

*

MATTHIAS DONATH, Die Baugeschichte des Doms zu Meißen 1250–1400, Sax-Verlag, Beucha 2000 (zugl. Dissertation Freiburg i. Br. 1998). – 336 S., 15 farbige Abbildungen, 313 einfarbige Abbildungen (ISBN: 3-930076-84-5, Preis: 80,00 €).

Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert, hrsg. von HEINRICH MAGIRIUS (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, Bd. 2), im Auftrag des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 2001. – 456 S., 604 teils farbige Abbildungen (ISBN: 3-7400-1155-6, Preis: 124,90 €).

ELISABETH HÜTTER/GÜNTHER KAVACS/MICHAEL KIRSTEN/HEINRICH MAGIRIUS, Das Portal an der Westturmfront und die Fürstenkapelle (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes, Bd. 1), hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Fliegenkopf Verlag, Halle 1999. – 446 S., 571 zum Teil farbige Abbildungen, 1 beigelegte farbige Tafel (ISBN: 3-930195-33-X, Preis: 50,15 €).

Innerhalb des kurzen Zeitraumes zwischen 1999 und 2001 sind gleich drei Bücher über den Meißner Dom erschienen, die jeweils über eine unterschiedlich lange und individuell motivierte Vorgeschichte verfügen. Deshalb korrespondiert die Reihenfolge ihres Erscheinens zwar nicht mit der Bauchronologie der Kathedrale oder der üblichen systematischen Vorgehensweise bei der Erforschung mittelalterlicher Bauten und ihrer Ausstattung, doch alle drei ergänzen einander auf sinnvolle Weise.

Die im Jahr 2000 publizierte Dissertation von Matthias Donath ist der Baugeschichte des Meißner Doms zwischen 1250 und 1400 gewidmet, das heißt, sie reicht inhaltlich vom Neubau des gotischen Chores bis zu der Errichtung der unteren Etagen der Westtürme. Sie soll den Ausgangspunkt dieser Rezension bilden, da die beiden anderen, an sich vollkommen eigenständigen Bücher Ausstattung und spätere Partien des Doms behandeln. Donath versucht einleitend, das historische Umfeld der gotischen Kathedrale zu erhellen. Als entscheidenden Anlass für den Neubau sieht er den Streit zwischen Markgraf Heinrich dem Erlauchten und Bischof Konrad, der zwischen 1250 und 1252 um den Zehnten in Teilen des Bistums entbrannt war. Der Bischof reagierte mit der Exkommunikation des Landesherrn und der programmatischen Abschrift von wichtigen (und teilweise gefälschten) Urkunden des Bistumsgründers Kaiser Otto I. Den Verweis auf die historischen, vom kaiserlichen Stifter gewährten Rechte betrachtet der Vf. als Grund für die Aufstellung der Stifterfiguren von Otto

und Adelheid im Chor der neuen Kathedrale, deren Neubau folglich auch in jenen Jahren begonnen wurde. Hier wie auch an anderen Stellen spricht sich Donath dezidiert für eine Frühdatierung des Meißner Doms aus, eine These, die er auf methodisch unterschiedlichen Wegen zu untermauern sucht: So analysiert er auf systematische und geradezu exemplarische Art die zahlreichen am Bau vorhandenen Steinmetzzeichen, führt eine minutiöse bauarchäologische Untersuchung durch, aus der er eine plausible relative Chronologie ableitet, und analysiert schließlich auch Stil und Motivrepertoire der Bauformen, um am Ende auf der Basis dieser komplexen Einzelergebnisse zu einer Rekonstruktion der Baugeschichte zu gelangen.

Die ebenso zahlreichen wie vielfältigen Resultate lassen sich hier im Detail kaum wiedergeben. Eine Reihe origineller und auf der Basis umfassender Materialkenntnis gewonnener Beobachtungen führen dazu, dass der Meißner Dom innerhalb der europäischen Architekturgeschichte nunmehr einen genaueren Ort gewonnen hat. Besonders aufschlussreich ist der Vergleich des Chores mit den damals neuesten Bauten in Frankreich, z. B. der Achskapelle der Kathedrale von Amiens oder St.-Urbain in Troyes, weil sich dadurch die bisher stets betonte Abhängigkeit Meißens von Naumburg und Schulpforta zumindest relativiert. An anderer Stelle belegt der analytische Vergleich der Pfeiler- und Gewölbstrukturen des Meißner Hallenlanghauses und der Marburger Elisabethkirche ebenfalls die Originalität der sächsischen Kathedrale in Bezug auf ihr hessisches Vorbild.

