OER NAUMBURGER DOM

DER NAUMBURGER DOM

DER NAUMBURGER DOM

ARCHITEKTUR UND PLASTIK

Dargestellt von Wolfgang Hütt

Lydia Manikowski · Heinrich L. Nickel · Peter Feist

Fotografiert von Fritz Hege

in Zusammenarbeit mit Heinrich L. Nickel

SACHSENVERLAG DRESDEN 1956

VORBEMERKUNG

Dieses Buch, dem ein Forschungsauftrag des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik zugrunde liegt, entstand als Gemeinschaftsarbeit von Kunsthistorikern der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und Fotografen. Ist auch die Zusammenarbeit mehrerer Autoren an einem Buch über Werke der bildenden Kunst keine Ausnahmeerscheinung, so ist sie im vorliegenden Falle jedoch besonders geartet, weil die Bearbeiter bestimmter Sachgebiete nicht als Verfasser entsprechender Kapitel erscheinen, sondern im Interesse einer größeren Einheitlichkeit hinter der Sache zurücktreten. Für sächsische Kunst, Architektur und wissenschaftliche Fotografie zeichnet verantwortlich Heinrich L. Nickel, für Bauhüttenwesen und Stilanalyse der Plastik Lydia Manikowski, für Geschichte und Theorie Wolfgang Hütt, der nach gewissenhafter Diskussion mit den Bearbeitern dem Manuskript eine feste gedankliche Durchdringung und eine einheitliche Diktion gab. In beratender Funktion stand den Genannten Peter H. Feist zur Seite. Das Material zur Darstellung der Stadtbaukunst lieferte Hans-Joachim Mrusek. Die Autoren danken den Herren Prof. Dr. Johannes Jahn und Hubert Mohr für wertvolle Anregungen. Die Fotografien schuf Fritz Hege in Zusammenarbeit mit Heinrich L. Nickel.

INHALT

AUS DER »CHRONICA NAUMBURGIENSIS«

Anno 1536 beendete in seiner stillen Zelle im Benediktinerkloster Bosau bei Zeitz ein weitgereister und vielerfahrener Mönch eine langwierige und mühevolle Schreibarbeit. Nicht nur lateinisch, sondern auch in seiner deutschen Muttersprache hatte dieser Mönch die Chronik des Bistums Naumburg niedergeschrieben — und wer je einmal die Freude am eigenen Werk verspürt hat, wird ermessen, wie leicht diesem Mönch wurde, nach vielhundert Tagen endlich die Feder aus der Hand legen zu können.
Lange vor dem letzten Federstrich hatte er jene Zeilen geschrieben, welche die frühesten Zeiten des Bistums behandelten, die Stiftung des in Deutschland weitberühmten Naumburger Doms. Mühsam mochte er sich Nachricht um Nachricht aus alten, vergilbten Blättern zusammengetragen haben.
Er schrieb damals: »Anno Dom. MXXIIII ist Kaysser Henrich in ehren gestorben vnd ist zu babenberg yn bisthumb, daß er mit sant Cunigunde seynem juckfraulichen gemahel gestifft hat, begraben . . . Es schreiben auch ethlich von ym daß er daß edele bisthumb oder den thum zu der Numburg hab gestifft, wie wol auch andere werden gelessen vnd genant Stiffter des bisthumbs zu der Numburg alss Ekkenbertus der auch Ekkhardus von etlichen wert genant lantgraff in Doringen vnd Markgraff von landesperg der das Schloss Ekkersperg vnd das closter Sant Georgen bey Numburg gepawt vnd gestifft hat . . . Darumb muss der Thumb zu Numburg mer den eyn stiffter gehat haben die darzu gehulfen han alß man noch sihet etlicher graffen siben oder acht in steyne mit yren schilden gehawen auff gut alt frenckisch yn vnser liben frawen Capel . . . welche graffen vnd herren alle mit sampt yren frawen werden stiffter vnd wohltheter dises stifftz zu Numburg genant alß man list an yren schilden die doch serh verblichen seyn. In dißer zeyt ist der titel der bischoffen von Ceytz verwandelt worden vnd geleget gen der Numburg[1].«
Das war im Jahre 1032 geschehen. Zu dieser Zeit lebten all die Grafen und Herren, die jener Mönch vor mehr als vierhundert Jahren in Stein gehauen sah und deren Standbilder, wer nach Naumburg in den Dom kommt, auch heute noch bewundern kann.

* *

Die Stadt Naumburg liegt auf einer Gesteinsplatte über einer fruchtbaren Aue am rechten Ufer der Saale. Bald tausend Jahre sind es her, daß zwei Brüder aus dem Hause der Ekkehardiner, die im Namen des Königs und Kaisers das Thüringer Land für ihn und für sich verwalteten, auf dieser Hochebene eine Burg bauten. Das war im Jahre 1010. Die günstige Lage des Ortes mochte sie dazu bewogen haben; denn diese Burg, die sie »Neuenburg« nannten (daher kommt der Name »Naumburg«), beherrschte, auf

Naumburg im 17. Jahrhundert Stich von Matthäus Merian

dem westlichen Steilhang des Plateaus liegend, das weite Saale- und Unstruttal und die hier sich kreuzenden Hauptverkehrswege von Westen nach Osten und Süden nach Norden, die »Frankenstraße« und den »Königsweg«. Das geschah zu der Zeit, in der nach langem Schlummer der seit den letzten Tagen Roms ruhende und nur in einem geringen Maße von fremden Händlern betriebene Handel wieder erwachte, Handwerker sich in den Städten sammelten und ihre Produkte als Waren anzubieten begannen.

Schon in Gena, einem Ort unweit von Naumburg, an der Unstrut und am alten »Königsweg« gelegen, hatte der mächtige Markgraf Ekkehard von Meißen um die palisadenbewehrte Burg Handwerker und Händler angesiedelt. Als 1010 seine Söhne, Hermann und Ekkehard, auf jenem Hochplateau, das zwei Handelswege beherrschte, in weit günstigerer Lage für Handwerker und Händler die »Neuenburg« bauen ließen und zugleich durch Stiftung der beiden Haus- und Familienklöster St. Georg und St. Moritz den Grundstock zu einer größeren Siedlung schufen, bedurfte es kaum besonderer Aufforderungen, um die Kaufleute und Handwerker von Gena unter dem Schutz der neuen Burg anzusiedeln. Ihnen, natürlich auch dem Markgrafen, bot sich günstige Gelegenheit zum Erwerb. Naumburg wurde zur Stadt und erhielt 1028 das Marktrecht. Gena blieb ein Dorf. Dieses Dorf liegt heute noch an der gleichen Stelle und wird »Großjena« genannt.

Die erste Kaufmannssiedlung in Naumburg war in der Nähe der Burg angelegt und von recht unregelmäßiger Gestalt. Wie sehr die adeligen Herren an der Übersiedlung der Kaufleute von Gena unter die Mauern der Burg interessiert waren, offenbarte sich, als der Bischof Kadaloh den Kaufleuten als Vergünstigung für die Übersiedlung zinsfreie Grundstücke überließ. Der alte Kern der Stadt, wie er heute noch zu erkennen ist, entstand im Verlaufe der Straßen vom Marktplatze aus, jedoch noch nicht zur Zeit Ekkehards; denn der regelmäßige Markt mit den rechtwinklig auf ihn und die Hauptstraßen stoßenden

Gassen wurde frühestens im 12. Jahrhundert nach vorgefaßtem Plan bebaut. So wird also im 11. Jahrhundert, als jene Menschen lebten, deren Andenken in den Bildwerken des Doms bewahrt wird, Naumburg eine »frühstädtische Siedlungslandschaft« gewesen sein, in der die Neuenburg, die beiden Klöster mit ihren Siedlungen auf dem beherrschenden Westhang und die südöstlich davon gelegene Kaufmannsniederlassung am Schnittpunkt der vom Tal auf das Plateau verlegten Handelswege die markanten Punkte waren. Mehrere große Adelshöfe, deren Lage noch heute aus der Unregelmäßigkeit im Stadtgrundriß erkennbar ist, waren auf der Hochfläche verstreut und mehr oder weniger stark befestigt.

Erst im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts wuchsen die Siedlungskomplexe: die Burg und spätere Domburg, Kloster, Herrenhöfe und die Siedlung der Kaufleute allmählich zusammen, wobei sich die frühstädtische Niederlassung der Handel betreibenden Bürger als das zukunftsträchtigste und fortschrittlichste Element erwies.

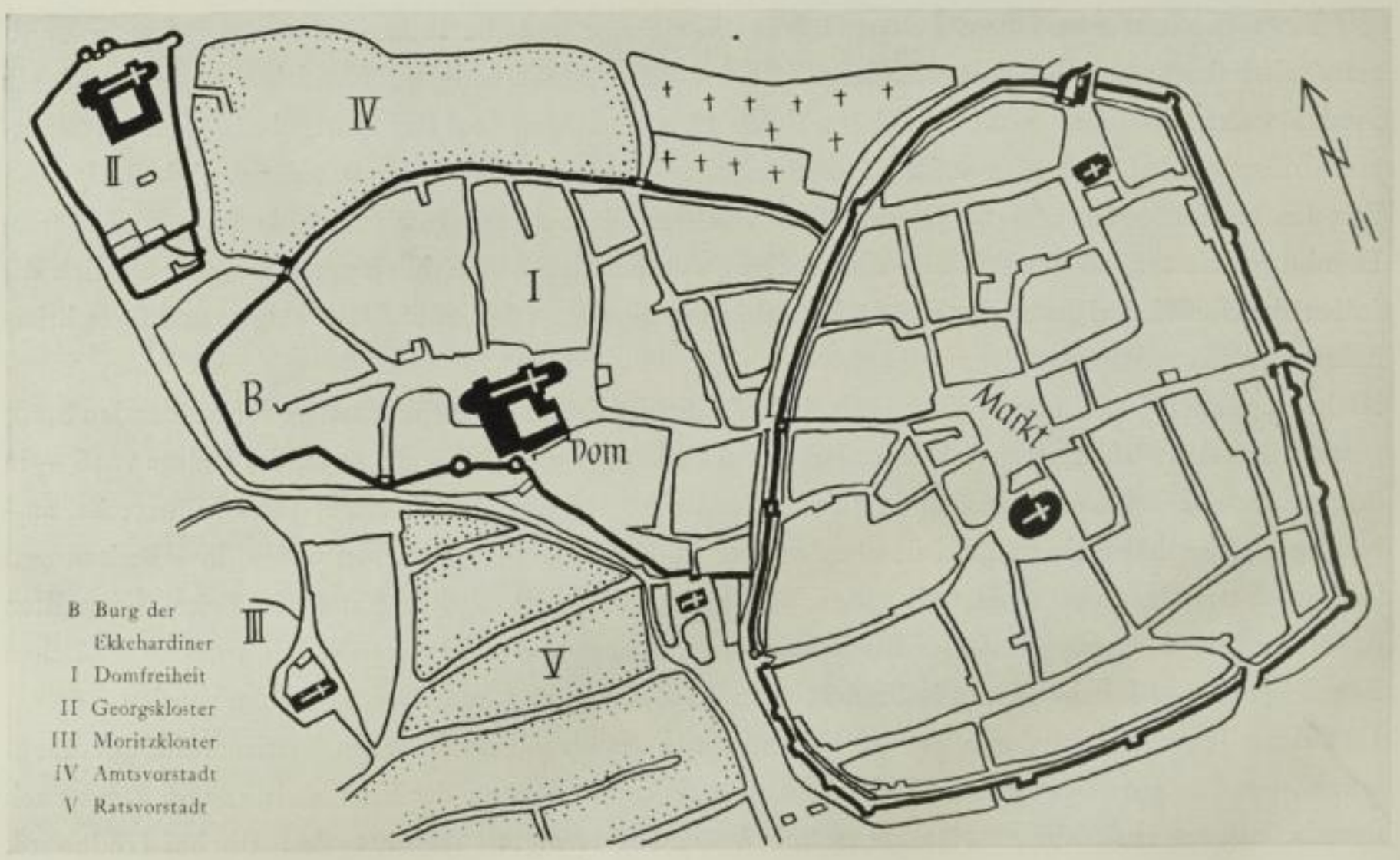
Nicht lange nach Gründung der Burg gab ein bedeutendes Ereignis dem Wachstum der werdenden Stadt gewichtigen Auftrieb. Hatten sich Hermann und Ekkehard — der eine starb 1032, der andere 1046 — in ihrem Interesse bei König Konrad schon manche Rechte, so das Markt-, Stadt- und Münzrecht, ausbedungen, überließen sie nun, da sie ohne männliche Nachkommen geblieben waren, ihre Besitzungen in Naumburg, Burg und Stadt mit vielen Ländereien, der bischöflichen Kirche in Zeitz. Sie stellten dabei aber die Bedingung, daß der Bischofssitz nach Naumburg verlegt werde. Die von der gräflichen Familie gestiftete Kirche sollte zur bischöflichen Kathedralkirche, zum Dom, erhoben werden.

Da Zeitz in jener Zeit von den benachbarten und von ihrem Grund vertriebenen Slawen oft hart bedrängt wurde, genehmigte Papst Johann XX. nicht ungern die Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach dem befestigten und sicheren Naumburg. Die Verlegung erfolgte 1032 unter dem Bischof Hildeward,

noch zu Lebzeiten Ekkehards. Das Ansehen als Sitz eines Bischofs konnte der Stadt nur förderlich sein. Fortan wohnte der Bischof, fast immer ein Geistlicher aus adeligem Geblüt, in den »Kammern«, die sich der weltliche Markgraf errichtet hatte. Domherren und bischöflicher Hof ließen sich um den bald nach der Übersiedlung begonnenen romanischen Dom und die Burg ihre Häuser bauen. Domstadt und Bürgerstadt wurden auch bei der Anlage von Befestigungen voneinander getrennt. Es verband sie nur eine Straßenachse, die heute noch vom Domplatz zum Marktplatz führt, »Steinweg« und »Herrenstraße« genannt. Beide Siedlungen hatten ihren eigenen Mittelpunkt in vornehmen Repräsentationsbauten, in dem älteren Dom und dem jüngeren Rathaus.

Um den Dom lagen die zahlreichen Kurien der Domherren, von denen einige noch erhalten sind. Diese Kurien und die bischöfliche Residenz, die im 13. Jahrhundert von der ehemaligen markgräflichen Burg herunter an ihre endgültige Stelle südöstlich vom Dom verlegt wurde, waren große, fest ummauerte Höfe und hatten neben Wirtschafts- und Gesindehäusern ein palastähnliches Wohnhaus mit einer Hauskapelle. Dafür ist die Ägidienkapelle, ein prächtiger Massivbau aus dem frühen 13. Jahrhundert, heute noch ein gutes Beispiel. Die Propstkurie östlich des Domes zeigt bis zur Gegenwart die Eigenarten der Wohnweise aus jener Zeit. Dort ist ein massiger Wohnturm erhalten. Er läßt darauf schließen, daß selbst innerhalb der befestigten Domstadt Eigenbefestigungen oder befestigte Höfe notwendig waren. Nicht nur dieser Turm, auch die wehrhaften Hauskapellen und Klausurgebäude, ja selbst die Domkrypta, die sich durch Sperriegel verrammeln ließ, beweisen die vielfach belegten Auseinandersetzungen, die in jener Zeit zwischen dem Bischof, dem Domkapitel und der Ministerialengruppe stattgefunden haben und bei denen nicht selten die Waffen sprachen.

Plan der Stadt Naumburg vor 1800 mit dem erkennbaren Kern aus dem 12. Jahrhundert



Die Bürgerstadt des 12. Jahrhunderts war bereits eine verhältnismäßig geordnete Anlage. Im Zentrum lag ein weiträumiger Marktplatz, auf dem sich die fünf Hauptstraßen vereinigten. Der Stadtgrundriß läßt heute noch erkennen, daß die meisten Baublöcke und Straßen, vor allem südlich der West-Ost-Magistrale, fast regelmäßig angelegt waren, während in dem gewiß älteren Stadtteil nördlich davon manche Abweichung noch im heutigen Stadtbild erkennbar ist. Dort nähern sich die Baublöcke quadratischer Form, sie sind nicht gestreckt, die Straßen sind nicht gerade durchgeführt, sondern an den Kreuzungen gegeneinander verschoben, ein Zeichen für ihr höheres Alter. An der Stelle des heutigen Amtsgerichtes und des Rathauses standen vermutlich feste Höfe der stadtherrlichen Ministerialen, wie wir dies auch in anderen mittelalterlichen Städten dort finden, wo sich Verkehrs- und Handelsmittelpunkte herausgebildet hatten.

Die Propstkurie (Ägidienkurie)

Alte Stadtgrundrisse sind wichtige Geschichtsquellen. Aus ihnen läßt sich das soziale Gefüge der Einwohnerschaft und die Funktion der verschiedenen Stadtteile deutlich erkennen. Man sieht, wie die Macht zwischen dem Stadtherrn, seinen Beamten (den Ministerialen), dem Domkapitel und den verschiedenen Schichten der Bürgerschaft: dem patrizischen Rat und seinen Anhängern, den kleinen Kaufleuten und Handwerkern, schließlich den Besitzlosen, den Handwerksgesellen, Knechten und Mägden, die in der Sprache des Mittelalters das »lose Gesindel« hießen, verteilt war. Die Bevölkerung gliederte sich in einer solchen Stadt wie die im gesamten Deutschland der damaligen Zeit nach den feudalistischen Abhängigkeitsverhältnissen und war allen Spannungen, die diese mit sich brachten, ausgesetzt. In der frühen Zeit, in welcher der Naumburger Meister die Stifterfiguren meißelte, war die Kaufmannssiedlung noch ein Anhängsel der Domburg. Stadtherr war der Bischof, und da sein Machtbereich sehr ausgedehnt war, bediente er sich zur Überwachung und zum Schutze des Marktverkehrs seiner Beamten, der Ministerialen. Der Bischof war also nicht nur ein geistlicher, sondern auch ein weltlicher Feudalherr, und seine Ministerialen hatten die Schlüsselstellungen der sich immer mehr entwickelnden Stadtwirtschaft inne. Sie saßen an den beherrschenden Punkten der Stadt. Mit Recht vermuten wir am Markt und an den Ausfallstraßen ihre festen Häuser neben den Höfen der Kaufleute, während an den ruhigen Verbindungsstraßen die Krämer und Handwerker nach Berufsgruppen zusammengeschlossen wohnten. Die Bürger, die wirtschaftlich mehr und mehr erstarkten, lebten dabei unter der politischen Macht des feudalen Stadtherrn. Vom Zentrum der Stadt entfernt, auf den billigen Grundstücken nahe

der Stadtmauer, hausten die weniger Bemittelten. Auch ihre Wohnweise war ein krasser Ausdruck gesellschaftlicher Gegensätze.

Zwischen den feudalistischen Gruppen gab es heimliche und offene Auseinandersetzungen. Das waren vor allem Streitigkeiten um den Vorrang innerhalb ein und derselben Gesellschaftsschicht. Bedeutungsvoller war der Kampf, in dem das junge städtische Bürgertum sein Lebensrecht zu behaupten hatte. Mit dem Heranwachsen des Bürgertums als Klasse, deren Vertreter der Rat war, wurde die Macht des bischöflich-feudalen Stadtherrn mehr und mehr geschwächt. Ein Privileg nach dem anderen wurde dem Bischof durch Kauf und politischen Druck aus den Händen genommen. Seine Beamten wurden immer mehr aus ihren Positionen verdrängt. Dieser Prozeß begann, wie in allen mittelalterlichen Städten, im 12. und 13. Jahrhundert auch in Naumburg. Er veränderte dort nicht nur die personellen Machtverhältnisse, sondern entfernte ebenfalls die festen Höfe und festen Häuser aus dem Stadtbild oder machte sie anderen Zwecken nutzbar. In dieser Zeit begann eine grundlegende Wandlung des Stadtorganismus. Er spiegelte all die Veränderungen wider, die sich im gesamten Leben dieser Zeit und ihrer Gesellschaft vollzogen. Der Feudalismus hatte den höchsten Punkt seiner Macht überschritten. Er war genötigt, sich gegen neue, aufstrebende Kräfte, die er, wie das Naumburger Beispiel deutlich zeigt, selbst gezeugt hatte, zu verteidigen. Die Bürgerschaft wurde selbständig.

Der Naumburger Dom
vor der Erbauung des Südwestturmes
(Stich von 1826)

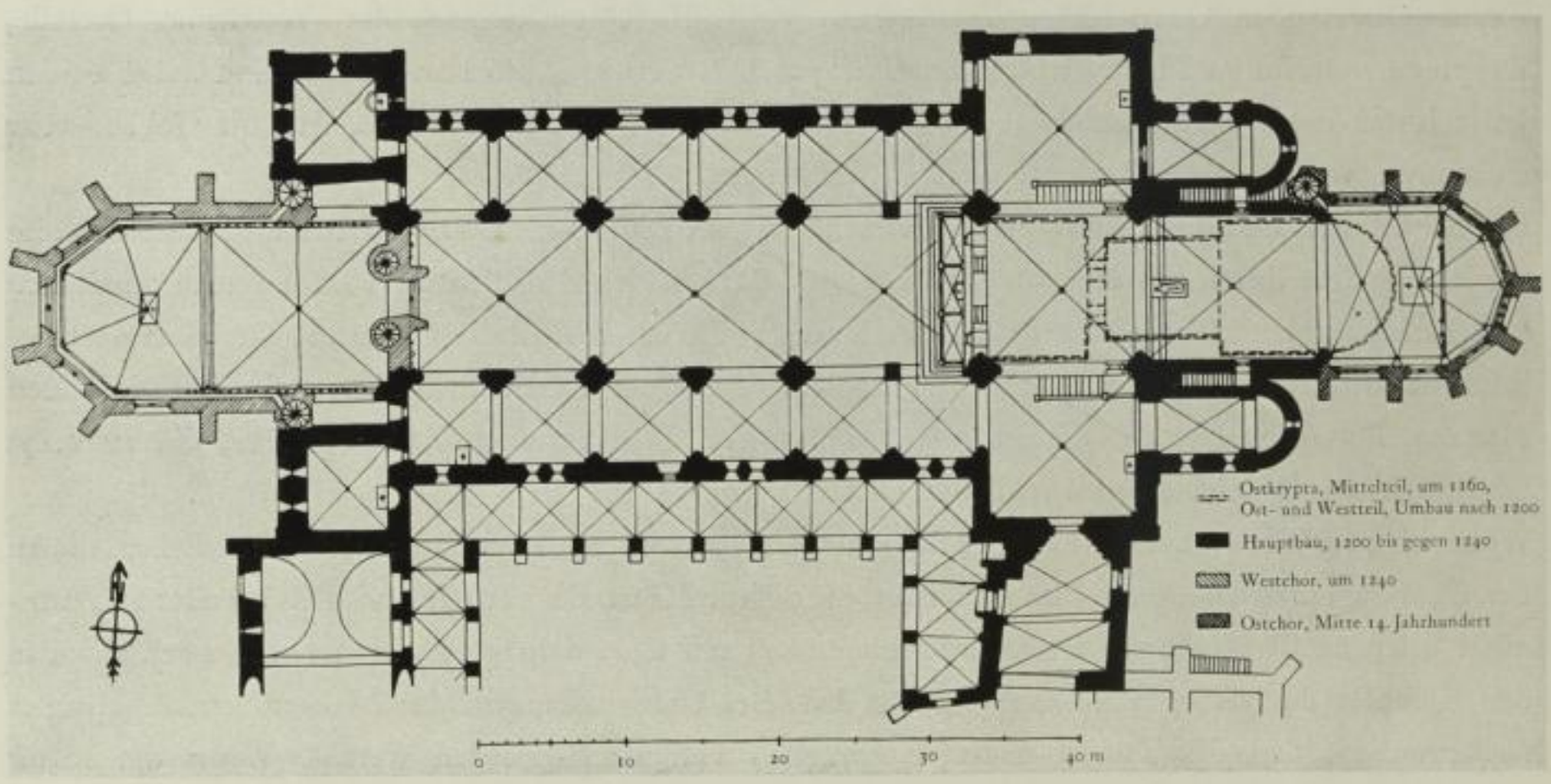
DER BAU DES NAUMBURGER DOMS

Unmittelbar nach der Übersiedlung des Bischofs Hildeward nach Naumburg begann dort der Bau eines heute nicht mehr erhaltenen, St. Peter und Paul geweihten Domes. Er wurde im Jahre 1030 begonnen und schon 1044 geweiht. Bei Grabungen entdeckte man Spuren dieser Anlage, aus denen gewisse Rückschlüsse auf das Aussehen der ältesten Bischofskirche möglich sind. Sie war eine dreischiffige Basilika mit Querschiff, Vierung, Chorquadrat und Apsis sowie zwei West- und zwei Osttürmen. Ihre Länge betrug etwa die Hälfte der Maße des heutigen Domes, der über den alten Fundamenten errichtet ist.
Welche Gründe zum Neubau des neuen Domes führten, wissen wir nicht sicher. Vielleicht war das ältere Bauwerk schadhaft geworden oder entsprach nicht mehr den Bedürfnissen des Bistums. Jedenfalls legte man rund 160 Jahre später, als auch in Magdeburg, dem Sitz des Naumburg übergeordneten Erzbistums, der Neubau eines Domes begann, in Naumburg den Grund zu der neuen Bischofskirche. Das mag um 1200 geschehen sein. Wie an den Bauformen zu sehen ist, richtete man sich dabei nach bereits vorhandenen Bauwerken. Der Bamberger Dom war bei der Planung Vorbild. Doch sind auch aus Magdeburg kommende Einflüsse nachweisbar.
Nach damaligem Brauch wurde der Bau des neuen Domes im Osten begonnen und fand nach mehr als vier Jahrzehnten mit der Weihe am 25. Juni 1242 einen vorläufigen Abschluß. Während dieser Bauzeit entstanden die Ostteile einschließlich der aus der alten Kirche übernommenen und nun erweiterten Krypta, entstanden Querschiff und Langhaus sowie die Untergeschosse der Westtürme. Ostteile, Kryptenerweiterung und westliche Turmsockel gehören nach neueren Forschungen den ersten beiden Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts an. Stilistische Verschiedenheiten bezeugen, daß die Gebäudeteile nicht unter einer einzigen Bauleitung geschaffen wurden.
Das Mittelschiff und die Seitenschiffe endeten nach Osten in Apsiden. Die Mittelschiffapsis wurde im 14. Jahrhundert durch den Neubau des Chores ersetzt. Sie wird nicht weit über die noch erhaltenen Nebenschiffapsiden hinausgeragt haben. Noch aber fehlte der Abschluß im Westen. Der jetzt dort befindliche Stifterchor gehört nicht zur ursprünglichen, sich an das Bamberger Vorbild anschließenden Planung. Er wurde erst ein Jahrzehnt später errichtet. Es gibt einige Anhaltspunkte, die auf seine ursprünglich vorgesehene Form schließen lassen.
Wenn wir von Westen her die äußeren Turmmauern betrachten, so erkennen wir an den Ecken, die an den Chor angrenzen, doppelte Lisenenbänder, die nicht miteinander verfugt sind. Das jeweils zur Turmmitte gelegene Lisenenband verschwindet nach oben mit einer Schräge im Mauerwerk, noch bevor es den Kämpfer der ersten Turmzone erreicht hat. Bei Untersuchungen der Mauersubstanz gelang es nachzuweisen, daß die Türme nicht nachträglich verbreitert worden waren[2]. Wenn die später

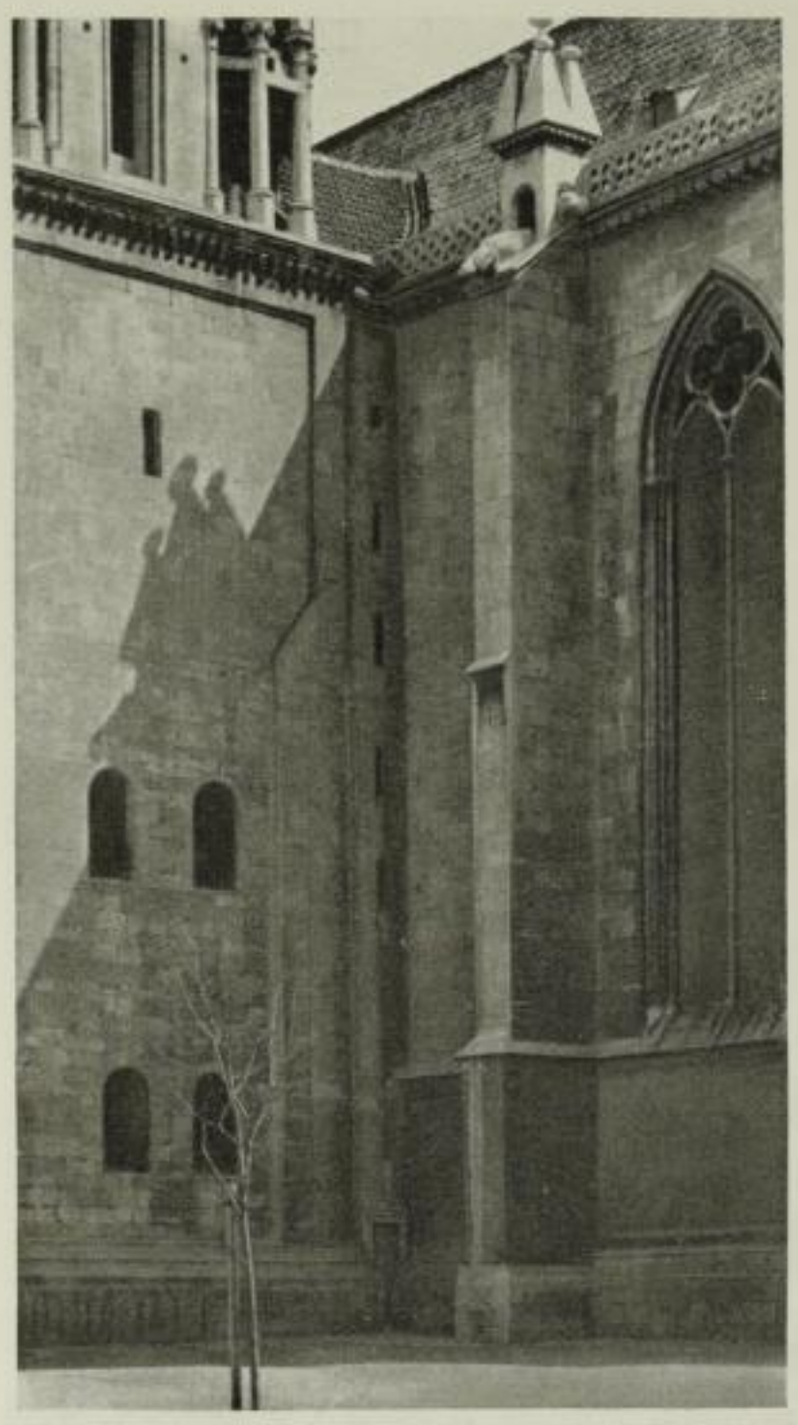
vorgeblendeten Lisenen nicht von einer solchen Verbreiterung herrühren, so sind sie nur dann zu verstehen, wenn man annimmt, daß ursprünglich bis zu den zweiten Lisenen das Mauerwerk eines Baukörpers reichen sollte, der als Westabschluß der Kirche geplant war. So besitzen wir einen Hinweis auf das anfänglich Vorgesehene. Es konnte eine Vorhalle mit Portal oder ein umschlossener Vorhof, ein sogenanntes »Paradies«, wie in Talbürgel oder Paulinzella sein. Eher ist jedoch anzunehmen, daß bei der nahen Verwandtschaft des Naumburger Doms zum Bamberger, der etwas früher begonnen und rascher fertiggestellt worden war, wie dort zwischen den beiden Türmen im Westen eine Apsis gebaut werden sollte. In Bamberg schneidet die Apsis mit ihrer beträchtlichen Mauerstärke die Ecken der Türme an. Damit dabei die Lisenenverzierung der Türme nicht wegfällt, hat man die Lisenen so weit vorgeschoben, daß sie sich an die Apsismauer anlehnen konnten. Möglich, daß ähnliches auch in Naumburg beabsichtigt war. Allerdings ist hier die Westapsis nie ausgeführt worden, denn ein neuer Meister wurde berufen, jener, den wir heute als *den* Naumburger Meister bezeichnen, weil er alle seine Vorgänger an diesem Bau durch seine künstlerische Bedeutung überragt.

Neue historische Studien machen es wahrscheinlich, daß der Naumburger Westchor in seiner heutigen Gestalt schon zur Zeit des Bischofs Engelhardt (1207 bis 1242) geplant und wohl auch begonnen wurde[3]. Der offensichtliche Unterschied in der Formensprache des übrigen Gebäudes und des Westchores ist demnach nicht so sehr aus zeitlichem Abstand, sondern mit der Berufung jenes Meisters zu erklären, der auch die Stifterfiguren im Chor geschaffen hat. Er, der an der Planung der Architektur sicherlich maßgebend beteiligt war, hatte in Frankreich seine Ausbildung erhalten und brachte von dort die damals modernste Baugesinnung mit. Ihn mag Engelhardt um 1240 beauftragt haben. Dann gerieten durch den Tod des Bischofs und durch Umstände, die wir nicht kennen, die Arbeiten ins Stocken. Sein Nachfolger, Bischof Dietrich, rief 1249 in einem Breve, einem Sendschreiben, die Gläubigen auf, das von den ersten Stiftern begonnene Werk fortzusetzen und dazu durch fromme Stiftungen beizutragen[4].

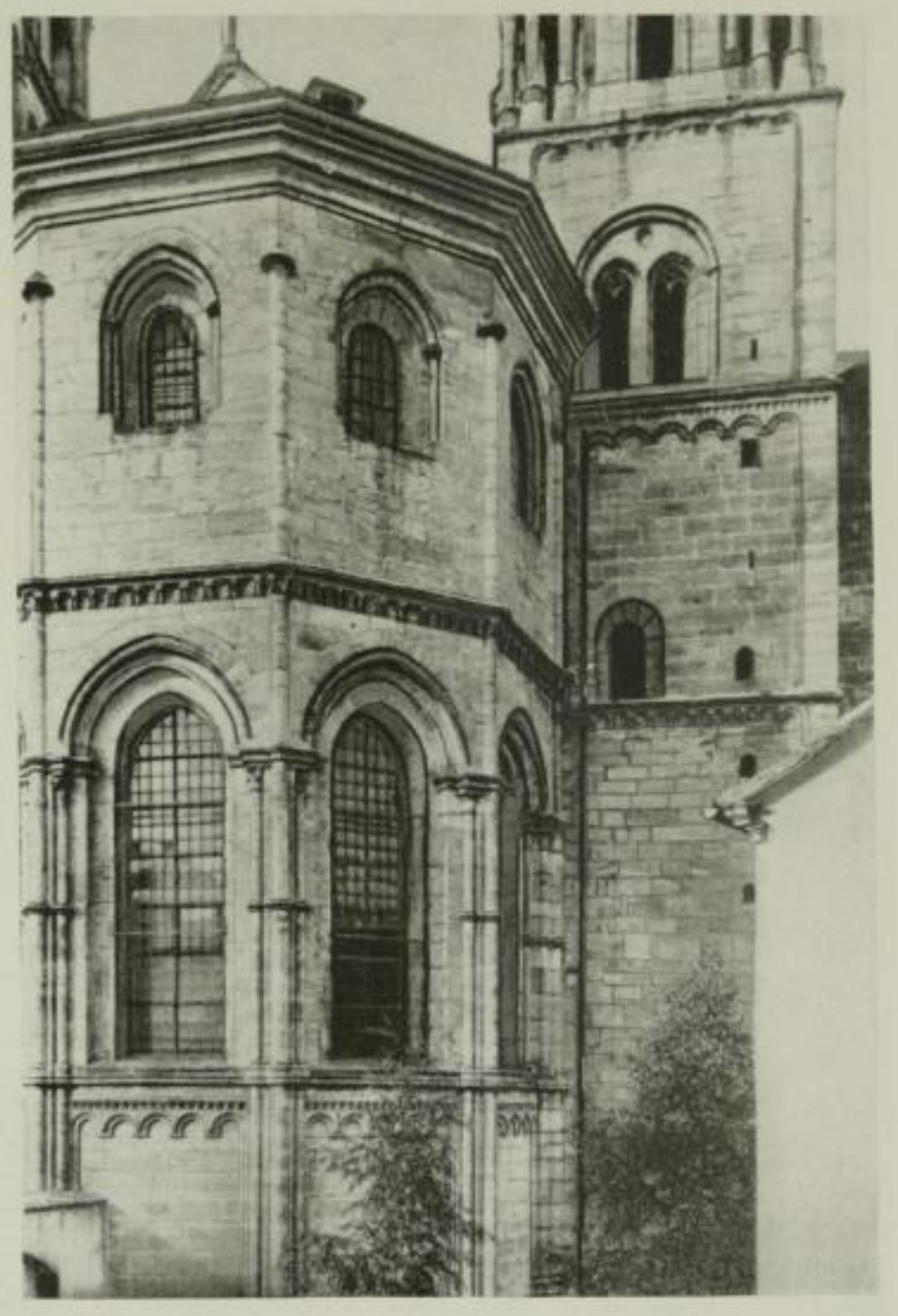
Grundriß des Domes



Der Dom, von Westen gesehen



Naumburg, Dom. Nordwestlicher Choranschluß



Bamberg, Dom. Südwestlicher Choranschluß

Allen, die durch Schenkungen dem Wachstum des Domes, d. h. vor allem seines Westchores, halfen, ward die Vergebung ihrer Sünden in Aussicht gestellt. Auch die in diesem Breve genannten elf Stifter, von denen, anscheinend in Abänderung des ursprünglichen Programms, zehn in Stein gemeißelt als Statuen im Westchor Aufstellung fanden, glaubten so die Vergebung ihrer Sünden erlangt zu haben. Der Hinweis auf die Möglichkeit der Vergebung von Sünden und auf das Beispiel der Wundertaten ferner Vergangenheit zum Beweis für göttliche Wunder in der Gegenwart und in Zukunft war eine alte priesterliche Übung. Indem man darauf hinwies, wie nach der biblischen Geschichte Daniel durch Gottes Willen aus der Löwengrube gerettet wurde, stärkte man bei den Zuhörern den Glauben an die wundertätige Kraft Gottes auch in der Gegenwart. Man glaubte durch Gebet und gute Werke die Gunst der Heiligen zu erhalten und sie zur Fürsprache bei dem »Allmächtigen« zu bewegen, um somit der Vergebung der Sünden und des eigenen Seelenheils sicher zu sein. Eine besondere Form, diese Gunst zu erlangen, war die sogenannte »Gebetsverbrüderung«. Die Zeit vom 11. bis zum 13. Jahrhundert erwählte eine ganze Reihe von Männern und Frauen, deren Andenken eine besondere Pflege erheischte, mit denen man sich, um ihre Fürsprache zu gewinnen, im Gebet verbrüderte. Auf diese Weise bevorzugte Personen scheinen auch die Naumburger Hauptstifter gewesen zu sein. Offenbar wurden ihre Namen in eigenen

Toten- und Gedächtnisgottesdiensten verehrt. Damit entstanden besonders wirkungsvolle Anreize zu den frommen Gaben, die den weiteren Ausbau des Domes ermöglichten.

So wurde dem Dome im Westen ein zweiter Chor zugefügt. An ihm mag man bis um das Jahr 1260 gebaut haben. Er entstand aber nicht mehr in den Formen der romanischen Epoche, sondern in denen der Gotik. Diese Formen kamen in Deutschland zur Geltung, nachdem sie sich in Frankreich, aus Gründen, die wir noch darstellen werden, entwickelt hatten. Dennoch siegten in diesem neuen Anbau die aus Frankreich kommenden Formen noch nicht ganz. In jenem westlicheren Lande legten die gotischen Baumeister an die Westseite der Kirche stets die Eingangswand. In Deutschland hing man noch an einer Raumauffassung, die nicht die einseitige Richtung eines Innenraumes betonte, sondern mehr Wert auf seine monumentale Geschlossenheit legte. Dort, wo der Franzose das Portal hinsetzte, behielt man in Deutschland einen zweiten Chor bei und verlegte den Eingang auf die Seite. Der umbaute Raum dehnt sich so nicht nach einer Richtung aus. Er strebt wie unter dem Zwang einer expansiven Kraft von innen nach außen. Mit der Bauplastik wurde fast allgemein der Innenraum geschmückt, sehr im Gegensatz zur Übung in Frankreich. Das alles ist den neuen aus dem Westen kommenden Formen zum Trotz ein Nachleben romanischer Traditionen. Auch die Wand wird nicht aufgelöst. Das System der Strebepfeiler ist noch nicht voll entwickelt. Noch wirkt in allem das ruhige Dasein des in sich Geschlossenen, nicht die Unruhe, die durch das Auflösen der Mauermassen und den Höhendrang ein wesentliches Merkmal gotischer Bauwerke ist.

Naumburg, Dom. Nordöstliche Apsis

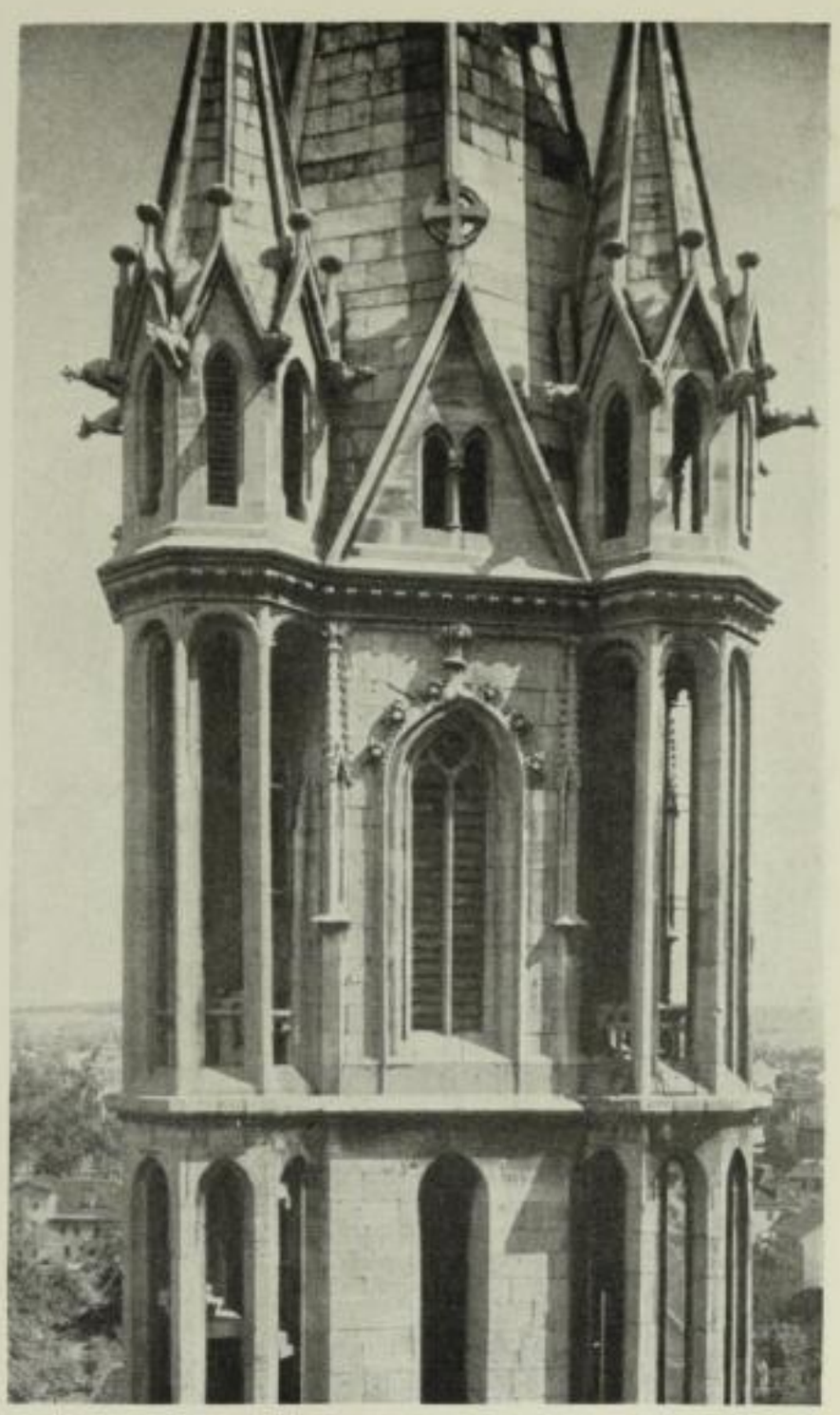
Der zu Beginn des 14. Jahrhunderts an Stelle der ursprünglichen Apsis errichtete polygonale Ostchor sieht bereits wesentlich anders aus. Ein Vergleich mit dem Westchor offenbart den Unterschied zwischen den frühen Formen im Westen und den entwickelteren im Osten der Kirche. Die Veränderungen, die sich in einem halben Jahrhundert vollzogen haben, sind auch hier nicht nur im Stil der Bauornamentik, von der noch zu sprechen ist, zu fassen, sondern ebenso in der architektonischen Grundform. Im Westchor erkennt man neben den Fenstern noch breite Mauerflächen. Im Osten sind diese fast vollkommen verschwunden. Die gotischen Bogen laufen hier spitzer

zusammen. Außerdem fällt auf, daß im Westen in der Raumachse ein Fenster, im Osten an dieser Stelle ein Strebepfeiler angebracht ist. In dem älteren Westchor ist die Fensteröffnung klar auf die Raumachse bezogen, wogegen der Pfeiler im Osten eine Verunklärung der Licht- und Raumwirkung hervorruft, die bereits auf Gepflogenheiten der Spätgotik hinweist.

Einiges ist zu den Türmen des Domes zu sagen, weil hier, was dem ungeschulten Auge nicht besonders auffällt, über Jahrhunderte hinweg gebaut wurde. Außer dem Kirchenschiff gehören, wie aus dem Aufriß hervorgeht, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die beiden Osttürme mit Ausnahme der spätgotischen Fortsetzung und die Westtürme bis zum Hauptgesims an. Um 1250 wurden der Westchor und das erste Geschoß des nordwestlichen Turmes ausgeführt. Das zweite Geschoß dieses Turmes und der Ostchor entstanden im 14. Jahrhundert. Endlich wurde im 15. Jahrhundert der Nordwestturm mit einem dritten Geschoß versehen. Zur gleichen Zeit erhielten die Osttürme ihren spätgotischen Aufbau. Der Südwestturm war im Mittelalter nur bis zum Hauptgesims gediehen. Er besaß also wenig mehr als die Fundamente. Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts wurde er in Anlehnung an den Nordwestturm — und gewiß entsprechend der ursprünglichen Bauabsicht — errichtet. Aber auch der Nordwestturm ist in der Neuzeit verändert worden. Bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts war er mit einer frühbarocken Haube und einer schlichten Laterne versehen. Noch erhaltene Aufnahmen des alten Zustandes zeigen, daß die barocke Haube nicht schlecht zu der schweren Massigkeit des Domes paßte. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die noch wohlerhaltene Haube von der historisierenden Denkmalpflege entfernt und durch einen frühgotischen spitzen Helm ersetzt. Diese Änderung stellt allerdings wiederum einen Anachronismus dar, denn nun erhebt sich über einem hochgotischen Turmgeschoß ein frühgotischer Dachaufbau.

