

SLUB Dresden

zell1

1830

17a

0004

044

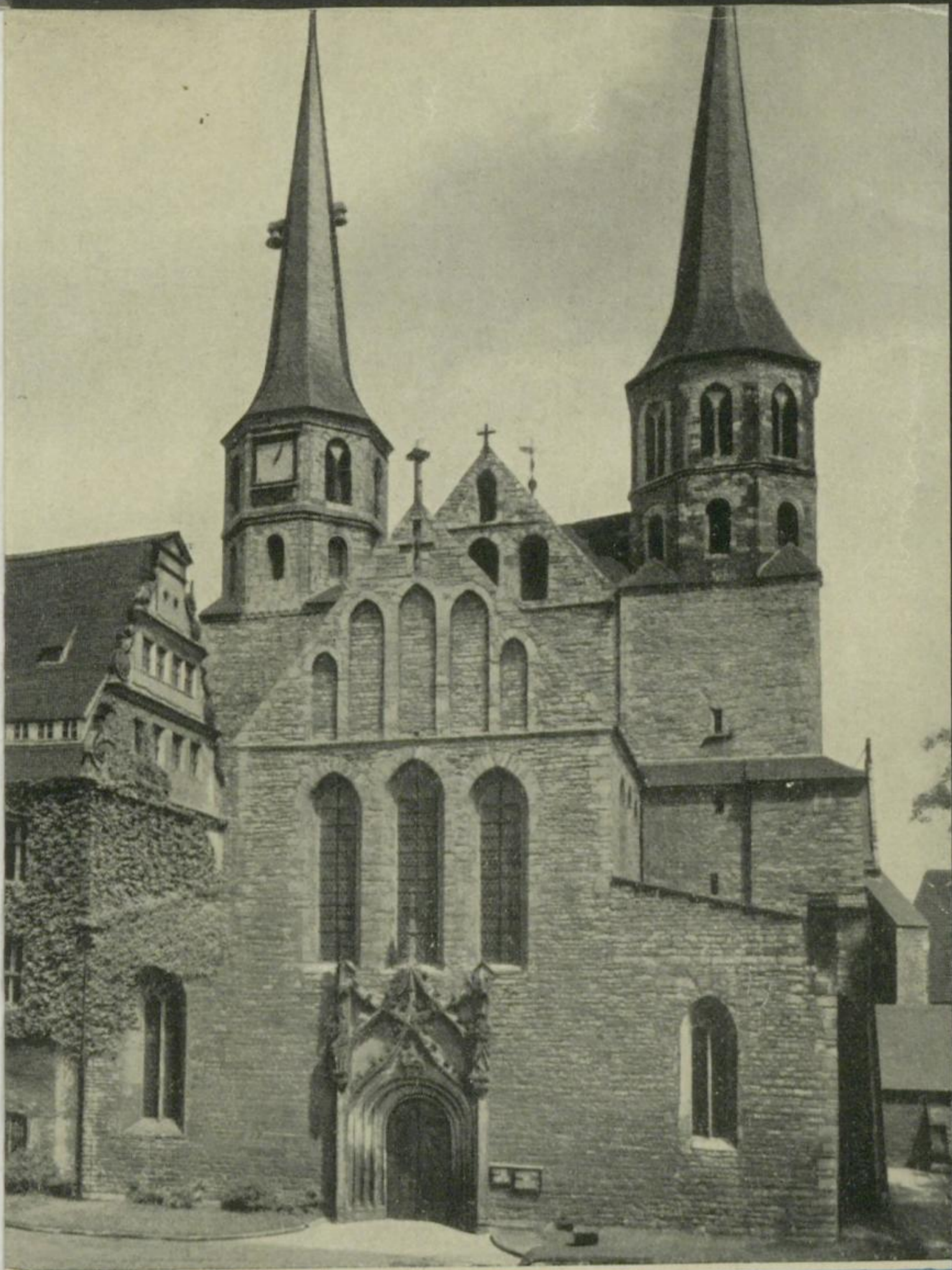
00 1

m055

MAG

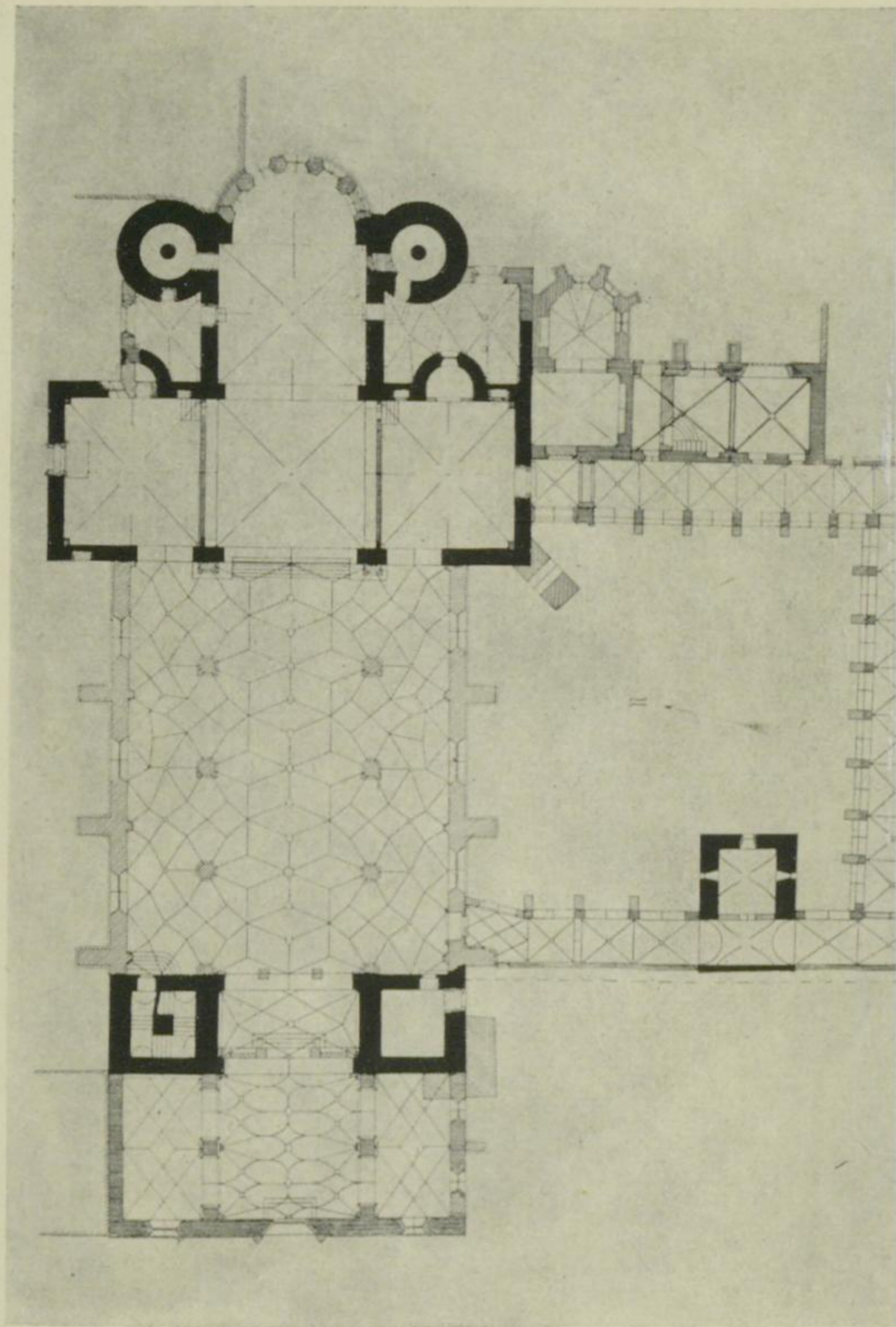
700 1 / MOSS / MAG / NM

1890 17a 0004 044 00 1



DER DOM ZU MERSEBURG

XVIIa
11



Der Grundriß des Domes

Titelbild: Ansicht des Domes von Westen

DER DOM ZU MERSEBURG

Die wandernden Dichter der deutschen Romantik haben mit sehnsüchtiger Schwärmerei die Burgen des Saaletales besungen, die Burgen Saaleck und Rudelsburg, den Hohen Schwarm und den Giebichenstein. Eine der landschaftlich schönstgelegenen — die Dornburg — hat Goethe immer wieder angezogen. Die Namen vieler Dörfer und Städte, an denen die Saale vorbeifließt, enden auf -burg. Hier zog sich einstmals eine befestigte Grenze entlang, umwehrte Orte entstanden auf hohen Hügeln, die dem deutschen Kaiser untertan waren. Der Gang der Geschichte hat sie in Trümmer verwandelt, hat sie unter neuen Bauten verschwinden lassen, hat sie zu Sehenswürdigkeiten gemacht, die heute der Anschauung des Vergangenen und der historischen Lehre dienen.

Pfalz und Bistum Merseburg

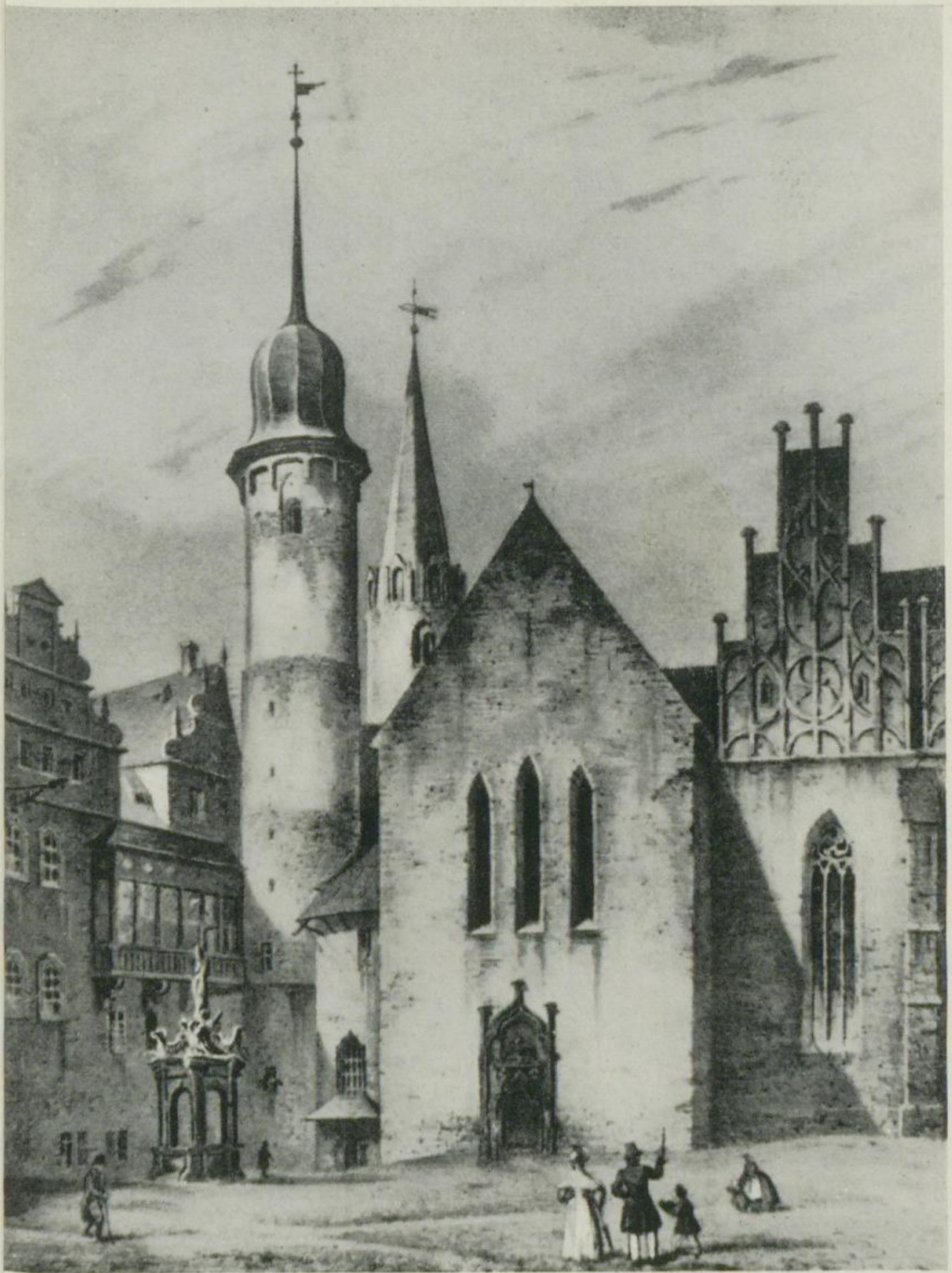
Das Nachdenken über die Wege und Irrwege der deutschen Geschichte ebenso wie die Freude an schönen, ehrwürdigen und geheimnisvollen Formen weckt auch der bereits zu karolingischer Zeit „Mersibure“ genannte Ort, der heute in der Stadt Merseburg aufgegangen ist. Dem Chronisten des 16. Jahrhunderts stellte sich als dessen landschaftliche und architektonische Krone ein vieltürmiger Gebäudekomplex dar, auf einer Erhebung am Rande des Saale-Flusses gelagert und von den Häusern der Bürger begleitet. Mächtige Giebel wenden sich nach Süden hinüber, hinter ihnen ragen gedrungene und stämmige, schlanke und hochfahrende Turmspitzen auf: Der Domhügel, der Schloßhügel, das Wahrzeichen und zugleich das älteste Gebiet der Stadt.

Zu gewaltiger Bedeutung stieg das Anwesen Merseburg im Zusammenhang mit der deutschen Ostpolitik empor, zu jener

Zeit, da Kaiser Heinrich I. die Ufer der Elbe und Saale mit Burgen bewehrte, die sich gegen die Völker im Osten der germanischen Stämme, gegen Sorben und Wenden, richteten. Die handels- und militärtechnisch günstige Lage des Burghügels — zur Saale hin fällt er steil ab, die West- und Südseite sicherten Bäche und Sümpfe — hatte freilich schon in früheren Jahrhunderten zur Entstehung eines befestigten Ortes geführt. Handelsstraßen aus allen Himmelsrichtungen überquerten bei Merseburg die Furt. Unter dem Schutze der Burg tauschten die Kaufleute Getreide und Flachs, Pferde, Felle und Salz gegen auswärtige Waren. Das Hersfelder Zehntregister aus dem 8. Jahrhundert führt den Ort bereits auf, ja, im 10. Jahrhundert ist sogar von einem „antiquum opus Romanorum“, von einem alten Römerort, einer von Wällen geschützten Fluchtburg, die Rede.

Als Besitzer des Ortes während der karolingischen Epoche wird ein Burggrafengeschlecht genannt, das in der späteren Vorstadt Altenburg saß. Mit ihm verband sich Heinrich I. verwandtschaftlich — er heiratete die Tochter Hatheburg des Herzogs Erwin von Merseburg —, als er Burg und Ansiedlung in den Rang einer von Mauern umgebenen königlichen Pfalz erhob, als er hier einen gewaltigen Pallas errichtete und eine Kirche zu Ehren Johannes des Täufers, des Missionsheiligen der deutschen Ostpolitik, baute. Im Jahre 930 wurde die Kirche geweiht, sie ist jedoch ebensowenig erhalten wie ihre — zu karolingischer Zeit bereits bestehende — Vorgängerin.

Die Missionierung vollendete damals die militärische Unterwerfung der Nachbarvölker, Missionszentren entstanden überall an der deutsch-slawischen Grenze. Otto I., der Sohn Heinrichs I., gründete die Bistümer Zeitz und Meißen, Magdeburg, Havelberg und Brandenburg, nach der Schlacht auf dem Lechfelde auch das Bistum Merseburg, und er weihte es Laurentius, dem Heiligen jenes Schlachttages aus dem Jahre 955. Die Bischöfe erhielten als Reichsfürsten die volle Verfügungsgewalt über die ihnen übergebenen Gebiete. Die institutionell einzig-



Die Nordseite des Domes (Lithographie 1836)



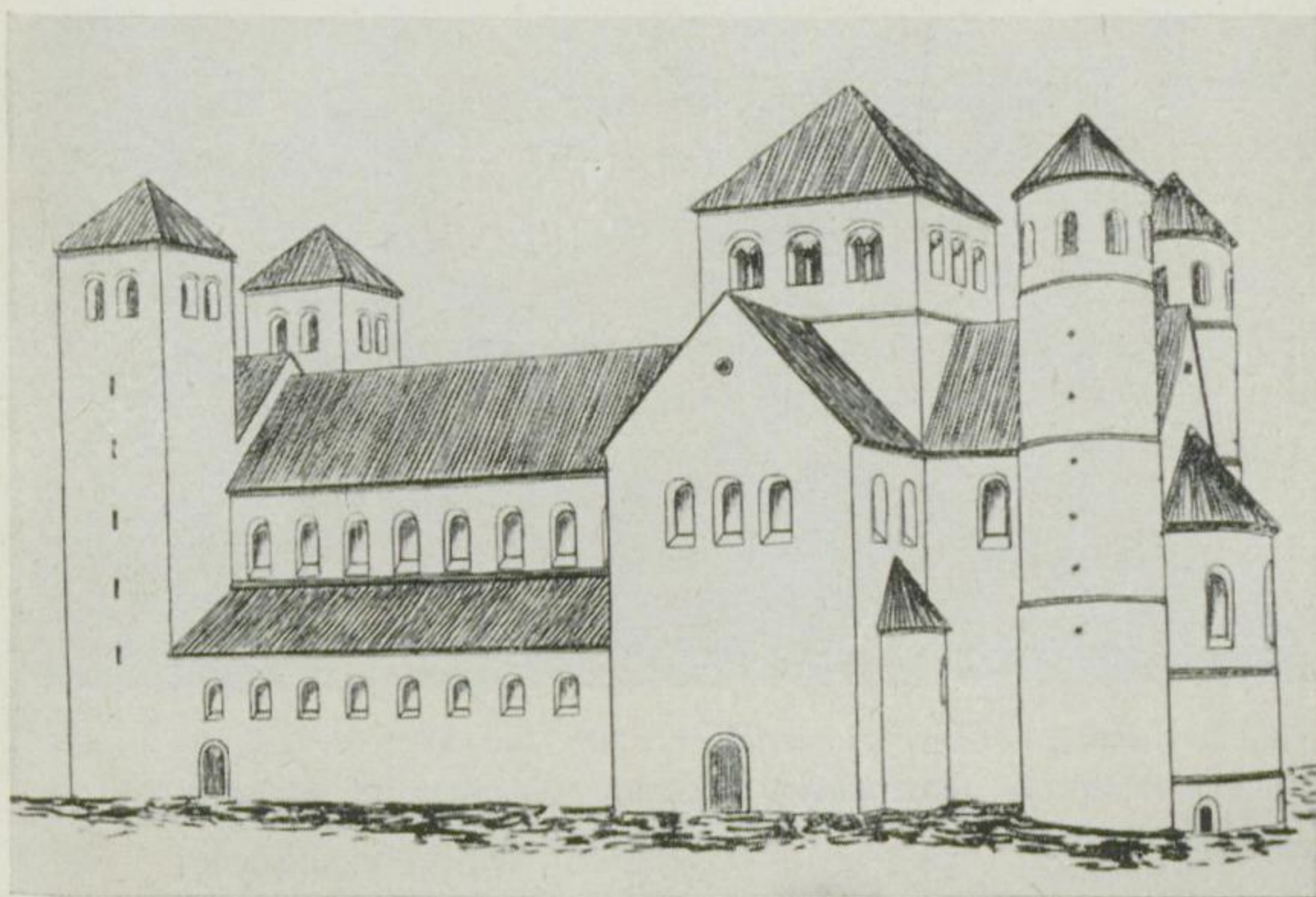
Dom und Schloß Merseburg von Osten

artig durchgegliederte Kirche ermöglichte auch den verwal-
tungsmäßigen Aufbau des deutschen Reiches. Zu dieser Zeit
trugen die Bischöfe die Macht des Kaisers. 962 hatte der Papst
die Stiftung des Bistums Merseburg bestätigt, 980 erhält der
Merseburger Bischof die Stadt mit „Juden und Kaufleuten“,
1004 mit Zoll- und Münzrecht vom Kaiser verliehen, also
jenen Bereich, der sich südlich und südwestlich des Burgbezir-
kes erstreckte.

