



HERBERT KÜAS

DER DOM ZU MEISSEN

BAUKUNST UND BILDWERK

AUFNAHMEN VON ERICH KIRSTEN



VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

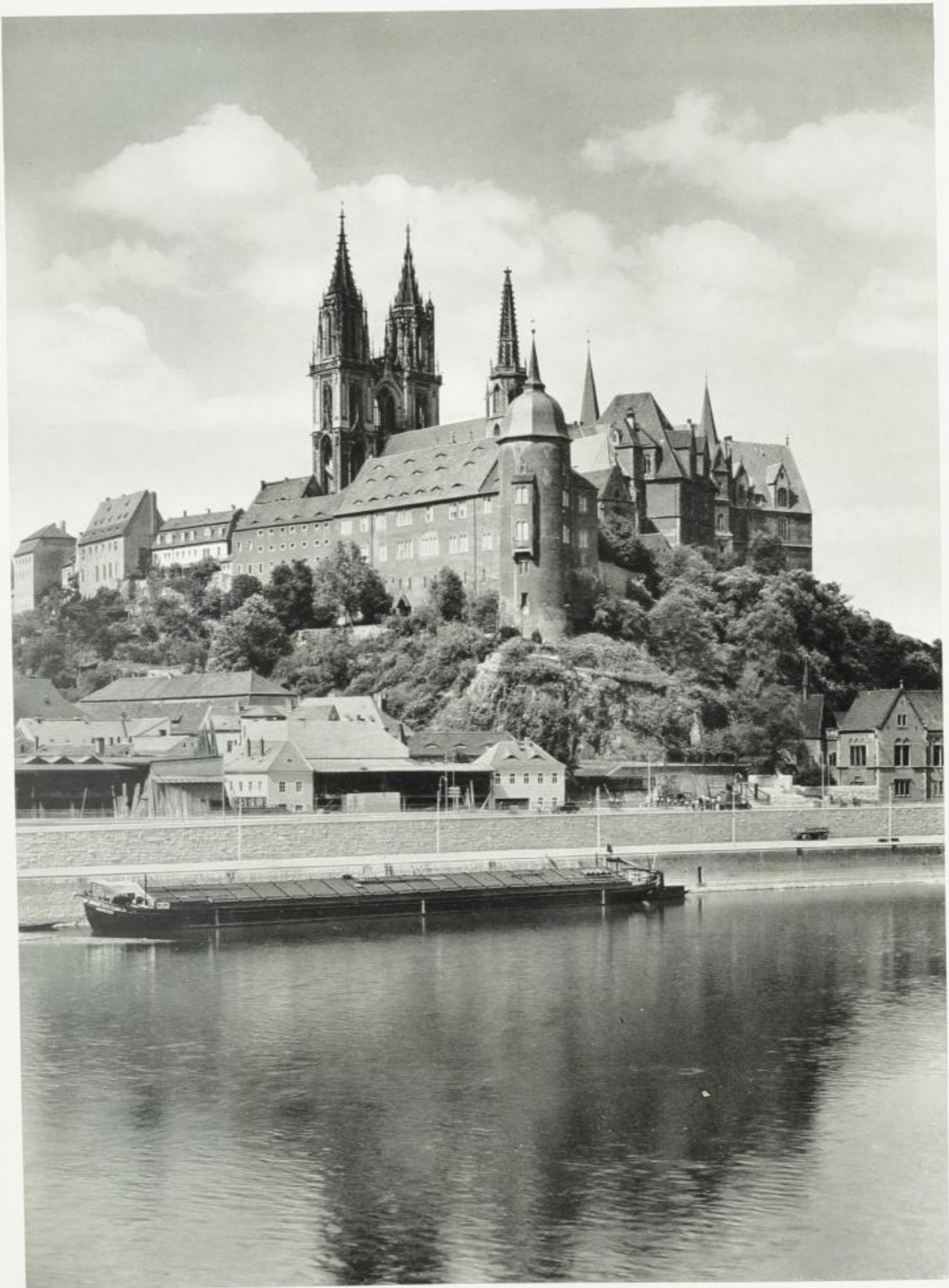


1939 III 252

Copyright 1939 bei E. A. Seemann, Leipzig · Alle Rechte vorbehalten
Papier: Scheufelen, Oberlenningen · Klischees: Karl Lemke, Berlin
Druck: Ernst Hedrich Nachf., Leipzig

INHALT

Der Burgberg zu Meißen	1
Albrechtsburg und Dom	3
Die Grabkapelle der Wettiner	4
Querhaus und Achteckbau	5
Südost-Turm und Kreuzgang	8
Langhaus und Ostchor	10
Rekonstruktion der Marienpforte	19
Die Statuen des 13. Jahrhunderts	20
Die Köpfe der Statuen	45
Die Baldachine im Chor	50
Die Marien-Magdalenen-Kapelle	52
Der Gewölbe-Schmuck	54
Das Nachwort	61



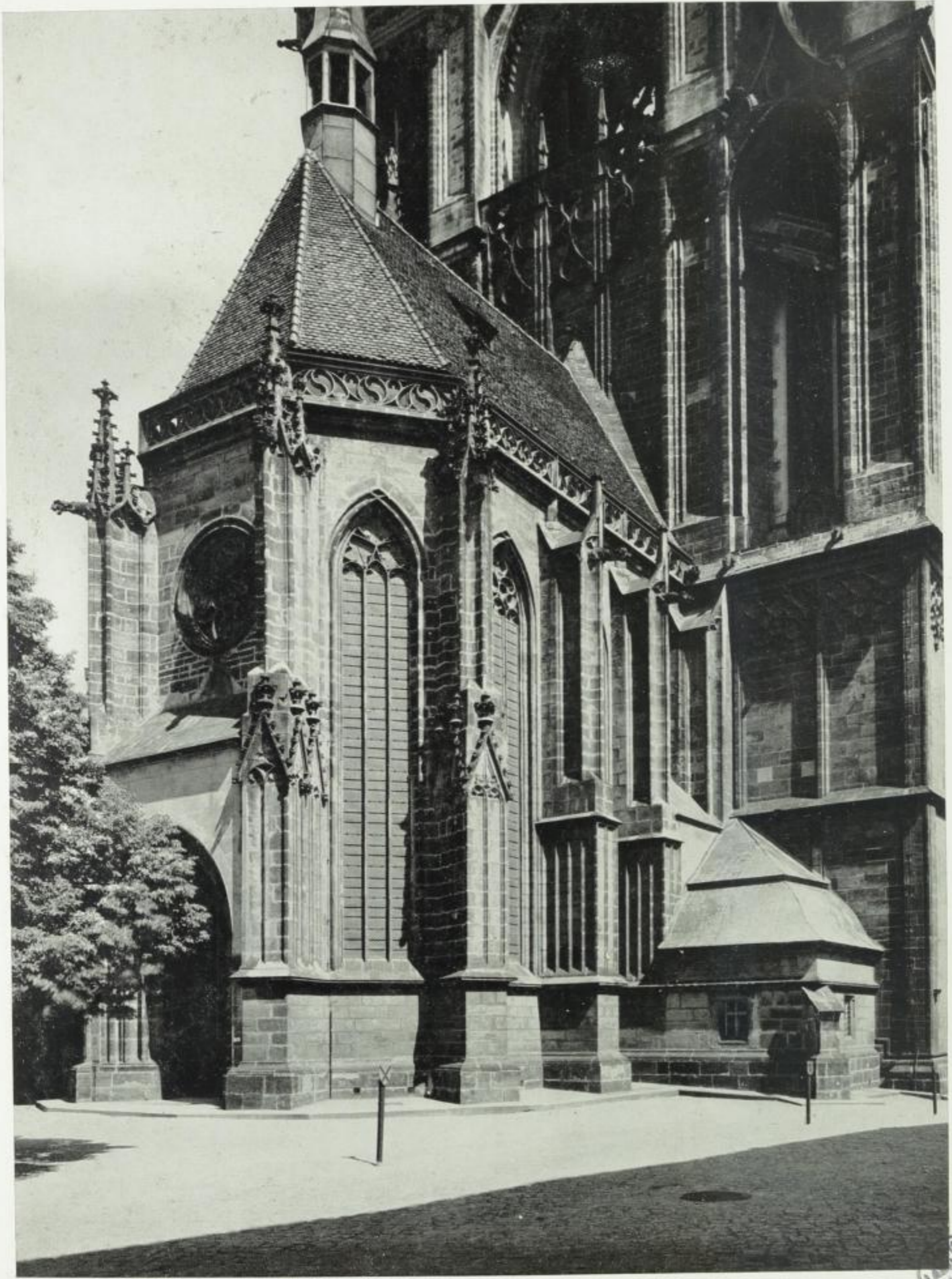
1. DER BURGBERG ZU MEISSEN



2. AUFGANG ZUR BURG



3. DIE ALBRECHTSBURG UND DER DOM



4. GRABKAPELLE DER WETTINER

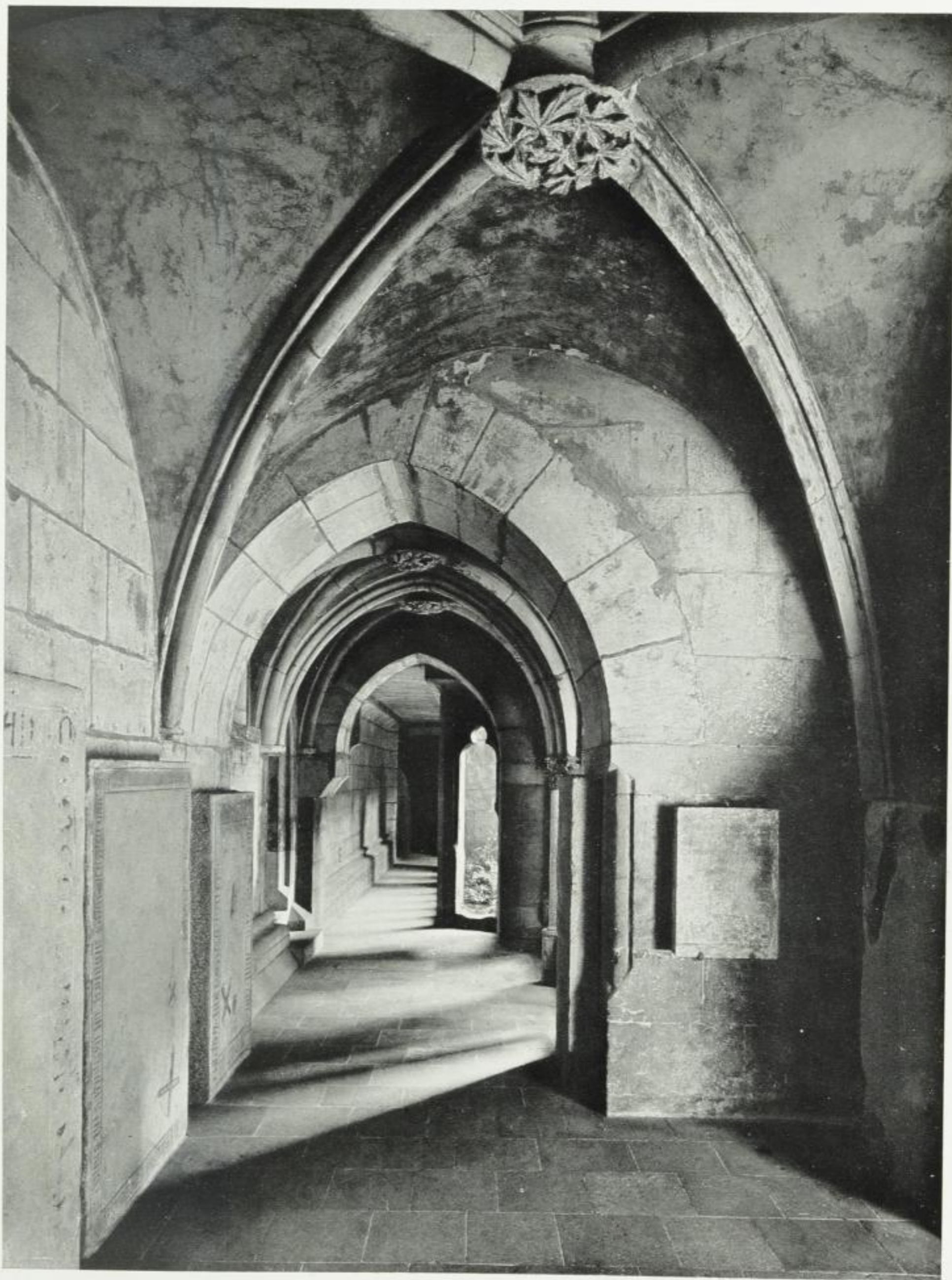
LAUBER
N.B.L.