Oben: Rundbogenfries der südlichen Langhauswand
Unten: Rundbogenfries der nördlichen Langhauswand

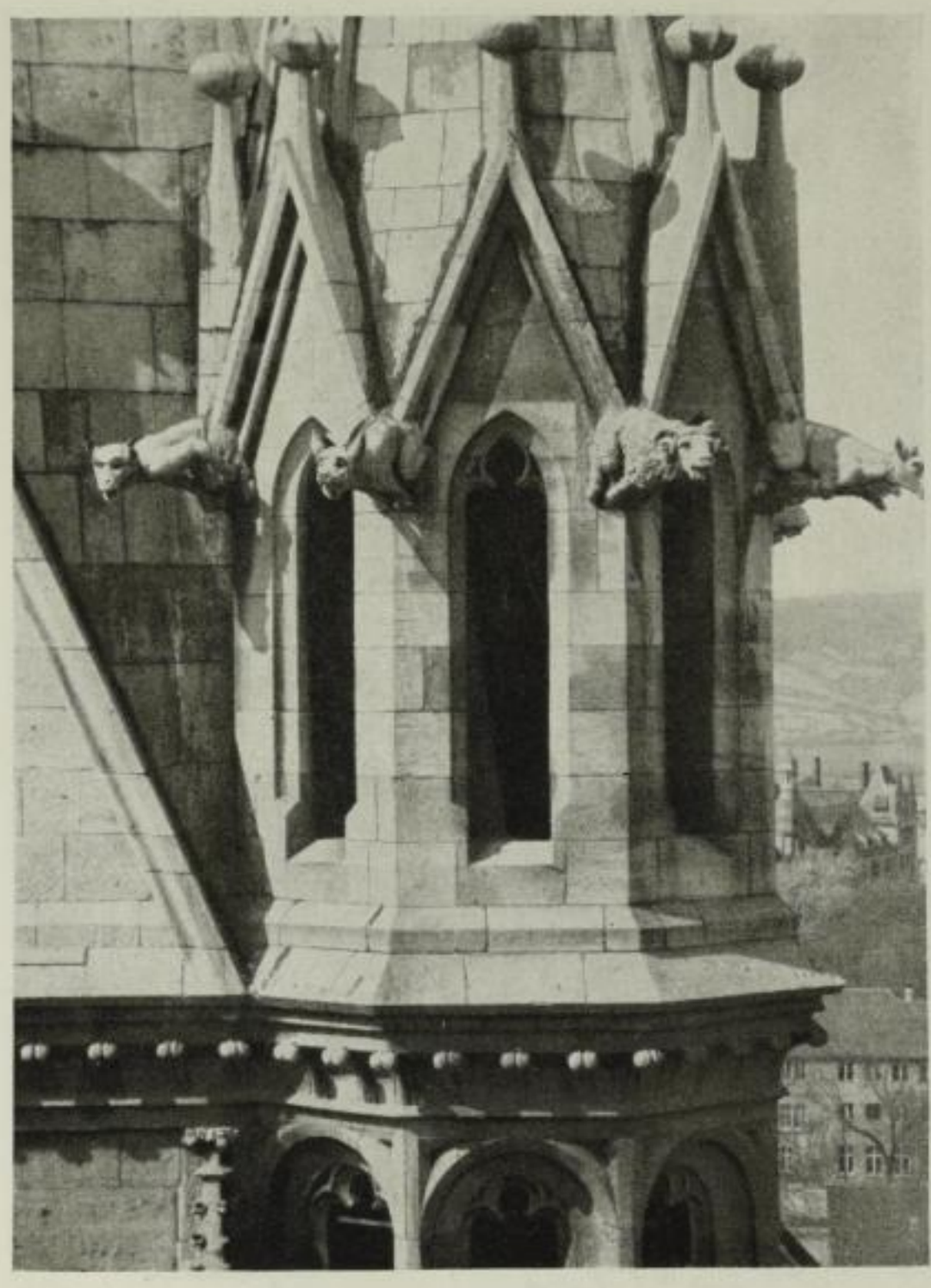
Laon, Kathedrale. Südwestturm



Naumburg, Dom. Nordwestturm

Unser Blick, vom Grundriß ausgehend, in die Höhe geführt, verweilt noch am Außenbau. Wir betrachten seine Zierformen. Nach den Gepflogenheiten der hohen und späten Romanik sind die Lang- und Querhauswände unter dem Dachansatz mit Rundbogenfriesen geschmückt. Während diese Friese im 12. Jahrhundert gewöhnlich von schmucklosen Konsolen getragen wurden, verwendet man hier, dem Schmuck- und Variationsbedürfnis der spätesten Romanik entsprechend, verschiedenartige, blattgeschmückte Konsolen in der Grundform von Kelchblockkapitellen. Ein Jahrhundert vorher kamen solche Zierformen nur an den bevorzugten Bauteilen der Ostapsiden vor, wo zuweilen die Konsolen, wie an der Stiftskirche zu Königslutter, figural gestaltet wurden. Auch das Verwenden des sonst ungewöhnlichen Zinnenfrieses an den Querhausgiebeln ist im Bestreben nach Abwechslung begründet. Die reicher profilierten Rundbogen der südlichen Langhausseite sind wohl jünger als jene an der nördlichen und lassen einen Schluß auf die Abfolge des Bauens zu.

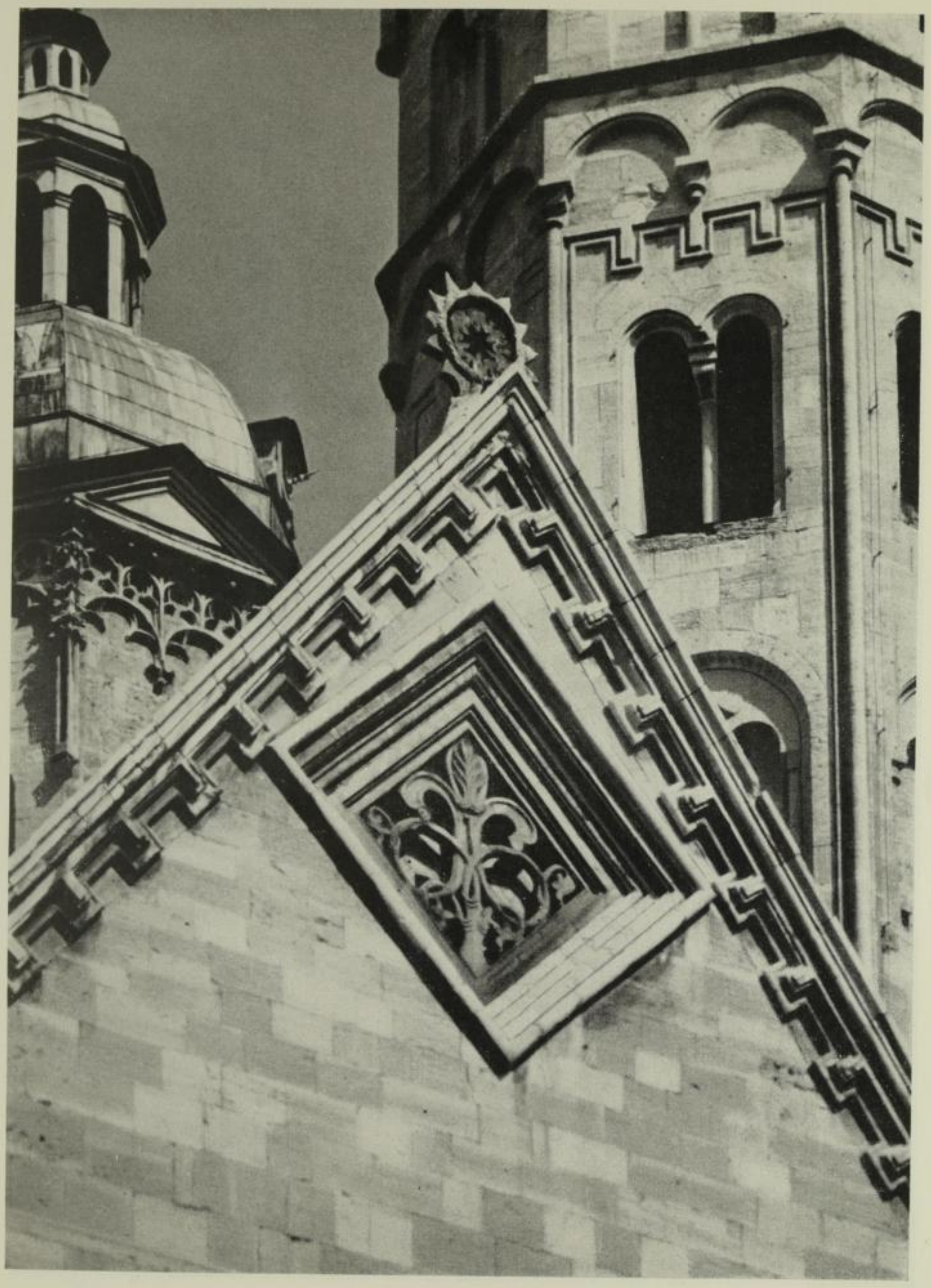
Ein besonders lohnendes Beispiel für die Bauornamentik des Außenbaues ist das Rautenfenster im südlichen Querhausgiebel. In einer kräftig profilierten Rahmung, die in ihrer Neigung nicht mit der des Giebels übereinstimmt, befindet sich ein symmetrisches Pflanzenornament. Das Motiv ist eine sogenannte



Wasserspeier am Nordwestturm

dreiblättrige Lilie. Von ihrem Mittelstengel gehen geschwungene Ranken aus, die sich nach oben wieder zusammenfinden. Obwohl es eine solche Pflanze in der Natur nicht gibt, wirkt das Motiv organisch; es ist für die späte Romanik als Form sehr bezeichnend. Das Ornament hat auch hier einen praktischen Nutzen (der allen guten Bauornamenten eigen ist). Es schließt optisch eine Öffnung, die zur Beleuchtung und vor allem zur Entlüftung des Dachstuhles notwendig ist. Auch am gotischen Westchor sind Zierformen und zweckgebundene Bauteile eng verknüpft. Die Fialen, welche eine Turmarchitektur im kleinen nachbilden, erfüllen einen konstruktiven Zweck als Beschwerungsgewichte für die Strebepfeiler. Die phantasievoll gebildeten Wasserspeier am Dachgesimse sind ebenso notwendig. Sie verhindern, daß das vom Dach abfließende Wasser an den Wänden herunterrinnt. Da beugen sich denn die verschiedenartigsten Tiere: Rind, Reh, Hirsch, Löwe, — ja selbst Menschen aus den Öffnungen der Fialen über die Strebepfeiler hinaus. In der Gestaltung dieser Wasserspeier konnten die mittelalterlichen Steinmetzen ihrer Phantasie, ihren grotesken und oft humorvollen Einfällen freien Lauf lassen. Zuweilen, etwa in Mühlhausen, findet man an dieser Stelle sogar obszöne Darstellungen: Mönche, die über Nonnen liegen, Teufel, die ihr Hinterteil entblößt nach außen kehren oder Umgang mit Hexen treiben und ähnliches mehr. In Naumburg geht es gemäßigter zu, aber auch nicht ohne komische Gestalten. Im übrigen sind die Naumburger Wasserspeier moderne, jedoch dem Ursprünglichen entsprechende Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert.

Ein Überblick über die außen sichtbaren Bauformen zeigte deutlich, daß diese dreischiffige, mit einem Querschiff und zwei Chören versehene Basilika alle Formmerkmale von der späten Romanik bis zur reifen Gotik aufweist. Noch deutlicher und vor allem besser ist diese Stilentwicklung im Inneren der Kirche zu beobachten. Wir wollen mit ihrer Betrachtung da beginnen, wo die ältesten Zeugnisse aus der Baugeschichte des Domes zu sehen sind. Sie finden sich im Mittelteil der Ostkrypta. Diese ist hallenförmig angelegt. Auffallend unterscheidet sich in ihr der mittlere Teil von der westlichen Vorhalle und vom Apsidenraum. Sind jene Teile der Krypta durch Bündelpfeiler (das sind Bündel von je vier Säulen,

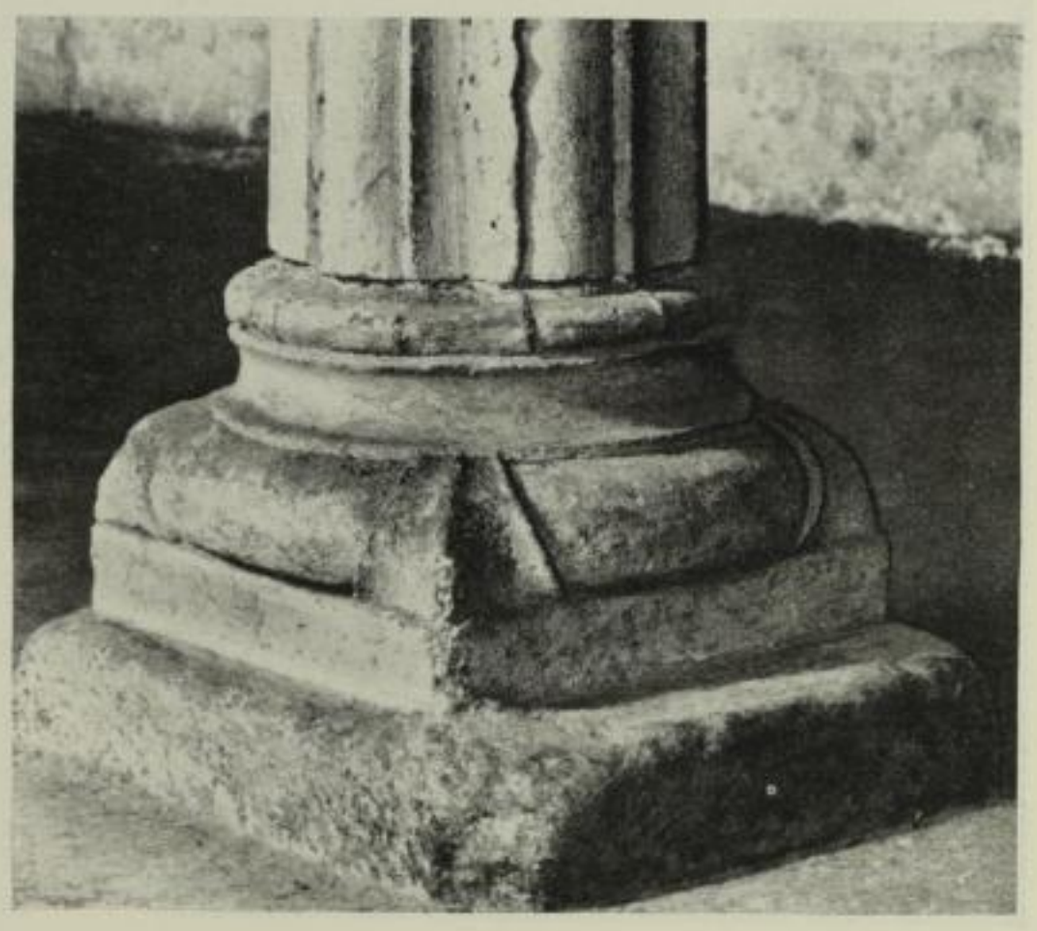


Rautenfenster am südlichen Querhausgiebel

Krypta. Kapitelle eines Bündelpfeilers aus dem Apsidenraum

die sich um einen runden oder prismatischen Kern schließen) gestützt, so werden die mittleren Kreuzgewölbe von einzelnen Säulen getragen. Das ist ein augenfälliger Unterschied. Er weist auf die verschiedene Bauzeit der einzelnen Bauteile hin. Die Stilkritik, der Vergleich ornamentaler Formen an den Säulen mit solchen an anderen Bauwerken, läßt Schlüsse auf die Entstehungszeit des mittleren und zugleich ältesten Teils der Krypta zu. Schon die einfachen Eckhülsen an den Säulenbasen des Mitteltraktes lassen eine frühe Entstehung erkennen. Sie haben hier die Aufgabe, den Übergang von der attischen Basis zur Grundplatte der Säule zu vermitteln. Bei den späteren Bündelpfeilern befinden sich an dieser Stelle reicher geformte Blätter oder Knollen. Die verschiedenartig verzierten oder kannelierten Säulenschäfte und die mit bewegten Palmettenwedeln überdeckten Würfelkapitelle im mittleren Teil der Ostkrypta sind der Formenwelt der Bauschule von Königslutter verwandt. Die Steinmetzen dieses niedersächsischen Klosters schufen in der Mitte und der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einen Ornamentstil, der in weitem Umkreis als vorbildlich empfunden und nachgeahmt wurde. Eigentümlicherweise ist in Naumburg nur die eine Variante dieser Kapitellornamentik zu finden, die auf deutsche Traditionen zurückgeht: das Palmettenwürfelkapitell. An das Palmettenfächerkapitell und das korinthische Kapitell, beides italienisierende Formen der Königslutterschule, erinnern in Naumburg nicht einmal Andeutungen.

Oben: Basis eines Bündelpfeilers im jüngeren Teil der Krypta
Unten: Basis einer Säule im älteren Teil der Krypta



Den Säulen der Krypta sind solche im Refektorium des ehemaligen Klosters zu Ilsenburg am nächsten verwandt. Hier wie dort sind die Säulenschäfte reich verziert und die Palmetten der Kapitelle von Diamantbändern durchflochten. Die Naumburger Säulen sind wahrscheinlich etwas später als die Ilsenburger entstanden. Ihr Ornament ist bewegter und weist ein tiefes Relief auf. Da wir genaue Kunde von der Erbauung des Ilsenburger Refektoriums haben, ist es nun auch möglich, die ungefähre Entstehungszeit des mittleren Kryptateils in Naumburg anzu-

Oben: Kapitell im Refektorium des Klosters Ilsenburg
Unten: Ilsenburg, Refektorium des Klosters

geben. Für Ilsenburg wird der Abt Sigebodo in Urkunden als Bauherr erwähnt. Er starb 1161. Das Refektorium ist mit ziemlicher Sicherheit in das beginnende sechste Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu setzen. Früher wirkte sich der Einfluß der Bauschule von Königslutter noch nicht aus, wurde doch der vorbildliche Kreuzgang der Stiftskirche zu Königslutter um 1150 errichtet. Das alles erlaubt, als ungefähre Entstehungszeit des mittleren Teils der Naumburger Ostkrypta die Jahre um 1160 zu nennen.

Die Kapitelle in den anderen Teilen der Krypta sind denen der Kirchenschiffpfeiler sehr ähnlich. Ihre Grundform ist die eines Kelchblocks. So nennt man Kapitellformen, bei denen auf einem kelchartig gebildeten Teil eine rechtwinklige Platte aufliegt und auf diese Weise der Übergang von einem kreisrunden zu einem winkligen, meist quadratischen Querschnitt vermittelt wird. In der Krypta zu Naumburg wird die Grundform der Kapitelle durch eine Ranken- und Palmettenornamentik aufgelockert. Die hier vorhandene Form des Kelchblockkapitells geht entwicklungsgeschichtlich auf Vorbilder im Rheinland zurück; dort wurde das bewegte Kelchblockkapitell zuerst ausgebildet. Ein sehr verwandtes Kapitell war in der Kirche St. Gereon zu Köln vorhanden[5].

Diese Beobachtungen lassen den Schluß zu, daß die von der älteren Kirche in den Neubau übernommene Krypta, die wiederum nicht zu den ältesten Teilen des alten Domes gehört hatte, bei Beginn des neuen Baues um 1200 nach Osten und Westen erweitert wurde. Wer also hier seinen Rundgang durch den Dom beginnt, überspringt, wenn er vom Mittelteil in die Vorhalle der Krypta und von da in das Langhaus geht, einen Zeitraum von rund sechzig Jahren.

Obwohl der Naumburger Dom seiner Entstehungszeit nach bereits der frühesten deutschen Gotik angehört, täuschen auch die

Säulenkapitell im älteren Teil der Krypta

Gewändeteil des südöstlichen Hauptportals

stumpfen Spitzbogen der Langhausarkaden nicht über den massenbetonten Charakter des Gebäudes hinweg. Die Gotik löste am Bauwerk die Wand soweit als möglich auf, übertrug den Schub der Gewölbe auf Strebepfeiler und schuf in den Diensten aufstrebende Kraftlinien. Die Baukunst der Romanik ist charakterisiert durch große Wandflächen und ein schweres Pfeilersystem. Wenn man den Naumburger mit dem Magdeburger Dom vergleicht, so mutet uns der Naumburger Bau recht altertümlich an, obwohl er gleichzeitig mit den östlichen Teilen des Magdeburger Doms errichtet wurde. Diese stilistische Rückständigkeit ist durchaus erklärbar. Hier zeigt sich das Walten großer Vorbilder. Der Magdeburger Dom schließt sich an die klassischen gotischen Bauten Frankreichs und ihre Chöre mit Umgang an, wie sie in Reims und in Paris (Kathedrale Notre Dame) zu finden sind. Naumburg aber übernimmt wichtige Details der Grund- und Aufrißformen, die Viertürmigkeit, die eigenartige Durchbrechung der Türme und deren Ecktabernakel von Bamberg. Und auch das Vorbild der eigentümlichen Bamberger Türme ist bekannt. Es befindet sich in Laon. Die Kathedrale dieser Stadt hat mit ihren Formen die deutsche Baukunst des 13. Jahrhunderts stark beeinflußt. Der Unterschied zwischen Laon und Reims ist ein gleicher wie der zwischen Naumburg und Magdeburg. In Laon und Naumburg ist den frühgotischen Formen zum Trotz noch die Wand da, gibt es noch Horizontalen, lastet der Bau wuchtig auf seiner Grundfläche. Laon ist gegenüber Reims ebenso altertümlich wie Naumburg gegenüber Magdeburg. Gleichzeitiges muß nicht immer gleichartig sein. Das allgewaltige Vorbild ist in einem solchen Falle fast immer für Stil und Form bestimmend.

Langhaus, Vierungspfeiler

Bezeichnend für die spätromanische Gesinnung des Naumburger Baumeisters ist die Vorliebe für das Abstufen der Mauerflächen und das Gegeneinandersetzen von rechtflächigen und runden Bauelementen. Das im Südosten gelegene Hauptportal der Kirche besitzt ein rechtwinklig abgestuftes Gewände. Auch die Arkaden des Langhauses sind zweifach abgestuft. Die rechteckigen Pfeiler haben halbrunde Vorlagen. Die östlichen Kompartimente (abgeteilte Felder, Bauteile) des Langhauses und die Seitenschiffe zeigen einfache romanische Kreuzgratgewölbe. Nur das westlichste Mittelschiffjoch weist einfache Kreuz-

Langhaus, Vierungspfeiler

rippengewölbe auf. Es wirkt wie eine Überleitung zu dem gotischen Westchor, dessen einzelne Teile mit größter Klarheit voneinander abgegrenzt sind, so daß er hierdurch und durch die sparsame Verwendung der Schmuckformen sehr ausgewogen erscheint. In Fensterhöhe ist er von einem Laufgang umzogen, zu dem man vom Lettner, auf den zwei Wendeltreppen führen, gelangen kann. Der Laufgang und die in seiner Höhe aufgestellten Stifter geben dem Chor in seiner Höhenausdehnung eine Dreizonigkeit. Sie scheint in ein bestimmtes Verhältnis zum Maß des Menschen gebracht worden zu sein.

Mehr noch als außen lohnt im Inneren der Kirche die Betrachtung der Ornamentik. Sie nimmt, wie das im Mittelalter ganz allgemein war, eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Architektur und Bauplastik ein. In der deutschen Romanik kommt ihr sogar gegenüber der reinen Plastik eine Vorrangstellung zu. An bedeutenden Kirchen, wie etwa dem Quedlinburger Dom, war die Bauornamentik oft der einzige bildhauerische Schmuck, denn die Quedlinburger Äbtissinnengräber gehören als Erinnerungssteine, die zudem in den Boden eingelassen waren, einer späteren Zeit an.

Die mittelalterliche Bauornamentik ist besonders interessant, weil die Bauherren den Steinmetzen offenbar nur selten ein ikonographisches Programm vorschrieben. Ihrem Gestaltungsdrang waren kaum Fesseln angelegt. Dabei wurde die Bauornamentik an mittelalterlichen Kirchen jedoch nicht willkürlich angebracht, sondern an besonderen Gelenkpunkten der Architektur. Sie war ein Mittel zur vertikalen Gliederung des Bauwerks. Am Außenbau waren die Zonen unter dem Dachansatz besondere Reizstellen, daneben die Giebel und an der Dachtraufe die Wasserspeier. Im Inneren waren es besonders die Säulenkapitelle und Pfeilerkämpfer, die als struktiv wichtige Zonen durch Schmuck betont wurden.

Die Ornamentik im Langhaus des Naumburger Doms ist sehr einheitlich. Es handelt sich um Kelchblockkapitelle, die in einer oder zwei übereinander liegenden Zonen mit Blättern oder Ranken geschmückt sind. Für ihre Zeit sind sie nicht sehr entwickelt. Offenbar schufen sie ältere, konservative Meister. Daraus erklärt sich ihre »Glattheit« und akademische Kühle. Die Formen dieser Kapitelle wurden aus dem Rheinland übernommen. Verwandte Kapitelle gibt es allerdings auch in der Umgebung von Naum-

Blick vom Ostchor in die Gewölbe des Mittelschiffes

Blick vom Westchor in die Gewölbe des Mittelschiffes

Kapitellgruppe der Westlettnerfront (Beifuß)

burg, so in der Doppelkapelle auf der Neuenburg zu Freyburg an der Unstrut, in Schulpforta und in Talbürgel. Insgesamt sind diese rankengeschmückten Kelchblockkapitelle die stilistisch spätesten Formen der Romanik. Ihr Abstand zu den naturalistischen Kapitellen des Westlettners ist daher entwicklungsgeschichtlich nicht so groß, wie es auf den ersten Blick scheinen will.

Die Westlettnerornamentik gehört zu dem Schönsten, was die frühe Gotik auf diesem Gebiet geschaffen hat. Sie erfreut sich nicht zu Unrecht fast derselben Popularität wie die Stifterfiguren im Westchor. Heimische Kräuter, Pflanzen- und Baumblätter waren die Vorbilder. Die Pflanzenformen an den Kapitellen sind botanisch identifizierbar. Man findet neben Weinlaub Haselnußblätter und -früchte, neben Hahnenfuß Lerchensporn und Beifuß. Die einzelnen Blätter scheinen fast vollkommen vom Grunde gelöst zu sein. Ihre räumlich plastische Wirkung wird durch die tiefe Aushöhlung des Grundes erreicht. Eine so weitgehende Naturnähe ist kaum in der statuarischen Plastik, erst recht nicht in der Wand- und Buchmalerei jener Zeit zu bemerken.

Auch diese naturalistische Blattornamentik geht auf französische Formen zurück. Die Sainte-Chapelle in Paris, die Kathedrale in Amiens und die Reimser Baukunst zeigen auf Naumburg hinweisende frühere Stufen der Entwicklung. Aber in Naumburg übertreffen die Kapitelle des Westlettners in ihrer Naturnähe die französischen Vorbilder. Nun versteht man ja unter einem Ornament an sich die Stilisierung

eines Naturvorbildes oder eine freie Formerfindung. Tritt ein so reiner Naturalismus in der ornamentalen Gestaltung wie in Naumburg auf, so kann das nur ein kurzer Höhepunkt in der Entwicklung sein, ein Endpunkt vorangegangener Bestrebungen. Es ist darum eine natürliche Erscheinung, daß schon in den Nachfolgebauten Naumburgs, wie etwa im Meißner Dom, oder im Ostchor des Naumburger Domes selbst die Kapitellornamente gegenüber denen des Westlettners erstarrt sind und ihre natürliche Leichtigkeit verloren haben. Selbst am Westlettner läßt sich eine zeitliche und damit stilistische Weiterbildung erkennen. Gegenüber locker geordneten Blättern an älteren Kapitellen sind an jüngeren die Rippen bereits als Grate ausgebildet und tendieren zur Ornamentalisierung.

Obwohl die üppige Natürlichkeit das Hauptkennzeichen der Westlettnerornamentik ist, darf diese nicht über die strenge Anordnung der Einzelformen, der Pflanzenbüschel und Blätter, hinwegtäuschen. Fast durchweg ist eine Zweizonigkeit eingehalten. Am Beifußkapitell werden die einheimischen Blattformen nach der traditionellen Gewohnheit wie Palmetten oder Akanthus geordnet. In zwei Stufen steigen die Blätter vom Grunde auf, der obere Teil des Blattes kippt an den Ecken jeweils nach unten zurück. Auf diese Weise wird eine verhältnismäßig geschlossene Umrißform erkennbar. Ja erst durch die an solchen Beispielen deutlich werdende Ordnung werden die naturalistischen Formen zu Kunstformen erhoben, die ihre schönste Bestätigung in den mit dem bloßen Auge leider nur eben erkennbaren Schlußsteinen des Westchores finden.

CHARAKTER UND EIGENTÜMLICHKEIT DER SÄCHSISCHEN KUNSTLANDSCHAFT IM 12. UND 13. JAHRHUNDERT

In der mittelalterlichen deutschen Kunst steht der Stifterchor des Naumburger Domes einmalig da. Beispiellos ist nicht nur der Plan, Stifterfiguren in feierlicher Versammlung in einem Chorhause unterzubringen, sondern auch die unmittelbare, realistische Formung der Plastiken, ihre »Natürlichkeit«. Angesichts der Tatsache, daß der Schöpfer dieser Kunstwerke auf seinen Wanderungen die französische Plastik kennengelernt hatte, erscheint uns die Frage wichtig, ob die außergewöhnlichen und charakteristischen Merkmale der Kunst des Meisters fremdes Gut sind oder ob sie sich erst auf dem kulturell und künstlerisch fruchtbaren Boden Sachsens entwickelt haben.

Sachsen — darunter darf man für jene Zeit nicht das verstehen, was wir heute unter diesem Namen kennen, den kleinen Raum in Mitteldeutschland. Zur Zeit der Staufer war Sachsen ein Herzogtum, das von der Küste der Nordsee an der Ostsee entlang bis nach Stralsund, von da, die Elbe schneidend, bis an den Thüringer Wald, nach Westen aber bis zum Rheinischen Schiefergebirge und weiter nördlich bis an das niederländische Friesland reichte. Dieses hochmittelalterliche Sachsen war für die Ausbildung der deutschen Plastik und Baukunst in romanischer Zeit von entscheidender Bedeutung. Innerhalb seiner Grenzen vollzog sich an vielen Kunstformen eine durchaus eigenwillige Entwicklung, für welche die große räumliche Entfernung zu Frankreich und Italien förderlich war. Die Plastik der spätesten Romanik in Sachsen weist Merkmale auf, die sie deutlich von der gleichzeitigen Plastik im übrigen Deutschland, darüber hinaus in ganz Europa, abhebt, sie vor dieser auszeichnet. Die sächsische Plastik war früh von einer großen Bewegtheit und Ausdrucksstärke der Gesichter. Ihre Schöpfer besaßen einen ausgeprägten Sinn für die Wirklichkeit. Welche Ausdruckskraft finden wir in den Gesichtern der Apostel an den Chorschranken zu Halberstadt! Diese Individualisierung — auch am Bronzegrabmal des Bischofs Wichmann in Magdeburg können wir sie beobachten — ist eine in der Zeit um und nach 1200 spezifisch niedersächsische Eigenheit.

Schauen wir uns nach den möglichen Vorbildern um, die den Bischof veranlaßt haben können, am Naumburger Dom einen besonderen Chor mit lebensgroßen Standbildern der Stifter errichten zu lassen! Literarisch ist bezeugt, daß es im Mittelalter, und sicher auch schon im 12. Jahrhundert, große Wandteppiche mit eingewebten Stifterfiguren gab, die bei besonderen Feierlichkeiten zur Gebetsverbrüderung im Chor der Kirche aufgehängt wurden (Küas). Es könnte im Sinne des Bauherrn gelegen haben, an Stelle einer solchen vorübergehenden Ausschmückung des Chores eine dauernde in monumentaler Weise errichten zu lassen. Ständig sichtbare Stifterbildnisse im Inneren der Kirche sind im 12. und 13. Jahrhundert in Deutschland nahezu unbekannt. Außerhalb des Kirchenraumes waren sie aber bereits im 12. Jahrhundert nicht außergewöhnlich. Besonders häufig finden sich Stifterbilder an Portalen, so in

Doppelkapelle zu Landsberg, Kapitell mit Stifterfiguren

St. Emmeram zu Regensburg, wo am Portal ein Rundbild des Abtes Reginward angebracht ist. An den Portalgewänden der Klosterkirche zu Andlau sind gleich eine Anzahl von Stiftern zu sehen, und am Domportal zu Freising erkennt man Kaiser Barbarossa neben dem Bischof Albert. Auch in Bamberg findet man solche Stifterbildnisse. In den Bogenfeldern der Portale werden sie in romanischer Zeit besonders häufig untergebracht. Nur einige Beispiele seien erwähnt: die Galluspforte in Basel, das alte Südportal in Worms, die Kirche auf dem Münzenberg in Quedlinburg. Stifterbildnisse, die im Inneren der Kirche angebracht sind, können wir nur an zwei Bauten nachweisen, die beide bezeichnenderweise in den sächsischen Grenzmarken liegen. Unbeachtet war bisher die Darstellung eines Stifterpaares an einem Kapitell der Doppelkapelle zu Landsberg, der Burgkapelle einer Markgrafschaft, die zu dem Besitz der Wettiner gehörte. Aus diesem Geschlecht stammte ja auch der letzte Bauherr des Naumburger Domes, Bischof Dietrich.

Im Untergeschoß der Doppelkapelle zu Landsberg befindet sich in der Nordarkade des ersten Joches ein Säulenkapitell, das an der dem Mittelschiff zugekehrten Seite an den Ecken mit je einer Halbfigur besetzt ist. Diese beiden Eckfiguren, ein Mann und eine Frau, zeichnen sich durch kostbare Kleidung und reiche Haartracht aus. Der Mann besitzt einen langen zweiteiligen Bart und einen verzierten Gürtel. Zweifellos handelt es sich bei ihnen um das Stifterpaar, um Dietrich III. von Landsberg, den Bauherrn der Burgkapelle, und seine Gemahlin. Unseres Wissens wird hier zum erstenmal, wenn auch noch in sehr zurückhaltender Weise, ein Stifterpaar im Inneren eines Gotteshauses dargestellt. Man muß natürlich dabei bedenken, daß für eine Burg und die dazugehörige Kapelle der Erbauer viel wichtiger war als die weltlichen Stifter für einen bischöflichen Dom oder eine Klosterkirche. Die Landsberger Burg ist gegen 1180 entstanden. Ungefähr vierzig Jahre später wird die Nordwand der Hecklinger Kirche mit einer Reihe aus Sandstein gemeißelter Köpfe ausgestattet. Jeder dieser Köpfe weist besondere typisierende Merkmale auf. Zwei sind mit Kronen geschmückt. Auch hier handelt es sich, wie schon Werner Schubart[6] erkannt hat, wahrscheinlich um die königlichen und gräflichen Mitstifter des Klosters.

Wir müssen noch eine Erklärung dafür suchen, weshalb gerade in Sachsen Stifterbildnisse an so bedeutsamer Stelle in das Kirchengebäude Aufnahme fanden.

In Deutschland war nach dem Tode Friedrich Barbarossas (1190) die kaiserliche Macht stark zurückgegangen. Die Geistlichkeit gewann gegenüber den weltlichen Fürsten zunehmend an Selbständigkeit. In den Grenzmarken jedoch, die in ständiger Bedrohung durch die ihr Land verteidigenden Slawen lebten, mußte sich die Kirche aus Sicherheitsgründen eng an die Markgrafen anschließen. Es ist kaum verwunderlich, daß die weltlichen Fürsten in diesem Grenzland mit größerem Selbstbewußtsein auftraten und auch in den Kirchen als Stifter höhere Ehrung fanden als die Fürsten in anderen Gegenden Deutschlands. Diese Tatsache erklärt bis zu einem gewissen Grade, warum auch im Naumburger Dom Stifterfiguren aufgestellt wurden. Ein weiterer Anlaß mag gewesen sein, daß sich Naumburg in den Jahren nach 1230 gegen die Ansprüche von Zeitz zu wehren hatte, das die Würde einer Bischofsstadt wieder zurückerhalten wollte. Die Zeitzer Kirche war von Otto I. gestiftet worden, einer historisch bedeutsamen Persönlichkeit. Naumburg hatte keine so erlauchten Namen in seiner Tradition, aber man wollte durch eine große Zahl von Stiftern und eine besonders aufwendige Ehrung für sie den Rang der eigenen Kirche unterstreichen. Dabei konnte man auf einer gewissen Tradition fußen.

Die erwähnten Beispiele zeigen, daß der Naumburger Meister, als er nach Naumburg und damit in ein an Sachsen grenzendes Gebiet kam, bestimmte, der Landschaft eigene künstlerische Gepflogenheiten vorfand. Es ist wahrscheinlich, daß die Auftraggeber, bei aller Freiheit, die sie ihm ließen, doch erwarteten, daß er sich nicht vollständig über die örtlichen Traditionen hinwegsetzte. Eine Auseinandersetzung mit ihren Merkmalen mußte den Künstler sogar reizen.

In der niedersächsischen Bauornamentik lebten über Jahrhunderte hinweg gleichzeitig und nebeneinander zwei grundverschiedene Entwicklungslinien, die geradezu einer Synthese harrten. Die eine von ihnen tendierte zu einer lebendigen, vegetabilen und in der Spätzeit naturalistischen Gestaltung. Die Naumburger Ostkrypta bietet dafür das Beispiel. Die andere bevorzugte kristalline und geometrische Formen, wie in den struktiven Teilen der Kirchen zu Gandersheim, Paulinzella und Frose. Die niedersächsische Bauornamentik der ersten Richtung überragt an Naturbeobachtung und Lebendigkeit mit ihren besten Werken den Bauschmuck in anderen Teilen Deutschlands. Einige Kapitelle in Hamersleben und Hecklingen behaupten diese Überlegenheit sogar gegenüber der französischen Ornamentik. Vielleicht könnte man in den Naumburger Skulpturen eine Synthese dieser beiden Gestaltungsweisen sehen, die Vereinigung von Monumentalität mit dem Streben zur Natürlichkeit. Es scheint uns durchaus berechtigt, die Bauornamentik in so nahe Beziehung zur Plastik zu setzen, bestand doch in romanischer Zeit, bis zu den Naumburger Stifterfiguren hin, keine absolute Trennung von Bauornamentik und Plastik und stehen doch selbst die Naumburger Stifterfiguren noch im Mauerverband. Im 12. Jahrhundert ist die deutsche Bauornamentik sogar der eben erst entstandenen Bauplastik qualitativ überlegen. Noch für das 13. Jahrhundert ist eine Arbeitsteilung zwischen Ornamentsteinmetzen und solchen für Skulpturen nicht nachzuweisen.

In diese künstlerische Formenwelt wurde der Naumburger Meister hineinberufen. Mit ihr mußte er, der Erfahrung und Erlebtes aus dem Westen mitbrachte, sich auseinandersetzen. Er tat es so gründlich, daß etwas Einmaliges und Außerordentliches daraus erwuchs, von dem nach siebenhundert Jahren noch immer die Menschen beeindruckt und erschüttert werden.

DAS MITTELALTERLICHE BAUWESEN UND SEIN EINFLUSS AUF DIE AUSBILDUNG KÜNSTLERISCHER PERSÖNLICHKEITEN

Wir haben keinen Namen für den Naumburger Meister. Wir wissen nichts Genaues vom Leben dessen, der im Westchor von Naumburg ein Zeugnis vom künstlerischen Empfinden seiner Zeit ablegte, dem in der deutschen Kunst nicht leicht etwas Ebenbürtiges zur Seite gestellt werden kann. Zweifellos ist ihm in seiner Zeit ein Ruf vorausgegangen, der den Bauherren die Wahl des Künstlers leicht machte. Dennoch ist es kein Zufall, daß in keiner Akte und nirgendwo an seinem Werk ein Name genannt wird. In jener Zeit war die künstlerische Leistung ein Dienst an Gott, und der Name des einzelnen Künstlers trat bescheiden hinter dieser Dienstleistung zurück. Uns ist es überlassen, unter den Kunstwerken jener Zeit die persönliche Handschrift eines einzelnen herauszulesen und so Weg und Werk einer überragenden Persönlichkeit zu verfolgen.

Niemals konnte ein Mensch alleine die riesige manuelle Arbeit leisten, die im Westchor von Naumburg zu bewältigen war. Es bedurfte dazu vieler Hände, die Hammer und Meißel führten, und noch größer als die Leistung eines einzelnen ist die dort belegte Tatsache, daß das Werk vieler, das Werk eines künstlerischen Kollektivs, so den Stempel des Einheitlichen, den Charakter einer zusammenfassenden und überragenden Künstlerpersönlichkeit trägt, daß es nur der Erfahrung des Fachgelehrten möglich ist, mühsam hie und da verschiedene ausführende Hände zu unterscheiden. Mit Recht führen wir diese kollektive Leistung auf den Genius eines einzelnen zurück, auf den uns unbekannten Naumburger Meister.

Man wird die Leistung, die dieser Künstler in Naumburg vollbrachte, am besten würdigen können, wenn man einiges über die Art und Weise hört, in der im Mittelalter große Bauten und die in ihnen enthaltenen Kunstwerke errichtet wurden. Anfänglich wurden die Kirchen unter der Leitung von Mönchen gebaut. Je mehr aber die Städte wuchsen, um so mehr drang auch das Laienelement in das kirchliche Bauwesen ein. Die Laien schufen ihre eigene Organisation in den außerhalb der Zunftorganisationen stehenden »Hütten«. Zwar ist der Begriff der »Bauhütte« für die früheste Zeit nicht belegt. Als Organisationsform tritt sie erstmalig im 13. Jahrhundert auf. Doch muß sie schon einige Zeit vor den frühesten Nachrichten, die wir haben, entstanden sein. Man spricht in den »Prager Wochenrechnungen« nur von einer »Hütte« oder »Steinhütte«, von einer »hutta lapicida«. Der Begriff »Hütte« mag sich aus der noch heute geübten Gewohnheit der Bauleute abgeleitet haben, da, wo sie bauen, eine Hütte zu errichten, einen gezimmerten oder gemauerten Schuppen, der als Aufenthalts- und Arbeitsraum dient und auch die Werkgeräte enthält. Das Wort »Bauhütte« kam erst im 19. Jahrhundert auf und wurde zur Unterscheidung von der rein technischen Bezeichnung »Hütte am Bauplatz« für den Begriff der Steinmetzbruderschaft angewandt. Der heute übliche Name »Bauhütte« bezeichnet also die Organisationsform der mittelalterlichen Bauleute, der Steinmetzen.

Die umfangreichste Bautätigkeit regte sich im Mittelalter auf dem Gebiet des Kirchenbaues. Das brachte viele Handwerker für lange Zeit in engen Kontakt und verband sie zu einer Werkstattgemeinschaft. Dabei mußte eine Teilung und Ordnung der Arbeit, eine bestimmte Form des Baubetriebes, gefunden werden, die eine reibungslose Abfolge des Bauens garantierte, die Ausbildung der Steinmetzen regelte und Art und Weise der Lohnzahlung festsetzte. Die notwendige Ordnung ergab sich zwangsläufig, wenn an einem Bau die »Hütte« errichtet wurde und viele Menschen zur gleichen Tätigkeit zusammenkamen. Sie hatte Dauer, solange die »Hütte« bestand, die Arbeit fortging. Sie löste sich auf, sobald die »Hütte« abgerissen wurde, wenn, was oft eintrat, kein Geld für den Fortgang der Bauarbeiten vorhanden oder der Bau vollendet war. Dann schlossen sich die Steinmetzen zu kleinen Gruppen zusammen, gingen auf Wanderschaft und sahen sich nach neuer Arbeit um. Bei besonders gut ausgebildeten Handwerkern kamen aber auch Einzelwanderungen vor. Alle nahmen sie von ihrem letzten Arbeitsplatz die dort erworbene Erfahrung und Fertigkeit mit. Je länger sie an einem Bau unter einer leitenden Hand vereinigt gewesen waren, um so stärker wurden die besonderen Gewohnheiten dieser »Hütte«, Gewohnheiten, die von Wandernden weitergegeben wurden und in den weiten Landen die Tätigkeit neu entstehender Hütten befruchteten.

Einige alte Steinmetzordnungen sind uns noch erhalten, so die Pariser vom Jahre 1258, die Trierer vom Jahre 1397 und einige andere, die aber, weil sie später entstanden, für die Betrachtung unserer Zeit nicht von gleicher Bedeutung sind. Durch sie wissen wir, daß jeder Steinmetz, der Mitglied einer Bruderschaft werden wollte, geloben mußte, ihre Artikel streng einzuhalten.

Diese Artikel hatten während der Blütezeit des Hüttenwesens nur lokale Bedeutung. Sie galten am Arbeitsplatz. Erst die Regensburger Steinmetzordnung vom Jahre 1495 wurde durch Übereinkunft eine alleinige und das ganze damalige Reichsgebiet umfassende Regel. Aber sie war wohl nur ein später Versuch, dem inzwischen eingetretenen Verfall des Steinmetzhandwerks entgegenzutreten.

Für die Wirkungszeit des Naumburger Meisters haben wir uns keine einheitlichen Satzungen vorzustellen. Von Hütte zu Hütte waren sie gleich, soweit es der überall ähnliche Arbeitsablauf verlangte. Sie waren unterschiedlich je nachdem, wie Charakter und Eigenart der Landschaft und des einzelnen Bauwerkes es bedingten. Aber auch schon zur Zeit des Naumburger Meisters waren alle beruflichen Fragen der Ausbildung festgelegt. So wie die Hüttenordnung die Ausbildung des Steinmetzen vorschrieb, haben wir uns auch den Weg des Naumburger Meisters vorzustellen. Am Anfang jeder »Beherrschung« steht das »Dienen«. Lernen und Dienen standen sich im Mittelalter als Begriffe näher als heute. Dienen bedeutete in dieser Zeit das gleiche wie lernen. Diese Übereinstimmung der Begriffe, die sich aus den Gewohnheiten des höfischen Lebens ableitete, wurde auf das gesamte gesellschaftliche Leben der Zeit übertragen. Der junge Adelige mußte, ehe er zum Ritter wurde, bei einem Standesgenossen dienen. Er machte seine Lehrzeit durch, die ihm höfische Sitten und ritterliches Verhalten beibrachte. So diente auch der junge Steinmetz fünf Jahre lang, um zu lernen; zuerst bei einem Maurer, um das Setzen der Werkstücke zu üben, dann bei einem Steinmetzmeister, der ihm das Profilieren von Werkstücken beibrachte. Hier erwarb er sich auch Kenntnisse im Zuschlagen von geringeren dekorativen Stücken. Nach diesen fünf Jahren wurde er Geselle. Jetzt entschieden seine Neigungen über die weitere Ausbildung. Lagen sie mehr auf bautechnischem Gebiet, dem Gewölbebau zum Beispiel, dann mußte er noch ein Jahr lernen. Meist folgte auf diese Zeit eine einjährige Wanderschaft. Wer aber sein bildnerisches Können vervollkommnen wollte und konnte, wer mehr schaffen wollte als einfache Profilierungen und dekorative

Werkstücke, der mußte noch weitere zwei Jahre bei seinem Meister bleiben. Er wurde unter den Steinmetzen am weitesten spezialisiert. Innerhalb der »Hütte« stellte er, den man erst in späteren Jahrhunderten einen »Bildhauer« nannte, das beweglichste Element dar. Er war am freizügigsten und wanderte wohl am häufigsten alleine. Aber auch er war in erster Linie Handwerker. Nur hatte er sich auf Grund seiner Leistungen und Fähigkeiten auf einen bestimmten Zweig der Bautätigkeit spezialisiert.