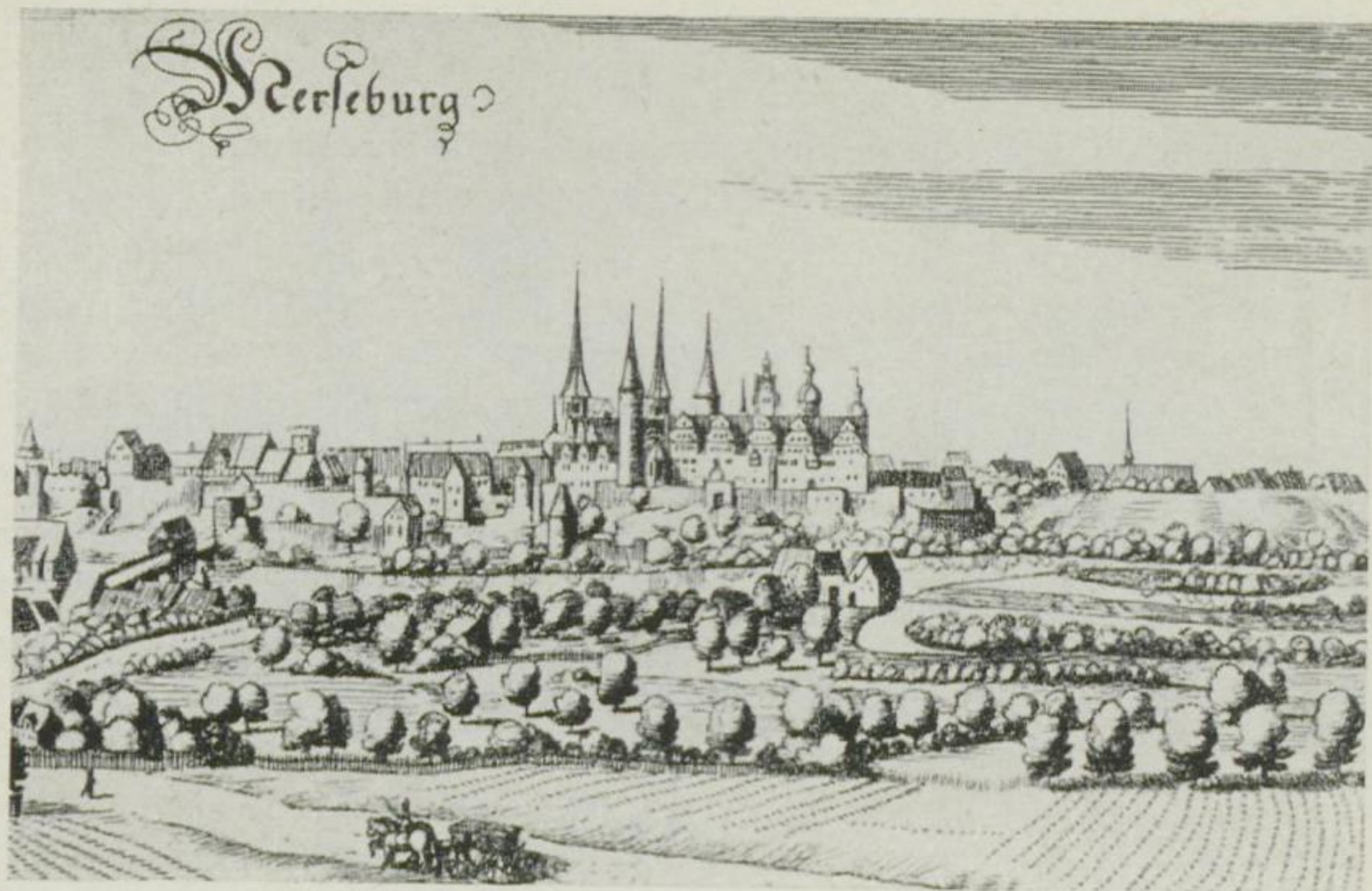
Der ottonische Dom

Den ersten Merseburger Bischof — namens Boso — hatte man
im Jahre 970 noch vor dem Hochaltar der Johanniskirche
begraben. Aber bereits die nächste Generation legte die Fun-
damente zu einer gewaltigen Bischofskirche, zu einem Bau,
der dem neuen Rang des Bistums und seiner Verwalter sicht-
bar Ausdruck verleihen sollte. Jetzt entstand ein Dom, der
seinen Geschwistern in Magdeburg und Hildesheim, in Mün-

ster und Mainz, Regensburg, Augsburg und Straßburg, in Worms und Bamberg an Größe und Würde nicht nachstand. Die Menschen des 11. Jahrhunderts sahen auf dem Domhügel fünf gewaltige Türme aufragen, zwei rechteckige an der Westfront des Baues, und an der Ostseite zwei Rundtürme, die wie riesige Säulen standen, unverjüngt und unverändert bis zu den flachen Zeltdächern. Schwer lastete der Vierungsturm über der Durchdringungsstelle von Langhaus und Querhaus, dem kultisch wichtigsten Ort des Gebäudes. Das Vierungsquadrat bestimmte als Maß die Querhausflügel und das Joch des Chores. Nach der Saale hinunter und über die Stadt hinweg blickte mit kleinen Fenstern die östliche Hauptapsis, ihr entsprach eine Apsis zwischen den westlichen Türmen. Kleinere Apsiden stellten sich an die Querschiffwände im Osten. Dieser Ostteil türmte sich zu einer Baugruppe von imponierender Wucht empor! Hier gipfelte das liturgische Geschehen, während die Apsis im Westen dem Kaiser diente, wenn er an den



Rekonstruktion des Ottonischen Domes, nach Haesler

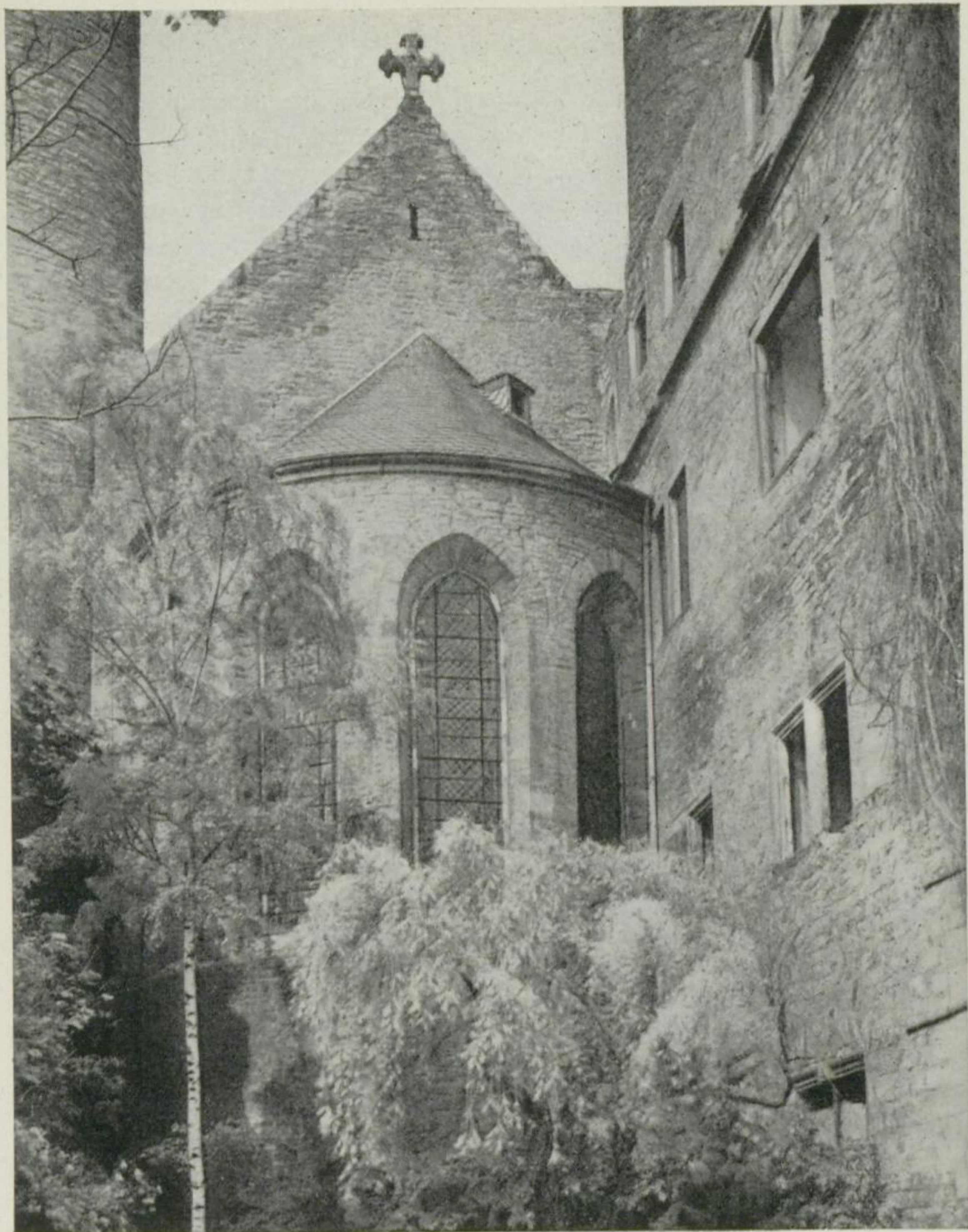


Merseburg um 1650 (Stich von M. Merian)

Gottesdiensten teilnahm. Auf einer Empore in der Westapsis erschien er im vollen Glanze seiner Majestät, allen sichtbar über die Gemeinde erhoben.

An die Stelle der Kaiserpfalz ist eines der schönsten Renaissanceschlösser Deutschlands getreten. Wer die Überreste des ottonischen Domes heute aufsuchen will, wird das Schloßtor durchschreiten, wird sich an dem weiten Schloßhof erfreuen, wo überall der Efeu Fenster und schmuckreiche Portale und Figuren an den Wänden bedrängt und bis unter die Giebel hinaufsteigt, die mit kleinen Türmchen und schweren Voluten breit auf den Dächern lasten. Schmale, steile Stufengiebel am jetzigen Langhaus sind von unruhig flackerndem Ornament überzogen.

Inmitten dieser malerischen Fülle und Vielteiligkeit, die im frühen 16. Jahrhundert entstand, erscheinen die beiden recht-



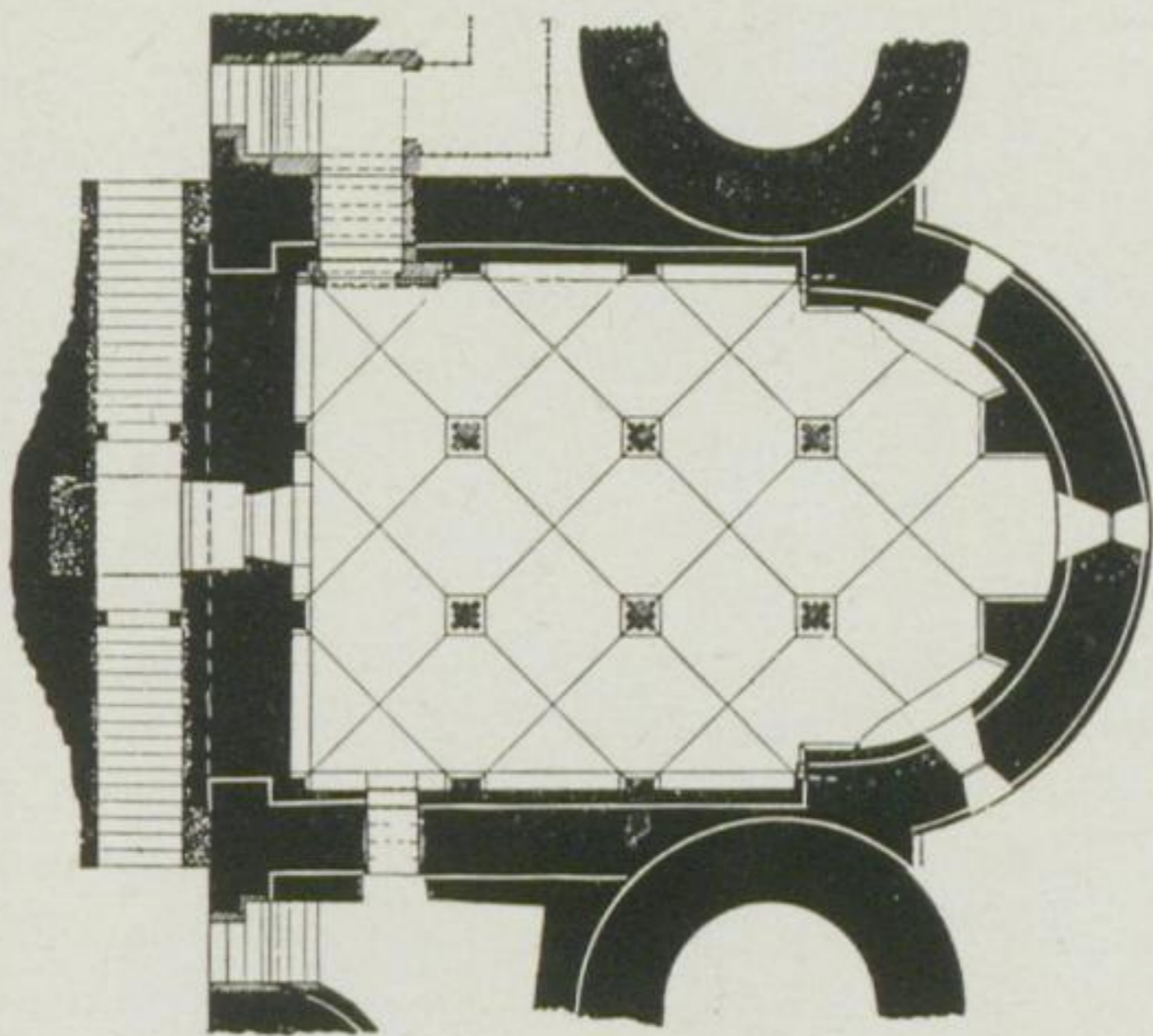
Die Hauptapsis des Domes von Osten

eckigen Türme der Westpartie, ragen die Rundtürme des Chores auf, mit Mauerwerk, dessen Oberfläche in langen Jahrhunderten verwitterte und dessen unregelmäßig behauene Quader und Bruchsteine nur winzige Lichtöffnungen freigeben. Wer sich durch Türen, Höfe und Gärtchen hindurchzufinden weiß, der erreicht schließlich die Hauptapsis des alten Chores, die, hinter Birken und Weiden verborgen und vom Schloßbau angeschnitten, heute in einem stillen Winkel des Domhügels liegt. In die eindrucksvolle Hoheitsform der Rundnische — sie wölbt sich zwischen den beiden östlichen Rundtürmen hervor — brach das lichthungrige 13. Jahrhundert die hohen, spitzbogig geschlossenen Fenster ein. Der alte Bau war dunkler als der jetzige.

Die Krypta des ottonischen Domes

Den kostbarsten Zeugen der ottonischen Bischofskirche aber birgt das Innere des Domes. Aus der weiten, hohen, lichten Halle mit dem spielerischen Rippengewirr der spätgotischen Netzgewölbe steigen wir auf breiten Treppen hinunter ins Dunkel, es öffnet sich ein Raum von ernster Würde und gesammelter Kraft: die Krypta. Den rechteckigen Raum beschließt im Osten die Substruktion der über der Erde stehenden Hauptapsis. In die gewaltig gespannte Rundnische sind drei schmale Fensterchen eingesetzt, die draußen knapp über dem Erdboden erscheinen und ein dämmeriges Licht entstehen lassen.