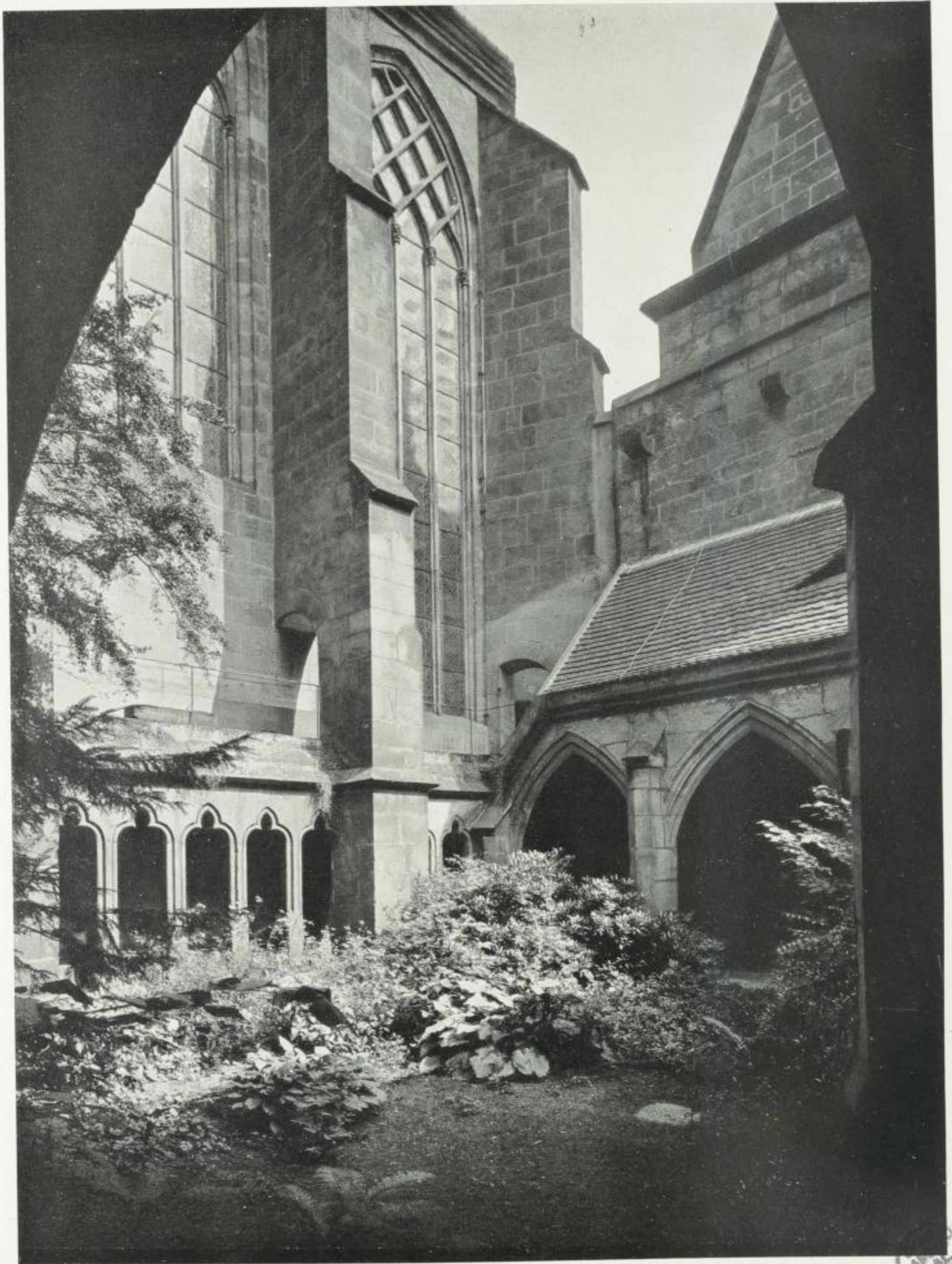
5. QUERHAUS UND ACHECKBAU



6. VORHALLE MIT STATUEN

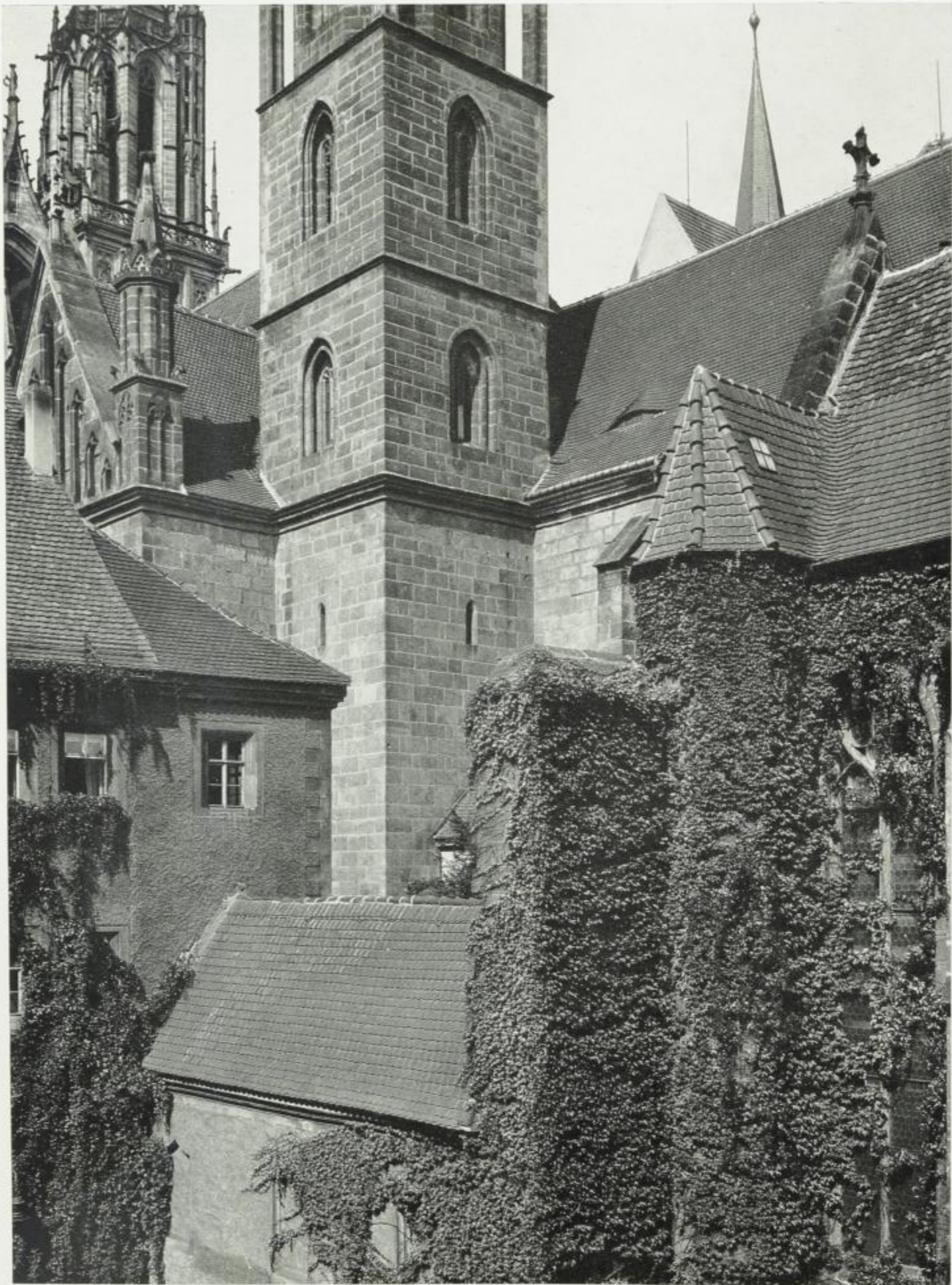


7. UNTERGESCHOSS DES SÜDOST-TURMES



8. OSTCHOR UND KREUZGANG

188
188



9. DER SÜDOST-TURM



SLUB
LANGE
BIBL.

10. DAS LANGHAUS



11. DAS QUERHAUS



12. CHORGEWÖLBE





13. OST-LETTNER



14. CHOR GEGEN OSTEN

BIBLIOTHEK
DRESDEN



15. CHOR GEGEN WESTEN



16. NORDWAND DES CHORES

LIBRARY
MUSEUM



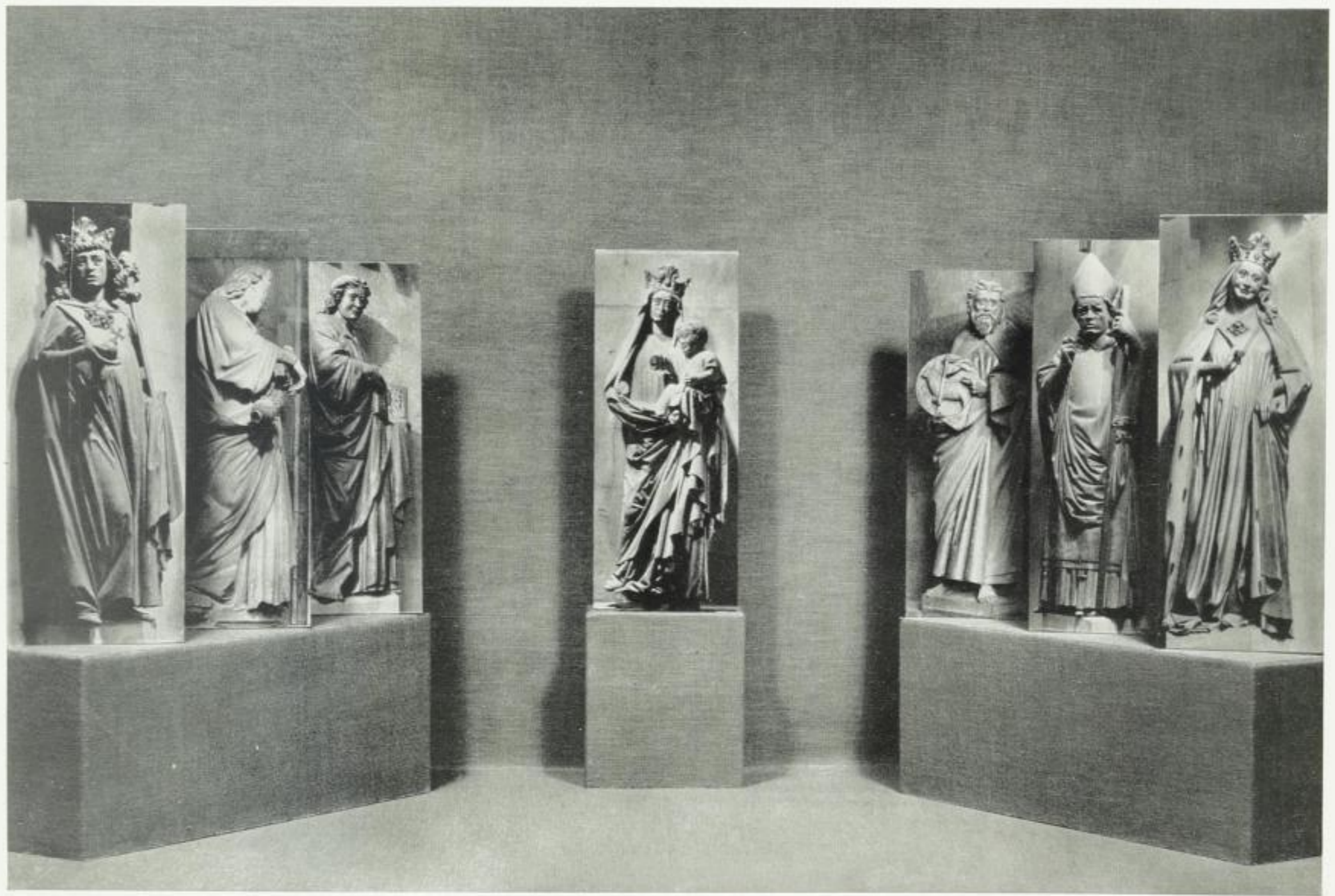
17. SÜDWAND DES CHORES

SLUB
BIBLIOTHEK
DRESDEN

DIE REKONSTRUKTION DER MARIENPFORTE

1. OTTO I., GRÜNDER DES HOCHSTIFTES
2. ADELHEID, GEMAHLIN DES KAISERS
3. ST. DONATUS, BISCHOF, SCHUTZPATRON
4. DIAKON, AUCH ZACHARIAS GENANNT
5. JOHANNES, EVANGELIST, SCHUTZPATRON
6. JOHANNES DER TÄUFER
7. DIE MUTTER GOTTES

Auf der nebenstehenden Tafel 19 ist die Rekonstruktion des Portales mit Hilfe der Diagonal-Ansichten auf einer Figurenbühne dargestellt. Zwischen den Statuen hat man sich Säulen mit Laub-Kapitellen, über ihnen Baldachine vorzustellen. Der spitzbogige Abschluß des Portales führt zum Giebelfeld, das sich, vermutlich als ein Engelchor, über der Mutter Gottes und den seitlichen Domtüren erhebt.