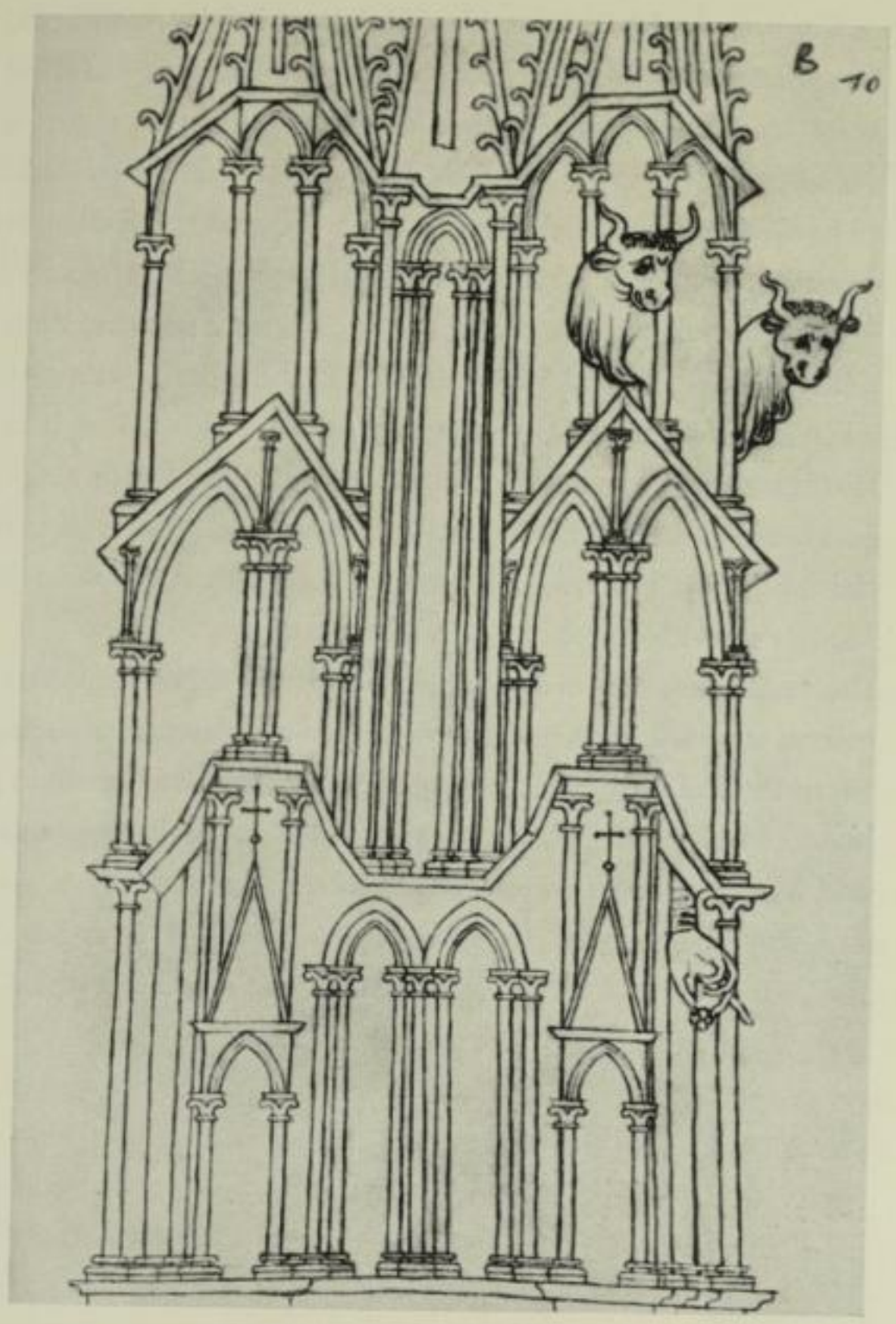
Der Mann, der alle Bautätigkeit zusammenfaßte, lenkte und leitete, war der Bau- oder Werkmeister, der »magister operis«. Er mußte jedem seine Arbeit vormachen können, mußte in allen Fertigkeiten bewandert sein. Er mußte die Wölbungstechnik beherrschen, das wichtigste Problem mittelalterlicher Bauten, und Bilder in den Stein hauen können. Auf eine fünfjährige Tätigkeit bei einem Steinmetzmeister folgte für ihn die Übung im Gewölbebau und die Spezialisierung zu dem, was wir »Bildhauer« nennen. Dann blieb er weiter bei seinem Meister, um das Entwerfen von Bauplänen zu erlernen, das »Visieren«. Dort lernte er auch das Formschneiden, das Schneiden der Stücke, nach denen die Gesellen die Profile der Werkstücke arbeiten mußten. Erst wenn der so Herangebildete alle diese Fertigkeiten beherrschte, konnte er Werkmeister werden. Solche waren dann fast nur noch als leitende Architekten tätig, und vor allem in späterer Zeit lieferten sie kaum noch eigene plastische Arbeiten. Sie waren durch die rein architektonischen Aufgaben zu sehr in Anspruch genommen. Immer aber standen sie in einem engen Kontakt mit dem Bildhauer. In einigen Fällen aus früher Zeit, vielleicht auch bei dem Naumburger Westchor, waren wohl Architekt und Bildhauer eine Person.

Von der Tätigkeit der Werkmeister als Architekten, als Entwerfer von Bauplänen und sonstiger Vorlagen, die für den Bau benötigt wurden, ist uns nur wenig erhalten geblieben. Man zeichnete auf Pergament, und da dieses sehr kostbar war, wurde es, wenn man die Zeichnung nicht mehr benötigte, abgerieben, um es für neue Entwürfe verwenden zu können. Das bekannteste Zeugnis mittelalterlicher Bauzeichnungen ist das sogenannte »Bauhüttenbuch« des französischen Baumeisters Villard de Honnecourt, der um 1250 tätig war. Obwohl es nur zur Hälfte erhalten ist, gibt es doch einen Überblick über das, was ein mittelalterlicher Werkmeister alles zeichnete. Es enthält über 300 Federzeichnungen auf Pergamentblättern: Grundrisse, Aufrisse und architektonische Details von bereits vollendeten Bauten sowie Menschen und Tiere mit eingezeichneten Konstruktionslinien.

Mittelalterliches Bauwesen.
Miniatur aus der Gumbertusbibel (Erlangen), um 1190

Aus späteren Zeiten sind mehr Bauzeichnungen erhalten. Bei allen fällt

auf, daß nirgendwo die figürliche Plastik eingezeichnet ist. Die Standorte der Statuen sind nur durch Konsolen angedeutet. Daraus könnte man schließen, daß die Bildhauer für ihre Werkstücke besondere Blätter anfertigten, nach denen sie arbeiteten. Aber keine solche Zeichnung ist erhalten. In Magdeburg hat man ein Steinmodell gefunden, das eine der »törichten Jungfrauen« in reduziertem Maßstab darstellt. Sie ist nicht ganz vollendet, und so scheint die Annahme berechtigt, der Meister habe sie nur so weit ausgeführt, bis die Konzeption erkennbar war und er nach diesem Modell an die Ausführung der Großplastik gehen konnte. Eben auf Grund dieses Fundes ist man heute zu der Annahme gelangt, daß der Meister für die Großstatuen Steinmodelle schuf, die sowohl für die Werkstücke, die er selbst ausarbeitete, als auch für die von Gehilfen auszuführenden als Vorlage dienten. Vielleicht hat er nicht für jede Statue ein Modell entworfen, sondern nur für die besonders schwierigen, vielleicht auch entwarf er Zeichnungen mehrerer Ansichten, die dann maßstabgerecht in die verschiedenen Ebenen des Blockes eingetragen wurden. Das alles läßt sich vermuten und mag unterschiedlich gewesen sein.



Nachzeichnung eines der Westtürme der Kathedrale zu Laon, aus dem Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt, um 1240

Immerhin vermögen wir uns so für Naumburg ein Bild vom Vorgang des Werkens zu machen. Hier war es der uns unbekannte Meister, der Entwurf und Ausführung in seiner Hand vereinigte. Er fertigte die Zeichnungen und Modelle und verteilte vor Ausführung des Statuenzyklus die Arbeit. Jeder der Gesellen bekam ein seinem Können und seiner Veranlagung entsprechendes Stück zugewiesen. Die Hauptstatuen, die bedeutendsten und schwierigsten zugleich, behielt sich der Meister vor und arbeitete sie als Beispiel für alle Gehilfen, die sie immer wieder beschauten und betasteten. So fand eine ständige Fühlungnahme mit den Absichten des Meisters statt, so konnten die Gesellen die Manier des Meisters studieren, seine Art, eine Statue aufzubauen, das Gewand zu drapieren, die Falten als Stoff zu geben und den Ausdruck des Gesichts zu beleben. So wurden leitender Geist und ausführende Hände zu einer Einheit, deren Werk sich kaum in seine Faktoren aufgliedern läßt. Die Einheit bestand jedoch nicht darin, daß die Gesellen

zu Kopisten des Meisters wurden. Sie hatten bei der Ausführung der Details gewisse Freiheit und konnten ihre persönlichen Neigungen zum Ausdruck bringen. Auf diese Weise stand hinter jedem Werkstück ein Mensch mit seinem persönlichen Wollen und Können, geeint nur durch das größere Wollen und Können des Meisters. So war es möglich, daß auch das Werk des Gesellen Kunstwerk im besten Sinne wurde und nicht Gesellenwerk blieb. Daher rührt die große Variationsbreite in den uns bekannten Statuenzyklen und all den anderen zusammenhängenden plastischen Arbeiten, etwa den Portalen.

Wer die mittelalterliche Kunst bewundert, muß auch um diese Organisationsform der Arbeit wissen. Die Einheitlichkeit in der Vielgestaltigkeit und die große, kaum wieder erreichte Variationsfähigkeit bildnerischen Schaffens innerhalb eines gemeinsamen Stils läßt sich nur aus der Art und Weise mittelalterlichen Hüttenwesens verstehen. Nicht nur die figürliche Plastik zeigt die große, von einem Urheber ausgehende geistige Gemeinsamkeit. Bei bedeutenden Werkstätten ist in sie auch die dekorative Plastik einbezogen. Bei den Kapitellen und Schlußsteinen des Naumburger Westchores ist anzunehmen, daß der Naumburger Meister unmittelbar ihre Form bestimmte.

Dieser Steinmetz war den gleichen Weg gegangen wie jeder Steinmetz seiner Zeit. Er hatte gedient, gelernt und war gewandert. Ob in Gemeinschaft oder allein, wissen wir nicht. Vielleicht wanderte er zuerst durch Deutschland, gewiß aber war er in Frankreich, in jenem Land, das die Bildhauer im 13. Jahrhundert wie ein Magnet anzog, »... um in diesem damals modernsten Kunstland Europas durch Schauen und Mitarbeiten sich weiterzubilden[7]«.

DAS FRANZÖSISCHE VORBILD

Warum lernten im 13. Jahrhundert die deutschen Steinmetzen in Frankreich? Warum war Frankreich damals das Kunstland Europas, in das die Baumeister und Bildhauer zogen wie später die Maler nach Italien?

Zu einer Zeit, in der die deutschen Künstler noch dem romanischen Formgefühl folgten, hatte sich weiter westlich bereits eine künstlerische Ausdrucksform entwickelt, die wir »Gotik« nennen. Sie löste die starre, kubische Monumentalität des romanischen Bauwerks ab und schuf einen Richtungsbau, der wie ein lebendiger Organismus erschien. Die herbe Feierlichkeit romanischer Plastik machte der Eleganz höfischer Gebärden Platz. »Die Ausbildung von Stand- und Spielbein, entsprechender Kontrapost in der Armhaltung und in der Drehung und Biegung des Körpers ließen ein neues Ideal körperlicher Schönheit erkennen, die Harmonie körperlichen Gleichgewichts, die zugleich Ausdruck der Würde, des Sichzusammennehmens[8]« war.

Die Gotik hat mehrere Wandlungen durchgemacht. In ihrer Frühzeit, im 13. Jahrhundert, entsprach sie noch der hochfeudalen Periode, war sie die klassische Kunst der Blütezeit des Feudalismus. Ihre Werke standen fest auf der Erde und waren Ausdruck einer betont diesseitsfrohen Zeit.

Zuerst entfaltete die feudalistische Gesellschaft in Frankreich ihre Pracht. Dort wandelten sich darum die Formen der Kunst früher, und Frankreich wurde zum Lehrmeister für Deutschland, auch für den Meister von Naumburg.

Dieser Vorsprung Frankreichs hat nachweisbare Ursachen. Man sucht sie nicht vergeblich in den allgemeinen ökonomischen und politischen Verhältnissen. Im Unterschied zu Frankreich hatte sich in Deutschland der Feudalismus später entwickelt. Zum Deutschen Reich gehörte Italien, und die deutschen Herrscher sahen in Rom das Zentrum ihres Reiches. Deutschland war aus diesem Grunde noch kein nationales Gebilde. Hinzu kam, daß die einzelnen Landesteile voneinander isoliert waren, daß es kaum wirtschaftlichen Verkehr zwischen ihnen gab. Alles dies förderte die Zersplitterung in Deutschland. In Frankreich hingegen entstand auf der Basis des Lehenswesens eine starke zentrale Macht. Während nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in Deutschland die Territorialherren immer größere Rechte eroberten und der König nur der Erste unter Gleichen war, gelang dem französischen Königtum schon im 12. Jahrhundert die Überwindung der feudalen Anarchie. Diese für Handel und Gewerbe im Lande bedeutsame Tatsache führte das junge Bürgertum dem König zu; er stützte sich bewußt im Kampf gegen die nur auf ihre Rechte bedachten Territorialherren auf diese neue Klasse von Untertanen. Nicht zuletzt waren es die intensive wirtschaftliche Entwicklung, das Entstehen eines inneren Marktes und großer städtischer Zentren, die den Prozeß des politischen Zusammenschlusses in Frankreich begünstigten. Dabei hatte das

französische Königtum seine besondere und einigende Rolle besser verstanden als das deutsche. Es vertrat »die Ordnung in der Unordnung, die sich bildende Nation gegenüber der Zersplitterung in rebellische Vasallenstaaten[9] «.

Die Einigungsbestrebungen der französischen Könige berührten sich in gewisser Weise auch mit den Interessen der Kirche, denn deren überlokale Organisationsform wurde durch die häufigen Fehden der Feudalherren behindert. Sie bedurfte aus nüchternen Erwägungen des inneren Friedens, und da ein starkes Königtum diesen Frieden sicherte, war ihm die Kirche verbündet.

Während der deutsche König noch von einer Pfalz zur anderen wanderte, wurde der französische seßhaft, machte er Paris zu seiner Hauptstadt und verwaltete von zentraler Stelle aus das Land. Wichtiger noch war, daß er seinen Hof von den großen Feudalherren unabhängig zu machen wußte, indem er nicht sie, wie bis dahin in Frankreich und in Deutschland auch weiter üblich, sondern Beamte, die nicht an den Boden gebunden waren, zu seinen Höflingen machte. Mehr und mehr wurde die Hofhaltung des Königs für Inhalt und Form der Kultur des Landes bestimmend. Im Zentrum des Königsgutes, der Ile-de-France, entstanden die eleganten Formen der französischen Gotik. Von hier aus breiteten sie sich als die künstlerische Formensprache des höfischen Feudalismus aus. In jedem Zug dieser Kunst ließ sich eine Verfeinerung des Lebens verspüren. Höfische Haltung und Gebärde wurde betont und spiegelte sich in der Plastik wider. Der französische Adel war zu einer höheren Stufe vergeistigter und formbetonter Bildung aufgestiegen, war von reservierter Vornehmheit.

Anders verlief die geschichtliche Entwicklung in Deutschland. Weite Gebiete waren hinter der allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung zurückgeblieben. Es gab kein wirtschaftliches Zentrum, das, wie Paris für Frankreich, zur Basis königlicher Macht wurde. Während sich dort das Erbkönigtum durchsetzte, siegte in Deutschland das Wahlkönigtum, eine Ursache vieler Bürgerkriege und der Schwächung der Königsherrschaft. Die deutschen Expansionsbestrebungen nach Süden und Osten lenkten von der Festigung der zentralen Macht ab. Die deutschen Grundherren blieben an den Boden gebunden und trotz ihrer herrischen Manieren recht bäurisch, wie es sich auch in ihrer Kultur ausdrückte.

Doch auch in Deutschland drängte das Volk auf der Grundlage des Feudalismus zur Nation. Geistige Verwandtschaft strebt immer nach dem höher entwickelten Vorbild. Die reiche Entfaltung der feudalen Kultur in Frankreich mußte für die feudale Gesellschaft in Deutschland einen Anreiz bilden. Mönche, die in Frankreich ausgebildet worden waren, brachten ihre Kenntnisse über französische Bauten nach Deutschland, Bischöfe, die nach Frankreich gereist waren, ordneten den Bau von Kirchen nach dem französischen Vorbild an. Endlich waren es die Steinmetzen selbst, die sich in Frankreich ausbildeten und die Kenntnisse neuester Bauformen nach Deutschland trugen.

DER KÜNSTLERISCHE BILDUNGSGANG DES NAUMBURGER MEISTERS

Viele Vermutungen sind über die Herkunft des Naumburger Meisters ausgesprochen worden. Keine war beweiskräftig genug, um Endgültiges aussagen zu können. Eine aus der Gesamtschau der Kunst des 13. Jahrhunderts gewonnene Annahme, die besagt, daß der Naumburger Meister aus dem mitteldeutschen Raum, aus Obersachsen, hervorgegangen sei, verdient am meisten Beachtung, weil sich sehr wohl Verbindungen von der obersächsischen Plastik zu der von Naumburg knüpfen lassen. Die Meinung, daß der Meister der Freiberger »Goldenen Pforte« Lehrmeister des Naumburgers gewesen sei, ist daher nicht abwegig, sondern kann sehr viel dazu beitragen, das Problem der Herkunft des Meisters zu lösen.

Das im vorigen Kapitel Gesagte berücksichtigend, war es für die Forschung naheliegend, unter den plastischen Werken der französischen Kathedralen nach Spuren zu suchen, die auf Mitarbeit deutscher Kräfte deuteten, ja wenn möglich die Straßen zu bezeichnen vermochten, die unser Meister gezogen ist. Auch mußte man bemüht sein, unter der französischen Plastik Werke nachzuweisen, die das Schaffen deutscher Bildhauer beeinflußten. Man fand bald viele Anknüpfungspunkte. Leicht war es, eine eindeutige Beziehung zwischen Reims und Bamberg aufzudecken, schwieriger hingegen, solche Beziehungen zwischen französischen Werken und denen in Naumburg zu finden. Selbst heute noch, da man Anknüpfungspunkte kennt, ist man vorsichtig, weil man nie genau weiß, ob die Fährte auch die richtige ist. Es scheint Werke zu geben, die der Naumburger Meister in Frankreich geschaffen hat. Wenn sich aber die Skulpturen, die man als seine Frühwerke in Frankreich zu erkennen glaubt, als solche erweisen, dann erschließt sich ein großartiges Bild der Entwicklung unseres Meisters von seinen Anfängen bis zur höchsten Stufe seines Schaffens. Unter diesem Gesichtspunkt bitten wir das Nachfolgende zu lesen; als eine Möglichkeit, welche die Wissenschaft erwägen muß und die gewiß schon einige Beweiskraft hat.

Die Plastiken, die man als Frühwerke des Naumburger Meisters ansieht, heben sich durch ihre Eigenart von ihrer Umgebung ab. Es handelt sich um einige der Vierpaßreliefs, welche die Sockelzone der drei Portalgewände und den Fuß der Portalstrebepfeiler an der Westfassade der Kathedrale in Amiens umziehen. Jedes dieser Reliefs stellt eine Szene dar, die eine inhaltliche Beziehung zu dem über ihm stehenden Propheten hat.

Zum stilkritischen Vergleich genügt die Untersuchung des Reliefs, das zum Propheten Nahum gehört. Auf ihm ist ein Jüngling dargestellt, der drei Männer eilenden Schrittes aus der brennenden Stadt Ninive führt. Die Gestalten, die den Vierpaß gedrängt füllen, sind so geordnet, daß sich eine Zweischichtigkeit der Reliefzone anbahnt, wie sie später im Mainzer Lettnerrelief rein ausgeprägt erscheint. Sie sind von untersetzten Proportionen, zeigen breite Gesichter, von denen ein seelischer Vorgang durchaus ablesbar ist. Zurückhaltend ist die Gewandbehandlung. Sie verzichtet auf einen schönlinigen Faltenfluß. Die Art,

Amiens, Kathedrale. Vierpaßrelief mit der Flucht aus Ninive

das Gewand zu fassen, den Fuß zu setzen, die Fußbildung, der steigende Fuß des Jünglings, — das alles erinnert sehr an die Lettnerreliefs in Naumburg, vor allem an die Verratsszene, in der Petrus und die Magd dargestellt sind.

Durch ihre Eigenheiten unterscheiden sich diese Reliefs sehr von den französischen. Während die von französischer Hand gearbeiteten Bildwerke Gestalten von gestreckter Proportion mit schön fließenden Gewändern, biegsamen Körpern und lässigen, eben höfischen Gebärden zeigen, kann man die Gestalten, die, wie wir annehmen, von der Hand des Naumburger Meisters geformt wurden, als »unelegant und drastisch« bezeichnen. Hierin ähneln sie den bäurisch derben Lettnerreliefs in Naumburg.

In Amiens bietet sich der erste glaubhafte Anhalt für eine Arbeit des Naumburger Meisters. Die Westfassade von Amiens wurde 1225 begonnen; und so kann man die Tätigkeit unseres Steinmetzen in Amiens zwischen 1225 und 1230 annehmen.

Die gewandraffende Hand der Uta

Sein Wirken mag nicht auf Amiens beschränkt gewesen sein. In der näheren und weiteren Umgebung gab es lockende Arbeit genug für einen heranwachsenden Bildhauer. So hat auch die Annahme, daß der Naumburger Meister nicht nur in Amiens, sondern auch unter anderem in Reims gearbeitet habe, viel für sich[10]. In der Naumburger Kunst gibt es eine Anzahl motivischer Anklänge an Reims. So das Motiv des Gewandraffens, das an der Westfassade der Kathedrale zu Reims mehrfach vorkommt. Dort könnte der Naumburger Meister auch mit jenem antikischen Geist in Berührung gekommen sein, den seine Kunst atmet. Die deutlich ablesbare »Parallelität« zwischen der griechischen Antike und der Kunst des hohen Mittelalters besteht ja nicht nur in ihrer Klassizität, sondern auch in einer unmittelbaren Anlehnung. Die Wiedergeburt eines »körperhaft plastischen Empfindens und Denkens« war verbunden mit einem nachweisbaren Antikenstudium. Der Vergleich antiker Gewandstatuen mit denen des 12. und 13. Jahrhunderts läßt auf ein intensives Lernen der mittelalterlichen Bildhauer an antiken Gewandstatuen schließen. So wird die Toga im Mittelalter zu einem Idealgewand, an dem nur die antike Faltenbildung im Prinzip der »Haarnadelfalte« abgewandelt ist. Die Ausbildung des Reimser Gewandstils, wie er vor allem in der Heimsuchungsgruppe zu sehen ist, hat sich unter dem Einfluß damals noch in Reims vorhandener antiker Stücke vollzogen. Eine gleiche Ähnlichkeit mit antiken Vorbildern zeigt die Behandlung des Haares bei einigen Reimser Figuren. Reims war damals ein Zentrum des Antikenstudiums. Es besteht die Möglichkeit, daß der Naumburger Meister von hier oder von antiken Werken, die er in Frankreich sah, angeregt wurde. Vielleicht sah er auch in Südfrankreich zahlreiche Zeugen der Antike, in St. Gilles mit seinen berühmten Portalen, deren Plastiken deutlich auf eine Verarbeitung antiken Formengutes und antiker Motive hinweisen. Richard Hamann versuchte erst unlängst dafür einen Beweis anzutreten.

DIE SITUATION DER DEUTSCHEN PLASTIK IM 13. JAHRHUNDERT

Wenn auch durch die Konzentration der ökonomischen Kräfte unter der Königsherrschaft Frankreich wirtschaftlich und kulturell weiter entwickelt war als Deutschland, so entstand doch im 13. Jahrhundert der gesamten westeuropäischen Kunst eine Glanzzeit. Sofern man damit den Höhepunkt einer auf einheitlichen Voraussetzungen beruhenden Entwicklung bezeichnen will, darf von einer klassischen Kunstperiode gesprochen werden. Das 13. Jahrhundert war die Zeit der höchsten Ausbildung des Feudalismus, eine Zeit, in der für wenige Jahrzehnte die Bildhauerei eine Blüte realistischer Gestaltungsprinzipien im Einklang mit vollendeter Meisterung der künstlerischen Form erlebte.

In Deutschland sind Ansätze einer monumentalen Plastik, die dem Lebensgefühl der Zeit entsprechen, schon im 11. Jahrhundert vorhanden. In den Figuren der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg (1050 bis 1065) deutet sich bereits das Kommende an, doch beginnt die wesentliche Phase der steten Weiterentwicklung zur monumentalen Plastik erst um 1150. Sie ist daher durchaus nicht »... ein national französisches ..., sondern ein allgemein europäisches Ereignis[11]«. Überall in Europa wurden der Kunst neue Aufgaben gestellt. Wie die ritterliche Dichtung zum Spiegel des ritterlichen Lebens wurde, begann auch die Plastik den Adel, der mittelalterlichen religiösen Gesinnung entsprechend, als auf Erden herrschende Streiter Gottes widerzuspiegeln. Die Bauten zu Ehren Gottes waren schon längst nicht mehr allein Sache des Klerus. Von Fürsten und adligen Kirchenfürsten gestiftet, unter Anspannung aller im Feudalismus gebundenen Kräfte weitergeführt, wurden die Kirchenbauten mehr und mehr zu einer Repräsentation der Macht und Gottgefälligkeit der Bauherren selbst. Und je mehr dieses Repräsentationsbedürfnis in den Vordergrund trat, um so mehr bedingte es die Monumentalität der Formen.

Gewiß, die mittelalterliche Kultur hatte einen deutlich ausgeprägten kirchlich-religiösen Charakter, aber »es wäre ein Irrtum, wollte man sich die mittelalterliche Gesellschaft als ein einziges Kloster vorstellen, in dem die Menschen nur an Buße und an die Rettung ihrer Seelen dachten[12]«. So standen auch hinter den repräsentativen Bauten der Kirche sehr menschliche Bedürfnisse und Absichten. Man wird davon nichts in den Quellen lesen können, denn offiziell duldete man an Sakralbauten keine irdische Machtrepräsentation. Aber in dem Maße, wie der Mensch durch ein frommes Werk, durch eine Stiftung Gott diente, repräsentierte er sich auch selbst. Oft stand hinter solchen Stiftungen weltlicher Ehrgeiz. Je mehr man in dieser Weise gottgefällig sein konnte, um so mehr Achtung genoß man auch in dieser Welt.

Es ist zwar wesentlich, daß die französischen Kathedralen mit ihrem System des Einbindens der Plastik in die Architektur das Einzelne dem Ganzen dienend unterordneten. Darin erscheint die Kunst als eine Parallele zur Scholastik. Wichtiger ist jedoch, daß die Plastik durch ihre wachsende Monumentalität zunehmend zu einer Widerspiegelung der kulturbestimmenden Oberschicht des Feudalismus wurde.

Maria und Elisabeth.
Heimsuchungsgruppe am mittleren Westportal der Kathedrale zu Reims

Auch die Einordnung in das Ganze ist ja nichts anderes als ein Abbild der Herrschaft von Religion und Kirche, der auch die Einzelpersönlichkeit des Herrschenden untertan war, weil Religion und Kirche tragende Pfeiler der feudalistischen Ordnung waren.

Die monumentalen Bauaufgaben sind der äußere Anlaß für den Monumentalstil der Plastik, die, eingeordnet in das System des ganzen Baukörpers, notwendig dem Drang zur großen Form folgen mußte. Die Figur löste sich vom Reliefgrund, nahm an Plastizität zu, gewann ihm gegenüber eine immer größere Selbständigkeit, bis sie dreidimensional hervortrat. Die Skulptur behauptete sich gegenüber der Architektur, mit der sie dennoch verbunden blieb, genauso, wie sich die Weltlichkeit gegenüber der Religion zu behaupten begann, ohne sich ihr entziehen zu können.

Diese Entwicklung zur Freiplastik vollzog sich vor allem in der Gewändestatue; an den Säulen zur Seite von Portalen, wo menschliche Figuren angebracht wurden. Chartres ist ein frühes Beispiel dafür. Allerdings führte der Weg nicht zur Freiplastik, wie sie die Antike kannte. Die mittelalterlichen Statuen behielten stets die Anlehnung an die Architektur bei.

Die Ausbildung der Freiplastik blieb, abgesehen von der Antike, den Repräsentanten einer neuen, der bürgerlichen Gesellschaft vorbehalten. Sie lösten sich von der Oberherrlichkeit der Kirche. Was sie taten, geschah aus ihnen selbst und nicht aus Religion. Daher löste die Renaissance auch die Plastik von der Architektur und verselbständigte sie. Man erkennt daran, wie sehr die Kunst in all ihren Erscheinungen ein Ergebnis gesellschaftlicher Verhältnisse ist.

Die eben skizzierte Entwicklung läßt sich an der Plastik überprüfen. Dann wird deutlich, daß die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts Vorstufe für die des 13. Jahrhunderts war, die ihrerseits einen im Mittelalter nicht wieder erreichten Höhepunkt darstellte, von dem aus das »Plastische« sichtlich abnahm. Allerdings war die Entwicklung nicht in allen Landschaften einheitlich. In den Gebieten, die wirtschaftlich zurückgeblieben waren und noch Reste der Gentilordnung beibehalten hatten, konnte die Kunstausübung auch nur dem dortigen Stand der gesellschaftlichen Verhältnisse entsprechen. Im 13. Jahrhundert handelt

es sich daher immer nur um Denkmalsgruppen, welche die gleichen Stilmerkmale aufweisen. Dazu gehörten in Deutschland unter anderen Straßburg, Bamberg, Magdeburg und Naumburg. Wenn wir mit sachlicher Berechtigung solche Gruppierungen vornehmen können, so sind die einzelnen Meister in ihrer Individualität dennoch nicht zu ermitteln. Ihre Namen und die ihnen erteilten Aufträge sind uns nicht urkundlich überliefert. Daher können wir ihren Anteil an den Werken nicht fest abgrenzen, obwohl es möglich ist, durch stilkritische Vergleiche ungefähr festzustellen, welche Werke von einer bestimmten Persönlichkeit abhängen mögen.

Bezeichnend ist, daß jede der genannten Städte einen spezifischen Stil in der Plastik des 13. Jahrhunderts ausgebildet hat, den wir typisch »straßburgisch«, »bambergisch« oder »naumburgisch« nennen können. Dieser Stil braucht sich dabei nicht immer mit dem regional-landschaftlichen, mit dem Stammesstil, der auch erst später faßbar wird, zu decken. Wir wissen ja, daß die Bildhauer des 13. Jahrhunderts dort wirkten, wo man sie brauchte. Die Erklärung für Besonderheiten der einzelnen Bauzentren muß man wohl in den Traditionen der am Orte wirkenden Bauhütten suchen. Wanderungen von ganzen Hütten — oder einzelner von Hütte zu Hütte — erklären dann auch die Verbindungen, die sich trotz typischer Eigenheiten im Baustil der verschiedenen Städte durch Stilvergleiche feststellen lassen.

Maria.
Heimsuchungsgruppe des Bamberger Domes

Straßburg war im 13. Jahrhundert eines der wichtigsten »Einfalltore« französischer Kunst nach Deutschland. Bei der Nähe der Grenze ist das nicht verwunderlich. Die straßburgische Plastik bildete daher einen Stil aus, der an französische Plastik anklingt, soviel Deutsches er auch zeigt.

Die Verselbständigung der Plastik im Rahmen der Architektur finden wir in Bamberg in einem noch weiter gesteigerten Maß vor, obwohl auch hier die französischen Einflüsse eindeutig sichtbar sind, — derart sogar, daß sich die französischen Vorbilder bestimmen lassen. Aber was hat der deutsche Meister aus einem solchen Vorbild, der Reimser Heimsuchungsgruppe (Maria und Elisabeth), gemacht? In Bamberg stehen zwei Einzelwesen, die selbständig sind und der Architektur nur deswegen als Folie bedürfen,

weil sie von einer Seite her gesehen werden wollen und nicht die Funktion einer Freifigur haben. Vor allem sind sie als Menschen ihrer Umgebung gegenüber frei. Sie haben einen Grad von Individualität erreicht, der sie erhaben erscheinen läßt über konventionelle Bindungen, in welche die Reimser Gestalten sehr wohl verknüpft sind. Das trifft vor allem für Elisabeth zu.

Dieses »Anders-Sein« der deutschen Maria und Elisabeth im Vergleich mit den Reimser Figuren drückt sich auch in der Gewand- und Gesichtsbildung aus. Obwohl die Gewandmotive den Reimser Plastiken entlehnt sind, besonders die der Maria, und der Faltenstil ebenfalls von dort übernommen ist, macht der Bamberger Meister etwas ganz anderes aus den Stoffbahnen mit ihren zügigen Vertiefungen, Faltenstegen und -gabeln. Das Gewand der Elisabeth erhält eine bisher nie dagewesene Eigensprache. Von gleicher Ausdruckskraft ist auch ihr Gesicht mit den herben, geklärten Zügen, die vom Leben geprägt sind, von dessen Freud und Leid sie wußte. Aber wieviel strenger und schlichter ist es in seiner inhaltlichen Auffassung gegenüber der höfischen Eleganz der Figuren in Reims!

Fragt man nun, wie es kommt, daß die deutsche Kunst viel intensiver das geistige Antlitz des Menschen zeichnete als die französische, die sie zum Vorbild für Gestik und Haltung, Inhalt und Form hatte, so muß man auf die schon dargelegten Unterschiede zwischen der Gesellschaftsform in Frankreich und Deutschland verweisen. Der kulturell noch nicht durchgebildete deutsche Adel sah in den französischen gesellschaftlichen Zuständen der klassischen Periode wohl ein wesensverwandtes Vorbild, aber er wählte aus ihnen nur das, was den deutschen Verhältnissen und den von ihnen bestimmten Bewußtseinsformen entsprach. Daß die deutschen Meister gegenüber dem französischen Vorbild eigenwillige Formen schufen, war nicht nur eine gewollte Leistung der Künstler. Die besonderen deutschen Verhältnisse bestimmten ihr Denken, und das gesellschaftliche Bewußtsein leitete ihre Hände.

Charakteristisch für die deutsche Situation war eine ältere, am Bamberger Dom wirkende Werkstatt, die noch romanischem Formengut anhing und nach dem Auftreten der jüngeren, von Frankreich abhängenden Werkstatt von dieser Motive aufnahm, ohne dabei von ihren Grundtendenzen abzuweichen. Gelegentlich beeinflußte sogar die ältere Werkstatt die jüngere, was am Bamberger »Jüngsten Gericht« deutlich zu sehen ist.

Zu den Werken dieser älteren Werkstatt gehören in Bamberg die Gewändefiguren des Fürstenportals, die Apostel- und die Prophetenreliefs an den Georgenchorschranken. Nun ist es interessant, festzustellen, auf welche Weise sich französische Formen weiter nach Osten verpflanzten. Die Beeinflussung der jüngeren Werkstatt durch die alte, wie sie am »Jüngsten Gericht« deutlich wird, ist praktisch eine Eindeutschung, eine Einbeziehung des Neuen in die waltende Tradition. Primitiv, anfänglich, archaisch ist noch die Freude an bewegter Physiognomik. Archaisch ist die Haarbildung beim Engel des Dionysius. Eben dieser Engel, in dem sich deutsche Tradition und französisches Vorbild vereinen (die ganze Körperlichkeit ist der »Synagoge« des Straßburger Meisters entlehnt), — dieser Engel ist es, der dann die Beziehungen zu einer weiteren, noch östlicher liegenden, zur Magdeburger Werkstatt knüpft.

Je weiter der Steinmetz nach Deutschland hineinwanderte, um so geringer entwickelt war die Lebensweise, um so weniger ähnelte sie der höfischen Kultur Frankreichs. Die französischen Vorbilder wurden daher auch immer unverständlicher, und das, was in Bamberg schon als zurückgeblieben wirkt, obwohl es bereits unter dem belebenden französischen Einfluß gestanden hatte, war für den Osten doch so fortgeschritten, daß es ihm als Muster diente. Für die Menschen, die an Elbe und Saale lebten, war die Bamberger Kunst verständlich und doch neu.

So wurde in Magdeburg das Bamberger Formengut zu einer eigenen Sprache umgegossen, zu einer Sprache, die zu der in Bamberg geübten durchaus unterschiedlich war, sosehr sie auch die stilistischen und motivischen Zusammenhänge erkennen läßt. Die Qualität und die gehaltliche Größe der Bamberger Plastik wird in Magdeburg nicht erreicht. Hier ist alles derber und lauter. Man lacht und weint ohne Hemmung, so, wie es die »klugen und törichten Jungfrauen« der Magdeburger Paradiespforte tun. Ihr Lachen erinnert an den Bamberger Dionysiusengel, während die Bildung ihres Gewandes von der »Ecclesia« und »Synagoge« in Bamberg übernommen ist, ohne aber auch nur annähernd deren Transparenz zu erreichen. Die Gewänder erscheinen eher gratig und steif als anschmiegsam.

Die Freiberger »Goldene Pforte«, von der in diesem Zusammenhang zu sprechen ist — sie hat ihren Namen von der ursprünglichen Vergoldung der Figuren —, enthält thematisch die Zusammenziehung dreier Themen französischer Portalfassaden: die Anbetung, die Marienkrönung und das Jüngste Gericht. Dabei fällt die Ähnlichkeit der Goldenen Pforte mit dem Bamberger Fürstenportal sofort auf, wenn auch die Proportionen in Freiberg gedrungener sind. Grundlegend ist Freiberg von den damals bekannten Figurenportalen durch den figürlichen Schmuck der Archivolten, der unter französischem Einfluß, speziell dem aus Laon und Chartres, entstand, unterschieden. Andererseits sind die Prophetengestalten an den Archivolten stilistisch mit den Chorschrankenaposteln in Hamersleben und Halberstadt verwandt. Diese wenigen und nicht ausführlich behandelten Beispiele kennzeichnen die Situation, in der sich die deutsche Plastik in der Zeit des Naumburger Meisters befand. Die einzelnen Zentren der deutschen Kunst waren selbständig genug, örtliche Traditionen zu pflegen, unter sich verbunden genug durch die Wanderungen von Hütten, Meistern und Gesellen. Sie entwickelten sich durchaus eigenartig am Vorbild des französischen Formengutes, nahmen es auf und verarbeiteten es.

Oben: Mainz. Rekonstruktion des Westlettners
Unten: Metz, Kathedrale. Apostel aus dem Tympanon des Liebfrauenportals

DER NAUMBURGER MEISTER IN METZ UND MAINZ

In eine solche Welt von vorgebildeten Inhalten und Formen war der Naumburger Meister hineingewachsen. Um wichtige Kenntnisse und Erkenntnisse bereichert, wanderte er sehend und arbeitend zurück in sein Heimatland. Allem Anschein nach war Metz eine Station, die sein längeres Verweilen erforderte. Hierhin mochte der Naumburger Meister entweder von Amiens über Noyon oder von Reims gekommen sein. Wie der Weg verlief und in welche Richtung, ist umstritten. (Der Stand der Forschung wird in der Anmerkung 10 mitgeteilt.)

Im Dombauamt zu Metz wird ein Tympanon aufbewahrt, das ehedem zum Liebfrauenportal der Kathedrale gehörte. In drei Zonen ist darin dargestellt, wie Maria gekrönt wird, stirbt und wie die Apostel zum Totenbett der Maria hingeführt werden. Die rechte untere, in zwei Blöcken gearbeitete Zone schreibt man unserem Meister zu. Betrachtet man dieses Relief und vergleicht man es mit anderen Arbeiten des Naumburger Meisters, so scheint es fast sicher, daß es von seiner Hand stammt. Der Zug der Apostel, die von einem Engel geleitet werden, ist in rhythmischer Bewegung dargestellt, nicht eine Aneinanderreihung sich wiederholender Schreitmotive, sondern in einer natürlichen Differenzierung, die ein Verweilen, ein Umschauen duldet, ohne daß der ganze Zug gehemmt wird. Die Proportionierung der Gestalten, ihr Schreiten und die Fußbildung erinnern an das Vierpaßrelief der »Flucht aus Ninive« in Amiens. Aber hier in Metz ist durch die starke Plastizität ein höherer Grad von Verlebendigung des Materials erreicht worden. Gewiß wurde sie durch das inzwischen gereifte Können des Künstlers möglich. Man spürt die Struktur des Körpers, sieht seine Formen durch das Gewand. Ja es ist ein unmittelbarer Vergleich zu Naumburg statthaft, denn das in Naumburg auf höherer Stufe vorkommende Motiv des Gewandraffens, das dort bei der Verratsszene auftritt, ist hier, in Metz, schon vorgebildet und war ja auch an der Westfassade der Kathedrale in Reims nachweisbar.

Von Metz aus führen die Spuren des Naumburger Meisters — vielleicht über Straßburg — nach Mainz. Dort befinden sich im Dom Bruchstücke eines Lettners, deren stilistische Zusammengehörigkeit mit Naumburg offensichtlich ist. Der Mainzer Dom, dessen Weihe im Jahre 1239 urkundlich belegt ist, besaß einen Ost- und einen Westlettner. Im 15. Jahrhundert wurde der Ostlettner durch einen spätgotischen ersetzt und dieser wiederum 1682/83 samt dem Westlettner abgebrochen. Vom ehemaligen Westlettner sind aber so viele Reste erhalten, daß sich seine ursprüngliche Form rekonstruieren läßt. Wir wissen daher, daß er in seiner Reliefzone das »Jüngste Gericht« enthielt. Der vorgezogene Lettnereingang war mit einem Dreieckgiebel gekrönt, dessen Feld die »Deesis«-Darstellung enthielt. Deesis nennt man die Darstellung des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, die für die Seelen der Verstorbenen bitten. Zu beiden Seiten dieses Giebels folgten Reliefs, von denen das rechte den Zug der

Mainz, Diözesanmuseum. Selige aus dem Jüngsten Gericht

Verdammten, das linke den Zug der Seligen zeigte. Eine solche Grundkonzeption ist durchaus dem Naumburger Westlettner verwandt[13].

Noch nie vorher hatte der Naumburger Meister eine so bedeutende Aufgabe wie diesen Westlettner in Mainz gestellt bekommen. Der große Auftrag zeigt, daß sich der Meister zu dieser Zeit schon auf der Höhe seines Könnens befand. Stil und Ausführung der Reliefs bestätigen die Annahme. Die »Deesis« war in französischen Kathedralen immer in die Komposition der Tympana eingebunden worden, die an der Westfassade das Jüngste Gericht zeigten. Der Naumburger Meister leitete aus dem französischen Vorbild etwas Neues her. Er löste diese Gruppe heraus und setzte sie räumlich in eine neue Beziehung zum »Jüngsten Gericht«. Aber ihm gelang noch mehr als nur eine neue Ordnung. Die drei Gestalten wurden durch engere seelische Beziehungen als auf den französischen Darstellungen miteinander verbunden. Dadurch knüpften sich auch zum Betrachter menschliche Bezüge, denn er vermochte sich nun dem Weltenrichter fast auf der Ebene des »Ich und Du« zu nähern. Besonders

Mainz, Diözesanmuseum. Verdammte aus dem Jüngsten Gericht

durch die Art, den Weltenrichter nicht als Gott, sondern als schlicht empfundenen Menschen zu geben, hat der Künstler diese enge Verbindung zu vertiefen vermocht. Und auch in der plastischen Ausführung zeigen dieses und die anderen Reliefs eine noch größere Körperlichkeit gegenüber den Kunstwerken von Metz. Mehr noch: Die Köpfe der Verdammten und Seligen sind eine bedeutende Vorstufe zu Naumburg. Sie sind, teilweise bei gleichem Grundtypus, derart charakterisiert, daß die Figuren im Vordergrund Ausdrucksträger sind, wohingegen die Köpfe im Hintergrund die Folie bilden.

Im Mainzer Diözesanmuseum werden einige Fragmente aufbewahrt, die gewiß auch von der Hand des Naumburger Meisters geformt wurden. So ist ein Teilstück eines der Auferstehenden vom »Jüngsten Gericht« erhalten, dessen kugelig glatter Kopf, wie er uns als Typ schon in Noyon begegnete, ein echtes Werk des Naumburgers ist. Außerdem befindet sich dort der »Kopf mit der Binde«, der nach neueren Untersuchungen zu einer Gestalt gehörte, welche die vier Kardinaltugenden Justitia, Temperentia,

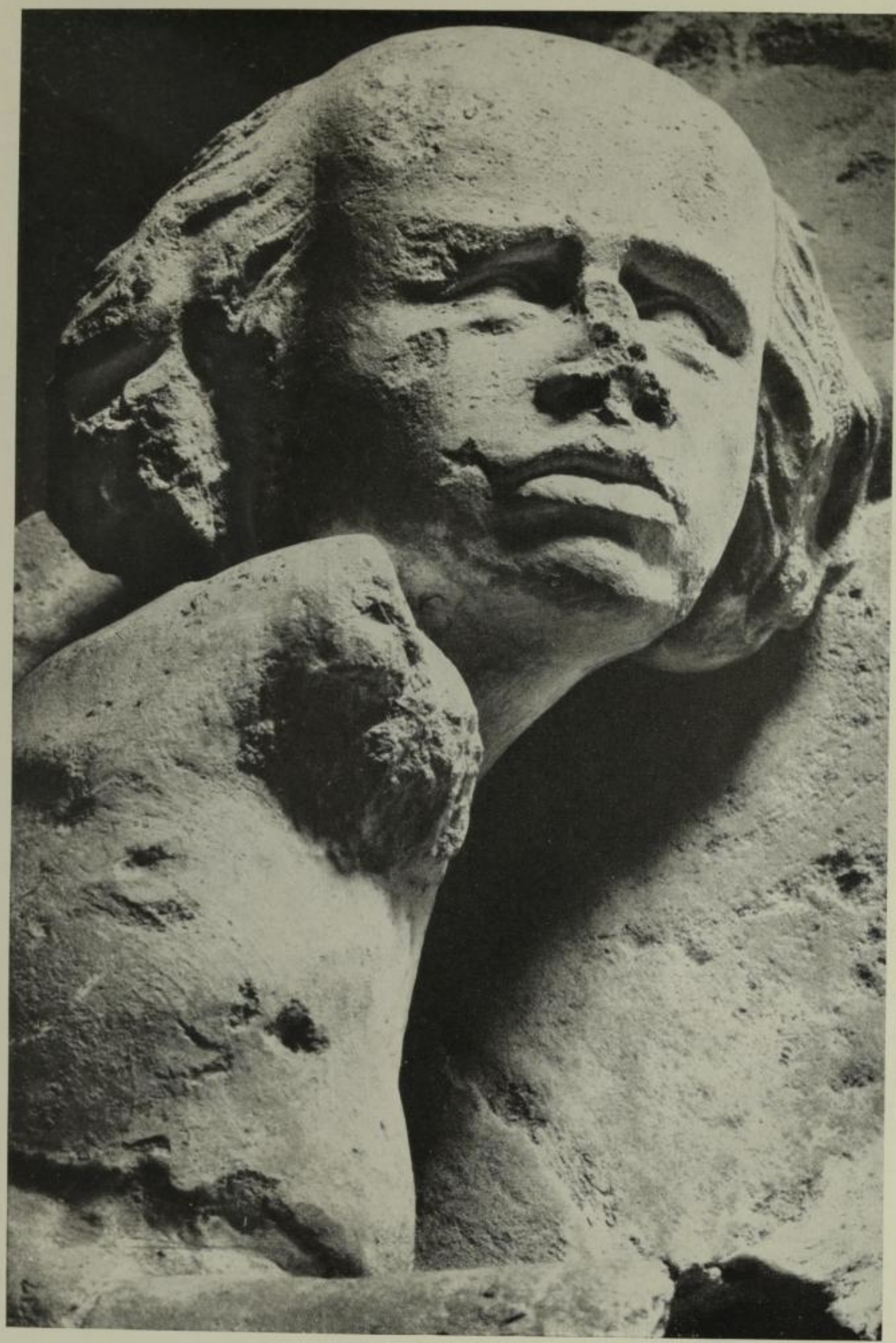
Mainz, Diözesanmuseum. Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer (Deesis). Im 19. Jahrhundert ergänzt

Prudentia und Fortitudo auf sich vereinigte. Jedoch bestehen über diese Deutung noch Zweifel, denn andere wollen wissen, daß dieser Kopf mit der Binde symbolisch den noch zu krönenden deutschen König bedeute. Wichtiger als die Deutung ist uns der Kopf selbst. »Von wunderbarer Bewegtheit noch bis ins Kleinste ist hier die plastische Form, klar das Schädelgerüst, fest und doch zart rings darüber das Fleisch und die Haut ohne Falten. Man glaubt geradezu, daß das Harte der Stirn oder des Kinnes und das Weiche, etwa der leise schwellend bewegten Lippen auch für den tastenden Finger unterscheidbar sein müßte[14].« »Hält man diesen Kopf in den Händen, so kann man sich des Gefühls nicht erwehren, man trüge etwas wirklich Beseeltes[15].«

Sehr wichtig ist auch der dem Naumburger Meister zugeschriebene sogenannte »Bassenheimer Reiter«, ein Relief, das den heiligen Martin zu Pferde mit einem Bettler darstellt. Es stammt aus dem Mainzer Dom und befindet sich jetzt in der Pfarrkirche zu Bassenheim bei Koblenz. Ursprünglich war es wohl ein Altaraufsatz, denn urkundlich hat man 1683 im Dom einen Martinsaltar abgebrochen. Da dieses Relief gegenüber den Lettnerreliefs einen weiter entwickelten Stil zeigt, muß es nach der Domweihe, also nach 1239, entstanden sein. Es ist nun besonders dieses Relief, das zu den Naumburger Werken hinführt. Die in den früheren Arbeiten ausgedrückten künstlerischen Absichten sind in dem Martinsrelief noch stärker verwirklicht worden, begünstigt durch die gegensätzlichen

Noyon, Kathedrale. Türsturzkonsole

Mainz, Diözesanmuseum. Kopf mit der Binde



Mainz, Diözesanmuseum. Kopf eines Auferstehenden aus dem Jüngsten Gericht

Bewegungsmotive und das fast freiplastische Herauslösen der Gruppe. Die Verbindung des Reiters zum Bettler ist recht menschlich. Aus der Haltung des heiligen Martins spricht nicht nur mitleidige Herablassung, sondern ehrliches Mitgefühl, wie es uns schon in der Deesis-Darstellung berührte. Gerade dieses menschlich Innige, verbunden mit dem plastisch Lebendigen, macht den besonderen Gehalt dieser Werke aus, und das ist wohl auch der wichtigste Wesenszug der Kunst des Naumburger Meisters, der hier die unmittelbare Vorstufe in der Entwicklung seines Könnens zur Reife der Naumburger Werke hin erreicht hatte.

