

Sächsische

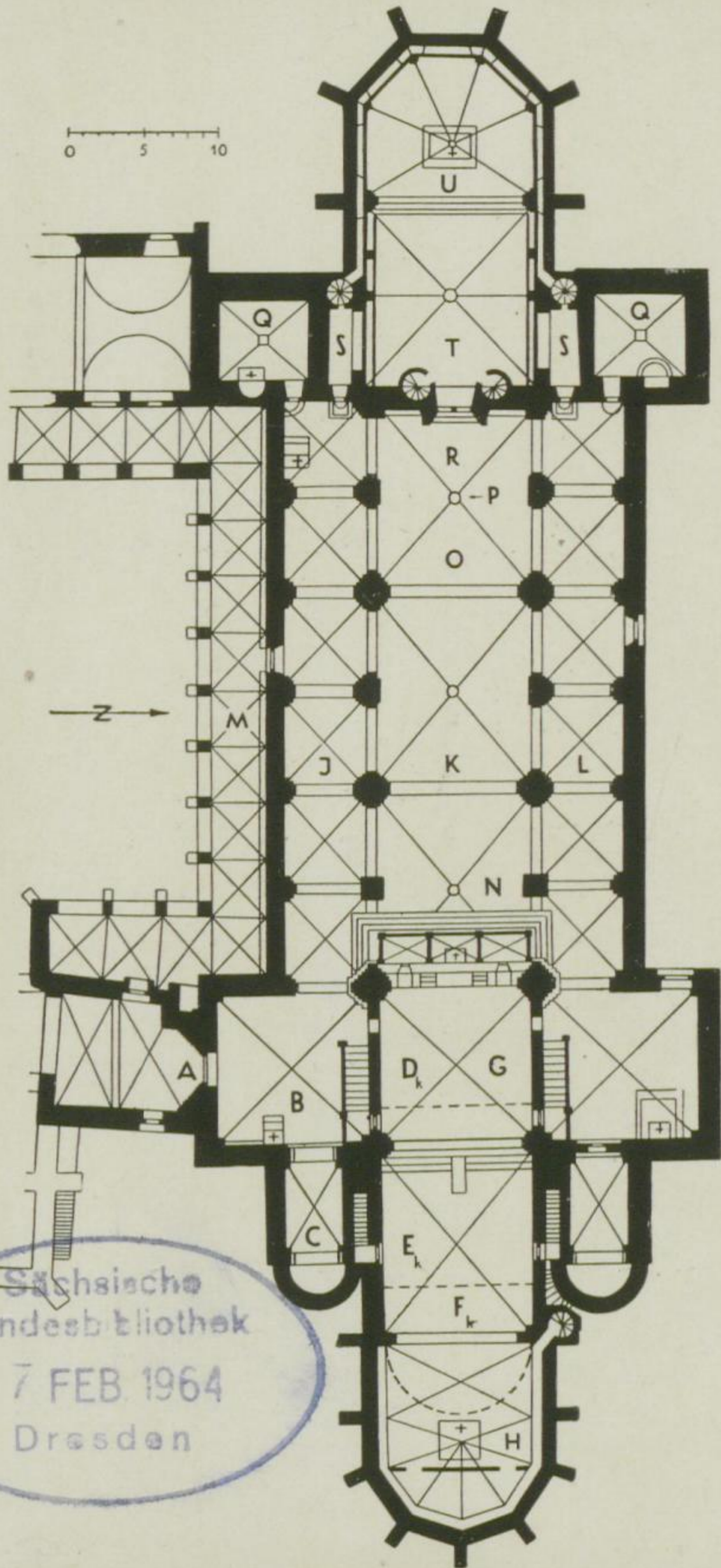
| | |
|----|----------------|
| 38 | 8 ^o |
|----|----------------|

| |
|-----|
| 882 |
|-----|

Landesbibl.



DER DOM ZU NAUMBURG



Sächsische
Landesbibliothek
7 FEB. 1964
Dresden

D E R D O M Z U N A U M B U R G

Wenn ein Baudenkmal wie der Naumburger Dom mit seiner dem Steinblock entlockten Blattzier, mit seinen ganze Szenen umfassenden Figurenreliefs und mit seinen Statuen, die bei aller Einbindung ins Steingefüge eine Bewunderung auslösende Lebendigkeit besitzen, die Menschen immer wieder aufs neue anzieht — dann liegt über die Gefahr flüchtiger Betrachtung im Besucherstrom und den Wandel des Zeitgeschmacks hinaus für beide Teile, für Kunstwerk und Betrachter, eine Bewährung vor. Sie ist tief begründet.

Günstige Umstände tragen zur Berühmtheit dieses Bauwerkes bei. Schön ist die Landschaft ringsum, eine Pforte zu Thüringen, die nach dem Verlassen der norddeutschen Tiefebene zum Wandern lockt. Höhenzüge aus Kalkstein, die wie an der Maas den schneidbaren Baustoff seit Jahrhunderten liefern — hell aufblitzend oder mit Buchenwäldern und an den Steilhängen sogar mit Reben bestanden — wechseln mit lebhaften Flüssen. Naumburg liegt am Hochufer der sich in großem Bogen nach Osten wendenden Saale. An dieser Stelle mündet das Unstruttal ein. Bei Freyburg erhob sich auf einem Hügel die Stammburg der Ekkehardinger, die bald nach der Jahrtausendwende die Voraussetzungen für einen Dombau auf ihrer „Neuen Burg“ im Saaletal, dem späteren Naumburg, schufen. Die Burgmauern sind verschwunden, aber vom Burgbezirk aus erkennt man noch die einst beherrschende Lage. Förderlich war es, daß trotz der Nähe moderner Industriezentren größere Fabrikbauten im Dombereich fehlen und daß trotz vieler Veränderungen in seiner Nachbarschaft die baulichen Proportionen zur ehemaligen Domfreiheit und der anschließenden Stadt erhalten blieben. Welche Fülle schönster

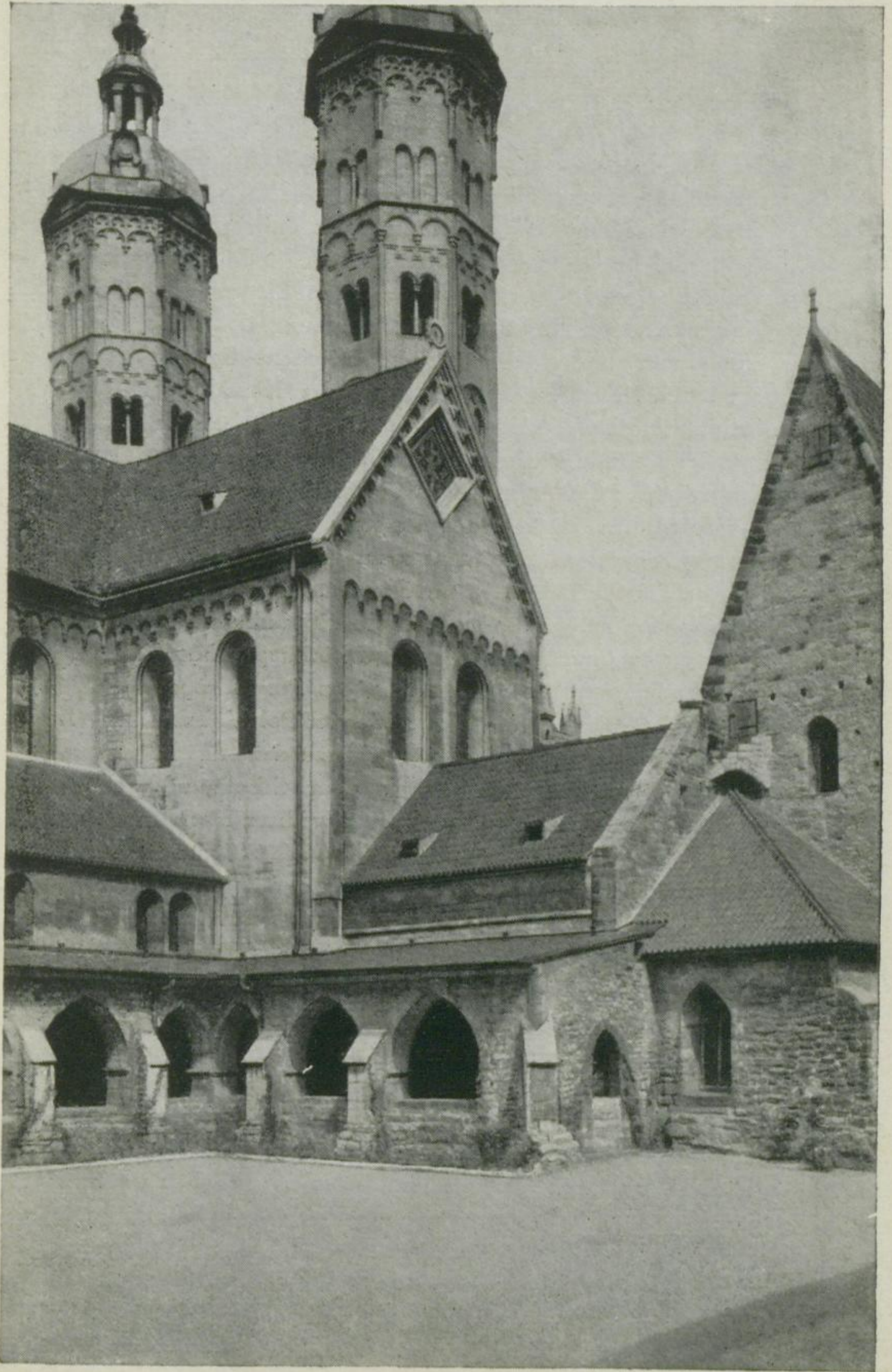
Bild 1. Grundriß (Erläuterung der Buchstaben im Text)

Stadtbilder, wenn man Naumburgs Straßen und Gassen durchstreift und da und dort bald die Türme des Domes, bald seine Chöre über Dächer und Gärten emporragen sieht.

Dies Büchlein will anregen, den Dom aufmerksam zu umschreiten, dessen teils gebräuntes, teils hell gewaschenes Quaderwerk im sich wandelnden Lichte der Jahreszeiten mehr als anderswo Ruhe und Dauer des heiligen Gehäuses bezeugt. Es will die Blicke lenken im Innern auf die Vielfalt der kommunizierenden Räume und die herangereiften Mittel einer jugendlich kräftigen Architektur, auf ihre Verbindung mit der zu wenig beachteten Ornamentik und mit der Plastik. Diese Plastik des 13. Jahrhunderts, die am Westlettner des Naumburger Domes mit ihren religiösen, in tiefster Hingabe und mit dramatischer Wucht gestalteten Themen die Menschen auch der Gegenwart zu ergreifen und zu erschüttern vermag und die in den schicksalsumwitterten Stifterstatuen das wirklichkeitsnahe Bildnis deutscher Menschen längst vergangener Zeiten bewahrte, läßt uns Gegenwärtige gleichsam den Zeitschleier teilen, um am Erleben der dargestellten Menschen einführend und fragend teilzunehmen.

Daß über dem Sinngehalt des Westchores trotz aller Bemühungen noch ein Geheimnis zu walten scheint, beweisen die vielen verschiedenen Deutungen, von denen einige erwähnt werden sollen, um den Leser zugleich auf die Vielzahl der erschienenen Schriften hinzulenken; in Bild und Wort bereiten sie den Dombesuch vor oder festigen sie das Gesehene. Denn das Nachsinnen über die Kernmotive der Westchorplastik brachte es mit sich, daß hier ein Volk in unablässiger Pilgerschaft zum Werk sich des von einem seiner größten Meister und seiner Mitarbeiter Geschaffenen vergewissert, den gestalthaft-künstlerischen Zusammenhängen nachspürt und den weitgespannten Bereich des geschichtlichen und religiösen Lebensuntergrundes jener Epoche in oft sehr gegensätzlichen Richtungen durchdringt. So aber wird der Naumburger Dom sein wohlgehüteter Besitz.

Bild 2. Südlicher Querhausflügel mit Osttürmen und Kreuzgang

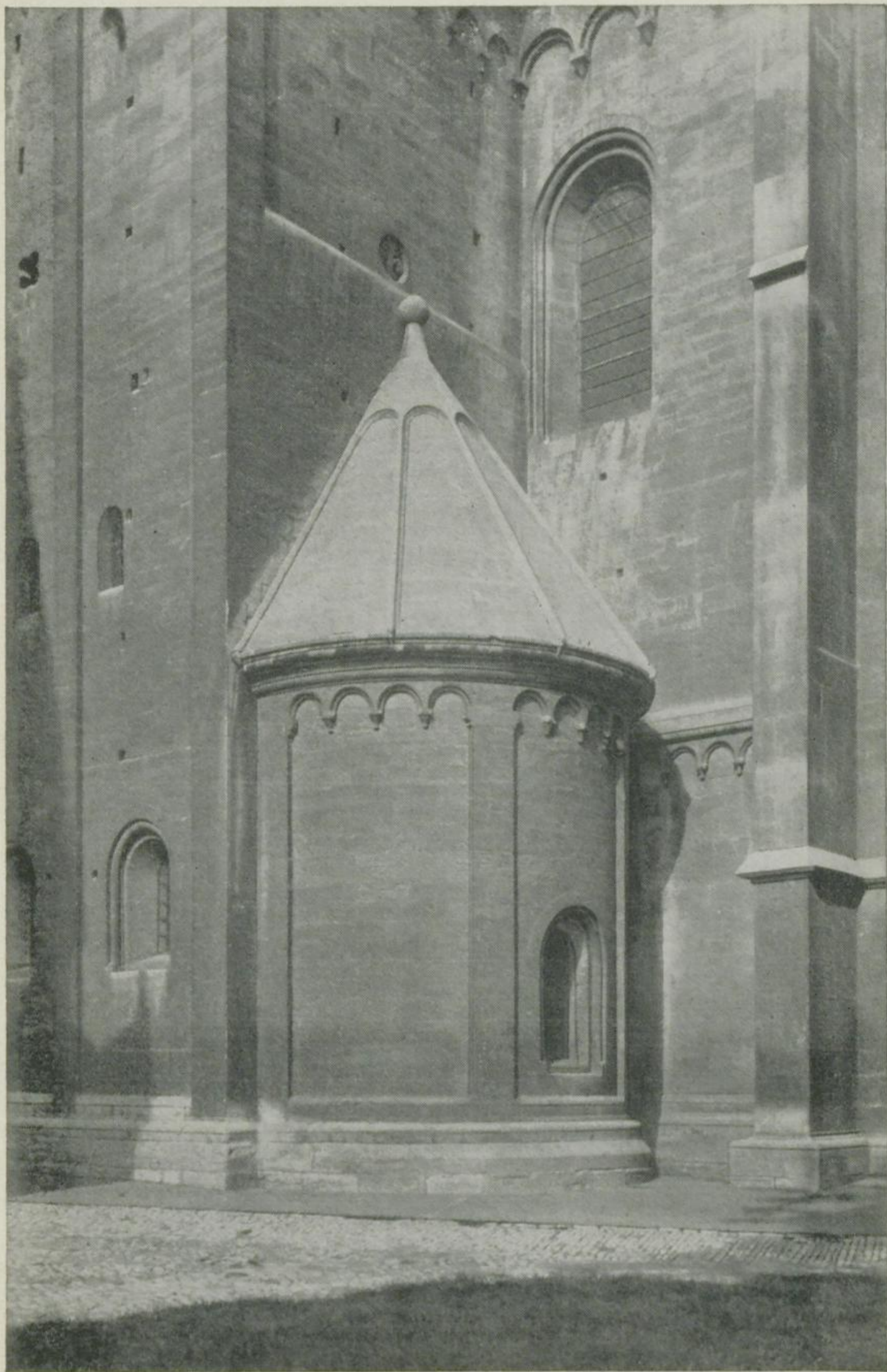


BURG UND BISTUM

Den Erzbistümern Mainz, Trier und Köln hatte Kaiser Otto I. im 10. Jh. ein neues Erzbistum hinzugefügt, das sich von Magdeburg aus bis über die Oder erstreckte; zu ihm gehörte das Bistum Merseburg, südlich davon in Thüringen das Bistum Zeitz und im Osten das Bistum Meißen. 60 Jahre nach seiner Gründung wurde der Bischofssitz des Bistums Zeitz unter Kaiser Konrad II. und mit Zustimmung des Papstes nach Naumburg verlegt. Es mögen verschiedene Gründe gewesen sein, die diese für die Geschichte des Naumburger Domes bedeutsame Entscheidung im Jahre 1028 herbeiführten.

Mit der Gründung einer größeren Burg hatten die Ekkehardinger einen Dynastensitz an der Saale geschaffen, der sich besser als ihre Burg im verengten Unstruttal eignete, das schon vorhandene Straßennetz zu entwickeln, an dem sich steigenden Verkehr teilzunehmen und von dem geförderten Fernhandel zu profitieren. Als Mittelpunkt eines Verteidigungssystems mit verschiedenen Unterburgen bot die Naumburg zudem verstärkten rückwärtigen Schutz gegen den wiederholt energisch und weit vorstoßenden Polenherzog. Auch das Verwaltungszentrum eines Bistums, zu dem das Domkapitel gehörte, konnte auf die Dauer weder auf Schutz und Verkehrsverbundenheit noch auf erhöhte und wachsende wirtschaftliche Unterstützung verzichten; die urkundlich zitierte Armut des Zeitzer Bistums beweist es. Wichtig war für den Mittelpunkt eines Bistums ebenfalls, daß er eingefügt war in das Geäder der sich verstärkenden Pilgerfahrten, wie sie z. B. von Osten her zum Grab des Apostels Jakobus in Spanien führten. In Naumburg wurde Wallfahrtsziel die Fahne des Drachentöters St. Georg. So dürfte Für und Wider einer Preisgabe des Bischofssitzes in Zeitz wiederholt erörtert worden sein. Nach *W. Schlesingers* Erwägungen kam sie durch das Bestreben der Söhne Ekkehards I., der Markgrafen Hermann und Ekkehard II., zustande, deren Ehen kinderlos geblieben waren. Es

Bild 3. Südlicher Ostturm mit Apsis und Choransatz



ist möglich, daß sie um des Seelenheiles ihres 1002 ermordeten und ohne Beichte und Absolution verstorbenen Vaters willen, der Wahlherzog der Thüringer und Anwärter auf die deutsche Königskrone war, die nach der „Neuen Burg“ verlegte Grabstätte ihres Geschlechts durch Stiftung dieser Burg und größerer Güter an das Bistum mit dem Bau der Bischofskirche zu verbinden trachteten. Es geschah dies vielleicht beschleunigt, bevor es nötig wurde, das wankende Bistumszentrum in Zeitz durch neue Zuwendungen zu stützen und bevor man dort zu einer Erneuerung des Gründungsbaues gezwungen war. Als treue Vasallen und Ratgeber des Kaisers vermochten Hermann und Ekkehard II. seine Zustimmung und zusätzliche Stiftungen zu gewinnen; auch der Zeitzer Bischof Hildeward war mit diesen Veränderungen in seinem Bistum einverstanden. Indessen reichten dann die Mittel zum umfangreichen Ausbau des neuen Bischofssitzes nicht aus. Eine größere Anzahl von Stiftern aus den Reihen des Adels, die auf einer Urkunde von 1249 als „*primi fundatores*“ bezeichnet sind, schlossen sich bis ins 12. Jh. dem Beispiel der Hauptstifter an.