Welchen Aufgaben die hier vollzogenen Gottesdienste dienten, wissen wir nicht mehr, aber eines dürfen wir mit Bestimmtheit sagen: Die Menschen des 11. Jahrhunderts erlebten die Krypta im flackernden Kerzenlicht, das den Stein mit geheimnisvollen Reflexen belebte. Dieses weiche, konturenverhüllende Licht entzog dem Stein den Eindruck des Harten und Schweren, zehrte die Festigkeit und Bestimmtheit des Räum-



Grundriß der Krypta

lichen auf. Unter dem nüchtern bloßlegenden elektrischen Licht, das heute den Raum erhellt, wird der andere Grundzug dieses Raumes deutlich: Er ist großzügig und klar komponiert.

Der Baumeister hat sechs freistehende Stützen so in einen quadratischen Raum eingestellt, daß je vier Stützen ein Quadrat beschreiben. Den Raum eines solchen Quadrates überspannte er jedesmal mit einem flachen Kreuzgratgewölbe. Neun quadratische Raumzellen mit diesem schönen straffen Deckenabschluß gliedern den Raum. Von den Freistützen schwingen sich die Gewölbe zu flachen Pfeilern, die, auf einem schmalen bankartigen Sockel stehend, den Wänden der Krypta vorgeblendet sind. Diese Seitenschiffe haben gleiche Größe und Höhe mit dem Mittelschiff. Eine Hallenkrypta hat der anonyme Baumeister geschaffen, die in ihrem streng geometrischen Aufbau dem geheimen Drängen des Zeitalters nach

dem in sich ausgewogenen Zentralbau entgegenkommt, eine reife, vollendete Leistung!

Die Gläubigen stiegen früher auf Treppen nach unten, die heute vermauert hinter der Westwand der Krypta — und unter den Stufen des oberirdischen Chores — liegen. Ein von Süden und ein von Norden kommender Treppenlauf vereinigten sich in einem Podest westlich des kleinen Raumes, den man jetzt vom Hauptraum der Krypta aus betritt. Diese tonnengewölbte Kammer im Westen der Krypta galt ursprünglich als Vorraum, den durchschreiten mußte, wer in die Krypta wollte. Das Portal befand sich also in der Mittelachse des Raumes. Vielleicht wurden in diesem Bereich die Heiligen Maximus und Romanus verehrt, die neben Laurentius und Johannes dem Täufer als Patrone des Domes in den Urkunden erscheinen. Ihre Gebeine hatte Otto I. dem Merseburger Bistum geschenkt, doch wurden sie auffallenderweise nicht im Hochaltar deponiert. Möglicherweise barg eine besondere Reliquienkammer westlich des Kryptenwestportals die Gebeine, an ihr hätten die Prozessionen feierlich vorüberziehen können.

Die eigentliche Größe und Schönheit der Merseburger Krypta aber machen ihre Pfeiler aus. Die über quadratischem Sockel aufsteigenden Stützen spalten sich in rechteckige und runde Energieleiter auf, in Formen, die schwellend nach außen treten oder sich über Stufen gleitend nach innen einziehen. Die Schäfte bilden Höhlungen aus, in die sich Halbsäulen stellen, und diese splintern sich zu Trapezfiguren auf, die den Raum zwischen zwei Ecksäulen füllen. Die Sockel durchdringen sich gegenseitig, die Kapitelle gleichen sich gleitend und biegend der rechteckigen Abakusplatte an. Lichtbehälter entstehen neben Schattenbahnen, überschaubare Flächen wechseln mit dunklen Gründen ab.

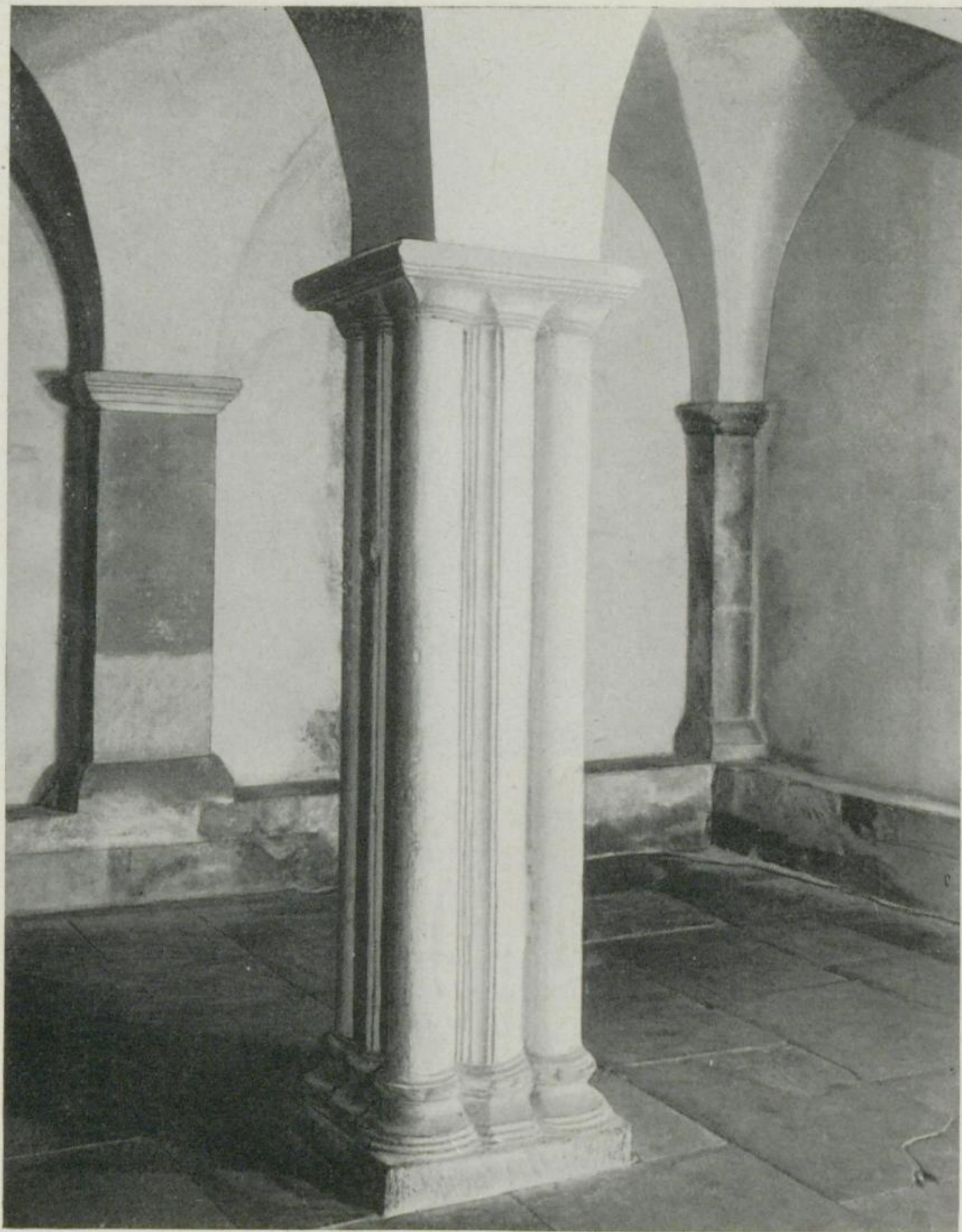
Wenige Jahrzehnte zuvor hatten die Steinmetzen des Bischofs Bernward von Hildesheim in der Michaeliskirche die ersten Würfelkapitelle auf Säulen gesetzt, um die Mitte des 11. Jahrhunderts entsteht in der Krypta des Essener Münsters ein



Das Mittelschiff der Krypta nach Osten

Kämpfer, der dem Merseburger Karnieskämpfer sehr nahekommt. Noch weit entfernt sind die Figuren in Merseburg von der harten Umrißhaftigkeit romanischer Körperformen, gegenüber den Lösungen der karolingischen und frühottonischen Epoche jedoch wird hier eine in völlig neuen Formen schaffende Gestaltungskraft spürbar.

Aus der gleichen Zeit lassen sich keine rechten Vergleichsbeispiele für die Pfeilerschäfte anführen. Die Stützenpaare im Osten und Westen der Krypta erinnern entfernt an die Stützen der Essener Münsterkrypta (1050 geweiht), dort stellen sich Dreiviertelsäulen an die Ecken, flache Kehlen zeichnen den



Kryptenpfeiler

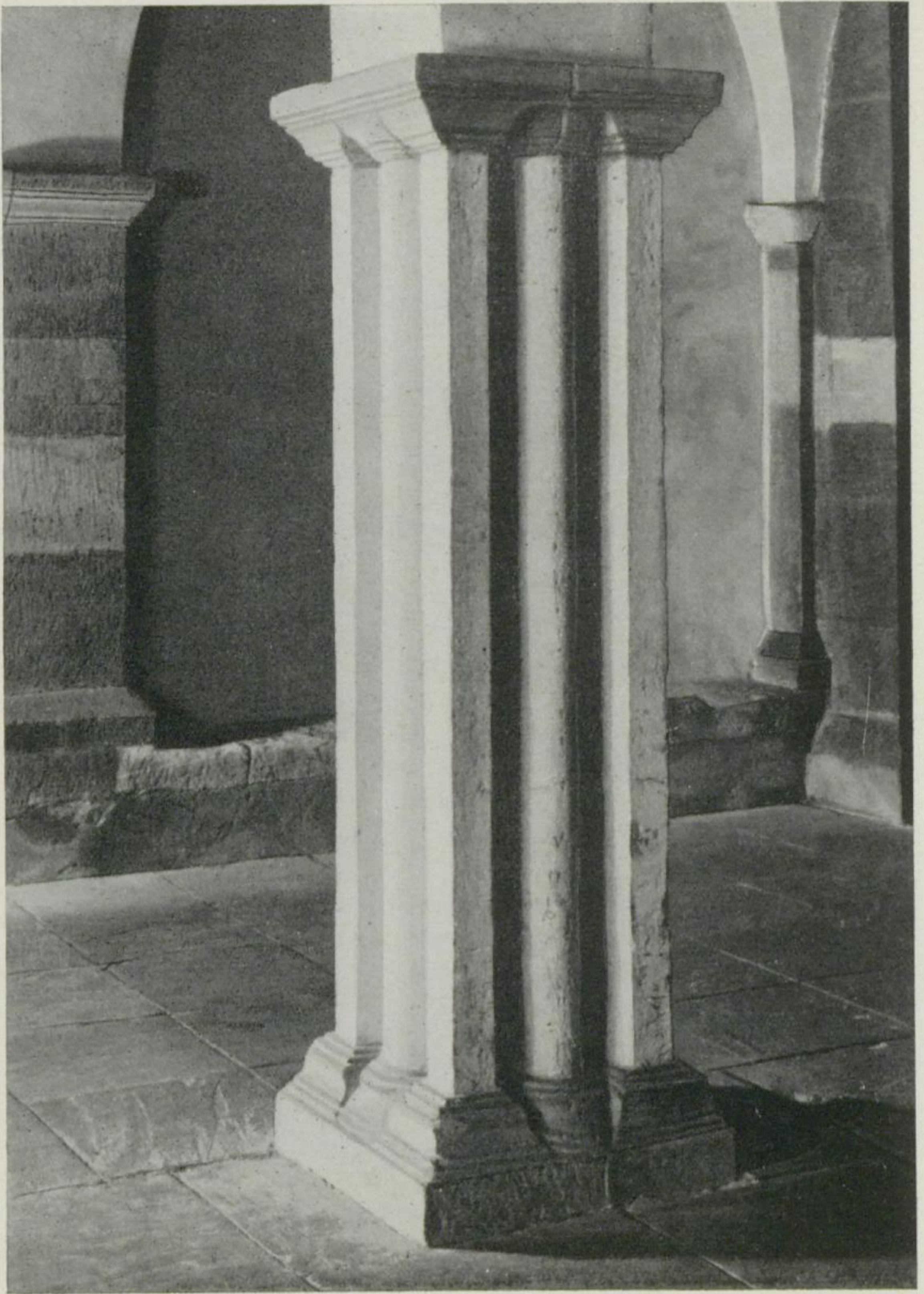
Schaft jedoch nur oberflächlich durch. Für das mittlere Pfeilerpaar dürfen als nächstverwandte Formen nur die um 100 Jahre später entstandenen Vorkirchenpfeiler von Paulinzella genannt werden.

Diese überragende kunsthistorische Bedeutung rückt gleichsam ein Umstand erst ins richtige Licht, den sorgfältige Bauuntersuchung zutage gefördert und Stilkritik bestätigt hat: Die Kryptenstützen sind im Zusammenhang eines Umbaues gegen 1042 entstanden, und zwar durch nachträgliche Bearbeitung der ursprünglichen Pfeiler.

Die Baugeschichte des ottonischen Domes

Die wichtigsten Ereignisse der Baugeschichte, soweit die Urkunden sie überliefern, sind schnell erzählt. Der Bau schritt langsam und vielfach unterbrochen voran. Eine erste Weihe fand bereits 1021 statt, an ihr nahm Kaiser Heinrich II. persönlich teil. Der Neubau mußte Verwüstungen durch feindliche Kräfte hinnehmen, 1033 weihten ihn die Priester ein zweites Mal. Unterdessen fiel das Gewölbe der Hauptapsis, nicht genügend gesichert, in sich zusammen. Es wurde ein zweites Mal aufgebaut, stürzte wieder ein. Da fühlte sich Bischof Hunold „zu Höherem getrieben“. Als er die Apsis zum drittenmal wölben ließ, führte er gleichzeitig mit ihr die Rundtürme auf, die dem gefährdeten Gewölbe nun den notwendigen Halt verließen. Bischof Hunold hatte solche Türme zu Seiten der Hauptapsis wohl am Fuldaer Dom kennengelernt, auch der großartige Dom Ottos I. zu Magdeburg besaß ähnliche Türme. 1042 beendete eine feierliche Gesamtweihe den langwierigen Umbau der Chorpartie, zu diesem Zeitpunkt mögen auch die neuen Pfeiler der Krypta fertig gewesen sein.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts führte Bischof Werner den Vierungsturm auf, gleichzeitig zog er die Vierung zum Chor hinzu, indem er ihr Fußbodenniveau erhöhte und die zum Hochchor führenden Stufen an den Ort verlegte, an dem sie



Kryptenpfeiler

heute noch ihren Dienst verrichten. Der nun gewaltig vergrößerte Chor bot sicherlich der Bruderschaft zwischen Dom und Merseburger Peterskloster, die Bischof Werner gestiftet hatte, einen angemessenen Raum für ihre Feiern. Die aus der Stiftung erwachsende Verpflichtung zu gegenseitigen Besuchen wird die Erweiterung des Domchores zum heutigen Zustand herbeigeführt haben. Dabei wurden auch die alten Kryptentrepfen mitsamt dem Kryptenwestportal verödet.

Bischof Thietmar als Bauherr

Der Grundstein zum Dom wurde im Mai 1015 gelegt, den feierlichen Akt vollzog als Bauherr Thietmar, Bischof von Merseburg, der Autor der berühmten Merseburger Chronik. In der Bischofskapelle — dem nördlichen Querhausflügel — liegt er begraben. Thietmar, der mit seiner als Chronik des Bistums Merseburg begonnenen Darstellung letztlich eine Geschichte der ottonischen Kaiser geschrieben hatte, gehörte zu den Großen des ottonischen Reiches. Er stand in engen Beziehungen zum Kaiserhaus und zu den adligen Geschlechtern des Landes. In der Domschule zu Magdeburg hatte er die ganze Bildung seiner Zeit vermittelt bekommen. Wie sein großer Zeitgenosse und Amtsbruder Bernward, Bischof von Hildesheim, wird auch er die Gestalt des entstehenden Domes festgelegt haben. Auf Thietmar von Merseburg (gest. 1018) werden also wohl die eigentümlichen Bestandteile des Baues zurückgehen: der Westchor, die ausgeschiedene Vierung, das Quadrat als Maßeinheit für Querhausflügel, Chorjoch und Langhaus. Selbst die Seitenschiffe ordnen sich in die mathematischen Verhältnisse ein, indem sie die halbe Breite des Mittelschiffes einnehmen. Thietmar übernimmt also die wesentlichen Züge des Bauplanes, den Bernward in Hildesheim ab 1010 zu verwirklichen unternommen hatte, aber er organisiert den Baukörper im Sinne späterer Lösungen stärker durch.



Blick in den Chor und das nördliche Querhaus

Das Grabmal Rudolfs von Schwaben

An besonders ausgezeichneter Stelle des ottonischen Domes liegt auf steinernem Sockel das bronzene Grabmal Rudolfs von Schwaben. In zartem Flachrelief ist die strenge Gestalt gebildet. So fein sind die Linien der Gewandung, so körperlos ist dieser Körper, daß die Gestalt der tastenden Hand sich entzieht. Dennoch ist das Werk ganz auf die Illusion räumlicher und körperlicher Tiefe eingestellt. Die Füße in den weichen Lederschuhen, wie hängend nach unten gestreckt, deuten einen Raum an, in dem sie stehen. Die parallelen Faltschichten der Dalmatika, die übereinanderliegenden Gewandsäume versuchen, optische Raumwirkung zu geben. Die beweglichen und biegsamen Hände halten Reichsapfel und Lilienszepter, der schmale, bärtige Kopf trägt die Bügelkrone. Starr blicken die Augen, noch faszinierender mag ihr Blick gewesen sein, als sie, wie der Reif der Krone, mit farbigen Steinen ausgelegt waren. Die Gesichtszüge sind weit entfernt von individueller Porträtähnlichkeit, sie verharren im Allgemeinen menschlicher Erscheinung. Bei aller Strenge und

*Die Grabplatte
Rudolfs von Schwaben*



Starrheit der Gestalt erreicht doch der spiegelnde Glanz der Bronze ein weiches Vergleiten der scharfumrissenen Flächen, ein feines Spiel von Hell und Dunkel in einer nur optisch vorhandenen Raumdiefe. Die geschmeidige Eleganz der schlanken Glieder vereint sich mit der majestätischen Haltung zu einem Herrscherbild von echter Monumentalität und Größe.