Freilich vermag die durchgängige Tendenz zur Frühdatierung der gesamten Baukonzeption wie der einzelnen Bauglieder nicht immer zu überzeugen. Sie zwingt den Vf. stets dazu, jede neue Bauform in Meißen sofort nach ihrem erstmaligen europäischen Erscheinen anzusetzen. Hierdurch wird auch das Ergebnis mancher ansonsten sinnvoller Vergleiche relativiert. So können beispielsweise einzelne der Meißner Chormauwerke nur dann Figurationen des englischen „decorated style“ ähnlich wirken, wenn man Grundformen auf einer sehr abstrakten Ebene vergleicht und von Unterschieden in Reliefbildung, Bogenführung, der Verwendung von Kapitellen etc. absieht. Vor allem aber werden so spezifische Maßwerkformen des Meißner Chores überbewertet, da sie sich gerade im Vergleich mit den angeblichen englischen Modellen als künstlerisch eher bescheiden erweisen. Ähnliches gilt für den Vergleich zwischen dem Meißner Domchor und den damals modernen französischen Chören: Die Abtskapelle von Saint-Germer-de-Fly beispielsweise (regelmäßig als „Saint-Germain-de-Fly“ bezeichnet) ist wie viele andere der zitierten französischen Bauten Resultat eines langen und ausgereiften architektonischen Diskurses, was man vom Meißner Domchor jedoch weder vor dem Hintergrund der Gotikrezeption in Sachsen noch in Deutschland behaupten kann. Im Gegenteil, der Meißner Domchor, mag er auch gegenüber Bauten wie Naumburg und Schulpforta die von Donath zurecht aufgezeigten modernen Züge der maximalen Durchfensterung der Wände aufweisen, ist nicht unbedingt ein geschickt konzipiertes Bauwerk. Dies zeigte sich in Meißen selbst spätestens in dem Augenblick, als entsprechend dem ursprünglichen Plan ein basilikales Langhaus begonnen wurde, dessen Dimensionen so unglücklich erschienen sein dürften (zu kleine Fenster in den Seitenschiffen und im Obergaden), dass der Bau gegen 1270 – so Donath im Gegensatz zu der bisher üblichen etwas späteren Datierung – nur noch durch einen radikalen Planwechsel zu retten war, bei dem unter erheblichen Modifikationen der bereits vorhandenen Baumasse aus der Basilika eine Hallenkirche mit gleich hohen Schiffen wurde. Der damalige Baumeister bewältigte diese schwierige Aufgabe auf hervorragende Weise, und tatsächlich ist seit dem Bau des Langhauses auch erstmalig feststellbar, dass die Bauformen bis in die Details den damals aktuellsten Strömungen entsprechen. Hingegen ist das Formenrepertoire von Chor und Querhaus zum überwiegenden Teil als originelle Variation eines retardierenden Motivkanons zu bewerten.

Der Fokus im Buch „Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert“, bei dem es sich um die jüngste der hier vorzustellenden Publikationen handelt, ist gegenüber demjenigen von Donath leicht verschoben. Die hier vorgelegten Untersuchungen verschiedener Autoren gehen zumeist von technologischen Befunden aus, die im Zuge von Restaurierungsarbeiten gewonnen werden konnten. Die Themen reichen in chronologischer Reihenfolge vom Lettner über die Polychromie des Innenraumes, insbesondere der Skulpturen im Chor, den „Achteckbau“ zwischen Südquersarm und Langhaus, der Allerheiligenkapelle am Kreuzgang bis hin zum Langhaussüdportal. Nicht alle der teilweise umfangreichen Aufsätze können hier angemessen gewürdigt werden, zumal in ihnen teilweise dieselben Partien des Doms wie in der Baumonographie von Donath angesprochen werden. Dass es dabei zwischen beiden Büchern gelegentlich zu Überschneidungen kommt, war wegen der kurzen Zeit zwischen dem Erscheinen beider Werke nicht zu vermeiden. Zu bedauern ist allerdings, dass die Forschungen manchmal beziehungslos nebeneinander zu stehen scheinen. Speziell ist hierbei an die Dokumentation der Steinmetzzeichen zu denken. GÜNTER KAVACS stellt einen Teil davon vor, nämlich diejenigen des Lettners, womit er die weit umfassendere Zusammenstellung der Steinmetzzeichen am Meißner Dom samt ihrer Interpretation von Donath erweitert – ohne sie zu erwähnen. Umgekehrt fragt man sich, warum Donath die Steinmetzzeichen des Lettners nicht aufführt, die seine eigene Dokumentation ergänzt und gestützt hätten. Wegen der offensichtlichen Probleme bei der Feinabstimmung von Wissenschaftsorganisation bleibt es nun dem Leser oder künftigen Forschungen überlassen, beide Teilergebnisse aufeinander zu beziehen und wechselseitig zu überprüfen. Hätte dies nicht einfacher und vor allem effizienter geschehen können, da sicher auf lange Zeit niemand mehr die Originalzeichen, z. B. an den Gewölben, direkt untersuchen können wird?