Der Bassenheimer Reiter

DER LETTNER IM NAUMBURGER DOM

Wer an den Chorschranken im Osten vorüber durch das Dämmerlicht des wie in romanischer Zeit in breite Joche geteilten Mittelschiffes dem jüngeren, frühgotischen Westchor zustrebt, wandert durch ein halbes Jahrhundert. Dann ist vor ihm eine Mauer aufgerichtet, eine Schranke, die zum Verweilen und Betrachten, heute aber auch zum Durchschreiten unter den am Kreuz ausgebreiteten Armen des Christus einlädt — eine Schranke, die vor mehr als einem halben Jahrtausend den Frommen auf ihrem Weg in das Heiligtum der Kirche den Schritt in den Chor, den Altarraum, verwehrte.

Man muß wissen, daß es diese trennende Wand, den Lettner, in den Kirchen nicht immer gegeben hat. Die Gläubigen der ersten christlichen Jahrhunderte waren vor allem Gemeinde, und der Priester weilte mitten unter ihnen. Mit der fortschreitenden Entwicklung der feudalistischen Gesellschaft, der Absonderung und Differenzierung der Klassen in ihr, wandelten sich auch die Formen der Religionsausübung. Priester und Gemeinde wurden geschieden, der Lettner wurde notwendig. Das geschah im 12. und 13. Jahrhundert.

Zunächst standen an Stelle des Lettners wirkliche Schranken, denn in romanischer Zeit war der Chor hochgelegt, bedingt durch die Krypta, die im Laufe der Zeit aus unterirdischer Verbannung, um Licht zu gewinnen, sich mehr über die Erde erhob, so daß der über ihr liegende Chor zu einem »hohen Chor« wurde. Schied er sich dadurch an sich schon vom Mittelschiff, so wurde die Abtrennung des Messeraumes der Priester — denn das war der Chor — bewußt betont durch die Schranken: eine Brüstung, die die Grenze des Chores gegen das Mittelschiff und das dort sitzende Volk bildete.

Von der frühen Gotik an baute man unter den Chören keine Krypten mehr. Der Chor wurde fast ebenerdig, und nur wenige Stufen deuteten seine ehemalige Erhebung über das Niveau des Schiffes an. Schwand auch das Bedürfnis für Krypten, so blieb doch das Bedürfnis, den Messeraum für die Priester vom Schiff für das Volk zu trennen. Die Schranken wuchsen zu Mauern und wurden zum Lettner, der oben, wie in Naumburg zu sehen, mit einer Emporenbühne abschließt, die über Treppen besteigbar ist und den Priestern Gelegenheit gab, der Gemeinde vorzulesen. Denn das ist die Übersetzung des Wortes »Lettner«, das aus dem lateinischen »lectorium« stammt: Vorlesebrüstung. Dem Volk mußte vorgelesen werden. Predigt und Messe sollten »dem Volk das Gefühl der Abhängigkeit als ein Gottgewolltes[16]« stärken. Die Leiden des Herrn wurden sichtbar an der Lettnerwand abgebildet. Sie waren eine Predigt des Bildes an die des Lesens und Schreibens unkundige Masse.

Dargestellt ist am Westlettner im Dom zu Naumburg, links beginnend, die Passion. »Passion«: Das Wort kommt aus der lateinischen Sprache, bedeutet Leiden, auch Leidenschaft. Die christliche Lehre versteht darunter die Leiden Christi. In dramatisch-musikalischer Form führte man diese Leidensgeschichte,

zyklisch behandelt, bei den alljährlichen Passionsspielen vor. In späteren Jahrhunderten fand das Thema seinen musikalischen Niederschlag in den großen Oratorien, deren bekannteste die Matthäus- und die Johannespassion von Johann Sebastian Bach sind.

Auch die bildende Kunst griff dieses Thema auf. Einzelnes begegnet uns schon in frühchristlicher Zeit. Christus erscheint hier jedoch nicht als Leidender, sondern als Sieger über den Tod. Das gilt bis zum 12. Jahrhundert. Erst um 1200 werden die Leiden Christi mehr in den Vordergrund gerückt. Die große Zeit der Passionsdarstellungen brach aber erst in der Spätgotik an. Unter dem Einfluß der antidogmatischen Mystik wurde Christus menschlicher dargestellt und sein körperliches Leiden mit großer Drastik betont. In Plastik, Malerei und Grafik wurden die wichtigsten Szenen der Leidensgeschichte in Zyklen gestaltet: der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, das Gebet auf dem Ölberg, die Gefangennahme, die Geißelung, die Dornenkrönung, das »Ecce homo«, die Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung und Auferstehung. Ihre größte Ausbreitung fand diese Thematik in der volkstümlichen Grafik von Schongauer, Dürer und Cranach.

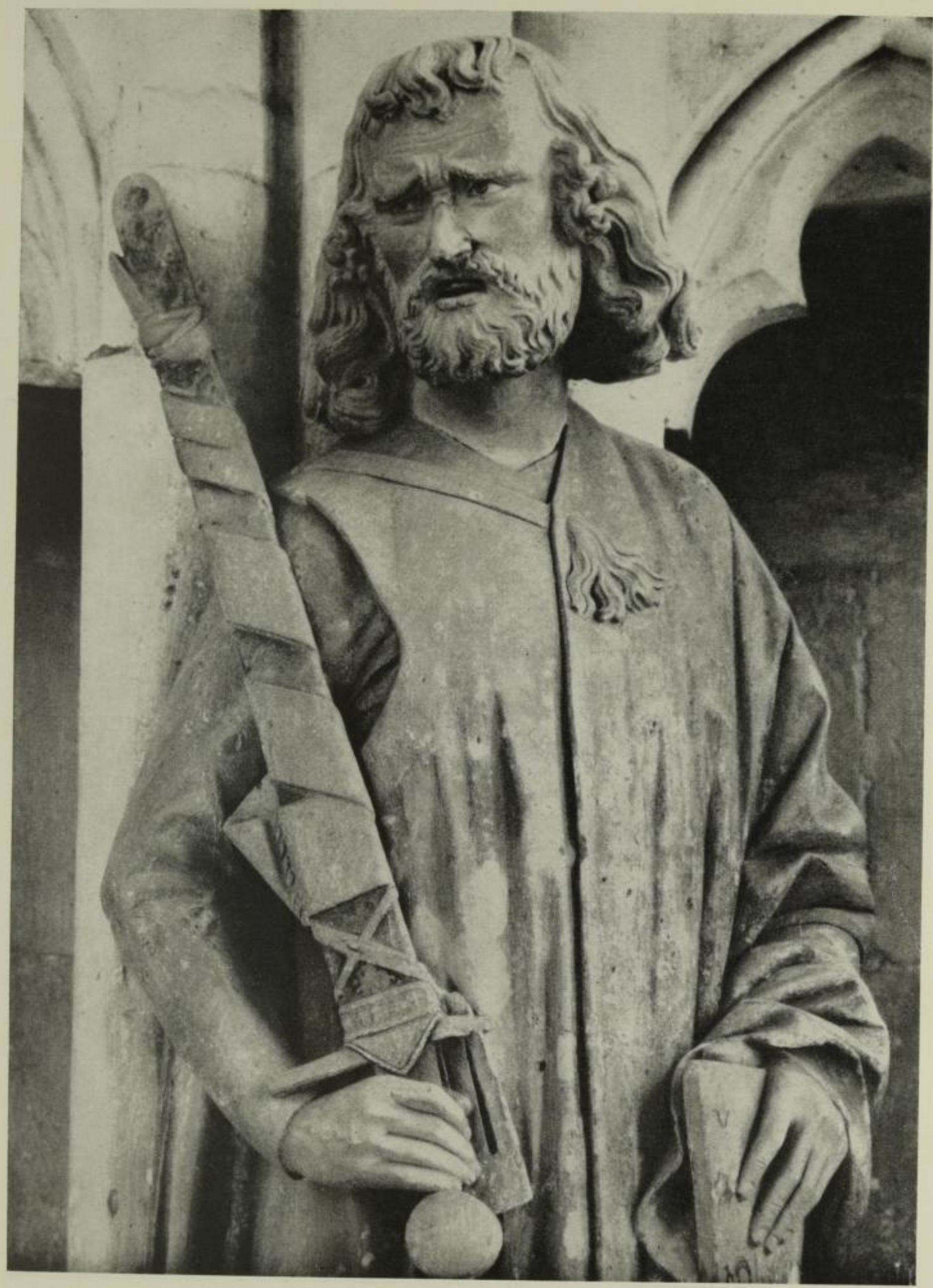
Die Naumburger Lettnerbrüstung zeigt ein sehr frühes Beispiel für diese Passionszyklen. An ihr ist das Abendmahl, der Verrat des Judas, die Gefangennahme Christi, die Verleugnung durch Petrus, Christus vor Pilatus, die Geißelung Christi und die Kreuztragung dargestellt. Die letzten beiden Szenen sind nur in Erneuerungen aus Holz erhalten. Sie rühren nicht von der Hand des Naumburger Meisters und atmen nur noch entfernt seinen Geist.

Wir treten an die linke Seite des Lettners und betrachten die Darstellung des Abendmahls.

Da ist ein schlichtes Mahl bereitet, wie es die einfachen Menschen zu dieser Zeit einzunehmen pflegten. Sie sitzen um den Tisch, essen hungrig und trinken durstig. Geschnitten liegt der Laib Brot, Hände greifen — und der in der Mitte, der einem anderen den Bissen reicht, streift vorsichtig den Ärmel hoch, damit er nicht in die Schüssel tauche. Ein alltägliches und gewohntes Bild. Da sind Gesichter und Hände, derb wie bei Bauern — da sind Gesten, naiv wie bei Kindern.

Was aber bedeutet dieses Stück Wirklichkeit?

Uns berührt der Gegensatz dieses Bildes zu den Stiftern, die dahinter im Westchor stehen. Dort versammelt sich die ritterliche Welt. Hier sind Menschen aus dem Volk zum Mahle versammelt, die Jünger Christi, sie essen und trinken wie zu den üblichen Mahlzeiten und bewegen sich ungezwungen. Sie sind mit dem »Sich-Stärken« vollauf beschäftigt, obwohl ihre Blicke den Tätigkeiten der Hände nicht nachgehen. Sie werden auch nicht des Augenblickes gewahr, in dem Christus dem Judas einen Bissen zum Munde führt, um ihn als Verräter zu kennzeichnen. Das Geschehen des Mahles hat in diesem Relief scheinbar keine sakrale Bedeutung. Das Bild erzählt nur — aber es schildert das menschlich Bewegende an diesem Vorgang —, es berichtet von der großen Vereinsamung Christi. Denn dieser Christus, dessen Blick ebenfalls nicht seinen Händen folgt, bildet eine geistige Mitte, obwohl auch er als ein Alltagsmensch unter den Jüngern weilt und sich mit der gleichen Natürlichkeit bewegt wie sie. Aber sein Blick geht in die Ferne, sinnend, doch voll gläubiger Zuversicht. Er sieht sein Schicksal vor sich, unausweichlich und gewiß, und weiß um dessen Notwendigkeit. Da ist keine bewegte Dramatik; ein stilles Schauen genügt, alles zu sagen. Das ist die unmißverständliche Sprache einfachster, aber tiefer und echter Gefühle. Das versteht jeder, der sich Zeit nimmt, das Bild zu betrachten. Man vermeint das Schmatzen und Kauen, das Glucksen des Trinkens zu hören. Der das meißelte, beherrschte den toten Stein! Mit wenigen Mitteln und in knappster Form sagte er das Wesentliche und gab dem Bilde Leben.



Sizzo mit dem Gerichtsschwert

Der Schwertträger

Während bei dem Abendmahl nicht mehr als die Handlung der Mahlzeit dargestellt ist, der sich die Gestalten ohne sichtbare seelische Beteiligung hingeben, drängt sich bei der Verratsszene gerade die innere Bewegung der Beteiligten in den Vordergrund. Die Menschen sind so gezeigt, daß ihre geistige Haltung, daß ihr Charakter aus dem Tun ihrer Hände und vor allem von ihren Gesichtern ablesbar ist. Der Hohepriester läßt die Geldstücke durch seine Hände gleiten. Das bärtige, von eckigen Zügen durchfurchte Gesicht wendet er dem »Einbläser« an seiner Seite halb zu. Er neigt das Ohr. Noch drückt sein Gesicht Zaudern aus. Welch eine Leistung ist die Gestaltung dieses Unschlüssigseins! Aber die Hände deuten es an: Er wird die schlechte Tat vollbringen.

Und vor dem Priester steht der geldgierige Judas. Er beugt sich vor, hält ihm das Tuch des Mantels zur Aufnahme des Geldes entgegen. Lauernd forscht er das Gesicht des Sitzenden aus. Kriecherisch, lüstern, furchtsam, wissend um die Schandbarkeit der Tat . . . und doch ohne Respekt ist dieses Sich-Vorbeugen. Alles in Ausdruck und Bewegung ist seine Sorge um das Geld. Daß ihm nur ja kein Silberling entfalle!

Hinter Judas steht einer mit kantig-brutalem Gesicht. Leicht geschlitzt sind seine Augen. Die Brauen sind sinnend zusammengezogen, und der halb geöffnete Mund kündet das Wohlwollen an, das er dem Geflüster eines anderen entgegenbringt. Er hebt die Hand, um sich zu distanzieren. Aber dieses Gesicht! Dieser Mund, der im nächsten Augenblick höhnisch auflachen mag! Dieser Mund stimmt dem Verrat zu. Und wie der Flüsternde bei der Sache ist! Wie teilnehmend am Wort die Hand nach dem Mantel faßt, ihn wie zum Verbergen des ruchlos Gesagten, des ganzen Handels, um die Gruppe zu ziehen sucht, damit keiner sehe, was geschieht! Das Bild ist voll Spannung, voll Flüstern und Klirren des Silbers. Hört man es nicht klingen, wenn man die Zickzackfalten unter der geldhaltenden Hand des Hohenpriesters betrachtet?

In der Gefangennahme wird die Darstellung der seelischen Anspannung vom Verhaltenen bis zur Drastik gesteigert. Der Kuß des Judas ist das Zeichen für die Kriegsknechte. Im gleichen Augenblick zerrt der linke Häscher, der ein geschultertes Schwert trägt, am Gewande Jesu. Petrus, über diesen Vorgang ergrimmt, hat mit seinem Schwert dem Landsknecht Malchus einen Hieb versetzt, der ihm das linke Ohr vom Kopfe trennt.

Nur mittelbar sind die Hintergrundfiguren in die Handlung einbezogen. Am tätigsten ist noch der Häscher, der die Fackel trägt, während der rechte Jüngling sich schon wie zur Flucht abzuwenden scheint. In allen diesen Szenen tragen die Juden Spitzhüte, wie es ihnen zur Zeit des Naumburger Meisters in Deutschland zur Pflicht gemacht war. Es war die Zeit, in der man die Juden zu verfolgen begann. Nicht zuletzt sind es die Spitzhüte, die dazu beitragen, die biblische Handlung für den zeitgenössischen Betrachter in seine Gegenwart zu stellen.

Die Handlungsmotive fließen ineinander, sind aber doch im einzelnen deutlich voneinander abgehoben und lebendig wiedergegeben. Auffällig als Charaktertyp ist der hakennäsige Häscher, dessen Gesicht unbeherrschte Gewalttätigkeit verrät. Dagegen ist Christus ganz passiv. Sein Blick geht über die Handlung hinweg, ähnlich wie im Abendmahl.

In diesem Relief steckt mehr, als es der biblische Stoff vorschreibt. 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, es »kennzeichnet ihn . . . als Träger der Gerichtsgewalt, als Schiedsrichter; mit dem geöffneten Mund fällt er, wie Pilatus am Lettner, den Rechtsspruch[17]«.

In gleicher Weise sehen wir auch die Rolande, die in verschiedenen Städten aufgestellt sind, mit dem Schwert in der Hand. Man spricht sie als Rechtssymbole an. Besonders interessant ist der Roland in Halle an der Saale. In seiner ursprünglichen Gestalt soll er um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein[18]. Im Jahre 1719 wurde die erneuerungsbedürftige Holzfigur durch eine steinerne ersetzt, aber der Bildhauer richtete sich so nach dem alten Original, daß auch heute noch die große Ähnlichkeit mit der Plastik des 13. Jahrhunderts erkennbar ist. Die frühe Formulierung des Rolandthemas auf dem Markt zu Halle besitzt unverkennbare Züge von Ähnlichkeit mit den Naumburger Gestalten. Man fragt sich mit Recht, ob der auf niedersächsischem Gebiet weitverbreitete Typus der Rolandstatue nicht an der Peripherie der Naumburger Kunst entstanden sei[19].

Das Relief mit der Szene der Gefangennahme gab Gelegenheit zu einer Abschweifung. Zum Lettner zurückkehrend, betrachten wir das Relief über der Portalschräge, das die Verleugnung Christi darstellt. Zu der historischen Szene gehörten die im Hof sich um ein Feuer lagernden Soldaten. Der Naumburger Meister verzichtete in eindrucksvoller Beschränkung auf die Umgebung und konzentrierte die Darstellung auf die beiden wichtigsten Personen, auf Petrus und die Magd.

Im Bibeltext heißt es bei Lukas 22, Vers 54: »Da zündeten sie ein Feuer an mitten im Hofe und setzten sich zusammen, und Petrus setzte sich unter sie. Da sah ihn eine Magd sitzen bei dem Licht und sah genau auf ihn und sprach: Dieser war auch mit ihm. Er aber verleugnete ihn . . .« Und im Evangelium des Matthäus, im 27. Kapitel, Vers 71 heißt es davon: »Als er aber zur Tür hinaus ging, sah ihn eine andere und sprach zu denen, die da waren: Dieser war auch mit dem Jesus von Nazareth.«

Gewiß hat der Meister auf die letzte Textstelle zurückgegriffen, um die sparsame, aber eindrucksvolle Szene gestalten zu können. Das zeigt, wie sorgfältig und wohldurchdacht von den verschiedenen Möglichkeiten die wesentlichste, die typischste Szene ausgewählt wurde. Gerade diese Beschränkung ist ein Kennzeichen großer realistischer Kunst.

So sehen wir denn, wie Petrus mit schuldgezeichnetem Gesicht seinen Mantel zusammen- und emporrafft, wie er, sich gleichsam unter einer schweren Last bewegend, zum Tore flieht. Schon aber ist die zweite Magd auf ihn zugetreten. Sie wendet ihr Gesicht den Soldaten zu, die man sich am Lagerfeuer sitzend denken muß, und weist mit der Linken anklagend auf Petrus. Ihr Anspruch, Heldin und Helferin der Gerechtigkeit zu sein, ist in die selbstbewußte Haltung und Gestik der Magd gebannt. In dieser Haltung liegt ein Widerspruch zu dem rundlich glatten und ausdruckslosen Gesicht, dessen Nüchternheit und Plastizität durch die glatte Haube unterstrichen wird. So ergibt sich aus wesentlichen Einzelbeobachtungen des Meisters der Widerspruch zwischen Sein und Wollen, der, in der künstlerischen Form sichtbar werdend, den Charakter der Magd erhellt. Weniger kompliziert ist die Darstellung der Angst bei dem unbeholfen und mit bedrückter Miene sich wegwindenden Petrus. Aber gerade dieses »Wegwinden« an Stelle eines einfachen Weggehens bezeichnet seine Lage. Er kann ja gar nicht weggehen. Er ist gekennzeichnet als jener, der dazu gehört.

Die Wächter

So konzentriert dieses Relief die wichtigsten Züge der historischen Szene. Es zeugt außerdem für das meisterliche Erkennen der Möglichkeiten. Denn in der Gesamtkomposition des Lettnerreliefs war hier über dem Türgiebel die geeignete Stelle für diese Szene. Einmal genügte der Raum für die Darstellung der zwei Personen, zum anderen wurde die ängstliche Unbeholfenheit, mit der sich Petrus wegstiehlt, durch das Stufenmotiv in der Wirkung noch erhöht. Inhaltlich und formal wurde der Meister der Szene gerecht, indem er die Giebelschräge als kompositorischen Faktor mitsprechen ließ.

Die gleiche Anordnung und die Ausnutzung gegebener Möglichkeiten finden wir in der Szene rechts vom Giebel, die nicht im Passionszyklus erwähnt wird. Sie ist vom Meister frei hinzugefügt, der hier den Platz füllen mußte und durch das von ihm gewählte Thema gut zu dem nächsten Relief überleitete. Dargestellt sind zwei Wächter mit Spitzhüten, Juden also, die sich auf einem Rundgang begegnen. Sie waren bereits im Begriff, aneinander vorüberzugehen, aber da wendet sich der mit dem geschulterten Schwert zum anderen hin und erzählt ihm etwas, vielleicht eine Beobachtung. Auch hier dient das Stufenmotiv dazu, den Vorgang eines schon »Halbsichabwendens« zu verdeutlichen.

Dieses Motiv ist nichts Neues, es begegnete uns schon bei dem Amienser Vierpaßrelief mit der »Flucht aus Ninive«. Hier diente ein Teil des Vierpaß als Stufe. Und selbst bei dem Mainzer Lettnerrelief der Seligen wird die Giebelschräge mit dem Sitzmotiv des sich Freuenden verknüpft. Aus diesen Vergleichen wird ersichtlich, wie der Meister bereits bei früheren Werken die formalen Gegebenheiten dem Inhalt dienstbar zu machen wußte.

Das nächste Relief des Zyklus, das letzte von der Hand des Meisters erhaltene, stellt die Vorführung Christi dar. Zwei Häscher haben Christus vor den Landpfleger Pilatus gebracht. Der eine hält den Herrn derb am Arm fest und bringt seine Anklage vor, mit einer Handbewegung, als wolle er sagen: Ich habe es selbst gesehen und zeuge dafür. Pilatus sitzt auf einem Stuhl, der durch ein Podest erhöht ist. Heftig spricht er gegen die Anklageworte der Juden. Zur gleichen Zeit läßt er seine linke Hand mit Wasser benetzen, zum Zeichen seiner Unschuld an dieser Verurteilung.

Dieser Disput löst zwischen den beiden Figuren eine Spannung aus, die erhöht wird durch die Teilnahmslosigkeit des dazwischen stehenden Christus. Er steht wie geistesabwesend da, als gehe ihn das Ganze nichts an. Aber auch formal wird das Gegeneinander der beiden Eifernden betont. Der Häscher setzt ein Bein vor, um Pilatus noch näher zu kommen, damit dieser ihn besser verstehe. Der linke Fuß des Landpflegers kommt dem Häscher entgegen, stellt sich aber so quer, als wolle er ihm den Weg verlegen, und die Drehung des Körpers macht dazu das innere Sichabwenden sichtbar.

Außerdem wird der Gegensatz zwischen beiden Gestalten in ihren Gesichtern deutlich. In der Haltung des Pilatus ist Abwehr. Die Schräge, die von seinem Fuß zur Schulter führt, verschärft die Spannung, die nach dem Hintergrund und zur rechten Seite hin abklingt. Der das Wasserbecken hält, ist ganz mit dem Gießen beschäftigt, und die übrigen Figuren spiegeln die Erregung nur matt wider.

Die »Geißelung« und die »Kreuztragung« sind aus Holz nachgebildet, die Reliefs stammen nach Angaben von einer Seite aus der Zeit um 1600, nach anderen Angaben aus dem 18. Jahrhundert. Das erstere scheint uns wahrscheinlicher zu sein. Die Drastik der Darstellung, auch die Art der Komposition, läßt darauf schließen, daß den Kopisten noch Reste der ursprünglichen Reliefs zur Verfügung standen, nach denen sie sich richten konnten.

Welch ein Unterschied aber zu den vorangegangenen Reliefs! Zuerst fallen die Trachten auf. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von denen des hohen Mittelalters. Auf den Darstellungen aus dem 13. Jahr-

hundert waren schlichte, derbe und längere Unterkleider, lose durchgehend oder gegürtet, mit darübergeschlungenen Mänteln zu sehen. Auf den jüngeren Reliefs sind modische Gewänder einer späteren Zeit verwendet. Schon durch die Stoffart unterscheiden sie sich von den älteren. Teilweise sind die Kleider mit Troddeln oder Fransen behängt, einer der Männer trägt eine enganliegende Kniehose. In der »Kreuztragung« sind die Knechte in historisierender Weise in römischer Kriegstracht dargestellt. Daß die Juden die charakteristischen Spitzhüte tragen, scheint auf die alte Vorlage hinzuweisen.

Mit viel mehr Formenaufwand wird hier gearbeitet. Er zeugt von der künstlerischen Auffassung einer barock gewordenen Zeit. Auch in den Proportionen der Gestalten wird der Unterschied zu denen aus dem 13. Jahrhundert deutlich. In den Originalreliefs sehen wir schwere, untersetzte Gestalten mit wuchtigen Köpfen. Hier aber sind es zierliche, schmale, mit verhältnismäßig kleinen Köpfen, die gegenüber den von Meisterhand geschaffenen Figuren wie Marionetten wirken. All der Aufwand der jüngeren Reliefs führt nicht zu der Lebensnähe, die in den alten erreicht wurde.

Natürlich trägt dazu auch die Qualität der Arbeit bei, die an den Ergänzungen recht mittelmäßig ist, obwohl auch dort einige beachtliche Gestalten vorhanden sind: wie etwa in der »Geißelung« der ganz rechts Stehende und in der »Kreuzigung« die Frauengestalt mit Christus. Doch weiß man dabei nie, wieweit die Ausdruckskraft dieser Figuren den vielleicht erhalten gewesenen Resten der Originale zu danken ist.

Diese Originale muß man insgesamt bewerten, wenn man die Leistung und die Einmaligkeit des Naumburger Meisters würdigen will. Ein Vergleich zu den Mainzer Lettnerreliefs läßt erkennen, welche Weiterentwicklung des Reliefstils sich in Naumburg vollzogen hat. In Mainz bewegten sich die Figuren noch in zwei Raumschichten, in Naumburg muß man dagegen von einer Mehrzonigkeit des Reliefaufbaus sprechen. Bei den am weitesten entwickelten Reliefs sind die einzelnen Figuren nicht auf ihre jeweilige Raumzone angewiesen. Sie können gleichzeitig mehreren Schichten angehören (wie etwa in der Verratsszene), so daß sich die einzelnen Raumschichten gleichsam durchdringen. Dank dieser Figurenanordnung ist ein straffer Zusammenschluß der Szene möglich, wird ein höherer Grad spannungsreicher Lebendigkeit erreicht. Bei diesem Zusammenziehen entstehen Hohlräume, welche die Figuren plastischer und in ihren Bewegungen geklärter hervortreten lassen. Dieser hohe Grad der Plastizität wird dadurch erreicht, daß die Körper samt den Gewändern raumfangend wirken, als ob man Luft zwischen den Falten spüre. Auch das trägt, neben den knappen, eindringlichen Bewegungen, dazu bei, größtmögliche Lebendigkeit zu erreichen.

Grobkörniger Muschelkalk aus dem Unstruttal gab in Naumburg das Steinmaterial ab. Frisch gebrochen ist dieser Kalk sehr weich, er wird später erst hart. Aus diesem toten Stein entstanden unter den Händen des Künstlers die so lebendig wirkenden Gestalten, die den Gipfel der Reliefkunst des Mittelalters darstellen.

Ein Rückblick auf den mittelalterlichen Reliefstil zeigt, daß die Gestaltung von der Einschichtigkeit über die Zwei- zur Mehrschichtigkeit übergeht, womit eine Zunahme der Plastizität der Einzelfiguren verbunden war. Diese Entwicklung läßt sich im Reliefstil des Naumburger Meisters deutlich verfolgen, wenn man etwa die Frühwerke mit den Mainzer Arbeiten und diese wieder mit den Naumburger Reliefs vergleicht.

Kommt man von der Betrachtung der Mainzer Reliefs her, so ähnelt dem dort vorliegenden Stil die Naumburger Pilatusszene am meisten. In ihr wirkt noch die zweischichtige Figurenanordnung. Sie wurde

zuerst in Reims im Anschluß an spätantike Reliefs ausgebildet. Es ist möglich, daß der Naumburger Meister von dort seine Anregungen erhalten hat. Da das Relief mit der Pilatusszene den stilistischen Zusammenhang noch am deutlichsten erkennen läßt, wird angenommen, dieses sei von den in Naumburg erhaltenen das zuerst begonnene gewesen. Die Herstellung hat sich dann von rechts nach links vollzogen, eine Annahme, die in Hinsicht auf die reichere Reliefbildung der nach links folgenden Szenen durchaus zu vertreten ist.

Höhepunkte innerhalb dieses Passionszyklus bilden unbestreitbar die Verratsszene und das Abendmahl. Von diesen wiederum zeigt die Verratsszene die geschlossenste Komposition. In ihr wirken die Seitenfiguren wie Klammern, die Vorder- und Hinterzone verbinden, gleichzeitig aber durch ihre Armhaltung das Vordermotiv umrahmen. Durch diese formale Bindung werden auch die Hintergrundfiguren am Geschehen beteiligt, so daß der Energiestrom sich schließt, der aus dem Spannungsmotiv des Hauptfeldes entspringt.

Eine solche Zusammenballung war bei dem Abendmahl aus thematisch-motivischen Gründen nicht möglich. Aber auch die Beschränkung auf fünf Tischgenossen ist eine Ballung, wobei der Meister es verstand, mit diesen wenigen Personen das ganze Abendmahl zu verdeutlichen. Hätte er alle Jünger versammeln wollen, so hätte er die Proportionen ändern müssen, um mit dem Raum auszukommen. Das aber wäre im ganzen Zyklus als störend empfunden worden.

Trotz der Reihung gelingt dem Naumburger Meister auch hier der Zusammenschluß. Er gelingt ihm dadurch, daß er die Seitenfiguren, Petrus und Jakobus, als Vermittler zwischen vorderer und hinterer Zone zur Geltung bringt, daß der Vordergrund durch Judas und das kräftig gefaltete Tischtuch zu Jakobus hinüberschwingt. Die Tischfläche wird so kreisförmig umschlossen, besonders die mantelumhüllte Gestalt des Jakobus trägt dazu bei. Obwohl diese Szene die stillste ist, obwohl hier das wenigste geschieht, wirkt das Abendmahl durch die künstlerische Dichte der Gestaltung besonders lebendig.

In der Mitte wird der Lettner von einem in den Chor führenden Portal durchbrochen. An dieser Stelle wurde das alte Triumphkreuz, vordem unter dem Triumphbogen schwebend, heruntergeholt auf die Ebene des Betrachters. Der Naumburger Meister durchstieß mit ihm die Mauer des Lettners in der Mitte. Es ist aber nicht mehr das gleiche wie ein Triumphkreuz, denn zur Rechten des leidenden Christus sehen wir Maria in heftigem Weh und zur Linken Johannes, den Jünger, voller Verzweiflung. Christus selbst ist nicht von körperlichem Schmerz bewegt, sondern von tiefer Trauer über das »Nichtverstandenwerden« in einer Welt, der er das Heil bringen wollte. Mutter und Freund nehmen teil am Kummer seiner Seele. Der Freund wendet sich ab, er blickt in die Gemeinde. Das Erlebnis geht über seine Kraft. Maria, den Blick ebenfalls auf die Gemeinde gerichtet, weist auf den Sohn, als frage sie, beständig durch die Jahrhunderte: Soll sein Tod vergeblich gewesen sein? — Mit diesem religiösen Inhalt ist das allgemein menschliche Anliegen der Erschütterung durch den Tod so eng verbunden, daß die Darstellung noch heute ergreift.

Es ist aber auch notwendig, einiges über die Ableitung und die formale Bedeutung des Naumburger Lettnerkreuzes zu sagen. An ihm kann man deutlich ablesen, wie gut sich der aus Mainz zugewanderte Meister in der für ihn vielleicht neuen Kulturlandschaft umgesehen hat. Der Gekreuzigte in der Domgruppe stimmt in seiner Haltung fast genau mit einem Kruzifixfragment aus der Moritzkirche in Naumburg überein[20]. Beide repräsentieren den dreigenagelten Typus, sind gekennzeichnet durch das Ausladen der Hüften nach links und durch die Neigung des Kopfes über die linke Seite nach vorn. Auch das

Zusammenknüpfen des Hüftschurzes an der rechten Seite bei beiden Kunstwerken ist identisch. Sonst pflegte man den Knoten vorne oder links anzubringen.

Dieser Holzkruzifixus aus der Moritzkirche steht in enger Verwandtschaft zu anderen sächsischen Kreuzigungsgruppen, waren doch Triumphkreuze zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Sachsen sehr verbreitet. Allein zum engeren Umkreis gehören die Kreuze im Dom und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in Freiberg und in Wechselburg. Sie sind für die Kunst dieser Landschaft so wichtig, weil sich an ihnen der Entwicklungsgang der Plastik von der strengen Formung des 12. Jahrhunderts bis zur realistischeren Gestaltung in der Mitte des 13. Jahrhunderts ablesen läßt. Auch an ihnen demonstriert sich der Drang zur Vermenschlichung des darzustellenden Göttlichen. Noch um die Mitte des 12. Jahrhunderts war, wie es die damals übliche Bedeutungsperspektive verlangte, der Kruzifixus größer als die Begleitfiguren dargestellt. Das Haupt des Gekreuzigten war durch eine Krönungskrone geschmückt. Um 1200 erscheint Christus im Halberstädter Dom barhäuptig und in Wechselburg zum erstenmal mit einer Dornenkrone. In Naumburg aber wird die Kreuzigungsgruppe zu ebener Erde aufgestellt.

Das Herabholen der Kreuzigungsgruppe in den Lettner war für die damalige Zeit ungewöhnlich und einmalig, selbst wenn das auch nur, wie hier, im Westlettner geschah; denn gewöhnlich pflegten ja die Triumphkreuze über jenen Lettnern oder Schranken zu hängen, die den Hochaltar vom Schiff trennten, im Osten der Kirche. In Naumburg stand der Laienaltar vor dem Ostlettner, und der Lettner im Westen schied eine Gedächtnisstätte, in der wohl Totenmessen abgehalten wurden, vom Laienschiff. Aber auch hier sollte der Lettner abschließen. Darum muß man die Kreuzigungsgruppe bei geschlossener Türe betrachten. Das scheint auch der ursprünglichen Absicht zu entsprechen. Dann wirkt der Giebelbau nicht mehr als Portal[21], »sondern wie eine in die trennende Lettnerwand eingefügte Kapelle, die die Kreuzigungsgruppe als besonders heiligen Schatz in sich birgt[22]«. Diese Wirkung wird durch die vertiefende Diagonalstellung der Wände und durch die Kreuzgewölbe noch verstärkt. Es entsteht ein Raumeindruck, der der spätesten Romanik eigen war. Betrachtet man die Kreuzigung in solch einem Rahmen, so wird die Heraushebung aus der Reihe der Lettnerreliefs zu einem verständlichen Hinweis auf die Heiligkeit des hier Dargestellten.

Nordwand des Chorquadrums

DER STIFTERCHOR

Jenseits des kapellenartigen und durch die bildliche Anwesenheit des Gekreuzigten besonders geheiligten Lettnerportals sind, den Pfeilern zugeordnet und mit ihnen einbezogen in die Architektur des Raumes, die Bilder der Stifter aufgestellt. Da stehen, in Lettnerhöhe angebracht, links im Chorquadrum die Gräfin Gerburg und gegenüber, auf der Nordseite, ihr Gatte Dietrich von Brehna. Neben Dietrich folgt eine Frauengestalt, die man sowohl mit einer in den Schriftquellen genannten Gepa als auch mit einer Berchta identifizieren wollte. Wir bleiben bei dem von der Mehrzahl der Forscher angenommenen Namen Gepa. Ihr gegenüber sieht man die Figur des Grafen Konrad. Im Chorpolygon stehen Dietmar, nach seiner Schildinschrift der »comes occisus«, der getötete Graf, dann Sizzo von Käfernburg, Wilhelm von Camburg, der Gemahl der Gepa, und schließlich Timo von Kistritz, »qui dedit ecclesie septem villas«, der der Kirche die Einkünfte aus sieben Dörfern stiftete. An den Gelenkstellen zwischen dem viereckigen Chorraum und dem winklig gebrochenen Chorabschluß finden wir endlich die beiden Paare der ekkehardinischen Markgrafen und ihrer Frauen: links Hermann und seine Gattin Reglindis, rechts sein jüngerer Bruder Ekkehard neben Uta, seinem Weib.

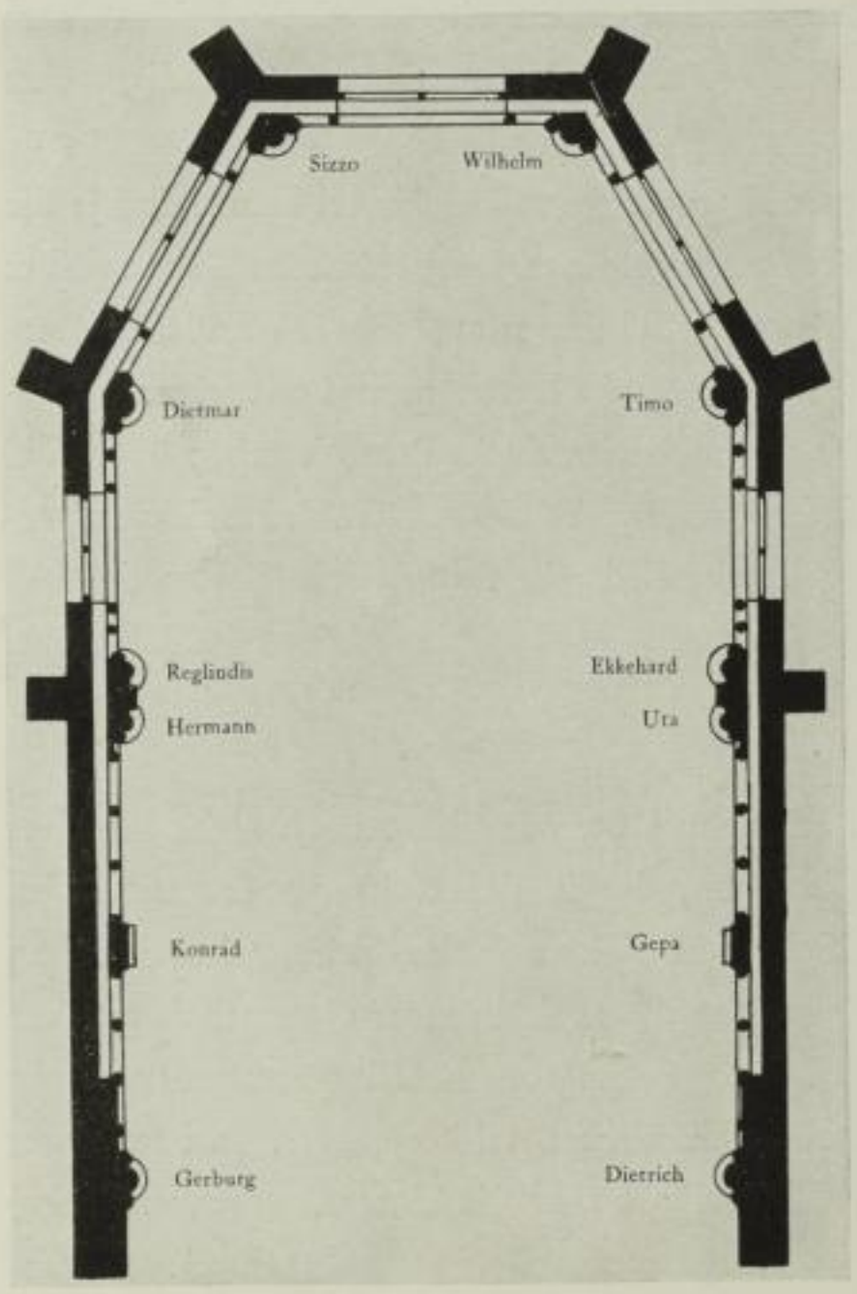
Ehe wir uns den Standbildern zuwenden, können wir etwas Eigenartiges wahrnehmen. Heute sind ja die Lettnertüren — was nicht immer der Fall war — für jedermann geöffnet. Bei geöffneten Türen will es scheinen, als würde der Bewegungsstrom, der durch die Länge des Schiffes zum Chore führt, nicht unterbrochen. Es erweckt den Eindruck, als sauge das vorgreifende eingetiefte Lettnerportal mit seinen schwebenden Arkadenbogen die Raumbahn des Mittelschiffes auf und leite sie in den Westchor über. Bei geöffneten Türen unterstützt die Mehrschichtigkeit der Lettnergewölbe dieses Gefühl. Doch man vergegenwärtige sich noch einmal das Lettnerportal mit geschlossenen Flügeln. So, wie es in diesem Zustand als Kapelle wirkt, die das Bild des heiligen Leichnams beherbergt, entspricht es der Absicht des Schöpfers. Dann versteht man, daß dieses Raumgreifen und Hineinsaugen in den Chor ein Eindruck ist, den nur der heutige Besucher haben kann, dem sich das Lettnerportal öffnet.

Etwas aber, das die künstlerische Absicht des Meisters erkennen läßt, war bisher noch nicht beachtet worden. Die Stifterfiguren sind auf einen Betrachter bezogen, der in der Nähe der Lettnertür zu denken ist. Die Plastiken sollten nach dem Plan ihres Schöpfers nicht nur einzeln betrachtet werden. So, wie sie insgesamt die Herrschaft repräsentierten, so sollten sie auch in ihrer Gesamtheit gesehen werden. Die Umrisse der Figuren erscheinen in dieser Schrägansicht vom Lettnerportal aus zumeist geschlossener und im Eindruck günstiger, als wenn man sie einzeln frontal betrachtet. In besonderer Weise wird diese Absicht bei den beiden Paaren augenfällig. Dort sind die hinteren (die westlichen) Figuren gegenüber den vorderen um ein beträchtliches vorgezogen. Besonders Ekkehard und Uta

ergeben so gesehen eine geschlossene Gruppe, während bei der Vorderansicht der durch zwei parallele Linien begrenzte Zwischenraum einen innigen Zusammenhalt der beiden Figuren stört. Das scheint ein Beleg für die Absicht und den Auftrag des Naumburger Meisters zu sein, hier nicht ein Denkmal einzelner Individuen zu errichten, sondern die Gesamtheit der Hauptstifter darzustellen. Seine Anordnung unterstreicht und betont die Einheit der Repräsentation. Sie schafft nicht eine Fülle von Einzelwesen, sondern das im Individuellen dargelegte typische Bild der herrschenden Klasse jener Zeit. So wird die künstlerische Absicht auf die Höhe des Allgemeingültigen gehoben, in dem allein sich das Typische äußern kann.

Langsam gehen wir weiter, bis in die Mitte des Chorraumes, der gegenüber dem Mittelschiff um einiges breiter wird. Durch diese geringe Verbreiterung wird das Aufstreben des Raumes leicht gedämpft. Eine Tendenz zur »Raumlagerung«, ein Gleichgewicht zwischen den Verhältnissen von Höhe und Breite, bahnt sich an, das durch die Sockelzone des Polygons noch unterstützt wird. Hierdurch — und durch den Proportionswechsel — wird der ganze Raum auf die Figuren, die in ihm stehen, abgestimmt. Er wird, nicht zuletzt auch durch den Laufgang, der den Chorraum hinter den Plastiken umzieht, in ein Verhältnis zum Maß des Menschen gebracht, das einen Wohlklang in den Beziehungen von Architektur und Plastik erreichen läßt und zu der Annahme führt, Baumeister und Bildhauer müßten identisch sein. Für die Einheit von Lettnerarchitektur und Plastik mag das ohne Zweifel zutreffen. Im Chor bleibt es eine begründete Annahme. Die Verbindung zwischen Bau und Bildwerken wird betont, indem die Statuen an den Kraftlinien des Raumes, an den Diensten, angebracht sind. Sie sind so aufgestellt, daß jeweils an den Gelenkstellen, wo Chorquadrum und Chorpolygon aufeinandertreffen, sich ein Paar befindet. An den übrigen, dünneren Dienstbündeln steht jeweils eine Einzelfigur. Nur Gepa und Konrad haben keinen festen Verband mit den tragenden Diensten.

Die Anordnung der Stifterfiguren im Westchor



Der Laufgang, der die Wandteile unterhöhlt, läßt die Figuren wie vom Raum umflutet erscheinen. Dadurch erhalten sie gegenüber der Architektur eine größere Selbständigkeit, ohne sich von ihr zu lösen. Jede Statue hat ihren eigenen Wirkungsbereich, begrenzt durch die Arkaden des Laufganges und durch Baldachine. Letztere sind es vor allem, die den Skulpturen ein eigenes Kraftfeld zuteilen, in dem sie gegenüber der Architektur bestehen können.

Von Anfang an nahm die Architektur auf die Einfügung der Plastik Rücksicht. Die vier Gestalten in den Ecken des Chorpolygons mußten sogar schon im wesentlichen fertig an ihren Plätzen gestanden haben, ehe man wölben konnte, denn

Südwand des Chorquadrums

Hermann und Reglindis, von der Portalmitte des Lettners gesehen

die Werkstücke, aus denen sie gemeißelt wurden, sind eins mit den Diensten und dem Pfeilerkern. Sie stehen in dem fertigen Bau unter stärkstem Druck von oben. Es lag daher nahe, damit man überhaupt weiterbauen konnte, gerade diese Figuren vor allen anderen in Angriff zu nehmen. Wahrscheinlich wurde der ganze Bau des Westchores von der Chorschlußseite her begonnen. Jüngere Forschungen stellten fest, daß das Chorgestühl, Dorsale genannt, erst später mitsamt den Baldachinreihen, die im 19. Jahrhundert erneuert wurden und 1938 noch einmal eine Berichtigung erhielten, eingebaut wurde. Dieser Einbau brachte eine Änderung des Bauplanes mit sich und damit wohl auch eine Abweichung vom ursprünglich geplanten Statuenzyklus. Nach dem ersten Plan sollten nur zehn Statuen aufgestellt werden, und erst der zweite Plan ermöglichte auch die Ausführung von Konrad und Gepa. Stilkritisch gelten diese beiden Figuren eindeutig als späte Arbeiten, was schon allein dadurch bestätigt wird, daß sie mit ihren Blöcken nicht im Verband gefügt sind, sondern einfach vor die Wand gesetzt wurden.

Ob nun wirklich Bildhauer und Baumeister eine Person waren, ist nicht zu belegen. Vielleicht ist es auch möglich — und sehr wahrscheinlich —, daß der erste Plan von einem Baumeister stammte und die Planänderung, der Einbau des Dorsales und der Baldachinreihen, auf den Bildhauer zurückging; war doch dieser Einbau eine augenscheinlich plastische Bereicherung des Chores. Wir werden nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Naumburger Meister die Gesamtkonzeption entschieden beeinflußt hat.