Dem Gegenkönig Heinrichs IV. war in der Schlacht bei Hohenmölsen — am 1. Oktober 1080 — die rechte Hand, mit der er den Königseid geschworen hatte, abgeschlagen worden, und Bischof Werner von Merseburg, sein Anhänger, hatte die Leiche vor dem Westportal der Krypta beisetzen, die Grabplatte aber in der Vierung des Domes aufstellen lassen.

Der Merseburger Taufstein

Etwa 100 Jahre später — um 1180 — entstand das Taufbecken, das seit 1823 unbenutzt in der Vorhalle des Domes steht. Einstmals war es für die Merseburger Neumarktskirche geschaffen worden. Auch dieses plastische Werk aus einer viel härter und kubischer denkenden Zeit hat mitgeholfen, den kunsthistorischen Ruhm des Domes zu begründen.

Über achteckigem Grundriß erhebt sich das hohe Becken in reicher architektonischer Durchbildung. An Stelle eines Sockels tragen Tierungeheuer und vier Männer, die die Paradiesesflüsse darstellen, das Hauptgeschoß des Beckens. Stark ausladende Profile, mit Pflanzenornamenten bedeckt, beschließen es oben und unten. Die Fläche zwischen den Profilen wird aufgeteilt in hohe, schlanke Rundbogenarkaden, jede Arkade umschließt eine Gestalt, die eine zweite, kleinere auf ihren Schultern trägt. Die Träger sind durch ihre Schriftbänder als Propheten ausgewiesen, die Getragenen stellen die Apostel dar. Es ist hier ein beliebtes Thema des Mittelalters gestaltet worden: Die Verknüpfung des Alten Testaments mit dem Neuen. Bereits Augustin hatte die Heilstatsachen des Christentums



Der Merseburger Taufstein

auf den Alten Bund bezogen. Hier erscheinen die Propheten als die Vertreter des Alten und die Apostel als die des Neuen Testamentes, und die Reliefs erzählten denen, die nicht lesen konnten, die Geschichte von der „concordia veteris et novi testamenti“.

Die Vorhalle des 13. Jh.

Heute legt sich den Westtürmen des Domes eine kleine Basilika vor, ein Raum, dessen hohes Mittelschiff niedrigere Seitenschiffe begleiten. Die Stützen, die jetzt den Innenraum gliedern, standen in gleicher Flucht mit den Stützen des ottonischen Domes, Breite und Höhe, die Proportionen der „Vorhalle“ stimmten mit den Maßen des Hauptraumes überein. Die zwei Gurtbögen aber, die sich zwischen den Türmen ausspannen, waren noch von keiner Orgel zugestellt, sie bildeten wohl ein unauffälliges Sonderjoch aus, zeigten aber keine Trennung der verschiedenen Räume an, zumal sie in ihrer Form völlig den Vierungsbögen entsprachen. Die jetzige „Vorhalle“ sollte das Langhaus des Domes erweitern, als sie aufgeführt wurde, nicht aber einen selbständigen Raum der Sammlung und Einstimmung ermöglichen. Wer durch das Westportal trat, befand sich sofort im Innern der Kirche.

Die hohe Dreifenstergruppe an der Westfront, die künstlerisch bezogen ist auf die Blendgliederung der fünf spitzbogigen Arkaden im Giebel, deutet auf das frühe 13. Jahrhundert als die Entstehungszeit der „Vorhalle“: eine Zeit, in der der Merseburger Dom ganz entscheidend verändert wurde. Bereits gegen 1170 hatten die geschlossenen, quadratischen Untergeschosse der beiden Westtürme zwei neue Achteckgeschosse erhalten, fein und reich gegliedert im Sinne der Spätromanik.

Die westliche Erweiterung des Domlanghauses deutet jedoch nicht nur auf ein Umschlagen ästhetischer Anschauungen: Sie empfing ihre Impulse direkt aus dem geschichtlichen Geschehen der Zeit um 1200. Territoriale Fürstentümer hatten



Westpartie von Sieden

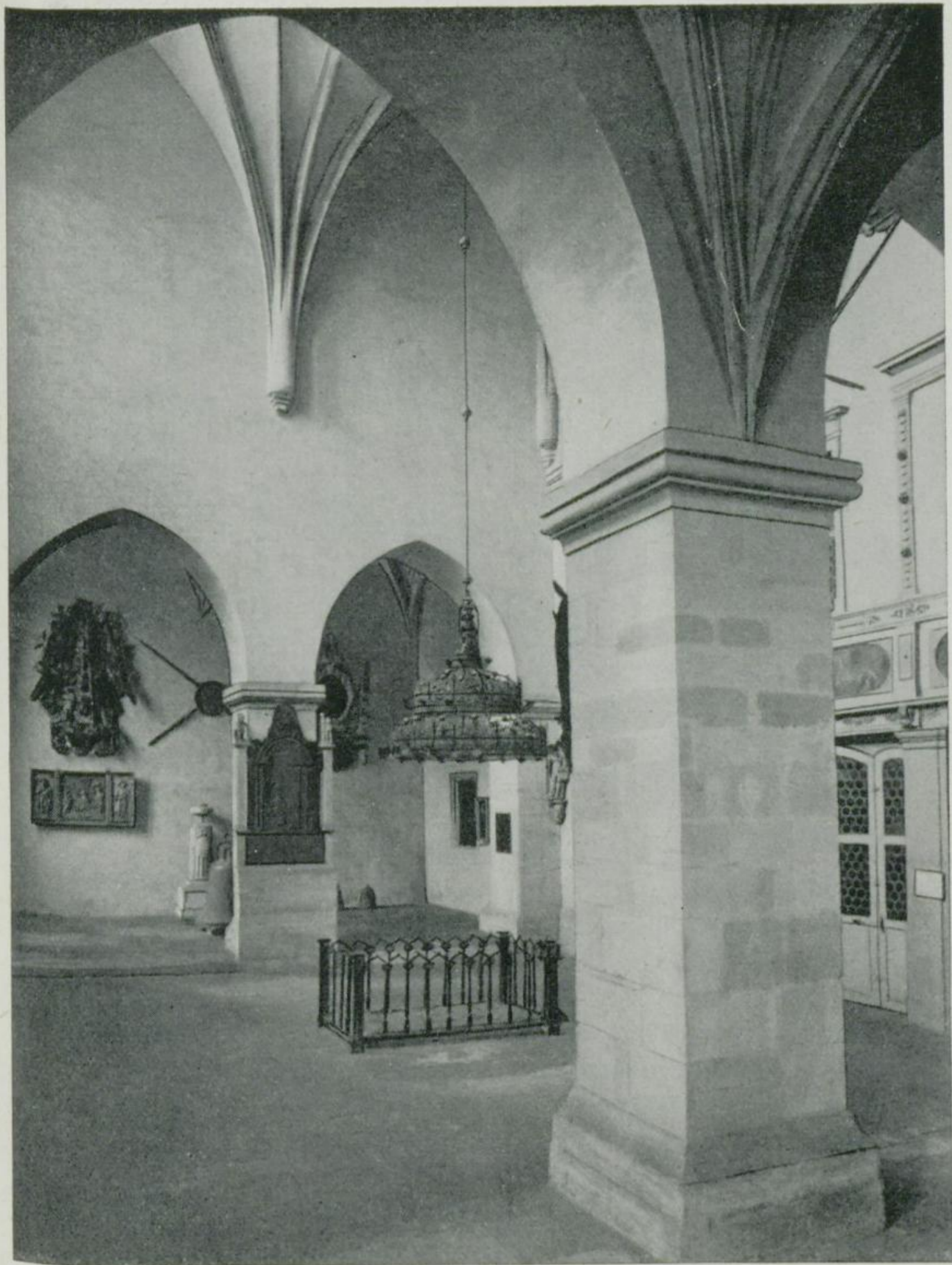
überall die zentrale Gewalt des Kaisers erschüttert, mit Hilfe des städtischen Bürgertums und bestimmter Mönchsorden waren Adel und bischöfliche Stadtherren zu einer neuen Macht gelangt. Was jetzt im Rahmen eines gewaltigen Umbaus des ganzen Domes für alle Zeiten von der Bildfläche verschwindet, ist die Westapsis, der feierliche Repräsentationsort des Kaisers! An die Stelle der unmodern gewordenen Hoheitsform trat der neue Haupteingang, der die Kirche nicht nur entschieden auf die Längsachse orientierte, sondern vor allem Rücksicht nahm auf die Gläubigen, die aus der Stadt zum Gottesdienst kamen: auf die Bürger.

Erst die Gotik des frühen 16. Jahrhunderts mit ihrer Vorliebe für verschlossene Westfronten und Eingänge an den Breitseiten der Kirchen hat die beiden westlichen Sonderjoche des Langhauses beim Neuaufbau der Kirche durch den Einbau einer Orgelempore vom neu entstandenen Gemeinderaum abgetrennt und jene „Vorhalle“ geschaffen, die heute zur Aufbewahrung alter Ausstattungsstücke dient. Die wundervoll ornamentierten Gewölbe im Mittelschiff des Raumes, die denen der Annaberger Annenkirche* stilistisch verwandt sind und in den Seitenschiffen von Parallelrippenfiguren begleitet werden, deuten freilich auf eine liturgische Verwendung des Raumes, den Museumscharakter gewann die Vorhalle erst später.

*) Siehe Christliches Denkmal Heft 7.

Der frühgotische Umbau der Ostpartie

In die Bautätigkeit des frühen 13. Jahrhunderts fällt noch der Umbau der Chorpartie. Die Apsis erhielt ihr viertes — endgültiges — Gewölbe, ebenfalls mit Kreuzgratgewölben wurden Chorjoch, Vierung und Querhausflügel ausgestattet (der ottonische Dom hatte nur flache Decken gekannt). Die drei hohen Spitzbogenfenster in der typischen Gruppenanordnung, die wir schon an der „Vorhalle“ beobachtet hatten, erscheinen auch an der Apsis und am nördlichen und südlichen Quer-



Die westliche Vorhalle nach Nordosten

hausflügel, mindestens von der Höhe der Fenstersohlbänke an setzte also die Umgestaltung des alten Baues ein. Im Innenraum erfaßte sie die Vierungspfeiler von der Höhe der Kämpfer an, den Bogen zwischen Chorjoch und Apsis und die Durchgänge vom Querhaus zu den Seitenschiffen. Alle Gurtbögen erhielten damals die heutige Form des gedrückten Spitzbogens, die tragenden Pfeiler blieben sämtlich erhalten.

Die schriftlichen Zeugnisse freilich berichten nicht ein Wort darüber. Man kann einzig aus den zahlreichen Ablässen der folgenden Zeit auf eine leere Stiftskasse schließen und diese Geldknappheit auf die vorhergegangene lange und kostspielige Bautätigkeit beziehen. Auch hier wäre nach dem Grund eines solchen Umbaues zu fragen. Vielleicht gab der baufällig gewordene Vierungsturm einen Vorwand zur Erneuerung der Chorpartie im Geschmacke der Gegenwart. Im Jahre 1215 wurde der Vierungsturm durch das Stiftssiegel, das den Dom mit dem Zentralturm abbildet, zum letztenmal bezeugt, vielleicht hatten die Vierungspfeiler den ihnen nachträglich aufgebürdeten Koloß nicht mehr halten können, ein Vorgang, der zahlreiche Parallelen in der mittelalterlichen Baugeschichte finden würde.

Die nun heller, höher und weiträumiger gewordene Chorpartie hob sich sicherlich wirkungsvoll vom eng und dunkel verbliebenen Gemeinderaum ab, ein Unterschied, den erst die Spätgotik durch die Erhellung und Erhöhung des neuen Langhauses aufhob. Die architektonisch-künstlerische Aufwertung der Chorpartie im frühen 13. Jahrhundert galt den hier vollzogenen liturgischen Handlungen sowie den am Dom fungierenden Stiftsgeistlichen.

Die Priesterschaft setzte sich auch noch mit einem anderen Mittel anschaulich von der Masse der Gläubigen ab. Am ausgezeichnetsten Ort des Domes stellte sie ihr Gestühl auf, und sie schirmte diesen ihren Aufenthaltsort in der Vierung gegen Querhausflügel und Gemeinderaum durch steinerne Schranken ab. Die nach Norden und Süden gerichteten Schranken



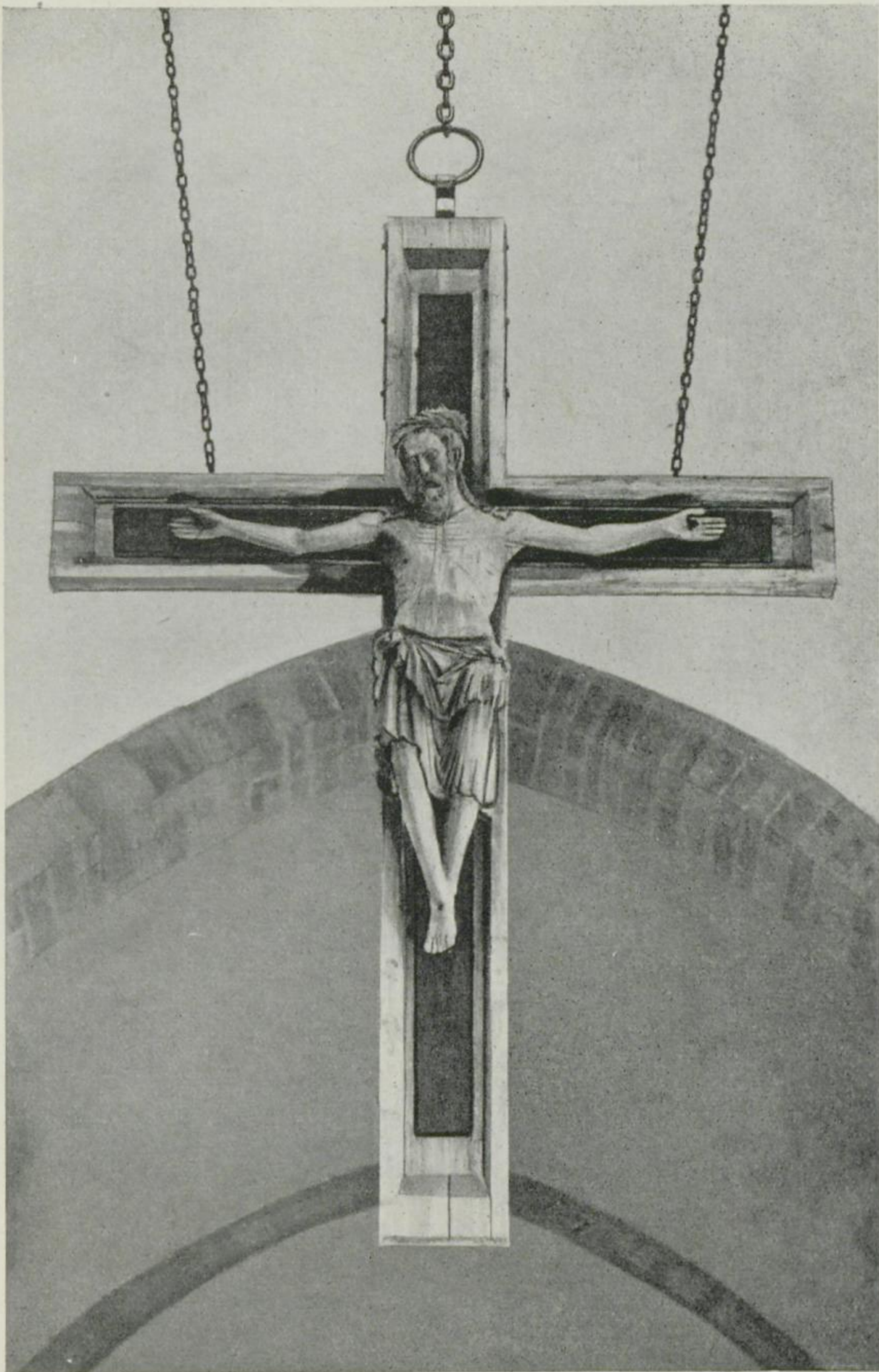
Langhaus nach Osten

sind vollständig, die Westschranke ist nur in Fragmenten erhalten. Die Durchgangsöffnungen der Chorschranken liegen unterhalb der in halber Höhe endenden Pfeilervorlagen am nördlichen und südlichen Vierungsbogen. Die Außenseiten der Schranken gliedern Blendarkaden, deren Säulen Kapitelle in den mannigfachen Formen des Übergangsstiles ausbilden. Der obere Teil der Südschranke entstammt dem 19. Jahrhundert. In der Kapitellplastik werden Beziehungen zur Magdeburger Werkstatt deutlich, was auf ihre Entstehung um 1230 schließen läßt.

Der frühgotische Kruzifixus

Der Umbau fand einen wichtigen Abschluß in der Plastik des gekreuzigten Herrn und Königs der christlichen Kirche, die hoch über den Köpfen der Gläubigen erschien, wahrscheinlich auf einem Balken aufgestellt und von trauernden Begleitfiguren umgeben. Gegenüber romanischen Kruzifixen wird hier ein Ton angeschlagen, der das menschliche Mitempfinden und Mitleiden der Anbetenden weckt und eine verinnerlichte Frömmigkeit widerspiegelt, eine Religiosität, die im Zeitalter des aufstrebenden städtischen Bürgertums bereits sehr stark auf das Individuum und auf die Wirklichkeit eingestellt war. Der bärtige Kopf mit dem schmerzvoll geöffneten Mund und der schweren Dornenkrone ist um ein Winziges zur Seite gesunken, fast unmerklich schwingt die rechte Hüfte aus. Als scharfe Grate zeichnen sich die Rippen auf dem Körper ab. In der lange Zeit schlecht bewahrten, neuerdings aber würdig restaurierten Plastik hat sich ein Werk von erstaunlicher künstlerischer Aussagekraft erhalten, es steht den sonst bekannten Meisterwerken des frühen 13. Jahrhunderts nicht nach, den großen Triumphkreuzgruppen von Halberstadt, Wechselburg und Freiberg*, denen auch die Kruzifixe aus der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und aus der Naumburger Moritzkirche zuzurechnen sind. Allen diesen Werken ist der ausdrucksvolle, bärtige Kopftypus mit den langen, sorgfältig zu Locken gedrehten Haaren gemeinsam. Die Füße des Gekreuzigten waren bisher stets nebeneinander an den Kreuzestamm geheftet worden, die sächsischen Meister der Frühgotik legten sie übereinander und befestigten sie mit nur einem Nagel. Die Überkreuzung der Beine hatte zur Folge, daß der ganze Körper in Bewegung geriet. Er bog sich zunächst nur in den Hüften ein, doch lag darin schon der Keim zu den völlig im Zickzack gebrochenen Kruzifixen der Hochgotik. In dem

*) Siehe Christliches Denkmal Heft 3, Seite 10.