1

4

5

7

6

3

2



20. KAISER OTTO I.



21. KAISERIN ADELHEID



22. OTTO I.

LANDES-
MUSEUM



23. ADELHEID

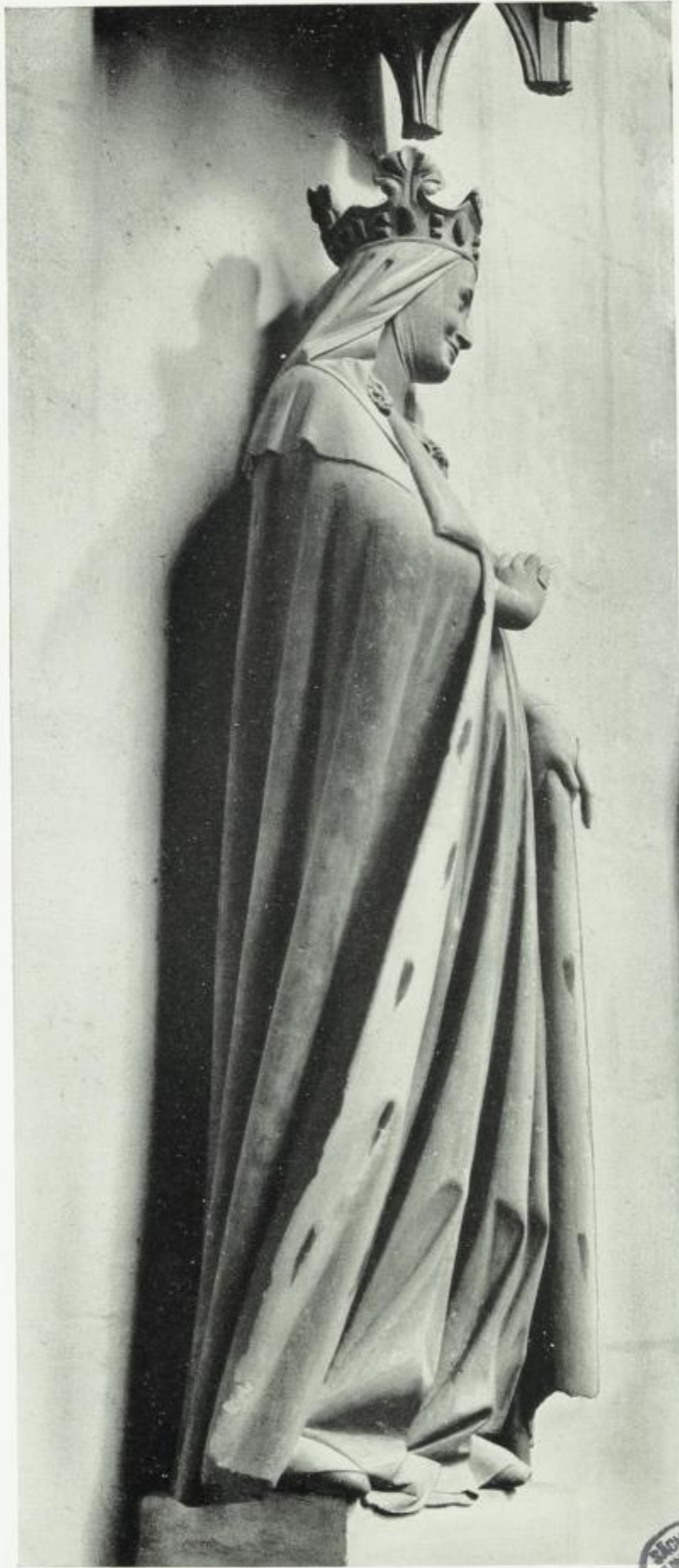


24. ADELHEID

1897
LANGE
F. H. L.



25. OTTO I.

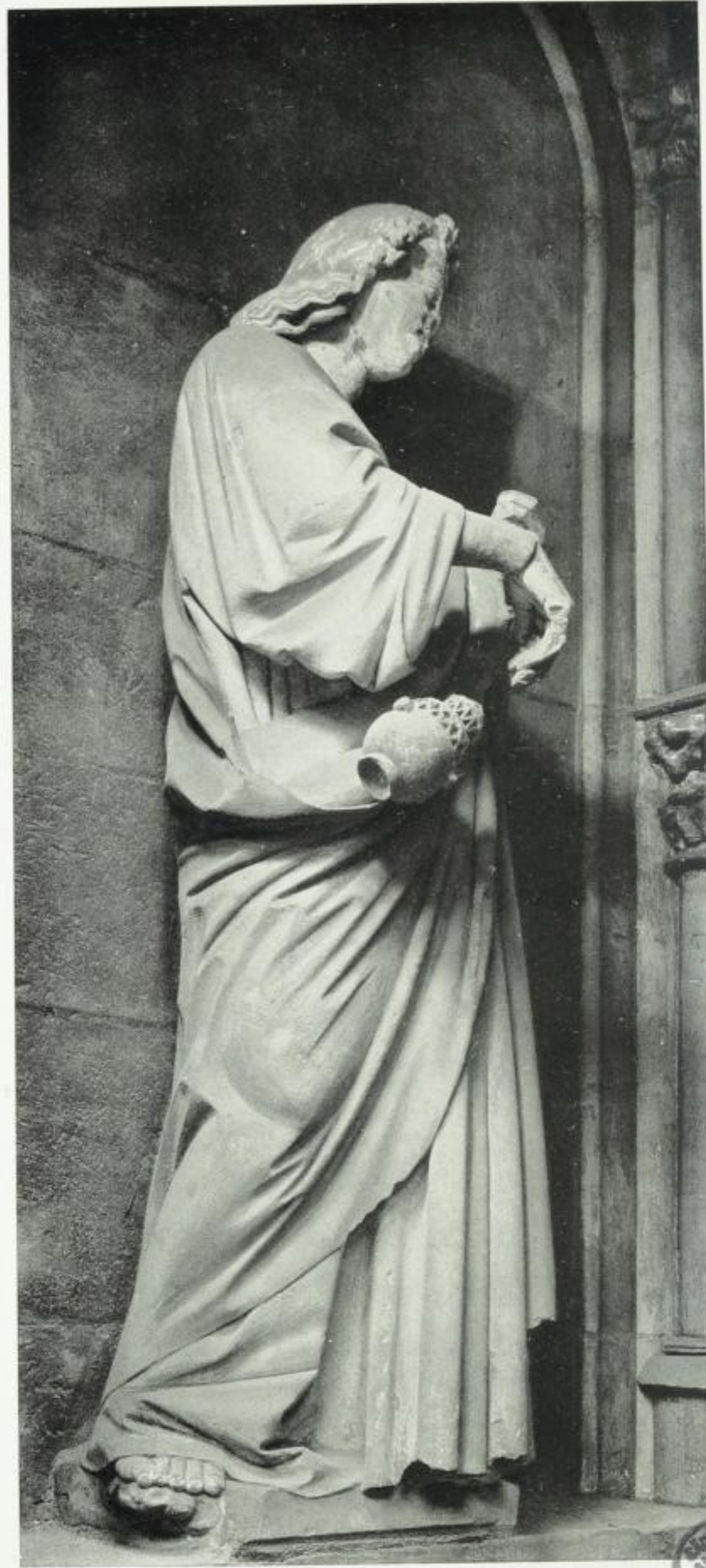


SLUB
DRESDEN
1911

26. ADELHEID



27. OTTO I.



28. DIAKON

SLUB
DRESDEN
F. 11. 1. 1.

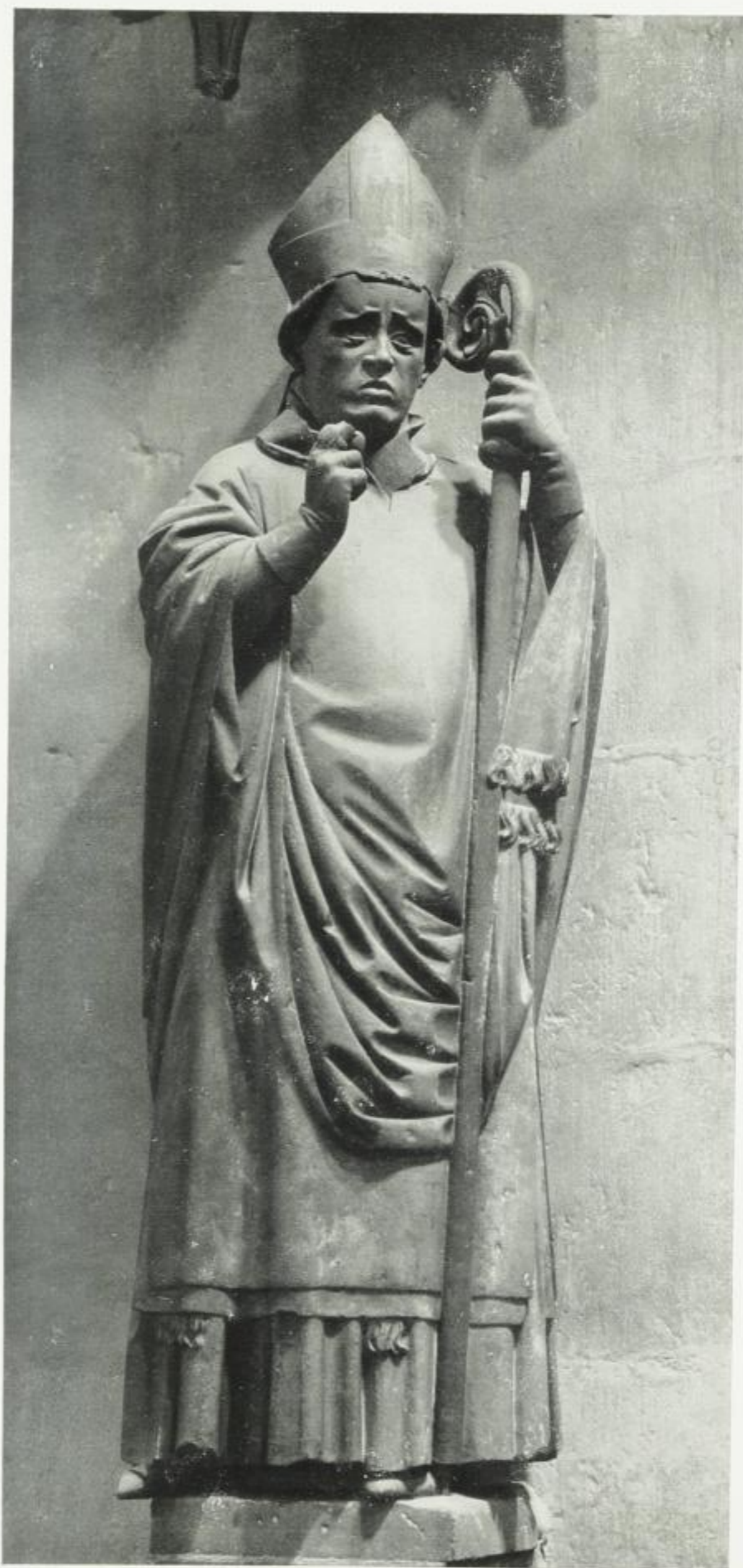


29. BISCHOF DONATUS



30. DIAKON

DR. H. H. H. H. H.