Während der Naumburger Dombau schon ein Jahrhundert lang stand, suchte das in Zeitz zurückgebliebene Kollegiatstift das Kathedralrecht zu bestreiten. Die Auseinandersetzungen flammten wiederholt heftig auf, bis sie 1230 nach erneuter Anrufung des Papstes zum Abschluß kamen. Der Vorrang der Naumburger Kirche vor der Stiftskirche in Zeitz wurde zugestanden und Naumburg als Bischofssitz endgültig anerkannt. In der kaiserlichen Bestätigungsurkunde von 1231 wurde angedroht, daß jeder, der den Naumburger Bischof als Bischof von Zeitz bezeichne, mit einer hohen Geldstrafe belegt werde. Andererseits mußte der Propst der Zeitzer Stiftskirche mit Sitz und Stimme ins Naumburger Domkapitel aufgenommen werden; ebenso war der Todestag Otto I., als des eigentlichen Gründers des Bistums, feierlich im Naumburger Dom zu begehen. So fand wenigstens in dieser Form die älteste Domkirche noch Anerkennung, „die einst die Mutter der Tochter war“.

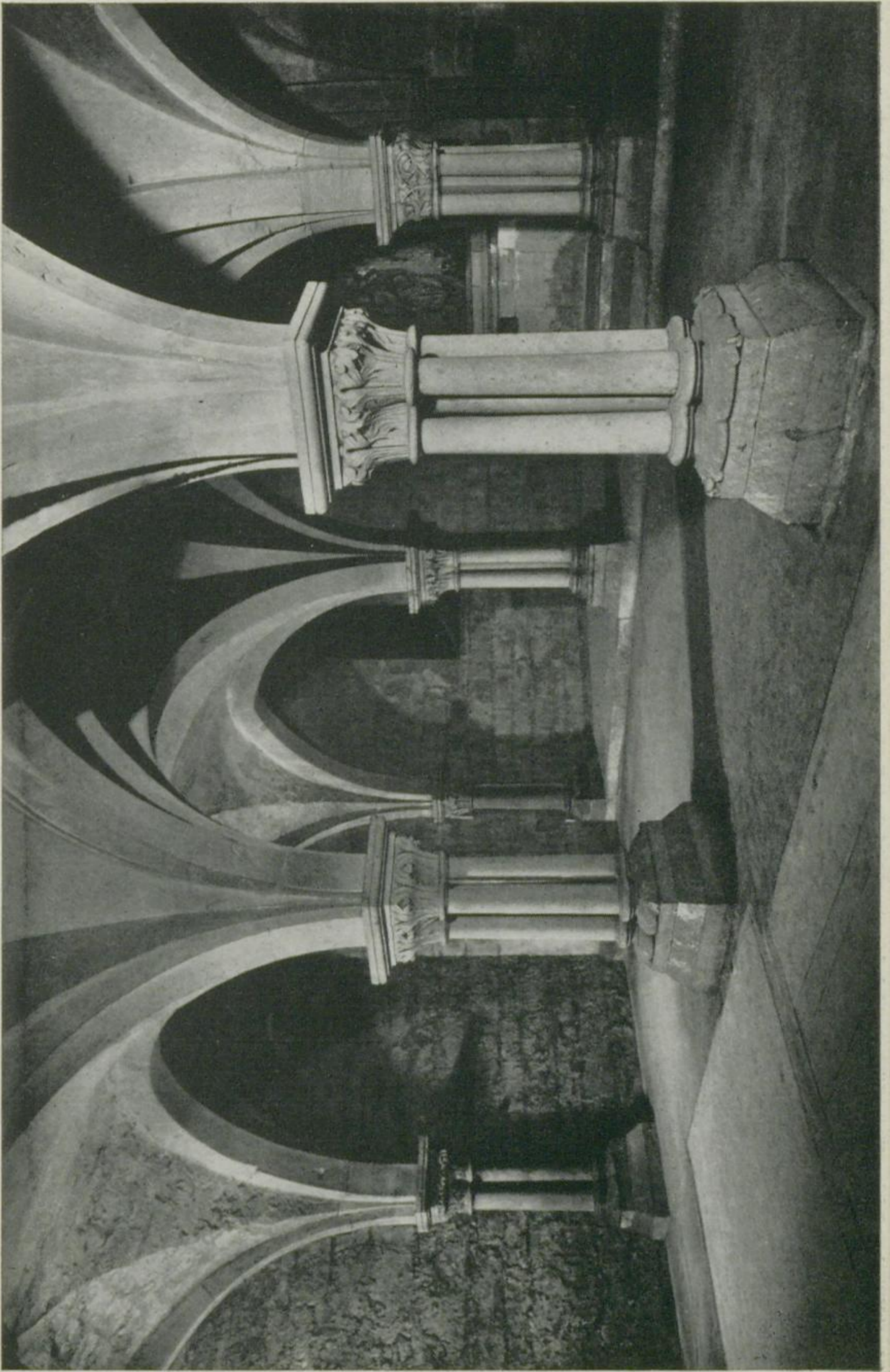
Bild 4. Säulenkapitell der mittleren Krypta

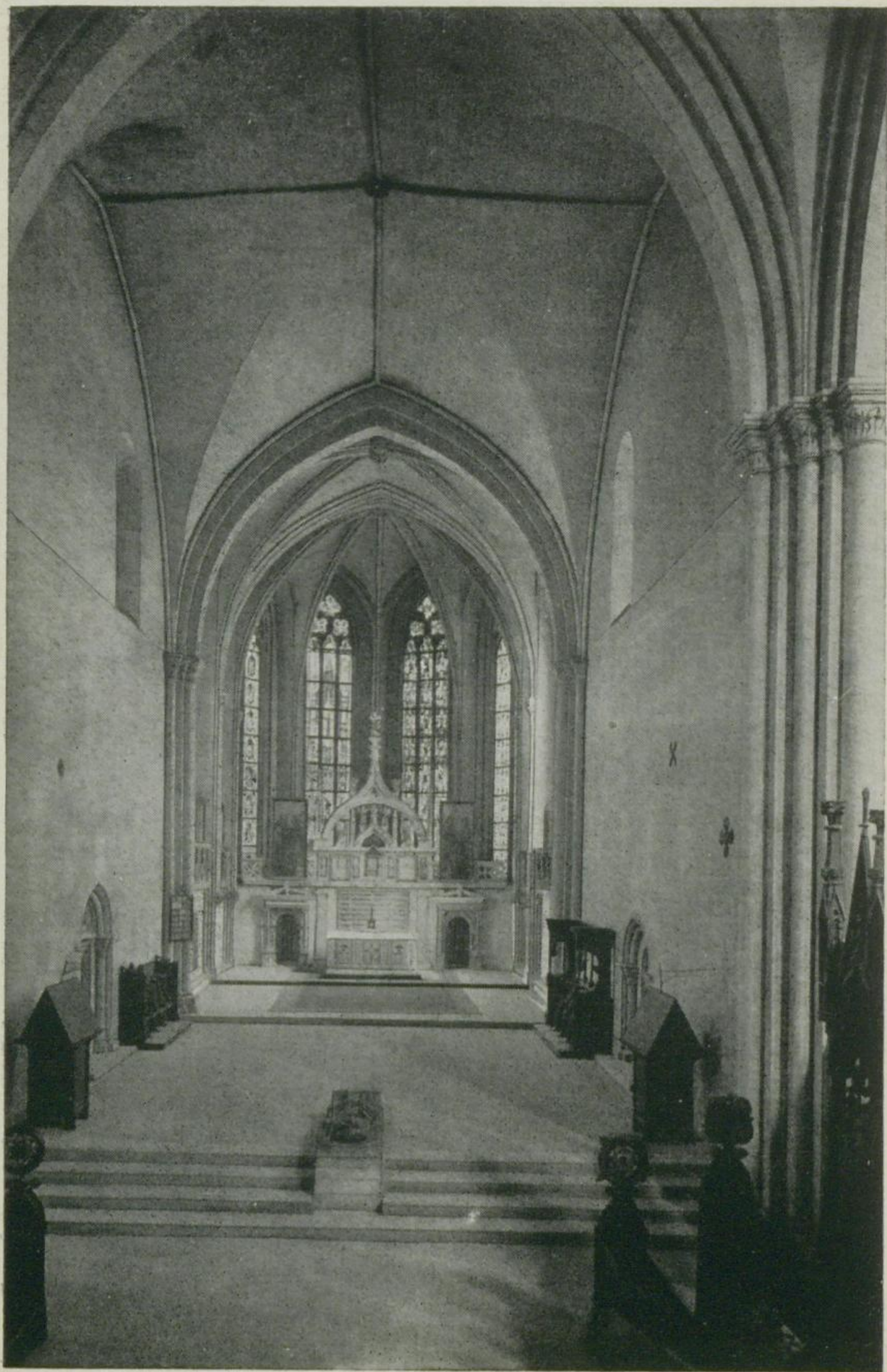


VOM FRÜHROMANISCHEN DOM

Die Verlegung des Bistumszentrums von Zeitz nach Naumburg hatte für Jahrhunderte eine rege Bautätigkeit im Gefolge, die nicht von den örtlichen Kräften allein geleistet werden konnte. Auch die Einrichtung der verschiedenen Bauwerke forderte große Kunstfertigkeit, und so belebte sich die zum Bischofssitz gewählte Burg, ihr Suburbium und die wachsende Kaufmannsstadt. Die Amts-, Lehr- und Wohngebäude für Bischof und Dompropst, für das Domkapitel und die einzelnen Domherren gruppierten sich auf dem spornförmigen Hochufer im Saalebogen. Dazu kam die Vogtei für die Verwaltung der Güter. Über diese Bauten erhob sich der Dom als Hauptkirche des Bistums. Bereits der erste romanische Dom des 11. Jh. besaß eine Gliederung, die den Aufgaben einer Hochstifts- und Bischofskirche entsprach. Die Ostteile, vor allem der Hochchor, waren für das Domkapitel bestimmt, das sich hier im „ewigen Gebet“ zu Tages- und Nachtstunden versammelte — also eine Sonderkirche, jedoch nicht, um das „Heiligste“ vom Volke abzutrennen! Ihm gehörte das Langhaus mit eigenen Haupt- und Nebenaltären, allerdings mit einer Einschränkung: Die örtliche Gemeinde hatte selbst eine Pfarrkirche — im Langhaus des Domes dagegen strömten Menschen aus dem ganzen Bistum zusammen. Längere Zeit hindurch sammelte man für die Ausstattung des Domes, der an heiligen Zeichen reich gewesen sein muß. Über die Form des ersten Domes, der Mitte des 11. Jh. geweiht wurde, geben einige im 19. Jh. ergrabene Fundamente Aufschluß. Ein dreischiffiges basilikales Langhaus war durch einen Westriegel mit zwei Türmen abgeschlossen. Neuere Grabungen werden die Form der Ostteile und die Existenz einer Vorgängerkirche klären. Erfreulicherweise blieb der Mittelteil einer im letzten Drittel des 12. Jh. ein- oder umgebauten Krypta erhalten. Als man sich nach 1200 für einen Neubau des ganzen Domes entschied, beschloß man angesichts ihrer schönen Säulen den ehrwürdigen alten Dom auf diese Weise in der neuen Krypta weiterleben zu lassen (Bild 1, E).

Bild 5. Östliche Erweiterung der Krypta





Die Krypta des 12. Jahrhunderts

Schon vor der Umgestaltung der Krypta des alten Domes muß diese einen Vorraum mit Treppenanlage und eine runde Apsis besessen haben, die beide dem vergrößerten Neubau von 1220 geopfert wurden. Der erhaltene Mittelteil der Krypta von 1170/80 ist eine dreischiffige Halle mit bestens ausgewogenen Verhältnissen — ein Höhepunkt in der Raumstimmung deutscher Unterkirchen (Bild 1, E)! Sechs frei stehende Säulen tragen die Werksteingurtbogen der geputzten Gratgewölbe von neun Jochen. Die Säulen bekunden überzeugend den Willen zum Tektonischen (Bild 4). Man weist auf den Einfluß der Königsutterer Bauschule der 2. Hälfte des 12. Jh. hin, die fürs erste bedeutende Impulse durch italienische Steinmetzen erhielt — in Naumburg aber wurde die Überfülle des Ornamentalen zurückgedrängt, wurde ausgeschieden, was die Substanz malerisch aufsprühen läßt. Und wenn in dem von jenem phantasievollen Ornamentstil beeinflussten Refektorium des Klosters Ilsenburg der Rückgriff auf die kernige Grundform des Würfelkapitells die Palmettenmotive doch wieder härter an den Kubus bindet — in der erneuerten Krypta des älteren Naumburger Domes ist auch noch die Blattdekoration des aufgesetzten Kämpfers fortgelassen! Statt dessen wird die Abfolge von Platten und Wülsten, Plättchen und Hohlkehlen zu einer immer wieder veränderten architektonischen Last (Bild 4). In sich leicht verjüngenden, vieleckigen Säulenschäften dagegen herrscht die stützende Senkrechte vor, und so vollzieht sich in jeder Säule in strenger Konturierung der Ausgleich der Kräfte. Gleichförmig sind nur die attischen Basen; der über die Fußplatte vorquellende Pfahl wird noch von scharfkantigen Eckhülsen gehalten. Entscheidend ist nicht allein das Wechselspiel der Formen, sondern daß in jeder Säule Schaft, Kapitell und Kämpfer eine einmalige, in sich stimmige Wesenheit bilden. Die das Gewölbe stützenden Wandpfeiler mit ihren behutsam eingeborgenen Dreiviertelsäulchen lassen das gegensätzliche Zentralmotiv der Hallensäule noch stärker hervortreten.

Bild 6. Hochchor mit gotischem Choranbau

NEUBAU DES DOMES

Die östliche Baugruppe

Es gehört zu den eindrucksvollsten baugeschichtlichen Vorgängen, zu sehen, wie teils das Bauschicksal, Brände oder Verfall, teils leidenschaftlicher Gestaltungswille immer wieder neue Dombauten am gleichen Ort entstehen ließen. Was aber etwa um 1220 für den Naumburger Dom geplant war, liegt im Umfeld einer zunehmend größeren und fruchtbaren und zugleich sehr unterschiedlichen Auseinandersetzung deutscher romanischer Baukunst mit französischer Gotik, entfaltete sich angesichts des Emporwachsens der Dome in Bamberg und Magdeburg, in Mainz und Wien, deren Dombauhütten miteinander in Verbindung standen, zu unverwechselbar Naumburgischem Charakter. Die kirchenpolitische Tätigkeit Bischof Engelhardts (1207—1242) führte ihn an diese weit entfernten Bauplätze; er kannte auch Italien, von wo aus er an Kreuzzügen ins Heilige Land teilnahm. Wie es am Bamberger Dom geschah, wollte Engelhard die neue Bistumskirche durch einen Ostchor und einen Westchor schließen, und die Turmpaare im Osten und Westen sollten in annäherndem Gleichklang und in erdgebundenem Höhenmaß das Gotteshaus eher schützen als es in unbändigem Höhendrang himmelwärts reißen.

Der Neubau begann an den Ostteilen, und hier, sehen wir nur vom gotischen Chorabschluß ab, zeigt sich romanische Baukunst in meisterlicher Prägung (Bild 2). Kommen wir vom Ekkehardsbrunnen her, steht der Südflügel des Querhauses vor uns, nicht „dumpf und finster“, sondern in großangelegter Bewältigung des Massehaften (Titelbild). Von den Sockelprofilen an verstärken breite Ecklisenen und Rundbogenfriese das exakt gefügte Steinwerk nach außen, während die großen Rundbogenfenster mit knapp profiliertem Leibung in klar begrenzter Schattenführung die Mauerstärke nach der Tiefe hin abtasten lassen. Das hat alles gute Maßverhältnisse, die das Auge an den überschaubaren Flächen rascher kontrolliert.

Bild 7. Ostlettner an den westlichen Vierungspfeilern





Dabei fehlt es nicht an kräftigen Akzenten. In dem von einem starken Zinnenfries umrandeten Querhausgiebel richtet sich, weithin sichtbar, ein großes über Eck gestelltes Dachbodenfenster auf, das im Tiefrahmen mit steinernem, symbolischem Gerank zugleich geschlossen und geöffnet ist (Bild 2).

In die Ecken zwischen Querhaus und Chorhaus sind die mit diesen in einheitlichem Verband aufgeführten Untergeschosse der Osttürme eingespannt (Bild 1, C). Die schmalen Turmtreppen sind ins Mauerwerk eingelassen, die Turmgeschosse daher frei für Chor nebenräume. Aus dem untersten wölbt sich, die Standfestigkeit des Turmes erhöhend, eine Ostapsis heraus; ihre plastische Form wird gesteigert durch das schwellende Dachgesims (Bild 3). Treffend veranschaulicht diese Apsis den romanischen Gegensatz zwischen flächenbegrenztem Kubus und zylindrischer Wölbung — das große Thema, das im Inneren des Domes vielfach variiert am verhaltenen Höhendrang teilnimmt, während es hier an den Boden bindet. Erstaunlich, wie das steinerne, an den Turm gelehnte halbkegelförmige Apsidendach in Vorahnung gotischer Rippung durch radiale Stablisenen wie von einer herabgreifenden Hand gehalten wird. Was muß das ursprünglich für eine gewaltige Wirkung gewesen sein, als den kleineren Apsidenschwestern gegenüber die dicht angeschlossene Apsis des Chorchauptes emporwuchs, bevor man den Chorschluß nach 1300, also später als der Westchor gebaut wurde, um ihn zu strecken, gotisch modernisierte (Bild 1, H)! Echt deutsch wurden vor allem durch sie die Baukörper straff zur Baugruppe zusammengefaßt, aus der die Osttürme organisch herauswachsen; denn in Dachhöhe gehen sie in schlankere Oktogone über, die einst Geläute aus kleineren Glocken bargen. Dann zierte die Spätgotik die Turmabschlüsse in trefflicher Beachtung der romanischen Felderteilung für Schallarkaden mit Maßwerk, bis spätgotische Turmhelme darüber durch Barockhauben ersetzt wurden, in deren zweifach gestuften „Laternen“ die Oktogone wahlverwandt sich verjüngen (Bild 2 und Titelbild).