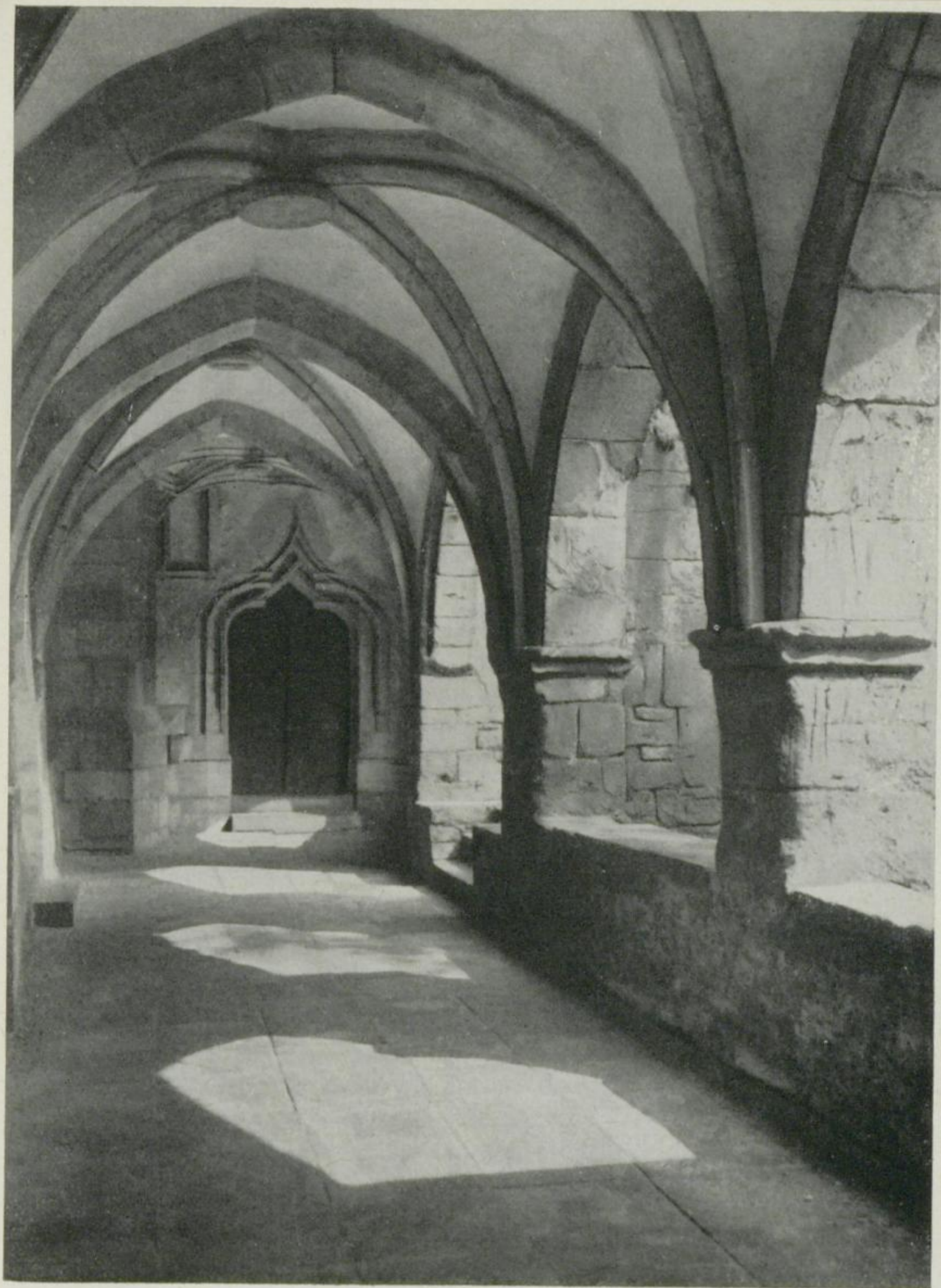


langen, stoffreichen Schurz offenbart sich eine Freude an eleganten, feingeschwungenen Formen. Der Merseburger Kreuzifixus darf als ein bedeutendes Werk der frühgotischen Plastik Mitteldeutschlands betrachtet werden, sehr zu Unrecht ist er bislang nahezu unbekannt gewesen.

Der Kreuzgang

Wer noch eines Beweises bedarf, daß der großartige Domumbau des 13. Jahrhunderts auch der Stiftsgeistlichkeit der Bischofskirche gegolten hat, der trete durch eines der südlichen Portale nach außen. Hier, an der Südseite des Domes, breitet sich ein geräumiger, sonnenerfüllter Hof aus, ihn umschließen die gleichmäßigen Arkadenreihen der drei Kreuzgangflügel. Vom südlichen Querhaus bis zum Südwestturm zieht sich der Kreuzgang des Domes entlang, einer jener stillen, schattigen Wandelgänge, die den Geistlichen Raum zur Selbsteinkehr und Meditation boten, gleichzeitig aber auch die Verbindung zwischen den einzelnen Gebäuden ermöglichten, die sich an und über dem Kreuzgang befanden und in denen die Stiftsherren wohnten. Die niedrigen, stämmigen Arkaden besitzen Eckverzierungen, ein Rundstab — meistens verwittert — legt sich vor die abgeschrägte Pfeilerkante, dieses Motiv erscheint im 13. Jahrhundert öfters.

Gleichzeitig mit den Veränderungen des Domes erhielten auch die Stiftsgeistlichen eine neue, würdige und bequeme Klausur. Sicherlich besaßen einen Kreuzgang bereits die Domherren des 11. Jahrhunderts, von diesem ältesten Bau am Rande der Kirche haben sich jedoch nicht einmal Spuren erhalten. Lediglich eine Art „Tonsur“ scheint aus dem 12. Jahrhundert überkommen zu sein, eine kleine Kapelle, die in den Hof hineinragt und wahrscheinlich früher einen Brunnentrog barg. Vermutlich wurden an diesem Ort den Klerikern vor der Erteilung der Weihe feierlich Kopf und Bart geschoren. Die



Der westliche Kreuzgangflügel nach Süden

Spätgotik hat diese Kapelle im Kreuzgang mit kleinen Sprechfenstern versehen, sie hat auch den vierten, sich an die Dom-südseite lehnenen Flügel des Kreuzganges abgebrochen und dem westlichen Flügel die schönen, großen Maßwerkfenster eingesetzt, die die beweglichen, züngelnden Fischblasen und die typischen Überschneidungen der Rahmenprofile dieser Zeit zeigen.

Schwere Kreuzrippengewölbe überdecken die Gänge der noch vorhandenen drei Kreuzgangsflügel. Mit ihren kräftigen Birnstabrippen und Tellerschlußsteinen wirken sie wie zugehörig zu den Arkaden des 13. Jahrhunderts, wurden aber doch wohl erst im 14. Jahrhundert eingezogen.

Der Rittergrabstein des 13. Jh.

In der „Tonsur“ wird heute der stark beschädigte Grabstein eines Ritters aufbewahrt, dem hohe kunsthistorische Bedeutung zukommt. Der Bildhauer hat den Ritter als einen nach dem Tode feierlich Aufgebahrten gestaltet. Das Haupt liegt auf ein Kissen gebettet, weich drückt es sich unter der Last des Kopfes ein, sehr natürlich fallen die Haare auf das Kissen. Die Hände, die aus dem schweren Mantel hervorkommen, ruhen auf Schild und Schwert. Mantel und Untergewand des Ritters legen sich in flachen Falten zusammen, wie sie sich nur bei einem Liegenden bilden können.

Es offenbart sich hier eine sehr andere Auffassung, als sie bisher für Grabfiguren gegolten hatte. Noch das großartige Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig hatte die Verstorbenen zwar liegend, aber dennoch in statuarischer Haltung gegeben. Der Merseburger Grabstein läßt hinter aller Zerstörung einen überragenden Meister erkennen. Auffallend sind die Züge, die ihn den Naumburger Stifterfiguren verbinden. Der Merseburger Ritter besitzt das kräftige, breite Gesicht des Ekkehard, den Lockenkranz und die weiche Mütze des Wilhelm und seine schlanken Hände, selbst die Behand-

lung des Gürtels und des Schwertes kehrt bei den Naumburger Figuren verschiedentlich wieder. Auch Einzelheiten des Gewandes, die Mantelspange, die Aufschläge des Mantels, die genau beobachteten Falten, die sich über dem Brustkorb bilden, sind bezeichnende Eigenheiten der Naumburger Stiftergestalten. Der Merseburger Rittergrabstein muß als ein zum größten Teil vom Naumburger Meister um die Mitte des 13. Jahrhunderts eigenhändig ausgeführtes Werk angesehen werden.

Der Umbau der Spätgotik

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich der Merseburger Bischof Thilo von Trotha einen prunkvollen Palast auf dem Domhügel errichtet, der im Ost- und Nordflügel des heutigen Schlosses erhalten geblieben ist. 1504 beginnt er den Abbruch des ottonischen Langhauses und den Neubau eines Gemeindefraumes zwischen Ost- und Westpartie des alten Domes. Wohl aus Gründen der Sparsamkeit ließ er Vorhalle und Chor-



Grabstein eines Ritters im Kreuzgang. Mitte des 13. Jahrhunderts. Kalkstein

partie bestehen und führte nur das Langhaus neu auf. Oft geschahen zu dieser Zeit derartige Teilumbauten, das Langhaus, der Gemeinderaum, galt der Spätgotik als die wichtigste Bauaufgabe.

Dieses Werk der Spätgotik weiß nichts mehr von der streng verschlossenen Haltung des ottonischen Baues. Durch große Fenster strömt das Sonnenlicht herein, leuchtet auf den schlanken Pfeilern, spielt im Liniengewirr des Gewölbes. Die Pfeiler mit ihren acht schmalen, glatten Seiten erlauben dem Blick, frei durch den Raum zu schweifen, so wie sich auch das Tageslicht unbehindert in allen drei Schiffen ausbreiten kann. Die Gewölbedecke spannt sich gleichmäßig über Mittelschiff und Seitenschiffe, die zu einheitlicher Höhe angewachsen sind.

Das ottonische Langhaus besaß 16 Stützen, jetzt tragen sechs Pfeiler die Decke. Die weitab stehenden Pfeiler zerteilen nicht mehr den Raum, sie sind notwendig, das Gewölbe zu stützen, sie werden vom Auge nicht mehr als Reste von Trennungsmauern empfunden. Hier fehlen die Scheidmauern, die in der Basilika die Pfeiler untereinander verketteten und zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen keine Möglichkeit der Verbindung lassen. Die Halle stößt ihre Pfeiler unmittelbar und übergangslos in das Gewölbe hinein. Das Gewölbe selbst prägt von oben her den Raum zur saalartigen Einheitlichkeit. Es gibt keine Gurtbögen und Scheidbögen mehr, die aus der großen Gewölbedecke einzelne Jochfelder herauschneiden könnten. Wo früher gerade Grenzlinien verliefen, breiten sich jetzt reiche Sternfiguren aus. Das Netz der Rippen, aus den Pfeilerschäften hervorsprießend, spinnt sich unaufhaltsam fort und stößt erst an den Außenwänden auf eine Grenze. Nicht mehr ziehen rasch aufeinanderfolgende, klar begrenzte Rechteckfelder den Blick vorwärts in eine bestimmte Richtung. Das Mittelschiff der Basilika wirkte als Weg mit einem Ziel, das Ziel — der Hochaltar — stand im Osten. Die engen Schritte der Arkaden und die steile Höhe des Mittelschiffes erlaubten



Blick in das Langhaus

kein Ausweichen. Der Raum einer spätgotischen Halle aber erschließt sich ganz erst dem, der ziellos, ohne gerade Richtung, ihn durchwandert. Immer neue Ansichten, immer neue Reize werden sich ihm enthüllen. Die Architektur der Spätgotik rechnet mit den reichen, belebenden Wirkungen von Licht und Schatten, die den Raum in jedem Augenblick verändern können, freilich nicht mehr mit flackerndem künstlichen, sondern mit strahlendem natürlichem Licht. Es zeichnet scharfe Schattenlinien auf die achtkantigen Pfeiler, es läßt einen Teil des Gewölbes im dämmerigen Halbdunkel verschwimmen, hebt einen anderen hell heraus. Die schmalen Grate der Rippen werden weicher von den sie umlagernden Schatten.

Spätzeiten lieben malerisch illusionistische Effekte, lieben die Vielansichtigkeit, die Bildmäßigkeit eines Raumes. Menschen mit geschultem Blick, an Luxus gewöhnt, verlangen von der Kunst immer stärkere Reize für das Auge. Interesselosigkeit stellt sich ein gegenüber den schlichten, strengen Formen einer klassischen Zeit, sie bringt letzte Verfeinerung, Überfeinerung der Kunst mit sich. Die Gewölberippen lassen an der Decke erstaunlich vielfältige Figuren erstehen. Sterne sind es im Grunde noch, aber die einzelnen Figuren sind schwer zu fassen. Das Auge kann die Form nicht festhalten, noch im Hinsehen fließt sie mit einer anderen zusammen, bildet neue Figuren, wird wieder von anderen überlagert und überschritten. Die strenge Gesetzmäßigkeit, die noch ein Jahrhundert zuvor die Gewölbefiguration beherrscht hatte, ist aufgegeben. In wirren und bizarren Linien suchen sich die Rippen der Seitenschiffgewölbe von den Schlußsteinen aus den Weg zur Wand und zu den Stützen. Ein harmonisches Verhältnis zwischen Last und Stütze, zwischen Pfeiler und Gewölbe herzustellen, scheint keine lohnende Aufgabe mehr.

Die Freude an der aufgelockerten, ungebundenen Form geht bis zur Spielerei. Der Pfeilersockel, auf dem letztlich der ganze Raum ruht, wird beweglich. Der Wulst des Sockelpro-

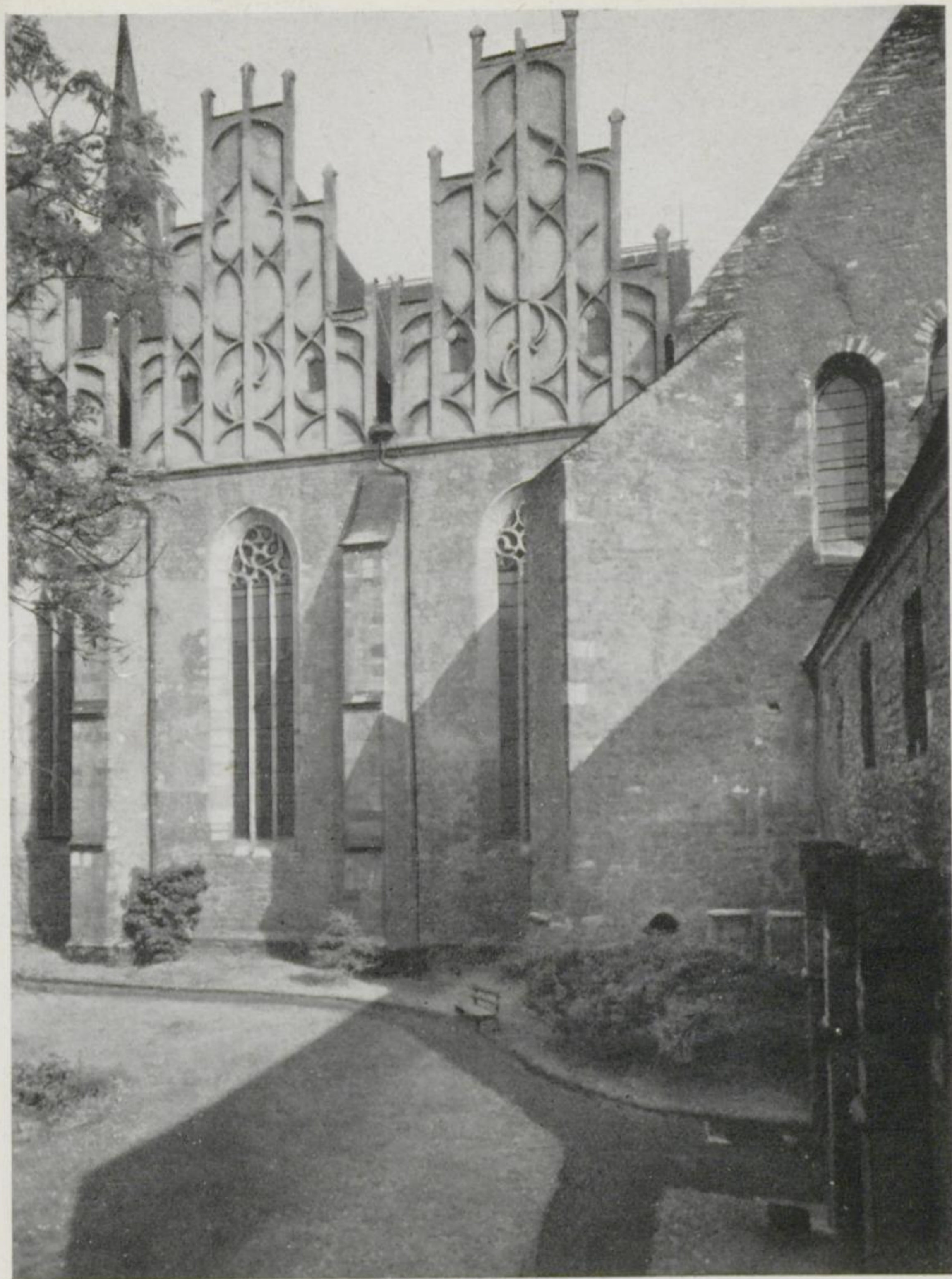


Das Mittelschiff nach Westen

fils fährt über die Ecken des Pfeilers hinaus und durchkreuzt sich. An den Westseiten der zwei westlichen Pfeilerpaare wechselt gar der Sockel seine Höhe. Selbst wenn etwa Anlehnungsmöglichkeiten für Altäre hätten geschaffen werden sollen, bleibt es ein Experiment, das frühere Jahrhunderte nicht zugelassen hätten.