Der »spiritus rector«, dessen einigendes Walten in dem Chorraum spürbar ist, offenbart sich auch in dem Statuenzyklus. Zwar fällt dieser bei näherer Betrachtung in Einzelfiguren auseinander, die in ihrer Unterschiedlichkeit fast den einheitlichen Charakter der Reihe zu sprengen scheinen. Doch ist das nur ein Schein, denn jede Einzelstimme ist doch auf den Gesamtakkord abgestimmt. Ohne Zweifel geht der Entwurf der Statuen auf einen einzigen Künstler zurück. Es ist eine irrige Annahme, die hie und da auch heute noch vertreten wird, daß an der Westchorplastik mehrere bedeutende Bildhauer gleichzeitig oder in kurzen Abständen tätig waren. Jede anders nuancierte Statue sogleich einer anderen Hand zuschreiben zu wollen ist ungerechtfertigt. Das hieße, einem großen schöpferischen Menschen keine Variationsbreite

zuzutrauen. Gewiß werden an der Ausführung Gehilfen beteiligt gewesen sein. Sie mögen im Detail große Freiheiten gehabt haben, hielten sich im großen aber eng an die Gesamtkonzeption des Meisters. Es zeigen sich in der Tat Qualitätsunterschiede von solcher Art, daß manche Wissenschaftler geneigt sind, bestimmte Statuen völlig als die Arbeiten von Gehilfen anzusprechen. Daß darüber keine Einigkeit besteht und verschiedene »Händescheidungen« vorgeschlagen wurden, zeigt jedoch, wie verwandt die Bildwerke untereinander sind.

Ekkehard und Uta, von der Portalmitte des Lettners gesehen

Unsere Betrachtung beginnt mit der Skulptur des Sizzo. Sie ist eine der zuerst gearbeiteten und steht links im Chorhaupt. Gleich den anderen Werken im Chorpolygon ist Sizzo durch ein Dienstbündel mit der Architektur verbunden. Wie jedes Standbild steht auch dieses auf einem Wirtel, einem Schaftring, der sich um den vorderen der drei Dienste des Bündels legt. Dabei ist die Fußplatte dieser Statue, auf dem Schaftring liegend, sehr steil geneigt. Man hat daher leicht den Eindruck, als müßte die Figur von der Standfläche abrutschen, was allerdings nur zu beobachten ist, wenn man einen gleichen Augenpunkt mit der Plastik hat. Doch dieser Eindruck ist bezeichnend und wird gestützt durch einige andere Beobachtungen, die zeigen, daß Sizzos Stehen im Vergleich zu anderen Figuren in plastischer Hinsicht noch recht ungeschickt ist. Seine Beine befinden sich in einem kaum erkennbaren Kontrapost[23]; die Fußspitze des Spielbeins ragt nur wenig über die Standplatte, und es hebt sich nicht vom Gewande ab. Der ganze Körper ist noch annähernd symmetrisch aufgebaut. Das wird vor allem beim Betrachten der Armhaltung deutlich. Sie zeigt eine fast gleichmäßige Winkelung, und wollte man mit modernen Begriffen sprechen, etwas von der Steifheit einer Modellpose. Nur der Kopf wendet sich fast unvermittelt nach rechts, als strebe er unbedingt aus der so streng eingehaltenen Achsialität heraus. Es genügt ein kurzer Blick auf die benachbarte Figur des Dietmar, um zu sehen, wieviel konsequenter dort bereits das Standmotiv durchgeführt wird. Der unausgeprägte Kontrapost des Sizzo spricht dafür, daß der Meister mit dieser Plastik die Arbeiten an seinem Statuenzyklus eröffnet hat.

Das Standmotiv ist für die Gestaltung einer Statue von großer Wichtigkeit. Es begründet den ganzen Aufbau des »Stand«-Bildes. Die Statuen des 12. Jahrhunderts zeigten keine Durchbildung des Körpers

aus dem Motiv des Stehens, ja sie schienen in ihrer uneingeschränkt transzendenten Geisteshaltung ein solches gar nicht nötig zu haben. Im 13. Jahrhundert hingegen nahm die Naturbeobachtung zu. Französische Bildhauer studierten, wie uns bekannt ist, die Gewandbildung der antiken Plastiken. Die Besinnung auf die vorbildlichen antiken Formen hing unmittelbar mit dem Reifegrad der Lebensweise zusammen, denn um die Schönheit und Größe antiker Statuen zu verstehen und das Bedürfnis zu haben, selbst Kunstwerke in ihrem Geiste zu schaffen, bedarf es eines gesellschaftlichen Zustandes, welcher der Natur gegenüber eine solche Freiheit herbeiführt, wie sie die Griechen besaßen. Daß dieses im 13. Jahrhundert nur sehr bedingt der Fall war, ist bekannt, und die Bedingtheit des Antikenstudiums in einem eng gezogenen Rahmen ist verständlich. Daher konnte die Weltlichkeit im 13. Jahrhundert und ihr Ausdruck in der Kunst nicht die Formen annehmen, wie sie sich im Leben und in der Kunst der Renaissance ausdrückten. Das christliche Weltbild und dessen ideologisches System, die Theologie, ließen solches nicht zu. Das Standbild konnte sich nicht vollkommen von der Architektur trennen. Noch war es nicht möglich, das Einzelwesen und den Körper in seinen Funktionen in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen. Das blieb dem Bürgertum vorbehalten. Die Ideologie des Feudalismus war Ausdruck der Einheit von weltlich und geistlich feudaler Hierarchie. Die Einordnung und das Eingebundensein in dieses System, das, was im Mittelalter »ordo« genannt wurde, ist vom Standpunkt des Quattrocento aus gesehen Unterdrückung der Individualität, von der sich erst die »Riesen« der Renaissance befreiten. Dem Kollektivismus, der Unterdrückung der Individualität, entsprach die Zuordnung der Skulpturen zum System der Architektur, ihre Einordnung in das Ganze. Die Naumburger Plastik stellt die weitestmögliche Grenze für das Heraustreten der Individualität aus der Ordnung dar — und es bleibt dabei immer noch eine Einordnung.

Es konnte also nicht die Absicht der Bildhauer jener Zeit sein, einen Körper in seinen Funktionen konsequent durchzubilden. Deshalb ist den Statuen des 13. Jahrhunderts trotz ihrer Lebensnähe immer ein Zug der Enthebung aus dem Alltäglichen zu eigen. Die unvollkommene Ausbildung des Standmotivs war nicht nur eine Frage des Könnens, sondern vielmehr eine solche des künstlerischen Wollens.

Sizzo ist von allen Figuren im Westchor zu Naumburg noch am meisten dem 12. Jahrhundert verbunden. Das zeigt sich schon an seiner plastischen Gesamtform. Sie wirkt recht kräftig. Dazu trägt das durchgehende Untergewand bei. Es zeigt großformige Faltenzüge, die sich im Mantel fortsetzen. Eine reichere Belebung der sonst so unbewegten Gewandung entsteht nur durch den über den linken Arm gelegten Mantel. Hier bilden sich dicht gereihte, natürlich fallende Stoffmassen, deren Fluß sich in schönen Schlängelfalten am vorderen Schildrand hinzieht. Neben dieser Bereicherung wirkt der Schwertarm zurückhaltend. Sein Ärmelmotiv wird uns noch bei anderen Plastiken des Meisters begegnen.

Doch kündigt sich in dieser Plastik schon das Neue und Zukünftige an. Die Hände sind in natürlich kräftiger Art gebildet und nicht ohne Sensibilität, eine Eigenschaft, die Individualität ausdrückt und alle Hände der Naumburger Plastiken auszeichnet. Nicht umsonst hat später die Renaissance soviel Wert auf die Einbeziehung der Hände, auf ihre rechte Haltung im Bild gelegt. Neben dem Antlitz des Menschen sind sie es, die eine Aussage von Eigenart, Stellung und Charakter des Dargestellten machen. Hände können eigenwillig sein, von Sanftmut künden, von Energie und Kraft, von Geistigkeit und seelischen Regungen. Diese Möglichkeiten einer individuellen Charakterisierung machte sich der Naumburger Meister in einem besonderen Maße zunutze. Die Hände sind bei ihm ein wichtiges Mittel, um Wirklichkeitsnähe zu erreichen.

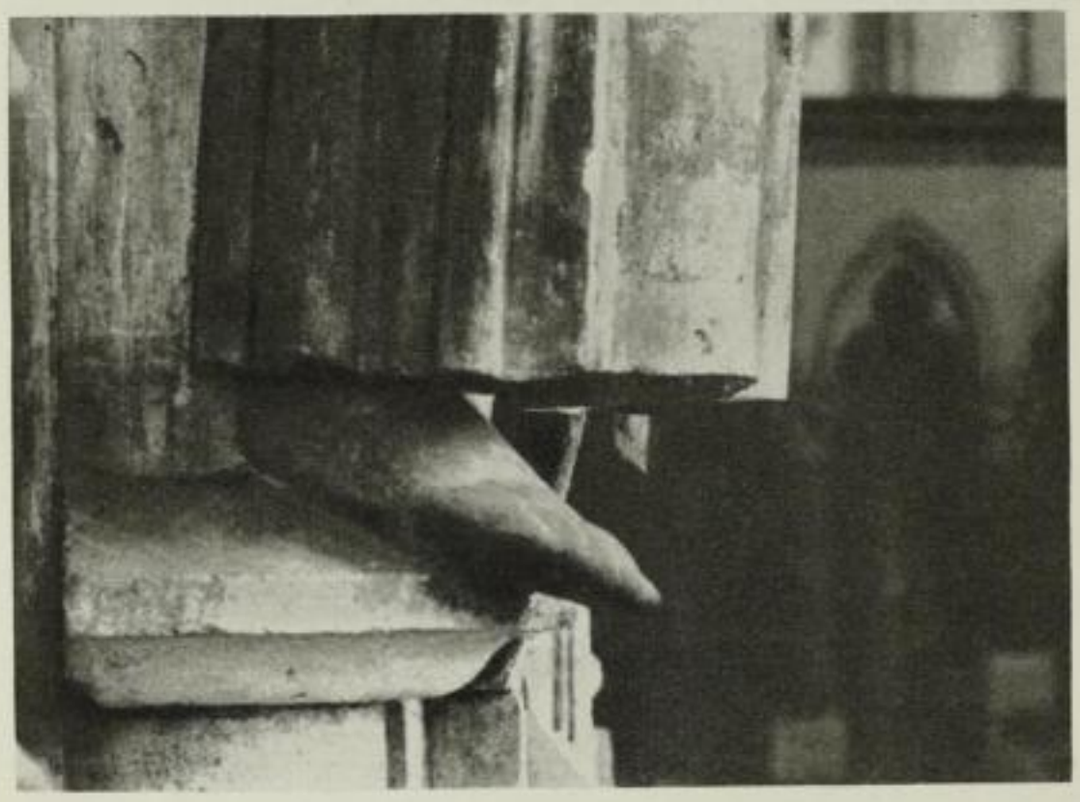
Der Kopf des Sizzo ist energisch abgewendet. Haupt- und Barthaar sind lockig strähnig und umrahmen ein mürrisch strenges Gesicht. Hochgezogen sind die Brauen, gefurcht die Stirn, die Augen blicken scharf, und der Mund ist halb geöffnet. Das ist von so packender Ausdruckskraft, als solle es das massige, ruhige Stehen des Körpers mit beleben. Dennoch hebt sich dadurch der Kopf vom Körper fast dissonant ab. Die Ruhe des Gewandes gehört nicht zu dem energiegeladenen Blitzen der Augen unter den buschigen Brauen. Der da mit dem Gerichtsschwert steht, ist ein mit sich selbst uneiniger Mensch.

Baldachin

Die nächste Statue, bei der wir den Kontrapost bereits besser ausgebildet sehen, stellt Dietmar dar. Sein Spielbein hebt sich schon vom Gewande ab, auch eine Abweichung des Körpers von der Senkrechten ist erkennbar. Der Oberkörper neigt sich etwas vor. Die rechte Schulter ist zurück und abwärts gezogen, wodurch Schwert- und Schildarm gut in Aktion treten können. Den Schild hat Dietmar bis zum Mund hochgezogen. Seine rechte Hand liegt am Schwertgriff. Alles drückt verhaltene Energie aus, abwartende Anspannung der Kräfte. Der mit einer Kappe bedeckte Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Das großflächig modellierte Gesicht mit der kräftigen Nase, der senkrechten Steilfalte und den für Naumburg typischen scharf geschnittenen Tränensäcken schaut mit den mandelförmigen Augen gespannt geradeaus.

Trotz dieser Aktion ist das Moment der Spannung nicht sehr eindringlich. Dietmar besitzt nicht die gleiche starke Ausdruckskraft wie Sizzo. Auch seine Gewandbehandlung ist wenig entwickelt. Eine leichte Versteifung in der Gesamtbildung läßt sich nicht leugnen. Aus diesen Gründen neigt man dazu, diese Statue einem Gehilfen zuzuschreiben.

Die Statue des Sizzo verkörpert die mit dem Grundbesitz verbundene richterliche Gewalt. Das von der Figur gehaltene, durch die Umwicklung »befriedete« Schwert deutet darauf hin. Sizzos Gesichtsausdruck hat etwas von diesem »Richtenmüssen« eingegraben bekommen. Der patriarchalische, aber auch herrische Charakter des auf der Stufe der Naturalwirtschaft stehenden Feudalismus, die enge Verbindung mit den Leibeigenen und Bauern, die sowohl Herrschaftsanspruch über als auch Verantwortung



für die Untergebenen beinhaltet, finden hier ihren typischen Ausdruck. Sizzo ist der starke und harte Feudalherr. In seiner Hand ruht das Schwert der Hochgerichtsbarkeit.

Dietmar verkörpert eine andere Seite des an den Boden gebundenen und in den Grenzmarken besonders kämpferischen deutschen Feudaladels. Es ist, als sei er ein Sinnbild jener ritterlichen Tugend, die »Bereitschaft« heißt; war doch das Leben des Adels ein ständiges Bereitsein. Er mußte seine Interessen in Angriff und Verteidigung wahren und dem Ruf des Lehensherren, bis hinauf zum König, folgen. Besitz- und Abhängigkeitsverhältnisse schufen eine solche ständige Sphäre der Bereitschaft, aus der negative und positive Charaktereigenschaften entstanden: Raubgier und Fehdelust, Härte und Grausamkeit, aber auch Mut, Kühnheit und Gefolgschaftstreue. Diese typische Seite der gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit scheint in Dietmar durch den Steinmetz einen ihr gebührenden Ausdruck bekommen zu haben.

Dietmar gegenüber befindet sich Timo. Sein Stehen wird fast aus einem Schreitmotiv entwickelt, denn das Standbein ist vorgesetzt, und das Spielbein stützt den Körper rückwärts ab, indem es die Fußsohle etwas schräg aufsetzt. Allerdings ist der Kontrapost beim Körperaufbau nicht recht ausgenutzt. Eine geringe

Oben: Fußplatte und Füße Sizzos
Mitte: Fußplatte und Füße Ekkehards
Unten: Fußplatte und Füße Dietrichs

Körperdrehung ist erkennbar. Die linke Schulter wird etwas vorgezogen. Der Kopf neigt sich leicht nach links, doch die Gestalt löst sich zuwenig von dem Dienstbündel, und so mutet ihre Haltung noch sehr unschlüssig an. Hier wirkt sich aus, daß die Naumburger Plastik nicht im letzten Sinne vollplastisch ist, sondern eine feste Einheit mit den Diensten darstellt, die teilweise sogar von den Falten der Kleidung umschlossen werden.

Die Gewandbehandlung ähnelt der des Dietmar, doch ist das Mantelmotiv bei Timo akzentvoller durchgebildet. Der Ärmel des Schwertarmes hat reichere Formen. Hand und Gesichtsbildung tragen entschieden zur Belebung bei. Das Gesicht ist, wenn auch auf andere Art und überzeugender, ähnlich ausdrucksvoll wie das des Sizzo. Kleine Augen blicken scharf unter einer leicht gefalteten Stirn. Weit vorgewölbt sind die Lippen. Doppelkinn und weiche Modulation tun ein übriges, um der Figur etwas drohend Wägendes zu geben.

Reicher und konsequenter ausgebildet ist das Standmotiv bei Wilhelm. Es ist dem des Timo im Grunde ähnlich. Auch Wilhelm steht mit vorgesetztem Standbein und stützt den Körper mit dem Spielbein rückwärts ab, doch haftet die Fußsohle noch weniger am Boden. Das Standbein wirkt als stützende Kraft bis zum Rückgrat und durch dieses bis zum Kopf hinauf. Dadurch wird eine Verlagerung der Körperschwere möglich und das Spielbein entlastet. Dieser konsequent durchgeführte Kontrapost erlaubt ein Herausschwingen des Körpers aus der Vertikalachse. Er dreht sich jetzt nicht nur in einer Ebene, sondern auch im Raum. Seine Bewegung nimmt die Form einer Spirale an, der sich auch das Gewand anpaßt. Es zeugt von der wohldurchdachten Komposition dieses Meisterwerkes, daß der Steinmetz Wilhelms Arm mit dem Mantel verhüllt. Auf diese Art wird der Zug des Melancholischen, den wir am Antlitz ablesen können, verstärkt; formal kann hierdurch der Arm am besten in den Bewegungsstrom einbezogen werden, der von der Fußspitze des Spielbeins über den Mantel zum Kopf hinaufführt. Diesem Zug ordnen sich alle Gewandteile unter. Nur der obere Mantelsaum fällt etwas eigenwilliger, aber er stört diesen Fluß nicht, wie ihn selbst Schild und Schwert, von der linken Hand gehalten, nicht hindern. In diesem Bewegungsmotiv, das bei Wilhelm nicht von seinem Inhalt gelöst ist, deutet sich schon die Spirale als ein wesentliches Formelement der reifen und späten Gotik an. Ist es in der späteren Phase aber ein künstlerisches Mittel, das Dargestellte von der Wirklichkeit zu entfernen, so unterstreicht es in diesem Bildwerk das lyrische Wesen des Wilhelm von Camburg, das auch in Haltung und Gesicht zum Ausdruck kommt.

Wilhelms lockiges Haar ist mit einer kleinen Kappe bedeckt. Typisch für Naumburg sind die auch in der Reimser Kunst vorhandenen Stirnlöckchen. Das Gesicht ist großförmig modelliert und zeigt als Linien eingegrabene Fältchen. Der weiche Zug des Gesichts steht nicht wie bei Sizzo im Gegensatz zur Körperhaltung, sondern entspricht ihr in noch stärkerem Maße als bei Timo. Körper- und Gesichtsbildung fließen zu einem Gesamtausdruck zusammen. Diese Statue gehört zu den harmonischsten des gesamten Zyklus. Innerhalb des Polygons zeigt sie die reifste Entwicklung.

Am bekanntesten unter den Naumburger Bildwerken ist die Gruppe von Ekkehard und Uta. Sie sind eines der beiden Stifterpaare, die beiderseits an der Grenze von Chorquadrum und Polygon stehen. Ihnen gegenüber befinden sich Hermann und Reglindis. Ekkehard und Hermann waren Brüder. Der Künstler macht dieses aber nicht deutlich. Im Gegenteil, beide Gestalten sind, wie auch die ihrer Frauen, nach Figur und Wesen als Gegensätze aufgefaßt. Wenn es also in der Art des Künstlers liegt, seine Plastik nach dem Prinzip der Kontrastierung anzulegen, wie Beenken sagt, so ist hierfür in den Zweiergruppen

Timo von Kistritz

ein Höhepunkt erreicht. Reglindis ist groß, heiter, lebensbejahend, Uta kleiner, besinnlicher, hoheitsvoller und in gewisser Weise verschlossen. Von den Figuren des Polygons unterscheiden sich diese Figuren formal durch ihre Bezogenheit auf eine Rückebene. Sie entwickeln sich nicht an den Dienstbündeln, sondern gleichzeitig auch an den Pfeilern. Diese ermöglichten, sie anzulehnen, so daß sie sich mehr nach der Breite hin entfalten können.

Hermann hat in Haltung und Gesichtsausdruck etwas Lyrisches, als lausche er einer inneren Melodie. Das Spielbein zeichnet sich vom durchgehenden, großfältigen Gewand ab und stützt den leicht aus der Achse gewandten Körper. Der Kopf ist um weniges nach links geneigt und vollführt eine Gegenbewegung zu den Schultern, deren linke durch das Halten von Schwert und Schild, die von sehr großem Ausmaß sind, hochgeschoben ist, während die rechte abfällt. Der Arm greift in das Gewand; eine Geste, die hier zum Ausdruck der unentschlossenen Haltung eines noch wenig männlichen Jünglings wird. Der gelockte Kopf mit dem jungen Gesicht erinnert im Typ an den heiligen Martin in Bassenheim.

Reglindis, Hermanns Gattin, steht innerhalb der Gruppe in einem Kontrast zu ihrem Gatten. Sie ist größer als er, sie scheint selbstbewußter und lebensfroher zu sein. Allerdings ist eine solche Zuordnung von Eigenschaften immer relativ, weil sie stets vom Standpunkt des Betrachters ausgeht. Das Standmotiv der Reglindis wird durch das Gewand verunklärt. Unter dem Rocksaum ragen nur die Fußspitzen hervor, doch zeichnet sich das weit abgewinkelte Spielbein durch. Auch diese Figur ist etwas aus der zu denkenden Achse geschwungen und lehnt am Pfeiler, indem sie mit starker Kopfwendung nach rechts, jedoch an ihrem Gatten vorbei, schaut. Mit der linken Hand rafft sie vorn den Mantel zusammen. Die Rechte greift in den Mantelriemen. Die Gewandbildung zeigt eine reiche Fältelung, ist aber wenig kräftig. Was besonders von den übrigen Figuren abweicht, ist die Gesichtsbildung und der Ausdruck dieses Antlitzes. Das runde, fleischige Gesicht mit seinem verhaltenen Schmunzeln erinnert an Magdeburger Figuren. Man könnte fragen, ob ein Gehilfe aus der Magdeburger Werkstatt in Naumburg tätig war. Tatsächlich schreibt man Reglindis der Hand eines Gesellen zu, der die Statue nach Entwürfen

Hermann und Reglindis

Reglindis

des Meisters gearbeitet, dabei aber eigenes und wohl Magdeburger Formengut verarbeitet habe. Trotz der Gegensätzlichkeit beider Figuren dieser Doppelplastik wird ein künstlerischer Ausgleich erreicht. Das wird besonders deutlich, wenn der Betrachter, wie schon an anderer Stelle erwähnt, den Standpunkt einnimmt, auf den die Figuren hin komponiert sind. Von der Lettnertüre aus wird er erkennen, wie der Außenkontur beide Figuren einbindet.

Angesichts der Stifterpaare tauchen sehr problematische Fragen auf. Uns ist ja nur das Thema bekannt, das der Naumburger Meister zu bearbeiten hatte. Wir wissen, daß die dargestellten Stifter Angehörige des Landadels waren. Aber welchen Inhalt der Meister mit dem Thema verband, das zu ermitteln ist eine Aufgabe, die noch zu lösen ist. Uta ist die Personifikation fraulichen adeligen Selbstbewußtseins. Reglindis, übrigens die Tochter eines Polenkönigs, scheint um vieles mehr zum Volke hinzuneigen. Uta schafft sich Distanz. Reglindis zieht zu sich heran, bewegt sich mitten unter uns. Das sind ja die zwei Pole, in denen sich das Dasein der Frauen jener Zeit bewegte. In den Frauengemächern mittelalterlicher Burgen war auch die Herrin eingespannt in emsige persönliche und dazu noch anleitende und beaufsichtigende Tätigkeit. Sie waren selbst tätig in der Herstellung ihrer Kleider, stickten Paramente und Wandbehänge. Durch die eigene Arbeit hatten sie ein unmittelbareres und auch menschlicheres Verhältnis zu den Untergebenen, nicht zuletzt herrührend aus der Stellung der Frau, die dem Manne nicht gleichberechtigt war. Das freundschaftliche Zureden, das Aufmuntern und Trösten standen neben der strengen Ermahnung. Das bildete den Charakter dieser Menschen, und eben er ist es, der in seiner typischen Ausprägung in den Naumburger Frauengestalten sichtbar wird. Die herrschaftliche Huld der Reglindis, die herrschaftliche Würde der Uta, die Frömmigkeit der Gerburg und die mystisch anmutende Religiosität der Gepa, das sind alles Züge und typische Seiten der geschichtlichen Gestalt der ritterlichen Frau.

Auch die Details sind der Wirklichkeit getreu behandelt. Sie haften nicht sklavisch am Vorbild, sind kein naturalistischer Ballast; sie ordnen sich immer dem Ganzen unter, sind aber doch im einzelnen wahr und nicht gebeugt unter lediglich formale Interessen. Die Einzelheiten der Kleidung entsprechen der französischen Mode, die im 12. und 13. Jahrhundert auch in Deutschland vorherrschte. Das war eine einfache Kleidung, die Gelegenheit gab, die Schönheit des Wuchses zum Ausdruck zu bringen. Auch am Beispiel der Kleidung zeigt sich der Realismus des Naumburger Meisters. Er benutzt sie als Standesmerkmal und wesentliches Charakterisierungsmittel der Stifter.

Für den Realismus ist nicht nur die ins einzelne gehende Nachbildung der Gewänder das Entscheidende, sondern in welchem Maße Kleid und Charakter der abgebildeten Personen zur Einheit werden. Bestimmt ausschließlich das Gewand den Wert der Menschen, wie etwa in der barocken Kunst, kann nicht von Realismus die Rede sein; übertrifft die Erscheinung eines Dargestellten in idealisierender Weise die Wirklichkeit, so wird die Kunst vorstellig und von idealistischem Charakter, wie in der frühen Romanik; werden aber die Details zur wesensbedingten Einheit mit der Persönlichkeit, dann haben wir Bildwerke einer klassischen realistischen Kunstperiode vor uns.

Die Mitte zwischen der einen und der anderen Gruppe, die wir bisher hielten, gab Gelegenheit zum Vergleichen. Nun aber wenden wir uns dem mit Recht berühmtesten Paare zu: Ekkehard und Uta. In ihnen tritt konzentriert in Erscheinung, was wir bisher für diese Zeit als typisch erkannten. Steht man unmittelbar vor ihnen, so will es scheinen, als seien beide nicht in einem Außenkontur eingebunden. Von vorn gesehen, stehen Ekkehard und Uta wie zwei Säulen, jede für sich. Aber vom Lettnerportal her

erkennt man sie als Einheit im Rahmen eines einheitlichen Konturs. Doch auch in der Vorderansicht sind sie aufeinander abgestimmt. Sie sind kein Gleichklang, sondern Wohlklang. Und wenn wir sagten, daß sie wie Säulen stehen, so hat das eine doppelte Bedeutung. Zunächst denkt man an die Architektur und findet, daß diese Gestalten wie gebaute Architektur emporragen. Dann denkt man auch an den übertragenen Sinn des Wortes, und diese Gestalten werden symbolisch zu den Säulen, die einst den Staat des hohen Mittelalters trugen. In der plastischen Ausdeutung dieser Menschen, die der Naumburger Meister in den Gestalten von Ekkehard und Uta vorgenommen hat, verkörpert sich am sinnfälligsten die progressive Kraft der herrschenden Klasse zur Zeit der gesellschaftlichen Blüte des Feudalismus.

Sie stehen fast frontal. Alles Repräsentative gibt sich so. Sie repräsentieren herrschaftliche Charaktere, wie sie unter den besonderen Umständen des Lebens der Gesellschaft im 13. Jahrhundert ausgebildet wurden. In ihnen ist der Widerspruch enthalten, der allen Klassengesellschaften eigen ist und hier in seiner spezifischen Art in Ekkehard und Uta sowie in den übrigen Stifterfiguren ausgedrückt wird: der Widerspruch zwischen individueller Menschlichkeit und herrschaftlicher Unnahbarkeit.

Kraftvoll männlich ist die Gestalt des Ekkehard. Das Standbein läßt sich als Energielinie weiterdenken, die dem Körper festen Halt gibt und dennoch auch ein Abweichen aus der statuarischen Achse ermöglicht. Der Körper des Ekkehard hat den Drehpunkt in der Taille. Die linke Schulter ist gesenkt und etwas zurückgewandt. Das Spielbein, nicht übermäßig abgewinkelt, hebt sich vom Gewande ab. Sich auf den Kontrapost beziehend, ist die rechte Schulter leicht gehoben. Die linke Hand hält das Schwert mit festem Griff, die rechte bewegt sich seitlich und streift den Schildriemen zum linken Arm hinauf. Der Kopf wendet sich etwas nach rechts, und der Blick geht geradeaus. All diese Bewegungen sind maßvoll und fließen ineinander. Nirgends ist eine Härte oder Stockung. Darin liegt alle Würde des Adels, eines Adels als Auftrag, nicht als Genugsein für sich selbst. Auch die mit Schmuck versehene Kleidung paßt sich mit ihren wenigen, aber akzentuierten Motiven dem Körperaufbau an. Selbst der kantige Kopf, der wie eine Bekrönung wirkt, drückt mit seinem vollen, in den Maßen aber straff durchgeführten Gesicht das gleiche wie die Körperhaltung aus: Selbstbewußtsein, Würde, Mut und Kraft, Tugenden dessen, der dem Volke Schutz und Herrschaft ist, zeigt aber auch einen Anflug von Grausamkeit. Körper und Gesichtsausdruck sind im Einklang. Inhalt und Form entsprechen sich vollkommen. Die vom Thema her gegebene Aufgabe findet in dieser Plastik ihre reifste Lösung.

Um richtig zu verstehen, was eine Figur wie Uta ausdrückt, um das zu erfassen, was zugleich spezifisch für sie und die deutsche Burgherrin in ihrer Zeit ist, muß man Vergleiche ziehen. Auch die Meister der Kathedrale von Reims haben herrliche Frauenplastiken geschaffen. Einer der vollendetsten Köpfe ist jener der Maria von der Heimsuchungsgruppe am mittleren Westportal dieser Bischofskirche. Sie entstand schon vor der Naumburger Uta im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts. Aus einem durchgebildeten Standmotiv entwickelt sich die Figur in deutlicher »S«-Schwingung. Die Hüfte ist nach links bewegt, die rechte Schulter nach vorn gezogen. Das faltenreiche Gewand, das durch die linke, ein Gebetbuch haltende Hand gestrafft wird, umschließt eng einen schlanken Frauenkörper. Deutlich ist das Knie des Spielbeins unter dem Kleide sichtbar. Der Kopf der Maria führt die zur Standfläche im Gegensatz stehende Bewegung des Oberkörpers weiter und wendet sich wenig geneigt nach links. Das Manteltuch ist leicht und vornehm über das Haupthaar geschlagen, so daß dieses üppig und reich gewellt sichtbar wird.

Man muß diesen Kopf im Profil sehen, um den Zug der Eleganz, den Einklang des lässig übergeworfenen Manteltuches, der hochgezogenen und bewußt geschwungenen Brauen mit der schmalen Nase und dem

Uta

Gerburg

kleinen, aber vollen und sinnlichen Mund wahrzunehmen. Leise neigt sich das Haupt, wehmütig und sehnsuchtsvoll — vielleicht voller Erwartung. Die heimgesuchte Maria ist betroffen und beglückt von der ihr offenbarten Kunde. Sie lauscht in sich.

Achtet man nicht auf den Bedeutungsgehalt der Statue, bleibt kaum mehr als ein hochstehender, vornehmer, gepflegter, feinnerviger Mensch, geistig bewegt durch das Motiv sinnenden Betrachtens, übrig. Und diesen Menschen, dieses Antlitz vergleiche man mit Uta. Das Profil der Uta ist weniger weich, und was man, wenn die Uta allein betrachtet wird, fast als Geistigkeit annehmen möchte, bleibt im Vergleich mit der Reimser Maria naturwüchsige Sinnlichkeit des Ausdrucks. Die schwellende Unterlippe, die kräftige Nase mit breitem Rücken des Nasenbeins, die im Vergleich zur Maria zwar auch elegant geschwungenen, aber fast wulstigen Brauen und der im Gegensatz zur Maria bei Uta wie abwehrend hochgeschlagene Mantelkragen — das sind so wesentliche Unterschiede, daß nicht nur zwei verschiedene Charaktere aus ihnen abzulesen sind, sondern auch zwei unterschiedliche Auffassungen von der herrschaftlichen Frau. Utas Blick geht nicht ins Unendliche, sondern auf etwas Bestimmtes. Nicht als ob die Maria in Reims ohne Selbstbewußtsein wäre! Aber ihr Bewußtsein entspringt eher dem Gefühl des Gleichseins in einer Gesellschaft von Menschen gehobenen Standes. Es ist ein höfisches Selbstbewußtsein. Das der Uta ist ein wirklich auf sich selbst gestelltes Bewußtsein. Es hat fast männliche Züge und doch zugleich auch die Würde einer Frau — einer Adelsfrau an den Grenzmarken des Reiches. Das gibt der Uta ihren besonderen Ausdruck.

Auch in der Statue der Uta ist eine Harmonie von Körperbildung und Gesichtsausdruck erreicht. Ihr Standmotiv ist ähnlich dem der Reglindis. Utas Körper weicht kaum von einer im rechten Winkel zur Standfläche gedachten Achse ab und ist auf die Ebene, vor der sie steht, bezogen. Nur bei genauerer Beobachtung bemerkt man eine ganz leichte Abweichung aus der Senkrechten. Selbst der Kopf ist ohne Neigung, nur wenig gewendet. Steil aufgerichtet ist die Statue der Uta, umgeben von dem Mantel, der wie eine raumschaffende Mauer ihren Körper umschließt. Was wir im Gesicht fanden, wird hier bestätigt. Diese volle Plastizität, dieses Aufgerichtetsein betont den jugendlich ungebärdigen Stolz dieser Frauengestalt. Der abschließende und den Blick abwehrende Mantel zieht eine Grenze zwischen ihr und uns. Jene Maria in Reims bewegt sich unter ihr gleichgestellten Menschen in einem höfischen Kreis. Diese Uta bewegt sich mitten zwischen Untergebenen. Stolz und Würde sind darum noch stärker betont. Die Abschließung von der Umgebung, die zugleich hervorhebt, ist für sie gesellschaftliche Notwendigkeit. Mit äußerster Realität hat der Naumburger Meister in dieser Statue einen Zug der gesellschaftlichen Stellung deutscher Adelsfrauen im 13. Jahrhundert wiedergegeben.

Das Raumschaffen zwischen den Gewandteilen, so, daß man meinen könnte, die Luft sei zwischen ihnen spürbar wie unter dem Mantel der Uta, war im Ansatz schon in Metz vorhanden, entwickelte sich in Mainz weiter und tritt in Naumburg bei den Lettnerreliefs und den Statuen in höchster Form auf. Vor allem bei Uta, Gerburg und Gepa wird dieses besonders deutlich. Der Stein ist bei ihnen wie ein weiches, bewegliches, luftdurchlässiges Gewebe geworden und wird bei der Uta von einer zartgegliederten Hand, der schönsten unter denen der Naumburger Figuren, zum Bausch emporgerafft. Das geschieht mit einer natürlichen Ausgeglichenheit, so selbstverständlich, wie auch das Hochziehen des Mantelsaumes mittels des sanft durchschimmernden rechten Armes erscheint.

So fließen auch bei Uta Bewegung, Körperhaltung, Gesichtsbildung und Ausdruck zusammen. Das hat sie mit Ekkehard gemeinsam, das verbindet die beiden zu einem Wohlklang, der kaum so reich wäre,

nicht so voll tönte, wenn eine der beiden Figuren fehlte. Sosehr sie auch einzeln bestehen könnten, sosehr sind sie aber auch aufeinander bezogen, als Einheit gedacht und als Einheit geschaffen. Das kontrastierende Standmotiv beider Figuren macht sie zu selbständigen Einzelwesen mit freien Willenshandlungen. Doch eben dadurch nähern sie sich auch räumlich, wird die linke Schulter des Ekkehard herabgezogen, so daß seine Größe gegenüber seiner Gattin gemildert erscheint. Die Einheitlichkeit der Gruppe wird vor allem durch eine Anzahl von Parallelbildungen erreicht. Es sind die Steilfalten der rechten Mantelhälften — die linken zeigen bei beiden Bereicherungen —, die sie gemeinsam haben. Dadurch entsteht zwar kein absoluter Gleichklang — dafür sind die Motive viel zu reich abgewandelt —, aber ein harmonischer Zusammenklang verschiedener Stimmen.

Gerburg und Dietrich sind ein drittes Stifterpaar. Sie stehen aber nicht zusammen und sind nicht als Zweiergruppe komponiert. Das Standmotiv der Gerburg ähnelt dem der Reglindis, ist aber bei ersterer weiter entwickelt. Das Standbein bietet hier dem Körper so viel Halt, daß eine Wendung um die Achse möglich wird. Der Drehpunkt liegt in der Taille. Als Folge der Gewichtsverlagerung geht die linke Schulter zurück, die rechte wird vorgezogen, so daß sich das entlastete Spielbein weit abwinkeln kann. Es braucht den Körper nur noch leicht abzustützen. So scheint es wirklich unter dem freifallenden Gewande, von dem es sich weich abhebt, locker zu »spielen«.

Auch der Körper macht den Eindruck, als ob er nicht fest an den Diensten verharre. Es scheint, als ob die Statue jeden Augenblick bereit sei, sich von der Rückverbindung zu lösen und auf uns zuzuschreiten. Spielend gleiten alle Bewegungen ineinander. Das Halten des Buches, das Raffen des Gewandes, das Breiten des Mantels mit der rechten Hand, das Vorsetzen des Spielbeins, die Wendung des schönen Kopfes mit dem regelmäßigen, weichen Gesicht, das alles ist aufeinander bezogen, als könnte es nicht anders sein. Eine solche Selbstverständlichkeit im Aufbau und in der Bewegung gelingt nur den größten Meistern.

Der Eindruck der selbstverständlichen Bewegung wird durch das Gewand unterstützt. Seine Faltenzüge wallen zu Boden nieder und bilden dort reiche Staufalten. Selbst das Motiv des emporgezogenen Mantels fügt sich dem ein. (Die rechte Hand ist übrigens eine Ergänzung.) Auch bei Gerburg ist jener Wohlklang zwischen Körperaufbau und Gesichtsausdruck vorhanden, der uns schon bei Ekkehard und Uta begegnete. Auch sie ist in einer Aktion dargestellt. Aus der Art, wie sie das Buch hält, läßt sich annehmen, daß sie zur Kapelle ihres Besitztums zu schreiten im Begriff ist, als Herrin und Hüterin frommen Glaubens im Bereich ihrer Herrschaft.

Dietrich zeigt im Gegensatz zu seiner Gattin Gerburg eine Flächenbezogenheit, wie sie uns bereits bei Ekkehard und Uta begegnete. Mit stämmiger Gestalt breitet er sich an dem Dienstbündel hin. Doch ist bei ihm der Kontrapost unentwickelt. Das Spielbein wird zu stark belastet. Trotzdem vollzieht der Körper eine Schwingung, in die auch der Kopf einbezogen ist. Diese fast heftige Wendung nach rechts ist verursacht durch die Schwert- und Schildhaltung. Auch bei Dietrich gehen die Bewegungen ineinander über, aber sie sind von knapper, rascher Art und erinnern gleich dem Körperaufbau an die Statue des Sizzo. Wie dort verrät auch der Gesichtsausdruck eine plötzliche heftige Gemütsbewegung. Das Gesicht ist breit und fleischig, zeigt aber Beherrschung. Es ist großförmig und weich modelliert, hat daneben auch scharfe Akzente. So tritt hier zum Beispiel das Faltenmotiv an der Nasenwurzel auf, welches bei den Kreuzigungsfiguren, die wohl später entstanden sind, noch ausgeprägter ist. Zur charaktervollen Erscheinung der Figur trägt die Gewandbildung bei. Sie zeigt durchgehende Falten, die sich raum-

Gerburg

Gepa

bildend um den Körper legen. Dennoch fehlt der Statue des Dietrich jene Harmonie, die uns Gerburg so gefällig macht.

Zuletzt sind Konrad und Gepa entstanden. Sie stehen nicht im Verbande der Architektur, sondern sind vor die Wand gesetzt.

Die Statue des Konrad ist stark ergänzt. Der Kopf ist eine neue Arbeit, der Arm und die Manteldrapierung weichen von der üblichen Behandlungsweise ab. Er ragt überhaupt etwas steif empor. Auch der Gewandfluß zeigt eine solche Versteifung, obwohl er recht reich ist und eine plastische Faltengebung aufweist. Man hat die Gewandmotive mit Dietmar in Verbindung bringen wollen, doch weichen sie auch davon im Grunde ab und erscheinen weniger naumburgisch. Sie verweisen, besonders durch ihre Wulstigkeit, mehr nach Magdeburg. Möglich, daß dieser Stifter von der Hand eines aus der Magdeburger Werkstatt zugewanderten Künstlers stammt, der den Entwurf des Naumburger Meisters nicht mehr kannte. Das Standbild des Konrad mag zwischen 1270 und 1280 entstanden sein.

Konrad

Dem Konrad gegenüber befindet sich, ganz auf die Wand bezogen, Gepa. Ihr Stehen ist aber so weit durchgebildet, daß sie der Mauer nur wenig als Haltefläche bedarf. Die Gestalt baut sich auf einem durchgeführten Kontrapost auf. Obwohl das Standbein verdeckt ist, wirkt es doch als Stütze des ganzen Körpers. Dadurch wird es diesem möglich, sich ein wenig nach rechts zu verlagern. Demzufolge senkt sich die rechte Schulter, und die linke wird leicht gehoben, während sich der Kopf etwas nach rechts neigt. Da das Spielbein gut entlastet ist, kann es sich wie bei Gerburg zur Seite bewegen.

Die Arme der Gepa sind abgewinkelt. Die Hände halten ein Buch, wobei die Rechte den emporgerafften Mantelsaum mitgreift. Der Mantel umhüllt, bis auf einen Teil des Oberkörpers, die ganze Gestalt. Alles Körperliche ist verborgen unter schwerem Tuch, auch der Kopf, von dem nur der unmittelbare Gesichtsausschnitt freigelassen ist. Trotz dieser Überbetonung durch reiche Gewandmassen ist unter ihnen der Körper mit seinen Gliederfunktionen fühlbar, etwa darin, wie sich das Spielbein vom Mantel abhebt. Aber ein Ausgleich zwischen Körper und Gewand, wie er in klassischer Weise bei Ekkehard und Uta vorhanden ist, wird hier nicht ersichtlich.

Wenn bei Uta und Gerburg von einer raumfangenden Ummantelung gesprochen wurde, so erreicht dieses Sicheinhüllen bei Gepa den höchsten Grad. Ein Darüberhinaus ist nicht mehr möglich, es sei denn durch Aufgabe statuarischer Werte. Ähnlich wie bei Uta wird die rechte Hälfte von Gepas Mantel durch kräftige Steilfalten begrenzt. Sie fallen aber selbständiger herab, indem sie gegenüber dem rechten Arm, der den Körper vom Mantel abspreizt, hart bleiben.

Die linke Gewandhälfte zeigt in Gegenbewegung zur Vertikalität der rechten Seite eine reiche, eigenwillige horizontale Fältelung, die besonders in der Unterpartie schön fließt. Sie wirkt wie ein stützender Keil für das Buch, aber auch als eine aufwühlende Dissonanz zum ruhigen Faltenfluß der rechten Hälfte. Auch das ist ein Bezug zu der äußerlich scheinbar ausgeglichenen, innerlich aber doch unbefriedigten, strebenden Frau.

Schön sind die weichen Glockenfalten der Haube, die Kopf und Schulter umrahmen. Schöne Hände halten das Buch, das einzige, das Gepa wohl noch mit der Umwelt verbindet, denn der Blick ihres weltabgewandten Gesichtes ist abwärts und einwärts gerichtet.

Gepa ist die ruhigste, verschlossenste Frauengestalt des Zyklus, aber auch die am stärksten vergeistigte. Damit verkörpert sie einen durchaus realen, wenn auch nicht den gesündesten Zug der Zeit, in welcher der Naumburger Meister arbeitete. Aus den Kemnaten und Klosterzellen adeliger Frauen ging zuerst die von inbrünstiger Gläubigkeit durchseelte Mystik wie ein frommes Seitenstück zur weltlichen Minneseligkeit hervor. Die Mystik vermenschlichte die in Dogmen erstarrten Beziehungen zu dem gedachten Gott. Vor allem Frauen aus dem Adelsstande erstrebten ein bräutliches Verhältnis zu Jesus, und sie waren es, die zuerst von Visionen berichteten. Bedeutende Vertreterinnen dieser später immer mehr zur Opposition neigenden Richtung waren schon vor des Naumburger Meisters Zeit Hildegard von Bingen, die 1179 starb, und Elisabeth von Schönau, gestorben 1165. Unweit von Naumburg war das Kloster Helfta bei Eisleben Heimstätte tiefsinniger Frauenmystik. In ihm schilderten Gertrud die Große, Mechthild von Hackeborn und Mechthild von Magdeburg in stimmungsreichen, verzückten Seelenbildern ihre religiösen Gesichte. Mechthild von Magdeburg (1212 bis 1277), eine Zeitgenossin des Naumburger Meisters, schrieb das erste große mystische Werk in deutscher Sprache. Es scheint also möglich, daß der Meister diese besondere Geistesrichtung gekannt hat.

Gepa ist gerade durch ihren überzeugenden inneren Gehalt eine der eindrucksvollsten Figuren unter den im Naumburger Stifterchor versammelten Statuen. Der Meister schuf sie wohl als letzte. Sie ist das reifste Werk seiner Naumburger Schaffenszeit.

DIE ALLGEMEINEN FORMEIGENTÜMLICHKEITEN DER NAUMBURGER STIFTERFIGUREN

Wir wissen heute nicht mehr unmittelbar, welcher Inhalt den Naumburger Stifterfiguren von ihrem Schöpfer zugrunde gelegt wurde. Uns sind nur Rückschlüsse aus der Formenwelt möglich. Darum ist es angebracht, eine Gesamtschau auf die Naumburger Plastik mit einer Betrachtung dieser Formenwelt zu beginnen.

Übersicht man den Statuenzyklus als Gesamtwerk, so lassen sich bestimmte Gestaltungsprinzipien des Naumburger Meisters erkennen, die auch von den weniger reifen Werken durchaus ablesbar sind. Vor allem fällt, um mit Beenken zu sprechen, das Prinzip der Kontrastierung auf. Dieses Prinzip offenbart sich an einer ganzen Reihe von Einzelheiten.

Ein Vergleich der Charakterköpfe im Westchor zeigt, wie innerhalb des Gesamtwerkes jeder Kopf einen Kontrast zu jedem anderen darstellt. Das gilt hauptsächlich für die männlichen Köpfe. Ihnen gegenüber zeigen die der Frauen weniger Kontraste, aber mehr Variationen.

Bei den reifen Statuen sind die Gewandhälften gegensätzlich gestaltet. Sie haben auf der einen Seite glatte, durchgehende Falten, während die andere Seite wesentlich reichere Faltenbildungen aufweist. Das ist besonders deutlich bei Ekkehard, Uta und Gepa zu erkennen.

Schließlich ist innerhalb der Zweiergruppen jedes Paar und jede Einzelgestalt zum anderen Paar und zur anderen Einzelgestalt in Körper-, Gewand- und Kopfbildung sowie im Ausdruck gegensätzlich.

Diese Kontrastierung, die, wie wir sehen werden, einen Rückschluß auf den Inhalt ermöglicht, ist die erste formale und allgemeine Besonderheit der Naumburger Plastik. Eine zweite grundlegende und in der Absicht des Meisters liegende Formeigentümlichkeit, die seinen Stil nicht nur bestimmt, sondern überhaupt sein Stil zu sein scheint, ist die Art, in der er die Kleider um die Körper legt. Man glaubt unter den Mänteln die bauschende Luft wahrzunehmen. Die täuschende Stofflichkeit der Gewebe wird dadurch erreicht, daß sie sich wie eine eigene räumliche Schicht, als sei sie nicht aus gleichem Stein mit der Statue, lose um das anatomische Gerüst legt. Diese Eigenart ist nur bei den reifsten Werken sichtbar entwickelt. Sie macht es dem Bildhauer möglich, neben der reichen Plastizität einen hohen Grad von Lebensnähe zu erreichen.