Bild 8. Das südliche Seitenschiff

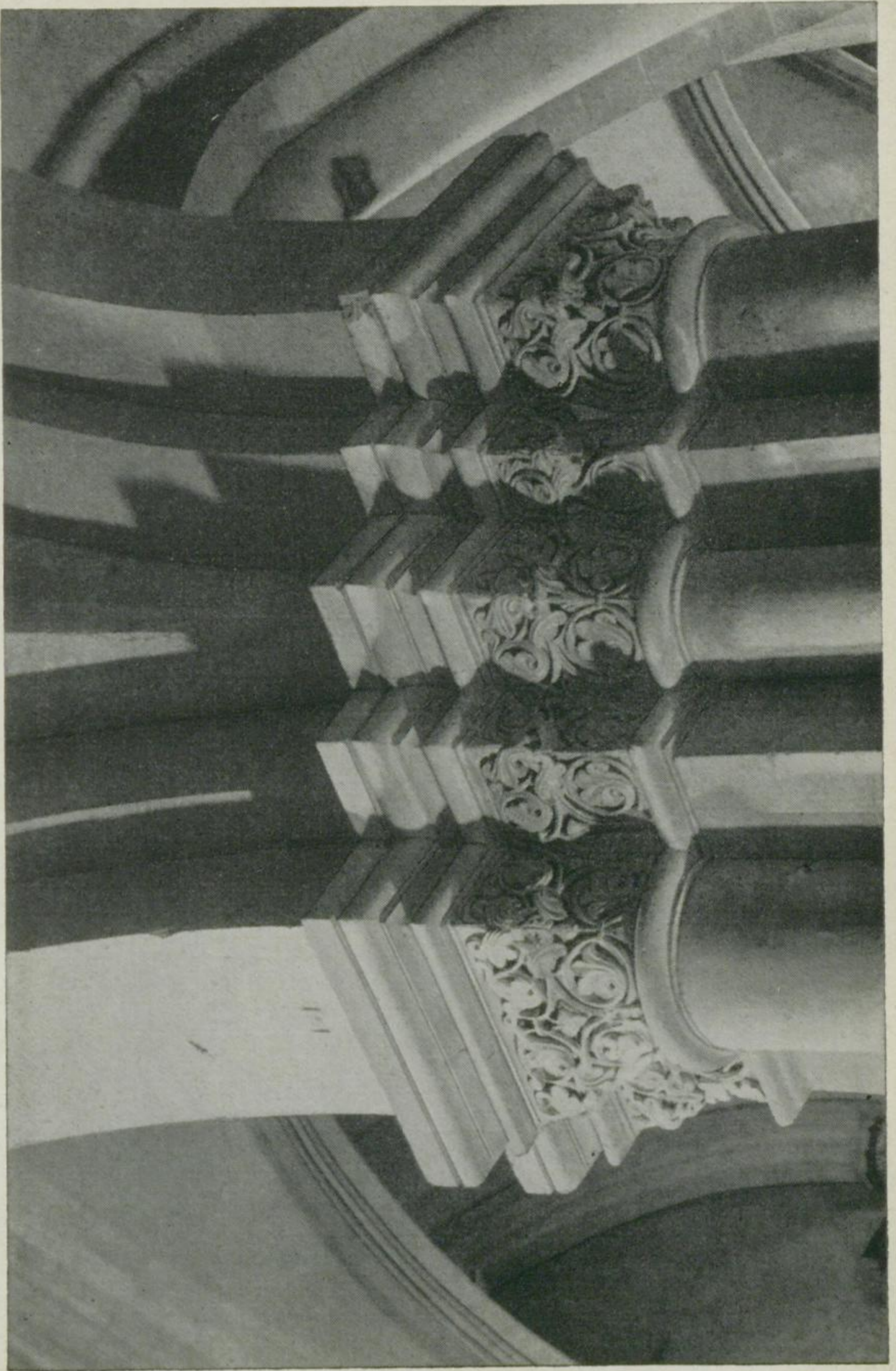
Will man nach diesem Umtasten der Ostteile in den Dom gelangen, um zu erfahren, wie die zugehörige innere Gliederung beschaffen ist, muß man den Eingang erst suchen. Doppelchöre zwangen, im Gegensatz zu den sich weit öffnenden Westportalen französischer Kathedralen, die Eingänge an die Seiten der Kirche zu verlegen, und so finden wir auch am Naumburger Dom Pforten nur an den Querhausflügeln und Seitenschiffen; jenes am südlichen Querhaus erfuhr eine Auszeichnung (Bild 1, A). Es ist ein romanisches Stufenportal mit magdeburgisch beeinflusster Ornamentik, durch das sicherlich schon nach Fertigstellung der Ostteile das Domkapitel den Dom betrat, um zu dem mit einem Chorgestühl ausgestatteten Hochchor hinaufzusteigen. Allerdings war dieses Portal ursprünglich nicht durch eine Vorhalle verdeckt, sondern nur durch einen Giebelvorbau gerahmt.

Der Blick ins Querhaus (Bild 2 und 1, B) vermittelt dem Eintretenden den Eindruck der Weiträumigkeit durch mächtig ausladende Joche über sich breit spannenden Spitzbogengurten. Dennoch befremdet die Blockierung der Vierung durch den bis an die westlichen Vierungspfeiler vorgezogenen Hochchor (Bild 1, G). Weil die neuerbaute Ostapsis zunächst noch unverrückbare Abgrenzung bedeutete, gab man auf diese Weise der von den Kryptagewölben hochgehobenen Chorkirche für das Domkapitel nach Westen hin die gewünschte Ausdehnung.

Die erweiterte Krypta

Nachdem man in dem heute als Taufkapelle benutzten Untergeschoß des südlichen Ostturmes verweilt hat (Bild 1, C), empfiehlt es sich, zunächst die Kryptateile des Neubaus von 1220 aufzusuchen; denn auf diesem Wege bereitet sich leichter das Verständnis für den höher gelegenen Steinschmuck von Ostchor und Langhaus vor. Man gelangt in die Unterkirche durch einen der beiden Eingänge an den Hochchorseiten und erkennt alsbald, daß man in die Vorhalle der neuen Krypta hinabsteigt (Bild 1, D). Wir durchschreiten den geschilderten

Bild 9. Kapitell (Bündelpfeiler im nördl. Seitenschiff)



Mittelteil der Krypta (Bild 1, E) und bemerken, daß sich mit der Weitung und Rundung an seiner Ostseite die Struktur der Gewölbe und Gewölbestützen beträchtlich ändert. Es ist der Kryptenanbau und seine Apsis (Bild 1, F), die den später wieder abgerissenen spätromanisch-frühgotischen Chorschluß von unten aus stützen mußten. Die Gewölbe reichen höher, ihre Gurte sind Spitzbogen auf Säulenbündeln (Bild 5). Um eine Mittelstütze sind vier Säulen so geordnet, daß sich Basen und Kapitelle wieder zum Quadrat schließen, was sinnfällig die großen Kämpferplatten anzeigen. Reizvoll ist neben der zweiteiligen Frontalansicht die Verbreiterung der Bündelmasse über der Diagonalen, in der drei Säulen zugleich sichtbar sind. Die Kapitelle haben nun Kelchform bekommen, die die Säulendrundung geschmeidiger ins Kämpferviereck überleitet. Vom Kelchgrund angesogen, steigen noch naturferne, von der Palmette abgeleitete Blattgebilde empor, aber sie kräuseln und schmiegen sich schon lebhafter um den Kern. Gespannte Wölbungen und Kehlungen und schärfer gefaßte Schnittbahnen bieten im Wechsel des Steigens und Fallens dem Auge ein vollendetes Formenspiel, das doch ein Aufbegehren grünender Blattlebendigkeit birgt. Dann aber gibt es Bündelkapitelle, in denen auf Rankenstielen tief unterschnittene, straff gewundene Phantasieblätter sich vom Kelchgrund da und dort lösen, ohne die Umrißbindung aufzugeben; das Ganze dabei wirbelnd bewegt, so daß besonders in Diagonalansichten Antlitzhaftes dämonisch herauszublicken scheint — Vorstufen zur „Blattmaske“, die wir im Dom verschiedentlich entdecken können. Die kontrastreichste Gruppierung ist schließlich in der Vorkrypta (Bild 1, D) gewonnen. Auch hier sind einem Mittelpfeiler vier stämmige Säulen vorgelagert, allerdings diagonal. Basis und Kapitell jeder Säule haben deshalb eigenen Sockel und eigenen vorstoßenden Kämpfer, der den hier gekehlten Gurtbogen auffängt. Von Bändern mit Diamantschnitt durchschlungen schwillt Blattwerk, treu der Form der Palmette, in tropischer Üppigkeit.

Bild 10. Mittelschiff mit Westchor





Das Langhaus

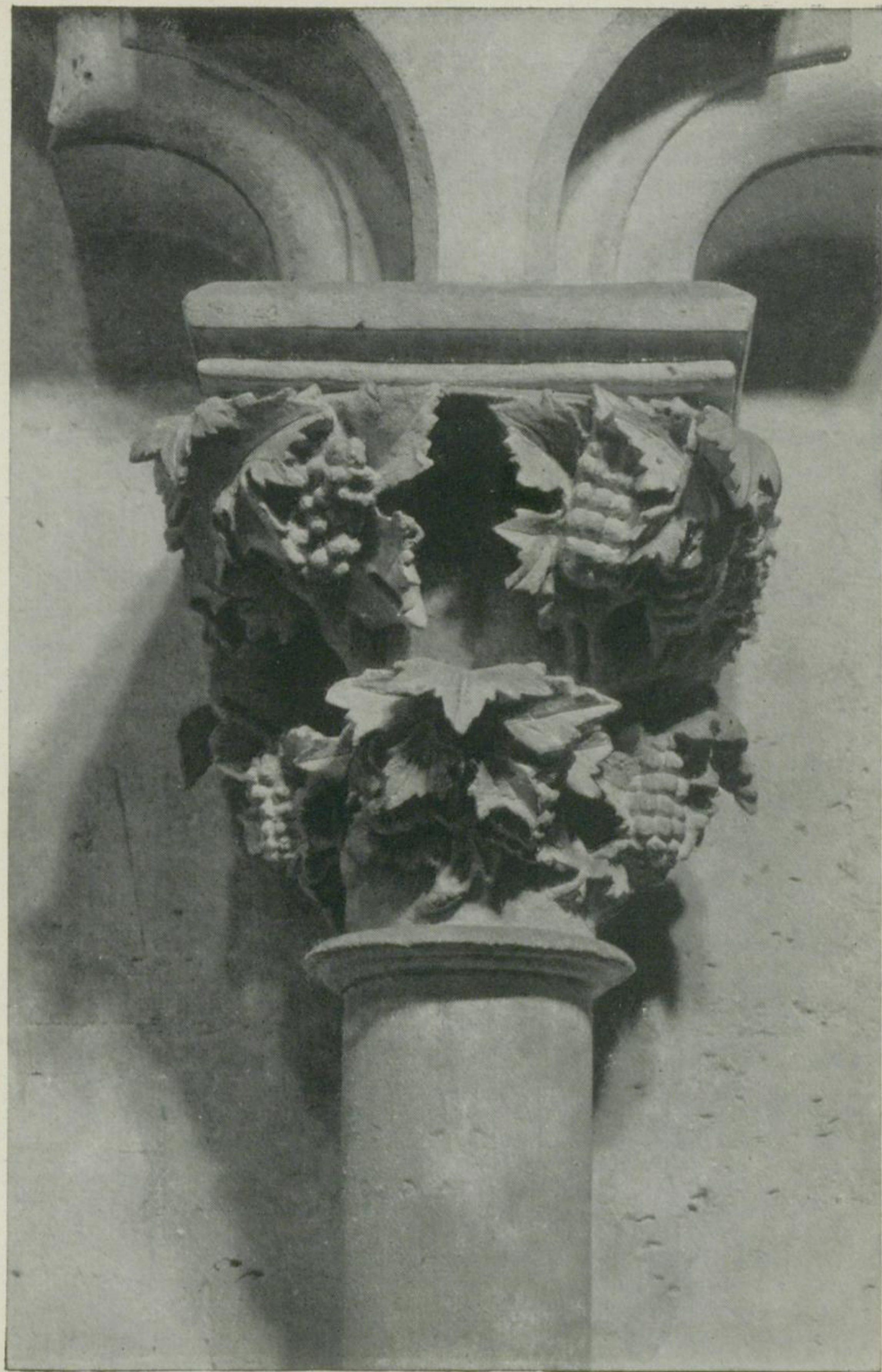
Was im flackernden Kerzenlicht der Krypta an jüngerer Ornamentik wahrgenommen wurde, entdecken wir nun im Tageslicht des geräumigen Domes, und zwar so gut erhalten, wie dies der Kalkstein gestattet, der sich bergfrisch messerscharf schneiden läßt, dann aber konservierend verhärtet. Der Weg „in medium ecclesiae“ führt durch die Seitenschiffe, die treuen Begleiter des höheren Mittelraumes im basilikalischen Bauschema (Bild 1, J und 1, L). Hier überrascht der Anblick der dichteren spitzbogigen Jochfolge, die pralldrängendes Steinvolumen mit frühgotischer Linienführung vereint (Bild 8). Doch es zieht den Eintretenden durch die milde Dämmerung vorwärts, bis er — und das ist das tiefere Gesetz dieser bipolaren Kirchen — im hellen Mittelschiff (Bild 10) als dem Zentralraum dieses Gotteshauses zwischen den beiden Chören verharrt (Bild 1, K). Wer nach französischer Gotik wertet, muß erst wieder das Gefühl für die Mauer gewinnen, das im Langhaus noch waltet. Drei riesige überwölbte Joche bekommen angesichts der großen Mittelschiffsbreite die Wirkung einer zwischen Hochwände gespannten, durch wenige Gurte gegliederten Halle. Diese breiten, spitzbogigen Gurte werden durch fünfteilig vorspringende Bündeldienste getragen — einprägsame Zäsuren, zwischen denen sich in ebenso kräftiger Stufung die spitzbogigen Arkaden, immer je zwei auf ein Mittelschiffsjoch, zu den kleineren schattigen Seitenschiffsjochen hin öffnen — also noch im Sinne des gebundenen Systems. Das ergibt jeweils einen niedrigeren Zwischenpfeiler, der den Beweis dafür bietet, daß Sparsamkeit in dieser naumburgischen Architektur nicht Erfindungsarmut ist. Denn ungestört wendet er dem Mittelschiff die makellose Fläche zu, die er gleichsam durch den ungeschmückten Kämpfer hindurch unverletzt nach oben weitergibt. Kein gotisches Triforium unterschneidet die Mauer; nur ein einfaches Gesims in Kapitellhöhe der Dienste trennt die breite Schildmauer ab, in der zwei große rundbogige romanische Fenster eingeschnitten sind — souverän werden zwei

Bild 11. Südlicher Flügel des Westlettners

gegensätzliche Formenwelten harmonisch vereint. Allerdings verwehrt heute das Gestühl im Mittelschiff, zu sehen, wie da von Grund auf formend begonnen wurde, das Quaderwerk der Pfeiler zu setzen. Im Seitenschiff liegen die hochgetreppten Pfeilerbasen frei, kräftig stoßen sie in die Rauntiefe vor (Bild 8); denn hier schließen sich mit Ausnahme des östlichen quadratischen Pfeilers um den Pfeilerkern links und rechts breite Wandvorlagen und halbrunde Dienste mit den gleichen Trägern der Seitenschiffsgewölbe zu einem kielförmigen Steinmassiv zusammen, das statisch und optisch die Bedrohung der Vorderfläche der Arkadenpfeiler durch den Gewölbeschub verhindert. Die zweiseitig gestuften Kapitellzonen (Bild 9) drängen dazu, die Willkür des Motivwechsels an neun Unterteilen wieder architektonischem Willen zu unterwerfen; mehr und mehr wird die Symmetrie betont, das mittelste Blattmotiv führt an, und seine Seiten werden zum Flügelmotiv des ganzen Blockes. Zudem wachsen an verschiedenen Stellen im Staffelpfeiler Blattformen wie Urbilder des Wuchs- und Pflanzenhaften auf. Dem mächtigen Nachfolgezwang antiken Kapitellen gegenüber ist eine eigene Sprache gefunden.

Prüfen wir jetzt den Außenbau. An das südliche Seitenschiff schließt sich der breite Kreuzgang an (Bild 1, M und 2). Gleichviel nun, ob man das Langhaus von Süden oder Norden her betrachtet, man empfindet in seiner Nähe deutlich, daß es stärker als am Bamberger Dom Bindeglied der geballten Bauteile im Osten und Westen ist. Die Formen des Außenbaues sind schlicht. Der Rundbogenfries unter seinen Dächern wird von Konsöhlen getragen, die nicht wie an den Ostteilen auf kleinstem Raum äußerst phantasievolle Meißelarbeit erkennen lassen; sie erinnern an jene vom älteren Westbau des Mainzer Domes (Bild 2, 3). Das Mittelschiffsgewölbe bestimmt die äußere Gliederung. Um seinen Schub aufzufangen, dienen freilich noch nicht Strebebogen und Strebepfeiler, sondern nur Strebemauern über Gurtbogen der Seitenschiffe, die sich als Widerlager schräg gegen die Mittelschiffswände stemmen.