Von außen pflegen sich die Kirchen der Spätgotik meist sehr schlicht und schmucklos zu geben. Die vom Boden bis zum Dachgesims einheitliche Wand bietet wenig Gelegenheit zur Gliederung, die Strebepfeiler stehen stützend, aber nicht schmückend davor, nur in den Fenstern kann sich die Freude an reichen Ornamenten noch ausbreiten. Das Fenstermaßwerk des Merseburger Domes verfällt der gleichen Auflösung wie das Gewölbe. Die ehemals in einem Kreis rotierenden Fischblasen sind zu bizarr gekrümmten Schnörkeln geworden, die nicht mehr zu einer geschlossenen Form hinfinden. Zu vielfältigen Figuren fügen sich solche Spiralgebilde zusammen, sie füllen die Spitzen der Fenster mit dichten Linienmustern.

Eine eigentümliche Sonderstellung in der spätgotischen Baugewohnheit nimmt das Dach des Langhauses ein. Das Bild einer mittelalterlichen Stadt wird oftmals von der riesigen, ungegliederten Fläche eines Daches bestimmt, das den ganzen breit gelagerten Raum der Hallenkirche überspannt. Der Merseburger Baumeister stattete die Seitenschiffe mit Quersatteldächern aus, die vorn mit gerader Giebelwand abschließen. Nun ragen über den schlichten Langhauswänden die hohen, treppenförmig gestuften Giebel mit den reizvoll unruhigen Figuren des Blendmaßwerkes auf. Ohne Zweifel bietet die Reihe der hochaufgerichteten Giebel, hinter denen das Dach versinkt, einen prächtigeren, repräsentativeren Anblick als das schwere Längsdach. Vielleicht hat sogar der Bauherr, Bischof Thilo von Trotha, tatsächlich aus dem Wunsch nach größerer Prachtentfaltung dieses Motiv der Querdächer aufgegriffen, das die Architekten des 14. Jahrhunderts gern und häufig verwendeten.



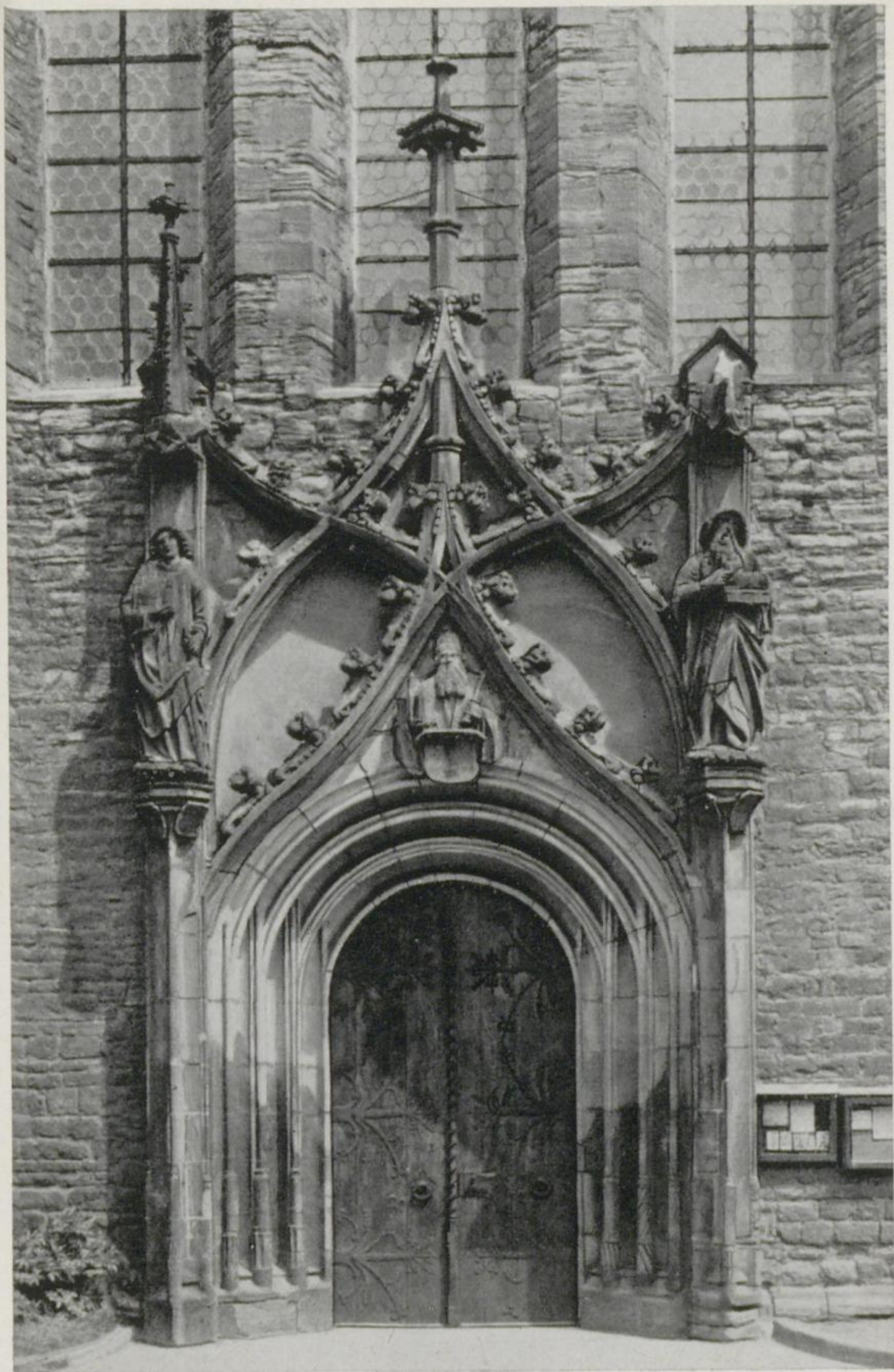
Außenansicht der Südseite

Zwei reichgeschmückte Portale führen heute in den Dom. Ein Portal am Nordquerhaus zeigt über einem reizvollen spätgotischen Gewände einen tympanonartigen Aufsatz von reinen Renaissanceformen. Im Giebelfeld ruht dort eine Männergestalt in zeitgenössischer Tracht, die ein Schriftband als den träumenden Jakob ausweist. „Fürwahr, der Herr ist an dieser Stätte, und ich wußte es nicht“, steht in lateinischer Sprache und leichter Abänderung des Bibeltextes auf dem Spruchband. Es ist eine Mahnung an alle, die gedankenlos das Gotteshaus betreten, daß es ihnen nicht ergehe, wie Jakob, der die Anwesenheit Gottes verschlief.

Das Westportal an der „Vorhalle“ des 13. Jahrhunderts ist im Wesentlichen das Werk des 19. Jahrhunderts, die Restauratoren scheinen sich aber bei der Wiederherstellung des anscheinend arg mitgenommenen Westeinganges eng dem Vorbild angeschlossen zu haben. Auf der nördlichen Konsole erhebt sich der Hl. Lorenz, kenntlich am Rost in seiner Linken, auf dem er das Martyrium erlitt. Ihm gegenüber weist Johannes der Täufer auf das Lamm Gottes, das uralte Christussymbol. Über dem Durchgang schwebt Gottvater mit Szepter und Kirchenmodell. Das vielfach verschlungene, zu Kielbögen gekrümmte, sich gegenseitig durchsteckende und durcheinander züngelnde Stabwerk über der Zone des Durchganges aber nehme man schließlich als das künstlerische Symbol dieser Zeit.

Treten wir im Geiste durch das Westportal noch einmal in das Innere des Domes ein und fassen wir zusammen: Die Spätgotik bringt die letzte Vollendung und Verfeinerung, die höchste Virtuosität der mittelalterlichen Kunst, über sie hinaus führt kein Weg, sie bedeutet deshalb zugleich ihre Auflösung. Die Auflösung aber trägt bereits den Keim des Neuen in sich, in den letzten Äußerungen des Mittelalters bildet sich die Renaissance heran, die Kunst einer sich emanzipierenden Zeit und Gesellschaft. Einen saalartig einheitlichen Kirchenraum hatte der ottonische und romanische Sakramentsgottesdienst nicht nötig, wohl aber brauchte ihn der Predigtgottes-

Das Westportal



dienst mit seiner Ansprache größerer Menschenmengen. Der Prediger mußte von überall her gut zu hören, die Kanzel auch an den Seiten des Kirchenraumes gut zu sehen sein. Die Gemeinde, die sich früher in den Seitenschiffen drängte, während das Mittelschiff der Liturgie vorbehalten blieb, füllt jetzt alle drei Schiffe. Diese Gemeinde ist eine andere geworden. Sie erwartet nicht mehr in geheimnisvollem Kryptendunkel gläubig und andächtig heilige Wunder, sie will im hellen Licht selbst sehen und prüfen. Sie läßt mit dem Tageslicht, das nur selten noch durch farbige Heiligenbilder an den Fenstern gebrochen wird, das irdische Leben in die Kirche herein. Ein sehr anderes, neues, bejahendes Verhältnis zur Welt offenbart sich darin.

Der Merseburger Dom ist nicht etwa der einzige Bau, an dem solche Umwälzungen sichtbar werden. Schon vorher wurde das Neue in seiner letzten Vollendung geprägt in den großen Hallenkirchen des wirtschaftlich hochentwickelten Erzgebirges, in Freiberg und Annaberg, in Pirna* und Schneeberg. Im Jahre 1517 wurde der Merseburger Domumbau geweiht.

Die Kanzel

Die Umgestaltung zum Predigtraum fand ihren eigentlichen Abschluß in der großen, hölzernen Kanzel, die unter Bischof Adolf von Anhalt zwischen 1514 und 1526 am südöstlichen Pfeiler der Halle aufgeführt wurde. Es ist ein bedeutendes, kostbares Stück spätgotischer Schnitzkunst, das ebenfalls in vielen Zügen den Geist einer neuen Zeit bezeugt. Die vom nördlichen Seitenschiff aus zu betretende Treppe trägt an ihren Außenwänden großfigurige Maßwerkformen, deren elegante Linienzüge den Schwung symbolisieren, mit dem die Treppe in bequemer und harmonischer Rundung zur Empore der Kanzel hinaufführt.

*) Siehe Christliches Denkmal Heft 25.



Der auf der Kanzel stehende Prediger wurde wie eine Heiligenfigur von einem mächtigen Baldachin überdacht. Dem Schalldeckel, der, dreigestuft wie eine Tiara, mächtig am Pfeiler entlangsteigt, kam neben der akustischen auch eine nicht zu unterschätzende sinnbildliche Bedeutung zu: Über dem Priester öffnete sich — wie später in den Kirchenmalereien des Barock — der Himmel, eine von Engeln belebte Zone, die in der Gestalt des segnenden Christus ihre höchste Erfüllung fand; dergestalt wurde dem Gläubigen die unwandelbare und ewigkeitsbezogene Bedeutung der kirchlichen Lehre deutlich und lehrhaft vor Augen geführt. Der Barock war es auch, der mit viel Liebe und Einfühlungsgabe den Schalldeckel der Kanzel erneuerte und vielleicht auch bereicherte.

Die Kanzel als der Ort, von dem die Predigt ausging, sollte nach dem Willen des Bauherrn neben Maria, der Fürsprecherin der Menschen vor Gott und neben St. Lorenz, einem der beiden Heiligen, denen die Kirche unterstellt war, die vier Männer zeigen, die das Neue Testament, die Grundlage der Predigt, geschrieben hatten: die Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Insgesamt gliedern sieben Felder die Brüstung der Kanzelempore, voneinander getrennt durch Heiligenfigürchen, die auf hohen, dem Kanzelschaft ähnlichen Konsolen und unter kunstvoll geflochtenen Baldachinen stehen. Ein Feld zeigt nur ornamentalen Besatz anstatt des zu erwartenden Täufers, jedes Feld wird eingefasst und überdacht von einem Rundbogen, den aufgelöstes Maßwerk umspielt.

Eine köstliche Schilderung aus dem Geiste der neuen Zeit ist die Darstellung des Evangelisten Lukas, wie er die Madonna malt. Dieses alte Thema der mittelalterlichen Kunst hatten die Künstler noch 100 Jahre zuvor mit einem Lukas dargestellt, der sich anbetend — nicht malend — der Madonna zu Füßen geworfen hatte, mit einer Madonna, die als hoheitsvolle Himmelskönigin und in voller Lebensgröße auf den Künstler zugeschritten kam. Hier aber, am Beginn des 16. Jahrhunderts, hat sich Lukas bequem auf seinem Symbol



Brüstungsfelder der Kanzel

niedergelassen, mit dem linken Arm, der die Palette hält, stützt er sich auf ein Horn. In der Stube — hinten wird ein Regal mit Gegenständen darauf sichtbar — hat er die Staffelei aufgestellt, auf einem kleinen Wölkchen wird Maria sichtbar, nicht als Mutter des Weltenrichters, sondern als Modell, das in der Vorstellung des Künstlers existiert. Das Thema ist in einen bürgerlichen Wohnraum verlegt, ist vermenschlicht worden, der Jünger Jesu wandelte sich zum Ebenbild des Kanzelschöpfers, zu einem Menschen der Gesellschaftsschicht, die jetzt das Kirchenschiff füllte.



Der Kanzelschaft

Den schweren Kanzelkorb stützt ein Gebilde von äußerster Zerbrechlichkeit, eine jener meisterhaften Schöpfungen der Spätgotik, die zu betrachten und zu verstehen einigermaßen Muße und Ausdauer verlangen. Üppig wuchert die Phantasie, das erregte Formgefühl einer zu Ende gehenden Epoche, Spannungen beim Anbruch einer neuen Ordnung haben hier eine eigentümlich un-statische Stütze entstehen lassen, gemischt aus Tieren und Menschen, aus Ranken, Stäben und geometrischen Körpern. Alle Elemente sind in einen tanzenden, schwebenden, geheimnisvollen Zusammenhang eingestellt. Der achteckige Unterbau des Kanzelschaftes erhebt sich auf einem gleichfalls achteckigen Sockel aus Stein. Jede zweite Seite des hölzernen Blockes öffnet sich, in den Hohlraum tritt ein anderer, vierseitiger Block, dessen Ecken über die Achteckseiten des äußeren Blockes hinausragen. Über diesem ausgehöhlten und verschachtelten Sockelgebilde steigen dünne Stäbe auf, an die Fabelwesen gefesselt sind. Ein Tier mit einem Fischmaul

stemmt sich auf die Hinterbeine, grotesk starren die Knochen aus dem Rücken heraus. Im weitgeöffneten Rachen trägt es eine Balustersäule, die in einem Löwenmaul endet. An einem anderen Stab stützt die starrende Mähne eines Monstrenkopfes einen gedrehten Säulenschaft, daneben stößt ein lurchähnliches Wesen den dritten Stab empor. Das Mittelalter hat wohl Säulenschäfte spiralig gedreht und in einzelne Schmuckzonen aufgelöst, niemals aber hat es Lebewesen die Funktion von Trägern, von Säulen übertragen. Heidnisch-antike Vorstellungen werden in dieser Zeit der Emanzipation wieder lebendig. Über den Schwänzen und Mähnen der Untiere entfaltet sich schließlich ein breiter Blattknauf, auf dem Putten das Wappen des Kanzelstifters und des Domstiftes stützen. Es ist ein alter Gedanke, göttliche und heilige Personen auf Blüten und Blattknospen darzustellen. Die Spätgotik hat es besonders gepflegt, an der Freiburger Tulpenkanzel bergen sich zum Beispiel die Kirchenväter im Gerank. An der Kanzel der beginnenden Renaissance ist es der Stifter, der sich zusammen mit der Geistlichkeit des Domstiftes ein solches Denkmal vor den Augen der Gemeinde setzen läßt.

Das Bild des heutigen Kirchenraumes vervollständigen erst die plastischen Werke aus allen Jahrhunderten. Außer den liturgisch notwendigen Einrichtungsgegenständen fanden sich Andachtsbilder, Grabsteine und prunkvolle Gedenktafeln für hohe Verstorbene ein. Es sind schöne und künstlerisch wertvolle Stücke unter ihnen.

Steinplastik des 14. Jh.

Kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts zeichnet sich in der deutschen Plastik ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit ab, das aus der ersten Konsolidierung der bürgerlich-städtischen Ordnung erwuchs. Die ausgezehrten, in ekstatische Bewegung versetzten Gestalten weichen kräftigen, freundlichen ruhigen Menschenbildern. Der Merseburger Dom besitzt in dem Grab-

stein des Bischofs Friedrich von Hoym (gest. 1382) ein recht gutes Stück jener wirklichkeitsfrohen Bürgerkunst. Den Verstorbenen begleiten vier Heilige, Petrus und Paulus, Dorothea und Barbara, alle in die feine Zierarchitektur der Baldachine und Konsolen eingefügt. Der Bischof selbst ruht unter einem Baldachin, er setzt seine Füße auf einen Löwen. Unter der spitzen Mitra schaut ein freundliches Gesicht hervor, rund und weich und voll, ein mildes Lächeln scheint zu sagen, daß asketische Bußübungen und mystische Verzückungen nicht der Lebensinhalt des Verstorbenen waren. Der Bischofsornat bedeckt einen nur leicht geschwungenen, kräftig gebauten Körper. Runde Faltenwülste spannen sich in weichen Kurven über den Leib, in ruhigen Falten sinkt das Gewand auf die Füße. Die Gestalt hat viel Verwandtschaft mit dem Bischof Severus auf der Deckplatte des Erfurter Severisarkophages, obwohl sie dessen Qualität fraglos nicht erreicht. Aber es wird der gleiche Sinn für irdische Wirklichkeit deutlich, der das Gewand nicht mehr benutzt, um den Körper zu verleugnen, sondern ihn sichtbar, fühlbar macht durch den Stoff hindurch. Die Ähnlichkeit geht bis in die lässig bewegte Haltung, bis in die Formen und Anordnung der Falten.

In der Nordostecke der Vorhalle steht, von einer ausdrucksvollen Kopfkonsole getragen, die kleine Statue eines Ritters. Die Figur ist heute allgemein als Graf Esiko bekannt, ohne daß sich mit diesem Namen eine historische Persönlichkeit verbinden ließe. Der Löwe auf dem Wappenschild deutet vielleicht auf einen Markgrafen von Meißen, falls mit der Statue überhaupt eine bestimmte Person gemeint ist. Der Ritter stellt sich dar als eine kleine Kostümstudie der Zeit um 1380, von der heroisierenden Verallgemeinerung romanischer Gestalten ist nichts mehr übriggeblieben. In liebevoller Treue sind die winzigsten Einzelheiten der modischen Tracht wiedergegeben. Eine hohe Lederkappe bedeckt das Haar, den Visierhelm trägt der Ritter in der erhobenen Rechten. Ein weiter Mantel, auf der Brust von troddelgeschmückten Bändern zusammen-

Grabstein des Bischofs Friedrich von Hoym † 1382





*Ritterfigur in der Vorhalle. Sog. Esiko
Sandstein, um 1380*

gehalten, umfängt die Gestalt wie eine Schale. Über dem feingliedrigen Kettenpanzer, der am Hals, an Armen und Schenkeln sichtbar wird, sitzt prall das Wams auf. Es schnürt den Leib zur Wespentaille zusammen und ist vorn mit einer durch Löcher gezogenen Schnur verschlossen. Der breite Kastengürtel aber umschließt nicht die Leibmitte, sondern die Hüften, wie es die damalige Mode verlangte.

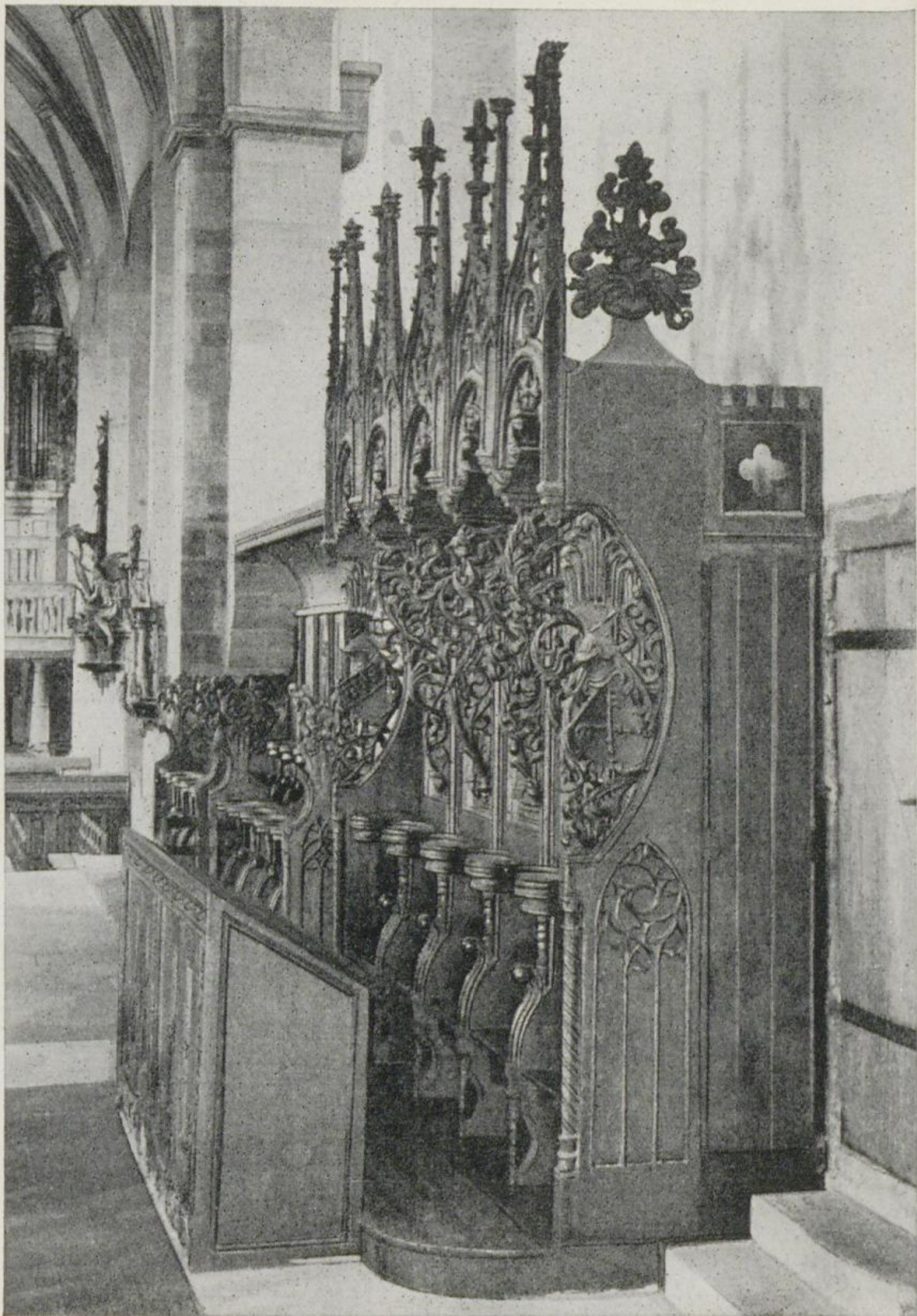
Die Merseburger Ritterfigur gehört einem um 1380 in Deutschland weithin verbreiteten Stil an, der von Böhmen her einströmte. Am Hofe Karls IV. in Prag schufen die Parler die wundervollen Triorienbüsten des Domes und die großartigen Przemyslidengräber. In ihrer Werkstatt geschulte Bildhauer scheinen auch in Mitteldeutschland gearbeitet zu haben. Das Grabmal Günthers XXV. von Schwarzburg in der Arnstädter Liebfrauenkirche verrät den Zusammenhang mit der Prager Schule, noch mehr die Tumba Gebhards III. in Querfurt. Der Merseburger Ritter ist der Gestalt Gebhards in Haltung und

Kleidung besonders nahe verwandt. Möglicherweise sind beide Werke Erzeugnisse der gleichen Werkstatt.

Das Chorgestühl

Zu den wichtigsten Ausstattungsstücken der mittelalterlichen Kirche gehört das Chorgestühl. Aus einfachen Stühlen und Bänken hat es sich in der Hochgotik zu prachtvollen Zierarchitekturen entwickelt, oft von Baumeistern entworfen, von den Schnitzern aber mit reichstem Ornament und Bildwerk überzogen. Im gotischen Chorgestühl ist jeder Sitz ein abgeschlossenes Gehäuse, in dem der Geistliche einen großen Teil der Nacht und des Tages mit Beten und Singen verbrachte, fast möchte man sagen: das er bewohnte. Die Trennungswände zwischen den Sitzen sind im unteren Teil mit einem Handknauf für den Sitzenden und einer Armlehne für den Stehenden versehen, im oberen Teil sind sie fast immer in Schmuckwerk aufgelöst. Ein Baldachin über jedem Sitz gibt ihm das Gepräge des Raumes, ein Pult schließt ihn von vorn ab.

Das im Merseburger Dom noch erhaltene Chorgestühl stammt aus der Zeit der späten Gotik. Das älteste ist das Gestühl der Vierung, das sich an die Chorschranken von 1230 anlehnt. Es ist als ein Werk des Predigermönches Caspar Schockholez bezeichnet und auf 1446 datiert. Von der üblichen Art gotischen Gestühls weicht es durch einen sehr vereinfachten Aufbau ab. Zwar besitzen die Trennwände zwischen den Sitzen Handknauf und Armlehne, aber über den Armlehnen brechen die Wände ab, und kein gesonderter Baldachin bekrönt den einzelnen Sitz. Als gemeinsamer Baldachin dient das weit vorragende Profil der steinernen Chorschranken. Doch ist das Gestühl deshalb nicht ganz schmucklos. Die Seitenwangen der vorderen Reihen tragen riesige phantastische Kreuzblumen, die Rückwand der hinteren Reihen setzt sich aus Relieftafeln zusammen.



*Fünfsitz an der Nordseite des Chorquadrates.
Eichenholz, Mitte des 15. Jh.*

Die Reliefs bieten in schlichter, übersichtlicher Gestaltung Szenen aus dem Leben Christi und die entsprechenden Vorbilder aus dem Alten Testament, so daß zum Beispiel neben dem aus einem Fisch hervorsteigenden Jonas die Auferstehung Christi angebracht ist.

Der Fünfsitz an der Nordwand des Chorquadrates, etwa um 1490 entstanden, tritt mit größerem künstlerischen Anspruch auf. Er bewahrt noch die vollständige, reiche Ausbildung des hochgotischen Chorgestühles. An den bis zu den Baldachinen hinaufreichenden Seitenwangen fügt sich in eine c-förmige Einbuchtung Rankenwerk ein, ebenso steigen auch an Stelle der Trennwände über den Armlehnen von zierlichen Konsolen verschlungene Blätter und Ranken auf. Den rundbogigen Öffnungen der Baldachine hängen sich Bogenfriese mit feinen Lilienblüten an. Kielbogige Wimperge, mit verschiedenartigen Maßwerkgebilden gefüllt und in hohe Kreuzblumen mündend, erheben sich auf den Baldachinen, schlanke Fialen streben zwischen ihnen auf.

Diese reiche, spätgotische Zierarchitektur erscheint wie ein Rahmen für die Reliefs, die die Rückwände der Sitze bilden. An jeder Rückwand hat der Schnitzer eine Heiligengestalt in einen kleinen Raum hineingestellt. Die Perspektive hat ihm zwar offenbar noch etwas Mühe gemacht, aber man erkennt doch deutlich Fußboden und Wände, während die Decke ganz unperspektivisch nur in einem Kielbogen besteht. Über dem mittleren Sitz steht mit den Leidenswerkzeugen in den Händen der Schmerzensmann, über den beiden seitlichen St. Lorenz, der heilige Ritter Romanus, Johannes der Täufer und St. Stephanus. Die Gestalten sind schlank und fein, ihre Haltung ist leicht geschwungen, die Gewänder fließen ungewöhnlich weich. Der Ritter Romanus trägt ein modisches Kostüm aus der Zeit um 1380. Dem Schnitzer von 1490 scheinen ältere Zeichnungen vorgelegen zu haben, die er ins Relief übertrug.

An der gegenüberliegenden Seite des Chorquadrates hat ebenfalls ein Fünfsitz seinen Platz gefunden, der aber einer



Seitenwange vom Chorgestühl

späteren Zeit angehört. Die Restauratoren des Merseburger Domes haben ihn im Jahre 1883 aus verschiedenen, ursprünglich nicht zu einem Stück gehörigen Teilen zusammengefügt. Vieles mußten sie ergänzen, das gesamte Strebewerk des Baldachins und die Relieftafel der Rückwand mit den Heiligen Lorenz und Stephanus gehören der Restauration an. Die äußeren Rückwandfelder sind mit Maßwerk vergittert, die beiden alten Mittelfelder, auf 1520 datiert, zeigen ausdrucksvolle Figuren unter flachbogiger Stabumrahmung und saftigem Rankenwerk, im mittleren Feld hält eine Frauengestalt das große Rabenwappen des Bischofs Thilo von Trotha. Daneben erscheinen Kaiser Heinrich II. und Kunigunde als Kirchenstifter, sie tragen das Modell eines Domes, das vielleicht den Merseburger Dom darstellen soll, außer den vier Türmen aber keine besondere Ähnlichkeit mit ihm besitzt.

An den Armlehnen der Seitenwangen hocken reizende Grotteskfiguren, denen offenbar die besondere Liebe des Schnitzers gehörte. So sehr sich die Schnitzer der Chorgestühle für die großen Rückwandreliefs an die ernstesten biblischen Themen hielten, so gern ließen sie doch an weniger beachteten Stellen ihrer Phantasie freien Lauf. Für die Misericordien, die Handknäufe und Seitenwangen haben sie oft tolle, humorvolle Einfälle ausgesonnen, allerlei Tiere, Fabelwesen, Spukgestalten und Narren dürfen sich dort aufhalten.

Etwa zur gleichen Zeit mit dem Fünfsitz an der Nordseite des Chores entstanden die Stuhlreihen in den Langhausseiten-schiffen, an denen nur die Seitenwangen geschmückt sind. Auch hier treiben über den Reliefs von Heiligen und frommen Herrschern die Narren ihr lustiges Wesen.

Bronzeplastik aus der Werkstatt Peter Vischers

Der Merseburger Dom besitzt eine Reihe von Bronzewerken, die alle der berühmten Vischerschen Gießhütte in Nürnberg

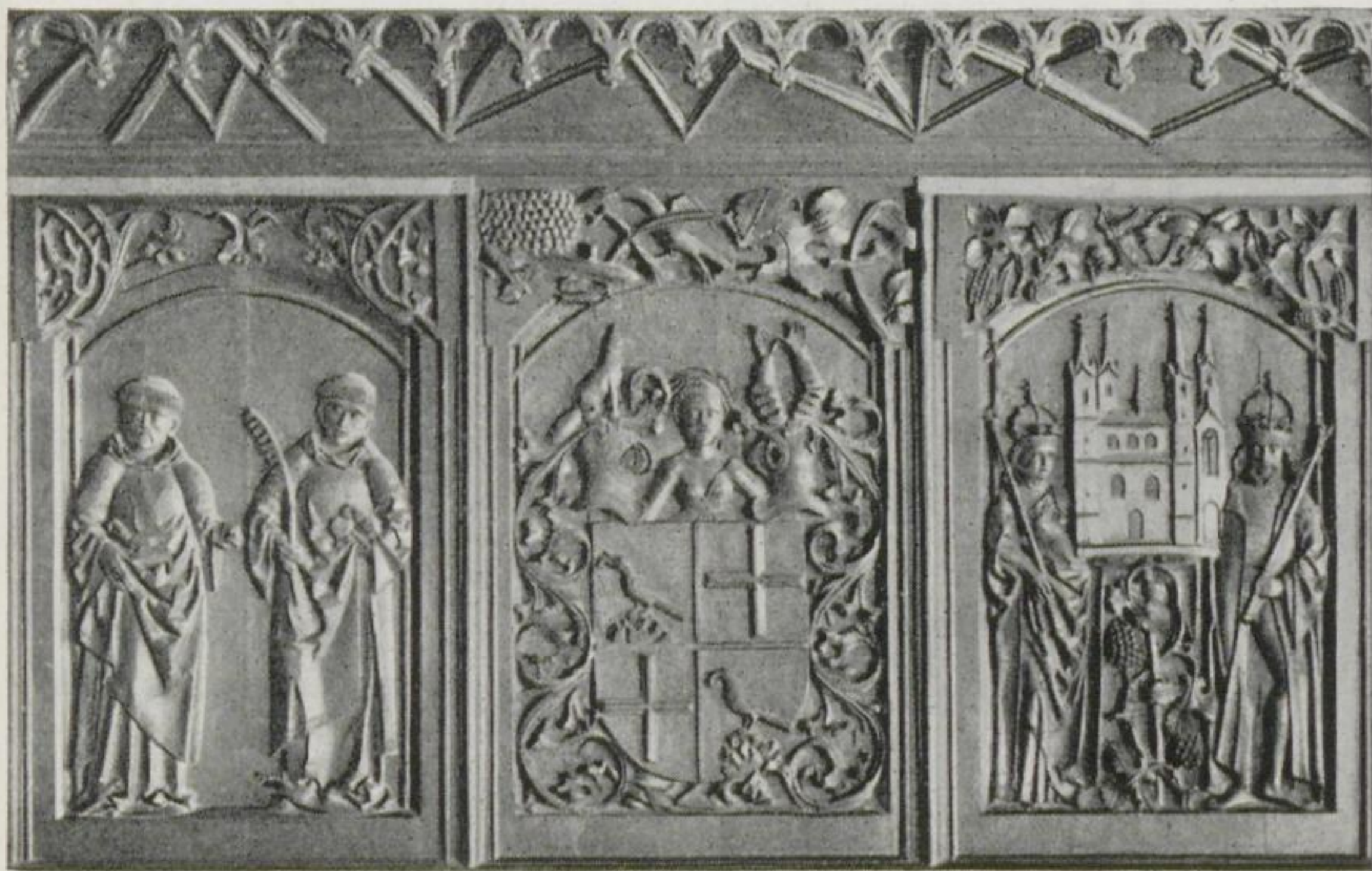


Chorgestühl an der Nordwand

entstammen. Den Sarkophag des Bischofs Thilo im Nordquerschiff hat noch Hermann Vischer der Ältere, der Begründer der Vischerschen Hütte, in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts gegossen. Nur die Inschrifttafel, die die ganze vordere Langseite des Sarkophages einnimmt, entstand wohl nach dem Tode des Bestellers im Jahre 1514. An den beiden Schmalseiten sitzen lockige Engel mit ausgebreiteten, sorgsam gravierten Flügeln. Die Deckplatte trägt in flachstem Relief die Gestalt des Bischofs unter einem Baldachin. Der Bischof mit dem strengen, hageren Gesicht ist in der vollständigen Pontifikalkleidung wiedergegeben, auf dem Kopfe die Mitra, in den Händen Bibel und Bischofsstab, auch die Handschuhe ge-

hören zur liturgischen Gewandung. Unter der Kasel, dem weiten ärmellosen Überwurf, der das Meßgewand der katholischen Priester noch heute ist, zeigt sich ein Teil der Dalmatika, die ebenfalls zur Pontifikalgewandung gehört. Das faltige Untergewand bedeckt die Füße. Kasel und Dalmatika überzieht ein fein graviertes Brokatmuster, das sorgfältig unterschieden und abgehoben ist von dem Muster des Vorhanges, der die Gestalt hinterfängt. Dennoch erscheint auf den ersten Blick die ganze Platte von dem reichen Ornament übersponnen.