31. BISCHOF DONATUS



32. DIAKON



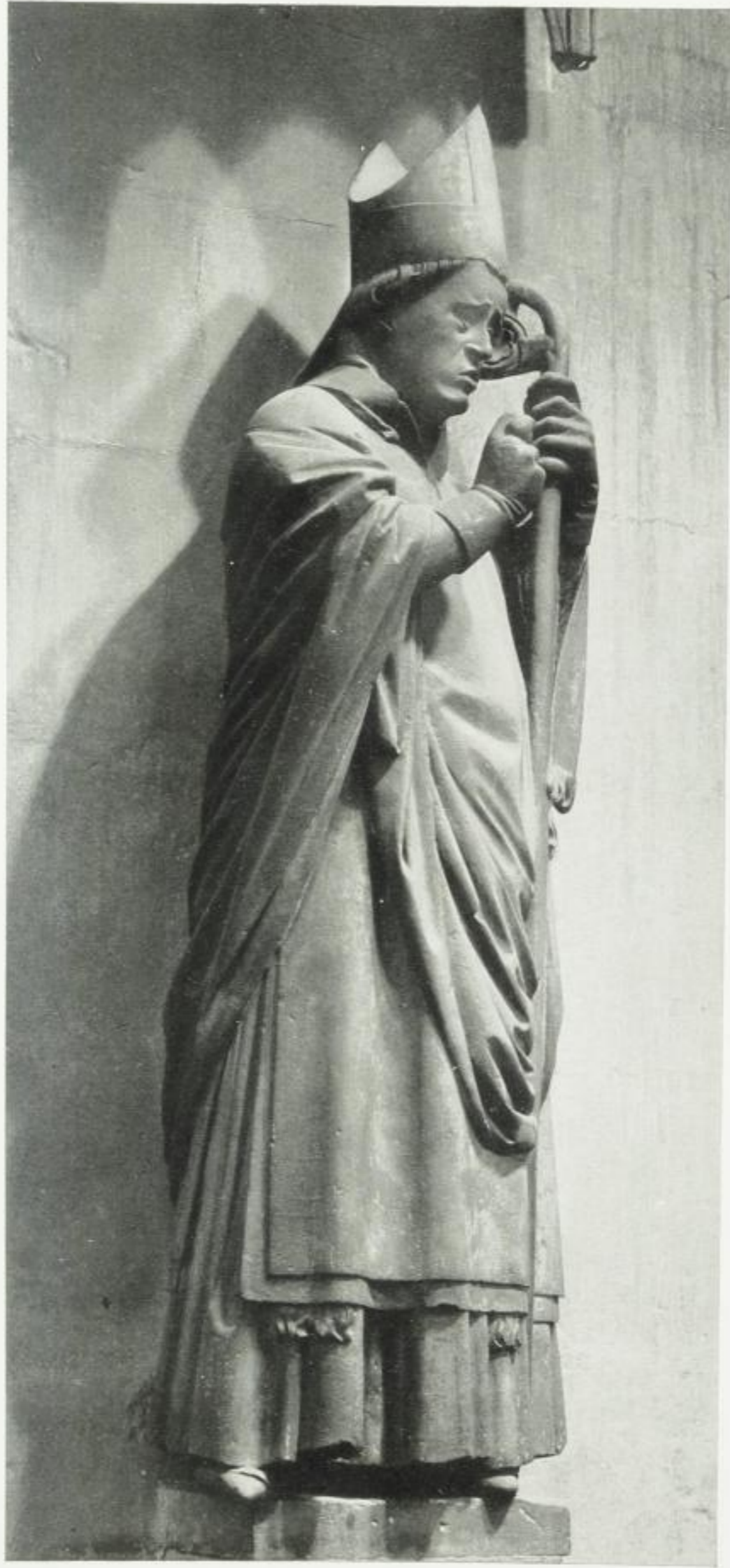


33. BISCHOF DONATUS



34. DIAKON





35. BISCHOF DONATUS



36. JOHANNES, DER EVANGELIST

DRUCK
L. AMER-
STADT



37. JOHANNES, DER TÄUFER



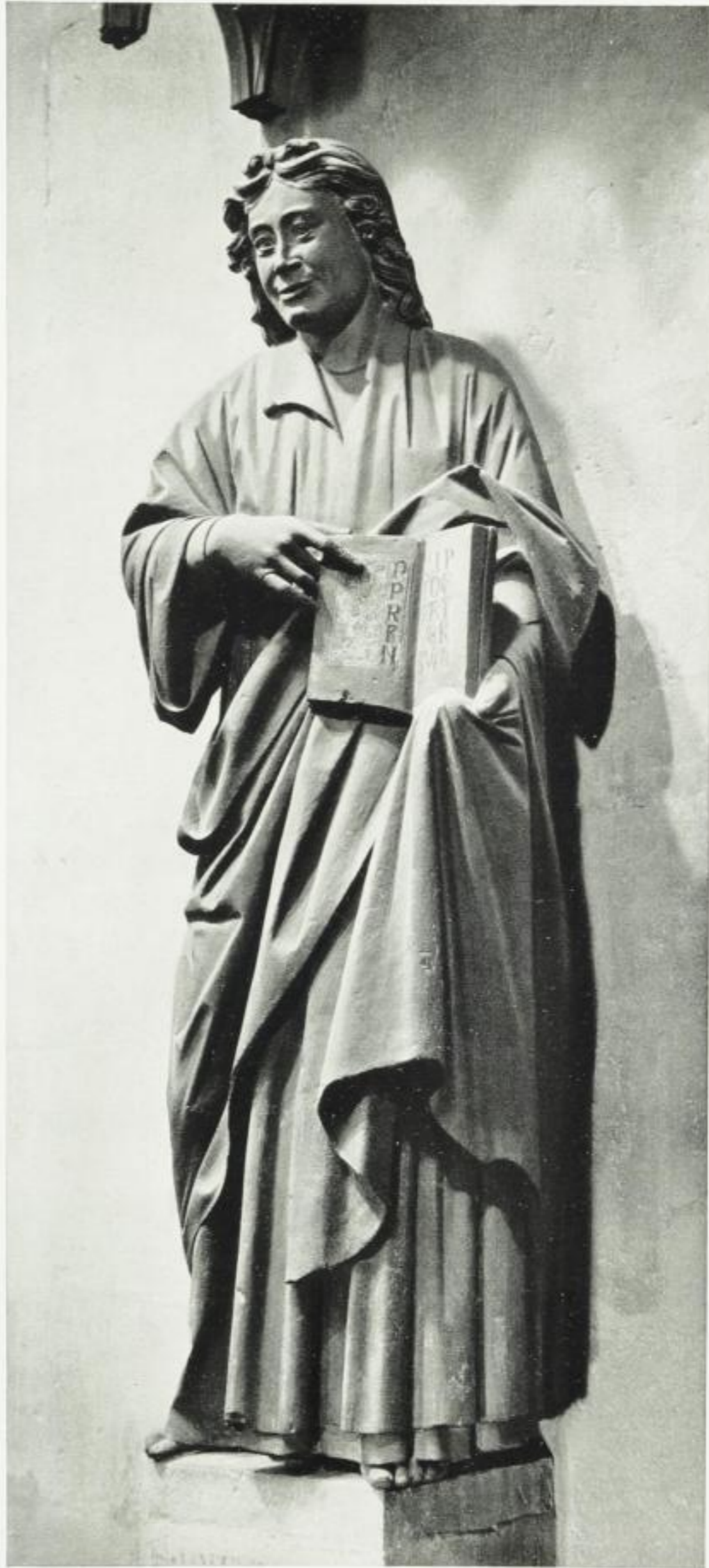
38. JOHANNES, DER EVANGELIST



39. JOHANNES, DER TÄUFER



40. JOHANNES, DER TÄUFER



41. JOHANNES, DER EVANGELIST



42. DIE MUTTER GOTTES



43. DIE MUTTER GOTTES



44. DIE MUTTER GOTTES

SANCTI
LANDS-
BIBL.



45. MARIA

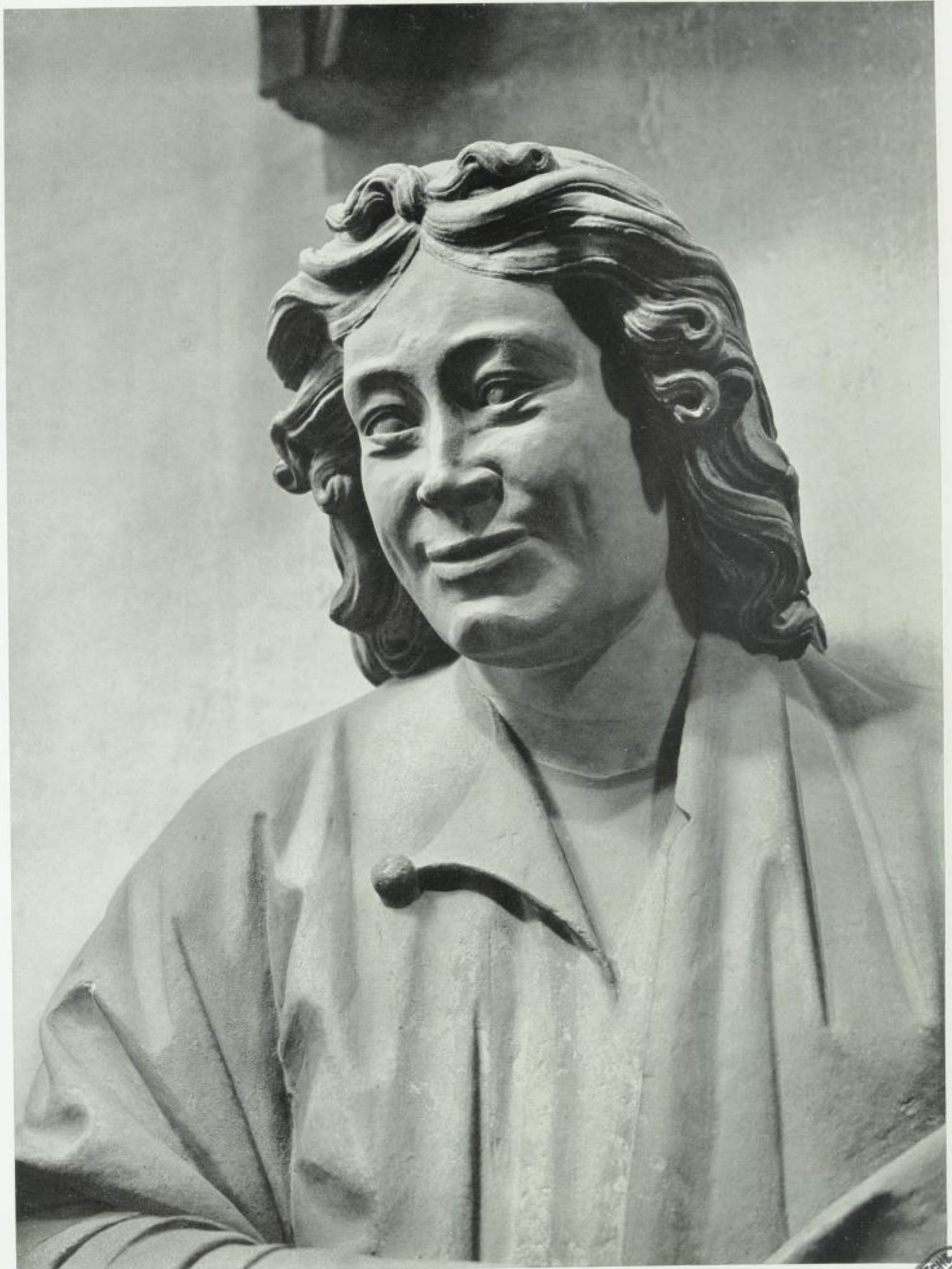


46. KAISER OTTO I.

STÄTTE-
LÄNDER-
BIBL.