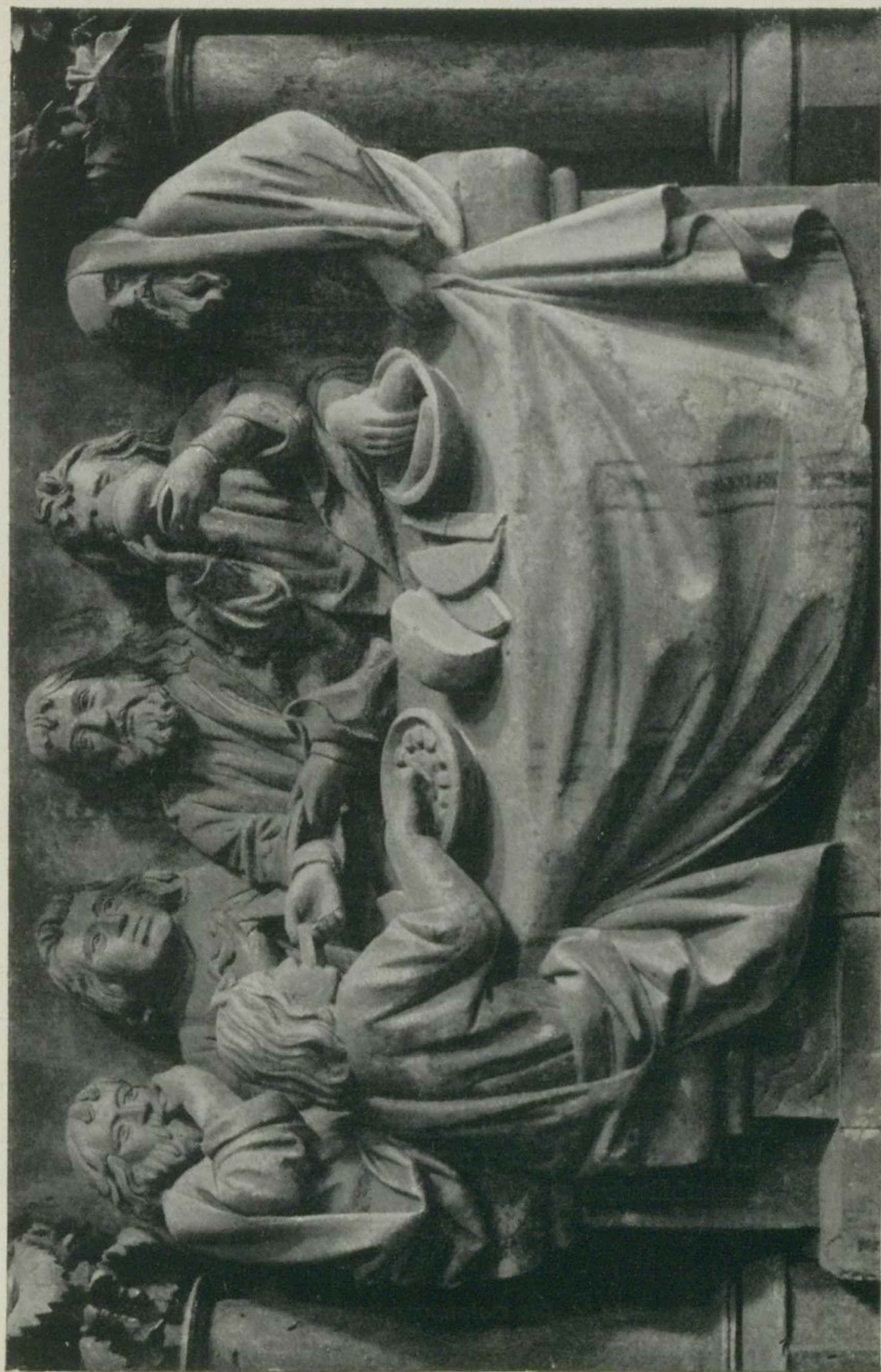
Bild 12. Weinlaubkapitell am Westlettner



Ostlettner und Hochchor

Man stelle sich die Aufgabe vor, die der Baumeister zu lösen hatte, als er die Stirnseite des Hochchores zwischen den westlichen Vierungspfeilern gestalten mußte (Bild 1, N und 7). In der Mittelachse sollte der Altar der Volkskirche, der Laienaltar, stehen. Darüber war, vom Hochchor aus betretbar, die Kanzel anzubringen. Sie konnte auf ein von Säulen getragenes Gewölbe oberhalb des Altars gesetzt werden — ein mittelalterliches Motiv, das sich im 13. Jh. verbreitete und in der Barockzeit zum evangelischen Kanzelaltar umgeformt wurde. Besondere Maßnahmen erforderte die Anlage der Treppen. Die Hauptaufgänge an den Flanken des Hochchores entstanden im 19. Jh., können aber Vorgänger gehabt haben. Die Geistlichkeit sollte jedoch direkt vom Hochchor aus zum Laienaltar gelangen können. Deshalb mußten Treppen zum Altar hinabführen. Um zu vermeiden, daß diese im Hochchor Bodenfläche beanspruchten oder in die Vorkryptagewölbe einschnitten, schob man sie mittels zweier Pfortlein durch die Stirnmauer hindurch. So ziehen sie seitlich am Altar vorbei, hätten allerdings vor diesem aufsitzen müssen, wenn nicht der Altar selbst auf einem hohen Stufenpodest stünde, das ebenso wie das verlängerte Altargewölbe die Breite der westlichen Hochchorwand einnimmt; denn das Ganze hat die Form eines dreiteiligen, aus Italien abzuleitenden „Hallenlettner“. Als oberer Abschluß säumt diesen eine Blendarkatur, die die lediglich aufgemalten Apostel und Heiligen wie an Chorschranken umrahmt. In der Mittelachse des krönenden Bandes thront oberhalb des Altars Christus in der Mandorla. Im ganzen Werk herrscht Exaktheit der Steinfugen bis ins letzte; man fühlt sich an Höhepunkte des dorischen Stils der Antike erinnert. In diesem Freigewölbe ist die muskulöse Kraft vom Geist gelenkt, walten Maß und Gesetz, aber sie knechten das Stoffliche nicht — nirgends hat der Stein mehr eigenes Leben als hier. Von besonderer architektonischer Schönheit ist der Übergang zu den Seitenschiffen. Betrachtenswert, wie in sinn-

Bild 13. Das Abendmahl, Relief vom Westlettner

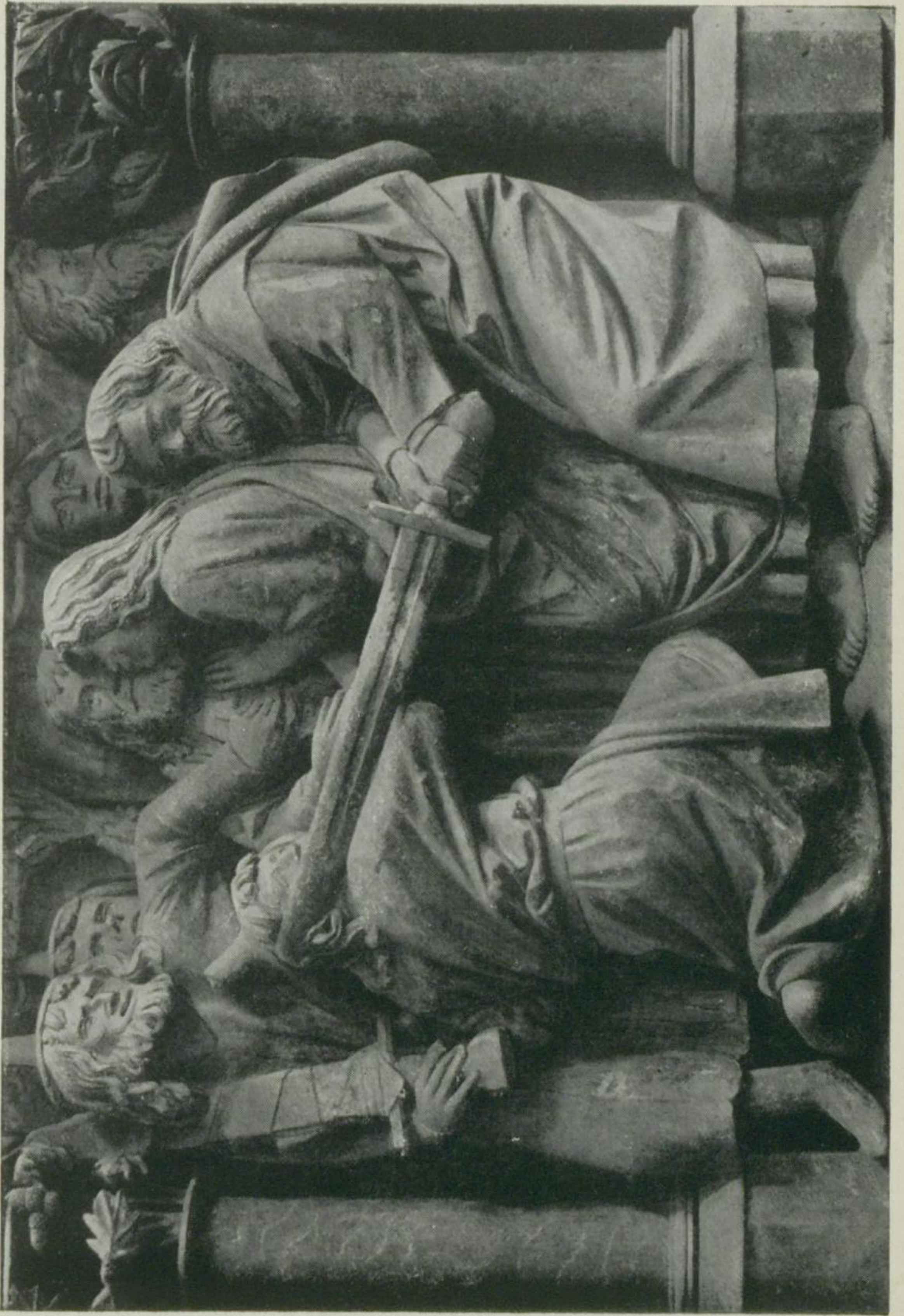


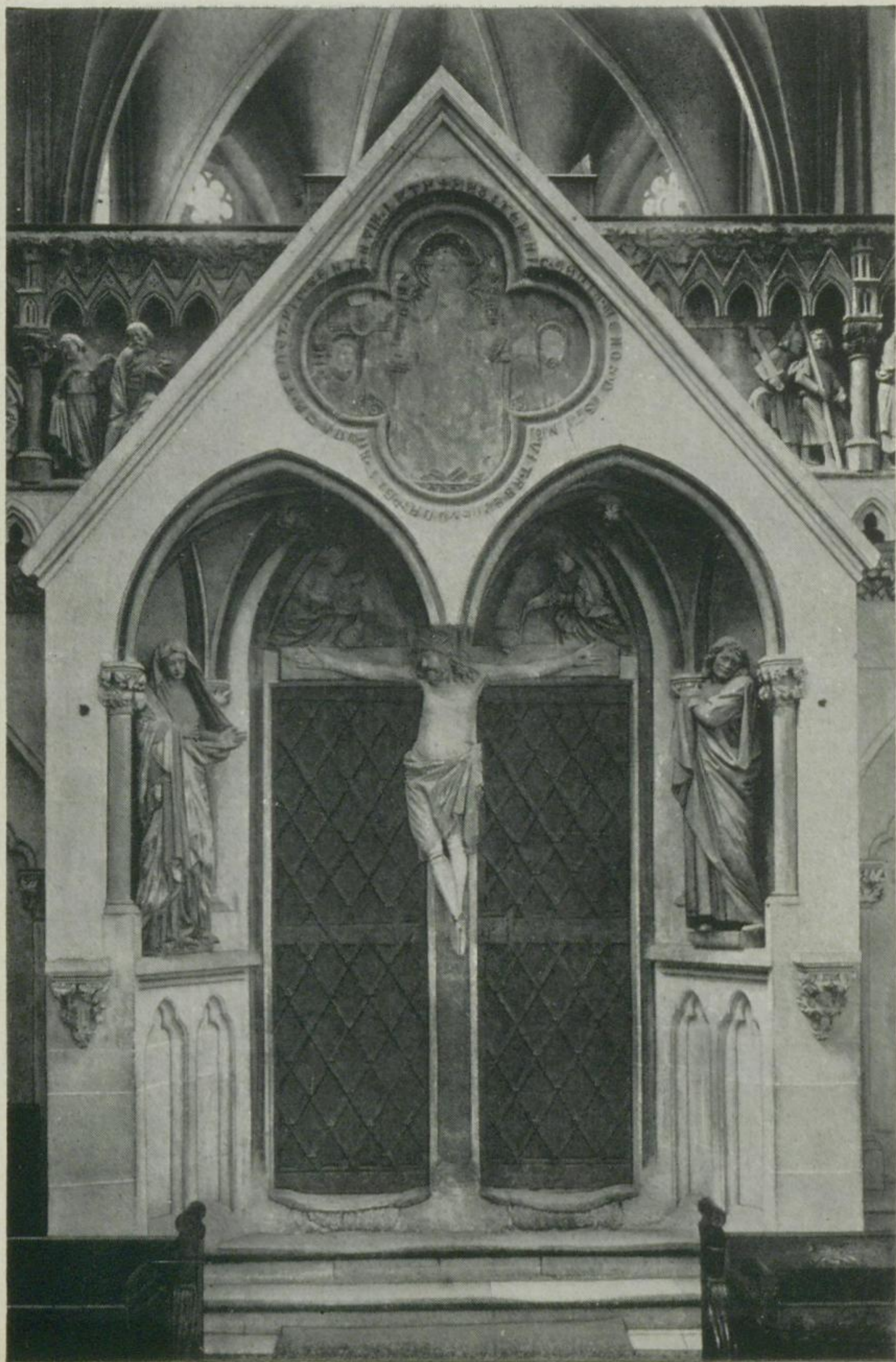
reicher Anpassung Stufenbau und die Halle des Ostlettners, ausschließlich mit runden Bogen überwölbt, sich mit der durch einen hohen Unterbau verstärkten Masse der westlichen Vierungspfeiler verbünden.

Wir begeben uns auf den Hochchor (Bild 1, G), und es mag uns im Anblick der lichterfüllten gotischen Chorerweiterung schwerfallen, die ursprüngliche Gestalt der großen Apsis in ihn hineinzusehen (Bild 6). Gegenüber den nur durch zwei Portale für die Chor nebenräume bereicherten, steil geschlossenen Chorwänden wird sie eine Steigerung auch im Steinschmuck dargestellt haben. Die Vierung läßt dies ahnen; denn in den Ecken von Querhaus und Langhaus (Bild 6 rechts) bilden wie in den Seitenschiffen die Vorlagen und Dienste, diagonal gedrängt, eine betonte Raumverköpplung, allerdings als Träger der massiven Spitzbogen und des überhöhten Gewölbes wahrhaft monumental! Ohne den Anspruch auf die Kuppeltürme der rheinischen Kaiserdome und doch der stillen Ausgewogenheit romanischer, flach überdeckter Vierungsbogen gegenüber äußerst energisch, hält diese Vierung dem Vordrängen des Hochchores ins Langhaus unter sich stand (Bild 7).

Weit wandert der Blick bis in die fein schattierten Gewölbefaltungen des Westchores; vor ihnen am Langhausende bemerkt man zugleich eine als nachträglich angesprochene Verwebung von Gegensätzlichem (Bild 10). Die unsicher wirkenden Scheitelwülste des Ostchorgewölbes (Bild 6) hatte man sehr bald im Quer- und Langhaus fortgelassen. In die beiden östlichen Gratgewölbe des Mittelschiffes sind jedoch gotisch-naturnahe Blattschlußsteine eingesetzt. Das westliche Joch (Bild 1, O) bekam sogar nachträglich Gewölberippen und merkwürdigerweise dazu einen Schlußstein, der in höchster Vollendung wie eine nochmalige Besinnung auf Vergangenes eine typisch romanische Schlußsteingliederung zeigt: abwechselnd übereinandergelagerte Dreierbündel naturferner Blätter vereinigen sich in sakraler Ordnung um eine herausgewölbte, von zwölf Lanzettblättchen geschützte Blüte inmitten (Bild 1, P).

Bild 14. Die Gefangennahme, Relief vom Westlettner





WESTCHOR UND WESTTÜRME

Es sprechen Gründe dafür, daß schon im ersten Bauplan Bischof Engelhards ein Westchor vorgesehen war, dessen Gestalt nur vermutet werden kann. Es lag nahe, wie anderwärts, den beiden Schutzpatronen des Domes, hier Petrus und Paulus, je einen Chor zu weihen; das geschah jedoch nicht. Mit dem Westchor muß sich eine besondere Bestimmung verbunden haben, die von entscheidendem Einfluß auf seine Gestaltung werden sollte. Schon im frühen Mittelalter hatten sich Geistliche, Ordensangehörige und Laien jedweden Standes, und zwar Männer und Frauen, zu „Gebetsverbrüderungen“ zusammengeschlossen, deren Aufgabe es war, „dem Mitbruder in allen Nöten des Leibes und der Seele beizustehen und seiner auch nach dem Tode in immerwährender Fürbitte zu gedenken“. Diese Einrichtung, die vor allem an den großen Kathedralkirchen anzutreffen war, führte bald dazu, aus der Masse der Verbrüdeten die größten Spender hervorzuheben, die als Besitzer von Ländereien bis ins 13. Jh. vorwiegend dem Adel angehörten. Es entwickelte sich der Brauch, die Stifter und Stifterinnen solcher Ehrenlisten auf farbigen Wandteppichen nebeneinandergereiht zu verbildlichen. Anläßlich der Totenfeiern und Totengedächtnisfeiern wurden diese Wandteppiche von den Verbrüdeten ringsum im Chor oder in einer Kapelle aufgehängt. Wurde nun der Westchor zu einer dauernden Stätte des Totengedenkens der Gebetsbruderschaft am Naumburger Dom erhoben, dann konnte das vertraute Motiv der transportablen Stifter-Wandteppiche eine Übersetzung in Stein erfahren, also für die Dauer eine Verbindung von Stifterstatuen mit der Innenarchitektur entstehen.

Einflußreich war deshalb die Hinwendung zu den Formen reifer Gotik, die nicht bloße Übernahme des in Frankreich Gewonnenen bedeuteten, sondern die eine tiefe Wandlung an deutscher Baugesinnung erfahren hatten (Bild 1, T, und 1. U). Das setzte einen schöpferischen Bildner voraus, den man im

Bild 15. Kreuzigungsgruppe an der Lettnerpforte



Gestalter der Naumburger Westchorplastik erblickt und den man, der nach seiner Tätigkeit in französischen Bauhütten vom Rheine kam, heute mangels der Kenntnis seines kaum absichtlich verhüllten Namens den „Naumburger Meister“ nennt. Die harmonische Abstimmung der Binnengestaltung und der Statuen des Chores läßt an ein Genie denken, das Architektur und Bildhauerei zugleich beherrschte. Andererseits mag man sich daran erinnern, daß die Athener den Bildhauer Phidias, dem Gestalter der Götterstandbilder, den Einfluß auf die Architektur des Tempels der Athena auf der Akropolis, des Parthenons, einräumten, und der deshalb keineswegs auf das Mitwirken des erfahrenen Architekten Iktinos verzichtete. Man darf den Naumburger Meister jedenfalls nicht allein wirken sehen, er hatte auch unter den Bildhauern tüchtige Mitarbeiter.

Bereits in der ersten Phase der Bauzeit nach 1220 luden die den alten romanischen Dom flankierenden neuen Außenmauern im Westen zu überaus großen Turmuntergeschossen aus (Bild 1, Q). Sie muten wie ein symmetrisch angeordnetes zweites Querhaus an. Dieser Größe entsprechend wurde der Turmoberbau aufwendiger (Bild 31). Das Vorbild boten die Türme der von den Deutschen des 13. Jh. geschätzten Kathedrale von Laon. Am horizontal geschichteten Kern sitzen vier kleinere, aus Säulen gebildete Oktogone an und lockern die Massen auf. In einem solchen Eck-Oktogon wendet die Treppe empor; sinnvoll sind Treppenstufen, Säulenteile und Blattkapitelle aus einem einzigen Werkstück gearbeitet. Nach oben hin nehmen gotische Formen zu (der Oberbau des südwestlichen Turmes und die Dächer beider Türme stammen aus dem 19. Jh.). Der Westchor wird vor 1260 vollendet gewesen sein. In seiner festen Sockelzone kündigt sich die Stifterzone (Bild 20) schon von außen an (Bild 31). Eng angeschlossene Strebepfeiler münden in Fialtürmchen mit Wasserspeiern. Diese Tiere — Löwe und Hirsch, Hund und Rind — sind durchaus naturnahe, aber wie sie im Großformat so scharf umrissen sind, gehören sie zum Besten deutscher Tierplastik überhaupt.