Bestimmend für den Stil ist außerdem seine Vorliebe für kräftige, oft etwas untersetzte Gestalten mit natürlichen Gesten. Diese Neigung war schon bei den Frühwerken sichtbar und wird in Naumburg ebenfalls deutlich bei den Statuen und auch in den, wie man annimmt, zeitlich nach den Stifterfiguren entstandenen Lettnerreliefs.

Bemerkenswert ist das Festhalten an einem Ärmelmotiv, das stets reich variiert auftritt. Der Ärmel liegt dabei eng am Unterarm an, bildet im Ellenbogen Radialfalten, weitet sich am Oberarm und in der

Achselhöhle und zeigt dort reiche Falten. Zuerst wurde dieses Motiv vom Meister in Mainz bei dem König im Zuge der Seligen und den drei Vordergrundfiguren im Zuge der Verdammten angewandt. Dann trat es beim Bassenheimer Reiter auf, und in Naumburg finden wir es bei Sizzo, Dietmar, Timo, Ekkehard und Hermann wieder.

Noch heute zeigt der Statuenzyklus Reste einer Bemalung, die aber nicht ursprünglich ist, sondern von einer Erneuerung zu Ende des 16. Jahrhunderts herrührt. Recht kräftig sind die Farben noch bei den Polygonfiguren erhalten.

Im Mittelalter war das Bemalen von Plastiken allgemein üblich. Es trug zur Lebensechtheit bei, obwohl ursprünglich die Absicht vorherrschte, durch den Glanz reicher und teurer Farben das Kunstwerk kostbarer zu machen. Je reicher der Schmuck zu Ehren Gottes, um so gottgefälliger war, so glaubte man, das vollbrachte Werk. Der Gedanke, das Material der Plastik für sich selbst sprechen zu lassen, kam erst am Ende des Mittelalters auf. Tilman Riemenschneider ließ zuerst seine Schnitzwerke »ungefaßt«, wie es in der Fachsprache heißt. Die Zeit vor ihm aber war sehr farbenfroh, und wenn sie auch vorwiegend Lokalfarben verwandte, so war sie doch besonders empfänglich für Farbenharmonien.

DIE NAUMBURGER PLASTIK
ALS BEISPIEL EINER KLASSISCHEN REALISTISCHEN PERIODE
DER DEUTSCHEN KUNST

Um zu zeigen, in welchem Maße die Naumburger Plastik Höhepunkt einer Kunstperiode ist, welchen Realitätsgrad sie besitzt, genügt ein Blick auf die drei nachfolgenden Abbildungen. Sie zeigen Kunstwerke, die zu verschiedenen Zeiten, wenn auch im Ablauf von hundert Jahren, entstanden sind. Zu Beginn dieses Zeitraumes herrscht bei den Aposteln der Bamberger Chorschranken die zu einer strengen Vergeistigung beitragende Stilisierung vor. Einzelne naive realistische Elemente bahnen sich erst an. Dagegen ist die Statue des Wilhelm von Camburg, die nur wenige Jahrzehnte später entstand, der Wirklichkeit des irdischen Lebens bedeutend näher. Doch läßt sich an diesem Bildwerk auch schon das Anklingen jenes Motivs beobachten, welches später die gotische Plastik äußerlich beherrschen sollte: die »S«-Schwingung. In Naumburg hat sie sich noch nicht verselbständigt. Sie dient dem Inhalt und ist diesem untergeordnet, sie drückt aus, was die Bewegung des Wilhelm, sein Emporreißen des Gewandes, als solle es vom Staub der Erde nicht berührt werden, besagt, daß hier das Bild eines durchaus irdischen, aber weichen, träumerischen Menschen steht.

Wie anders ist dagegen der Christus aus dem Dom zu Köln! Er ist siebzig Jahre später entstanden. Wilhelm steht noch fest auf der Erde, der Kölner Christus aber, so will es scheinen, hat in seiner Geschraubtheit jeglichen Halt verloren und schwebt als ein imaginäres Wesen über dem Boden.

Von der vergeistigten Kunst der Bamberger Chorschrankenapostel führt eine Linie zu der wirklichkeitsnahen Plastik in Naumburg. Dem steht in dem als Beispiel angeführten Christus aus dem Kölner Dom eine Tendenz gegenüber, die bewußt auf alle Lebensfülle verzichtet. In solcher Linie gesehen, wird das als eine Reaktion auf den hochentwickelten Realismus verständlich, den die Plastik des 13. Jahrhunderts aufwies.

Es läßt sich also behaupten, daß die Naumburger Plastik die höchste Entwicklungsstufe der Statuarik des 13. Jahrhunderts zeigt, eine stofflich selbständig entwickelte Körper- und Gewandbildung. Waren dazu auch schon Anfänge in den Bamberger Chorschrankenfiguren vorhanden, so überwog dort noch die Bedeutung des Gewandes. In Naumburg hingegen herrscht ein harmonisches Verhältnis zwischen Körper- und Gewandformen; das ermöglicht es, den Charakter deutlicher zu kennzeichnen und den seelischen Ausdruck zu vertiefen.

Was von uns als spezifisch naumburgisch ermittelt wurde, ist zugleich das Neue und Klassische in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Klassisch ist das Vollkommene, das Ausgereifte. Dieser Begriff bezeichnet den Höhepunkt und den Reifezustand eines großen künstlerischen oder geschichtlichen Abschnittes. Im Klassischen heben sich die gegensätzlichen Triebkräfte der Entwicklung zu einer maßvollen und ausgewogenen Einheit auf. Das Klassische ist die neue Qualität, die in

einem dialektischen Entwicklungsprozeß durch den revolutionären Umschlag aus der Anhäufung von Quantitäten entsteht.

Für eine solche Klassizität der Kunst gibt es sowohl eine Erklärung aus der Eigengesetzlichkeit ihrer Inhalts- und Formentwicklung als auch aus den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen. Es ist klar, daß für jede Form und für jeden Inhalt die Tendenz auf Vervollkommnung des in ihnen Beschlossenen festzustellen ist. In der Entwicklung von Form und Inhalt spielt sich ein dialektischer Prozeß ab. Aber wahr ist auch, daß sich dieser Prozeß nicht isoliert von der gesellschaftlichen Wirklichkeit vollzieht, sondern von ihr primär beeinflußt wird. Alle klassischen Perioden der Kunst waren, ohne daß dieses hier näher untersucht werden könnte, entweder mit einem Reifezustand der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse, mitunter mit wirtschaftlichen Blüteperioden, immer aber mit dem Aufstiegswillen progressiver Klassen verbunden. Abwechselnd oder auch im Zusammenwirken gelten diese Faktoren für die klassische griechische Kunst in der perikleischen Zeit, gelten für die Kunst des 13. Jahrhunderts wie für die Kunst der Renaissance und schließlich für die Blüte der bürgerlichen Malerei im 19. Jahrhundert. Und so läßt sich die Vollkommenheit der Naumburger Kunst ohne die Frage nach der tiefsten Ursache dieser Vollkommenheit, ohne die Frage nach der gesellschaftlichen Ursache, nicht bis ins letzte erklären.

Im 11. und 12. Jahrhundert begann die Blütezeit des Feudalismus, der in Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert seinen höchsten Entwicklungsstand bei völliger Entfaltung der innerhalb der bestehenden Produktionsverhältnisse möglichen Produktivkräfte erreichte. Der Feudalismus hatte es, indem er in seinem Schoße die Bourgeoisie zeugte, bis zur Geldwirtschaft gebracht, Handwerk und Handel waren so gediehen, daß eine weitere Steigerung nur durch die Emanzipation antifeudaler Organisationsformen möglich war, zu denen allerdings das Bürgertum der Städte hinstrebte. Selbst die Bauern waren im Übergang von der Naturalwirtschaft zu der neuen Form von Geldabgaben und aus verschiedenen anderen Gründen vorübergehend weniger belastet als vorher und nachher. Die Feudalklasse hatte sich mit der Herausbildung des Rittertums konsolidiert. Die gesamte Feudalhierarchie war vollendet. Was in der Basis vollzogen wurde, spiegelte sich in dem dazugehörigen ideologischen Überbau wider. Ein der Gesellschaft eigentümliches Recht fand im Sachsen- und Schwabenspiegel seinen Ausdruck. Die großen Volksepen, die in dieser Zeit niedergeschrieben wurden, spiegeln den vollendeten Feudalisierungsprozeß wider. Das 12. und 13. Jahrhundert erlebte eine Blüte der Dichtkunst; Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Walther von der Vogelweide sind für uns die Repräsentanten des höfischen Epos und des Minnesangs. Selbst das Volk begegnet uns hier und da in der Kunst dieser Zeit. Wie im Westlettner von Naumburg beim Abendmahl einfache Bauern oder Handwerker dargestellt werden, so verherrlichte Wernher der Gartenaere im »Meier Helmbrecht« zum ersten Male in der deutschen Dichtkunst das bäuerliche Leben und die Arbeit.

Gleichzeitig wurde die politische Macht und die Ideologie der Kirche geschwächt. Obwohl sie im geistigen Leben führend blieb, ward es ihr angesichts des raschen Machtanstiegs des Bürgertums immer schwerer, diese führende Rolle zu behaupten. Überall erwachten neue und selbständige Kräfte, die zur Entfaltung drängten. Die Kirche mußte nach verfeinerten und wirksameren Mitteln suchen, um ihren Einfluß aufrechtzuerhalten. Das zeigte sich vor allem in der scholastischen Philosophie, deren Ziel nicht zuletzt darin bestand, der Mitwelt darzulegen, daß der Glaube zu der sich regenden menschlichen Vernunft nicht im Widerspruch stehe. Diese Philosophie lehrte, daß die menschliche Vernunft den Glauben voraussetze und unter dieser Voraussetzung die kirchlichen Dogmen erhellen und erklären könne. Nicht

Bamberg, Dom. Propheten der Georgenchorschranken

zufällig war das ökonomisch fortgeschrittene Westeuropa mit seinem gereifteren Bürgertum Hauptzentrum der Scholastik. In Paris lehrte Thomas von Aquino, in Köln Albertus Magnus.

Gleichzeitig drangen aber auch, als Ausdruck aufstrebenden bürgerlichen Denkens, in die von der Theologie beherrschte Philosophie materialistische Tendenzen ein. Sie sind charakteristisch für die »Nominalismus« genannte Richtung der Scholastik. Diese Richtung, deren Hauptvertreter später Wilhelm von Occam (etwa 1300 bis 1349) wurde, stand im Widerspruch zu der herrschenden Lehrmeinung, die in idealistischer Weise behauptete, daß die Allgemeinbegriffe, die wir Menschen uns von den Dingen bilden, selbst Realität besitzen. Man nennt daher die Vertreter der vorherrschenden idealistischen Richtung der Scholastik »Realisten«, was, wie ersichtlich ist, etwas ganz anderes bedeutet als den Sinn, den wir heute diesem Wort unterlegen. Hingegen erklärten die Nominalisten in vernünftiger Weise, die Begriffe seien nur Namen für die tatsächlich und materiell existierenden Dinge. Sie betrachteten die umstrittene Problematik von einem in jener Zeit unerhört kühnen, wirklichkeitsnahen Standpunkt aus.

Dies alles waren Symptome der Kulmination des Feudalismus. In der zunehmenden Widersprüchlichkeit der von ihm erzeugten Kräfte zeigten sich schon Elemente einer neuen und kommenden Stufe der Entwicklung.

Mit der Feststellung von Parallelen allein ist nichts getan. Nur das Auffinden der vermittelnden Kräfte vermag Beweis für den Einfluß der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse auf Inhalt und Form der Kunst zu sein. Betrachtet man die vielfältigen politischen und kulturellen Erscheinungen, die das 13. Jahrhundert bietet, so wird klar, daß sie einem Streben entstammen, das nach Überwindung der polaren Gegensätze des Mittelalters drängte. Vom Standpunkt der herrschenden Klasse aus konnte das keine Überwindung der Gegensätze durch den sich bahnbrechenden Fortschritt, sondern mußte es eine Versöhnung, ein Ausgleich zwischen der Vernunft als Kraft des Fortschritts und der Religion als Ausdruck des Bestehenden sein.

Die Religion ist eine menschliche Verhaltensform gegenüber den sie beherrschenden unbekannten Mächten der Natur und der Gesellschaft. Sie ist eine Form des Sichabfindens mit dem Nichtwissen und drückt die Ohnmacht gegenüber den fremden Gewalten aus. Sie ist ein Versuch, sich dieser Ohnmacht durch den Glauben zu entwinden, ein Versuch, der so lange unternommen wird, wie die Menschen nicht in der Lage sind, die objektiven Gesetze von Natur und Gesellschaft zu erkennen. Im Gegensatz zur Religion steht das Streben des Menschen nach Wissen, der faustische Drang nach Anreicherung mit Erkenntnissen, die zur Einsicht in die Zusammenhänge führen. Das ist ein anderer Weg, der aus der Ohnmacht gegenüber den Gewalten von Natur und Gesellschaft führt. Ihn konnten die Menschen des 13. Jahrhunderts noch nicht bis zum letzten Ende gehen. Denn dieser Weg war schwierig und weit, und vollkommen sicher fühlten sich auf ihm erst die Menschen der Renaissance. Diese befreiten sich von der geistigen Ohnmacht in den Fesseln der Religion, sie wurden freie Menschen, sie entdeckten und feierten Prometheus als ihren geistigen Ahnherrn. Doch wurde ein erster Schritt auf diesem Wege auch schon im 13. Jahrhundert getan, ein zaghafter zwar nur, aber seine Wirkung zeichnet sich doch in den verschiedensten Bereichen ab. Je stärker mit der Entwicklung der Produktivkräfte der Drang nach Wissen und Erkenntnis wurde, um so mehr mußte auch in den herrschenden und kulturbestimmenden Kreisen das Vertrauen in die Richtigkeit der kirchlichen Lehre abnehmen. Aber diese Erschütterung der Religiosität durch die Erkenntnis war zunächst noch nicht so stark, das sie den Glauben stürzte. Sie äußerte sich vorerst in dem Bestreben, Glauben und Erkenntnis miteinander in Einklang zu bringen. Die Theo-

Köln, Dom. Christus von einem Pfeiler des Chores

Naumburg, Westchor. Wilhelm von Camburg

logie griff dieses Streben auf und suchte mit Hilfe der durch die Kenntnis der Schriften des Aristoteles neuentdeckten Mittel rationalen Denkens das Glaubensgebäude zu stützen. Die scholastische Philosophie blieb jedoch der Theologie untergeordnet.

Die Weltfreudigkeit, die sich literarisch etwa im französischen »Roman der Rose« ausdrückte, die im Minnesang ein Seitenstück fand und sich in den Epen spiegelte, drückte sich genauso in dem Materieproblem aus, das an der Sorbonne die Averroisten behandelten. Der Pantheismus als die damals einzig mögliche Form des Materialismus war ein tragendes Element der Ketzerbewegungen der Zeit, besonders bei den Anhängern des Amalrich von Bena (gest. 1209) und David von Dinant. Von hier aus gibt es Beziehungen zu der Bewegung der Albigenser. Man lehrte, daß Gott, Stoff und Geist eine einzige Substanz seien. So verlor die Form gegenüber dem Stoff, und es zeigt sich, wie in dieser Zeit, getragen vom geistig regsamen Bürgertum in den Städten, das Streben nach einer rationalen Welterkenntnis, wie es den bürgerlichen Produktionsverhältnissen entsprach, vorzudringen suchte. Dieses Streben wurde von der Kirche abgefangen, indem sie zu beweisen versuchte, daß die Erwägungen der menschlichen Vernunft in keinem Widerspruch zum kirchlichen Dogma stünden. Dadurch, daß sie die Erwägungen der Vernunft in den Dienst der Religion stellte, suchte sie diese selbst den geistig regsamen Menschen annehmbar zu machen. Wo aber der Wissensdrang über das von der Kirche gesetzte Maß hinausging, sich zu verselbständigen suchte oder auch nur die Gefahr dazu bestand, wurden die sich daraus ergebenden Lehren für ketzerisch erklärt. Die Ketzer endeten auf Scheiterhaufen, schmachteten in Kerkern, nicht selten auch in Klosterzellen.

Der allgemeine, langsame Niedergang des Feudalismus, die Periode des Verfalls, die auf eine Periode relativer Stabilität folgte, führte zu einem Verlust des Selbstgefühls, stärkte erneut die Religiosität und das Jenseitsstreben. All diese Krisenerscheinungen wurden bewußt von Kirche und Adel zur Festigung, beziehungsweise zur Verteidigung ihrer Macht ausgenutzt.

Davon wußte das 13. Jahrhundert erst wenig. In diesem Jahrhundert begannen die Tendenzen der Diesseitigkeit eben erst in den Bereich des Geistigen einzudringen. Die Scholastik erlebte eine Blütezeit und gipfelte in den Leistungen eines Albertus Magnus (1193 bis 1280), Thomas von Aquino (1225 bis 1274) und Bonaventura (1221 bis 1274). Diese Männer waren Zeitgenossen des Naumburger Meisters und verkörperten in gleicher Weise wie dessen Kunst die im Dienste der Theologie stehende Erkenntnis. Dabei floß etwas von dem in jener Zeit nur in solcher Gebundenheit und in geringsten Spuren wahrnehmbaren Materialismus in das Denken ein. Die Erkenntnistheorie des Thomas von Aquino hat Berührungspunkte mit jener des Avicenna, des arabischen Denkers, der viel zur Rettung antiker Naturerkenntnis und antiken Materialismus für das Abendland beigetragen hat.

Auch die so eng mit der Theologie verbundene Kunst mußte von der allgemeinen geistigen Bewegung erfaßt werden. Diese Bewegung ermöglichte einen in den Grenzen des Glaubens gehaltenen Realismus, der in dem Maße wieder verdrängt wurde, in dem sich die Gegensätze von Glauben und Erkenntnis zuspitzten. Je mehr die Kirche diese Gegensätze wahrnahm, um so stärker benützte sie die Kunst, um den Glauben zu fördern und die Menschen vom Denken abzulenken. Der Realismus des 13. Jahrhunderts wurde aufgehoben in der Transzendenz der hohen Gotik. Nur für eine kurze Zeitspanne hatte die Besinnung auf die Wirklichkeit in Leben und Kunst das Übergewicht.

Man wird, das bisher Gesagte zusammenfassend, dieses Übergewicht mit einiger Berechtigung auf das Einwirken einer Anzahl von Faktoren zurückführen können, die sich im einzelnen durchaus benennen

lassen. Offensichtlich kam es im Verlaufe des 13. Jahrhunderts zu einer gewissen Übereinstimmung der Produktionsverhältnisse mit dem Charakter der Produktivkräfte. Diese Übereinstimmung rief eine Blüteperiode der feudalistischen Gesellschaft hervor. Die Bevölkerungsziffer stieg an, die Zahl der Städte wuchs, und Literatur und Kunst erlebten eine Glanzzeit. Die feudalistische Kultur hatte in der Mitte des 13. Jahrhunderts einen fortschrittlichen Charakter, weil in dieser Periode die Klasse der Feudalherren noch das Wachstum der Produktion sicherte und somit selbst eine fortschrittliche Rolle spielte. Die Widersprüche der feudalistischen Gesellschaft traten im 13. Jahrhundert noch nicht so offensichtlich wie im 14. Jahrhundert zutage, und das Bürgertum, mit ihm die Städte als »Glanzpunkte des Mittelalters«, hatte sich noch nicht völlig aus dem Rahmen der Feudalordnung herausgelöst. In der Widerspiegelung dieser sozialökonomischen Verhältnisse trug die Kunst des vollentwickelten Feudalismus all seine positiven Merkmale. Sie offenbarte sowohl die Kraft des Adels als auch die neuen, aufstrebenden bürgerlichen Kräfte. In diesem Bestreben konnte sich die Kunst allerdings noch nicht von der Theologie entfernen und das christliche Weltbild sprengen. Sie mußte vielmehr in dessen Rahmen bleiben, wiewohl sich deutlich zeigt, daß weltliche Formen auch schon in Religion und Glaubenslehre, in den sakralen Raum, eindrangen und ihn durchtränkten. Auf diese Weise erklären sich die realistischen Züge der Kunst im 13. Jahrhundert, erklärt sich das ganze Ineinander von Religion und Welt, Jenseitigkeit und Diesseitigkeit, Materie und Idee.

Qualitativ ist der feudalistische Realismus jene künstlerische Anschauung, welche die göttliche Idee, um die alles mittelalterliche Denken kreist, nicht in einem Gegensatz zur natürlichen Existenz sieht, sondern in harmonischer Weise mit dem Irdisch-Wirklichen verbindet. Dadurch wird das Wirkliche geheiligt und dem Widerspruch zur mittelalterlichen Ideologie entzogen. Realistische Kunst ist immer Vollendung des Strebens nach künstlerischer Erfassung der Wirklichkeit in einer bestimmten Gesellschaft. Darum ist der Realismus von Gesellschafts- zu Gesellschaftsepoche qualitativ unterschieden. Feudalistischer Realismus ist Vollendung aller progressiven künstlerischen Tendenzen, die sich im frühen Mittelalter angebahnt haben. Die realistische Plastik des 13. Jahrhunderts, wie sie uns in Naumburg entgegentritt, ist mithin Vollendung all der Bestrebungen der vorangegangenen Plastik, Vollendung auch in Hinsicht auf Technik und Können. Denn es wäre einseitig, den Realismus nur von der gesellschaftlich-weltanschaulichen Seite zu betrachten. Realismus ist stets die Verbindung des künstlerischen Wollens, hinter dem der gesellschaftliche Auftrag steht, mit der in Generationen ausgebildeten technischen Meisterschaft. Darum hat der Realismus auch stets einen nationalen Charakter, denn die Entwicklung sowohl der Gesellschaft als auch der technischen Meisterschaft der Künstler ist zwar in jeder Nation, die auf gleicher Gesellschaftsstufe steht, im Charakter ähnlich, in der Art der Bewegung, in der Form, jedoch sehr unterschieden.

Es wird deutlich, wie sich die dargestellten vielfältigen Linien: die gesellschaftliche und die allgemeine künstlerische Entwicklung Deutschlands, das Ausreifen der individuellen Meisterschaft des Naumburger Bildhauers zusammen mit den handwerklichen Traditionen der Bauhütten, dem nationalen Erbe und der landschaftlichen Besonderheit — im genialen Werk eines großen Menschen vereinten. Unsterblich ist das Werk des Naumburger Meisters nicht nur als Leistung eines einzelnen Künstlers. Es ist auch die Leistung des deutschen Volkes, das in seinem geschichtlichen Werdegang die Kräfte erzeugte, die in diesem Künstler sichtbar in Erscheinung traten. Was dieser Meister an Regungen in sich trug, die zur künstlerischen Gestaltung drängten, schöpfte aus den tiefen Quellen des Volkes und diente ihm, auch

wenn er Adelsgestalten in dauerhaften Stein meißelte. Die Bildwerke im Naumburger Dom sind so gesehen auch ein Loblied auf den schöpferischen deutschen Menschen.

Nachdem wir unseren Standpunkt zu den Besonderheiten in der Kunst des Naumburger Meisters dargelegt haben, ist eine Auseinandersetzung mit den vielen und unterschiedlichen Theorien möglich, die in dem Bemühen entstanden sind, den Gehalt der Naumburger Stifterfiguren auszudeuten. Es hat sehr vordergründige Theorien gegeben. Zum Beispiel wollte man die Stifterfiguren alle auf ein Tumbengrab in der Mitte des Chores bezogen wissen. Andere sahen die Naumburger Figuren als agierende Personen an und legten ein regelrechtes Drama als Handlung zugrunde. Da sollte ein Gottesgericht in Form eines Zweikampfes dargestellt sein, an dem die anderen Figuren durch Ausdruck und Gestik beteiligt waren. Wieder ein anderer sah die Dargestellten als Beteiligte eines Meßopfers. Die Gläubigen im Chor sollten für sie um Vergebung der Sünden bitten. Eben darum sei die Blutschuld der Stifter, verkörpert durch Timo und Dietmar, dargestellt.

All diese Interpretierungen gehen offenbar an der Sachlage vorbei. »Der Bildhauer des 13. Jahrhunderts bedurfte gewiß solcher Motivierungen nicht. Hier wird keine Szene gespielt, sondern menschliche Charaktere tragen sich vor[24].« Man muß sich die Versammlung dieser Gestalten als eine ideelle denken. Sie fanden sich hier im Chor in ähnlicher Weise ein wie die christlichen Heiligen an den Portalen der Kirchen. Gewiß versuchte der Naumburger Meister dadurch Lebensnähe zu erreichen, »daß er seine Gestalten als geistig beschäftigt charakterisierte[25]«. Das aber darf kein Anlaß sein, nach einer besonderen Ursache für die Aufmerksamkeit der Stifter zu suchen. »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[26].« Dieser Ansicht haben sich gegenwärtig die meisten Wissenschaftler angeschlossen, und sie entspricht auch dem von uns nachzuweisenden realistischen Gehalt der Naumburger Stifterfiguren.

Im Bestreben, den Charakter der Naumburger Kunst aus den besonderen gesellschaftlichen Verhältnissen abzuleiten, ist in jüngster Zeit eine These aufgegriffen worden, die 1938 von Ernst Lippelt[27] zur Diskussion gestellt wurde. Danach soll die künstlerische Aussage des Naumburger Meisters aus seiner Zugehörigkeit zur Sekte der Waldenser abgeleitet werden. Nachdem vor einigen Jahren von protestantischer Seite diese zunächst wenig beachtete These behandelt und zur Grundlage einer Deutung vor allem der Lettnerplastik wurde[28], zeichnet sich jetzt das Bemühen ab, sie auch zum Gegenstand marxistischer Untersuchungen zu machen. Gestützt wird dieses Streben durch das Eintreten eines so namhaften Wissenschaftlers wie Richard Hamann für die von Lippelt begründete Behauptung. Aber selbst Richard Hamann muß zugeben, daß die von Lippelt angeführten Argumente nicht durchschlagend seien, und er begründet die von ihm vorgenommene Wiederaufnahme der angeführten These mit ihrer »inneren Wahrscheinlichkeit[29].« Es ist hier nicht der Platz, sich mit der Hamannschen Annahme, daß der Naumburger Meister in St. Gilles und damit im Wirkungsbereich der Waldenser gewesen sei, auseinanderzusetzen. In der grundsätzlichen Frage nach der Zugehörigkeit zu dieser Sekte schließen wir uns im wesentlichen der Auffassung an, die Wessel in einem Aufsatz[30] veröffentlicht hat und die zu einer Ablehnung der Waldenser-These führt. Wessels Untersuchungen legen dar, daß die Passionsfolge am Naumburger Westlettner den ikonographischen Traditionen des frühen Mittelalters nicht entgegensteht. Die ausgeschmückte Seite des Lettners war der Gemeinde, dem Volke, zugewandt. Seine Kunst-

werke mußten notwendigerweise eine Bilderpredigt für das Volk sein. Die Art der Passionsdarstellung spricht lediglich für die künstlerische Einsicht des Naumburger Meisters. Er wollte in seiner Relieffolge dartun, wie Christus als Mensch unter Menschen gewandelt ist. Darum hat er die Worte des Neuen Testaments nicht nur genau genommen, sondern die Handlung auch in seine eigene Gegenwart verlegt. Man muß Wessels Ansicht zustimmen: »Das ist . . . letzte, größte Meisterschaft des Künstlers und nicht Glaubensausdruck im Sinne eines ketzerischen Bekenntnisses, ganz zu schweigen von der unzulässigen Gleichsetzung von Bauern, Armen und Waldensern[31].« Es wäre falsch, anzunehmen, daß die Volksverbundenheit eines Künstlers in jedem Falle durch seine oppositionelle Haltung belegt werden müsse. Die unzulässige Popularisierung der Waldenser-These hat bereits zu ihrer Verarbeitung in der neuen Romanliteratur geführt. So wird durch voreilige Verbreitung unsicherer Schlüsse ein weite Kreise erfassendes falsches Bild von der Persönlichkeit des unbekannten Meisters geschaffen. Dem gilt es entgegenzutreten.

Demgegenüber haben wir versucht, den Geist, der die Naumburger Kunstwerke erfüllt, auf die allgemein wirkenden geschichtlichen Fakten zurückzuführen. Uns stellt sich das Werk des Naumburger Meisters als eine großartige Widerspiegelung der Lebens- und Machtverhältnisse der Zeit dar. Die mittelhochdeutsche Literatur bediente sich des Wortes und pries den »hohen muot«, die »stäte«, die Treue und alle ritterlichen Tugenden. Wo die Dichter für die typischen Eigenschaften dieser Klasse Begriffe hatten, mußte die bildende Kunst ihr gemäße Formen finden. Der typische Charakter, das Wesen der Sache und der Menschen verlangte sichtbare und tastbare Gestalt. Dem körperlichen Bild durfte nichts fehlen, was dem Wesen der Wirklichkeit entsprach, darum war es dem Naumburger Meister möglich, in den Reliefs am Westlettner das biblische Geschehen durch einfache Menschen als Ausdrucksträger der biblischen Inhalte sichtbar zu machen. Der Mensch dieser Zeit schuf ein Bild seiner selbst und seines sich verwirklichenden Wollens.

Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts war der Adel, vor allem der niedere, die bewegende soziale Kraft. Aber in diesem Jahrhundert wurde auch schon der Rheinische Städtebund gegründet. Im ökonomischen, politischen, gesellschaftlichen und geistigen Leben begann das Bürgertum in Erscheinung zu treten. So erwuchs die Kunst dieser Zeit aus einem Spannungsverhältnis, in dem die Widersprüche noch keine krassen Gegensätze hervorbrachten und die soziale Kraft des Adels das Widersprechende noch zu durchdringen und in sein Kraftfeld einzubeziehen vermochte. Diese Kraft gestaltete mit Hilfe der Volksmassen das Antlitz ihrer Zeit. So wie sie auf der ökonomischen Basis bestimmend war, erzeugte sie in der bildenden Kunst typische Abbilder der geistigen Regungen ihrer Epoche. Infolgedessen bringt die Plastik wie die Literatur der Zeit zum Ausdruck, was die wesensbedingten Eigenschaften der herrschenden Klasse waren. Das Typische bedarf immer des Individuellen, um sichtbar zu werden. Im Kunstwerk aber kann jedes Individuum nur nach einer Seite hin typisch angelegt werden. Darum versuchte der Naumburger Meister, durch mehrere individuelle Gestalten ein möglichst umfassendes Bild der typischen Eigenschaften einer ganzen Klasse zu geben.

Natürlich gab es für ihn noch nicht den Begriff »Klasse«. Er hat das auch wesentlich anders empfunden. Für ihn ging es darum, zu zeigen, was diese Stifter für Menschen waren. Da nun seine Zeit reif genug war, die realistische Methode anzuwenden — und weil es zum anderen eine den Gesetzen der Natur entsprechende Tatsache ist, daß die Menschen das Produkt ihrer Umgebung, also auch der gesellschaftlichen Verhältnisse sind —, mußte der Meister, wollte er wahrhaftig sein, die Stifter als Ergebnisse ihrer

Umwelteinflüsse darstellen. Auf diese Weise verkörpern denn Ekkehard und Uta jene besondere Form der Herrschaft, die für das 13. Jahrhundert typisch ist, wird adelige Gerichtsbarkeit, Vasallität, Freiheit und Unfreiheit mit all den Charaktereigentümlichkeiten, die sich daraus ergeben, in plastischer Form sichtbar gemacht. Ja der Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Plastik gleicher Entwicklungsstufe, auf den wir mehrfach hingewiesen haben, ist bezeichnend dafür, wie der Naumburger Meister das Nationale in der Entwicklung des Feudalismus gespürt und erfaßt hat.

In der Naumburger Plastik des Westchores und des Westlettners kommt die gewaltige soziale Kraft zum Ausdruck, die unser Vaterland aus dem Zustand der Barbarei herausführte. In ihr verkörpert sich das fortschrittliche Element des Feudalismus, das eine Blüte der Kunst möglich machte und Elemente in seinem Schoße trug, welche die Neuzeit gebaren. Die Statuen des Westchores entsprechen dem Wert der sozialen und historischen Erscheinungen in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie geben uns in vollendeter Weise ein Bild von den Menschen, die mehr als Stifter dieses Domes, die Träger einer klassischen Periode in Gesellschaft und Kunst waren.

AUSKLANG

Vor der unvergleichlichen Größe der Plastik am Lettner und im Westchor zu Naumburg verblaßt, was sonst an Bildwerken im Dom vorhanden ist. Und dennoch sollte man in diesem Raum nicht nur das Große suchen, sondern auch dem weniger bedeutenden Kunstwerk, das darum nicht immer unbedeutend ist, sein Augenmerk widmen. Denn man kann, gleich hier im Dom, das Nachwirken der Vorbilder studieren.

So verlassen wir das Polygon im Westen, scheiden von Uta und Gerburg, von Wilhelm, Ekkehard und Gepa, durchschreiten den Lettner unter den ausgebreiteten, angenagelten Armen des Gekreuzigten, wenden uns noch einmal zurück, umfassen die zum Bild gewordene Geschichte der Passion mit unseren Augen und gehen schweigend, von den Jochen des Schiffes geleitet, zum Ostchor.

In die Stufen, die dort hinaufführen, ist eine Tumba eingebaut, ein Grabmal für den ersten Naumburger Bischof. Eine solche Tumba ist eine besondere Grabform, wie sie im Mittelalter vielfach angewandt wurde, meist für besonders zu ehrende Tote. Oft sieht man in den Kirchen einfach in den Boden eingelassene Grabplatten aus Stein oder Bronze. Eine Tumba dagegen besteht aus einem kastenförmigen, reichgeschmückten Aufbau über dem Grab, der die Grabplatte trägt. Meist ist sie aus Stein gearbeitet, man verwendete aber auch Bronze.

Die Tumba des Naumburger Bischofs durchschneidet die Stufen zum Chor im rechten Winkel. Hierdurch erscheint sie in ihrer ganzen Höhe nur in der Ansicht von Westen, während sie sich vom Osten her wegen der ansteigenden Stufen nur flach über den Boden erhebt. Wie bei solchen Denkmalen üblich, ist auf der Tumbenplatte der Bestattete dargestellt. Er liegt mit dem Blick nach Osten, in Richtung des aufgehenden Lichtes, in vollem Ornat. Sein Kopf ruht auf einem Polster, und die Füße sind auf einen schräggestellten Abschlußstein gestützt. In der linken Hand hält er das Zeichen seiner Würde, den Krummstab, die rechte Hand trägt ein Buch, das vom Mittelfinger leicht geöffnet ist. Die Gestalt ist breit auf die Platte gelagert, breit und kantig ist auch das Gesicht. Starke Augenbrauenwülste beschatten die geränderten Augen mit den ausgehöhlten Pupillen. Aber trotz der Großförmigkeit des Gesichts zeigt sich doch eine weiche Flächenmodellierung, aus der sich die Nase kräftig heraushebt. Großförmig sind auch die Hände gebildet, und die Gewänder liegen flach auf dem wuchtigen Körper. In symmetrischen Faltenzügen fällt die Kasel, das Meßgewand des Priesters. Die Untergewänder zeigen leichte Röhrenfalten.

All das erweckt den Eindruck einer massigen, kräftigen, streng verschlossenen Gestalt. Sie ist nicht ausdruckslos, aber sie besitzt nicht einen solchen Wirklichkeitsgrad wie etwa die Statuen des Westchores. Möglich, daß der Naumburger Meister die Tumba des Bischofs Hildeward entworfen hat.

Das trapezförmige Kinn kommt ganz gewiß aus dem Umkreis der Stifterbildnisse her. Aber nicht die Meisterhand selbst hat dieses Werk geschaffen, sondern vielleicht irgendein Steinmetz, der nicht einmal mehr fest in der Werkstatttradition stand. Hier verrieselt, was an Formgefüge im Westchor erarbeitet wurde.

Überhaupt hat diese Tumba eine eigenartige Problematik. Sie steht über einem Gewölbe. Unter ihr befindet sich die Krypta. Also ist diese Tumba gar kein echtes Grab. Sie kann gar nicht den Leichnam des Bischofs bergen. Man nimmt vielmehr an, daß Bischof Dietrich an dieser Stelle dem Bischof Hildeward als dem ersten der Naumburger Bischöfe ein Denkmal hatte setzen wollen. Ganz gewiß entstand sie zur Zeit Dietrichs. Darauf weisen die Stilmerkmale, aber auch die Ähnlichkeit hin, die das Gesicht des Hildeward mit einem Siegelbild Dietrichs hat. Man zog daraus den Schluß, daß der Künstler dem zu Ehrenden die Züge des lebenden Bischofs verlieh. Vielleicht dachte Dietrich auch an eine Verewigung seiner eigenen Person? Aber das sind Vermutungen, die sich nur darin begründen lassen, daß diese Tumba erst im 14. Jahrhundert, nach Fertigstellung des Ostchores, an ihrem Platz aufgestellt werden konnte. So hat sie ohne Verwendung Jahrzehnte vernachlässigt irgendwo herumgestanden. Darauf weisen verkittete Bruchstellen hin. Beenken, einer der Kunsthistoriker, die sich um Naumburg große Verdienste erwarben, glaubte aus all dem folgern zu dürfen, daß dieses Werk ursprünglich als Tumba für den Bischof Dietrich vorgesehen war und im Westchor, inmitten der Stifterbildnisse, unter deren Augen im Zentrum des Polygons aufgestellt werden sollte. Aber das ist nur eine Möglichkeit, die heute kaum noch zu prüfen und zu beweisen ist. Wir halten dagegen, daß in einem solchen Falle die Tumbenfigur als Zentralpunkt der plastischen Ausgestaltung des Westchores von größerer Qualität hätte sein müssen.

Tumba des Bischofs Hildeward

So wie diese Grabplastik der Naumburger Werkstatt zugeschrieben wird, rechnet die Wissenschaft auch die Gestalt des Diakons den Steinmetzen zu, die dem Vorbild des großen unbekannten Meisters folgten. Vielleicht rührt die Idee zu diesem Diakon, der plastischen Darstellung eines bei der Messe assistierenden Knaben, vom Meister selbst her. Aber die ausführenden Hände waren die eines Gesellen.

Diakon

Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer (Deesis), im Ostchor

Die bemalte Gestalt aus Stein steht zu ebener Erde im Dom. Wer das seltene Glück hat, allein mit all den Bildwerken zu sein, dem kann es geschehen, wenn er vor dem Lettner steht und sich nach irgendeinem Geräusch umdreht, daß er meint, ein zweiter Mensch stehe dort im Schiff. Dieser steinerne Diakon ruft den Eindruck eines Lebenden hervor. Deshalb wohl war er in seiner Zeit weitberühmt, und man hat ihn mehrfach nachgeahmt, meist in Holz. Die Illusion, die damals schon ihren Reiz auf die Nachahmer ausübte, wurde von dem Schöpfer des Werkes gewiß angestrebt, eine Absicht, die in dieser Zeit nur bei dieser einen Figur anzutreffen ist.

Ein drittes Werk schreibt man der Werkstatt des Meisters zu, das Tympanonrelief über der Treppentüre, die im Ostchore zum Laufgang führt. Dargestellt ist die sogenannte »Deesis«, der thronende Christus zwischen Maria und Johannes. Dasselbe Thema hatte der Naumburger Meister auch schon in Mainz in Stein gehauen. Von der dortigen »Deesis« ist die Komposition des Naumburger Tympanons übernommen. Allerdings ist die Mainzer Vorlage so unglücklich benutzt worden, daß die Naumburger Arbeit in ihrer Qualität weit hinter dem Mainzer Vorbild zurückbleibt. Einige Teile sind unfertig, stehen noch im Bossen. Christus sitzt im Spitzbogenfeld und zeigt seine Wunde. Die rechte Hand hat er segnend erhoben. Im Profil zu sehen, knien an den Seiten Maria und Johannes. Die Bildung ihrer Gesichter und die Behandlung der Gewänder entsprechen ganz dem Naumburger Stil. Über den Schöpfer

Diakon

dieses Werkes ist sich die Wissenschaft uneinig. Übereinstimmend erkennt sie, daß diese Arbeit in die Werkstatt des Naumburger Meisters gehört. Vielleicht, so lautet eine Meinung, hat sich ein Entwurf, eine Zeichnung des Mainzer Bildes, in der Bauhütte befunden, und ein Geselle hat danach die Arbeit vollendet. Die Annahme, daß der Meister selbst die Arbeit ausführte, wird von dieser Seite streng zurückgewiesen. Ein anderer Wissenschaftler aber will darin die letzte Arbeit des Meisters sehen, die er halbfertig hinterließ, als der Tod ihn überraschte.

Es ist verständlich, daß ein großes Vorbild an einem solchen Ort wie dem Dom zu Naumburg lange nachwirkte. Selbst zwei Grabfiguren zeigen in der Gewandbehandlung noch dessen Einfluß. Es sind die Grabmäler des Burchart von Bruchterte, der 1391 starb, und des Johann Eckertsberge, der 1406, also lange nach der Zeit des Naumburger Meisters, gestorben ist. Die erstgenannte Platte befindet sich heute im südlichen Seitenschiff, die Grabfigur des Eckertsberge im nördlichen Querschiff. Beide schreibt man einem Bildhauer zu, der in der Faltengebung den Naumburger Stil nachahmte und auch die Artikulation der Glieder und Gelenke den Figuren im Westchor entlehnte.

Diese Figuren sind der letzte Nachklang der Kunst des großen Meisters. Leise versiegt hier, was im Westchor ein gewaltiger Strom einmaliger künstlerischer Kraft ist. Eine andere Zeit erfand einen neuen melodischen Faltenfluß am Gewande der Statuen. Neues Kunstwollen erkannte das Beispiel im Westchor nicht mehr an. Was wir sonst noch an plastischem Schmuck in der Kirche sehen, besteht für sich. An Wert erreicht es nicht den Mantelsaum des Beispielhaften im Westchor.

Zur Periode des sogenannten weichen Stils im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts gehört die Grabfigur des Gerhard von Goch, der 1422 starb. Das Gesicht dieser im nördlichen Seitenschiff befindlichen Grabfigur erhebt sich plastisch vom Grunde und ist reich modelliert, wie die voluminöse Gestalt auch einen reichen Faltenfluß besitzt. Das Material, Seeberger Sandstein, läßt auf einen Meister aus Erfurt als Gestalter dieses Steines schließen.

Zwei weitere Grabsteine gehören dem ausgehenden Mittelalter an. Sie zeigen den Umbruch zur Renaissance, obwohl sie noch viele gotische Elemente aufweisen. Vor allem ist es die Ornamentik der Umrahmung, die eine stilistische Weiterentwicklung ankündigt.

Der Grabstein des 1512 gestorbenen und im Westchor bestatteten Günther von Bünau fällt besonders durch das Streben zur realistischen Gestaltung der Figur des Toten auf. Der Bildhauer hat in diesem Bestreben sogar des Guten zuviel getan und Naturalismen geschaffen, die die Einheitlichkeit des Plastischen verletzen, so zum Beispiel das wie ein Ornament wirkende Adernetz der Hände. Im übrigen ist dieses Grabmal nicht mehr als eine tüchtige Handwerkerleistung.

Die Grabfigur des Vincenz von Schleinitz (gest. 1505) im südlichen Seitenschiff ragt unter den anderen Grabmälern als eine reife Leistung hervor. Aus der Astwerkumrahmung und -bekrönung tritt die Figur mit kräftigem Wuchs fast kontrapostisch im Hochrelief hervor. Das Gesicht mit seinen kräftigen, männlichen Zügen ist mit energischen Akzenten modelliert. Die Gewandung zeigt weiche, kleinteilige Falten, dabei nur wenige Knitterungen. Der Schöpfer dieses Grabdenkmals besaß neben einer entwickelten technischen Fertigkeit ein hohes Formgefühl und einen feinen Sinn für die Komposition[32].

Außer den genannten Grabsteinen sind drei Bronzegrabplatten nicht nur sehenswert, sondern auch als Kunstleistungen beachtlich. Auf der ältesten, im Mittelschiff an einem Pfeiler angebrachten Platte ist Dietrich von Bocksdorf, gestorben 1466, dargestellt. Man sieht einen Bischof im vollen Ornat. Die Grabplatte ist graviert und zeigt neben prächtiger Faltengebung eine sehr reiche Gewand- und Hintergrund-

Kanzel im Langhaus

Detail der Kanzel: der Kirchenvater Augustin

ornamentik. Hierdurch wird der Gesamteindruck fast malerisch. Ursprünglich befand sich diese Platte unter den sogenannten »Weiberstühlen«, sie wurde erst später an ihrem jetzigen Standort angebracht.

Um 1500 entstand die zweite Bronzegrabplatte des Domes, die des Bischofs Dietrich IV. von Schönberg (gestorben 1492), dessen Figur sich nur in einem flachen Relief vom Grunde abhebt. Auch er ist in Amtstracht dargestellt und steht auf einem Löwen, der den Wappenschild hält. Als Meister nimmt man den gleichen Bildhauer an, der auch das Grabmal des Andreas von Könritz schuf. Dieses dem 1496 gestorbenen Kanonikus von Könritz errichtete Grab hat große stilistische Ähnlichkeiten mit der vorerwähnten Platte. Auch dieser sorgfältig ziselierte, aus zwei Stücken bestehende Bronzeguß befand sich ursprünglich an einer anderen Stelle, er lag, in eine steinerne Grabplatte eingelassen, im Boden des Schiffes.

Von den Altären, die früher in großer Zahl vorhanden waren, sind heute nur noch wenige erhalten. Besondere Beachtung verdient ein kleiner Steinaltar, der sogenannte Hieronymusaltar, im rechten Seitenschiff. Er besteht aus einem Steinaufsatz, der auf einer Mensa ruht, zu der zwei Stufen emporführen. Im Unterbau befindet sich eine Höhlung mit verschlossener Holztüre. Der Altaraufsatz zeigt in einer Blendarkatur die Kreuzigung Christi. Sie ist in der mittleren Arkade dargestellt und wird von Heiligen, die unter den übrigen Arkaden stehen, umrahmt. Die von einem tüchtigen Meister gebildeten Figuren sind zierlich und mit schönlinigem Faltenfluß ausgestattet. Sie mögen um 1350 entstanden sein. Ihre alte Bemalung ist stark beschädigt.

Zwei spätgotische Schnitzaltäre in der Krypta überragen nicht das Maß des Alltäglichen. Hingegen ist der gemalte Flügelaltar im nördlichen Querschiff beachtlich. Er stammt aus der Cranach-Werkstatt. Im Mittelteil ist die Bekehrung des Paulus dargestellt, auf den Flügeln sieht man Petrus auf der einen und Paulus auf der anderen Seite. Die Landschaftsdarstellungen sind das Beste auf diesem Altar. Cranach oder einer seiner Schüler mag die Malerei um 1520 geschaffen haben. Ebenfalls zu den guten Arbeiten gehört die aus dem Jahre 1466 stammende Kanzel mit ihren Schnitzarbeiten. Mehrere Teile an ihr

Kruzifix im südlichen Querhaus

Gestühl im Ostchor

wurden allerdings später ergänzt. Altar und Wand im Ostchor sind zu verschiedenen Zeiten entstanden; die Wand im Jahre 1567. An ihnen waren zwei Meister am Werk, der eine, spätgotischen Formen nachhängend, bringt Darstellungen aus der Bibel, während der zweite sich in Renaissanceformen ergeht und seine Gestalten dem humanistischen Gedankenkreis entnimmt.

Die beiden Kruzifixe im südlichen Querhaus gehören der ausgehenden Gotik an. Spätgotische Körper hängen mit dem überbetonten Ausdruck des Schmerzes am Kreuz, doch kündet sich an ihnen schon der Wille zu einer mindest annähernden anatomischen Richtigkeit an.

Nicht unwesentlicher Schmuck des Domes ist das Gestühl in beiden Chören. Man kann an ihm recht gut die stilistische Entwicklung verfolgen, da es verschiedenen Zeiten angehört.

