung“ und exakter „archäologischer Beobachtung“, ideologisch aber sei sie durch nationalistische Tendenzen gekennzeichnet, indem sie ihre Beobachtungsergebnisse „nicht mehr auf allgemeine ästhetische und sittliche Werte wie *edel*, *würdig* oder *Großheit*“ beziehe, „sondern auf das Konto der Nation umbucht, oft mit einer Spitze gegen das seit dem preußisch-französischen Kriege von 1870/71 verfeindete Frankreich.“²⁴⁸⁶ Der älteste, Sauerländer „bei unvollständiger Durchsicht der Literatur bekannt gewordene Beleg“ finde sich in v. Rebers 1886 erschienener *Kunstgeschichte des Mittelalters*.²⁴⁸⁷ Dort heiße es, dass die Erscheinung der Naumburger Stifterfiguren „um so erfreulicher“ sei „durch den Umstand, daß sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet“. ²⁴⁸⁸ Sauerländer fasste diese Aussage zur deutschen Empfindungsweise des Bildhauers der Stifterfiguren im Urteil zusammen, dass sich bei v. Reber 1886 zum ersten Mal ein *triviales Deutungsmuster* zeige, „welches gegen

2484 Sauerländer 1979, S. 175.

2485 Sauerländer 1979, S. 176.

2486 Sauerländer 1979, S. 174.

2487 Siehe Kap. I. 2 (*Romanische und gotische Stilentwicklung - Gotische Skulptur in Naumburg*).

2488 Franz von Reber, *Kunstgeschichte des Mittelalters*, Leipzig 1886, S. 549; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 174. (n.21) - Vgl. Zitat zu Fußnote 45.

die *höfische Eleganz der Franzosen* das deutsche Empfinden ausspielt“, worin man „einen unüberhörbaren Einschlag ins Zivilisationsfeindliche“ sehen müsse.²⁴⁸⁹

Franz von Rebers Darstellung rechtfertigte dieses Urteil Sauerländers jedoch in keiner Weise. Reber stellte zwar emphatisch die deutsche *Sicht* und *Empfindungsweise* des Naumburger Bildhauers der *höfischen Eleganz der Franzosen* gegenüber, aber er spielte sie nicht gegeneinander aus. Um das zu verstehen, muss man den zitierten Satz im Zusammenhang lesen. In einem zunächst dargelegten Epochenmodell zeigte v. Reber die entwicklungsgeschichtliche Überlegenheit der französisch-gotischen Plastik auf - „Deutschland (war) mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts der wachsenden Ueberlegenheit Frankreichs auch auf diesem Gebiete [*sc. der Plastik*] gewichen“ -, ²⁴⁹⁰ und stellte vor diesem Hintergrund die Frage, inwieweit die deutsche Skulptur dem französischen Vorbild erfolgreich nachzueifern vermochte. Hier fiel v. Rebers Urteil ernüchternd aus, denn die deutschen Bildhauerarbeiten könnten „mit dem Aufschwunge der Kathedralensculptur Frankreichs nicht gleichen Schritt“ halten, sondern würden „bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein durchschnittlich einen bemerkenswerthen Stillstand, ja vielfach sogar Rückschritt“ zeigen. ²⁴⁹¹ Erst die *um 1270* entstandenen Naumburger Stifterfiguren könnten auf das französische Qualitätsmerkmal *gotisch* Anspruch machen, indem sie „über die Gestalten Heinrich’s II. und Kunigundens am Ostportal zu Bamberg an lebensvoller Auffassung wie *Empfindung* weit hinausgehen“ und „die Marksteine einer *völlig neuen Kunst*“ bilden würden. Freilich müssten die Naumburger Stifterfiguren hinter den französischen Vorbildern auch dann noch zurückstehen, weil „der Künstler dem Leben mit mehr *Empfindung* als Verständnis gegenüberstand.“ ²⁴⁹² Was v. Reber am Ende trotz der (so wörtlich) „Mängel“ und „Gebrechen“ der Naumburger Bildwerke für diese einnahm und ins Feld führen ließ, war der Eindruck, „dass eine neue, überaus hoffnungsvolle Kraft den Meissel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet.“ ²⁴⁹³

2489 Ebd.

2490 Vgl. Reber 1886, S. 547f. (Zitat zu Fußnote 38) und Kap. I. 2 (*Romanische und gotische Stilentwicklung*).

2491 Reber 1886, S. 548 (Zitat zu Fußnote 39).

2492 Reber 1886, S. 548f.; *Herm.*, G.S. (Zitate zu Fußnoten 41. u. 44) - Vgl. Kap. I. 2 (*Gotische Skulptur in Naumburg*).

²⁴⁹³ Reber 1886, S. 549 (bereits zitiert in Kap. I. 2, siehe Zitat zu Fußnote 45.)

Die *deutsche Empfindung* des Bildhauers erscheint nach dem Urteil v. Rebers im Vergleich mit den französischen Vorbildern zunächst als Schwäche seiner Skulpturen, als Vorzug

Der in v. Rebers Gegenüberstellung enthaltene Vergleich zwischen deutscher und französischer Skulptur, welcher - auch wenn der Autor die deutsche Eigenart herausstellte und gegen die französische Eleganz abhob - noch zu Ungunsten des Naumburger Bildhauers ausfiel, wurde bei August Schmarsow sechs Jahre später in kritischer Abgrenzung gegen v. Reber zu einem *Übertreffen* des französischen Vorbildes durch den Naumburger Bildhauer.

In Schmarsows Vergleich lag, im Unterschied zu v. Rebers kritischer Gegenüberstellung, ein Moment des Chauvinismus. Schmarsow meinte, dem Naumburger Bildhauer sei in der Skulptur etwas gelungen, was in der Dichtkunst zuvor schon Wolfram von Eschenbach gegenüber Chrétien de Troyes geglückt sei, nämlich sein französisches Vorbild an *Gesinnung* und *Kunst* zu übertreffen, ein Urteil, welches Sauerländer mit den Worten kommentierte, dass bei Schmarsow die Naumburger Stifterfiguren nunmehr, „zwanzig Jahre nach der Reichsgründung zu *Trophäen nationalen Konkurrenzdenkens*“ geworden seien. „In dem Augenblick“ - so Sauerländer - „als die erweiterte Kenntnis der mittelalterlichen Denkmäler *auch nur* die Möglich-

jedoch im Vergleich mit den Arbeiten in Freiberg („Freiburg“) und Bamberg unter dem Gesichtspunkt *lebensvoller Auffassung* und einer Überwindung *traditioneller Gebundenheit*:

„Jede Figur [*in Naumburg*] verräth nach Körperbau und Kopf ein anderes Modell, jede Gewandung ist neu, originell und wahr nach der Natur studirt. Und doch findet sich kein eigentlicher Naturalismus an den von vornehmer Idealität beherrschten Gestalten. Es fehlt auch nicht an *Mängeln* in den Verhältnissen, und wenn die Draperie mehr als Köpfe und Hände bloss liesse, würde sich die *Unsicherheit* des Naturstudiums und der Umstand, dass der Künstler dem Leben mit *mehr Empfindung als Verständniss* gegenüberstand, noch deutlicher verrathen. Diese *Gebrechen* benehmen jedoch nichts von dem Eindrucke, dass die traditionelle Gebundenheit, wie sie noch die Freiburger und Bamberger Figuren beherrscht, gefallen sei, und dass eine neue, überaus hoffnungsvolle Kraft den Meissel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Über das französische Vorbild urteilt v. Reber mit folgenden Worten:

„Bei dem *Höhepunkt*, den endlich die gothische Architektur Frankreichs im Zeitalter Ludwig's IX. erreichte, erscheint auch der plastische Schmuck keineswegs im Rückstande. Die Querschiffsfacaden der Kathedralen zu Paris und Chartres, die Sainte-Chapelle zu Paris, namentlich aber die Portale der Kathedrale von Reims zeigen *wahre Wunder* christlicher Bildnerei und *das Höchste, was diese Kunst nördlich von den Alpen im Mittelalter vor Sluter geleistet hat*. Die Bescheidenheit hat sich in *edle Einfachheit* verwandelt, welche zielbewusst und mit überraschender Sicherheit an ihre Aufgabe herantritt und der *Würde* und *Grösse* ebenso gerecht zu werden vermag, als der *anmuthvollen Schönheit*. Die Auffassung ist immer stylvoll, die Mannigfaltigkeit erscheint nirgends gesucht, die Motivirung überall naiv und natürlich, die Bewegung immer gewählt und maassvoll, die höfische Vornehmheit niemals geziert.“ (Reber 1886, S. 534f.; *Herv.*, G.S.)

Diese Auffassung über die französische Skulptur hat mit Sauerländers *Abzuehbild* eines angeblich „unüberhörbaren Einschlag(s) ins Zivilisationsfeindliche“ bei v. Reber offensichtlich nicht das Geringste zu tun - sie belegt vielmehr das Gegenteil.

keit von Anregungen aus dem französischen Kunstkreis aufscheinen läßt, bringt der *nationale Dünkel* sogleich das Argument vom *Übertrumpfen* ins Spiel.“²⁴⁹⁴

Schmarsow sprach aber nicht vom *Übertrumpfen*, sondern vom *Übertreffen* des französischen Vorbildes durch den Naumburger Bildhauer und veranschaulichte seine Auffassung durch einen Vergleich mit der zeitgenössischen Dichtkunst. Sauerländer machte aus den beiden Aussagen Franz von Rebers von 1886 und August Schmarsows von 1892, welche auf unterschiedliche Weise das Verhältnis der Naumburger Bildhauerei zur vorbildgebenden französischen Kunst zu bestimmen suchten,²⁴⁹⁵ eine chauvinistische Stellungnahme der deutschen Kunstgeschichtsschreibung vor dem 1. Weltkrieg überhaupt, indem er behauptete, ein „nationaler Denkmalkultus um die Naumburger Stifterfiguren, für welche das Klischee vom eleganten Franzosen die erwünschte negative Folie abgeben muß“, würde „bis 1918 in ständiger Wiederholung große Teile der kunsthistorischen Literatur über Naumburg“ durchtönen, wofür er außer v. Reber und Schmarsow, die Sauerländers Klischee vom chauvinistischen deutschen Kunsthistoriker der wilhelminischen Ära freilich nicht bestätigten, noch ein Zitat von Georg Dehio anführte.²⁴⁹⁶

2494 Sauerländer 1979, S. 174; *Herv.*, G.S.; (siehe Zitat in Fußnote 63).

2495 Zur Kritik Schmarsows an v. Rebers Auffassung vgl. Schmarsow 1892, S. 54 (Zitat zu Fußnote 65).

2496 Sauerländer 1979, S. 174. - Zu Dehio vgl. w.u., Zitat zu Fußnote 2501.

Die bei Sauerländer unterstellte Auffassung vom *Übertrumpfen* der französischen Skulptur durch einen deutschen Bildhauer in Naumburg läßt sich in der Literatur vor 1918, die Sauerländer unter der Überschrift eines *nationalen Denkmalkultus* abhandelt, nicht nachweisen (Sauerländer kann entsprechend auch keine Belege liefern).

Der französische Einfluss auf die Naumburger Skulptur wird in der Literatur dieser Jahre durchaus unterschiedlich beurteilt, *nie* aber - auch nicht bei Schmarsow, Hasak oder Cohn-Wiener - unter dem Gesichtspunkt eines *Übertrumpfens* des französischen Vorbildes abgehandelt:

„Wenn nun auch der Naumburger von der allgemeinen Strömung, die von Frankreich aus die deutsche Kunst ergriffen und im Innersten verwandelt hat, nicht ganz unberührt geblieben ist, so hat er doch seine eigentliche Grundlage in der sächsischen Schule; er fusst auf einer heimathlichen Tradition und man kann ihn für einen wirklich deutschen Künstler ansehen.“ (Weese 1897, S. 124.)

„Und es giebt eine geschichtliche Auffassung, die unsere herrlichsten Früchte, die Naumburger Stifterbildnisse und die Bamberger Heiligengestalten, jedes in seiner Art hochzuschätzen, d. h. ihrem innersten grundverschiedenen und doch verwandten Wegen entsprechend zu würdigen weiss. „Vielleicht erklären sich ihre höchsten Vorzüge nur durch die Lehre gothischer Bildnerschulen an den Kathedralen Frankreichs und das Fortbestehen des romanischen Stiles in Deutschland zugleich, zwei Factoren, die nur hier so ausgiebig sich vereinigen konnten. Weder der eine, noch der andere allein reicht aus.“ (Schmarsow 1898, S. 426.)

„Diesen Westchor [*in Naumburg*] schliesst ein Lettner ab, welcher ebenfalls mit Bildwerken reich geziert ist. (...). Es ist nicht dieselbe Hand, welche die Standbilder des

Chores geschaffen, sondern die, welche das Naturlaub in so meisterhafter Gestaltung gebildet hat. Es ist völlig unfranzösisch - daher rein deutsch. Wenn auch die Kreuzigung nicht ganz befriedigen will (...) so zeigen die einzelnen Bilder aus der Leidensgeschichte so viel Geschick für die Darstellung ganzer Handlungen, so viel Erfindungskraft in den Einzelfiguren, wie solch meisterhafte Beherrschung des menschlichen Körpers in allen Lagen und Stellungen, dass man diesem Künstler nur das höchste Lob spenden kann. Dabei will auch an ihnen gar nichts französisch anmuthen. Eine durchaus abweichende Darstellungsweise und Auffassung tritt uns entgegen.“ (Hasak 1899, S. 77.)

„Man übersah vollkommen, dass in der französischen Hochgotik die verschiedensten Stile nebeneinander existiren. Darum glaubte man bis heute die realistischen Werke in Naumburg als ungotisch, man setzte hinzu als unfranzösisch - als romanisch - als deutsch bezeichnen zu müssen.“ (Franck-Oberaspach 1900, S. 36.)

„Während aber in den Bamberger Figuren der [*sc. französische*] Einfluß nachgewiesen und für das Auge klar daliegt, ist er schon in Magdeburg nicht ganz so aufdringlich, viel versteckter aber noch in den ihnen folgenden Naumburgern. Auch hier ist er vielleicht, wie einst bei dem Freiburger Meister, erst aus zweiter Hand (...), und gerade dies ist es dann wieder, was die Naumburger Figuren als deutsche Werke in einen Gegensatz zur französischen Skulptur setzt.“ (Goldschmidt 1902a, S. 33.) - Bei Goldschmidt ist es 1902 die *Unkenntnis der französischen Skulptur aus eigener Anschauung* („zweiter Hand“), welche den deutschen Charakter der Naumburger Skulptur ausmacht. - Zur Kritik dieser Auffassung vgl. Dehio 1902 (Rez.), S. 462.

„Der Künstler [*sc. in Naumburg*] hat alles Konventionelle abgestreift; er steht der Natur mit offenem Blick, aber doch auch mit voller künstlerischer Freiheit gegenüber; und ebenso frei hat er aus der französischen Schulung seinen persönlichen Stil herausgearbeitet, einen mit unbefangener statuarischer Würde gepaarten Realismus.“ (Dehio 1905, S. 220f.)

„Die Naumburger Stifter sind also der zweite Höhepunkt der sächsischen Plastik und ihre Meister setzen unbewußt das schon in Freiberg erreichte Ziel fort, ohne in direktem Schulzusammenhang mit den Skulpturen der goldenen Pforte zu stehen. Sie sind also die ideelle Fortsetzung derselben. Dies erklärt sich dadurch, daß in Deutschland und Nordfrankreich, auf dessen breiten Stil der der Stifter zurückgeht, eine analoge Entwicklung stattgefunden hat. (...). Demnach sind die Naumburger Stifterfiguren der Höhepunkt einer doppelten Entwicklung, einer französischen und einer deutschen.“ (Bachem 1908, S. 95.)

„Sehr stark ist (...) der französische Einfluß an den Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen am Magdeburger Dom sowie an den Bamberger Figuren. Diese Werke, die um das Jahr 1240 zu datieren sind, stehen ganz außerhalb der einheimischen Entwicklung, sind also auch nicht (...) Vorstufen der Naumburger Werke. Denn die Naumburger Werke, die nach dem Jahre 1250 beginnen, haben wieder durchaus einheimischen Charakter, sie nehmen die Entwicklung wieder auf, die mit dem Jahre 1230 unterbrochen worden war.“ (Freyer 1911, S. 262.)

„Diese interessanteste Periode der frühen, sächsischen Skulptur wird den zweiten Band der Veröffentlichung bilden, der ungefähr die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts einschließt bis zu dem Eindringen der klassischen französischen Gotik, deren erste und bedeutendste Zeugen die im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen Skulpturen der Westfassade der Reimser Kathedrale sind. Ihren starken unverkennbaren Einfluß zeigen die Bildwerke im Westchor des Naumburger Domes. Mit ihnen hat in Sachsen jedes Schwanken zwischen einheimisch spätromanischen und französisch-gotischen Formen aufgehört.“ (Giesau 1914, S. 34f.)

„Aber Frankreich war nie das direkte Vorbild für Naumburg, wie für Bamberg oder Wetzlar. Diese typischen Motive erscheinen nie isoliert, sondern stets durch die eigene Phantasie bereichert, und in Harmonie mit der Bewegung des ganzen Körpers. Vergleicht

Um seiner Behauptung Plausibilität zu verleihen, die Naumburg-Literatur bis 1918 habe die Stifterfiguren „in ständiger Wiederholung“ als „Trophäen nationalen Konkurrenzdenkens“ abgehandelt, griff Sauerländer in loser Folge Äußerungen auf, welche den deutschen Charakter verschiedener Naumburger Figuren mit französischen Portalskulpturen konfrontierten - das klassische Vergleichspaar bildeten hierbei *Ekkehard* in Naumburg und die Figur des *Josef* vom mittleren Westportal der Reimser Kathedrale - , wobei für Sauerländer der Tatbestand des *nationalen Dünkels* schon dadurch erfüllt war, dass der Vergleich überhaupt stattfand. In der kontrastierenden Gegenüberstellung selbst - eine unverzichtbare Methode jeder kunsthistorischen Forschung, ohne die sie gar nicht existieren könnte - lag für den Autor der Vorwurf des *Übertrumpfens* begründet (ein Wort, das sich in der gesamten Naumburg-Literatur nur als Erfindung bei Sauerländer nachweisen lässt).²⁴⁹⁷

In der Forschung der wilhelminischen Zeit hätten sich die einzelnen Gestalten des Naumburger Zyklus „in eine Art Bilderfibel aus der Deutschen Vergangenheit“ verwandelt, „wobei Urteilkriterien der Milieutheorie, der Stammeskunde und der Rassenlehre sich mit der unreflektierten Projektion nationaler Leitbilder vermischen, die bedarfsweise markig oder sentimental ausfallen können.“ Eine solche *Bilderfibel aus der Deutschen Vergangenheit* habe August Schmarsow geliefert, für den Ekkehard einen *Typus* darstelle, „den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach

man etwa die Gerburg mit einer im Motiv verwandten französischen Statue wie der Königin von Saba von Reims, so zeigt sich, daß der Deutsche hier der französischen Eleganz und dem graziösen Lächeln vertieftere Gefühle gegenüberstellt.“ (Cohn-Wiener 1915a, S. 268.)

„Daß mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts Frankreich für eine der wichtigsten Wegstrecken der neueren Kunst die Führerrolle übernimmt, wer möchte das leugnen? Es sind gerade deutsche Gelehrte, die das am lautesten bekundet haben. Vor 17 Jahren hat auf dem internationalen kunsthistorischen Kongreß in Paris Georg Dehio, den man doch auch in Frankreich als einen der berufensten Kenner und Wortführer der deutschen Kunst schätzt, vor einem erlesenen Publikum von dem weitgehenden Einfluß der französischen Kunst auf die deutsche gesprochen, und wenn Måle die deutsche kunstgeschichtliche Literatur genau kennen würde, würde er finden, daß der Nachweis der französischen Einflüsse und Vorbilder wie ein roter Faden durch die Forschungen der letzten zwei Jahrzehnte durchgeht.“ (Clemen in: Måle 1917a, S. 66.)

2497 Soweit die Naumburg-Literatur zu überblicken ist - der Verfasser dieser Zeilen hat über 800 Titel berücksichtigt - kommt das Wort (und mehr noch die Sache) des *Übertrumpfens* der französischen Skulptur - anders als das Urteil des *Übertreffens* - nur als Erfindung Sauerländers vor. Es handelt sich um ein von Sauerländer erfundenes Klischee, welches die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der älteren Naumburg-Forschung durch ein Abziehbild ersetzen soll.

begegnet“.²⁴⁹⁸ Wilhelm von Kamburg zeige nach Schmarsow die „deutsche Gemütsiefe ... mit dem Anklang wendischen Weichmuts“,²⁴⁹⁹ und in Timo von Kistritz stehe „ein individueller Charakter, rückhaltlos und ehrlich, wie heute ein deutscher Bauernsohn, in seiner Ganzheit vor uns“.²⁵⁰⁰ So sehr diese Zitate den Versuch Schmarsows deutlich machten, die Figuren des Ekkehard, Wilhelm und Timo individuell zu charakterisieren und dabei gleichzeitig ihre *deutsche* Eigenart herauszustellen, so wenig ist in diesen Charakterisierungen von einem *Argument des Übertrumpfungens* die Rede, oder gar von *Trophäen nationalen Konkurrenzdenkens*, selbst nicht von einem *nationalen Denkmalkultus*, welcher diese Darstellung durchtönen soll.

Bei Dehio, den Sauerländer anschließend zitierte, fand sich noch am ehesten das durch Sauerländer der Literatur dieser Jahre als Leitmotiv nachgesagte „Klischee vom eleganten Franzosen“, welches „die erwünschte Folie“ für eine nationale Charakterisierung abgeben sollte, denn bei Dehio heißt es in seiner während des 1. Weltkrieges verfassten *Geschichte der deutschen Kunst* über Ekkehard an einer Stelle, die auch Sauerländer zitierte: „Der Deutsche, schwerfällig, tüchtig, gar nicht auf Repräsentation bedacht, aber sicher in seinem Herrenbewusstsein.“ Und diese Beschreibung wird bei Dehio kontrastiert mit einer Charakterisierung des Josef vom Reimser Westportal, der als „elegant, geschmeidig, verwegen, mit spöttischen Augen und kecker Frisur“²⁵⁰¹ bezeichnet wird, so dass sich bei Dehio am ehesten für Sauerländer die Gelegenheit geboten hätte, die Prinzipien einer nationalen Naumburg-Forschung eingehender aufzuzeigen. Statt nun aber Dehios Würdigung der Naumburger Stifterfiguren kritisch zu kommentieren, meinte Sauerländer, Dehios Ausführungen gehörten „im übrigen *zum Vorzüglichsten, was je zum Thema geschrieben wurde*,“ eine Bemerkung, mit welcher Sauerländer seine eigene Kritik konterkarierte und der Beliebigkeit anheimstellte.²⁵⁰²

Zusammenfassend bemerkte Sauerländer zur wilhelminischen Phase der Naumburg-Rezeption, dass sie „die Kenntnis der Naumburger Figuren entschieden präzisiert“ habe und nannte dafür genau dieselben Autoren als Beiträger, die er zuvor als Repräsentanten eines *nationalen Denkmalkultus* verworfen hatte, wobei er

2498 Schmarsow 1892, S. 22; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 174 (n.23). - Siehe Kap. II. 1 (*Ekkehard*) und Zitat in Fußnote 100.

2499 Schmarsow 1892, S. 26; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 174 (n.23). - Siehe Kap. II. 1 (*Wilhelm*) und Zitat zu Fußnote 122.

2500 Schmarsow 1892, S. 27; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 174f. (n.23). - Siehe Kap. II. 1 (*Timo*) und Zitat in Fußnote 124.

2501 Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Berlin-Leipzig 1919, S. 341*; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 175 (n.24). - Siehe Kap. IX. 1 und Zitat in Fußnote 748.

2502 Sauerländer 1979, S. 175; *Herv.*, G.S.

„an erster Stelle Schmarsows grundlegende Publikation und Bergners Inventar“ hervorhob.²⁵⁰³ Schmarsow und Bergner seien „mit den Mitteln der damals neu entwickelten Stilkritik zu Resultaten gelangt, die vielfach *bis heute gültig* blieben.“²⁵⁰⁴

Deutsche Naumburg-Forschung nach 1918

In seinem Überblick legte Sauerländer kaum Wert auf die *präzisierten Kenntnisse* der älteren Naumburg-Forschung, von der er nur allgemein behauptete, dass man viel von ihr lernen könne.²⁵⁰⁵ Dagegen stellte er fest, dass die spätere Forschung „die alten Klischees“ nie völlig aufgegeben und nach dem 1. Weltkrieg „die durch Schmarsows Text vorgezeichnete Linie weiter ausgeführt“ habe, freilich in einer *verinnerlichten* Weise. Die nationalen Töne hätten nach der Niederlage im 1. Weltkrieg gegen Frankreich „einen abermals beschwörenden, inbrünstigeren Klang“ angenommen, „wobei als Bezugspunkt nun charakteristischerweise das Volk gewählt“ worden sei.²⁵⁰⁶ In die Weimarer Zeit fiel nach Sauerländer vor allem auch der Beginn der „Vulgarisierung und verlegerischen Vermarktung des Phänomens Naumburg durch Bildbände, in denen sich ein filmischer photographischer Stil der

2503 Siehe Kap. II. 1 (*August Schmarsow 1892*) und Kap. IV. (*Die Entdeckung einer Naumburger Bildhauerpersönlichkeit durch Heinrich Bergner*).

2504 Die widersprechende Kennzeichnung Schmarsows und Bergners als einerseits ideologisch vorgeprägt (*nationale Denkmalkultur*), andererseits als durch *präzise* „Kenntnis der Naumburger Figuren“ ausgezeichnet, erlaubt es Sauerländer, sich der Resultate dieser Forscher zu bedienen und sie gleichzeitig pseudokritisch zu verwerfen:

„Ihr [*sc. Schmarsows und Bergners*] Sensus für melodramatische Historie hat sie zu Erwägungen geführt, welche die spätere Forschung vielleicht vorschnell als nur theatralisch, sozusagen als projizierte Geschichtsmalerei, von sich gestoßen hat. (....). Für den Kunsthistoriker aber ist an dem Fall lehrreich, wie angesichts dieser so sprechenden und wegen der verschütteten Quellen auch wieder so stummen Statuen die interpretierende Phantasie ihr Spiel zu treiben beginnt und die alten Bilder für ganz neue Legitimationsansprüche mobilisiert.“ (Sauerländer 1979, S. 175.)

2505 Fragt man Sauerländer nach *bestimmten* Ergebnissen der Naumburg-Forschung, die seiner kritischen Prüfung standhalten würden, so erhält man *keine* Antwort. Sauerländers allgemeine Verbeugung vor Dehio - „Dehios Würdigung der Naumburger Stifterfiguren in der Geschichte der deutschen Kunst gehört im übrigen zum Vorzüglichsten, was je zum Thema geschrieben wurde“ (Sauerländer 1979, S. 175; siehe Zitat zu Fußnote 2400) - erscheint allenfalls durch Dehios allgemeines Urteil über die baugeschichtliche Stellung des Naumburger Westchors begründet (Sauerländer 1979, S. 180; zitiert in Fußnote 2358), wird jedoch - wie bereits gezeigt - durch Sauerländer selbst in Frage gestellt, wenn er Dehios Vergleich des Naumburger Ekkehard („sicher in seinem Herrenbewusstsein“) und des Reimser Josef („mit spöttischen Augen und kecker Frisur“) (Sauerländer 1979, S. 175; Zitat zu Fußnote 2501) anführt, eine Gegenüberstellung, die Sauerländer als „*nationalen Denkmalkultus* um die Naumburger Stifterfiguren, für welche das Klischee vom eleganten Franzosen die erwünschte negative Folie abgeben muß“ (Sauerländer 1979, S. 174; Zitat zu Fußnote 1052) kritisiert hatte.

2506 Sauerländer 1979, S. 175.

Figuren bemächtigt und sie stimmungsvoller inszeniert als irgendeine Beschwörung durch das Wort es vermöchte. Der wichtigste und wohl am weitesten verbreitete Bildband war Wilhelm Pinders und Walter Hege erstmals 1925 erschienenes Buch *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, das bis 1935 nicht weniger als fünf Auflagen erlebte.“²⁵⁰⁷

Die Naumburg-Forschung Wilhelm Pinders

Obwohl die Naumburg-Forschung der 1920er Jahre durch eine ganze Reihe von Forschern - zu nennen sind die Autoren Erwin Panofsky, Hans Jantzen, Hermann Giesau und Hermann Beenken - geprägt wurde, entwarf Sauerländer ein Bild der Forschung dieser Zeit, das sich ganz einseitig auf Pinders Naumburg-Publikationen stützte.²⁵⁰⁸ Sauerländer zitierte Pinder als Kronzeugen für einen *Geniekult*, der mit dem Naumburger Bildhauer der Stifterfiguren in den 1920er und 1930er Jahren getrieben worden sei. „Um den ‚Naumburger Meister‘, diesen ‚einen, dessen riesenstarkes Ich auch die roheren und schwächeren Formen noch bestimmte‘, ebenbürtig in das Pantheon des europäischen Geistes einführen zu können“, habe Pinder „ganz neue, von den späten *Entartungsformen* des Geniekults angeregte Vergleiche bemüht. Der leitende Bildhauer sei ‚ein Genie vom Range Rembrandts oder Michelangelos‘ gewesen“. ²⁵⁰⁹ Sauerländer ging davon aus, dass der Bildhauer der Naumburger Stifterfiguren *kein* ‚Genie vom Range Rembrandts oder Michelangelos‘ gewesen sei. Er wies Pinders Vergleich des Naumburger Bildhauers mit diesen beiden Künstlern späterer Epochen, die Sauerländer offensichtlich höher schätzte (oder die er aus anderen, nicht genannten Gründen mit dem Naumburger Bildhauer nicht verglichen sehen wollte), zurück (was im Urteil über Kunst, in welchem immer auch ein subjektives Moment eine Rolle spielt, notwendigerweise vorkommt), fügte dann aber hinzu, der Vergleich stelle eine *Entartungsform des Geniekults* dar, womit sich Sauerländer zur Denunziation des zwar subjektiven, aber argumentativ vorgetragenen Urteils Pinders eines Begriffs (*Entartungsform*) aus der *Rassenkunde* und der *Nazizeit* bediente.

Sauerländer kritisierte, dass Pinder in seinem Naumburg-Buch von 1925 dem Bildhauer des Stifterzyklus im Anschluss an eine ausführliche stilkritische Untersuchung einen „Wille(n) zum Seelischen, gleich dem Shakespeares oder

²⁵⁰⁷ Ebd. - *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, aufgenommen durch Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder, Berlin 1925. - Siehe Kap. X.3.

²⁵⁰⁸ Siehe Kap. X. 1 (*Erwin Panofsky 1924*), Kap. X. 2 (*Hans Jantzen 1925*), Kap. X. 3 (*Wilhelm Pinder 1925*) und Kap. X. 4 (*Hermann Giesau 1925*).

²⁵⁰⁹ Pinder 1925, S. 16; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 175; *Herv.*, G.S. - Siehe auch Zitat und Anmerkung in Fußnote 936.

Beethovens“ nachsagte und - national-verallgemeinernd - den gleichen Willen pathetisch als „geheimes Ziel aller Deutschen nach der Seelenlandschaft“ am Werk sah. Sauerländer charakterisierte diese Bemerkung zunächst als „eine sehr expressionistische Art des Beschreibens, die uns hier entgegenklingt“ (eine sicherlich nicht unpassende Charakterisierung der hochpathetischen Ausdrucksweise Pinders), behauptete dann aber, dass sich bei Pinder „die Statue in die Seelenlandschaft auf(löst)“, ohne den Kontext zu zitieren, in welchem Pinder seine Bemerkung von der *Seelenlandschaft* traf, und fuhr dann fort, dass Pinder „die schon bei Schmarsow anklingende Bezugnahme auf Stammeslehre und Rassenkunde“ aufgreife und sie mit Kategorien verbinde, „die an Kretschmers *Körperbau und Charakter* erinnern“ würden, wofür Sauerländer als Beleg Pinders Vergleich der Figur des Ekkehard mit „Nobelgestalten der deutschen Vergangenheit“ wie Luther, Bach und Leibniz anführte.²⁵¹⁰

Während aber Pinders Vergleich mit Luther, Bach und Leibniz lediglich darauf abzielte, der Figur des Ekkehard einen bestimmten Charakter zuzuweisen, zielte Sauerländers Hinweis auf Kretschmers *Körperbau und Charakter* darauf ab, Pinder eine *rassistische* Interpretation der Naumburger Stifterfiguren zu unterstellen, welche Pinder hier nicht vornahm und an anderer Stelle explizit zurückwies.²⁵¹¹ Sauerländer führte dann ein weiteres Zitat an, um Pinder eine durchweg völkische Interpretation der Stifterfiguren zu unterstellen. Pinder schreibe: „Die Gestalten dieses Bauernadels sind gleichsam die *vorgeistige*, aber tief beseelte Vorform jenes *geistigen* Breitmenschen-Typus, zu dem auch Beethoven, Bach, Händel, Rembrandt, Schubert gehören.“²⁵¹² Pinder machte hier durch das Epitheton *geistig* deutlich, dass es ihm

2510 Pinder 1925, S. 37; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 176. - Vgl. Zitat zu Fußnote 996.

So heiße es bei Pinder (ebd.): „Bei Ekkehard fühlt man wirklich das Volk, sogar den Teil des deutschen Volkes, der Luther, Bach und Leibniz hervorgebracht hat.“

2511 Pinder übernimmt mitnichten, er *kritisiert* vielmehr die bei Schmarsow „anklingende Bezugnahme auf Stammeslehre und Rassenkunde“. Die Kritik Pinders an Interpretationen nach dem Muster einer „Rassenfibel mit Illustrationsbeispielen aus der Reihe der *Großen Deutschen*“ lässt sich umso weniger verkennen, als sie Pinder in seiner *Kunst der deutschen Kaiserzeit* explizit ausgesprochen hat. Nicht zu übersehen ist freilich, dass Sauerländer nur oberflächlich oder gar nicht liest, und dass er den durch ihn zitierten Äußerungen eine Bedeutung unterlegt, welche diese Äußerungen weder ihrem Wortlaut nach noch in ihrem Argumentationszusammenhang oder ‚zwischen den Zeilen‘ aufweisen.

Siehe Kap. XIV. 5 (*Rasse und Volk in kunsthistorischer Betrachtung*) und (*Der deutsche Charakter der Naumburger Skulptur - Kritik eines rassistischen Erklärungsansatzes*), v.a. die Zitate und Hinweise in Fußnoten 1447, 1448, 1453 und Zitat zu Fußnote 1455.

2512 Pinder ⁵1935(1925), S. 39f., zitiert bei Sauerländer 1979, S. 176; *Herv.*, G.S. (= Pinder 1939, S. 30). - Dieser um die Musiker-Namen Händel und Schubert vermehrte Vergleich fehlt in der Ausgabe von Pinders Naumburg-Buch von 1925.

nicht auf eine physische oder gar völkische und rassische, sondern auf eine *geistige* Charakterisierung ankam, was aus dem vollständigen Satz, dem die Formulierung des *geistigen Breitmenschen-Typus* entnommen ist, noch deutlicher wird. Dort heißt es: „Es sind großartige *Charaktergestalten*, Verdichtungen *menschlicher Eigenschaften*, die ein sehr Klarsehender wahrnehmen konnte, zum bildnishaften Ausdruck. Bei Ekkehard fühlt man wirklich das Volk, man fühlt sogar den engeren Teil des deutschen Volkes, der Luther, Bach und Leibniz hervorgebracht hat.“²⁵¹³ Rassische Kriterien, die durch Pinder prinzipiell abgelehnt wurden, waren seinem Vergleich mit den *großartigen Charaktergestalten* eines Beethoven, Bach, Händel, Rembrandt und Schubert nicht zu entnehmen. Dennoch kommentierte Sauerländer: „Die Nähe zur *Rassenfibel* mit Illustrationsbeispielen aus der Reihe der *Großen Deutschen* ist an einem solchen Satz auch *bei größtem Wohlwollen* schwer zu übersehen.“²⁵¹⁴

Wenn Pinder pathetisch vom Naumburger Stifterchor als *Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst* sprach,²⁵¹⁵ dann meinte er damit nicht - wie Sauerländer behauptete - die „Weihestätte eines völkisch gefärbten ästhetischen Erlebnisses, abgelöst von aller konkreten historischen und kirchlichen Überlieferung“,²⁵¹⁶ sondern sprach eben die historische und kirchliche Überlieferung an, indem er ausführte, dass Bischof Dietrich von Wettin

*„das Glück (hatte), gleich zwei Meisterleistungen in nächster Nähe entstehen zu sehen, die unverkennbare Verwandtschaft der architektonischen Idee bezeugen: den Ostchor der Zisterzienserkirche von Schulpforta - und den Westchor von Naumburg; Und indem er auch auf den Meißener Dombau Einfluß nahm, wird er für uns der Mäcen nicht nur der feinsten gotischen Bauschule Mitteld Deutschlands, sondern vor allem des größten plastischen Genies und seiner Werkstatt. Die meisten Jahre seiner Regierungszeit muß er mit dem geheimnisvollen Großen verlebt haben, der aus dem Naumburger Dome ein Heiligtum der deutschen Bildhauerkunst gemacht hat und dessen persönliche Atmosphäre - eine der unverkennbarsten aller Zeiten - auch da wirkte, wo seine Hand nicht selber zügriff.“*²⁵¹⁷

Pinder evozierte die *persönliche Atmosphäre* eines *plastischen Genies und seiner Werkstatt* und meinte ein *künstlerisches Erlebnis* und mitnichten ein völkisches.

2513 Pinder 1925, S. 37 (Pinder 1939, S. 30).

2514 Sauerländer 1979, S. 176.

Man hätte sich in Sauerländers Abhandlung weniger *Wohlwollen* - man vergleiche etwa Sauerländers *Wohlwollen* gegenüber Gertrud Bäumers nazistischer *Blut- und Bodenideologie* im Vorwort zur 2. Auflage ihres Buches *Die Frauengestalt der deutschen Frühe* (1940, S. 15-17), wo die Autorin ein Bekenntnis zur nationalsozialistischen Bewegung ablegt (Sauerländer 1979, S. 177 u. n.37; und Fußnote 1159) - als vielmehr eine genauere Lektüre und ein höheres Maß an analytischem Verstand gewünscht.

2515 Pinder 1925, S. 5; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 175.

2516 Ebd.

2517 Pinder 1925, S. 4f.

Der Sündenfall photographischer Reproduktion und nabsichtiger Deskription

Die Naumburg-Forschung der 1920er Jahre, die sich nach Sauerländer durch eine - exemplarisch an Pinder dargelegte - „Nähe zur *Rassenfibel* mit Illustrationsbeispielen aus der Reihe der *Großen Deutschen*“ auszeichnen sollte, war in ihren wissenschaftlichen Vertretern (Panofsky, Jantzen, Pinder, Giesau, Beenken) durch stilanalytische Untersuchungen und eine Erforschung der Zusammenhänge der Naumburger Skulpturen mit ihren französischen Voraussetzungen geprägt (wozu auch die Suche nach Frühwerken eines *Naumburger Meisters* an französischen Kathedralbauhütten gehörte), wobei die soeben genannten Autoren die Bildwerke als Arbeiten einer Künstlerpersönlichkeit oder auch eines Bildhauergenie und seiner Werkstatt, nicht jedoch einer *Rasse*, würdigten.²⁵¹⁸

Indem er exemplarisch Wilhelm Pinders zuerst 1925 erschienenen Naumburg-Buch mit Aufnahmen Walter Heges im Auge hatte²⁵¹⁹ stellte Sauerländer die These auf, dass die Naumburg-Literatur der Weimarer Zeit *um 1930* sich nicht zuletzt durch photographische Aufnahmen zu „unkontrolliert(en) und von Stimmungen hypnotisiert(en)“ Beschreibungen habe hinreißen lassen. Unter Berufung auf Walter Benjamin meinte Sauerländer, dass die (photographische) Reproduktion das Reproduzierte, d.h. die Stifterfiguren im Naumburger Westchor, aus der Tradition herausgelöst und diese mit den zeitgenössischen Diven des Films auf eine Stufe gestellt habe. Das Phänomen einer *optischen Allgegenwart* dieser Figuren habe die Rezeption der späten Weimarer Jahre und der Nazizeit geprägt.²⁵²⁰

2518 Siehe Abschnitt X. (*Die Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit in der Forschung der 1920er Jahre*).

2519 Siehe die Anmerkung in Fußnote 934.

2520 „Ein gemeinsamer Zug all dieser Beschreibungen aus der Zeit um 1930 liegt in dem auffallenden *Abbau an Distanz*, dem ‚Pygmalionismus‘, welchem sie sich unkontrolliert und zuweilen wie von Bildern, Eindrücken, Stimmungen hypnotisiert hingeben. Sie gehen mit den siebenhundert Jahre alten Stifterstatuen um, als seien es vertraute Figuren des eigenen Zeitalters, allgegenwärtige Berühmtheiten wie die Stars und Diven des zeitgenössischen Films. Die äußeren Gründe für dieses Verhalten sind keineswegs geheimnisvoll. Die Kamera des sich als Künstler gerierenden Lichtbildners hatte die Naumburger Bildwerke aus der strengen Architektur des Chores entführt, ihnen eine sekundäre, vagierende Existenz verliehen, sie in eine zu Zeiten Kuglers oder Schnaases noch gar nicht vorstellbare, *lockende Nähe* gezogen. Sie hat auch das Wort der Interpreten in ihren Bann geschlagen und unter ihre effekthascherische Konkurrenz gezwungen. ‚Die Reproduktionstechnik . . . löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. ... Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.‘ [33 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1961, 153.] Dieser Satz Walter Benjamins läßt sich kaum durch ein zweites kunstgeschichtliches Beispiel besser, freilich auch trivialer illustrieren als durch die soeben beschriebene Phase der Naumburg-Rezeption.“ (Sauerländer 1979, S. 176 u. n.33.)

Da eine *optische Allgegenwart* der Naumburger Stifterfiguren noch keine bestimmte - etwa völkische - Auffassung mit sich führte, Sauerländer aber beweisen wollte, dass „das Verlangen, die Figuren als lebende Bilder an sich zu ziehen, sie zur Beute eigenmächtiger Phantasie zu machen“ diese für „Nationalstolz und Herrenmenschentum, Völkisches und Rassenkunde“ zugänglich gemacht habe,²⁵²¹ löste er alle gattungsspezifischen Unterschiede der Rezeption („Vereinnahmung“) in Romanschriftstellerei, Film, Theater und wissenschaftlicher Literatur auf und wählte seine Beispiele gezielt aus der *Romanschriftstellerei* und dem *Theater* der 1930er Jahre, in denen sich die Darstellung unmittelbar mit einer nationalistischen Interpretation der Naumburger Stifterfiguren verbunden hatte.²⁵²²

2521 Sauerländer 1979, S. 172f.

Sauerländer konstatiert „das Verlangen, die Figuren als lebende Bilder an sich zu ziehen, sie zur Beute eigenmächtiger Phantasie zu machen“ als Tendenz einer Rezeption der Naumburger Stifterfiguren nach der Reichsgründung 1871 in wilhelminischer Zeit, welche sich in den folgenden Rezeptionsphasen der Weimarer Zeit und der Nazijahre verschärft hätte, bis sie am Ende des 2. Weltkrieges zerfiel:

„Die nationalen und die völkischen Deutungsmuster für den Zyklus zerfielen, sobald die politischen Interessenzusammenhänge und Ideologiebedürfnisse, aus denen sie nach 1871 entstanden waren, durch den Untergang des Deutschen Reiches 1945 außer Kraft gesetzt wurden.“ (Sauerländer 1979, S. 178.)

2522 „Nur einige Proben aus diesem meist unerträglich trivialen Schrifttum seien hier mitgeteilt. »Zum Bischof, der von dem Troß und den Windspielen gefolgt, in den Hof eingeritten war, trat der Hauswart in ehrerbietiger Haltung; Erlauchter Herr! Die Steinmetzen aus Mainz sind angekommen«, so beginnt ein 1935 erschienener *Roman* »Reglindis« von Heinz Hellmut Wittram. Wenige Seiten später betreten Bischof und Meister gemeinsam den Dom, in dem es dann zum schicksalsschwangeren Gespräch zwischen Auftraggeber und Künstler kommt: »Der Chor war von schwerem goldenem Licht erfüllt. Der Bischof schwieg einen Augenblick. Dann wies er auf die Sockel hin, die rings um den Raum angebracht waren . . . Meister, Ihr seht diese zwölf Sockel. Als ich in Mainz Eure ... Arbeiten sah, sagte ich mir: Ihr seid es, der zur Wirklichkeit machen wird, was ich sehe. Denn ich sehe die Gestalten, als seien sie schon wirklich da. Hier die fromme schöne Gerburg, dann Konrad den Wettiner, dann Hermann und Reglindis nebeneinander ... Ich sehe sie in ihren Gebärden, ihren Farben, als hätte ich mit ihnen gelebt. Durch Euch Meister, soll meine Schau die Gestaltung in Stein empfangen, soll sie ... Ewigkeit werden.« Der Faden der weiteren Handlung ist dann die Verlesung einer Chronik, aus welcher der Meister von dem Schicksal der Personen hört, die er im Chor darstellen soll. Eingebildet werden als Stimmungsträger Photographien der Stifterstatuen. Die peinliche Sentimentalität der Frauenschilderung mit fatalen Anklängen an Mittelhochdeutsches und Minnesängerisches hat etwas von schlechtem Bühnenauftritt. »Frau Gerburg stand hoch und milde.« »(...)« »Wie eine düstere Wolke glitt es über Frau Utas Antlitz. Ihr Atem ging hörbar. Aber sie blickte nur ins Land, sagte nichts.« [34 Heinz Hellmut Wittram, *Reglindis. Ein Roman um die Stiftergestalten des Naumburger Domes, Weimar 1935* 5, 8, 209, 172.] Vulgarisiertes *Kunsthistorikertum* und sich der filmischen Inszenierung nähernde Lichtbildnerie regen einen historischen Roman an, der noch 1935 an Dahn, Freytag oder Scheffel denken läßt“ (Sauerländer 1979, S. 176f.)

Sauerländer übertrug populäre Beispiele einer nationalen oder auch nur sentimental Vereinnahmung der Stifterfiguren auf die Naumburg-Forschung der Zeit und machte eine *nahsichtige Deskription* in der deutschsprachigen Kunstgeschichte für Nationalstolz und Herrenmenschentum, Völkisches und Rassenkunde in der Populärliteratur verantwortlich.

Das Verhältnis rassistischer Interpretation und nahsichtiger Deskription

Das einzige kunsthistorische Beispiel einer rassistischen Vereinnahmung der Stifterfiguren, die sich mit einer nahsichtigen Deskription verband, war in einer Bemerkung August Schmarsows von 1934 zu finden, die Sauerländer mit den Worten zitierte: „Er [*Schmarsow*] meinte über *Reglindis* im Vergleich zu *Uta*. ‚Wie anders wirkt da das jugendfrische Slawenkind, das sicher ein Königskind aus Polen sein soll: es ist, solchem Urbild des Adels gegenüber, doch nur als gutmütiges, aber herzlich unbedeutendes Dienstmädchen einzuschätzen.‘“²⁵²³ Dieser Äußerung Schmarsows ließ sich ein Rassendünkel des Autors, aber keine Affinität von Rassendünkel und nahsichtiger Beschreibung entnehmen. Wenn Schmarsow *Reglindis* als *jugendfrisches Slawenkind* bezeichnete, dann verdankte sich diese Äußerung der subjektiv voreingenommenen Anschauung des Autors, war für sich genommen aber noch nicht rassistisch. Erst als Schmarsow hinzufügte, *Reglindis* sei „nur als gutmütiges, aber herzlich *unbedeutendes Dienstmädchen einzuschätzen*“, ließ sich eine rassistisch abwertende Bemerkung herauslesen. Doch verdankte sich *diese* Äußerung nicht mehr der Anschauung, sondern einer davon unabhängig angestellten *Einschätzung* und damit einer *Distanzierung* vom Objekt: keinem *Abbau an Distanz*, sondern umgekehrt einer ideologisch motivierten *Zunahme an Distanz* des Autors vom Gegenstand seiner Betrachtung, die dem Autor seine rassistische Einschätzung überhaupt erst ermöglichte.²⁵²⁴

Wilhelm Pinder, den Sauerländer wiederholt als Kronzeugen für eine *nahsichtige* Deskription anführte, hatte sich 1935 scharf gegen eine rassistische Betrachtungs-

²⁵²³ August Schmarsow, *Im Stifterchor zu Naumburg*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (1934) S. 8; zitiert bei Sauerländer 1979, S. 176 u. n.32.

Für Schmarsows rassistische Interpretation der *Reglindis* ist seine *Exegese im Sinne der Rassenkunde*, nicht aber seine nahsichtige Deskription verantwortlich.

²⁵²⁴ „Die *Exegese im Sinne der Rassenkunde*, welche der gleiche Autor vier Jahrzehnte zuvor eingeleitet hatte, färbt sich jetzt - bewußt oder unbewußt - mit der Ideologie vom Herrenvolk und deren handfester sozialer Praxis ein. Gemessen an *Uta*, dem Urbild des Adels, wird *Reglindis* sozusagen zum Urbild des kaschubischen Dienstpersonals.“ (Sauerländer 1979, S. 176 u. n.32; *Herv.*, G.S.)

Für Schmarsows rassistische Interpretation der *Reglindis* ist seine *Exegese im Sinne der Rassenkunde*, nicht aber seine nahsichtige *Deskription* verantwortlich.

weise in der Kunst gewandt.²⁵²⁵ Umgekehrt verdankten sich die explizit rassekundlichen Interpretationen der Naumburger Stifterfiguren bei Gertrud Bäumer 1928 einer feministischen *Blut- und Bodenideologie* der Autorin²⁵²⁶ und ließen sich ebenso wenig auf eine *nahsichtige* Deskription zurückführen wie die ausgesprochen antisemitische Interpretation des Naumburger Passionszyklus bei Peter Metz. Metz gab sich keineswegs einer *unkontrollierten und von Stimmungen hypnotisierten* Betrachtungsweise hin, sondern trug distanziert und ganz bewusst eine Theorie über die *Rolle des Bluts* in der Heilsgeschichte vor, mit der er seine antisemitische Auffassung durch eine pseudotheologische Begründung verdeckte. Mit der Anschauung und einer nahsichtigen Deskription der Naumburger Kreuzigungsgruppe hatte Metz' Metapher von Christus als *Rächer* und *Eckstein*, der denjenigen, der auf den Stein fällt (=die Juden), *zerschmettert* und *zermalmt*, nichts zu tun.²⁵²⁷

Interpretationen zum Naumburger Stifterzyklus, die durch „Nationalstolz und Herrenmenschentum, Völkisches und Rassenkunde“ geprägt sind, ließen sich in der Naumburg-Literatur der 1920er und 1930er Jahre nachweisen, und wurden in vorliegender Untersuchung an konkreten Beispielen dieser Zeit dargelegt.²⁵²⁸ Diese Interpretationen zeichneten sich neben ihrer ideologischen Absicht durch einen *Verzicht auf nahsichtige Deskription* und dadurch aus, dass sie den Charakter des Gegenstandes *nicht* an ihm selbst aufzeigten und entwickelten. Sie trugen ihre Ideologien vielmehr an den Gegenstand heran. Um ihre der Sache äußerlichen ideologischen Absichten geltend zu machen, mussten die Interpreten auf eine nahsichtige Beschreibung verzichten oder konnten diese nur isoliert von ihrer ideologischen Interpretation durchführen. Denn sobald die ideologische Betrachtung zur nahsichtigen Beschreibung übergang, geriet sie mit sich selbst in Widerspruch und der Gegenstand machte sich in seiner wirklichen Beschaffenheit gegen ideologische Vorurteile geltend,²⁵²⁹ woraus sich der *Widerrille* jeder ideologischen Betrachtungsweise gegen eine *nahsichtige Deskription* erklärt.

2525 Siehe Kap. XIV. 5 (*Rasse und Volk in kunsthistorischer Betrachtung*).

Wenn Pinder nationale Eigentümlichkeiten an den Stifterfiguren feststellt (siehe Fußnote 1453, so in charakterisierendem, nicht in rassistisch-denunziatorischem Sinn.

2526 Siehe Kap. XII. 2 (*Der deutsche Mensch*) und Fußnoten 1159 und 1163.

2527 Siehe Kap. XIX. 1 (*Richtspruch über die Synagoge*) und Kap. XX. 1 (*Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts*) sowie die Anmerkungen in Fußnoten 1789, 1790 und 1806.

2528 Siehe u.a. Kap. XII. 2 (*Gertrud Bäumer 1928*), Kap. XIV. 3 (*Lothar Schreyer*) und Kap. XIV. 4 (*Walter Möllenberg*).

2529 Dies gilt nicht nur für Interpretationen unter dem Vorzeichen von *Nationalstolz und Herrenmenschentum, Völkischem und Rassenkunde*, sondern auch für Versuche, die Naumburger Stifterfiguren als *Fürstenspiegel in Stein* oder als *Ersatzgrabmäler* zu interpretieren.

2. Helga Scieurie (1989) ²⁵³⁰*Die Problematik des Todes im Mittelalter*

Auf den ersten Blick stellen Helga Scieuries Ausführungen zur Naumburger Skulptur im Standardwerk zur *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, die sie als Mitherausgeberin einer Gemeinschaftspublikation Jenaer, Hallenser und Berliner Wissenschaftler im Jahr 1989 vorlegte, einen Forschungsbericht dar, in welchem die großen Themen der Naumburg-Literatur der vergangenen Jahrzehnte in kritischer Auseinandersetzung vorgestellt wurden. Wenn somit ein Schwerpunkt ihrer Abhandlung in einer Rezension wichtiger Forschungsergebnisse bestand, so legte die Autorin doch weit größeres Gewicht auf eine *neue theologische* Interpretation des Naumburger Stifterzyklus unter Berücksichtigung einer zuvor wenig beachteten Gattung von Literatur zur *Problematik des Todes im Mittelalter*, die sie für eine eschatologische Gesamtdeutung des Figurenzyklus auszuwerten suchte. ²⁵³¹ Die Fülle an Fragen, welche die Autorin dabei aufwarf, machten deutlich, dass die Ergebnisse ihrer Studie (auch nach Meinung der Autorin selbst) noch hypothetisch blieben und der Anspruch nach einer die verschiedenen Auffassungen integrierenden Deutung des Naumburger Stifterzyklus - Scieurie verwies auf die Themen Bistumsgeschichte, religiöse Strömungen der Zeit, die Herausbildung der

2530 Zu Helga Scieurie, *Die Skulpturen des Naumburger Doms*, in: *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, hrsg. v. Friedrich Möbius und Helga Scieurie, Leipzig 1989, S. 334-348 [Scieurie 1989a] (wiederveröffentlicht unter dem Titel: *Die Naumburger Stifterfiguren zwischen Repräsentation und Gericht*, in: Helga Scieurie und Friedrich Möbius, *Der Naumburger Westchor, Figurenzyklus, Architektur, Idee*, Worms 1989. (S. 5-44) [Scieurie 1989b]), vgl.: Schulze 1995, S. 60 (n.49) / Dautert/ Plaumann 1996, S. 297 (n.1, 7), 309 / Gabelt/Lutz 1996, 288 (n.58, 64) / Köllermann 1996, S. 358 (n.33), 361 (n.57) / Rasche 1996, S. 367 (n.9) / Cremer 1997, S. 56-58 / Schubert E. 1999a, S. 578 / Jung 2002, S. 207f. (n.44) / Schürmann 2006 (Ms.), S. 87 (n.260).

2531 Gegen Sauerländer gewandt meint die Autorin, dass durch die neuen Forschungen zur *Problematik des Todes im Mittelalter* auch die älteren Erklärungsansätze von Peter Metz, Alfred Stange und Albert Fries erneut in die Diskussion um die Bedeutung des Stifterzyklus einbezogen werden müssten:

„Erst in den 80er Jahren wurden im deutschen Sprachraum die neuen Forschungen zur *Problematik des Todes im Mittelalter* zugänglich, z.B. Aries 1981 (1975 französisch), Le Roy Ladurie 1982 (1975 französisch), Gurjewitsch 1984 und 1986 (1981 russisch), Le Goff 1984 (1981 französisch). Sauerländer 1979, S. 212 wandte sich noch gegen die von Stange und Fries 1955 vertretene Auffassung (die damit Metz 1940 und 1947 fortsetzten), daß die emotionale Unruhe der Stifterfiguren nach mittelalterlichen Vorstellungs-Kategorien nur im Sinnzusammenhang von Tod und Gericht erklärbar sei, obwohl er auf S. 226 zugeben muß: »Auch eine nicht als Grabersatz konzipierte Stifterfolge konnte ... den Hinweis auf das Seelenheil der Dargestellten mit anklingen lassen.« Auf den produktiven Denkansatz bei Metz und Stange/Fries habe ich bereits hingewiesen, siehe Scieurie 1981 [b] Bemerkungen, S. 358.“ (Scieurie 1989b, S. 76f, n.8.) (Herm., G.S.)

Landesherrschaft, die Individualität des Bildhauers und sozialgeschichtliche Fragen - auch mit ihrem Versuch einer eschatologischen Deutung ein Desiderat blieben.²⁵³²

Positionen der Naumburg-Forschung

Unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten habe - so die Autorin - Willibald Sauerländer 1979 „diejenigen Skulpturen benannt, die die Naumburger Werkleute noch während der Entstehungszeit in der Reimser Hütte kennengelernt haben müssen: Königsstatuen, Masken, Atlanten, Engel, Propheten, Apostel, Stammeltern, Allegorien“, welche nach jüngeren Forschungen Peter Kurmanns „von den 1240er Jahren bis um 1250 an den oberen Partien des Chores und Querhauses versetzt worden“ seien. Sauerländer habe gezeigt, dass „das an den französischen Kathedralschulen und Bauhütten betriebene intensive Studium antiker Gewanddraperien und Physiognomien, von Haltungen und Bewegungsformen des lebendigen Menschen“ „die Voraussetzung auch für die Kunst plastischer Vergegenwärtigung in der Naumburger Bauskulptur“ gewesen sei.²⁵³³ Aufgrund dieser Herleitung der Naumburger Arbeiten aus Reims widersprach Scirie freilich unter Hinweis auf den von ihr gleichfalls zitierten Peter Kurmann Sauerländers Datierung der Stifterfiguren in die 1240er Jahre, die von der fraglichen Voraussetzung ausgingen, dass die vorbildgebenden Reimser Arbeiten bereits in den 1230er Jahren entstanden seien.²⁵³⁴

2532 Einige der in der Publikation von 1989 angesprochenen Fragen waren durch die Autorin zuvor in zwei früheren Aufsätzen von 1981 behandelt worden, wozu ein späterer Aufsatz von 1990 hinzukam; vgl. Helga Scirie, *Zum geistigen Anteil von Künstler und Auftraggeber im Werk des Naumburger Meisters*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 30 (1981) S. 75-80 [Scirie 1981a]; dies., *Bemerkungen zum sozialen Aspekt in der Kunst des Naumburger Meisters*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 30 (1981) S. 351-62 [Scirie 1981b] und dies., *Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor: Herrschaft zwischen Repräsentation und Gericht*, in: *Höfische Repräsentation 1990*, S. 149-170.

2533 Scirie 1989a, S. 341f./Scirie 1989b, S. 32; *Herr.*, G.S. mit Verweis auf Sauerländer 1979, S. 234 und Kurmann 1987, S. 170ff.

2534 „Sauerländer ging noch davon aus, daß diese Skulpturen, ebenso wie diejenigen der antikisierenden Gruppe [*sc. in Reims*], in den 1230er Jahren entstanden sind. Deshalb datiert er, wie auch schon Schlesinger 1952 aus anderen Gründen, die Naumburger Skulpturen in die 1240er Jahre, im Gegensatz zu Ernst Schubert, der immer wieder auf die Entstehungszeit um 1250 verwies. Die neuesten Forschungen von Kurmann 1987 scheinen ihm, wenn sie sich als stichhaltig erweisen sollten, Recht zu geben.“ (Scirie 1989b, S. 76, n.4.)

Aus Kurmanns (1987, S. 171) Hinweis, dass die für die Stifterfiguren vorbildgebenden Reimser Bildwerke von den 1240er Jahren bis um 1250 *versetzt* worden seien, folgert Scirie: „Damit ist, da die hier genannten Werke die Voraussetzung für die jüngere Bamberger Werkstatt (...) und den Mainzer Westlettner bildeten, auch die Datierung der deutschen Skulptur in Bewegung geraten. (...). Die Werke in Bamberg, Magdeburg, Mainz und dann

Zur inhaltlichen Deutung der Figuren brachte Scirie zunächst ein Argument ins Spiel, welches Sauerländers These einer Bezeugung von Stiftungen und Privilegien durch die Figuren im Westchor zu stützen schien, insofern „das Bild des Stifters mit dem genauen Abbild der von ihm gegründeten oder geförderten kirchlichen Einrichtung“ im Naumburger Westchor „die Funktion eines Schutzvogts“ habe vertreten können, „der, in Stein wiedererstanden, auch über den Tod hinaus die Freiheiten seiner Stiftung bezeugte und verteidigte.“²⁵³⁵

Gegen die Annahme einer Bezeugung von Foundationen - oder genauer: des *Vogteirechts* - durch die Stifterfiguren spreche jedoch die Erscheinung der Figuren selbst und der Ort ihrer Aufstellung im Chor einer Kirche. Vor dem Hintergrund der Chorfiguren in Magdeburg sei in Naumburg die Tatsache erklärungsbedürftig, dass nicht Heilige, sondern profane Figuren im Chorrund aufgestellt seien.²⁵³⁶

Naumburg müßten beinahe gleichzeitig oder nur kurz nach ihren Vorbildern in Reims entstanden sein, in einem sehr schnellen und intensiven Austausch - und zwar in den Jahren um 1250 -, wenn Kurmann Recht hätte.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Auch „wenn Kurmann Recht hätte“ kann die *Versetzung* dieser Bildwerke für deren *Entstehung* nur den *terminus ante quem* darstellen und sagt nichts darüber aus, wann diese Statuen gemeißelt worden sind, welche von ihnen in den 1230er und welche in den 1240er Jahren entstanden sind, weshalb sich auch nichts darüber sagen lässt, wann die später in Mainz und Naumburg tätigen Bildhauer ihre Eindrücke in Reims empfangen haben.

Mit ihrer Datierung der Naumburger Skulptur in die 1250er Jahre setzt sich Scirie in Widerspruch zu ihrem Co-Autor und Mitherausgeber am Gemeinschaftswerk zur *Geschichte der deutschen Kunst*, Friedrich Möbius, der den Beginn der Arbeiten am Naumburger Westchor (mitsamt den Bildhauerarbeiten) spätestens für die Einsetzung Bischof Dietrichs in sein Bischofsamt 1244 als Nachfolger Engelhards annimmt. - Vgl. Möbius 1989a, S. 108 und Kap. XXIII. 3.

2535 Scirie 1989a, S. 306. - Zu Sauerländers These siehe Kap. XXIII. 1 (*Stifterfiguren als Traditions- und Kopialbücher*).

„Es ist kein Zufall, daß gerade im Bereich der gewaltsam expandierenden wettinischen Landesherrschaft, die mittels der Vogteirechte immer rigoroser den Besitz der kirchlichen Institutionen beschnitt, die Klöster, Stifte und Domkapitel die in ihren Kirchen befindlichen wettinischen Grablegen mit aufwendigen Skulpturen-Ensembles schmücken ließ - auf dem Petersberg, in Pegau, in Wechselburg und später in Naumburg [!] und Altzella. Der Klerus erwartete wohl, daß die weltlichen Herren es nicht wagen würden, das Ansehen der eigenen Ahnen, wie es in *Gestalt ihrer Grabstätten* fortlebte, anzutasten.“ (Scirie 1989a, S. 306; *Herv.*, G.S.)

Indem Scirie den *Naumburger Stifterzyklus* in eine Reihe mit den wettinischen *Grablegen* auf dem Petersberg, in Pegau, in Wechselburg und Altzella stellt, verwirft sie Sauerländers Auffassung und übernimmt - ohne es explizit auszusprechen - die *Ersatzgrabmälerthese* Ernst Schuberts (vgl. Kap. XXI.2, *Ersatz für verlorene Grabmäler*), eine These, die auch Kurt Bauch vertritt („Die Standbilder ... sind Grabmonumente. Sie gehören daher weniger zu den vielerlei Stifterbildern des Mittelalters, mit denen sie zusammen genannt werden, sondern eher zu den Ahnengrab-Anlagen des 13. Jahrhunderts“. Bauch 1972, S. 228.)

2536 „Dieses herrschaftliche Aufgebot weltlicher Fürsten in einem Chorraum widersprach den bislang gängigen Mustern kirchlichen Stiftergedächtnisses. Das Motiv der

Stifterfiguren als Zeugen für Konflikte und Konfrontationen der Zeit

Diesen *Widerspruch* zwischen der *Sakralität des Orts* und der *Profanität der Figuren* im Naumburger Westchor machte Sciurie zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Interpretation des Stifterzyklus und verwies vorweg auf die „Maßlosigkeit des weltlichen Repräsentationsanspruchs in einem Sakralraum und der Unangemessenheit des Verhaltens der Figuren“, welches in der Forschung bislang „ein Rätsel geblieben“ sei. „Für eine derart ungewöhnliche Schöpfung“ müsse es „ungewöhnliche Ursachen in der sozialen Realität gegeben haben“. ²⁵³⁷

Sciurie gab eine Skizze des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als „der noch imposant auftretenden Kaisermacht“ eine „anmaßend sich präsentierende Landesherrschaft“ gegenüber getreten sei, die *Weltgeschichte* sich zur *Lokalgeschichte* umorientiert und „in den Auseinandersetzungen zwischen Kaiser- und Papsttum, Ketzerei und Orthodoxie, feudaler Stadtherrschaft und kommunaler Bewegung“ „der soziale Austauschprozeß eine hohe Intensität und Emotionalisierung erfahren“ habe. ²⁵³⁸ Ausdruck eines konfliktgeladenen *sozialen Austauschprozesses* sei u.a. „die kathedrale Bauskulptur“ gewesen, welche im 13. Jahrhundert als „das vielleicht wichtigste Massenkommunikationsmittel“ „neben Predigt, Musik und liturgisches Spiel“ getreten sei. „In der inneren Struktur dieser Skulpturen selbst vollzogen sich, für uns heute noch nacherlebbar, die Konflikte und Konfrontationen der Zeit.“ ²⁵³⁹ „Architektur und Bauskulptur, Glas- und Wandmalerei“ bildeten in Naumburg „dramatische Erlebnisräume, die den Betrachter mit einer Fülle menschlicher Konfliktsituationen konfrontieren“, wobei „Innenraum und *Stiftergrab*, Lettner und Portal (..) zu geschlossenen Funktions- und Sinneinheiten zusammen(wachsen)“ würden. ²⁵⁴⁰



Abb. 419
Naumburg, Dom, Westchor, Eikehard II. und
Uta
(Foto Marburg)

im Chorinnenraum aufgestellten Großskulpturen war im Sanktuarium der dem Bistum Naumburg vorstehenden Metropolankirche zu Magdeburg vorgeprägt worden, doch umstehen dort die apostolischen und ritterlichen Patrone des Erzbistums den Hochaltar in Emporenhöhe.“ (Sciurie 1989a, S. 340/Sciurie 1989b, S. 28.)

²⁵³⁷ Ebd. - Als eine solche mögliche Ursache gibt Sciurie an dieser Stelle den Bistumsstreit mit Zeitz an.

²⁵³⁸ Sciurie 1989a, S. 310.

²⁵³⁹ Ebd.

²⁵⁴⁰ Sciurie 1989a, S. 334/ Sciurie 1989b, S. 5.; *Herm.*, G.S. - An mehreren Stellen

Während aber „Innenraum“, „Lettner und Portal“ in Sciries heterogener Aufzählung den Ort und die Gegenstände der Untersuchung bezeichneten, war mit *Stiftergrab* bereits eine bestimmte Interpretation des Stifterzyklus angesprochen - denn die *Sache* Stiftergrab gibt es im Naumburger Westchor überhaupt nicht -, welche die Autorin gleichsam als verborgenes Leitmotiv ihren folgenden Betrachtungen unterlegte.²⁵⁴¹ Die künstlerische Gestaltung des Naumburger Westchors lasse sich „als einer der seltenen Glücksfälle der Geschichte“ begreifen, „wo eine vielseitig gespannte Problemsituation eine aufgeschlossene und unkonventionelle Bedarfshaltung bei den Auftraggebern hervorrief und eine Künstler-Gruppe zur Verfügung stand, die - geschult im französischen Zentrum der künstlerischen Produktivkraft-Entwicklung [*sc. in Reims*] - sich mit erstaunlicher Originalität über tradierte Klischees hinwegzusetzen vermochte.“²⁵⁴²

Die Stifterfiguren in ihrer Erscheinung

Um aus der Gestaltung des Zyklus Hinweise auf seine Bedeutung zu gewinnen, betrachtete Scirie zunächst die Figuren in ihrer Wirkung auf den Betrachter. An Ekkehard stellte sie fest, dass er „überlegen und selbstsicher“ „als der eigentliche Herr“ der ganzen Versammlung erscheine. „In gelassener, aber entschlossener Ruhe hat er das Schwert erfaßt und zieht den Schildgurt über den Arm, befehlend in den Raum blickend. Stabil und gleichmäßig gleiten die glatten Röhrenfalten hinab.“ Utas Erscheinung entspreche dem ihres Gemahls, und zusammen würden beide ein *Herrscherpaar* darstellen. „Statuarische Festigkeit bestimmt auch die Gestalt seiner Gemahlin. Große Selbstbeherrschung verleiht ihrem feinen, ernsten Gesicht Autorität. Mit weiblicher Zartheit unterstützt sie den *gebieterischen* Gestus ihres Gemahls.“²⁵⁴³

ihrer Abhandlung macht Scirie eine *Gleichsetzung* von *Stifterstatue* und *Stiftergrab* (siehe u.a. Scirie 1989a, S. 306, zitiert in Fußnote 2535), ohne sich mit dieser auch von Schubert und Bauch vertretenen These explizit auseinanderzusetzen.

2541 Ebd./ ebd.; *Herr.*, G.S.

2542 Scirie 1989a, S. 348.

2543 Scirie 1989a, S. 339/Scirie 1989b, S. 26; *Herr.*, G.S.

„Beide Hände ziehen den Mantel, wie das von einer Herrin verlangt wurde, verhüllend vor den Körper, doch mit unterschiedlichem Effekt! Während der rechte Arm unter dem Stoff verborgen den Kragen bis zur Wange führt und schwere Tuchbahnen die eine Körperhälfte verbauen, gleitet das andere Mantelende über die Schulter, wird von eleganten schlanken Fingern bauschig hochgezogen, den Blick lenkend auf Kleid und Brust und Brosche. Mit Verhüllung und Enthüllung, abweisender Strenge und lockender Fraulichkeit hatte eine Fürstin im Zeitalter der Minneethik ihre ritterlichen Untertanen zu sensibilisieren. Eckehart und Uta sind als Ehepaar erstmals in echter Partnerbeziehung erfaßt, *im herrscherlichen Auftreten miteinander übereinstimmend.*“ (Ebd., *Herr.*, G.S.)

Dass Ekkehard und Uta eine der ersten *Paardarstellungen* in der Geschichte der Kunst repräsentieren und der Charakter ihrer Zusammengehörigkeit als *Paar* den Eindruck ihrer

Individualität überwiegt (trotz Utas hochgeschlagenem Mantelkragen und dessen möglicher Bedeutung einer Abwehrhaltung gegen Ekkehard), ist in der Forschung seit Bergner 1903 (s.u.) wiederholt festgestellt worden. Wichtig erscheint deswegen v.a. die Bemerkung Sciries - worauf zuvor Richard Hamann (1933, S. 306/08; s.u.) hingewiesen hat -, dass Ekkehard und Uta hier nicht nur ein Paar, sondern dezidiert ein *Herrscherpaar* - *im herrscherlichen Auftreten miteinander übereinstimmend* - darstellen.

Zur Charakterisierung der Beziehung Ekkehards und Utas als *Paar* vgl. in der Literatur - neben den in Fußnote 2387 angegebenen Beispielen - folgende Ausführungen:

„Diesem Manne [*Ekkehard*] hat der Künstler ein Weib zur Seite gesetzt, in Ernst und Haltung verwandt, in Wesen und Charakter das genaue Widerspiel. Uta ist eine feine Figur von herber Schönheit, jeder Zoll eine *Königin*. Die Gestalt ruht auf dem rechten Fuße, der linke ist als Spielbein gekrümmt. Die Rechte, in den Mantel gehüllt, zieht diesen über Nacken und Wangen hoch, als wehe eine scharfe Zugluft von dem Gemahle her, und die ganze rechte Hälfte der Statue zeigt nur die zwei steifen geraden Falten des Mantels und den aufgeschlagenen Rand.“ (Bergner 1903, S. 108; *Herv.*, G.S.)

„Er [*sc. der Naumburger Bildhauer*] ist der erste, der gezeigt hat, was es bedeutet, zwei Figuren - hier sind es Mann und Frau - nicht bloß als zwei nebeneinander befindliche Skulpturen zu geben, sondern sie als eine geformte Gruppe erscheinen zu lassen. (.....). Bei Ekkehard und Uta in Naumburg erwächst rein aus der Form heraus das künstlerische Prinzip der Gruppe, d. h. die Einzelfiguren erscheinen als Teile eines Formganzen. Die inhaltliche Beziehung als Ehepaar bleibt dabei ganz im allgemeinen, aber doch so, daß man spürt, Mann und Frau gehören als Menschen zueinander, und insofern ist die Form hier ein ganz neuer Ausdruck für die Ehegemeinschaft in der Auffassung des Mittelalters.“ (Jantzen 1925, S. 242/44.)

„(...) unser Künstler (wollte) hier zwei Typen einer Ehe geben (..). In der einen hat der Mann die Führung, in der anderen die Frau. Neben den ruhig in sich gefesteten Eckehart stellt er darum jene wundersame Gestalt der Uta, deren scheue Rechte das Gesicht mit dem Mantel beschattet, und deren Linke das Gewand zu einem Bausch zusammenrafft (.....). In diesem Ehepaar hat der Künstler zwei Gegensätze zu einer Einheit verbunden. Denn mag immerhin die Welt dieses Mannes irdisch und der geistige Besitz dieser Frau überirdisch sein, so gehören sie doch zusammen nicht trotz, sondern wegen ihrer Gegensätzlichkeit. Erst vereint geben sie eine Einheit.“ (Lippelt 1930, S. 10.)

„(...) die Aufgabe, *zu herrschen und zu regieren liegt auf beiden*. Hierin gehen sie wie im Bilde miteinander parallel. Beide tragen in der Linken die schützenden Dinge, beide verschränken den andern Arm über den Körper herüber zur Schranke. Aber die Frau geht weiter in der Abwehr, sie verhüllt sich fast ganz. Der Mann im Gegenteil spielt mit dem Schildgehänge, als wollte er ihn ablegen - eine lässig diplomatische Geste. Die Frau ist nicht nur ungewappnet und die schwächere, sie ist auch Frau und muß sich vor zudringlichen Blicken sichern. Beider Blicke gehen nach links, ganz parallel, aber daß sie nach links blicken, damit erweist der Künstler das Feinste: obwohl die Frau mit ihrem Mantel weiter in den Raum hineinreicht, der Mann ihr also als Erscheinung den Vortritt läßt, geistig führt er. In der Richtung gemeinsamen Zieles geht sein Blick voran.“ (Hamann 1933, S. 306/308; *Herv.*, G.S.)

„Utas Blick folgt dem des neben ihr stehenden Gatten. Wichtig ist, wie über alle Verschiedenheit ihrer Wesensart hinweg doch die innere Zusammengehörigkeit dieser beiden Menschen betont ist.“ (Beenken 1939a, S. 64; siehe Zitat in Fußnote 2387.)

„Die beiden Fürstenpaare unter den Stifterfiguren nehmen einander gegenüber im Westchor die bedeutendste Stelle ein, an der die Diagonalen der beiden Teile des Chorraumes zusammentreffen (.....). *Fürstliche Herrschaft* wird durch das *Herrscherpaar* dargestellt. Man wird an den deutschen Ordo der Königskrönung erinnert.“ (Bäumer 1941,

Sciuries Deutung von Hermann und Reglindis als Gegensatzpaar zueinander wie zu Ekkehard und Uta konnte auf eine lange Tradition in der kunsthistorischen Forschung zurückblicken. In dieser Tradition wies Sciurie auf den Gegensatz der beiden Personen im Standmotiv und in den Physiognomien hin und entwarf das Porträt eines verzagten Hermann und einer selbstsicheren Reglindis. „Hermann schwankt unsicher, das Haupt melancholisch geneigt, unschlüssig, ob er mit der Rechten den von der Schulter geglittenen Mantel anheben soll. Die Linke ruht kraftlos auf dem Rand von Schwert und Schild.“ Dagegen wisse Reglindis neben ihm, „was sie will“. „Die rechte Hand hält den Tasselriemen, die linke faßt mit je zwei Fingern die Mantelenden vor der Taille zusammen, so daß die pfeilartig emporstrebenden Falten hinzielen auf Brust und Schmuck. Der Kopf ist zwar ihrem Mann zugewendet, aber die Augen blicken lächelnd in die Gegenrichtung.“²⁵⁴⁴



Abb. 420

Naumburg, Dom, Westchor, Hermann und Reglindis (Foto Marburg)

S. 108; *Herr.*, G.S.)

2544 Sciurie 1989a, S. 339/ Sciurie 1989b, S. 26f. - In ihrer einander entgegengesetzten Charakterisierung würden auch Hermann und Reglindis ein *Paar* darstellen: „Der Künstler hat diese ungleichen Figuren aneinandergelockt durch die immer wieder aufeinander zu und voneinander weg ziehenden Kompositionslinien der benachbarten Körperseiten.“ (Ebd.)

Der Gegensatz der beiden Paare - Ekkehard/Uta und Hermann/Reglindis - ist in der Forschung (wie erwähnt) wiederholt hervorgehoben worden, vgl. u.a.:

„Das Paar [*Ekkehard und Uta*] steht am Nordpfeiler des Gurtbogens und ist im Motiv des Gegensatzes nicht nur zueinander, sondern auch zum Geschwisterpaar charakterisiert, auch höher als alle übrigen Figuren (...)“ (Bergner 1903, S. 107 f.)

„Beim gegenüberstehenden Paar ein umgekehrter Gegensatz der Stimmungen: die sehr jugendliche Frau mit munteren Augen und lachendem Munde, das Gesicht wie das eines gesunden Landmädchens; der Mann dagegen zusammenfahrend, den Blick betroffen und traurig in die Ferne gerichtet.“ (Dehio 1919, I, S. 341.)

„Die Stifterpaare, die an den Grenzen von Chorquadrant und Chorpolygon links und rechts dem Altare zunächst ihren Platz haben, sind noch deutlicher als die Statuen im Chorabschluß - und wie dort in bewußter Absicht - als menschliche Gegensätze und Gegenwerte gegeneinandergestellt. Das Prinzip der physiognomischen Kontrastierung liegt hier so offenbar, daß sich schon im Volksmund die Rede von der lachenden und der weinenden Braut bilden konnte. Dabei zeichnet der Naumburger Meister die Charaktere nicht primitiv, immer schöpft er aus einer vollen Anschauung und aus wirklichen Tiefen des Menschlichen.“ (Beenken 1939a, S. 56.)

„Die beiden Ehepaare Hermann und Reglindis, Ekkehard und Uta sind in der Urkunde als die Hauptstifter genannt. In jeder Hinsicht betonte Gegenbilder, stehen sie einander gegenüber in der Hauptäsur des Chores, wo der quadratische Vorderraum mit dem polygonalen Chorabschluß zusammenstößt: Dort die muntere, resolute Frau neben dem

Zwei weitere Figuren des Zyklus, die, wenn die Identifizierung richtig sei, gleichfalls ein Ehepaar bildeten (Dietrich und Gerburg) würden „als Einzelgestalten am Beginn des Westchores einander gegenüber(stehen). Wie die Außenfiguren von Skulpturenportalen empfangen und geleiten sie optisch den Eintretenden.“ Während Gerburg dem Betrachter „in leichter Wendung entgegen“ schreite und dabei „eine kluge, kühle und hoheitsvolle Edelfrau“ erkennen lasse, wende sich Dietrich „zusammen mit dem Betrachter in den Raum hinein“, indem er „Schwert und Schild ergriffen“ habe und „erstaunt und beunruhigt auf ein uns unbekanntes Ziel“ hinblicke.²⁵⁴⁵



Abb. 421
Naumburg, Dom, Westchor,
Timo von Köstritz, Detail
(Aus: Scirie 1989b, Abb. 13)

„Konflikte und Konfrontationen der Zeit“ bildeten die allseits spürbare Voraussetzung des Zyklus, und die Unruhe erreichte „ihren Höhepunkt im Sanktuarium. Vier Männer stehen dort, von tiefen inneren Konflikten gezeichnet“. Helga Scuries Charakterisierung dieser *Konflikte* stand in kaum verdecktem Widerspruch zu Sauerländers Darlegung eines *Fürstenspiegels* von 1979. In der Beschreibung der Art, wie Timo ein Mantelende nachlässig „in antikischer Weise über die Schulter geworfen“ habe, rekurrierte sie noch auf Sauerländers Ableitung der Figur von einer Gruppe antikisch geprägter Skulpturen an der Kathedrale in Reims.²⁵⁴⁶ Wenn Scirie dann aber fortfuhr, dass Timo „mit *scheinbarer* Sicherheit Schwert und Schild vor sich“ halte und seine *äußere* Ruhe „nur den Kontrast für die *grimmige Wut* (bildet), die sein *Gesicht* zeichnet“ und dann die Frage stellte: „Aufgeblasene

Wangen, gepreßter Mund, zusammengekniffene Augen, strähniges Haar — warum dieser Groll, wem gilt er?“ - dann stellte sie sich geradezu programmatisch gegen Sauerländers Deutung der Figur, welcher die Mimik Timos als *scheinbar* hingestellt und die Bedeutung der Figur in das *rubige* Standmotiv gelegt hatte, welches Scirie umgekehrt als bloße Äußerlichkeit (*äußere Ruhe*) charakterisierte und dagegen die angespannte Mimik der Figur hervorhob.²⁵⁴⁷

Scuries Beschreibung des Sizzo „mit geschultertem Richterschwert“, der sich zu Dietmar hinwende, „auf den er zornig einredet“, richtete sich gleichfalls direkt

zaghaften Manne, hier der harte Mann neben der mädchenjungen, zarten Frau.“ (Hinz 1951, S. 90f.)

2545 Scirie 1989a, S. 339/ Scirie 1989b, S. 27.

2546 Vgl. Sauerländer 1979, 211 (Zitat zu Fußnote 2438).

2547 Scirie 1989a, S. 339/ Scirie 1989b, S. 27 und Sauerländer, ebd. sowie Kap. XXIII. 1 (*Timo der Hässliche*). - Vgl. auch die in Fußnote 2439 wiedergegebenen Deutungsversuche zur Physiognomie des Timo in der Naumburg-Literatur.

gegen die Anschauung Sauerländers (ohne diesen zu nennen).²⁵⁴⁸ Und indem sie mit ihrer Charakterisierung Wilhelms als „in melancholischer Stimmung befangen“²⁵⁴⁹ an Schmarsows Deutung der Figur als Vertreter des *Minnesangs* erinnerte, machte sich die Autorin eine Anschauung zu eigen, gegen welche Sauerländer in seiner Abhandlung von 1979 vehement polemisiert hatte.²⁵⁵⁰

Helga Sciries Charakterisierungen der Stifterfiguren orientierten sich ganz *nahsichtig* an den Skulpturen selbst. Daneben waren ihre Analysen von der Voraussetzung bestimmt, dass sich in den Figuren „Konflikte und Konfrontationen der Zeit“ ausdrücken würden. Doch blieb diese Seite ihrer Interpretation allgemein und wurde nicht konkret entwickelt. Wo Scirie den Anlauf zu einer Erklärung machte - so verwies sie auf die in der Forschung diskutierte These, dass der Bistumskonflikt mit Zeitz als Motiv bei der Aufstellung des Zyklus eine Rolle gespielt haben könnte -, blieb diese Erklärung im Ansatz stecken und die These wurde nicht weiter ausgeführt.²⁵⁵¹ Ihren eigenen Erklärungsversuch des



Abb. 422
Naumburg, Dom, Westchor, Sizzo
(Foto Marburg)

2548 „Neben ihm [*sc. Wilhelm*] wendet sich der bärtige Sizzo mit geschultertem Richterschwert und nachdrücklich gestütztem Schild einem Partner zu, auf den er zornig einredet. Gelten seine harten Worte Dietmar, der das Schwert gezogen hat und sich hinter dem erhobenen Schild verbirgt? Auf dem Rand, über den er angstvoll schaut, steht das Wort *occisus* = er wurde erschlagen (...).“ (Scirie 1989a, S. 340/ Scirie 1989b, S. 28.) - Vgl. dagegen Sauerländer 1979, S. 208, Fußnote 2415 und Zitat zu Fußnote 2421.

2549 Ebd./ ebd.

„Tatenlos bewahrt die Linke Schwert und Schild vor dem Entgleiten, die Rechte zieht, unter dem Mantel verborgen, den Stoff wie eine Fessel um den Leib. Wehmutsvoll sinnend neigt sich das Haupt zur Seite.“ (Ebd./ Scirie 1989b, S. 27f.)

2550 Vgl. Sauerländers Polemik gegen *sentimentale* Deutungen der Stifterfiguren (Sauerländer 1979, S. 176f., zitiert in Fußnote 2522) und Schmarsow 1892, S. 26 (Zitat zu Fußnote 122). Vgl. ferner Bergners Kritik (Bergner 1903, S. 111; Zitat zu Fußnote 337) sowie Hamann 1922, S. 1f. (unpaginiert) (zitiert in Fußnote 1201) und Hamann 1933, S. 311 (zitiert in Fußnote 1211).

2551 „Der Widerspruch zwischen der Maßlosigkeit des weltlichen Repräsentationsanspruchs in einem Sakralraum und der Unangemessenheit des Verhaltens der Figuren ist ein Rätsel geblieben. Für eine derart ungewöhnliche Schöpfung mußte es ungewöhnliche Ursachen in der sozialen Realität gegeben haben, etwa den auch im 13. Jahrhundert immer wieder aufflackernden Bistumsstreit mit Zeitz.“ (Scirie 1989a, 340/ Scirie 1989b, S. 30.)

Zyklus, den sie mit Hinweisen auf andere Deutungsversuche verknüpfte, entwickelte die Autorin nicht anhand der zuvor gelieferten Beschreibung, sondern aufgrund von Überlegungen zur Sakralität und zur liturgischen Bestimmung des Ortes. Und hier fand sie den Westchor durch neuere theologische Untersuchungen zur „Problematik des Todes im Mittelalter“ näher erklärt.