Bild 16. Maria am Pfortengewände

DER WESTLETTNER

Wendet man sich im Langhaus, nach dessen Fertigstellung der Dom 1242 geweiht wurde, dem ebenerdigen Westchor zu, fühlt man sich, obwohl abermals ein Lettner (Bild 1, R) das Chorinnere begrenzt, spürbar herangezogen. Chor und Lettner erscheinen als eine Einheit von bewegender Feierlichkeit, nicht so, wie etwa der Kölner Domchor als eine der Erde geschenkte, fast schwebende Himmelsstadt — es ist die weihevoll irdische Stätte des Totengedenkens, vor der sich der Opfertod des Sohnes Gottes vollzieht. Der Westlettner (Bild 10) ist nicht mit einem Altar verbunden, weder in der Mitte noch an seinen Flügeln; er scheidet lediglich die westliche Sonderkirche vom Langhaus. Der Durchgang zum Westchor (Bild 15) wird durch zwei Türflügel mit geradem Sturz in eine östliche und westliche Hälfte geteilt; in ihnen hat jeder Türflügel eigenes Giebelfeld und eigenes Vorgewölblein (Bild 18). Die östliche Durchgangshälfte ist zu einem aus der Lettnermauer körperhaft vorgezogenen Figurenportal mit blickführendem Giebel ausgestaltet — das Gehäuse für die Kreuzigungsgruppe (Bild 15). Das Giebelmotiv wird im Negativschnitt eines herabhängenden Dreieckfrieses (Bild 11) zum Mittler zwischen den Blendfenstern und der weit vorgestaffelten Brüstung der Lettnerbühne mit den Stationen des Passionsweges. Mauerstützen und Begleiter der kleinen und großen Menschengestalt sind schlanke Säulen mit den schönsten Blättern und Blüten, der uns vertrauten freien Natur liebevoll abgeschaut und virtuos gemeißelt (Bild 12); trotzdem sind Säulenkapitelle und Blattfrieße tektonisch gegliedert und dienen der Rhythmik der Lettner-schauseite. Zarteste Berührungen tief unterschnittener Blättergruppen untereinander erwecken das Gefühl inniger Verbundenheit, die an dieser Schranke des Leides überaus tröstlich wirkt. Die Lettnerbühne ist durch zwei geräumige Spindeltreppen (Bild 19) vom Chor aus erreichbar; ihre Säulen verjüngen sich im Gehäuse gespannter Steinkurven wie Harfensaiten.

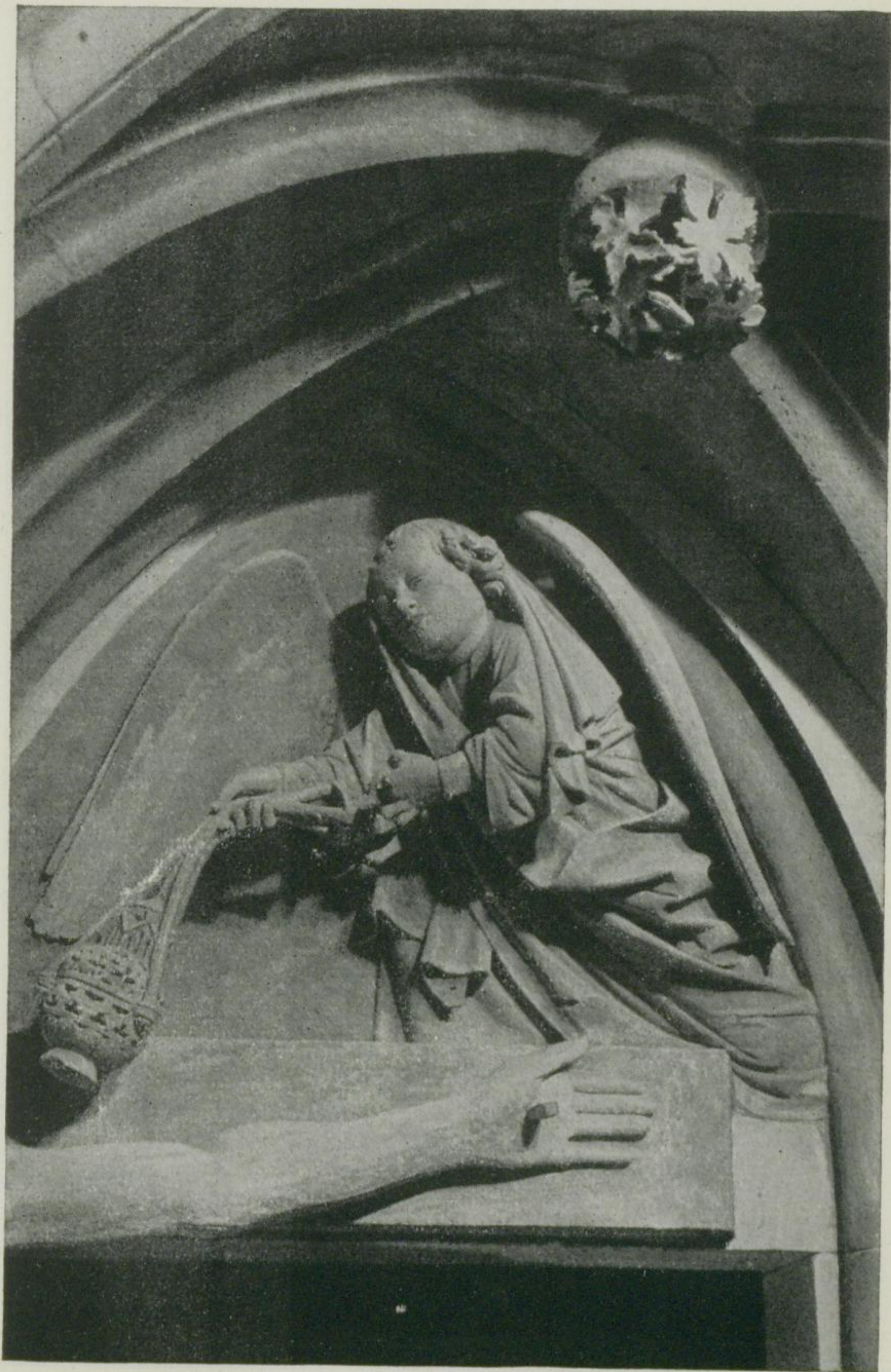
Bild 17. Das Haupt des Gekreuzigten

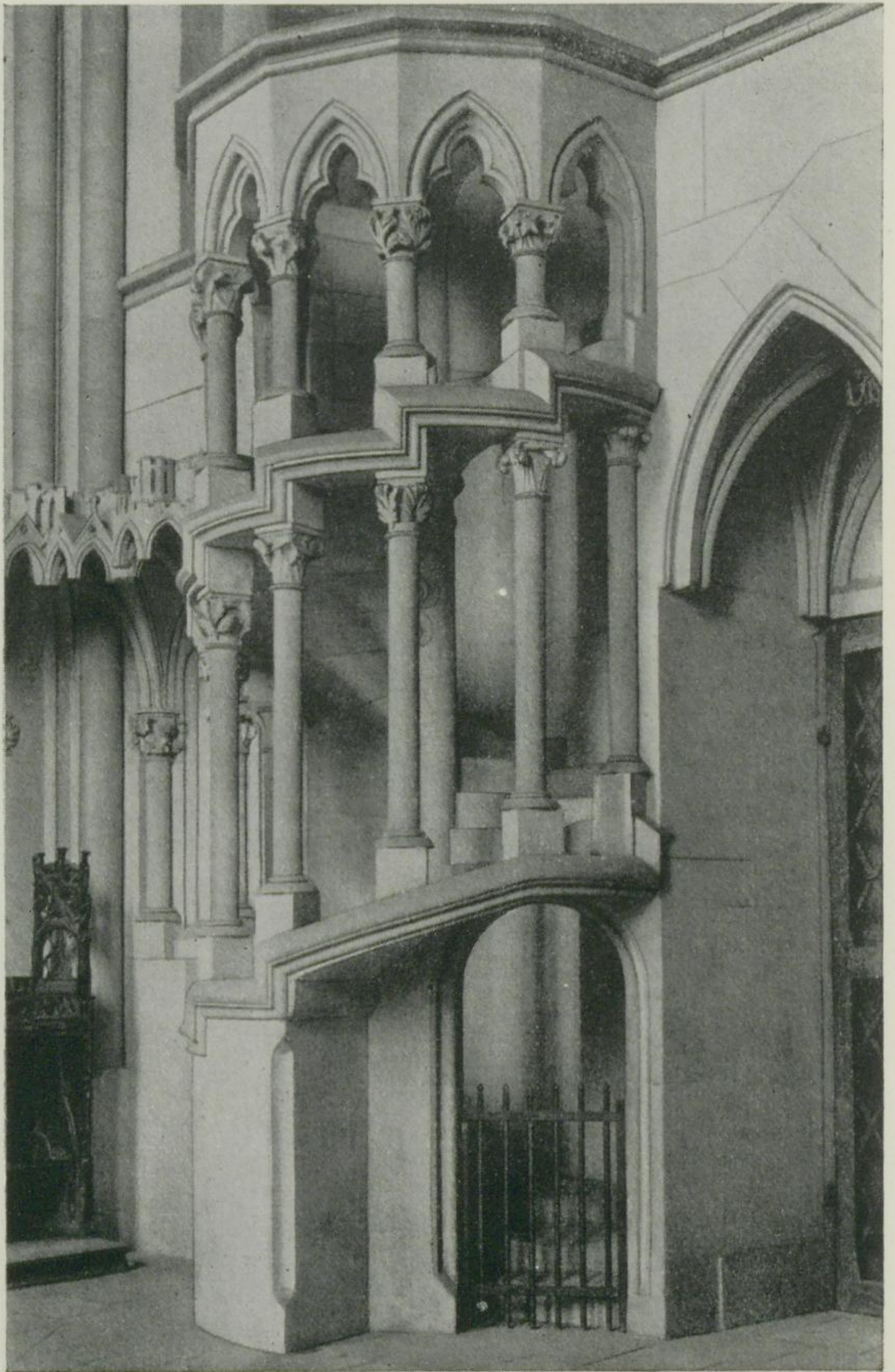


Der Passionsweg

Selbst wenn sich erweisen sollte, daß die Lettnerreliefs eine größere Anzahl von Vorläufern auf französischem Boden besaßen — die schöpferische Leistung im Naumburger Dom bliebe unantastbar; denn hier wird die Heilsgeschichte zur erschütternden Wahrheit, hier weist der Bildhauer den Weg zum unmittelbaren Erleben des Evangeliums. Säulchen und Spitzbogenfriese lassen Rahmungen mit unkontrollierbarer Raumtiefe entstehen, aus der die Gestalten herausdrängen; wir sehen die Figurengruppen deshalb nicht nur frontal, sondern können auch schräg in sie hineinblicken (Bild 11). Und in die Abendmahlsszene sind wir selbst mit einbezogen (Bild 13). Einige Jünger fehlen scheinbar, doch wir sind es, die mit ihnen zusammen die Tafelrunde ergänzen — forschend schaut der Kahlköpfige zur Rechten uns an. Gemeinsam wird das Passahmahl eingenommen. Das ist aber nicht, wie man übertrieb, primitives Geschmatz, das verkörpert nur die unbestechliche Klarheit der Handlung. Christus, Mittelpunkt und ganz gesammelt, sieht voraus, was geschehen wird und gibt Judas, dem Verräter, den Bissen. Unheimlich in der folgenden Szene das Tuscheln und Ränkespiel um den Hohenpriester, der dem gierig gebeugten Judas die Silberlinge für den Verrat ins Tuch schüttet. Dramatische Entladung bei der Gefangennahme (Bild 14). Im Vordergrund wird das auf Malchus niedersausende Schwert des Petrus zur grell beleuchteten Brücke über dunklem Grund — in erregtem Schatten der Kuß des Judas, traurig das Antlitz des wissenden Meisters; Fackeln, Kriegerlärm und entsetzte Jünger ringsum. Im Zwickel wird der steigende Giebel zum Ausdruck der Zwangslage des leugnenden Petrus (Bild 11). Unübertroffen sein „Nein“, als ihn die Magd erkennend berührt, verständlich erst ganz durch die Wächter im Zwickel gegenüber — da droht angsteinflößende Römermacht (Bild 15)! In der Gerichtsszene vor Pilatus steht der unschuldig Angeklagte aufrecht und verklärt: Christus schaut Gott. Geißelung und Kreuztragung sind holzgeschnittener Ersatz für Zertrümmertes.

Bild 18. Engel über dem rechten Kreuzesarm





Die Kreuzigungsgruppe

Es war ein Entschluß verinnerlichter Gestaltungskraft, die Kreuzigungsgruppe aus der Höhe des Kirchenraumes in die Nähe des Menschen herabzuziehen — wer in den Westchor will, muß das schmerzliche Geschehen durchschreiten (Bild 15). Christus ist nicht mehr wie in der romanischen Kunst der gekreuzigte König und hängt nicht zerfetzt am gotischen Gabelkreuz, dem Anklagezeichen abgründiger menschlicher Schuld — Christus ist der schlichte Mensch, der sich für die Menschheit opfert, nach dem Aufbäumen in quälender Verlassenheit ergeben in Gott. Unter dornenverschränkter Krone neigt sich das Haupt zur Seite — der Erlöser stirbt (Bild 17). Der Weg vom geheiligten Symbol zur Wirklichkeit der Glaubensprobe ist wohl niemals wieder in der religiösen Kunst des Mittelalters so stark mit der Wiedergabe menschlicher Teilnahme und Erschütterung verknüpft worden wie an der Naumburger Lettnerpforte. In Maria berührt das Leiden einer Mutter um den toten Sohn tränenschwer die Grenzen des menschlich Tragbaren (Bild 16). Die auf den Gekreuzigten weisende Hand Marias zieht uns Zögernde immer näher heran; denn es ist doch so — hier ist der Ankommende gemeint, der lebendige Mensch angeschaut und angerufen! Unaufhaltbar hervorbrechender Vergegenwärtigungsdrang wendet sich mit den Mitteln der Plastik an die Herzen aller, und wahrt doch zugleich die Gesetze der Kunst, lange bevor die Musik in Bachs Passionen diese schwierigste Aufgabe übernahm. Ja, das ist nun „szenisch“ — in tiefster Inbrunst die Geburtsstunde des religiösen Dramas! Qual und Aufschrei des Johannes gehören dazu, vergeblich sein Sichbezähmenwollen; auch seine Hände weisen zusammengepreßt auf den Gemarterten (Bild 15). In diesen Gewändestatuen ist die bewegte Freifigur gewonnen, die auf festem Sockel doch zwischen Säulen nischenhaft gebunden bleibt. Und jetzt vermögen die Bildhauer in Stein sogar Bewegungen wiederzugeben wie das Pendeln der Weihrauchkessel in den Händen der heranschwebenden Engel überm Kreuz (Bild 18).

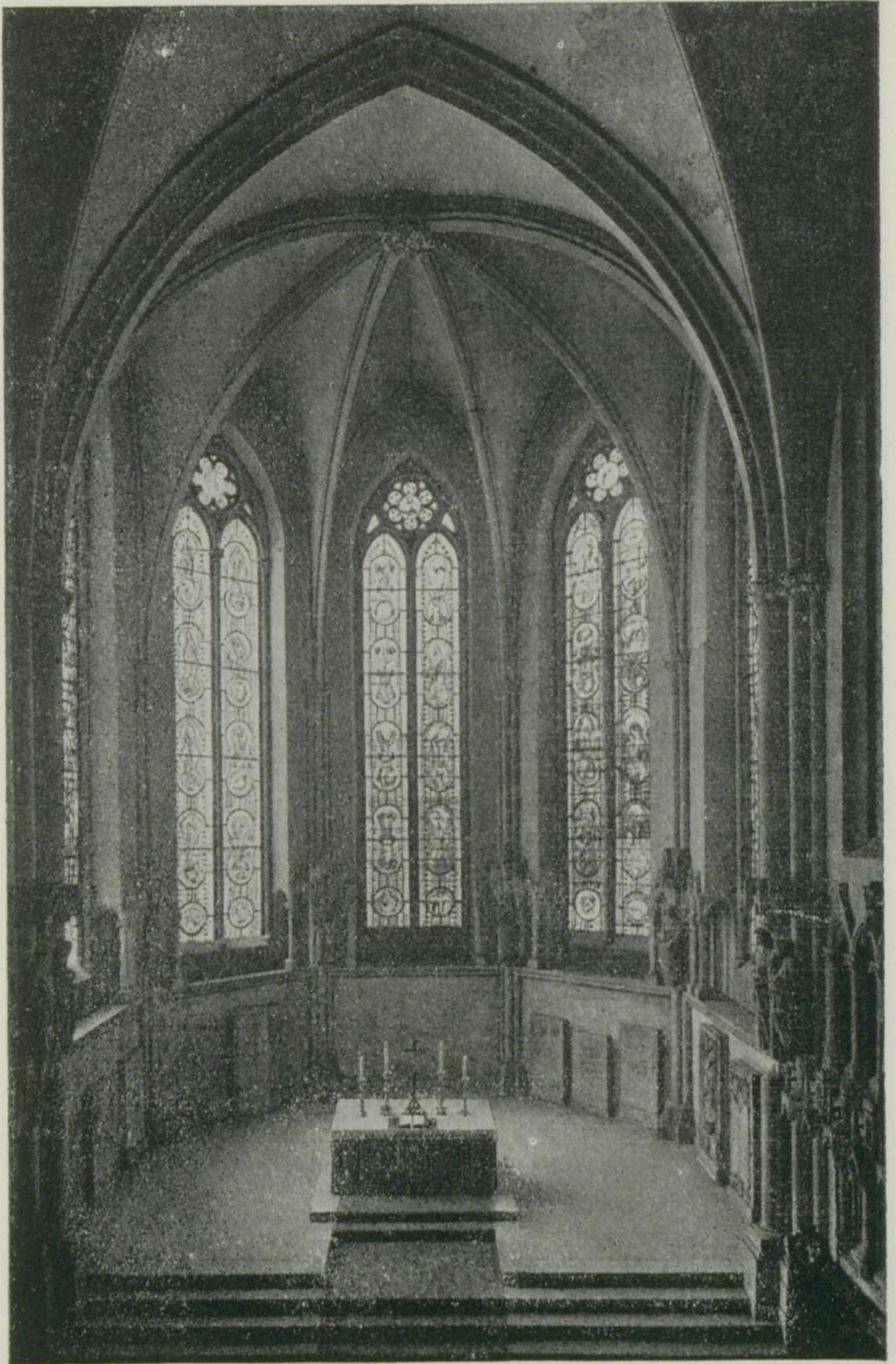
Bild 19. Nördliche Wendeltreppe des Westlettners

DAS INNERE DES WESTCHORES

Wohl niemand kann sich der Erwartung entziehen, die man beim Durchschreiten der Lettnerpforte empfindet — der Raum weitet sich und bleibt doch gestalthaft umfaßt, strebt empor und folgt doch dem Gesetz der Erde (Bild 20). Da stehen steinerne Statuen in erhöhter Runde, Weltmenschen und nicht Heilige wie in der etwa gleichzeitig erbauten Sainte-Chapelle in Paris; ihre Kleidung weist auf vergangene Zeit, auf Rang und Würden hin, und doch bleiben sie uns vom Kern des Menschlichen her nicht fremd. Das alles ist kein Zufall, sondern beruht auf der Verschränkung von Architektur und Plastik und auf den optisch und seelisch vertieften Beziehungen beider zu dem sie schauenden Menschen in kaum wieder erreichter Vollendung.