47. BISCHOF DONATUS

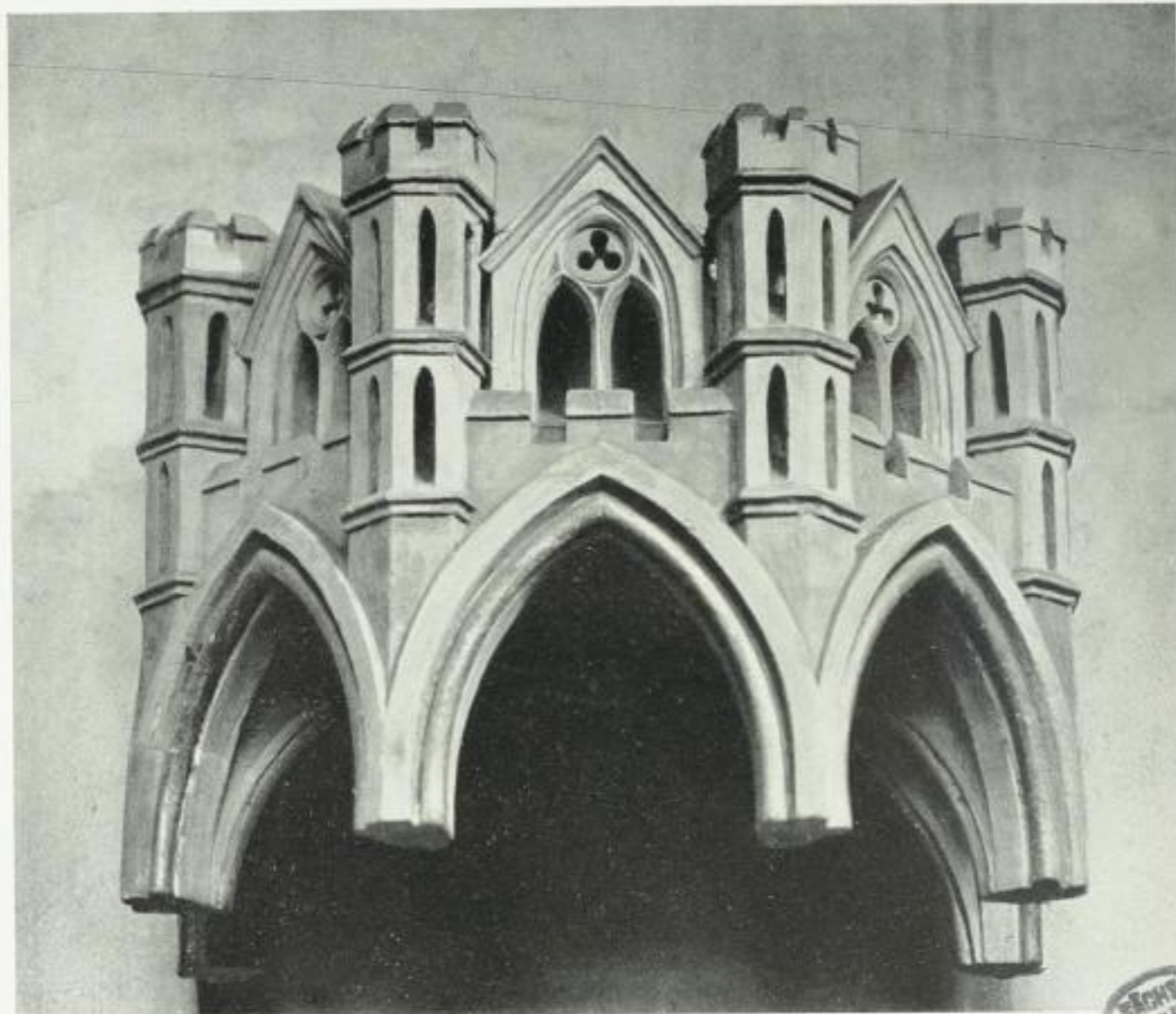


48. JOHANNES, DER EVANGELIST

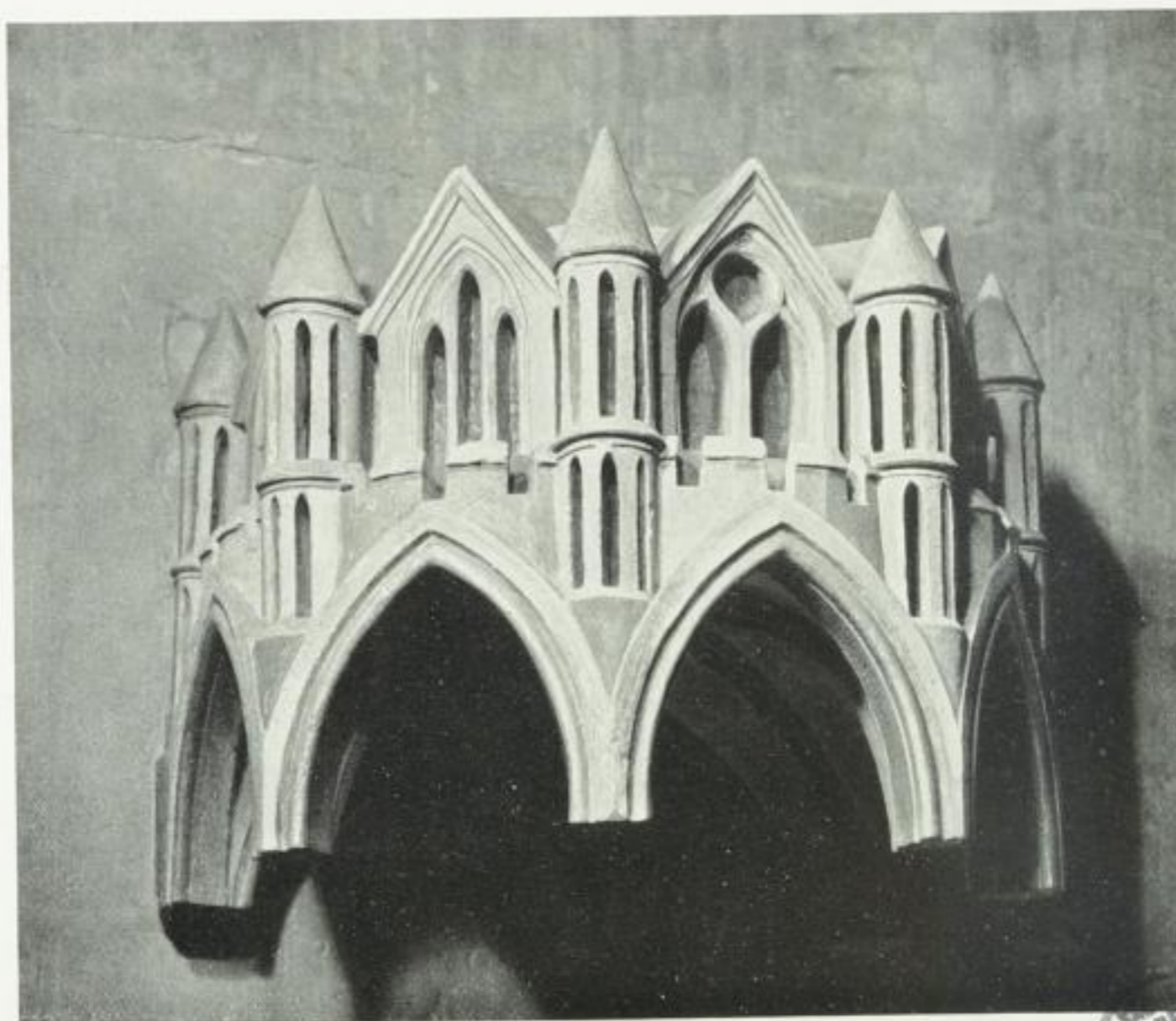
STICH
LAWER-
STIL



49. ADELHEID, GEMAHLIN OTTO I.

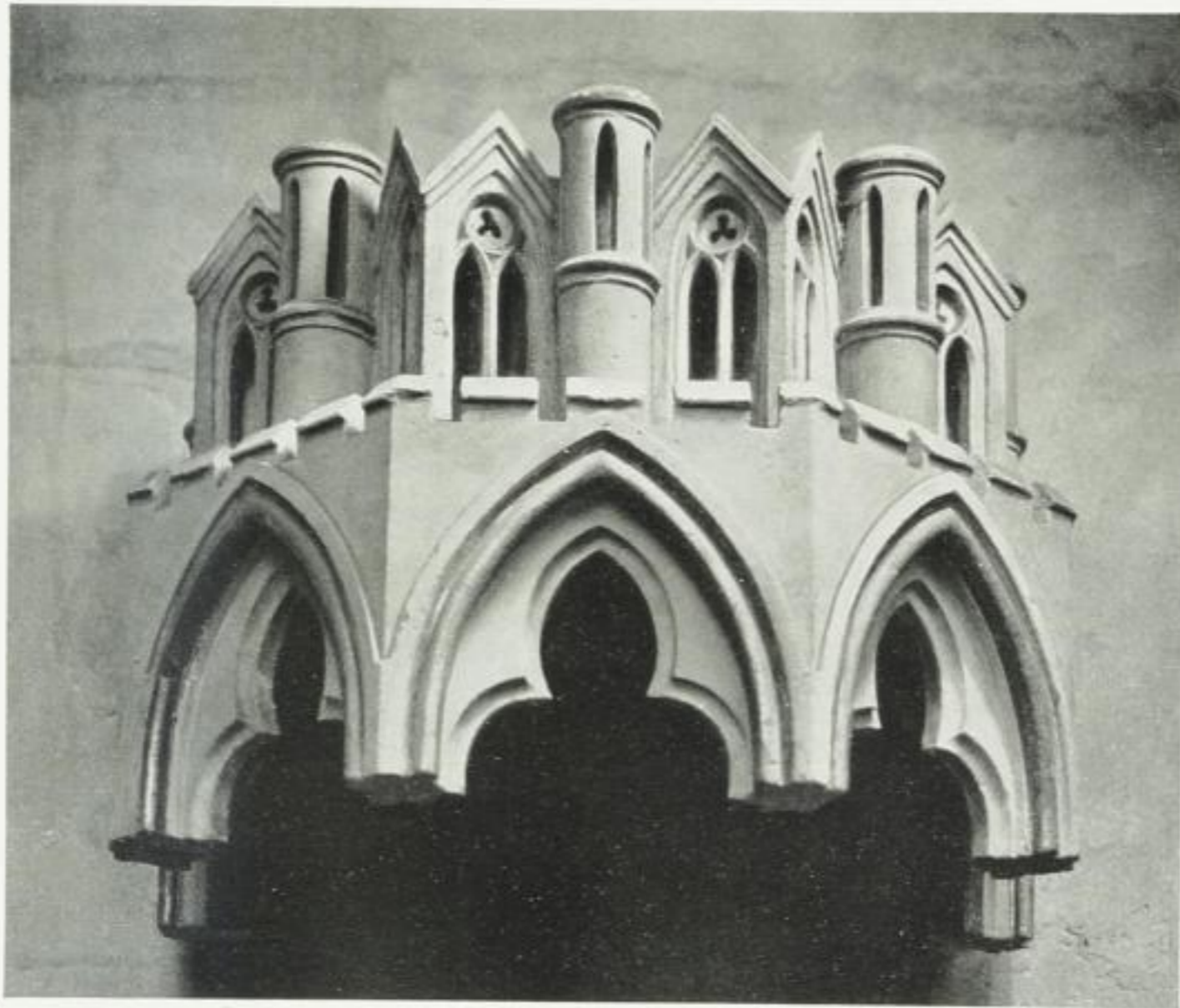


50 a. BALDACHIN ÜBER ADELHEID

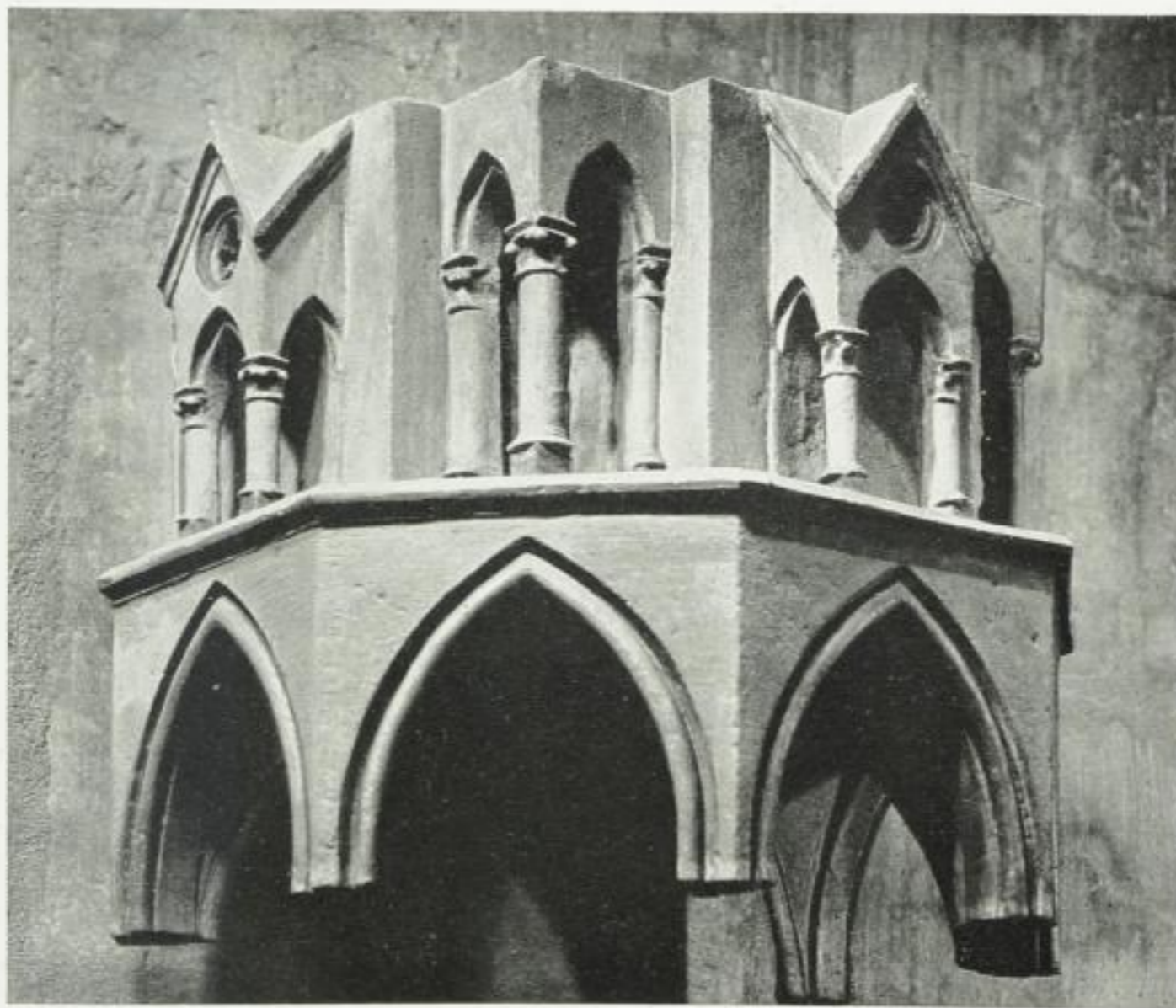


50 b. BALDACHIN ÜBER JOHANNES

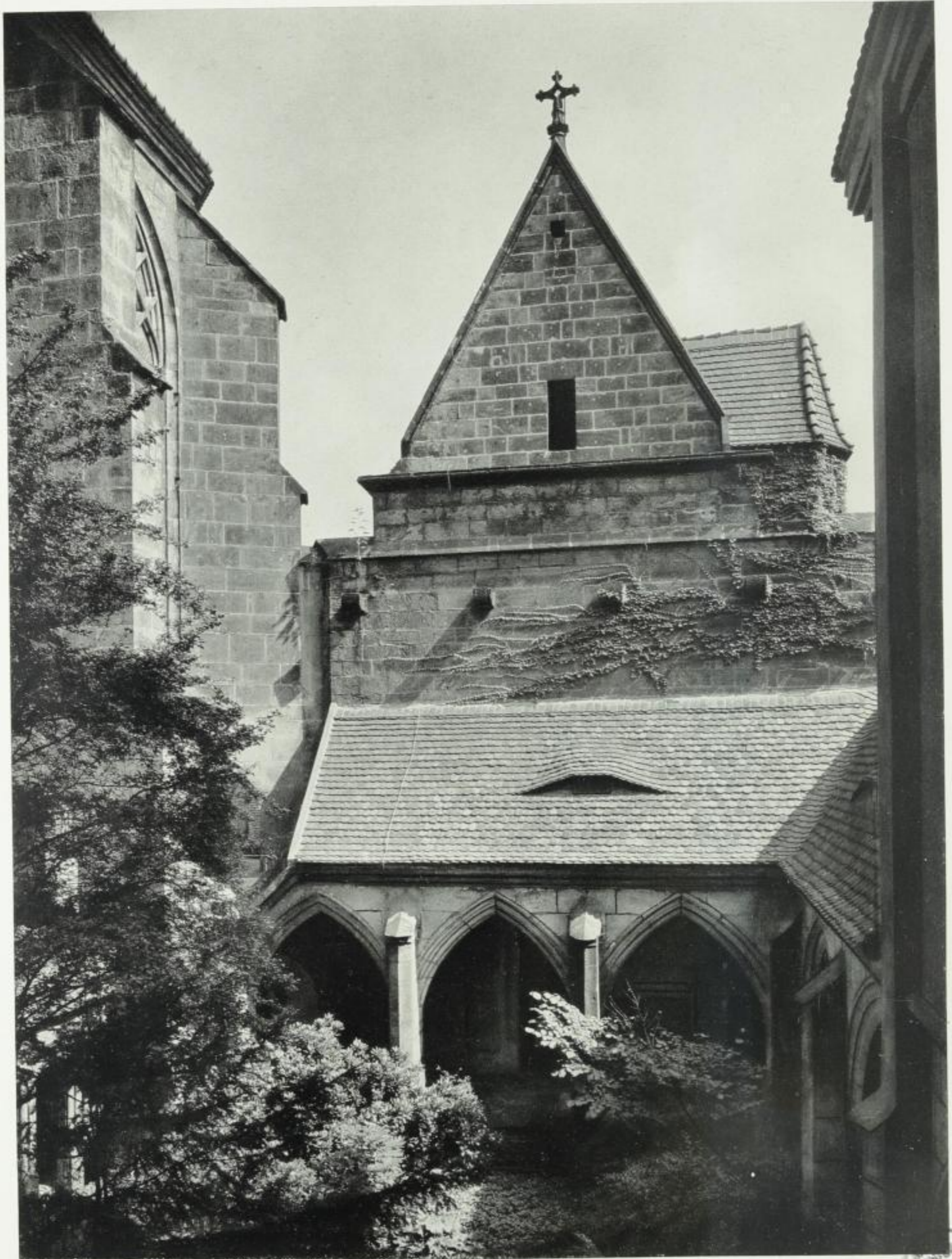




51 a. BALDACHIN ÜBER OTTO I.