Die Grabplatte muß die Zustimmung Bischof Thilos gefunden haben, denn um 1490 bestellte er in der gleichen Werkstatt ein Epitaph für sich, das nun bereits Peter Vischer der Ältere ausführte. Die zweiteilige Tafel stellt rechts den anbetend



Chorgestühl an der Südwand



*Die Deckplatte des Sarkophags
für Thilo von Trotha*

knienden Bischof, links einen Gnadenstuhl auf einem hohen Sockel dar. Die ganze Sockelfläche ist ausgefüllt vom Thilonischen Wappen.

Die Epitaphien für Bischof von Anhalt (gestorben 1526) und Bischof Sigismund von Lindenau (gestorben 1554) sind den Söhnen Peter Vischers des Älteren zuzuschreiben. Diese beiden letzten Werke haben in ihrem ganzen Aufbau und in den Schmuckformen den Übergang zur Renaissance vollzogen, während das Thilonische Epitaph zwischen spätgotischer und renaissancemäßiger Haltung schwankt, der Sarkophag Thilos aber noch ganz der Spätgotik verhaftet ist.

Tafelmalerei der Frührenaissance

Der Malerei scheint man in Merseburg erst in der auch sonst so fruchtbaren Thilonischen Periode größere Beachtung geschenkt zu haben. Es sind gemalte Altäre und einzelne Tafeln im Merseburger Dom erst aus den Jahren nach 1500 erhalten. Unter den in dieser Zeit zahlreich entstandenen Werken sind

einige, die einer in der Merseburger Gegend ansässigen Schule entstammen mögen. Ihr bestes Erzeugnis ist wohl ein kleiner Dreiflügelaltar mit der Messe Gregors, eine ehemals sehr schöne, leider stark zerstörte Tafel mit dem hortus conclusus schließt sich an. Aus der Cranachschule stammt ein Dreiflügel-schrein mit der Verlobung der Katharina im Mittelfeld und Hieronymus und St. Georg auf den Außenflügeln. Der Altar entspricht dem Stil Cranachs um 1510, wird aber seiner geringen Qualität wegen einem Schüler zuzuschreiben sein.

Im südlichen Seitenschiff wird ein großes Tafelbild aufbewahrt, das die Türkenschlacht vor Wien darstellt. Von den übrigen Tafelgemälden des Domes, mit denen es etwa gleichzeitig entstanden ist, unterscheidet es sich durch einen völlig anderen Stil. Im Kampfgewühl des Vordergrundes unterscheidet man nur schwer Türken und christliche Ritter, Schulter an Schulter gedrängt schlagen sich die Kämpfer, Pferde stürzen und reißen ihre Reiter mit zu Boden. Es ist eines der Historien- und Schlachtenbilder der deutschen Renaissance, die vor allem in den Werken Albrecht Altdorfers ihre Blüte erreichten. Am Landschaftsbild des Hintergrundes erkennt man, daß kein mitteldeutscher Meister der Maler des Bildes gewesen sein kann. Die riesigen, wie von starkem Wind gebogenen Bäume mit den heftig bewegten Ästen und den eigenartigen, wie Moose von ihnen herabhängenden Schleiergebilden sind Kunstgut der Donauschule. Die hohen gotischen Türme einer befestigten Stadt vor einer Alpenlandschaft könnten den Wiener Stephansdom meinen.

Das sehr schöne Bild konnte Georg Lemberger zugeschrieben werden, einem Mann, der aus Landshut in Bayern, also aus dem Bereich der Donauschule, nach Leipzig kam. Er war hauptsächlich ein gesuchter Buchillustrator, doch sind auch verschiedene Gemälde von ihm bekannt, die sich in Leipzig, in Naumburg und in der Merseburger Gegend befinden. Georg Lemberger ist gegen 1540 gestorben, etwa 10 Jahre zuvor hatte er wohl die Merseburger Türkenschlacht gemalt.



Georg Lemberger: Die Türken Schlacht vor Wien

Grabdenkmäler des 16. und 17. Jh.

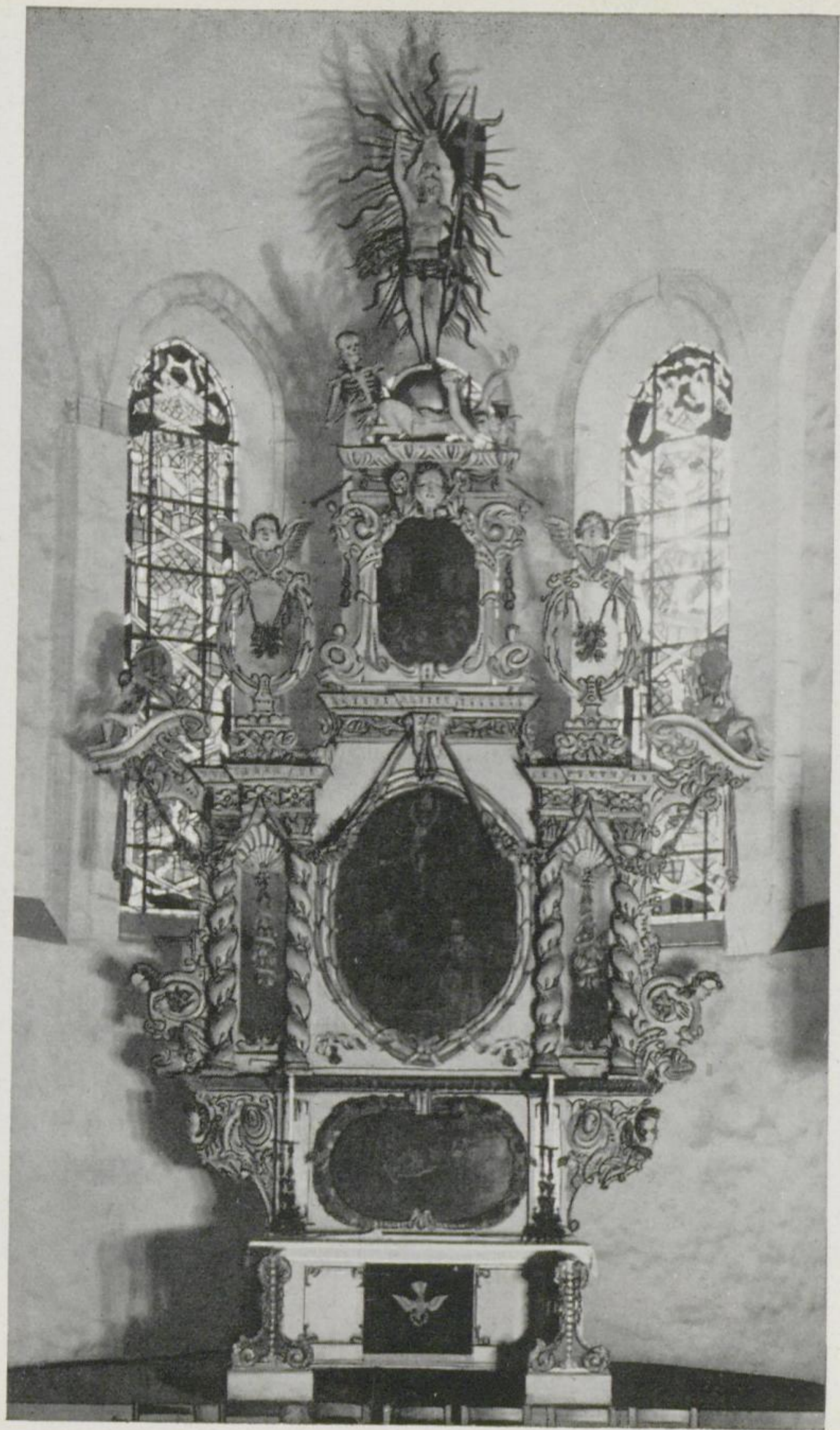
In der Epoche der Renaissance und des Barock entstanden im Merseburger Dom vor allem zahlreiche Epitaphien, Monumente für das Totengedenken. Bereits das Epitaph für den 1584 verstorbenen Stiftshauptmann von Bibra im nördlichen Seitenschiff ist ein gewaltiges Werk, wie es erst die Renaissance zum Gedenken und zur Verehrung einzelner Toter erschaffen konnte. Der Hauptmann und seine Ehefrau knien auf dem Sockel des riesigen Monumentes, das in der klaren und übersichtlichen Weise der Renaissance gegliedert ist. In vier Stockwerken türmt sich der Aufsatz über den Sockel auf, der Mittelteil wird bis zum dritten Stockwerk von schmalen Seitenteilen begleitet. Auf den Feldern zwischen den zahlreichen Säulen, Pilastern, Gebälken, Schmuckfriesen und Konsolen wird die gesamte Erlösungsgeschichte der Menschheit im Relief geschildert.

Die Einbauten des Barock

Der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören die drei größten Ausstattungsstücke des Domes an: die Orgel, der Hochaltar und der Eingang zur Fürstengruft.

Die Orgel, im Jahre 1666 begonnen, steigt bis zum Gewölbe der gotischen Halle hinauf, wo die steil aufstrebenden Bündel der Pfeifen von schweren Gebälken aufgehalten werden. Blattgehänge und tanzende Putten vermitteln in glücklicher Weise den Übergang. In wundervoll ausgewogener Gliederung sind die Pfeifen angeordnet, die großen an den Seiten, die kleineren in mehreren Stufen übereinander in der Mitte, so daß sich der Prospekt dem Spitzbogen des Gewölbes harmonisch einfügt. Die allzu strenge Senkrechte der Pfeifen wird durch die fein geschwungenen Gebälke gemildert.

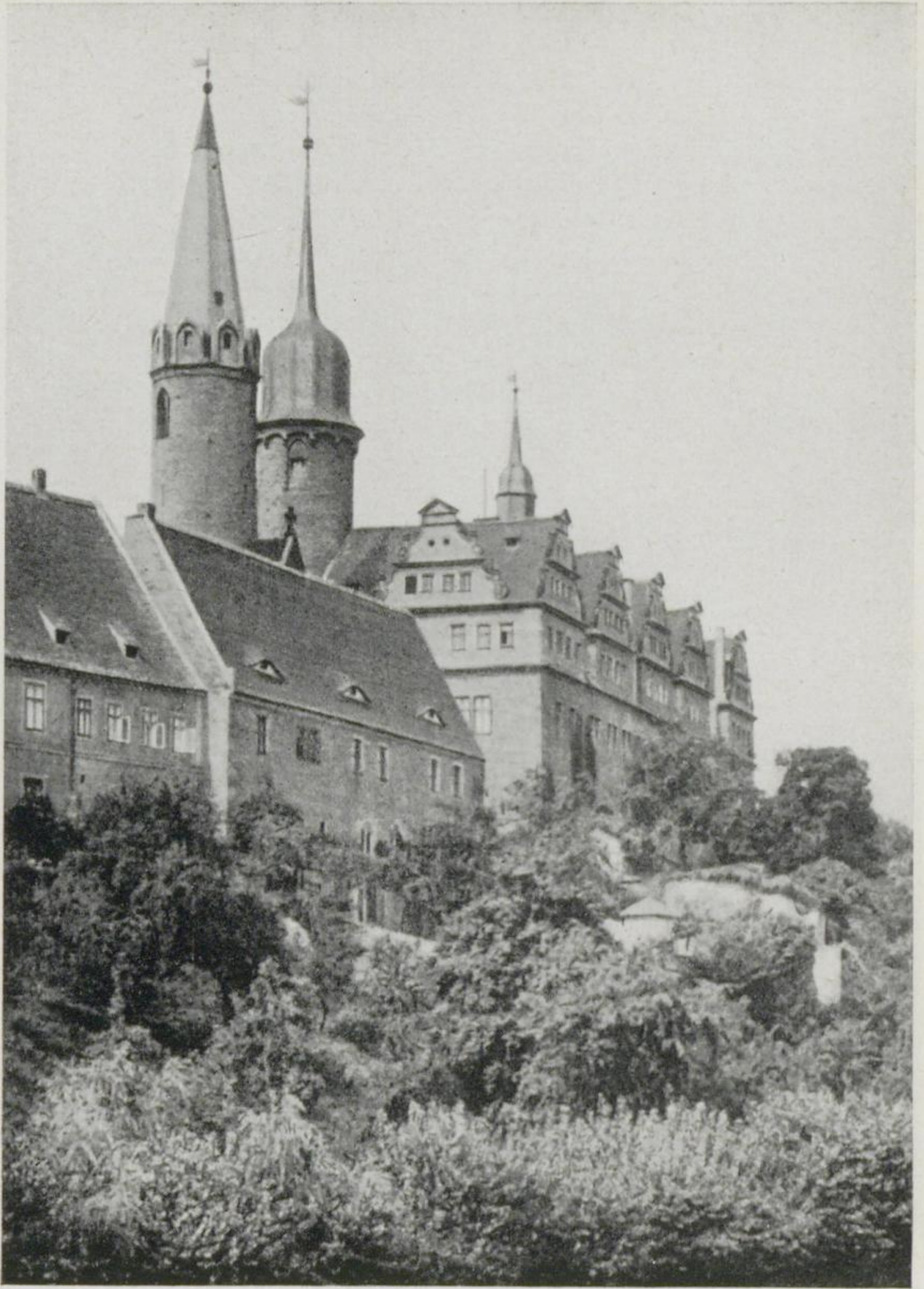
Gleichzeitig entstand auch der Hochaltar, das glanzvolle Gegenstück der Orgel im Osten. Von der rechteckigen Mensa



ausgehend flutet der Altaraufsatz mit Voluten, Säulen, Gebälkstücken und Figuren breit auseinander, um schließlich in steiler Bewegung in einer einzigen krönenden Figur wieder zusammenzufinden, dem sieghaft auferstehenden Christus als Weltenrichter und Bezwinger von Tod und Teufel. Nicht nur kompositionell ist die Gestalt des Auferstehenden die Krönung des Werkes, sondern auch ikonographisch, da in den drei Gemälden des Altares mit Abendmahl, Kreuzigung und Auferstehung die Erlösungsgeschichte dargeboten wird. Den prunkvollen und lebensfrohen Formen entsprechen die leuchtend hellen Farben und das reichlich verwendete strahlende Gold.

Ein pompöser Aufbau vor der südlichen Nebenapsis rahmt und erhöht den Eingang zur Fürstengruft. Zwei mächtige gedrehte Säulen flankieren die Tür, schwere Gebälke lasten auf ihnen, die Säulen setzen sich fort in zwei Engelsfiguren, die mit ihren Armen das Hauptstück der Komposition emporstemmen. Ein prunkvolles Rahmenwerk aus Säulen, Karuschen und Gebälken birgt ein Gemälde mit der Bestattung des Leichnams Christi durch die herzogliche Familie. So phantastisch der Gedanke erscheint, unter dem Vorwand einer Türumrahmung solch riesiges Werk erstehen zu lassen, so bizarr sind auch die ohrenförmig ausgezogenen, knorpeligen Ornamente. Doch ist das Ganze in der sicheren Bewältigung der üppigen Fülle phantasievollen Schmuckes und in der eindrucksvollen, durchdachten Komposition ein wohl gelungenes Werk des Hochbarock, in gleicher Weise geschichtliches Symbol wie der ganze, gewaltige Dom in seinen vielfältig wechselnden Gestalten.

Helga Möbius.



Schloß und Dom von Südosten



Die Osttürme des Domes

VERZEICHNIS DER LITERATUR

- Bergner, Heinrich*, Naumburg und Merseburg. (Berühmte Kunststätten Band 47)
Leipzig 1926
- Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz
Sachsen, Kreis Merseburg, 8. Heft, Halle 1883
- Deckert, Hermann*, Dom und Schloß zu Merseburg Burg/Magdeburg 1935
- Haesler, Friedrich*, Der Merseburger Dom des Jahres 1015. Studien zur
thüringisch-sächsischen Kunstgeschichte 3. Band Halle 1932
- Lepsius, Carl Peter*, Kleine Schriften. Beiträge zur thüringisch-sächsischen
Geschichte. 2. Band Magdeburg 1854
- Lepsius, Carl Peter*, Der Dom zu Merseburg. Neue Mittheilungen IV, 1842

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. Seiten 3 und 6: Institut für Denkmalspflege. Abb. Seiten 3 und 5: Kunst-
hist. Inst. Jena.

Alle übrigen stellte die Deutsche Fotothek Dresden zur Verfügung.



XVIIa4

1830 17a 0004 044 00 1

DAS CHRISTLICHE DENKMAL · HEFT 44/45

Herausgegeben von Fritz Löffler

Den Text des vorliegenden Heftes schrieb Helga Möbius

1960

Alle Rechte beim Union Verlag (VOB), Berlin

Lizenz-Nr. 18/395/961/60 1. — 10. Tausend

Satz und Druck: Buchdruckerei J. Schmidt KG, Markneukirchen/Sa. III/23/3

Buchbinderische Verarbeitung: H. Sperling, Leipzig

Klischeeherstellung: H. F. Jütte, Leipzig



Der Eingang zur Fürstengruft



2150

DAS CHRISTLICHE DENKMAL
HEFT 44/45

X

SLUB DRESDEN



3 0500563