Eschatologische Vorstellungen im Naumburger Westchor

Der Ort, an dem die zwölf hochadeligen Figuren Aufstellung gefunden hätten, und welcher den Figuren ihre Bedeutung zuteile, wurde durch Sciurie als Raum „zwischen Passion und Weltgericht am Lettner und Himmlisches Jerusalem auf den durchlichteten Fenstern“ im Chorpolygon beschrieben. Die kirchliche Kunst kenne die Darstellung von Stiftern im Kirchenraum in zweierlei Funktion. Zum einen als *Grabbilder* - „Stifter bei ihren Gräbern in den von ihnen beschenkten Kirchen darzustellen, war nicht neu“ -, zum anderen als *Stifterbilder* - „auf die Wand gemalt oder mit liturgischen Ausstattungsstücken verbunden“. In keinem dieser Fälle aber würden die Bilder von Stiftern „wie lebendig (..) vor die Wanddienste (treten), die ein Laufgang durchbricht, jede Gestalt in ganz eigener Weise emotional erregt.“²⁵⁵²

Das Besondere der Naumburger Stifterfiguren, ihre psychische Erregtheit, biete den Schlüssel und gleichzeitig die Schwierigkeit ihrer Erklärung. Hierfür seien in der Forschung verschiedene Deutungsvorschläge gemacht worden. Man habe das Verhalten der Figuren auf allgemeine Vorstellungen mittelalterlichen Denkens zurückgeführt oder aber bestimmte Umstände aus biographischen Nachrichten der Dargestellten als Grund ihrer Individualisierung herangezogen.²⁵⁵³ Sciurie ließ diese Überlegungen auf sich beruhen und begnügte sich mit der Feststellung, dass jede der angedeuteten Hypothesen *etwas für sich* hätte und das Dilemma darin bestehe, „daß beinahe jede Deutung mit Alleinigkeitsanspruch auftrat und die anderen weitgehend ausschloß.“ „Die Besonderheiten des Naumburger Zyklus müssen“ - so Sciurie - „in Beziehung gesetzt werden zur historischen Problemsituation in ihrer lokalen und überregionalen Komplexität und Vielschichtigkeit. Der gedankliche Kontext im umfassenden Sinne ist in die Betrachtungen einzuschließen - als *ikonologisches Gesamtkonzept von Westchor und -lettner*, aber auch als zeitgenössisches Vorstellungsmodell von menschlicher Persönlichkeit.“²⁵⁵⁴

Vgl. Giesau 1927, S. 63 (zitiert in Fußnote 1153; Schlesinger 1952, S. 50 u. n.175. (zitiert in Fußnote 1909f. Sauerländer 1979, S. 221. - Siehe auch Fußnote 1477 und Kap. XX. 6 (*Bistumsstreit Naumburg - Zeitz*).

2552 Sciurie 1989a, S. 338/ Sciurie 1989b, S. 16f.

2553 Sciurie 1989a, S. 341/ Sciurie 1989b, S. 31.

2554 Ebd./ebd.; *Herm.*, G.S.

Im Rahmen ihrer Untersuchung konzentrierte sich Scirie auf das *ikonologische Gesamtkonzept* und versuchte es unter Rückgriff auf ältere *theologische* Deutungsversuche bei Peter Metz, Alfred Stange und Albert Fries sowie durch Einbeziehung jüngerer theologiegeschichtlicher Forschungen zu mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen (Le Goff) zu erklären.²⁵⁵⁵ Hier sah sie in einem seit dem 12. Jahrhundert um sich greifenden *theologischen Ordnungsdenken* eine wesentliche Voraussetzung für den Naumburger Stifterzyklus. Dieses neue Ordnungsdenken habe eine Abweichung von der früheren rigiden „Einteilung der Menschen in Gute und Böse“ mit sich geführt und „auch die nicht ganz Guten, die *boni imperfecti*, sowie die nicht ganz Schlechten, die *imperfecti sive minus mali*“ in den Kreis kirchlicher Seelsorge (und damit auch des kirchlichen Ablasswesens) einbezogen.²⁵⁵⁶ Diese Vorstellungen, welche auf Augustinus zurückgingen, hätten 1140 Eingang in das *Decretum Gratiani*, eine Sammlung von Kirchengesetzen, gefunden, wo es hieß, dass die Seelen „dank der Frömmigkeit ihrer noch lebenden Angehörigen Erleichterung finden (können), wenn für sie das Opfer des Mittlers dargebracht oder Almosen in der Kirche gespendet“ würden.²⁵⁵⁷ Die Kirche habe den engen Wirkungszusammenhang von Sünde (*peccatum*) und Spende an die Kirche (*elemosyna*) propagiert, die als Verdienste den *nicht ganz Guten* und den *nicht ganz Schlechten* angerechnet würden und zur Sündenvergebung (*remissio*) führen könnten.

Mit der Angst vor dem Jenseits und dem Streben nach Vorsorge für die Seele habe die Kirche über das Ablasswesen ihre großangelegten Bauunternehmungen finanziert, so auch den Naumburger Dom. Die berühmte Urkunde von 1249 - verfasst von Bischof und Domkapitel und gerichtet an Klerus und Laien - zeige, wie die Auftraggeber des Westchors die ersten Stifter der Naumburger Domkirche als Beispiele anführten, um im Austausch gegen das Versprechen der Aufnahme in eine allgemeine Gebetsverbrüderung Spenden zu erlangen.²⁵⁵⁸ In diesem Zusammenhang maß Scirie dem Schreiben von Bischof und Domkapitel von 1249

2555 „Stange und Fries hatten bereits 1955 in der Nachfolge von Peter Metz (1947) versucht, den besonderen Stimmungsgehalt der Stifterfiguren aus dem zeitgenössischen Grab- und Totenkult, den Weltgerichts- und Jenseitsvorstellungen abzuleiten.“ (Scirie 1989a, S. 344/ Scirie 1989b, S. 37f.)

Zu Peter Metz siehe Kap. XIX. 1 (Metz 1939/40) und Kap. XX. 1 (Metz 1947), zu Stange/Fries (1955) siehe Kap. XX. 10.

2556 Scirie 1989a, S. 344/ Scirie 1989a, S. 38 (n.10) unter Hinweis auf Jacques le Goff, *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984, S.176, 263, 268 ff.

2557 Ebd./ Scirie 1989a, S. 39 (n.11) mit Zitat aus dem *Decretum Gratiani* und Hinweis auf le Goff 1984, S. 179, 96f.

2558 Scirie 1989a, S. 344f./ Scirie 1989b, S. 39f. unter Verweis auf Schubert (1964)1965, S. 42ff.

die Bedeutung eines (umstrittenen) Programms des Skulpturenzyklus bei. Der Zyklus selbst habe dann freilich noch „weiterreichende Funktionen zu erfüllen“ gehabt.²⁵⁵⁹

Die *weiterreichenden Funktionen* des Stifterzyklus lagen nach Sciurie in einem *umfassenden theologischen Programm*, das sich von der Weltgerichtsdarstellung am Westlettneringang bis zur Botschaft der Glasfenster im Chorpolygon spannte, und welches zusammen von „Tod und Gericht, geistlicher Herrschaft und moralischem Sieg“ handelte, in welchem Spannungsfeld auch die Stifterfiguren standen. Während das Thema *Tod und Gericht* im Vierpass am Giebel des Westlettneringangs dargestellt sei, erscheine das Thema *geistliche Herrschaft und moralischer Sieg* in den Glasfenstern des Chorpolygons im Westchor verbildlicht. Das *Thema des Weltgerichts* aber war für Sciurie das übergreifende Thema von Westchor *und* Westlettner: es sei nicht auf den Westlettner beschränkt gewesen, sondern habe auf den ganzen Westchor ausgestrahlt, dessen skulpturales Programm mit dem Thema der *Herrschaft* - exemplarisch repräsentiert im Herrscherpaar Ekkehard und Uta - gleichzeitig *sub specie aeternitatis* unter das Thema des *Weltgerichts* subsumiert worden sei.²⁵⁶⁰

Wurden in Sciuries phänomenologischer Beschreibung des Stifterzyklus einzelne Figuren noch bestimmt aufeinander bezogen - wie „der bärtige Sizzo mit geschultertem Richterschwert“, der *zornig* auf seinen Nachbarn *einredet*²⁵⁶¹ - so beschrieb die Autorin jetzt die Figuren als für sich existierend, jede „in einer Problemsituation, ohne daß dieser Kontext selbst dargestellt wäre oder die Gestalten sich direkt gegenseitig aufeinander bezögen.“ Im Übergang zu einer Deutung, welche die Figuren im Spannungsfeld zwischen *Tod und Gericht* sah, erschienen die adeligen Figuren „wie aus einer jeweils anderen Szene herausgelöst“, und jede stand „für eine nur ihr *eigene* Version der Konfliktbewältigung.“²⁵⁶²

In den Glasfenstern des Chorpolygons erscheine hinter den Stifterfiguren ein Tugend-und-Laster-Zyklus, dessen Thematik auf die davor postierten Stifterfiguren Bezug nehme. Sciurie nannte von den original überlieferten Namen der (heute größtenteils rekonstruierten) Glasfensterdarstellungen u.a. *benignitas*, Güte, welche *invidia*, den Neid, besiegt und *spes*, Hoffnung, die „im Sieg über *desperatio*, die

2559 Sciurie 1989a, S. 345/ Sciurie 1989b, S. 40.

2560 „Das skulpturale Formenrepertoire entstammte den Themenkreisen *Herrschaft* und *Weltgericht*. Auch der ikonologische Kontext des Stifterzyklus im Naumburger Westchor, das Bildprogramm von Lettner und Glasfenstern, handelt von *Tod und Gericht*, *geistlicher Herrschaft und moralischem Sieg*.“ (Sciurie 1989a, S. 345/Sciurie 1989b, S. 40; *Herv.*, G.S.)

2561 Sciurie 1989a, S. 340/ Sciurie 1989b, S. 28 (zitiert in Fußnote 2548).

2562 Ebd./ ebd.; *Herv.*, G.S.

Verzweiflung“ gezeigt werde, und merkte an, dass in nächster Nähe zu diesen Tugend- und Lasterdarstellungen Timo von Köstritz und Wilhelm von Camburg stehen würden, „deren psychische Befindlichkeit aus dem Ringen gerade dieser auf den Glasbildern miteinander kämpfenden menschlichen Eigenschaften zu erwachsen scheint.“²⁵⁶³

Aus vielen Einzelbeobachtungen ergab sich für Scieurie so eine *eschatologische* Deutung des Stifterzyklus zwischen den Polen *Weltgericht* und *Tugenden und Lastern*. Den Stifterfiguren standen „zwölf Apostel mit Tugenden“ gegenüber, „welchen mittelalterlicher Zahlensymbolik zufolge die zwölf Monate und die Tierkreiszeichen entsprachen“, wodurch die Stifterfiguren ferner „kosmisch-heilsgeschichtliche Bezüge“ gewinnen würden. Der *Standort* der Stifterfiguren im Westchor „zwischen *Passionsletztner mit Gericht* und *Glasfenstern mit himmlischer Heiligenversammlung*“ symbolisierte - so Scieurie - „den Zeitraum zwischen Tod und Endzeit, zwischen kleiner und großer Eschatologie, in der jeder Mensch die Folgen seiner individuellen Lebensführung am intensivsten zu spüren bekam.“²⁵⁶⁴

2563 Scieurie 1989a, S. 346/ Scieurie 1989b, S. 41.

„Sind es nicht Zorn und Neid, die Timos Züge prägen, und schwankt Wilhelm zwischen Hoffnung und Verzweiflung? Sicher ließen sich auch die anderen im Mittelalter geläufigen und im 19. Jahrhundert auf den Naumburger Westchorfiguren ergänzten Namen von Tugenden und Lastern mit weiteren Stifterphysiognomien und -haltungen in Beziehung bringen.“ (Ebd.)

In einer Bemerkung zum Verhältnis der Stifterfiguren zu ihren Grabmälern - am Beginn ihres Aufsatzes spricht die Autorin davon, dass Innenraum und *Stiftergrab* zu einer geschlossenen *Funktions- und Sinneinheit zusammenwachsen* würden (vgl. Scieurie 1989a, S. 334/ Scieurie 1989b, S. 5.; Zitat zu Fußnote 2540) - betont die Autorin, dass dieser Zusammenhang vorhanden, aber nicht *dargestellt* sei, sondern in einer „besondere(n) und zukunftsweisende(n) Leistung der Naumburger Auftraggeber und Künstler“ „in der *räumlichen Trennung von Bildnissen und Bestattungen* und in der Zusammenfügung der Donatoren zu einer neuen Einheit, zur Gruppe der Zwölf“ gelöst worden sei. Scieurie 1989a, S. 346/ Scieurie 1989b, S. 42.

Wie bereits bemerkt (siehe Fußnoten 2535 und 2540) ist Scieuries Darlegung *cum grano salis* der These Ernst Schuberts (und der Kurt Bauchs) von den Stifterfiguren als *Ersatzgrabmälern* eng verwandt, nur dass in Scieuries Version die Stifterfiguren nicht die Grabmäler selbst, sondern nur die auf den Sarkophagen wiedergegebenen Bildnisse ersetzen sollen, weshalb die gleichzeitige anderweitige Existenz von Grabmälern der im Westchor dargestellten Stifter - anders als in Schuberts These - keinen materiell begründeten Widerspruch zu Scieuries These konstituieren würde. In Schuberts roher *Ersatzgrabmäler-These* dagegen stehen die Stifterfiguren *physisch* für verlorene Grabmäler ein - siehe Kap. XXI. 2 (*Die Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler*) -, während sich in Scieuries Vorstellung die Stifterbilder der zwölf im Westchor Dargestellten von ihren Grabmälern gelöst und in verwandelter Gestalt als Statuen im Westchor Aufstellung genommen haben.

2564 Ebd./ ebd.

Diese eschatologische Deutung des Stifterzyklus unter dem Gesichtspunkt von *Tod und*

3. Friedrich Möbius (1989) ²⁵⁶⁵*Differenzen in der Deutung des Stifterzyklus*

Im Band zur *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350* findet man vor Helga Scurries Beitrag zur Skulptur des Naumburger Doms denjenigen ihres Mitherausgebers Friedrich Möbius über die kirchliche Baukunst dieser Epoche. Darin trug der Autor auch eine knappe Analyse des Naumburger Domneubaus im 13. Jahrhundert vor. Das Inhaltsverzeichnis verrät nicht, dass Möbius' Untersuchung darüber hinaus eine grundlegend neue und mit den Ausführungen seiner Co-Autorin nur partiell übereinstimmende Deutung zur *Programmatik* des Naumburger Westchors vorlegte. In dem noch im selben Jahr erschienenen Bändchen zum Naumburger Westchor, in welchem die beiden Herausgeber ihre Beiträge aus der *Geschichte der deutschen Kunst* zu einer kleinen Monographie zusammengestellt hatten, standen die Ausführungen Scurries und Möbius' unmittelbar nebeneinander, und Gemeinsamkeiten wie Differenzen in der Bewertung des Zyklus traten weit deutlicher hervor. Zur Datierung des Stifterzyklus bemerkten die Autoren selbst am Ende dieser Publikation in einem Postskript, dass ihre Standpunkte voneinander abweichen würden und dass der Diskurs weitergehe. ²⁵⁶⁶

Beide Autoren waren sich darin einig, dass gesellschaftliche und persönliche Konflikte die Darstellung des Stifterzyklus wesentlich geprägt hätten. Doch

Gericht versucht die Autorin außerdem mit den Interessen von Bischof und Domkapitel in Übereinstimmung zu bringen, indem die Stifterfiguren gleichzeitig ein *repräsentatives Aufgebot* darstellen sollen, welches *geignet* gewesen sei, „Selbstbewußtsein und Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Domkapitels zu befördern und nach außen hin ruhmvolle Traditionen zu demonstrieren“, fähig auch „als Unterpfand enger Bündnisbeziehungen zwischen Bischofssitz und das Territorium beherrschender wettinischer Dynastie“ zu dienen. Der Stifterzyklus habe so „mit der Anbindung an die Gerichts-Semantik im Lob zugleich den Tadel, im Preis die Mahnung, in der Huldigung die Drohung anklingen“ lassen. (Scurie 1989a, S. 347/ Scurie 1989b, S. 42f.)

Es bleibt freilich unklar, wie Figuren, die „zwischen Tod und Endzeit, zwischen kleiner und großer Eschatologie“ stehen, gleichzeitig das „Selbstbewußtsein und Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb des Domkapitels befördern“ und „nach außen hin ruhmvolle Traditionen demonstrieren“ sollen.

²⁵⁶⁵ Zu Friedrich Möbius, *Naumburger Westchor (Architektur)*, in: *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, hrsg. v. Friedrich Möbius und Helga Scurie, Leipzig 1989, S. 94-108 [Möbius 1989a] (niederveröffentlicht unter dem Titel: *Zur Rekonstruktion der Programmatik des Naumburger Westchors*, in: Helga Scurie und Friedrich Möbius, *Der Naumburger Westchor, Figurenzyklus, Architektur, Idee*, Worms 1989. (S. 45-73) [Möbius 1989b]), vgl. Scurie 1990, S. 169f. / Sauer 1993, S. 12 (n.8) / Schulze 1995, S. 5 (n.2) / Gabelt/Lutz 1996, S. 291 (n.83) Cremer 1997, S. 56 / Schubert E. 1999a, S. 578f.

²⁵⁶⁶ „Die Autoren sind sich bewußt, daß sie jeweils leicht voneinander abweichende Datierungen vortragen. Der Diskurs geht weiter.“ (Möbius 1989b, S. 73.)

während Scirie die Programmatik des Figurenzyklus in einer religiösen Verarbeitung dieser Konflikte und einer eschatologischen Darstellung erkennen wollte, die ihre Erklärung im veränderten Menschenbild der Zeit, in Jenseitsvorstellungen und theologisch-kirchlichen Konzepten finden würde,²⁵⁶⁷ sah Möbius, der sich nicht direkt gegen Sciries Deutung aussprach, den Stifterzyklus wesentlich in einem politischen Konzept des auftraggebenden Bischofs begründet.²⁵⁶⁸

Der Schlüssel zur Erklärung des Stifterzyklus liege in der von der Forschung bisher nicht erkannten Bedeutung des Westchors als einem herrschaftlichen Gerichtsort des Bischofs. Bischof Engelhard habe den Westabschluss des Naumberger Doms zum Ort des bischöflichen Synodalgerichts bestimmt und sein Nachfolger Dietrich dem noch durch Engelhard aus Mainz berufenen Meister „den großen Auftrag des jetzigen Westchores erteilt“. Dietrich sei es dann gewesen, der das einzigartige Programm der zwölf steinernen Zeugen für den Ort der bischöflichen Gerichtshoheit habe ausführen lassen. Dies sei nicht erst, wie Ernst Schubert annehme, „um 1250, sondern unmittelbar nach der Einsetzung ins Bischofsamt“ geschehen. „Der zwischen 1242 und 1244 begonnene Bau wurde, nachdem die Urkunde von 1249 für Mittel zum Abschluß der Arbeiten geworben hatte, wahrscheinlich am Anfang der 1250er Jahre vollendet.“²⁵⁶⁹

2567 Siehe Kap. XXIII. 2 (*Eschatologische Vorstellungen des Naumberger Westchors*) und Scirie 1989a, S. 345f./ Scirie 1989b, S. 40f. (zitiert in Fußnote 2560 u. 2563).

2568 Vgl. Möbius 1989a, S. 101f./ Möbius 1989b, S. 59f.

2569 Möbius 1989a, S. 108/ Möbius 1989b, S. 72f. - Vgl. dagegen Scirie 1989b, S. 76, n.4 (zitiert in Fußnote 2534).

Die Differenz der Datierungen zwischen Scirie und Möbius (siehe Zitat in Fußnote 2566), die sich auf Ernst Schuberts Datierung wechselweise zustimmend (Scirie) und ablehnend (Möbius) beziehen, wird in einer späteren Buchbesprechung Schuberts aufgegriffen, ohne dass Schubert auf die Gründe für die unterschiedlichen Datierungen Sciries und Möbius' einginge (vgl. Schubert E. 1999a (Rez.), S. 578f.).

Schubert, welcher die bei Scirie vorgetragene Datierung des Stifterzyklus in die 1250er Jahre favorisiert, meint, dass „die Datierung von Möbius (..) auf altbekannten Überlegungen“ beruhe, „die weder beweiskräftig noch überzeugend“ seien. (Schubert E. 1999a (Rez.), S. 578). Vermutlich sei Möbius „bei diesen Überlegungen *cum grano salis* Walter Schlesinger (*Meissner Dom und Naumberger Westchor*, Münster/Köln 1952, S. 43f.) gefolgt [*auf den sich Möbius explizit bezieht; G.S.*], der auf die mögliche Bekanntschaft Engelhards mit den Werken des Naumberger Meisters und vielleicht mit diesem selbst im Jahre 1235 in Mainz ausführlich eingegangen ist: „... nicht Bischof Dietrich, sondern Bischof Engelhard ist es gewesen, der den Meister von Mainz nach Naumburg gezogen hat ... nicht nur geplant hat Engelhard einen Westchor, sondern noch während seiner Amtszeit wurde an die Ausführung gegangen, das heißt vor 1242.“ (Schubert E. 1999a (Rez.), S. 579.)

Statt sich mit Möbius' neuer *Synodalchorthese* (s.u.) auseinanderzusetzen, die auch für Möbius' Datierung des Stifterzyklus ausschlaggebend ist, wechselt Schubert den Gegenstand seiner Besprechung und wiederholt eine durch ihn erstmals 1964 vorgetragene

Der Westchor als Kapelle des Totengedächtnisses

Möbius rekapitulierte die geschichtlichen Hypothesen, welche die Forschung, vor allem Ernst Schubert, von der Gründung des Naumburger Bischofssitzes und seines Doms im 11. Jahrhundert entworfen hatte. Danach hätten die Brüder

Ablehnung der Datierung Schlesingers, die er mit einer Vorliebe für eine *andere* Datierung begründet (was mit einer Widerlegung nichts zu tun hat):

„Schlesingers Argumentation kann aber nur auf den ersten Blick überzeugen. Läßt man einmal die Tatsache beiseite, daß Engelhard *sozusagen* ständig unterwegs war, so daß sich derartige Verknüpfungen regional überall hin begründen ließen, so bleibt *doch wohl* unbestritten, daß *man* um 1235 und *ebenso* 1242 noch Jahre lang mit den spätromanischen Erneuerungen des Dom-Langhauses und der Domtürme zu tun hatte, wie Schlesinger selbst nachweist. Sollte *man* damals *wirklich schon* den frühgotischen Westchor und den Naumburger Meister als Ausführenden vorgesehen haben?“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Schubert räumt ein, dass eine Begegnung Bischof Engelhards mit dem Bildhauer des Mainzer Westlettners 1235 durchaus stattgefunden haben könnte, dass sich aber *derartige Verknüpfungen regional überall hin begründen ließen*, versäumt es freilich anzugeben, bei welchen anderen regionalen Kontakten Bischof Engelhard einen Bildhauer hätte engagieren können, der fähig gewesen wäre, die Skulpturen im Naumburger Dom zu meißeln. Im Übrigen - so Schubert - habe *man* „um 1235 und *ebenso* 1242 noch Jahre lang“ anderes zu tun gehabt, denn damals seien „spätromanische Erneuerungen des Dom-Langhauses und der Domtürme“ in Gang gewesen. Schubert fragt, warum also „sollte *man* damals wirklich schon den frühgotischen Westchor und den Naumburger Meister als Ausführenden vorgesehen haben?“ - So Schuberts ganze Pseudokritik.

Schuberts Ablehnung hat mit einer Widerlegung der Hypothese Schlesingers (und Möbius') von einer ersten Kontaktaufnahme zwischen Bischof Engelhard und dem späteren *Naumburger Meister* 1235 nichts zu tun - sie kann Schubert als dieses empfindsame Individuum nur *nicht überzeugen*. Der *hypothetische* Kontakt Bischof Engelhards (mehr behaupten Schlesinger und Möbius gar nicht) lässt sich aber durch dessen Teilnahme beim Hoftag 1235 in Mainz (vgl. Schlesinger 1952, S. 43f.; Möbius 1989a, S. 94) plausibel begründen und für einen Bischof, der mit einer eigenen großen Bauunternehmung befasst war, ist ein solcher Kontakt unter der Voraussetzung als wahrscheinlich anzunehmen, dass der Bildhauer des Mainzer Westlettners zu dieser Zeit schon im Mainzer Dom tätig war.

Die weitere Hypothese Möbius', die von einem Beginn der Bildhauerarbeiten im Naumburger Westchor nach der Wahl Dietrichs zum Nachfolger Engelhards ausgeht (Wahl 1242, Bestätigung 1244, Ordinierung 1245), wird durch Schubert in gleicher Weise kommentarlos zurückgewiesen. Schubert schreibt weiter:

„Möbius nimmt (45-73) *Zur Rekonstruktion der Programmatik des Naumburger Westchors* vor allem mit zusammenfassenden Überlegungen zur geschichtlichen Situation der Zeit Stellung. Seine Ausführungen und *die vielen guten Formulierungen* sind *wieder einmal meisterhaft überlegt*. Da es sich letztlich aber um eine *Zusammenfassung des Forschungsstandes* handelt, *nicht um weitergreifende neue Erkenntnisse*, ist hier nicht der Platz, auf einzelne Wertungen und Gewichtungen ausführlicher einzugehen.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Die durch Möbius zum ersten Mal dargelegte, zuvor in der Literatur nicht nachweisbare *Synodalchorthese* stellt aber nicht nur eine *Zusammenfassung des Forschungsstandes* dar. Es handelt sich vielmehr um eine *grundlegend neue Erkenntnis*, die Schubert mindestens hätte erwähnen müssen. Schuberts Angabe, Möbius habe nur eine *Zusammenfassung des Forschungsstandes* geliefert, stellt eine glatte Fehlinformation dar. (Siehe die folgenden Ausführungen.)

Hermann und Ekkehard dem Zeitzer Bistum ihr Eigengut für die Verlegung des Bistums nach Naumburg vermacht und diesem Ort „Residenzcharakter verliehen durch die Stiftung einer im Burgbereich gelegenen und Maria geweihten Kanonikerkirche“. In diese Kirche hätten Hermann und Ekkehard „ihren Vater und andere, vorher in Großjena bestattete, Familienangehörige überführt“. Nach der Verlegung des Bistums 1028 sei östlich der ekkehardingischen *Familienkirche* bis gegen 1040/50 der erste Naumburger Dom errichtet worden. Als der letzte der ekkehardingischen Brüder zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Dombaus verstarb, seien die Vogteirechte von den Ekkehardingern auf die Wettiner übergegangen.²⁵⁷⁰

Zweihundert Jahre später habe Bischof Engelhard, der Erbauer des Domneubaus im 13. Jahrhundert, „das Nebeneinander von Marienkanonikern und Domstiftsherren innerhalb seiner Pfalz als Belastung“ empfunden.²⁵⁷¹ Dem Neubau des Doms wie der „Befestigung der Macht von Bischof und Kapitel“ sei mit der ekkehardingischen Marienstiftskirche „eine andere kirchliche Institution mit allen ihren Rechten im Wege“ gestanden, die schließlich im Zuge des Domneubaus beseitigt worden sei.²⁵⁷² Als Ersatz würden die Stifterfiguren „am früheren Ort der eckehar-

2570 Möbius 1989a, S. 96/ Möbius 1989b, S. 50f. mit Verweis auf Schubert E. (1964)1965, S. 38 und Patze 1962, S.118.

Möbius schildert die markgräflichen Brüder Hermann und Ekkehard als die eigentlichen Initiatoren für die Verlegung des Bistums: „1028 gelang den Markgrafen sogar die Erhebung ihrer civitas zur Bischofsstadt. Durch Taktieren am königlichen Hof und über umfangreiche Schenkungen erwirkten sie die Verlegung des Zeitzer Bischofssitzes an den Fuß ihrer Burg.“ (Ebd.)

Möbius stellt die führende Rolle Ernst Schuberts bei der Entdeckung und Erforschung einer zuvor nur unter dem Namen *praepositura noviter fundata* bekannten *Familiengrabstätte der Eckehardinger* heraus:

„Ernst Schubert ist die Identifikation dieser „Familiengrabstätte der Eckehardinger“ *geglückt* (Leopold und Schubert 1972, S.25): Es war jener Bau, dessen *Doppelturmfassade* die Domwesttürme des Bischofs Engelhard umfingen. Hier werden wohl auch Hermann und Ekkehard II. mit ihren Frauen begraben worden sein.“ (Möbius 1989a, S. 96/ Möbius 1989b, S. 50; *Herv.*, G.S.)

Zu Schuberts Identifizierung der ekkehardingischen Familiengrablage mit der *praepositura noviter fundata* vgl. Schubert E. (1964)1965, S. 33 (zitiert in Fußnote 2200), S. 35 (Zitat zu Fußnote 2195) und S. 36 (zitiert in Fußnote 2201).

2571 Möbius 1989a, S. 96f./ Möbius 1989b, S. 51 mit Verweis auf Schlesinger 1962 II(1983), S. 68 und Patze 1969, S. S. 11.

2572 Möbius 1989a, 097 mit Verweis auf Schubert E. (1964)1965, S. 37 (zitiert in Fußnote 2204). - Vgl. auch Schubert E. (1964)1965, S. 36 (zitiert in Fußnote 2202).

Im Referat von Möbius wächst sich die von Ernst Schubert erfundene und in die Literatur eingeführte ekkehardingische Marienstiftskirche westlich des Doms zu einer imposanten Rivalin für den Domneubau aus: „Möglicherweise hatten über die alte *praepositura* auch die neuen - die wettinischen - Markgrafen Präsenz im Dombereich



Abb. 423
Naumburg, Dom, Westchor
(Aus: Möbius 1989b, Abb. 28)

dingischen Familiengrabstätte die Erinnerung an die Gründer der *praepositura nova* und an die ersten Förderer des nach Naumburg verlegten Bistums“ wachhalten. Diese Erinnerung sei in Form „eines liturgischen Totendienstes“ geschehen, „der stets und grundsätzlich sündigen Seelen Linderung im Fegefeuer und Entlastung in der Gerichtsverhandlung des Jüngsten Tages zu bringen hatte“.²⁵⁷³

Möbius konzidierte dieser durch ihn nur referierten Vorstellung, dass sie „zweifelloso einen wesentlichen Aspekt der Gestaltungsidee“ des Westchors berühre.²⁵⁷⁴ Doch knüpfte er daran die Frage, ob die ausschließlich *sepulkrale Sicht*, insbesondere Schuberts These von einer *Monumentalisierung von Grabsteinen* in Gestalt der Stifterfiguren bereits den vollen Beziehungsreichtum der künstlerischen Gestaltung erschöpfen könne.²⁵⁷⁵ Um die Gestaltungsidee selbst konkreter erfassen zu können ging Möbius der Frage nach, welche Motive die Auftraggeber zum Bau des Westchors bestimmt haben könnten.

Bischof Engelhard als Planer des Westchors

Möbius charakterisierte Bischof Engelhard, den Bauherrn des Domneubaus im frühen 13. Jahrhundert, als *staufischen Bischof*. Dieser sei während seiner Amtszeit in Angelegenheiten des Reiches - *pro negociis imperii* - tätig gewesen und habe gleichzeitig danach gestrebt, „Landesherr im eigenen Territorium“, *episcopus et dux* zu

erlangt. Der Abbruch der konkurrierenden Kirche - die mit ihrer östlichen Doppelturmfront unübersehbar Geltung beanspruchte - im Zuge eines Erweiterungsbaues mußte dem Bischof als eine Möglichkeit erscheinen, noch wirkungsvoller den Herrn im eigenen Hause darzustellen.“ (Ebd.)

Siehe dazu Kap. XXI. 2 (*Die Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler*).

2573 Möbius 1989a, S. 101/ Möbius 1989b, S. 59.

2574 Ähnliche Überlegungen hätten schon Herbert Küas angestellt, der „von einem, dem Gedächtnis der Verstorbenen geweihten *Sakralraum für die Totenfeiern und für die alljährliche Wiederholung der Seelenmesse*“ gesprochen habe, sowie Hans Patze und Walter Schlesinger, die im Westchor eine *Gedächtnis- und Sühnstätte ... für die Seelen der verstorbenen Stifter* erblickt hätten.

Möbius 1989a, S. 102/ Möbius 1989b, S. 60 mit Verweis auf Schubert E. (1964)1965, S. 40, Küas 1937a (Werkstatt), S.143 und Schlesinger 1973, S. 43.

2575 Ebd. mit Verweis auf Schubert E. (1964)1965, S. 41.

Zu Schuberts *Ersatzgrabmälerthese* siehe Kap. XXI. 2 (*Die Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler*).

werden.²⁵⁷⁶ Als Friedrich II. am 26. April 1220 in Frankfurt am Main das *Gesetz zur Begünstigung der geistlichen Fürsten* erließ, habe auch *Engelhardus Nuwemburgensis episcopus* das Dokument unterschrieben.²⁵⁷⁷ „Wohl aus schwäbischem Adel stammend, vermutlich vom Stauferkönig Philipp favorisiert und 1207 in sein Naumburger Amt eingeführt“, sei Engelhard zu einem *viel gebrauchten Diener der Krone* geworden, der während seiner gesamten Amtszeit „enge Verbindung vor allem zum Erzbischof von Mainz, zu den Reichsbistümern Bamberg, Würzburg und Speyer“ gepflegt habe. 1230 habe er die Trauerfeierlichkeiten für den Mainzer Erzbischof Siegfried II. von Eppstein in Erfurt durchgeführt, 1235 an Friedrichs II. *glanzvollem Mainzer Hoftag* teilgenommen und 1237 in Vertretung seines Amtsbruders den Bamberger Dom geweiht.²⁵⁷⁸



Abb. 424
Naumburg, Dom, Westchor nach Westen
(Aus: Möbius 1989b, Abb. 29)

Archäologische Indizien am Naumburger Dom und der Vergleich mit den Domchören in Mainz, Speyer, Worms und Bamberg bestimmten Möbius, den Plan für den später ausgeführten Westchor Bischof Engelhard zuzuschreiben.²⁵⁷⁹ Die Kombination von rechteckigem Chor und polygonal geschlossenem Sanktuarium teile der ausgeführte Naumburger Chor mit den Westchören des Bamberger und des Wormser Domes. Einen Hinweis auf Bischof Engelhard als ursprünglichen Planverfasser sah Möbius in dem „fast historisierend fortgeführte(n) alte(n) Sockelprofil“ am Außenchor, welches man „als Bekenntnis zur prinzipiellen Einheit des Gesamtbaues und damit zur Autorität des ersten Planes“ verstehen könne.²⁵⁸⁰ Vom doppelchörigen Modell der Bischofskirche aber

2576 Möbius 1989a, S. 96f./ Möbius 1989b, S. 51.

2577 Möbius 1989a, S. 94/ Möbius 1989b, S. 45 mit Verweis auf Patze 1969, S.19.

2578 Ebd./ebd. mit Verweis auf Herrmann 1970, S. 92.

2579 Möbius 1989a, S. 95/ Möbius 1989b, S. 48.

„Aus dem kargen Äußeren der neuen Türme, dem Fehlen eines Querfundaments an der Westseite, nicht zuletzt aber aus den Zwängen der *Wägenden Gruppierung*, des herrschenden Paradigmas reichskirchlich-staufischer Dombauprogramme, schließen wir auf die ursprüngliche Planung eines eigenständigen, wie in Worms und Mainz architektonisch aufwendigen Westchores - wie immer er auch aussehen und funktionieren sollte. Vielleicht ist der jetzige Westchor den Intentionen Engelhards sogar sehr nahe gekommen. Mit seinen ca. 22 M Länge entspricht er dem ca. 22 m tiefen Trikonchos des Mainzer Domes, dem 20 m langen Speyerer Ostchor, dem 19m langen Wormser Westchor. Der westliche chorus des Bamberger Domes zieht sich über 26m bis in die Westvierung hinein.“ (Ebd.)

2580 Möbius 1989a, S. 95f./ Möbius 1989b, S. 48f.

habe sich Bischof Engelhard „nicht zuletzt herrschaftspolitischen Gewinn versprochen“. ²⁵⁸¹ Bei der Planung für den Naumburger Westchor habe die Tatsache eine entscheidende Rolle gespielt, dass in Worms, Mainz und Bamberg die neu errichteten Westchöre zu „eigentlichen Thronstätten der Kirchenfürsten geworden“ seien. Der Entschluss zu einem architektonisch bedeutungsvollen Westchor und „die Grundplanung der Anlage“ sei durch Bischof Engelhard wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gefasst worden. ²⁵⁸² Bischof Engelhards Idee für einen Westchor aber sei die zu einem *synodalen Gericht* gewesen.

Der Naumburger Westchor als Ort des synodalen Gerichts

Zum Verständnis der herrschaftspolitischen Idee eines bischöflichen Synodalchors gab Möbius einige grundlegende historische Erläuterungen. Das Synodalgericht stelle eine Vereinigung kirchlicher und weltlicher Gerichtsbarkeit dar. Es habe sich im 8. Jahrhundert zur „Disziplinierung von Geistlichkeit, Adel und Volk“ herausgebildet und in dem Maße an Bedeutung gewonnen, „als die Kirchenfürsten die Rechte und Befugnisse von Landesherren erhielten.“ „Unter den Führungsakten, die nun in den Domkirchen zu bewältigen waren, muß die Rechtsprechung - Anklage und Verteidigung, Verhör und Verurteilung - besonderes Gewicht besessen und in besonderer Weise nach der architektonisch-bildkünstlerischen Bekundung von Gerichtshoheit verlangt haben“. Gerichtssitzungen hätten an vielerlei Orten des Kirchengebäudes stattfinden können, „an Portalen und in Vorhallen und Kreuzgängen, in den Querhäusern und in den Chorbereichen“. ²⁵⁸³ Doch seien es die *synodalen Versammlungen* gewesen, denen „die gewichtigeren Fälle vorbehalten blieben“. Diese seien stets gebunden gewesen „an *chorus* und *sanctuarium* und damit an den Dienstort des regierenden Bischofs.“ In doppelhörigen Kirchen sei dies normalerweise der *Westchor* gewesen, in dem sich die Domherren und Synodalen versammelt hätten, zumal „wenn spezifisch bischöfliche Hoheitsakte zu erwarten waren.“ Dem synodalen Gericht habe „unübersehbar Regierungsgewalt“

2581 Möbius 1989a, S. 96/ Möbius 1989b, S. 50.

Am Vergleich mit dem durch Bischof Engelhard geweihten Bamberger Dom habe Werner Hirschfeld zeigen können, „daß der Erbauer der zwei ersten Geschosse der Naumburger Westtürme den Bau eines Chores in der Art des Bamberger geplant hatte.“ (Ebd. mit Verweis auf Hirschfeld 1936, S.64.)

2582 Möbius 1989a, S. 96f./ Möbius 1989b, S. 52.

2583 Möbius 1989a, S. 102f./ Möbius 1989b, S. 61 mit Verweis auf Erler 1954, S. 38 (Jede Bischofskirche „war stets auch ein wenig Justizpalast.“).

An Formen *architektonisch-bildkünstlerischer Bekundung von Gerichtshoheit* nennt Möbius: „Rote Türen, die Gredengerichte, die Ecclesia-Synagoge-Darstellungen (.), nicht zuletzt der Engelpfeiler im südlichen Querhausflügel des Straßburger Münsters.“ (Ebd.)

zugeeignet, und seine Beschlüsse seien vom Stiftsvogt oder Burggraf oder einer anderen weltlichen Instanz durchgeführt worden.²⁵⁸⁴ In der Durchsetzung synodaler Beschlüsse durch *Stiftsvogt oder Burggraf* werde das Zusammenwirken geistlicher und weltlicher Herrschaft besonders deutlich. Die Ursprünge solchen Zusammenwirkens ließen sich bis in karolingische Zeit zurückverfolgen, als in den *Kapitularen* „das gemeinsame Handeln der Bischöfe und der Grafen - der *episcopi et comites*“ den Beteiligten zur Verpflichtung auferlegt worden sei.²⁵⁸⁵

Für das 13. Jahrhundert erwähnte Möbius das überlieferte Beispiel des Kölner Erzbischofs, welcher als *Reichsfürst und Landesherr* die Sendrichterfunktion in der Weise ausgeübt habe, dass die Adligen der Erzdiözese „sich jeweils am Peter-und-Paul-Tag, am 29. Juni, in die Domkirche zu verfügen“ hatten, um an der Synode des Erzbischofs teilzunehmen. Der Naumburger Westchor, den Bischof Engelhard geplant hatte, sollte diesem „- wie den Amtsbrüdern in Bamberg und Köln - die volle Wahrnehmung der Herrschaftsrechte in einem auch architektonisch angemessenen Zusammenhang“ erlauben.²⁵⁸⁶

2584 Möbius 1989a, S. 103/ Möbius 1989b, S. 61 mit Verweis auf Renate Neumüllers-Klausner 1966, S.183-185 und Renate Kroos 1976, S. 122f (welche Nachrichten zu Synodalversammlungen im Westchor des Bamberger Doms liefern).

2585 Ebd. mit Verweis auf Möbius 1968, S. 47ff.

Kapitularen werden durch Albert Michael Koeniger (in: *Lexikon für Theologie und Kirche, Band 5, 2. Aufl. Freiburg im Breisgau 1933, Sp. 804, s.v. Kapitularen*) definiert als „Königsgesetze der Merowinger und Karolinger, teils mit Zustimmung der Großen oder des Volkes als Ergänzung der Volksrechte in weltlichen Angelegenheiten erlassen, teils auf Grund der *vom König berufenen kirchlichen Synoden* oder von Bischofsberatungen beim Reichstag in Sachen der Kirchendisziplin publiziert. Die enge *Verbindung von Kirche und Staat* erklärt ihren eigentümlichen kirchenrechtlichen Charakter. Man unterschied: *capitularia per se scribenda* (neue, territoriale Kapitularen), *capitularia legibus addenda* (zur Ergänzung der Volksrechte), *capitularia missorum* (für die Königsboten). Berühmt ist das *Capitulare de villis* (wirtschaftliche Anweisung für die Königsgüter an Rhein u. Mosel, vor 799). Die Hauptsammlung, 827 vom Benediktinerabt Ansegis v. Fontenelle verfaßt, enthält die Kapitularen von 789 bis 826, und zwar in den 2 ersten Büchern die *Capitularia ad ordinem ecclesiarum*, in den 2 übrigen Büchern die *Capitularia ad ordinem mundanum pertinentia*; sie wurde durch Ludwig d. Frommen 829 bestätigt, seit Karl d. Kahlen (864) allgemein als amtlich anerkannt.“ (Herv., G.S.)

In dieser Definition der *Kapitularen* als Beschlussfassungen *vom König berufener kirchlicher Synoden* sind - 400 Jahre vor dem hier zu betrachtenden Zeitraum - bereits die wesentlichen Momente enthalten, auf die es Möbius in seiner Bestimmung des Naumburger Westchors als Ort der Synodalversammlung ankommt: das Zusammenwirken weltlicher *und* geistlicher Herrschaft und der umfassende Bereich der dort verhandelten Sachen, welche praktisch keinen Bereich weltlichen und geistlichen Lebens aussparen.

2586 Möbius 1989a, S. 103/ Möbius 1989b, S. 62.

„(...) *et in qua (= ecclesia, Friedrich Möbius) sinodum pastoris vestri, id est archiepiscopi, servare debetis.* „Zum Termin des bischöflichen Sends (strömen) vor allem die *nobiles* in großer Zahl

Zwei Lesarten des Stifterzyklus

Unter Bischof Engelhards Nachfolger Dietrich sei der Plan für einen bischöflichen Synodalchor „aus dem Geist einer veränderten geschichtlichen Konstellation“ heraus neu gefasst und das Programm des Figurenzyklus neu entworfen worden. Das ausgeführte Figurenensemble könne interpretiert werden „als Angebot des wettinischen Bischofs an die regierende Familie in Meißen (oder als Antrag von Bischof und Markgraf an die Naumburger Domherren), die Potentiale miteinander zu vereinen: *Der weltliche Adel unterwirft sich dem kirchlichen Gericht, der kirchliche Adel Schild und Schwert des weltlichen Regiments.*“²⁵⁸⁷

Diese allgemeine Definition des Stifterzyklus, die Möbius an den Figuren selbst nicht darlegte (die Analyse der Skulpturen blieb im selben Band der Co-Autorin Helga Scurie überlassen), enthielt *zwei Lesarten*, die auch als zeitliche Sukzession aufgefasst werden können. Beide Lesarten deuteten auf Konflikte zwischen dem Naumburger Domkapitel, dem Bischof und der Markgrafschaft hin und verwiesen näher auf den Umstand der konfliktvollen Durchsetzung des Wettiners Dietrich zum Naumburger Bischof 1242/45. Dieser erhielt sein Amt als Protegé seines Halbbruders, Markgraf Heinrich, gegen den anfänglichen Widerstand des Naumburger Domkapitels.²⁵⁸⁸

Die *erste* durch Möbius vorgeschlagene Lesart, den Zyklus „als Angebot des wettinischen Bischofs an die regierende Familie in Meißen“ zu begreifen, war - von der geschichtlichen Ausgangssituation her betrachtet - bereits die *zweite* Lesart, denn sie unterstellte die spätere Opposition des neu eingesetzten Bischofs zu seinem Halbbruder, dem Markgrafen, dessen politischem Druck er ursprünglich seine Einsetzung verdankte.

in Köln zusammen’, der Dom ist ihre ‚Sendstätte’, der Erzbischof ihr ‚Sendherr’, der Send selbst ein ‚bischöfliches Laiengericht’ (*Gescher 1930, S.217ff.*). Am Tag nach Peter-und-Paul gibt es einen ‚Aftersend für die stiftischen Ministerialen’.“ (Ebd. mit Verweis auf *Franz Gescher, Der Kölner Dom des Mittelalters als Pfarr- und Sendkirche des hohen Adels, in: Der Dom zu Köln. Festschrift zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Oktober 1880, Köln 1930 S. 215-234.*)

2587 Möbius 1989a, S. 103f./ Möbius 1989b, S. 62f; *Herv.*, G.S.

Ingrid Schulze wiederholte in ihrer Abhandlung von 1995 diesen grundlegenden Satz von Möbius ohne Autorenangabe mit der Folge, dass der Satz von Möbius häufiger nach der Version von Schulze als nach der ursprünglichen Version von Möbius zitiert wird: „*Der weltliche Adel unterwirft sich dem kirchlichen Gericht, der kirchliche Adel Schild und Schwert des weltlichen Regiments.* So mochte man sich eine Integration des Naumburger Bistums in die wettinische Landesherrschaft vorstellen, wobei die Stifterstandbilder als eine Art steinerne Besitzurkunde beide Seiten auch ideell verpflichteten.“ (Schulze 1995, S. 7f.; *Herv.*, G.S.)

2588 Vgl. Schmarsow 1892, S. 9 (Zitat zu Fußnote 79) und Kap. II. 1 (*Der Naumburger Stifterzyklus*).

Dietrich („der wettinische Bischof“) erschien aber zunächst nicht als Gegenspieler der „regierenden Familie in Meißen“ Markgraf Heinrichs, sondern als Teil dieser „regierenden Familie“ selbst, durch die er sein Bischofsamt erhielt und zum Auftraggeber des Zyklus werden konnte. Die *zweite*, bei Möbius in Klammern gesetzte Lesart war somit die *erste*: der „Antrag von Bischof und Markgraf an die Naumburger Domherren“ zu einer „Zusammenlegung der Potentiale“. Diese Lesart reflektierte die Situation zum Zeitpunkt der Durchsetzung Dietrichs zum Bischof als Kandidat der „regierenden Familie in Meißen“. Hier galt das *Angebot* dem zum Nachgeben gezwungenen Domkapitel, und die Initiative ging aus von Markgraf Heinrich und Bischof Dietrich, die hier noch als Einheit auftraten.

Die *zweite* Lesart - welche Möbius anachronistisch als *erste* vorschlug - zeigte Bischof Dietrich zu einem späteren Zeitpunkt, nunmehr fest im Amt installiert (bestätigt durch den Papst 1243 und ordiniert 1245). Dietrich bildete jetzt mit dem Domkapitel eine Partei *gegen* den Markgrafen. Möbius führte diese Lesart etwas näher aus, wohl weil sie ihm vom historischen Ausgang der Ereignisse her, auf die er an einer anderen Stelle zu sprechen kam, als die plausible erschien: In dieser Lesart konnte die Figurenreihe „auch verstanden werden als gemeinsamer Versuch von Naumburger Bischof und Kapitel, der wettinischen Schutzmacht eine Mitteilung zukommen zu lassen: Nur Förderer des Bistums gewinnen das ewige Leben“. ²⁵⁸⁹ Das *Angebot* von Bischof und Domkapitel an den Markgrafen, die *Potentiale zu vereinigen*, enthielt in dieser Lesart ein Moment geistlicher Drohung, da die Kirche allein die Gnadenmittel in Händen hielt. „Das Ganze wäre dann als das Unternehmen einer kirchlichen Institution zu werten, Einfluß zu nehmen auf Charakter und Handlungsweise der weltlich Regierenden - der Naumburger Stifterzyklus gleichsam als Huldigungs- und Mahnbild für die gegenwärtige Landesherrschaft.“ ²⁵⁹⁰

2589 Möbius erwähnt die Durchsetzung Dietrichs zum Naumburger Bischof mithilfe seines Halbbruders Heinrich 1244 [*tatsächlich wurde Dietrich erst zu einem Zeitpunkt nach dem 20. Februar 1245 geweiht, an dem er in einer Urkunde zum letzten Mal als ‚Electus‘ erscheint; siehe Fußnote 2671*], um dann vermittlungslos die Nachricht von der Kapitulation Dietrichs als amtierender Bischof gegenüber demselben Bruder 1259 im Vertrag von Seußlitz anzufügen. Der Umschlag des Verhältnisses der beiden Brüder in der folgenden Zeit bleibt bei Möbius unkommentiert:

„Heinrich der Erlauchte, unbekümmert um das Wahlrecht des Kapitels, erzwang die Einsetzung des Bruders. 1244 - nach zweijährigem Ringen - wurde Dietrich zum Bischof von Naumburg geweiht. (...). Dietrich II. von Naumburg († 1272) unterzeichnete den Vertrag von 1259 [*sc. das Diktat von Seußlitz*]. Domkapitel und Markgrafenfamilie angehörend, beiden Gruppierungen nach Herkunft und Amt verbunden, mußte er in seiner Person das klassisch-mittelalterliche Spannungsverhältnis von kirchlicher und weltlicher Macht auf neue Weise auszutragen versuchen.“ (Möbius 1989a, S. 98/ Möbius 1989b, S. 53.)

2590 Möbius 1989a, S. 104/ Möbius 1989b, S. 63.

Möbius betonte, dass beide Lesarten auf den „Kampf der beiden Feudalgewalten um den Vorrang innerhalb des Herrschaftsbündnisses“ hinausliefen - widergespiegelt in den Stifterfiguren. Beide Lesarten unterschieden sich demnach nur in der Beurteilung des Übergewichts der einen über die andere Seite, oder auch in der Perspektive: welche Partei hatte im Naumburger Stifterzyklus das ‚Sagen‘, welcher Standpunkt artikulierte sich in den Figuren anschaulicher und deutlicher, war es der weltliche oder der geistliche?²⁵⁹¹

Literarische Vorbilder des Naumburger Stifterzyklus

Wie Sauerländer 1979 verwies Möbius auf literarische Vorlagen für den Stifterzyklus. Doch sah er diese nicht in der zeitgenössischen Minnedichtung und den Rechtsvorschriften des Sachsenspiegels, sondern in mittelalterlichen *Stifterchroniken* und *Jenseitsvorstellungen*, Gattungen, die Möbius beide erstmals zur Erklärung des Naumburger Stifterzyklus heranzog. Die *Stifterchroniken* hätten nicht nur die positiven Handlungen der Stifter festgehalten, sondern auch die „Ambivalenz von herrscherlicher Attitüde und menschlicher Hinfälligkeit“ mitunter „auf handgreiflich-konkrete Art“ zum Ausdruck gebracht, etwa in der „nicht immer rühmliche(n) Geschichte ihres Verhaltens gegen ihr Hauskloster“.²⁵⁹²

2591 Möbius 1989a, S. 104/ Möbius 1989b, S. 63f.

Indem Möbius hinzufügt, dass sich beide Seiten *gegenseitig* „im Medium der steinernen Figuren“ „Botschaften (übermittelten), die das Leben, die Macht und die Geschichte betrafen“, unterstellt er, dass beide Seiten als Auftraggeber des Figurenzyklus fungierten oder jedenfalls Einfluss auf dessen Gestaltung nehmen konnten, denn anders ergibt die Formulierung, geistliche und weltliche Herrschaft hätten sich im Stifterzyklus *gegenseitig Botschaften übermittelt*, keinen Sinn.

Aus einer weiteren Darlegung geht hervor, dass Möbius der zweiten Lesart den Vorzug gibt. Der *naumburgische* (sc. *geistliche*) Standpunkt habe sich im Stifterzyklus deutlicher artikuliert, und dieser Standpunkt (sc. *diese Botschaft*) lasse sich wie folgt zusammenfassen:

„Der Dialog mit der Macht erschiene bei einer solchen Interpretation geführt von den Positionen des Kapitels, aber im Einverständnis mit dem objektiv Gegebenen: Die Landesfürsten sind die Herren des Territoriums, aber sie unterliegen der Kontrolle, der Kritik, damit auch der Führung durch das adlige Gremium, das das Bistum kirchlich regiert.“ (Ebd.)

2592 Möbius 1989a, S. 100/ Möbius 1989b, S. 56 mit Verweis auf Patze 1964, S. 79.

Auf eine kurze Formel gebracht verhalten sich nach dieser Darlegung *Stifterbild* (die Sauerländer zum Vergleich heranzieht; siehe Kap. XXIII. 1 (*Die Tradition der Stiftermemoria - Stifterfiguren als Traditions- und Kopialbücher*)) und *Stifterchronik* (die Möbius heranzieht) wie (beschönigendes) *Ideal* und (ungeschminkte) *Wirklichkeit*.

Andere Formen von *Chroniken* (etwa die Merseburger *Bistumschronik*) sind in der Naumburg-Forschung schon früher vor allem für historisch-biographische Untersuchungen herangezogen worden, so am ausgiebigsten bei Lepsius (1822, S. 8, 11f., 19, 23f., 29f., 33), aber auch bei Schmarsow (1892, S. 11, 16, 27), Schlesinger (1952, S. 52, 65ff.) und Stöwesand ((1959)1966, S. 49f.; 1960, S. 182f.; 1962, S. 179f.).

Die Gattung der *Jenseitsvision* habe es den mittelalterlichen Autoren erlaubt, *Verfehlungen* weltlicher Instanzen „gegenüber den kirchlichen Gemeinschaften darzustellen und zu verurteilen“. In Jenseitsvisionen hätten die Autoren geschildert, wie „Verstorbene sich in einem *Chor*, um einen Altar gruppiert, der Messe beiwohnend, versammeln, um den göttlichen *Richterspruch* über die *principes* zu vernehmen.“²⁵⁹³

Aus den Szenarien derartiger Jenseitsvisionen, in denen sich die Anschauung der realen Welt in „Bilder(n) nächtlicher Traumgesichte“, „voll von Wesenszügen der irdischen Welt“ widerspiegeln würde, glaubte Möbius Analogien zur „Positionierung der Naumburger Stifterfiguren nach den Gesetzen des gerichtlichen Umstands“ erkennen zu können. Umgekehrt sah er im „Versammlungscharakter der Szene“ des Naumburger Zyklus, in der „so schwer zu verstehende(n) Mischung von

2593 Ebd./ Möbius 1989b, S. 56f.; (*Herr.*, G.S.) mit Verweis auf Eberhard Dunninger, *Politische und geschichtliche Elemente in mittelalterlichen Jenseitsvisionen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, *Diss.phil. Würzburg* 1962.

Die ersten beiden durch Möbius erwähnten Beispiele sind allein dadurch schon höchst merkwürdig, als es der heilig gesprochene *Kaiser Heinrich II.* ist, der sich vor einem *synodalen Gericht* im Chor einer Kirche zu verantworten hat:

„In der *Vita Meinweri episcopi Patherbrunnensis* tritt der Visionär in einen Kreis von Bischöfen und Äbten, von Königen und Kaisern, die, gekleidet in prächtige Gewänder, an einem synodalen Gericht (einem Sendgericht) über *Kaiser Heinrich II.* teilnehmen. Ein Magdeburger Visionär, der um 1200 schrieb, erlebte eine nächtliche Versammlung des verstorbenen Erzbischofs Gero mit einer Schar von Toten, unter ihnen Otto der Große, auch sie alle im Schmuck ihrer Gewänder. In einem feierlichen Gottesdienst wird *Heinrich II.* gerichtet. Er leistet Buße. Nun darf der im Jenseits bestrafte Herrscher, der die Insignien der Macht, unter ihnen Gewand und Krone, zurückerhalten hat, am Gottesdienst wieder teilnehmen.“ (Ebd./ Möbius 1989b, S. 57.)

Unter Auswertung von Forschungen Eberhard Dunningers (s.o.), Hans Joachim Kamphausens (*Traum und Vision in der lateinischen Poesie der Karolingerzeit*, *Diss.phil.*, Köln, Frankfurt am Main 1975) und Peter Dinzelsbachers (*Reflexionen irdischer Sozialstrukturen in mittelalterlichen Jenseitsschilderungen*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 61 (1979) S. 16-34) charakterisiert Möbius den meist durch ein kirchliches Interesse bestimmten Tendenzcharakter dieser Jenseitsvisionen:

„Nach Eberhard Dunninger übten solche ‚Tendenzvisionen‘ sehr oft eine ‚Kritik an politischen Vorgängen der Vergangenheit und der Gegenwart‘, besaßen sie unmittelbare ‚Beziehungen zur Zeitgeschichte‘. Sie wurden ‚geradezu als publizistisches Mittel benutzt‘ zur öffentlichen Verteidigung ‚vor allem kirchlicher Besitzinteressen‘, zu ‚Sicherung der wirtschaftlichen Grundlagen von Bistümern und Klöstern‘, zur Unterstützung auch der ‚bischöflichen Autorität‘. Hans Joachim Kamphausen hatte 1975 Traum und Vision Instrumente ‚der Warnung, Weisung und Ermunterung‘ genannt, ‚Drohmittel‘, deren sich ‚nicht von ungefähr kirchliche Kreise ... bedienen‘, um ihren Besitzstand ‚gegen den Zugriff weltlicher Macht und gegen eigenkirchenrechtliche Vorstellungen abzuschirmen‘; es gab den weitverbreiteten ‚Typus der politischen Vision und des politischen Traumes.‘ Nach Peter Dinzelsbacher (1979) empfangen die Menschen in diesen Visionen Lohn und Strafe vielfach ‚in Gemeinschaft mit anderen, in irgendeiner Hinsicht gleichartigen Seelen‘, denn in jener anderen Welt wurden sie nach dem Stand zusammengefaßt, ‚dem sie zu Lebzeiten angehörten.‘ (Möbius 1989a, 100f./ Möbius 1989b, S. 57f.)

prallem Detailrealismus und hierarchischer Entrückung, von Herrschaftlichkeit und Verzweiflung“ einen deutlichen Anklang zu Jenseitsvisionen mit dem Schauplatz des synodalen Gerichts.²⁵⁹⁴

Drei Aspekte des Stifterzyklus

Unter der Voraussetzung, dass im sakralen Raum des Naumburger Westchors der herrschende Adel sich in seinen geistlichen und weltlichen Vertretern versammelte, erschienen die Stifterfiguren wie „Männer und Frauen, die nun Sitz (fast möchte man sagen: und Stimme) im neuen Bauteil erhielten, denen ähnlich, die als Domherren das *stallum in choro* besaßen“. Die historischen Vorbilder dieser Figuren gehörten den miteinander versippten Familien der Eckehardinger und der Wettiner an. In ihren Standbildern seien diese Personen „vorgestellt als Wohltäter der Kirche, aber ohne Kirchenmodelle - den traditionellen Attributen der Kirchenstifter -, ohne Gebetsgebärden, aber mit Schwertern und ritterlichen Gewändern“, „als Vorgänger der jetzt in Meißen regierenden Schutzvögte.“²⁵⁹⁵

Möbius wollte die Figuren nicht ausschließlich unter dem Gesichtspunkt eines Verweises auf die synodale Gerichtsbarkeit interpretieren. Die ritterlichen Gestalten könnten „weder allein verstanden werden vom Totendienst her und damit als aufgerichtete Grabtumben oder monumentalisierte Grabsteine von im Dom begrabenen Personen, noch verkörpern sie die Ahnengalerie der Meißener Markgrafen oder gar ihre geheimen Porträts, auch sind sie keineswegs gedacht gewesen allein als figürlicher Raumschmuck, der Synoden begleitet. Sie nehmen an jedem dieser Wirklichkeitsbezüge teil, erschöpfen sich aber nicht in ihnen.“²⁵⁹⁶ Im Naumburger Westchor würden sich vielmehr „der liturgisch-sepulchrade, der markgräfllich-schutzherrliche und der bischöflich-sendrichterliche Aspekt“

2594 Möbius 1989a, S. 101/ Möbius 1989b, S. 58.

Während *Landeschronistik* und *Jenseitsvisionen* Parallelen zur Thematik des Figurenzyklus aufweisen, könnte die zeitgenössische Literatur nach Möbius auch das Vorbild für bestimmte *Gestaltungsprinzipien* des Zyklus abgegeben haben:

„Die komplizierte geschichtliche Wirklichkeit hat künstlerische Gestalt gewinnen können offensichtlich auch über die Hilfe bzw. Nachbarschaft der zeitgenössischen Literatur. Wir nennen nun nicht mehr nur Landeschronistik und Jenseitsvision, sondern auch das *Gestaltungsprinzip der Inszenierung* nur gedachter, aber als real vorgestellter Wirklichkeit.“ (Möbius 1989a, S. 104/ Möbius 1989b, S. 64; *Herv.*, G.S.)

2595 Möbius 1989a, S. 98/ Möbius 1989b, S. 54 mit Verweis auf *Gottfried Wentz und Berent Schweineköper, Das Erzbistum Magdeburg, 1. Band, 1. Teil, Das Domstift St. Moritz in Magdeburg, Berlin/New York 1972* und *Harald Schieckel, Herrschaftsbereich und Ministerialität der Markgrafen von Meißen im 12. und 13. Jahrhundert. Untersuchungen über Stand und Stammort der Zeugen markgräflicher Urkunden, Köln/Graz 1956.*

2596 Möbius 1989a, S. 105/ Möbius 1989b, S. 65.

durchdringen, und „Totendienst, Bischofsamt und genealogische Feier zu einem poetischen Abbild des widersprüchlichen Verhältnisses von Regnum und Sacerdotium unter den Bedingungen der - die Idee des *sacrum imperium* verlierenden - Landesherrschaft“ vereinen.²⁵⁹⁷

2597 Möbius 1989a, S. 104/ Möbius 1989b, S. 64.

In einer wie ein *Postskript* anmutenden Charakterisierung des Naumburger Westchors glich Möbius seine Datierung im letzten Satz derjenigen seiner Co-Autorin Helga Scurie an, während er zwei Sätze zuvor noch einmal seine inhaltlich begründete, anderslautende Datierung der Westchorarbeiten in die Anfangszeit der Regierung Bischof Dietrichs II (1242/44) wiederholte (vgl. Zitat zu Fußnote 2569):

„Der *zwischen 1242 und 1244 begonnene* Bau wurde, nachdem die Urkunde von 1249 für Mittel zum Abschluß der Arbeiten geworben hatte, wahrscheinlich am *Anfang der 1250er Jahre vollendet*. (.....). Wir verstehen den Westchor, hervorgegangen aus der Verbindung von wettinischer Dynastie und naumburgischem Bischofsamt, als ein auf französische Vorbilder und auf reichsfürstlich-landesherrliche Ansprüche reagierendes Hauptwerk deutscher Kirchenbau- und Bildhauerkunst aus dem *Ende der 40er* und dem Beginn der 50er Jahre des 13. Jahrhunderts.“ (Möbius 1989a, S. 108; *Herv.*, G.S.) - Siehe w.o. Fußnote 2569.

Forschungsüberblick von 1886 bis 1989 (Zusammenfassung)

Die in dieser Studie betrachtete Forschungsgeschichte zum ‚*Naumburger Meister*‘ beginnt recht eigentlich mit einem Vortrag **Wilhelm Vöges** im Jahr **1905**, als dieser die Werke des bis heute namentlich nicht bekannten, um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Naumburger Dom tätigen Bildhauers mit Skulpturenfragmenten im Mainzer Dom verglich. Vöges Hinweis auf stilistische Gemeinsamkeiten zwischen Mainz und Naumburg, die in der Folgezeit in der Forschung anders interpretiert werden sollten - Vöge nahm noch eine Abhängigkeit der Mainzer von den Naumburger Arbeiten an -, schuf die Grundlage für die Herausbildung des kunsthistorischen Notnamens ‚**Naumburger Meister**‘. Dieser Name, unter dem bis heute die Forschung personalisierend und zusammenfassend eine Gruppe stilistisch eng verwandter Werke betrachtet, hatte mit einem nationalen oder nationalistischen Konzept nichts zu tun. Der Name verdankte sich vielmehr allein dem kunsthistorischen Vergleich von Werken an verschiedenen Orten, die den Gedanken an eine gemeinsame Künstlerpersönlichkeit nicht verstummen ließen, welche diese Werke entworfen und gemeißelt haben könnte.

Die systematische wissenschaftliche Beschäftigung mit den Skulpturen im Naumburger Dom - und mit dieser die vorliegende Studie - setzt bereits früher mit **Wilhelm Bodes** *Geschichte der deutschen Plastik* von **1886** zu einem Zeitpunkt ein, als der namensgebende Vergleich der Naumburger Skulpturen mit Arbeiten im Mainzer Dom noch nicht zum Thema wissenschaftlicher Beschäftigung geworden war. Damals wurde in der kunsthistorischen Literatur ganz unabhängig von einem Meisternamen das Verhältnis der Skulptur in Naumburg zur zeitgenössischen französischen Produktion erörtert, welches auch heute noch eines der zentralen Themen der Forschung darstellt. In seiner *Geschichte der deutschen Plastik* leugnete **Wilhelm Bode** noch jeden französischen Einfluss auf die Skulpturwerke im Naumburger Dom. Für **Bode** standen diese Arbeiten allein in der *sächsischen* Tradition; sie seien Bollwerke gegen die aus Frankreich kommende gotische Stilentwicklung, welche in der Architektur schon früher ihren Siegeszug in Deutschland angetreten habe, in den Naumburger Skulpturen aber noch auf den Widerstand einer einheimischen Stilentwicklung gestoßen sei.

Dagegen stellte **Franz v. Reber** im selben Jahr **1886** in seiner *Kunstgeschichte des Mittelalters* die Gegenthese zu **Bode** auf, indem er die französische Stilentwicklung explizit als Voraussetzung der Naumburger Skulpturen benannte, welche die romanische Gebundenheit der früheren sächsischen Werke in Freiberg und Wechselburg durch eine naturnahe Gestaltung überwunden hätten. Auch wenn *v. Reber* dem Bildhauer attestierte, dass er *durchaus deutsch sieht und empfindet*, so machte

er doch deutlich, dass die *Naturnähe* der Naumburger Skulpturen sich dem Anstoß durch das französische Vorbild verdanken würde, eine Auffassung, die **1890** auch **Wilhelm Lübke** vertrat, welcher die Naumburger Stifterfiguren unter dem Gesichtspunkt eines durch französische Vorbilder initiierten Fortschritts zu größerer *Naturwahrheit* betrachtete.

Die Suche nach konkreten französischen Vorbildern für Skulpturarbeiten an Domen im deutschen Reichsgebiet, die bei *v. Reber* und *Lübke* als Voraussetzung unterstellt aber noch nicht an bestimmten Bildhauerarbeiten aufgezeigt worden war, unternahm **Georg Dehio 1890** in einem Aufsatz über die Bamberger Domsulptur. Darin zeigte er die Reimser Heimsuchungsgruppe als vorbildgebend für die Bamberger Figuren auf und bezeichnete es gleichzeitig als Desiderat einer zukünftigen Forschung, auch die sächsisch-thüringische Skulptur *auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte*, zu untersuchen.

1892 legte **August Schmarsow** die erste umfangreiche Monographie zur Naumburger Skulptur vor. Er sprach zwar gleichfalls vom französischen Vorbild für die Naumburger Bildwerke, bezeichnete diese dann aber - ähnlich wie *Bode* - als *heimische Frucht*, welche das französische Vorbild *übertriffen* habe. Wie *Bode* machte *Schmarsow* einen Unterschied zwischen der Aneignung französischer Architektur und der Aneignung französischer Skulptur in Deutschland. Während sich die Qualität der Architektur des Naumburger Westchors im Grad der geglückten Aneignung des französischen Vorbildes zeige, liege der Wert der Skulptur gerade darin, dass sie von französischen Vorbildern unberührt geblieben sei. Der Schwerpunkt von *Schmarsows* Monographie von 1892 lag so nicht in einer Untersuchung des Verhältnisses der Naumburger Kunst zu den französischen Voraussetzungen, sondern in einer formalen und inhaltlichen Analyse der Skulpturen von Westchor und Westlettner im Naumburger Dom. Hierbei besprach *Schmarsow* Themen, welche die Naumburg-Forschung bis heute beschäftigen sollten. Er gab einen Überblick zur *Baugeschichte* und eine charakterisierende *Beschreibung* aller Figuren und Reliefs, beleuchtete den *geschichtlichen Hintergrund* des Stifterzyklus anhand von Dokumenten und schlug hinsichtlich der Figuren verschiedene Deutungsversuche vor. Im Chorpolygon wollte er aufgrund von geschichtlichen Hinweisen einen *Zweikampf* als *Gottesgericht* erkennen, eine Deutung, die *Schmarsow* in seiner Abhandlung schließlich durch eine andere, *liturgische* Interpretation ersetzte. Für den Westabschluss des Naumburger Dombaus im 13. Jahrhundert stellte *Schmarsow* die These einer *Planänderung* auf. Durch das Vorbild des wenig früheren Domneubaus in Bamberg, dessen Weihe der Naumburger Bischof Engelhard 1237 vorgenommen hatte, sei der anfängliche Plan einer *Westvorhalle* zugunsten des

heutigen *Westchors* aufgegeben worden. Bei *Schmarsow* klang ferner eine These an, die bis heute als Voraussetzung des Naumburger Stifterzyklus diskutiert wird: Das ehemalige Domstift in Zeitz habe sich mit der 1028 erfolgten Verlegung des Bischofssitzes lange Zeit nicht abfinden wollen. Die Folge sei ein jahrhundertelanger, immer wieder aufflackernder *Bistumsstreit* mit Zeitz gewesen, zu dem *Schmarsow* eine Urkunde von 1231 (nach der Beilegung des Streits 1230 auf einer Synode in Merseburg) wiedergab, in welcher König Heinrich (der Sohn Kaiser Friedrichs II.) dem Naumburger Bischof Engelhard bestätigte, dass niemand den Naumburger Bischof noch ‚*Bischof von Zeitz*‘ nennen dürfe, und wer dies ferner zur *Verkleinerung oder Verletzung des Naumburgers* wage, solle mit hundert Mark Goldes dafür büßen. *Schmarsow* teilte auch in Auszügen den berühmten *Spendenauftrag Bischof Dietrichs und des Naumburger Domkapitels von 1249* mit, dem er einen vorläufigen *Programmcharakter* für den Figurenzyklus im Naumburger Westchor zuschrieb. Zur Identifizierung der Stifterfiguren zog *Schmarsow* daneben noch weitere Quellen heran. Für die auffallende Figur des Dietmar im Chorpolygon (*Ditmarus comes occisus*) verwies er auf die Annalen des Lambert von Hersfeld und einen Nekrolog des Sankt Michaels-Klosters in Lüneburg, aus denen die Identität des Gefallenen und die Umstände seines Todes hervorgingen. Danach handelte es sich um den bei einem Zweikampf in der Pfalz zu Pöhlde gefallenen Billunger Grafen Dietmar, der des Hochverrats an Kaiser Heinrich III. beschuldigt, *durch die Hand seines eigenen Vasallen Arnold* fiel. Ausgehend vom Schicksal dieser Figur würden die beiden daneben stehenden Gestalten, Sizzo und Wilhelm, zu Richter und Zeuge in einem *Gottesgericht*, und als Gegner des Dietmar bestimmte *Schmarsow* die vierte Figur im Chorpolygon, Timo, ohne jedoch den angenommenen szenischen Zusammenhang der vier Figuren - Dietmar und Timo als Gegner, Sizzo und Wilhelm als Unparteiische - mit letzter Konsequenz für seine Interpretation auszuwerten. Denn mit der Beschreibung der *Gerburg* genannten Figur im Chorquadrant vollzog *Schmarsow* den *Übergang von einer historischen zu einer religiösen Deutung* des Stifterzyklus, nach welcher die sakrale Bestimmung des Ortes den Figuren ihre Bedeutung zumesse. Diese bildeten am Ende für ihn eine *fürstliche Versammlung um den Hochaltar*, an dem das *Messopfer* gefeiert werde.

Der Aufforderung *Georg Debios*, für die sächsisch-thüringische Skulptur nach ähnlichen Zusammenhängen und Vorbildern zu suchen, wie *Debio* sie selbst für die Bamberger und Reimser Heimsuchungsgruppe festgestellt hatte, kam **Artur Weese**, ein Schüler *Debios*, in einer **1897** erschienenen Dissertation zur Bamberger Skulptur nach. *Weese* wurde freilich nur bei der Bamberger Skulptur selbst mit weiteren Beispielen von Vorbildern an der Kathedrale von Reims fündig. Der Naumburger Bildhauer dagegen, auf den *Weese* in seiner Dissertation vergleichend zu sprechen

kam, sei nur von der *allgemeinen Strömung, die von Frankreich aus die deutsche Kunst ergriffen* habe, erfasst worden, habe diese aber *im Innersten verwandelt*. Der Naumburger Bildhauer finde seine *eigentliche Grundlage in der sächsischen Schule*. Die unterschiedliche Stellung der Bildhauerwerkstätten in Bamberg und Naumburg gegenüber dem französischen Vorbild zeige sich am Charakter der Skulpturen selbst. Einem *derben Geschlecht* in Naumburg stünden die *schlankeren Gestalten von feinerem Knochenbau* im Bamberger Dom gegenüber, einem *sächsischen Gesichtstypus* eine ganz andere Physiognomie der Bamberger Figuren, dem *Realismus* in Naumburg die *Idealgestalten* in Bamberg.

Nachdem **August Schmarsow** in seiner Naumburg-Monographie von 1892 die französischen Voraussetzungen nur am Rande gestreift hatte, unternahm er in einer Abhandlung von **1898** den grundlegenden Versuch, die französische Skulptur in ihrem Verhältnis zur Architektur und dann im Unterschied zur deutschen Skulptur zu bestimmen. Die französische Skulptur der Gotik sei in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bauwerk entstanden. Die enge Bindung an die Architektur habe der französischen Skulptur bei aller Monumentalität einen *dekorativen* Charakter verliehen; sie stehe der Freifigur, dem Standbild, eigentlich *fremd* gegenüber, was umgekehrt den wenigen deutschen Bildwerken dieser Zeit einen Vorzug vor ihren französischen Vorbildern gebe - eine These, die *Wilhelm Pinder* in den 1920er und 1930er Jahren noch weiter ausführen und populär machen sollte.

Eine grundlegende Revision der Datierung der Bamberger und Naumburger Skulptur, welche die Forschung bis dahin in die 1270er und 1280er Jahre gesetzt hatte, leitete **Max Hasak 1899** in seiner *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert* ein. *Hasaks* neues Datengerüst - das in der späteren Forschung fälschlich *Adolph Goldschmidt* zugeschrieben wurde - orientierte sich an den Bauüberlieferungen und Weihedaten zu den Domen in Bamberg und Naumburg. *Hasak* revidierte die bisherigen Datierungen der Forschung um einige Jahrzehnte und setzte die Arbeiten der *Jüngeren Bamberger Bildhauerschule* in die *Zeit vor der Domweihe von 1237*. Auf eine Überlegung von *Dehios* Aufsatz von 1890 eingehend hielt *Hasak* es für möglich, dass die Naumburger Skulpturen von einem *jüngere(n) Künstler, der im Bamberger Atelier gelernt hat*, geschaffen worden sein könnten. In jedem Fall aber müssten die Bildhauer beider Werkstätten - nicht nur derjenigen in Bamberg - ihre Schulung in Frankreich erhalten haben.

1899 und **1900** erschien in zwei Teilen ein Aufsatz **Karl Franck-Oberaspachs** zum *Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur*, in dem der Autor Beispiele für die Mobilität von Architekten und Steinmetzen im 13. Jahrhundert untersuchte. Am Neubau des Bamberger Doms sei die Zusammenarbeit verschiedener Ateliers an

ein und demselben Bauwerk zu beobachten. Gleichzeitig mit dem Bau der Westtürme seien die Skulpturen der *Jüngerer Bildhauerwerkstatt* gefertigt worden, die auf der viel entwickelteren Stilstufe der Kathedrale von Reims stünden, während für die Architekturformen der Westtürme die Kathedrale von Lâon vorbildlich gewesen sei. Die Tatsache einer Orientierung an verschiedenen französischen Vorbildern und einer unterschiedlichen Schulung und Fertigkeit der Bamberger Werkleute hatte nach *Franck-Oberaspach* einen arbeitsteiligen Vorgang an den französischen Kathedralbauhütten zur Voraussetzung. Die in Bamberg beobachtete Zusammenarbeit spezialisierter Werkstätten sei eine Voraussetzung gewesen für die Herstellung der riesigen Menge von Skulpturen an den französischen Kathedralen. Anders als in Bamberg verhalte sich die Sache in Naumburg. Dort speisten sich Architektur und Skulptur aus einer *einzig*en Quelle, für die *Franck-Oberaspach* explizit die Kathedrale von Reims benannte (auch wenn die Westtürme in Naumburg gleichfalls das Vorbild von Lâon zitierten).

Zwölf Jahre nach Erscheinen seines Aufsatzes von 1890, in dem er die deutsche Forschung zur Untersuchung der französischen Voraussetzungen der sächsisch-thüringischen Skulptur aufgefordert hatte, nahm **Georg Dehio 1902** das Erscheinen einer Abhandlung **Adolf Goldschmidts** zur *Goldenen Pforte (1902)* in Freiberg in Sachsen zum Anlass, einer Beschränkung dieser Forschung auf das durch ihn selbst angeregte Ausfindigmachen bestimmter Vorbilder entgegen zu treten, wenn dadurch der entscheidende Punkt einer Verarbeitung und Umformung des französischen Vorbildes geleugnet würde. *Goldschmidt* nehme an, der Künstler der *Goldenen Pforte* in Freiberg könne nicht selber in Frankreich gewesen sein, weil sein Portalentwurf keine Nachahmung eines französischen Vorbildes darstelle. Damit würde *Goldschmidt* implizit unterstellen, dass die unmittelbare Kenntnis eines französischen Vorbildes den sächsischen Bildhauer zu einer direkten Nachahmung seines französischen Vorbildes gezwungen hätte. *Dehio* machte deutlich, dass dem geringfügig scheinenden Streit zwischen ihm und *Goldschmidt* eine grundlegendere Bedeutung zukomme, insofern dieser Streit den Unterschied von *Nachahmung* und *produktiver Verarbeitung* eines Vorbildes betreffe. Bei qualitativollen Arbeiten aber müsse man immer von einer produktiven Umformung und nicht von einer bloßen Nachahmung ausgehen.

1903 erschien **Heinrich Bergners** *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg*, in welcher der Autor die eigentümliche Wirklichkeitsnähe der Bildwerke von Westchor und Westlettner aus der produktiven Phantasie ihres mittelalterlichen Schöpfers abzuleiten suchte. Schlüssel zum Verständnis dieses Bildhauers sei dessen *Studium des Menschen*, den dieser

Meister mit vollständigem Realismus erfasst und in seinen Skulpturen wiedergegeben habe, ohne sich um einen Schönheitskanon zu kümmern. Neben dem eigentümlichen Gewandstil der Bildwerke, den *Bergner* unter der Bezeichnung *Lodenstil* in die kunstgeschichtliche Diskussion einführte, sei es die *physiognomische* Darstellung, welche das eigentliche Erkennungszeichen des Naumburger Bildhauers ausmache. Zur Deutung des Stifterzyklus griff *Bergner* auf *Schmarsows Zweikampfhese* zurück, welche dieser Autor 1892 bei seinem Erklärungsversuch auf halbem Wege hatte liegen lassen. Doch scheiterte auch *Bergners* Versuch, einen Zweikampf im Chorpolygon an den Figuren selbst aufzuzeigen und historisch plausibel zu begründen. In Ermangelung eines Gegners, der in der historischen Überlieferung der Vasall des getöteten Dietmar sein musste, fingierte *Bergner* - wie *Schmarsow* - Timo als Gegner. Weil aber zu einem Zweikampf auch ein Motiv gehört, erfand *Bergner* das Motiv einer verbalen Provokation, die unmittelbar vor dem Zweikampf gefallen sein sollte, weshalb in seiner Version erst der Zweikampf im Naumburger Chorpolygon die Gegner zusammenbrachte, damit sie sich beleidigen und einen Zweikampf austragen konnten - eine absurde Tautologie. Als erster Forscher stellte *Bergner* in seiner *Beschreibenden Darstellung* einen *Werkkatalog* für den Bildhauer auf. Im Naumburger Dom erweiterte *Bergner* das Œuvre des Bildhauers durch vier Werke: dieser habe neben den Skulpturen von Westchor und Westlettner den *Pultrträger*, das *Bischofsgrabmal*, eine halbfertige *Deesis-Gruppe* im Ostchor sowie ein *Johannesmedaillon* geschaffen. Obwohl *Bergner* die Existenz einer Werkstatt unterstellte, wurden Fragen der Händescheidung von ihm nicht thematisiert, sondern von vornherein im Sinne einer einzigen überragenden Künstlerpersönlichkeit beantwortet. *Bergner* ergänzte schließlich die zuvor durch *Bode* und *Schmarsow* vertretene Auffassung von der obersächsischen Herkunft des Bildhauers durch die These, dieser habe in der Werkstatt der *Goldenen Pforte* in Freiberg gelernt und der Wettiner Bischof Dietrich II. habe den Bildhauer *aus seiner Heimat mitgebracht oder herangezogen*, um ihm schließlich die Aufgabe im Naumburger Bischofsdom anzuvertrauen.

1905 wies - wie erwähnt - **Wilhelm Vöge** zum ersten Mal auf motivische und stilistische Zusammenhänge zwischen Arbeiten im Mainzer Dom und in Naumburg hin. Die Mainzer Arbeiten würden aus einer doppelten Quelle gespeist: aus *Reims* und aus *Naumburg*. Während *Vöge* zwischen der *Mainzer Deesis* und der vergleichbaren, erst kurz zuvor durch *Bergner* in die Diskussion eingeführten Gruppe am Naumburger Ostchor nur motivische Zusammenhänge sah, bildeten die *Passionsreliefs* des Naumburger Westlettners für *Vöge* (wie dann für die folgende Forschung) stilistisch den eigentlichen Bezugspunkt für die Mainzer Arbeiten. Die Physiognomien seien hier wie dort die gleichen und würden sich charakteristisch

von französisch geprägten Physiognomien abheben, wie man sie an den Portalen von Straßburg oder Freiburg im Breisgau studieren könne. Der Naumburger Gesichtstypus sei in Mainz und Naumburg ein *breiter* Gesichtstypus. *Vöge* berührte auch die Frage einer möglichen Identität der Bildhauer in Mainz und Naumburg, meinte aber, dass trotz der engen stilistischen Verwandtschaft zwei verschiedene Meister an beiden Orten tätig gewesen seien, von denen sich der Mainzer durch einen *minder herben* Charakter von seinem Naumburger Kollegen unterscheide.

Zwei Jahre später (**1907**) versuchte **Adolph Goldschmidt** in einem Vortrag vor der Berliner *kunsthistorischen Gesellschaft*, vor welcher auch *Vöge* seine These über den Zusammenhang der Mainzer und Naumburger Skulpturen vorgetragen hatte, eine Interpretation des Stifterzyklus zu liefern, die jeden geschichtlichen Gehalt als Erklärungsmoment aus den Figuren verbannte und in *Geschlechterphysiognomik* und dem artistischen Prinzip der *Variation* die Bestimmungsgründe für die Individualisierung der Stifterfiguren sah. Eine bewusst realistische Darstellung traute *Goldschmidt* dem Naumburger Bildhauer des 13. Jahrhunderts nicht zu, weshalb er den Realismus dieser Figuren als bloßen Schein interpretierte und die inhaltsleere *Variation* zum *Ausweg* eines mittelalterlichen Künstlers erklärte, dem *zum richtigen Realismus die Fähigkeit mangelt*.

Ohne Kenntnis des vier Jahre zuvor veröffentlichten Vortrags von *Wilhelm Vöge* bestimmte **Alfred Stix 1909** das Verhältnis der Mainzer zur Naumburger Skulptur ganz ähnlich wie *Vöge*, wobei er wie dieser von der Annahme ausging, dass Naumburg der gebende, Mainz aber der nehmende Teil in diesem Verhältnis gewesen sei. Bestimmte Motive wie das Motiv der vorgezogenen Kapuze beim *Mönch* im Fragment mit der *Gruppe der Seligen* habe der Mainzer Bildhauer von *seinem Lehrer* in Naumburg übernommen. *Stix* untersuchte der Reihe nach Motivübereinstimmungen an Mainz-Naumburger ‚Figurenpaaren‘ und definierte diese Übereinstimmungen als Abhängigkeit der Mainzer von der Naumburger Skulptur, indem er sich die Mainzer Arbeiten als Werke eines aus der Naumburger Werkstatt hervorgegangenen und nach Mainz abgewanderten Gesellen vorstellte.

Das durch *Vöge* und *Stix* angenommene doppelte Abhängigkeitsverhältnis der Mainzer Skulptur - einerseits von *Reims*, andererseits von *Naumburg* - wurde durch **Georg Dehio** in seinem **1911** erschienenen *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Südwestdeutschland* in Frage gestellt. Dehio kehrte das Verhältnis zwischen Mainz und Naumburg um und äußerte die Annahme, *derselbe Meister*, der den *Westlettner* in Mainz geschaffen habe, sei auch für den *Ostlettner* mit der *Tragefigur* verantwortlich gewesen. Ferner äußerte *Dehio* die feste Überzeugung, dass die Bildhauer von Ost- und West-Lettner in Mainz aus *Reims* gekommen seien.

Unmittelbar vor Ausbruch des 1. Weltkrieges waren die Vorbereitungsarbeiten für ein ambitioniertes Projekt der deutschen Kunstgeschichtsforschung zur Erfassung und wissenschaftlichen Bearbeitung deutscher Kunstdenkmäler in der *Denkmälerkommission des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* abgeschlossen worden. In der Publikation des *Vereins* von **1914** wurden die Arbeitspläne und Vorberichte veröffentlicht. Die *Denkmälerkommission* hatte den Stoff für die *Sektion Skulptur* nach Epochen in 8 Abteilungen untergliedert, wobei **Adolph Goldschmidt** die Leitung der Abteilungen 1-4 (bis zum Ende der *romanischen* Epoche), **Wilhelm Bode** aber die der Abteilungen 5-8 (beginnend mit der *gotischen* Epoche) übernehmen sollte. Hierbei ergab sich der merkwürdige Sachverhalt, dass die Naumburger Skulptur des 13. Jahrhunderts, den konträren wissenschaftlichen Auffassungen der beiden Sektionsleiter zufolge, in die Abteilung des jeweils anderen Kollegen fallen musste. Denn die 3. durch *Goldschmidt* betreute Abteilung (die 4. betraf die *Elfenbeine*) hatte zum Programm: ‚Korpus aller monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik ...‘, die 5. durch *Bode* betreute Abteilung aber sah als Untersuchungsgegenstand die *gotische monumentale Plastik* vor. Nun hielt aber *Goldschmidt* die Naumburger Skulptur für *gotisch*, *Bode* dagegen für noch *romanisch*. Der vorprogrammierte Konflikt zwischen *Bode* und *Goldschmidt* wurde schließlich dadurch aus der Welt geschafft, dass die 5. Abteilung (*Gotische monumentale Plastik*) der Arbeitsgruppe unter *Adolph Goldschmidt* zugeschlagen wurde, so dass nach dieser endgültigen Einteilung die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts in ein und demselben Arbeitszusammenhang bearbeitet werden konnte.

Für die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts übernahm **Hermann Giesau** im Rahmen der Arbeitsgruppe *Goldschmidt* das methodische Grundsatzreferat bei der Vorstellung des Gegenstandes (**1914**). Zur Strukturierung des Materials wählte der Referent ein in *Goldschmidts Studien* von 1902 skizziertes Entwicklungsmodell zur sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert, wonach einer byzantinisch beeinflussten Entwicklungsstufe vor und nach 1200 zwei französisch orientierte Entwicklungsphasen gefolgt seien, deren erste durch die Skulptur von Freiberg und Wechselburg, deren zweite aber durch die Skulptur in Naumburg repräsentiert werde. Indem *Giesau* im Sinne *Goldschmidts* alle Bildwerke des 13. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt besprach, ob sich an ihnen schon der *endgültige Sieg des gotischen Stiles* manifestiere, und diesen *Sieg* in der Skulptur von Naumburg tatsächlich verwirklicht sah, erklärte er alle seit *Bodes Geschichte der deutschen Plastik* (1886) geführten Diskussionen zum Verhältnis deutscher und französischer Skulptur für Makulatur. Denn da die Naumburger Bildwerke vollständig in ihren französischen Voraussetzungen aufgingen, könne es nur um die Bestimmung der französischen

Vorbilder gehen, und über die Naumburger Bildwerke ließen sich keine Aussagen machen, bevor nicht die betreffenden französischen Vorbilder exakt feststünden.