51 b. BALDACHIN ÜBER DONATUS



52. DIE MARIEN-MAGDALENIEN-KAPELLE

SLUB



53. DAS INNERE DER KAPELLE

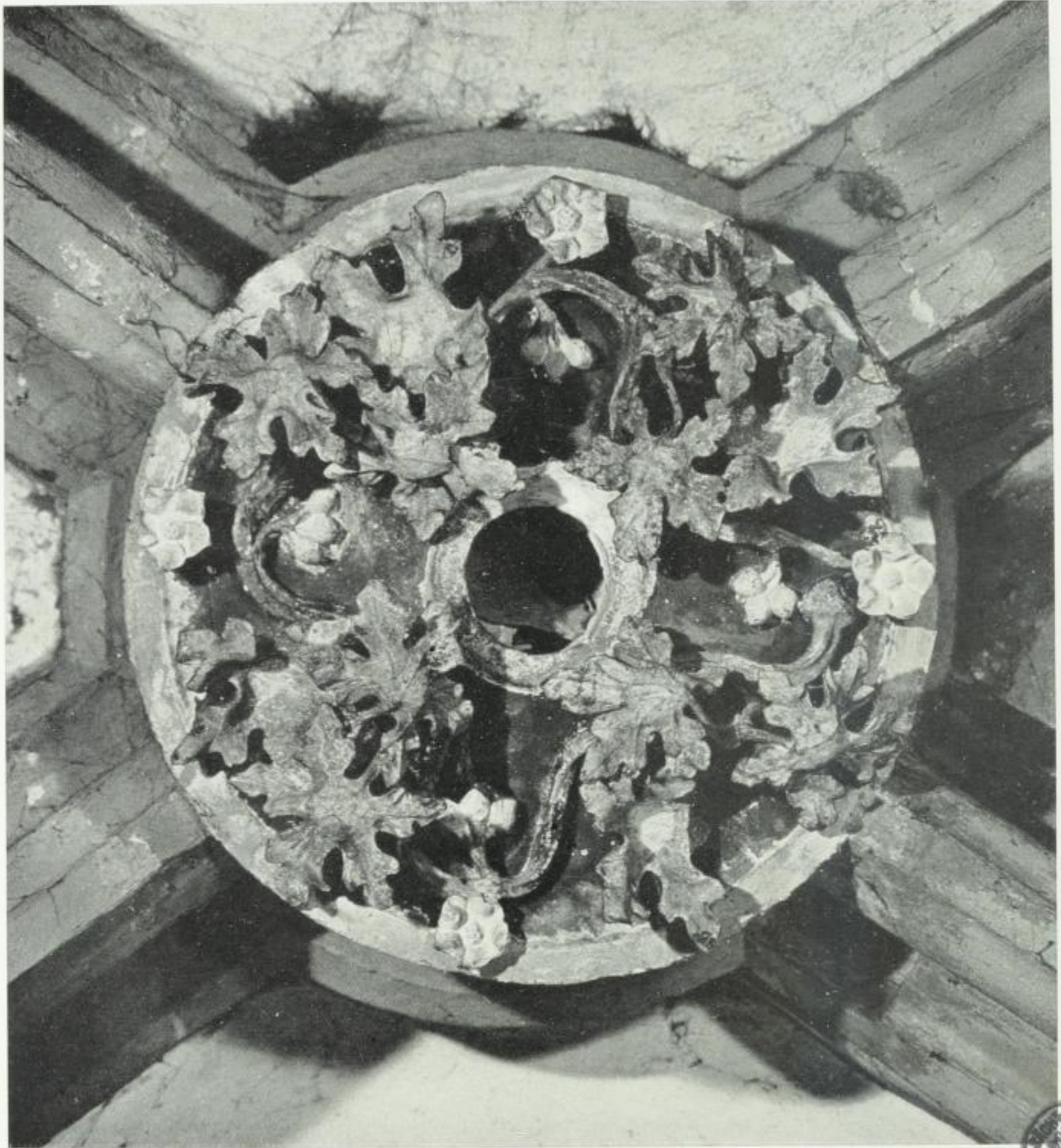


WIKI
LASSER-
VIBL

54. DER FORMER (SÜD-WEST-ECKE)



55. DER GIESSER (NORD-WEST-ECKE)



56. DIE BLÜHENDE RANKE

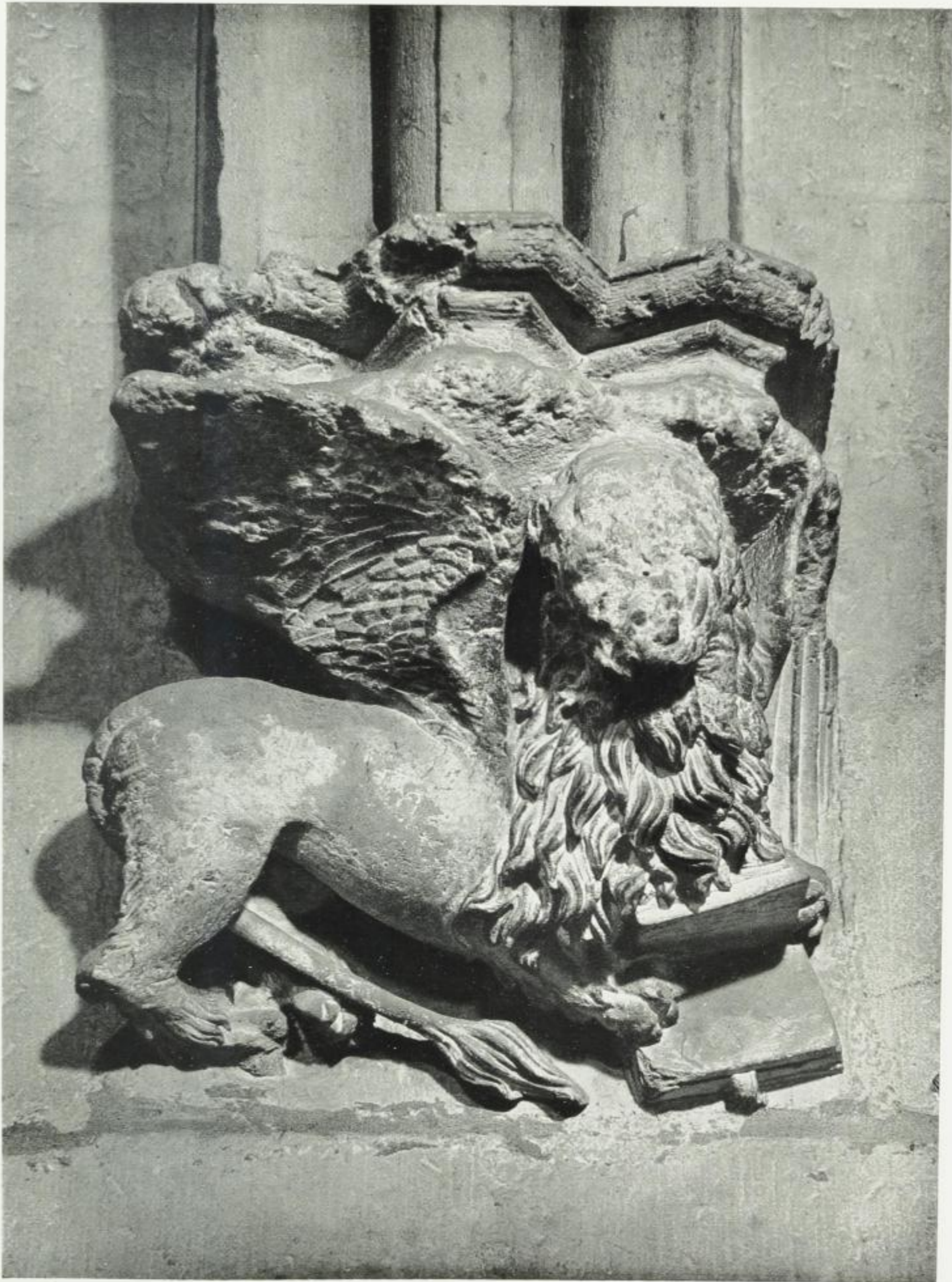


57. TAUBE DES HEILIGEN GEISTES



58. CHRISTUS IN DER MANDORLA





59. DER LÖWE DES MARKUS



BICH-
1 490 23-
BIBL.

60. DER LÖWE DES MARKUS

NACHWORT

Wie der rastende Wanderer zuweilen in sich den Anblick dessen wieder auftauchen sieht, was er im Licht des Tages schaute, so sollen auch in diesem Band die Bilder Erinnerung bedeuten an eine vom Zauber der Geschichte umwobene Stätte deutscher Macht und deutscher Kultur. Oft hat das Wachstum der Städte und der Wandel der Zeit das einst Geschaffene umhüllt, wenn nicht Kämpfe und Brände die steinernen Zeugen der Vergangenheit völlig vernichteten. Auf dem Meißner Burgberg aber ragt Burg und Dom gewandelt zwar, doch als ein noch heute weithin sichtbares Zeichen empor (Bild 1). Dicht führt der Elbstrom die Schiffe am steilen Fels vorüber, der im verwitterten Braun zwischen Buschwerk aufleuchtet, um tausendfältig seine Energien in die Mauern und Bastionen bis in die felshaft gestaffelten Dächer und Türme hinauf auszustrahlen (2). So, wie von dem alten Stadtkern aus das Ziegelrot der Häuser über die Hügel bis in die neuen Siedelungen drängt, sich mit dem grünen Laub der Weinberge zu verbinden, so steigt vom Boden des Elbtales aus der Brodem der Gewässer empor, der Atmosphäre ringsum ein feines Schwingen zu verleihen, das selbst das Blau des Himmels und die weißgeballten Wolken ergreift. Im Schein der Sonne entsteht ein golden milder Glanz. Über Hänge und Auen gebreitet, gibt er dem fruchtbar gesegneten Tal jene festliche Stimmung, die auch in der Geschichte Dresdens, der späteren Residenzstadt, eine freudig kultivierte Gestaltungskraft zur Begleiterin politisch weitgesteckter Ziele werden ließ.

Als König Heinrich I. im Jahre 928 auf dem Steilufer am Einfluß der Misna eine Burg anlegte, um die Kampfgebiete zwischen Germanen und Slawen nach Osten zu verschieben, drängte er Stämme zurück, die nach Westen vorgestoßen waren. Hier fanden die Heere der Sachsen einen Stützpunkt. Der Burgberg — nun eine Kapelle bergend, deren Spuren man unter dem Ostchor des Domes fand — wurde zum Bollwerk. Vier Jahrzehnte später gründete der Sohn Heinrichs, Otto der Große, das Bistum Meißen, um die Christianisierung der unterworfenen Gaue zu stützen und damit auch das Vordringen der heimischen Kultur zu ermöglichen, wie sie den nachfolgend eingesetzten germanischen Siedlern vertraut war. In diese Epoche der ostdeutschen Kolonisation haben uns Forscher, wie Rudolf Kötzschke und Helmuth Gröger umfassenden Einblick gewährt. Während zäher Kämpfe rücken frühere Grenzgebiete in die Mitte des Reiches und damit taucht auch wiederholt das Bestreben thüringischer Geschlechter auf, die Geschieke des Reiches von hier aus zu lenken.

Markgraf Ekkehard I. von Meißen, eine heldische Natur — „eine Stütze des Vaterlandes“ — büßte sein Verlangen nach der Königswürde mit dem Tode. Er wurde 1002 bei Pöhlde ermordet. Mit seinen Söhnen Hermann und Ekkehard, denen als Stifter im Naumburger Dom eine spätere Epoche im Stein Gestalt gab, erlosch der Stamm. Erst die Wettiner weilten beständiger auf der Meißner Burg. Dietrich den Bedrängten empfiehlt Walter von der Vogelweide in einem Gedicht

über den Mizenäre begeistert als den künftigen Herrscher der Deutschen. Dem gastfreundlich aufgenommenen Sängerepaire war der Sommer in den Elblanden vertraut und im Winter der verschneite Pallas der Burg und der eisige Strom. Eine von allen Chronisten gepriesene Zeit des Glanzes aber bricht bald darauf unter Markgraf Heinrich an, dem der Beiname Magnificus, der Erlauchte, mit Recht zukam. Der markgräfliche Hof zu Meißen, der Wartburg gleich, wurde im Osten zum Hüter hoher ritterlicher Kultur, wobei die bewunderte Prachtentfaltung Heinrich des Erlauchten ihre Voraussetzungen in der qualitätvollen Erzeugung handwerklicher Güter besaß — ein Vorgang, der sich nach Jahrhunderten mit der Gründung der Meißner Porzellanmanufaktur auf dem Burgberg wiederholte. Ein großes Netz weitgreifender Beziehungen nach Österreich, Böhmen, Ostpreußen — schließlich die verwandtschaftliche Verbindung mit Kaiser Friedrich II., dem Hohenstaufen, lassen ähnlich wie unter der Regierung August des Starken im 13. Jahrhundert den Willen zur Macht spürbar werden.