Mehr als die Hälfte dieses zweiten Buches ist dem Lettner gewidmet, zu dem in den letzten Jahren unter der Leitung von HEINRICH MAGIRIUS (zusammen mit GÜNTER KAVACS und PETER VOLAND) durchaus als sensationell zu bewertende Funde durch Grabungen vor und auf dem Lettner selbst getätigt werden konnten. Sie bestätigten prinzipiell die frühere These von Magirius, dass der Meißner Lettner ursprünglich – oder in einer frühen Modifikation des ersten Planes – eine polygonal in das Langhaus vortretende Bühne besaß. Damit bildete er einen Mitteltypus zwischen französischen Hallenlettner und deutschen Ziborium- oder Kanzellettner (wie z. B. in Mainz, Gelnhausen, Aschaffenburg, Seligenstadt). Die mehrfachen Erweiterungen dieser Lettneranlage werden ebenfalls rekonstruiert und stilkritisch eingeordnet. Ihre Funktion fanden sie, wie der Vf. überzeugend darlegt, in Verbindung mit markgräflichen Altarstiftungen. Offen bleibt allein die Frage, warum ursprünglich allein über den Lettner mittels komplizierter Wegführung der Zugang in die Obergeschosse des südlichen Chorturms möglich war. Sie wird sich nur durch künftig zu erhoffende Forschungen über die Liturgie und Raumfunktionen im Meißner Dom beantworten lassen.

Im Zusammenhang mit der Restaurierung des Innenraums wurden die verschiedenen – fast ausschließlich nachmittelalterlichen – Farbfassungen dokumentiert und die ursprüngliche Steinsichtigkeit wiederhergestellt. Lediglich Gewölbekappen, Rippen und Schlusssteine von Chor und Querhaus waren (und sind wieder) farblich hervorgehoben, wobei neben den ansonsten hellroten Profilen alleine das „Stifterjoch“ gelbliche Rippen zeigt, die wohl an die Vergoldung der Schlusssteine alludieren sollten. Innerhalb dieses zurückhaltend gefassten Raumes stach allein der Lettner als ein verhältnismäßig buntes Element heraus. Die kunsthistorische Stellung dieser im Laufe des 13. Jahrhunderts immer stärker mit der natürlichen Steinfarbe operierenden Meißner Raumfassung muss ungeklärt bleiben, solange systematische Untersuchungen der

Ausmalung mittelalterlicher Sakralräume fehlen. Immerhin liefern jetzt die Forschungen zu Meißen für die sächsisch-thüringische Region einen Eckpunkt.

Die Farbfassung der Stifterfiguren Otto und Edith sowie der Bistumsheiligen Johannes Ev. und Donatus wurde ebenfalls analysiert und gereinigt (durch ELISABETH HÜTTER dokumentiert). Dabei zeigte sich, dass die ursprüngliche Farbigkeit – wenn auch nicht in authentischer Fassung – erstaunlicherweise noch heute weitgehend erhalten ist, obwohl im Laufe der Jahrhunderte mit den meisten anderen Skulpturen des Doms weit weniger zurückhaltend umgegangen wurde. Magirius nahm die erwähnte Untersuchung zum Anlass, erneut die Frage nach den kunstgeschichtlichen Aspekten der Figuren der Bistumsgründer, der Bistumsheiligen und den stilistisch verwandten Statuen im „Achteckbau“ zwischen Querhaus und südlichem Langhausseitschiff zu stellen, bzw. eine erneute Untersuchung anzumahnen. Zumindest was die Farbfassungen betrifft, gilt hier dasselbe wie für den Innenraum insgesamt: Solange nicht einmal die ursprüngliche Farbigkeit der für Meißen maßgeblichen Naumburger Stifterfiguren untersucht ist, lassen sich auch die Meißner Bildwerke nicht wirklich verorten, wie Magirius zurecht hervorhebt. Besonders interessant sind seine eigenen Überlegungen bezüglich Interaktion und religiöser Eindeutigkeit der Meißner Figuren, die hierbei viel weniger auf das direkte stilistische Naumburger Vorbild denn auf andere sächsische Beispiele, besonders Wechselburg, zurückzuführen seien. Trotzdem vermag der Rezensent ihm in der Ansicht kaum zu folgen, dass der „Naumburger Meister“ eben nicht in Naumburg, sondern in Meißen den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht habe.