Im selben *Denkmälerbericht von 1914* untersuchte **Werner Noack** das Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulptur, indem er - teilweise auf früher geäußerte Ansichten *Heinrich Bergners* und *Georg Debios* aufbauend - eine doppelte Revision der Ansichten von *Wilhelm Vöge* und *Alfred Stix* vorschlug. *Noack* bestimmte anhand eines detaillierten Stilvergleichs mit dem Christus des Abendmahls am Naumburger Westlettner die Mainzer Deesisgruppe als *Frühwerk* des später nach Naumburg berufenen Bildhauers, den er als *Naumburger Meister* ansprach, der mindestens an *zwei* Orten - in Mainz und in Naumburg - charakteristische Werke von seiner Hand hinterlassen habe. Daneben veröffentlichte *Noack* zwei bisher unbeachtet gebliebene Mainzer Fragmente: einen *Teufelskopf* und den sog. *Kopf mit der Binde*, Stücke, die er der gleichen Werkstatt zuschrieb, die den Mainzer Ostlettner geschaffen hatte, also jener Werkstatt, der die Forschung schon zuvor die *Trägerfigur (Atlant)* vom Ostchor zugewiesen hatte. *Noack* begründete seine Zuschreibung an den Ostlettner mit gemeinsamen physiognomischen Merkmalen des *Kopfes mit der Binde* und des *Atlanten*, ein Vergleich, der spätere Forscher freilich zur gegensätzlichen Annahme von zwei verschiedenen Bildhauern führen sollte.

1915 referierte **Ernst Cohn-Wiener**, ein Mitarbeiter der *Denkmälerkommission*, vor der Berliner *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* über den Naumburger Stifterzyklus und titulierte wie *Noack* den Bildhauer als *Naumburger Meister*, der im Rang nur mit Donatello, Michelangelo und Rembrandt vergleichbar sei. Was in *Heinrich Bergners* Vorstellung von einer Künstlerindividualität schon angelegt, aber von diesem Autor noch nicht durchgeführt worden war - denn die Analyse der Physiognomie und des Gewandstils bei *Bergner* zielte nur auf die Herausarbeitung einer individuellen Künstlerhandschrift überhaupt - legte *Cohn-Wiener* zum ersten Mal in einem konkreten Versuch vor: die Rekonstruktion einer stilistischen *Entwicklung* bei den Stifterfiguren als Ausdruck für den künstlerischen Reifeprozess des Bildhauers. Der Meister des Naumburger Westchors sei von einem ungestümen Temperament seiner ersten sechs männlichen Stifterfiguren - *stark, jäh, hart, drohend, kraftvoll* sind hier *Cohn-Wieners* Epitheta - fortgeschritten zu einem abgeklärten Altersstil, bei welchem dem Meister *verfeinerte Mittel, leise Formübergänge, gefühlte Durchbildung und gereifte Meisterschaft* zu Gebote gestanden hätten. *Cohn-Wiener* stritt den französischen Einfluss auf die Naumburger Skulptur zwar nicht rundweg ab, hielt ihn aber für *unbedeutend*, denn *Frankreich war nie das direkte Vorbild für Naumburg*. Der Stil des Naumburger Meisters wie der persönliche Werdegang dieses Bildhauers seien vielmehr in den sächsischen Werkstätten für Grabmalskulptur zu suchen.

Der **Erste Weltkrieg** brachte die schwere Beschädigung einer großen Anzahl von Kunstdenkmälern Nordfrankreichs, so u.a. in **Reims**, beginnend mit der Beschießung der Kathedrale am **19. September 1914** unter dem Vorwand eines französischen Beobachtungspostens auf dem Nordturm. Diese Beschießungskampagne setzte sich während der ganzen Kriegsjahre fort, so dass z.B. der berühmte *Beau Dieu* vom Nordportal erst **1917** von einer Granate zerstört worden ist, während das ganze Viertel um die Kathedrale **1918** einem Trümmerhaufen glich, der sich in nichts von ähnlichen Bildern deutscher Städte nach dem 2. Weltkrieg unterschied.

Angesichts der beginnenden Zerstörungen veröffentlichte **Émile Mâle 1914** und **1915** in der *Revue de Paris* zwei Aufsätze über die Kathedralen von Reims und Soissons, welche als patriotischer Appell zur Verteidigung französischer Kunstdenkmäler gegen die Angriffe der deutschen *Barbaren* abgefasst waren. Im 3. Kriegsjahr **1916** richtete *Mâle* seinen Angriff nicht mehr gegen die *preußischen Kanonen*, sondern begann seinen Hass auf den *Hochmut* der deutschen Wissenschaft zu lenken, die er für die Barbarei des Krieges mitverantwortlich machte. Er veröffentlichte eine **Artikelserie über die deutsche Kunst**, welche den Nachweis einer einzigen These zum Inhalt hatte: dass die deutschen *Barbaren* nie etwas erfunden hätten und ein Volk von Kopisten seien. Die Argumente, die zum großen Teil von Ergebnissen der Forschungen *Georg Dehios* profitierten, legte *Mâle* nacheinander in drei Aufsätzen in der *Revue de Paris* vom 15. Juli, 1. August und 1. September dar, welche die germanische Kunst der Völkerwanderungszeit, die romanische und gotische Architektur Deutschlands behandelten, wobei er am 1. August den Aufsatz zur gotischen Architektur als den letzten dieser Reihe ankündigte. Daraus erklärte sich der Umstand, dass *Otto Grautoff*, der in den **Monatsheften für Kunstwissenschaft** die französische Kunst betreute, nach dem Erscheinen des 3. Artikels nicht länger abwartete, sondern die erschienenen drei Aufsätze in wortgetreuer Übersetzung in drei Ausgaben der *Monatshefte* veröffentlichte, woran er **Antworten deutscher Kunsthistoriker** auf *Émile Mâle* in einer weiteren Ausgabe anschloss (**1916/17**), ohne dass die deutsche Skulptur in diesen Beiträgen behandelt worden wäre. Erst nach einer Pause von drei Monaten veröffentlichte **Émile Mâle** am **1. Dezember 1916** seinen Beitrag zur deutschen Skulptur des Mittelalters, der in den Veröffentlichungen der *Monatshefte* nicht mehr berücksichtigt werden konnte, aber in die Buchausgabe von *Émile Mâles l'art allemand e l'art français* von **1917** Aufnahme fand. In seinem Artikel zur Skulptur wies *Émile Mâle* auf eine für die Betrachtung der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts wichtige wissenschaftsgeschichtliche Zäsur hin. *Debio* habe in einem Aufsatz von 1890 dargelegt, dass zwei Statuen einer *Heimsuchung* im Chor des Bamberger Doms tatsächlich *Kopien* der heiligen Jungfrau

und der Elisabeth des Westportals der Kathedrale in Reims seien, wobei er *Dehios* Definition des Verhältnisses freier Nachschöpfung der Reimser Vorbilder in Bamberg mit dem Begriff ‚Kopie‘ wiedergab. Obwohl *Mâle* dem Verfahren einer Gruppe jüngerer deutscher Forscher seinen Beifall zollte, dass diese bei jeder Skulptur des 13. Jahrhunderts zuerst nach dem französischen Vorbild fragten (*Quand ils étudient une œuvre allemande du XIIIe siècle, ils se demandent d'abord de quel original français elle est imitée*), so wies er doch kritisch auf den Versuch derselben Forscher hin, auch die Eigenart dieser Figuren bestimmen zu wollen und einen von den französischen Statuen verschiedenen Gehalt anzunehmen. Auf die Naumburger Skulptur gewendet bemerkte *Émile Mâle* in einer Apostrophe von beißender Ironie, die *Deutschen* könnten in *Naumburg* beruhigt feiern, *diese* Statuen werde ihnen gewiss niemand nehmen (*les Allemands peuvent les célébrer sans crainte: elles sont bien à eux*). Er kontrastierte den *Realismus* und die *Individualität* der Stifterfiguren mit der großen *idealistischen Kunst* Frankreichs im 13. Jahrhundert und kam zum Ergebnis, dass der deutsche Künstler in Naumburg, zum ersten Mal auf sich allein gestellt, die große Kunst Frankreichs zu Boden gezogen habe (*L'artiste allemand, abandonné à lui-même pour la première fois, ramène ce grand art sur la terre*).

Nach Beendigung des Krieges antwortete **Georg Dehio** in seiner *Geschichte der deutschen Kunst (1919)* in programmatischen Bemerkungen auf die Angriffe *Émile Mâles*. Es sei *zu allen Zeiten* das Schicksal des deutschen Volkes gewesen, *älteren und reiferen Kulturen gegenüberzustehen*. Deswegen sei es die Aufgabe der deutschen Kunst gewesen, diese reiferen Kulturen *aufzunehmen und weiterzubilden*, weshalb ein Hauptthema seiner Darstellung *das Verhältnis zur Überlieferung und den umwohnenden Völkern* sein müsse. Dieses Verhältnis setze sich aber - so *Dehio* - einem doppelten Angriff und Missverständnis aus: auf der einen Seite einem falschen Originalitätsbegriff und *Trugbilder(n) der Deuschtümelei von einer urdeutschen Kunst*, auf der anderen Seite Angriffen aus dem Ausland, *welche die Geschichte der deutschen Kunst als ein einziges Plagiat denunzieren*. In der Bewertung der Naumburger Skulptur unterschied sich *Georg Dehio* kaum von den polemisch gemeinten Charakterisierungen *Émile Mâles* (der seine sachlichen Informationen aus *Dehios* Publikationen bezogen hatte). *Dehio* beschrieb die Stifterfiguren in ihrer distanzlosen, wirkliche Personen des 13. Jahrhunderts nachbildenden Darstellung (*Hier in Naumburg ist (..) alle Distanz aufgegeben; thüringische Edelherren und Edelfrauen vom Jahre 1250 sind abgebildet, genau wie sie lebten und lebten. Ein starker Erdgeruch schwebt um diese Gestalten.*). *Dehio* unterstellte dem Naumburger Bildhauer eine bewusst gegen die höfisch-kultivierten Vorbilder an der Kathedrale von Reims konzipierte Gestaltung des Stifterzyklus, wobei seine kontrastierende Gegenüberstellung der Naumburger Figur des Ekkehard in seinem *schwerfälligem Herrenbewusstsein* mit der

Reimser Figur des Joseph und dessen *geschmeidiger Eleganz des Franzosen* ebenso auf die ältere Literatur zurückverwies - etwa auf *Bode* (1886) und *Schmarsow* (1892) -, wie sie für ähnliche Charakterisierungen der folgenden Zeit - etwa bei *Jantzen* (1925), *Pinder* (1925) und *Brubns* (1928) einen Anhaltspunkt lieferte und späteren Rezipienten - etwa *Sauerländer* (1979) - als Kennzeichen einer ganzen Epoche der Naumburg-Forschung unter nationalen Vorzeichen erscheinen sollte.

Mit **Erwin Panofskys** *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* von **1924** setzte eine Reihe von stilkritischen Untersuchungen zur Naumburger Skulptur ein, welche vom Interesse an der Künstlerpersönlichkeit bestimmt waren. Als *Künstlerpersönlichkeit* definierte diese Forschungsrichtung den führenden Kopf einer arbeitsteiligen Werkstatt mit Gesellen und Gehilfen, dem auch weitere Meister zur Seite stehen konnten. In der Tradition seines Lehrers *Wilhelm Vöge* stehend entwickelte *Panofsky* die Vorstellung einer Bildhauerpersönlichkeit zunächst am führenden Meister der *Älteren Werkstatt* des Bamberger Doms, dessen persönliche Stilentwicklung *Panofsky* im *Jonas- und Hosea-Relief* der Ostschranken gipfeln sah und pathetisch mit Michelangelos künstlerischer Entwicklung bei Ausmalung der sixtinischen Decke verglich. Im Naumburger Dom erkannte *Panofsky* im Bildhauer der Westletztnerreliefs gleichzeitig den führenden *Hauptmeister* der Stifterfiguren des Westchors und schrieb diesem die Konzeption des ganzen Figurenzyklus sowie die eigenhändige Meißelung der drei Figuren des Ekkehard, der Uta und der sog. Gepa zu, Arbeiten, *die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als ‚architektonisch‘ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden.* Die übrigen Arbeiten seien durch einen zweiten Meister im Chorpolygon mit einer ganz eigenen Handschrift, den Meister des Wilhelm, sowie durch Werkstattgenossen gemeißelt worden.

Zu einer ähnlichen Unterscheidung der Arbeiten im Naumburger Westchor gelangte **Hans Jantzen 1925** in seinem Überblick über *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*. Er unterteilte die Stifterfiguren in *zwei Gruppen*, wobei er als Unterscheidungsmerkmal die vorbildgebende Skulptur der Kathedralen in *Reims* und *Amiens* zur Orientierung heranzog. Nach diesen Vorbildern bestimmte Jantzen *zwei* Gruppen: eine *erste* Gruppe von drei in ihrer Gewandbildung vergleichbaren Figuren im Chorpolygon, Dietmar, Wilhelm und Timo, und dazu die beschädigt erhaltene Figur des Konrad im Chorquadrat, deren Vorbilder er in den Königfiguren der oberen *Reimser* Querhausfassaden erkannte und deren Gewandbildung er dadurch charakterisiert sah, *daß die Faltenzüge des Mantels die*

Rundung der Figur vom Rücken her umgreifen und so (...) den kubischen Gehalt der Figur betonen. Auch bei der zweiten Stil-Gruppe im Stifterchor, zu der Jantzen alle übrigen Figuren - Sizzo, Hermann, Ekkehard, Dietrich und alle Frauenfiguren - rechnete, bildete für ihn eine charakteristische Gewandbildung das verbindende Motiv: statt der *umgreifenden Faltenzüge* der an Reims orientierten Gruppe um die Figur des Wilhelm falle bei dieser zweiten Gruppe das Gewand der Figuren *in größeren Flächen, durchsetzt mit vertikal laufenden Röhrenfalten, herab und löst sich mehr vom Körper.* Für diese zweite Gruppe sah Jantzen in der Skulptur der Kathedrale von Amiens das Vorbild, eine Herleitung, die er an der Figur des Hermann exemplarisch aufzuzeigen versuchte. Mit dieser Herleitung zweier charakteristischer Formen der Gewandbildung aus Reims und Amiens machte Jantzen als erster Forscher in der Naumburg-Literatur mit der These einer französischen Schulung des *Naumburger Meisters* in seiner Analyse tatsächlich Ernst, indem er die bis dahin nur allgemein behauptete Beeinflussung oder Schulung des Bildhauers und seiner Werkstatt durch die Kathedralskulptur in Reims und Amiens an Besonderheiten der Gewandbildung der Naumburger Stifterfiguren konkret festmachte.

Wenn **Wilhelm Pinder** in seiner Monographie zum *Naumburger Dom und seine Bildwerke (1925)* wie *Ervin Panofsky* und *Hans Jantzen* eine als *Genie* vorgestellte Bildhauerpersönlichkeit ins Zentrum seiner Analyse der Bildwerke stellte, so machte er doch vorweg klar, dass er dieses *Genie* nicht als Schöpfer all derjenigen Werke ansah, die er im Naumburger Dom unter diesem Namen zusammenfasste. Pinder ging vielmehr wie *Panofsky* und *Jantzen* von einer arbeitsteiligen Werkstatt aus. Er begründete seine Annahme eines *Genies* in Naumburg durch die *einheitliche Atmosphäre* des Stifterzyklus, die sich der *Einheit* eines *schöpferischen Geistes* verdanken müsse, und ergänzte diese Annahme durch die pragmatische Überlegung, dass die Ausführung der Skulpturen nicht von einem einzigen Bildhauer bewältigt worden sein könne. Eine solche Vorstellung schloss Pinder vielmehr aus und nahm stattdessen unterschiedliche Verhältnisse zwischen einem leitenden Meister und ausführenden Kräften an, die eine breite Skala möglicher Zusammenarbeit umfassen konnte, von der bloßen Delegation einer Aufgabe an ein Werkstattmitglied bis zur eigenhändigen Meißelung der Figuren. Während die Aufteilung des Zyklus im Naumburger Westchor bei *Panofsky* und *Jantzen* nach den Kategorien von Meister, Werkstatt und Gehilfen geschah, *Panofsky* explizit von zwei Meistern sprach und *Jantzen* diese Annahme durch die Kathedralskulptur von Reims und Amiens als unterscheidbare Muster der Gewandbildung in seinem Text immerhin nahe legte (aber am Ende nicht konsequent durchführte), fand sich bei *Pinder*, der trotz des Geniebegriffs letztlich dieselbe Unterscheidung zwischen einem Hauptmeister und einem Wilhelm-Meister vornahm, noch ein weiterer

Gesichtspunkt für die Unterscheidung der Figuren angesprochen, der bei *Panofsky* und *Jantzen* fehlte: der einer *Entwicklung* des Naumburger Hauptmeisters vom Bildhauer des *Reliefs* zu dem der *Großstatue*. Während *Jantzen* und *Panofsky* die Figur des Sizzo als Gehilfenarbeit ansahen - unter diesem Blickwinkel ordnete sie *Panofsky* dem Stil des *Wilhelm-Meisters*, *Jantzen* dem des *Hauptmeisters* zu -, betrachtete sie *Pinder* unter dem Gesichtspunkt einer individuellen *Entwicklung* des Bildhauers und erkannte in ihr eine Figur, die ein bisher ausschließlich im Relief geübter Meister als Erstlingsversuch in der Großfigur zu leisten imstande gewesen sei, dessen weitere Ausbildung dann sukzessive zu größerer Meisterschaft bei den übrigen Figuren geführt habe. Die mit *Sizzo* beginnende Folge der Arbeiten des Hauptmeisters an den Großfiguren setzte sich nach *Pinders* Vorstellung fort in den Figuren des Hermann und Dietrich und mündete in einer *klassischen Gruppe* mit Ekkehard, Uta und Gepa, zu denen die Figur des Dietrich als Bindeglied organisch überleitete. Diese *klassische Gruppe* verkörperte für *Pinder* das künstlerische Ziel des Bildhauers, seinen eigentümlichen Stil, den er als *Massenstil* bezeichnete, insofern dessen Charakteristikum in einer *majestätischen Massenbeherrschung* bestehe. Diese *klassische Gruppe* - es waren exakt dieselben Figuren, die auch *Panofsky* dem *Hauptmeister* zuschrieb und *Jantzen* unter die Amiensener Gewandbildungs-Gruppe subsumierte - sei von einem Ausgleich von Monumentalität und Lebendigkeit bestimmt. Wie *Panofsky* und *Jantzen* hob *Pinder* den *Meister des Wilhelm* vom *Hauptmeister* ab und bildete um ihn herum eine eigene Herkunftslegende. Von der allgemeinen Voraussetzung ausgehend, dass sich Arbeiten deutscher Steinmetzen an den französischen Kathedralen erhalten haben müssten, bestimmte *Pinder* eine Königsfigur an der Nordfront der Kathedrale zu Reims als Frühwerk desjenigen Meisters, der in Naumburg den Wilhelm von Kamburg gemeißelt habe. Ausschlaggebend für diese Zuschreibung war für *Pinder* das *Sentiment* der Reimser Figur, die *Breite der Kinnbacken, der träumerische Ausdruck*, was nach *Pinder* *deutsch* anmutete und für ihn die Figur *wie die unmittelbare Vorform des Wilhelm von Camburg* im Naumburger Stifterchor erscheinen ließ.

Ausgehend vom bestimmenden Interesse dieser Zeit an der Künstlerpersönlichkeit, welches die Arbeiten von *Panofsky*, *Jantzen* und *Pinder* zur Naumburger und deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts prägte, versuchte **Hermann Giesau 1925** in einem Aufsatz zum *Naumburger Bildhauer in Amiens* den künstlerischen Anfängen des Bildhauers in Frankreich auf die Spur zu kommen. *Giesau* beschrieb *drei* Formen eines möglichen Bezuges des Naumburger Bildhauers zur französischen Skulptur, die sich *a)* als aktive Mitarbeit im Rahmen einer Bauhütte, *b)* als rezeptives Aufnehmen und Verarbeiten von künstlerischen Eindrücken und *c)* als Übernahme eines Konzepts für die Aufstellung eines Figurenprogramms unterscheiden ließen,

wofür die Orte Amiens, Reims und Paris stünden, die der spätere *Naumburger Meister* auf seiner Wanderschaft in Nordfrankreich aufgesucht habe. Während der Naumburger Bildhauer in *Reims* Eindrücke von der dort geschaffenen antikennahen Skulptur und in *Paris* das Konzept des Figurenzyklus der Sainte-Chapelle kennengelernt und für das spätere Figurenkonzept des Naumburger Westchors verarbeitet habe, ließen sich an der *Amienser* Kathedrale frühe Arbeiten von seiner Hand nachweisen. Als wollte *Giesau* im Nachhinein die Polemik *Émile Mâles* gegen einen Ausspruch *Georg Debios* zum Beitrag *deutscher Phantasie* an französischen Kathedralbauhütten rechtfertigen, untersuchte *Giesau* nicht etwa die Eindrücke, welche die Skulptur der Amienser Kathedrale auf den späteren *Naumburger Meister* gemacht haben könnte, sondern schilderte umgekehrt den jungen Bildhauer als *kühnen Neuerer* in Amiens, der - mit *Debios* (und *Pinders*) Worten gesprochen - eine gehörige Portion *deutscher Phantasie* in die Statuenwelt dieser französischen Kathedrale eingebracht habe. Eine schon früher vertretene *Chronologie* für die Bildhauerarbeiten im Naumburger Dom, welche sich die Passionsreliefs des Westlettners später als die Stifterfiguren entstanden vorstellte, wurde durch *Giesau* im selben Aufsatz von 1925 erneut begründet und in der Folgezeit von der Forschung fast unisono akzeptiert. *Giesaus* entscheidendes Argument für die relative Abfolge der Bildhauerarbeiten Stifterfiguren - Passionsreliefs lag im Hinweis, dass die im Anschluss an Naumburg entstandenen Skulpturen im Domchor von Meißen weit engere Verwandtschaft zum Stil der Naumburger Passionsreliefs als zu dem der Stifterfiguren des Westchors aufwiesen, die Passionsreliefs also die späteren Arbeiten sein müssten.

In einer kleineren überblicksartigen Monographie zum Naumburger Dom von **1927** besprach **Hermann Giesau** u.a. die Gründe für die Errichtung des Stifterzyklus im Westchor und verwies hierbei auf einen Umstand, auf den auch schon *August Schmarsow* 1892 hingewiesen hatte: dass die Verlegung des Bischofssitzes nach Naumburg durch die ins Hintertreffen geratene ursprüngliche Bischofsstadt Zeitz nie ganz akzeptiert worden sei. Nachdem der *Bistumsstreit* 1230 auf einer Synodalversammlung in Merseburg mit einer Bestätigung der wesentlichen Vorrechte von Naumburg beigelegt worden sei, habe Naumburg den *Sieg über Zeitz auch nach außen hin sichtbar* machen wollen und in diesem Zusammenhang wenig später den *Stifterzyklus* errichtet.

Die Diskussion der kunsthistorischen Forschung zu den Naumburger Skulpturen war bis 1927 wesentlich durch *stilkritische* Erörterungen und die *Meisterfrage* geprägt. Erst **1928** wurde mit **Gertrud Bäumers** Studie über die *Frauengestalt der deutschen Frühe* erstmals eine *völkische* Interpretation zum Naumburger Stifterzyklus publiziert.

Bäumers Erkenntnisinteresse war nicht nur *national*, sondern ausgesprochen *rassistisch* motiviert: die Autorin erklärte, die Jugend ihrer Zeit suche *den deutschen Menschen*, und dieser *deutsche Mensch* sei von zwei wesentlichen Faktoren bestimmt, vom *Blutszusammenhang von Generationen* und vom *Geistzusammenhang der Überlieferungen*. Zwölf Jahre später bekannte die Autorin im Vorwort zur zweiten Auflage ihres Erfolgsbuches zur *deutschen Frauengestalt* im Rückblick, dass sie mit ihrer Darstellung von 1928 zum Wachstum einer nationalen Bewegung (des *Nationalsozialismus*) beigetragen habe, welche nunmehr (1940) zum Durchbruch gelangt sei.

Keineswegs völkisch aber durchaus national deutete **Leo Bruhns** im selben Jahr 1928 die Naumburger Stifterfiguren, indem er sie wie *Georg Debio* mit dem französischen Vorbild kontrastierte. In Frankreich wie in Deutschland zeige sich in unterschiedlicher Weise um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein Prozess der Verweltlichung, wofür Bruhns die zeitgleichen Figuren des *Reimser Josephmeisters* und des Bildhauers in *Naumburg* als Beispiele anführte. Der *Josephmeister* gebe am Westportal der Kathedrale von Reims in den Figuren des Joseph und der Magd nicht Heilige, sondern - vergleichbar Naumburg - gewöhnliche Menschen, in denen bei aller Gegensätzlichkeit im Ausdruck *dieselbe Entbindung der Persönlichkeit aus den Fesseln kirchlicher Konvention* sich zeige, so dass Bruhns in den Gestalten des *Josephmeisters die ersten unverkennbaren Franzosen*, in den Naumburger Stifterfiguren aber *die deutschesten Deutschen* zu erkennen glaubte.

1924 hatte *Erwin Panofsky* in seinem Überblickswerk über die deutsche Plastik im Anschluss an die Behandlung der Naumburger Skulptur noch auf ein Türsturzrelief des ehemaligen Liebfrauenportals der Kathedrale von Metz aufmerksam gemacht und dieses als zum *Kreis des Naumburger Meisters* gehöriges Werk vorgestellt, wobei er sich einerseits auf eine Stellungnahme *Hermann Giesaus* und andererseits auf eine bevorstehende Arbeit *Otto Schmitts* berief. 1929 veröffentlichte **Otto Schmitt** unter dem Vorbehalt, dass er seine Untersuchungen nur anhand von Photographien habe durchführen können, seine Ergebnisse zum Metzler Liebfrauenportal und schrieb dabei das *rechte*, zuvor im Bild nicht veröffentlichte Türsturzrelief dem aus Amiens kommenden *Naumburger Meister* als Frühwerk vor dessen Tätigkeit am Mainzer Dom zu. Das in *Erwin Panofskys* Publikation von 1924 veröffentlichte *linke* Türsturzrelief schrieb *Schmitt* einem Meister zu, dem er den Namen des *Neuweiler Meisters* gab, weil er dessen Hauptwerk in einem Portaltympanon in Neuweiler im Elsass wiedererkennen zu können glaubte. Auch dieser Meister sei wie der *Naumburger Meister* anschließend von Metz nach Mainz weitergezogen. Man könne ihn im Bildhauer des *Atlant vom Ostchor* wiederfinden, während der *Naumburger Meister* zur selben Zeit am Westlettner in Mainz tätig gewesen sei.

Mit der Mainzer Skulptur beschäftigte sich **Otto Schmitt** in zwei weiteren Studien von **1932** und **1934**, in denen er die seit *Werner Noacks* Veröffentlichung des *Kopfes mit der Binde* im *Denkmälerbericht* von 1914 erschienenen Publikationen auswertete. *Schmitt* besprach die bei *Ernst Neeb* (1916), *Rudolf Kautzsch* (1919 und 1925), *Werner Noack* (1925 und 1927) sowie *Peter Metz'* (1927) neu vorgestellten Skulpturenfragmente der beiden Lettner im Mainzer Dom und diskutierte vor allem die dort vorgeschlagenen Thesen über die Zugehörigkeit des berühmtesten Mainzer Fragments, des *Kopfes mit der Binde*, indem er die verschiedenen Deutungsversuche einer kritischen Prüfung unterzog und in einen konsistenten Erklärungszusammenhang zu bringen versuchte. *Schmitt* löste den *Kopf mit der Binde* aus dem zuvor angenommenen Werkstattzusammenhang des Mainzer Ostchors heraus, wo ihn die Forschung zusammen mit der Trägerfigur lokalisiert hatte und schrieb ihn als Werk des *Naumburger Meisters* dem baulichen und ikonographischen Zusammenhang des Mainzer Westlettners zu. Indem er den Bericht des *Dombherrn Bourdon* aus dem 18. Jahrhundert von einer Gewölbefigur am Eingang zum Mainzer Westlettner mit Fragmenten von Gewölberippen und dem *Kopf mit der Binde* in Zusammenhang brachte, erklärte er diese Fragmente zu Teilen der Gewölbefigur am Eingang des Lettners und verwies zu ihrer Deutung auf den Anspruch des Mainzer Erzbischofs auf das Recht zur Königskrönung. Der *Ritus der Königskrönung* habe vorgesehen - analog den rekapitulierenden Angaben eines um 1274 entstandenen *Reimser Krönungsordo* für den französischen König -, dass vor der Königssalbung *alle Tugenden auf den König herabgefleht* würden, während dieser *in cruce, in cruce* oder *in crucis modum prostratus iaceat*, d.h. *kreuzförmig ausgestreckt, das Gesicht zur Erde gewandt, am Boden liegen soll*. Aus der szenischen Fülle des Krönungszeremoniells habe der *Naumburger Meister* am Westlettner in Mainz bestimmte symbolträchtige und sinnfällige Elemente *in einer Komposition von knappster Formulierung und äußerster Zuspitzung* zu einem Symbol der Königssalbung zusammengefasst.

Die *Machtergreifung von 1933* machte sich in der Naumburg-Literatur in aktualisierenden Bemerkungen zur *Ostpolitik* (Ekkehard als *Hüter der Grenzmark*), in der Berücksichtigung *stammeskundlicher* Gesichtspunkte (die zuvor keine Rolle gespielt hatten - *Bergners* Hinweis von 1909 auf die obersächsische Herkunft des Bildhauers ergab noch keine Stammeskunde) und in *religiös-nationalen* Deutungsversuchen geltend. **Hermann Giesau** veröffentlichte **1933** einen Aufsatz über die *sächsisch-thüringische Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen*, in welchem er auch die *Stammeszugehörigkeit* des Naumburger Bildhauers besprach. Dessen sächsische Abkunft, die bei *Bode* und *Schmarsow* unterstellt und bei *Bergner* und *Panofsky* direkt angesprochen war, wurde durch *Giesau* jetzt entschieden betont mit einem Argument, welches *Pinder* und *Jantzen* in ihren Publikationen von 1925

zur Zurückhaltung gegenüber einer eindeutigen Aussage über die Herkunft des Bildhauers veranlasst hatte. *Pinder* und *Jantzen* waren der Meinung gewesen, dass die Porträtierung einer bestimmten Volksgruppe nicht bedeute, dass auch der Porträtist vom selben Stamme sein müsste wie die Porträtierten.

In einem Aufsatz von **1934**, in welchem sich **August Schmarsow** nach 36-jähriger Abstinenz noch einmal zu den Skulpturwerken im Naumburger Dom zu Wort meldete, erinnerte sich der greise Autor bei Betrachtung der einander gegenüberstehenden Stifterpaare im Westchor daran, dass er die durch die Gegenüberstellung der beiden Paare aufgegebene *Rassenfrage schon 1892 richtig zu lösen vermochte*, weil er *während (s)einer Schulzeit ein solches Beispiel unmittelbar vor Augen gehabt hatte und in jeder Hinsicht beobachten konnte*. Uta war für *Schmarsow* jetzt ein *weibliches Schönheitsideal norddeutscher Abstammung*, während *Reglindis* ihre polnische Herkunft dadurch zu erkennen gab, dass sie sich im Kontrast zu Uta als *unbedeutendes Dienstmädchen* erwies.

Mit Beginn der *Nazizeit* wurden mehrere religiös-mystische Interpretationen zum Stifterzyklus veröffentlicht, die gleichzeitig eine völkisch-nationale Tendenz aufwiesen. So war **Lothar Schreyers** Abhandlung von **1934** mit dem Titel *Frau Uta in Naumburg. Eine Beschreibung und Deutung der Stifterfiguren* dem Gehalt nach *völkisch-national*, auch wenn der Autor sich tief *religiös* gab. Das Ergebnis seiner visionären Schau der Stifterfiguren stand von vornherein fest: diese kündeten von der *Seele des deutschen Menschen an einer Weltwende*. Der Naumburger Bildhauer habe am Ende der Stauferzeit das *sich offenbarende Wesen des deutschen Volkes* in den Stein gebannt. Die Dombauten dieser Zeit in Bamberg und Naumburg seien *Monumente im Kampf gegen die slawische Gefahr, als Vorposten des Glaubens und der Rasse*, und in gleicher Weise *Schöpfungen und Symbole der Staatsmacht wie der Glaubenswelt*.

Gegen völkische und rassistische Erklärungsansätze in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung wandte sich **1935** entschieden **Wilhelm Pinder**, der andererseits unter dem Gesichtspunkt einer expansiven Ostpolitik mit den neuen Machthabern durchaus konform ging. An konkreten Beispielen legte *Pinder* dar, dass etwa die Darstellung des Kruzifixes in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts *eine von den Rassenfragen gänzlich unabhängige Entwicklung* durchlaufen und die Künstler in allen Ländern Europas *zu immer deutlicherer Vergegenwärtigung* des Christus am Kreuz geführt habe. Wenn man in einer stehenden Darstellung des Gekreuzigten im 12. Jahrhundert *noch das Gefühl der nordischen Rasse am Werke* sehe, so sei an dieser Behauptung - so *Pinder* damals - *alles falsch*. *Pinder* rückte demgegenüber charakteristische Gestaltungsmerkmale der deutschen Kunst - und nicht ihre vermeintlichen rassistischen Grundlagen - programmatisch in den Mittelpunkt seiner Untersuchung zur *Kunst der deutschen*

Kaiserzeit von 1935, in der er sich auch ausführlich mit der Skulptur in Naumburg beschäftigte. Den deutschen Charakter dieser Skulptur sah er in einer für Frankreich unvorstellbaren Gegenwartsnähe, der Darstellung wirklicher Menschen, und in der Eigenwilligkeit eines deutschen Bildhauers, der die ihm gestellte Aufgabe nach eigenen Vorstellungen umgesetzt und interpretiert habe. Im Ergebnis habe der Naumburger Bildhauer die erste Selbstdarstellung eines Volkes im Mittelalter in monumentaler Gestalt geliefert.

Stilanalytische Kriterien, wie sie durch *Panofsky*, *Jantzen* und *Pinder* in den 1920er Jahren entwickelt worden waren, bestimmten **1935** den Bonner Denkmalpfleger **Hermann Schnitzler**, ein neu aufgefundenes Relief mit der Mantelteilung des heiligen Martin zu Pferd in der neugotischen Pfarrkirche in Bassenheim bei Koblenz dem Kreis des *Naumburger Meisters* zuzuschreiben. In der Physiognomie des Reiters erkannte Schnitzler ein *Naumburger Gesicht*, das psychologisch und stilistisch dem *Kopf mit der Binde* in Mainz nahe stehe. Durch *die Lockerheit und Weichheit seiner Formensprache* hebe es sich von den meisten Arbeiten im Naumburger Westchor ab, welche *heroischer und gestraffter* seien, *klarer und plastischer in der Gesamtauffassung wie in der Durchbildung der Einzelformen, aber auch dumpfer und schwerblütiger im ganzen Rhythmus*. Dagegen ließen bestimmte Besonderheiten der Gesichtsbildung den Bassenheimer Kopf auch mit den Köpfen der Naumburger Figuren des Dietrich und Hermann *porträtmäßig* verwandt erscheinen.

Schnitzlers Entdeckung des Bassenheimer Reliefs stand im Zusammenhang mit der seit den 1920er Jahren betriebenen Suche nach *Frühwerken des Naumburger Meisters* in Frankreich und im Westen Deutschlands, die angesichts der Fülle von Zuschreibungen - Amiens, Reims, Chartres, Straßburg, Metz und Mainz waren vorgeschlagen worden - nach einer Klärung verlangte. Einen solchen Klärungsversuch unternahm **1935** der junge **Richard Hamann-MacLean** in derselben Ausgabe der *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, in welcher Schnitzlers Entdeckung des *Bassenheimer Reiters* erschien. *Hamann-MacLean* verwarf alle bisherigen Zuschreibungsversuche, vor allem die 1925 durch *Hermann Giesau* vorgestellte These einer frühen Tätigkeit des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von *Amiens* und stellte alternativ eine Konsolfigur vom Westportal der Kathedrale von *Noyon* als einzig authentisches Zeugnis eines *Frühwerks* des *Naumburger Meisters* zur Diskussion. Alle bisherigen Untersuchungen zu möglichen Frühwerken des Naumburger Bildhauers in Frankreich bezeichnete Hamann-MacLean als ein *Tasten im Dunkeln*, ein *Rätselraten*, welches nunmehr durch die neue Entdeckung an der Portalvorhalle der Kathedrale von *Noyon* überwunden sei.

Der angegriffene **Hermann Giesau** antwortete **1936** indirekt auf die Polemik *Hamann-MacLeans* mit einer Monographie zu den *Meißner Bildwerken*, welche den Untertitel *Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters* trug. Darin bot *Giesau* eine Art Werkkatalog des Bildhauers, indem er das 1925 von ihm in die Diskussion eingeführte Frühwerk des Bildhauers in *Amiens* durch ein Alterswerk in *Meißen* ergänzte. *Giesau* entwarf ein Beziehungsgeflecht zwischen den Skulpturen in Naumburg und Meißen mit Einzelvergleichen und Detailbeobachtungen, die das Bild eines prägenden Meisters hervorrufen sollten, der nach seinen Anfängen in *Amiens* und seinem Höhepunkt in Naumburg am Ende seiner Laufbahn noch in Meißen tätig geworden war und dort mit der Figur des ‚Zacharias‘ sein persönliches künstlerisches *Ideal der vollrunden, vielansichtigen Statue* verwirklicht hatte. In derselben Monographie zur Meißner Skulptur sah sich *Giesau* ferner genötigt, auf eine Vorankündigung des *Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* zu reagieren, in welcher der noch unbekannte Autor *Herbert Küas* denselben Themenkreis Naumburg/Meißen auf völlig neue Weise zu deuten versprach. Einer beigegebenen Abbildung konnte *Giesau* entnehmen, dass der neue Rivale *Küas* ein ursprüngliches Marienportal am Meißner Dom vorschlug, für welches sämtliche überlieferte Figuren vorgesehen gewesen sein sollten. Der Forschungskonkurrenz Rechnung tragend und in der Sorge, wissenschaftlich ins Abseits zu geraten, entschloss sich *Giesau*, der abgebildeten Portalrekonstruktion von *Küas* vorweg eine eigene Alternativrekonstruktion entgegen zu setzen, die freilich aus der Not des Publikationstermins geboren war. *Giesau* beschränkte sich darauf, den vorab vorgestellten Rekonstruktionsversuch von *Küas* als untauglich abzulehnen (*Nun, so ist es doch wohl ganz unmöglich*) und zu betonen, dass die überlieferte Aufstellung der Figuren im Ostchor und der Torhalle des Meißner Doms noch den Intentionen des entwerfenden *Naumburger Meisters* selbst entsprochen habe.

Die vorweg durch *Hermann Giesau* zurückgewiesene Rekonstruktion eines Figurenportals am Meißner Dom erschien schließlich **1937** in einem opulenten Band von **Herbert Küas** zur *Naumburger Werkstatt*. *Küas*‘ Begründung für seine Rekonstruktion lautete, dass der Sinngehalt der Figuren durch die überlieferte Aufstellung entstellt und ein *Marienportal* im Westen der Kirche der *einzig* mögliche Ort für eine adäquate Aufstellung der überlieferten Figuren gewesen sei. Die überkommene Aufstellung sei ein *Verrat* an der Ursprungsidee und den von *Küas* erstmals entdeckten Gestaltungsprinzipien der *Naumburger Werkstatt*, deren originaler Figurenaufbau mit Rücksicht auf die Stellung der Figuren zum Licht und zum Betrachter konzipiert gewesen sei, was auch für den Naumburger Westchor gelte, wo die ursprüngliche Aufstellung mit dem Konzept einer *Totenmesse* durch eine nachträgliche Planänderung verdorben worden sei.

Während *Küas'* obskure These über die *Stellung der Figuren zum Licht* bei ihrem Erscheinen nur von *Peter Metz* in einer ausführlichen Besprechung positiv bewertet wurde, sollte *Küas'* Vorstellung einer *Totenmesse* und einer *Gebetsverbrüderung* im Naumburger Westchor, in welche *Küas* die steinernen Stifterfiguren mit einbezogen sah, in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg durch die Darstellungen anderer Autoren geradezu Epoche in der Naumburg-Forschung machen.

In den unmittelbaren Nachkriegsjahren konkurrierte die Vorstellung von einer *Totenmesse* und *Gebetsverbrüderung* im Naumburger Westchor (beide Vorstellungen berührten sich eng, waren aber nicht unmittelbar identisch) jedoch noch mit einer anderen religiösen Deutung des Naumburger Skulpturenzyklus, die gleichfalls in den Jahren vor dem 2. Weltkrieg begründet worden war: die *Waldensertthese*. **Ernst Lippelt** veröffentlichte seine These vom geheimen Waldensertum des Naumburger Bildhauers **1938** in der neu gegründeten *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft* unter dem Titel *Das Geheimnis des Naumburger Meisters*. Einen ersten Hinweis auf das Waldensertum des Bildhauers sah *Lippelt* im auffälligen Griff des Jakobus (der rechten Figur des Abendmahlsreliefs) nach einem Fisch in der vor ihm auf dem Tisch stehenden Schüssel, der auf den waldensischen Brauch des Fischessens beim Abendmahl verweise. *Lippelt* erwähnte *Inquisitionsakten zu Carcassonne*, in welchen die Gebräuche beim Abendmahl der Waldenser geschildert waren. So heiße es in einem dieser Protokolle, dass der Vorsteher beim Abendmahl auf den Tisch *eine reine Decke auflegen* und darauf *einen vollen Krug mit gutem reinen Wein* und *ein Herdgebäck oder ungesäuerten Kuchen oder ungesäuertes Brot* stellen lasse. Zur T-Form des Kreuzes am Naumburger Westlettner traf *Lippelt* zwei Feststellungen: es sei das einzige monumentale dreiarmige Kreuz in einer christlichen Kirche während vieler Jahrhunderte (erst im 15. Jahrhundert sei diese Form des Kreuzes in einem Kirchenraum wieder nachweisbar) und die dreiarmige Form des Kreuzes sei am Naumburger Westlettnerportal nicht offen dargestellt, sondern durch die Herabführung einer Gewölberippe verborgen, so dass der Eindruck entstehen könne, dass sich hinter dieser Gewölberippe der obere Kreuzesarm eines kanonischen vierarmigen Kreuzes verberge.

Vor dem Hintergrund der obskuren ‚*Licht-Theorie*‘ bei *Küas* und der *Waldensertthese* bei *Lippelt* erschien **1939** eine große Monographie **Hermann Beenkens** zum *Meister von Naumburg*, in welcher der Autor nur kurz auf die zuletzt erschienenen theologischen Deutungen einging. Stattdessen griff *Beenken* auf die stilanalytische Forschung der 1920er Jahre zurück und interpretierte das Werk in Naumburg unter dem Gesichtspunkt einer individuellen Künstlerpersönlichkeit. Hierbei behandelte er auch das Verhältnis der Naumburger Skulpturen zu ihren französischen

Voraussetzungen, welches in den mystisch-religiösen Deutungen von *Lothar Schreyer*, *Walter Möllenberg* und *Herbert Küas* nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle gespielt hatte. Die Unterschiede der Naumburger Bildhauerarbeiten zur französischen Skulptur suchte *Beenken* weniger im Stilistischen als in der Psychologie der Figuren. Auf Seiten der französischen Skulptur stellte er an den Arbeiten des sogenannten *Josephsmeisters* einen Hang zur Selbstdarstellung fest, welche er mit der selbstvergessenen Unmittelbarkeit der Naumburger Figuren kontrastierte. Indem *Beenken* die Eigenart der Naumburger Skulpturen gegenüber den französischen Vorbildern betonte, äußerte er zugleich Kritik und prinzipielle Vorbehalte an den ausufernden Zuschreibungsversuchen von Bildwerken französischer Kathedralen an den späteren *Naumburger Meister*. Vergleiche mit den französischen Arbeiten könnten nur stilistische Ähnlichkeiten aufzeigen, nicht jedoch bestimmte Zuschreibungen begründen, welche für die in der Literatur genannten Arbeiten in Amiens, Noyon oder Chartres immer unsichere Hypothesen bleiben müssten. *Beenken* unterzog die Zuschreibungen *Giesaus*, *Hamann-MacLeans* und anderer Forscher einer kritischen Prüfung und wandte sich hierbei vor allem gegen die Neigung einiger Forscher, durch rein gefühlsmäßige Interpretation ihnen verwandt anmutender *verinnerlichter* Gebilde etwas typisch Deutsches oder Naumburgisches zu entdecken. Die Vorstellung vom *Deutschen* als Unterscheidungskriterium zur hypothetischen Bestimmung eines Frühwerks des Naumburger Meisters müsse spekulativ bleiben. Aus all diesen Untersuchungen ginge nur hervor, dass Reims, Noyon und Chartres *mögliche* Stationen des *Meisters von Naumburg* gewesen sein könnten.

Während die Deutung des Naumburger Westchors als Ort der *Totenmesse* und *Gebetsverbrüderung* bei *Herbert Küas* nur einen wichtigen Nebenaspekt seiner Analyse des Stifterzyklus ausmachte, und *Küas'* Interpretation die Figuren vor allem zu Trägern einer verquasteten Lichtmetaphysik erklärte, analysierte **Peter Metz 1939** in einer Besprechung der Arbeit von *Küas* und **1940** in einer Studie *Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts* den Naumburger Stifterchor zum ersten Mal - nach teilweise ähnlichen Überlegungen bei *August Schmarsow* 1892 - *ausschließlich* theologisch. Nach *Metz* war der Naumburger Westchor als Ort der *Gebetsverbrüderung* für die vergangenen wie für die zukünftigen Stifter des Domes konzipiert worden, und diese Gebetsverbrüderung erfülle sich in der *Abhaltung der Offizien, insbesondere der Totenoffizien für die Wohltäter der Naumburger Kirche*. In der Abhaltung der Totenoffizien für die gebetsverbrüdernden Stifter liege der eigentliche Zweck des Naumburger Westchors und seines Figurenzyklus. *Metz* bezog auch die Passionsreliefs und die Kreuzigungsgruppe des Westlettners in seine Analyse der *Gesamtprogrammatis* von Westchor und Westlettnern mit ein. Die

Botschaft der Passion Christi mit dem Erlösungstod am Kreuz deutete Metz im Gegensatz zur übrigen Forschung auf eine für die Jahre 1933-45 freilich bezeichnende Weise. Metz' mit Bibelzitatenausgestattete theologische Interpretation erklärte die menschliche Passion Christi am Kreuz unter dem Gesichtspunkt der Rache, worin eine überdeutliche Anspielung an die nationalsozialistische Gegenwart des Jahres 1940 lag. Im menschlich leidenden Christus am Westlettnerkreuz erkannte Metz einen in der Literatur zuvor noch nie beobachteten *rächenden Christus* und sah im Gekreuzigten den *Eckstein*, der denjenigen *zerschmettert* und *zermalmt*, *der auf jenen Stein fällt*.

Das Motiv der Rache und des Strafgerichts, unter dem Metz 1939 und 1940 den leidenden Christus am Naumburger Westlettnerkreuz interpretierte, ergänzte der Autor in einer zwei Jahre nach Kriegsende erschienenen Studie durch eine explizit *rassistische* Erklärungskomponente. In seiner Abhandlung von 1947 standen die Naumburger Stifterfiguren nicht nur als *liturgische Menschen* in einer Gemeinschaft der Gläubigen, die *auf Gott gerichtet* war. Sie standen außerdem (wie nach Metz der mittelalterliche Mensch überhaupt) in einer zweiten Gemeinschaft, welche Metz als die Verbindung des *Bluts* bezeichnete. Das *Blut* - so Metz - sei der *Träger des Lebens*. Im *Blut* würden alle Gestalten ihre lebendige Grundlage finden, so auch die Stifterfiguren. Das *Blut* gehe *durch die Individuen hindurch*, es präge und verbinde *die Einzelnen, die Familien, die Geschlechterfolgen und die Völker*. Metz stützte sich zwei Jahre nach Kriegsende und dem Zusammenbruch des Naziregimes auch theoretisch auf die *nationalsozialistische Rasseideologie*, die er praktisch bereits 1940 durchgehend in seiner antisemitischen Interpretation der Passionsreliefs des Westlettners angewandt, aber damals noch nicht zur expliziten Grundlage seiner Analyse gemacht hatte.

1951 legte der protestantische Pastor **Paulus Hinz** eine Interpretation des gesamten Skulpturenprogramms von Westchor und Westlettner im Naumburger Dom vor, in welcher er die *Waldenserthese Ernst Lippelts* positiv aufgriff und durch genaue Beobachtungen an den Passionsreliefs und der Kreuzigungsgruppe des Westlettners zu stützen versuchte. Indem *Paulus Hinz* seine Deutung mit einem *Bekenntnis* zum protestantischen Charakter des Skulpturenprogramms verband, provozierte er den Widerspruch der Fachwissenschaft, vor allem *Klaus Wessels* und *Kurt Goldammers*, die *Hinz'* Interpretation einen wissenschaftlichen Charakter absprachen, was zur Folge hatte, dass *Hinz'* Buch, welches bis 1958 in mehreren Neuauflagen mit zusätzlichen Quellenbelegen zur Stützung der *Waldenserthese* erschien, von der Fachwelt seit etwa 1956 ignoriert wurde. *Hinz* lieferte in seinem Buch nicht nur eine ausführliche Begründung von *Lippelts Waldenserthese*, sondern stellte die radikale Gegenthese zu

Metz' kultisch-liturgischer Interpretation des Westchorprogramms auf, indem er den Stifterzyklus nicht als Ausdruck kirchlicher Liturgie, sondern als *Protest* gegen die kirchliche Liturgie, als Ablehnung der Gebräuche der Amtskirche auffasste. Dabei ging *Hinz* (wie *Metz*) formal von einer umfassenden theologischen Idee des *gesamten* Skulpturenprogramms von Westlettner und Westchor aus. Diese lag für *Hinz* jedoch nicht in der Sakralität des Ortes, sondern in der Religiosität und Weltanschauung des Bildhauers begründet, dem es gelungen sei, seine Vorstellungen gegenüber dem auftraggebenden Bischof und Domkapitel durchzusetzen.

Mit diesem Argument, dass sich Bischof und Domkapitel die waldensische Gesinnung des Bildhauers zu eigen gemacht hätten, stieß *Hinz* u.a. auf den Widerspruch von **Walter Schlesinger**, der in seiner Studie zum *Meißner Dom und Naumburger Westchor* von **1952** der These zunächst konzedierte, dass sie bestimmte Erscheinungen der Westlettnerskulptur auf ihrer Seite habe, in ihrer Programmatik jedoch am auftraggebenden Bischof hätte scheitern müssen. Für den Westchor übernahm *Schlesinger* im Prinzip *Metz'* von *Hinz* verworfene theologisch-liturgische Interpretation, welche im Naumburger Westchor den *Ort des Totengedenkens* sah. *Schlesinger* ergänzte dieses Konzept von *Metz'* allerdings durch eine Interpretation, die zuerst *Schmarsow* 1892 angedeutet und dann *Giesau* 1927 explizit vertreten hatte und welche im Vorrangstreit zwischen Naumburg und Zeitz das Hauptmotiv für die Errichtung des Stifterzyklus sah. Dabei unterließ es *Schlesinger* freilich die Frage klären, wie sich die demonstrative Zurschaustellung eines *Naumburger Vorrangs* mit dem Gedanken von *Totenfürsorge* und *Gebetsverbrüderung* verbinden lasse. Ein weiteres Ergebnis der Studie *Schlesingers* betraf die *Frühdatierung* des Naumburger Zyklus, wofür *Schlesinger* ein Porträt der beiden Bischöfe Engelhard (1207-1242) und Dietrich (1242/45-1272) vorlegte mit der Absicht, Bischof Engelhard als Bauherrn des Domneubaus unter Einschluss der Westchoranlage zu erweisen und Bischof Dietrich die Fähigkeit zu einem eigenen, von seinem Vorgänger unabhängigen Konzept abzusprechen.

Eine endgültige Widerlegung der *Waldensertthese*, welche durch die fortgesetzten Neuauflagen des Buches von *Paulus Hinz* in akademischen Kreisen Ost- und Westdeutschlands für notwendig erachtet wurde, versuchte **Kurt Goldammer** in einer Studie zu liefern, die **1953** in der *Zeitschrift für Kirchengeschichte* erschien. *Goldammer* führte den Nachweis, dass die bei den Waldensern in ihrem französischen Zweig beobachteten Gebräuche beim Abendmahl nicht *exklusiv* waldensisch seien (was Lippelt und Hinz nie behauptet hatten), sondern etwa das *Fischessen* sich aus einer altchristlichen Tradition herleitete, die vor allem in

Südfrankreich und Burgund noch im 12. und 13. Jahrhundert in Gebrauch gewesen sei und sich in Bilddokumenten nachweisen lasse. *Goldammer* vertrat die erstaunliche These (die in der nachfolgenden Literatur mit Stillschweigen übergangen wurde), dass der Naumburger Bildhauer *nie in Nordfrankreich* gewesen sei und plädierte stattdessen für einen Burgund- und Südfrankreich-Aufenthalt des Bildhauers, wo dieser das Motiv des Fischessens kennengelernt und als traditionelles Element übernommen habe. Das Westlettnerportal in Naumburg definierte *Goldammer* als Ausdruck zisterziensischer Frömmigkeit, ohne dies näher auszuführen.

An diese Deutung *Goldammers* knüpfte **1955 Klaus Wessel** in einem Festschriftbeitrag an, in welchem er das Portal des Naumburger Westlettners als Stätte zisterziensischer Kreuzeskontemplation interpretierte. Um diese Kontemplation zu ermöglichen und hervorzurufen, habe der zisterziensische Bildhauer den Gekreuzigten von der Höhe des Triumphbalkens auf die Erde herabgeholt, wobei *Wessel* sich mit diesem Bild einer in der kunsthistorischen Forschung seit *Debios Geschichte der deutschen Kunst* von 1919 zum Topos gewordenen Metapher bediente. Der Gekreuzigte am Westlettnerportal erschien *Wessel* wesentlich als ein Angebot an die Gläubigen zu geistiger Versenkung, als eine *Vision*, wie sie zuvor zisterziensische Heilige, etwa Bernhard von Clairvaux, und zisterziensische Nonnen in ihren Kreuzesvisionen erfahren hatten: sie liege im *Erlebnis der Umarmung durch den Gekreuzigten*.

Die von *Peter Metz* 1940 und 1947 vorgeschlagene liturgische Interpretation des Naumburger Westchors und seines Figurenzyklus setzte sich in der Forschung Nachkriegsdeutschlands in Ost und West durch. Sie wurde in einer weiteren umfassenden theologischen Abhandlung zum Westchorprogramm **1955 in Alfred Stanges** und **Albert Fries'** Abhandlung zu *Idee und Gestalt des Naumburger Westchores* aufgegriffen und mit dem Gedanken verknüpft, dass die *Stifterstandbilder* im Westchor die Rolle der sonst üblichen *Stiftergrabmäler* einnahmen. Das Bedürfnis, die vornehmsten Stifter der Domkirche der Fürbitte der Kirche teilhaftig werden zu lassen, habe die Auftraggeber des Zyklus dazu veranlasst, die Stiftergrabmäler durch Stifterstandbilder zu ersetzen. Wenn Bischof Dietrich im *Spendenaufruf von 1249* die vornehmsten Stifter mit Namen aufgeführt habe, dann im Hinblick darauf, *daß die Dargestellten in effigie an der brüderlichen Gemeinschaft und den Gebeten der Domgemeinde teilhaben sollten - von heute an und für alle Zukunft*. Nach *Stange/Fries* waren noch weitere mittelalterlich-religiöse Vorstellungen im Stifterzyklus verkörpert. So sollte die *Lehre vom Fegefeuer* indirekt auch die lebensnahe Darstellung der Stifterfiguren erklären: die wiedergegebenen Personen würden in die Phase der Läuterung im Jenseits in einem Zustand eintreten, der noch ihre ganze Schuldhaftigkeit im irdischen Leben zeige.

Im Stifterzyklus seien die Figuren vor ihrem Eintritt ins Fegefeuer und vor dem Prozess ihrer Reinigung und Buße im Jenseits dargestellt, was sich gerade an den beiden größten Sündern im Westchor, an Dietmar und Timo zeige, die *im Hinblick auf die Qualen und Strafen* geschildert seien, *die sie wegen ihrer Missetaten im Fegefeuer zu erdulden hätten.*

Erst zögerlich, im Laufe der Jahre dann aber immer entschiedener übernahm **Ernst Schubert** seit **1964** die Thesen von *Peter Metz*, *Alfred Stange* und *Albert Fries* zur liturgischen Bestimmung des Naumburger Westchors, wobei er in einer bauarchäologischen Annahme - der Westchor soll auf dem Platz einer ottonischen Marienstiftskirche stehen und deren Funktionen übernommen haben - die wesentliche Stütze für seine Interpretation des Westchors als Ort der *Totenmesse* und der *Gebetsverbrüderung* sah. Schubert ging von der Annahme aus, dass die ekkehardinischen Brüder Hermann und Ekkehard zusammen mit ihren Gemahlinnen in der von ihm angenommenen Marienstiftskirche begraben worden seien, deren Zerstörung die Zerstörung ihrer Gräber mit sich führen und so das Bedürfnis des auftraggebenden Bischofs hervorrufen mussten, in Gestalt von Stifterfiguren Ersatz für diese Grabmäler zu schaffen, die freilich bauarchäologisch nicht nachgewiesen werden konnten.

Nachdem in fast allen Untersuchungen zum Naumburger Westchor der Nachkriegszeit die theologische Deutung dominiert hatte, erschienen **1966** drei Beiträge zur Mainzer und Naumburger Skulptur in der *Festschrift für Wolfgang Fritz Volbach*, die sich einem genuin kunsthistorischen Ansatz verpflichtet wussten. **Richard Hamann-MacLean** knüpfte mit seinem Beitrag über die *Burgkapelle in Iben*, in welcher er ein architektonisches Frühwerk des Naumburger Meisters erblickte, an seine 31 Jahre früher veröffentlichte Untersuchung an, die ein bildhauerisches Frühwerk dieses Meisters in *Noyon* nachzuweisen suchte. Die allgemeinen Wurzeln der künstlerischen Handschrift des *Naumburger Meisters* lägen (was sich auch mit einem Aufenthalt in Noyon verbinden lasse) in der Kathedrale von *Reims*. Des Meisters Arbeiten in Deutschland seien veränderte, in ein heimisches Idiom übersetzte Reimser Formen, was *Hamann-MacLean* an der Burgkapelle von Iben, an Kapitellformen im Mainzer Dom und an der Architektur des Naumburger Westchors darlegte.

Unter dem Gesichtspunkt von *Kopien* der Kathedrale von Reims betrachtete **1966** in derselben *Volbach-Festschrift* **Hans Reinhardt** die Skulpturen in Mainz und Naumburg. Leitfrage seiner Untersuchung war, von welchen Figuren der Reimser Kathedrale die in Mainz und Naumburg dem *Naumburger Meister* zugeschriebenen Skulpturen abhängig seien und welche Datierung sich aus diesen Abhängigkeiten

ergebe. Reinhardt konnte sich bei seiner Forschung auf das Konzept der Arbeitsgruppe *Adolph Goldschmidts* von 1914 stützen. Wie für *Goldschmidt* war seine Untersuchung zur Skulptur in Naumburg (und Mainz) gleichbedeutend mit einer stilkritischen Inventarisierung der Skulptur in Reims, und die Erklärung der Mainzer und Naumburger Werke erschöpfte sich für *Reinhardt* in deren Zuordnung zu bestimmten Vorbildern in Reims. Diese Auffassung - wie auch die Datierung der Skulpturen - brachte *Reinhardt* in Gegensatz zu *Hamann-MacLeans* Beitrag, der den Reimser Vorbildern nur den Wert einer Anregung beimaß und die Werke des *Naumburger Meisters* weder der Form noch ihrer genauen Entstehungszeit nach von bestimmten Reimser Skulpturen abhängig sah. Der Gegensatz zwischen *Reinhardt* und *Hamann-MacLean* hatte sechzig Jahre zuvor in *Georg Dehios* und *Adolph Goldschmidts* Studien zur Skulptur des 13. Jahrhunderts eine eigentümliche Parallele gefunden. *Debio* hatte 1902 in einer Besprechung von *Goldschmidts* Studie über die sächsische Skulptur einen Gegensatz zwischen seiner eigenen theoretischen Bemühung und *Goldschmidts* Verfahren festgestellt, für die deutsche Skulptur vorwiegend nach Abhängigkeiten zu suchen. *Hamann-MacLean* und *Reinhardt* trennte zwei Menschenalter später derselbe Gegensatz. Beide gingen gemeinsam von der zuerst von *Debio* 1890 für Bamberg aufgezeigten Tatsache aus, dass die Skulpturen in Reims auch für die Arbeiten in Mainz und Naumburg - gleichgültig ob diese nun in der Vorstellung einem einzigen *Naumburger Meister* zugeschrieben würden oder nicht - die Voraussetzung bildeten. Doch während *Hamann-MacLean* an diese Einsicht die Frage knüpfte, was der oder die Bildhauer in Mainz und Naumburg daraus Eigenes und Charakteristisches gemacht hätten, konzentrierte sich die Untersuchung *Reinhardts* auf die Frage, welche Vorbilder die Bildhauer in Mainz und Naumburg *kopiert* hätten und welche Chronologie sich aus dieser Abhängigkeit für die *Kopien* ergebe.

Der dritte Beiträger der *Volbach-Festschrift* von 1966, **Joseph Adolf Schmoll**, folgte *Hamann-MacLean* in der Auffassung einer eigenständigen Weiterbildung des Reimser Vorbildes in den Skulpturen des Mainzer Doms, teilte das Werk in Mainz aber unter verschiedene Bildhauer auf (was er später für Naumburg und Meißen wiederholte). *Schmoll* identifizierte den *Naumburger Meister* mit demjenigen Bildhauer, der in Mainz die *Weltgerichtsreliefs* und die *Deesisgruppe* gemeißelt habe. Vom Blickwinkel seiner späteren Tätigkeit in Naumburg aus gesehen würden diese Arbeiten seine Erstlingswerke darstellen, vom Blickwinkel des gesamten Mainzer Skulpturenensembles aber könnte man sie als den *naumburgischen Kern* der Mainzer Arbeiten ansehen. Gegen diese *naumburgischen Arbeiten*, die *Schmoll* mit den Worten *Pinders* als *dumpher und zähflüssiger* beschrieb, grenzte er den *Kopf mit der Binde* und das

Bassenheimer Martinsrelief als Werke eines *Mainzer Hauptmeisters* ab, dessen Figuren im Vergleich mit denen des Weltgerichtsreliefs *von feingliedrigerem Bau* seien.

Das Verhältnis der Naumburger Skulptur zu den französischen Vorbildern blieb auch weiterhin in der Diskussion. Fragen zum *Frühwerk* des Bildhauers in Frankreich und Mainz sowie der Versuch zur Aufstellung eines Gesamtwerks nahm **Hamann-MacLean 1971** zum Anlass, eine alte Auseinandersetzung mit *Hermann Giesau* erneut aufzurollen. *Giesau* hatte eine erste Schaffenszeit des *Naumburger Meisters* an der Kathedrale von *Amiens* angenommen, gegen die sich *Hamann-MacLean* vehement wandte. Der *ein förmig strenge Stil* von *Amiens*, das Fehlen der für die *Naumburger Gewandformen* typischen *Stauungen und Rundungen* würden - so *Hamann-MacLean* - die durch *Giesau* vorgeschlagenen Vierpassreliefs nicht nur als mögliche Jugendarbeiten in *Amiens* ausschließen, sondern auch als mögliche Anregungen für den Reliefstil des *Naumburger Meisters*. Dieser hätte an der Kathedralbauhütte in *Amiens* nicht gedeihen, sondern allein in *Reims* den Nährboden für seine spezifische Begabung finden können. Die Kunst des *Naumburger Meisters* habe ihre Wurzeln in der *innerlich freieren, toleranteren und universaleren Einstellung der Reimser Hütte*.

In einem aus mehreren Einzeluntersuchungen bestehenden programmatischen Aufsatz von **1979** stellte **Willibald Sauerländer** das *Vorbild Reims* ins Zentrum einer stilanalytisch-ikonographischen Betrachtung der Naumburger Stifterfiguren. Damit antwortete der Autor indirekt auf Vorwürfe in den *Kritischen Berichten*, er habe im *Katalogband* zur Ausstellung *Die Zeit der Staufer* von 1977 die französischen Einflüsse auf die sächsische Skulptur des 13. Jahrhunderts unter dem Blickwinkel nationaler Engstirnigkeit vernachlässigt. In seinem Aufsatz von 1979 versuchte Sauerländer diesen Vorwurf zu entkräften und ins Gegenteil zu verkehren, indem er Architektur und Skulptur des Naumburger Doms als völlig abhängig von *Reimser Vorbildern* beschrieb. An konkreten Beispielen verwies Sauerländer auf den *Zyklus der vierzehn Königsfiguren in den Strebfelertabernakeln am Querhaus der Kathedrale zu Reims*, bei denen es sich - so Sauerländer - „um konkrete historische Präzedenzfälle für die Naumburger Polygonstatuen handeln“ könne. Den evidenten Unterschied zwischen den Naumburger Polygonstatuen (*Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo*) und den *Reimser Königsfiguren* versuchte Sauerländer durch die Begriffe *Distanz* und *Zivilisation* zu erklären. Es liege an einer *zivilisierenden Distanz*, dass die *Reimser Figuren* sich von den Naumburger Figuren charakteristisch abheben würden. Durch den *Realismus der Naumburger Polygonfiguren* sei die zivilisationsbegründende *Distanz* der *Reimser Figuren mit einer fast jede ästhetische Grenze sprengenden Vehemenz niedergelegt* worden, welche in Frankreich dem *Naturalismus der gotischen Statue* auch noch im Extremfall *zivilisierende Zügel* angelegt hätten. Der *Mangel an Distanz* und das Fehlen *zivilisierender*

Zügel sei es, wodurch sich die vier Statuen im Naumburger Chorpolygon bei aller Nähe zu ihren Reimser Vorbildern von diesen in eklatanter Weise unterschieden. War so die Abweichung der Naumburger Polygonfiguren von ihren Reimser Vorbildern durch einen *Mangel an Zivilisation* begründet, so betonte der Autor an der Figur der *Reglindis* umgekehrt die strikte *Befolgung französischer Konvention*. In der ganzen Erscheinung der *Reglindis* sei das *Vorbild französisch-höfischer Etikette (=Zivilisation)* verwirklicht, eine Interpretation, die Sauerländer auf den gesamten Naumburger Stifterzyklus ausdehnte, für welche die Figur der *Reglindis* gleichsam paradigmatisch stand: Sauerländer sah in der Gesamtheit der Figuren einen französisch geprägten *steinernen Fürstenspiegel*. Um diese Interpretation auch auf die vier Figuren im Chorpolygon übertragen zu können, denen er zuvor einen *Mangel an Zivilisation* bescheinigte hatte, bediente sich Sauerländer des Verfahrens, bestimmte Erscheinungen an diesen Figuren als *Täuschung* zu bezeichnen und so aus der Interpretation auszuscheiden. Die zuvor so entschieden hervorgehobene *Durchbrechung der Konvention* verkehrte sich jetzt ins Gegenteil: in die *Verkörperung der Konvention*. Sauerländer demonstrierte sein bis heute in der Kunstgeschichtsschreibung fortwirkendes Interpretations-Verfahren, welches *jede* gewünschte Deutung ermöglichte und *jede* entgegenstehende Auffassung verwerfen ließ, an der Figur des *Timo*, deren Erscheinung Sauerländer wechselweise für bedeutungsvoll oder bedeutungslos erklärte, je nachdem eine Erscheinung zur intendierten Deutung passte oder nicht: die *Mimik* des *Timo* war jetzt bedeutungslos (denn als mögliche *Durchbrechung der Konvention* passte sie nicht zum *Fürstenspiegel*), die *Ruhe* und *ausgewogene Ponderation* im Standmotiv *Timos* war jetzt bedeutungsvoll, denn sie passte zur Vorstellung vom *Fürstenspiegel*.

Sauerländer bot noch eine *zweite* Interpretation des Stifterzyklus an, die mit seiner ersten Erklärung eines *Fürstenspiegels* nichts zu tun hatte. Diese zweite Erklärung sah in den Stifterfiguren *Bezeugungen von Rechts- und Besitztiteln*, wobei Sauerländer es unterließ, die beiden Erklärungen zu verbinden und in einen zusammenfassenden Interpretationsversuch zu integrieren. Für die Datierung der Figuren orientierte sich Sauerländer - mit ganz unterschiedlichem Ergebnis - an der Methode *Hans Reinhardts* (und letztlich *Adolph Goldschmidts*), indem er (ohne konkret fündig zu werden) für die Stifterfiguren nach bestimmten Vorbildern an der Kathedrale in Reims suchte, von welchen der Bildhauer nach seinem Wegzug aus Frankreich bei seiner Tätigkeit in Mainz und dann in Naumburg aus der Erinnerung gezehrt habe. Die Datierung der Naumburger Stifterfiguren in die 1240er Jahre in Anlehnung an *Walter Schlesinger* (1952) begründete Sauerländer damit, dass die Figuren später unvermeidlich in den Sog der Arbeiten des *sog. Josephsmeisters an der Kathedrale von Reims*, der *Apostelfiguren der 1248 geweihten Sainte Chapelle in Paris* und der Figuren des *ebenfalls am Ende der vierziger*

Jahre entstandene(n) Nordquerhausportal(s) der Pariser Kathedrale geraten sein würden, wenn der Bildhauer die Skulpturen erst in den 1250er Jahren gemeißelt hätte. Da die Naumburger Figuren jedoch Merkmale der zuletzt genannten französischen Werkstätten *noch nicht* aufwiesen, müssten sie früher entstanden sein.

Aus völlig anderen Gründen gelangte **Friedrich Möbius** in einer fast unbeachtet gebliebenen grundlegenden und weiterführenden Abhandlung von **1989**, welche die Reihe der rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen zum Naumburger Bildhauer im Rahmen der vorliegenden Studie abschließt, in der Datierung zu einem ähnlichen Ergebnis wie *Sauerländer*: der Stifterzyklus müsse in den 1240er Jahren unmittelbar zu Beginn des Pontifikates Bischof Dietrichs entstanden sein. *Möbius* sah einen Schlüssel zur Erklärung des Zyklus in der durch die Forschung bisher nicht erkannten Bedeutung des Westchors als eines geplanten herrschaftlichen *Gerichtsortes* des Bischofs. Der Naumburger Westchor sollte nach dem Konzept Engelhards dem Bischof *die volle Wahrnehmung der Herrschaftsrechte in einem auch architektonisch angemessenen Zusammenhang* erlauben. Bei der Planung habe die Tatsache eine entscheidende Rolle gespielt, dass in *Worms, Mainz und Bamberg* die neu errichteten *Westhöre* zu *eigentlichen Thronstätten der Kirchenfürsten* geworden seien. Engelhard habe den Westchor des Naumburger Doms zum Ort des bischöflichen *Synodalgerichts* bestimmt und sein Nachfolger Dietrich dem noch durch Engelhard aus Mainz berufenen Meister den Auftrag des jetzigen Westchores erteilt. Bischof Dietrich sei es gewesen, der das einzigartige Programm der zwölf steinernen Zeugen für den Ort der bischöflichen Gerichtshoheit habe ausführen lassen. Dies sei *unmittelbar nach der Einsetzung Dietrichs ins Bischofsamt* geschehen. Im Versuch einer Angleichung dieser grundlegend neuen Interpretation an die herrschende Richtung einer *liturgischen* Deutung des Stifterzyklus versuchte Möbius jedoch am Ende seiner Analyse die gegensätzlichen Standpunkte zu vereinigen und hielt dafür, dass im Naumburger Westchor sich *der liturgisch-sepulchrale, der markgräfllich-schutzherrliche und der bischöflich-sendrichterliche Aspekt* durchdringen und *Totendienst, Bischofsamt und genealogische Feier zu einem poetischen Abbild* vereinen würden.

XXV. Die historischen Grundlagen des Naumburger Stifterzyklus

1. Naumburger Urkunden 1210-1259 (*Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg*)²⁵⁹⁸

Mit der im Jahr 2000 erschienenen Fortsetzung des 1925 herausgegebenen ersten Teils des *Urkundenbuchs des Hochstifts Naumburg*²⁵⁹⁹ liegt nunmehr eine Sammlung von Dokumenten vor, die direkt oder indirekt Informationen zur Entstehung des Naumburger Stifterzyklus zu enthalten verspricht, der nach allem Wissen der Forschung um die Mitte des 13. Jahrhunderts von Bischof und Domkapitel zusammen mit dem Bau des Naumburger Westchors in Auftrag gegeben worden war.

Der Spendenaufruf von Bischof und Domkapitel 1249

Unter den schon seit August Schmarsow (1892) und früher bekannt gewordenen Dokumenten hatte von jeher ein Dokument die Aufmerksamkeit der Forschung ganz besonders auf sich gelenkt: der Aufruf von Bischof und Domkapitel aus dem Jahr 1249 mit der Bitte an die Gläubigen der Diözese und die gesamte Christenheit um großzügige Spenden für den Bau des Domes (*in edificatione monasterii*) und für die Vollendung des ganzen Werks (*consummatio totius operis*). Dieser Spendenaufruf hatte folgenden Wortlaut:

Th(eodericus) dei gratia voluntate divina Nuenburgensis ecclesie episcopus, M(einberus) prepositus, H(einricus) decanus totumque eiusdem ecclesie capitulum cunctis utriusque sexus, tum prelati, tum plebanis, tum vicariis, tum omnis conditionis fidelibus salutem et dilectionem in eo, qui est vera salus omnium.

Quia bona bonorum initia meliore semper sunt fine consideranda, propter hoc universitati fidelium mandamus, quod nos communicato et communi fratrum nostrorum videlicet Nuenburgensis ecclesie consilio in salutem omnium vestrum tam mortuorum quam vivorum ad hoc decretum concordamus.

Ut quemadmodum primi ecclesie nostre fundatores, quorum nomina sunt hec: Hermannus marchio, Regelyndis marchionissa, Eckehardus marchio, Uta marchionissa, Syzzo comes, Cunradus comes, Willelhelmus comes, Gepa comitissa, Berchtha comitissa, Theodericus comes, Gerburch comitissa, qui pro prima fundatione maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt, sic certum est posteros per largitionem elemosinarum suarum in edificatione monasterii promeruisse semper et promereri. Nos igitur consummationem totius

2598 *Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg, Teil 2 (1207-1304)*, hrsg. v. Hans K. Schulze, auf der Grundlage der Vorarbeiten von Felix Rosenfeld und Walter Möllenberg bearbeitet von Hans Patze und Josef Dolle, Köln/Weimar/Wien 2000. [UB Naumburg II, 2000].

2599 *Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg, Teil 1 (967-1207)* hrsg. v. d. Historischen Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt, bearbeitet von Felix Rosenfeld, Magdeburg 1925.

Einen Überblick über die Editions-geschichte gibt der abschließende Bearbeiter des 2. Bandes, Josef Dolle, in der Einleitung (UB Naumburg II, 2000, S. IX-XVI.)

operis inponere cupientes tam mortuos quam vivos, qui nobis suas largiti sunt elemosinas et largiuntur, in generalem fraternitatis societatem et orationum participationem ab hac die et deinceps fideliter suscipimus commendatos.

Datum Nuenburch, anno gratie domini M^o.CC^o. quadragesimo IX^o., pontificatus nostri anno V^o.”

„Dietrich, durch Gottes Gnade und göttlichen Willen Bischof der Naumburger Kirche, Propst Meinher, Dekan Heinrich und das ganze Kapitel dieser Kirche entbieten allen Menschen beiderlei Geschlechts, Prälaten, Pfarrgeistlichen, Vikaren und Gläubigen jedweden Standes, Heil und Liebe in dem, der das wahre Heil Aller ist.

Weil die guten Anfänge guter Vorhaben immer im Hinblick auf ein noch besseres Ende zu bedenken sind, geben wir der gesamten Christenheit kund, dass wir nach gemeinsamer Überlegung und Beratschlagung unserer Brüder, das ist der Naumburger Kirche, übereinkommen in folgendem Beschluss, welcher das Heil von Euch allen, der Lebenden wie der Toten, bezweckt:

Wie die ersten Gründer unserer Kirche, deren Namen folgende sind: Markgraf Hermann, Markgräfin Reglindis, Markgraf Ekkehard, Markgräfin Uta, Graf Sizzo, Graf Konrad, Graf Wilhelm, Gräfin Gepa, Gräfin Berchta, Graf Dietrich, Gräfin Gerburg, sich für ihre erste Gründung das größte Verdienst vor Gott und Erlass ihrer Sünden erworben haben, so ist es gewiss, dass die Nachkommen sich durch die Großzügigkeit ihrer Spenden beim Bau der Domkirche²⁶⁰⁰ verdient gemacht haben und allezeit verdient machen werden. Wir aber, die wir die Vollendung des ganzen Werkes zu erreichen wünschen, nehmen die Verstorbenen wie die Lebenden, die uns ihre Almosen geschenkt haben und schenken, von heute an und fürderhin in die allgemeine Verbrüderung und Teilnahme an den Gebeten in treuer Obhut auf.²⁶⁰¹

Gegeben zu Naumburg, im Jahr der Gnade des Herrn 1249, im fünften Jahr unseres Pontifikats.²⁶⁰²

2600 *monasterium* wird hier, wie in fast allen Übersetzungen (mit Ausnahme derjenigen von Stach, siehe hierzu Fußnote 2205) mit „Domkirche“ wiedergegeben. Nach J. F. Niermeyer und C. van der Kieft (*Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Bd. I-II, Leiden 2002, S. 915 s.v. *monasterium* nrr. 5 und 6) kann *monasterium* (neben der Grundbedeutung von „Kloster“) in anderem Zusammenhang auch „Stiftskirche“ oder „Kollegiatskirche“ bedeuten.

2601 *fideliter suscipimus*: ‚wir nehmen sie in Treuen auf, d.h. ‚unsere Aufnahme ist zuverlässig, unumstößlich, wird von unserer Seite nicht verletzt werden.‘ (K. Vollmann). - Die Formulierung *in treuer/getreuer Obhut* findet sich als Übersetzung zuvor bei Stach (bei Küas 1937a, S. 174), Wallrath (1949, S. 3) und Mrusek (1976, S. 395, n.102).

2602 UB Naumburg II, 2000, S. 258 (Nr. 236.) (1249. Naumburg.) [Der zeitliche Ansatz der Urkunden erfolgt im Folgenden nach UB Naumburg II, 2000, wiedergegeben wie dort in entsprechender Form hinter der Literaturangabe in runder Klammer.]

Nach Mitteilung von Carl Peter Lepsius wurde die Urkunde erstmals - freilich fehlerhaft - veröffentlicht von Kaspar Sagittarius (vgl. Lepsius 1822, S. 14: ‚Fehlerhaft abgedruckt findet sich diese Urkunde bei Sagittar (*hist. Eckardi II. und in Eccardi Hist. Geneal. Sax. sup. pag. 551*) [1718].‘)

Johannes Zader (1612-1685), Domprediger in Naumburg seit 1654, verweist auf diese Urkunde in seinem allerdings erst 1734 posthum gedruckten *Umständlichen Bericht von der Stadt Naumburg . . . auch von der dasigen Domkirche auf der Freyheit. Gedruckt bei Irisander,*

Viele Forscher sahen in diesem Dokument von 1249 den Startschuss, den *terminus post quem* für die Errichtung des Westchors und seines Stifterzyklus. Sie wollten in diesem Aufruf eine Vorstellungsweise wiederfinden, die auch den Stifterzyklus prägte und meinten - so beispielsweise Ernst Schubert in zahllosen Publikationen - ,

Sammlung nützlicher . . . Documenten . . . zur Erläuterung . . . Geist- und Weltlicher Geschichte des Hohen Stifts Naumburg und Zeiß (vgl. Schlesinger 1952, S. 10, n.1).

Lepsius selbst veröffentlicht die Urkunde *nach dem Original im Capituls-Archiv* als Beilage seiner Monographie *Ueber das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor desselben* von 1822 (Beilage VIII, S. 55) und ein zweites Mal in seiner *Geschichte der Bischöfe des Hochstifts Naumburg vor der Reformation, Naumburg 1846* im *Urkundenbuch* genannten Anhang (S. 292f., Nr. 64).

Nach Sagittarius (1718), Zader (1734), Lepsius (1822 und 1846) finden sich vollständige Wiedergaben der Urkunde ferner bei: Stach bei Küas 1937, S. 173; Stange/Fries 1955, S. 60; Jantzen 1959, S. 24; Schubert E. (1964)1965, S. 42 und Mrusek 1976, S. 395, n.102.

Vollständige Übersetzungen der Urkunde bieten:

Lepsius (handschriftlich 1822, mitgeteilt bei Schubert E. (1964)1965, S. 10, n.2); Hasak 1899, S. 68f.; Stach bei Küas 1937a, S. 174 (darin eine merkwürdige und von der übrigen Forschung abweichende Übersetzung für *in edificatione monasterii* mit *für den Ausbau des Stiftes*), Stange/Fries 1955, S. 60f. und Jantzen 1959, S. 24f.

Teilwiedergaben und -übersetzungen des Textes, vor allem aber Interpretationen der Urkunde von 1249 liefern:

Schmarsow 1892, S. 10 (siehe Zitat zu Fußnote [83]); Lüttich 1898, S. 24f. Steinberg 1908, S. 16; Dehio 1919, I, S. 340; Bruhns 1928, S. 113f.; Jantzen 1925, S. 230; Pinder 1925, S. 6; Giesau 1927, S. 60f.; Möllenberg 1934, S. 111; Schreyer 1934, S. 15f.; Küas 1937a, S. 113; Lippelt 1938, S. 248f.; Beenken 1939a, S. 37f.; Metz 1939a (Rez.), S. 183, 187f.; Metz 1939b, S. 24; Weigert 1942, S. 203; Metz 1947, S. 5; Wallrath 1949, S. 3; Schlesinger 1952, 10 (n.1-4), 61; Wessel 1952a, S. 46; Stange/Fries 1955, S. 61ff., 71f.; Otto 1957 (Rez.), S. 190f.; Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1114f.; Hinz 1958, S. 7; Schubert/Görlitz 1959, S. 6 (Nr. 7), 20 (Nr. 10); Stöwesand (1959)1966, S. 1f., 107; Stöwesand 1960, S. 172f. (n.2); Reinhardt 1962, S. 191f.; Schubert E. (1964)1965, S. 9ff.; 42-52; Reinhardt 1966, S. 229; Schmoll 1966, S. 290; Stöwesand 1966/67, S. 399f.; Mrusek 1976, S. 133, 395 (n.2); Sauerländer 1979, S. 223, 236; Reinle 1984, S. 82; Wollasch 1984, S. 360ff.; 368f.; Scieurie 1989a, S. 345; Wollasch 1991, S. 172, 186f.; Schubert E. (1992)2003, S. 440; Möbius H. 1993 (Lex.), S. 112; Schubert E. 1994, S. 11; Winterfeld 1994, S. 289f.; Wießner/Crusius 1995, S. 250; Kitzlinger/Gabelt 1996, S. 215; Cremer 1997, S. 20; Cremer 1997, S. 146; Schubert E. 1997, S. 115f.; Cremer 1998, S. 266 (n.12); Geese 1998, S. 343; Schubert E. (1999)2003, S. 498; Schubert E. 1999a, S. 585; Horch 2001, S. 164f.; Jung 2002, S. 9, 16; Kunde 2006, S. 62-65, Kunde 2007, S. 225, 227-230.

Nachdem die Urkunde von 1249 seit Carl Peter Lepsius' Abhandlung von 1822 in *jeder* Abhandlung zur Naumburger Skulptur bis heute Erwähnung findet und oft eingehend besprochen wird, ist es irreführend, wenn Wollasch (1984, S. 360) Walter Stach 1937 das Verdienst zuschreibt „in einer Zeit, in der die Stifterfiguren des Naumburger Westchors sogar zu politischer Demonstration entfremdet werden konnten, (...) die Urkunde Bischof Dietrichs II. von Naumburg und seines Domkapitels aus dem Jahr 1249 ins Bewußtsein der Mediävistik gehoben“ zu haben. Wenn eine Urkunde - der Spendenaufruf Bischof Dietrichs und des Domkapitels von 1249 - *immer* im Bewusstsein der mediävistischen Forschung zum Naumburger Stifterchor vorhanden war, dann musste sie 1937 nicht erst ins Bewusstsein gehoben werden.

dass die Bitte um Spenden zur Vollendung des ganzen Werkes (*totius operis*) eine damals geplante, aber noch um ihre Finanzierung verlegene Bau- und Ausstattungskampagne zum Abschluss des ganzen Dombauprojekts gemeint habe und so den gleichzeitigen Beginn der Arbeiten am Westchor bezeichne. Dieser sei dann *nach* 1249 zusammen mit den Stifterfiguren, die ja im Mauerverbund mit den Diensten fest in die Struktur des Baus eingebunden sind, ausgeführt worden.²⁶⁰³

2603 Im Jahr 1957 beginnt Ernst Schubert (damals noch zusammen mit Jürgen Görlitz) seine jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Stifterzyklus mit einer gleichfalls über Jahrzehnte fortgeführten Reflektion zum Verhältnis Figuren/Spendenaufruf, indem er die Frage stellt:

„Die Frage ist, ob wir in der Urkunde eine literarische Vorform des Stifterzyklus zu sehen haben oder nicht, (...) ob das Ausstellungsdatum der Urkunde als terminus post quem für den Bau des Westchors angesehen werden darf und ob der Urkunde ein erster Plan für den Westchor zugrunde liegt, der später geändert wurde.“ (Schubert/Görlitz 1957 (Rez.), Sp. 1114f.)

1959 erklärt Ernst Schubert (wieder zusammen mit Jürgen Görlitz) seine 1957 aufgeworfene Frage für noch nicht hinreichend geklärt:

„Wann mit dem Bau des Westchors begonnen wurde, steht nicht fest. Während man früher in der Urkunde Bischof Dietrichs II. von Naumburg vom Jahre 1249 einen gesicherten Terminus post quem sah, setzt die neuere Forschung die ersten Arbeiten am Westchor oder zum mindesten den Plan zu seiner Errichtung schon in die letzten Jahre Bischof Engelhards (1207-1242). Es wird *an anderer Stelle nachzuweisen* sein, daß *eine erneute Prüfung aller in Frage kommenden Quellen* die Datierung vor 1249 *verbietet*. Der Westchor ist *wahrscheinlich* unmittelbar nach dem Jahre 1249 entstanden.“ (Schubert/Görlitz 1959, S. 6 (Nr. 7); *Herv.*, G.S.)

Der *Nachweis an anderer Stelle nach einer erneuten Prüfung aller in Frage kommenden Quellen* hört sich dann freilich wie eine Wiederholung der anfänglich aufgeworfenen Frage an:

„Die Datierung der Skulpturen ist *umstritten*. Sie sind *doch wohl* in den Jahren nach 1249 entstanden. Die Urkunde Bischof Dietrichs II. von Naumburg aus jenem Jahr muß unseres Erachtens - gegen Schlesingers Einwände - als Terminus post quem angesehen werden. (Schubert/Görlitz 1959, S. 20 (Nr. 10); *Herv.*, G.S.)

Trotz der gelegentlich ausgesprochenen Versicherung, dass der Stifterzyklus auf die Zeit nach Veröffentlichung der Urkunde von 1249 datiert werden müsse, stellt Ernst Schubert 1964 erneut die Frage und gibt zu Bedenken:

„Die Aufstellung der Figuren und die Nennung der Namen in der Urkunde geschahen unter verschiedenen Gesichtspunkten. Das heißt nichts anderes, als daß man das Chorprogramm nicht von der Urkunde her erklären kann und daß die Urkunde, die ja auf 1249 datiert ist, nicht auch den Chor datiert. Die Urkunde kann tatsächlich vor der Erbauung des Chors und nachher ausgefertigt sein. Nichts zwingt zu dem immer wieder gezogenen Schluß: der Chor entstand nach 1249, weil die Zusammenstellung der Stifter im Chor von der Namensliste der Urkunde abweicht.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 11.)