Für die Geschichte des Meißner Domes war es weiterhin von Bedeutung, daß auch Naumburg zum Reich des Markgrafen gehörte. Oft übte er hier auf Inspektionsreisen sein Amt als oberster Richter aus. Zudem war Naumburg ein Stützpunkt seiner auf Thüringen gerichteten Politik. In diesem Sinne mag Heinrich dem Erlauchten die von ihm erzwungene Wahl seines Halbbruders Dietrich zum Bischof von Naumburg zunächst als förderlich erschienen sein. Die ständige Verbindung mit Naumburg rechtfertigt jedenfalls die Vermutung, daß der Markgraf, der zweifellos selbst künstlerische Neigungen besaß, den genialen Gestalter des Naumburger Westchores, den wir heute den Naumburger Meister nennen, genau gekannt hat. Wir dürfen glauben, daß Heinrich der Erlauchte die Naumburger Bildhauer um 1260 selbst nach Meißen rief und daß er sich von ihnen Werke erhoffte — man denke nur an die Grabmäler für die Fürstengruft in Altzella — die den jungen Ruhm der Goldenen Pforte zu Freiberg noch überstrahlten.

Zwischen dem in der Nordostecke der Meißner Burg gelegenen Pallas und dem im Südosten befindlichen Sitz des Bischofs und des Domkapitels war im 11. Jahrhundert an Stelle einer ersten Kapelle eine romanische Basilika entstanden, die ihre Form verschiedentlich verändert haben mag. Die Ausgrabungen lassen darauf schließen, daß sich im Westen eine Zweiturmfassade erhob, deren Türme sich nach sächsischem Vorbild mit der Bischofsempore und dem Glockenstuhl dazwischen zur trutzigen Form eines Westriegels schlossen, wie er auch dem Charakter einer wehrhaften Burg entsprach. Während Cornelius Gurlitt, dem wir die gründliche Baubeschreibung im Inventar verdanken, annimmt, daß man am Anfang des 13. Jahrhunderts den Neubau sofort im Sinne eines hochgotischen Planes festgelegt habe, vermute ich, daß damals das gerade vollendete Vorbild des Naumburger Domes — allerdings ohne den Westchor — in Meißen zwischen 1240 und 1260 als verpflichtend empfunden wurde (7, 9). Noch rippenlos überwölbt, hatten sich die wenigen, in Kreuzform angeordneten Joche geweitet, um je von zwei kleinen Seitenschiffsjochen im Stützenwechsel begleitet zu werden, welche die Mauer schwere im tiefen Durchbruch ihrer spitzbogigen Arkaden erkennen lassen. Vier Türme, durch den Einfluß von Laon bereichert, fassen die Schiffe zusammen, ohne ihre Selbständigkeit im Westen preiszugeben: eine Vorhalle oder ein Portal hätte selbst in Meißen die Längsachse des Mittelraumes noch zwischen den Westtürmen hindurchgeführt. Ein solcher Dom der bipolaren

deutschen Art würde über die Zinnen und Wehrtürme des steilen Berges wie eine Gottesburg emporgeragt haben, und für einen solchen Dom mit erdnahe, stolzer Gliederung sehe ich auch jenes durch die Naumburger Bildhauer vorbereitete Portal bestimmt, das sich herrlich zwischen den beiden Westtürmen öffnen sollte, den Kommenden im Dom aufzunehmen.

Erst die grundsätzliche Veränderung dieser Planungen infolge der stark einsetzenden hochgotischen Bestrebungen führte, wie ich vermute, nach einer völligen Veränderung auch der Machtverhältnisse auf dem Burgberg dazu, das Portal preiszugeben und die Statuen unmittelbar darauf im Dom unterzubringen. Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Adelheid stellte man hoch auf Konsolen an der Nordwand des Chores (16), die beiden Schutzpatrone — den Evangelisten Johannes und den Bischof Donatus — an der Südwand des Chores auf (17). Die Statue der Maria mit dem Christuskind wurde mit Johannes dem Täufer und einem Diakon zusammen in der südlichen, achtseitigen Vorhalle vereint (5, 6). Bereits August Schmarsow wies vor 40 Jahren auf den Zusammenhang dieser Figuren mit den Werken im Naumburger Westchor hin. Der Allgemeinheit wurden sie aber erst durch die Hinweise Wilhelm Pinders vertrauter, der sie in seine berühmt gewordene Darstellung der staufischen Kunst einbezog, allerdings mit einer ganz besonderen Begründung. Das geheime Ideal der deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts sei, so sagt er, die Einzelfigur im Innenraum gewesen. Wo man nur konnte, gab man die geplanten Statuenportale wieder auf und verteilte die Figuren an den Wänden und Pfeilern der Dome. Für Meißen hat Hermann Giesau diese Auffassung bekräftigt, indem er in der heutigen Aufstellung das Raumideal des Naumburger Meisters erfüllt sah. Schließlich erachtete Graf Rothkirch diesen Vorgang als den Beginn einer neuen Entwicklung: die Einzelfigur, für welche die Architektur nur noch den Hintergrund biete, bestimme nunmehr den Bildraum aus sich selbst. Hier mündet ein anderer Gedanke Wilhelm Pinders. Im Sinne gewaltigen Wachstums sieht er die klassische deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts mit zunehmender Schwere schließlich in der von ihm nachgewiesenen folgenden Stilphase der Verblockung enden. In diese Untergangsstimmung ordnete Wilhelm Pinder auch die Meißner Statuen ein — in ihnen lebe sich, wie er schreibt, die staufische Seele zu Tode. Im Gegensatz dazu ließen mich meine Beobachtungen den Niedergang dieser hohen Kunst anders sehen: nicht von innen verlöschend, sondern im Kampf, im Einstehen für die eigene Art zertrümmert! Vor Giotto noch, trotz der gefährlichen Notwendigkeit, statt nur eines Schaffenden mehrere Bildner am Kunstwerk einzusetzen, wird das Ziel des Sichzusammenschließens aller Teile zur bildnerischen Einheit im plastisch geformten Raum erreicht — und als einer nun wieder leuchtenden Tat deutscher Bildhauer wird die heilige Mitte für das Erleben aller Anwesenden zum strömenden Quellpunkt.

Als in Bamberg die Statuen der Maria und Elisabeth, des lachenden Engels und des heiligen Dionysius entstanden, war auf deutschem Boden, wie ich dargelegt habe, eine neue Gestaltungsweise mit hohen Zielen geboren worden. Die seelisch vertiefte Natur der Einzelwesen blieb nicht isoliert, sondern gliederte sich freiwillig in die höheren Ordnungen eines Zyklus ein. Im Gegensatz zu den Figuren an der Adamspforte in Bamberg, die in Verbindung mit Säulen gearbeitet sind, hatte der Bildhauer diese Statuen ohne Zusammenhang mit Architekturteilen aus dem Block gemeißelt. Trotzdem waren auch diese Freifiguren nach einem wohlervogenen

und verpflichtenden Plan in Beziehung zur ganzen Portalkomposition gesetzt worden. Ihre Selbständigkeit führte jedoch innerhalb dieser bindenden, mehrschichtigen Programme zu einer entscheidenden Entwicklung der deutschen Plastik. Gemeinsam auf einer durchlaufenden Sockelzone am Portal aufgestellt, erschloß sich der Statuenleib jetzt erdnahe dem Auge des Betrachters. Bereits in Bamberg siegt das Gefühl des Bildners für die Haltung und die Wirkung seiner Figur im Raum — ein Vorgang, der in der Kunst der Antike mannigfaltige Parallelen besitzt. Aus dem Gefühl für das mit formfreudigen Augen erfaßte Ganze, das sich im Licht dem Menschen bietet, darf es optisch dürftige, geschmälerte Ansichten nicht geben. Außer der Vorderansicht gestaltet man deshalb schon die Schrägansicht der Statuen plastisch durch, denn diese Schrägansichten sind es, die uns als Schreitende im Raum am Portal als erste begegnen. Die Monumentalität der Statue hat damit in der Erfüllung des seelischen Raumes nur noch zugenommen. Des persönlich bewegten Ausdrucks fähig, besitzen sogar die Blicke der Gestalten ein Ziel.

Aus diesem Werkstattkreis sehe ich deshalb den Naumburger Meister hervorgehen, und von diesen deutschen Traditionen sehe ich die Genialität dieses Bildners getragen, der nun auch Erdenmenschen auf einer innerlich höheren Ebene zu einen wußte. Daß das Ganze ein Thema habe, gehört zu dieser polyphonen Kompositionsweise, nur wurde es leider oft durch spätere Eingriffe verhüllt und zerstört. Diese Themen sind nicht völlig neu, sie besitzen ihre Wurzel in Reliefmotiven der Zeit: Flachgebundenes wird ins Plastisch-Räumliche übersetzt. Gleichzeitig rücken die als Wirklichkeit erlebten Tatsachen der Heilsgeschichte sichtbar in den Mittelpunkt der Komposition, die zudem die für das Heiligtum bedeutsamen historischen Persönlichkeiten, ähnlich wie auf den Widmungsblättern der Evangeliare, umfaßt. An der Meißner Marienpforte sollten sich Stifter und Schutzpatrone, wie Hirten und Könige einst, um den jugendlichen Christus zusammenfinden. Am Naumburger Lettner erleben wir erschütternd nahe die Kreuzigung, und im Westchor sollte sich, wie ich nachzuweisen suchte, inmitten der versammelten Stifter die Passion vollenden. Damit werden die Gestalten, wie wir selbst, zu Trägern von Gefühlen, die wir heute nicht mehr als eine unerwünschte, haltlose Färbung betrachten können, da sie sich schon in den kurz zuvor entstandenen deutschen Heldenepen mit der Handlung des Ganzen von Grund auf verbunden hatten. Wie der Chor in der griechischen Tragödie, wie Stimmen und Chöre in den Passionen Johann Sebastian Bachs, bringen die Statuen die Anteilnahme des lebendigen Menschen zum Ausdruck: optisch geleitet und seelisch ergriffen, fühlt sich der Andächtige ins Kunstwerk aufgenommen. Und besonders der um den Naumburger Meister gescharte Bildnerkreis brachte das vertiefende Streben zum Ausdruck, diese Gefühle nicht mehr vom Affekt, vom Extrem des Lachens und Weinens her in den Stein zu graben, wie es zum Beispiel in den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes geschehen war. Nicht gezwungen, sondern freiwillig, aber damit erst recht im starken religiösen Erleben — nunmehr dem geschauten Weg Gottes auf Erden — steigen die Gefühle der Trauer und des Schmerzes, der Freude und des Glückes von innen her aus dem Grund des Herzens empor. So wird willensbestimmt, und nicht leichtfertig preisgegeben, das Ganze in der Zusammenarbeit von Bildhauern vorbereitet, die ihr eigenes Wesen ins Ganze einzustimmen vermochten. Ein solches Ganzes von ihrer Hand war der Statuenzyklus der geplanten „Marienpforte zu Meißen“.

Ich kam zu der Erkenntnis, daß die Wirkung der Meißner Statuen so unstimmig ist, weil sie durch die Auflösung des Portalzyklus um ihre bildnerische Wirkung und um ihre seelisch-religiöse Beziehung gebracht wurden, wobei die spätere Bemalung mit Ölfarbe und die Zerstörung der Oberflächen noch schädigend hinzukam. Da es nicht möglich war, die Figuren auch nur probeweise umzustellen oder Abgüsse anzufertigen, ging ich dazu über, im Laufe jahrelanger Bemühungen durch sinngemäße Beleuchtung den einstmals bedachten Aufbau der Statuen wieder hervortreten zu lassen. Zudem sollten die verschiedenen Ansichten der einzelnen Figuren auch im Bilde systematisch dargeboten werden — Bildfolgen, wie ich sie erstmalig auch in meinen Untersuchungen über die Naumburger Westchor-Plastik gegenübergestellt habe. Es entstand eine architekturgebundene Darstellungsweise, die, in Werkgemeinschaft mit dem Photographen Erich Kirsten ausgebildet, als Beweis der vorgetragenen Thesen dient. (Die Naumburger Werkstatt, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1937). So führte die von mir vollzogene Portal-Rekonstruktion zu einer neuen Würdigung der Figuren. Sie haben ihre ursprüngliche Schönheit und Bedeutung wiedergewonnen (18, 19).

Wie dem Bildner des Naumburger Westchores die Aufgabe gestellt war, die auch auf der Urkunde von 1249 genannten „*primi fundatores*“, das heißt also die hervorragendsten Stifter dreier Generationen darzustellen, so war für die Meißner Marienpforte die Wiedergabe der beiden Stifter und der beiden Schutzpatrone geboten. Alten Überlieferungen gemäß erscheinen bereits auf dem Tympanon der Gnadenpforte zu Bamberg links und rechts von der Mutter Gottes die beiden Stifter und die beiden Schutzpatrone, indes die Hüter des Domes, Bischof und Propst, die Ecken des Tympanons füllen. Einer anderen Ideenverbindung folgt die Gliederung der Glasfenster des Naumburger Westchores. Ritter und Edelfrauen als der Weltadel, stehen Bischöfen und Diakonen als der Geistlichkeit gegenüber. In der Mitte zwischen beiden Gruppen erheben sich die Apostel. Diese Ordnungen finden wir an der Marienpforte im Sinne der Rangfolge und der Zeitstufen miteinander verknüpft.