Dreisitz an der Innenseite des Ostlettners

Das älteste Gestühl, ein Viersitz an der Südwand des östlichen Chorquadrats, stammt sehr wahrscheinlich aus der Bauzeit des Westchores. Es zeigt neben der schlichten Gliederung vegetabilen Schmuck in Form von Blattknäufen und Blätterwerk. Das Ganze ist großzügig angelegt und von einer sinnlichen Formenfülle. An der Nordwand des Chorquadrates befindet sich ein zweiter Viersitz. Er gehört der Zeit um 1500 an. Besonders schön wirkt er durch figürliche Darstellungen auf den Seitenwangen und Sitzwänden. Die Ornamentik dieses Gestühls besteht aus reichem Ast- und Kräuselwerk. Auf der östlichen Wange erkennt man Johannes den Evangelisten und auf der westlichen die Heiligen Laurentius und Stephanus.

In der gleichen Zeit entstanden die zwei Fünfsitze an der Innenseite der Ostchorschranken, bei denen die immer wieder variierten rosettenartigen Verzierungen der Seitenwangen auffallen.

Etwas früher als diese Arbeiten ist ein Dreisitz an der Innenseite des Ostlettners entstanden. Er gehört der Zeit um 1430/40 an. Sein hohes Dorsale besteht aus drei Reliefs mit den Darstellungen von Christus, Petrus und Paulus. Sie stehen unter überwölbten Muschelnischen. Im Gegensatz zu den flachgehaltenen

Reliefs enthalten die durchbrochen gearbeiteten Wangen vollplastische Figuren, die von einem Rankenwerk umgeben sind. Die stilistischen Unterschiede lassen auf eine unterschiedliche Entstehungszeit der einzelnen Teile schließen. So sind die Wangen mindestens 70 Jahre nach den Reliefs des Dorsales entstanden, ungefähr um 1500.

Im Westchor steht an der Nord- und Südwand je ein achtsitziges Gestühl. Bei ihm sind wir der Mühe enthoben, die Entstehungszeit aus Stilmerkmalen zu erschließen, denn es ist datiert. Im Zinnenfries am Dorsale ist die Jahreszahl 1516 eingearbeitet. Die Seitenwangen dieses Gestühls enthalten figürliche Darstellungen: Barbara und Katharina, Petrus und Paulus. Die reiche Ornamentik besteht aus Weinranken, Ast- und Kräuselwerk und paßt sich geschmackvoll dem Ganzen an.

So hat uns die Betrachtung der Ausstattung noch einmal durch den Dom geführt. Vom Gestühl im Westchor blicken wir auf. Eben noch schauten wir auf das Werk von Menschen des 16. Jahrhunderts — und nun wandern unsere Gedanken um dreihundert Jahre zurück, zu den steinernen Abbildungen des Ekkehard und der Uta, zur Gerburg, zur Gepa, zum Dietrich, zu all den Stiftern, die diese Stätte durch ihre Bildnisse berühmt gemacht haben, zu dem Mann, der sie schuf, dem unbekannten Naumburger Meister.

Wir verhalten noch einmal den Schritt. Inmitten des geweihten Raumes stehen wir still, wie es vor uns viele, viele Menschen getan haben und nach uns viele, viele Menschen tun werden, wenn wir verstehen es zu wahren, dieses »Heiligtum der deutschen Kunst«.