Die folgende Äußerung Schuberts in *derselben* Publikation zeigt, dass für ihn der Zusammenhang Spendenaufruf - Stifterzyklus *problematisch* bleibt:

„Es wird ohne weiteres einleuchten, daß die Urkunde von 1249 (..) nicht als terminus post quem für den Baubeginn am Chor gewertet werden kann; denn das wäre nur möglich, wenn sich der Nachweis erbringen ließe, daß die *Gesichtspunkte* für die Auswahl in der

Urkunde - *primi fundatores* als exempla für präsumptive largitores für den Dombau - mit denen bei der Zusammenstellung des Stifterzyklus im Westchor übereinstimmen. Solange nicht ausgeschlossen ist, daß die Zusammenstellung der Stifterreihen verschiedene Ziele verfolgte, so daß sich zwangsläufig die zu beobachtenden Unterschiede in der Auswahl ergaben, steht jede Folgerung über den zeitlichen Zusammenhang zwischen der Urkunde und dem Westchor auf tönernen Füßen.“ (Schubert E. (1964)1965, S. 51f.; *Herv.*, G.S.)

1968 kehrt Ernst Schubert im Großen und Ganzen zu seiner 1959 geäußerten Auffassung zurück:

„In Naumburg steht eine Urkunde vom Jahre 1249 *im Zusammenhang* mit der Schaffung der Standbilder im Westchor. Es ist sehr wahrscheinlich, daß hier die Arbeiten *kurz nach der Ausfertigung* dieser Urkunde, also um 1250 begannen.“ (Schubert E. 1968, S. 31; *Herv.*, G.S.)

1979 fasst Ernst Schubert alle seine bisherigen Meinungen im Versuch einer Synthese zusammen und kombiniert den 1957 und 1959 als Frage aufgeworfenen, 1964 problematisierten und 1968 als *sehr wahrscheinlich* genannten *terminus post quem* von 1249 für die Standbilder mit Überlegungen zur Baugeschichte, welche den genannten *terminus post quem* bestätigen sollen:

„1247 war die spätromanische Bauhütte (...) *höchstwahrscheinlich* noch in Naumburg. Die frühgotische dürfte *demnach* frühestens 1248 eingetroffen sein. Das gedankliche Konzept für den Westchor beeinflusste dann den Tenor einer Urkunde aus dem Jahre 1249, mit der zu Spenden für die Vollendung des Doms aufgerufen wird. Ihre Verfasser haben *gewiß in erster Linie* die Fertigstellung des Baus durch Anfügung des Westchors und die Aufstockung der Westtürme im Sinne gehabt. (Schubert E. 1979b, S. 170; *Herv.*, G.S.)

1982 räumt Schubert ein, dass seine *baugeschichtlichen Argumente* revisionsbedürftig sein könnten, aber dennoch richtig sein müssten (also *nicht* revidiert zu werden brauchten):

„Boeck (...) weist (..) den 1964 von mir dargelegten Gedankengang zurück (...), man habe noch 1247 bei der Errichtung des Kreuzgangs des Naumburger Doms ausschließlich spätromanische Formen verwendet; deshalb sei es ‚ganz unwahrscheinlich, ja fast unmöglich, daß der frühgotische Westchor schon vor dieser Zeit, schon vor dem Ende der vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu bauen begonnen wurde‘ [45) Schubert, 1964, 16.]. Boecks Einspruch ist *berechtigt*. Heute würde ich mich gewiß *vorsichtiger* ausdrücken. *Aber* man sollte dabei bleiben: Es ist schon *seltsam* und für den Beginn der Arbeiten der frühgotischen Werkstatt in Naumburg *bedenkenswert*, daß sich in dem spätromanischen Kreuzgang an der Südseite des Doms, der 1247 noch im Bau war, kein einziges frühgotisches Bauglied findet.“ (Schubert E. 1982, S. 130 u. n.45; *Herv.*, G.S.)

1992 (nach der *Wende*) erscheint der Stifterzyklus als Einlösung des im Spendenaufruf von 1249 gegebenen Versprechens für die dort genannten *primi fundatores* und die Urkunde damit als unumstößlicher *terminus post quem*:

„Die bekannte Naumburger Urkunde von 1249 verspricht allen Gläubigen, den Verstorbenen wie den Lebenden, die für den Dombau gespendet haben, spenden und spenden werden, die Aufnahme in die Gemeinschaft einer allgemeinen Bruderschaft und die Teilhabe an den (Fürbitte-)Gebeten. (...). Die in der Urkunde versprochenen Gebete wurden *höchstwahrscheinlich* täglich im Westchor gesprochen. (...). Dabei *dürften* die *primi fundatores* stets namentlich genannt worden sein. *Zu ihnen und für sie* stiegen die Fürbitten zuerst auf, sie waren als einzige Verstorbene in effigie gegenwärtig.“ (Schubert E. (1992)2003, S. 440; *Herv.*, G.S.)

[Diese Auffassung, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann, (vgl. in unserem Zusammenhang zuerst Schmarzow 1892, S. 33 und später Stange/Fries 1955, S. 69) macht sich ein Jahr später auch Christine Sauer (1993, S. 168f, n.307) zu eigen: „Die Skulpturen in dem der *Totenliturgie vorbehaltenen Westchor* des Domstiftes stehen zu dem aus dem Jahr 1249

Eine weitere Verzögerung zwischen der Bitte an alle Christen um Spenden für die Vollendung des Werks und einer noch späteren Ausführung des Westchors ließ diese Interpretation des Spendenaufrufs als Startschuss der Arbeiten nicht zu (und wurde von den Vertretern dieser These auch nicht angenommen), sondern mit dem Spendenaufruf lag gleichzeitig das Grundkonzept von Westchor und Stifterzyklus vor, mit dessen Ausführung damals begonnen worden sei.

Nach dieser Auffassung sollten sich die theologische Weltanschauung des Spendenaufrufs und das Westchorprojekt, mithin geistlicher Appell und baulich-figurales Programm decken. Das theologische Konzept sei mit Bischof Dietrichs und des Domkapitels Spendenaufruf vorformuliert worden und dann - freilich mit der bedeutenden Änderung einer Hereinnahme zweier Personen im Chorpolygon und der Herausnahme einer weiblichen Stifterin - tatsächlich auch so ausgeführt worden,

erhaltenen Spendenaufruf, in dem den *posterii largitores* ein Gebetsgedenken in denselben exklusiven Formen *sicut primi fundatores* zugesichert wird, in einem Verhältnis wie *Versprechen* und *Einlösung*.“ (Herr., G.S.)]

1994 kombiniert Schubert noch einmal die jetzt unumschränkt herrschende Theorie von den Stifterfiguren als Adressaten einer *Totenfürsorge* mit dem Inhalt des Spendenaufrufs von 1249:

„Der historische Anlaß für die Aufrichtung der Stifterstatuen war wahrscheinlich nicht zuletzt die Beschaffung finanzieller Mittel für die Vollendung des Neubaus des Naumberger Doms, für die ‚consummatio totius operis‘ der Urkunde von 1249. Die *Standbilder zeigen Stifter-Vorbilder für die Lebenden*, Stifter, deren *Totenfürsorge* durch die Naumberger hohe Geistlichkeit im Mittelpunkt der Westchor-Liturgie stand und die Lebenden zu ähnlichen Taten inspirieren sollte. Die Deutung des Stifterzyklus steht im unmittelbaren Zusammenhang damit: Die Stifter haben durch ihre Stiftungen das ewige Seelenheil schon fast verdient. *Sie befinden sich in einem Zwischenreich*, auf dem Wege in das himmlische Jerusalem. Sie haben ihre irdischen Sünden durch bedeutende Stiftungen gesühnt. Die Gebete des hohen Klerus, die den Westchor immerwährend erfüllen sollten, garantieren ihnen im Jüngsten Gericht den Aufstieg in den Himmel. *Sie besaßen bereits einen den Seligen ähnlichen Rang*.“ (Schubert E. 1994, S. 12; Herr., G.S.)

1997 ist sich Schubert wieder etwas *unsicher*:

„Wenn ein enger Zusammenhang zwischen den Stifter-Standbildern und der Urkunde von 1249 besteht, und das *scheint doch der Fall* zu sein, dann müssen die Standbilder *auch* durch die Urkunde erklärt werden, das heißt: sie haben die Funktion von Fundatoren-Denkmalern im ursprünglichem Wortsinn, sie sind als Exempla gemeint für alle die Spender, die in die *Gebetsbruderschaft* aufgenommen wurden.“ (Schubert E. 1997, S. 116; Herr., G.S.) - Vgl. w.o. Schubert E. (1964)1965, S. 11.

1999 ist sich Schubert wieder ganz *sicher*. Jetzt erscheint der Sachverhalt eindeutig und Schubert erklärt den Spendenaufruf von 1249 zum direkten Programmentwurf des Stifterzyklus, welchen der Bischof dem Bildhauer in die Hand drückt:

„Zweifelsfrei ist: Bischof Dietrich II. und sein Domkapitel hatten in ihrer Urkunde von 1249 eine Liste von *primi fundatores* zusammengestellt und sie beauftragten den Bildhauer, Standbilder der meisten dort erfaßten Personen zu entwerfen.“ (Schubert E. (1999)2003, S. 502.)

wobei die genannte Änderung irgendwann einmal zu einem Zeitpunkt *nach* 1249 (aber auch nicht zu spät, denn der Spendenaufwurf bildete schließlich das *Programm* für den Zyklus) erfolgt sei. In dieser Interpretation war die Bedeutung der Figuren durch den Inhalt des Spendenaufwurfs vorherbestimmt: die Figuren waren integriert in das Konzept einer allgemeinen *Gebetsverbrüderung*. Die Stifter des schriftlichen Spendenaufwurfs und die steinernen Zeugen im Westchor hatten sich ‚durch ihre erste Stiftung größtes Verdienst bei Gott und Vergebung ihrer Sünden erworben‘ (*pro prima fundatione maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt*) und diejenigen, die sich schon durch Spenden für den Dombau verdient gemacht hatten und allezeit verdient machen würden (*in edificatione monasterii promeruisse semper et promereri*) hatten es ihnen entweder schon gleich getan oder würden es ihnen noch gleich tun.

Dieser Auslegung des Spendenaufwurfs als Startschuss für den Figurenzyklus stellt sich freilich - unbeschadet der inhaltlichen Differenzen zwischen Aufruf und Figuren - der Wortlaut des Aufrufs selbst entgegen. Denn im Hinweis auf die Spender, die sich für das laufende Projekt schon verdient gemacht hatten (*promeruisse*) machte der Aufruf klar, dass das Projekt schon im Gange war und durch zusätzliche Spenden vollendet werden sollte. Eine Interpretation, die *promeruisse semper et promereri* auseinanderreißen und auf zwei verschiedene Projekte verteilen wollte - in dem Sinn etwa: *promeruisse* bezieht sich auf ein vergangenes, *promereri* auf ein neues Projekt - ist durch die Zusammenstellung von *in edificatione monasterii promeruisse semper et promereri* ausgeschlossen: das Projekt (*edificatio monasterii*), um das sich einige Spender bereits verdient gemacht hatten, lief schon und neue Spender würden sich immer wieder in gleicher Weise verdient machen (*semper et promereri*).²⁶⁰⁴

2604 Einen Hinweis auf dieses bereits laufende Bauprojekt in Naumburg bietet ein Jahr zuvor der Spendenaufwurf des Prager Bischofs Nikolaus von 1248 (UB Naumburg II, 2000, S. 246f. (Nr. 223)(1248 Mai. Prag)), worauf zuerst Schlesinger (1952, S. 35), dann Patze (1953 (Rez.), S. 543f.), Schubert (E. (1964)1965, S. 50, Schmoll (1966, S. 290) und Cremer 1998, S. 266 (n.13) hingewiesen haben. So schreibt Schubert E (a.a.O.): „Fraglos ist mit *consummatio* in der Urkunde von 1249 das gleiche gemeint, was in der von 1248 mit *consummari* umschrieben ist.“

Eine solche bischöfliche Ablasshilfe, wie sie der Prager Bischof 1248 bistumsübergreifend dem Naumburger Dombauprojekt gewährt, wobei er betont, dass es sich um die Vollendung (*consummatio*) eines begonnenen Projektes handelt (*ut fabricis ecclesiarum, que de propriis facultatibus consummari nequeunt*, a.a.O., S. 246), hatte 11 Jahre früher, 1237, der Amtsvorgänger Bischof Dietrich in Naumburg, Bischof Engelhard, dem Würzburger Bischof zur Wiederherstellung seines Doms geleistet, als er (wie später der Prager Bischof für Naumburg) einen Ablassbrief ausstellte und zur Begründung anführte, dass die *Gebäude der Würzburger Kirche durch Alter derart in Verfall geraten sind, dass die Unterstützung der Gläubigen für ihre Wiederherstellung notwendig geworden sei (cum igitur edificia Herbipolensis ecclesiae adeo sint vetustate collapsa, quod subventio fidelium ad reparationem ipsorum necessaria sit*; UB Naumburg II,

Die ersten Stifter des Dombaus (mit den Markgrafenpaaren Hermann und Reglindis und Ekkehard und Uta an der Spitze) und die Spender der Gegenwart - diejenigen, die schon gespendet hatten und die zukünftigen Spender - würden von nun an (*ab hac die et deinceps*) in eine allgemeine Gemeinschaft der Verbrüderung und die Teilnahme an den Gebeten (*in generalem fraternitatis societatem et orationum participationem*) durch Bischof und Domkapitel in treuer Obhut (*fideliter commendatos*) aufgenommen.

Grundstock dieser neuen Gebetsverbrüderung - sie existierte von dem Tag an, an welchem der Spendenaufruf veröffentlicht war - waren also die ersten Stifter (*primi fundatores*) und diejenigen, welche bereits für das laufende Bauprojekt gespendet hatten. Später kamen dann alle weiteren Spender hinzu, die noch spenden würden.²⁶⁰⁵

2000, S. 180 (Nr. 156)).

2605 Die folgende durch Schlesinger (1952, S. 35f.; *Herr.*, G.S.) vertretene Auffassung einer Beschränkung des Adressatenkreises des Spendenaufrufs von 1249 enthält eine Fehlinterpretation:

„Seine [*Bischof Dietrichs*] Urkunde von 1249 verspricht, „Tote sowohl wie Lebende, die uns mit reichen Spenden bedacht haben und bedenken, in die allgemeine Brudergenossenschaft (*in generalem fraternitatis societatem*) und die Teilhabe an den Gebeten“ aufzunehmen. *An die große Masse wendet sich sein Angebot nicht.* Schon der Vergleich der Angesprochenen, die durch ihre reichen Spenden sich um den Bau des Gotteshauses verdient gemacht haben und noch verdient machen, denen also solches zugesagt wird, mit den namentlich angeführten ersten Stiftern des Doms (*primi ecclesie nostre fundatores*) schließt dies aus“.

Schlesinger wirft die *primi ecclesie nostre fundatores* mit denjenigen zusammen, die für das laufende Dombauprojekt bereits gespendet haben. Beide Gruppen sind aber in der Urkunde klar voneinander geschieden. Schlesinger geht von *zwei* Gruppen von Spendern aus, es sind aber deren *drei*, nämlich: a) die ersten Stifter (*primi ecclesie nostre fundatores*), b) diejenigen Spender, die sich um das laufende Dombauprojekt bereits verdient gemacht haben (*in edificatione monasterii promeruisse*) und c) diejenigen Spender, die sich um das laufende Dombauprojekt noch verdient machen werden (*in edificatione monasterii semper et promereri*) (vgl. dazu auch Schubert E. 1982, S. 126). Schlesinger aber wirft die Gruppen von a) und b) zusammen.

Alle drei Gruppen werden *ab hac die [(a)+b] et deinceps [(c)]* in einer *allgemeinen Gebetsverbrüderung* zusammengefasst (so steht es expressis verbis im Spendenaufruf).

Was aber Schlesingers Bemerkung anlangt, dass sich der Spendenaufruf *nicht an die große Masse wendet*, so ist zu fragen, wen er aus *allen Menschen beiderlei Geschlechts, Prälaten, Pfarrgeistlichen, Vikaren und Gläubigen jedweden Standes* („*cunctis utriusque sexus, tum prelati, tum plebanis, tum vicariis, tum omnis conditionis fidelibus*“) als - da nicht angesprochen - denn ausnehmen will (und warum?).

Schlesingers Behauptung, der Spendenaufruf *wendet sich nicht an die große Masse* wird in der Naumburg-Literatur immer wieder vertreten, weil diese Bemerkung - *irgendwie* - kritisch klingt (und welcher Forscher wollte nicht *kritisch* sein). Zum - *kritischen* - Lehrsatz gemacht haben Schlesingers Bemerkung sofort Schubert/Görlitz (1957 (Rez.), Sp. 1114). Sie behaupten unter Verweis auf Schlesinger:

„Die in diesem Zusammenhang geäußerte Ansicht, in der Urkunde werde der *Gesamtheit* aller Gläubigen, die für den Dombau spenden, Aufnahme in die Gebetsbrüderschaft

Identifiziert man die *edificatio monasterii* mit dem Westchor - und das taten alle Interpreten, die im Spendenaufruf von 1249 den Startschuss für den Westchor sehen wollten -, dann liegt im Versprechen des Aufrufs an die vergangenen und zukünftigen Spender der Beweis, dass diese Startschuss-These so nicht stimmen kann, dass vielmehr mit dem Bau der *edificatio monasterii* schon begonnen worden war (der Wortlaut lässt hieran keinen Zweifel). In jedem Fall setzte der Spendenaufruf die *edificatio monasterii* - auch wenn man darin nicht den Westchor sehen wollte - bereits voraus.

Versteht man aber unter *edificatio monasterii* den Westchor - dass er einen Teil dieser *edificatio* ausmachen muss, steht außer Zweifel -, dann wäre die Frage zu stellen, warum der Spendenaufruf vom ausgeführten Zyklus in mindestens drei Figuren abweicht und Bischof und Domkapitel in ihrem Aufruf den *Ditmarus comes occisus*, den Timo und eine Frauenfigur weggelassen und andere Personen dafür hereingenommen haben. Tatsächlich erscheint das Schreiben von 1249 als eine Reaktion oder Korrektur, als nachträgliches Gegen-Konzept zum bereits in Angriff genommenen und in der Ausführung begriffenen Westchorzyklus (der im Chorpolygon begonnen worden ist). Der Westchorzyklus verdankt sein Konzept *anderen* Vorstellungen und zielt auf einen *anderen* Adressatenkreis als der fromme Aufruf an die gesamte Christenheit von 1249. Die Motive des Figurenzyklus decken sich *nicht* mit den Intentionen des Spendenaufrufs und seinem Versprechen an alle Spender zur Aufnahme in eine allgemeine Gebetsverbrüderung,²⁶⁰⁶ sondern liegen in den Absichten eines weltlichen *und* geistlichen Adelskreises begründet, welche die dargestellten Stifterfiguren wie ihre Adressaten in einer *anderen* Gemeinschaft als der einer Gebetsverbrüderung zusammenbindet.²⁶⁰⁷ Die hier vorgeschlagene These, welche

versprochen, ist *irrig* (vgl. Schlesinger 36)⁶⁶. (Herr., G.S)

Schubert/Görlitz zerbrechen sich den Kopf darüber, *wie groß* die Domspende wohl gewesen sein müsste, um dem Domspender Aufnahme in die *allgemeine* Gebetsverbrüderung zu verschaffen: „Wer in die Gebetsbrüderschaft aufgenommen werden sollte, dürfte nach der ‚largitio‘ bemessen worden sein.“ (Ebd.) - Vgl. auch Wollasch (1984, S. 362), der in der Urkunde von 1249 die Botschaft herausliest, „den Empfängern die Möglichkeit zu verdeutlichen, wie die allgemeine Verbrüderungsgemeinschaft aufs höchste gesteigert werden könnte“ und im Anschluss daran - ähnlich wie Schubert/Görlitz - verschiedene Gruppen von Gebetsverbrüderten unterscheidet.

2606 Die Frage nach der *Höhe* der Spende (*largitio*), welche zur Aufnahme in die *allgemeine* Gebetsverbrüderung ausreicht und berechtigt habe, kann man dabei getrost Bischof und Domkapitel von 1249 oder auch der *Memoria*-Forschung der nächsten Jahrzehnte überlassen (siehe vorige Fußnote 2605).

2607 Wenn hier auch subjektive Argumente wie *Vorstellungswelt* geltend gemacht werden, so verweist dies nur auf den Umstand, dass der Gegenstand selbst - Spendenaufruf wie Figurenzyklus - durch die Subjektivität von Auftraggebern, Autoren und gestaltenden Werkmeistern geprägt ist, weshalb die Analyse subjektiver Kriterien nicht entraten kann.

die inhaltliche Differenz zwischen Stifterzyklus und Spendenaufruf im Hinblick auf einen engeren und weiteren Personenkreis definiert und verschiedene Zwecke unterstellt, welche sich nicht auf eine Differenz der Daten reduzieren lassen (die Chronologie ist durch den Wortlaut des Aufrufs ohnehin geklärt: der Stifterbrief setzt die *edificatio monasterii* voraus, ist also später), kann man konkreter in die Frage fassen: Warum ist im Naumburger Westchor ein ausgesprochenes *Anti-Vorbild* wie der *erschlagene Graf Dietmar (Ditmarus comes occisus)* aufgestellt worden, der gar kein Stifter ist und nicht zur Naumburger Domkirche gehört - der Westchor zeigt nicht zwölf, sondern *elf* Stifter und daneben den *Ditmarus Comes Occisus* -, während die gleichfalls *elf* Stifter im Spendenaufruf leuchtende *Vorbilder* sind („*quemadmodum primi ecclesie nostre fundatores ... sic ...*“) und der *erschlagene Graf* im Spendenaufruf keine Berücksichtigung finden konnte?

Die im Folgenden untersuchten Quellen, deren erste in die Frühzeit des Episkopats Bischof Engelhards in das Jahr 1210 zurückreicht, schildern nicht nur die Vorgeschichte des Spendenaufrufes von 1249, sondern bieten am Ende auch den historischen Schlüssel für die Erklärung des gesamten Stifterzyklus als Bestandteil eines durch Bischof Engelhard geplanten und in der Ausführung durch den Einfluss Markgraf Heinrichs des Erlauchten im Sinne eines wettinischen Herrschaftsanspruchs abgeänderten und in der Frühzeit Bischof Dietrichs errichteten *Synodalchors*.

*Die Dominanz Bischof Engelhards zur Zeit der Markgrafschaft Dietrichs des Bedrängten*²⁶⁰⁸

Eine in das Jahr des Amtsantritts Bischof Engelhards von 1207 datierte Urkunde hat Holger Kunde vor wenigen Jahren als eine „aus Textbausteinen anderer Urkunden zusammengesetzt(e)“ Fälschung nachgewiesen.²⁶⁰⁹ Diese nach 1207 hergestellte zeitgenössische Fälschung, die immerhin ein Bild vom Regierungsstil Bischof Engelhards vermitteln kann, zeigt diesen im Jahr seines Amtsantritts auf einer Synode im Kreise des Domkapitels und anderer geistlicher und weltlicher

(Subjektive Kriterien sind *per se* nicht willkürlich, sie stehen allenfalls der Willkür offen, die sich aber in der schlüssigen Argumentation aufhebt und im wissenschaftlichen Diskurs erledigt wird. In allen humanen Wissenschaften geben subjektive Kriterien am Ende den Ausschlag und sollen ihn auch geben. Die Berücksichtigung subjektiver Kriterien macht die Untersuchung auf diesem Gebiet gerade wissenschaftlich, denn sie verfährt nur so ihrem Gegenstand gemäß.)

2608 Der Vorgänger Engelhards im Amt des Naumburger Bischofs, Berthold II. (1186-1207) hatte 1206 beim Papst aus Altersgründen um seine Resignation nachgesucht, die ihm auch gestattet wurde. Er war bis zur Amtsübernahme Engelhards im Amt geblieben und nahm später noch im Auftrag seines Nachfolgers kleinere Amtsgeschäfte wahr, „lebte noch im Jahr 1219 und befand sich am Tage Aegidii zu Kloster Lausnitz, wo er *in vicibus* seines Nachfolgers eine Kapelle weihte.“ - Vgl. Lepsius 1846, S. 62f.

2609 Kunde 2003, S. 67.

Würdenträger seiner Diözese. Engelhard befasste sich in der Darstellung des Fälschers mit Besitzangelegenheiten, welche die Naumburger Kirche selbst und das nahegelegene Kloster Pforta betrafen.²⁶¹⁰ In einer Erklärung an die *Gemeinschaft der Gläubigen* stellte Engelhard seine Amtsführung in die Tradition seines Vorgängers Berthold und besiegelte im Namen der Naumburger Kirche einige schon früher vereinbarte Rechtsgeschäfte. Er erwähnte vor allem Güter in Schmölln (*bonis in Zmolne*), deren Erträge zwölf Talente betragen würden, aber gegenwärtig - so musste man Engelhard in der Wiedergabe des Fälschers verstehen - nichts wert seien, da die Einkünfte durch Laien aufgrund von Feudalrechten einkassiert würden.²⁶¹¹

Drei Jahre nach Einsetzung in sein Amt an Ostern 1207 durch den Magdeburger Erzbischof Albrecht trafen sich im Mai 1210 der Naumburger Bischof Engelhard und Markgraf Dietrich von Meißen aus Anlass der Nachlassregelung für den verstorbenen Markgrafen Konrad von der Ostmark und schlossen einen Vertrag, der ihre wechselseitigen Besitzverhältnisse in den Provinzen Strehla und Buzewiz (Burgenlandkreis) ordnen, künftige Leistungen und Abgaben festlegen und die Aufteilung der Rechtsprechung in diesen Provinzen regeln sollte.²⁶¹² Der darüber geschlossene Vertrag betonte, dass der Markgraf der empfangende, der Bischof aber der gebende oder gewährende Teil war. Es fehlten die auf bischöflichen

2610 Kunde (2003, S. 73) weist eine „im frühen 13. Jahrhundert tätige Persönlichkeit des Zisterzienserklosters Pforte“ als Autor für diese und andere auf die zweite Hälfte des 12. und das beginnende 13. Jahrhundert datierten Fälschungen nach.

2611 „Persolvebat autem eadem villa annua pensione XII talenta, que tamen per manus plurium laycorum feodali iure a nostra ecclesia penitus fuit elongata.“ UB Naumburg II, 2000, S. 1f. (Nr. 1.) (1207 [nach April 22]{Fälschung}. - Der Zweck dieser Fälschung besteht nach Kunde darin, Ansprüche des Klosters Pforta an die Naumburger Bischofskirche auf Kompensation für einen (angeblich) im Tausch veräußerten Besitz des Klosters im Gebiet von Schmölln zu begründen (vgl. Kunde 2003, S. 61-68).

Auf geistlicher Seite werden in dieser Fälschung 15 Zeugen (*testes*) genannt, wobei bemerkt zu werden verdient, dass sowohl der Propst von Naumburg als auch der Propst von Zeitz als *Pröpste der Domkirche* bezeichnet werden (Naumburg: *Otto prepositus maioris ecclesie in Nuenburg* / Zeitz: *Arnoldus prepositus maioris ecclesie in Cize*), worin man eine Unvorsichtigkeit des Fälschers erkennen mag, denn zwei Dompröpste - in Naumburg und Zeitz - konnte es kaum geben. Auf Seiten der weltlichen Teilnehmer werden 8 Adelige namentlich angeführt, wobei der Markgraf von Meißen an der Spitze steht.

Der äußere Rahmen einer *Synodalversammlung* unter Bischof Engelhard gibt dieser *zeitgenössischen* Fälschung in unserem Zusammenhang ein gewisses Interesse (weshalb sie hier auch vorgestellt wurde). - Zum Charakter solcher *Synodalversammlungen* vgl. die w.o. zitierten Ausführungen von Friedrich Möbius in Kap. XXIII. 3 (*Der Naumburger Westchor als Ort des synodalen Gerichts*).

2612 UB Naumburg II, 2000, S. 7f. (Nr. 6.) ([Nach 1210 Mai 6]).

Der Vertrag wird ausführlich - und völlig konträr zu der hier im Folgenden vorgeschlagenen Interpretation - besprochen bei Herrmann (1970, S. 50f. u. S. 93-97), Lutz 1977, S. 186 und Wießner/Crusius (1995, S. 244) (siehe nächste Fußnote 2613).

Synodalversammlungen üblichen und in den Urkunden durch geistliche und weltliche Würdenträger namentlich angeführten Zeugen, die den Vertrag beglaubigen und ihm öffentliche Autorität hätten verleihen können. Bemerkenswert war, dass die Bestimmungen des Vertrages durchweg als Konzessionen formuliert waren, welche der Bischof dem Markgrafen gewährte, der sie *aus der Hand des Bischofs* (*de manu episcopi*) empfing.²⁶¹³

2613 Der Vertrag hat folgenden Wortlaut :

„In nomine sanctae et individuae trinitatis. Theodericus dei gracia marchio Misnensis. Post mortem dilecti consanguinei nostri Cunradi marchionis Orientalis talis inter dominum nostrum Engelhardum Nuenburgensem episcopum et nos compositio facta est, quod *dominus episcopus nobis concessit* medietatem omnium utilitatum in Dolene; villam Malsin habebit episcopus; villas Wolvrammestorf et Dieterichestorf habebimus *nos de manu episcopi*, si ad ecclesiam pertinent, sin autem non, tenebimus iure proprietatis; parrochiam in Dolene, curiam et pomerium habebit episcopus; medietatem monetae in Ztrele et advocatiam super civitatem Ztrele tenebimus *de manu episcopi*; iudicium in provincia Ztrele dividetur; episcopus habebit una parte *Albiae*, nos ex altera *de manu episcopi* exceptis bonis vacantibus episcopo; iudicium in provincia Buzewiz habebimus *de manu episcopi* exceptis bonis vacantibus episcopo et conventualium ecclesiarum, ita quod nos personaliter presidebimus iudicio in Vallo Rubeo; et si quid villicus noster de provinciali placito tractare voluerit, extra civitatem Zizensem tractet; feodum comitis Theoderici *concedet nobis episcopus*, si vel de iure vel de bona voluntate eorum, qui nunc tenent, poterimus optinere, excepta villa in Hondorf; insuper *concessit nobis* IX mansos in Vlok et quicquid habet in Rogazc preter bona Gebehardi et Simeonis et quicquid habet in villis Thethestorf et Gunzelinesrode et Salzmunde, beneficium Hermannii Stranz, burcravii de Liznik, Heinrici de Zabulotiz, Heinrici et Geronis de Gan, Ottonis pincernae de Landesberc, medietatem omnium proventuum de foresto excepto foresto Lezn, medietatem nemoris Ztradim; venatio et piscatio communes erunt. Pro feodo tali *dabimus episcopo* in assumptione sanctae Mariae proxime futura ducentas marcas, in festo Martini CCctas, et si episcopus premortuus fuerit, quicquid residuum fuerit de eadem pecunia, *solvemus ecclesiae*.” (UB Naumburg II, 2000, S. 7f. (Nr. 6) ([Nach 1210 Mai 6]); *Herr.*, G.S.)

„Dietrich, von Gottes Gnaden Markgraf von Meißen. Nach dem Tod unseres lieben Verwandten, des Markgrafen von der Ostmark, Konrad, ist folgender Vertrag zwischen unserem Herrn Engelhard, dem Bischof von Naumburg, und uns geschlossen worden: Der Herr Bischof hat uns die Hälfte jeglichen Nießbrauches in *Dolen* eingeräumt, das Dorf *Malsin* wird der Bischof besitzen. Die Dörfer *Wolfersdorf* und *Dieterichestorf* werden wir *aus der Hand des Bischofs* innehaben, falls sie der Kirche gehören, wenn aber nicht, werden wir sie als rechtliches Eigentum innehaben. Die Pfarrei in *Dolen*, den Hof und den Baumgarten wird der Bischof besitzen. Die Hälfte der Münze in *Strehla* und die Vogtei (*advocacia*) über die Gemeinde *Strehla* werden wir *aus der Hand des Bischofs* erhalten. Die Gerichtsbarkeit in der Provinz *Strehla* wird geteilt. Der Bischof wird die eine *Elbseite* innehaben, die andere Seite werden wir *aus der Hand des Bischofs* erhalten mit Ausnahme derjenigen Güter, die dem Bischof gehören. Die Gerichtsbarkeit in der Provinz *Buzewitz* werden wir *aus der Hand des Bischofs* erhalten außer den dem Bischof gehörigen Gütern und den Gütern der Stiftskirchen, so dass wir in Person über das Gericht des *Roten Grabens* [*vallis = Damms; Vollmann*] den Vorsitz führen. Und wenn unser Verwalter irgendetwas auf einem Landtag der Markgrafschaft (*de provinciali placito*) verhandeln will, soll er dies außerhalb der Stadt *Zeititz* tun. Das Lehen des Grafen Dietrich *wird uns der Bischof zugestehen*, sei es von Rechts wegen oder aufgrund des guten Willens derer, die es zur Zeit innehaben; die Domäne in Hondorf

bleibt davon ausgenommen. Darüber hinaus hat uns der Bischof 9 Hufen in *Auligk* und was ihm in *Regis* gehört, gewährt (außer den Gütern Gebhards und Simeons) sowie seine Besitzungen in den Dörfern *Thebesdorf*, *Günzerode* und *Salzmünde*, das Lehen des Hermann Stranz, des Burggrafen von *Leisnig*, des Heinrich von *Zabeltitz*, des Heinrich und Gero von *Jahna*, des Otto Schenk von *Landsberg* und die Hälfte aller Einkünfte aus Waldbesitz (ausgenommen des Waldes *Gobirschbeide*), die Hälfte des Haines *Schraden*. Jagd- und Fischereirechte werden gemeinsam sein. Für dieses Lehen werden wir [Markgraf Dietrich] dem Bischof am kommenden Festtag Mariae Himmelfahrt zweihundert Mark und am Martinsfest 300 Mark übergeben, und wenn der Bischof vorzeitig sterben sollte, werden wir den noch fehlenden Geldbetrag an die Kirche ausbezahlen.' (Herv., G.S.)

Dieser Vertrag zwischen Markgraf Dietrich dem Bedrängten und Bischof Engelhard, bei welchem die übliche Unterschrift (etwa: *Acta sunt hec anno dominice incarnationis*) und die Zeugen (*testes*) fehlen - erhalten ist lediglich „ein Siegelrest an Pergamentstreifen“ - zeigt, *wem* das Bistum Naumburg gehört: dem Bischof, der in diesem Vertrag gegenüber Markgraf Dietrich als Lehensgeber auftritt und für seine Lehensvergabe einen Betrag von 500 Mark erhält. - Lutz (1977, S. 55) geht unter Bezug auf diesen und andere (von ihm nicht namentlich genannte) Verträge davon aus, dass Markgraf Dietrich der Bedrängte für den Erhalt bestimmter Rechte und Jurisdiktionen sich Bischof Engelhard gegenüber „zur Zahlung von insgesamt 750 Mark“ verpflichtet habe.

Exakt *diesen* Vertrag von 1210 kommentiert nun Herrmann (1970, S. 92f.; vgl. zustimmend Lutz 1977, S. 186) mit folgenden Worten:

„Seinem Stiftsvogt Markgraf Dietrich, einem Manne unbändigen Willens und *rücksichtsloser Tatkraft*, stand der junge Bischof [Engelhard] in den wechselvollen Jahren der Thronkämpfe *schutzlos und machtlos* gegenüber. (.....). Die Vergleichsurkunde ist vom Markgrafen ausgestellt und trägt des Markgrafen Siegel; Urkundenzeugen fehlen. Wie weit sie vom Bischof gebilligt wurde, ist nicht ersichtlich. Es geht dabei nicht um eine Regelung der Gesamtvogtei und ihrer Lehen, sondern um einzelne strittige Punkte, richtiger gesagt, um *neue bischöfliche Zugeständnisse*, die der Markgraf *erpreßte*. Unverhüllt tritt in diesem Vergleiche Ziel und Methode der Territorialpolitik dieses Wettiners zu Tage; für diese sollte die Urkunde Rechtsgrundlagen liefern.“ (Herv., G.S.)

Ähnlich wie Herrmann - und wiederum völlig konträr zu der hier vorgeschlagenen Interpretation - deuten Wießner/Crusius (1995, S. 244) das Verhältnis zwischen Markgraf Dietrich dem Bedrängten und Bischof Engelhard, wobei sie sich gleichfalls auf den oben abgedruckten Vertrag von 1210 beziehen:

„Engelhard, erst 1207 als Anhänger Philipps von Schwaben auf den Bischofsstuhl gelangt, war ein entschiedener Verfechter reichskirchlicher Interessen, hielt sich aber in Reichsgeschäften oft außerhalb seines Bistums auf und konnte sich der *aggressiven wettinischen Politik* zunächst nicht erwehren: 1210 muß er Einkünfte und die Hälfte wesentlicher Münz-, Gerichts- und Forstrechte im mittleren Elbegebiet dem Markgrafen überlassen. *Noch empfindlicher* war der Verlust des Befestigungsregals, was die Naumburger Besitzungen in der Mark *schutzlos dem Markgrafen bzw. dessen Schutz* auslieferte. *Schon hier drohte*, was 50 Jahre später tatsächlich eintrat, die Abhängigkeit des Reichsbistums von der Adelsfamilie, die das Erbe derjenigen angetreten hatte, die den Bischofssitz Naumburg ermöglicht hatten. Der *Tod Dietrichs des Bedrängten 1221* und die folgende Vormundschaftsregierung für den unmündigen Sohn, Heinrich den Erlauchten, machten es dem in der Reichspolitik hoch angesehenen und von ihr unterstützten Bischof möglich, diese wettinischen Forderungen *rückgängig* zu machen, ja sogar den Hochstiftsbesitz an der Elbe zu arrondieren und durch den Bau einer bischöflichen Residenz in Strehla zu sichern.“ (Herv., G.S.)

Nach Wießner/Crusius' Darstellung (und derjenigen Hermanns) soll Dietrich der Bedrängte zwischen 1210 bis zu seinem Tod im Jahr 1221 eine *aggressive wettinische Politik*

Zwei Jahre später demonstrierte Bischof Engelhard auf einer Synode in Nürnberg (am 14. Mai 1212)²⁶¹⁴, dass im Verhältnis zwischen Bischof und Markgraf der Bischof rechtlich und politisch die Führung übernommen hatte, indem er den Markgrafen als eine von mehreren Parteien vor sein Gericht zitierte und sich in seiner Eigenschaft als Richter über den Markgrafen erhob. Im Streit zwischen Dietrich dem Bedrängten und dem Kloster Bosau fällt Engelhard ein Urteil, das die Seite der Geistlichkeit (in den Personen des bischöflichen Richters, des Abtes des Klosters Bosau und der Nonnen des Klosters in Triptis) in den Besitz der strittigen Güter, des Erlöses der Güter und in erhöhte richterliche Autorität versetzte, dem Markgrafen aber nur das Bewusstsein übrig ließ, ein gottgefälliges Werk vollbracht zu haben und ein getreuer Diener der Kirche zu sein.

Engelhard räumte dem Markgrafen, den er *unseren Getreuen, Dietrich, Markgraf von Meißen (fidelem nostrum Theodericum marchionem Misnensem)* nannte, in Anwesenheit

(Herrmann: *rücksichtslose*) betrieben haben, welcher Bischof Engelhard *schutzlos* ausgeliefert gewesen sein soll. *Bedrängt* soll nicht *Dietrich der Bedrängte*, sondern Bischof Engelhard gewesen sein, der zu dieser Zeit mit dem Bau eines neuen Doms begonnen hat. Die folgenden Dokumente zeigen freilich, dass erst mit Markgraf Dietrichs Sohn Heinrich (*dem Erlauchten*), der in den Dokumenten des Hochstifts Naumburg zum ersten Mal 1231 (vgl. UB Naumburg II, 2000, Nr. 109) auftritt, sich das Verhältnis zwischen Bischof und Markgraf ändert und die markgräfliche Herrschaft Zug um Zug die Oberhand gewinnt.

Der materielle Nutzen aus dieser Vereinbarung (*Compositio*) von 1210 für den Markgrafen ist (anders als für den Bischof) schwer abzuschätzen, denn es bleibt unklar, wie sich die tatsächlichen Besitzer der Güter, welche der Markgraf vom Bischof zu Lehen erhält, zu dieser Lehensvergabe gestellt haben. Die Formulierung *si vel de iure vel de bona voluntate eorum, qui nunc tenent* (*sei es aufgrund eines Rechts oder aufgrund des guten Willens derjenigen, welche [diese Lehen] jetzt innehaben*) deutet darauf hin, dass die Lehensvergabe nicht immer freiwillig und mit Zustimmung der adeligen Besitzer geschehen ist. Der gewährende Teil des Vertragsverhältnisses, Bischof Engelhard (*de manu, concedere*), schiebt dieses Problem auf den Markgrafen. Dass die dem Markgrafen durch den Bischof gewährten Lehen *anderer* Adeliger keine sicheren Einkünfte für den Markgrafen bedeuten mussten, schildert Herrmann (1970, S. 95) an einem konkreten Fall (ohne dass ihm dabei etwas auffallen würde):

„Zum Teil handelt es sich hierbei ebenfalls um burggräflichen Besitz wie ‚das Lehen des Hermann Stranz, Burggrafen von Leisnig, und des Heinrich von Zabeltitz‘. Zu seinem Ziel ist Markgraf Dietrich bei beiden *nicht* gekommen: Die Lehenshoheit über die Burggrafschaft Leisnig erwarben die Meißenner Markgrafen erst 1329; Zabeltitz verlehnte noch im 14. Jahrhundert der Burggraf von Meißen als Grundherr.“ (Herr., G.S.)

2614 Wegen der lautlichen Verwandtschaft und mitunter identischen Schreibweise der beiden Städte *Nürnberg* und *Naumburg* und des daraus hervorgehenden Zweifels, ob die in Nürnberg lokalisierte Synode mit dem Naumburger Bischof nicht auf einer Verwechslung beruhe, versichert der Bearbeiter Dolle unter Verweis auf zwei Regesten bei Dobenecker (II, Nr. 1504 u. 1505), dass Bischof Engelhard noch zweimal als Zeuge für diesen Zeitraum bei Gerichtstagen in *Nürnberg* genannt sei, womit dessen Aufenthalt und die Lokalisierung der vorstehenden Urkunde bestätigt werde (UB Naumburg II, 2000, S. 10 (n.1) (Nr. 8) (1212 Mai 14 [Nürnberg]).)

zahlreicher Zeugen aus Adel und Geistlichkeit den Besitz über die Pfarrei *Ostirweine* in Zwickau ein, worüber lange gestritten worden sei,²⁶¹⁵ indem er ihn dazu *verurteilte*, die nicht unbeträchtliche Summe von 250 Mark an den Abt von Bosau zu entrichten. Der Abt von Bosau musste dem bischöflichen Richter daraufhin versprechen, den bedrängten Markgrafen nicht länger mit Rechtsstreit zu überziehen (*ut abbas super omnibus predictis liti renunciaret ex toto*). Die nunmehr vor Zeugen durch den bischöflichen Richter dem Markgrafen rechtmäßig übereignete Pfarrei in Ostirweine trat der Markgraf sofort wieder unter Vermittlung des Bischofs an ein Nonnenkloster ab, welches ob seiner materiellen Not einer solchen Gabe bedurfte, um von dem Dorf Triptis in die Stadt Zwickau umsiedeln zu können (*Marchio vero eandam parrochiam et ecclesiam in Zwicowe contulit conventui sanctimonialium, quem de Triptes ob nimiam paupertatem, quam patiebantur ibidem, transtulit in Zwicowe*). Der Bischof aber, unter dessen Autorität der Rechtshandel abgewickelt wurde, gewährte dem Konvent des Nonnenklosters die Annahme der Pfarrei, damit sie ihm nützlich sei und ihm solange verbleiben solle, wie dieser Besitz dem Konvent förderlich scheine. (*cuius facto auctoritatem nos prestitimus et consensum indulgentes predicto conventui, ut ecclesias predictas ad sui sustentationem habeant et redditus earum in suos usus convertant, prout viderint expedire*).²⁶¹⁶

2615 Der Rechtsstreit ist kurz zusammengefasst bei Lepsius (1846, S. 65).

2616 Das unter Bischof Engelhard in Nürnberg zwischen Markgraf Dietrich dem Bedrängten, dem Abt in Bosau und (als Nutznießer) dem Nonnenkloster in Triptis/Zwickau ergangene Urteil hat folgenden Wortlaut:

„In nomine sancte et individue trinitatis. Engelhardus dei gratia Numburgensis episcopus universis presentem paginam inspecturis. Noverit universitas fidelium tam presentium quam futurorum, quod, cum inter *fidelem nostrum Theodericum marchionem Misnensem* ex una parte et *ecclesiam Puzaugensem* ex altera super oppido *Zwicowe* et *ecclesia eiusdem oppidi et villa, que dicitur Vallis Sancte Marie*, et quibusdam aliis, que abbas Puzaugensis a iam dicto marchione petebat, longo tempore questio verteretur, tandem nobis et aliis honestis viris mediantibus talis hinc inde compositio intercessit, ut abbas antedictus super omnibus predictis liti renunciaret ex toto et insuper parrochiam *Ostirweine*, quam diu possederat, marchioni dimitteret absolutam et marchio ducentas quinquaginta marcas solveret ecclesie Puzaugensi. Cum itaque marchio sepedictus per fideiussores idoneos cavisset abbati de pecunia persolvenda, abbas pro se et ecclesia sua presentibus quibusdam de suis fratribus in conspectu multorum astantium iuri, si quod habebat in bonis prenomnatis, renuncians ecclesiam Ostirweine in nostris manibus resignavit conferens marchioni ius, quod habebat in illa. *Marchio vero eandam parrochiam et ecclesiam in Zwicowe contulit conventui sanctimonialium, quem de Triptes ob nimiam paupertatem, quam patiebantur ibidem, transtulit in Zwicowe, cuius facto auctoritatem nos prestitimus et consensum indulgentes predicto conventui, ut ecclesias predictas ad sui sustentationem habeant et redditus earum in suos usus convertant, prout viderint expedire*. Et ne aliqua huius rei dubietas in posterum oriatur, presentem super his paginam conscribi fecimus et sigilli nostri munimine roborari. Acta sunt hec anno dominice incarnationis M.CCXII., II idus maii, proximo die post diem Servatii episcopi.

Testes huius rei sunt: Hartmannus de Lobdeburc et frater suus dominus Hermannus,

Mit diesem Urteil beschloss Bischof Engelhard den Gerichtstag in Nürnberg am 14. Mai 1212 vor zahlreichen Zeugen aus Adel und Geistlichkeit, welches die Macht und das Ansehen des Bischofs fünf Jahre nach Antritt seines Amtes auch außerhalb der Grenzen seiner Diözese weiter hob und dem Bischof die Erfahrung vermittelte, dass die *synodale* Rechtssprechung diejenige Form der Gerichtsbarkeit war, bei welcher der Bischof in eigener Regie Konflikte innerhalb der Diözese auch zwischen den einflussreichsten Instanzen geistlicher und weltlicher Macht zu lösen vermochte, indem er im konkreten Fall auch den Markgrafen dieser Form der Gerichtsbarkeit unterwarf.

Formen synodaler Gerichtsbarkeit unter Bischof Engelhard

Die Effektivität *synodaler* Herrschaft und Gerichtsautorität des Bischofs begründete sich durch das Ansehen des Amtsträgers, die Würde des Versammlungsortes und die Form der Öffentlichkeit des Gerichts, welches weltlichen Adel und Klerus in die feierliche Verkündung der Entscheidung einband und zu Zeugen eines Verfahrens machte, für dessen Geltung sie bürgten. In der Urheberschaft des Bischofs (an dessen Stelle bei Abwesenheit der Dompropst treten konnte) und in der namentlichen Anführung der Zeugen, die immer am Schluss der Urkunde (vor der Datumsangabe) und getrennt nach Klerikern (*clerici*) und Laien (*laici*) erschienen, lag ein sicheres Indiz dafür, dass die betreffende Urkunde den Beschluss oder das Urteil einer synodalen Versammlung wiedergab.²⁶¹⁷

Albertus de Droize, Heinricus senior de Corun et Heinricus iunior, duo filii marschalci militis de Burne, Heroldus advocatus de Zwicowe, Herbordus mercator de Zwicowe, Fridericus notarius domini episcopi, magister Ulricus de Curin, Hildebrandus capellanus marchionis, prepositus Berchtoldus de Owa, Cunradus parrochianus de Schakan, Albertus miles de Ortwindsdorf, dominus Rembertus de Olsniz et alii quam plures.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 9f. (n.1) (Nr. 8) (1212 Mai 14 [Nürnberg]).)

Die Fortsetzung des beigelegten Rechtsstreites, nunmehr in der Form eines gütlich einvernehmlichen Falles, versetzt dann die geistliche Seite in den Besitz weiterer Güter und wird bei Lepsius (1846, S. 68) wie folgt berichtet:

„(...) im Jahre 1219 (...) (wurde) das ebenfalls schon erwähnte, von Triptis nach Zwickau verlegte Nonnenkloster nun nach Effenberg verlegt, und demselben das ganze Besitzthum der Augustiner zugeeignet (.); alles, wie gemeldet wird, nach dem Rathe und unter Autorität des Bischofs Engelhard, weil die Augustiner sich nicht eifrig genug bewiesen, und ‚die ihnen anvertraute Pflanzung unter ihrer Pflege nicht gedieh‘ (cum sub eis eadem plantatio nullum in spiritualibus et temporalibus reciperet incrementum), die Nonnen aber unverdienten Mangel litten. Dem wurde nun durch dieses Auskunftsmittel und durch die *außerordentliche Freigebigkeit des Markgrafen* abgeholfen, mit welcher derselbe die Dotation des Klosters vermehrte. Die Urkunde schließt: datum et donatum anno MCCXIX etc. *praesidente venerabili Dno Engelhardo Nuenburgensi Episcopo.*“ (Herv., G.S.)

²⁶¹⁷ Die der Form nach ähnlichen Gerichtstage unter dem Vorsitz eines Grafen unterscheiden sich außer in dieser Voraussetzung - den Gerichtsvorsitz führt der Graf und

Die Anführung der geistlichen *und* weltlichen Würdenträger war ein wesentlicher Bestandteil des Synodalbeschlusses: sie gaben einen Hinweis, welche namentlich angeführten Personen sich der bischöflichen Autorität unterworfen hatten.²⁶¹⁸

nicht der Bischof - dadurch, dass in der Regel unter den Zeugen keine Geistlichen erscheinen und dementsprechend auch die Unterscheidung zwischen *clerici* und *laici* entfällt.

Als Beispiel kann ein Gerichtstag in *Mettin* im Jahr 1209 dienen, der unter dem Vorsitz eines *Vivecomes* stattfindet und die Übereignung von Gütern an die Naumburger Bischofskirche betrifft. In Anwesenheit des Markgrafen von Meißen und zahlreicher anderer Adeliger, darunter des Burggrafen von Kirchberg und einem weiteren Grafen als Zeugen erhält die Naumburger Kirche das Schloss Spören mit dazugehörigen 170 Hufen in Spören selbst, Brunistorf, Winitorf, Prussendorf und Rode durch die Burggrafen Johann und Walter von Giebichenstein zugeeignet.

Dem Ablauf und der äußeren Form nach scheint sich das Verfahren nicht von einer Synodalversammlung unterschieden zu haben: Zwei Grafen vermachen der Naumburger Bischofskirche Güter mit Zustimmung ihrer Mutter und Erben und lassen dies auf einem Gerichtstag feierlich testieren und bekannt machen. Die Urkunde betont, dass dies vor der Öffentlichkeit des Gerichts geschieht und den Nachkommenden kundgetan werden soll - *Noverit itaque tam presentium quam futurorum universitas*. Die Eingangsformel (*Invocatio*) - *In nomine sanctę et individue trinitatis* -, die Schlussformel *acta sunt hec anno dominice incarnationis* und die Anführung der Zeugen mit der Formel *testes huius rei sunt* sind identisch mit den vor einem bischöflichen Synodalgericht verhandelten Fällen, mit dem bezeichnenden Unterschied nur, dass beim gräflichen Gericht die geistlichen Zeugen fehlen (nicht jedoch beim bischöflichen Gericht die weltlichen Zeugen):

„In nomine sanctę et individue trinitatis. F(ridericus) de Crozuch. Omnium habere memoriam et nullius oblivisci divinitatis potius est quam humanitatis. Eapropter facta memorie digna scripto commendare provida decrevit antiquitas. Noverit itaque tam presentium quam futurorum universitas, quod in presentia nostra, cum iudicio presideremus vice comitis in Mettine, nobiles viri Iohannes et Walterus burcgraviū de Gibecheinstein patrimonium suum, scilicet castrum in Zpurne cum CLXX() mansis, qui sunt in villa Zpurne, Brunistorf, Winitorf, Prozzindorf, Rode et item Rode cum silva adiacente, pratis et omnibus attinentiis ecclesie Nuenburgensi in ius proprium tradiderunt de consensu matris et heredum suorum.

Testes huius rei sunt: Tidericus marchio Missenensis, Henricus scultetus, qui cognominatur Rabil, Wernherus de Anvurte, Iohannes et Henricus de Ginehz, Offo de Tribul, Eicko de Ribichowe, Henricus et [filius] suus de Scudiz, Teodericus burcgravius de Chircberc, Henricus comes de Reginstein, Wolferus de Pezne, Henricus de Stechowe, Ludewicus de Tuchirn. Acta sunt hec anno dominice incarnationis M°.CC°.VIII°. in loco, qui dicitur Mettine.” (UB Naumburg II, 2000, S. 4f. (Nr. 3) (1209. Mettine).)

2618 Eine vergleichbare Güterübertragung wie im Fall der beiden Grafen von Giebichenstein (siehe vorige Fußnote) nimmt Bischof Engelhard 1212 auf einem durch ihn geleiteten Gerichtstag vor. Das Moritzstift in Naumburg erhält 2 Hufen in Cothewiz, die es urkundlich schon unter dem Episkopat Bischof Bertholds von dem Ritter Adelold, Lehnsmann des Arnold von Schönberg, erworben hat, nun aber erst materiell erhält. Das Ansehen, das sich Engelhard durch den Vollzug der Besitzübertragung erwirbt, liegt darin, dass ein Vertrag, der zuvor nur auf dem Papier stand, durch die Autorität seines Gerichts in Zukunft auch vollzogen wird.

Kennzeichnend an diesem Vertrag ist ferner, dass die Zeugen - es handelt sich um geistliche und weltliche Zeugen - auf Seiten der Kanoniker des Naumburger Domstifts in

Eine von Bischof Engelhard im Frühjahr 1213 ausgegebene Vorladung zu einem Gericht im Naumburger Dom zeigte, wie die Form synodaler Gerichtsbarkeit durch Bischof und Domkapitel auch im Auftrag und im Interesse des römischen Stuhls ausgeübt wurde. In einem Streitfall zwischen dem hohen kaiserlichen Beamten Walter und dem Bamberger Domkapitel schrieb Bischof Engelhard an seinen Amtsbruder Bischof Ekbert in Bamberg und die Kanoniker seiner Kirche, er müsse sie zu einem bestimmten Termin im Streitfall zwischen ihnen und dem kaiserlichen Protonotar Walter in den Naumburger Dom vorladen.

Als vom apostolischen Stuhl bestimmter Richter forderte Engelhard den Amtskollegen und die Kanoniker in Bamberg inständig *zu demütigem Gehorsam auf*. Er bat um Verständnis für die Unannehmlichkeit, die er dem Bischof und seinem Kapitel verursachen müsse. Das päpstliche Schreiben, aus welchem die Meinung des Papstes zum Verfahren hervorgehe, lege er bei - der Papst schrieb, der Protonotar versuche der Bamberger Kirche eine rechtlich erworbene Präbende *widerrechtlich* zu entziehen -, und machte selber eine Bemerkung über den Kläger, aus der hervorging, wie das Synodalverfahren wohl ausfallen würde. Es sei *Zeichen von Aufgeblasenheit, keine Ruhe zu geben* („peccatum est ariolandi non aquiescere“) und er sei aufs Äußerste erstaunt über eine *Sache, die zwischen euch und dem Protonotar Walter ausgetragen wird über eine Präbende eurer Kirche, die er beansprucht und beanstandet, dass sie ihm durch euch auf ungebührliche Weise geraubt worden sei* („in ammirationem ducimur vehementem, quod, cum super causa, que inter vos et W(alterum) protonotarium vertitur de prebenda ecclesie vestre, qua se a vobis indebite conqueritur spoliatum“). Wiederholt bat Engelhard den Bamberger Amtskollegen um Verständnis, dass er ihn zusammen mit dem kaiserlichen Protonotar vor sein Gericht zitieren müsse, doch ergebe sich aus den vorgetragenen *Schmäbungen*, dass man *den Urteilspruch schon voraussagen könne* („cum in vos tanquam in contumaces potuissemus sententiam iam dictasse“), weshalb die Naumburger Richter - das waren Engelhard, Dompropst Konrad und Kustos Ludwig - *nicht den Eindruck vermitteln wollen, euch zu beschweren*,

einer bestimmten Reihenfolge angeführt sind, welche eine Rangfolge unter den Klerikern ergibt: Dem *Propst*, der an der Spitze des Domkapitels steht, folgen *Dekan* und *Kustos*, worauf sich in diesem Fall weitere namentlich genannte Kleriker anschließen, um dann durch *Kellermeister*, *Scholasticus* und die übrigen Kanoniker ergänzt zu werden, denen die weltlichen Vertreter (im vorliegenden Fall werden nur Namen ohne Titel genannt) folgen:

„*Huius rei testes sunt: Cunradus maior prepositus, Hugo decanus, Ludewicus custos, Gerlagus, Hugo, Engelgerus, Bur[ch]ardus, Heinricus, Volcmarus, Siboto, Reinhardus, Heinricus cellerarius, Otto scolasticus, Hugo, Cunradus, Albertus, canonici Nuenburgenses, Berchtoldus de Schonenberc, Heinricus Struz, Arnoldus de Schonenberc, Heinricus de Slatebach, Meinherus, Hattho. Facta est hec traditio anno ab incarnatione domini M°.CC°.XXII°. indictione XVa., presulante Innocentio papa tercio, anno pontificatus nostri VI°.*“ (UB Naumburg II, 2000, S. 12 (Nr. 10) (1212 [April 22 - September 24]); *Herv.*, G.S.)

wenn wir euch von Neuem dringend in die Naumburger Domkirche zitieren, und als Termin die Vigil an Himmelfahrt festsetzen, damit durch euch oder durch einen geeigneten Vertreter auf genügende Weise geantwortet würde auf das, wovon der obengenannte Protonotar glaubt, es gegen euch vortragen zu müssen („ne gravamini vestro intendere videamur, vos denuo peremptorie citamus Nuenburc in ecclesia maioria vobis assensionis vigiliam prefigentes responsuros sufficienter per vos vel ydoneum responsalem ad ea, que supradictus protonotarius contra vos duxerit proponenda“).²⁶¹⁹

Noch im selben Jahr 1213, in welchem das Schreiben von Bischof und Domkapitel in Naumburg im päpstlichen Auftrag an die Amtskollegen in Bamberg erging, konnte Engelhard hochrangige Zeugen zur Bestätigung einer Schenkung an das Kloster Bosau auf einer Synodalversammlung (deren Ort in der Urkunde nicht

2619 Die durch Bischof Engelhard, Propst Konrad und Kustos Ludwig von Naumburg als päpstlich beauftragte Richter ausgesprochene Vorladung an Bischof Eckbert, Propst, Dekan und Kapitel von Bamberg, sich für den Prozess gegen den kaiserlichen Protonotar Walter zu einem bestimmten Termin im Naumburger Dom einzufinden, lautet wie folgt:

„Venerabilibus dominis E(cberto) episcopo, B. preposito, M. decano totique maioris ecclesie capitulo Babenbergen(s) E(ngelhardus) dei gratia episcopus, C(onradus) prepositus et L(udewicus) custos, C. Nuenb(urgenses), iudices a sede apostolica delegati, devotum cum intimis oracionibus obsequium. Mandatum summi pontificis sub hac forma nos noveritis recepisse:

„Innocentius episcopus servus servorum dei venerabili fratri episcopo et dilectis filiis preposito et custodi Nuenburgen(sibus) salutem et apostolicam benedictionem. Querelama dilecti filii W(alteri) imperialis aule protonotarii recepimus continentem, quod venerabilis frater noster episcopus et capitulum Babenbergen(se) prebendam, quam in eorum ecclesia fuit canonicè assecutus, sibi contra iusticiam subtrahere non verentur. Ideoque discretioni vestre per apostolica scripta mandamus, quatinus partibus convocatis audiatis causam et appellatione remota fine canonicè decidatis facientes, quod decreveritis per censuram ecclesiasticam firmiter observari. Testes autem, qui fuerint nominati, si se gratia, odio vel timore subtraxerint, per censuram eandem cessante appellatione cogatis veritati testimonium perhibere. Quod si non omnes hiis exequendis potueritis interesse, tu frater episcope cum eorum altero ea nichilominus exequaris. Dat. Laterani, III. non. april., pontificatus nostri anno quintodecimo.’

Sed quoniam peccatum est ariolandi non aquiescere et zelus ydolatrie non obbedire, inde est, quod in ammirationem ducimur vehementem, quod, cum super causa, que inter vos et W(alterum) protonotarium vertitur de prebenda ecclesie vestre, qua se a vobis indebite conqueritur spoliatum, ad nostram presenciam Nuenburc feria quarta proxima ante dominicam letare peremptorie citassemus, quod nec personaliter venire dignati fuistis nec absenciam vestram litteris vel per nuncium sufficientem, sicut de iure tenebamini, excusastis, maxime cum quilibet secundum iuris rigorem suum privilegium allegaturus eciam ab extraordinario iudice citatus humiliter teneatur venire. Inde est, quod, cum in vos tanquam in contumaces potuissemus sentenciam iam dictasse, honori tamen vestro adhuc deferre volentes, ne gravamini vestro intendere videamur, vos denuo peremptorie citamus Nuenburc in ecclesia maiori vobis assensionis vigiliam prefigentes responsuros sufficienter per vos vel ydoneum responsalem ad ea, que supradictus protonotarius contra vos duxerit proponenda.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 13 (Nr. 11) ([1213 zwischen März 20 u. Mai 22]) und S. 8 (Nr. 7) (1212 April 3. Rom. Lateran).

angegeben war) unter seinem Vorsitz versammeln. Als Zeugen fungierten u.a. der Magdeburger Erzbischof Albrecht, der Abt des Georgenklosters in Naumburg und der Meißner Markgraf bei der feierlichen Bestätigung der Schenkung. In der *Arenga* des Urteils hob Engelhard die Wichtigkeit der schriftlichen Aufzeichnung zur Dokumentierung eines solchen Vertrages hervor. Die Tage des Menschen seien kurz, im Wechsel der Zeiten werde alles schwankend und müsse unvermeidlich untergehen, wenn nicht die schriftliche Aufzeichnung die Taten dem Vergessen und dem *gefräßigen Alter* („*edax vetustas*“) entreißen würde. Deshalb wolle er für alle Gläubigen in Gegenwart und Zukunft die Schenkungen, welche durch seinen Vorgänger frommen Angedenkens, Udo, der Naumburger Kirche gemacht worden seien, durch vorliegenden Schriftsatz bestätigen.²⁶²⁰

Um dieselbe Zeit (ca. 1213) bestätigte Engelhard auf ausdrücklichen Wunsch eines Pfarrers in Lobeda (einem Ortsteil in Jena) die Stiftung eines Anniversars in der Naumburger Domkirche. Die Gegenleistung für die Stiftung des Pfarrers (die dem Wert von fünf Mark entsprach) waren Gebete und Messen, welche die Domkanoniker nach dem Tode des Pfarrers lesen sollten. Engelhard testierte das bescheidene Anniversar mit seinem Siegel, und die gleichfalls anwesenden Mitglieder des Domkapitels, deren Namen die Urkunde mit Propst, Dekan, Kustos und Kanonikern wiedergab, bürgten für dessen Einhaltung. Bischof Engelhard gewährte hier einem niederen Kleriker die Beachtung einer geistlichen Versammlung, die, auch wenn sie zum Zweck einer bloßen Testierung zusammentrat - der Bischof fungierte nicht als Richter, es fehlten die weltlichen Zeugen -, in der Form der Zusammenkunft wie in den Klauseln des Vertrages an die Feierlichkeit einer Synodalversammlung erinnerte, welche nach dem Willen Engelhards der Rahmen sein sollte, in welchem alle wichtigen Rechtsgeschäfte der Diözese unter seinem Episkopat das Siegel der Verbindlichkeit erhielten.²⁶²¹

2620 UB Naumburg II, 2000, S. 14 (Nr. 12) (1213 [April 22 - September 24]).

2621 Die Bestimmungen des durch den Pfarrer in Lobeda gestifteten Anniversars sind sehr genau. Im Vertrag erklärt der Pfarrer in eigener Person, dass er allen Lebenden und Späteren bekannt machen möchte (*Ego Hugo parrochianus in Lobde notum esse cupio presentibus et futuris*), dass er die Hälfte einer in Lobeda gelegenen Hufe für fünf Mark von den Kanonikern der Domkirche in Naumburg gekauft habe, um sie ihnen auf gemeinsamen Beschluss seiner Pfarrei wieder zu übertragen, zu dem Preis, dass, wer immer nach seinem Tod in der Domkirche die entsprechende Aufgabe übernehme, in einem Jahr an Pfingsten dem Kellermeister in Naumburg sechs Schilling überreiche, damit dieser zum Jahrestag des Kanonikers Poppo in der Domkirche in Naumburg bei der Messe für die Verstorbenen Kerzen brennen lasse. (Der Rest der Kerze soll dem Kellermeister gehören). Der Kellermeister möge am Jahrestag des Poppo sechs Schilling unter den Kanonikern der Domkirche in der Weise verteilen, dass ein jeder drei Denare erhält. Auf die Präbende des Bischofs sollen gleichfalls drei Denare entfallen, den anderen Geistlichen sollen zwei

Zwei Jahre nach der Zusammenkunft im Dom, auf welcher die Stiftung des Pfarrers in Lobeda durch den Bischof und sein Kapitel geregelt worden war, tagte am selben Ort eine Synodalversammlung, deren Vorsitz nicht Engelhard, sondern zwei auswärtige Kanoniker des Erzbistums Mainz führten. Diese handelten im Auftrag des apostolischen Stuhles und brachten am 28. August 1215 einen Streit zwischen dem Naumburger Domkapitel und den Rittern Günter von Rudelsburg und dessen Bruder Hugo zur Entscheidung.

Der Mainzer Dekan Degenhard und der Scholastikus Hartmann verkündeten der Versammlung, dass sie die Streitsache zwischen den Brüdern und der Naumburger Kirche durch *freundschaftliche Aussöhnung* („amicabilis compositio“) beigelegt hätten. Die beiden Brüder müssten vom Recht, das sie am Besitz des Dorfes Bocsroht inne zu haben geglaubt hätten, öffentlich vor diesem Gericht und *auf alle Zeit* („in perpetuum“) zurücktreten. Sie müssten der Autorität der päpstlich ernannten Richter gehorchen und die zuvor beanspruchten Güter als friedlichen Besitz der Naumburger Kirche zuerkennen *unter Androhung des Banns* („sub interminatione anathematis“), wenn sie zuwiderhandeln würden. Damit aber niemand in Zukunft gegen diesen Beschluss verleumderisch vorgehen könne, bekräftigten die apostolischen Richter aus Mainz die *freundschaftliche Aussöhnung* mit ihrem Siegel, während eine große Anzahl Kanoniker und Laien, an deren Spitze der Burggraf von Meißen stand, durch ihre Zeugenschaft die Dauerhaftigkeit des Beschlusses verbürgten.²⁶²²

Denare gegeben werden und bei der Messe für die Verstorbenen soll für die Opferstätte ein Denar hinterlegt werden.

Nach Anführung dieser Bestimmungen des Anniversars fügt der Lobedaer Pfarrer in feierlichem Ernst hinzu:

„Damit diese meine Anweisung sicher und fest bleiben und sie die Kraft der Beständigkeit erhalten möge, habe ich das vorliegende Schriftstück durch das Zeugnis des Siegels des Naumburger Bischofs, des Konvents als auch des Propstes der Domkirche bekräftigen lassen. Die Zeugen aber dieser Anordnung sind folgende: Engelhard, der Naumburger Bischof, Konrad der erste Propst von Naumburg, Dekan Hugo, Kustos Ludwig, Gerlach, Hugo, Siboto, Burkhard, Heinrich, Volkmar, Reinhard, Kanoniker, Otto, der erste Kellermeister.“

(„Ut igitur hec mea ordinatio possit firma et stabilis permanere et robor perpetuae firmitatis optinere, presentem paginam testimonio sigilli Nuenburgensis episcopi et conventus necnon maioris prepositi roboravi. Testes autem huius ordinationis sunt: Engelhardus Nuenburgensis episcopus, Cunradus maior prepositus Nuenburgensis, Hugo decanus, Ludewicus custos, Gerlagus, Hugo, Siboto, Burchardus, Heinricus, Volkmarus, Reinhardus, canonici, Otto maior cellerarius.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 17 (Nr. 14) [Ca. 1213].)

²⁶²² Das Urteil der päpstlichen Richter aus Mainz auf dem Gerichtstag im Naumburger Dom hat folgenden Wortlaut:

Synodale Gerichtsbarkeit in Stellvertretung des Bischofs

Nach dem Tod Innozenz' III. am 16. 7. 1216 und dem Amtsantritt Honorius' III. am 18. 7. begann der neue Papst einen Kreuzzug ins Heilige Land zu organisieren. 1217 machte sich auch ein Heer unter dem König von Ungarn auf den Weg nach Spoleto in Umbrien, dem sich auch einige deutsche Fürsten und Bischöfe anschlossen, darunter Bischof Engelhard aus Naumburg. Vor seiner Abreise übertrug Engelhard die Leitung der Diözese dem Bischof zu Halberstadt, Konrad, der zu einem früheren Zeitpunkt die Regierungsgeschäfte in seinem Bistum niedergelegt hatte und als Mönch im Kloster Sittichenbach (Sichem) lebte.²⁶²³ Die Übertragung der Leitung des Bistums an Konrad kam der Übertragung der Leitung der Bistumsgeschäfte an eine Synodalversammlung gleich, deren erste der Mönch entweder vor dem 24. September oder am 9. Oktober 1217 im Naumburger Dom anberaumte.

2624

„Degenhardus decanus, Hartmannus scolasticus miseracione divina Biberacensis ecclesie Moguntine diocesis in Christo credentibus in salutis auctore salutem.

Universitati fidelium duximus significandum, quod causam, quae vertebatur inter ecclesiam Nwemburgensem ex una parte et Guntherum militem de Rutelesberhc et fratrem suum Hugonem ex altera, quam a sede apostolica habuimus delegatam, per transactionem et amicabilem compositionem domino complanavimus auxiliante, ita videlicet, quod predictus Guntherus et frater suus iuri, quod videbantur habere in possessionibus ville Bocsroht, de quibus controversia agebatur, coram nobis in perpetuum renunciarunt, et nos auctoritate, qua fungebamur, easdem possessiones predicte ecclesie assignavimus sub interminatione anathematis pacifice possidendas.

Ne autem in posterum contra hoc factum oblatrare posset calumpnia, sigillis nostris munivimus et horum testium perpetuavimus subscriptione:

Canonici, qui presentes erant, sunt hii: Cunradus prepositus, Ludewicus custos, Hugo, Gerlahcus, Hugo, Engilgerus, Theodericus, Siboto, Burchardus, Volcmarus, Reinhardus, Otto scolasticus, Hademarus;

laici sunt hii: Meinherus burcgravius de Misen(e), Tammo de Wirbene, Bertoldus de Sconeberhc et filius suus Bertoldus, Rudolffus de Bunowe et filius suus Rudolffus, Meinherus et Guntherus de Sconeberch, Albertus de Vlemingen, Ludewicus de Caldenvelt.

Acta sunt in Nwenburhc hec, anno incarnationis domini M.CCXV., indictione tertia, V. kl. septembris, Innocencii pape anno XVIII., anno coronationis regis Friderici primo.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 25f (Nr. 21) (1215 August 28. Naumburg).

2623 Vgl. Lepsius 1846, S. 66.

2624 Die Datierung *vor dem 24. September 1217* folgt dem Urkundenbuch (Naumburg II, 2000, S. 33) (Nr. 28), während sich das Datum 9. Oktober 1217 bei Lepsius und Dobenecker (s.u.) findet.

In einer kryptischen Anmerkung (Naumburg II, 2000, S. 34, n.1) bemerkt der Bearbeiter des Urkundenbuchs: „(...) sollte hier kein Versehen des Schreibers bzw. Abschreibers vorliegen, hat die Synode nicht am 9. Oktober 1217 (vgl. *Dobenecker II, Nr. 1763*), sondern *bereits 1216* stattgefunden.“ - Letztere Angabe, dass die Synode *bereits 1216* stattgefunden haben soll, ist völlig unverständlich, denn das ungarische Kreuzzugsheer,

Im Beschluss dieser ersten Synodalversammlung unter der Leitung Konrads, der sich selbst *Bischof von Gottes Gnaden, Mönch in Sichem und Legat des heiligen Kreuzes, von Rechts wegen berufen durch die Fürsorge des bischöflichen Stuhles* („*Cunradus dei gratia episcopus et in Sichem monachus, sancte crucis legatus a pontificalis cathedre providentia iure requisitus*“) bezeichnete,²⁶²⁵ beurkundete der Stellvertreter Engelhards die Stiftung eines regulierten Chorherrenstiftes zu Eisenberg durch Markgraf Dietrich von Meißen und der Ostmark. Konrad erinnerte zunächst daran, dass er in Vertretung des verehrungswürdigen Herrn Engelhard handle, der, *als er im Dienst des Gekreuzigten übers Meer zu fahren sich anschickte, ihm die Stellvertretung vollständig übertragen habe* („*necessarium duximus commemorare, quod, cum venerabilis dominus Engelhardus Nuenburgensis ecclesie episcopus sub obsequio crucifixi trans mare profecturus vices suas nobis plenarie commisisset*“). Aus der Verpflichtung des bischöflichen Amtes heraus würde er diese *Synodalversammlung* in Naumburg abhalten („*et nos ex officii debito synodum in Nuenburch celebraremus*“), bei der es um die Bestätigung einer Stiftung des Markgrafen gehe. Dieser ersuche den Bischof, er möge alle Güter und Besitztümer, die er dem Chorherrenstift in Eisenberg vermacht habe, bestätigen.

Konrad erklärte, nachdem entsprechend seiner Weisung die Urkunde öffentlich verlesen worden war, dass er mit einmütiger Zustimmung der gesamten Synodalversammlung („*de unanimi assensu totius synodi*“) alle Güter und Besitzungen, die in dieser Stiftung niedergelegt seien, durch die Autorität, die er als Bischof ausübe, dem genannten Kloster bestätige („*Eodemque privilegio ad nutum nostrum in publico recitato nos de unanimi assensu totius synodi omnia bona et possessiones, que ibi expressa sunt, autoritate, qua fungimur, prefato cenobio in perpetuum confirmavimus*“). Nachdem Konrad ferner erklärt hatte, er werde dafür Sorge tragen, dass unter Androhung der Exkommunikation niemand die an das Kloster übertragenen Güter usurpieren oder auf irgendeine Weise Anspruch darauf erheben könne, ließ er die Urkunde mit einer Aufzählung der wichtigsten Zeugen beschließen, die auf dieser Synodalversammlung bei der offiziellen Besiegelung der Stiftung Markgraf Dietrichs anwesend waren, wobei die Urkunde namentlich 13 Geistliche (darunter 5 Äbte) und 7 adelige Laien anführte. Die Aufzählung, die mit dem Satz beginnt: *Die*

dem sich Engelhard anschloss, brach 1217 nach Italien auf - das ganze Kreuzzugsunternehmen fällt in die Jahre 1217-1221 und endete mit einem Fehlschlag -, und nur aus diesem Anlass hat der Naumburger Bischof sein Amt an Konrad, den ehemaligen Bischof in Halberstadt und Mönch in Sichem, abgetreten. Konrads Leitung einer Synode in Naumburg kann also nicht in das Jahr 1216 fallen. - Außer Dobenecker (a.a.O.) datiert auch Lepsius (1846, S.66) die Synode in Naumburg auf den 9. Oktober 1217.

²⁶²⁵ Eine alternative Übersetzung für *a pontificalis cathedre providentia iure requisitus* wäre ‚beauftragt vom bischöflichen Stuhl mit der Rechtsfürsorge‘.

Namen der anwesenden Zeugen aber sind die folgenden ... („Sunt autem hec nomina testium, que affuerunt“) schloss mit der Bemerkung, dass *die ganze Synodalversammlung* („et *tota synodus*“) Zeuge der Stiftung des Markgrafen gewesen sei.²⁶²⁶

Synodale Gerichtsbarkeit außerhalb des Naumburger Doms

Nach Bischof Engelhards Rückkehr vom Kreuzzug im Frühjahr 1218 nahm dieser im Rahmen seiner Regierungsgeschäfte auch seine schiedsrichterliche Tätigkeit wieder auf. Die erste Urkunde, die ihn in richterlicher Funktion zeigte, datierte vom 19. August 1219. Der Ort war Pegau, wo Bischof Engelhard sich neben Erzbischof Albrecht von Magdeburg, der den Vorsitz führte, und Bischof Eckhard von Merseburg, zu einem Gerichtstag einfand, welcher einen Streit zwischen dem Markgrafen Dietrich von Meißen und dem Abt Siegfried von Pegau schlichtete.²⁶²⁷

2626 Der Beschlussfassung der Synode unter Konrads Leitung, der das Amt Bischof Engelhards während dessen Abwesenheit beim Kreuzzug 1217 übernommen hat, trägt folgenden Wortlaut:

„Hoc quoque necessarium duximus commemorare, quod, cum venerabilis dominus Engelhardus Nuenburgensis ecclesie episcopus sub obsequio crucifixi trans mare profecturus vices suas nobis plenarie commisisset et *nos ex officii debito synodum in Nuenburch celebraremus* VII. id. octobris, Herboldus sacerdos provisor eiusdem novelle plantationis surrexit et prefatum privilegium cum litteris prefati marchionis obnixe rogantis, ut debito officii nostri et sue petitionis intuitu omnia bona et possessiones, que ipse ad constitutionem sepe dicti monasterii contulit, sicut in ipso privilegio expresse sunt, pontificali auctoritate confirmare vellemus. Eodemque *privilegio ad nutum nostrum in publico recitato nos de unanimitate assensu totius synodi* omnia bona et possessiones, que ibi expressa sunt, auctoritate, qua fungimur, prefato cenobio in perpetuum confirmavimus sub excommunicationis sententia prohibentes, ne quis ea temere usurpare, quoquo modo invadere presumat.

Sunt autem hec *nomina testium*, que affuerunt:

Winnemarus abbas Portensis, Guntherus abbas Lubensis, Iohannes abbas sancti Georgi in Nuenburch, Albertus abbas de Pozowia, Albertus abbas de Burgelino, Gerlacus praepositus maioris ecclesie in Nuenburc, Otto decanus, Hugo de Schidingin, Engelgerus cantor, Burchardus cellarius, Volcmarus, Cunradus, Hademarus et reliqui canonici eiusdem maioris ecclesie, Marquardus prepositus sancti Mauricii in Nuenburc, Heinricus prepositus de sancto Stephano in Zize, Bertoldus prepositus de Mildenvurde, Bertoldus prepositus de Zvicowe, Bertoldus de Hugistorph prepositus;

laici: Manigoldus de Tanrode, Andreas de Grifenberch, Guntherus de Schoninberc, Hatto de Sconinberc, Albertus de Flamingin, Heinricus de Hokinwalde, Wernerus de Wirchusin *et tota synodus*.

Dat. anno ab incarnatione domini M.CC.XVII., indictione quinta.” (*Herv.*, G.S.)

(UB Naumburg II, 2000, S. 33f (Nr. 28) (1217 [vor September 1224]. Naumburg.)

2627 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 38-40 (Nr. 33) (1219 August 19. Pegau).

Danach fungierte Engelhard als Richter seiner Diözese bei weiteren Verhandlungen u.a. am 27. März 1220 in Zeitz,²⁶²⁸ am 26. September 1222 in Altenburg,²⁶²⁹ und am 27. August 1223 in Naumburg.²⁶³⁰

2628 Auf dieser Synode mit zahlreichen geistlichen Würdenträgern (u.a. die Äbte Johann von Sankt Georg in Naumburg und Albert des Klosters Bosau) sowie Adligen (*nobiles viri laici*) als Zeugen bestätigt Bischof Engelhard die Schenkung von je einer Hufe zu Krölpa durch Abt Albrecht von Bürgel an die Mönche des Klosterhospitals und verbietet bei Strafe der Exkommunikation (*sub anathematis virtute inbibemus*) die Aufhebung dieser Stiftung. (UB Naumburg II, 2000, S. 40f. (Nr. 34) (1220 März 27. Zeitz).

2629 Bischof Engelhard übereignet dem Kloster Riesa das Dorf *Moritx* unter der Zeugenschaft des Würzburger Bischofs Otto, des Propstes Hermann von Bamberg, des Propstes Gerhard von Altenburg und anderer geistlicher Würdenträger auf Seiten der *clerici*, des Burggrafen Meinher von Meißen und seiner Söhne, des Richters Heinrich von Crimmitschau im Pleißenland und anderer Adelliger auf Seiten der *laici nobiles*. (UB Naumburg II, 2000, S. 52f. (Nr. 44) (1222 September 26. Altenburg).

2630 Bei dieser Versammlung, auf welcher Bischof Engelhard einen Schiedsspruch zwischen dem Naumburger Domkapitel und dem Kloster Bosau über das Eigentumsrecht an der Kirche in Profen fällt, scheinen ausschließlich Geistliche beider Parteien als Zeugen in der Sache (*testes huius rei*) fungiert zu haben. (Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 57f. (Nr. 48) (1223 August 27. Naumburg).)

Der Schiedsspruch Bischof Engelhards in der Sache der Kirche zu Profen ist freilich durch eine baugeschichtliche Nachricht zum Naumburger Dom und seiner Klausurbauten noch von speziellem Interesse.

Nachdem Engelhard als Richter die konträren Standpunkte der beiden geistlichen Parteien darlegt hat - der Standpunkt des Domkapitels lautet dahingehend, dass dem Kloster Bosau, das Ansprüche auf die Kirche in Profen mache und sich als deren Besitzer ausbebe, diese gar nicht gehöre, weil diese ihr nie übertragen worden sei, weshalb das Domkapitel die Anstrengung unternehme, eine derartige Schenkung, die nie stattgefunden habe, widerrufen zu lassen - begründet er seine Entscheidung.

In seiner Funktion als Richter erklärt Engelhard, er habe in dieser Sache weitere Kosten und Mühen vermeiden wollen und beide Parteien zu Frieden und Eintracht aufgefordert. Diese hätten sich auf seinen Rat hin beruhigt und sich seinem Schiedsspruch gefügt, wobei er durch Dekan Hugo und Magister Luther und die Androhung einer Strafe von 100 Mark im Falle, dass eine der beiden Parteien dem Schiedsspruch nicht folgen wolle, unterstützt worden sei. Die Kanoniker hätten versprochen, dass sie seine Entscheidung achten und dieser unwiderruflich Folge leisten würden.

Der Richter fährt dann fort: ‚Wir, die wir zu Schiedsrichtern gewählt worden sind und in dieser Sache sorgfältig verhandelt haben, sind zu dem Urteil gekommen und haben dieses in der Verhandlung verkündet, dass das Naumburger Kapitel vollkommen seine Handlung widerrufe, das heißt, von jeder Abmachung und jeder Bedingung in dieser Sache zurücktritt. Es erklärt die Schenkung der Kirche in Profen für rechtskräftig, indem es seiner Zustimmung *mit lauter Stimme* Ausdruck verleiht und diese durch Urkunde öffentlich mit dem Siegel des Kapitels bekräftigt.‘ - In der Sache entscheidet Engelhard hier somit gegen sein eigenes Domkapitel.

In einem Nachsatz trifft Engelhard als Richter dann freilich noch folgende Zusatzbestimmung: ‚Da nun aber das genannte Kloster in Bosau mit Mitteln der Mutterkirche gegründet und angemessen ausgestattet worden ist, legen wir aufgrund schiedsrichterlicher Vollmacht fest, dass dieses Kloster selbst *35 Mark Silber* innerhalb von zwei Jahren nach Verkündung des Urteils aufbringt und dem Domherrn Albert von

Griesheim und dem Naumburger Vikar Walung zur Verfügung stellt, damit diese von dem Geld einen *Kapitelsaal* und ein *Dormitorium* errichten lassen zum ewigen Gedächtnis an das, was verhandelt und beschlossen worden ist.' (*Herv.*, G.S.) - Vgl. auch Kunde 2007, S. 224.

Am Ende zeigen sich beide Seiten - folgt man dem Bericht des Schiedsrichters - mit der Entscheidung zufrieden, denn nachdem das Urteil verkündet worden ist, erlässt das Naumburger Kapitel auf Bitten des Bischofs dem Bosauer Kloster fünf Mark von der vorgesehenen Summe, damit dieses sich zur Bezahlung des Rests geneigter zeige und in noch höherem Maße erfahre, wie sehr ihr die Mutterkirche gewogen sei. Engelhard gestattet dann noch die Wiedereingliederung der Kirche von Profen in die Organisation des Bosauer Klosters und lässt den Vorgang testieren.

„In nomine sancte et individue trinitatis. Engelhardus dei gratia Nuemburgensis episcopus universis presentem paginam inspecturis. Quoniam ad interitum festinant omnia et nihil permanens est sub sole, hinc est, quod rebus omnibus per varias successiones etatum ac temporum variatis, que geruntur ab hominibus, velox delet oblivio, nisi ad posteritatis noticiam ea traduxerint scriptorum perpetuacio.

Ad cuius rei cautelam presentis litere testimonio declaramus universis tam futuri quam presentis evi fidelibus, quod, cum inter capitulum maioris ecclesie in Nuenburg ex una parte et ecclesiam Puzaviensem ex altera questio verteretur super ecclesia in Provin, quam predictum maioris ecclesie capitulum suo consensu nec requisito nec habito ecclesie Puzaviensi asserebat fuisse collatam et ideo nitebatur donacionem huiusmodi tanquam iure invalidam revocare. Tandem ut vitarentur hincinde labores et expense, partes ad pacem et concordiam fuimus exhortati, que nostro acquiescentes consilio se arbitrio submiserunt, nostro videlicet et Hugonis decani, magistri Lutheri canonici Nuemburgensium fide hincinde prestita, promittentes utroque, quod a nobis super hac re statueretur licitum et honestum, ratum ab eis haberetur et irrevocabiliter servaretur, adiecta nihilominus pena C marcarum, quas pars arbitrio non parens ei solveret, que pareret.

Nos itaque, qui arbitri fuimus electi, habito super hoc diligenti tractatu arbitrati sumus et arbitrando pronunciamus, ut capitulum Nuemburgense sue renunciaret actioni absolute, scilicet omni pacto seu conditione cessante, et donacionem ecclesie in Provin ratam haberet *expresso viva voce suo consensu* et per literas publico capituli sigillo munitas apercius declarato.

Verum quia sepe dicta Puzaviensis ecclesia de rebus matricis ecclesie fundata est et competenter ditata, precepimus ex arbitraria potestate, ut ipsa ad fabricam matricis ecclesie, que subsidio indigebat, conferret XXX quinque marcas argenti intra biennium a die prolati arbitrii persolvendas et presentandas domino Alberto de Grizeim canonico et domino Walungo vicario Nuemburgensibus, ut ipsi faciant de pecunia predicta capitulum et dormitorium ad eternam rei geste memoriam.