Otto und Adelheid, die Stifter, stellen als erste die Verbindung zwischen Welt und Heilumher (19). Der Bischof Donatus in der zweiten Reihe wird jedoch nicht durch den anderen Schutzpatron ergänzt. Indem ihm gegenüber der Diakon erscheint, tritt in der zweiten Stufe des Portales die Geistlichkeit als Hüterin des Domes auf. Der Schutzpatron Johannes bleibt somit der letzten Stufe vorbehalten. Durch den Täufer in einer geläufigen Verbindung kontrastiert, sind es die Urzeugen des Heils, die Christus am nächsten stehen. Mit der räumlichen Folge zugleich nähern wir uns — das zehnte Jahrhundert des Kaiserpaares und das vierte Jahrhundert des St. Donatus durchschreitend — der Lebensgegenwart des Heilandes, dessen Geburt durch den Beginn unserer Zeitrechnung ins allgemeine historische Bewußtsein gerückt ward. Der feierliche Gestaltenzug hat sich nun geteilt, um als die Flügel des Portalgrundes unsere Blicke auf die hohe Mitte freizugeben. In der gleichen Blicksymmetrie wie Maria und Johannes am Naumburger Lettner wendet sich das Stifterpaar dem Ankommenden entgegen, ihn an den Stufen des Domes zu empfangen und zu begrüßen. Halt gebietend tritt ihm sodann der Bischof mahmend entgegen, während der Diakon, freudig dem Anblick des Christuskindes hingegeben, den Anächtigen durch sein eigenes Beispiel nach dem seelischen Mittelpunkt hinführt. Es ist die gleiche

Blickverklammerung, wie sie ebenfalls durch ihre Mittlerstellung Gerburg und Dietrich im Naumburger Westchor verkörpern. Der lebendige Mensch wird ins Ganze spannungsreich hineingezogen. Als letzte aber weisen mit ihren Attributen, ebenso eindringlich wie Maria und Johannes am Naumburger Lettner mit ihren Händen, Evangelist und Täufer auf Christus hin. Erkanntes und Geschautes, Buch und Bild, Evangelium und Agnus Dei meinen das gleiche: Gott als höchstes Wesen, Mensch geworden in seinem Sohn.

Für ein solches Programm wußten die Bildhauer Statuen einzusetzen, die nach der ihnen vertraut gewordenen Harmonielehre gebildet waren. Wie in Bamberg und Naumburg wird schon die Schrägansicht, welche man im Kommen zuerst sieht, verbreitert und plastisch sinnvoll gesteigert (20, 21). Und wenn dann der Blick allmählich in die wandparallele Ansicht übergeht, dann sind es die Läufe der vereinfachten Faltenbahnen, die Drehungen und Öffnungen der Substanz um den Figurenkern, die das niederflutende Licht auffangen und weiterleiten (22, 23), bis die Kulmination vorüber ist und dämmernde Schatten die Gestalt aufnehmen (26, 27). Das sind Akkorde, die sich links und rechts am Portalgewände entsprechen, um als dreimalige Gestaltwege in dem bildhaft geformten Grund des Portales zu münden. Mit den tastbaren steinernen Gebilden verwoben die Bildhauer den künstlerisch empfundenen Lauf der Zeit. Denn ihre Statuen haben unvertauschbar Anfang und Ende, wie es — einer Symphonie vergleichbar — das vom Menschen durchschrittene Kunstwerk selbst besitzt.

In diese zyklische Gliederung wird eingesetzt Individualität und Persönlichkeit, geformt als Mensch der Zeit. Der König trägt, majestätisch Reichsapfel und Zepter haltend, auf dem von Locken umwallten Haupt die Krone. Kühn unterschritten umspannt der Herrschermantel die Gestalt, die sich leicht zurücklehnt. Schwermütig ist der Ausdruck des Antlitzes. Die Augen sind geweitet, und leise stöhnend öffnet sich der Mund (20—27). Für die Königin bedeutet die Krone nur ein Attribut ihrer oft besungenen Schönheit. Lächelnd schwingt sich die Gestalt empor, in jugendlicher mütterlicher Seligkeit den Kommenden heranzubitten (21—26). Immer schmaler werden im Vorübergehen die Lichtprofile und wir erkennen: diese schwellenden Schwungfalten sind lichtplastisch konstruktiv! Daß die Naturerscheinung, der edle Körper, Würdigung findet, rückt die Statuen in die Nähe der auch von jenen Bildhauern bewunderten Antike. Dennoch bleibt die Daseinswirklichkeit durch Spiralen und Kurven letztlich der Vorstellung zielgebunden bewegter Räume unterworfen. So wird Bewegung nicht zum Taumel. Erstaunlich, wie sich die sakrale Symmetrie in der neugewonnenen Ansicht des Bischofs löst und wie sich mit der Eroberung der Tiefenschichten durch das Licht auch der zornig drohende Ausdruck des Bischofs langsam im Segensgestus mildert und vergeistigt (29—35). Ganz herrlich ist gegenüber die schwingende Wendung des Diakonen zur Mutter Gottes hin. Nur ein wahrhaft großer Meister konnte mit der plastischen Vereinfachung der Formen in der ihm eigenen Verhaltenheit und Schwere den erregten Beginn des Gestaltwandels auffangen und ihn in den Hymnus göttlicher Versöhnung ausklingen lassen. Daß der pendelnde Weihrauchkessel, dessen Schnüre leider absprangen, nicht starr, sondern bewegt erscheint, gehört zu den bedeutendsten Leistungen deutscher Bildhauerkunst: wir selbst nehmen das Schwingen vorweg, da wir von der radialen Raffung der Togafalten geleitet werden! Wie der andächtige Mensch, bleibt auch

der bewegte Einzelkörper in das bewegte Ganze eingebunden (28—34). Zutiefst aber ist es der weite, beseelte Atem, der schöpferisch das Begonnene vollenden hilft: mit eigenen Augen schaut der Diakon in dem lächelnden Kind, als dem heiligen Mittelpunkt, Gott. Wird Johannes ungewohnterweise, vielleicht einem lebenden Vorbild zufolge, zu einem Gelehrten von fast höfischer Eleganz (36—41), entspricht der sich kasteiende Täufer der schon damals ausgeprägten Gestalt des bärtigen Wüstenpredigers (37—40). Zwischen Voraussage und Bestätigung aber steht heiliges Geschehen selbst.

Gewaltig, als ein überaus kühnes Beginnen, erhebt sich zwischen den Portalflügeln das Figurengefüge der Maria und des Gottessohnes. Nicht klein und zierlich wie an westlichen Kathedralen, sondern groß und schwer, sitzt es auf dem Arm der Mutter. Wahre Faltengebirge sind aufgeboten, es zu stützen, mächtige Winkel verankern es im Ganzen. Nach oben hin lockert sich das Gefüge auf. Das abgebrochene Schriftband in den Händen des Kindes bildete eine wichtige Brücke. Die Räume greifen ineinander und nehmen die Atmosphäre in sich auf, durchdrungen nun von den schauenden Blicken. Liebevoll neigt sich die Mutter dem Kinde zu, und plötzlich offenbart sich uns in dieser Neigung als das Höchste die Stimmung der Seelen (42—45). Während das Kind lächelt, ist der Blick Marias schmerzlich in die Ferne gerichtet. Als düstere Vision erblickt sie in der Ferne den Tod, ahnt sie die Kreuzigung, wie sie sich am Naumburger Lettner vollzieht. Und dieses Leid, das im Naumburger Westchor die Stifter an der Bahre des Heilandes ergreift, wie die im Heldengedicht der Zeit um Siegfried Trauernden, strömt auch an der Marienpforte weiter (19). Als erster der Blutzengen beteuert der Täufer die Unschuld des Gekreuzigten. Wie eine Wetterwand ballt sich im Bischof, eingedenk des Kreuzes, die Mahnung zur Buße. Und wie zu einer herben Klage um Golgatha, damals noch Ziel der Kreuzritter, öffnen sich des Königs Lippen. Zugleich aber bringt ein Jubelthema Ausgleich und Aufatmen. Das siegesgewisse Lächeln des Christuskindes wird vom Evangelisten aufgenommen und vom Diakon in beschwingte Zuneigung verwandelt. Dann aber vollzieht sich die Kreuzung der beiden Ströme. Die Freude schwingt zur Königin hinüber, die sich gleichsam als das Gloria der trauernden Maria innig verbunden fühlt. Es ist der Auferstehungsgedanke der Seligen, wie ihn der Beginn des aufgeschlagenen Johannes-Evangeliums bestätigt: der Glaube an das ewige Dasein Gottes. Mit einem Engelchor im Tympanon, mit Kapitellen, Baldachinen und den im Spitzbogen geschlossenen Archivolten zusammen, war die Marienpforte als ein Eingang ins Heiligtum von menschlich ergreifender Tiefe gedacht, aufgetan in bildnerischer Spannung und Schönheit dem aufrecht und andächtig Nahenden: Heilsgeschichte als unmittelbare Wirklichkeit, umschlungen vom Doppelstrom der Freude und Trauer, die beide, aus einem einzigen Quell geboren, zur Bindekraft des Ganzen werden.

Gleichsam als Bestätigung des geheiligten Mittelpunktes konnte ich im Gewölbeschmuck der benachbarten Marien-Magdalenen-Kapelle (52, 53) einen Zyklus entdecken, in dem sich Handwerksmeister der Zeit um die heilige Mitte scharen. Bergmann, Schmelzer, Former, Gießer reichen auf dem Weg der Läuterung das Metall von Hand zu Hand, um aus dem Urstoff das Kunstwerk zu schaffen — ein frühes Lied von der Glocke (54, 55). Über den Werkenden thront Christus, von den Evangelistenzeichen getragen, im Himmel (58, 59, 60). Dreht man die von

den Maurern einst falsch eingesetzten Schlußsteine um 180 Grad, womit den Figuren auch wieder das beim Meißeln bedachte Licht sinnvoll zuteil wird, erhebt sich nunmehr die Friedenstaube über Christus (57), um niederschwebend den Menschen den Heiligen Geist zu bringen, dessen Symbol sie in Form der kleinen Scheibe behutsam im Schnabel trägt.

Deutlich jedoch spüren wir, daß ein gegensätzlicher Daseinskreis die beharrlich erstrebte Idee der plastischen Zyklen deutscher Art aufreißt, indem die Naumburger Bildhauer sich des Einflusses auf die Architektur beraubt sahen, dessen sie um der sichtbaren Eingliederung ihrer Statuen willen bedurften. Im Gegensatz zu ihren alten Förderern standen neue Bauherren ihren Plänen immer fremder und abweisender gegenüber: die Macht Heinrich des Erlauchten zersplittert, sein Kanzler Withego bleibt als Bischof Sieger auf dem Burgberg. Zuerst noch naumburgischer Gliederung verwandt (15), verschließt sich der Meißner Ostchor mit seinen streng gespannten Mauerflächen der Verbindung mit Figuren, die für ihn nicht bestimmt waren. Steil wächst die Halle empor (8, 14). In großen Staffeln senken sich die Wände nieder, sich im Chorpolygon völlig der Raumverglasung zu öffnen, die wie eine Gnade das Licht tausendfach farbig gewandelt von Osten her einströmen läßt (14, 16, 17). An Stelle leibhaft und seelisch bewegter Nähe ist das Erhabene getreten, das Maß des Menschen wird vernichtet und verliert sich im Unermeßlichen. Es sind die Baugedanken der Hochgotik, die jetzt eindringen.

Viele schmale Joche sollten fortan im Langhaus weiter als zuvor nach Westen dringen, wo der Grundstein zu einer riesigen Turmfront gelegt ward. Zeugt noch das basilikale Joch von der Absicht, wie im Straßburger Münster niedrige Seitenschiffe zu Begleitern des hohen Langhauses zu machen (11), so nimmt auch hier der Höhendrang einen erneuten Anlauf. Wie in St. Elisabeth in Marburg, ist es mit gleich hohen Seitenschiffen die Hallenkirche, als welche der Dom im 14. Jahrhundert vollendet ward (10). Nicht lange darauf taucht um 1420 noch einmal jener Baugedanke auf, der die deutschen Westchöre entstehen ließ. An die nur wenig hoch gediehenen Türme fügten die Wettiner chorartig eine Grabkapelle an (4), die man vom Inneren des Domes aus betreten sollte. Jetzt erst wuchsen die Türme empor. Arnold von Westfalen, der seit 1471 den Neubau der Albrechtsburg leitete, türmte ein zweites Geschoß auf, den hohen Giebel des Dombaches damit zu verdecken (4). Erst zu Anfang unseres Jahrhunderts brach noch einmal der Wille durch, mit dem Weiterbau der Türme das Ganze im Sinne der Gotik zu vollenden (3), um in einer heftig umstrittenen Form auszusprechen, was ehemals aus Mangel an Mitteln versagt blieb: eine alles überragende Westfront, die mit der Verlängerung des Domes nach Osten und Westen auch den Sieg der Vertikalen eindeutig zum Ausdruck brachte. Stehen wir hoch oben auf diesen Türmen, um über Burg und Stadt weithin ins Land zu schauen, wird uns der Sieg deutschen Höhendranges im dröhnenden Klang der Glocken verkündet. Möge sich jedoch nunmehr in unserer Erinnerung auch jener verschüttete Daseinskreis wieder aufrichten, der von den ungeheueren Ausmaßen eines neuen Ideals der Baukunst erdrückt ward: die Blütezeit plastisch geformter, deutscher Zyklen im 13. Jahrhundert, die sich noch zu Lebzeiten der für sie kämpfenden Bildhauer schmerzlicherweise zum gigantischen Torso wandelten. Beide Gestaltkreise aber leben weiter, wie unten in der Tiefe des weiten Tales der Zeiten verbindende Strom, als leuchtende Zeichen deutschen Wesens und deutscher Geschichte.

1871
1872

- 5. März 1979

20. Aug. 1979

26. Jan 1981 *Redlich*

CRRL II 51

Dichte