„Naumburgisch“ ist auch die Achteckkapelle zwischen Südquerarm und Langhaus noch, die ehemals den Hauptzugang zum Dom bildete. Genau datieren lässt sie sich kaum, lediglich die Kapelle in ihrem Obergeschoss wird 1291 als diejenige oberhalb der „porta[m] (...) de novo constructa[m]“ bezeichnet – laut Magirius aber nur deshalb, weil sie vorher, obschon vorhanden, noch nicht benutzbar gewesen sei. Dieses Argument – wie auch die stilistische Evidenz – legen eine mindestens annähernd gleichzeitige Datierung der drei großen Figuren im Innenraum der Achteckkapelle – Maria, Johannes und ein Engel – und der Stifterfiguren im Chor nahe, also in die Anfangsjahre des Dombaus.

Das unmittelbar neben der Achteckkapelle gelegene Südportal untersucht MAGDALENA MAGIRIUS. Sie begründet eine Datierung um 1310/20 und rekonstruiert die ursprüngliche Planung der Anlage ähnlich wie Donath. Die Figuren des Portals, denen erstaunlicherweise noch zwischen 1928 und 1950 Köpfe abgeschlagen und andere Beschädigungen zugefügt wurden, entstanden erst um 1390. Sie lassen sich kaum mit der fast zeitgleichen Skulptur des damals neuen Westportals vergleichen, zeigen aber in einer Zeit, in der Meißen in enger Beziehung zu Prag stand, große Affinitäten zu südböhmischen Holzfiguren. Wenn die stilistische Stellung und Herkunft der Figuren damit auch geklärt ist, so bleiben doch zahlreiche weitere Fragen: Warum heben sich diese Skulpturen so deutlich von den anderen Meißner Werken derselben Zeit ab? In welcher Beziehung standen Portal und gleichzeitige Lettnerergänzungen in stilistischer wie liturgischer Hinsicht? Hätte es nicht nahegelegen im Bildprogramm des Portals einen Bezug auf das Grab des heiligmäßig verehrten Bischofs Benno im Langhaus des Domes zu nehmen, auf das die Pforte zuführte?

Die dritte und zugleich früheste der hier anzuzeigenden Publikationen, „Das Portal an der Westturmfront und die Fürstenkapelle“, bereits 1999 erschienen, behandelt ausschließlich die im Titel genannten Partien, also die letzten mittelalterlichen Teile des Meißner Doms. Auch sie referiert die Ergebnisse langjähriger Untersuchungen, Sicherungs- und Restaurierungsmaßnahmen.

Nach einem Überblick über das gesamte mittelalterliche Baugeschehen am Meißner Dom von HEINRICH MAGIRIUS präsentiert MICHAEL KIRSTEN die Ergebnisse seiner ausführlichen kunsthistorischen Analysen, gestützt durch bauarchäologische Beobachtungen von GÜNTER KAVACS. Daraus resultiert eine differenzierte Rekonstruktion des Bauverlaufes der Westtürme seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert, zwischen die erst sehr viel später das heutige Westportal eingefügt wurde, dessen Form das Resultat mehrerer Planwechsel ist. Die Skulptur ließ sich nach Entfernung der 1912 aufgetragenen Farbfassung genauer als bisher untersuchen. Ein ungefährer Hinweis auf den Baubeginn der Portalanlage ergab sich aus dem Fund eines Schalbrettes im nahegelegenen Nordwestturm; das Fälldatum des Baums im Jahr 1372 ließ sich dendrochronologisch bestimmen. Kirsten schreibt das Westportal mehreren Bildhauern zu, die zum „Magdeburg-Halberstädter Kunstkreis“ gehörten, der seinerseits wiederum in Beziehung zur Nürnberger und – weniger überzeugend – zur Wiener Skulptur gestanden haben soll. Alle Untersuchungen sind sehr detailliert, die Argumentation ist dank eines reichen Abbildungsapparates gut nachvollziehbar. Deutlich dominiert dabei die stilkritische Analyse, die jedoch kaum neuere Ansätze integriert. So wäre zu überprüfen, ob stilistische Unterschiede allein nur durch die Beteiligung verschiedener Bildhauer erklärbar sind oder nicht auch durch bewusste Modusdifferenzierung. Zu fragen wäre auch, was genau unter dem Arbeitsbegriff „Magdeburg-Halberstädter Kunstkreis“ zu verstehen ist, dessen Werkchronologie Kirsten präzisiert. Und auch die ikonographische Analyse könnte noch vertieft werden: Denn die zahlreichen motivischen Vergleiche, die Kirsten anführt, ergeben in der Summe noch keine Interpretation des Bildprogramms. Dessen Analyse wird aber erst nach sorgfältiger Bewertung aller jetzt vorliegender Untersuchungen möglich sein, da noch nicht klar ist, ob die unterschiedlichen Themen der verschiedenen Meißner Bildzyklen auf einem einheitlichen Entwurf beruhen oder aber im Laufe von rund 150 Jahren präzisiert, verändert, gar in Teilen verworfen oder korrigiert wurden. Hier steht, wie für fast den ganzen Meißner Dom und seine Ausstattung, eine Untersuchung im Sinne der „longue durée“ noch aus.