Hoc itaque arbitrio approbato a partibus et recepto Nuemburgense capitulum ad preces nostras de summa pretaxata quinque marcas ecclesie Puzaviensi remisit, ut ad solutionem residui devotior esset et promcior et maiorem erga se sentiret sue matricis favorem. Nos quoque eidem Puzaviensi ecclesie, quam tanquam specialem filiam diligere tenemur ac favere, de consensu capituli nostri favorabiliter indulgemus, sic ab antecessore nostro pie memorie Utone episcopo indultum fuisse intelleximus, ut redditus iam dicte parrochie in Provin libere in suos usus convertere possit, prout sibi viderit expedire.

Ne autem super hac re in posterum dubitatione suborta prememoratam ecclesiam litibus et sumptibus fatigari contingat, ad utriusque partis instanciam presentem super hoc paginam conscribi fecimus et tam nostro, quam prelatorum nostrorum lohannis abbatis sancti Georgii, Marquardi prepositi sancti Mauricii sigillis fecimus roborari.

Testes huius rei sunt: Gerlacus prepositus, Hugo decanus, Ludewicus custos,

Als Bischof Engelhard im August 1223 den Streit zwischen seinem Domkapitel und dem Kloster in Bosau über den Besitz einer Pfarrei in Profen schlichtete, brachte er (wie gesehen) die Mitglieder des Domkapitels, die sich als rechtmäßige Inhaber der Pfarrei im Recht glaubten, dadurch auf seine Seite, dass er das Kloster veranlasste, dem Kapitel 35 Mark zu vergüten (von welchem Betrag das Kapitel dem Kloster auf Anraten Engelhards 5 Mark nachließ), *damit sie selbst von diesem Geld einen Kapitelsaal und ein Dormitorium errichten könnten* („ut ipsi faciant de pecunia predicta capitulum et dormitorium“).²⁶³¹ Danach scheinen Bischof und Domkapitel für längere Zeit nicht mehr im Dom zusammengekommen zu sein, denn die nächste Urkunde, welche die Schlichtung eines Streitfalls betraf und als Tagungsort Naumburg angab - es handelte sich um einen Besitzstreit zwischen dem Georgenklster und dem Moritzstift in Naumburg -, wurde am 3. Dezember 1224 durch Konrad, den Mönch von Sittichenbach und Bischof von Halberstadt (welcher Engelhard 1217/18 während dessen Kreuzzugsteilnahme vertreten hatte) im *Moritzkloster* geschlichtet („Data Nwenburc apud sanctum Mauritium, anno dominice incarnationis M^oCC^o.XXIII^o, III^o nonas decembris“).²⁶³² Die folgenden Synodalversammlungen unter Bischof Engelhard fanden dann - spätestens mit einer Zusammenkunft am 25. April 1225 - in *Zeit̄* statt.

Für das Jahr 1225 vermelden die Quellen am 3. September noch eine weitere Synodalversammlung in *Zeit̄*, bei welcher Engelhard vier Adligen einen scharfen Verweis erteilte. In seinem Urteil gab Engelhard allen anwesenden und zukünftigen Gläubigen bekannt, dass Burkhard, Dietmar, Konrad und Gottschalk, die Brüder und Söhne des dahingegangenen Rupert Coci, jede Handlung, die sie gegen den Propst und den frommen Konvent des Klosters des heiligen Stephan in *Zeit̄* wegen zweier Hufen, die im Dorf Unterschwöditz gelegen waren, unternommen hatten, durch öffentliche Erklärung vor seinem Gericht widerrufen müssten. Um jede weitere Möglichkeit boshaften Verhaltens, welches die genannten Brüder und ihre Nachkommen der Kirche antun könnten, abzuschneiden, habe er das Urteil schriftlich aufsetzen und dieses durch das Zeugnis seines Siegels bekräftigen lassen. Um der Mahnung an die Brüder noch mehr Nachdruck zu verleihen, ließ Engelhard wie immer bei synodalen Gerichtstagen die Namen derer hinzufügen, die bei dieser

Theodericus camerarius, Henricus de Arlstete, Volcmarus, Albertus de Grizeim, Gumpertus, Thimo, Fridericus scolasticus, Hademannus, Albertus de Vipech, Lutherus, Hildebrandus. Acta sunt hec anno dominice incarnationis M.CC.XXIII., anno sedis nostre XVII., sexto kl. septembris, Nuemburc in ecclesia maiori.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 56ff. (Nr. 48) (1223 August 27. Naumburg).)

2631 UB Naumburg II, 2000, S. 57 (Nr. 48); zitiert in voriger Fußnote 2630.

2632 UB Naumburg II, 2000, S. 67 (Nr. 55) (1224 Dezember 3. Naumburg).

Rechtshandlung zugegen gewesen waren, wobei der Scholastikus Friedrich vom Naumburger Domkapitel die Liste der geistlichen, Heidenreich von Pirkau die Liste der weltlichen Zeugen anführte.²⁶³³ Im April 1226 besiegelte Engelhard - wieder in *Zeitz* - einen Vertrag, in welchem der Ritter Dietrich von Oelsen seine Tochter dem Stefanskloster in Zeitz anvertraute und dabei dem Bischof eine Hufe schenkte, der sie zur Aussteuer der Tochter auf Dauer dem Kloster überließ.²⁶³⁴

1227 fanden zwei weitere Versammlungen in Zeitz unter Engelhards Leitung mit jeweils großer Beteiligung geistlicher und weltlicher Würdenträger statt. Am 6. Februar stellte Engelhard eine Urkunde aus, in welcher der Zeitzer Kanoniker Ulrich dem *Domkapitel* von *Zeitz (custodia Cicensis ecclesie)*²⁶³⁵ Besitzungen in Groitzsch vermachte,²⁶³⁶ und am 26. Juli übertrug der Bischof dem Burggrafen

2633 „Engilhardus dei gracia Nuemburgensis episcopus. Notum facimus tam presentibus quam futuris Christi fidelibus universis, quod Burkardus, Tyemo, Cunradus, Godescalcus, fratres et filii quondam Ruperti Coci, omni actioni, quam habuerunt in prepositum et conventum sanctimonialium beati Stephani in Cice super duobus mansis sitis in villa Szwotiz, coram nobis positi renunciarunt. Ad amputandam igitur omnem occasionem malignandi, que per dictos fratres et eorundem successores prenotate ecclesie poterit suboriri, presentem paginam conscribi fecimus et sigilli nostri testimonio roborari subnotantes eorum nomina, qui, cum hec fierent, affuerunt.

Testes sunt clerici: Fridericus Nuemburgensis scolasticus, Walterus decanus, Ulricus scolasticus, Ulricus de Smilne custos, magister Benedictus, Albertus de Utenstorf, Rudegerus, Bonifacius, Gerhardus de Tekuwiz, Cunradus de Minquiz, Emericus, canonici Cicensis;

laici: Heidenricus de Birke, Cumpertus pincerna de Birke, Hartmanus officiat, Volkvinus marscalcus, Ludewicus de Plauniz, Gerhardus de Bukewiz, Syboto de Choyne, Alexander, Albertus de Szwecene. Datum apud Cice, III' nonas septembris, indictione XIII, anno domini MCCXXV', anno sedis nostre XIX, per manum nostri notarii Willemi." (UB Naumburg II, 2000, S. 70f (Nr. 59) (1225 September 3. Zeitz).)

2634 UB Naumburg II, 2000, S. 76 (Nr. 64) (1226 [vor April 21]. Zeitz).

Wie bei einigen anderen der hier besprochenen synodalen Rechtsgeschäfte unter dem Vorsitz des Bischofs (siehe v.a. das Schiedsurteil Engelhards vom 14. Mai 1212 in UB Naumburg II, 2000, S. 9f. (n.1) (Nr. 8), zitiert in Fußnote 2616) fungiert der Bischof nicht nur als Schiedsrichter bei diesen Geschäften zwischen adeligen und kirchlichen Parteien, sondern gleichzeitig als Instanz des Rechtsgeschäftes selbst, insofern die Güterübertragung nicht direkt zwischen den Parteien erfolgt, sondern zunächst der Bischof von einer der beiden Parteien begünstigt wird, der dann erst das Gut an den eigentlichen Adressaten weiter gibt. Auf diese Weise wird die Autorität des Bischofs gleich doppelt gestärkt, zum einen als Schiedsrichter, zum anderen als derjenige, welcher das materielle Gut vergibt, was den Empfänger dem Bischof gegenüber doppelt verpflichtet.

2635 Zur Bedeutung von *custodia* vgl. Niermeyer/van der Kieft 2002, S. 389b, s.v. *custodia*, nr. 4 (*Hinweis K. Vollmann*).

2636 Engelhards Bestätigung der Stiftung des Zeitzer Kanonikers an das Naumburger Domkapitel hat folgenden Wortlaut:

„Engilhardus dei gracia Nuemburgensis episcopus universis hanc paginam inspecturis salutem in vero salutari. Quoniam omnium modernorum memorie in anticum detractus

Konrad von Falkenheim einen Hof mit Zubehör „unter genauer Abgrenzung der rechtlichen Verhältnisse“, indem er Bürgen (*fideiussores*) aufbot, die mit hohen Beträgen (jeweils 25 Mark) für den Rechtshandel einstanden, während wieder viele Zeugen, vor allem adelige Laien, diesem Gerichtstag beiwohnten.²⁶³⁷

Die Synode von Merseburg 1230

Durch Abhaltung einer ganzen Reihe von Gerichtstagen in *Zeit̄* unter bedeutender Beteiligung von Adel und Geistlichkeit war der alte Bischofssitz unter Engelhards Episkopat in den Jahren seit 1225 merklich aufgewertet worden, was endlich 1228 die Mitglieder des Naumburger Domkapitels auf den Plan rief, welche ihren Dompropst Gerlach und den Domkanoniker Albert von Griesheim mit der Gründungsurkunde für den Naumburger Bischofssitz, der Verlegungsurkunde von

elabuntur facillime, necessarium est, ut acta scribantur et sigillorum inpressione muniantur. Quapropter elucescat presentibus et futuris, quod dilectus in Christo filius Ulricus Cicensis ecclesie canonicus possessiones quasdam in Groiscene a Sifrido milite pro LVI marcis argenti comparavit et de consensu nostro et capituli custodie Cicensis ecclesie in perpetuum assignavit, salvo tamen iure census prepositi Cicensis, quem ab ipsis possessionibus dinoscitur possidere.

Ne autem ipsius donacio iusta ac rationabilis ab aliquo in posterum possit in irritum revocari, presentem paginam conscribi fecimus et sigillo nostro communiri.

Testes huius rei sunt: Walterus decanus, Ulricus scolasticus, Rudegerus, Albertus, Emericus, Bonifacius, Benedictus, Gerhardus, Henricus, Conradus, canonici Cicensis;

laici: Henricus de Warin, Wolferus de Pesne, Guntherus de Bunowe, Henricus de Ludegresdorf, Conradus de Masnicz, Rupertus de Studenheim, Hartmannus officiatu in Cice. Actum apud Cice, VIII idus februarii, pontificatus nostri XX.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 83 (Nr. 69) ([1227] Februar 6. *Zeit̄*).

2637 Das Aufgebot an laikalen Zeugen übertrifft bei dieser Synode in *Zeit̄* die Zahl der *clerici* beträchtlich (während bei vielen anderen Synoden das Verhältnis umgekehrt ist):

„Fideiusserunt: Wlferus de Pesna pro XXV marcis, Henricus advocatus de Hagiri pro XXV marcis, Henricus advocatus iunior de Faberc pro XXV marcis; videmus et ipsum burcgravium de XXV marcis.

Testes huius rei sunt: Waltherus decanus, Ulricus scolasticus, Ulricus custos, Rudegerus magister, Benedictus, Albertus de Udenstorf, Gerhardus de Tekiwicz, Emericus, Conradus de Minkewicz, Henricus de Groicz, canonici Cicensis;

laici: Henricus de Wariri, Wlferus de Pesna, Guntherus de Bunow, Henricus de Ludegerstorf, Conradus de Masnicz, Rupertus de Studeriheim, Hartmannus officiatu, Th. de Lippene, Henricus de Lubz, Albertus de Queticz, Wichardus de Valkerihain, Deginhardus de Gladuz, Henricus de Larigendorf, Golfridus de Hugewicz, Conradus de Raverisperg, Siboto miles de Droizke, Henricus frater burgravii de Valkerihain, Conradus Silex de Gladus, Conradus Silex de Strele, Henricus filius Guntheri de Buriow, Iohannes de Braridicz, Conradus filius Hartmanni, officiatu de Cice, Henricus de Streckow, Sibrechte de Mynkewicz. Actum apud Cice, VII kl. augusti, anno incarnationis dominice MCCXXXVII, indiccione prima, anno sedis nostre XX°.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 84f. (Nr. 70) (1227 Juli 26. *Zeit̄*).

1028, nach Perugia schickten, um vom Papst eine beglaubigte Abschrift dieser schadhaft gewordenen Papyrus-Urkunde zu erhalten. Die Domkapitulare brachten „eine Urkunde Gregors IX. mit heim, die die Verlegung von 1028 und den Besitzstand der Naumburger Kirche bestätigte und unter den zugehörigen Kirchen und Klöstern auch die Stiftskirche St. Peter in Zeitz aufzählte, den Vorrang der Naumburger Kirche also eindeutig feststellte. Ausdrücklich wurde Naumburg nochmals als Bischofssitz (*sedes episcopalis*) konstituiert.“²⁶³⁸

Dass die Ansprüche von Zeitz damit noch nicht erledigt waren, erwies ein Schreiben Erzbischof Albrechts von Magdeburg an Bischof Eckhard von Merseburg vom 1. Oktober 1229, in welchem er diesen beauftragte, den Streit zwischen den Kapiteln in Naumburg und Zeitz über das Recht zur Bischofswahl und andere Kathedralrechte bei einer Synodalversammlung in seiner Kirche zu schlichten, da die vom Naumburger Kapitel unter seinem Vorsitz für Magdeburg erbetene Synode aus verschiedenen Gründen - u.a. weil er seiner Kirche die damit verbundenen Ausgaben nicht aufbürden wolle, wegen der Unsicherheit der Landwege usw. - untunlich sei und es angeraten sein ließen, mit Zustimmung der

2638 Schlesinger 1952, S. 56. - Vgl. Lepsius 1822, S. 28, Mrusek 1976, S. 122, Kunde in *Naumburger Domschatz* 2006, S. 56-62 und Kunde 2007, S. 218f.

Das durch Papst Gregor IX. in Perugia am 8. November 1228 ausgestellte Transsumpt der Verlegungsurkunde von 1028 hat folgenden Wortlaut:

„GREGORIUS episcopus servus servorum dei venerabili fratri .. episcopo et dilectis filiis capitulo de Nuemburch salutem et apostolicam benedictionem. Destinati ad nos ex parte vestra dilecti filii L. prepositus et A. canonicus ecclesie vestre exhibitum nobis bone memorie Iohannis pape predecessoris nostri privilegium in papyro conscriptum, cum ex quadam parte foret pre nimia vetustate consumptum et alterius forme ipsius littera quam moderna, petierunt suppliciter innovari. Nos autem eodem privilegio diligenter inspecto, ne ius ecclesie vestre deperire valeret, illud de verbo ad verbum, quatenus colligi potuit, duximus presentibus adnotandum, tribuendo ei auctoritatem, quam originale noscitur habuisse, ac supplendo in quibusdam dictionibus sillabas quasdam et litteras, que conveniebant eisdem et fuisse presumebantur in illis, maxime cum bone memorie INNOCENTII pape secundi predecessoris nostri privilegium nobis ostensum fidem fecerit ad supplementum huiusmodi in quibusdam dictionibus faciendum, propter quod causa discretionis sillabas ipsas et litteras mandavimus in hac pagina tonsis litteris exarari.

[Es folgt die Urkunde von Dezember 1028, *Urkundenbuch Hochstift Naumburg I*, Nr. 24.]

Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre annotationis et concessionis infringere vel ei ausu temerario contraire. Si quis autem hoc attemptare presumpserit, indignationem omnipotentis dei et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursurum. Dat. Perusii, VI idus novembris, pontificatus nostri anno secundo.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 91 (Nr. 76) (1228 November 8. Perugia). -

Vgl. die wenig später ausgestellte separate Bestätigungsurkunde Gregors IX. über die Besitzungen der Naumburger Kirche (UB Naumburg II, 2000, S. 92-94 (Nr. 77) (1228 November 28. Perugia).

betroffenen Parteien das Schiedsgericht nicht in Magdeburg, sondern in Merseburg unter Eckhards umsichtiger Leitung abzuhalten.²⁶³⁹

Der schließlich am 6. Februar 1230 auf einer Synode im Merseburger Dom verlesene Schiedsspruch war das Ergebnis einer Einigung zwischen den Kapiteln in Naumburg und Zeitz, welches beide Seiten weitgehend unter sich ausgehandelt hatten und als Autoren einer gemeinsamen Urkunde auch nach außen hin verantworteten.²⁶⁴⁰

2639 Das Schreiben Erzbischof Albrechts von Magdeburg an seinen Amtskollegen in Merseburg über die Abhaltung einer Synode zur Schlichtung des Bistumsstreits zwischen Naumburg und Zeitz hat folgenden Wortlaut:

„A(lbertus) dei gratia sancte Magd(eburgensis) ecclesie archiepiscopus, legatus et cam(erarius) Romanus, venerabili in Christo fratri E(ckehardo) Merseburgensi episcopo salutem et fraterne plenitudinem caritatis.

Dilecti filii Nunburgense capitulum suam ad nos detulere querelam, quod, cum ad ipsos de iure communi episcoporum pertineat electio, decanus et capitulum Cycensis ecclesie ius coeligendi cum ipsis indebite sibi vindicare contendunt, super qua partibus ad nostram presenciam evocatis et per procuratores hinc inde admissos quedam proponentibus coram nobis, quia variis et arduis negociis impediti discussioni cause, prout res exigit, personaliter vacare non possumus, volentes etiam parcium laboribus parcere et expensis, cum propter communem terre turbationem nec commodum nec securum ad nos possint habere accessum, discrecioni vestrae, de qua plenam habemus fiduciam, de consensu procuratorum utriusque partis causam eandem duximus committendam omni, qua possumus, atencione rogantes, quatenus omni studio ac diligencia, prout vestra consuevit prudencia, ad componendum inter partes velitis intendere cum effectu in hoc deo obsequium et rem nobis gratissimam facientes. Quod, si vestra mediante industria compositio non potuerit provenire, mandamus vobis et auctoritate nostra districte precipimus, quatenus omni occasione remota partibus ad vestram audientiam evocatis, causam ipsam audiat et fine canonico terminetis facientes, quod decreveritis, per censuram ecclesiasticam firmiter observari.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 106f. (Nr. 89) (1229 Oktober 1. Magdeburg).

2640 In Inhalt und Form macht der auf der Synode von Merseburg 1230 ausgehandelte *Kompromiss* deutlich, dass er zwischen den *Kapiteln* von Naumburg und Zeitz selbst ausgehandelt worden ist. Es erscheint deshalb missverständlich, ihn als *Schiedsspruch* zu bezeichnen, der durch die Autorität des Magdeburger Erzbischofs oder der Bischöfe in Merseburg und Naumburg den Beteiligten auferlegt worden sei. Bezeichnend ist vielmehr, dass die genannten Bischöfe im Vertrag gar nicht erwähnt werden, als dessen Autoren vielmehr der Magdeburger *Dompropst* (und nicht der Erzbischof) sowie Mitglieder der beiden Kapitel signieren (siehe den Wortlaut des Vertrages in Fußnote 2643).

Wenn Joachim Wollasch den Vertrag von Merseburg als „bischöflichen Schiedsspruch zugunsten Naumburgs“ (1984, S. 365) bezeichnet und die Synode in Merseburg selbst als „Schiedsgericht“ charakterisiert, dem der „Erzbischof von Magdeburg und Bischof Engelhard von Naumburg (..) in Gegenwart eines päpstlichen Legaten und des Merseburger Bischofs vor(standen)“ (Wollasch 1991, S. 172), so wird diese Darstellung durch den Wortlaut und die Formalien des Merseburger Vertrages von 1230 *nicht* bestätigt: dieser Vertrag stellt vielmehr einen echten *Kompromiss* dar, den die Kapitel von Naumburg und Zeitz ausgehandelt haben und der sich in der Folgezeit als tragfähig erwies, was sich an den Bestätigungsersuchen beider Kapitel - des Zeitzer wie des Naumburger - (siehe Fußnote 2649) ebenso zeigt wie daran, dass unter den Nachfolgern von Bischof Dietrich II. der

Unter dem Vorsitz des Magdeburger Dompropstes Willibrand - der Merseburger Bischof, in dessen Dom die Synode stattfand, erscheint nicht als Mitautor des Vertrages - erklärten die Unterhändler beider Parteien - auf Naumburger Seite waren es die Domherren Albert von Griesheim und Gumprecht von Kötzschau, auf Zeitzer Seite Propst Arnold, Scholastikus Ulrich und der Kanoniker Rüdiger -, dass sie zu einem Kompromiss gelangt seien, mit dem alle übereinstimmten.

Danach verzichtete der Propst von Zeitz für sich und sein Kapitel auf jedes Recht, welches ihm von alters her in Erinnerung an die Gründung des Bistums in Zeitz bei der Wahl des Bischofs und beim Cathedralrecht - und sei es auch nur vermeintlich - zugestanden hatte. Das Naumburger Kapitel werde dafür den Zeitzer Propst als Kanoniker an dritter Stelle in sein Kapitel aufnehmen, wo er Sitz und Stimme habe und - etwa bei Prozessionen - hinter dem Dekan Aufstellung nehme. Im Chor aber werde er den zweiten Platz neben dem Naumburger Propst erhalten.²⁶⁴¹ Mit dem Titel eines Bischofs der *Zeitzer* Kirche dürfe der Naumburger Bischof nun nicht mehr bezeichnet werden. Dafür solle im Naumburger Dom die Jahresfeier Kaiser Ottos, des Gründers der Kirche in Zeitz, mit der gebührenden Feierlichkeit begangen werden. Weiter bestimmte der Vertrag (neben besonderen Regelungen für die Nachfolge des Zeitzer Propstes und dessen Einkünfte im Naumburger Kapitel), dass die beiden Archidiakone von Zeitz zusammen mit dem Klerus bei der *feierlichen Synodalversammlung* („synodus sollemnis“)²⁶⁴² auf der rechten Seite ihren Platz einnehmen sollten, und zwar so, dass kein Prälat ihnen zur Seite sitzen dürfe außer der Propst von Sankt Stephan in Zeitz, welcher neben dem Zeitzer Propst seinen Platz einnehme („archidiaconus eiusdem loci [Cycensis], et alter archidiaconus, ... cum clero ipsorum *in synodo sollemni* in dextro latere ipsius synodi locum habere

Regierungssitz der Bischöfe wieder nach Zeitz zurückverlegt werden konnte, ohne dass im Zusammenhang mit dieser Verlegung von Konflikten berichtet würde. Vgl. Ernst Schubert (1982, S. 133, n.61), welcher die endgültige Rückverlegung der Residenz des Bischofs von Naumburg nach Zeitz in das Jahr 1286 datiert, nachdem diese mit der Erneuerung des Zeitzer Bischofspalastes 1271 noch von Dietrich II. vorbereitet worden war. - Vgl. auch Bergner (1903, S. 10) und Lippelt (1939a, S. 27), welche gleichfalls das Jahr 1286 als Jahr der Rückverlegung der bischöflichen Residenz angeben.

2641 UB Naumburg II, 2000, S. 109f. (Nr. 91) ([Ca. 1230 Februar 6]).

2642 Einer genauen Übersetzung von „synodus sollemnis“ in modernes Deutsch stellen sich beim Adjektiv „sollemnis“ einige Schwierigkeiten entgegen, denn die religiöse Bedeutung von ‚heilig‘ schwingt zwar mit, doch trifft sie den förmlich-offiziellen Charakter der „synodus“ nicht.

Die hier gegebene Übersetzung folgt Konrad Vollmann, der ausführt: „*synodus sollemnis* ist hier am besten wohl mit ‚feierliche Synodalversammlung‘ wiederzugeben. Damit kommt zum Ausdruck, dass es sich um keine gewöhnliche bischöfliche Ratsversammlung handelt, dass eine offizielle Ladung vorausging und dass die *synodus* mit allem formellen Zeremoniell durchgeführt wird.“

debent, ita quod nullus eis prelatus adiungatur preter prepositum sancti Stephani in Cyce, qui sedeat iuxta prepositum Cycensem.“).

Festgesetzt wurde außerdem, dass die beiden oben genannten Archidiakonate auf Dauer bei der Zeitzer Kirche verblieben, alle anderen Archidiakonate aber bei den Kanonikern und beim Bischof in Naumburg. Außerdem wurde bestimmt, dass jedes Mal, wenn die Zeitzer Kanoniker entweder zur *feierlichen Synodalversammlung* oder zum Kapitel nach Naumburg kämen, sie ‚nicht ohne Religion‘, d.h. nur in Kanonikertracht erscheinen sollten („Statutum est eciam, quandocumque Cycensis canonici veniant *ad synodum sollempnem* vel ad capitulum Nuenburgense, *sine religione non debeant comparere.*“) ²⁶⁴³

2643 UB Naumburg II, 2000, S. 110 (Nr. 91).

Dass „non sine religione“ hier mit ‚in Kanonikertracht‘ zu übersetzen ist, erhellt aus einem Eintrag im *Lexicon mediae et infimae latinitatis Polonorum, Band VIII, Sp. 285, s.v. religio, nr. II,3*, wo es heißt: „nullus prelatus et canonicus ... presumat ... ecclesiam kathedralem ... ingredi *sine religione*, sed introeat ipsam quilibet *indutus superpelicio siue cappa*. (...)“ (Hinweis K. Vollmann)

Der von den Unterhändlern der beiden *Kapitel* von Zeitz und Naumburg ausgehandelte Kompromiss ist von allen Seiten bestätigt worden.

Die erste Bestätigung erfolgt noch auf der Synode selbst durch den Erzbischof von Magdeburg (der trotz beschwerlicher Reise erschienen ist; siehe Fußnote 2639) und durch Bischof Engelhard von Naumburg (am 6. Februar 1230 in Merseburg). Diese *Bestätigung* zeigt, dass der Kompromiss selbst nicht unter dem Vorsitz des Magdeburger Erzbischofs und seines Naumburger Suffragans, sondern unabhängig von den Bischöfen durch die Naumburger und Zeitzer *Kapitel* ausgehandelt worden ist. (Vgl. dagegen Wollasch 1991, S. 172, zitiert in Fußnote 2640.)

Danach wird der Kompromiss bestätigt durch Papst Gregor IX. (am 4. April 1230), den päpstlichen Legaten Kardinal Otto (am 22. Februar 1231), König Heinrich VII. (zwischen 9./17. Juni 1231), Papst Gregor IX. an das Kapitel in Zeitz (am 3. Januar 1236), Papst Gregor IX. an das Kapitel in Naumburg (am 3. Januar 1236), Papst Gregor IX. noch einmal an das Kapitel in Zeitz (am 5. Februar 1236) und durch Kaiser Friedrich II. (im August 1237).

Der Kompromiss hat folgenden Wortlaut:

„Nos dei gratia Willibrandus Magdeburgensis ecclesie maior prepositus, Albertus de Grizheim, Gunpertus de Kozowe, Nuenburgenses canonici ex parte Nuenburgensis capituli, Arnoldus prepositus, Ulricus scolasticus, Rudigerus, canonici Cycenses ex parte capituli Cycensis, arbitri electi in causa, que inter predicta capitula vertitur super reverentia, quam Nuenburgense capitulum petit a Cycensi, et super iure coeligendi episcopum Nuenburgensem, quod sibi Cycense capitulum cum Nuenburgensi capitulo competere asserebat, omnes in unam concordantes sententiam arbitramur et arbitrando pronunicamus in hunc modum:

Prepositus Cycensis pro se et capitulo suo renunciet omni iuri, quod ecclesie Cycensi ab antiquo competiit vel dicitur competisse in electione episcopi Nuenburgensis et in iure cathedre et in memoriam et recordationem antique foundationis Cycensis ecclesie.

Capitulum Nuenburgense recipiet in presenti Cycensem prepositum in canonicum et in fratrem ecclesie Nuenburgensis, ita quod liberam habeat vocem dictus prepositus Cycensis

Das Dokument nannte damit zwei Anlässe, welche die Zeitzer Kanoniker in Zukunft veranlassen würden, den Naumburger Dom aufzusuchen: die Treffen der beiden Kapitel und *feierliche Synodalversammlungen*.

Synodaltage Engelhards in Naumburg und Zeitz (1234 und 1237)

Am 19. Juni 1234, vier Jahre nach der Synode in Merseburg, leitete Bischof Engelhard eine Synodalversammlung im Naumburger Dom, bei welcher er die Stiftung eines Ritters Otto von Lichtenhain für das Georgenkloster in Naumburg mit der Autorität seines Amtes beglaubigte. Wie immer bei Synodalversammlungen erinnerte Engelhard vorweg die Anwesenden an den Zweck ihrer Zusammenkunft, welche die getroffene Entscheidung vor Zeugen öffentlich bekunden und durch die Dauerhaftigkeit einer schriftlichen Aufzeichnung für die Nachwelt aufbewahren sollte.

in electione episcopi Nuenburgensis tercio loco, hoc est continuo post decanum. In choro autem locum obtineat iuxta prepositum Nuenburgensem nisi in stationibus et processionibus; tunc habebit proximum locum post decanum Nuenburgensem.

Vacante autem prepositura Cycensi canonici Cycenses eligendi prepositum liberam habeant potestatem, et qui fuerit electus, ex quo fuerit per episcopum confirmatus, hoc ipso sit canonicus Nuenburgensis et prebendam optineat decessoris sui. Hac autem prima vice assignetur ei prebenda, que vacat, ita tamen, quod, si dominus Otto legatus acciperet hanc prebendam, provideatur dicto preposito Cycensi per capitulum Nuenburgense in redditibus unius prebende maioris, usque quo ei prebenda integra assignetur. Observabit autem dictus prepositus Cycensis honestas et actenus approbatas consuetudines ecclesie Nuenburgensis ita tamen, quod ad residentiam minime compellatur, sed teneatur habere vicarium in ecclesia supradicta. Mortuo autem preposito Cycensi fructus prebende sue per circulum anni unius sibi cedant secundum antiquam consuetudinem ecclesie Nuenburgensis.

Titulus autem Cycensis ecclesie domino episcopo Nuenburgensi de cetero nullatenus ascribatur. Nuenburgenses etiam anniversarium Ottonis imperatoris fundatoris Cycensis ecclesie cum debita sollempnitate peragere debent.

Prepositus eciam Cycensis, quia est archidiaconus eiusdem loci, et alter archidiaconus, videlicet Gerhardus cellerarius, et qui eis pro tempore in eisdem archidiaconatibus successerint, cum clero ipsorum *in synodo sollempni* in dextro latere ipsius synodi locum habere debent, ita quod nullus eis prelatus adiungatur preter prepositum sancti Stephani in Cyce, qui sedeat iuxta prepositum Cycensem. Statutum est etiam, ut predicti duo archidiaconatus perpetuo maneat apud ecclesiam Cycensem, alii autem archidiaconatus omnes apud canonicos Nuenburgensis ecclesie per episcopum perpetuo locabuntur. Statutum est eciam, quandocumque Cycenses canonici veniant *ad synodum sollempnem* vel ad capitulum Nuenburgense, sine religione non debeant comparere.“ (*Herrn.*, G.S.)

(UB Naumburg II, 2000, S. 108-110 (Nr. 91) ([Ca. 1230 Februar 6).

- Vgl. UB Naumburg II, 2000, Nr. 92 (1230 Februar [ca. 6]. Merseburg); Nr. 93 (1230 Februar 6. Merseburg); Nr. 106 ([1231] Februar 22. Regensburg); Nr. 142 (1236 Januar 3. Viterbo); Nr. 143 (1236 Januar 3. Viterbo); Nr. 145 (1236 Februar 5. Viterbo) und Nr. 160 (1237 August. Augsburg).

Er gebe deswegen allen Gläubigen bekannt, dass, wenn der Ritter Otto von Lichtenhain das Dorf Gosserau mit allem was dazu gehöre aus der Hand des Abtes von St. Georg in Naumburg zu Lehen besitze, jener den Wunsch geäußert habe, für seine Seele Vorsorge zu treffen und deswegen die genannten Güter nach seinem Tod nicht seinen Erben, sondern dem Kloster vermachen wolle, damit die Güter im Dienste Gottes verblieben („idem miles volens anime sue consulere et utilitati ecclesie sancti Georgii providere, ne videlicet bona predicta post mortem ipsius ad suos transirent heredes, set potius ecclesie remanerent usibus ibidem deo serviencium profutura“).

Der Ritter habe deswegen die genannten Güter in seiner, des Bischofs, und vieler anderer Gegenwart in die Hände seines geliebten Bruders, des Abtes Johann des erwähnten Klosters in Naumburg, übergeben. Der Ritter tue dies vor seinen eigenen Vasallen und anderen Zeugen, indem er auf alle Rechte verzichte, die ihm aus den erwähnten Besitztümern zustehen würden oder zuzustehen schienen („bona predicta in presencia nostra et aliorum multorum in manus dilecti fratris nostri Iohannis memorati monasterii tunc abbatis adhibitis vasallis ipsius et aliis testibus resignavit renuncians omni iuri, quod sibi in possessionibus memoratis competebat seu competere videbatur.“)²⁶⁴⁴

2644 UB Naumburg II, 2000, S. 149 (Nr. 126) (1234 Juni 19. Naumburg.)

Die weiteren Bestimmungen der Stiftungsurkunde beschreiben den Nießbrauch, den der Ritter und seine Frau noch zu ihren Lebzeiten aus diesen Gütern ziehen könnten:

„Im Gegenzug übergibt der genannte Abt mit Zustimmung seines Kapitels dem erwähnten Ritter und seiner Frau Jutta den Nießbrauch von sieben Hufen in Kitzschin und die Erträge von zehn Schilling aus der Hufe des Herolds ebendort mit der Vereinbarung, dass, wenn entweder den Ritter oder seine Ehefrau der Tod ereilt, der überlebende Teil den vollständigen Nießbrauch aus den Hufen erhält, solange er lebt. Nach dem Tod beider aber gehen diese Hufen mit allen Rechten und Erträgen wieder an die Kirche des heiligen Georg über.“

(„versa vice predictus abbas de consensu capituli sui assignavit [zuweisen, anweisen, durch Anweisung übergeben] militi memorato et uxori sue Iutten usum fructum septem mansorum in Kitzschin et redditus decem solidorum in manso preconis [Herold] ibidem sub tali pacto, ut, si vel ipsum militem vel uxorem ipsius mori contigerit, alter, qui superstes fuerit, ex integro ecclesie mansorum, quoad vixerit, habeat usum fructum; post mortem vero utriusque ipsi mansi cum omni iure et utilitate ad ecclesiam sancti Georgii revertantur;“) (Ebd.)

„Der erwähnte Ritter und seine Frau sollen von den Bauern der genannten Hufen in Kitzschin außer einer festgesetzten Pension keine Dienste fordern oder irgendwelche anderen Forderungen gegen diese geltend machen, sondern der Abt wird bei den Acker- und Spannarbeiten, die man gewöhnlich *waltferte* nennt, und beim Ernten die Dienste in Anspruch nehmen, welche dieses Kloster seit alters her gewohnheitsmäßig erhält.“

(„porro miles sepius memoratus et uxor sua a colonis predictorum mansorum in Kitzschin preter statutam pensionem nulla requirent servicia neque exactiones aliquas facient in eosdem, set abbas in araturis et vecturis, quod waltferte vulgariter dicitur, et

Nachdem der Vertrag zwischen dem Ritter, seiner Frau und dem Georgenkloster unter dem Vorsitz des Bischofs und in Anwesenheit einer großen Anzahl geistlicher und weltlicher Würdenträger ausgehandelt worden war - außer den namentlich aufgezählten 18 Geistlichen (Kanoniker, Äbte und Priester) und 5 Rittern nahmen zahlreiche weitere Kleriker und Laien („alii quam plures tam clerici quam layci“) am Gerichtstag teil - wird in der Urkunde ausdrücklich vermerkt, dass der Vertrag des Ritters Otto von Lichtenhain mit dem Kloster *auf einer feierlichen Synodalversammlung in Naumburg* („in synodo sollempni Nuemburc“) geschlossen worden sei.²⁶⁴⁵

Bischof Engelhard bezeichnete ein von ihm in Erbschaftsangelegenheiten abgehaltenes Schiedsgericht gleichfalls mit dem Namen einer *Synode*, und dieselbe Bezeichnung hatten das Naumburger und Zeitzer Kapitel im Vertrag von Merseburg 1230 zur Regelung der Teilhabe der Geistlichkeit beider Kapitel an den Versammlungen im Naumburger Dom gewählt, wo es heißt, dass die Zeitzer Kanoniker zur *feierlichen Synodalversammlung* („ad synodum sollempnem“) nach Naumburg kommen würden. Jede Synodalversammlung des Bischofs erscheint in den Urkunden als „sollempnis“, *feierlich*, *offiziell*, insofern die Beschlüsse dieser Versammlungen allgemeine Geltung beanspruchten und den Autoritätsanspruch des Bischofs dokumentierten, ohne dass die *synodus sollempnis* mit der Feierlichkeit einer gottesdienstlichen Handlung - etwa einer heiligen Messe - etwas zu tun gehabt haben musste.²⁶⁴⁶

Eine Synodalversammlung, die Bischof Engelhard für den 18. März 1237 nach Zeitz einberief, mag auf die andauernden Bauarbeiten am Dom in Naumburg zurückzuführen gewesen sein, sie konnte aber auch als Indiz dafür gelten, dass der Ausgleich zwischen dem Naumburger und Zeitzer Kapitel nunmehr, nachdem Papst Gregor IX. durch gesonderte Schreiben beide Kapitel die Gültigkeit der

messionibus sibi servicia reservabit, que monasterium ipsum consuevit percipere ab antiquo.“ (Ebd.)

2645 UB Naumburg II, 2000, S. 150 (Nr. 126).

2646 Überspitzt könnte man es so formulieren, dass auf der *synodus sollempnis* mehr gestritten und verhandelt als gebetet wird, und das Ergebnis weniger die heilige Andacht als das schriftlich fixierte und bezeugte Urteil ist.

synodus und *synodus sollempnis* erscheinen in den Naumburger Dokumenten dieser Zeit als ein und dieselbe Sache, letztere Bezeichnung insofern ein Pleonasmus. Die Bezeichnung *sollempnis* verweist auf eine Förmlichkeit, die bei den Synodalversammlungen beachtet wird. Die Sache jedoch, die verhandelt wird, ist weltlich oder kirchenrechtlich: Besitzansprüche, Besitzerwechsel, Stiftungen, Tauschgeschäfte. Die Zeugen (*testes*) bezeugen die Gültigkeit und Einhaltung des auf der *synodus* geschlossenen Vertrags.

Vereinbarung bestätigt hatte (die Bestätigung Friedrichs II. sollte im August 1237 erfolgen), von beiden Seiten auch in der Praxis akzeptiert und gelebt worden war.²⁶⁴⁷

Auf dieser Synodalversammlung in Zeitz regelte Engelhard einen Streit, der seit längerem zwischen dem Priester Gottfried von Ronberg auf der einen und dem Ritter Gerhard von Liebschwitz auf der anderen Seite geführt wurde um eine Kirche in Schmirchau, welche der genannte Priester als Filiale seiner Pfarrei reklamierte. Nach Anhörung verschiedener ganz unterschiedlicher Auffassungen, die von verschiedenen Seiten vorgetragen wurden, erklärte Engelhard, dass nach der Willenserklärung der Rechtsbeistände des *Heinrich* sowie eines weiteren *Heinrich*, dessen Söhne Freunde eines dritten *Heinrich* seien, dem vielleicht das Patronatsrecht über die Pfarrei Ronberg zustehe und mit Einverständnis des Priesters von Ronberg selbst sein Urteil nunmehr feststehe und endgültig sei. Er habe es auf *seiner Synode* („nos in *synodo nostra*“) nunmehr öffentlich zu verkünden.

Sein Urteil laute dahingehend, dass die Kirche *Schmircha* oder *Schmirdewitz* (Engelhards Urkunde gibt zwei Namensvarianten an) frei sei und keine Pflicht zur Unterwerfung unter die Pfarrei in *Ronnebergh* oder *Ronberch* (auch hier gibt die Urkunde zwei Varianten an) leisten müsse, sondern selbst das Pfarreirecht besitze und es auf Dauer behalten werde. Engelhard entschied auf diesem Gerichtstag in Zeitz den Streit in einer Sache, die er bewusst als völlig verworren hinstellte (mit widersprüchlichen Sachdarstellungen, drei Heinrichen und verschiedenen Namen für ein und dieselben Orte). Die Entscheidung, die er getroffen habe, sei nunmehr endgültig (*diffinitivam sententiam*). Und um dieser Entscheidung (welche die Unabhängigkeit der Kirche in Schmirchau gegenüber den Streitparteien zum Ergebnis hatte) vor der Öffentlichkeit noch mehr Geltung zu verleihen, ließ er sie mit seinem und dem Siegel der Rechtsbeistände von Weida ausfertigen. Engelhard machte im dreißigsten Jahr seines Pontifikats deutlich, dass die gerichtlichen Entscheidungen in wichtigen (Besitz-)Angelegenheiten, welche die Kirchen und Klöster der Diözese Naumburg betrafen, an *sein* Amt, d.h. das Amt des Bischofs, gebunden waren. Die Form des Gerichts, das unter seinem bischöflichen Vorsitz tagte, nannte Engelhard „synodus“ und näher „synodus nostra“, *unsere Synodalversammlung*.²⁶⁴⁸

²⁶⁴⁷ Siehe Fußnote 2643.

²⁶⁴⁸ Engelhards Urteil auf der Synode in Zeitz, bei der auf geistlicher Seite vor allem die Kanoniker des Zeitzer Kapitels als Zeugen fungieren (was auf ein gutes Arbeitsverhältnis zwischen dem Bischof und dem Zeitzer Kapitel hindeutet), hat folgenden Wortlaut:

„Suborta diutius et ventilata inter Gothofredum plebanum de Ronberg ex una et Gerhardum militem de Lubischwiz ex parte altera questione super libertate ecclesie in Schmircha, quam dictus plebanus sue parochie filiam asserebat, tandem post multimodos

Das Naumburger Domkapitel unter Bischof Engelhard

Im Vertrag der Synode von Merseburg von 1230, der auf Anregung des Magdeburger Erzbischofs und unter Vermittlung des Dompropstes des Magdeburger Kapitels, Willbrand, zwischen den Kapiteln in Naumburg und Zeitz ausgehandelt worden war, erschien der Naumburger Bischof Engelhard nicht als Partei auf Naumburger Seite, sondern als eine Instanz, welche *nach* dem geschlossenen Kompromiss zusammen mit dem anwesenden Magdeburger Erzbischof Albrecht das Einigungsdokument (wie dann später noch Papst und Kaiser) durch eine eigene Urkunde bestätigte.²⁶⁴⁹

Unter Engelhard trat das Naumburger Domkapitel immer wieder als eigenständige Instanz neben dem Bischof hervor (so gut es mit diesem zusammenarbeitete und ihm seine Loyalität versicherte). Als Engelhard am 27. August 1223 auf einem synodalen Gerichtstag in Naumburg den langjährigen Streit zwischen dem Kloster in Bosau und seinem eigenen Kapitel über die Pfarrei in Profen schlichtete - wir haben den Fall schon ausführlich betrachtet⁻²⁶⁵⁰, setzte das Domkapitel gleichzeitig einen eigenen Vertrag auf, in welchem es sich zur Annahme der bischöflichen Entscheidung bereit erklärte, da hierdurch weiterer Ärger vermieden werden könne, vor allem aber - ein Argument, welches Engelhard am Schluss der Verhandlung selbst ins Spiel gebracht hatte -, weil Bosau zur Errichtung des Dombaus, der einer finanziellen Unterstützung bedürfe, mit 35 Mark Silber beitragen werde, die (wie es das Urteil festlegte) innerhalb von zwei Jahren nach Verkündung des Schiedsspruch

tractatus hinc inde habitos sic est factum, quod de voluntate advocatorum de Wida Heinrici et Heinrici amicorum filii fratris ipsorum Heinrici, qui ius patronatus habet in parochia Ronnebergh, et prefati plebani accedente sententia *nos in synodo nostra* pronunciamus diffinitivam sententiam proferendo Schmircha vel Schmirdewitz ecclesiam liberam esse et nullum subiectionis respectum ad parochiam in Ronnebergh vel Ronberch habere, sed in se ipsa ius parochiale in perpetuum obtenturam.

Et ut libertas eiusdem ecclesie in Schmircha magis constare valeat universis, presentem paginam exinde conscriptam sigillis nostro et advocatorum de Wida iussimus insigniri.

Testes huius rei sunt: Waltherus decanus, Ulricus, Rudigerus, Conradus custos, Heroldus scholasticus, canonici Cizenses, Heinricus prepositus sancti Stephani in Czica,

Theodoricus de Breitenbach, Heinricus filius suus, Volwicus, Heinricus et Ludovicus fratres de Silizena, Heinricus de Casskirchen, Albertus de Lawiz et alii quam plures.

Actum Ciez, anno gratie MCCXXXVII, XV calendas aprilis, sedis nostre anno XXX.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 178 (Nr. 154) (1237 März 18. Zeitz). (*Herv.*, G.S.)

2649 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 108-112 (Nr. 91 u. 92) für den ausgehandelten Kompromiss sowie UB Naumburg II, 2000, S. 112-114 (Nr. 93) für die Bestätigungsurkunde Erzbischof Albrechts von Magdeburg und Bischof Engelhards von Naumburg. - Zur Einigung selbst siehe den Abschnitt w.o. (*Die Synode von Merseburg 1230*).

2650 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 57f. (Nr. 48), zitiert und übersetzt in Fußnote 2630.

dem Domherrn Albert von Griesheim und dem Vikar Walung auszuhändigen waren.²⁶⁵¹ Die Eigenständigkeit der Kapitel zeigte auch ein Vertrag aus dem Jahre 1225, als die Domkapitel in Merseburg und Naumburg ein Grundstücksgeschäft aushandelten, bei dem die Bischöfe völlig im Hintergrund blieben. Der Vertrag wurde aufgesetzt durch das Domkapitel in Merseburg, welches durch seinen Propst und seinen Dekan vertreten war. Die Domkanoniker erklärten, dass sie durch die vorliegende Urkunde allen zur Kenntnis bringen wollten, dass zwei Hufen für 25 Mark Silber dem Naumburger Kapitel rechtmäßig übereignet worden seien, und dass dieser Rechtshandel durch einmütigen Willen und mit Zustimmung ihres verehrungswürdigen Herrn, des Bischofs Ekkehard von Merseburg, sowie des Prokurators Rudolf von Valkenhagen, erfolgt sei. Das Merseburger Domkapitel erklärte ferner, dass es den Betrag von der Naumburger Gegenseite bereits erhalten habe und nunmehr verspreche, das Gut an das Naumburger Kapitel zu übergeben.²⁶⁵²

Dompropst Dietrich an der Spitze des Naumburger Kapitels

In einer Urkunde vom 30. August 1234 erschien zum ersten Mal Dompropst Dietrich an der Spitze des Naumburger Kapitels.²⁶⁵³ Offensichtlich in Abwesenheit Bischof Engelhards leitete der neue Dompropst eine Synodalversammlung in

2651 Ebd. (Fußnote 2630).

2652 Die Erklärung des Merseburger Domkapitels über den Verkauf zweier Hufen in Görtschen und Gröbitz hat folgenden Wortlaut:

„In nomine domini amen. Heinricus dei gratia prepositus, Heinricus decanus totumque Merseburgensis ecclesie capitulum universis presentem paginam inspecturis. Noverit universitas fidelium tam presentium quam futurorum, quod duos mansos, unum in Gorzin, alterum in Grobice sitos, iure proprietatis nostro capitulo pertinentes, pari et unanimi voluntate venerabilis quoque domini nostri Ekkehardi Merseburgensis episcopi accedente consensu per dominum Rudolfum de Valchinagin procuratorem ad hoc specialiter constitutum ecclesie Nuenburgensi vendidimus pro XXV marcis argenti, quas nobis solutas esse confitemur, traditoquo per manum predicti Rudolphi dominio dominum Hugonem Nuenburgensis ecclesie decanum nomine ipsius ecclesie in possessionem induci fecimus corporalem warandiam venditorum a nobis bonorum sepe dicte ecclesie promittentes.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 74f. (Nr. 62) (1225 [vor September 24]).

2653 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 155 (Nr. 132).

Bis 1233 fungierte Gerlach als Dompropst des Naumburger Kapitels, so zuletzt bei der Regelung von Zinsabgaben, die ein Bauer Gottschalk an das Naumburger Kapitel zu entrichten hatte, wo Gerlach den Vertrag aufsetzte und beurkundete. (Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 144 (Nr. 122) (1233). - Unter Berufung auf Dobenecker (III, Nr. 120) geht die Literatur freilich - so Schlesinger (1952, S. 38f. u. n.122) und Wießner (1998, S. 802) - davon aus, Dietrich sei bereits ab 1230 als Dompropst nachweisbar, wobei sie sich auf zwei in Grimma ausgestellte Urkunden (vgl. *Regesten der deutschen Minnesänger* 2005, Nr. 16f., S. 446f.) beruft, in denen *Dompropst Dietrich (Theodericus maior prepositus)* als Zeuge fungiert. Beide Urkunden sind jedoch nach Tittmann (II 1846, S. 169) *Fälschungen*, eine Auffassung, die durch den Umstand bestätigt wird, dass es zu *einer* Zeit (1230-1233) nicht *zwei* Naumburger Dompropste geben konnte.

Naumburg, auf der es - wie auch bei andren Verhandlungen unter dem Vorsitz des Bischofs - um Besitz- und Rechtsgeschäfte in der Dözese Naumburg ging. Dompropst Dietrich nahm die Gelegenheit wahr, den Rechtsstandpunkt des Naumburger Kapitels in grundsätzlicher Weise darzulegen, indem er erklärte, dass auch solche besitzrechtlichen Transaktionen, denen gar kein Streit vorausginge, wo die verhandelten Güter aber auf dem Gebiet der Kirche lägen und *vom Tisch des Bischofs* stammten („que de episcopali mensa fuerant“), erst dann Rechtskraft erlangen könnten, wenn hierzu auch die Zustimmung des Domkapitels erteilt worden sei („non habito actenus capituli nostri expresso consensu et permissione legitima, sine quibus nec emptio nec concambium adeo valet esse rationabilis atque firma, sicut eidem ecclesie foret expediens atque cautum“).²⁶⁵⁴

Am 19. März 1236 beriet das Domkapitel unter der Leitung seines Propstes Dietrich über einen durch Engelhard getätigten Verkauf von zwei Hufen in Oppitzsch an den Propst einer anderen Kirche. Dietrich verkündete das Ergebnis der Beratung und erklärte, das Domkapitel würde dem Verkauf der Hufen für 95 Mark Silber seine Zustimmung erteilen und diese hiermit förmlich erklären. Das Domkapitel halte das Geschäft vor allem deswegen für gerechtfertigt, weil der Erlös der Domkirche - womit nur der Dombau gemeint sein konnte - zugute kommen werde („ratam habemus et eidem venditioni litteris presentibus consentimus, maxime quia eandem pecuniam in utilitatem et fructum nostre ecclesie novimus esse versam“). Damit aber die Übereinstimmung des Willens beider, des Domkapitels und seines Bischofs, für alle noch unanfechtbarer sein werde, habe er, Dompropst Dietrich, befohlen, dass die ausgefertigte Urkunde mit dem *Kirchensiegel*

2654 UB Naumburg II, 2000, S. 156. (Nr. 132).

Die Liste der Zeugen dieser ersten unter der Leitung des Dompropstes Dietrich stattfindenden Synodalversammlung enthält geistliche und weltliche Vertreter und liest sich wie folgt:

„Huius rei testes sunt:

Willebrandus Magdeburgensis prepositus, Ludewicus custos, Volcmarus, Albertus de Grizheim, Gunpertus de Cozowe, Fridericus scolasticus, Heinricus de Strazberc, Heinricus de Appolde, Theodericus de Crimazowe, canonici Nuenburgenses; Iohannes abbas sancti Georgii in Nuenburcz, Heinricus prior ibidem, Theodericus de Gosteriz, Theodericus cognatus abbatis, Heinricus Saxo, monachi sancti Georgii in Nuenb(urc), Sifridus, Waltherus, canonici Misnenses;

Heinricus de Cozowe, Reinardus de Strele, milites, Alexander, Wilhelmus, Rupertus, Theodericus, Hartwicus, laici,

et alii quam plures tam clerici quam laici.

Acta sunt hec Nuenburc, anno gracie M^o.CC^o.XXX^o.IIII^o., indictione VIIa., datum per manus Ludewici Nuenburgensis canonici et custodis III^o. kalendas septembris.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 157. (Nr. 132).

versehen werde. („Et ut nostre consensus voluntatis magis constare valeat universis, presentem paginam exinde conscriptam *sigillo nostre ecclesie* iussimus insigniri“).²⁶⁵⁵

Seit August 1236 erschien Dietrich auch in den Urkunden ausdrücklich unter der Bezeichnung *Dompropst* („maior praepositus“). Am 7. August 1236 verlieh Bischof Engelhard auf einer Versammlung der Geistlichkeit in der Naumburger *Marienkappelle* („in capella beate virginis in Nuenburg) der Moritzkirche der Stadt mit Zustimmung des Domkapitels das Recht, die seinem Patronat unterstehende Pfarrkirche in Hohenmölsen mit Ordensbrüdern oder Weltgeistlichen zu besetzen und Überschüsse, wenn die Erträge höher sein sollten als die festgesetzten Ausgaben, zum Eigengebrauch und zu weiteren Pfründen für Geistliche zu verwenden. („liceret eis vel sui ordinis fratres vel etiam clericos seculares plebis rectores instituere et proventus ipsius ecclesie, si qui superfuerint institutis, in usus proprios ac stipendia fratrum convertere.“). Am Schluss dieser Urkunde, als deren Verfasser Bischof Engelhard selbst unterzeichnete, war eine schriftlich fixierte Erklärung des Propstes Dietrich und des Dekans Dietrich angefügt, welche im Namen des Domkapitels der Entscheidung des Bischofs ihre Zustimmung erteilten und sich dabei als Co-Autoren („conscribi fecimus“) bezeichneten, was sie durch ihr eigenes Siegel bekräftigten. Wörtlich erklärten die beiden Domkanoniker: „Wir aber, Propst Dietrich, Dekan Dietrich und das gesamte Kapitel der Naumburger Kirche waren anwesend und haben dieser Handlung [sc. des Bischofs] zugestimmt, und um unserer Zustimmung auf der vorliegenden Urkunde Ausdruck zu verleihen, haben wir sie durch unser Siegel mit unterfertigt („Nos vero Theodericus prepositus, Theodericus decanus totumque Nuenburgensis ecclesie capitulum presentes interfuimus et consensimus huic facto et ad exprimendum consensum nostrum presens scriptum sigillo nostro fecimus consingnari.“).

Die Wichtigkeit dieser Übereignung von Pfarrrechten an das Naumburger Moritzkloster wurde unterstrichen durch die Anwesenheit des Magdeburger Erzbischofs Wilbrand, des vormaligen Dompropstes von Magdeburg. Gleichzeitig erschien zum ersten Mal in der Reihe der führenden Mitglieder des Naumburger Domkapitels der Scholastikus Petrus, der in der Liste der Kleriker, welche vom Magdeburger Erzbischof angeführt wurde, an zwölfter Stelle erschien, während Dompropst Dietrich gleich hinter dem Erzbischof an zweiter Stelle genannt war.²⁶⁵⁶

2655 UB Naumburg II, 2000, S. 171 (Nr. 146) (1236 März 19. Naumburg).

2656 Die Liste der Zeugen, welche ausschließlich Geistliche als Teilnehmer dieser Versammlung in der Naumburger Marienkappelle anführt, liest sich wie folgt:

„Testes sunt hii:

venerabilis dominus Willebrandus Magdeburgensis archiepiscopus, Theodericus maior

Die Durchsetzung des Dompropstes Dietrich zum Naumburger Bischof

Als Bischof Engelhard am 4. April 1242 verstarb, wählte das Naumburger Domkapitel als Nachfolger - wie bereits in anderem Zusammenhang erwähnt - ²⁶⁵⁷ nicht den an erster Stelle im Domkapitel amtierenden Propst Dietrich, sondern den erst an fünfter Stelle hinter Propst, Dekan, Kustos und Kellermeister rangierenden Scholastikus Petrus, der zum Zeitpunkt seiner Wahl gerade außerhalb Naumburgs, vielleicht zu Studien an der Hochschule in Paris, weilte. ²⁶⁵⁸

prepositus, Theodericus decanus, Otto maior prepositus Herbipolensis, Volmarus, Albertus de Grizh(ei)m, Gumpertus, Fridericus custos, Henricus cellerarius, Henricus de Appolde, Petrus scolasticus, Henricus de Vlugellesberg, Albertus de Lesten, canonici Nuenburgenses.

Acta sunt hec anno gracie M^o.CC^o.XXXVI^o., indictione IXa., septimo idus augusti, pontificatus nostri anno XXIX, in capella beate virginis in Nuenburg.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 174 (Nr. 148) (1236 August 7. Naumburg).

2657 Siehe Kap. II. 1. (*Der Naumburger Stifterzyklus*).

2658 Vgl. Möbius (1989a, S. 97), der - freilich unter Absehung der unehelichen Geburt Dietrichs - in der Nichtberücksichtigung des Naumburger Dompropstes als Kandidat für die Nachfolge Engelhards einen Affront des Domkapitels erblickt:

„Nach Engelhards Tod wählten die Naumburger Domherren den Scholastikus Peter zum neuen Bischof, nicht, wie es Herkommen und Sitte geboten hätten, den langjährigen Propst Dietrich. Aus dem Propststand waren in diesen Jahrzehnten zum Bischof berufen worden zum Beispiel die Erzbischöfe Rainald von Dassel, Engelbert von Köln, Wilbrand von Magdeburg und Gerhard von Bremen, die Bischöfe Wedekind von Minden, Gerhard von Münster, Dietrich von Schwerin, Albert von Freising und Heinrich I. von Bamberg. In der hierarchischen Ordnung des Mainzer Domstifts stand der Scholastikus nach Propst, Dekan, Kustos und Kantor am unteren Ende der Reihe derer, die Verantwortung für das Ganze trugen. Bischofsberufungen von Scholastern scheinen unüblich gewesen zu sein.“ (Ebd.)

Die durch Möbius unter Berufung auf Schlesinger (1952, S. 38) gemachte Angabe, dass Dietrich „seit 1230 als Propst dem Kapitel“ vorstand, muss - wie gezeigt wurde - korrigiert werden: bis 1233 ist Gerlach Propst und erster Mann des Kapitels, der auch maßgebend den Einigungsvertrag mit Zeitz in Merseburg 1230 ausgehandelt hat. Dietrich erscheint in den Urkunden erstmals am 30. August 1234 als Dompropst (siehe Fußnote 2653).

Nach Lepsius (1846, S. 81 u. n.300) soll Engelhard 1241 noch nach Rom gereist sein, „um dort an den Schwellen der beiden großen Apostel St. Peter und St. Paul, der Schutzheiligen seiner Kirche, zu beten und sein Gotteshaus ihrem Schutze zu empfehlen, demnächst aber im Gefühl seiner sinkenden Kräfte den Papst Innocenz um die Entlassung aus seinem geistlichen Amte zu ersuchen, die ihm bewilligt wurde.“

Bei dieser Darstellung beruft sich Lepsius auf die Chronik des Paul Lange, übersieht aber, dass Innozenz IV., den Engelhard 1241 bei einem Rombesuch noch um seine Entlassung gebeten haben soll, erst am 25. Juni 1243 zum Papst gewählt wurde, so dass sich diese Nachricht allenfalls auf Gregor IX. beziehen könnte.

Dem Naumburger Gymnasialprofessor Selmar Lüttich (1902, S. 15) zufolge bezeichnet der 4. April 1242 nicht den Todestag, sondern - mit Hinweis auf das Kalendar der Kirche zu Pegau - den „Begräbnistag“ Engelhards, doch hält Schlesinger (1962, II, S. 133) dagegen, dass *depositio* „nicht die Beisetzung, sondern den Tod [*Todestag*]“ bezeichne (vgl. UB

In Abwesenheit des zum Nachfolger Engelhards gewählten Scholastikus' Petrus gelang es freilich Markgraf Heinrich, die Wahl rückgängig zu machen und in einem zweiten Wahlvorgang seinen Halbbruder Dietrich - der aufgrund seiner unehelichen Geburt für das Episkopat ohne päpstlichen Dispens kirchenrechtlich zunächst nicht dafür in Frage gekommen war - als Bischof durchzusetzen, wobei Heinrich sich auf das *Recht oder doch die Macht des Schirmvogts* berufen konnte, welche den Wettiner Markgrafen für die Naumburger Bischofskirche zustehe.²⁶⁵⁹ Die Annullierung der ersten Wahl und die Durchführung einer zweiten mit dem Ergebnis, dass Dompropst Dietrich den Scholastiker Petrus als gewählten Bischof verdrängte, fiel in die papstlose Zeit nach dem Pontifikat Gregors IX., der am 22. 8. 1241 verstorben war, und einer fast zweijährigen Sedisvakanz, die erst durch die Wahl Innozenz IV., der am 25. 6. 1243 gewählt werden sollte, ein Ende fand.²⁶⁶⁰

Nach seiner erzwungenen Wahl rief Dietrich als *Electus* erstmals am 8. Juni 1243 eine *Synodalversammlung* im Naumburger Dom zusammen, wo er einen Vertrag zwischen dem Ritter Otto von Lichtenhain und dem Kloster Pforta beurkundete und mit seinem Siegel versah („*paginam conscriptam sigillorum nostrorum appensionibus iussimus insigniri*“). Dietrich leitete die Versammlung in der Art, wie er dies in den letzten Amtsjahren Engelhards bereits verschiedentlich als Propst des

Naumburg II, 2000, S. 209 oben (Nr. 184)), eine Auffassung, die durch die Belege bei Niermeyer/van der Kieft (2002, S. 421b, s.v. *depositio*, nr. 4 und 5) gestützt wird. (*Hinweis K. Vollmann*)

²⁶⁵⁹ Vgl. Schmarsow 1892, S. 9.

Jedenfalls stimmen alle Berichte darin überein - was *ex eventu* ja auch plausibel erscheint -, dass der Einfluss des Meißner Markgrafen Heinrich, des Halbbruders des schließlich zum Bischof gewählten Dietrich, bei dessen nachträglicher Wahl (und der Annullierung der ersten Wahl des Magister Petrus, zu der keine Urkunde vorliegt) den Ausschlag gegeben habe. (Vgl. auch Herrmann 1973, S. 66.)

Nach Selmar Lüttich (1902, S. 15) hat bei der Wahl Dietrichs auch der Magdeburger Erzbischof Wilbrand eine Rolle gespielt:

„Nach Engelhards Ableben wurde ein magister artium Namens Peter, der sich damals noch auf der hohen Schule zu Paris den Studien widmete, durch kanonische Wahl des Domkapitels zum Bischof berufen. Da jedoch der Markgraf Heinrich der Erlauchte, der Sohn Markgraf Dietrichs des Bedrängten, mit dieser Wahl deshalb nicht zufrieden war, weil er die Beförderung seines Bruders Dietrich zur Bischofswürde wünschte, so versuchte er durch seinen mächtigen Einfluß die Wahl rückgängig zu machen und die Stimmen für seinen Bruder zu gewinnen. Seine Bemühungen hatten Erfolg, da er auch den Erzbischof Wilbrand auf seine Seite zu bringen gewußt hatte. Peter, der herbeigeilt war, um den bischöflichen Stuhl zu besteigen, mußte trotz seiner Beredsamkeit nach langen Kämpfen seinem übermächtigen Gegner weichen.“

²⁶⁶⁰ Der zwei Monate nach Gregors IX. Tod gewählte Cölestin IV. (25. 10. - 10. 11. 1241) überlebte seine Wahl nur um 15 Tage und hat während seines Pontifikats nie eine Amtshandlung durchgeführt. (Vgl. Kelly 1988 (Lex.), S. 208f.)

Domkapitels getan hatte. Die Tatsache, dass der Electus im Naumburger Dom einen offiziellen Rechtsakt vornahm und einen Vertrag beurkundete, zeigte, dass der erwählte Dietrich noch vor seiner Ordination (die erst 1245 durch den Mainzer Erzbischof erfolgen sollte) und bereits vor Erhalt der päpstlichen Dispens (Innozenz IV. wurde erst am 26. Juni 1243 zum Papst gewählt) als Electus sein Amt mit voller Autorität und in offensichtlicher Aussöhnung mit dem Domkapitel ausübte. Denn neben dem Dekan Heinrich, der als Mitverfasser des Vertrages am Beginn des Schriftsatzes erschien, war unter den namentlich angeführten Unterzeichnern der Urkunde an vierter Stelle „Petrus scolasticus“ genannt, eben jener Petrus, den Dietrich noch vor Jahresfrist am Antritt seines bischöflichen Amtes gehindert und schließlich selbst verdrängt hatte, woraus man im Nachhinein auf eine Einigung innerhalb des Domkapitels zugunsten Dietrichs schließen konnte. Dietrich betonte als Verfasser der Urkunde im Schlusssatz, dass er nicht nur von den beiden Parteien des Vertrages, dem Abt des Klosters von Pforta und dem Ritter Otto von Lichtenhain, sondern auch vom Domkapitel um die Besiegelung und Bestätigung der Urkunde gebeten worden sei („rogati ab abbate et conventu necnon Ottone pluries memoratis super eis presentem paginam conscriptam“). In der Urkunde selbst aber nannte Dietrich die Zusammenkunft im Naumburger Dom, die eine große Zahl geistlicher und weltlicher Würdenträger zum ersten Mal unter seinem episkopalen Vorsitz (als Electus) versammelte, eine *Naumburger Synode* („synodus Numburgensis“).²⁶⁶¹

Nur sieben Wochen später berief der *Electus* Dietrich für den 27. August 1243 eine weitere Synodalversammlung ein. Die Urkunde über das Verfahren einer adeligen Dame aus Weißenbach gegen das Kloster zu Altenburg, dem wieder zahlreiche Vertreter des geistlichen und weltlichen Standes als *testes* beiwohnten, lässt fast wie bei einer Reportage etwas von der Dramatik dieser Gerichtsverhandlung spürbar

2661 Der Satz, welcher die Subscriptio mit den Zeugen einleitet, hebt hervor, dass die Urkunde einen Rechtsakt dokumentiert, der auf einer *Naumburger Synode* („in synodo Numburgensi“) beschlossen worden ist:

„Data anno gratie M^oCC^oXLIII, sexto idus iunii, in *synodo Numburgensi* in presenta eorum, quorum nomina sunt subscripta:

Volmarus de Rosenvelt, Fridericus custos, Henricus de Strazburg, Petrus scolasticus, Henricus de Vlugsilburg, Heidenricus de Zangenburg, Albertus de Leischen, canonici Numburgenses, Brunungus abbas de Grunhayn, Heroldus Cicensis prepositus, Cunradus dictus de Clovilochsdorph canonicus Merseburgensis;

Eberhardus de Greifenburg, Volmarus de Camburg, Hugo de Brisenitz, milites, et alii quam plures.

Data anno et die premissis, indictione I.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 213f. (Nr. 188) (1243 Juni 8. Naumburg).

werden. Die unterlegene Partei - es war die Edelfrau aus Weißenbach - unterlag im Verfahren nicht nur in der Sache, sondern sah sich vor der Versammlung zu einer Selbstdemütigung gezwungen. Adelheid wurde aufgefordert, öffentlich Reue zu zeigen, dass sie überhaupt gerichtlich Ansprüche gegen das Kloster in Altenburg durchzusetzen versucht habe, und dafür um Verzeihung zu bitten. Die Edelfrau leistete denn auch diese Selbstverurteilung und Reue. Sie habe, verleitet durch schlechte Ratgeber („a quibusdam inducta“), einen widerrechtlichen Prozess angestrengt und bitte nun demütig den Propst und den Konvent bei Gott, dass beide ihr, soviel sie selbst der Kirche Beschweren, Mühen und Ausgaben mit dem durch sie begonnenen Prozess verursacht habe, aus frommer Zuneigung und reiner Gnade in Barmherzigkeit verzeihen möchten („supplicans nunc preposito et predicto conventui propter deum, quatenus gravamen ecclesie illatum per ipsam per labores et expensas predictae questionis mote et incepte ab ipsa sibi dignarentur ex pio affectu et pura gracia misericorditer indulgere“).

Diese Einsicht der Klägerin, die sich so selbst zur Angeklagten und Schuldigen machte, erübrigte es dem Electus Dietrich als Richter einen Schiedsspruch zu fällen, weshalb er sich in seinem Urteil mit der Schilderung des evidenten Falles und der anschließenden Aufführung der Zeugen begnügte, welche diesem Schauspiel synodaler Gerichtsbarkeit beigewohnt hatten. Unter den zahlreichen Anwesenden des Synodalgerichts - das Urteil vermerkte mit der üblichen Formel, dass es nicht wenige waren (*et alii quam plures*) - überwogen unter den namentlich oder durch ihren Herkunftsort bezeichneten Teilnehmern die Geistlichen (ein Abt, zwei Pröpste, vier Magister, ein Dekan, ein Kustos und ein Kellermeister, dazu die Kanoniker von Merseburg, Naumburg und Zeitz), während von den Laien (*laici*) des Synodalgerichts nur vier namentlich genannt waren, die wohl alle dem Stand der Ritter angehörten.²⁶⁶²

2662 Das Verfahren vor dem Naumburger Synodalgericht am 27. August 1243 in der Streitsache der Adelheid von Weißenbach gegen das Bergerkloster Altenburg wegen 3 Hufen in Nuendorf wird im Urteil des Electus Dietrich wie folgt geschildert:

„Th(eodericus) dei gracia Nuenburgensis electus universis hanc litteram inspecturis eternam in Christo salutem.

Notum facimus tam presentibus quam futuris, quod domina Adelheidis de Wicenbach in causa, quam moverat de proprietate et super questione trium mansorum in Nuendorfa contra prepositum montis sancte Marie virginis in Aldenburc in suam ecclesiam coram nobis in iudicio nostro *cecidit* publice protestans, quod contra ius ecclesie a quibusdam inducta iniustam moverat et inceperat questionem supplicans nunc preposito et predicto conventui propter deum, quatenus gravamen ecclesie illatum per ipsam per labores et expensas predictae questionis mote et incepte ab ipsa sibi dignarentur ex pio affectu et pura gracia misericorditer indulgere.

Ad huius rei evidenciam hanc litteram sigillo nostro fecimus consignari et testium

Innozenz IV. und die Anfänge des Episkopats Dietrichs II.

In die Zeit der beiden ersten Synodalversammlungen des Electus Dietrich in Naumburg (8. Juni und 27. August 1243) fiel in Anagni in Latium nach 18monatiger Sedisvakanz (oder nach 22monatiger, wenn man das bedeutungslose Episkopat Cölestins IV. vom Oktober 1241 hinzunimmt) die Wahl des Genuesen Sinibaldo Fieschi, des Sohnes des Grafen Hugo von Lavagna, zum Papst am 25. Juni 1243. Innozenz war 1226 zum Richter an die Kurie berufen und unter Gregor IX. (1227-1241) 1227 zum Kardinalpriester und Vizekanzler ernannt worden und fungierte 1235-1240 als päpstlicher Statthalter in der Mark Ancona. Um sich „ein Netz politischer Stützpunkte zu schaffen“, vertraute der neue Papst nach seinem Amtsantritt „in nie dagewesenem Ausmaß der Vetternwirtschaft.“ Wie Innozenz III. (1198-1216), dessen Name der Genueser Grafensohn als Papst annahm, vertrat Innozenz IV. die Auffassung, dass der Papst als *Stellvertreter Christi* den weltlichen Fürsten übergeordnet sei.²⁶⁶³

subscriptorum inscriptione firmiter muniri.

Testes sunt:

abbas Puzaviensis, prepositus de Lusniz, prepositus in Crimazowe, magister Hildebrandus et magister Cunradus, canonici Mersburgenses, magister Petrus, Heinricus de Zangenberc, magister Albertus de Lesdene, canonici Nuenburgenses, Cunradus decanus, Cunradus custos, Albertus cellerarius, canonici Cycenses;

laici: Heinricus *miles* de Kozowe, Heinricus de Polec, Heinricus et Guntherus de Krimazowe, Hugo de Hoikenwalde et alii quam plures.

Acta sunt hec anno domini M^o.C^o.C^o.X^o.LIII^o., indictione prima, VI^o kal. septembris.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 215f (Nr. 191) (1243 August 27). (*Herr.*, G.S.)

Die Angabe der Niederlage Adelheids vor dem Synodalgericht des Electus mit den Worten, dass diese in seinem Prozess *gescheitert* sei - *in iudicio nostro cecidit* - erinnert im Wort *cecidit* auffallend (wenn auch nur zufällig) an die Kennzeichnung des *gefallenen* Dietmar, des *Ditmarus comes occisus*, im Naumburger Westchor.

2663 Kelly 1988 (Lex.), S. 209.

John Kelly zeichnet das Bild eines durch und durch korrupten Papstes („ebenso skrupellos in der Wahl seiner Mittel wie entschlossen bei der Durchsetzung seiner Ziele“; ebd.), der schließlich in der Bulle *Ad extirpanda* die Folter zur Erpressung von Geständnissen durch die Inquisitionsgerichte päpstlich sanktioniert hat:

„Kirchliche Stiftungsgelder behandelte er als päpstliche Einkünfte, und seine Ausbeutung des Systems der päpstlichen Pfründenprovision (d. h. das Recht des Papstes, leerstehende Pfründen über den Kopf des eigentlichen Schutzherrn hinweg zu besetzen) rief einen Skandal hervor. 1252 führte er in Italien die Inquisition als ständige Einrichtung ein und vereinigte alle früheren päpstlichen und kaiserlichen Verfügungen in der Bulle *Ad extirpanda* (15. Mai), die den Einsatz der Folter zur Erpressung von Bekenntnissen sanktionierte.“ (Kelly 1988 (Lex.), S. 210.)

Hans Kühner (1956 (Lex.), S. 73), ein katholischer Gelehrter, der seine Studien im Vatikan betrieb, urteilt über Innozenz IV: „Innozenz, dem Ludwig der Heilige die dauernde Überschreitung seiner Kompetenzen zum schweren Vorwurf machte, war als Jurist

Noch von Anagni aus, wo Innozenz gewählt wurde, erging am 21. Juli 1243 eine Anweisung an den Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein, dem Naumburger Electus Dietrich trotz seiner unehelichen Geburt die kirchlichen und bischöflichen Weihen zu erteilen.²⁶⁶⁴ In einem weiteren Schreiben, das die päpstliche Kanzlei noch am selben Tag aufsetzte und dem Boten nach Mainz mitgab, war der Dispens des ersten Briefes wiederholt. Daneben waren die Gründe dargelegt, warum der Anerkennung Dietrichs als Naumburger Bischof von päpstlicher Seite nichts im Wege stehe. Er sei - so Innozenz an den Mainzer Erzbischof - durch dessen demütige Bitte gnädig gestimmt worden, dem geliebten und zum Bischof gewählten Propst der Naumburger Kirche, den einst sein Vater, der Meißner Markgraf, noch zu Lebzeiten seiner rechtmäßigen Ehefrau mit einer Freigeborenen gezeugt habe, von diesem Makel freizusprechen und seine Ernennung zuzulassen. Wenn der genannte Propst, wie er durch vertrauenswürdige Zeugen erfahren habe, sich befeißige, den Makel, den er von seinen Eltern empfangen habe, zu sühnen und ein Leben in Reinheit zu führen, und auch befähigt sei zu sittlichem Wandel und in den Wissenschaften gebildet, sei er geneigt, Siegfried aufzutragen, den Propst aufgrund päpstlicher Vollmacht von dem, was zurückliege, zu dispensieren. Wenn die Wahl auf kanonische und einvernehmliche Weise zustande gekommen sei, solle Siegfried den Propst zum Bischof weihen.²⁶⁶⁵

bedeutend, als Papst zwiespältig und ohne jede innere Größe: ein in der Wahl seiner Mittel rücksichtsloser Politiker, der sinnlos Könige absetzte und bannte - außer dem Kaiser noch Sancho II. von Portugal und Jacob I. von Aragon. Geldgier, Hinterlist und schrankenloser Nepotismus haben ihn verhaßt gemacht. Er ermächtigte die Herrscher zur Anwendung der Folter gegen Ketzer und beanspruchte die Lehensoberhoheit über alle Herrscher und Völker“.

Zum Nepotismus Innozenz' IV. siehe auch Fußnoten 2673 u. 2674.

2664 Das Schreiben Innozenz' IV., in welchem er den Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein auffordert, dem Naumburger Electus die Dispens zur Erlangung aller geistlichen und bischöflichen Würden zu erteilen, hat folgenden Wortlaut:

„... Archiepiscopo Maguntino. Eterni regis filius - Sane ex parte tua nobis fuit humiliter supplicatum, ut, cum dilecto filio .. preposito Nuemburgensi, quem clare memorie Th(eodericus) marchio Misnensis coniugatus genuit de soluta, non obstante defectu huiusmodi quod ad sacros ordines promoveri, honores ecclesiasticos et episcopalem recipere valeat dignitatem, si eum ad hoc canonicè vocari contingat, dispensare misericorditer dignemur - mandamus quatinus consideratis omnibus, que circa idoneitatem persone fuerint attenenda cum memorato preposito super premissis auctoritate nostra dispenses - Dat. Anagnie, XII kalendas augusti, anno primo.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 214 (Nr. 189) (1243 Juli 21. Anagni).

2665 Das zweite Schreiben Innozenz' vom selben Tag (21. 7. 1243), das mit der Wiederholung des Dispenses des ersten Briefes und der Billigung der Wahl Dietrichs zum Naumburger Bischof (vorbehaltlich der Prüfung der Wahl durch den Mainzer Erzbischof) anhebt und damit einer Anerkennung des Electus als Bischof gleichkommt, hat in seinen weiteren Teilen noch folgenden Wortlaut:

Am 30. September 1244 verschickte Erzbischof Siegfried aus Mainz einen Visitationsbescheid an das Domkapitel in Naumburg, der genaue Kenntnis von der Durchführung des Chorgesangs im Naumburger Dom verriet. Der Erzbischof wies bei allgemeinem Lob der Naumburger Kanoniker auf einige Mängel hin, die abgestellt werden müssten. Vor allem müssten diejenigen Kanoniker, die ein bestimmtes Amt übernommen hätten, wie der Dekan oder Kantor, für die Einhaltung der Disziplin sorgen. So seien ihm Fehler beim Chorgesang aufgefallen, die auf das Konto des Kantors gingen. Der Kantor (wenn er schon das Amt aufgrund irgendeines Erbhofes innehatte) müsse jemanden bestimmen, der die Aufgabe tatsächlich auch durchführen und den anderen die Psalmen beibringen und die Tonarten richtig vortragen könne („Ceterum, quia ex defectu cantoris frequenter erratur in choro, decernimus, ut, cum certi redditus fuerint ex antiquo cantorie officio deputati, persona aliqua ex canonicis designetur ab eo, ad quem locatio huius officii noscitur pertinere, que inponendo psalmos et tonos formando ac aliis cantoris officium exequatur“).²⁶⁶⁶

„ .. Archiepiscopo Maguntino. Eterni regis filius - Sane ex parte tua nobis fuit humiliter supplicatum, ut cum dilecto filio .. Nuemburgensis ecclesie preposito ad ipsam ecclesiam in episcopum postulato, quem pater eius clare memorie quondam marchio Misnensis adhuc sua vivente legitima uxore ex ingenua genuit et soluta, super defectu huiusmodi dispensare misericorditer et postulationem eius admittere dignaremur.

Cum igitur, sicut ex fidedignorum accepimus testimoniis et utique acceptamus, dictus prepositus contractam a parentibus maculam satagat expiare, vite munditiam amplexatus, moribus informatus honestis et litterarum scientia eruditus, tuis devotis precibus inclinatus, tibi, de cuius fide ac discretione plenam in domino fiduciam obtinemus, presentium auctoritate mandamus, quatinus consideratis omnibus, que circa idoneitatem persone fuerint attendenda, cum memorato presbytero super premissis auctoritate nostra dispenses, prout honori et utilitati ecclesie ac sue salute videris expedire, postulationem ipsius, si eam canonicè et concorditer celebratam inveneris, de benignitate consueta sedis apostolice admittendo.

Dat. Anagnie, XII kalendas augusti, anno primo.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 214f (Nr. 190) (1243 Juli 21. Anagni).

2666 UB Naumburg II, 2000, S. 224 (Nr. 197) (1244 September 30. Erfurt).

Zum Visitationsbericht des Mainzer Erzbischofs vgl. Lüttich (1898, S. 27), der die Visitation selbst hypothetisch in Zusammenhang mit der von ihm für den 29. Juni 1244 angenommenen Weihe des Doms bringt, die vom Mainzer Erzbischof vorgenommen worden sein soll:

„Diese durch einen so hohen Kirchenfürsten im Auftrage des Papstes ausgeführte Reformation [*sc. Visitation*] dürfte in naher Beziehung zu der Weihe unsres Domes stehen. Wie man, um einen Festtag würdig zu begehen, sich und seinem Hause ein festliches Ansehen giebt, wie man zuvor sein Herz läuterte, um sodann in der Kirche den an bestimmten Festtagen gespendeten Ablaß empfangen, wie man sich mit Weihwasser zu besprengen und dann erst, innerlich gereinigt, das Gotteshaus einzutreten pflegte, so wird es auch vor der Domweihe geschehen sein, daß durch Siegfried die vollendete Kirche mit den zugehörigen Gebäuden revidiert und die Geistlichkeit durch Abstellung eingerissener

Im Visitationsbericht fand sich auch eine Notiz Erzbischof Siegfrieds, dass eine durch den Markgrafen Heinrich zur Wiedergutmachung eines Schadens an einem Mitglied des Domkapitels bezahlte Summe von 100 Mark zum Erwerb eines Landgutes verwendet werden solle, dessen Ertrag der Propst wiederum zur Finanzierung von Präbenden gebrauchen könne („Precipimus eciam, quod de centum marcis, quas nobilis vir marchio Misnensis dedit ecclesie in restaurum dampni, quod olim cuidam canonico irrogaret, predium comparetur, cuius proventus prepositus ecclesie percipiat, ut fratribus de prebendis suis melius valeat respondere.“).²⁶⁶⁷ Zum Schluss redete der Mainzer Erzbischof den Electus direkt an: „Deswegen tragen wir es eurer Einsicht auf, erwählter Herr, Kraft der Autorität, die wir ausüben, alles das, was oben gesagt wurde, in der Weise auszuführen, wie es eure Umsicht dem apostolischen Stuhl und uns mit Recht schuldet, damit es euch selbst nicht weniger zum Verdienst vor Gott gereiche.“ Und Erzbischof Siegfried fügte noch hinzu: „Die Leugner und Rebellen aber werdet ihr durch kirchliche Zensur im Zaum halten.“²⁶⁶⁸

Die Diözese Naumburg war dem erzbischöflichen Stuhl in Magdeburg unterstellt. Dennoch waren die beiden Briefe des neu gewählten Papstes Innozenz IV. im Jahr 1243 von Anagni nicht nach Magdeburg, sondern nach Mainz adressiert worden, und die Visitation des Naumburger Bistums erfolgte 1244 gleichfalls nicht von Magdeburg aus, sondern von Mainz, wie der soeben angeführte Visitationsbericht des Mainzer Erzbischofs vom 30. September 1244 dokumentiert. Die Erklärung für diese Nichtberücksichtigung des Magdeburger Erzbischofs Wilbrand gab ein Schreiben des Papstes, welches vom 3. Februar 1245 datierte und nunmehr in Lyon, wo der Papst sich zur Vorbereitung des 13. ökumenischen Konzils aufhielt, abgefasst war. Es war wieder an den Mainzer Erzbischof Siegfried III. von Eppstein

Mißbräuche reformiert wurde.“

2667 UB Naumburg II, 2000, S. 225 (Nr. 197).

Holger Kunde (2007, S. 234) sieht in dem durch Markgraf Heinrich den Erlauchten geschädigten Kanoniker den Scholastikus Petrus - „(...) die zeitliche Nähe der Wiedergutmachungszahlung nach der Durchsetzung Dietrichs (lässt) mit hoher Wahrscheinlichkeit in Magister Petrus den vom Markgrafen geschädigten Kanoniker erkennen“ -, dem durch die nachträgliche Wahl Dietrichs das Bischofsamt wieder entzogen wurde, wofür Markgraf Heinrich das Domkapitel (nicht den Scholastikus Petrus) mit der Summe von 100 Mark Silber entschädigt (oder - wenn man so will - *besticht*).

2668 „Ideoque discretioni vestre, domine electe, qua fungimur auctoritate, mandamus, quatinus omnia supra dicta taliter exequi procuretis, quod diligencia vestra sedi apostolice et nobis merito debeat esse grata et nichilominus fiat vobis meritorium apud deum; contradictores et rebelles per censuram ecclesiasticam conpescatis.

Dat. Erfordie, anno domini M^oCC^oXLIII^o, II kl. octobris, pontificatus nostri anno quintodecimo.“ (Ebd.) (Nr. 197).

gerichtet und enthielt die Mitteilung des Papstes an Siegfried, dieser möge für *unseren geliebten Sohn*, den Electus von Naumburg, da dessen Metropolitanbischof durch die Fessel der *Exkommunikation* gebunden sei, das Amt der Weihe übernehmen, wobei der Papst hinzufügte, dass dadurch kein Präjudiz für die Metropolitanzugehörigkeit des Bistums Naumburg geschaffen würde.²⁶⁶⁹

Nur 17 Tage später erreichte den Electus in Naumburg selbst ein erstes Schreiben des Papstes (vom 20 Februar 1245), in welchem dieser einer Bitte Dietrichs entsprach und ihn von einer Teilnahme am Konzil in Lyon befreite.²⁶⁷⁰ Dass Innozenz IV. hierbei nicht die Befreiung des Electus von den Mühseligkeiten der Reise beabsichtigte, sondern diesen für Aufgaben in seinem eigenen Bistum benötigte, zeigte ein drei Monate später (am 18. Mai 1245) abgeschickter Brief aus Lyon, der nun nicht mehr an den *Electus*, sondern an den *Bischof* und Amtsbruder in Naumburg gerichtet war und diesen aufforderte, die Wahl einer Kanonisse zur Äbtissin von Gernrode in der Halberstädter Diözese zu prüfen und gegebenenfalls zu bestätigen.²⁶⁷¹ Innozenz spendete dem verehrten Bruder Dietrich und

2669 „Presentium tibi auctoritate mandamus, quatinus dilecto filio .. electo Nuemburgensi, cum eius metropolitanus vinculo sit excommunicationis astrictus, munus consecrationis impendas, nullo per hoc eius metropolitane ecclesie preiudicio in posterum generando. Dat. Lugduni, III nonas februarii, anno II.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 227 (Nr. 199) (1245 Februar 3. Lyon).

Vgl. Horch 2001, S. 177 und nn. 777 u. 778.

2670 „.. electo Nuemburgensis. Licet te ac alios prelatos ad concilium, quod favente domino celebraturi sumus in proximo, duxerimus evocandos, volentes tamen tibi, quem favore prosequimur, facere gratiam specialem ac tuis parcere laboribus et expensis, a labore itinerandi ad nostram presentiam occasione predicti concilii auctoritate presentium te duximus absolvendum. Dat. Lugduni, X. kal. martii, anno II.“ (UB Naumburg II, 2000, S. 227 (Nr. 200) (1245 Februar 20. Lyon).

Aus der Befreiung Dietrichs von einer Teilnahme am Konzil in Lyon schließen Stange/Fries (1955, S. 53, n.1) auf eine Gegnerschaft Dietrichs zur staufischen Partei („Als Gegner der staufischen Partei genoß Dietrich die Gunst Papst Innozenz IV. In einem Schreiben von 1245 erließ dieser Dietrich ‚die Mühen und Ausgaben einer Reise‘ zum Konzil von Lyon (Juni - Dezember 1245) gegen Friedrich II.“).

Aus der Befreiung Dietrichs von einer Teilnahme am Konzil in Lyon ist aber lediglich zu schließen - wie die nachfolgenden Aufträge Innozenz' IV. an Dietrich zeigen (s.u.) -, dass der Papst den Bischof in dessen Heimatdiözese benötigte.