Man überblickt sehr schnell, daß die Statuen an einem das Chorinnere umziehenden Laufgang stehen, der Chorhaupt und Chorjoch verbindet; und auch dies ein Unterschied zur Sainte-Chapelle, wo die Statuen der Heiligen einzig den schlank aufstrebenden Diensten angehören. Der Schatten im fensterlosen Chorjoch wird verstärkt durch zwei monumentale Chornischen, die nun auch vom Innenraum her an ein zweites Querhaus denken lassen (Bild 1, S). Der Chorgestalter machte nämlich den großen Abstand zwischen den beiden Westtürmen und den enger gestellten Chorwänden geltend. Das war möglich, weil dem Chorjoch nicht ein vierteiliges Rippengewölbe zugeacht war, sondern das damals für die deutsche Baukunst neue, schattenreichere sechsteilige Gewölbe (Bild 1, T), dessen mittlere Rippen nebst den dazugehörigen Diensten die beträchtlich großen Seitenwände unterteilen. So gleichen die hohen Chornischen einem strengen Vorspiel im Räumlichen. Sie bringen als erste in vertikaler Richtung das gotische Prinzip des Öffnens der Mauer, das sich horizontal genommen im Laufgang fortsetzt. Dieser unterschneidet tief die von kleineren Säulen aufgefangene Baumasse, wodurch eine sehr rege

Bild 20. Der Westchor mit den Stifterstatuen





Wechselwirkung zwischen halb verborgenen Höhlungen und dem plastischen Vordrängen der vollrunden Dienste mit den an ihnen auf Wirteln stehenden Statuen hervorgerufen wird (Bild 20). Die schattigen Hintergründe werden für sie zur Folie, wie Wesens- und Schicksalsgründe es für die aufgerufenen Stifter sind. Der geniale Bildhauer gab ihnen auf diese Weise scheinbar Bewegungsfreiheit, die er formal und inhaltlich wieder einband durch den Bezug des Peripheren zur Raumachse, zur Raummitte und zur Raumidee.

Im Chorjoch vollzog sich übrigens eine Bereicherung des ursprünglichen Planes. Für das hölzerne Chorgestühl wurde eine steinerne Bekrönung geschaffen — eine von Wandsäulen getragene Baldachinreihe (Dorsal) unterhalb der Figurenzone (Bild 19 links). Die Säulen des Laufganges haben nunmehr, wie überall im Westchor, gotische Kelchkapitelle mit naturnahe Blattwerk (Bild 21, 29). Hier und an den Lettner-treppen (Bild 19) sind sie groß und sparsam im Entwurf und scharf zugeschnitten. Trotzdem werden sie die älteren gegenüber den später gearbeiteten Kapitellen überm Chorgestühl sein, die ihrerseits die natürlich dichte Bewegtheit der Lettnerkapitelle (Bild 12, 16) voraussetzen. (Das bei einem Brand beschädigte Dorsal wurde mehrmals umgebaut.)

Körperlichkeit und Standort der Statuen werden durch Baldachine mit phantasievoll kombinierten Aufsätzen aus Kirchtürmen, Chören, Vorhallen und als Zeichen des Adels mit Burgtürmen, Söllern, Mauerzinnen unterstrichen (Bild 30). Es sind Akzente auf der spitzbogigen Arkatur ringsum, die die Säulen neben den Statuen zusammenfassen. Nach dem Chor-ende zu nehmen diese an Zahl ab, wie alles sich hier konzentriert, auch in der Höhe; denn der Altar im Chorhaupt ist durch einen Stufenpodest emporgehoben (Bild 20). In weiter Kurve nehmen die Gewölberippen des Fünftelschlusses ihren hohen Lauf, nur lamellendünn hintermauert und oberhalb des Altares in den Schlußstein mit Weinlaub und Reben als Symbol für das Opfer Christi mündend — gotischer Traum

Bild 21. Gerburg

von einer lastgelösten Rippenkuppel! (Bild 1, U.) Das polarisierte Westlicht dieser Raumkrone wurde gedämpft durch den Zyklus der fünf teilweise zerstörten Glasfenster. In ihnen ist abermals die menschliche Einzelgestalt groß und in ornamentaler Bleirahmung farbstrahlend hervorgehoben (Bild 20). Die Gliederung des gotischen Flügelaltares vorwegnehmend, stehen gemäß der *legenda aurea* in den mittleren drei Fenstern die zwölf Apostel neben zwölf Tugenden, die über besiegten Lastern triumphieren, wie die Apostel über Gegner der christlichen Kirche; sie werden in den ebenfalls durch Maßwerk unterschiedenen Seitenfenstern von geistlichen und weltlichen Märtyrern beiderlei Geschlechts begleitet. So erhebt sich über die irdische Welt der Stifter die Sphäre der Heiligen. Die Farbe verband sich ursprünglich auch mit dem Stein. Die Stifterstatuen waren alle mit dünn aufgetragener Farbe natürlich bemalt, ja sogar die Säulen mit ihren Kapitellen und sicherlich die Bündeldienste mit ihren Gewölberippen und Blattschlußsteinen! Vermag man sich die einstige Farbwirkung des ganzen Innenraumes vorzustellen, wird die farbig getönte Plastik zur Gipfelung im sakralen Raumganzen. Die eingehende Beobachtung belehrt außerdem darüber, daß die Bildhauer, angeleitet von dem großen, die Sprache im Stein verlebendigen Meister, mit der Bildung von Körper und Gewand in den gestaffelten Schrägansichten der Statuen auf das Streiflicht antworteten, das sonst die Figuren zerklüftet hätte (Bild 25); selbst das kühlere Gegenlicht von den hohen Mittelschiffsfenstern her ist in den Figurenbau mit einbezogen (Bild 22). So bildet sich, vielfach bedingt und vorbereitet, die Daseinsatmosphäre um die Stifterfiguren; sie hilft — da sich die jeweilige Haltung der Dargestellten mit mimisch lebenswahrem Ausdruck vereint — aus dem Charaktergrund die augenblickliche Bewegtheit des Gefühls zu lösen, von dem man diese Menschen aus längst vergangenen Jahrhunderten ergriffen wähnt, wie immer auch der Anlaß der körperlichen und seelischen Bewegung gedeutet wird.

Bild 22. Dietrich



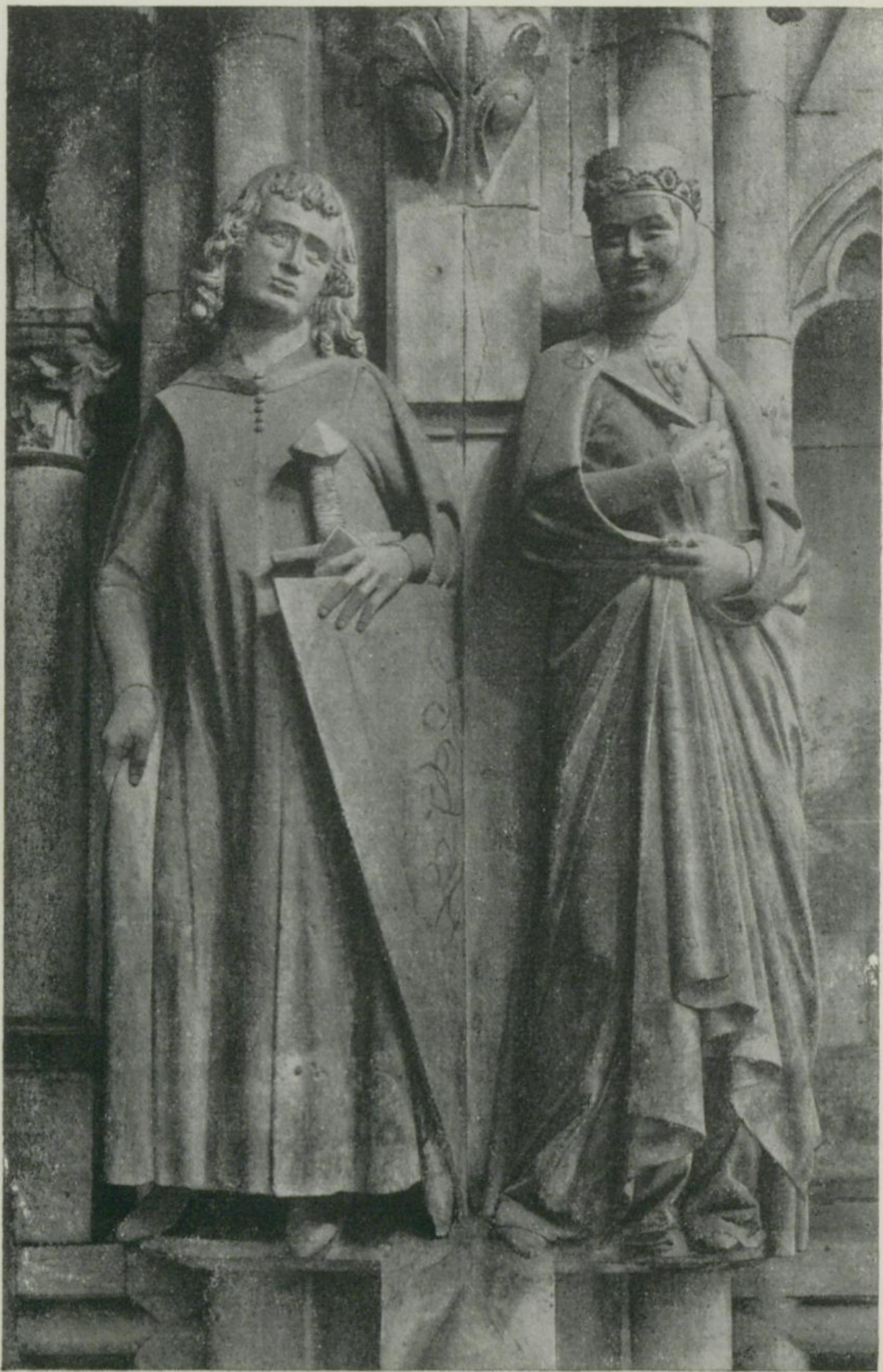
DIE STATUEN DER STIFTER

Für Architekt und Bildhauer hatte sich die Aufgabe herauskristallisiert, eine raumsymmetrisch geordnete Anzahl von Statuenpositionen zu schaffen, was eine Auswahl von zwölf Personen aus einer größeren Anzahl von Stiftern erforderte (Bild 32). Die Stifterfolge beginnt am mittleren Dienst des Chorjoches und nicht etwa in seinen östlichen Ecken; der den Chor Betretende kann deshalb die beiden ersten Stifterfiguren links und rechts sofort im Anlauf des Blickes erfassen. Für die langgestreckte westliche Chorjochhälfte war schon im Grundplan rechts und links eine weitere Figurenposition vorgesehen, sonst wäre eine störende Lücke im Zyklus entstanden. Während alle anderen Statuen mit den säulenartigen Diensten zusammen aus einem Werkstück gemeißelt sind (Bild 28), ist hier eine „Freifigur“ dicht an den statisch notwendigen Stützpfeiler in der Säulenreihe herangerückt (Bild 23). Die Bündeldienste des Gurtbogens wurden den Hauptstiftern und ihren Gemahlinnen vorbehalten. Die letzten vier Figuren stehen an den Diensten des Chorpolygons zwischen den Fenstern.

Die dargestellten Stifter und Stifterinnen gehörten dem Adel an. Wie sie hießen, kann an einigen Statuen noch heute auf den Schilden abgelesen werden, die Kennzeichen der Ritter sind. Einige der fehlenden Namen sind aus dem Sendschreiben zu entnehmen, das Bischof Dietrich und das Domkapitel 1249 mit der Bitte um Hilfe während der Arbeit am Westchor den Begüterten des Bistums vorlegen ließen, doch gelang die Identifizierung nicht in jedem Falle. Entscheidend ist es, daß Menschen in Stein geformt werden mußten, die nicht mehr lebten; die Mehrzahl der gewählten Stifter war bereits im 12. Jh. verstorben. Lag dem Bildhauer also sicherlich eine Personenliste vor, so war doch alles andere seiner Gestaltungskunst überlassen, um derentwillen er gerühmt und nach Naumburg berufen wurde. Doch was sollte er tun? Porträthafte Bildüberlieferung kannte das frühe Mittelalter nicht, statt dessen

Bild 23. Gepa (oder Berchta)





1257-1260

gab es schriftliche und mündliche Nachrichten. Um die Stifter rankte sich, mehr als wir heute wissen, in Chroniken die schärfer zeichnende und Charaktere umprägende Legende; sie mochte einfließen. Wichtiger wird der ihrer Umwelt weitgeöffnete Blick dieser deutschen Bildhauer auf Vorbilder unter den Lebenden, die sie im stillen wählten, gewesen sein, wie Vorbilder für die Lettnerkapitelle die Pflanzen und Früchte der Saalelandschaft waren. In der Tat begegnet man den im Westchor dargestellten Menschentypen — ebenfalls ein Grund der geheimen Anziehungskraft der Skulpturen — in Thüringen und im Harzvorland noch heute. Trotzdem stellte der Naumburger Meister die Rückspiegelung der Wirklichkeit in den Dienst an dem gegebenen großen Thema, verlor er sich nicht im platten Naturalismus, sondern unterwarf die Lebenserscheinung der steingesetzlichen Form. Daß er dabei diesen Stifterkreis einer vergangenen Epoche sinnenfreudig in die modernsten Gewänder seiner eigenen Zeit kleidete, minderte das Trennende und bezog diesen äußerst kühn ein ins gemeinsam Gegenwärtige.

Ekkehard und Uta (Bild 25)

Auf vielen römischen Grabsteinen haben Bildhauer dem Wunsche entsprochen, die Bildnisse verstorbener Ehepaare als Hochreliefs zu meißeln. Die gleiche Forderung erfüllten Bildhauer im 13. Jh. auf liegenden Reliefplatten deutscher Grabtumben, und so darf man die Blütezeit sächsischer Grabplastik als eine der Gestaltensquellen der Naumburger Westchorplastik ansehen. Aber während auf diesen Grabtumben Herrscher mit ihren Gemahlinnen, die Häupter auf Kissen gebettet, im Tode feierlich aufgebahrt sind, gehört es zu den größten Leistungen des Naumburger Meisters, in Ekkehard und Uta, zwei sehr verschiedenartigen Menschen, den Anblick eines solchen durch die Ehe verbundenen Paares so dem Werkstein einverleibt zu haben, daß wir die Schwingungen gemeinsamen Lebens zu spüren glauben. Ekkehard II., Markgraf zu Meißen, steht gegenüber seinem Bruder Hermann und wirkt als der ältere

Bild 24. Hermann und Regelindis

durch seine betont kräftige männliche Statur. Vielleicht wußte man noch um die Ähnlichkeit zum Vater, der Anwärter auf die Kaiserkrone war — sicherlich wie dieser ein Choleriker, willenshart und aufbrausend, aber, wie er dargestellt ist, von innerer Rührung weicher gestimmt. Keiner der Ritter trägt die volle Rüstung, doch erfaßt Ekkehard den Riemen des großen Schildes, diesen zu schultern, und umspannt fest den Griff des vom Bandolier umwickelten Schwertes; dabei ist der Oberkörper leicht gedreht — unbewußtes Vorbereiten anhebender Bewegung. Zugleich bleibt der ernste Blick noch wie auf ein Ziel gerichtet. Uta von Ballenstedt konnte ein in der Gegenwart erneut bewundertes Frauenideal bleiben, weil der selbst vom gebauschten Mantel nicht verhüllbare schöne Wuchs und das jugendlich zart schwellende Antlitz sich mit der fraulichen Freude am Schmücken vereint und weil der Umgang mit dem Gewand nicht gekünstelt ist, sondern „Zucht und Maße“ in der Anmut der Gesten selbstverständlich werden. Nur am Ort allerdings kann man erleben, wie schon in der Diagonalansicht der Statue das Verhüllenwollen des Hauptes mit dem untergriffenen pelzbesetzten Umhangkragen die Ruhe spannt und wie die faszinierende, an Frauenköpfe der Antike erinnernde Regelmäßigkeit des Antlitzes zugleich der Ausdruck tieferster Ergriffenheit ist. Daß Ekkehards Gestalt sich dicht neben der Gemahlin in fester Konturierung vorstaffelt und die Blickrichtung eine gemeinsame ist, läßt über alle romanhaften Zerwürfnisse hinaus die vom Meister erstrebte Zusammengehörigkeit des Paares erkennen.