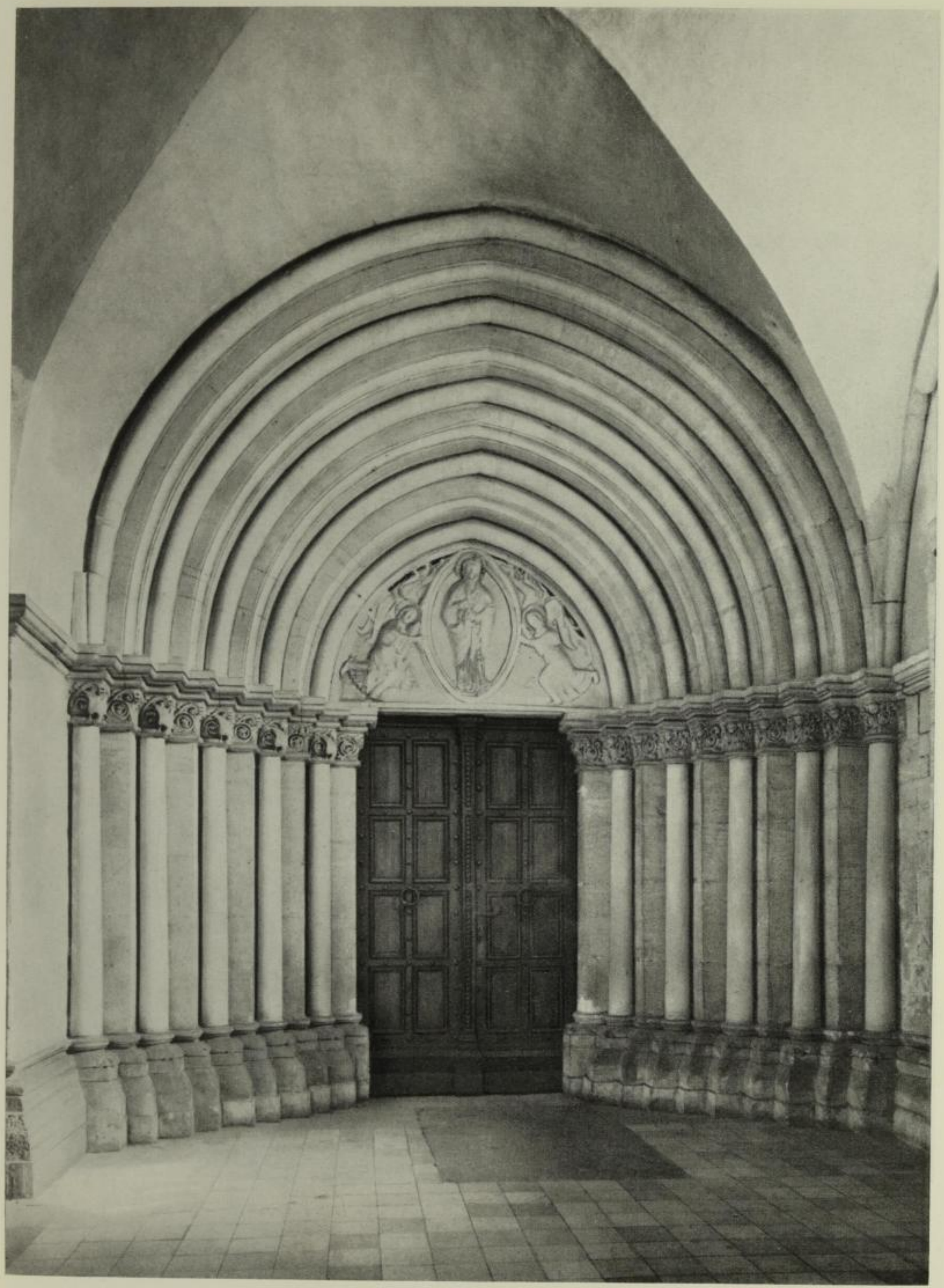
BILDTAFELN

1 DER NAUMBURGER DOM, VOM TURM DER WENZELSKIRCHE GESEHEN

2 DER DOM VON SÜDOSTEN

3 DER DOM VON NORDWESTEN

4 KREUZGANG



5 HAUPTPORTAL

6 KRYPTA, DURCHBLICK NACH WESTEN

7 KRYPTA, DURCHBLICK NACH OSTEN

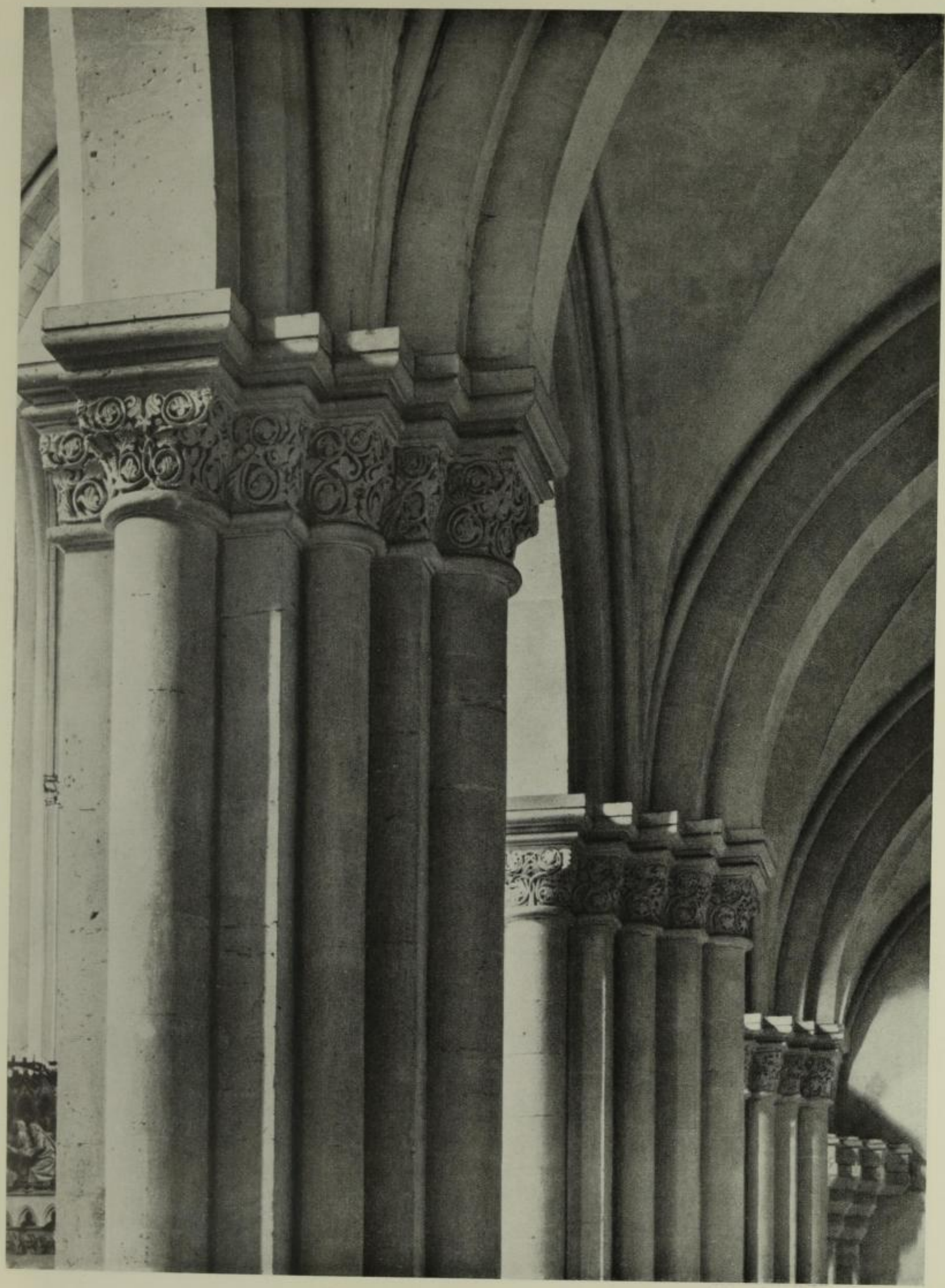
8 KRYPTA, KAPITELL DES ÄLTEREN TEILES

9 KRYPTA, KAPITELLE DES JÜNGEREN TEILES

10 KRYPTA, BÜNDELPFEILER DES APSIDENRAUMES

11 OSTLETTNER

12 SÜDLICHES SEITENSCHIFF



13 BÜNDELPFEILER DES NÖRDLICHEN SEITENSCHIFFES

15 OSTCHOR

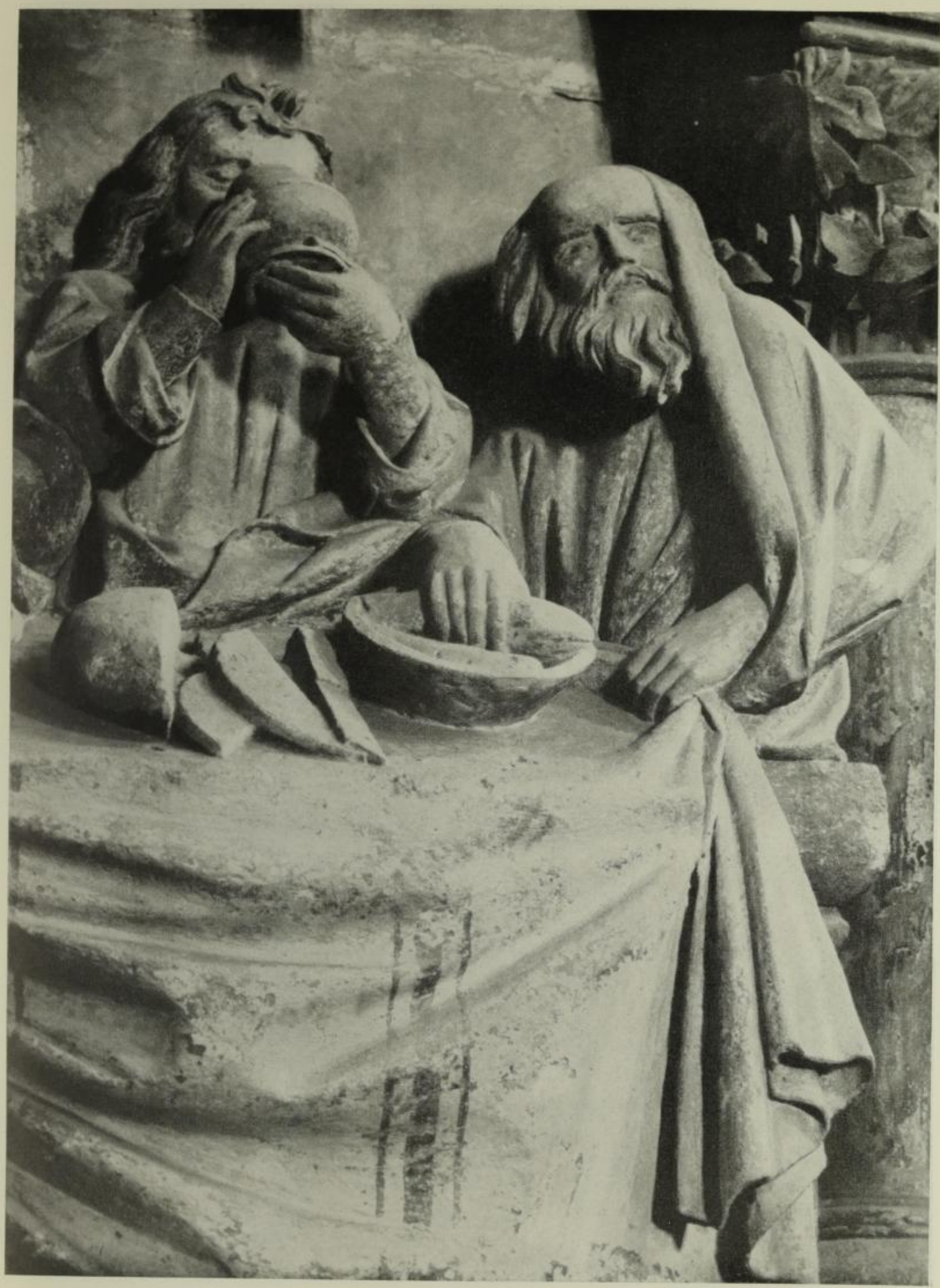
16 WESTLETTNER VOM NÖRDLICHEN SEITENSCHIFF AUS

17 LANGHAUS MIT WESTLETTNER

18 WESTLETTNER, SÜDLICHE HÄLFTE

19 WESTLETTNER, NÖRDLICHE HÄLFTE

20 DAS ABENDMAHL

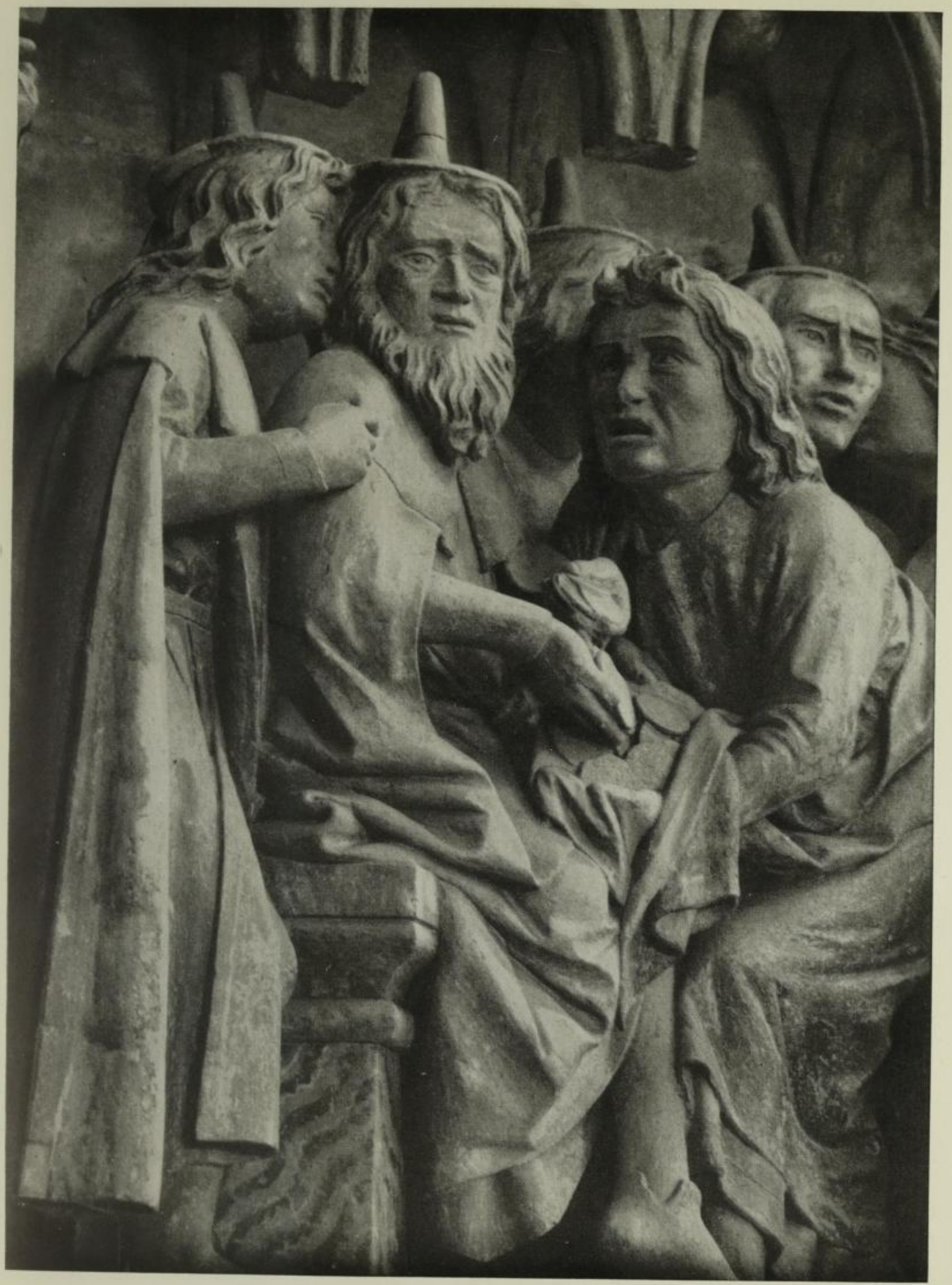


21 ABENDMAHL, ANDREAS UND JAKOBUS

22 ABENDMAHL, CHRISTUS, JOHANNES, PETRUS UND JUDAS

23 ABENDMAHL, CHRISTUS

24 AUSZAHLUNG DER SILBERLINGE



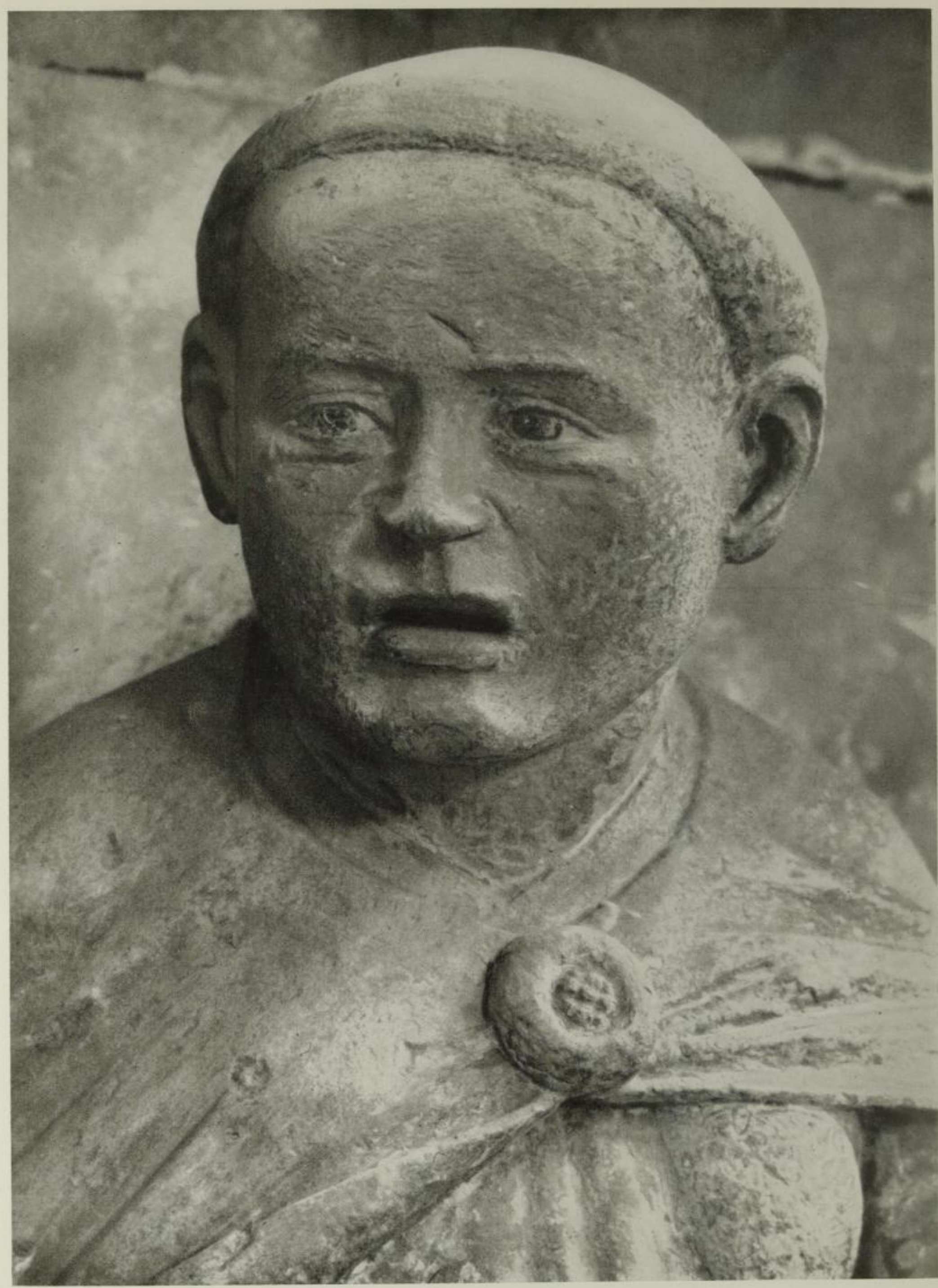
25 JUDAS UND DER HOHEPRIESTER

26 DIE GEFANGENNAHME

27 PETRUS

28 DIE VERLEUGNUNG

29 DIE WÄCHTER



31 PETRUS

32 CHRISTUS VOR PILATUS

33 VORFÜHRUNG CHRISTI

34 HANDWASCHUNG DES PILATUS

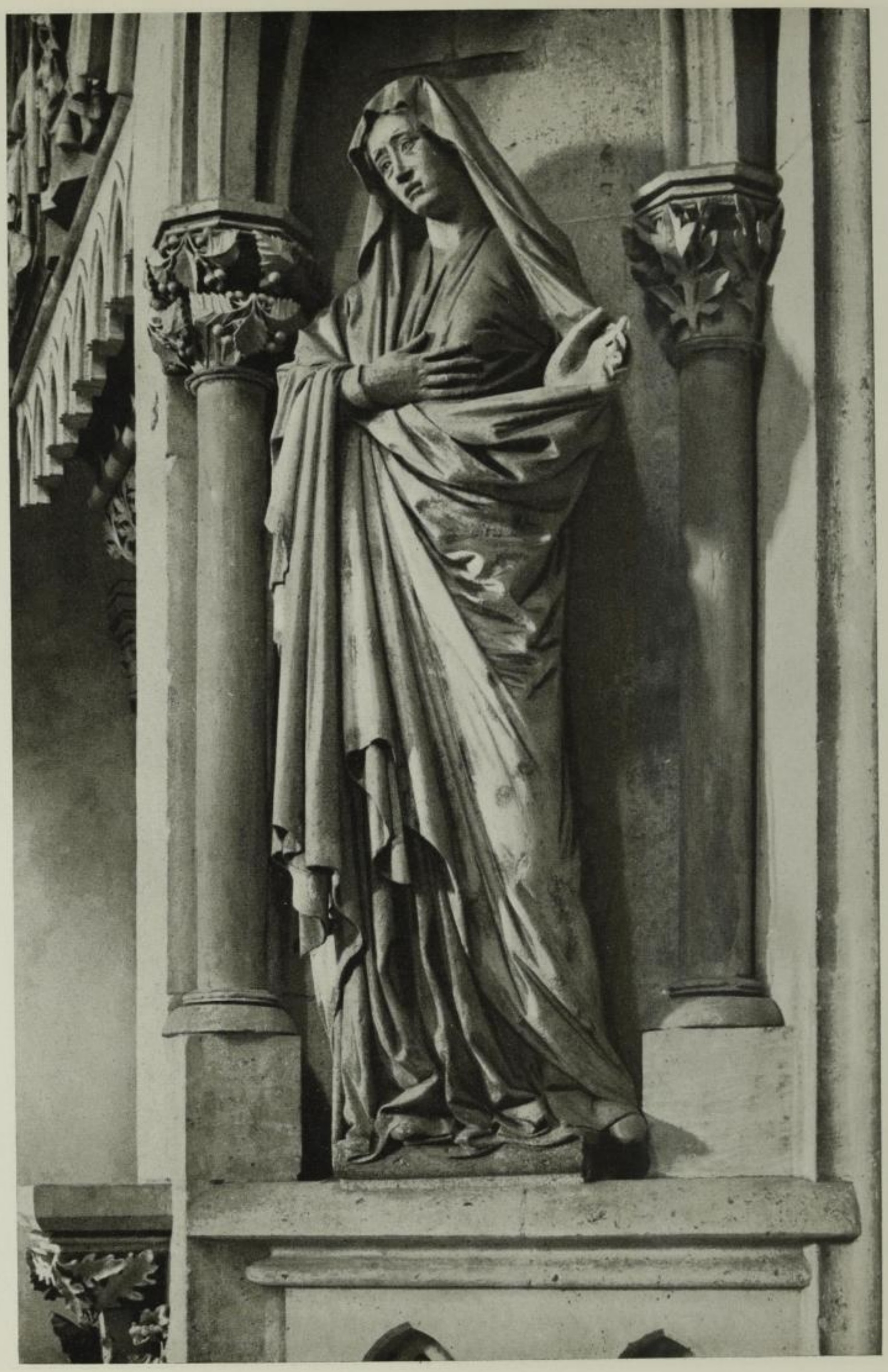
35 DER DIENER

36 DIE GEISSELUNG CHRISTI (ERNEUERUNG AUS DEM 16. JAHRHUNDERT)

37 DIE KREUZTRAGUNG (ERNEUERUNG AUS DEM 16. JAHRHUNDERT)

38 DIE KREUZIGUNGSGRUPPE

39 DER GEKREUZIGTE



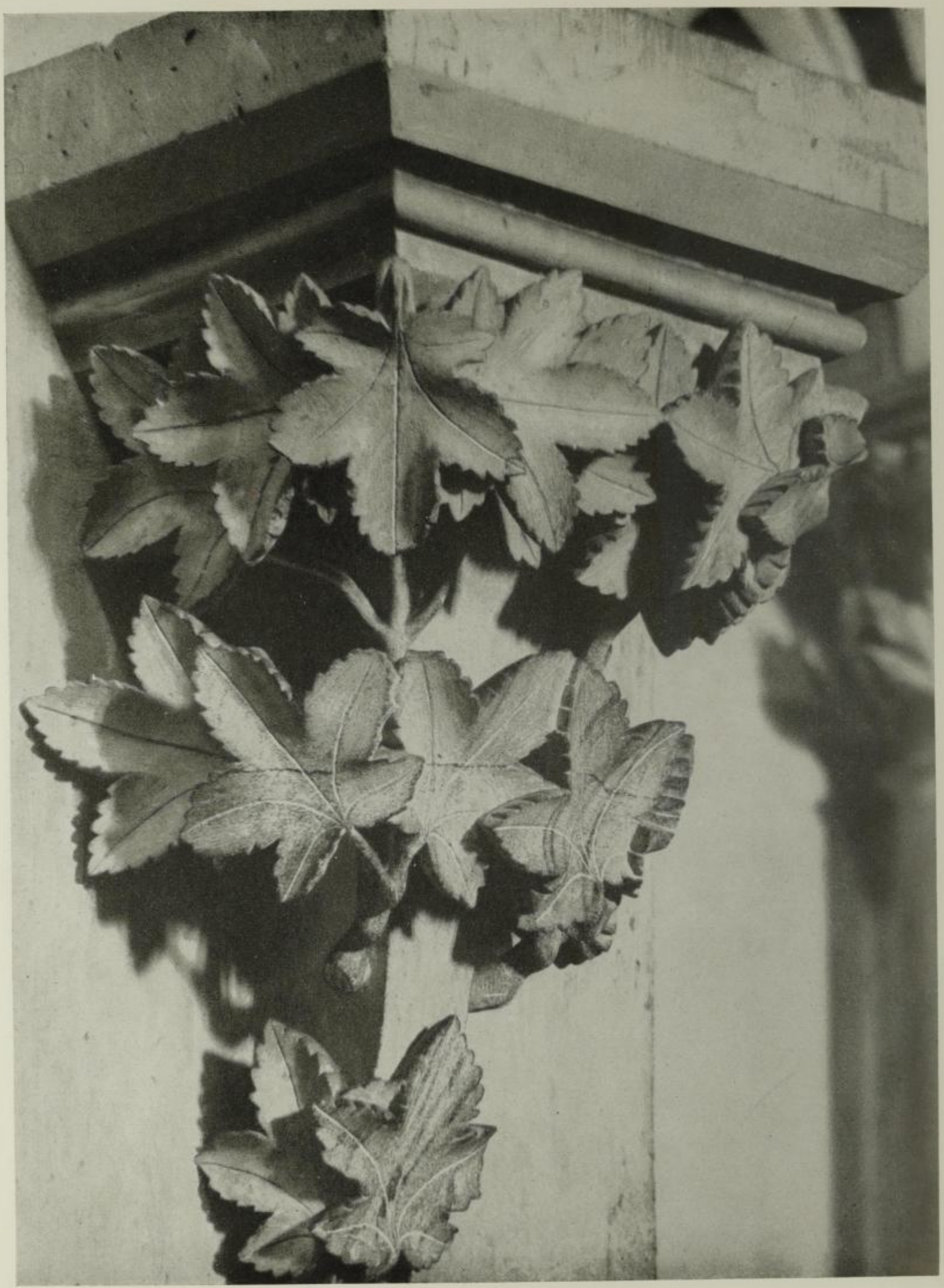
40 MARIA

41 JOHANNES

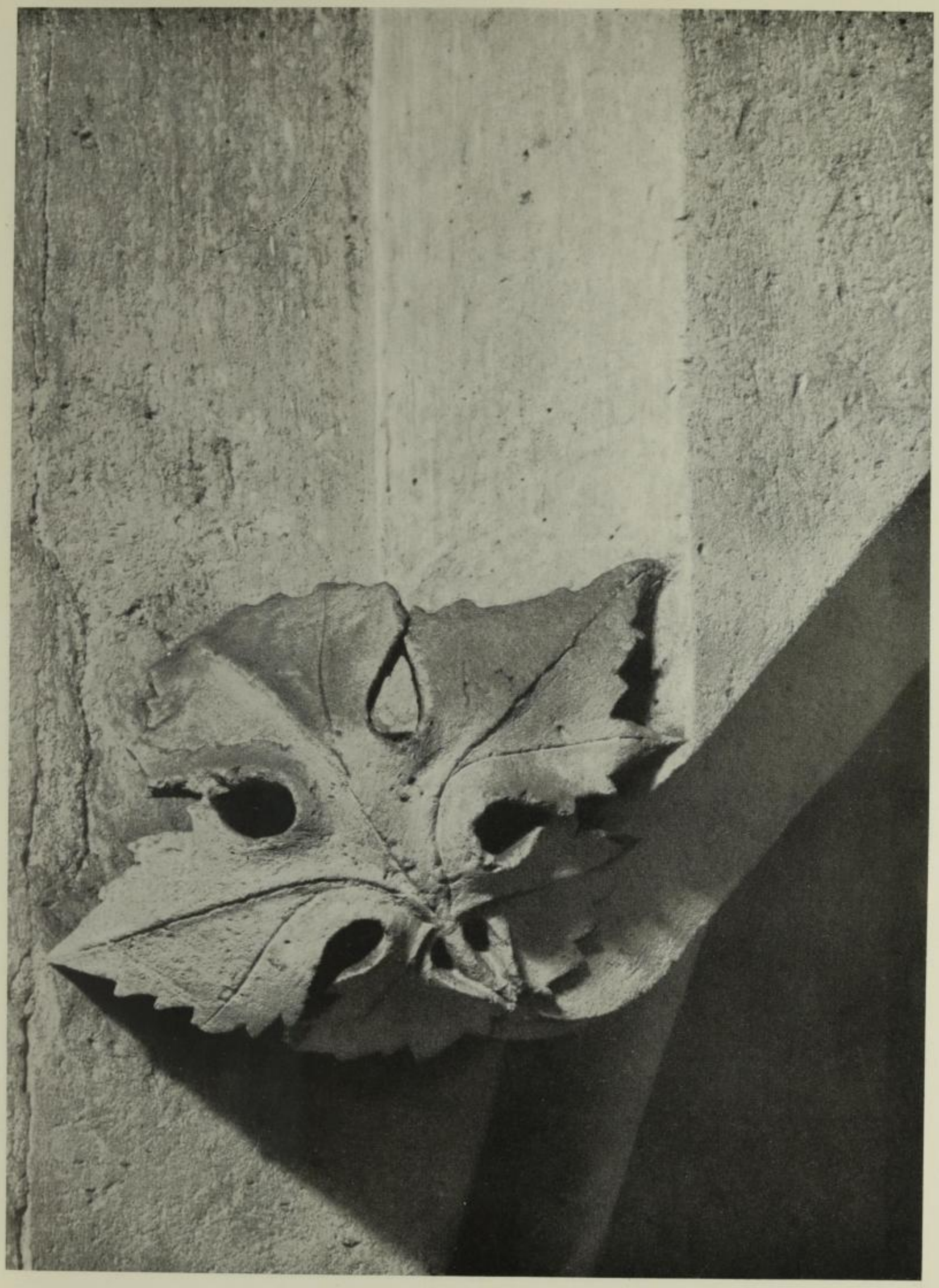
43 JOHANNES

44 WEIHRAUCHSCHWINGENDER ENGEL

45 DER GEKREUZIGTE



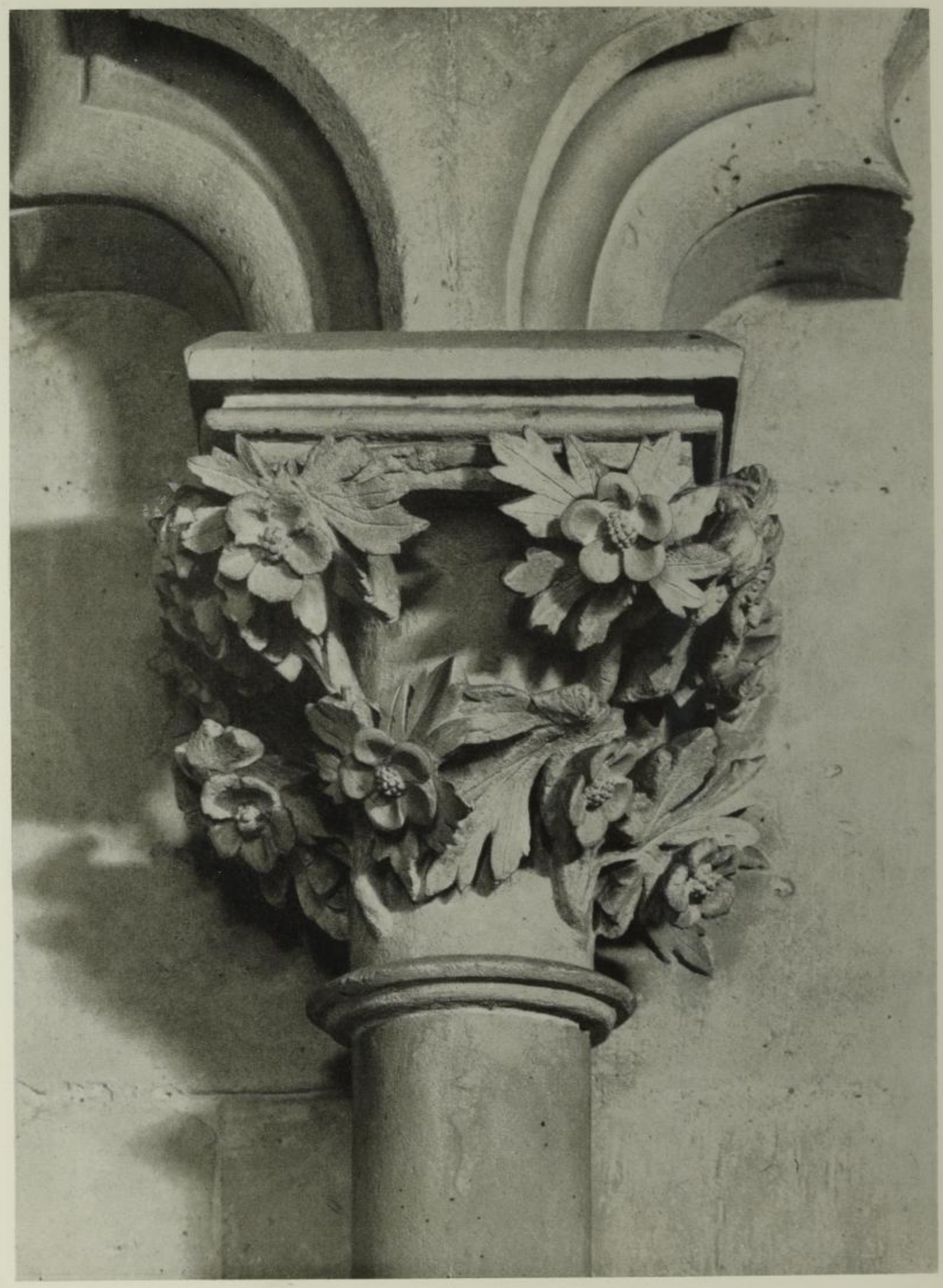
46 KONSOLE NEBEN DEM LETTNERDURCHGANG



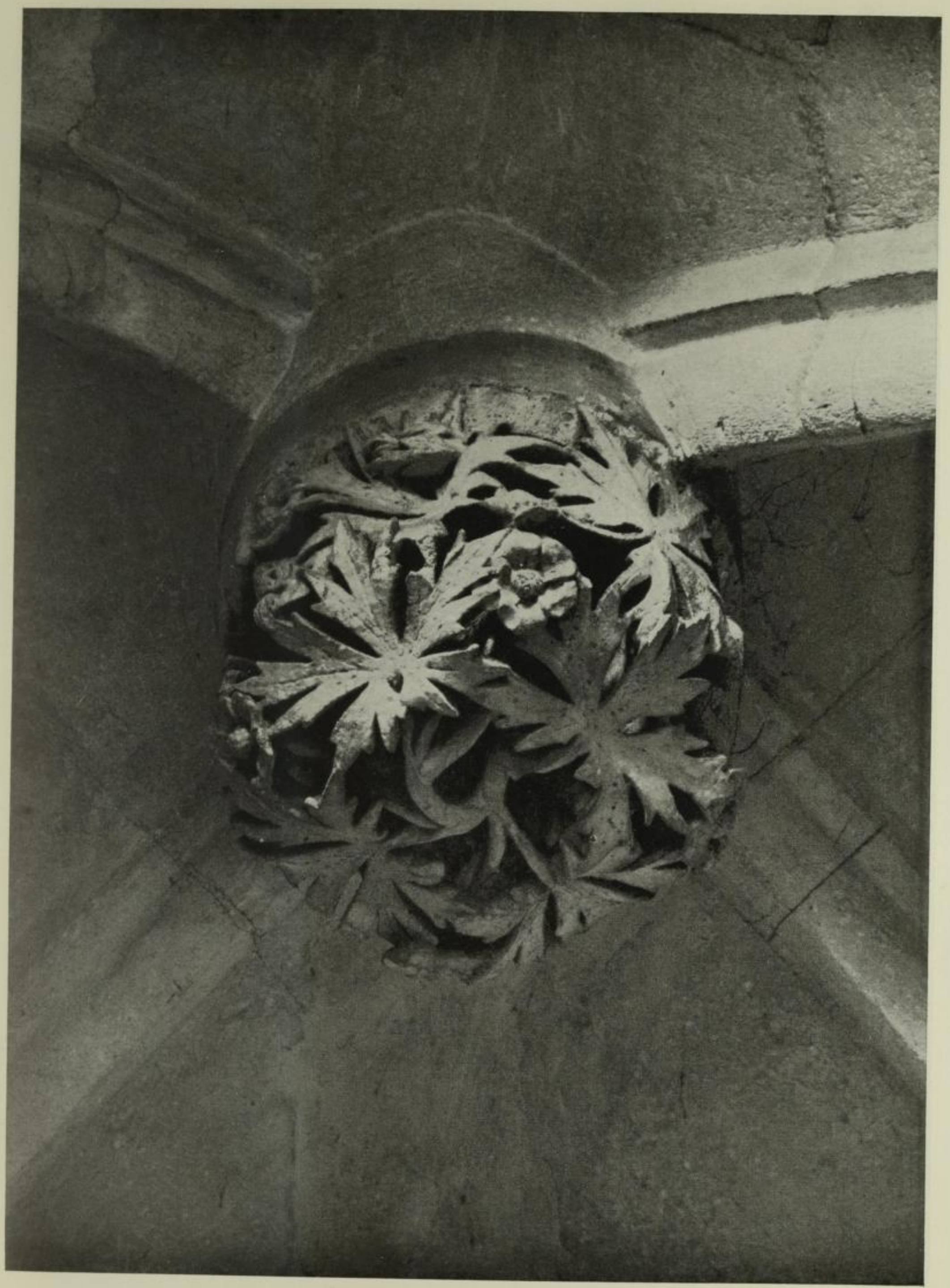
47 WEINBLATT AM GIEBELABLAUF DES LINKEN LETTNERFLÜGELS

48 WESTLETTNER, BEIFUSS-KAPITELL

49 WESTLETTNER, LERCHENSPORN-KAPITELL



50 KAPITELL AN DER WESTLETTNERFRONT (HAHNENFUSS)

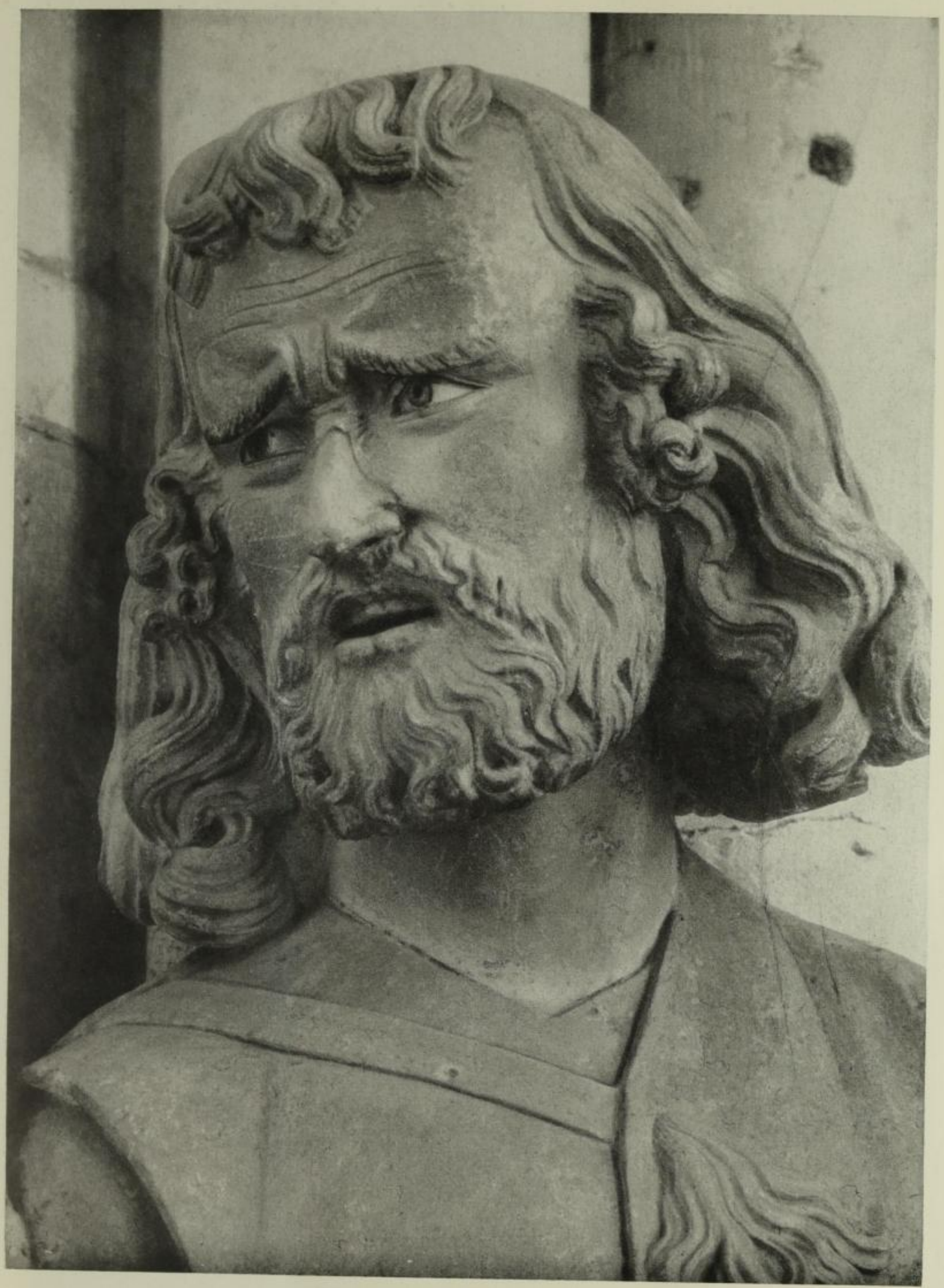


51 SCHLUSSSTEIN IM LETTNERDURCHGANG (HAHNENFUSS)

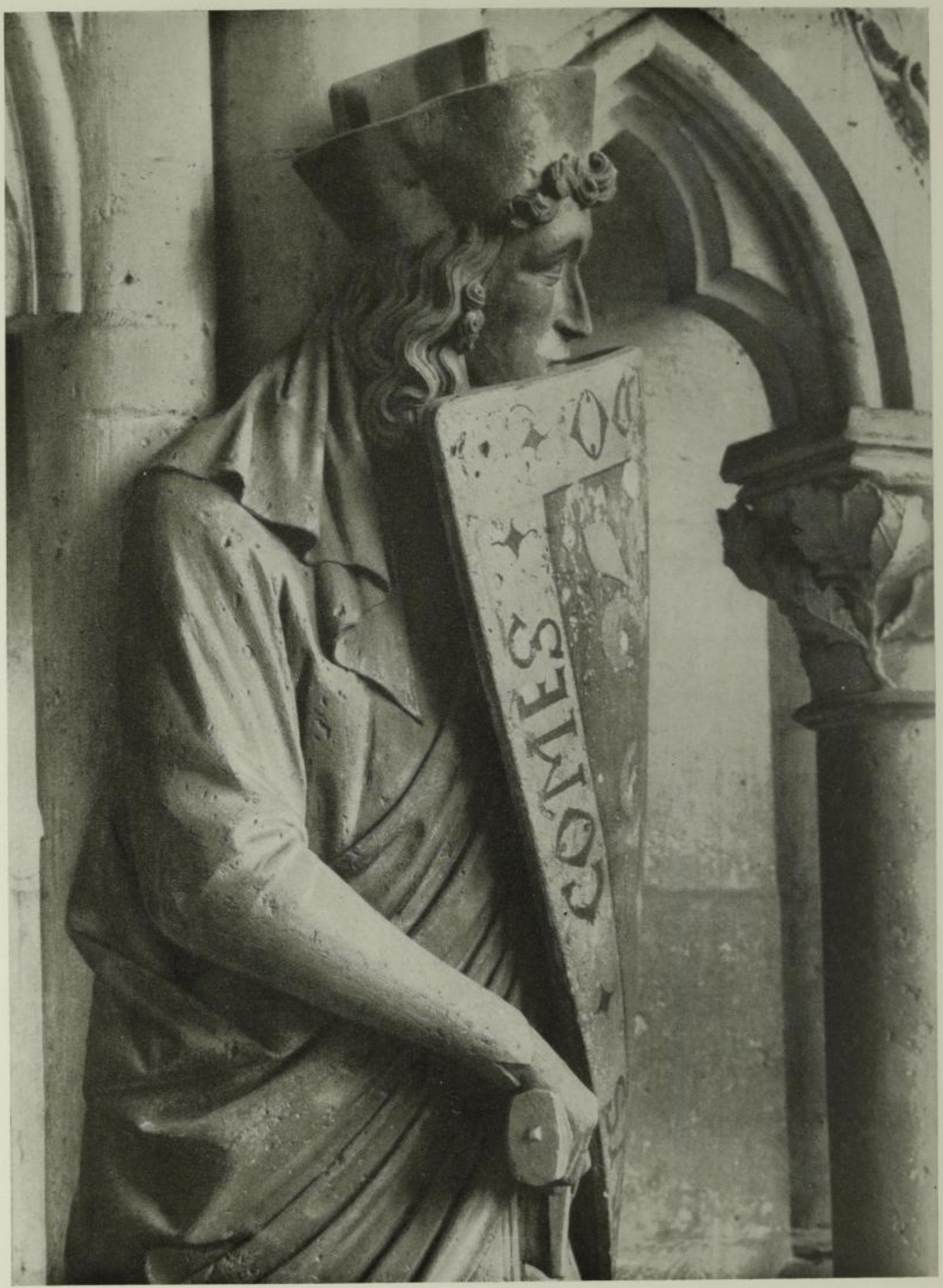
52 GEWÖLBE DES WESTCHORES

53 WESTCHOR

54 SIZZO VON KÄFERNBURG



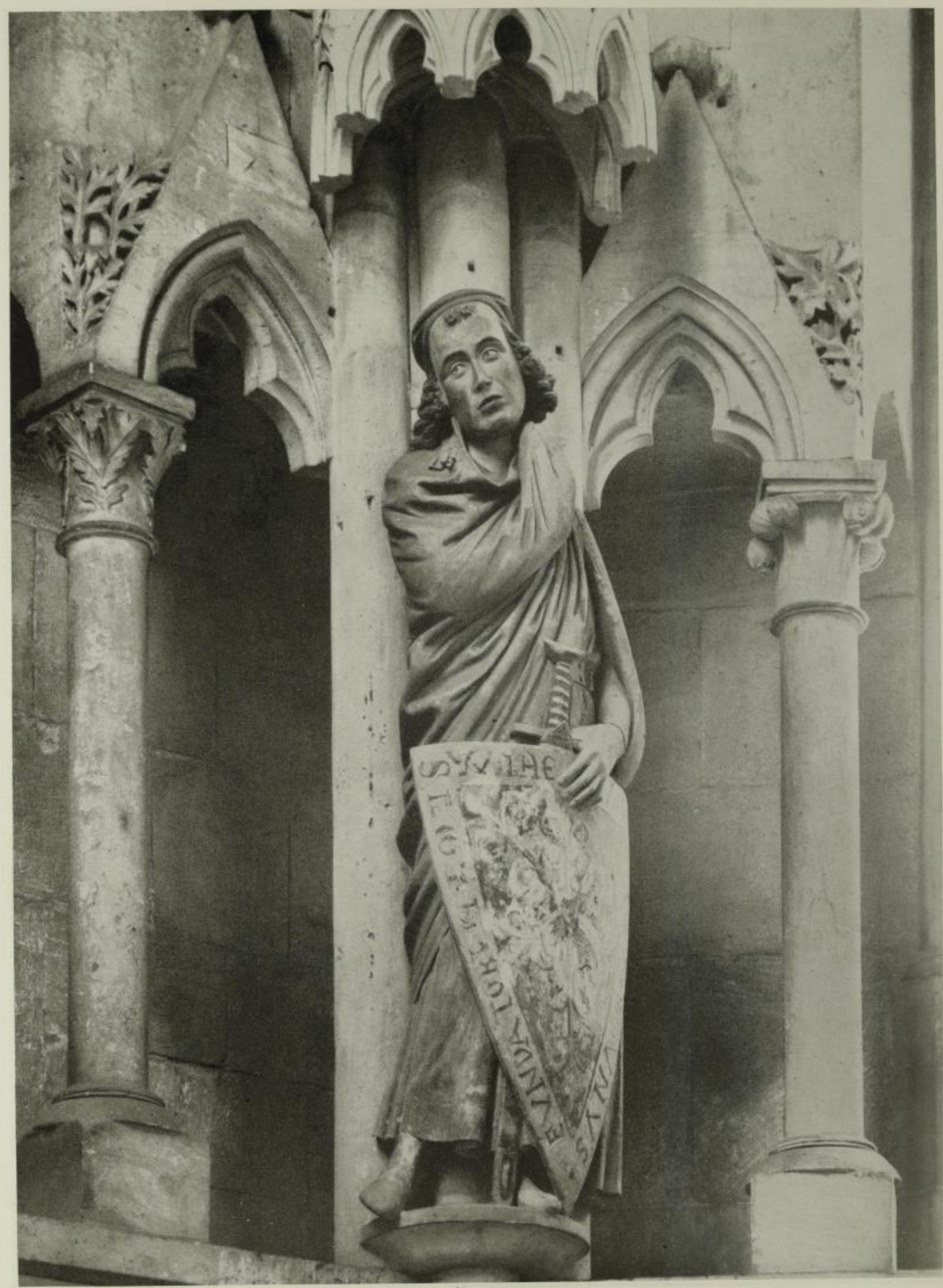
55 SIZZO


CONFESS

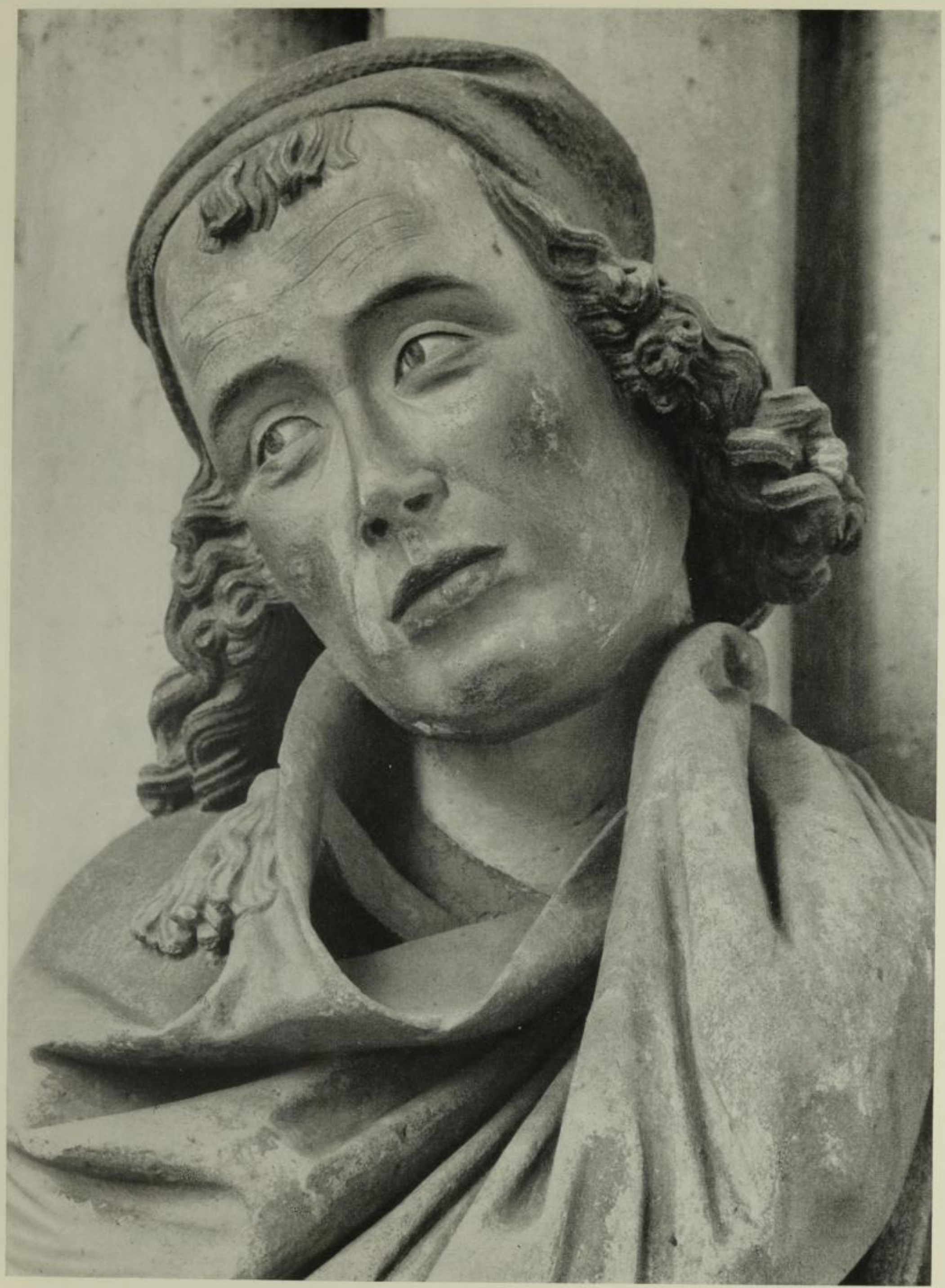
57 DIETMAR

58 TIMO VON KISTRITZ

59 TIMO



60 WILHELM VON CAMBURG



61 WILHELM VON CAMBURG

62 HERMANN UND REGLINDIS

63 EKKEHARD UND UTA

65 REGLINDIS

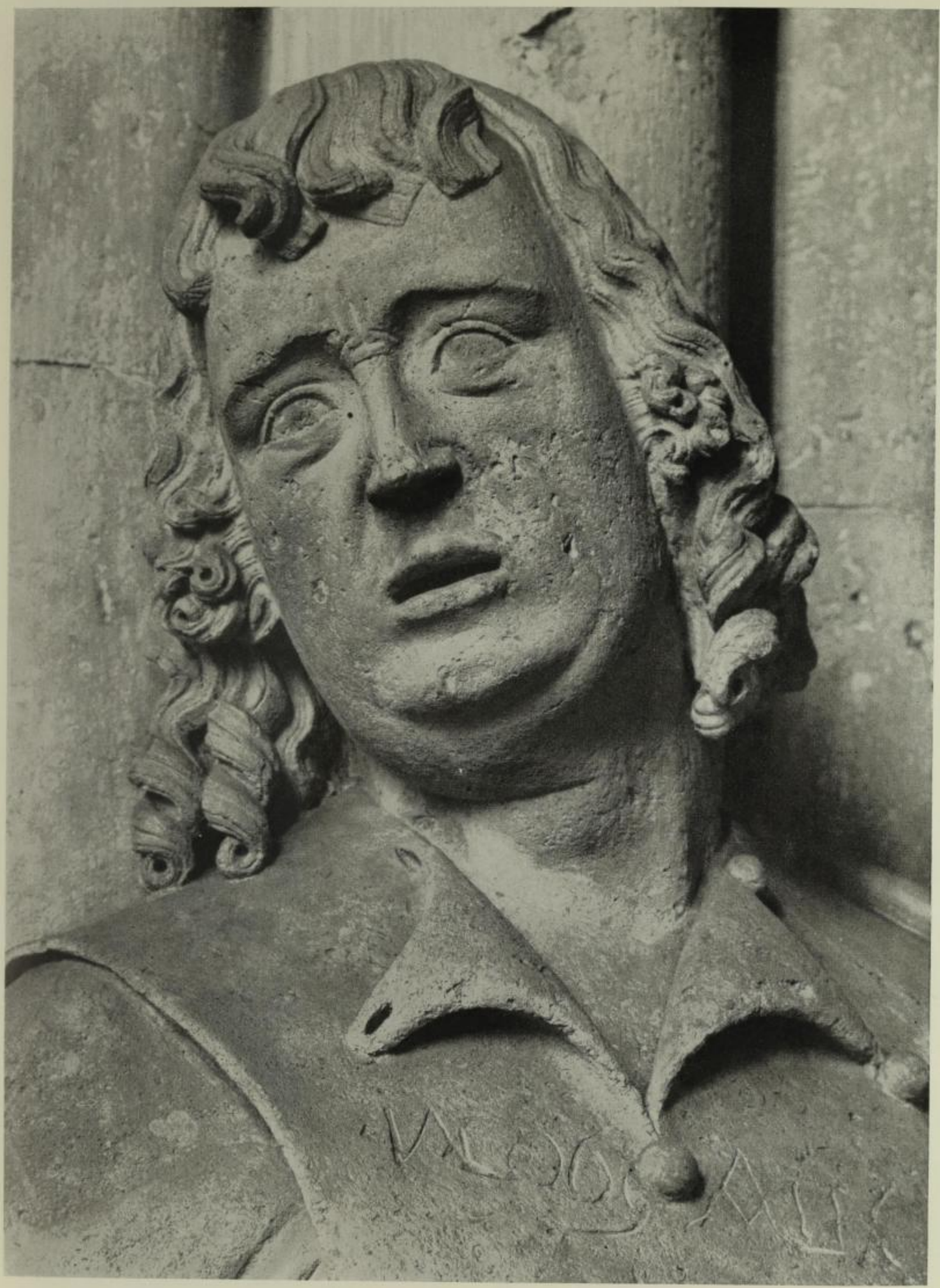
66 EKKEHARD

67 UTA

68 EKKEHARD

69 EKKEHARD UND UTA

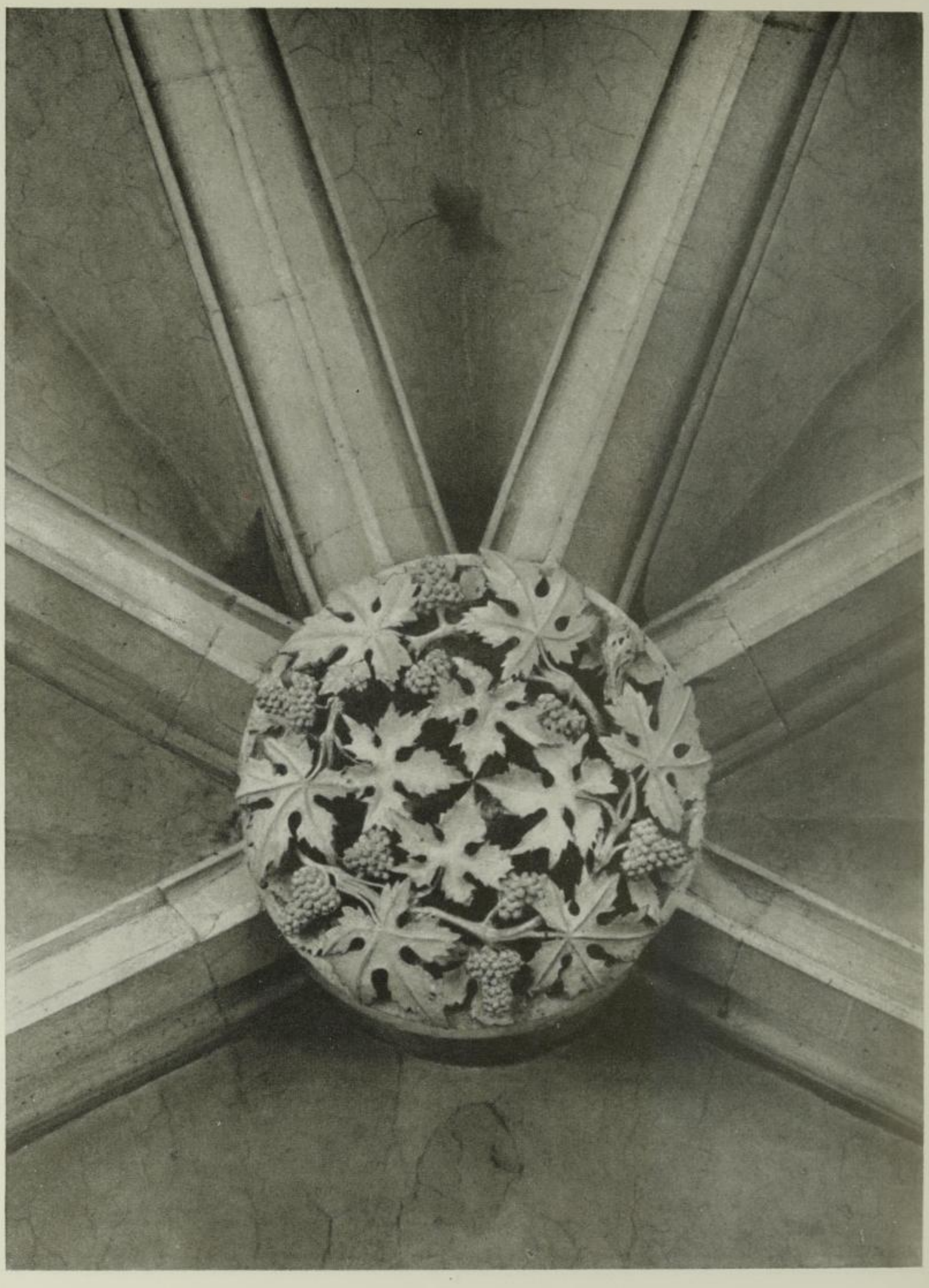
70 DIETRICH VON BREHNA



71 DIETRICH

73 GERBURG

75 GEPA



76 SCHLUSSSTEIN IN DER APSIS DES WESTCHORES

ANMERKUNGEN

1 Lange, Chronik des Bistums Naumburg

2 Die Erneuerung der Baldachinreihe im Westchor des Naumburger Doms, Jahrbuch der Denkmalpflege in Sachsen und der Provinz Anhalt, 1935, S. 48 ff.

3 Schlesinger, Meißener Dom und Naumburger Westchor, ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung

4 Siehe hierzu vor allem: Beenken, Der Meister von Naumburg

5 Jahn, Schmuckformen des Naumburger Doms, Anm. 32

6 Schubart, Die Ornamente und Bildwerke der Hecklinger Klosterkirche aus dem Mittelalter

7 Jahn, Schmuckformen des Naumburger Doms, S. 112

8 Hamann, Geschichte der Kunst, Bd. II, S. 180

9 Engels, Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie, S. 9 ff.

10 Giesau will die Arbeit des Naumburger Meisters für Amiens an Hand der kleinen sitzenden Propheten und einiger Reliefs an den Türstürzen der Nebenfassade nachweisen. Pinder möchte die Hand unseres Meisters sogar an einem Lettnerrelief in Chartres erkennen. Hierüber sind die Erörterungen noch nicht abgeschlossen. Beachtung verdient eine andere Zuschreibung, weil sie Anknüpfungsmöglichkeiten zu späteren Werken des Meisters herstellt. Es ist dies eine Türsturzkonsole vom nördlichen Westportal der Kathedrale von Noyon, die dem Naumburger Meister von Richard H. L. Hamann-Mac Lean zugeschrieben wird. Diese Konsolfigur stellt einen alten Mann dar, der sich mit seiner ganzen Körperkraft gegen eine ihn zu erdrücken scheinende Last stemmt. Die Intensität, mit der das versucht wird, erinnert an Naumburg. Auch bildet der Kopftypus eine Parallele zum Kopf des Bettlers auf dem Martinsrelief, dem »Bassenheimer Reiter«, und zum Kopf des Auferstehenden vom Mainzer Westlettner. Vielleicht gehört auch der Kopf des Petrus vom Naumburger Lettner mit seiner glatten, kugeligen Stirn in diese Reihe. Er hat wiederum eine Entsprechung in dem Kopf des Mönches vom Mainzer Westlettner.
Wie die Reliefs in Amiens fällt auch die Konsolfigur in Noyon aus der Reihe der dortigen Figuren heraus, unterscheidet sich von ihnen durch die dramatische Kraft und das Gegenwärtige der Handlung. Sie ist nicht wie die von französischer Hand gearbeiteten vertikal angeordnet, sondern fast horizontal in der Kehlung hockend, um besser tragen zu können. (Vgl. R. H. L. Hamann-Mac Lean, Der Naumburger Meister in Noyon.) 1956 konnte Hamann-Mac Lean auf einem Kolloqium vor Kunsthistorikern in Halle von Neufunden berichten, die sich bei Restaurierungen in Noyon ergeben und einige weitere Konsolfiguren zutage gefördert haben, die ohne Zweifel dem Naumburger Meister zugeschrieben werden müssen. Hamann-Mac Lean, der die neuesten Ergebnisse seiner Forschungen noch nicht publizieren konnte und dem wir hier für seine mündlichen Mitteilungen nochmals danken, möchte eine Tätigkeit des Meisters in Amiens ablehnen. Hingegen gelang es ihm, durch eine Fülle von Material wahrscheinlich zu machen, daß wesentliche Anregungen der Naumburger Kunst Reims entstammen. Die Tätigkeit des Meisters in Metz will Hamann-Mac Lean, der einen zweimaligen Aufenthalt in Frankreich annimmt, nach Mainz ansetzen. Da dieses neuartige Material noch nicht publiziert ist, haben wir uns in der Frage der Wanderungen des Naumburger Meisters auf eine referierende Behandlung beschränkt, die keine eigene Stellungnahme enthält.
Der Vollständigkeit halber sei angeführt, daß Giesau außer in Metz auch in Straßburg Spuren des Meisters gefunden haben will. Neuerdings versucht Richard Hamann darzulegen, daß der Naumburger Meister auch die Reliefplastik von St. Gilles gesehen hat.

11 Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, S. 24

12 Semjonow, Geschichte des Mittelalters, S. 256 f.

13 Im 19. Jahrhundert wurden, allerdings getrennt, die Reste des Mainzer Westlettners wieder eingemauert. Die »Deesis« ist jetzt im Bogenfeld des linken Seitenportals zu sehen, und der Zug der Seligen und Verdammten befindet sich im Ostflügel des Kreuzganges

14 Beenken, Der Meister von Naumburg, S. 28 f.

15 ebenda, S. 28

16 Hamann, Geschichte der Kunst, Bd. II, S. 310

17 Metz, Der Stifterchor des Naumburger Doms, S. 25

18 Goerlitz, Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder, S. 254

19 Giesau, Die Meißener Bildwerke, S. 21

20 Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

21 Hinz, Der Naumburger Meister — ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts, S. 105, und Beenken, Der Naumburger Meister, Abb. Nr. 62

22 Wessel, War der Naumburger Meister Waldenser? Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald; Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1 (1951/52)

23 Die Untersuchung der Figuren auf Kontrapost geschieht lediglich zur Verdeutlichung des Stehens, wobei wir uns bewußt sind, daß eine konsequente kontrapostische Entwicklung im Sinne der Antike bei den mittelalterlichen Statuen nicht möglich ist, da sie keine Freiplastiken sind, und daß ihnen trotz des sicheren Stehens ein Moment der »Schwebung« (Jantzen) anhaftet

24 Beenken, Der Naumburger Meister, S. 44

25 Jantzen, Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, S. 238

26 ebenda, S. 240

27 Lippelt, Das Geheimnis des Naumburger Meisters

28 Hinz, Der Naumburger Meister — ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts

29 Hamann, St. Gilles, S. 416f.

30 Wessel, War der Naumburger Meister Waldenser?

31 ebenda

32 Giesau hat hierauf besonders hingewiesen

LITERATURVERZEICHNIS

ALLGEMEINE DARSTELLUNGEN ZUR GESCHICHTE UND KUNST DES MITTELALTERS

Beenken, Hermann, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924

Debio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Berlin und Leipzig 1919

Dvořak, Max, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München und Berlin 1918

Eicken, Heinrich, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart 1897

Engels, Friedrich, Sammelwerk: Zur Geschichte und Sprache der deutschen Frühzeit, Berlin 1952

ders., Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie, Berlin 1950

ders., Der deutsche Bauernkrieg, Marx/Engels/Lenin/Stalin zur deutschen Geschichte, Bd. I, Berlin 1954

Frey, Dagobert, Gotik und Renaissance, Augsburg 1929

Hamann, Richard, Geschichte der Kunst, Bd. II, 2. Aufl., Berlin 1955

Jantzen, Hans, Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925

ders., Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, München 1941, 2. Aufl. 1944

Keyser, E., Deutsches Städtebuch, II, 1941

Panofsky, Erwin, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, München 1924

Schubart, Werner, Ornamente und Bildwerke der Hecklinger Klosterkirche aus dem Mittelalter, Bernburger Kalender 1935

Semjonow, Geschichte des Mittelalters, Berlin 1952

Vöge, Wilhelm, Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin 1905

ders., Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Straßburg 1894

ZUR GESCHICHTE DER STADT NAUMBURG

Borkowsky, E., Die Geschichte der Stadt Naumburg an der Saale, Stuttgart 1897

ders., Naumburg an der Saale, eine Geschichte des deutschen Bürgertums, Jena 1928

ders., Aus der Vergangenheit der Stadt Naumburg, Wissenschaftliche Beilage zum Programm der Realschule, 1893

Herzog, E., Von der Römerstadt zur Bürgerstadt des Mittelalters. Ungedruckte Habilitationsschrift, Frankfurt/Main 1952

Lange, Paul, Chronik des Bistums Naumburg, Naumburg 1891

Naumann, Louis, Zur Entwicklungsgeschichte Naumburgs, Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst, VII/1, Halle 1917

DIE STANDARDWERKE ÜBER NAUMBURG

Beenken, Hermann, Der Meister von Naumburg, Berlin 1939

Giesau, Hermann, Der Dom zu Naumburg, Berlin 1927

Jahn, Johannes, Schmuckformen des Naumburger Doms, Leipzig 1944

Küas, Herbert, Die Meisterwerke im Naumburger Dom, Leipzig 1938

ders., Die Naumburger Werkstatt, Berlin 1937

Metz, Peter, Der Stifterchor des Naumburger Doms, Berlin 1947

Pinder, Wilhelm, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1924, 3. Aufl. 1931

Stange, Alfred, und *Fries, Albert*, Idee und Gestalt des Naumburger Westchores, Trierer Theologische Studien, Bd. VI, Trier 1955

DIE ÜBRIGE MIT NAUMBURG IM ZUSAMMENHANG STEHENDE LITERATUR

Back, Friedrich, Zur Mainzer Kunst des 13. Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst, 59 (1925/26)

Bergner, H., Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg, 1903

ders., Naumburg und Merseburg, (Berühmte Kunststätten), 1909

Clemen, Paul, Gotische Kathedralen in Frankreich, Berlin und Zürich 1937

Debio, Georg, Das Straßburger Münster, München 1922
ders., Der Naumburger Dom, München 1924
Die Erneuerung der Baldachinreihe im Westchor des Naumburger Doms, Jahrbuch der Denkmalpflege in Sachsen und der Provinz Anhalt, 1935
Giesau, Hermann, Die Meißener Bildwerke, Burg 1936
ders., Der Dom zu Magdeburg, Burg 1926
ders., Die Muttergottesstatue zu Horburg, ein Werk des Naumburger Meisters, Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und Anhalt, 1931
ders., Der Naumburger Meister in Amiens, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1924/25
ders., Neue Veröffentlichungen über den Meister der Naumburger Skulpturen (Buchbesprechungen), Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1938
Goerlitz, Theodor, Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder, Weimar 1934
Goldschmidt, Adolph, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 36 (1915)
ders., Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924
Greischel, Hermann, Der Magdeburger Dom, Berlin 1929
Hamann, Richard, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, Berlin 1955
Hamann-MacLean, Richard H. L., Der Naumburger Meister in Noyon, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 2 (1935)
ders., Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 15 (1949/50)
Hentschel, Walter, Der Freiberger Dom, Berlin 1944
Hinz, Paulus, Der Naumburger Meister — ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts, Berlin 1952
Isserstedt, Dorothea, Der »Bassenheimer Reiter« des Naumburger Meisters, Versuch einer Rekonstruktion, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 16 (1955)
Jüttner, Werner, Ein Beitrag zur Geschichte der Bauhütten und des Bauwesens im Mittelalter, Kölner Diss. 1935
Lippelt, Ernst, Das Geheimnis des Naumburger Meisters, Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft, I, Jena 1938
Lüttich, S., Dritter Beitrag zur Baugeschichte des Naumburger Doms, Beilage zum Jahresbericht des Domgymnasiums zu Naumburg, Naumburg 1904
Medding, Wolfgang, Die Westportale in Amiens und ihre Meister, 1930
Noack, Werner, Mittelrheinische Lettner, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1914
Panofsky, Erwin, Über den Meister in Amiens, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLVII
Pinder, Wilhelm, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1924
Schlesinger, Walter, Meißener Dom und Naumburger Westchor, ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung, (Beiheft zum Archiv für Kulturgeschichte), Münster und Köln 1952
Schmarsow, August, Im Stifterchor zu Naumburg, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3 (1934)
Schmitt, Otto, Das Liebfrauenportal der Kathedrale in Metz, Klassische Jahrbücher VIII
ders., Zur Deutung der Gewölbefigur am ehemaligen Westlettner des Mainzer Doms, Festschrift für Heinrich Schrohe, Mainz 1934
ders., Der Kopf mit der Binde, Oberrheinische Kunst, 1932
Schnitzler, Hermann, Ein unbekanntes Relief aus dem Kreis des Naumburger Meisters, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1935
Stange, Alfred, Der Bassenheimer Reiter, 1937
Stix, Alfred, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, 1909
Trautwein, Fr., Naumburg, Bauten und Bildwerke, Naumburg 1931
Wassermann, Kurt, und *Hege, Fritz*, Naumburg, Stadt und Dom, Dresden 1952
Wessel, Klaus, War der Naumburger Meister Waldenser? Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1 (1951/52)
Zander, Ilse, Sinn und Entstehung des Naumburger Stifterchores, Forschungen und Fortschritte, 29 (1955)

WORTERKLÄRUNGEN

Albigenser. Angehörige einer südfranzösischen Sekte. Ursprünglich die Einwohner der Stadt Albi in Südfrankreich und ihres Gebietes Albigeois. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts Sammelname für die südfranzösischen Gemeinden, die gleich der in Albi gegründeten Sekte von der kirchlichen Lehre abweichende Ansichten hegten und abweichende Bräuche pflegten (z. B. gemeinsames Bibellesen). In den Albigenserkriegen 1209 bis 1229 wurden diese Gemeinden gewaltsam »bekehrt«

Amalrikaner. Anhänger der Lehre Amalrichs von Bena (um 1200), eines bedeutenden Vertreters der pantheistischen Mystik im Mittelalter. Er lehrte die substantielle Einheit des Kreatürlichen mit dem Göttlichen und leugnete u. a. die Notwendigkeit einer äußeren Kirche und eines äußeren Gottesdienstes. Seine Lehre wurde von der Universität Paris und von Papst Innozenz III. verurteilt. Die Amalrikaner hatten Beziehungen zu den Albigensern

Apsis (Apside). Auch Koncha, Exedra oder Tribuna genannt. In romanischer Zeit die halbkreisförmige Endung des Chores oder Nebenchores einer Basilika. In der Gotik ist die Chorendung vieleckig. Obwohl auch hierfür der Begriff »Apsis« zutrifft, wird er fast nur für die Romanik angewandt

Archivolte. Häufig mit Figuren besetzter Bogen romanischer und gotischer Kirchenportale

Artikulation. In der bildenden Kunst: Verdeutlichung, Sichtbarmachung

Averroisten. Anhänger einer auf den arabischen Gelehrten Averroës (1126 bis 1198) zurückgehenden Richtung der aristoteleischen Philosophie, welche die Unsterblichkeit der Seele verneinte und pantheistische Anschauungen vertrat. Der Averroismus fand seine Vertreter vor allem an der Pariser Sorbonne (Universität der Stadt Paris, gegründet durch Robert von Sorbon, den Kaplan Ludwigs IX. [1226 bis 1270])

Baldachin. Steinernes Schutz- und Prunkdach über einer Plastik

Basilika. Bezeichnung für die aus der römischen Markt- oder Gerichtshalle abgeleitete Kirchenform. Sie besteht aus einer langen Säulenhalle, die von niedrigeren Hallen (Seitenschiffen) flankiert wird. Meist sind die Basiliken drei-, zuweilen fünfschiffig. Die Schiffe zusammen bilden das *Langhaus.* Das Mittelschiff endet in einer Apsis, mitunter enden auch die Seitenschiffe in Apsiden. Bei dem vorherrschenden Typus der mittelalterlichen Basilika schiebt sich zwischen Langhaus und Apsiden ein Querhaus. Außerdem wird die Apsis des Mittelschiffs durch einen Chor vom Querhaus abgerückt. So entsteht im Grundriß die Kreuzform. Die Basilika ist der Haupttypus der Kirchen in romanischer und gotischer Zeit

Basis. Säulenfuß, durch den der Druck auf eine breite Fläche verteilt wird, dient zugleich der architektonischen Gliederung der Säule und ist Ansatzpunkt für Verzierungen. Die in der romanischen Baukunst häufig angewandte *attische Basis* ist gekennzeichnet durch eine Hohlkehle zwischen zwei Wülsten. Sie ruht ohne quadratische Grundplatte auf dem Boden

Bossen. Roh bearbeitete vorspringende Fläche eines Werksteins

Breve. Kirchliches Sendschreiben

Bündelpfeiler. Um einen rechteckigen Pfeilerkern geordnete Gruppe von Dreiviertelsäulen mit unterschiedlichem Durchmesser

Chor. Ursprünglich für den Chorgesang der Geistlichen bestimmter Platz in der Kirche, in übertragener Bedeutung angewandt auf den Raumteil zwischen Apsis und Querschiff, ist in der Regel von quadratischem Grundriß *(Chorquadrum)*

Chorschranken. Meist aus Stein gehauene Abgrenzung des Chores vom Laienraum

Deesis. Der thronende Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, meist Hauptgruppe in der Darstellung des Jüngsten Gerichts

Diakon. Niederer katholischer Geistlicher, Helfer des Priesters bei der Messe

Diamantband. Architektonisches Ornament, das sich aus dem mit Edelsteinen besetzten Schmuckband entwickelt hat. Besonders in der Spätromanik beliebt

Dienste. In der gotischen Baukunst angewandte lange, dünne Viertel-, Halb- oder Dreiviertelsäulen, die als Bestandteile von Bündel- oder Wandpfeilern zur Unterstützung der Gurte und der Gewölberippen dienen; Charakteristikum der Innenräume gotischer Kirchen. In der Spätgotik gehen die Dienste vielfach in die Rippen und Gurte über

Domkapitel. Gesamtheit der Geistlichen einer Dom- (Bischofs-) kirche

Doppelkapelle. Kirchenraum einer Pfalz oder Burg, wurde in romanischer Zeit zweigeschossig angelegt mit einer Öffnung in der Zwischendecke. Im oberen, reicher ausgestatteten Raum nahm die Herrschaft, im unteren, ärmeren Raum das Gesinde am Gottesdienst teil

Eckhülse. Die Ecken betonende Zierform, welche die rechteckige oder quadratische Fußplatte *(Plinthe)* einer Säule mit dem Wulst der Basis verbindet

Fiale. Schlankes, spitzes Ziertürmchen, das einen Strebepfeiler krönt oder einen gotischen Ziergiebel *(Wimperg)* flankiert. Sie hat als Strebepfeilerauflast auch eine statische Funktion

Figurenportal. Kircheneingang mit in die Tiefe führenden Gewänden und Bogenläufen *(Archivolten)*. Die Gewändesäulen und die Bogenläufe oder das Feld unter den Bogen sind dabei mit Steinfiguren versehen. Das Figurenportal kommt im 12. Jahrhundert in Frankreich auf und wird erst am Ende der romanischen Periode von der deutschen Kunst übernommen

Gurtbogen. Verstärkter Bogen, der an Stelle einer Mauer die Gewölbelast aufnimmt und in die Stützen weiterleitet

Heimsuchung (lat. visitatio). Der Besuch Marias nach der Verkündigung bei Elisabeth, der Mutter des Johannes. Die Begegnung der beiden schwangeren Frauen war schon im frühen Mittelalter ein beliebtes Motiv der bildenden und darstellenden Kunst. Die berühmtesten Beispiele sind die Heimsuchungsszenen am Westportal der Kathedrale von Reims und im Innern des Bamberger Doms

Hierarchie (heilige Herrschaft). Priesterherrschaft; Rangordnung der Gewalten

Ikonographie. Bildinhaltskunde, besonders der christlichen Kunst

Ile-de-France. Landschaft um Paris, Zentrum und Ausgangsort der gotischen Baukunst in Frankreich

Kämpfer. Vorspringende Platte auf einem Pfeiler oder einer Säule, dient dem Bogen oder Gewölbe als Auflager und hebt den Bogenansatz hervor

Kanonikus. Mitglied eines Dom- oder Stiftkapitels

Kapitell. Säulenkopf, plastischer und ausladender oberster Teil von Säulen, Pfeilern und Pilastern. Im Text sind einige besondere Kapitellformen erwähnt: Das *Würfelkapitell*, Hauptform der frühromanischen Kapitelle, etwa seit 1000 vorkommend, ist eine Durchdringung von Würfel und Kugel, leitet von der Säule mit ihrem kreisförmigen Querschnitt zu einem rechteckigen über. *Palmettenwürfelkapitelle* sind mit palmettenähnlichen Zierformen überzogene weiterentwickelte Würfelkapitelle, ebenso *Palmettenfächerkapitelle.* Das *Kelchblockkapitell* ist eine Schmuckform der Spätromanik, in der sich das Bestreben zeigt, die Schlankheit der Säule in das Kapitell einzubeziehen. Das *Korinthische Kapitell* gehört der jüngsten der drei griechischen Säulengattungen an, wird aber auch im Mittelalter angewandt

Kardinaltugenden (Haupttugenden). Schon in der Ethik des Altertums (z. B. bei Platon und den Stoikern) werden vier Haupttugenden unterschieden (bei Platon: Weisheit, Tapferkeit, Besonnenheit, Gerechtigkeit). Die christliche Morallehre des Mittelalters unterschied ebenfalls vier: Klugheit (Prudentia), Mäßigkeit (Temperantia), Tapferkeit (Fortitudo) und Gerechtigkeit (Justitia). Sie wurden oft personifiziert und seit dem 12. Jahrhundert besonders an den Portalen französischer Kathedralen plastisch verkörpert

Kasel. Meßgewand katholischer Priester, Überwurf mit Durchschlupf für den Kopf

Kathedrale. Bischofskirche, vom lateinischen cathedra = Lehr- und Thronsessel des Bischofs

Konsole. Aus der Mauer hervorragender Tragstein für Gesimse, Bögen, Dienste, Figuren; häufig verziert

Kontrapost. Gegensätzliche Beinstellung (Stand- und Spielbein, belastetes und unbelastetes Bein) und die sich daraus ergebende Arm- und Schulterhaltung eines Menschen bzw. einer menschlichen Plastik, ein Bewegungsmotiv, das von der klassischen griechischen Kunst entwickelt, in der mittelalterlichen Kunst aber nur annähernd angewandt wurde

Kreuzgewölbe. Gewölbeform, die entsteht, wenn zwei im Schnitt halbkreisförmige Gewölbe von gleichem Durchmesser *(Tonnengewölbe)* einander durchdringen. Diese Gewölbeform wird *Kreuzgratgewölbe* genannt, wenn die Schnittstellen *(Grate)* der sich durchdringenden Gewölbeteile nicht mit *Rippen* besetzt sind. *Kreuzrippengewölbe* sind demnach solche, wo sich an Stelle der Grate *Rippen* aus profiliertem Stein spannen, die Druck und Schub des Gewölbes übernehmen und mit Hilfe der *Dienste* ableiten

Krypta. Halbunterirdischer Raum unter dem Ostchor mittelalterlicher Kirchen, diente zur Aufbewahrung von Reliquien oder als Grabstätte hoher Würdenträger

Langhausarkaden. Aneinandergereihte, auf Pfeilern oder Säulen ruhende Bogen in einer Basilika. Sie tragen die Wände des Mittelschiffs

Laterne. Von Fenstern durchbrochenes Türmchen über dem Scheitel einer Kuppel oder einer Turmhaube

Lisenenbänder. Flach vorstehende senkrechte Mauerstreifen, eine architektonische Zierform zur Gliederung der Mauerfläche

Lokalfarbe. Farbton in seiner ursprünglichen Reinheit, ohne die verändernde, dämpfende oder hebende Wirkung von Schatten, Licht und benachbarten Tönen

Magistrale. Hauptverkehrslinie oder -straße

Ministerialen. Angehörige des niederen mittelalterlichen Dienstadels

Mystik. Christliche Glaubensrichtung des Mittelalters. Die Mystiker glaubten, vor allem durch das gefühlsmäßige Erlebnis, ohne Vermittlung kirchlicher Dogmen, zur göttlichen Offenbarung und zum Seelenheil gelangen zu können. Einen ersten Höhepunkt erreichte die Mystik im 12. und 13. Jahrhundert. Im 14. und 15. Jahrhundert entwickelte sich aus ihr eine theoretisch fundierte antidogmatische Bewegung mit gewissen antipapistischen Tendenzen, in der sich bereits Elemente der späteren Reformation bemerkbar machten

Nominalismus. Richtung der mittelalterlichen Scholastik, welche die Allgemeinbegriffe nur als Namen auffaßte, die außerhalb des Denkens keine Realität besäßen. Real existierten nach ihm nur die einzelnen Dinge mit ihren individuellen Eigenschaften. Der Nominalismus war »der erste Ausdruck des Materialismus« im Mittelalter (Karl Marx, »Die heilige Familie«) und als solcher noch unvollkommen und wenig ausgeprägt. Im Gegensatz dazu behauptete die idealistische, als realistisch bezeichnete Richtung der Scholastik, daß die Allgemeinbegriffe selbst Realität hätten

Ornat. Priesterliche Amtstracht

Pantheismus. Eine religiöse Anschauung, welche Natur und Gott gleichsetzt, also in allem Natürlichen Gott sieht. Die Mystik näherte sich einer solchen Auffassung. Ebenso finden sich in vielen Ketzerbewegungen des Mittelalters pantheistische Züge. Darin verbarg sich vielfach eine mittelalterliche Form des Materialismus. Indem die Natur göttliche Eigenschaften erhält, wird sie selbst zum Ursprung aller Dinge; damit ist ein über der Natur stehendes göttliches Wesen überflüssig

Perikleische Zeit. Blütezeit des antiken Athens unter der Herrschaft des Perikles (444 bis 429 v. d. Z.), zugleich Höhepunkt der klassischen Periode in der griechischen Kunst

Pfeilerkämpfer s. Kämpfer

Polygon. Vieleck, eine von mehr als vier Strecken begrenzte geometrische Figur. Im Kirchenbau der Gotik als halbiertes regelmäßiges Vieleck Form des Chorabschlusses

Quattrocento. Italienische Abkürzung für das Jahr 1400; als Stilbegriff die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts (Frührenaissance)

Refektorium (lat. Erholungsraum). Speisesaal in Klöstern

Renaissance (Wiedergeburt). Kulturelle und gesellschaftspolitische Strömung, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in den italienischen Städten entstand und bis ins 16. Jahrhundert das geistige Leben Italiens beherrschte. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts breitete sich diese Bewegung im Zusammenhang mit dem Entstehen kapitalistischer Verhältnisse auch über andere Länder Europas aus. Kunstgeschichtlich bedeutet Renaissance eine sich an der antiken Kunst orientierende Stilepoche, die von Italien ausgeht. Ihr Hauptkennzeichen ist das Streben nach Harmonie der Formen

Rundbogenfries. Friese sind streifenartige Felder zum Abschluß oder zum gliedernden Schmuck der Wand. Rundbogenfriese sind eine Folge meist profilierter Rundbogen, die, auf Konsolen gesetzt, der Wandfläche vorstehen (vorgeblendet sind). Zierform der Romanik

Säulenbasis s. Basis

Scholastik. Zur Begründung und Festigung der Theologie dienende mittelalterliche Philosophie

Standmotiv s. Kontrapost

Synagoge und Ecclesia. Das Alte und das Neue Testament, die jüdische und die christliche Kirche, verkörpernde weibliche Gestalten, die, zu Paaren geordnet, im späten 12. Jahrhundert als plastische Figuren auftreten. Das schönste Beispiel befindet sich in Straßburg

Tabernakel. Aus Säulen und Dach bestehendes luftiges Ziergehäuse der gotischen Architektur, in Laon, Bamberg und Naumburg an den Ecken der Türme (Ecktabernakel)

Transparenz (Durchsichtigkeit). Wird im Text im Sinne des Sich-Abzeichnens der Glieder unter dem Gewand gebraucht

Triumphbogen. Trennungsbogen zwischen Chor und Quer- oder Mittelschiff einer Basilika, so genannt, weil er im Mittelalter den Triumph der Kirche versinnbildlichte, etwa durch das Triumphkreuz

Tympanon. Meist mit Reliefschmuck versehenes Feld zwischen Türsturz und Bogen eines Portals

Vierpaß(-relief). Der Paß ist eine aus Dreiviertelkreisen zusammengesetzte Maßwerkfigur an gotischen Kirchen. Genauer benannt wird er nach der Zahl der Kreisteile. Die Vierpässe an Portalen oder Sockelfeldern sind oft mit Reliefs geschmückt

Vierung. Der Raum einer Kirche, der durch die Durchdringung von Mittel- und Querschiff entsteht, meist quadratischer Grundform. Seit der Frühromanik wird die Vierung aus dem übrigen Raum durch Verstärkung der *Vierungspfeiler* mit Vorlagen und durch Bogen, die diese Vierung allseitig begrenzen, ausgeschieden (ausgeschiedene Vierung)

PRINTED IN GERMANY · ARCHIV-NR. 3008

EINEN TEIL DER TEXTABBILDUNGEN
ERHIELTEN WIR FREUNDLICHERWEISE
VON FOLGENDEN FOTOGRAFEN ODER ARCHIVEN:
HEINRICH L. NICKEL, HALLE · FOTO-KITTEL, QUEDLINBURG
BILDARCHIV FOTO MARBURG, MARBURG
LUDWIG-RICHTER-PHOTO, MAINZ

SCHUTZUMSCHLAG- UND EINBANDENTWURF:
ERICH WEBER, DRESDEN

SATZ UND DRUCK: TRIBÜNE DRUCKEREI III LEIPZIG
EINBAND: VEB LEIPZIGER GROSSBUCHBINDEREI
KLISCHEES: VEB REPROCOLOR, LEIPZIG

Datum der Entleihe

(204)JG 162/14/79

X

76 Bildtafeln

Geschenk von:

Preis: 18.50

AK-Hinw.

Fach

2 Bd Kunst

Bio K

Bild K

SWK

Dom in Naumburg (Bildbände) X

Mag.-Stdnr. 31, 4° 48 X

zu:

ABGHKL Sonder-Aufst.

Ausl.-V.

zu:

III/9/70 - Jt 5358 20 155

tid pnq bitte hier einstempeln!

445