2671 Aus den beiden vorgenannten Schreiben Innozenz' IV. an Dietrich lässt sich, wie Stange/Fries (1955, S. 51 (n.26)) bemerken, das Datum der Bischofsweihe auf den Zeitraum zwischen den beiden Urkundendaten eingrenzen:

„Zum Bischof wurde Dietrich zwischen dem 20.2.1245, wo er zum letzten Male als *Electus* in einer Urkunde auftritt, und dem 18.5.1245 [geweiht], wo er als *Bischof* von Naumburg vom Papst beauftragt wird, die Wahl Irmgards zur Äbtissin von Gernrode zu prüfen und gegebenenfalls zu bestätigen.“

Nach einem Urkundenvermerk bei Lepsius (1846, S. 296, Nr. 66) grenzen die Autoren

zunehmenden Bischof von Naumburg seinen apostolischen Segen und teilte ihm mit, dass ihm von einem Teil der Kanonissen des Klosters Gernrode in der Halberstädter Diözese, welches ohne Vermittlung unmittelbar der römischen Kirche unterstehe, die Wahl einer neuen Äbtissin berichtet worden sei. Die Nonnen hätten sich dem Brauch gemäß versammelt und unter Anrufung der Gnade des heiligen Geistes die in Christo geliebte Schwester Irmengard, eine dem Vernehmen nach fürsorgliche und sittsame Kanonisse des Gernroder Klosters, auf kanonische Weise und in Eintracht zu ihrer Äbtissin gewählt.

Die Schwestern würden ihn nun demütig bitten, da es für sie schwierig sei, den apostolischen Stuhl zur Bestätigung und zum Erhalt der Gabe des Segens selbst aufzusuchen, den Auftrag zu delegieren, und die auf rechtmäßige Weise vorgenommene Wahl zu bestätigen und die Gewählte zu weihen. Innozenz trug Bischof Dietrich in Naumburg auf, die Wahl zu prüfen und die Verdienste der Schwestern und der gewählten Äbtissin sorgfältig zu untersuchen, und wenn er denn finde, dass die gewählte Person geeignet und die Wahl auf kanonische Weise durchgeführt worden sei, aufgrund päpstlicher Autorität die Aufgabe der Benediktion zu übernehmen. Wenn der Gewählten durch die ihr Untergebenen Gehorsam und die geschuldete Ehrerbietung erwiesen werde, solle er der Äbtissin den Schwur der Treue auf ihn und die römische Kirche abnehmen gemäß der gebräuchlichen Form, die Innozenz ihm in seiner Bulle eingeschlossen mitgebe.²⁶⁷²

das genaue Weihedatum Dietrichs zum Bischof auf die Zeit vor dem 20.4.1245 ein:

„Unter der Urkunde 66 bei Lepsius steht: ‘Acta sunt haec in anno Domini M CC LXII duodecimo Cal. Maji, Pontificatus nostri anno decimo octavo.’ Demnach fällt der 20.4.1262 in das 18. Bischofsjahr. Der natalis episcopi müßte also vor dem 20.4.1245 liegen.“ (Stange/Fries 1955, S. 52 n.32.) - Vgl. Wießner 1998, S. 802.

2672 Der Brief Papst Innozenz' IV. an Bischof Dietrich von Naumburg mit der Aufforderung, die Wahl der Kanonisse Irmgard zur Äbtissin von Gernrode, einem Kloster, welches dem Heiligen Stuhl direkt unterstehe, zu prüfen und gegebenenfalls zu bestätigen, hat folgenden Wortlaut:

„Innocentius episcopus [servus servorum dei] venerabili fratri [Theoderico] episcopo Nuemburgensi salutem [et apostolicam benedictionem].

Ex parte canonicarum monasterii in Gerenrode Alberstadensis diocesis fuit propositum coram nobis, quod monasterio ipso, quod ad Romanam ecclesiam nullo pertinet mediante, abbatisse regimine destituto ipse convenientes in unum, prout moris est, spiritus sancti gratia invocata dilectam in Christo filiam Irmengardam, canonicam dicti monasterii providam, ut asserunt, et honestam, in suam abbatissam canonicè ac concorditer elegerunt nobis humiliter supplicantes, ut, cum rectis dispositionibus nichil debeat difficultatis afferri et difficile sit ei apostolicam sedem adire pro confirmationis et benedictionis munere obtinendo, confirmari electionem huiusmodi et benedici eandem electam in illis partibus mandaremus.

Mandamus, quatenus, si tibi constiterit, ad nos ipsum monasterium nullo medio pertinere, inquisita de modo electionis, studiis eligentium et electe meritis diligentius

Einen weiteren Auftrag aus Lyon von Innozenz IV. erhielt Bischof Dietrich nur 9 Tage später. Der Papst teilte ihm mit, er möge dem Meißner Domkanoniker Alexander, dem Kaplan des Markgrafen Heinrich von Meißen, der gleichzeitig Pfarrer von Schmölln sei, die Annahme weiterer geistlicher Pfründen gestatten, da der Kaplan des Markgrafen von seinen bisherigen Einkünften nicht standesgemäß leben könne. Er, Innozenz, sei den Bitten dieses Kaplans gegenüber aufgeschlossen und möchte ihnen durchaus entsprechen. Dietrich solle sich darum kümmern und diesem Kaplan auch dann zusätzliche Benefizien verschaffen, wenn der Begünstigte die damit verbundenen seelsorgerischen Aufgaben gar nicht erfüllen könne („etiamsi curam habeant animarum annexam“). Wenn die Pfründe dem Kaplan auf kanonische Weise angeboten würde, dann möge dieser sie annehmen und behalten, ohne Rücksicht auf irgendwelche Beschlüsse eines allgemeinen Konzils. Dietrich möge nur darauf achten, dass die Einkünfte des Kaplans *im Jahr 80 Mark Silber* nicht überstiegen („quam obtentorum proventus octuaginta marcarum argenti valentiam annis singulis non excedant“).²⁶⁷³ Wenn der Kaplan des Markgrafen Heinrich innerhalb dieses Limits bleibe, würde die Annahme der Pfründen in Ordnung gehen.²⁶⁷⁴

veritate, si electionem ipsam inveneris de persona idonea canonice celebratam, illam auctoritate nostra confirmans facias ei a subditis suis obedientiam et reverentiam debitam exhiberi ac munus benedictionis impendas recepturus ab ea postmodum pro nobis et Romana ecclesia fidelitatis solite iuramentum iuxta formam, quam tibi sub bulla nostra mittimus interclusam.

Alioquin ea rite cassata facias eidem monasterio de persona idonea per electionem canonicam provideri contradictores [per censuram ecclesiasticam appellatione postposita] compescendo. Formam autem iuramenti, quod ipsa prestabit, de verbo ad verbum nobis per eius patentes litteras suo sigillo signatas per proprium nuncium quamtocius studeas destinare. Datum Lugduni, XV kalendas iunii, anno secundo.”

(UB Naumburg II, 2000, S. 228 (Nr. 201) (1245 Mai 18. Lyon).

2673 Zum (ungefähren) Vergleich: Nach dem Schiedsspruch Bischof Engelhards vom 27. August 1223 in der Streitsache der Pfarrkirche in Profen erhalten die Naumburger Domkanoniker vom Kloster Bosau die einmalige Summe von 35 Mark Silber (wovon sie dem Kloster 5 Mark Silber nachlassen), um von diesem Geld (30 Mark Silber) ein Kapitelhaus und ein Dormitorium - wenn auch sicherlich nicht zur Gänze - zu finanzieren (siehe Fußnote 2630).

2674 UB Naumburg II, 2000, S. 229 (Nr. 202) (1245 Mai 27. Lyon).

Innozenz' Akt unverhohlener päpstlicher Begünstigung (die mit einer Gegenleistung von Seiten des Begünstigten rechnet) gilt dem Kaplan des Markgrafen Heinrich von Meißen. Der Papst nennt den Kaplan *seinen geliebten Sohn Alexander, Kanoniker in Meißen, Kaplan des geliebten Sohnes, des Edelmannes und Markgrafen von Meißen*, worauf Dietrich dem Auftrag des Papstes wohl Folge geleistet haben wird (siehe auch Fußnote 2663).

Die päpstliche Anweisung zur Begünstigung des markgräflichen Beamten hat folgenden Wortlaut:

„Innocentius episcopus [servus servorum dei] venerabili fratri [Theoderico] episcopo

Wieder nur 11 Tage nach Erhalt des päpstlichen Auftrags, dem Kaplan des Markgrafen von Meißen Pfründen im Wert von bis zu 80 Mark Silber jährlich zu verschaffen, traf in Naumburg ein weiterer Brief des Papstes mit Datum vom 7. Juni 1245 aus Lyon ein, in welchem der geistliche Oberhirte den Amtsbruder in Naumburg anwies, dem Provinzialprior des Dominikanerordens, welchen der Papst als Instrument der Inquisition gebrauchte, die Erlaubnis zur Visitation des Marienklosters des Augustinerordens in seiner Diözese zu erlauben. Er habe, schrieb der Papst, seinem geliebten Sohn, dem Provinzialprior des Ordens der Predigermönche in Deutschland durch päpstliche Briefe das Mandat erteilt, die Nonnen zu gegebener Zeit entweder selbst zu visitieren oder durch andere geeignete Mönche seines Ordens mit Dietrichs Erlaubnis visitieren zu lassen, damit die Predigermönche die Nonnen in den vorgeschriebenen Übungen unterweisen, ihre Beichten hören und ihnen die heiligen Sakramente erteilen könnten. Der Papst bat und ermahnte seinen Amtsbruder Dietrich inständig (*fraternitatem tuam rogamus et hortamur attente*), dem Dominikanerprior die geforderte Erlaubnis zu erteilen und in Ehrfurcht vor Gott und ihm selbst, dem Papst, dafür Sorge zu tragen, diesem alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen.²⁶⁷⁵

Numburgensi salutem [et apostolicam benedictionem].

Apostolice sedis benignitas sic merita personarum etc. beneficiis honorare. Hinc est, quod, cum dilectus filius Alexander Misnensis canonicus, capellanus dilecti filii nobilis viri .. marchionis Misnensis, rector ecclesie de Smolne tue diocesis de beneficiis, que obtinet, nequeat, ut asserit, iuxta nobilitatem suam et terre consuetudinem congrue sustentari. Nos eius supplicationibus inclinati volentes ipsum prosequi gratia et favore fraternitati tue presentium tenore committimus, ut secum, quod alia beneficia, etiamsi curam habeant animarum annexam, si sibi canonice offerantur, licite recipere ac cum obtentis licite retinere valeat, non obstante constitutione concilii generalis, dummodo tam eorum, que receperit, quam obtentorum proventus octuaginta marcarum argenti valentiam annis singulis non excedant, auctoritate nostra dispenses. Datum Lugduni, VI. kal. iunii, pontificatus nostri anno secundo.” (Ebd.)

2675 Die Order, durch welche Innozenz eine systematische Inquisition in der Diözese Naumburg einzuführen sucht, hat folgenden Wortlaut:

„Innocentius episcopus servus servorum dei venerabili fratri .. episcopo Numburgensi salutem et apostolicam benedictionem. Vota devotorum ecclesie, que fructum salutis eterne continere perspiciamus, ad effectus gratiam pio dirigere favore debemus. Cum itaque dilecte in Christo filie.. priorissa et conventus monasterii sancte Marie ordinis sancti Augustini secundum institutionem fratrum predicatorum Numburgensis diocesis ad illa, sicut accepimus, cupiant devotionis augmenta proficere, per que felicitatis eterne premium eis possit facilius provenire, dilecto filio .. priori provinciali ordinis fratrum predicatorum in Theotonia dedimus nostris litteris in mandatis, ut easdem oportunitis temporibus vel per se ipsum visitet aut per aliquos idoneos fratres sui ordinis de tua licentia faciat visitari, qui regularibus eas instruant disciplinis et ipsarum confessiones audiant ac easdem exhibeant ecclesiastica sacramenta. Quocirca fraternitatem tuam rogamus et hortamur attente per apostolica tibi scripta mandantes, quatinus dicto priori super hoc postulata licentiam pro divina et nostra reverentia sublato difficultatis obstaculo largiaris. Dat. Lugduni, VII. idus

6 Wochen später betraute Innozenz IV. Bischof Dietrich in Naumburg in einem weiteren Schreiben aus Lyon (vom 21. Juli 1245) mit einer Aufgabe, welche der Papst dem Naumburger Bischof im Verlauf der folgenden Jahre immer wieder anvertrauen sollte: Dietrich solle seinen Amtsbruder in Brandenburg vor Beeinträchtigungen durch Adelige schützen und die Belästiger ohne Einräumung einer Appellation im Zaum halten („molestatores huiusmodi per censuram ecclesiasticam appellatione postposita compescendo“).²⁶⁷⁶

Am 20. April 1246 wiederholte Innozenz diese Aufforderung an Dietrich zur Unterstützung des Brandenburger Amtsbruders. Dieser habe ihm eindringlich dargelegt, dass einige Laien in seiner Diözese sich das Recht herausnähmen, von den Kirchen und ihren Geistlichen neue und ungewöhnliche Abgaben zu fordern und zu erpressen, Priester zu vertreiben und die Güter der Priester unter dem Vorwand eines lokalen Gewohnheitsrechts zu besetzen. Damit sich dies nicht zu einem regelrechten Missbrauch auswachse, beauftrage er Dietrich durch apostolisches Schreiben, diese Laien durch kirchliche Zensur unter Ausschluss der Appellation zu unterdrücken, damit sie von solchen Erpressungen und Besitznahmen ablassen würden.²⁶⁷⁷

iunii, pontificatus nostri anno secundo.“

UB Naumburg II, 2000, S. 230 (Nr. 203) (1245 Juni 7. Lyon).

2676 UB Naumburg II, 2000, S. 231 (Nr. 204) (1245 Juli 21. Lyon).

2677 Die oben nur in ihrem allgemeinen Inhalt wiedergegebene Aufforderung Innozenz' IV. an Dietrich, der brandenburgischen Kirche gegen einige Laien (*nonnulli laici*) beizustehen, lautet im Original wie folgt:

„Innocentius episcopus servus servorum dei venerabili fratri .. episcopo Nuenburgensi salutem et apostolicam benedictionem. Venerabilis frater noster .. episcopus Brandeburgensis sua nobis insinuatione monstravit, quod nonnulli laici sue civitatis et diocesis a clericis pro ecclesiis vel rebus ecclesiasticis homagium et nova et insolita pedagia exigere ac extorquere presumunt, bona clericorum decedentium pretextu cuiusdam consuetudinis in partibus illis molite [?], que dicenda est potius corruptela, nichilominus occupando, in eius preiudicium et ecclesiarum, a quibus iidem clerici acceperunt stipendia, non modicum detrimentum. Ne igitur hec per dissimulationem transeant in abusum, fraternitati tue per apostolica scripta mandamus, quatinus, si est ita, dictos laicos, ut ab huiusmodi exactione ac occupatione penitus conquiescant, monitione premissa per censuram ecclesiasticam appellatione remota previa ratione compellas. Dat. Lugduni, XII. kl. maii, pontificatus nostri anno tertio.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 234 (Nr. 208) (1246 April 20. Lyon).

Ähnliche Aufforderungen an Dietrich, der Kirche in Brandenburg (oder einer anderen Kirche) beizustehen und die Belästiger der Kirche zu unterdrücken, wiederholt Innozenz IV. am 31. Oktober 1248 für die Kirche in Hildesheim (vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 252 (Nr. 229)); am 29. September 1249 für den Bischof in Brandenburg (vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 255 (Nr. 234)) und am 7. August 1251 wieder für Bischof und Domkapitel in Brandenburg (vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 270f. (Nr. 249)).

Der Aufstieg Markgraf Heinrichs 1231 bis 1242

In den Urkunden des Hochstifts Naumburg erschien Markgraf *Heinrich der Erlauchte*²⁶⁷⁸ zum ersten Mal am 22. August 1231 auf einem in Schkölen abgehaltenen Landtag, als er ungefähr 16 Jahre alt gewesen sein muss.²⁶⁷⁹ Zu diesem Zeitpunkt wird Heinrich die Nachfolge seines zehn Jahre zuvor (1221) verstorbenen Vaters Dietrich des Bedrängten angetreten und aus der Vormundschaft seines Oheims, des Landgrafen Ludwigs von Thüringen, herausgetreten sein.²⁶⁸⁰ Markgraf Heinrich

2678 Nach Stange/Fries (1955, S. 51, n.30) ist *Heinrich der Erlauchte* (*Henricus II illustris*) der jüngste Sohn Markgraf *Dietrichs des Bedrängten* von Meißen, der nach den *Monumenta Landgraviorum Thuringiae* (S. 839f.) acht Kinder gehabt habe: Dietrich (unehelich, Bischof in Naumburg), Otto, Konrad, Guta, Hedwig, Sophia, Heinrich (unehelich, Dompropst in Meißen) und Heinrich II (legitim, der Markgraf), von denen bis auf den Naumburger Bischof, den Propst in Meißen und den Markgrafen von Meißen alle früh verstorben seien.

Eine Angabe darüber, warum und bei welcher Gelegenheit Markgraf Heinrich den Beinamen *der Erlauchte* (*illustris*) erhielt, lässt sich in der für die vorliegende Arbeit herangezogenen Literatur nicht finden.

2679 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. S. 130ff. (Nr. 109) ([1231] August 22. Schkölen). - Das Geburtsjahr Heinrichs des Erlauchten wird in der älteren Literatur unterschiedlich, meist mit *um 1215* angegeben; vgl. Maedebach (1958, 170: „1215/16“) und Stöwesand ((1959)1966, S. 103: „etwa 1215“). Die Forschungen von Wolf Rudolf Lutz (1977, S. 39) setzen dagegen die Geburt Heinrichs des Erlauchten erst in das Jahr 1218:

„Zwar verschweigen die Quellen das genaue Geburtsdatum des unmündigen Erben, doch erlauben es zwei Urkunden, Heinrichs Geburt in den Zeitraum zwischen dem 21. Mai und dem 23. September 1218 zu legen. In einer Urkunde vom Landding zu Schkölen berichtet Dietrich [*der Bedrängte*] am 29. Oktober 1218, er sei bei einer Handlung zu Gunsten des Klosters Altzelle am 21. Mai 1218 mit der Zustimmung des Grafen Friedrich II. von Brehna vorgegangen, „quoniam alium tunc temporis non habebamus heredem.““ (Ebd.)

Verwirrend ist die in der Literatur anzutreffende Gleichsetzung des Todesjahrs Dietrichs des Bedrängten mit dem Regierungsbeginn seines Sohnes Heinrichs des Erlauchten, so bei Stöwesand ((1959)1966, S. 103). Diese Gleichsetzung von Regierungsantritt Heinrichs des Erlauchten mit dem Todesjahr Dietrichs des Bedrängten kann aber nicht angehen, da Heinrich zu diesem Zeitpunkt nach Stöwesands eigener Berechnung erst 6, tatsächlich aber - nach den genaueren Berechnungen von Lutz (1977, s.o.) - erst 3 Jahre alt war und noch unter seinem Vormund, dem thüringischen Landgrafen Ludwig IV., stand. Dieselbe - zumindest missverständliche - Gleichsetzung von Tod des Vaters und Beginn der Vormundschaft 1221 mit dem Regierungsantritt Heinrichs des Erlauchten findet sich noch bei Matthias Donath (2002, S. 34) und Gerhard Lutz (2007, S. 348). Wenn sich aus den Quellen ein Geburtsjahr Heinrichs des Erlauchten von 1218 erschließen lässt (vgl. auch Wießner/Crusius 1995, S. 251), dann hätte der junge Markgraf die Provinzialversammlung in Schkölen von 1231 - seine erste bedeutende Amtshandlung - zehn Jahre nach dem Tode des Vaters bereits im Alter von nur 13 Jahren geleitet, was immerhin möglich ist, wenn man sich Heinrichs Vorsitz bei dieser Provinzialversammlung unter der Aufsicht eines familiären Beistandes, etwa seines Bruders, des späteren Dompropstes und Bischofs Dietrich II. vorstellt.

2680 Vgl. Schlesinger 1952, S. 15.

beurkundete auf diesem Landtag („in placito provinciali“) 1231 einen Verkauf über 2 Hufen zu Prittitz und 2 Hufen zu Aupitz an das Naumburger Domkapitel durch den Burggrafen von Neuenburg.²⁶⁸¹ In seiner Form glich dieser Landtag unter der Leitung des jungen Markgrafen den gleichzeitigen Synodalversammlungen des Bischofs Engelhard, denn in beiden Fällen handelte es sich um Gerichtstage, an denen eine große Anzahl von Repräsentanten des geistlichen und weltlichen Adels teilnahm und als Zeugen fungierte.

Bei Verlesung des Vertrages erklärte der Markgraf vor den Versammelten, dass die *Feierlichkeit* („sollemnitas“) des Verfahrens gemäß der Gewohnheit dieses Landes beachtet worden sei („in presentia nostra in generali placito ea secuta *sollemnitate*, que secundum terre consuetudinem in talibus requiri consuevit“) und gebrauchte damit genau dasselbe Wort, mit dem Bischof Engelhard und das Domkapitel die im Naumburger Dom stattfindenden Synodalversammlungen bezeichneten: *sollemnitis*.²⁶⁸² Ähnlich wie Engelhard in den Urkunden des Bischofs entbot der junge Markgraf ‚allen Gläubigen in Christo, an die das vorliegende Schriftstück gelangte, Heil im Urheber des Heils‘ („omnibus Christi fidelibus, ad quos presens scriptum pervenerit, salutem in salutis auctore“). Zum Gegenstand des Vertrages führte der Markgraf aus, dass Albert von Griesheim und andere Kanoniker der Naumburger Bischofskirche dem eigenen Domkapitel 98 Mark legalen und reinen Silbers vermacht und für dieses Geld von einem Edelherrn, dem Burggrafen Hermann von der *Neuen Burg*, zwei Hufen in Prittitz und zwei weitere in Aupitz mit allem was dazugehöre, gekauft hätten. Sie hätten dies zu ihrem eigenen Seelenheil und zum Nutzen ihrer Kirche getan. Der Burggraf Hermann habe den Verkauf mit Zustimmung seiner Erben, das heißt aller seiner Söhne, und auch seines Bruders Meinher, des Burggrafen von Meißen, und in deren Anwesenheit getätigt. Alle diese Personen würden fest und treu versprechen, die genannte Kirche in ihren Gütern zu verteidigen und zu schützen, solange sie lebten. Sollte aber jemand die Kirche wegen der genannten Güter angreifen oder einen Streitfall über diese Güter erregen oder diese zu entwenden suchen, so würden die genannten Personen sich zur rechtlichen Wiedererlangung dieser Güter verpflichten.

2681 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. S. 130ff. (Nr. 109) ([1231] August 22. Schkölen).

2682 Erinnerung sei an die - weiter oben ausführlich betrachtete - Besiegelung des Vertrages zwischen dem Ritter Otto von Lichtenhain und dem Naumburger Georgenkloster am 19. Juni 1234 in Naumburg unter Bischof Engelhard, die dort *in synodo sollemniti* stattfand. (UB Naumburg II, 2000, S. 150) (Nr. 126); siehe Zitat zu Fußnote 2645. - Siehe ferner die in den Fußnoten 2643 und 2646 gemachten Anmerkungen zur *synodus sollemnitis* im Einigungsvertrag zwischen Naumburg und Zeitz vom 6. Februar 1230.

Markgraf Heinrich erklärte, dass er durch *seine Autorität* diese Handlung mit *seinem Bann* bekräftige („Nos vero *auctoritate nostra* idem factum *nostro banno* confirmantes“). Er habe veranlasst, dass die Prokuratoren der Naumburger Kirche bereits in den tatsächlichen Besitz dieser Güter gelangt seien, und er habe strikte Weisung erteilt, dass die geschuldete Unantastbarkeit dieser Güter durch alle gewährleistet werde und niemand es wagen dürfe, die Kirche wegen dieser Güter zu belästigen. Sollte dies jemand versuchen, so würde er den Unwillen des allmächtigen Gottes und des Markgrafen eigenen Unwillen zu spüren bekommen („dei omnipotentis et *nostram* senciēt indignationem“), womit Markgraf Heinrich sich zum *Vogt* und *Schutzherrn* der Naumburger Kirche erklärte. Damit aber in Zukunft jede Möglichkeit eines Zweifels an der Gültigkeit des Vertrages ausgeschlossen sei, lasse er ihn auf dem vorliegenden Blatt aufzeichnen und durch das *Zeugnis seines Siegels* bekräftigen („Ut autem super iam dicto contractu omnis in posterum dubietatis tollatur occasio, idem factum presenti pagine adnotari et *sigilli nostri munimine* fecimus roborari.“)²⁶⁸³

Der junge Markgraf (und die Berater, die ihm hierbei zur Seite gestanden haben müssen) führte in seiner ersten, durch die Quellen überlieferten Amtshandlung 1231 in Schkölen einen Landtag durch, der in *allen* entscheidenden Merkmalen - es handelte sich um die Besiegelung eines bedeutenden Rechtsgeschäftes, die Teilnehmerschaft bestand aus geistlichen und weltlichen Adeligen des Landes, der geschlossene Vertrag wurde besiegelt und feierlich verkündet - der Abhaltung einer bischöflichen *Synodalversammlung* glich.²⁶⁸⁴

2683 UB Naumburg II, 2000, S. 131. (Nr.109) ([1231] August 22. Schkölen).

2684 Die Urkunde, in der Heinrich zum ersten Mal als Markgraf und Schutzherr ein Rechtsgeschäft mit der Naumburger Bischofskirche abschließt, hat folgenden Wortlaut:

„Heinricus dei gracia Misnensis ac Orientalis marchio omnibus Christi fidelibus, ad quos presens scriptum pervenerit, salutem in salutis auctore.

Ne ex labili memoria aut ex prona ad fallendum hominum malicia bene expedita iterum inpediri et turbari possint negocia, expedit, ut ea, que geruntur in tempore, ne labantur cum tempore, scripti memoria perhennentur.

Sciat igitur tam presens etas quam successura posteritas, quod capitulum Nuenburgensis ecclesie de argento, quod Albertus de Grizheim canonicus ipsius ecclesie et quidam alii pro remedio anime sue dicte ecclesie contulerunt ad ipsius utilitatem, duos mansos in Prizez et alios duos mansos in Uphaz cum omnibus attinenciis pro nonaginta marcis et octo fini, legalis et puri argenti comparavit a nobili viro domino Hermanno burcgravio de Novo Castro, que bona iam dictus burcgravius eidem ecclesie vendidit et tradidit *in presentia nostra in generali placito* ea secuta *sollemnitate*, que secundum terre consuetudinem in talibus requiri consuevit, accedente consensu heredum suorum, scilicet omnium ipsius filiorum, qui presentes erant, ac eciam fratris sui domini Meinheri burcgravii de Misne, qui similiter presens erat, qui omnes in solidum fideliter promiserunt defendere et tueri predictam ecclesiam in bonis eisdem, quamdiu viverent, contra omnem hominem, qui ipsam ecclesiam super predictis bonis in peteret vel eis questionem super his moveret, de evictione se perpetuo obligantes.

In den folgenden sieben Jahren lässt sich in den Urkunden ein ähnlich bedeutendes Rechtsgeschäft wie in Schkölen zwischen einem hohen Adligen und Mitgliedern der Naumburger Bischofskirche in den Urkunden zu Markgraf Heinrich nicht mehr nachweisen. Ähnliche Rechtsgeschäfte zwischen dem Domkapitel und weltlichen Adligen wurden vielmehr - folgt man der urkundlichen Überlieferung - auf den Synoden des Bischofs verhandelt, wobei der Zeugenkreis jedoch exakt derselbe war, der sich auch bei Heinrichs Provinzialversammlung von 1231 eingefunden hatte.²⁶⁸⁵

Sieben Jahre später kam es am 26. November 1238 in Groitzsch zu einem Vertrag zwischen dem etwa 23-jährigen Markgrafen und Bischof Engelhard, der zu diesem Zeitpunkt bereits 31 Jahre der Naumburger Bischofskirche vorgestanden hatte.²⁶⁸⁶ Den Vertrag hatte freilich nicht der Bischof, sondern der junge Markgraf (oder dessen Berater) aufgesetzt. Heinrich erklärte in diesem neuen Vertrag mit dem Bischof, dass *er (nos)*, von Gottes Gnaden Markgraf von Meißen und der Ostmark, *alle* darüber in Kenntnis setzen wolle („*Nos Heynricus dei gracia Misnensis et Orientalis marchio ad universorum noticiam cupimus pervenire*“), dass, wenn zwischen dem verehrungswürdigen Bischof Engelhard auf der einen und ihm auf der anderen Seite ein Streit entstanden wäre über einen bestimmten Vertrag, in welchem der Bischof seinem Vater zugesichert haben soll, dass er in den Grenzen seiner Mark zu Lebzeiten keine Befestigungen errichten werde, *er* in der Hoffnung auf ewigen Lohn den vorgenannten Herrn Bischof von eben diesem Vertrag und seiner Verpflichtung entbinde und der Bischof alle von ihm gemachten

Nos vero auctoritate nostra idem factum nostro banno confirmantes procuratores eiusdem Nuenburgensis ecclesie in possessionem eorundem bonorum induci fecimus corporalem auctoritate nostra districte precipientes, quatinus sibi in bonis iam dictis pax debita servetur ab omnibus nec eam aliquis super his audeat molestare; quod, qui fecerit, dei omnipotentis et nostram senciet indignationem.

Ut autem super iam dicto contractu omnis inposterum dubietatis tollatur occasio, idem factum presenti pagine adnotari et sigilli nostri munimine fecimus roborari.

Testes, qui huic facto interfuerunt, sunt hii: Heidenricus prepositus Misnensis, Norpertus canonicus Merseburgensis, Iohannes de Pac, Ulricus de Vrideberc, Heinrichus de Warin, Heinrichus et Albero fratres de Chozhowe, Heinrichus de Vesta, Heinrichus de Bolin, Ulricus de Guzowe, Heinrichus marscalcus, Cunradus camerarius, fratres, Cunradus Scharoch senior, Burcardus de Geizela, Heinrichus de Chorun, Cunradus de Reken, Cunradus de Miltiz, Reinhardus de Strele, Hermannus parrochianus de Wizenvels, bedellus de Ranstete.

Acta sunt hec Scolin in placito provinciali, anno dominice incarnationis M^o.CC^o.XXXI^o., XI^o. kal. septembris.”

(UB Naumburg II, 2000, S. S. 130ff. (Nr.109) ([1231] August 22. Schkölen).

2685 Siehe die vorigen Unterkapitel (*Das synodale Gericht unter Bischof Engelhard* und *Das Domkapitel unter Bischof Engelhard und Dompropst Dietrich*).

2686 UB Naumburg II, 2000, S. 193-195 (Nr. 168) (1238 November 26. Groitzsch).

Befestigungen behalten möge und, sollten diese zerfallen sein oder einer Wiederherstellung bedürfen, diese wiederherstellen und in ihren ehemaligen Zustand versetzen dürfe.²⁶⁸⁷ Markgraf Heinrich sprach den Bischof von einer mit seinem Vater geschlossenen vertraglichen Verpflichtung frei und erteilte ihm die Erlaubnis, bischöfliche Befestigungen in *vorhandenem* Umfang beizubehalten und instand setzen zu lassen. Anschließend fügte der Markgraf hinzu, dass *jede* Bestimmung der Vergangenheit, die noch zu dem vorgenannten Vertrag (zwischen dem Bischof und seinem Vater) existieren und *jeder* Schriftsatz, der von markgräflicher Seite ausgefertigt worden sein könnte (auch wenn er ihm gegenwärtig noch unbekannt sein sollte), für null und nichtig zu gelten habe.²⁶⁸⁸

Der neue Vertrag unterschied sich formell vom alten dadurch - unabhängig von seinen inhaltlichen Bestimmungen -, dass er das Verhältnis von Lehensgeber und Lehensnehmer umkehrte. Hatte 1210 der Bischof die Konzessionen gewährt (und war insofern der Lehensgeber gewesen), so war es jetzt der Markgraf, der dem Bischof die Rechte und näher das bestimmte Recht einräumte, Befestigungen, die der Bischof seit 1210 - teilweise vertragswidrig - hatte errichten lassen (und von denen in der damaligen Vereinbarung noch nicht die Rede war), auf eigene Kosten wieder instand setzen zu lassen.²⁶⁸⁹

2687 „In nomine domini amen. Nos Heynricus dei gracia Misnensis et Orientalis marchio ad *universorum* noticiam cupimus pervenire, quod, cum inter venerabilem dominum nostrum Engelhardum Nuemburgensem episcopum ex parte una et nos ex parte altera questio suborta fuisset super quodam pacto, quod idem episcopus patri nostro pie memorie dicebatur promississe, quod in terminis sue marchie nullam faceret municionem tempore vite sue, nos eidem pacto ob spem mercedis eterne renunciavimus et ab eius obligacione predictum dominum episcopum absolvimus sub hac forma, ut ipse omnes municiones ab eo factas habeat, et si forte collapse fuerint vel restauracione indigerint, *ei liceat* eas restaurare, in statum pristinum reformare.“ (UB Naumburg II, 2000, S. S. 194 (Nr. 168); *Herm., G.S.*)

Während in diesem Vertrag der Markgraf dem Bischof bestimmte Konzessionen einräumt (*ei liceat* - *ei* ist der Bischof), erschien im Vertrag von 1210 der Bischof durchweg als Konzessionsgeber des Markgrafen (*de manu episcopi*). (Siehe Fußnote 2613.)

Völlig konträr zu der hier vorgeschlagenen Deutung, welche den Vertrag von Groitzsch als erste Machtdemonstration des jungen Markgrafen mit taktischen Zugeständnissen gegenüber dem Bischof auslegt und die vom Markgrafen gewährten - und für den Bischof kostspieligen - Konzessionen zur Aufrechterhaltung existierender bischöflicher Befestigungen als Schwächung der Position des Bischofs interpretiert, sieht die Literatur im Vertrag von 1238 umgekehrt eine Machtdemonstration des Bischofs gegenüber dem jungen Markgrafen. (Vgl. stellvertretend Lutz 1977, S. 187f.)

2688 „Renunciavimus eciam instrumento, quod super hoc pacto dicebatur esse datum, ita quod, si aliquod scriptum super eodem pacto ex parte nostra fuerit exhibitum, habeatur irritum et inane.“ (Ebd.) (Nr. 168)

2689 Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 7f. (Nr. 6.) ([Nach 1210 Mai 6]); zitiert in Fußnote 2613.)

Für dieses *beschränkte*, weil auf den vorhandenen *status quo* bezogene Befestigungsrecht, das Heinrich dem Bischof unter dem Titel eines Widerrufs (*renunciavimus*) des alten Vertrages und einer Verzichtserklärung einräumte, erhielt der Markgraf genau aufgelistete bischöfliche Lehen und Gerechtsame. Der Bischof musste im Rahmen des Widerrufs des alten Vertrages von 1210 Güter an den Markgrafen übertragen, die dieser von der Kirche zu Lehen erhalten *müsse*, da sie auch Heinrichs Vorfahren in früheren Zeiten zu Lehen besessen hätten, Güter, die der Markgraf nach Aufforderung durch den Herrn Bischof namentlich anführte, wobei er hinzufügte, dass seine Eigentumsliste freilich *noch nicht vollständig* sei und es *noch mehr* als die genannten Güter sein müssten, da - so der Markgraf - er nur diejenigen aufzählen könne, von denen er aufgrund eigenen Wissens oder durch Berichte von Älteren Kenntnis haben könne („nominatim, quantum de proprio ingenio et seniorum relacionibus scire poteramus“).²⁶⁹⁰

Es handle sich bei diesen, dem Markgrafen bereits jetzt *vorläufig* bekannten (und ihm schon jetzt sicher gehörigen) Gütern um die Gemeinde, welche *Indago* genannt werde und jenseits der Elbe liege, zusammen mit ihren Gerechtsamen und was dazu gehöre, ein Drittel des Erlöses aus der Gerichtsbarkeit in den Städten Strehla und Dahlen, mehr als zwanzig Talente aus der Münze in Strehla, ferner die Gemeinden Ossig und Grimma mit ihren Gerechtsamen und was dazu gehöre, die Burg Schmöln, Stadt und Burg Rudelsburg mit dem was dazu gehöre, der Burgenlandkreis mit dem Wald in Breytenbuch und der Burg Hainsberg und allem, was er, der Markgraf, unterhalb des genannten Gebiets besitze, ebenso die Burg Langenberg mit ihren Gerechtsamen und was dazugehöre, und etliche Zehntrechte in der Gegend von Eisenberg und Weißenfels, *deren Anzahl er noch nicht kenne* („et quasdam decimas circa Ysenberg et Wizenvels sitas, quarum numerum ignoramus“).²⁶⁹¹ Mit dieser Bemerkung machte der junge Markgraf klar, dass es sich bei der vorgelegten Liste seiner Besitzungen - es sind ganze Landstriche darunter - nur um

2690 „Facta hac renunciacione prenominatus dominus episcopus nobis contulit bona, que a sua ecclesia tenere debemus in feodo, sicut et nostri progenitores ea retroactis temporibus tenuerunt, que inquam bona ad petitionem eiusdem domini episcopi expressimus nominatim, quantum de proprio ingenio et seniorum relacionibus scire poteramus.“ (Ebd.) (Nr. 168)

2691 „civitatem sitam trans Albeam, que Indago vocatur, cum suis iudiciis et pertinenciis, opidum Ortrant cum suis pertinenciis, in oppidis Strele et Dolen tercium denarium de iudicio, in moneta Strele viginti talenta denariorum et quatuor lapides cere, item civitates Ozzechz et Grimme cum suis iudiciis et pertinenciis, castrum Smolne et oppidum et castrum Rutleibesberch cum eorum pertinenciis, comitatum in Püzewicz cum foresto in Breytenbuch et castro Hainsberg et omnibus, que infra predictum comitatum habemus, item castrum Langenberg cum suis iudiciis et pertinenciis, et quasdam decimas circa Ysenberg et Wizenvels sitas, quarum numerum ignoramus.“ (Ebd.) (Nr. 168)

eine *vorläufige* Aufzählung handeln könne, die er dem Bischof auf dessen ausdrücklichen Wunsch („ad petitionem eiusdem domini episcopi expressimus nominatim“) hiermit schriftlich übergebe. Wenn der Bischof ihm alle diese Besitztümer ausgehändigt haben werde, da sie seine Vorfahren von alters her besessen hatten („sicut et nostri progenitores ea retroactis temporibus tenuerunt“) und dazu noch *weitere Güter* hinzukämen, die er gegenwärtig nur noch nicht angeben könne, dann verspreche er dem Bischof in treuem Glauben, dass er auch dessen Besitztümer und die Rechte seiner Kirche gegen jeden Rechtsbrecher verteidigen und zu schützen bemüht sein werde.²⁶⁹²

Neben diesem Versprechen des Markgrafen, das Eigentum des Bischofs unter der Voraussetzung zu schützen, dass dieser ihm die genannten Besitztümer (*possessiones*) aushändigen werde, gewährte der Markgraf dem Bischof noch die weitere Zusicherung, dass er sich in bestimmte Rechte des Bischofs nicht einmischen werde. Er werde in Dörfern und Städten, die innerhalb des Gebiets lägen, das gemeinhin *vlurczvine* genannt wird, keine Rechtssprechung ausüben. Seine *bedelli* oder Herolde würden - so die Versicherung des Markgrafen - auf denjenigen Besitztümern, die dem Herrn Bischof gehörten, in keiner Weise Beschlüsse verkünden, es sei denn mit Zustimmung des Herrn Bischofs selbst *oder* derjenigen, die zeitweise als seine Stellvertreter fungierten.²⁶⁹³ Er verspreche außerdem, dass er im Gebiet seiner Mark niemals Denare *in der Form* des Zeitzer oder Naumburger Geldes schlagen lassen werde („*sub forma Ciçensis vel Nuemburgensis monete*“), und wenn dies irgendwo bis jetzt geschehen sein sollte, werde er dafür sorgen, dass dies vollständig eingestellt werde. Der Markt werde in der Stadt Regis abgehalten, und dieser werde allen, die etwas zu kaufen oder zu verkaufen hätten, offen stehen.²⁶⁹⁴

2692 „Receptis igitur nostris feodis a sepedicto domino episcopo, cum ab ipso et sua ecclesia has largas *possessiones* teneamus, ymmo eciam plures, quas ad presens in memoria non habemus, promisimus eidem bona fide, quod possessiones et iura sue ecclesie contra omnem iniuriantem defendere studebimus et tueri.“ (Ebd.) (Nr. 168)

2693 „Preterea tam in villis quam oppidis seu possessionibus aliis seu advocaciis prefato domino episcopo vacantibus iudicium nullum habebimus infra sepes, que *vlurczvine* vulgariter appellantur; bedelli sive precones nostri in possessionibus domino episcopo vacantibus nichil omnino proclamabunt sine consensu ipsius domini episcopi vel eorum, qui pro tempore gesserunt vices suas.“

(UB Naumburg II, 2000, S. S. 194f.) (Nr. 168)

2694 „Promisimus eciam, quod in terminis marchie nostre nusquam faciemus cudi denarios sub forma Ciçensis vel Nuemburgensis monete, et si hoc alicubi est factum hactenus, illud faciemus penitus aboleri. Mercatum erit in opido Ryguz, ad quod omnes emere aut vendere volentes habebunt liberum comteatum.“ (UB Naumburg II, 2000, S. S. 195.) (Nr. 168)

Was das Schlagen von Münzen angeht, so verzichtet Markgraf Heinrich keineswegs auf das Münzrecht in den genannten Gebieten, sondern verspricht nur, das Prägen von

Damit die einzelnen Vorschriften Kraft und Festigkeit erhielten, ließ Markgraf Heinrich das Dokument öffentlich ausfertigen und mit seinem Siegel versehen.²⁶⁹⁵ Von einer Anwesenheit des Bischofs, Heinrichs Vertragspartner, der die Hauptleistungen des Vertrages zu erfüllen hatte, ist im Dokument keine Rede. Der Bischof ließ sich vielmehr durch seinen Dompropst Dietrich, den Halbbruder des Markgrafen und seinen Notar vertreten, der unter den Zeugen an vierter Stelle firmierte (*Theodericus notarius domini episcopi Nuemburgensis*). Unter den namentlich angeführten Personen aus Geistlichkeit und Adel, welche dem Vertragsabschluss den Charakter einer Synodalversammlung, einer *synodus sollempnis*, verliehen, stand der Name des Naumburger Dompropstes Dietrich (*Teodericus maior prepositus Nuemburgensis*), des genannten Bruders des Markgrafen, an *erster* Stelle. Außer 15 namentlich genannten Edelleuten wurde vermerkt, dass noch viele weitere des Vertrauens würdige Kleriker und Laien („et alii quam plures clerici et layci fide digni“) beim Vertragsabschluss zugegen gewesen waren, welcher einen Zeitabschnitt in der Naumburger Bistumsgeschichte beendete, in der Bischof Engelhard als Lehnsherrn des Markgrafen die dominierende Gestalt im Naumburger Bistum gewesen war. Im jetzt besiegelten Vertrag zwischen Markgraf und Bischof, der durch den eigenen Bruder des Markgrafen vertreten wurde, begann sich das Machtverhältnis auch im rechtlichen Sinn von Lehensgeber und Lehensnehmer umzukehren. Der Markgraf diktierte als Autor des neuen Vertrages dem Bischof den Umfang des ihm gehörigen Besitzstandes und erklärte die Lehen des Bischofs zu seinem von alters her angestammten Besitz (*possessiones*), deren Revenuen dem Markgrafen ab jetzt in weit größerem Maße zufließen mussten.²⁶⁹⁶

Falschgeld zu verhindern (d.h. im Zweifelsfall *eigene* Münzen und *keine gefälschten bischöflichen* prägen und in Umlauf setzen zu lassen).

2695 Der Vertrag zwischen Bischof Engelhard und Heinrichs Vater Dietrich (dem *Bedrängten*) war nicht vor Zeugen abgeschlossen worden. - Siehe oben (*Die Dominanz Bischof Engelhards zur Zeit der Markgrafschaft Dietrichs des Bedrängten*), v.a. Fußnote 2613.

2696 Das Schlussprotokoll des Groitzscher Vertrages von 1238 führt folgende Zeugen an:

„*Testes huius rei sunt: dominus Theodericus maior prepositus Nuemburgensis, Alexander canonicus Misnensis, Cunradus scolasticus Cycensis, Theodericus notarius domini episcopi Nuemburgensis, Cunradus plebanus ecclesie sancti Laurentii prope Strele,*

Meinherus burgravius Misnensis, Heynricus de Koytshowe, Ulricus de Pach, Otto de Ylburg, Heynricus et Cunradus fratres de Gnannensteyn, Wernerus de Ermersdorf, Heynricus de Trebezin, Otto de Nydeke, Wyricus de Kirchberg, Wicnandus de Nunewicz, Heydenricus de Byrke, Gotscalcus de Wystuden, Albertus de Rice, Reynbote de Trachennowe et alii quam plures clerici et layci fide digni.

Actum et datum apud Groichz, anno incarnationis dominice millesimo ducesimo XXXVIII^o, sexto kalendas decembris, indictione undecima.“ (Ebd.) (Nr. 168)

Die Dominanz Markgraf Heinrichs zur Zeit des Episkopats Dietrichs II.

Die veränderten Machtverhältnisse, deren Grundlage die Verfügung über Feudalbesitz war, zeigten sich bei der Wahl des Nachfolgers für den am 4. April 1242 verstorbenen Bischof Engelhard. Markgraf Heinrich setzte seinen Halbbruder Dietrich gegen den anfänglichen Widerstand des Domkapitels durch. Nachdem Dietrich die Bestätigung des am 25. Juni 1243 gewählten Papstes Innozenz IV. erhalten hatte und im Frühjahr 1245 durch den Mainzer Erzbischof mit päpstlicher Dispens in sein Amt eingeführt worden war,²⁶⁹⁷ trafen in der Folgezeit - wie gesehen -²⁶⁹⁸ mehrere Briefe an den neuen Naumburger Bischof aus Lyon ein (wo der Papst 1245 ein Konzil abhielt und bis zum Tode Friedrichs II. residierte). In diesen Briefen intervenierte der Papst zugunsten des Markgrafen und dessen Anhängern beim Bischof. Er verhalf den Parteigängern Heinrichs des Erlauchten, den er gleichzeitig zur Zurückhaltung gegenüber seinem bischöflichen Bruder ermahnte, zu geistlichen Pfründen, welche die Autorität eben dieses bischöflichen Bruders schwächen mussten, und dispensierte die markgräfliche Klientel ausdrücklich von seelsorgerischen Verpflichtungen, die ihnen aus diesen Pfründen und Sinekurestellen erwachsen konnten.²⁶⁹⁹

In Kenntnis der Denkmalsart Innozenz' IV. baute Markgraf Heinrich seine Herrschaft über das Bistum Naumburg ständig weiter aus, wie ein Brief Innozenz IV. aus Lyon vom 22. Januar 1247 zeigen kann. Darin ermahnte Innozenz den Markgrafen zwar, er möge davon Abstand nehmen, seinen Bruder, den Naumburger Bischof und dessen Kirche zu schädigen. Durch Heinrichs Belästigungen erscheine Jesus Christus selbst angegriffen und verfolgt („cum in ipsarum molestiis offendatur et persequi videatur ipse dominus Iesus Christus“).²⁷⁰⁰ Der fürsorgliche Appell des Papstes an den Markgrafen wirkte jedoch angesichts der Schwere des Vorwurfes begütigend, fast milde, und von einer Drohung mit dem Bann der Exkommunikation wie in anderen Briefen des Papstes gegen die Unterdrücker der Kirche („molestatores huiusmodi per censuram ecclesiasticam appellatione postposita compescendo“)²⁷⁰¹ war im Brief an Markgraf Heinrich *keine*

²⁶⁹⁷ Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 227 (Nr. 199) (1245 Februar 3. Lyon). - Siehe Fußnote 2669.

²⁶⁹⁸ Siehe dazu w.o. das Kapitel *Das Episkopat Bischof Dietrichs unter Innozenz IV.* und die Anmerkungen in Fußnote 2658 u. 79.

²⁶⁹⁹ Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 229 (Nr. 202) (1245 Mai 27. Lyon), zitiert in Fußnote 2674 und UB Naumburg II, 2000, S. 241 (Nr. 217) (1247 Juni 20. Lyon), zitiert in Fußnote 2704.

²⁷⁰⁰ UB Naumburg II, 2000, S. 238 (Nr. 213) (1247 Januar 22. Lyon).

²⁷⁰¹ Vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 231 (Nr. 204) (1245 Juli 21. Lyon) - Siehe Fußnote 2676.

Rede. Er habe - wiederholte der Papst - von seinem verehrten Bruder, dem Naumburger Bischof, vertraulich erfahren, dass er diesen und die Naumburger Kirche durch vielfache Schädigungen und Bedrückungen behindere („episcopo Nuemburgensi accepimus intimante, ... ipsum et Nuemburgensem ecclesiam dampnis impetiveris pluribus et pressuris“). Er rufe ihn zum Besten seiner Ehre und nur auf seinen Vorteil bedacht als einen frommen Mann auf, er bitte und ermahne ihn inständig, er möge, sofern ihm kluges Handeln ein Ziel sei, absehen von dem, was die Kirche schwer belaste und für unziemlich erachtet werde und was ihm den Namen eines Verfolgers der Kirche eingetragen habe („ut dicaris ecclesie persecutor“). Heinrich möge Ehrfurcht vor dem ewigen König und dem heiligen Stuhl haben und ablassen von den Beschwerden, die er seinem Bischof und der Kirche zufüge.²⁷⁰² Nachdem der Papst den Appell, Markgraf Heinrich solle von den Bedrückungen der Kirche und seines Bruders ablassen, vorgetragen hatte, meint er, dem Markgrafen dürfe es doch nicht schwer oder gar lästig fallen, wenn er, der Papst, dem Bischof Gerechtigkeit widerfahren lasse, die er diesem nicht versagen könne noch dürfe („non tibi grave sit vel feras moleste, si eidem episcopo adhibeamus iustitiam, quam sibi negare nec possumus nec debemus“).²⁷⁰³

Fünf Monate nach dieser gütigen Ermahnung an den Markgrafen von Meißen, von den Bedrückungen der Naumburger Kirche und seines bischöflichen Bruders Abstand zu nehmen, erhielt der Notar des Markgrafen in Meißen einen Brief des Papstes (datiert vom 20. Juni 1247), der dem Empfänger - der Papst nannte ihn seinen geliebten Sohn („dilecto filio“) - die Erlaubnis erteilte, entgegen den Statuten der Naumburger Kirche eine Kanonikerstelle in Naumburg mit einer weiteren Präbende in Meißen zu verbinden. Er möchte ihm - so der Papst - aus Gunst für den *Markgrafen*, in dessen Dienst stehend er den Adressaten des Briefes wisse, eine besondere Gnade erweisen (*gratiam facere specialem*) und ihm erlauben, dass er, wenn er eine Präbende in der Meißner Kirche erhalten habe, diese getrost behalten könne, ohne sich um irgendwelche kirchenrechtlichen Vorschriften zu kümmern, die an die Naumburger Präbende geknüpft seien („nos volentes tibi obtentu nobilis viri .. marchionis Misnensis, cuius insistis servitiis, *gratiam facere specialem*, presentium tibi auctoritate concedimus, ut, si prebendam in Misnensi ecclesia fueris assecutus, cum ea prefate Numburgensis ecclesie prebendam, prefatis statuto et iuramento nequaquam obstantibus, libere valeas retinere.“). Niemand dürfe es wagen, diese

2702 (UB Naumburg II, 2000, S. 238 (Nr. 213) (1247 Januar 22. Lyon).

Vgl. Horch 2001, S. 179 und n.797.

2703 (UB Naumburg II, 2000, S. 238f. (Nr. 213).

seine Erlaubnis (die Statuten der Naumburger Kirche zu umgehen!) anzugreifen oder sich ihr zu widersetzen.²⁷⁰⁴

In den folgenden zwölf Jahren nach diesem Schreiben des Papstes an den Notar des Markgrafen, das einen Akt unverhüllter Vetternwirtschaft darstellte und gleichzeitig die Macht des Markgrafen im Bistum dokumentierte (und die Autorität des Bischofs unterhöhlte), erweiterte der Markgraf seinen Einfluss im Gebiet von Naumburg und Meißen weiter. Nachdem Heinrich 1242 seinem Bruder Dietrich zum Bischofsamt verholfen hatte und sich während des Pontifikates Innozenz IV. (1243-1254) fortwährend der Gunst des Papstes erfreute - was gerade die milden Ermahnungen des Papstes und mehr noch die päpstliche Begünstigung von Gefolgsleuten des Markgrafen deutlich machten -, blieb seine beherrschende Stellung im Bistum gegenüber dem Naumburger Bischof auch während der Zeit des Interregnums und unter dem Pontifikat Alexanders IV. erhalten.²⁷⁰⁵

2704 Innozenz' Brief vom 20. Juni 1247 ist die zweite massive Intervention zugunsten eines Gefolgsmanns Heinrichs des Erlauchten (die erste datiert vom 27. Mai 1245, UB Naumburg II, 2000, Nr. 202; siehe Fußnote 2674), die dem Empfänger in offenem Widerspruch zu den Statuten der Naumburger Bischofskirche zu einer einträglichen Pfründe verhelfen soll. Sie hat folgenden Wortlaut:

„Innocentius episcopus [servus servorum dei] dilecto filio magistro Christoforo notario nobilis viri .. marchionis Misnensis salutem [et apostolicam benedictionem].

Cum, sicut te accepimus intimante in Numburgensi ecclesia, in qua prebendam obtines, statutum huiusmodi habeatur, quod prebenda canonici eiusdem ecclesie ipso iure vacet, si prebendam in alia cathedrali ecclesia fuerit assecutus, tuque statutum huiusmodi iuraveris servaturum, nos volentes tibi obtentu nobilis viri .. marchionis Misnensis, cuius insistis servitiis, gratiam facere specialem, presentium tibi auctoritate concedimus, ut, si prebendam in Misnensi ecclesia fueris assecutus, cum ea prefate Numburgensis ecclesie prebendam, prefatis statuto et iuramento nequaquam obstantibus, libere valeas retinere. Nulli ergo [omnino hominum liceat hanc paginam] nostre concessionis [infringere vel ei ausu temerario contraire]. Si quis [autem hoc attemptare presumpserit, indignationem omnipotentis dei et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursum]. Datum Lugduni, XII. kal. iulii, pontificatus nostri anno quarto.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 241 (Nr. 217) (1247 Juni 20. Lyon).

Das Statut der Naumburger Kirche, wonach die Präbende eines Naumburger Kanonikers ruht, der das Kanonikat einer anderen Kirche (mit den damit verbundenen Präbenden) erlangt, ist vom selben Papst zuvor ausdrücklich bestätigt worden:

„Cum igitur, sicut nobis exponere curavistis - duxeritis statuendum, ut, si quis Nuemburgensis canonicus in alterius cathedralis ecclesie canonicum de cetero admittatur, vacet prebenda, quam idem in Nuemburgensi ecclesia obtinuit ipso facto - statutum ipsum - communimus.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 239 (Nr. 214) (1247 Januar 31. Lyon).

2705 Das Pontifikat Alexanders IV. und die beginnende Zeit des Interregnums nötigten dem Markgrafen auf reichspolitischer Ebene zunächst keine neuen Rücksichtnahmen ab. - Vgl. Kelly 1988 (Lex.), S. 210f., s.v. Alexander IV.

Um seine gewachsene Machtstellung vor dem Adel der Diözese nun auch offiziell kund zu tun, beraumte der Markgraf für den 25. April 1259 eine Versammlung mit seinem bischöflichen Bruder in Seußlitz bei Meißen ein, zu dem er auch die Adligen des Territoriums einlud. Dort ließ der Markgraf seinen bischöflichen Halbbruder eine Einklärung verlesen, welche nicht die Handschrift des Bischofs, sondern ausschließlich die eigene Handschrift des Markgrafen verriet.²⁷⁰⁶

In Gegenwart des Adels des Bistums ließ er den Halbbruder die dauernde Verbundenheit zwischen dem Markgrafen und der Kirche beschwören. Der bischöfliche Bruder musste erklären, dass über aller Zwietracht, die zwischen dem Herrn Markgrafen sowie dessen Söhnen und ihm bis jetzt geherrscht habe, eine vollkommene Freundschaft und dauerhafte Aussöhnung eingekehrt sei, die er im Folgenden darlegen werde.²⁷⁰⁷ Wenn der Herr Markgraf ihm, dem Bischof, oder seiner Kirche irgendeinen Schaden oder ein Unrecht zugefügt habe, so sehe er nunmehr nach erneuter Prüfung völlig frei davon ab und verzichte auf jede Wiedergutmachung. Es bleibe dem Herrn Markgrafen überlassen, der Kirche und ihm, dem Bischof, aus eigenem freien Willen Genugtuung zu leisten.²⁷⁰⁸

2706 Zum sog. ‚Vertrag von Seußlitz‘ vgl. Schlesinger 1962 II, S. 137, Herrmann 1973, S. 70, Wießner/Crusius 1995, S. 247 und Jung 2002, S. 28.

2707 „quod super omni discordia, que inter dominum Heinricum marchionem Mynensem et suos filios et nos hactenus vertebatur, perfecta amicitia et stabilis compositio intervenit, prout in subsequentibus est notatum.“

(UB Naumburg II, 2000, S. 337f. (Nr. 306) (1259 April 25. Seußlitz).

2708 „Recognoscimus eciam, quod, si quid dampni vel iniurie intulit ecclesie nostre dominus marchio, pure et libere relaxamus, nisi nobis et ecclesie nostre velit gratiam facere de sua libera voluntate. „ (UB Naumburg II, 2000, S. 338.) (Nr. 306)

Der Verzicht auf alle Schadensersatzforderungen an den Markgrafen - welche einen erlittenen Schaden durch diesen unterstellt - wird im folgenden Absatz auf die Verwalter des Markgrafen ausgedehnt:

‚Über den Verlust aber und die Ungerechtigkeiten, die uns und unserer Kirche von den Verwaltern des Herrn Markgrafen innerhalb von vier Jahren angetan worden sind - sie sind nunmehr abgetan - wird der genannte Herr Markgraf nach Anhörung betreffs der Schäden, die uns und unserer Kirche sowie den uns untergebenen Kirchen zugefügt worden sind, nach eigener Prüfung und Billigkeit Anordnungen treffen. Außerdem wird der Markgraf alle Rechte, die uns und unserer Kirche sowohl vor den Gerichten als auch in allen anderen Verhältnissen zustehen, unverletzt achten, und (auch) wir werden ihm seine Rechte unangetastet lassen.‘

(„De dampnis vero et iniuriis nobis et ecclesie nostre a villicis eiusdem domini marchionis illatis infra quatuor annos iam transactos dictus dominus marchio auditis dampnis nobis et ecclesie nostre necnon ecclesiis nobis subditis secundum veritatem, evidenciam vel iusticiam ordinabit, preterea omnia iura nostra et ecclesie nostre nobis tam in iudiciis quam in aliis omnibus inviolabiliter observabit, et nos sibi sua iura integraliter relinquemus“). (Ebd.) (Nr. 306).

Weiter erklärte der Bischof, dass er auf alle Machtmittel, welche ihm die Stellung eines Landesherrn in seinem Territorium einräumen könnten - wie die Verfügung über eine befestigte Residenz oder Burgen - verzichte, und was er hiervon bis zum Ende seiner Amtszeit noch behalten könne, werde er allein der Gunst des Herrn Markgrafen zu verdanken haben.²⁷⁰⁹

Unter veränderten Vorzeichen wie im Vertrag von Groitzsch, der in den letzten Amtsjahren Engelhards nach einer langen Periode bischöflicher Suprematie 1238 die Rechte des Markgrafen gegenüber dem Naumburger Bischof vertraglich neu festgelegt hatte, zwang der Markgraf jetzt seinen bischöflichen Bruder zur Abgabe einer Versicherung, wie er sie selbst 21 Jahre zuvor Bischof Engelhard gegeben hatte: er, der Bischof, werde auf alle Schriftstücke oder Verträge verzichten, welche der vorausgegangenen Erklärung zuwiderlaufen könnten, und wenn er solche noch

2709 So sei vereinbart worden, dass der Bischof den vormaligen Hof in Zeitz und die Befestigungen, Schutzmauern und Gräben niederlegen und nicht wieder aufbauen werde, den früheren Hof aber solange er lebe behalten dürfe, außerdem aber keine Sicherungen an diesem Hof vornehmen werde, wenn es nicht mit Einwilligung des Herrn Markgrafen geschehe:

„Taliter est etiam tractatum, quod anteriorem curiam Cyce et plancas et propugnacula et fossata deponemus nec reedificabimus, anteriorem vero curiam ad tempora vite nostre retinebimus et nullas munitiones in eadem curia ulterius faciemus, nisi de bona voluntate domini marchionis.“ (S. 338) (Nr. 306).

Eine (eigentlich überflüssige) Bestimmung stellt außerdem fest, dass der Markgraf sich das Recht freier Willkür auch für den Nachfolger Engelhards vorbehält. Dieser werde den Hof in Zeitz aufgeben, wenn er ihn nicht mit Willen des Herrn Markgrafen oder durch richterlichen Spruch behalten könne. („Successor etiam noster eandem curiam deponet, nisi illam de domini marchionis voluntate vel per iusticiam valeat obtinere.“) (Ebd.) (Nr. 306).

Eine weitere Bestimmung für Zeitz setzt fest, dass der Bischof die Befestigungen und Schutzwerke vollständig niederlegen und nicht wieder aufbauen dürfe; die Gräben dieser Stadt dürfe er bis zum Tag des heiligen Johannes des Täufers beibehalten; sie müssten dann niedergelegt werden, wenn der Herr Markgraf es nicht selbst anders bestimmt:

„Plancas etiam civitatis Cyce et propugnacula integraliter deponemus nec reedificabimus; fossata vero civitatis eiusdem usque ad diem beati Iohannis baptiste remanebunt et tunc deponentur, nisi de ipsius domini marchionis voluntate obtineamus.“ (Ebd.) (Nr. 306).

Über den Abbau aller herrschaftlichen Bauwerke des Bischofs will der Markgraf offensichtlich demonstrieren, dass er der einzige Landesherr im Bistum ist. Er lässt den Bischof die Ankündigung machen, dass er sich weitere Entscheidungen zum Abbruch von Bauwerken nach deren Besichtigung vorbehalten werde. Der Markgraf werde persönlich die Burg Tiefenau aufsuchen und diese alte Burg wie die dort neu errichteten Gebäude besichtigen und dann entscheiden, welche der neuen Gebäude er den Bischof niederlegen lasse und welche dieser behalten dürfe:

„Dominus etiam marchio personaliter accedet ad castrum Tiphenowe et tam antiquum castrum, quam edificia de novo facta videbit; et antiquum castrum integrum perpetuo permanebit, de novis vero edificiiis, quicquid nobis deponendum dixerit, deponemus. Et si quid nobis reliquerit de eisdem novis edificiiis, habebimus ad tempora vite nostre.“ (Ebd.) (Nr. 306).

haben sollte, diese dem Markgrafen bereitwillig aushändigen („Si quas etiam litteras domino marchioni contrarias habemus, sibi presentabimus cum effectu“).²⁷¹⁰ Am Ende ließ Markgraf Heinrich den Vertrag, welcher nur der Form nach eine Erklärung des Bischofs war („Nos Theodericus dei gratia Nuenburgensis episcopus recognoscimus“), tatsächlich aber ein Diktat des Markgrafen, durch fünf namentlich genannte Burggrafen und Ritter als Zeugen beglaubigen, während unter den zahlreichen Teilnehmern („et alii quam plures“) kein einziger Geistlicher mehr namentlich erscheint.²⁷¹¹

2. Die historische Begründung des Naumburger Stifterzyklus

Eine eigenkirchenrechtliche Verwirklichung des Synodalchorkonzepts im Naumburger Westchor

Die Entscheidung Bischof Engelhards, nach dem Vorbild der Westchöre in Bamberg und Mainz den Neubau des Naumburger Doms mit einem Westchor abzuschließen, der als *Thronstätte* (Möbius) und Ort für die Synodalversammlung des Bischofs dienen sollte, bildete die bauliche und konzeptionelle Voraussetzung für den Naumburger Figurenzyklus. Bischof Engelhard konnte seinen Plan eines Synodalchors nicht mehr verwirklichen. Das Konzept erfuhr gegen Ende von Engelhards Amtsperiode, motiviert durch die Machtstellung des Dompropstes Dietrich, des Bruders und Vertrauten des heranwachsenden Markgrafen, eine entscheidende Modifikation. Unter eigenkirchenrechtlichen Vorstellungen, die sich aus dem Vertrag von Groitzsch 1238 erschließen lassen, erzwang der Markgraf 1242 während der päpstlichen Sedisvakanz die Wahl seines Bruders zum Bischof. Mit der Wahl Dietrichs beugte sich das Domkapitel dem schon in den letzten Amtsjahren Engelhards fühlbaren Machtzuwachs der wettinischen Brüder Heinrich und Dietrich, die nach der Wahl Dietrichs zum Bischof den Synodalchor mit einem Figurenprogramm und nach einem *gemeinsamen* Konzept durchführten. Grundlage hierfür blieb das Ausgangskonzept Bischof Engelhards. Es erhielt jedoch in den

2710 (Ebd.) (Nr. 306). - Im Vertrag von Groitzsch hatte der Markgraf dem Bischof versichert, dass er keine eventuell vorhandenen Schriftstücke gegen den jetzt geschlossenen Vertrag geltend machen werde: „si aliquod scriptum super eodem pacto ex parte nostra fuerit exhibitum, habeatur irritum et inane.“ (UB Naumburg II, 2000, S. S. 194 (Nr. 168). Diese Klausel wendet der Markgraf jetzt gegen den Bischof. - Siehe Zitat in Fußnote 2688 und den Abschnitt *Der Aufstieg Markgraf Heinrichs 1231 bis 1242*.

2711 Das Schlussprotokoll des Vertrages lautet:

„Huius rei testes sunt: Hermannus de Lobdeburc, Meinhardus de Wolfnitz, Volradus et Ulricus fratres de Colditz, Albertus dapifer de Burne et alii quam plures.

Dat. in Suseliz, anno domini M^o.CC^o.LIX., VII. kl. maii, pontificatus nostri anno quintodecimo.“ (Ebd.) (Nr. 306).

Gestalten der ersten Stifter des Domes, voran in den markgräflichen Brüdern Hermann und Ekkehard aus der Zeit der Verlegung des Bistums und durch die Darstellung eines historisch-gerichtlichen Exempels im Chorhaupt mit dem *erschlagenen Dietmar* (der *kein* Stifter ist) und im Verweis auf die Gegenwart der wettinischen Brüder und ihres adligen Anhangs die Bedeutung eines *Anspruchs* des Markgrafen auf die Ausübung synodaler Gerichtsbarkeit im Bistum durch seine Person.

Beruhete der Naumburger Westchor zunächst auf dem Konzept Bischof Engelhards, der Gerichts- und Schiedsgewalt bischöflicher Herrschaft einen architektonischen Rahmen zu geben, so unterlag dieses Konzept mit dem Vertrag von Groitzsch 1238 einem Wandel, der von den realen Machtverhältnissen im Bistum selbst diktiert wurde. Die Machtverschiebung, in deren Verlauf der Markgraf den Bischof als obersten Lehns- und Gerichtsherrn im Bistum verdrängte, musste das Konzept des Synodalchors selbst verändern, und diese Veränderung fand im Stifterzyklus ihren genialen, plastisch sinnfälligen Ausdruck. Der Entwurf zu diesem neuen Synodalchorkonzept, ursprünglich von Engelhard nach dem Vorbild der Westchöre von Bamberg und Mainz geplant, datierte in die Jahre 1238-1243, als der Dompropst und *Electus* Dietrich sich häufig am Hof seines markgräflichen Bruders aufhielt.²⁷¹² Im Spannungsfeld von bischöflicher Autorität und markgräflicher Herrschaft erhielt damals das neue Konzept seine historisch einmalige, dem bischöflichen Synodalgedanken ebenso wie dem wettinischen Herrschaftsanspruch und den eigenkirchenrechtlichen Vorstellungen dieses Geschlechtes geschuldete Gestalt, die von der noch unter Bischof Engelhard nach Naumburg berufenen Werkstatt des *Naumburger Meisters* in den 1240er Jahren im Auftrag des Dompropstes und neu gewählten wettinischen Bischofs nach einem gemeinsamen Konzept der markgräflichen Brüder Heinrich und Dietrich (zwischen denen bald selbst Konflikte auftreten sollten) verwirklicht wurde.²⁷¹³ Der *Naumburger Meister* interpretierte diese Geschichte (Schütz).²⁷¹⁴

2712 Vgl. Kunde 2007, S. 233, n.94 mit Hinweis auf die entsprechenden Dokumente in den *Regesten deutscher Minnesänger 2005*, Nr. 52f., 55f., 59, 61, 66, 68, 75-78, 83, 87f. u. 96.

2713 Die Idee zu diesem neuen Synodalchorkonzept korrespondiert mit der Art und Weise, wie die erste *Provinzialversammlung (placitum provinciale)* des jungen Markgrafen 1231 in Schkölen abgehalten wurde (vgl. UB Naumburg II, 2000, S. 131. (Nr.109)). Diese wurde von Heinrichs Beratern, darunter ganz sicher der Bruder und spätere Dompropst und Bischof Dietrich, *benutzt* nach den *Synodalversammlungen (synodi)* Bischof Engelhards gestaltet. - Siehe dazu den obigen Abschnitt *„Der Aufstieg Markgraf Heinrichs 1231 bis 1242“*.

2714 Der Naumburger Stifterzyklus lässt sich auch als *Usurpation* (Schütz) eines bischöflichen Konzepts herrschaftlicher Gerichtsbarkeit durch *Heinrich den Erlauchten* und als historischer Rechtfertigungsversuch dieser *Usurpation* mit Verweis auf die Rolle und Anrechte der ekkehardinischen Brüder Hermann und Ekkehard, der Vorfahren der wettinischen Brüder Dietrich und Heinrich, begreifen.

München, den 24. Februar 2007

Lieber Professor Möbius,

.....

1

Das Problem einer Naumburger Wissenschaftsgeschichte wird von Ihnen benannt: Kann eine kritische Durchsicht und Darstellung vergangener Forschermeinungen zur Klärung der tatsächlichen Bedeutung des Naumburger Stifterzyklus beitragen?

Sie sagen tendenziell *Nein*, denn dazu sei noch eine erhebliche Grundlagen- und Quellenforschung nötig (wofür Sie auch ein Programm aufstellen),

ich sage tendenziell *Ja*, denn in den bisherigen Darstellungen ist schon jede Menge Grundlagen- und Quellenforschung inkorporiert und jede Menge Analyse geleistet worden, auf die man zurückgreifen kann. Daneben liegt in den Publikationen der letzten 120 Jahre (meine Auswertung beginnt mit Wilhelm Bode, *Geschichte der deutschen Plastik* von 1886, nachdem sie ursprünglich mit Lepsius 1822 einsetzen sollte) eine Fülle an charakterisierenden Beschreibungen vor, welche den Gegenstand von der Anschauung her erfassen – ein weiterer nicht unbeträchtlicher Fundus an Wissen.

2

Was die Grundlagen- und Quellenforschung angeht, so haben Walter Schlesinger und Rudolf Stöwesand (der Verweis von Schubert 1965, S. 46, n.26 auf Stöwesand zeigt, wie eine wissenschaftliche Auseinandersetzung *nicht* stattfindet) wertvolle historische Informationen geliefert, die durchweg zu prüfen sind. Bei meiner Prüfung bin ich sowohl auf grundlegende Fehler und Widersprüche als auch auf tragfähige Einsichten dieser beiden Forscher gestoßen.

Um nur ein Beispiel zu nennen: Schlesinger (1952, S. 70) geht davon aus, dass der *Dietmarus comes occisus* des Chorpolygons ein im Naumburger Mortuolog A genannter Dietmar (und mutmaßlicher Förderer der Domkirche) sei. Da dessen Todestag (29. Juni) nicht mit dem in Pöhlde 1048 beim Zweikampf gefallenen Billunger Grafen Dietmar (30. September) übereinstimme – meint Schlesinger - könne letzterer nicht gemeint sein (diese Meinung Schlesingers gilt in der Forschung bei Schubert

/Görlitz 1959, Nr. 10, Schubert 1965, S. 48, n.33 und Sauerländer 1979, S. 206, als *kritisch*: da Schlesinger, Schubert und Sauerländer den im Chorpolygon dargestellten Billunger Dietmar nicht haben wollen – sie müssten sich dann mit der *Rationalität* der Zweikampfthese auseinandersetzen – nehmen sie ohne weitere Begründung den Dietmar in Naumburg, der ihnen besser passt).

Ich behaupte nach Prüfung aller verfügbaren Quellen und durch Vergleich mit der Anschauung der Figur – welche eine Schlüsselfigur des ganzen Zyklus darstellt (Schubert behauptet das Gegenteil: „Den Zusatz *occisus* bei Dietmar kann man für die Deutung des gesamten Zyklus sicherlich ausscheiden“ (ebd.) [Toll!]): Der betont negativ gezeichnete *Dietmarus comes occisus* des Stifterchors ist *nicht* der in Ehren bestattete und in die Naumburger Gebetsbrüderschaft aufgenommene Dietmar. Es ist – was ferner durch die Blickbeziehung Ekkehards auf diese Figur bestätigt wird - der des Verrats an Heinrich III. (Ekkehards Förderer) angeklagte Billunger Dietmar. Dieser ist nicht wie die anderen per Schildumschrift als *Förderer - Donator (Sizzo), Fundator (Wilhelm), Dator (Timo)* – der Domkirche, sondern als *erschlagen/occisus* bezeichnet.

Der auftraggebende Bischof und sein Domkapitel werden sich etwas dabei gedacht haben, als sie *Sizzo*, den Bruder des ersten Naumburger Bischofs *Hildeward*, in überdeutlicher *Richterfunktion* (Sauerländer 1979, S. 208 versucht einen Gegensatz zwischen *Richter* und *Landesherr* zu konstruieren) zusammen mit zwei weiteren Förderern der Naumburger Domkirche, dem *Fundator Wilhelm* und dem *Dator Timo* dem *erschlagenen Billunger Dietmar* gegenüberstellten, vier Personen, deren individuelle Biographien für jeden zeitgenössischen Besucher dieses *Ortes bischöflicher und landesherrlicher Autorität* bekannt waren und Exempelcharakter haben mussten. Das schreit doch geradezu nach der Bedeutung eines *Synodalchors*!

Aber Sie haben Recht: die kritische Durchsicht der Literatur und die Wiederholung einer stichhaltigen These genügt allein noch nicht. Hier ist Nacharbeit erforderlich, die ich a) mit einer erneuten Durchsicht der Dobenecker-Regesten, b) der von Carl Peter Lepsius, Schlesinger und Stöwesand mitgeteilten Quellen und c) des jetzt verfügbaren Urkundenbuchs des Hochstifts Naumburg Teil 2 (1207-1304) begonnen habe. In diesen Auszügen und Quellen stoße ich durchweg auf Händel und Streitigkeiten, Besitz- und Rechtsgeschäfte, wie man sie sich auf einer *Synodalversammlung* geregelt vorstellen muss. Doch sind hier meine Untersuchungen noch keineswegs abgeschlossen.

3

In Ihrer Sicht erfordert eine erneute Darlegung der *Synodalchorhypothese* (nach Ihrer Wortwahl – für mich ist sie mehr: eine überzeugende *These*) die Behandlung von fünf Themenbereichen. Vier der fünf von Ihnen genannten Themenbereiche glaube ich mit meiner Besprechung des Naumburger Stifterzyklus abdecken zu können. Das fünfte Thema führt zu weit ab.

Dieses anthropologische Thema behandeln Sie selbst in weit ausgreifender Weise unter Einbeziehung fremder Kulturen und mit Beispielen aus vielen Jahrhunderten. Wenn ich mich hierauf einlassen wollte, käme ich nur zu allgemeinen Resultaten, die den Stifterzyklus historisch nicht erklären könnten. Dass die adeligen Figuren im Westchor nicht wie figürliche Grabmäler liegen, sondern vor die Dienste gestellte Standbilder sind, hat seinen evidenten Sinn, den ich lieber positiv, und zwar als für jeden zeitgenössischen Teilnehmer einer Synodalversammlung sofort erkennbare *Exempla in einem gerichtlichen Schauspiel*, darlegen möchte.

Die anthropologische und ahistorische Abgrenzung von Liegefiguren in ihrem Bedeutungsgehalt rührt an Fragen, bei denen die Stifterfiguren nur noch eines von vielen heterogenen Beispielen sein könnten, nicht aber der eigentliche Gegenstand der Untersuchung. In meiner Arbeit aber sind die Werke des Naumburger Bildhauers (des *Naumburger Meisters*) der Gegenstand, wozu der Stifterzyklus als sein Hauptwerk gehört.

4

Ihre *zweite* Frage ‚was sagen die schriftlichen Quellen von Naumburg über die Funktion des ‚Gegenchors‘ ist die Konkretion Ihrer *ersten*, weiter gefassten Frage nach der Bedeutung von doppelchörigen Anlagen in ihrem Verhältnis von *Regnum* und *Sacerdotium* (wobei es durchaus sein kann, dass sich das *Regnum* bestimmter Heiliger vorzugsweise bedient, so dass dieses Verhältnis eben doch für die Liturgie doppelchöriger Anlagen mitbestimmend ist, auch wenn beide Pole für den oberflächlichen modernen Sakraltheoretiker nur sakral, da Heiligen geweiht, erscheinen).

Ihre *vierte* Frage, die nach rituellen Verfahren kirchlicher und weltlicher Rechtsprechung im Mittelalter (die *dritte* Frage der Liegefiguren scheidet ich aus) erscheint mir in der Tat für eine historische Begründung der Synodalchorthese ein Desiderat zu sein, denn wenn es Quellen gäbe, in denen geschildert würde, wer welche Gerichte abhielt, wo sich diese Gerichte versammelten, was dort verhandelt wurde, wer den Richter und die Schöffen stellte, wie die Gerichtsversammlung sich

„rituell“ abspielte, dann könnte man in der Tat sehen, ob sich Vergleiche zum Stifterchor anstellen ließen. Inzwischen geben die Urkunden zur Synode vom 6. Februar 1230 in Merseburg hier einige Aufschlüsse.

5

Ihre *fünfte* Frage nach der Polyfunktionalität des mittelalterlichen Bauens und Gestaltens zielt auf unterschiedliche Nutzungen des Naumburger Westchors im Mittelalter.

Nach Ihrer These von 1989, die ich mir zu eigen gemacht habe, war der Naumburger Westchor zur Aufnahme einer *Synodalversammlung*, d.h. einer Zusammenkunft kirchlicher und weltlicher Vertreter des herrschenden Adels zur Regelung seiner internen Streitigkeiten bestimmt. Eine Synodalversammlung fand nun nicht täglich statt, und doch konnten die Stifterfiguren nur für diesen Zweck bestimmt sein, denn nur in diesem Zusammenhang erfüllten sie eine Exempelfunktion im Sinne einer *Gerichtsparabel*.

Historisch hat sich die Idee des Synodalchors binnen ungefähr 15 Jahren zerschlagen, weshalb die Stifterfiguren ihre ursprüngliche Funktion sehr bald verloren haben. Als der Westchor den Ostchor bei dessen Umbau vorübergehend vertrat und schließlich ein Marienpatrozinium erhielt, wird man die Stifterfiguren verhüllt haben. Wären sie nicht fest mit den Diensten verankert gewesen, hätte man sie sicherlich abgeräumt (wie den Konrad), während man die Adelheid (Gepa/Berchta) stehen ließ, weil sie fromm ist.

Ihre Frage nach der Polyfunktionalität unterstellt nun, der Westchor hätte verschiedene Funktionen gleichzeitig ausüben müssen. Warum? Tatsächlich sind doch die liturgischen Funktionen einer Domkirche, die Sie selbst an den Aufgaben des Naumburger Bischofs illustrieren, räumlich verteilt: die Messe hält er an einem anderen Ort ab als den Gerichtstag (dafür war der Westchor bestimmt), die Totenfürsorge findet an einem anderen Ort statt als die Taufe eines Neugeborenen, die Predigt an einem anderen Ort als die Versammlung der Domkanoniker. Viel wahrscheinlicher als Mehrfachfunktionen eines Ortes zu gleicher Zeit sind Funktionswechsel bei veränderten liturgischen Bedürfnissen oder anderen Macht- und Besitzverhältnissen im Laufe der sich – manchmal rasch wandelnden – Geschichte.

6

Der Naumburger Westchor aber hatte bei seiner Errichtung eine *einzig*e Hauptfunktion zu erfüllen: die des *Synodalchors* – nur von daher erklären sich die Stifterfiguren. Das Totengebet für die in den Figuren dargestellten Personen fand seit hundertfünfzig und mehr Jahren an anderen Orten des Doms – an Altären - und in anderer Form statt, nämlich durch die Verlesung der Namen beim Fürbittgebet. In eine *allgemeine* Gebetsverbrüderung (*communis societas fraternitatis*) wurden auch die späteren Spender und Wohltäter aufgenommen – das war das Versprechen Bischof Dietrichs im Spendenaufruf von 1249 –, aber *hierfür* wurden für die ersten Stifter (*primi fundatores*) doch keine Statuen errichtet: diese Idee ist einfach absurd. *Communis* heißt *gemeinsam* im Sinne von: alle sind gleich (*communis*). Das heißt aber: zwölf sind nicht gleicher. Ich glaube, wir würden die logische Konsequenz ‚mittelalterlichen Denkens‘ (ein Kalauer und Totschlagargument, das ich ausnahmsweise mal selber gebrauchen möchte) unterschätzen, wenn wir uns eine *communis societas fraternitatis* aus einer so ungleich repräsentierten Versammlung vorstellen wollten, wie sie das Nebeneinander von Statuen und Totenbucheinträgen darstellen würden. Noch einmal: das ist *absurd*.

7

Den von Ihnen auf Seite 3 genannten *Wirkkräften*, die zur Schaffung des einzigartigen Stifterzyklus geführt haben, will ich in der Tat auf die Spur kommen. Das ist mein wissenschaftliches Ziel.

Ich glaube diese *Wirkkräfte* in den Motiven der Hauptakteure, soweit sie sich plausibel rekonstruieren lassen, aufzeigen zu können. Die Hauptakteure sind das *Brüderpaar Heinrich* (den man später den Erlauchten nannte) *und Bischof Dietrich*. Das Verhältnis der beiden Brüder wird in der von mir besprochenen Literatur durchweg undialektisch, unhistorisch und unbiographisch gefasst. Geschichtliche Beziehungen kann man aber adäquat (um mit Hegel zu sprechen) nur *dialektisch*, prozesshaft erfassen.

Daneben helfen ein paar *Facts* weiter: so muss man wissen, dass Dietrich der ältere Bruder und zur Zeit der Regierung Bischof Engelhards der Mentor seines jüngeren Bruders Heinrich war (Dietrich wurde in jungen Jahren 1205 ins Naumburger Domkapitel aufgenommen, Heinrich wurde erst 1215 oder 16 geboren). Man muss ferner wissen, dass in Meißen nach dem Tod Dietrichs des Bedrängten 1021 der *Bischof* die Macht an sich riss und während der Unmündigkeit des verwaisten Heinrich sich verbriefte Vorrechte des Markgrafen (durch Fälschungen) aneignete.

Der heranwachsende Heinrich hat das, als er älter wurde, irgendwann mitbekommen. Und 1230 gab es die große Synodalversammlung in Merseburg (als Heinrich 15, sein Bruder Dietrich 30 oder älter und Mitglied des Domkapitels war, der später zum Dompropst von Naumburg aufsteigen sollte), auf welchem der Bistumsstreit zwischen Naumburg und Zeitz geregelt wurde, ohne dass Kaiser und Papst mitgewirkt hätten (sie haben den Beschluss nur abgeseget).

Die Begründung der Synodalchorthese geschieht nicht mit Blindheit gegen die großen Mächte der mittelalterlichen Welt, wenn man für Religion, Memoria und Gericht die aus den Quellen erschließbaren Bereiche des Naumburger Doms auseinander hält, und der Auffassung entgegen tritt, dass alle kirchlichen und weltlichen Funktionen an allen Orten zu gleicher Zeit praktiziert worden seien.

8

Zwischen Sach- und Ursachenforschung auf der einen und Textvergleich auf der anderen Seite sehe ich keinen Gegensatz. Beides erfordert eine kritische Analyse, und das Alter des geschriebenen Worts spielt dabei überhaupt keine Rolle. Aus der Kenntnis der Literatur allein geht freilich noch keine Erkenntnis hervor, wohl aber aus ihrer kritischen Durcharbeitung im Vergleich mit dem Gegenstand und unter Berücksichtigung der Quellen, die in unserem Fall tatsächlich gedruckt vorliegen, die wichtigsten jedenfalls (was kein Nachteil ist).

Dem von Ihnen genannten Problem des ‚Zuviel‘ einer wissenschaftlichen Aufarbeitung der Naumburg-Forschung – meine Aufarbeitung wird tatsächlich die erste sein, denn die früheren Studien in dieser Richtung haben nur Überblickscharakter – versuche ich durch eine klare und detaillierte Gliederung, durch Trennung von Darstellung und Dokumentennachweisen in den Fußnoten und ein zusammenfassendes Resümee am Ende meiner Abhandlung zu begegnen.

Was aber die ‚Bekanntheit‘ des zu Erzählenden anlangt, so kann ich Sie nur an Ihre eigene *Synodalchorthese* erinnern: sie ist gerade *nicht* bekannt, weil sich die ganze Diskussion um die Thesen zweier Großschriftsteller – Willibald Sauerländer und Ernst Schubert – dreht, die es zunächst einmal, sofern sie der Anschauung der Figuren und den geschichtlichen Fakten widersprechen, zu destruieren gilt, bevor – auch mithilfe älterer Schriftsteller – ein erneuter Blick auf die Figuren und deren geschichtlichen Gehalt gewagt werden kann.

9

Die *Wirkungsgeschichte* des Stifterzyklus, die Sie neben seiner Entstehungsgeschichte als interessantes Thema angeben, spare ich in meiner Abhandlung aus, während die *Entstehungsgeschichte* in eminentem Sinn am Ende meiner Abhandlung in dem von Ihnen angegebenen Umfang („unter die Entstehungsgeschichte fällt alles, was passieren muß, damit das Werk Gestalt annimmt“, Seite 4) zum Thema werden soll, denn es fällt in meiner Darstellung mit der Erklärung des Stifterzyklus selbst zusammen: *wer eine Entstehungsgeschichte nach den Motiven der Auftraggeber und den künstlerischen Voraussetzungen erklärt, gibt auch eine Erklärung des Gegenstandes.*

10

Was Sie vom Stifterzyklus als *Denkmal*, d.h. zu seiner späteren *Aneignung* schreiben, sehe ich wie Sie als einen ständigen Wandlungen unterworfenen geschichtlichen Prozess an, durch welchen jedoch das Kunstwerk allein erhalten wird, das sonst zum toten Stein würde. Jeder theoretische Beitrag und damit auch meine Abhandlung zum Stifterzyklus ist Teil dieser Aneignung, die ich durch Vergleich und Überprüfung mit fortwirkenden älteren Aneignungen zu erhellen suche.

Diese *Denkmalsbedeutung* des Naumburger Stifterzyklus aber setzt an dem Tag ein, wo die Figuren geschaffen sind, und ist deswegen anfänglich von ihrer Funktion nicht zu trennen. Diese *erste* Denkmalsbedeutung möchte ich klären. Für das historische Bewusstsein des heutigen Lesepublikums ist wohl nichts so sehr von Interesse, als zu wissen, was die Stifterfiguren denn *ursprünglich*, d.h. ‚eigentlich‘ zur Zeit ihrer Entstehung bedeutet haben.

Daneben macht es dem Leser und Besucher des Naumburger Stifterchors keine Schwierigkeiten, spätere geschichtliche Wahrnehmungsweisen davon zu unterscheiden. Ohnedies haben sich verschiedene geschichtliche Rezeptionen bei manchen Kunstwerken materiell in Form von Reparaturen und Ergänzungen niedergeschlagen (weshalb Informationen hierüber nützlich sind). Zwar wird die ursprüngliche Bedeutung immer das größte Interesse für sich beanspruchen, aber auch die Sichtweisen späterer Jahrhunderte sind interessant, weil sie dazu beitragen, das eigene Urteil zu schärfen.