Hermann und Regelindis (Bild 24)

Die Schwermut des Markgrafen Hermann entspringt keinesfalls der Resignation; mit wuchtiger Einfachheit verbindet sich ein starkes Gefühl. Großfältig geformt ist der lederne Schapperun. Das lockengerahmte, unbedeckte Haupt ist vorgeneigt, und die weit geöffneten Augen schauen nicht träumerisch ins Unbestimmte, sondern sind wie festgesogen von einem Blick-

Bild 25. Ekkehard und Uta





ziel im Chorhaupt, das man vergeblich sucht. Gibt sich, belehrt durch Parzivals damals von wandernden Sängern verkündeter Schuld, bislang verhülltes Mitleiden kund? Zögernd setzt Bewegung ein. Die Rechte greift nach dem Umhangzipfel hinab, wird ihn bald über die linke Schulter werfen und frei geworden das Schwert tragen. Regelindis, die Tochter des Polenherzogs Boleslav Chrobry und Hermanns jugendliche Frau, lacht übers ganze Gesicht, daß die Pausbacken das Gebende spannen. Das Naiv-Drastische belustigt den Dombesucher heute; doch dieses scheinbare Obenaufsein gegenüber dem bekümmerten Gatten birgt die Gefahr, mit der Deutung der Stimmung in eine eheliche Szene abzugleiten; denn der Frohmüt sollte wie bei den „klugen Jungfrauen“ gewiß jener der guten Menschen sein, die durch ihre Taten Anwartschaft auf die Seligkeit schon im Leben haben! Immerhin ist das Lachen in der Chorrunde ganz vereinzelt und merkwürdigerweise: der Kopf ist angesetzt! Auch Regelindis verharret am Ort, doch sie bereitet sich zum Schreiten vor; sie zieht deshalb den fürs Reiten weit gearbeiteten Umhang am Fürspann fester heran und rafft mit einem einzigen Griff die beiden Mantelhälften hoch. Die Statue ist gratiger gearbeitet und bietet nicht wie die Mehrzahl der Chorstatuen als Gegengewicht zur Architektur schon in der zum Betrachter sprechenden Diagonalansicht die raumfüllende Breite der Gestalt dar.

Dietrich und Gerburg (Bild 22, 21)

Dem Brauchtum gemäß stehen die männlichen Stifter im Westchor immer rechts von ihren Frauen. Das gilt auch für den Grafen Dietrich III. von Brehna und seine Gemahlin Gerburg auf der gegenüberliegenden Chorseite, vorausgesetzt, daß beide als dem Chorhaupt zugewandt gedacht sind, von dem sie sich in einer auffallenden Bewegungssteigerung zu lösen suchen. Dietrich vermag dies nicht ohne weiteres. Zwar hat er seinen Schild schon erhoben, der Mantel ist ohne Fürspann um den Rücken geschlungen, die schwerhaltende Hand vom Tuch



verhüllt. Das lederne ärmellose Oberkleid ist am Hals aufgeknöpft, der Mund stöhnend geöffnet, und mit Nachdruck wendet der Kopf sich dem Chorlicht zu. Da bäumt sich ein von seelischer Last hart bedrängter Mann plötzlich auf — sein Blick ins Chorhaupt, bitter am Dasein gereift, umspannt das Tragische. Gerburg dagegen wendet sich vom Chorhaupt ab, ihr Gesicht taucht in den Schatten. Mit der linken Hand rafft sie den Mantel und hält sie zugleich das Gebetbuch. Die Rechte (eine Ergänzung) will die andere Mantelhälfte gerade hochziehen und läßt dabei den Blick auf den schlanken Körper frei. Kein Gürtel unterteilt das Gewand, das von den Schultern herabfließt, von dem zum Gehen angehobenen Oberschenkel des rechten Beines aufgehoben wird und sich zu Füßen staut. Das ist unsere Klassik, ist der schöne Körper in einer ihm dienenden Hülle! Sucht man aber das Wesen dieser Frau zu ergründen und prüft ihr Antlitz, spürt man einen in Schweigen verborgenen, seelischen Schmerz.

Wilhelm und Gepa (Bild 28, 23)

Wilhelm, Graf von Camburg, steht an einem Dienst im Chorhaupt. Vom schmalen Wirtel ab schraubt sich über dem zur Seite geneigten Schild der Körper hinauf (Bild 28). Wie Hirten es heute noch tun, wirft dieser Stifter den rechten Zipfel des halbkreisförmigen Rückenmantels über Brust und Schulter; einer schweren Dolde gleich neigt sich der Kopf im Gegen-schwung heraus. Das ist, noch ganz in erdgebundener Sphäre, schon die sensible gotische Bewegung, die Jahrzehnte später Heiligengestalten schwingend gegen Dienste und Pfeiler kontrastierte, und das ist deshalb trotzdem nicht der Weichling, als den man Wilhelm tadelte. Dem schmerzerstarrten Hermann gegenüber ist es ein noch jugendlicher Mann, der sich gequält abwendet und der — wie ein Dichter oder Volkssänger bereit, der Klage gestaltenden Ausdruck zu geben — den Blick des mitfühlenden Mitmenschen sucht. Gräfin Gepa, Wilhelms Gemahlin, müßte links neben ihm am benachbarten Dienst-

bündel stehen (Bild 32). Aber hier ist die Statue des auf der Urkunde von 1249 nicht erwähnten Timo (Bild 29) eingebaut. Wo befand sich dann Gepa, die einer Chronik nach in der Krypta der Gosecker Kirche von einem Dämon befreit wurde — wo Berchta, die auf der Urkunde genannte einzelne und vermutlich verwitwete Frau? Für beide käme nur die einzelne Frauenstatue an der nördlichen Chorwand in Frage (Bild 23). Gepa wird man kaum so weit von ihrem Gemahl entfernt postiert haben wollen. Wäre sie es, die in Abänderung eines ersten Planes aus dem Figurenprogramm gestrichen wurde, würde Berchta als Matrone neben ihrem Sohne Dietrich stehen. Jedenfalls ist die Dargestellte eine Stiftsdame, die die Gräfinnenkrone abgelegt hat, aber noch den weltlichen Schmuck tragen darf, den die Bildhauer bis in Einzelheiten der Goldschmiedekunst nachgeformt haben. Der seelische Ausdruck — ein Mensch in der Meditation. Selten wurde die Beziehung des Lesenden zu einer heiligen Schrift, zum damals noch handgeschriebenen Buch, eindringlicher dargebracht. Die linke Hand greift zwischen die verschiedenen Seiten mit den gewählten Textstellen, die rechte hält sie fest. Steil und schwer fallen über dem Standbein die Röhrenfalten des Lodenmantels herab, knittert sich auf der anderen Seite der Statue der Mantelstoff in kantigen Brüchen empor, indessen in weichen Wellen das übers Gebende geworfene Kopftuch, vielleicht der Witwenschleier, das Antlitz der Nachsinnenden und leise Betenden umhüllt.

Sizzo (Bild 27)

In den großen deutschen Dichtungen vom Anfang des 13. Jh., denen die Naumburger Westchorplastik nur um wenige Jahrzehnte später folgte, erscheint im Kreis der handelnden Menschen immer wieder auch der Typus des älteren Mannes — der alte Haudegen, der Willensfestgebliebene, der Weisegewordene, der arme Kranke am Lebensrand. In Sizzo, Graf von Käfernburg, begegnet uns ein aufrechter Alter mit Lockenmähne und Vollbart. In seinen Mienen zuckt es, eng sind die

Bild 28. Wilhelm



Brauen zusammengezogen, der Blick ist stechend. Durch den geöffneten Mund streicht der Atem, man sieht sogar die Zähne. Wieder ein Gefühlsextrem: Zorn oder Grimm wie über ein geschautes Unrecht. Bewaffnete trugen die schweren Schwerter zuweilen geschultert (vgl. Bild 14 links), bei Sizzo könnte es symbolisch den Richter oder den Landesherren bezeichnen.

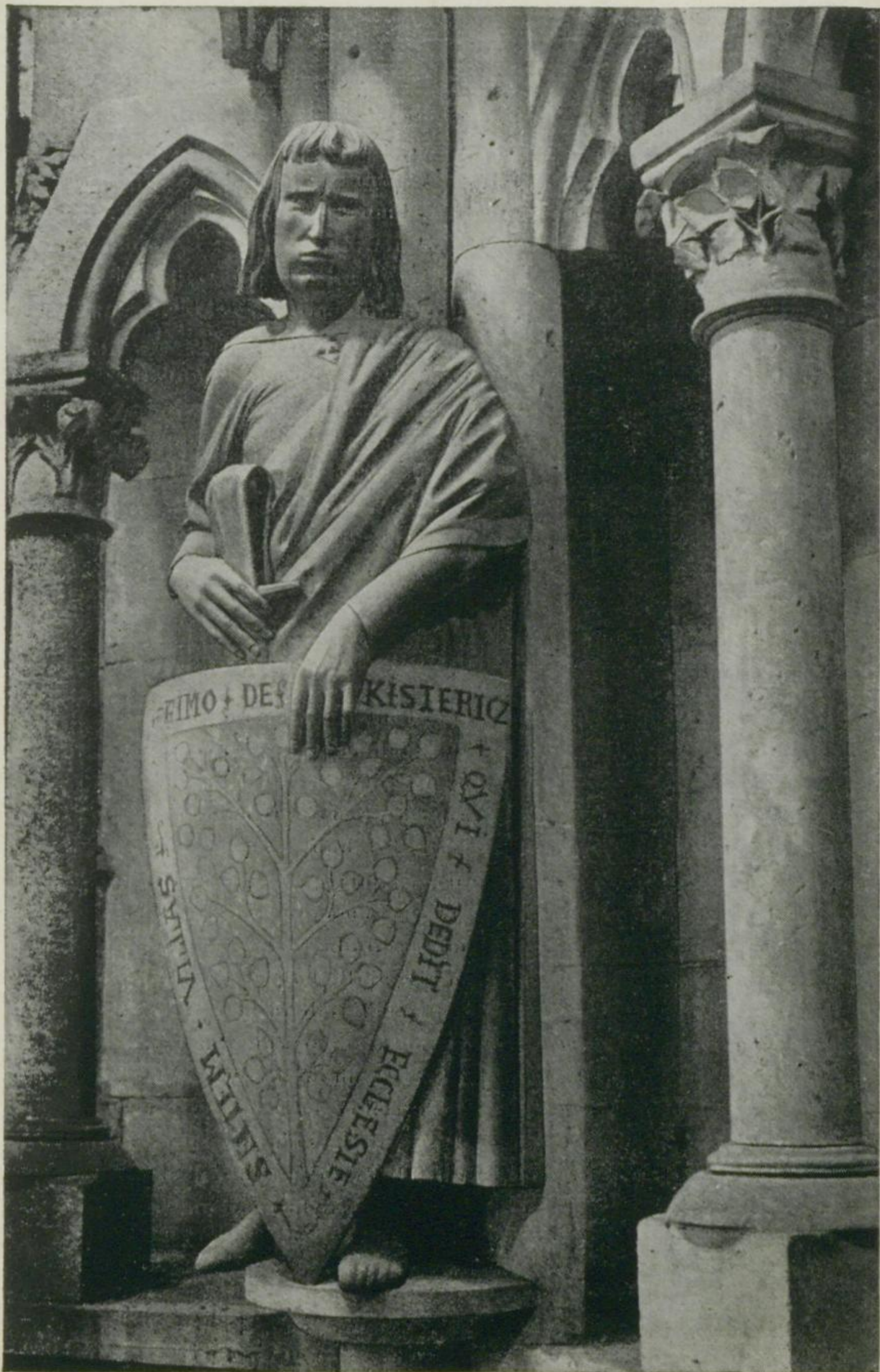
Konrad (siehe Bild 32)

Ein Stifter Konrad wurde urkundlich als Graf bezeichnet, doch ist die Grafschaft nicht zu ermitteln, seine Person blieb deshalb umstritten. Die Statue ist wie jene Gepas gegenüber eine für diesen Ort bestimmte Freifigur und ein Beispiel dafür, wie der Drang zu massig-plastischer Ausdehnung allzu stark werden kann, wenn er nicht durch die Prägung bestimmter Figurenansichten gezähmt ist, was so meisterhaft an vielen Chorstatuen geschah. Zudem ein Unglück — Kopf und Hand brachen ab und verschwanden! Der Gips-Ersatzkopf des 19. Jh. glotzte leblos. Ein neuer, leider nicht im Westchor vorbereiteter Steinkopf wirkt in der Höhe allzusehr geschrumpft. Seltsamerweise wurde außerdem die als ursprünglich keineswegs gesicherte Blickwendung der Regelindis nach dem Choranfang hin wiederholt, wodurch der Figurenrhythmus der ganzen Südwand ein sehr verändertes Gepräge erhielt.

Dietmar (Bild 26)

„Comes occisus“, d. h. getöteter Graf, steht auf dem Schildrand, nicht dagegen dieser Name in dem Sendschreiben von 1249. Immer wieder glaubte man, in Dietmar den Angeklagten in einem Gottesgericht sehen zu dürfen und wenigstens die umstehenden Männer auf dieses beziehen zu müssen (Bild 32). Historiker wiesen inzwischen nach, daß der angeführte Dietmar gar nicht der Verräter an Kaiser Heinrich III. gewesen sein kann. Das Mißverständnis entstand, weil die Kampfsituation Dietmars, im Steinblock zu äußerster Enge gezwungen, eine zu schroffe Übernahme des in der Malerei damals üblichen

Bild 29. Timo



symbolischen Ausdrucks für den Schwerttod in die plastische Realität ist! Sie bedeutet Vereinzelung erlittenen Schicksals gegenüber der Allgemeingültigkeit seelischer Zustände, die der Schöpfer des Zyklus in den Chorfiguren wiedergab.

Timo (Bild 29)

Graf Timo, der wie Wilhelm und Dietrich ein Wettiner war, steht ebenfalls nicht auf der zitierten Urkunde. Mit Dietmar zusammen vollzog sich hier offenkundig, vermutlich sogar während der Arbeiten im Westchor, eine Abänderung der ursprünglichen Stifterauswahl. Timos bemächtigte sich wiederum die Legende. Die jüngste Geschichtsforschung bezweifelt allerdings, daß er es war, der einen Jugendfreund in kleinlicher Rache, einer Ohrfeige wegen, heimtückisch erschlagen habe und dann flüchtete. Unbestreitbar hat Timo brutale Züge. Sein Gesicht ist verfinstert, er ist trotzig von Grund auf.