Der zweite Teil des Bandes ist der Fürstenkapelle gewidmet. Heinrich Magirius rekonstruiert die Geschichte des Baus und seines Schicksals bis in die jüngste Zeit. Hinsichtlich der noch immer ungeklärten eigentlichen Baugeschichte stellt er Überlegungen an, ob die Kapelle nicht schon vor 1423, dem Datum der Erhebung von Friedrich dem Streitbaren in den Kurfürstenstand, begonnen, ja vielleicht schon ab 1413 geplant wurde, als Friedrichs Bruder, Markgraf Wilhelm, in Altenburg eine eigene dynastische Grablege gründete. Ob sich diese Frühdatierung weiter untermauern lässt, wird sich zeigen müssen; sicher ist, dass es während der Ausführung, die allerspätestens 1432 abgeschlossen war, zu Planwechseln kam. Kirsten, der erneut die Bildwerke untersucht, unterstreicht die stilistische Heterogenität des Figurenensembles, das er im Einzelnen mit verschiedenen überregionalen und regionalen Werkgruppen vergleicht. Die überragende Qualität einzelner Figuren, wie z. B. derjenigen des Petrus, vermag er überzeugend darzulegen. Andere sind hingegen von durchaus geringerer Güte, so dass Fragen nach den Intentionen des Auftraggebers und nach Zusammensetzung und künstlerischem Vermögen des oder der Ateliers gestellt werden können. Die Tatsache, dass Kirsten überwiegend auf Literatur aus der Vorkriegszeit zurückgreifen muss, zeigt, wie dringend eine aktuelle Untersuchung der sächsischen Skulptur des 15. Jahrhunderts notwendig ist.

Auch die Grabdenkmäler in der Fürstenkapelle geben weiterhin Rätsel auf: Schon bei der Tumba des 1428 verstorbenen Friedrichs des Streitbaren handelt es sich um eines der ersten vollständig in Bronze hergestellten Grabmäler in Deutschland, für das deshalb Vergleichsstücke fehlen. Kirsten, der auch diese Werke untersucht hat, schreibt den Entwurf der Grabfigur einem unbekanntem Bildhauer aus dem Umkreis von Hans

Multscher zu – der Multscherwerkstatt müsste man wohl inzwischen sagen –, während er die Tumba mit Taufbecken der Region vergleicht. Hergestellt sei dieses Ensemble um 1435–1440 in einer Nürnberger Rotschmiedewerkstatt.