11

Trotzdem fehlt die von Ihnen sogenannte *zweite Existenzweise des Stifterzyklus als Denkmal* in meiner Dissertation als eigener Programmpunkt komplett, und es ist nur

der *entstehungsgeschichtliche* Zusammenhang des Naumburger Stifterzyklus, den ich zum Schluss meiner Abhandlung ansprechen werde.

Mein Gegenstand ist der *Naumburger Meister* in der deutschen *Kunstgeschichte*. Gegenstand ist also *Kunstgeschichtsschreibung* in deutscher Sprache seit 1886 (Wilhelm Bode) bis heute, wobei meine Darstellung auf den ersten Blick eine *kommentierte* Zitatensammlung ist. Damit ist nicht – wie Sie schreiben – eine *bloße* Zitatensammlung (Seite 6) gemeint, sondern es kommt hierbei alles auf den *Kommentar* an, der nach meinem Verständnis Folgendes zu leisten hat: a) er muss den Inhalt richtig paraphrasieren, zusammenfassen und charakterisieren, b) in einen geschichtlichen Zusammenhang einordnen und c) auf seinen sachlichen und wissenschaftlichen Gehalt prüfen, wobei mit dem letzten Punkt auch der Gegenstand selbst, die Skulptur des Naumburger Meisters - wenn auch vermittelt durch die Brille historischer Interpreten - behandelt wird. In diesem letzten Punkt liegt dann auch die wissenschaftliche Fundierung für den abschließenden Versuch, eine eigene – vielleicht nur hypothetische – Interpretation des Naumburger Stifterzyklus vorzulegen.

12

Was Sie über die historischen und konfliktvollen Voraussetzungen Ihres eigenen theoretischen Ansatzes einer Erklärung des Naumburger Westchors als Synodalchors schreiben, könnte nach meiner Ansicht nur dann gegen Ihre These misstrauisch machen, wenn sich herausstellen würde, nicht, dass ein spezifisches Interesse Ihre damalige Sichtweise auf den Gegenstand beeinflusst hat, das hat es natürlich - eine reine interesselose Sicht kann es bei interessvollen Gegenständen nicht geben -, sondern nur dann, wenn sich im wissenschaftlichen Diskurs zeigen ließe, dass Sie den Gegenstand falsch beschrieben und dargestellt, dass Sie die auf ihn bezüglichen Quellen missverstanden und Ihrer These entgegenstehende, verbürgte Tatsachen nicht zur Kenntnis genommen hätten. Das aber ist nicht der Fall. Man kann es auch umkehren: Vielleicht hat damals die spannungsgeladene eigene Gegenwart den Blick auf den spannungsgeladenen Gegenstand geschärft.

Desgleichen mache ich Ernst Schubert seine Motive nicht zum Vorwurf, die ihn zur Gleichsetzung von Stifterstatue und Stiftergrabmal geführt haben (diese These ist uralt – von wem sie stammt, erfahren Sie in meinem Buch). Ich kritisiere Schuberts These a) von der Anschauung her, b) von den Quellen her und c) nach seinem eigenem Anspruch, wie er ihn 1964 formuliert hat. Schubert verfährt nach der

Devise: ‚Ich kann es nicht beweisen, Anschauung und Quellen sprechen gegen meine These, aber ich will, dass sie stimmt.‘

In meiner rezeptionsgeschichtlichen Abhandlung werde ich Ihre These nicht explizit gegen die von Ernst Schubert setzen, da Sie selbst eine Harmonisierung angestrebt haben (vgl. 1989, S. 102: „Ernst Schuberts Hypothese vom Naumburger Westchor als einer ‚Kapelle zum Totengedächtnis jener hochgeehrten Fundatoren‘ (1965, S. 40) berührt zweifellos einen wesentlichen Aspekt der Gestaltungsidee.“) und Ernst Schubert eine Auseinandersetzung mit Ihrer These abgelehnt hat.

13

Im Hintergrundwissen, das Sie zur Forschung in der DDR gegeben haben, liegt nicht nur ein Wissen, sondern die Tendenz, die bestimmte Erklärung eines Gegenstandes durch die Motive des Interpreten zu erklären. Dabei sind die Motive des Interpreten sicherlich wichtige Momente zum Verständnis einer These, aber nicht die einzigen. Denn es gibt immer noch den Gegenstand selbst, mit dem sich die Erklärung auch ohne Hintergrundwissen zu den Motiven vergleichen lässt. Und was die Motive anlangt: nicht alle Motive müssen uns interessieren. Ich habe nach Behandlung von circa 20 Hauptautoren (von insgesamt vielleicht 80-100) – ich bin gegenwärtig im Jahr 1919 bei meiner Darstellung angelangt – es nur einmal für nötig befunden, den Motiven eines Autors nachzuspüren, und zwar bei Émile Mâle und dessen *Études sur l'art allemand* im Kriegsjahr 1916, weil hier die Motive von eminent politischer Natur sind und Folgen für die deutsche und internationale Kunstgeschichtsschreibung gezeitigt haben, die bis in die Gegenwart hineinreichen (so hat Sauerländer 1979 zwar von verschiedenen Autoren - Schmarsow, Bergner, Bäumer - abgeschrieben, seinen Standpunkt aber und seine ideologische Nahrung hat er von Émile Mâle bezogen). Dies ist aber, wie gesagt, die Ausnahme. Meine kommentierte Zitatensammlung wird dagegen ganz auf die Erklärung der Sache ausgerichtet sein, und wenn sie diese befördern kann, wäre schon Einiges erreicht.

Herzliche Grüße aus München

Gerhard Strachle

a. d. S. = an der Saale / a.a.O. = am angegebenen Ort /
Abs. = Absatz / Abschn. = Abschnitt / Aufl. = Auflage /
b. = bei / Bd. = Band / bzw. = beziehungsweise / d.=
der, die, das, den, dem, denen, dessen, deren; durch / d.h.
= das heißt / *Denkmälerbericht* = Dritter Bericht des
Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die
Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1914 / Dob. =
Dobenecker / dt. = deutsch(e, er, es, em, en) / ebd. =
ebenda / ev. = evangelisch / Ev. = Evangelist,
Evangelium / G.S. = Initialen des Autors / GKNS =
Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus /
herv. = hervorgehoben durch / Hervorhebung / hrg.v.,
hrsg.v., Hg., Hrsg. = herausgegeben von, Herausgeber /
Jg. = Jahrgang / Jh. = Johannes, Johannesevangelium /
Kap. = Kapitel / kath. = katholisch / Lc./Lk. = Lukas,
Lukasevangelium / Lex. = Lexikon / loc.cit. = locus
citatus, loco citato (an der angegebenen Stelle) / m. E. =
meines Erachtens / Mc./Mk. = Markus,
Markusevangelium / MG = Monumenta Germaniae /
Mskr. = Manuskript / Mt. = Matthäus,
Matthäusevangelium / n. = Fußnote, Endnote, nota, note
/ NF = Neue Folge / Nr. = Nummer / op.cit. = opus
citatum / p. = page (Seite) / Rez. = Rezension,
Besprechung / S. = Seite / s. = siehe / s.o. = siehe oben
/ s.u. = siehe unten / Sp. = Spalte / SS = Scriptorum /
Taf. = Tafel / Tl. = Teil / u. = und; unten / u.a. = unter
anderem, unter anderen / UB = Urkundenbuch / u.s. =
und seine / v. = von / v.a. = vor allem / Verf./Vf. =
Verfasser / w.o. = weiter oben / w.u. = weiter unten /
z.B. = zum Beispiel

- Altendorff 1871 Hugo Altendorff: Der westliche Lettner im Dom zu Naumburg a.d. Saale. In: Christliches Kunstblatt 13 (1871) S. 135-139.
- Althoff 1984 Gerd Althoff: Adels- und Königsfamilien im Spiegel ihrer Memorialüberlieferung. Studien zum Totengedenken der Billunger und Ottonen (Münstersche Mittelalter-Schriften, 47). München 1984.
- André 1924 Gustav André: Eine unbekannte Grabfigur aus dem 13. Jahrhundert. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1 (1924) S. 49-54.
- Arens 1982 Fritz Arens: St. Martin, der Mainzer Dom und das Erzstift. In: Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz 1982, S. 9-55.
- Aubert 1931 Marcel Aubert: La Cathédrale de Metz. Paris 1931.
- Bachem 1908 Johannes Bachem: Sächsische Plastik. Vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts. Weimar 1908. (Diss. Berlin 1908.)
- Back 1926 Friedrich Back: Zur Mainzer Kunst des 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1925/26, S. 235-240.
- Back 1932 Friedrich Back: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein. Darmstadt 1932.
- Bandmann 1956 Günter Bandmann: Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit Binde. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10 (1956) S. 153-174.
- Bange 1923 Ernst Friedrich Bange: Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München 1923.
- Bauch 1972 Kurt Bauch: Bildnisse vom Naumburger Meister. In: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg 1972. (S. 225-234.)
- Bauch 1976 Kurt Bauch: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin/New York 1976.
- Bauer 1935 Walter Bauer: Atmender Stein. In: Die größere Welt. Wanderung und Einkehr. Berlin 1935. (S. 49-73)
- Bauer 1983 Helmut Bauer: Der Apostelzyklus der Sainte-Chapelle in Paris. Studien zur Ortung eines Bildmotivs. Diss. München 1983.
- Baum 1923 Julius Baum: Deutsche Bildwerke des Mittelalters. Stuttgart/Berlin 1923.
- Baum 1930 Julius Baum: Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Band 2: Deutschland, Frankreich und Britannien. Wildpark-Potsdam 1930.
- Baum 1931 Julius Baum: Deutsche Bildwerke des 12.-18. Jahrhunderts. München 1931.
- Baum 1955 Julius Baum: Zwölf deutsche Dome des Mittelalters, Zürich/Freiburg im Breisgau 1955.
- Bäumer 1928 Gertrud Bäumer: Die Frauengestalt der deutschen Frühe. Berlin 1928.
1940 (2. Auflage, Berlin 1940.)
- Bäumer 1941 Gertrud Bäumer: Der ritterliche Mensch. Die Naumburger Stifterfiguren. Berlin 1941.

- Baumgart 1957 Fritz Baumgart: Geschichte der abendländischen Plastik. Köln 1957.
- Beckmann 1989 Angelika Beckmann: Walter Hege (1893-1955) und das fotografische Abbild der Naumburger Stifterfiguren im Wandel der Zeit. Berlin 1989.
- Beckmann 1993a Angelika Beckmann: Ein 'Wegweiser zum Sehen'. Walter Heges Photographien von Kunstwerken - Intentionen und Gestaltungsweise. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 14-22.
- Beckmann 1993b Angelika Beckmann: Eine 'optische Tat'. Walter Heges Bildbände zum Naumburger Dom. Eine Veröffentlichungsgeschichte von 1923 bis 1952. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 23-36.
- Beckmann 1993c Angelika Beckmann: Ein 'künstlerisch geschultes Auge'. Walter Hege - ein Lebenswerk zwischen Kunst und Handwerk. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 82-92.
- Beckmann/Dewitz 1993 Angelika Beckmann u. Bodo von Dewitz (Hrsg.): Dom - Tempel - Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege. Köln 1993.
- Beenken 1924 Hermann Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig 1924.
- Beenken 1925 Hermann Beenken: Bildwerke des Bamberger Doms aus dem 13. Jahrhundert. Bonn 1925.
- Beenken 1925a (Rez.) Hermann Beenken: Besprechung *Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924*. In: Cicerone 17 (1925) S. 328-333.
- Beenken 1925b (Rez.) Hermann Beenken: Besprechung *Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, München 1924*. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 59 (1925/26) Beilage 'Die Kunstliteratur', S. 1-6.
- Beenken 1925c (Rez.) Hermann Beenken: Besprechung *Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925*. In: Zeitschrift für bildende Kunst 59 (1925/26), Beilage 'Die Kunstliteratur' S. 29-34.
- Beenken 1938 Hermann Beenken: Zur Entwicklung des Naumburger Meisters. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1938/39, S. 4-6.
- Beenken 1939 a Hermann Beenken: Der Meister von Naumburg. 1. Auflage, Berlin (Rembrandt-Verlag) 1939. [2. Auflage 1939 (6. bis 11. Tausend) mit geringfügig anderer Paginierung.]
- Beenken 1939 b Hermann Beenken: Zur Entstehungsgeschichte des Naumburger Stifterchores. In: Forschungen und Fortschritte 15 (1939) S. 88-91.
- Beenken 1941 Hermann Beenken: Grabfigur des Wiprecht von Groitzsch in Pegau. In: Deutsche Kunst 7 (1941) S. 27.
- Beer 2005 Manuela Beer: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler. Regensburg, 2005.
- Behling 1964 Lottlisa Behling: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln/Graz 1964.
- Behrens 1951 Ewald Behrens: Die Naumburger Werkstatt in Schlesien (*Zusammenfassung*). In: Kunstchronik 4 (1951) S. 253.

- Belghaus 2006 (Rez.) Viola Belghaus: Besprechung *Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002*. In: *Peregrinations* 2 (2006) Nr. 1.
- Bender 1850 Ferdinand Bender: *Geschichte der Waldenser*. Ulm 1850.
- Bergner 1903 Heinrich Bergner: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Band 24: Naumburg*. Halle 1903.
- Bergner 1905 Heinrich Bergner: *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*. Leipzig 1905.
- Bergner 1909 Heinrich Bergner: *Naumburg und Merseburg. Berühmte Kunststätten, Band XLVII*. Leipzig 1909
- Bergner 1924 Heinrich Bergner: *Das steinerne Drama im Dom*. In: *Sächsische Heimat* 7 (1923/24) S. 32-34.
- Bergner/Haesler 1926 Heinrich Bergner: *Naumburg und Merseburg. (Berühmte Kunststätten, Band 47.) 2. umgearbeitete Auflage, besorgt von Friedrich Haesler*. Leipzig 1926.
- Betthausen 2004 Peter Betthausen: *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*. München 2004.
- Binding 1993 Günther Binding: *Baubetrieb im Mittelalter*. In Zusammenarbeit mit Gabriele Annas, Bettina Jost und Anne Schunicht. Darmstadt 1993.
- Binding 1996 Günther Binding: *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als 'sapiens architectus'*. Darmstadt 1996.
- Binding 2001 Günther Binding: *Der mittelalterliche Baubetrieb in zeitgenössischen Abbildungen*. Darmstadt 2001.
- Binding 2005 Günther Binding: *Wanderung von Werkmeistern und Handwerkern im frühen und hohen Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung des Rhein-Main-Gebietes*. Stuttgart 2005. (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main XLIII, 1).
- Binding/Linscheid-Burchich 2002 Günther Binding und Susanne Linscheid-Burdich: *Planen und Bauen im frühen und hohen Mittelalter nach den Schriftquellen bis 1250*. Darmstadt 2002.
- Birch 1900 Walter de Gray Birch: *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts in the British Museum. Volume VI*. London 1900.
- Blaschke 1990 Karlheinz Blaschke: *Geschichte Sachsens im Mittelalter*. Berlin 1990.
- Blaschke 1996 Annett Blaschke: *Zwei Naumburger Kreuzigungsgruppen. Christus und Maria aus der Moritzkirche (heute in Berlin) und die Kreuzigungsgruppe des Westlettners im Dom*. In: *Meisterwerke* 1996, S. 377-387.
- Blumenkranz 1965 Bernhard Blumenkranz: *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*. Stuttgart 1965.
- Bock/Preiß 1990 Bazon Brock und Achim Preiß (Hrsgg.): *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*. München 1990.

- Bode 1886 Wilhelm Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1886.
- Bode (1930)1997 Wilhelm von Bode: Mein Leben, hrsg.v. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul. 2 Bände (Text- und Kommentarband). Berlin 1997.
- Boeck 1975 Wilhelm Boeck: Beobachtungen zum Werk des Naumburger Meisters. In: Mainzer Zeitschrift 70 (1975) S. 85-88.
- Boerner 2006 Bruno Boerner: Stilgeschichte um 1900 und im 20. Jahrhundert. In: Stilfragen 2006, S. 61-78.
- Boerner/Klein 2006 Bruno Boerner/Bruno Klein: Fragen des Stils. In: Stilfragen 2006, S. 7-23.
- Booz 1956 Paul Booz: Der Baumeister der Gotik. München 1956. (Diss. Darmstadt 1952.)
- Borkowsky 1897 Ernst Borkowsky: Die Geschichte der Stadt Naumburg an der Saale. Stuttgart 1897.
- Borkowsky 1928 Ernst Borkowsky: Naumburg 1028 - 1928. Eine Geschichte deutschen Bürgertums zur Neunhundertjahrfeier. Jena 1928.
- Brachmann 1998 Christoph Brachmann: Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen. Berlin 1998.
- Brachmann 2001 Christoph Brachmann: Das Metzzer Liebfrauenportal (Portail-de-la-Vierge) und die Madonna im Schloßgarten von Aschhausen. Einige Bemerkungen zum Problem des 'Naumburger Meisters'. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 52/53 (1998/1999(2001)) S. 261-298.
- Brandl 2004 Heiko Brandl: Adolph Goldschmidt und das 'Goldschmidt-Portal'. In: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Personen und Werke. Hrsg.v. Wolfgang Schenkluhn. Halle 2004. (S. 21-40.)
- Brands 1990 Gunnar Brands: Zwischen Island und Athen. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock/Preiß 1990, S. 103-136.
- Brandt 1995 Michael Brandt (Hrsg.): Der vergrabene Engel. Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche. Funde und Befunde. Ausstellungskatalog Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim. 1995.
- Branner 1963 (Rez.) Robert Branner: Besprechung *Hans Reinhardt, La Cathédrale de Reims, Paris 1963*. In: The Art Bulletin 45 (1963) S. 375-377.
- Braunfels 1958 Wolfgang Braunfels: Meisterwerke europäischer Plastik. Zürich 1958.
- Braunfels 1989 Wolfgang Braunfels: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Band 6: Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und Künstler 950-1250. München 1989.
- Brenner 1963 Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963.
- Brinckmann 1935 Albert Erich Brinckmann: Nationale Charaktere in der europäischen Kunstgeschichte. In: Forschungen und Fortschritte 11 (1935) S. 235.

- Brinckmann 1938 Albert Erich Brinckmann: Geist der Nationen. Hamburg 1938.
- Brockhusen 1971 Hans Joachim von Brockhusen: Die Königstochter im Naumburger Westchor. In: Der Herold - Vierteljahresschrift für Heraldik 7 (1971) S. 217-227.
- Brüggen 1989 Elke Brüggen: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989. (Diss. Köln 1986/87)
- Bruhns 1928 Leo Bruhns: Die Meisterwerke. Band 3: Bildner und Maler des Mittelalters. Leipzig 1928.
- Bruhns 1949 Leo Bruhns: Der Dom zu Naumburg. Königstein o. J. (1949).
- Bruhns 1954 Leo Bruhns: Geschichte der Kunst an ihren Meisterwerken dargestellt. Band II: Die Baukunst der Gotik - Bildner und Maler des Mittelalters (Buch III/IV). Köln 1954. [Erstausgabe 1928]
- Brush 1990 Kathryn Brush: Power, Politics, and Demonstration in Thirteenth-Century Mainz. The Tomb Slab of Archbishop Siegfried III von Eppstein (d. 1249). In: RACAR 17 (1990) S. 117-124.
- Brush 1993 Kathryn Brush: The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History. In: Gazette des Beaux-Arts, 6e période, tome 122 (1993) S. 109-122.
- Brush 1996 Kathryn Brush: The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art. Cambridge 1996.
- Brush 1999 Kathryn Brush: German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999) S. 7-36.
- Brush 2000 Kathryn Brush: The Tomb Slab of Archbishop Siegfried III von Eppstein in Mainz Cathedral. A Thirteenth-Century Image and its Interpretative Contexts. In: Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg.v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz. Berlin 2000. (S. 34-50.)
- Brush 2008 Kathryn Brush: Screening, Sculpture, and the Structuring of Viewer Experience in Thirteenth-Century Mainz. In: Reading Gothic Architecture. Hrsg.v. Matthew M. Reeve. (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, Vol. 1). Turnhout 2008. (S. 25-36.)
- Buchner 1902 Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Straßburg 1902.
- Budde 1979 Rainer Budde: Deutsche romanische Skulptur 1050-1250. München 1979.
- Busch 1925 Rudolf Busch: Das Heilige Grab zu Konstanz. In: Oberrheinische Kunst 1 (1925) S. 106-125.
- Büsching 1819 Johann Gustav Büsching: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschland im Spätjahr 1817. Leipzig 1819.

- Caesar 2006 (Ms.) Claudia Caesar: Der 'Wanderkünstler' - ein kunstwissenschaftlicher Mythos? Diss. Kassel 2006. (Manuskript)
- Camille 1989 Michael Camille: The Gothic Idol. Ideology and image-making in Medieval Art. Cambridge 1989.
- Camille 1996 Michael Camille: Gothic Art. Glorious Visions. New York 1996.
- Clark 2000 William W. Clark: Reading Reims, I. The Sculptures on the Chapel Buttresses. In: Gesta 39 (2000) (No. 2, Robert Branner and the Gothic.) S. 135-145.
- Clasen 1963 Wolfgang Clasen: Gotik. In: Knaurs Stilkunde. Von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ursula Hatje. München/Zürich 1963. (S. 195-258.)
- Clasen/Metz 1939 Zehn deutsche Dome. Aufnahmen von Helga Glassner. Text von KarlHeinz Clasen und Peter Metz. Berlin 1939. (S. 20-26 / 122-155.)
- Claussen 1990 Peter Cornelius Claussen: Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). In: Festschrift für Hartmut Biermann, hrsg.v. Christoph Andreas, Maraike Bückling und Roland Dorn. Weinheim 1990. (S. 19-39.)
- Claussen 1994a Peter Cornelius Claussen: Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1993/94) S. 141-160.
- Claussen 1994b Peter Cornelius Claussen: Kompensation und Innovation. Zur Denkmälerproblematik im 13. Jahrhundert am Beispiel der Reitermonumente in Magdeburg und Bamberg. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 565-586.
- Claussen 1994c Peter Cornelius Claussen: Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 665-687.
- Clemens 1990 Ursula Clemens: Deuter deutscher Geschichte. Die Kaiserdome von Speyer, Worms und Mainz in der NS-Zeit. In: Brock/Preiß 1990, S. 77-102.
- Cohn-Wiener 1915a Ernst Cohn-Wiener: Das Problem des Meisters von Naumburg. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8 (1915) S. 263 - 273.
- Cohn-Wiener 1915b Ernst Cohn-Wiener: Zum Problem des Naumberger Meisters. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1915, S. 17-19.
- Colombier 1946 Pierre du Colombier: L'art allemand. Paris 1946.
- Conrad 2002 Dietrich Conrad: Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung. Unter beratender Mitwirkung von Klaus Mertens. 4. ergänzte Aufl. Berlin 2002. (Erstauflage Leipzig 1990.)

- Cremer 1997 Folkhard Cremer: Das antistaufische Figurenprogramm des Naumburger Westchors. Ein Beitrag zur Erforschung des Gegenkönigtums Heinrich Raspes IV. und der Politik des Mainzer Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein. Alfeld/Leine 1997.
- Cremer 1998 Folkhard Cremer: Der antistaufische Figurenzyklus im Naumburger Westchor und warum es keine Uta von Ballenstedt gibt. In: *Das Münster* 51 (1998) S. 262-270.
- Cremer 2005 Folkhard Cremer: Überlegungen zur Interpretation des Skulpturenprogramms des Naumburger Westchors im Kontext seiner Einbindung in die Architektursystematik. In: *Kunst & Region*. Hrsg.v. Uta Maria Bräuer, Emanuel S. Klinkenberg & Jeroen Westerman. Utrecht 2005. (S. 206-220.)
- Dautert/Plaumann 1996 Ortrun Dautert u. Susanne Plaumann: Kleidung und Gebärde als Mittel der Charakterisierung der Naumburger Stifterfiguren. In: *Meisterwerke* 1996, S. 297-313.
- Deckert 1935 Hermann Deckert: Dom und Schloß zu Merseburg. Burg b. Magdeburg 1935.
- Deckert 1937 (Rez.) Hermann Deckert: Besprechung *Hermann Giesau, Die Meißner Bildwerke, Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters, Augsburg 1936*. In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 39 (1937) S. 127.
- Deckert 1950 Hermann Deckert: Das Abendmahl am Naumburger Westlettner. In: *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. April 1950*. Berlin 1950, S. 154-157.
- Dehio 1890 Georg Dehio: Zu den Skulpturen des Bamberger Domes. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 11 (1890) S. 194-199.
- Dehio 1899 (Rez.) Georg Dehio: Besprechung *Arthur Weese, Der Dom zu Bamberg, München 1898*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899) S. 132f.
- Dehio 1900 Georg Dehio: L'influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle. In: *Revue archéologique*, 3. Ser., 37 (1900) S. 204-219.
- Dehio 1902 (Rez.) Gustav Dehio: Besprechung *Adolph Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25 (1902) S. 460-464.
- Dehio 1905 Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. I. Mitteldeutschland*. Berlin 1905
- Dehio 1911 Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Band 4: Südwestdeutschland*. Berlin 1911.
- Dehio 1919, I Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst, Band I*. Berlin 1919. (Band 2, 1921.)
- Dehio 1930, I Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst. Band I: Das frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer*. 4. Aufl. Berlin und Leipzig 1930.

- Dehio/Bezold 1901, II Georg Dehio u. Gustav Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Band 2. Stuttgart 1901.
- Dehio/Bezold 1905-1919 Georg Dehio und Gustav von Bezold: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin 1905-1919.
- Deichler 1991 Susanne Deicher: Produktionsanalyse und Stilkritik. Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Wilhelm Vöges. In: Kritische Berichte 19 (1991) S. 65-82.
- Denkmälerbericht 1914 Adolph Goldschmidt, Hermann Giesau, Walter Noack, Alfred Wolters: Die monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zum Eindringen der Gotik. In: Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1914.
- Derenthal/Philp 1993 Ludger Derenthal / Annette Philp: Walter Heges heroische Sinnbilder. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 60-67.
- Deuchler 1970 Florens Deuchler: Kunst der Gotik. Malerei, Plastik, Architektur. (Belser Stilgeschichte Band 7.) Stuttgart 1970.
- Dhünen 1934 Felix Dhünen: Uta von Naumburg. Berlin 1934.
- Dhünen 1935 Felix Dhünen: Der Dom zu Naumburg. In: Velhagen & Klasings Monatshefte 50 (Dezember 1935) S. 365 - 376.
- Dilly 1988 Heinrich Dilly: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945. München/Berlin 1988.
- Dilly (1990)1999 Heinrich Dilly (Hrsg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Zweite, durchgesehene Auflage. Berlin 1999. (Erstauflage 1990.)
- Dilly 2003 Heinrich Dilly: Der IX. Internationale Kunsthistorische Kongreß in München 1909. In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003.
- Dobbert 1890/1891/1892/1895 Eduard Dobbert: Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen Schluß des 14. Jahrhunderts. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 13 (1890) S. 281-292/363-381/423-442; 14 (1891) S. 175-203/451-462; 15 (1892) S. 357-384/506-527; 18 (1895) S. 336-379.
- Doberer 1946 Erika Doberer (Kirchner-Doberer): Die deutschen Lettner bis 1300. Diss. Wien 1946. [maschinenschriftlich]
- Doberer 1953 Erika Doberer: Ein Denkmal der Königssalbung. Die symbolische Bedeutung der Gewölbefigur am ehemaligen Westlettner des Mainzer Domes. In: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Baden-Baden 1953. (S. 321-334.)
- Doberer 1956 Erika Doberer: Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 9 (1956) S. 117-122.
- Doberer 1975 Erika Doberer: Zur Wiederverwendung frühgotischer Lettnerfragmente aus dem Mainzer Dom. In: Mainzer Zeitschrift 70 (1975) S. 89-93.

- Doering 1920 Oscar Doering: Die Dome von Limburg und Naumburg. (Die Kunst dem Volke.40) München 1920.
- Dohmann 1968 Albrecht Dohmann: Deutsche Kunstdenkmäler. Bezirke Halle und Magdeburg. Leipzig 1968.
- Dohme 1887 Robert Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.
- Dölger 1910-1932 I-V Joseph Dölger: Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst, Band I-V. Münster 1910-1932.
- Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 Nikola Doll, Christian Fuhrmeister, Michael H. Sprenger: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven. In: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 2005, S. 9-25.
- Donath 2000 Matthias Donath: Die Baugeschichte des Doms zu Meißen 1250-1400. Beucha 2000. (Zugl. Diss. Freiburg im Breisgau 1998.)
- Donath 2002 Matthias Donath: Der Meißner Dom. Monument sächsischer Geschichte. Leipzig 2002.
- Du Cange 1844 Charles du Fresne Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis. Paris 1844.
- Du Colombiers 1953 Pierre du Colombiers : Les chantiers des cathédrales. Les trésoriers, les architectes, les maçons, les sculpteurs d'après les textes, les miniatures, les vitraux, les sculptures. Paris 1953.
- Dvorák 1904 (Rez.) Max Dvorák: Besprechung *Adolph Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902*. In: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1 (1904) S. 32-34.
- Eggers 1977 Hans Eggers: Deutsche Dichtung der Stauferzeit. In: Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Band III: Aufsätze, S. 187-199.
- Eichler 1937 (Rez.) Hans Eichler: *The relief of St. Martin at Bassenheim*. In: Burlington Magazine 70 (1937) S. 128/133.
- Einem 1955 Herbert von Einem: Der Mainzer Kopf mit der Binde. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 37.) Köln 1955.
- Elze 1957 (Rez.) Reinhard Elze: Besprechung *Herbert von Einem, Der Mainzer Kopf mit der Binde, Köln 1955*. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 68 (1957) S. 220.
- Enzyklopädie Erster Weltkrieg 2003 Enzyklopädie Erster Weltkrieg, hrsg.v. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz, in Verbindung mit Markus Pöhlmann. Paderborn/München/Wien/Zürich 2003.
- Erdmann 1938 H. Erdmann: Lebendiger Stein. Ein Bildbericht aus Naumburg. In: Photofreund 18 (1938) S. 373f.
- Erlande-Brandenburg 1984 Alain Erlande-Brandenburg: Gotische Kunst. Freiburg/Basel/Wien 1984. (Franz. Originalausg. Paris 1983.)
- Erler 1954 Adalbert Erler: Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters. Frankfurt am Main 1954.

- Exner 1996 Matthias Exner (Hrsg.): Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim in Hildesheim, 15.-17. Juni 1995. München 1996.
- Falk 1868 Franz Falk: Symbolik der vier Cardinaltugenden. In: Kirchenschmuck. Ein Archiv für kirchliche Kunstschöpfungen und schriftliche Altertumskunde 12 (1868) S. 64.
- Falk 1877 Franz Falk: Heiliges Mainz oder die Heiligen und Heiligthümer in Stadt und Bisthum Mainz. Mainz 1877.
- Fath 1966 Manfred Fath: Der Weltenrichter der Mainzer Westlettner-Deesis und seine Nachfolge. In: Mainzer Zeitschrift 60/61 (1965/6) S. 97-101.
- Feldmann 1994 Hans-Christian Feldmann: Bamberg. Bauhüttenbetriebe im Vergleich. Zur Dominanz von Meistern im Bauhüttenbetrieb und ihre Einflußnahme auf die Konzeption und Ausführung von Skulpturenprogrammen. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 87-99.
- Feulner 1942 Adolf Feulner: Kunst und Geschichte. Eine Anleitung zum kunstgeschichtlichen Denken. Leipzig 1942.
- Feulner/Müller 1953 Adolf Feulner und Theodor Müller: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953.
- Findeisen 1990 Peter Findeisen: Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen-Anhalt. Von den Anfängen bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts. Berlin 1990.
- Findeisen 2004 Peter Findeisen: Hermann Giesau - Denkmalpfleger und Universitätslehrer. In: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Personen und Werke, hrsg. v. Wolfgang Schenkluhn. Halle 2004. (S. 93-102.)
- Fink 1915 August Fink: Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Wolfenbüttel 1915.
- Fiorillo 1815, I Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden. Band I. Hannover 1815.
- Fleckenstein 1977 Josef Fleckenstein: Das Rittertum der Stauferzeit. In: Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Band III: Aufsätze, S. 103-109.
- Flügge 1998 Marina Flügge: Glasmalerei in Brandenburg. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Hrsg.v. Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege. Worms 1988.
- Förster 1851, I Ernst Förster: Geschichte der deutschen Kunst, Band I. Leipzig 1851. (2. Ausgabe Leipzig 1860.)
- Förster IV, 1858 Ernst Förster: Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei. Band 4. Leipzig 1858

- Förster V, 1859 Ernst Förster: Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Band 5. Leipzig 1859.
- Franck-Oberaspach 1899/1900 Karl Franck-Oberaspach: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899) S. 105-110 und 23 (1900) S. 24-37.
- Frankl 1939 Paul Fankl: Die Stellung der Westtürme des Naumburger Domes. In: Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter. Band II. Cambridge/Mass. 1939. (S. 503-536.)
- Frey 1938 Dagobert Frey: Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16 (1938) S. 1-74.
- Freyer 1911 Kurt Freyer: Entwicklungslinien in der Plastik des 13. Jahrhunderts. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911) S. 261-275.
- Frodl-Kraft 1967 Eva Frodl-Kraft: Die ‚Figur im Langpaß‘ in der österreichischen Glasmalerei und die Naumburger Westchor-Verglasung. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, hrsg.v. Elisabeth Hütter. Weimar 1967. (S. 309-314.)
- Frohwein 1881 Paul Frohwein: Der Ausbau des Doms zu Naumburg. In: Romberg's Zeitschrift 41 (1881) Sp. 333-335/370-373/403-405/433-435/465-466.
- Fründt 1966 Edith Fründt: Sakrale Plastik. Mittelalterliche Bildwerke in der DDR. Berlin 1966.
- Futterer 1928 Ilse Futterer: Zur gotischen Plastik im Elsaß. In: Oberrheinische Kunst 3 (1928) S. 44f.
- Gabelt 1996 Stefan Gabelt: Das Bassenheimer Martinsrelief. In: Meisterwerke 1996, S. 245-253.
- Gabelt/Lutz 1996 Stefan Gabelt und Gerhard Lutz: Die Stifterfiguren des Naumburger Westchores. In: Meisterwerke 1996, S. 271-295.
- Gahtgens 2004 Thomas W. Gahtgens: Deutsche und französische Kunstgeschichte zur Zeit Vöges. In: ‚Wilhelm Vöge und Frankreich‘ 2004, S. 185-200.
- Gamber 1984 Klaus Gamber: Der gotische Lettner. Sein Aussehen und seine liturgische Funktion, aufgezeigt an zwei typischen Beispielen. In: Das Münster 37 (1984) S. 197-201.
- Gebhardt 2004 Volker Gebhardt: Das Deutsche in der deutschen Kunst. Köln 2004.
- Geese 1998 Uwe Geese: Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England. In: Rolf Toman (Hrsg.): Die Kunst der Gotik. Köln 1998. (S. 300-371.)
- Geese 2007 Uwe Geese: Mittelalterliche Skulptur in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Petersberg bei Fulda 2007.
- Germer 1990 Stefan Germer: Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren. In: Brock/Preiß 1990, S. 21-40.
- Gerstenberg 1966 Kurt Gerstenberg: Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.

- Gescher 1930 Franz Gescher: Der Kölner Dom des Mittelalters als Pfarr- und Sendkirche des hohen Adels. In: Der Dom zu Köln. Festschrift zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Oktober 1880. Köln 1930.
- Giesau 1912 Hermann Giesau: Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts - Studien zur Geschichte der Frühgotik in Sachsen und Thüringen. Halle a.d. Saale 1912.
- Giesau 1914 Hermann Giesau in: Dritter Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über die Denkmäler deutscher Kunst. Berlin 1914. (S. 29-41.)
- Giesau 1925 Hermann Giesau: Der Naumburger Bildhauer in Amiens. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1924/25) S. 201-06.
- Giesau 1927 Hermann Giesau: Der Dom zu Naumburg.(Deutsche Bauten, Band 9). Burg bei Magdeburg 1927.
- Giesau 1931 Hermann Giesau: Die Muttergottesstatue in Horburg - ein Werk des Naumburger Meisters. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1931, S. 18-24.
- Giesau 1933a Hermann Giesau: Der Dom zu Naumburg. 2. Auflage, Burg bei Magdeburg 1933.
- Giesau 1933b Hermann Giesau: Sächsisch-thüringische Kunst als Wesensausdruck des mitteldeutschen Menschen. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1933/34, S. 5-47.
- Giesau 1936 Hermann Giesau: Die Meißner Bildwerke. Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters, Augsburg 1936.
- Giesau 1940 (Rez.) Hermann Giesau: Besprechung *Wilhelm Pinder, Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke, Berlin 1939* und *Hermann Beenken, Der Meister von Naumburg, Berlin 1939*. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/40, Heft 7/8, S. 214-217.
- Goldammer 1953 Kurt Goldammer: Der Naumburger Meister und die Häretiker. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 64 (1952/53) S. 94-128.
- Goldschmidt 1899 Adolph Goldschmidt: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 20 (1899) S. 285-300.
- Goldschmidt 1900 a Adolph Goldschmidt: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. 21 (1900) S. 225-241.
- Goldschmidt 1900 b (Rez.) Adolph Goldschmidt: Besprechung *Max Hasack, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert, Berlin 1899*. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 6 (1900) S. 28f.
- Goldschmidt 1902 a Adolph Goldschmidt: Die Freiburger Goldene Pforte. In: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. 23 (1902) S. 20-33.

- Goldschmidt 1902 b Adolph Goldschmidt: Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1902. [Enthält: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 20 (1899) S. 285-300; 21 (1900) S. 225-241; 23 (1902) S. 20-33.]
- Goldschmidt 1907a Adolph Goldschmidt: Die Bedeutung der Stifterfiguren im Naumburger Dom. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin 1907, S. 19-21.
- Goldschmidt 1907b [Adolph Goldschmidt] in: Deutsche Literaturzeitung 28 (1907) Sp. 1573-1576. [Anonymer Bericht über die Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin vom 8.3.1907 in der Deutschen Literaturzeitung]
- Goldschmidt 1923 Adolph Goldschmidt: Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter. In: Vorträge der Bibliothek Warburg, hrsg. von Fritz Saxl, Leipzig 1921/23, S. 40-50.
- Goldschmidt 1924 Adolph Goldschmidt: Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, mit einem Beitrag von Leopold Giese. Berlin 1924.
- Gosebruch 1983 Martin Gosebruch: Vom oberrheinisch-sächsischen Weg der Kathedralgotik nach Deutschland. Göttingen 1983. (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft, hrsg.v. Martin Gosebruch, Band 1.)
- Grape 1977 Wolfgang Grape: Staufische Blüten. In: kritische berichte 5 (1977) S. 68-89.
- Grape 1985 Wolfgang Grape: Adel und 'gemainer Mann'. Plastik der Naumburger Bauhütte. In: Tendenzen 26 (1985) S. 31-44.
- Greischel 1916 Walther Greischel: Die sächsisch - thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und die Entstehung ihrer Typen. Magdeburg 1916. (Diss. phil. Freiburg 1914.)
- Greischel 1929 Walter Greischel: Der Magdeburger Dom. Berlin 1929.
- Groitzsch 1584 Gregorius Groitzsch: Libellus continens Salae fluvii descriptionem. Leipzig 1584.
- Groitzsch, ed. Schamel 1728 Gregorius Groitzsch: Libellus continens Salae fluvii descriptionem. Recudi fecit et notis auxit Johann Martin Schamelius. Naumburg 1728.
- Groß 1933 Werner Groß: Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 7 (1933) S. 290-346.
- Grote 1948 Ludwig Grote: Die Naumburger Stifterfiguren als Almanachschmuck. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 2 (1948) S. 63-66.
- Grote 1959 Andreas Grote: Der vollkommen Architectus. Baumeister und Baubetrieb bis zum Anfang der Neuzeit. München 1959.
- Grundmann 1935 Herbert Grundmann: Kaiser Friedrich II. 1194-1250. In: Die Großen Deutschen. Neue deutsche Biographie. Berlin 1935. (S. 125-142.)

- Gubalke 1946 Albrecht Gubalke: Die Naumburger Herrenmauer. Eine Einführung in den Lettner des Westchores im Dom zu Naumburg. Leipzig 1946.
- Gündel 1926 Christian Gündel: Das schlesische Tumben-Grabmal im 13. Jahrhundert (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 236). Straßburg 1926.
- Gurlitt 1902 Cornelius Gurlitt: Die Westtürme des Meissner Domes. Berlin 1902.
- Gurlitt 1919 Cornelius Gurlitt: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen, Heft 40: Meißen - Burgberg. Dresden 1919.
- Haas 1973 (Rez.) Walter Haas: Besprechung *Annegret Peschlow-Kondermann, Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage im Mainzer Dom, Wiesbaden 1972*. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 31 (1973) S. 166-168.
- Hager 1935 Werner Hager: Die Meister von Straßburg, Bamberg und Naumburg. In: Die Großen Deutschen. Neue deutsche Biographie. Berlin 1935 (S. 205-214.)
- Hahn 1977 Sylvia Hahn: Die Darstellung der Verleugnung und Reue Petri. Ikonographische Studie. Phil.Diss. München 1977.
- Halbertsma 1992 Marlite Halbertsma: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte. Worms 1992. (Niederländische Originalausgabe 1985.)
- Halbertsma 2003 Marlite Halbertsma: Wilhelm Pinder und das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003. (S. 139-145.)
- Haller IV, 1965 Johannes Haller: Das Papsttum, Idee und Wirklichkeit. 5 Bände. IV: Die Krönung (Von 1216 bis 1266). Reinbeck bei Hamburg 1965. (Erstausgabe 1950, verbesserte und ergänzte Auflage 1962, danach die vorliegende Ausgabe.)
- Hamann /Wilhelm-Kästner 1929 Richard Hamann u. Kurt Wilhelm-Kästner: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Band 2: Die Plastik. Marburg 1929.
- Hamann 1922 Richard Hamann: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter 1. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. Marburg a. Lahn 1922.
- Hamann 1924 Richard Hamann: Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1 (1924) S. 1-48.
- Hamann 1926 Richard Hamann: Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol. Marburg a.d. Lahn 1926.
- Hamann 1933 Richard Hamann: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin 1933. [Neuausgabe 1959.]
- Hamann 1934 Richard Hamann: The Façade of St. Gilles. A Reconstruction. In: Burlington Magazine 64 (1934) S. 19-29.

- Hamann 1950 Richard Hamann: Nachruf auf Wilhelm Pinder. In: Jahrbuch der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1946-1949 (1950) S. 213-216.
- Hamann 1955 Richard Hamann: Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955.
- Hamann 1960 Richard Hamann: Die Abteikirche von St. Gilles. In: Forschungen und Fortschritte 34 (1960) S. 177-182.
- Hamann-MacLean 1935 Richard Hamann-MacLean: Der Naumburger Meister in Noyon. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1 (1935) S. 425-429.
- Hamann-MacLean 1943 Richard Hamann-MacLean: Das Apostelrelief vom Liebfrauenportal am Metzger Dom. In: Deutsche Kunst 10 (1943) S. 63-64.
(Wiederabgedruckt in Hamann-MacLean 1988, S. 391-394.)
- Hamann-MacLean 1949a Richard Hamann-MacLean: Die Rekonstruktion der Meissener Marienpforte. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 14 (1949) S. 57-92.
- Hamann-MacLean 1949b (Rez.) Richard Hamann-MacLean: Besprechung *Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Doms, Berlin 1947*. In: Theologische Literaturzeitung 74 (1949) S. 346-348.
- Hamann-MacLean 1950 Richard Hamann-MacLean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15 (1949/50) S. 157-250.
- Hamann-MacLean 1966 Richard Hamann-MacLean: Die Burgkapelle von Iben. In: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach. Mainz 1966. (S. 233-272.)
- Hamann-MacLean 1971 Richard Hamann-MacLean: Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims - Studien zum Problem des Naumburger Meisters III. In: Jahrbuch der Vereinigung 'Freunde der Universität Mainz' 1971, S. 22-42.
- Hamann-MacLean 1981 Richard Hamann-MacLean: Die Kathedrale von Reims. Bildwelt und Stilbildung. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 20 (1981) S. 21-54.
- Hamann-MacLean 1982 Richard Hamann-MacLean: Ein Fragment vom Mainzer Westlettner aus der Sammlung Wehrauch. In: Kunst und Kultur am Mittelrhein (Festschrift Fritz Arens). Worms 1982. (S. 48-65.)
- Hamann-MacLean 1988 Richard Hamann-MacLean: Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze 1935-1982. Hrsg. und eingeleitet von Peter Cornelius Claussen. Stuttgart/Wiesbaden 1988.
- Hamann-MacLean / Schüssler 1993-1996 Richard Hamann-MacLean u. Ise Schüssler: Die Kathedrale von Reims. 8 Bände (Band 4 nicht erschienen) Stuttgart 1993-1996.
- Hartmann 1976 Wolfgang Hartmann: Der historische Festzug. München 1976.

- Hartmann 2004 Wolfgang Hartmann: Vom Main zur Burg Trifels. Vom Kloster Hirsau zum Naumburger Dom. Auf hochmittelalterlichen Spuren des fränkischen Adelsgeschlechts der Reginbodonen. Aschaffenburg 2004.
- Hartung 1925 Hugo Hartung: Die Westtürme des Domes zu Naumburg an der Saale. In: Denkmalpflege und Heimatschutz 27 (1925) S. 16-21.
- Hartung 1996 Annette Hartung: Die Architektur des Naumburger Westchores. In: Meisterwerke 1996, S. 255-270.
- Hasak 1899 Max Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899.
- Hauttmann 1924 Max Hauttmann: Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und der Kunst des romanischen Zeitalters. In: Festschrift Heinrich Wölfflin. München 1924. (S. 63-81.)
- Helbig 1955 Herbert Helbig: Der wettinische Ständestaat. Untersuchungen zur Geschichte des Ständewesens und der landständischen Verfassung in Mitteldeutschland bis 1485. Münster/Köln 1955.
- Held 2003a Jutta Held: Zur Historiographie im Nationalsozialismus. In: Jutta Held und Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. (Kunst und Politik / Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5/2003.) Göttingen 2003. (S. 9-15.)
- Held 2003b Jutta Held: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität. In: Jutta Held und Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus. (Kunst und Politik / Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5/2003). Göttingen 2003. (S. 17-59.)
- Held 2003c Jutta Held: Hans Jantzen an der Münchner Universität (1935-1945). In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003. (S. 154-167.)
- Hellwig 2003 Karin Hellwig: Ernst Förster und die Künstlerbiographik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003. (S. 68-81.)
- Hentschel 1937 (Rez.) Walter Hentschel: Besprechung *Hermann Giesau, Die Meißner Bildwerke, Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters, Augsburg 1936*. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte 58 (1937) S. 106-108.
- Hentschel 1939 (Rez.) Walter Hentschel: Besprechung *Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937*. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte 60 (1939) S. 158f.
- Hentschel 1973 Walter Hentschel: Denkmale sächsischer Kunst - die Verluste des zweiten Weltkrieges. Berlin 1973.
- Herrgott/Heer 1760 Marquart Herrgott und Rusten Heer: Monumenta Augustae Domus Austriacae III. Pinacotheca principum Austriae. Freiburg im Breisgau 1760.

- Herrmann 1970 Bruno Herrmann: Die Herrschaft des Hochstifts Naumburg an der mittleren Elbe. Köln/Wien 1970.
- Herrmann 1973 Bruno Herrmann: Die naumburgische Eigenkirche in der Meißner Diözese. In: Das Hochstift Meißen. Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte. Hrsg.v. Franz Lau. Berlin 1973. (S. 55 - 76.)
- Herzog 1964 Erich Herzog : Die ottonische Stadt. Die Anfänge der mittelalterlichen Stadtbaukunst in Deutschland. Berlin 1964. (S. 54-62.)
- Hess 1998 Paul Hess: La vie à Reims pendant la guerre de 1914-1918. Paris 1998.
- Hiecke 1952 Robert Hiecke: Hermann Giesau zum Gedächtnis. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 46 (1952) S. 152.
- Hinz 1951 Paulus Hinz: Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts. Berlin 1951.
- Hinz 1958(1951) Paulus Hinz: Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts. 7. Aufl. Berlin 1958.
- Hinz 1970 Berthold Hinz: Der 'Bamberger Reiter'. In: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hrsg.v. Martin Warnke. Gütersloh 1970. (S. 26-47.)
- Hinz 1994 Berthold Hinz: König Rudolfs Grabdenkmal im Merseburger Dom: Innovation aus dem Zusammenbruch. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 515-531.
- Hirschfeld 1936 Werner Hirschfeld: Die Erneuerung der Baldachinreihe im Westchor des Naumburger Domes. In: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt 1935/36, S. 48-70.
- Hirschfelder/Wolf 1964 Hans Hirschfelder und Hans Wolf: Naumburg (Kleine Städtereihe, Band 13). Leipzig 1964.
- Hitler, ed.Eikmeyer 2004 Adolf Hitler: Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 1933 - 1939. Hrsg. und kommentiert von Robert Eikmeyer. Mit einer Einführung von Boris Groys. Frankfurt am Main 2004.
- Hoffmann 1968 Konrad Hoffmann: Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild. (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9.) Düsseldorf 1968. (S. 89-141.)
- Holladay 2003 (Rez.) Joan A. Holladay: Tombs and memory. Some recent books. Besprechung *Caroline Horch, Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der bildenden Kunst des Mittelalters, Königstein im Taunus 2001*. In: *Speculum* Cambridge, Mass.78 (2003) S. 440-450.
- Horch 2001 Caroline Horch: Der Memorialgedanke und das Spektrum seiner Funktionen in der Bildenden Kunst des Mittelalters. Königstein im Taunus 2001.
- Horn 1938 Effi Horn: '1000 Jahre deutsche Kultur' im Festzug. In: Das Bayerland 49 (1938) S. 637-672.

- Hütt 1956 Wolfgang Hütt: War der Naumburger Meister Waldenser? Eine Entgegnung auf den Artikel von Kuno Mittelstädt über den Naumburger Westlettner. In: *Bildende Kunst* 4 (1956) S. 513-14.
- Hütt u.a. 1956 Der Naumburger Dom, Architektur und Plastik, Dargestellt von Wolfgang Hütt, Lydia Manikowski, Heinrich L. Nickel, Peter Feist. Mit Fotografien von Fritz Hege und Heinrich.L. Nickel. Dresden 1956.
- Isserstedt 1955 Dorothea Isserstedt: Der Bassenheimer Reiter des Naumburger Meisters. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 16 (1955) S. 181-198.
- Jahn 1944 Johannes Jahn und Erich Kirsten (Aufnahmen): Schmuckformen des Naumburger Doms. Leipzig 1944.
- Jahn 1964 Johannes Jahn: Die Erschließung der Bildwerke des Naumburger Meisters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft. In: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse CIX/4*. Berlin 1964.
- Janson 1997(1991) Horst W. Janson: *History of Art*. Revised (5th) edition, expanded by Anthony Janson. New York 1997.
- Jantzen 1925 Hans Jantzen: *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*. (Deutsche Meister, hrsg. von Karl Scheffler und Curt Glaser). Leipzig 1925
- Jantzen 1935 Jantzen 1935a: *Geist und Schicksal der deutschen Kunst*. Köln 1935.
- Jantzen 1941 Hans Jantzen: *Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*. München 1941. [2.Aufl. 1944]
- Jantzen 1942 Hans Jantzen: *Deutsche Kunstgeschichtswissenschaft 1933-1942*. In: *Forschungen und Fortschritte* 18 (1942) S. 341-348.
- Jantzen 1947 Hans Jantzen: Wilhelm Pinder (1878-1947). In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 1 (1947) S. 73-76.
- Jantzen 1959 Hans Jantzen: *Die Naumburger Stifterfiguren*. Stuttgart 1959.
- Jantzen 1964 Hans Jantzen: *Der Bamberger Reiter*. (Werkmonographien zur bildenden Kunst 95.) Stuttgart 1964.
- Jung 2000 Jacqueline E. Jung: Beyond the Barrier. The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches. In: *Art Bulletin* 82 (2000) S. 622-657.
- Jung 2002 Jacqueline Elaine Jung: *The West Choir of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space*. Columbia University Press 2002.
- Jung 2003 Jacqueline E. Jung: Peasant meal or Lord's Feast? The social iconography of the Naumburg Last Supper. In: *Gesta* 42 (2003) S. 39-61.
- Jursch 1953 (Rez.) Hanna Jursch: Besprechung *Paulus Hinz, Der Naumburger Meister, Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts, Berlin 1951*. In: *Theologische Literaturzeitung* 78 (1953) S. 163-164.
- Jüttner 1935 Werner Jüttner: *Ein Beitrag zur Geschichte der Bauhütte und des Bauwesens im Mittelalter*. Köln 1935.

- Kaiser 1960 Wilhelm Bernhard Kaiser: Zum Mainzer Kopf mit der Binde. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 14 (1960) S. 155-166.
- Kashapova 2006 Dina Kashapova: Kunst, Diskurs und Nationalsozialismus. Semantische und pragmatische Studien. (Reihe Germanistische Linguistik 266). Tübingen 2006.
- Karge 2006 Henrik Karge: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert. In: Stilfragen 2006, S. 39-60.
- Karlinger 1927 Hans Karlinger: Die Kunst der Gotik. (Propyläen Kunstgeschichte, Band 7) Berlin 1927.
- Katzenellenbogen 1939 Adolf Katzenellenbogen's, from the excellent summary in his Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art (London, 1939; reprinted Toronto, 1989), 75-84
- Kautzsch 1925 Rudolf Kautzsch: Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. 2 Bände, Frankfurt am Main 1925.
- Kautzsch 1935 (Rez.)
(Rez.) Rudolf Kautzsch: Besprechung Wilhelm Pinder, Die Kunst der Deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4 (1935) S. 239-241.
- Kautzsch 1950 Rudolf Kautzsch: Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters. In: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Otto Schmitt zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1950. (S. 9-42)
- Kautzsch/Neeb 1919 Rudolf Kautzsch u. Ernst Neeb: Der Dom zu Mainz. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz. Band 2: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz. Darmstadt 1919.
- Keitel 1939 Wilhelm Keitel: Die Gründung von Kirchen und Pfarreien im Bistum Zeitz-Naumburg zur Zeit der Christianisierung. Jena 1939.
- Keller 1939 Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalter. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939) S. 227-356.
- Kelly 1988 (Lex.) John N.D. Kelly: Reclams Lexikon der Päpste. Aus dem Englischen von Hans-Christian Oeser. Stuttgart 1988. (Englische Originalausgabe Oxford 1986).
- Kemmerich 1909 Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1909.
- Kessel 1832 M. Kessel: Ueber die Naumburg-Zeitzischen Münzen. In: Neue Zeitschrift für die germanischen Völker, ed. Karl Rosenkranz. Halle 1832. (S. 66 - 92.)
- Kestel 1988 Friedrich Kestel: Walter Hege (1893-1955). 'Rassekunstphotograph' und/oder 'Meister der Lichtbildkunst'? In: Fotogeschichte 8, Heft 29 (1988) S. 65-75.

- Kidson 1987 Peter Kidson: A Note on Naumburg. In: Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki, I. Woodbridge, Suffolk and Wolfboro, New Haven 1987. (S. 143-146.)
- Kitzlinger/Gabelt 1996 Christine Kitzlinger und Stefan Gabelt: Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz. In: Meisterwerke 1996, S. 205-243.
- Klassiker der Kunstgeschichte 2007 Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Band 1. Von Winckelmann bis Warburg. München 2007.
- Kleiminger 1948 Wolfgang Kleiminger: Figur und Raum - Zur Wesensbestimmung der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert. Kiel 1948.
- Klingelschmitt 1925 Franz Theodor Klingelschmitt: Führer durch das bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum zu Mainz. Mainz 1925.
- Klotz 1976 Heinrich Klotz: Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. In: Gesta 15 (1976) S. 303-312.
- Klotz 1998 Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst. Band I: Mittelalter 600-1400. München 1998.
- Köhler 1857 Gustav Köhler: Das Kloster des Heiligen Paulus auf dem Lauterberge bei Halle und die ältesten Grabstätten des erlauchten sächsischen Fürstenhauses. Dresden 1857.
- Köhne 1949 Carl Ernst Köhne: Die steinerne Predigt des Naumburger Meisters. In: Heute und Morgen - Literarische Monatsschrift 3 (1949) S. 26-29.
- Köhne 1968 Carl Ernst Köhne: Die steinerne Predigt. (Selbstverlag) Stuttgart 1968.
- Köllermann 1996 Antje-Fee Köllermann: Die Darstellung der Passion Christi am Naumburger Westlettner. In: Meisterwerke 1996, S. 349-363.
- Kötzschke 1932 Rudolf Kötzschke: Die Gestalt der Kaiserin im Meißner Dom. In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte 53 (1932) S. 21-34.
- Kowalski 1997 Klaus Kowalski: Plastische Bilder. Zur Geschichte der Reliefgestaltung. Band II: Gotik bis Postmoderne. Bielefeld 1997.
- Kriegsministerium 1915 Kriegsministerium (Hrsg.): Die Beschießung der Kathedrale von Reims. Berlin 1915.
- Kroh/Markschies 1994 Hartmut Krohm und Alexander Markschies: Der Lettner der Marienkirche in Gelnhausen. Grundlagen einer Neubewertung. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 48 (1994) S. 7-59.
- Kroos 1976 Renate Kroos: Liturgische Quellen zum Bamberger Dom. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 39 (1976) S. 105-146.
- Krüger 1997 (Rez.) Jürgen Krüger: Besprechung Schubert E. 1997. In: Journal für Kunstgeschichte 1 (1997) S. 99.
- Krumeich 1996 Gerd Krumeich: Ernest Lavis und die Kritik an der deutschen „Kultur“, 1914-1918. In: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München 1996. (S. 143-154.)

- Küas 1937a Herbert Küas: Die Naumburger Werkstatt. Berlin 1937. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg.v. Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Band 26.)
- Küas 1937b Herbert Küas: Ein unbekannter Zyklus der Naumburger Werkstatt. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 4 (1937) S. 63-75.
- Küas 1937c Herbert Küas: Die Plastik des 13. Jahrhunderts im Dom zu Meißen. Leipzig 1937. (Diss. 1935.)
- Küas 1938 Herbert Küas: Die Meisterwerke im Naumburger Dom, Leipzig 1938.
- Küas 1939a Herbert Küas: Kompositionen der Naumburger Werkstatt. In: Forschungen und Fortschritte 15 (1939) 314-317.
- Küas 1939b Herbert Küas: Der Dom zu Meißen - Baukunst und Bildwerk, Leipzig 1939
- Küas 1957 Herbert Küas: Statuenzyklus am Portal oder im Innenraun. In: Forschungen und Fortschritte 31 (1957) S. 87-93.
- Küas 1958 Herbert Küas: Der Dom zu Naumburg. (Das christliche Denkmal, Heft 28/29) Berlin 1958.
- Kugler 1842 Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842.
- Kugler 1853, I Franz Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Band I/II. Stuttgart 1853 u. 1854.
- Kugler 1858, II Franz Kugler: Geschichte der Baukunst, Band II. Stuttgart 1858.
- Kuhn 1909 Albert Kuhn: Geschichte der Plastik. II. HalbBand: Von der Plastik der gotischen Stilperiode bis zur Plastik der neuesten Zeit. Einsiedeln/Waldshut/Köln 1909.
- Kühner 1956 (Lex.) Hans Kühner: Lexikon der Päpste. Von Petrus bis Johannes XXIII. Zürich 1956 (Taschenbuchausgabe Frankfurt am Main 1960).
- Kunde 2003 Holger Kunde: Das Zisterzienserkloster Pforte. Die Urkundenfälschungen und die frühe Geschichte bis 1236. (Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts, Band 4.) Köln/Weimar/Wien 2003.
- Kunde 2006 Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe. Hrsg.v. Holger Kunde. Petersberg bei Fulda 2006.
- Kunde 2007 Holger Kunde: Der Westchor des Naumburger Doms und die Marienstiftskirche. Kritische Überlegungen zur Forschung. In: Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Festschrift Matthias Werner, hrsg.v. Enno Bünz, Stefan Tebruck, Helmut G. Walther. Köln/Weimar/Wien 2007. (S. 213-238.)
- Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 2005 Nikola Doll, Christian Fuhrmeister u. Michael H. Sprenger (Hrsgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950. Weimar 2005.

- Kunze 1925 Herbert Kunze: Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland. Bonn 1925.
- Kunze 1927 Herbert Kunze: Der Naumburger Meister. In: Thüringen, 2 (1926/27) S. 197f.
- Kurmann 1979 Peter Kurmann: Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. Zur Frage nach den Voraussetzungen in Frankreich. In: Alte und neue Kunst 26/27 (1978/79) S. 76-98.
- Kurmann 1987a Peter Kurmann: La façade de la Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Paris 1987.
- Kurmann 1987b Peter Kurmann: Nachwirkungen der Amiensker Skulptur in den Bildhauerwerkstätten der Kathedrale zu Reims. In: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert. Weimar 1987. (S. 121-183.)
- Kurmann 1993 Peter Kurmann: Fehlinterpretationen oder kühne Visionen? Walter Heges Domphotographien im Urteil der Kunstgeschichte. In: Beckmann/Dewitz 1993, S. 37-40.
- Kurmann 1998 Peter Kurmann: Mobilité des artistes ou mobilité des modèles? A propos de l'atelier des sculpteurs rémois au XIII siècle. In: Revue de l'Art 120 (1998) S. 23-34.
- Kurmann 2004 (Rez.) Peter Kurmann: Besprechung *Christoph Brachmann, Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239-1260), Berlin 1998*. In: Bulletin monumental 162 (2004(2005)) No. 4, S. 321f.
- Kurmann 2005 Peter Kurmann: Die Vermenschlichung der Heilsbotschaft. Französische Skulptur der Gotik 1140 bis 1260 zwischen Realitätsnähe und hieratischer Feierlichkeit. In: Realität und Projektion. Hrsg.v. Martin Büchsel u. Peter Schmidt. Berlin 2005. (S. 103-116.)
- Kurmann 2006 Peter Kurmann: Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhütten des 13. Jahrhunderts. In: Stilfragen 2006, S. 137-149.
- Kurmann 2007 Peter Kurmann: Himmelsboten aus Amiens. Bemerkungen zu den Engeln der Blendarkatur in der oberen Sainte-Chapelle. In: La Sainte-Chapelle de Paris - Royaume de France ou Jérusalem Céleste? (Actes du Colloque Paris, Collège de France, 2001). Hrsg.v. Christine Hediger. Turnhout 2007. (S. 393-411.)
- Kutsch 1948 Ferdinand Kutsch: Der Mainzer Kopf mit der Binde. In: Mainzer Zeitschrift 41/43 (1946/48) S. 64-70.
- La Sainte-Chapelle 2007 Christine Hediger (Hrsg.): La Sainte-Chapelle de Paris - Royaume de France ou Jérusalem Céleste? (Actes du Colloque Paris, Collège de France, 2001). Turnhout 2007.
- Ladendorf 1953 Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie. Berlin 1953. (2 erweiterte Auflage 1958.)

- Lambert 1926 Franziska Lambert: Byzantinische und westliche Einflüsse in ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei im 12. Jahrhundert. Diss. Berlin 1926.
- Landrieux 1919 Monseigneur (Maurice) Landrieux: La Cathédrale de Reims. Un crime allemand. Paris 1919.
- Lange 1903 Julius Lange: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Straßburg 1903.
- Lange 1942 Kurt Lange: Münzkunst des Mittelalters. Leipzig 1942.
- Lange, ed.Köster 1891 Paul Lange: Chronik des Bistums Naumburg und seiner Bischöfe. Nach seiner im Städtischen Archiv befindlichen Handschrift hrsg.v. Karl Felix Köster. Naumburg 1891.
- Langlotz 1951 Ernst Langlotz: Das Porträt Friedrichs II. vom Brückentor in Capua. In: Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951. Berlin 1951. (S. 45 - 50.)
- Larsson 1985 Lars Olof Larsson: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hrsg.v. Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985. (S. 169-184.)
- Lavissee 1916 Ernest Lavissee: La direction de l'opinion publique. In: Revue de Paris 23, T.4 (1916) S. 5-10.
- Legner 1982 Anton Legner: Deutsche Kunst der Romanik. München 1982.
- Lehmann 1953 Edgar Lehmann: Angelus Jenensis. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 7 (1953) S. 145-164.
- Lehmann/Schubert 1968 Edgar Lehmann und Ernst Schubert: Der Meißner Dom - Beiträge zur Baugeschichte und Baugestalt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Berlin 1968.
- Lehmann/Schubert 1971 Edgar Lehmann und Ernst Schubert: Der Dom zu Meißen. (Fotos von Klaus G. Beyer.) Berlin 1971.
- Lehmann 1997 Edgar Lehmann: Die Westbauten der Stiftskirchen im deutschen Sprachgebiet zwischen 1150 und 1300. In: Sachsen und Anhalt, Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen und Anhalt, Bd. 20 (1997), S. 19-72.
- Lehmann/Oexle 2004 Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften. Band 1: Fächer - Milieus - Karrieren. Hrsg. von Hartmut Lehmann und Otto Gerhard Oexle. Göttingen 2004.
- Lemper 1955 Ernst-Heinz Lemper: Der Dom zu Meißen. (Das christliche Denkmal 23/24). Berlin 1955.
- Leopold/Schubert 1967 Gerhard Leopold und Ernst Schubert: Zur Baugeschichte des Naumburger Westchores. In: Kunst der Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, hrsg.v. Elisabeth Hütter. Weimar 1967. (S. 97-106.)

- Leopold/Schubert 1972 Gerhard Leopold u. Ernst Schubert: Die frühromanischen Vorgängerbauten des Naumburger Doms. Berlin 1972.
- Lepsius 1822 Carl Peter Lepsius: Über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen am westlichen Chore desselben. Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, Heft 1. Naumburg 1822.
- Lepsius 1846 Carl Peter Lepsius: Geschichte der Bischöfe des Hochstifts Naumburg vor der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des Osterlandes nach den Quellen bearbeitet. Naumburg 1846.
- Lepsius 1854 Carl Peter Lepsius: Kleine Schriften. Beiträge zur thüringisch-sächsischen Geschichte und deutschen Kunst- und Alterthumskunde, Band 1. Magdeburg 1854
- Lepsius/Puttrich 1841/43 Der Dom zu Naumburg, beschrieben und nach Anleitung urkundlicher Quellen archäologisch erläutert von Carl Peter Lepsius. Mit einigen Zusätzen über andere mittelalterliche Bauwerke dieser Stadt hrsg. v. Ludwig Puttrich. Leipzig 1841-1843.
- Leyen 1916 Friedrich von der Leyen: Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter. In: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage. Hrsg. v. Erich Petzet. München 1916. (S. 1-20.)
- Liebe 1973 Paul Liebe: Der Naumburger Meister in Meißen. In: Das Hochstift Meißen: Aufsätze zur sächsischen Kirchengeschichte, hrsg.v. Franz Lau. Berlin 1973. (S. 359-74.)
- Lies 1980 Dagmar Editha Lies: Plastik als Gestaltung. Wilhelm Pinders Aussagen zur deutschen Plastik in den Jahren 1914-1930. Bonn 1980 (Diss. 1979.)
- Lill 1925 Georg Lill: Deutsche Plastik. Berlin 1925.
- Lippelt 1930 / Lippelt 1939a Ernst Lippelt: Der Dom zu Naumburg. Führer durch den Naumburger Dom. Weisenfels 1930 (2. Auflage ebd. 1932, 3. Auflage ebd. 1935 / 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Jena 1939.)
- Lippelt 1938 Ernst Lippelt: Das Geheimnis des Naumburger Meisters. In: Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft 1 (1938) S. 232-51.
- Lippelt 1939b Lippelt, Ernst: Das Abendmahl am Lettner in Naumburg. In: Kunst und Kirche 16, 1939, S. 34-37.
- Locher 2001 Hubert Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 - 1950. München 2001.
- Lübbecke 1922 Fried Lübbecke: Die Plastik des deutschen Mittelalters. 2 Bände (Text- und Bildband). München 1922.
- Lübke 1863 Wilhelm Lübke: Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig 1863. (2. stark vermehrte u. verbesserte Auflage, Leipzig 1870. / 3. vermehrte u. verbesserte Auflage, Leipzig 1880.)
- Lübke 1890 Wilhelm Lübke: Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart 1890.

- Luckenbach 1926 Hermann Luckenbach: Geschichte der deutschen Kunst. München 1926.
- Lüttich 1898 Selmar Lüttich: Über den Naumburger Dom. I. Wie sind die Glasgemälde der Westchorfenster zu ergänzen? II. Welchen Bischof stellt das Grabdenkmal im Ostchor dar? Mit Zeichnungen vom Architekten Memminger. In: Beilage zum Jahresbericht des Domgymnasiums zu Naumburg a/S., Ostern 1898.
- Lüttich 1902 Selmar Lüttich: Zur Baugeschichte des Naumburger Domes und der anliegenden Baulichkeiten. Naumburg 1902.
- Lüttich 1904 Selmar Lüttich: Dritter Beitrag zur Baugeschichte des Naumburger Doms und der anliegenden Baulichkeiten. (Beilage zum Jahresbericht des Domgymnasiums.) Naumburg 1904.
- Lüttich 1908 Selmar Lüttich: Die Schenkung des Kaisers an den Bischof von Naumburg laut Urkunde vom 16. November 1030. Jahres-Bericht des Domgymnasiums zu Naumburg a. S. 1908.
- Lutz 1977 Wolf Rudolf Lutz: Heinrich der Erlauchte (1218-1288), Markgraf von Meißen und der Ostmark (1221-1288), Landgraf von Thüringen und Pfalzgraf von Sachsen (1247-1263). Erlangen 1977.
- Lutz 1996 Gerhard Lutz: Zu den französischen Voraussetzungen der 'Naumburger Werkstatt. In: Meisterwerke 1996, S. 431-458.
- Lutz 2004 Gerhard Lutz: Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Petersberg 2004.
- Lutz 2007a Gerhard Lutz: Repräsentation und Affekt. Skulptur von 1250 bis 1430. In: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Band 3: Gotik. Hrsg.v. Bruno Klein. München 2007. (S. 327-397.)
- Lutz 2007b Gerhard Lutz: The Choir-Screen at Mainz and the Master of Naumburg. In: Mainz and the Middle Rhine 2007, S. 53-67.
- Maedebach 1958 Heino Maedebach: Die Grabdenkmäler der Wettiner um 1270 im Kloster Altzella. In: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII. Leipzig 1958. (S. 165-174.)
- Magirius 1997 Heinrich Magirius: Vier Stifter-Grabplatten des 13. Jahrhunderts im Kloster Altzella. In: Festschrift für Ernst Schubert. Zur Kunst des 13. Jahrhunderts in Mitteldeutschland. (Sachsen und Anhalt 19). Weimar 1997. (S. 287-326.)
- Magirius 2001a Heinrich Magirius: Kunstgeschichtliche Aspekte zu den Figuren - Baugeschichtliche Zusammenhänge des Achteckbaus In: Meißner Dom 2001, S. 279-309 u. S. 333-342.
- Magirius 2001b Heinrich Magirius: Die Allerheiligenkapelle. In: Meißner Dom 2001, S. 345-355.
- Magirius 2001c Heinrich Magirius: Der Dom zu Meißen. (Große Kunstführer 182) 2. Auflage, Regensburg 2001.

- Magirius M. 2002 Magdalene Magirius: Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400. Esens/Nordsee 2002.
- Mainz and the Middle Rhine 2007 Mainz and the Middle Rhine Valley. Medieval Art, Architecture and Archaeology. Hrsg.v. Ute Engel u. Alexandra Gajewski. (The British Archaeological Association, Conference Transactions XXX). Leeds 2007.
- Mâle 1914 Emile Mâle: La Cathédrale de Reims. In : Revue de Paris 21, T.6 (1914) S. 294-311. [15. Décembre 1914]
- Mâle 1915 Emile Mâle: Soissons. In: Revue de Paris 22, T.2 (1915) S. 673-686 [15. Avril 1915]
- Mâle 1917a Emile Mâle: Studien über die deutsche Kunst. Herausgegeben von Otto Grautoff mit Entgegnungen von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Adolf Götze, Cornelius Gurlitt, Arthur Haseloff, Rudolf Kautzsch, H.A. Schmid, Josef Strzygowski, Gezà Supka, Oskar Wulff. Leipzig 1917.
- Mâle (1917b)1923 Emile Mâle: L' art allemand et l'art français du moyen âge. 4. Auflage, Paris 1923. (1. Auflage 1917.)
- Mâle/Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916/17 Emile Mâle: Studien über die deutsche Kunst. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 9 (1916) S. 387- 403 und S. 429-447; 10 (1917) S. 43-64; mit Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker 10 (1917), S. 127-173.
- Mann 1961 Albrecht Mann: Doppelchor und Stiftermemorie. Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Problem der Westchöre. In: Westfälische Zeitschrift 111 (1961) S. 149-262.
- Markschies 1996a Alexander Markschies: Der Naumburger Meister als Bildhauer-Architekt. In: Meisterwerke 1996, S. 315-325.
- Markschies 1996b Alexander Markschies: Die Ornamentik des Naumburger Meisters. In: Meisterwerke 1996, S. 327-347.
- Markschies 2001 Alexander Markschies: Gotische Skulptur in Deutschland. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2001, Nr. 10, S. 17-32.
- Markschies 2004 Alexander Markschies: Wilhelm Vöge und der ‚Bildhauer-Architekt‘. Bemerkungen zu einem verlorenen Diskurs. In: ‚Wilhelm Vöge und Frankreich‘ 2004, S. 51-94.
- Marx 2006 Petra Marx: Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext. Berlin 2006.
- Medding 1930 Wolfgang Medding: Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister. Augsburg 1930.
- Meinert 2001 Til Meinert: Nachwort zu Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts. Neuausgabe. Berlin 2001. (S. 1-16.)
- Meißner Dom 2001 Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert. (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, Band 2.) Hrsg. von Heinrich Magirius. Weimar 2001.

- Meisterwerke 1996 Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Herausgegeben von Hartmut Krohm. Handbuch und Katalog zur Ausstellung im Bode-Museum Berlin vom 29.6. bis 3.11.1996. Berlin 1996.
- Memminger 1892 Karl Memminger: Alte Glasmalereien und ihre Wiederherstellung im Naumburger Dom und der Wiesenkirche in Soest. In: Christliches Kunstblatt 34 (1892) S. 84-89.
- Memminger 1910 Karl Memminger: 880 Jahre Baugeschichte des Naumburger Domes. 2., mit Anmerkungen. u. Erläuterungen versehene Auflage, Naumburg 1910.
- Memminger 1920 Karl Memminger: 880 Jahre Baugeschichte des Naumburger Domes. Gelesen aus Urkunden und aus dem Bau selbst Kunstfreunden und Liebhabern des Domes dargeboten. Naumburg 1920.
- Metternich/
Schnitzler 1936 Graf Wolff Metternich/Hermann Schnitzler: Das Bassenheimer Reiterrelief. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, S. 289-95.
- Metternich 2008 Wolfgang Metternich: Bildhauerkunst des Mittelalters. Botschaften in Stein. Darmstadt 2008.
- Metz 1927 Peter Metz: Der Dom zu Mainz, Köln/Augsburg 1927. (Kunstführer an Rhein und Mosel, Band 3.)
- Metz 1939a (Rez.) Peter Metz: Besprechung Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939) S. 180-196.
- Metz 1939b Peter Metz: Naumburg. In: Zehn deutsche Dome. Aufnahmen von Helga Glassner. Text von KarlHeinz Clasen und Peter Metz. Berlin 1939. (20-26)
- Metz 1940 Peter Metz: Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 9 (1940) S. 145-174.
- Metz 1947 Peter Metz: Der Stifterchor des Naumburger Doms. Berlin 1947.
- Metz 1960 Peter Metz: Der Königschor im Mainzer Dom. In: Universitas - Dienst an Wahrheit und Leben. Festschrift für Albert Stohr, Band 2. Mainz 1960. (S. 290-323.)
- Metzler Kunst-
historikerlexikon
1999 Metzler Kunsthistorikerlexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhundert. Von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart/Weimar 1999.
- Meyer 1987 Karl-Heinz Meyer: Antwort auf Robert Suckale 'Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945'. In: Kritische Berichte 15 (1987) S. 41-48.
- Michels 2003 Karen Michels: Norden versus Süden. Hamburger und Münchner Kunstgeschichte in den zwanziger und dreißiger Jahren. In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003. (S. 131-138.)

- Middeldorf 1925 Ulrich Middeldorf: Die Entwicklung der thüringisch-sächsischen Plastik seit etwa 1250 bis 1330. In: Jahrbuch der Dissertationen der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität. Berlin 1925, S. 173-176. [Zusammenfassung.]
- Mittelstädt 1956 Kuno Mittelstädt: Von revolutionärem Geist erfüllt - Zu den Reliefs des Naumburger Westlettners. In: Bildende Kunst 1956, S. 409-414.
- Möbius 1963 Friedrich und Helga Möbius: Sakrale Baukunst. Mittelalterliche Kirchen in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1963.
- Möbius 1968 Friedrich Möbius: Westwerkstudien. Jena 1968.
- Möbius 1989a Friedrich Möbius: Naumburger Westchor (Architektur). In: Helga Scieurie, Friedrich Möbius (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350. Leipzig 1989. (S. 94-108.)
- Möbius 1989b Friedrich Möbius: Zur Rekonstruktion der Programmatik des Naumburger Westchors. In: Helga Scieurie, Friedrich Möbius: Der Naumburger Westchor. Figurenzyklus, Architektur, Idee. Worms 1989. (S. 45-73.)
- Möbius H. 1993 (Lex.) Helga Möbius: ‚Naumburger Meister‘. In: Lexikon der Kunst, Humboldt-Universität Berlin, Band 5, Leipzig 1993, S. 112f.
- Möllenberg 1926 (Rez.) Walter Möllenberg in: Sachsen und Anhalt 1926, S. 395-99. (*Besprechung Giesau 1924, Paatz 1925, Jantzen 1925.*)
- Möllenberg 1934 Walter Möllenberg: Eike von Repgow und seine Zeit. Magdeburg 1934.
- Möllenberg 1935 Walter Möllenberg: Die Naumburger Stifterstatuen. In: Forschungen und Fortschritte 11 (1935) S. 1f.
- Möllenberg 1939 (Rez.) Walter Möllenberg: Besprechung *Herbert Küas, Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937*. In: Sachsen und Anhalt 15 (1939) S. 383-385.
- Möller 1937 (Lex.) Karl Möller: Abendmal. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte I (1937) Sp. 28-44.
- Monumenta Landgraviorum Thuringiae et Marchionum Misniae. In: Scriptorum rerum Germaniarum praecipue Saxoniarum, ed. Johann Burkhard Mencken, II, Leipzig 1728.
- Moriz-Eichborn 1899 Kurt Moriz-Eichborn: Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899.
- Mosel 1970 Manfred Wolf Mosel: Die Anfänge des plastischen Figurengrabmales in Deutschland. Untersuchung zu den Problemen der Entstehung und Deutung im 12. Jahrhundert. Diss. Würzburg 1970.
- Mrusek 1958 Hans-Joachim Mrusek: Zur Baugeschichte des Meißner Domes. In: Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957. Leipzig 1958. (S. 131 - 137.)
- Mrusek 1976 Hans-Joachim Mrusek: Drei sächsische Kathedralen. Merseburg - Naumburg - Meißen. Dresden 1976.

- Müller 2007 Marcus Müller: Geschichte, Kunst, Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht. (Studia Linguistica Germanica 90). Berlin/New York 2007.
- Nath 1936 Lucy Nath: Im Dom zu Naumburg. Leipzig 1936.
- Nationalsozialismus und ‘Entartete Kunst’ 1987 (1998) Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Nationalsozialismus und ‘Entartete Kunst’. München 1987. (5., vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage, München 1998.)
- Naumann 1933 Hans Naumann: Zum Naumburger Westchor. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 9 (1933) S. 79f.
- Neeb 1916 Ernst Neeb: Zur Geschichte der Chorbühnen und des Westlettners im Mainzer Dom. In: Mainzer Zeitschrift 11 (1916) S. 38-48.
- Neumüllers-Klauser 1966 Renate Neumüllers-Klauser: Der Bamberger Dom als Stätte mittelalterlicher Rechtspflege. In: 102. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg 1966, S. 177-189.
- Neumüllers-Klauser 1997 Renate Neumüllers-Klauser: Von der Memoria zum Grabdenkmal. Zum Bedeutungswandel des Totengedenkens im 13. Jahrhundert. In: Sachsen und Anhalt 19 (1997) S. 257-285.
- Nicolai 1994 Bernd Nicolai: Die Entdeckung des Bildwerks. Frühe Marienbilder unter dem Aspekt zisterziensischer Frömmigkeit. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 29-43.
- Niehr 1992 Klaus Niehr: Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Weinheim 1992.
- Niehr 1994 Klaus Niehr: Das Magdeburger ‘Goldschmidt-Portal’ - Geschichte Pariser Skulptur im Spiegel der Provinz. In: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994, S. 311-320.
- Niehr 1996 (Rez.) Klaus Niehr: Besprechung *Paul Williamson, Gothic Sculpture 1140-1300, New Haven 1995*. In: Kunstchronik, 49 (1996) S. 530-534.
- Niehr 1997a Klaus Niehr: Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland. In: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten. Göttingen 1997. (S. 292-305.)
- Niehr 1997b (Rez.) Klaus Niehr: Besprechung *Kathryn Brush, The shaping of art history, Cambridge University Press 1996*. In: Journal für Kunstgeschichte 1 (1997) S. 5-9.
- Niehr 2002 Klaus Niehr: Über Stuck und Stein und andere Materialien in den Bildkünsten des Mittelalters. In: Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck, hrsg. v. Martin Hoernes. Osnabrück 2002. (S. 126-134.)
- Niehr 2004 Klaus Niehr: Das schwierige Mittelalter. Malerei und Skulptur in der Bewertung zwischen Ästhetik und Formengeschichte. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 37-52.

- Niehr 2005 Klaus Niehr: Standpunkt und Übersicht. Richard Hamann betrachtet die Kunst. In: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 2005, S. 183-197.
- Niehr 2006 Klaus Niehr: Ästhetischer Begriff - Instrument der Wissenschaft: 'Stil' in der kunstgeschichtlichen Mediävistik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Stilfragen 2006, 27-38.
- Niehr 2009 Klaus Niehr: Die Kunst des Mittelalters. Band 2: 1200 bis 1500. München 2009.
- Niermeyer/van der Kieft 2002 J. F. Niermeyer und C. van der Kieft: Mediae Latinitatis Lexicon Minus. 2 Bände. Leiden 2002.
- Noack 1912 Werner Noack: Die Kirchen von Gelnhausen. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts im Main-Rheingebiet. Halle a.d. Saale 1912.
- Noack 1914 Werner Noack: Mittelrheinische Lettner des XIII. Jahrhunderts. In: Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst. Berlin 1914, S. 130-139.
- Noack 1922 (Rez.) Werner Noack: Besprechung *Rudolf Kautzsch u. Ernst Neeb, Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1919*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 43 (1922) S. 328-331.
- Noack 1923 Werner Noack: Aufgaben und Probleme architekturgeschichtlicher Forschungen. In: Festschrift Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag. Leipzig 1923. (S. 116-125.)
- Noack 1925 Werner Noack: Neue Beiträge zur Kenntnis mittelrheinischer Lettner des XIII. Jahrhunderts. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 44 (1925) S. 98-113.
- Noack 1927 Werner Noack: Funde vom Westlettner des Mainzer Domes. In: Zeitschrift für Denkmalpflege 1 (1927) S. 136-140.
- Noll 2007 Thomas Noll: Adolph Goldschmidt (1863-1944). In: Klassiker der Kunstgeschichte 2007, S. 163-180.
- Nußbaum 1994 Norbert Nußbaum: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. 2. völlig neu überarbeitete Auflage, Darmstadt 1994. (Erstauflage 1985.)
- Oertel 1944 Robert Oertel: Wende in der Giotto-Forschung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 11 (1943/44) S. 1-27.
- Oettinger 1937 Karl Oettinger: Das Motiv der Naumburger Maria. In: Kirchenkunst 9 (1937) S. 122-125.
- Oexle 1984 Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter. In: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976) S. 70-95.
- Oexle 1985 Otto Gerhard Oexle: Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria. In: Karl Schmid (Hg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet. Freiburg 1985. (S. 74-107.)

- Otte 1845(1842) Heinrich Otte: Abriß einer kirchlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters, mit ausschließender Berücksichtigung der deutschen Lande. 2., umgearb. und erw. Ausg. Nordhausen 1845. (Erstausgabe 1842.)
- Otte 1868
1884 Heinrich Otto: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. 4., umgearbeitete Auflage, Leipzig 1868. (5. Aufl., Leipzig 1884.)
- Otto 1957 (Rez.) Walter Otto: Besprechung *Alfred Stange und Albert Fries, Idee und Gestalt des Naumburger Westchores Trier 1955*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957) S. 190-192.
- Paatz 1925 Walter Paatz: Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Band 46 (1925) S. 91-120.
- Paatz 1951 Walter Paatz: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Heidelberg 1951.
- Panofsky 1924 Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. München 1924.
- Panofsky 1925a
(Rez.) Erwin Panofsky: Besprechung *Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924*. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1924/25) S. 244-246.
- Panofsky 1925b
(Rez.) Erwin Panofsky: Besprechung *Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924*. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1924/25) S. 246-252.
- Panofsky 1926 (Rez.) Erwin Panofsky: Besprechung *Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925*. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926) S. 54-62.
- Panofsky 1927 Erwin Panofsky: Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S. 55-82.
- Panofsky 1958 Erwin Panofsky: Vorwort zu *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, Berlin 1958. (S. IX-XXXII.)
- Panofsky 1964 Erwin Panofsky: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Hrsg. von Horst W. Janson. Deutsche Übersetzung von Lise Lotte Müller. Köln 1964.
- Panofsky,
Korrespondenz I Erwin Panofsky: *Korrespondenz 1910 bis 1936*, hrsg.v. Dieter Wuttke. Wiesbaden 2001.
- Patzke 1953 (Rez.) Hans Patzke: Besprechung *Walter Schlesinger, Meißner Dom und Naumburger Westchor, Münster/Köln 1952*. In: Deutsche Literaturzeitung 74 (1953) S. 541-545.
- Patzke 1962 Hans Patzke: *Die Entstehung der Landesherrschaft in Thüringen*. (Mitteldeutsche Forschungen, Band 22) Köln/Graz 1962.
- Patzke 1969 Hans Patzke: *Quellen zur Entstehung der Landesherrschaft*. (Historische Texte Mittelalter, Heft 13) Göttingen 1969.

- Patzke 1977 Hans Patzke: Herrschaft und Territorium. In: Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Band III: Aufsätze, S. 35-49.
- Pedrick 1902 Gale Pedrick: Monastic Seals of the XIIIth Century. London 1902.
- Peschlow-Kondermann 1972 Annegret Peschlow-Kondermann: Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage im Mainzer Dom. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie VIII.) Wiesbaden 1972.
- Philipp 1800 Johann Paul Christian Philipp: Geschichte des Stifts Naumburg und Zeitz. Zeitz 1800.
- Pinder 1925 Wilhelm Pinder: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, aufgenommen von Walter Hege, beschrieben von Wilhelm Pinder. Berlin 1925.
- Pinder 1933a Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Beschrieben von Wilhelm Pinder. Aufgenommen von Walter Hege. 4. Auflage Berlin 1933.
- Pinder 1933b Wilhelm Pinder: Entgegnung: 'Was ist deutsch an der deutschen Kunst'. Zu der Schrift von K. K. Eberlein. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2 (1933) S. 405-407.
- Pinder 1933c Wilhelm Pinder: Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters. Vortrag auf dem 13. Kongreß für Kunstwissenschaft 1933. In: Actes du Congrès, Stockholm 1933, S. 152-58.
- Pinder 1934 Beiträge von Wilhelm Pinder in: Kunst der Nation: »Neue Architektur« (Jg. 2, 1934, Nr. 6 (15. März 1934), S. 4). - »Vom Wikingertum unserer Kultur im Spiegel der neueren deutschen Kunstentwicklung« (Jg. 2, 1934, Nr. 13 (Juli 1934), S. 1).
- Pinder 1935 Wilhelm Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der deutschen Klassik. Leipzig 1935.
- Pinder 1937 Wilhelm Pinder: Die Bildwerke des Naumburger Domes. Leipzig o.J. (1937) [Insel-Bücherei Nr. 505]
- Pinder 1939a Wilhelm Pinder: Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke. Aufgenommen von Walter Hege. Beschrieben von Wilhelm Pinder. Berlin 1939.
- Pinder 1939b Wilhelm Pinder: Deutsche Kunstgeschichte. In: Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe. (Festschrift Adolf Hitler zum 50. Geburtstag) Leipzig 1939. (S. 11-13.)
- Pinder 1944 Wilhelm Pinder: Sonderleistungen der deutschen Kunst. München 1944.
- Pinder 1948 Wilhelm Pinder: Von den Künsten und der Kunst. Berlin/München 1948. [Posthum erschienen.]
- Pinder/Scheja 1952 Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke. Beschrieben von Wilhelm Pinder, aufgenommen von Walter Hege. Bearbeitet von Georg Scheja. Berlin/München 1952.
- Poeschel 1941 Erwin Poeschel: Die romanischen Deckengemälde von Zillis. Erlenbach-Zürich 1941.