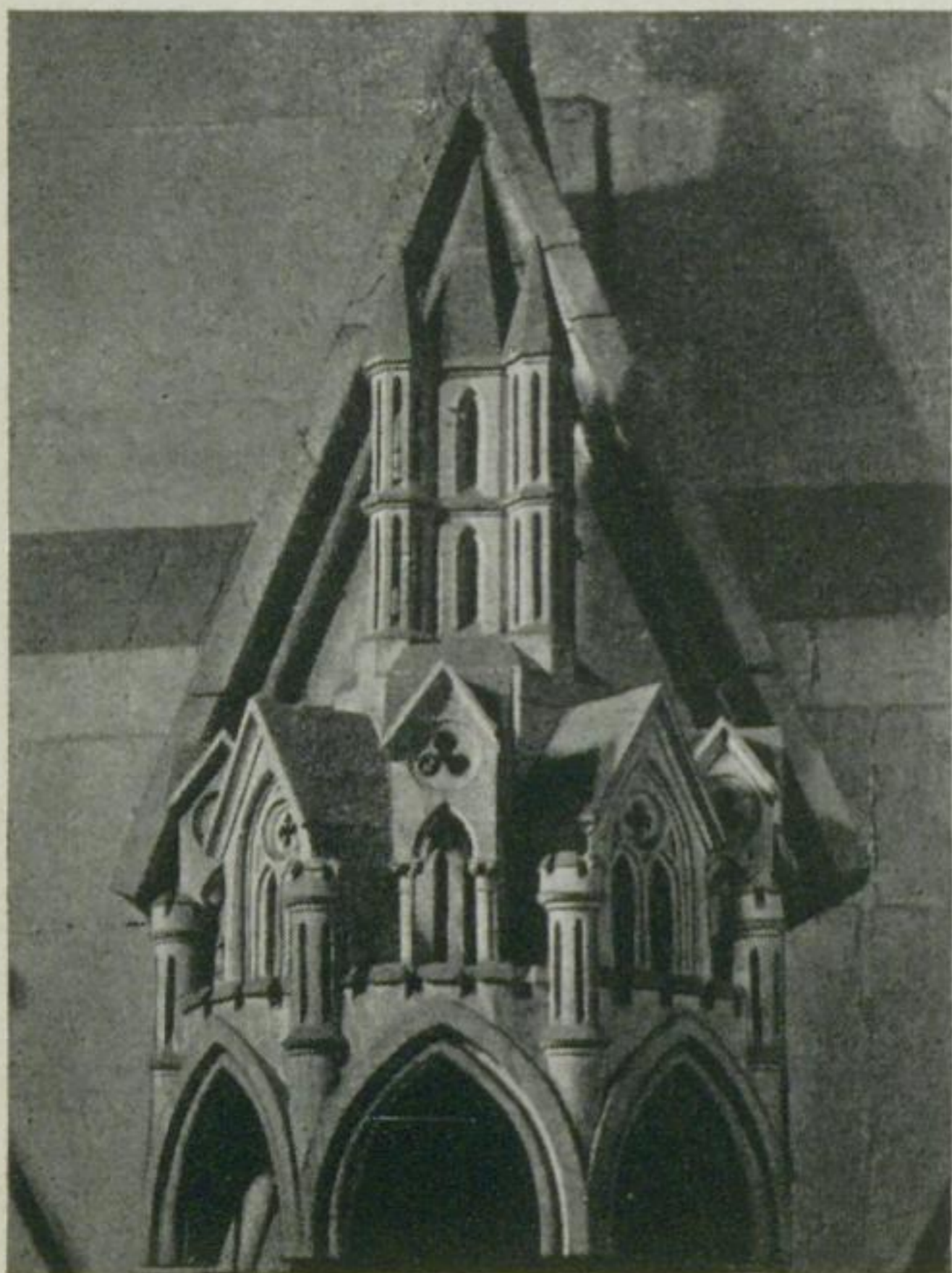


Bild 30. Baldachin mit Mauerzinnen und Turmaufsatz über Gepa

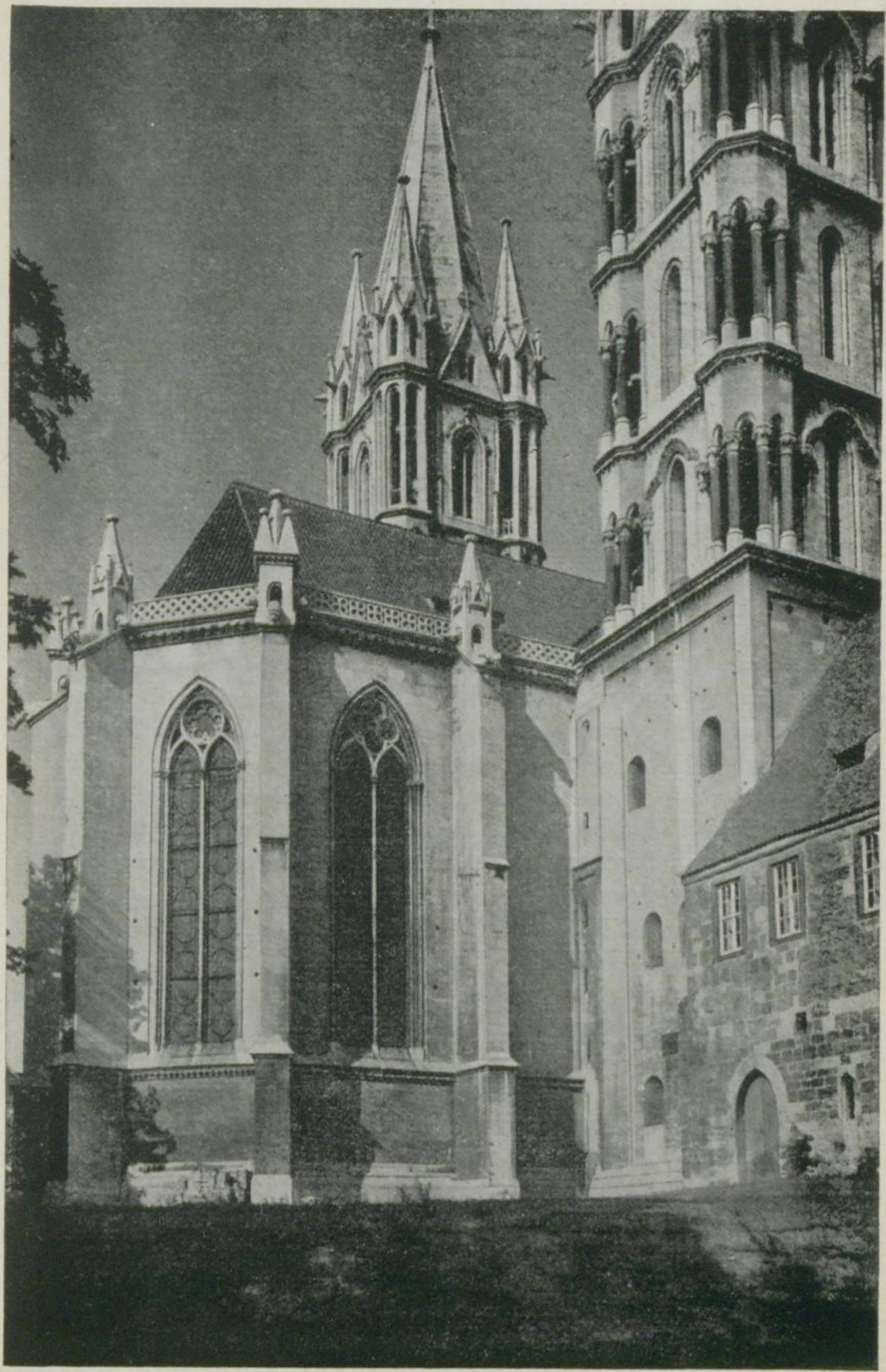
ZUR DEUTUNG DER FIGURENZYKLEN

Die Deutungsunterschiede der Westchorplastik sind nicht nur darin begründet, daß zwischen uns und ihrer Entstehungszeit eine Kluft von 700 Jahren liegt. Was den Stifterzyklus betrifft, kommt hinzu, daß heute das Fehlen eines faßbaren eindeutigen Bezuges immer wieder Anlaß zu neuen Hypothesen gibt. Der starke mimische Ausdruck der Gestalten drängt zu szenischen Auslegungen, während andere Betrachter sich von diesen zu distanzieren suchen. Einmal werden mehr historisch-dynastische, gesellschaftlich-politische Interpretationen, andermal überwiegend religiöse Deutungen bevorzugt. Dazwischen bewegen sich Erläuterungsversuche zur mittelalterlichen Symbolik im Pflanzenornament, in Baldachinen und Gesten.

August Schmarsow sah in den vier einzelnen Gestalten im Chorhaupt ein Gottesgericht dargestellt: Dietmar, Verräter am Kaiser, müsse gegen Timo kämpfen, Wilhelm sei Unparteiischer, Sizzo der Schiedsrichter (Bild 32). Die übrigen Stifter, so deutete er, seien in der Teilnahme an der hl. Messe begriffen. *Heinrich Bergner* nahm den Ordalgedanken auf, bezog aber die übrigen Stifter als Zeugen in das Gottesgericht mit ein. *Hermann Giesau* vertrat die Meinung, daß eine solche Kampfszene im Chor unmöglich sei; denn sonst hätte der Naumburger Meister an diesem Gottesgericht Stifter beteiligt, die nachweislich zu verschiedenen Zeiten lebten und mit der Sache gar nichts zu tun hatten. Von überaus großer Wirkung waren vor Jahrzehnten *Wilhelm Pinders* Gedanken, der in den Stifterfiguren, losgelöst von übergreifender szenischer Verbindung, „die großen Einzelnen“ und ihre individuellen Wesenszüge schilderte, und der den Naumburger Meister mit dem genialen Menschengestalter Shakespeare verglich. Später betonte *Pinder* das Überwiegen einer schwermütigen Stimmung unter den Stifterfiguren; er deutete dies als Schwanengesang des großen Meisters, der, wie er meinte, den Niedergang der Stauferzeit betrauerte. Der Statuenzyklus wird erklärt als eine

„Darstellung des Adels um seiner selbst willen“. *Walter Schlesinger* schloß sich als Historiker dieser Auffassung an, drängte aber die Vermutung zurück, daß die Stiftergalerie einem Ahnentempel des Bischofs Dietrich (des Nachfolgers des Bischofs Engelhard) vergleichbar sei, der in den Stiftern sein Geschlecht zu verherrlichen suchte. Er begründet vielmehr die Erwägung *Giesaus*, daß mit der Verleiblichung der beträchtlichen Anzahl der „*primi fundatores*“ das Naumburger Hochstift seine vom Zeitzer Kollegiatstift angefochtenen Kathedralrechte nachdrücklichst demonstrieren wollte.

Den bildhauerischen Gestaltungswillen zur Chorganzheit machte *Herbert Küas* geltend. In seinem Buch über die Naumburger Werkstatt rückte er zunächst den grundlegenden Gedanken in den Vordergrund, daß der Westchor des Naumburger Domes für den Totenkult bestimmt gewesen sein müsse. Die dadurch angeregte Bearbeitung der Urkunde von 1249 durch *Walter Stach* unterstrich den Anteil der „Gebetsverbrüderung“ am Dombau, und *Küas* konnte anschließend in Vorträgen auf das von ihm entdeckte Motiv der Stifterwandteppiche als Vorstufe zu plastischen Stifterzyklen hinweisen. Nachdrücklich betonte *Küas*, daß darüber hinaus Lettner, Stifterzyklus und Glasfenster ursprünglich nur Glieder eines nach Inhalt und Form einheitlichen Programmes gewesen sind. Außerdem glaubt er, daß der Totenchor Anlaß bot, in der Zeit der Kreuzzüge die Sehnsucht damals lebender Christen zu verwirklichen, selbst am Grabe des Herrn zu verweilen; in den Urplan zum Chor sei das Motiv einer Heilig-Grab-Kapelle eingewoben gewesen. In Dietmar, dem Kämpfenden (Bild 26), und in Timo (Bild 29) sieht *Küas* Änderungen des ersten Vorhabens; ebenso darin, daß das trauernd ins Chorpolygon gerichtete Antlitz der Regelindis abgetrennt und in ein lächelnd ins Chorjoch blickendes (Bild 24) verwandelt worden wäre. Die ursprüngliche Stifterrunde sei dem Wesen des einzelnen gemäß schmerzerfüllt dargestellt in der uralten Totenklage, wie sie Wolfram von Eschenbach in die Dichtung



einführte, da in seinem Parzival selbst Ritter sich im Abschied vom erschlagenen Ither ihrer Tränen nicht schämten. Nach dem Leidensweg und der Kreuzigung am Lettner habe im Chorhaupt der Katafalk mit dem aufgebahrten Christus in der Todesruhe stehen sollen! Im leidenschaftlichen Vergegenwärtigungsdrang sei so im Westchor eine Beweinung Christi durch die Stifter geplant gewesen, in die sich auch der gegenwärtige Mensch als Teilnehmer an den Totenoffizien im Chor einbezogen fühlte. Wie damals an deutschen Portalen und in Wandmalereien von Chören die Christusgestalt Mittelpunkt und wirkliches Blickziel der Umstehenden war — so nun hier in der irdischen Daseins-ebene des Totenchores der tote Heiland. Zu jener Zeit der Hingabe ans Passionserlebnis verbreitete sich der noch heute geübte kirchliche Brauch der Aufbahrung des am Kreuze verschiedenen Erlösers vom Karfreitag bis in die Osternacht — nur daß im Naumburger Westchor noch während der Arbeit der Abschluß des Passionszyklus preisgegeben worden wäre, der für die Dauer bestimmt war, indes das Ostern in den Glasfenstern durch die Verkünder des neuen Evangeliums aufstrahlt. Vom mittelalterlich-katholischen Geistesleben aus strebte *Peter Metz*, den Zusammenhang der drei Zyklen im Westchor besonders mit Hilfe der Liturgie zu erforschen. Der ganze Chor stehe, wie es schon die Umschrift des großen Vierpasses mit den von Marterwerkzeugen umgebenen Christus am Lettner zeige, im Zeichen des Gerichtes, das repräsentiert werde in den Glasfenstern durch die zwölf Apostel. In Erwartung des Gerichtes bezöge sich die Fürbitte der Betenden im Chor auf die Stifter, die teils dem Altar zugewandt, teils, wie es *Schmarsow* vermutete, in ein Gottesgericht verwickelt seien. *Alfred Stange* und *Albert Fries* lehnen dagegen jeglichen szenischen Bezug der Stifterfiguren ab; sie sehen in den Westchorzyklen die „Communio Sanctorum“, die Stifter in ihr als Teilnehmer am irdischen Gottesdienst, als Mitopfernde und Mitbetende. Sie wären versammelt zum Lobpreis des Herrn — als die „Armen Seelen“ im Totenoffizium mit den Lebenden in der Bitte um

Gnade vereinigt. Bischof Dietrich erweise sich damit als Schöpfer des Chores und als Vertreter Bernhardinischer Frömmigkeit, der Naumburger Meister als sein getreuer Interpret. Jahrzehntealt und immer wieder vorgetragen sind Vermutungen, die zuerst *Ernst Lippelt* aussprach. Am Westlettner greift einer der Jünger aus einer Speiseschüssel des Abendmahls tisches einen Fisch heraus (Bild 13); *Lippelt* deutete dies als Abendmahlsritus der Waldenser, einer religiösen Laienbewegung, die sich von Frankreich aus im 12. Jh. verbreitete, sich unmittelbar auf die Bibel berief und ein apostolischer Lehre gemäßes Leben predigte und anstrebte, die aber dann blutig verfolgt wurde. Auch die „*crux immissa*“ am Lettner, das dreiarmige Kreuz (Bild 17), zeuge davon — also ein revolutionäres Schöpfen aus vorprotestantischen Zeitströmungen. *Paulus Hinz* baute diese Annahme in Verbindung mit dem von *Metz* herausgehobenen Gerichtsmotiv weiter aus. Vor dem Christuskreuz sieht er die Stifter tragen an schwerer Daseinschuld, sieht er das Jüngste Gericht, die Sühne, die Begnadigung. In seinem Werk über die Plastik der Fassade der Abteikirche von St. Gilles weist *Richard Hamann* auf die Möglichkeit hin, daß der Naumburger Meister sich zu den Anschauungen der Waldenser hingezogen fühlte und ihren Versammlungen beiwohnte.

Zur Fülle der kunst- und religionsgeschichtlichen Forschungen und Hypothesen kommt noch der Anteil der Fotografen hinzu, die durch *v. Flottwell*, die Brüder *Walter* und *Fritz Hege*, *Erich Kirsten* und andere allein oder in Werkgemeinschaften mit Kunsthistorikern das Kunstwerk nachgestalteten. Möge sich der Leser und Bildbetrachter dadurch veranlaßt fühlen, den Zusammenklang von Architektur, Ornamentik und Bildwerk im Naumburger Dom selbst zu erleben.

Herbert Küas

V/

L I T E R A T U R

Schmarsow, A.: Die Bildwerke des Naumburger Domes. Fotografien von A. v. Flottwell. Magdeburg 1892

Bergner, H.: Stadt Naumburg (Dom). Beschreibende Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler, Provinz Sachsen, Heft XXIV. Halle 1903. — Naumburg und Merseburg. Berühmte Kunststätten Band 47. Leipzig 1909

Pinder, W.: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Fotografien von Walter Hege. 1. Auflage Berlin 1924

Giesau, H.: Der Dom zu Naumburg. Deutsche Bauten 9. Band. Burg bei Magdeburg 1927

Küas, H.: Die Naumburger Werkstatt. Fotografien von Erich Kirsten in Werkgemeinschaft mit H. Küas. Berlin 1937. — Die Meisterwerke im Naumburger Dom. Leipzig 1938

Lippelt, E.: Das Geheimnis des Naumburger Meisters. Ztschr. f. deutsche Geisteswissenschaft I. Jena 1938

Beenken, H.: Der Meister von Naumburg. Berlin 1939

Jahn, J.: Schmuckformen des Naumburger Doms. Fotografien von Erich Kirsten (in Werkgemeinschaft mit H. Küas). Leipzig 1944

Metz, P.: Der Stifterchor des Naumburger Doms. Leipzig 1947

Hinz, P.: Der Naumburger Meister — ein protestantischer Mensch des 13. Jahrhunderts. Berlin 1952

Schlesinger, W.: Meißner Dom und Naumburger Westchor, ihre Bildwerke in geschichtlicher Betrachtung. Münster und Köln 1952

Stange, A., und Fries, A.: Idee und Gestalt des Naumburger Westchores. Trierer Theologische Studien Band VI. Trier 1955

Hütt, W., und Kollektiv: Der Naumburger Dom. Fotografien von Fritz Hege in Werkgemeinschaft mit H. L. Nickel. Dresden 1956. Mit ausführlichem Literaturverzeichnis

DAS CHRISTLICHE DENKMAL · HEFT 28/29

Herausgegeben von Fritz Löffler

ABBILDUNGSNACHWEIS

Erich Kirsten, H. Küas: Bild 11–16, 18, 20–30 / Erich Kirsten, J. Jahn: Bild 3–6, 10 / Deutsche Fotothek Dresden: Titelbild und Bild 2, 8, 9, 17, 19, 31 / Fritz Hege: Bild 7

16.–25. Tausend 1963 . Alle Rechte vorbehalten . Union Verlag (VOB) Berlin . Lizenz-Nr. 18/395/1248/63 . Satz und Druck: Buchdruckerei Willy Kolbe . Buchbinderische Verarbeitung: H. Sperling . Klischeeherstellung: H. F. Jütte (VOB) . Lackierarbeiten: Gebrüder Oelsner, sämtlich in Leipzig

38. 8° 882

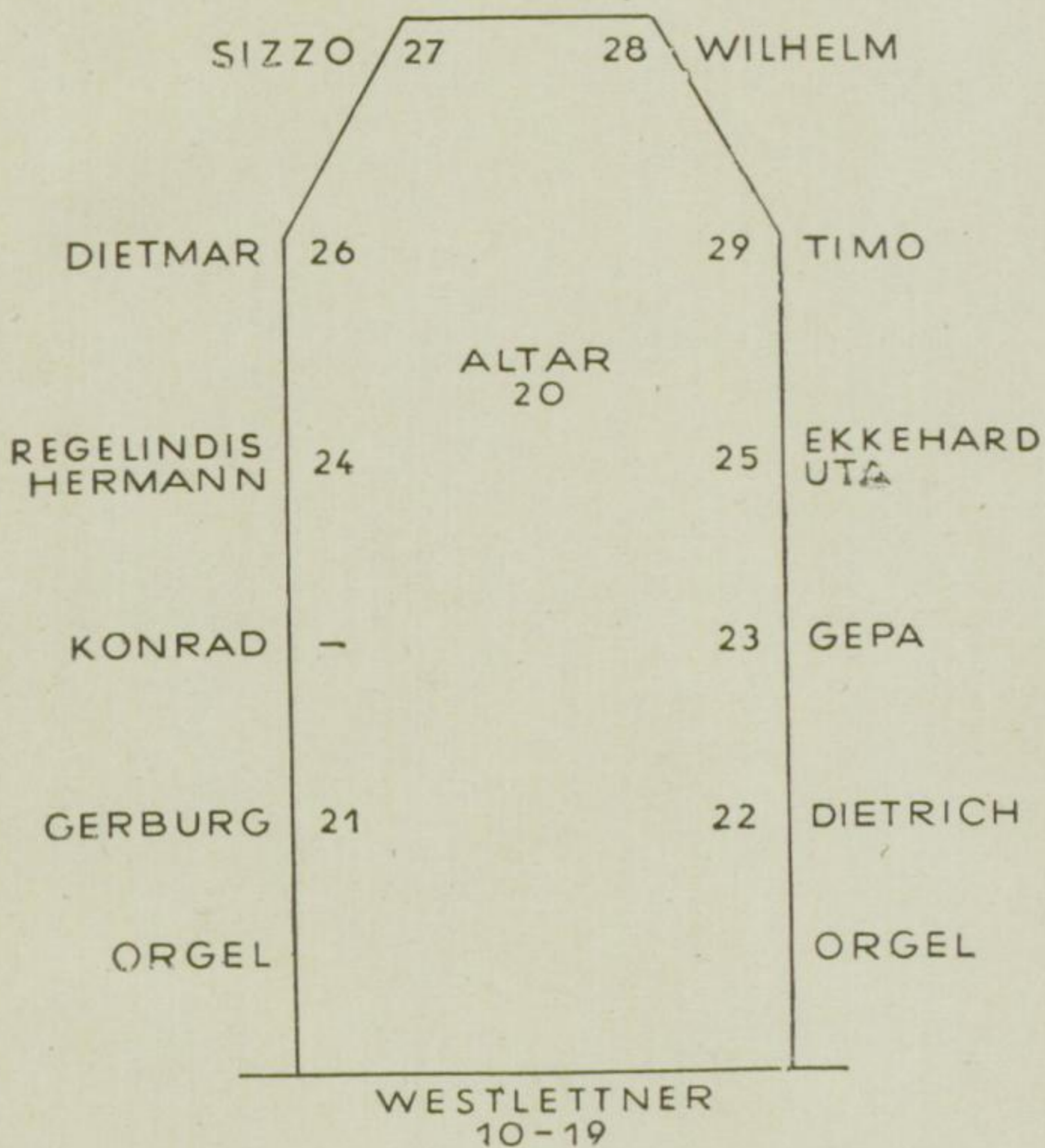


Bild 32. Standort der Stifterstatuen im Westchor
(Die Ziffern verweisen auf die Bilder)



DAS CHRISTLICHE DENKMAL
HEFT 28/29

Hinweise

1958: Z. 8° 10395, H. 28/29

| | |
|------------------------|-----------|
| Signatur 38. 8° 882 | Stok 6 |
|------------------------|-----------|

RS

Bub

30

AK

slm

Titelaufn.

AKB

[Handwritten signature]

FK

7 Baukunst, Ku

Bio K

Bild K

SWK

Dom in Nürnberg

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

III/9/280 Jd-G 80/61

SLUB DRESDEN



3 2853244