Der Forschungsstand zum Meißner Dom wurde durch die drei Publikationen erheblich erweitert, vor allem in Bezug auf die Farbfassung von Architektur und Skulptur sowie in Hinblick auf eine stilgeschichtlich begründete Feindatierung des Baus und seiner Ausstattung. Dass sich daraus nun ganz neue Fragen ergeben, zählt zu den unbestreitbaren Verdiensten der Arbeiten. Deutlich geworden ist aber auch, dass es einige Konstanten in der Meißnerforschung gibt, die noch genauer zu hinterfragen wären. Hierzu gehört zunächst die fast durchgängige Tendenz zur Frühdatierung. Dabei gibt es weder einen sicheren Termin für die Grundsteinlegung noch für die Weihe. Selbst die traditionell im Zusammenhang mit der Fertigstellung des Chores interpretierte Quelle von 1268, in der von Präsenzgeldern für die „in choro“ versammelten Vikare die Rede ist, gibt bei ernsthafter Betrachtung für die Meißner Bauchronologie nichts her: Denn seit der Gründung des Domkapitels muss es immer einen Raum gegeben haben, der „chorus“ hieß, selbst wenn der Dom eine Baustelle war. Wo dieser „chorus“ sich während der Bauarbeiten befand, bleibt unbekannt; ob er mit dem architektonischen Chor der gotischen Kathedrale identisch war, ist völlig offen. Sicheren Boden betreten wir erst gegen 1290, als mehrere Quellen für eine weitgehende Vollendung des Querhauses sprechen. Die Feindatierung der ältesten Bauteile des Meißner Doms – ob schon vor 1250 oder doch erst mehrere Jahre danach – bleibt damit der stilkritischen Interpretation überlassen.

Wichtigste Argumente liefert hierfür nach wie vor die Analyse des Naumburger Formenguts, das in Meißen rezipiert wurde und das sich von den großen Stifterfiguren bis hin zur Kapitellplastik fast überall wiederfindet. Aber nicht einmal der Terminus *post quem*, nämlich die Datierung von Naumburg selbst, ist unumstritten. Sicher ist jedoch, dass der thronende Christus auf einem Schlussstein in der erst 1296 geweihten Allerheiligenkapelle des Meißner Domkreuzgangs noch immer „Naumburgische“ Züge aufweist: Ist hier von einem rund fünf Jahrzehnte umfassenden Stilphänomen die Rede? Wie lässt sich die vermeintliche Innovationsfreude am Meißner Dom mit dem offensichtlichen Beharrungswillen in Hinblick auf die Naumburgischen Formen in Übereinstimmung bringen? Bei der Achteckkapelle zeigt sich das Dilemma um den „Naumburger Stil“ in Meißen ebenfalls mit aller Deutlichkeit. Als sie fertiggestellt und „Naumburger“ Figuren in ihr angebracht waren, war man beim gleichzeitigen Bau des nördlichen Seitenschiffs bereits von jenem Formengut abgerückt. In der Sockelzone ihrer wahrscheinlich gegen 1320 geschlossenen Arkaden wurden dann noch einmal Kapitelle verwendet, die denjenigen auf den gegenüberliegenden Seiten motivisch angepasst sind. So scheint es, dass es von einem langen, erst um 1300 endenden Fortleben des Naumburger Stilidioms bis zu dessen historisierender Verwendung im frühen 14. Jahrhundert nur ein kleiner Schritt war.

Dabei ist die Frage, was denn eigentlich für Meißen genau unter „Naumburgisch“ zu verstehen ist, noch kaum gelöst. Magirus besteht bei allen sieben Meißner Figuren aus dem 13. Jahrhundert – vier im Stifterjoch und drei in der Achteckkapelle – auf der Mitwirkung des „Naumburger Meisters“. Dies würde jenem Bildhauer von einer Lehrzeit in Reims über erste eigene Werke in Noyon – wo er ja vielleicht schon für die gesamte, jedoch kaum noch rekonstruierbare Westportalanlage zeichnete –, den Lettner in Mainz, Naumburg und zuletzt Meißen eine ungewöhnlich lange Karriere bei gleichzeitig größter Produktivität bescheren. Naheliegender schiene es, das, was die Kunstgeschichte traditionell unter dem Begriff des „Naumburger Meisters“ subsumiert, als ein Stilidiom und nicht als einen Personalstil zu begreifen: Sachsen hält das

beste Beispiel dafür bereit, wie dies funktionieren konnte. Rund 100 Jahre vor dem französischen „Naumburger Meister“ hatte der aus Italien stammende Nikolaus, beginnend in Königsutter, einen Stil geprägt, der bis um 1200 für die sächsische Skulptur dominant blieb. Vor diesem Hintergrund könnten sich Fragen nach der Bedeutung von Tradition und Innovation ganz anders stellen. Die künftige Aufgabe lautet, den Meißner Dom noch weiter in das komplexe Bezugfeld regionaler Kunstlandschaft zu integrieren, bzw. diese Kunstszene erst mit Hilfe eines ihrer wichtigsten Exponenten zu begreifen, nämlich des Meißner Doms. Für ihre Lösung haben die drei Bücher entscheidende Grundlagen gelegt.

Dresden

Bruno Klein