- Posern-Klett 1846 Carl Friedrich von Posern-Klett: Münzstätten und Münzen der Städte und geistlichen Stifter Sachsens im Mittelalter. Leipzig 1846.
- Prange 2004 Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004.
- Preiß 1990 Bettina Preiß: Eine Wissenschaft wird zur Dienstleistung. Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. In: Brock/Preiß 1990, S. 41-58.
- Preller 1960 Hugo Preller: Das Altarproblem des Naumburger Doms. In: Forschungen und Fortschritte 34 (1960) S. 272-278.
- Quast 1855 Ferdinand von Quast: Die Erbauungszeit des Doms zu Naumburg. In: Deutsches Kunstblatt 6, hrsg.v. Friedrich Eggers, Berlin 1855. (S. 202f.)
- Ramm 1993 Peter Ramm: Der Dom zu Merseburg. 3., durchgesehene Auflage, Halle an der Saale 1993.
- Rasche 1996 Anja Rasche: Die Passionsreliefs am Naumburger Westlettner. Beobachtungen zur Erzählstruktur und Einbeziehung des Betrachters. In: Meisterwerke 1996, S. 365-376.
- Réau 1934 Louis Réau: L'art primitif, l'art médiéval. (Histoire universelle des arts, Volume II.) Paris 1934.
- Reber 1886 Franz von Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1886.
- Redslob 1933 Edwin Redslob: Die steinernen Wunder von Naumburg. Leipzig 1933.
- Regesten deutscher Minnesänger 2005 Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts. Hrsg. v. Uwe Meves unter Mitarbeit v. Cord Meyer und Janina Drostel. Berlin/New York 2005.
- Reinhardt 1962 Hans Reinhardt: Sculpture française et sculpture allemande en 13e siècle. In: L'Information d'histoire de l'art 7 (1962) S. 174-197.
- Reinhardt 1963 Hans Reinhardt: La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux. Paris 1963.
- Reinhardt 1966 Hans Reinhardt: Die gotischen Lettner des Doms zu Mainz. In: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach. Mainz 1966. (S. 219-33.)
- Reinhardt 1974 Hans Reinhardt: L'influence de la cathédrale de Reims sur l'art du XIIIe siècle. In: Actes du 95e congrès national des sociétés savantes, Reims 1970. Paris 1974 (Bibliothèque nationale) S. 263-271.
- Reinle 1984 Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich/München 1984.
- Reitzenstein 1936 Alexander von Reitzenstein: Das Reiterstandbild Kaiser Ottos in Magdeburg. In: Deutsche Kunst, Band II/136. Bremen/Berlin 1936. (Abbildungen 136/137 - Text unpaginierter.)
- Reitzenstein 1962 Alexander Freiherr von Reitzenstein: Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik. Königstein 1962.

- Rensing 1970 Theodor Rensing: Die Adamspforte des Bamberger Doms. In: Landschaft und Geschichte. Festschrift für Franz Petri. Bonn 1970. (S. 421-433.)
- Reudenbach 1996 Bruno Reudenbach: Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter. In: Individuum und Individualität im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Miscellanea Medievalia, 24). Berlin/New York 1996. (S. 807-818.)
- Riemann 1970 Konrad Riemann: Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Palette 36 (1970) S. 15-24.
- Romdahl 1911 Axel Romdahl: Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 32 (1911) S. 3-18.
- Rosenfeld 1925, I Felix Rosenfeld: Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg, Teil I (967-1207). Magdeburg 1925.
- Rothkirch 1934 Wolfgang Graf von Rothkirch: Deutsche Kunst. Eine Auswahl ihrer schönsten Werke. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Pinder. Berlin 1934.
- Rothkirch 1938 Wolfgang Graf von Rothkirch: Architektur und monumentale Darstellung im hohen Mittelalter 1100-1250. Leipzig 1938.
- Sandron 1996 Dany Sandron: Les ordres mendicants et la sculpture gothique à Naumburg et Strasbourg. In: Bulletin Monumental 154 (1996) S. 362f.
- Sartorius 1938 Johannes Sartorius: Der Dom zu Mainz. (Führer). Mainz 1938.
- Sauer 1917 Joseph Sauer: Die Zerstörung von Kirchen und Kunstdenkmälern an der Westfront. (Arbeitsausschuß zur Verteidigung deutscher und katholischer Interessen im Weltkrieg). Freiburg im Breisgau 1917.
- Sauer 1993 Christine Sauer: Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild. 1100 bis 1350. Göttingen 1993.
- Sauerländer 1959 Willibald Sauerländer: Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris. Ein Beitrag zur Genesis des hochgotischen Stiles in der französischen Skulptur. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 17 (1959) S. 1-56.
- Sauerländer 1959
(Rez.) Willibald Sauerländer: Besprechung *Wilhelm Vöge, Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 22 (1959) S. 49-53.
- Sauerländer 1966 Willibald Sauerländer: Von Sens nach Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhauskulpturen. Berlin 1966.
- Sauerländer 1968 Willibald Sauerländer: Das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche zu Murbach. In: Amici Amico, Festschrift für Werner Gross, hrsg.v. Kurt Badt und Martin Gosebruch. München 1968. (S. 59-77.)

- Sauerländer 1970 a Willibald Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140 bis 1270. München 1970.
- Sauerländer 1970 b Willibald Sauerländer: Besprechung *Martin Warnke (Hrsg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970*. In: *Kunstchronik* 23 (1970) S. 320-330.
- Sauerländer 1971 Willibald Sauerländer: Die kunstgeschichtliche Stellung der Figurenportale des 13. Jahrhunderts in Westfalen. Zum Stand der Forschung. In: *Westfalen (Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde)* 49 (1971) S. 1-76.
- Sauerländer 1975 Willibald Sauerländer: Les statues royales du transept de Reims. In: *Revue de l'Art* 27 (1975) S. 9-30.
- Sauerländer 1976 Willibald Sauerländer: Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976) S.167-192.
- Sauerländer 1977, I Willibald Sauerländer: Die Skulptur. In: *Die Zeit der Staufer*. Band I: Katalog. Hrsg. v. Reiner Hausherr. Stuttgart 1977, S. 310-377.
- Sauerländer 1977, III Willibald Sauerländer: Die Bildende Kunst der Stauferzeit. In: *Die Zeit der Staufer*. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Band III: Aufsätze, S. 205-229.
- Sauerländer 1978 Willibald Sauerländer: 'Intentio vera nostra est manifestare ... ea, que sunt, sicut sunt'. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst. In: *Stauferzeit*. Hrsg.v. Rüdiger Krohn, Bernd Thum, Peter Wapnewski. Stuttgart 1978. (S. 119-131.)
- Sauerländer 1978 Willibald Sauerländer: Spätstaufische Figuren in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978) S. 181-216.
- Sauerländer 1978b Willibald Sauerländer: Das 10. internationale Colloquium der Société française d'archéologie: Die Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard. In: *Kunstchronik* 31 (1978) S. 45-55.
- Sauerländer 1979 Willibald Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen. In: *Die Zeit der Staufer*. Band 5 (Supplement): Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979, S. 169 - 245.
- Sauerländer 1984 Willibald Sauerländer (zusammen mit Joachim Wollasch): Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg, Teil II. [Teil I: Wollasch]. In: *Memoria*. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. Hrsg.v. Karl Schmid u. Joachim Wollasch. München 1984. (S. 369-383.)
- Sauerländer 1990 Willibald Sauerländer: Das Jahrhundert der großen Kathedralen 1140-1260. München 1990.
- Sauerländer 1994 Willibald Sauerländer: Die gestörte Ordnung oder 'le chapiteau historié'. In: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur* 1994, S. 431-456.

- Sauerländer 1995 Willibald Sauerländer: Integrated Fragments and the Unintegrated Whole. Scattered Examples from Reims, Strasbourg, Chartres, and Naumburg. In: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, ed. V. Chieffo Raguin, K. Brush and P. Draper. Toronto, Buffalo, London 1995. (S. 153-166.)
- Sauerländer 1998 Willibald Sauerländer: Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1998) S. 153-167.
- Sauerländer 2003 Willibald Sauerländer: Antiqui et Moderni at Reims. In: *Gesta* 42 (2003) S. 19-38.
- Sauerländer 2004 Willibald Sauerländer: Spätstaufige Skulpturen in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung. In: *Romanesque art - problems and monuments, volume II*. London 2004. (S. 709-774, 889)
- Sauerländer / Wollasch 1984 Willibald Sauerländer und Jürgen Wollasch: Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg. In: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. Münstersche Mittelalter-Schriften 48. München 1984. (S. 354-83.)
- Sauerlandt (1909)1953 Max Sauerlandt: *Deutsche Plastik im Mittelalter*. Königstein im Taunus 1953. (Erste Auflage 1909.)
- Saxl 1932 Fritz Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst. In: *Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie*. Jena 1932. (S.13-25.)
- Schaeff 2005 Sandra Schaeff: Abstieg vom 'Olymp'? Das Kunstgeschichtliche Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus. In: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 2005*, S. 39-48.
- Schardt 1941 Alois J. Schardt: *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*. Berlin 1941.
- Scharfe 1937 (Rez.) Siegfried Scharfe: Von Naumburg nach Meißen (Besprechung *Hermann Giesau, Die Meißner Bildwerke, Augsburg 1936*). In: *Pantheon* 19 (1937) S. 200-04.
- Schiller 1968 Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Band 2: Die Passion Christi. Gütersloh 1968.
- Schippers 1924 Adalbert Schippers: Zwei rheinische Skulpturen aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1924, S. 165-173.
- Schlesinger 1952 Walter Schlesinger: *Meißner Dom und Naumburger Westchor. Ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung*. Münster/Köln 1952.
- Schlesinger 1962 II Walter Schlesinger: *Kirchengeschichte Sachsens im Mittelalter*. Band 2: Das Zeitalter der deutschen Ostsiedlung (1100-1300). Köln/Graz 1962. (2. Auflage 1983).
- Schlink 1991 Wilhelm Schlink: *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*. Frankfurt am Main 1991.

- Schlink 1997 Wilhelm Schlink: '... In cuius facie deitatis imago splendet.' Die Prägung des Physiognomischen in der gotischen Skulptur Frankreichs. In: Perspektiven der Philosophie, Neues Jahrbuch, hg. v. Rudolph Berlinger u.a., Band 23, 1997, S. 425-447.
- Schlink 2004 Wilhelm Schlink: Enseignement ou illumination? Les histoires de l'art française et allemande dans leurs rapports à l'iconographie chrétienne. In: Revue de l'Art 146 (2004) S. 51-60.
- Schmarsow 1892 August Schmarsow: Die Bildwerke des Naumburger Doms. Magdeburg 1892. [*Separate Veröffentlichung des Textteils von Schmarsow/Flottwell 1892.*]
- Schmarsow 1894 August Schmarsow: Meißener Bildwerke des 13. Jahrhunderts. In: Festschrift zum deutschen Historikertage in Leipzig. Leipzig 1894. (S. 115-122.)
- Schmarsow 1896 August Schmarsow: Eine altsächsische Bildnerschule im dreizehnten Jahrhundert. In: Pan 2 (1896/97) S. 150-159.
- Schmarsow 1898 August Schmarsow: Das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 21 (1898) S. 417-426.
- Schmarsow 1905 August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Leipzig/Berlin 1905.
- Schmarsow 1934 August Schmarsow: Im Stifterchor zu Naumburg. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (1934) S. 1-17.
- Schmarsow/Flottwell 1892 Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters. Band 1: Die Bildwerke des Naumburger Domes. Ausgewählt und erläutert von August Schmarsow, aufgenommen und hrsg. von Eduard von Flottwell. Magdeburg 1892. [*Siehe Schmarsow 1892.*]
- Schmelzer 2004 Monika Schmelzer: Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion. Petersberg 2004.
- Schmidt 1975 Christa Schmidt: Glasfenster im Naumburger Dom. Berlin 1975.
- Schmidt 1979 Gerhard Schmidt: Giotto und die gotische Skulptur. Neue Überlegungen zu einem alten Thema. In: Römische Historische Mitteilungen 21 (1979) S. 127-144.
- Schmitt 1929 Otto Schmitt: Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz. In: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 8 (1929) S. 92-110
- Schmitt 1932 Otto Schmitt: Der Kopf mit der Binde: In: Oberrheinische Kunst 5 (1932) S. 3-16.
- Schmitt 1934 Otto Schmitt: Zur Deutung der Gewölbefigur am ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms, Festschrift für Heinrich Schrohe, Mainz 1934. (S. 70-78.)
- Schmitt 1939 Otto Schmitt: Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts. In: Dom und Diözese Mainz, Festgabe für Georg Lenhart. Mainz 1939. (S. 67-100.)

- Schmitt 1948 Otto Schmitt: Zum Großen Mainzer Weltgericht. In: Jahrbuch für das Bistum Mainz 3 (1948) S. 310-320.
- Schmitz 1921 Hermann Schmitz: Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921.
- Schmitz 1924 Hermann Schmitz: Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland. München 1924.
- Schmoll 1966 Josef Anton Schmoll: Mainz und der Westen. Stilistische Notizen zum 'Naumburger Meister', zum Liebfrauenportal und zum Gerhardkopf. In: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach. Mainz 1966. (S. 289-314.) (Wiederabgedruckt in: Schmoll 1985, S. 72-84.)
- Schmoll 1985 Josef Adolf Schmoll: Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte. Hrsg.v. Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert. München 1985.
- Schnaase 1856, V Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Dritter Band: Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. (Geschichte der bildenden Künste, Band 5). Düsseldorf 1856.
- Schnaase 1872, III Carl Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Band 3. 2. Auflage, Düsseldorf 1872. (Erstauflage 1856.)
- Schneider 1874 Friedrich Schneider: Die Gräberfunde im Ostchore des Domes zu Mainz. Mainz 1874.
- Schneider 1886 Friedrich Schneider: Der Dom zu Mainz. Geschichte und Beschreibung des Baues und seiner Wiederherstellung. Berlin 1886.
- Schneider 2004 Norbert Schneider: Geschichte der mittelalterlichen Plastik. Von der frühchristlichen Antike bis zur Spätgotik. Ein historischer Überblick mit 43 Werkanalysen. Köln 2004.
- Schnitzler 1935 Hermann Schnitzler: Ein unbekanntes Reiterrelief aus dem Kreise des Naumburger Meisters. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2 (1935) S. 399-423.
- Schnitzler 1936a Hermann Schnitzler: Der heilige Martin mit dem Bettler. In: Deutsche Kunst. Band II/63. Bremen/Berlin 1936. (Abbildungen 63-65 - Text unpaginiert.)
- Schnitzler 1936b Hermann Schnitzler: Plastik der Stauferzeit im Koblenzer Land In: Der Grenzgau. Koblenz-Trier-Birkenfeld, hrsg. von der Gauleitung der NSDAP. Koblenz 1936. (S. 65-67.) (*Literaturhinweis Claudia Caesar*)
- Schnitzler 1949 Hermann Schnitzler: Mittelalter und Antike. Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters. München 1949.
- Schnütgen 1902 (Rez.) Alexander Schnütgen: Besprechung *Adolph Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur*, Berlin 1902. In: Zeitschrift für christliche Kunst 15 (1902) S. 189f.

- Schoenebeck 1935 Hanns-Ulrich von Schoenebeck: Die Bedeutung der spätantiken Plastik für die Ausbildung des monumentalen Stils in Frankreich. In: Festschrift Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag. Berlin 1935. (S. 23-29.)
- Schöttgen/Kreysig II Diplomataria et Scriptorum Historiae Germanicae Medii Aevi, cum sigillis aeri incisus, opera et studio Christiani Schoettgenii, Rect. Scholae 1755
1755 ad D. Crucis Dresd. et M. Georgii Christophori Kreysigii. Tomus II. Altenburg 1755.
- Schrade 1936 Hubert Schrade: Der Dom zu Naumburg. In: Deutsche Kunst, Band II/37. Bremen/Berlin 1936 (Abbildungen 37-60 - Text unpaginiert.)
- Schrade 1937 (Rez.) Hubert Schrade: Besprechung *Hermann Giesau, Die Meißner Bildwerke, Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters, Augsburg 1936*. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 13 (1937) S. 416f.
- Schrade 1957 Hubert Schrade: Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik. In: Westfalen 35 (1957) S. 33-64.
- Schreiner 1963 Ludwig Schreiner: Die frühgotische Plastik Südwest-Frankreichs. Köln/Graz 1963.
- Schreyer 1931 Lothar Schreyer: Die bildende Kunst der Deutschen. Geschichte und Betrachtung. Hamburg/Berlin/Leipzig 1931.
- Schreyer 1934 Lothar Schreyer: Frau Uta in Naumburg. Eine Beschreibung und Deutung der Stifterfiguren. Oldenburg/Berlin 1934.
- Schrohe 1905 Heinrich Schrohe: Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern. In: Zeitschrift des Vereins zur Erforschung d. rheinischen Geschichte u. Altertümer in Mainz 4 (1905) S. 583-603.
- Schubert A. 1924 Alfred Schubert: Siegel und Plastik in Sachsen im 12. und 13. Jahrhundert. Diss. Freiburg i. Br. 1924. (Maschinenschrift.)
- Schubert D. 1974 Dietrich Schubert: Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt. Köln 1974.
- Schubert E. Ernst Schubert: Der Westchor des Naumburger Doms. Ein Beitrag zur (1964)1965 Datierung und zum Verständnis der Standbilder. 2. unveränderte Auflage 1965. (1. Auflage 1964.)
- Schubert E. 1968 Ernst Schubert: Der Naumburger Dom. Berlin 1968.
- Schubert E. 1973 Ernst Schubert: Besprechung *Annegret Peschlow-Kondermann, Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage im Mainzer Dom, Wiesbaden 1972*. In: Deutsche Literaturzeitung 94, Heft 10/11 (1973) Sp. (Rez.) 845-851.
- Schubert E. 1979a Ernst Schubert: Der Westlettner des Naumburger Doms. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge. Beilage zur Zeitschrift 'Bildende Kunst' 8 (1979) S. 7-15. [Wiederveröffentlicht in: Schubert E. 2003, S. 124-145.]

- Schubert E. 1979b Ernst Schubert: Die Datierung der frühgotischen Bauornamentik im Naumburger Westchor. In: *Alba Regia - Annales Musei Stephani Regis* 17 (1979) S. 169-172.
- Schubert E. 1982 Ernst Schubert: Zur Naumburg-Forschung der letzten Jahrzehnte. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 35 (1982) S. 121-38.
- Schubert E. (1983)2003 Ernst Schubert: Zur Architektur und Skulptur der Frühgotik in Mitteldeutschland. In: Schubert E. 2003, S. 214-227. (Erstveröffentlichung in: *Wissenschaftliche Beiträge der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 1983, S. 82-95.)
- Schubert E. 1983b Ernst Schubert: Der Westchor des Naumburger Doms, der Chor der Klosterkirche in Schulpforta und der Meißner Domchor. In: *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, hrsg. v. Friedrich Möbius und Ernst Schubert. Weimar 1984. (S. 160-183.)
- Schubert E. 1990 Ernst Schubert: Das Grabmal des Ritters von Hagen im Merseburger Dom. In: *Jahrbuch für Regionalgeschichte und Landeskunde*, 17/2 (1990) S. 62-73.
- Schubert E. (1991)2003 Ernst Schubert: Memorialdenkmäler für Fundatoren in drei Naumburger Kirchen des Hochmittelalters. In: Schubert E. 2003, S. 378-422. (Erstveröffentlichung in: *Frühmittelalterliche Studien* 25 (1991) S. 188-225.)
- Schubert E. (1992)2003 Ernst Schubert: Zum ikonographischen Programm der Farbverglasung (1992). In: Schubert E. 2003, S. 432-442.
- Schubert E. 1994 Ernst Schubert: Die Erforschung der Bildwerke des Naumburger Meisters. (*Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse, Band 133, Heft 4*). Berlin 1994.
- Schubert E. 1996 Ernst Schubert in: *The Dictionary of Art* 20 (1996) S. 735f. s.v. Naumburg Master. (Lex.)
- Schubert E. 1997 Ernst Schubert: *Der Naumburger Dom. Mit Fotografien von Janos Stekovics*. Halle a.d. Saale 1997.
- Schubert E. 1999a Ernst Schubert: Bemerkungen zu Studien zur frühgotischen Architektur und Skulptur des Naumburger Doms. In: *Kunstchronik* 52 (1999) S. 577-587.
- Schubert E. (1999b)2003 Ernst Schubert: Individualität und Individualisierung in der Mitte des 13. Jahrhunderts: Die Naumburger Stifterstandbilder. In: Schubert E. 2003, S. 491-504. (Erstveröffentlichung, Köln 1999.)
- Schubert E. 1999c Ernst Schubert: Die ältesten Personen-Denkäler des Mittelalters in Sachsen. In: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse. Band 136, Heft 4*.

- Schubert E. 2003 Ernst Schubert: Dies diem docet. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Kunst und Geschichte in Mitteldeutschland. Hrsg.v. Hans-Joachim Krause. Köln/Weimar/Wien 2003.
- Schubert J. 1927 Julius Schubert: Der Dom Zu Meßen. Meßen 1927.
- Schubert/Georgi/
Ullmann 1996 (Lex.) Ernst Schubert mit Bettina Georgi und Ernst Ullmann in: The Dictionary of Art 22 (1996) S. 692f. s.v. *Naumburg/Cathedral/Sculpture*.
- Schubert/Görlitz
1957 (Rez.) Ernst Schubert und Jürgen Görlitz: Besprechung *Alfred Stange und Albert Fries, Idee und Gestalt des Naumburger Westchors, Trier 1955*. In: Deutsche Literaturzeitung 78 (1957) Sp. 1112-1115.
- Schubert/Görlitz
1959 Ernst Schubert und Jürgen Görlitz: Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit. Berlin/Stuttgart 1959.
- Schulze 1995 Ingrid Schulze: Der Westlettner des Naumburger Doms: Das Portal als Gleichnis. Frankfurt am Main 1995.
- Schürenberg 1940 Lisa Schürenberg: Der Dom Zu Metz. Frankfurt am Main 1940. (2. Auflage ebd. 1942.)
- Schürmann 2006 Anja Schürmann: Plastische Beschreibung? Die Ekphrasis der jüngeren Kunstgeschichte, dargestellt am Naumburger Stifterchor und Bamberger Reiter. Düsseldorf 2005/06. (Manuskript/Magisterarbeit.)
- Schurr 2007 Marc Carel Schurr: Gotische Architektur im mittleren Europa 1220-1340. Von Metz bis Wien. München/Berlin 2007.
- Schütz 1989 Bernhard Schütz: Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster. Freiburg/Basel 1989.
- Schütz 2002 Bernhard Schütz: Große Kathedralen des Mittelalters. München 2002.
- Schütz 2005 Bernhard Schütz: Zeitgeschichte in der Heilsgeschichte. Die Ostportale des Bamberger Domes. In: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium*. Hrsg.v. Jiřího Kuthana u. Jan Royt. Prag 2005. (S. 279-294.)
- Schwarz 2000 Michael Viktor Schwarz: Liturgie und Illusion. Die Gegenwart der Toten sichtbar gemacht (Naumburg, Worms, Pisa). In: *Grabmalerei. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg.v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid, and Michael Viktor Schwarz. Berlin 2000. (S. 147-177.)
- Schwarz 2002 Michael Viktor Schwarz: Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Wien 2002.
- Schwarz 2005 Michael Viktor Schwarz: Retelling the Passion at Naumburg. The Westscreen and its audience. In: *Artibus et historiae* 26 (2005) Nr. 51, S. 59-72.
- Schweizer 2007 Stefan Schweizer: ‚Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben‘. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen. Göttingen 2007.

- Sciurie 1981a Helga Sciurie: Zum geistigen Anteil von Künstler und Auftraggeber im Werk des Naumburger Meisters. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 30 (1981) S. 75-80.
- Sciurie 1981b Helga Sciurie: Bemerkungen zum sozialen Aspekt in der Kunst des Naumburger Meisters. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena* 30 (1981) S. 351-362.
- Sciurie 1989a Helga Sciurie: Die Skulpturen des Naumburger Doms. In: *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*. Hrsg. v. Friedrich Möbius und Helga Sciurie. Leipzig 1989. (S. 334-348.)
- Sciurie 1989b Helga Sciurie: Die Naumburger Stifterfiguren zwischen Repräsentation und Gericht. In: Helga Sciurie, Friedrich Möbius: *Der Naumburger Westchor. Figurenzyklus, Architektur, Idee*. Worms 1989. (S. 5-44.)
- Sciurie 1990 Helga Sciurie: Überlegungen zu den Stifterfiguren im Naumburger Westchor. Herrschaft zwischen Repräsentation und Gericht. In: *Höfische Repräsentation*, hrsg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990. (S. 149-170.)
- Sciurie 1991 Helga Sciurie: Vom Münzbild zum Standbild. Beobachtungen an Darstellungen deutscher Herrscherpaare des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Bea Lundt (Hrsg.): *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*. München 1991. (S. 135-163.)
- Seymour 1944(1947) Charles Seymour: XIIIth-century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid. In: *Gazette des Beaux Arts* 86/26 (1944)(1947) S. 163-182.
- Simson 1972 Otto von Simson: *Die Deutsche Plastik*. In: Otto von Simson (Hrsg.): *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter. (Propyläen Kunstgeschichte Band 6.)* Berlin 1972. (Einleitung S. 11-49 / *Die Deutsche Plastik* S. 225-259.)
- Sitt 1990 *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Herausgegeben von Martina Sitt. Mit einer Einleitung von Heinrich Dilly. Berlin 1990.
- Sponsel 1906 Jean Louis Sponsel: *Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin*. Dresden 1906.
- Springer 1855 Anton Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler u. Studierende u. als Führer auf d. Reise*. Stuttgart 1855.
- Springer 1889 Anton Springer: *Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*. 3. verbesserte und stark vermehrte Auflage, Leipzig 1889.
- Stach 1937 Walter Stach: *Zur Naumburger Urkunde von 1249*. In: Herbert Küas, *Die Naumburger Werkstatt*. Berlin 1937. (S. 173-182.)

- Stahl 2001 Andreas Stahl: Der Provinzialkonservator Hermann Giesau. In: Kunstgeschichte in Mitteldeutschland, hrsg.v. Reinhard Schmitt. Petersberg 2001. (S. 247-265.)
- Stammler 1939 Wolfgang Stammler: Allegorische Studien. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 17 (1939) S. 1-25.
- Stange 1923 Alfred Stange: Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München 1923.
- Stange 1939 Alfred Stange: Kunstwissenschaft. In: Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe. (Festschrift Adolf Hitler zum 50. Geburtstag) Leipzig 1939. (S. 9 f.)
- Stange/Fries 1955 Alfred Stange und Albert Fries: Idee und Gestalt des Naumburger Westchores. Trier 1955.
- Stange/Metternich 1937 Alfred Stange und Graf Wolff Metternich: Der Bassenheimer Reiter. 2. Auflage, Bonn 1937. [1. Auflage 1937 / 20 S. / 2.Aufl. / 24 S.]
- Steinberg 1908 Curt Steinberg: Die sächsische Plastik des XIII. Jahrhunderts im Dienste der Architektur. Dresden 1908.
- Steinberg 1927 Sigfrid Henry Steinberg: Grundlagen und Entwicklung des Porträts im deutschen Mittelalter (ca. 950-1400). In: Kultur- und Universalgeschichte. Festschrift Walter Goetz, Leipzig 1927. (S. 21-34.)
- Steinberg 1932 Sigfrid Henry Steinberg: Die Bildnisse des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster. In: Westfalen 1932, S. 114.
- Stiehl 1910 (Rez.) Otto Stiehl: Besprechung *Heinrich Bergner, Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten Band 47) Leipzig 1909*. In: Deutsche Literaturzeitung 31 (1910) Sp. 1635-1637.
- Stilfragen 2006 Bruno Klein/Bruno Boerner (Hrsg.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin 2006.
- Stix 1909 Alfred Stix: Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch d. k. und k. Zentralkommission Wien 3 (1909) S. 99-132.
- Stockhausen 2007 Tilman von Stockhausen: Wilhelm von Bode (1845-1929). In: Klassiker der Kunstgeschichte 2007, S. 141-151.
- Stokstad 1986 Marilyn Stokstad: Medieval Art. New York 1986.
- Stöwesand (1959)1966 Rudolf Stöwesand: Der Stifter der Stifter. Historie der Naumburger Dreizehn. 2., verbesserte Auflage, Clausthal-Zellerfeld 1966. (Erstaufgabe 1959.)
- Stöwesand 1960 Rudolf Stöwesand: 'Syzzo Comes Do' - eine Naumburger Untersuchung. In: Theologia Viatorum 7 (1959/60) S. 171-188.
- Stöwesand 1962 Rudolf Stöwesand: Zur Genealogie und Geschichte der Stifter des Naumburger Domes. Graf Dietmar der Gefallene und Timo der Vogelfreie. In: Der Herold. Vierteljahrsschrift für Heraldik NF 4 (1962) S. 163-187.

- Stöwesand 1963 Rudolf Stöwesand: Reglinidis - eine weitere Naumburger Untersuchung. In: *Theologia Viatorum* 9 (1963) S. 181-206.
- Stöwesand 1966/67 Rudolf Stöwesand: Zur Genealogie und Geschichte der Stifter des Naumburger Domes II. Die Wettiner und die Schwarzenburger im Gesamt der Naumburger Stifter. In: *Der Herold, Neue Folge* 1966/1967, S. 285-299/ 317-333/ 349-360 u. 381-401.
- Streich 1989 Brigitte Streich: Zwischen Reiseherrschaft und Residenzbildung: Der wettinische Hof im späten Mittelalter. (Mitteldeutsche Forschungen, Band 101). Köln/Wien 1989.
- Strempele 1928 Alois Strempele: Die Rettung des Mainzer Domes. Mainz 1928.
- Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur 1994 Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop. Band I: Text, Band II: Abbildungen. Frankfurt am Main 1994.
- Suckale 1986 Robert Suckale: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945. In: *Kritische Berichte* 14 (1986) S. 5-17.
- Suckale 2006 Robert Suckale: Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten. In: *Stilfragen* 2006, S. 271-281.
- Swarzenski 1935 Hanns Swarzenski: Zwei Zeichnungen der Martinslegende aus Tournai. In: *Festschrift Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag*. Berlin 1935. (S. 40-42)
- Swoboda 1977 Karl Maria Swoboda: Die Gotik von 1150 bis 1300. Textfassung unter Mitarbeit von Maria Buchsbaum. Wien/München 1977.
- Thomae/Vorbrodt (1942)1956 Walter Thomae: Thüringische Kunstgeschichte. 5. Auflage, überarbeitet von Günter W. Vorbrodt. Jena 1956. (Erstaufgabe 1942.)
- Tietze 1917 Hans Tietze: Deutsche Kunst. In: *Kunstchronik* 28, Nr.15 (1916/17) Sp. 137-141. (5. Januar 1917.)
- Tittmann II 1846 Friedrich Wilhelm Tittmann: Geschichte Heinrichs des Erlauchten, Markgrafen von Meißen und im Osterlande, und Darstellung der Zustände in seinen Landen. Band 2. Dresden/Leipzig 1846.
- Tornow 1896/1890 Paul Tornow in: *Metzer Dombaublatt* 1 (1886) und 6 (1890).
- Tornow 1903 Paul Tornow: Das neue Hauptportal des Metzer Domes. Kurze Beschreibung des figürlichen Schmuckes und Notizen zur Geschichte des Portales. Metz 1903.
- Trier 1985 Eduard Trier: Kategorien der Plastik in der deutschen Kunstgeschichte der zwanziger Jahre. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, hrsg.v. Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985. (S. 39-50.)
- Ullrich 1998 Wolfgang Ullrich: Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone. Berlin 1998.

- Ungern-Sternberg 1996 Jürgen von Ungern-Sternberg, Wolfgang von Ungern-Sternberg: Der Aufruf 'An die Kulturwelt'. Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg. Stuttgart 1996.
- Unterkircher 1943 Franz Unterkircher: Der Sinn der deutschen Doppelchöre. Diss. Wien 1943.
- Urkundenbuch Naumburg II, 2000 Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg, Teil 2 (1207-1304). Hrsg.v. Hans K. Schulze. Auf der Grundlage der Vorarbeiten von Felix Rosenfeld und Walter Möllenberg bearbeitet von Hans Patze und Josef Dolle. Köln/Wien/Weimar 2000.
- Vitry 1929 Paul Vitry: Die gotische Plastik Frankreichs 1226-1270. Leipzig 1929.
- Vöge 1894 Wilhelm Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Strassburg 1894.
- Vöge 1905 Wilhelm Vöge: Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. In: Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 5 (1905) S. 29-32.
- Vöge 1958 Wilhelm Vöge: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien. Mit einem Vorwort von Erwin Panofsky. Berlin 1958.
- Volbach 1928 Wolfgang Fritz Volbach: Mainz. Berlin 1928.
- Vollmer 1950 (Lex.) Hans Vollmer in: Thieme/Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950, S. 240-243 s.v. 'Meister von Naumburg'.
- Wadell 1981 M.B. Wadell: Syn och samhälle. En granskning av den konsthistoriska forskningen kring skulpturerna i Naumburg-domens västkor. In: Konsthistorisk Tidskrift 50 (1981) S. 43-50.
- Wallrath 1949 Rolf Wallrath: Die Bildwerke im Naumburger Dom (Berkers kleine Volksbibliothek 3 (Textheft) und 4 (Bildheft)). Kevelaer 1949.
- Wallrath 1953 Rolf Wallrath: Kathedrale und Kultgerät als Bildträger. Voraussetzungen deutscher und französischer Plastik im 11.-13. Jahrhundert. In: Das Münster 6 (1953) S. 1-19.
- Wallrath 1964 Rolf Wallrath: Die Naumburger Stifterfiguren in der Geschichte des deutschen Stiftermonuments. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch. 26 (1964) S. 45-58.
- Warnke 1970 Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970. (S. 88-108.)
- Wassermann 1952 Kurt Wassermann und Fritz Hege: Naumburg, Stadt und Dom. Dresden 1952.
- Weber 1909 Paul Weber: Eine Abbildung der Naumburger Stifterfiguren aus dem XVIII. Jahrhundert. In: Cicerone 1 (1909) S. 162f.

- Weber 1993 Annette Weber: Die Entwicklung des Judenbildes im 13. Jahrhundert und sein Platz in der Lettner- und Tympanonskulptur. Fragen zum Verhältnis von Ikonographie und Stil. In: Städel-Jahrbuch N.F. 14 (1993) S. 35-54.
- Weber 2007 Annette Weber: Apostel für König Louis IX. Neue Überlegungen zu den Apostelstatuen der Sainte-Chapelle. In: La Sainte-Chapelle 2007, S. 363-392.
- Weckwerth 1957 Alfred Weckwerth: Tumba und Tischgrab in Deutschland. In: Archiv für Kulturgeschichte 39 (1957) S. 273-308.
- Weese 1897 Artur Weese: Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte X) Straßburg 1897.
1914 (2. gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage, Straßburg 1914.)
- Weigert 1927 Hans Weigert: Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350. Marburg 1927. (Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 3, 1927.)
- Weigert 1942 Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Berlin 1942.
- Weigert 1943 Hans Weigert: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters. Halle a.d. Saale 1943.
- Weigert 1944 Hans Weigert: Der Dom zu Naumburg. (Führer zu den großen Baudenkmalern, Heft 46.) Berlin 1944.
- Weigert 1962 Gotische Plastik in Europa, hrsg.v.. Harald Busch und Bernd Lohse. Einleitung und Bilderläuterungen von Hans Weigert. Frankfurt am Main 1962.
- Weisbach 1948 Werner Weisbach: Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst. Einsiedeln/Zürich 1948.
- Weise 1948 Georg Weise: Die deutsche und die französische Kunst im Zeitalter der Staufer. Mainz 1948.
- Wendland 1999 Ulrike Wendland: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bände. München 1999.
- Wendland 2003 Ulrike Wendland: Die Emigration Münchner Kunsthistoriker im Nationalsozialismus. In: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hrsg.v. Christian Drude u. Hubertus Kohle. München/Berlin 2003. (S. 146-153.)
- Wentzel 1950 Hans Wentzel: Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jahrhunderts. In: Studier tillägnade Henrik Cornell på sextioårsdagen. Stockholm 1950. (S. 67 - 93.)
- Wentzel 1951 Hans Wentzel: Meisterwerke der Glasmalerei. Berlin 1951.

- Wentzel 1952 Hans Wentzel: Der Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik des 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 15 (1952) S. 183 - 187.
- Werner 1897 Johann Gottfried Werner: Der Dom zu Naumburg an der Saale. Naumburg 1897.
- Wessel 1949 (Rez.) Klaus Wessel: Besprechung *Peter Metz, Der Stifterchor des Naumburger Doms, Berlin 1947*. In: Deutsche Literaturzeitung 70 [1949] S. 457-462
- Wessel 1952a Klaus Wessel: War der Naumburger Meister Waldenser? In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 1 (1951/52) S. 44-55.
- Wessel 1952b (Rez.) Klaus Wessel: Besprechung Paulus Hinz: *Der Naumburger Meister, Ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts, Berlin 1951*. In: Deutsche Literaturzeitung 73 (1952) Sp. 105-109.
- Wessel 1955 Klaus Wessel: Vides quanta propter te sustinuerim? Ein Beitrag zum Verständnis des Naumburger Westlettners. In: Festschrift Adolf Hofmeister zum 70. Geburtstag. Halle 1955, S. 312 - 24.
- Wetter 1835 Johann Wetter: Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Mainz 1835
- Wiener 1991 Jürgen Wiener: Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi. (Franziskanische Forschungen 37). Werl 1991.
- Wießner 1997 (1,1) Heinz Wießner: Das Bistum Naumburg - Die Diözese. Band 1,1. (Germania Sacra, Neue Folge 35,1). Berlin/New York 1997.
- Wießner 1998 Heinz Wießner: Das Bistum Naumburg - Die Diözese. Band 1,2. (Germania Sacra, Neue Folge 35,2). Berlin/New York 1998.
- Wießner/Crusius 1995 Heinz Wießner und Irene Crusius: Adeliges Burgstift und Reichskirche. Zu den historischen Voraussetzungen des Naumburger Westchores und seiner Stifterfiguren. In: Irene Crusius (Hrsg.): Studien zum weltlichen Kollegiatstift in Deutschland. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 114). Göttingen 1995. (S. 232-258.)
- „Wilhelm Vöge und Frankreich“ 2004 Wilhelm Schlink (Hrsg.): Wilhelm Vöge und Frankreich. Akten des Kolloquiums aus Anlaß des 50. Todestages von Wilhelm Vöge (16.2.1868 - 30.12.1952) am 2. Mai 2003. Freiburg im Breisgau 2004.
- Williamson 1995 Paul Williamson: Gothic Sculpture 1140-1300. New Haven 1995.
- Wimböck 2003 (Rez.) Gabriele Wimböck: Besprechung *Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult, Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002*. In: Kunstform 4 (2003), Nr.12.
- Winterfeld 1974 (Rez.) Dethard von Winterfeld: Besprechung *Annegret Peschlow-Kondermann, Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage im Mainzer Dom, Wiesbaden 1972*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 37 (1974) S. 67-78.
- Winterfeld 1994 Dethard von Winterfeld: Zur Baugeschichte des Naumburger Westchores. Fragen zum aktuellen Forschungsstand. In: Architectura 24 (1994) S. 289-318.

- Wirth 2004 Jean Wirth: La datation de la sculpture médiévale. Genf 2004.
- Wittmann 1997 Helge Wittmann: Zur Frühgeschichte der Grafen von Käfernburg-Schwarzburg. In: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte 51 (1997) S. 9-59.
- Woermann 1905 Karl Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band 2: Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1905.
- Woermann 1922 Karl Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band 3: Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters. 2. Auflage, Leipzig 1922.
- Wollasch 1984 Joachim Wollasch (zusammen mit Willibald Sauerländer): Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg. Teil I. (Teil II: Sauerländer). In: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. Hrsg.v. Karl Schmid u. Joachim Wollasch. München 1984. (S. 354 - 369.)
- Wollasch 1991 Joachim Wollasch: Zu den Ursprüngen der Tradition in der Bischofskirche Naumburg. In: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991) S. 171-187.
- Zader, ed. Irisander 1734 Johann Zaderi . . . umständlicher Bericht von der Stadt Naumburg . . . auch von der dasigen Domkirche auf der Freyheit. In: Sammlung nützlicher . . . Documenten . . . zur Erläuterung . . . Geist - und Weltlicher Geschichte des Hohen Stifts Naumburg und Zeitz, mitgetheilet von Irisandern [*Johann Christian Grubner*]. Naumburg 1734.
- Zander 1955 Ilse Zander: Sinn und Entstehung des Naumburger Stifterchores. In: Forschungen und Fortschritte 29 (1955) S. 369-75.
- Zander 1956 Ilse Zander: Sinn und Entstehung des Statuenzyklus im Meißner Dom. In: Forschungen und Fortschritte 30 (1956) S. 122-127.
- Zander 1958 Ilse Zander: Zur Frage mittelalterlicher Gewandsymbolik. In: Forschungen und Fortschritte 32 (1958) S. 24-27.
- Zedlers Universallexikon 23, 1740 Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, Band 23. Leipzig und Halle 1740.
- Zimmermann 1897 Max Georg Zimmermann: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. Bielfeld 1897. (3. Auflage 1914.)
- Zürcher 1909 Karl Zürcher: Die Botenlaubischen Grabdenkmäler in der Klosterkirche zu Frauenrode. In: Neue Beiträge zur Geschichte des Deutschen Altertums XXII. Meiningen 1909.
- Zürcher 1914 Karl Zürcher: Der Meister von Frauenroth und seine kunstgeschichtliche Stellung. In: Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Altertums 26 (1914) S. 73-79.

[Die Bildunterschriften sind den zitierten Werken entnommen; die Werke werden in der Kurzform des Literaturverzeichnisses zitiert.]

- Abb. 1. Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg. (Aus: Bode 1886, gegenüber S. 58)
- Abb. 2. Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Naumburg. (Aus: Bode 1886, gegenüber S. 54)
- Abb. 3. Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg.
(Aus: Bode 1886, gegenüber S. 56)
- Abb. 4. Christuskopf vom Lettner im Dom zu Naumburg. (Aus: Bode 1886, S. 59)
- Abb. 5. Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg. (Aus: Bode 1886, S. 60)
- Abb. 6. Maria und Elisabeth. (Heimsuchung)Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Reims.
(Aus: Dehio 1890, S. 195)
- Abb. 7. Hermann und Reglindis. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel I)
- Abb. 8. Hermann und Reglindis. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel II)
- Abb. 9. Ekkehard und Uta. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel III)
- Abb. 10. Ekkehard und Uta. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IV)
- Abb. 11. Dietmar. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel V)
- Abb. 12. Sizzo. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VI)
- Abb. 13. Wilhelm. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VII)
- Abb. 14. Timo. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VIII)
- Abb. 15. Konrad. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IX)
- Abb. 16. Dietrich. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel X)
- Abb. 17. Adelheid. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XI)
- Abb. 18. Gerburg. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XII)
- Abb. 19. Der Gekreuzigte vom Westlettner; Sizzo, Gerburg, Wilhelm, Adelheid.
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIII)
- Abb. 20. Westlettner. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIV)
- Abb. 21. Maria der Kreuzigungsgruppe. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XV)
- Abb. 22. Johannes der Kreuzigungsgruppe. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVI)
- Abb. 23. Der Gekreuzigte des Westlettners. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVII)
- Abb. 24. Kaiserpaar Otto und Adelheid im Dom zu Meissen.
(Aus: Schmarsow 1896. (Pan), gegenüber S. 152)
- Abb. 25. Zacharias der Johanneskapelle am Meißner Dom. (Aus: Schmarsow 1896. (Pan), S. 154)
- Abb. 26. Elisabeth aus dem Dom zu Bamberg. (Aus: Hasak 1899, Abb. 80)
- Abb. 27. Tor im Südostturm des Domes zu Bamberg. (Aus: Hasak 1899, Abb. 46)
- Abb. 28. Dom zu Naumburg, Westchor. (Aus: Hasak 1899, Tafel)
- Abb. 29. Der westliche Lettner im Dom zu Naumburg. (Aus: Hasak 1899, Abb. 71)
- Abb. 30. Kaiser Otto der Grosse und Adelheid im Dom zu Meissen. (Foto Marburg)
- Abb. 31. Johannes der Täufer im Dom zu Meissen. (Foto Marburg)

- Abb. 32. Rekonstruktion des geplanten Nordportals am Magdeburger Dom.
(Aus: Goldschmidt 1899, Fig. 12)
- Abb. 33. Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg. (Aus: Goldschmidt 1899, Tafel)
- Abb. 34. Sizzo. (Aus: Bergner 1903, Fig. 66)
- Abb. 35. Wilhelm. (Thimo). (Aus: Bergner 1903, Fig. 67)
- Abb. 36. Hermann und Reglindis. (Foto Marburg)
- Abb. 37. Eckhardt II und Uta. (Aus: Bergner 1903, Tafel I, 3)
- Abb. 38. Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo. (Aus: Bergner 1903, Tafel II, 1-4)
- Abb. 39. Gerburg. (Aus: Bergner 1903, Fig. 68)
- Abb. 40. Uta. (Aus: Bergner 1903, Fig. 65)
- Abb. 41. Die Kreuzigungsgruppe. Naumburg Dom. (Aus: Bergner 1903, Tafel 5)
- Abb. 42. Der Bildfries am Lettner. Naumburg Dom. (Aus: Bergner 1903, Tafel 6)
- Abb. 43. Der Westlettner - Südseite. (Aus: Bergner 1903, Fig. 50)
- Abb. 44. Diakon. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XX)
- Abb. 45. Grabfigur des Bischofs. (Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XX)
- Abb. 46. Türbogenfeld im Ostchor. (Aus: Bergner 1903, Fig. 71)
- Abb. 47. Der Täufer an der Johanneskapelle. (Aus: Bergner 1903, Fig. 72)
- Abb. 48. Mainz, Dommuseum. Relief mit Seligen und Verdammten vom ehem. Westlettner.
(Aus: Vöge. (1905)1958, S. 219, Abb. 1)
- Abb. 49. Mainz, Dom. Deesis vom südlichen Ostportal. (Aus: Vöge. (1905)1958, S. 221, Abb. 2)
- Abb. 50. Mainz, Dom. Kreuzgang, Bruchstücke eines Lettners. (Aus: Stix 1909, Fig. 78)
- Abb. 51. Naumburg, Dom, Lettner, Detail. (Aus: Stix 1909, Fig. 79)
- Abb. 52. Mainz, Dom, Der thronende Heiland. (Aus: Stix 1909, Tafel XXII)
- Abb. 53. Naumburg, Dom, Deesis im Bogenfeld des Ostchors /Deesis am Dom zu Mainz.
(Aus: Bergner 1909, Abb. 38/39)
- Abb. 54. Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo. (Aus: Bergner 1909, Abb. 19-22)
- Abb. 55. Eckard II. und Uta. (Aus: Bergner 1909, Abb. 26)
- Abb. 56. Hermann und Reglindis. (Aus: Bergner 1909, Abb. 23)
- Abb. 57. Fragmente des ehemaligen Mainzer Westlettners. (Aus: Noack 1914, Tafel 9)
- Abb. 58. Christus der Mainzer Deesis - des Abendmahls am Naumburger Westlettner;
Treppenstiege der Chorbühnen im Mainzer Dom. (Aus: Noack 1914, Tafel 10)
- Abb. 59. ‚Kopf mit der Binde‘ und Teufelskopf vom ‚Mainzer Ostlettner‘.
(Aus: Noack 1914, Tafel 8)
- Abb. 60. Trägerfigur vom Mainzer Ostchor. (Aus: Noack 1914, Tafel 2)
- Abb. 61. Naumburg, Dom. Blick in den Westchor. (Aus: Cohn-Wiener 1915a, Tafel 67, Abb. 1)
- Abb. 62. Naumburg, Dom. Dietrich. (Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 2)
- Abb. 63. Naumburg, Dom. Hermann und Reglindis. (Aus: Cohn-Wiener 1915a, , Abb. 3)
- Abb. 64. Naumburg, Dom. Graf Dietmar, Wilhelm von Kamburg.
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 6 u. 7)

- Abb. 65. Pegau, St. Lorenzkirche. Grabmal des Grafen Wiprecht von Groitzsch.
(Aus: Cohn-Wiener 1915a, Abb. 4)
- Abb. 66. Schlußstein vom Chor der St. Emmeranskirche zu Mainz. (Aus: Neeb 1916, Abb. 1)
- Abb. 67-70 zur Kathedrale von Reims 1914-1918: La feu à l'échafaudage - Le porche de la tour nord
- Compte des obus repérés qui ont frappé la Cathédrale - Obus allemands du 4 septembre
1914 au 21 mars 1918. (Aus: Landrieux 1919, planches 8, 23. (unten); S. 230f.)
- Abb. 71. Les statues du porche de la tour nord. (Aus: Landrieux 1919, planche 26)
- Abb. 72. Dom zu Naumburg. Wandarkatur am Westchor. Darunter ehemals die Sitze der
Chorherren. Um 1260-1270. (Aus: Dehio 1919 I, Abb. 465)
- Abb. 73. Dom zu Naumburg. Stifterstatuen im Westchor. (Aus: Dehio 1919 I, Abb. 466-468)
- Abb. 74. „Typischer Franzosenkopf von der Kathedrale von Reims“.
(Aus: Dehio 1919 I, Abb. 470a)
- Abb. 75. Gruppe der Verdammten vom ehemaligen Westlettner. (jetzt im Kreuzgang). Die zwei
Köpfe links und die beiden äußersten rechts modern ergänzt, auch andere Teile
überarbeitet. Um 1260. - Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner. Um 1230-40. (?). - Kopf,
wahrscheinlich vom selben Lettner. (Aus: Dehio 1919 I, Abb. 478-480)
- Abb. 76. Versuch einer Rekonstruktion der Mitte des Westchorlettners.
(Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Abb. 76)
- Abb. 77. (Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 33)
- Abb. 78. (Aus: Kautzsch/Neeb 1919, Tafel 35)
- Abb. 79. Bamberg, Dom, Tympanon der Gnadenpforte. Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 70)
- Abb. 80. Bamberg, Dom, Nördliche Chorschranke des Georgenchors, Prophetenpaar.
(Jonas und Hosea). Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 72)
- Abb. 81. Bamberg, Dom, ‚Adampforte‘, Linkes Gewände. Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 74)
- Abb. 82. Bamberg, Dom, Der Reiter. Um 1235. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 79)
- Abb. 83. Relieffzone des Westlettners. Um 1245. (?). (Aus: Panofsky 1924, Tafel 92)
- Abb. 84. Naumburg, Dom, Westchor, Wilhelm 1250-1260. (Aus: Panofsky 1924, Tafel 103)
- Abb. 85. Naumburg, Dom, Westchor, Hermann und Reglindis. Etwa 1250-1260.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 101)
- Abb. 86. Naumburg, Dom, Westchor, Reglindis. (Teilaufnahme). Etwa 1250-1260.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)
- Abb. 87. Naumburg, Dom, Westchor, Kopf der Uta. Etwa 1250-1260.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 102)
- Abb. 88. Naumburg, Dom, Westlettner, Das Abendmahl. Um 1245. (?).
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 93)
- Abb. 89. Metz, Kathedrale, Relieffragment am Liebfrauenportal. Mitte 13. Jahrhundert.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 106)
- Abb. 90. Mainz, Domkreuzgang. Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner. Zwischen 1235 und 1239.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 107)
- Abb. 91. Mainz, Domkreuzgang. Kopf vom ehemaligen Ostlettner. Zwischen 1235 und 1239.
(Aus: Panofsky 1924, Tafel 108)
- Abb. 92. Dietmar. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 125)
- Abb. 93. Wilhelm von Kamburg. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 126)

- Abb. 94. Ekkehard und Uta. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 129)
- Abb. 95. Gerburg. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 133)
- Abb. 96. Lettner des Westchors, Naumburg, Dom. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 112)
- Abb. 97. Auszahlung der Silberlinge. Naumburg, Dom, Lettner. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 116)
- Abb. 98. Verleugnung Petri. Naumburg, Dom, Lettner. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 118)
- Abb. 99. Wache. Naumburg, Dom, Lettner. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 119)
- Abb. 100. Christus vor Pilatus. Naumburg, Dom, Lettner. (Aus: Jantzen 1925, Abb. 120)
- Abb. 101. Die Lettnerreliefs. (Südseite). (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 oben)
- Abb. 102. Die Lettnerreliefs. (Nordseite). (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 24 unten)
- Abb. 103. Ein Jünger beim Abendmahl. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 31)
- Abb. 104. Sizzo. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 81)
- Abb. 105. Malchus und der Häscher. (Die Gefangenahme). (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 33)
- Abb. 108. Dietrich. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 60)
- Abb. 107. Gepa. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 65)
- Abb. 108. Ein Stück des Laufgangs mit Hermann-Reglindis und Thietmar.
(Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 57)
- Abb. 109. Ein Stück des Laufgangs mit Ekkehard-Uta und Timo. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 58)
- Abb. 110. Ein König an der Nordfront der Kathedrale zu Reims. (Aus: Pinder/Hege, Abb. 15)
- Abb. 111. Wilhelm. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 84)
- Abb. 112. Reglindis. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 71)
- Abb. 113. Gepa. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 66)
- Abb. 114. Uta. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 72)
- Abb. 115. Wilhelm. (Aus: Pinder/Hege 1925, Tafel 85)
- Abb. 116. Amiens, Kathedrale. Relief an der Westfassade. (Aus: Giesau 1925, Abb. 1)
- Abb. 117. Amiens, Kathedrale. Westfassade. (Aus: Giesau 1925, Abb. 3 u. 4)
- Abb. 118. Naumburg, Dom. Westlettner. Petrus und die Magd. (Aus: Giesau 1925, Abb. 5.)
- Abb. 119 u. 120. 2 Marmousets vom Westportal der Kathedrale zu Amiens.
(Aus: Panofsky 1926. (Rez.), Abb. 2 u.3)
- Abb. 121-123. Marienkrönung. Sockelskulptur vom Westportal der Kathedrale zu Amiens.
(Aus: Panofsky 1926. (Rez.), Abb. 1) - Ausschnitt aus Abb. 1. (Ebd., Abb. 4) - Christus
aus der Deesis des ehemaligen Mainzer Westlettners. (Ebd., Abb. 5)
- Abb. 124 a u. b. Ausschnitt aus Abb. 117 u. Johannes aus dem Abendmahl des Naumburger
Lettners. (Aus: Panofsky 1926. (Rez.), Abb. 6 u. 7)
- Abb. 125 a u. b. Ausschnitt aus Abb. 118 u. Christus aus dem Abendmahl des Naumburger
Lettners. (Aus: Panofsky 1926. (Rez.), Abb. 8 u. 9)
- Abb. 126. Der Ostflügel des Kreuzgangs vom Garten aus gesehen. (Aus: Kautzsch 1925, Abb. 28)
- Abb. 127. Vom einstigen Ostlettner / Atlas. (Kreuzgang). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 39)
- Abb. 128. Von einem der beiden Lettner. (?), Kopf eines Atlas. (?). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 40)
- Abb. 129 a u. b. Kopf eines Atlas. (?), weitere Ansichten. (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 41)

- Abb. 130 a - f. Sechs Apostel. (Kreuzgang). (Aus: Kautzsch 1925, Tafel 43-48)
- Abb. 131. Seitenansicht des Mainzer Kopfes (Abb. 132). (Aus: Back 1926, S. 239)
- Abb. 132. Fragment einer Relieffigur. Mainzer Arbeit des 13. Jahrhunderts. (Aus: Back 1926, S.235)
- Abb. 133. Mainzer Evangeliar des 13. Jahrhunderts. Geschlechtsregister Christi.
(Aus: Back 1926, S.233)
- Abb. 134. (Ausschnitt aus Abb. 133)
- Abb. 135. Mainzer Evangeliar des 13. Jahrhunderts. Kanontafel. (Ausschnitt Sockelzone mit Atlanten). (Aus: Back 1926, S. 237)
- Abb. 136. Lettnergrundriß - Detail aus dem Erbschen Grundriß der Aschaffenburg Stiftskirche von 1625. (Aus: Noack 1925, Abb. 1)
- Abb. 137 u. 138. Mainz, Dommuseum. Ornamentale Fragmente /figürliche Fragmente vom ehemaligen Westlettner. (Aus: Noack 1927, Abb. 129/130)
- Abb. 139. Mainz, Dommuseum. Fragment eines Auferstehenden vom ehemaligen Westlettner.
(Aus: Noack 1927, Abb. 132)
- Abb. 140. Mainz, Dommuseum. Kopf vom ehemaligen Westlettner. (Aus: Noack 1927, Abb. 133)
- Abb. 141. Kopf der Trägerfigur eines Baumeisters vom Ostlettner. 1239-1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 29)
- Abb. 142. Jünglingskopf vom Ostlettner. 1239-1243. (Aus: Metz 1927, Abb. 30)
- Abb. 143. Bärtiger Kopf. (aus einer Reliefkomposition?) vom Westlettner. 1239-1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 28)
- Abb. 144. Auferstehender aus dem Jüngsten Gericht des Westlettner. Reliefplastik. 1239-1243.
(Aus: Metz 1927, Abb. 27)
- Abb. 145. Westlettner in der Schrägansicht von Südosten. (Aus: Giesau 1927, S. 110)
- Abb. 146. Einzelheit aus der Auszahlung des Blutgeldes an Judas. (Aus: Giesau 1927, S. 118)
- Abb. 147. Einzelheit aus der Auszahlung des Blutgeldes an Judas. (Aus: Giesau 1927, S. 119)
- Abb. 148-150. Dom zu Naumburg, Mittelschiff nach Westen /Blick aus dem Westchor ins Langschiff / linke Lettnerbrüstung. (Aus: Giesau 1927, S. 96 /S. 99 / S. 109)
- Abb. 151. Blick in den Westchor vom Lettner aus gegen Westen. (Aus: Giesau 1927, S. 137)
- Abb. 152. Dietmar. (comes occisus). (Aus: Giesau 1927, S. 156)
- Abb. 153. Sizzo von Käfernburg. (Aus: Giesau 1927, S. 157)
- Abb. 154. Gruppe der Darstellung im Tempel an der Westfassade der Kathedrale zu Reims.
(Aus: Bruhns 1928, Abb. 44)
- Abb. 155. Westchor des Doms zu Naumburg, Chorquadrant, Nordwand. (Foto Marburg; Aufnahme 1919)
- Abb. 156. Blick in das Westchor des Domes zu Naumburg. (Aus: Bruhns 1928, Abb. 52)
- Abb. 157. Metz. Dom, Liebfrauenportal. Linke Apostelreihe. (Aus: Schmitt 1929, Tafel IV.)
- Abb. 158. Neuweiler im Elsaß. Peter-Pauls-Kirche, Bogenfeld des Nordportals.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel V.)
- Abb. 159. Metz. Dom, Liebfrauenportal. Gesamtansicht vor der Erneuerung.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel II.)
- Abb. 160. Metz. Dom, Liebfrauenportal. Bogenfeld vor der Erneuerung.
(Aus: Schmitt 1929, Tafel III.)

- Abb. 161 a-d. Metz. Dom, Liebfrauenportal. Rechte Apostelreihe. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Hofe des Metzger Dombauamtes.“. (Aus: Schmitt 1929, Tafel IX a-d.)
- Abb. 162 a-d. Amiens. Kathedrale, Flucht aus Ninive / Naumburg. Dom, Lettner, Judas empfängt die Silberlinge / Mainz. Domkreuzgang, Relief vom Westlettner. (Ausschnitt) / Naumburg. Dom, Westchor, Gräfin Gerburg. (Aus: Schmitt 1929, Tafel X.)
- Abb. 163. Neuweiler im Elsaß. St. Peter und Paul, Nordportal. (Aus: Schmitt 1929, Tafel VI)
- Abb. 164 a-c. Main. Dom, Konsole vom Ostlettner - Atlant vom Ostlettner - Kopf mit der Binde. „Die hier abgebildeten Skulpturen befinden sich im Mainzer Dommuseum.“. (Aus: Schmitt 1929, Tafel XII.)
- Abb. 165. Amiens. Die Westportale der Kathedrale. (Aus: Medding 1930, Abb. 5)
- Abb. 166 a/b. Amiens. Weltgerichtsportal, Tympanon, Ausschnitt links u. rechts. (Aus: Medding 1930, Abb. 8 u. 9)
- Abb. 167 a-c. Amiens. Pfeilersockel, Prophetenreliefs. Amos/Obadja/Nahum. (Aus: Medding 1930, Abb. 77-79)
- Abb. 168. Amiens. Firminportal, Gewändestaturen rechts. Hl. Fuscianus, Bekenner Warius, Bekenner Luxor. (Aus: Medding 1930, Abb. 17 rechts)
- Abb. 169. Horburg. Muttergottesstatue des Naumburger Meisters nach ihrer Wiederherstellung. (Aus: Giesau 1931, Taf. 1)
- Abb. 170 a-f. (6) Byzantinische Elfenbeinstatue. (Anfang 11. Jahrhundert) - (7) Amiens, Kathedrale, Pfeilerstatue der Vierge dorée am Südquerschiff - (8) Chartres, Kathedrale, Statue der hl. Anna - (9) Reims, Kathedrale, Madonna am Westportal - (10) Paris, Kathedrale, Madonna am Nordquerschiff - (11) Halberstadt, Dom, Fragment einer Muttergottesfigur in der Stephanskapelle. (Aus: Giesau 1931, Abb. 6-11)
- Abb. 171 a/b. Horburg, Muttergottesstatue. (Aus: Giesau 1931, Tafel 2)
- Abb. 172. a) Naumburg, Kopf der Gerburg; b) Naumburg, Kopf der Uta; c) Horburg, Kopf der Muttergottesstatue; d) Mainz, Dom, Kopf des Christus aus dem Deesisrelief. (Aus: Giesau 1931, Tafel 5)
- Abb. 173. Mainz, Dom, Kopf mit der Binde. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 3)
- Abb. 174. Mainz, Dom, Atlant vom Ostlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 2)
- Abb. 175. Mainz, Dom, Atlant vom Ostlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 1)
- Abb. 176 a/b. Mainz, Dom, Atlant vom Ostlettner / Jüngstes Gericht vom Westlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 4 u. 5)
- Abb. 177. Mainz, Dom, Johanneskopf vom Westlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 6)
- Abb. 178. Mainz, Dom, Gewölbefigur vom Westlettner. (Aus: Schmitt 1932, Abb. 8)
- Abb. 179. Hildesheim, Kopf des Christus von einem Türbogenfeld der Godehardikirche. (Aus: Giesau 1933, Abb. 7)
- Abb. 180. Pegau in Sachsen, Grabmal des Grafen Wiprecht von Groitzsch. Um 1240. (Aus: Giesau 1933, Abb. 18)
- Abb. 181. Pegau in Sachsen, Kopf vom Grabmal des Grafen Wiprecht. Um 1240. (Aus: Giesau 1933, Abb. 19)
- Abb. 182. Naumburg, Dom, Westchor. Sizzo von Käferburg. Um 1250. (Aus: Giesau 1933, Abb. 16)
- Abb. 183. Naumburg, Dom, Westchor. Gerburg. Um 1250. (Aus: Giesau 1933, Abb. 17)
- Abb. 184. Naumburg, Dom, Eingangspforte des Westlettners. Um 1250-60. (Aus: Giesau 1933, Abb. 21)

- Abb. 185. Naumburg, Dom, Kopf des Johannes aus der Kreuzigungsgruppe des Lettners.
(Aus: Giesau 1933, Abb. 22)
- Abb. 186. Merseburg, Domkreuzgang, Grabstein eines unbekanntes Ritters.
(Aus: Giesau 1933, Abb. 24)
- Abb. 187. ‚Frau Uta in Naumburg‘ - Titelblatt. (Aus: Schreyer 1934)
- Abb. 188. Seliger vom Westlettner. Mainz, Dom. (Aus: Pinder 1935, Abb. 165)
- Abb. 189. Ekkehard und Uta vom Westchor des Domes zu Naumburg.
(Aus: Pinder 1935, Abb. 169)
- Abb. 190. Abendmahlsrelief vom Westlettner des Domes zu Naumburg.
(Aus: Pinder 1935, Abb. 175)
- Abb. 191. Christus vor Pilatus vom Westlettner des Domes zu Naumburg.
(Aus: Pinder 1935, Abb. 176)
- Abb. 192. Gepa aus dem Westchor des Domes zu Naumburg. (Aus: Pinder 1935, Abb. 167)
- Abb. 193. Gerburg aus dem Westchor des Domes zu Naumburg. (Aus: Pinder 1935, Abb. 168)
- Abb. 194. Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin und der Bettler. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 1)
- Abb. 195. Bassenheim, Pfarrkirche, St. Martin und der Bettler. Aufnahme von der Seite.
(Aus: Schnitzler 1935, Abb. 2)
- Abb. 196. Bassenheim, Pfarrkirche. Teilansicht. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 7)
- Abb. 197. Bassenheim, Pfarrkirche. Teilaufnahme. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 3)
- Abb. 198. Bassenheim, Pfarrkirche. Der Bettler. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 9)
- Abb. 199. Bassenheim, Pfarrkirche. Der Bettler. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 8)
- Abb. 200. Mainz, Diözesan-Museum. Auferstehender Toter vom Westlettner
- Abb. 201. Mainz, Diözesan-Museum. Prophetenkopf. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 14)
- Abb. 202. Naumburg, Dom. Kopf des Hermann. (Aus: Schnitzler 1935, Abb. 18)
- Abb. 203. Noyon, Kathedrale. Türsturzkonsole links am nördlichen Westportal.
(Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb. 1)
- Abb. 204. Mainz, Diözesanmuseum, Kopf des Auferstehenden vom Westlettner.
(Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb. 3)
- Abb. 205. Noyon, Kathedrale, Kopf des Konsolträgers (aus der seitlichen Lage nach oben gedreht).
(Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb. 2)
- Abb. 206. Bassenheim, Pfarrkirche. Kopf des Bettlers. (Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb. 4)
- Abb. 207. Noyon, Kathedrale. Kopf des Konsolträgers (aus der seitlichen Lage nach oben gedreht,
im Profil). (Aus: Hamann-MacLean 1935, Abb. 5)
- Abb. 208. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Rekonstruktion einer Meißner
Marienpforte durch Herbert Küas - Vorbericht.
- Abb. 209. Meißen, Dom. Torhalle zwischen südlichem Seitenschiff und Querschiff.
(Grundriß und Querschnitt). (Aus: Giesau 1936, Abb. 6)
- Abb. 210. Meißen, Dom, Torhalle, ‚Zacharias‘. (Aus: Giesau 1936, Abb. 1)
- Abb. 211. Meißen, Nördliche Längswand im Ostchor des Domes. (Aus: Giesau 1936, Abb. 11)
- Abb. 212. Naumburg, Dom, Pilatus. Aus dem Relief des Westlettners Christus vor Pilatus.
(Aus: Giesau 1936, Abb. 12)

- Abb. 213. Meißen, Ostchor des Domes, Kaiserin Editha. (Aus: Giesau 1936, Abb. 13)
- Abb. 214. Naumburg, Dom, Gerburg. (Aus: Giesau 1936, Abb. 14)
- Abb. 215. Meißen, Torhalle. (Aus: Giesau 1936, Abb. 27)
- Abb. 216a-c. Meißen, Dom, Ostchor. Königin. (Aus: Küas 1937, Tafel 5, 7 u. 9)
- Abb. 217a. König. (Aus: Küas 1937, Tafel 13)
- Abb. 217b. Königin. (Aus: Küas 1937, Tafel 12)
- Abb. 218. Wilhelm. (Aus: Küas 1937, Tafel 103)
- Abb. 219. Dietmar. (Aus: Küas 1937, Tafel 98)
- Abb. 220. Timo. (Aus: Küas 1937, Tafel 99)
- Abb. 221. Meißen, Dom, Torhalle Mutter Gottes. (Aus: Küas 1937, Tafel 30)
- Abb. 222. Meißen, Dom, Torhalle. Diakon. (Aus: Küas 1937, Tafel 16)
- Abb. 223. Naumburg, Dom, Westlettner. Abendmahl. Um 1250-1260.
(Foto Marburg, Aufnahme 1931)
- Abb. 224. Naumburg, Dom, Westlettner. Abendmahl. Detail. (Foto Marburg)
- Abb. 225. Naumburg, Dom, Westlettner. Abendmahl. Detail. (Foto Marburg)
- Abb. 226. Naumburg, Dom, Westlettner. Portal nach Nordwesten. (Foto Marburg)
- Abb. 227. Naumburg, Dom, Westlettner. Christus am Kreuz. (Foto Marburg)
- Abb. 228. Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 23)
- Abb. 229. Bassenheimer Reiter. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 26)
- Abb. 230. Französischer Meister um 1240. (Josephsmeister). Josef, Reims, Kathedrale.
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 58)
- Abb. 231-233. Flucht aus Ninive - Der Engel erscheint dem Sacharja - Der Prophet Malleachi predigt den Juden, Vierpassreliefs Amiens, Kathedrale. (vielleicht Frühwerke des Naumburger Meisters). (Aus: Beenken 1939a, Abb. 3-5)
- Abb. 234. Engel und Apostel. Metz, Dombauamt. (wahrscheinlich Frühwerk des Naumburger Meisters). (Aus: Beenken 1939a, Abb. 8)
- Abb. 235. Apostel, Ausschnitt Abb. 238. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 9)
- Abb. 236. Selige. Aus dem Jüngsten Gericht, Mainz, Domkreuzgang. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 14)
- Abb. 237/238. Kopf mit der Binde. Mainz Diözesanmuseum. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 1 u. 20)
- Abb. 239. Teufelsfratze. Mainz Diözesanmuseum. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 21)
- Abb. 240. Deutscher Meister um 1260-1270. Rittergrabstein, Merseburg, Domkreuzgang.
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 109)
- Abb. 241. Kopf des Kaisers Otto, Meißen, Dom. (Nachfolge des Naumburger Meisters).
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 110)
- Abb. 242. Kaiserin Editha Meißen, Dom. (Nachfolge des Naumburger Meisters).
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 111)
- Abb. 243. Kaiser Otto. Meißen, Dom. (Nachfolge des Naumburger Meisters).
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 116)
- Abb. 244. Diakon. Meißen, Dom. (Nachfolge des Naumburger Meisters).
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 118)

- Abb. 245. Wandausschnitt aus dem Chorquadratum, nach dem Umbau.
(Aus: Beenken 1939a, Abb. 100)
- Abb. 246. Kopf der Gepa. (Aus: Beenken 1939a, Abb. 103)
- Abb. 247. Naumburg, Dom, Westlettner, Abendmahl und Verrat Judas'. (Foto Marburg)
- Abb. 248. Naumburg, Dom, Westlettner, Der Verrat des Judas, Detail. (Foto Marburg)
- Abb. 249. Naumburg, Dom, Westlettner, Judaskuß und Festnahme Christi. (Foto Marburg)
- Abb. 250. Christus vor Pilatus, Detail. (Foto Marburg)
- Abb. 251. Naumburg, Westlettner, Portal. (Foto Marburg)
- Abb. 252. Naumburg, Westlettner, Portal. (Foto Marburg)
- Abb. 253. Weinlaub am Giebellauf des linken Lettnerflügels. (Aus: Jahn 1944, Tafel 68)
- Abb. 254 u. 255. Kapitelle an der Lettnerfront - Beifuß u. Weinlaub. (Aus: Jahn 1944, Tafel 60 u. 61)
- Abb. 256. Naumburg, Westlettner, Westlettner, Arkaden des rechten Flügels
(Aus: Jahn 1944, Tafel 57)
- Abb. 257. Rückseite des Lettners, nördliche Spindeltreppe. (Aus: Jahn 1944, Tafel 77)
- Abb. 258. Das Lettnerportal. (Aus: Metz 1947, Abb. 2)
- Abb. 259. Der Gekreuzigte. (Aus: Metz 1947, Abb. 3)
- Abb. 260. Hermann und Reglindis. (Aus: Metz 1947, Abb. 16)
- Abb. 261. Ekkehard und Uta. (Aus: Metz 1947, Abb. 17)
- Abb. 262. Berchta. (Aus: Metz 1947, Abb. 15)
- Abb. 263. Reglindis. (Foto Marburg)
- Abb. 264-269. Hermann - Reglindis / Ekkehard - Uta / Berchta / Gerbur / Sizzo v. Käferenburg /
Wilhelm v. Camburg. (Aus: Wallrath 1949. (Bildheft), Abb. 1, 2, 3, 4, 8 u. 9)
- Abb. 270. Abendmahl. (Aus: Hinz 1951, S. 111)
- Abb. 271. Abendmahl. (Ausschnitt). (Aus: Hinz 1951, S. 112)
- Abb. 272. Bassenheimer Reiter. (Aus: Hinz 1951, S. 67)
- Abb. 273. Hl. Martin. (Aus: Hinz 1951, S. 69)
- Abb. 274. Bettler. (Aus: Hinz 1951)
- Abb. 275. Hl. Martin. (Aus: Hinz 1951, S. 71)
- Abb. 276. Ekkehard. (Aus: Hinz 1951, S. 92)
- Abb. 277. Dietmar. (Aus: Hinz 1951, S. 80)
- Abb. 278. Timo. (Aus: Hinz 1951, S. 83)
- Abb. 279. Sizzo. (Aus: Hinz 1951, S. 78)
- Abb. 280. Westlettner. (Aus: Hinz 1951, S. 106)
- Abb. 281. Westlettner. (Aus: Hinz 1951, S. 105)
- Abb. 282. ‚Christus die Tür‘ [Kreuz retuschiert]. (Aus: Hinz 1951, S. 134)
- Abb. 283. Jakobus des Abendmahls. (Aus: Hinz 1951, S. 113)
- Abb. 284. Bettler des ‚Bassenheimer Reiters‘. (Aus: Hinz 1951, S. 68)
- Abb. 285. Christus und Andreas des Naumburger Abendmahls. (Foto Marburg)

- Abb. 286. Der Gekreuzigte am Westlettner [mit älterer Übermalung]. (Foto Marburg)
- Abb. 287. Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 288. Jakobus des Abendmahls. (Foto Marburg)
- Abb. 289. Abendmahl, Detail. (Christus mit Andreas und Jakobus). (Foto Marburg)
- Abb. 290. Aachen, Domschatz. Karolingisches Diptychon. (Aus: Goldammer 1953, Abb. 3)
- Abb. 291. Der Gekreuzigte mit Maria. (Foto Marburg)
- Abb. 292. Der Gekreuzigte vom Westlettner. (Foto Marburg)
- Abb. 293. Köln, St. Maria im Kapitol, Holztür. (Aus: Goldammer 1953, Abb. 4)
- Abb. 294. St. Pons-de-Thomières, Tympanon. (Aus: Goldammer 1953, Abb. 9)
- Abb. 295 u. 296. Dijon, Museum, Fragment eines Tympanons vom Refektorium des Klosters St. Bénigne /dasselbe Tympanon nach einem alten Stich.
(Aus: Goldammer 1953, Abb. 10 u. 11)
- Abb. 297 u. 298. San Juan de la Pena, Kapitell /St. Nectaire, Kapitell.
(Aus: Goldammer 1953, Abb. 12 u. 13)
- Abb. 299 u. 300. Naumburg, Westlettner des Domes, Auszahlung der Silberlinge /St. Gilles, Westportalanlage, Auszahlung des Blutgeldes. (Aus: Goldammer 1953, Abb. 14 u. 15)
- Abb. 301. Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal. (Foto Naumburg)
- Abb. 302. Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal. (Foto Naumburg)
- Abb. 303 u. 304. Abendmahlsdarstellung der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln.
(Aus: Hamann 1926, Tafel XXXII u. XXXIII)
- Abb. 305. Abendmahlsdarstellung im einem Perikopenbuch aus Altomünster.
(Aus: Bange 1923, Abb. 161)
- Abb. 306. Naumburg, Westlettner, Abendmahl. (Ausschnitt). (Foto Marburg)
- Abb. 307 u. 308. Zillis, Deckengemälde, Fußwaschung, Abendmahl und Christus am Ölberg /
Abendmahl. (1. Szene). (Aus: Poeschel 1941, Tafel 61 u. 35)
- Abb. 309. Timo von Kistriz. (Aus: Stange/Fries 1955, Tafel III)
- Abb. 310. Dietmar. (Aus: Stange/Fries 1955, Tafel IV)
- Abb. 311. Hermann und Reglindis. (Aus: Stange/Fries 1955, Tafel VI)
- Abb. 312. Ekkehard und Uta. (Foto Marburg)
- Abb. 313. Gepa. (Aus: Stange/Fries 1955, Tafel VIII)
- Abb. 314. Schema der Glasfenster im Chorpolygon nach Lüttich. (Aus: Stange/Fries 1955, S. 98)
- Abb. 315. Naumburg, Dom, Westchor. Gerburg. (Foto Marburg)
- Abb. 316. Hermann und Regelindis. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.35)
- Abb. 317. Regelindis. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.29)
- Abb. 318. Reglindis. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S. 16)
- Abb. 319. Hermann. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.41)
- Abb. 320. Kopf Ekkehards d. J. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S. 10)
- Abb. 321. Statue Ekkehards d. J. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S. 9)
- Abb. 322. Sizzo von Schwarzburg. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S. 65)

- Abb. 323. Dietrich von Brehna und Wilhelm von Camburg. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S. 77)
- Abb. 324. Konrad. (Zeichnung 1842 und Zustand nach 1877 bis 1940).
(Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.74)
- Abb. 325. Die Billunger Thietmar. Vater und Sohn. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.55)
- Abb. 326. Kopf des Dietmar. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.59)
- Abb. 327. Kopf des Timo. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.60)
- Abb. 328. ‚Der große Bastard von Wettin‘. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.111)
- Abb. 329. Grabmal des Bischofs Dietrich. (Aus: Stöwesand. (1959)1966, S.101)
- Abb. 330. Dietmar. (Foto Marburg)
- Abb. 331. Dietmar. (Foto Marburg)
- Abb. 332. Dietmar. (Foto Marburg)
- Abb. 333 u. 334. Burgkapelle in Iben. (Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 115 u. 116)
- Abb. 335 u. 336. Burgkapelle in Iben, Querschnitt und Grundriß. (Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 117 u. 118)
- Abb. 337 u. 338. Burgkapelle in Iben, Inneres von Westen und nördliche Längswand.
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 119 u. 120)
- Abb. 339-342. Reims, Kathedrale, Nördliches Seitenschiffportal, rechtes Kapitell / Iben, Chorbogenkapitell in der NW-Ecke / Iben, Rippenkonsole am Treppenturm / Naumburg, Dom, Westchor, Arkadenzwickel neben Wilhelm von Kamburg.
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 122-125)
- Abb. 343 u. 344. Offenbach am Glan, Pfarrkirche. Konsole in der NW-Ecke des Querschiffs / Kapitellzone in der NW-Ecke des Querschiffs.
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 141 u. 142)
- Abb. 345. Offenbach am Glan, Steinsammlung, Schlußstein / Iben, Apsisschlußstein / Offenbach, nördliches Querschiffportal, Innentympanon / Naumburg, Dom, Westchor, Apsisschlußstein / Offenbach, südliches Querhaus, Schlußstein / Schulpforta, südliches Seitenschiff, Schlußstein. (Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 144-149)
- Abb. 346. Iben, Kapelle, Südwand, Treppenturm. (Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 154)
- Abb. 347. Naumburg, Dom, Westchor, Anschluß an das Langhaus, Nordecke.
(Aus: Hamann-MacLean 1966, Abb. 150)
- Abb. 348. Mainz, Atlant vom Ostlettner, um 1250. (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 110)
- Abb. 349. Reims,, Atlant vom Chorhaupt, vor 1241. (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 112)
- Abb. 350. Reims, Atlant an der Hochwand des Schiffs, um 1250. (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 111)
- Abb. 351. Reims,, Atlant an den Giebeln der Portale, um 1250. (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 113)
- Abb. 352. Reims,, Emmauspilger neben der Westrose. (Aus: Reinhardt 1966, Abb. 114)
- Abb. 353. Bassenheim, Pfarrkirche. St. Martin als Reiter bei der Mantelteilung, Kalksteinrelief aus Mainz. (Aus: Schmoll 1966, Abb. 174)
- Abb. 354. Mainz, Dommuseum, Fragment vom Westlettner. Eine Gruppe von Seligen aus dem Jüngsten Gericht. Papst, Bischof, König, Mönche. (Aus: Schmoll 1966, Abb. 175)
- Abb. 355. Metz, Dombauhütte. Fragment aus dem Tympanon des Liebfrauenportals der Kathedrale. Ein Engel geleitet Apostel zum Sterbebett der Maria. (Aus: Schmoll 1966, Abb. 176)

- Abb. 356. Mainz, Dommuseum, Atlant von der ehemaligen Schranken- und Triumphanlage im Ostchor des Domes. (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 1)
- Abb. 357 u. 358. Mainz, Dom- und Diözesanmuseum. Kopf mit der Binde vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Atlant aus dem Ostchor. (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 24 u. 25)
- Abb. 359-361. Reims, Kathedrale, Atlant, Langhausnordseite, Querschiffecke. (nw) / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, Türsturzkonsole, links / Naumburg, Dom, Westlettner, Häscher in der Gefangennahme Christi. (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 18-20)
- Abb. 362. Reims, Sixtusportal, Trumeau, Sockelrelief an der linken Seite. (Aufnahme vor 1914). (Aus: Hamann-MacLean/Schüssler 1996, Bd. 5, Abb. 204)
- Abb. 363-365. Mainz, Dommuseum, Fries der Verdammten vom ehemaligen Lettner im Westchor des Domes / Noyon, Kathedrale, nördliches Westportal, linke Türsturzkonsole / Reims, Kathedrale, nördliches Westportal, Konsole der 2. Gewändefigur, rechts. (Aus: Hamann-MacLean 1971, Abb. 21-23)
- Abb. 366. Naumburg, Dom, Westchor von Nordwesten. (Foto Marburg)
- Abb. 367. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 84)
- Abb. 368. Naumburg, Dom, Westchor, Laufgang mit Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 369. Reims, Kathedrale, Seitenschiffwand. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 85)
- Abb. 370 u. 371. Naumburg, Dom, Westchor, Baldachine über Sizzo und Timo. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 89 u. 90)
- Abb. 372. Naumburg, Timo von Kistritz. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 87)
- Abb. 373. Naumburg, Ekkehard und Uta. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 94)
- Abb. 374. Naumburg, Hermann und Reglindis. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 93)
- Abb. 375. Naumburg, Reglindis. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 95)
- Abb. 376. Naumburg, Uta. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 96)
- Abb. 377. Naumburg, Ekkehard und Uta. (Foto Marburg)
- Abb. 378. Naumburg, sog. Berchtha. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 92)
- Abb. 379. Naumburg, sog. Konrad. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 98)
- Abb. 380. Naumburg, sog. Dietrich. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 99)
- Abb. 381. Naumburg, sog. Dietrich. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 100)
- Abb. 382. Naumburg, sog. Gerburg. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 98)
- Abb. 383. Naumburg, Dietmar. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 102)
- Abb. 384. Naumburg, Dietmar. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 104)
- Abb. 385. Naumburg, Sizzo. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 105)
- Abb. 386. Naumburg, Sizzo. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 106)
- Abb. 387-389. Naumburg, Westlettner, Gefangennahme Christi / Westchor, Sizzo. (Foto Marburg)
- Abb. 390. Naumburg, Sizzo. (Foto Marburg)
- Abb. 391. Naumburg, Sizzo. (Foto Marburg)
- Abb. 392 u. 393. Braunschweig, St. Blasius, Grabmal Heinrichs des Löwen. (Foto Marburg)
- Abb. 394. Naumburg, Wilhelm. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 107)

- Abb. 395. Naumburg, Wilhelm. (Foto Marburg)
- Abb. 396. Naumburg, Timo. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 108)
- Abb. 397. Naumburg, Westchor, Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 398. Naumburg, Westchor, Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 399. Naumburg, Westchor, Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 400 u. 401. Heiligenkreuz, Brunnenhaus, Glasfenster mit Leopold III. /Stift Heiligenkreuz.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 109 u. 110)
- Abb. 402. Naumburg, Timo. (Foto Marburg)
- Abb. 403-406. Tulln, Ehem. Dominikanerinnenkirche, Rudolf von Habsburg / Anna von
Hohenberg / Albrecht von Österreich /Elisabeth. (nach Stichen von Herrgott).
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 111-114)
- Abb. 407. Naumburg, Bischof Hildeward?. (Aus: Sauerländer 1979, Abb. 115)
- Abb. 408 u. 409. Naumburg, sog. Gerburg / Reims, Chorscheitelkaptelle, Engel.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 116 u. 117)
- Abb. 410 u. 411. Naumburg, sog. Berchtha / Reims, Südliche Querhausrose, Apostel.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 118 u. 119)
- Abb. 412 u. 413. Naumburg, Reglindis / Reims, Südliches Querhaus, Fortitudo.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 120 u. 121)
- Abb. 414 u. 415. Reims, Südliches Querhaus, Kopfkonsole / Reims, Hochchor, Kopfkonsole.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 122 u. 123)
- Abb. 416 u. 417. Reims, Südliches Querhaus, Westturm, König / Naumburg, Timo.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 124 u. 125)
- Abb. 418. Festzug 2000 Jahre deutsche Kultur. München 10. Juli 1938.
(Aus: Sauerländer 1979, Abb. 80)
- Abb. 419. Naumburg, Dom, Westchor, Ekehard II. und Uta. (Foto Marburg)
- Abb. 420. Naumburg, Dom, Westchor, Hermann und Reglindis. (Foto Marburg)
- Abb. 421. Naumburg, Dom, Westchor, Timo von Köstritz, Detail. (Aus: Scieurie 1989b, Abb. 13)
- Abb. 422. Naumburg, Dom, Westchor, Sizzo. (Foto Marburg)
- Abb. 423. Naumburg, Dom, Westchor. (Aus: Möbius 1989b, Abb. 28)
- Abb. 424. Naumburg, Dom, Westchor nach Westen. (Aus: Möbius 1989b, Abb. 29)

Ich wurde am 9. August 1950 in Stuttgart als Sohn des Landgerichtsdirektors Helmut Strachle und seiner Ehefrau Hanna, geborene Maile, geboren.

Von 1957 bis 1960 besuchte ich die Grundschule in Leinfelden bei Stuttgart und anschließend das Hegel-Gymnasium in Stuttgart-Vaihingen, wo ich 1970 das Abitur ablegte.

Nach dem Schulabschluss ging ich nach Berlin, wo ich bis Ende 1974 an der Freien Universität Germanistik und Politikwissenschaft studierte und im Verlagssektor als freier Mitarbeiter verschiedene Jobs ausführte. Nach einem vorübergehenden Studienaufenthalt in Tübingen 1974/75 wohne ich seit 1975 in München.

1990 begann ich, meine Jobtätigkeit durch eine wissenschaftliche Tätigkeit zu ergänzen, immatrikulierte mich an der Ludwig-Maximilians-Universität in Lateinischer Philologie und wechselte 1992 zum Studium der Kunstgeschichte über, in welchem Fach ich 1998 das Magisterexamen ablegte.

In den Jahren 1999 bis 2001 habe ich das Manuskript meiner Magisterarbeit zum Buch ‚Die Marstempelthese‘ umgearbeitet.

Seit dem Jahr 2002 war ich mit der hier vorgelegten Dissertation zum ‚Naumburger Meister‘ befasst, die durch Professor Dr. Bernhard Schütz betreut wurde.