

Martin Kirves

# DIE WIDERSTÄNDIGKEIT DER BILDWERKE

## Die Naumburger Skulptur zwischen Kunstwissenschaft und Ideologie

Kunstwerke eröffnen einen Imaginationsraum, in welchem sich ein Wechselverhältnis zwischen dem Werk und seinem Betrachter vollzieht, das angesichts der Naumburger Stifterfiguren besonders intensiv ist: Wer den Westchor betritt, findet sich in einem Interaktionsgeschehen wieder, in das er, durch den an ihn gerichteten Blick der Gerburg-Figur, als Person hineingezogen wird, ohne dieses Geschehen jedoch in einen eindeutigen Handlungszusammenhang auflösen zu können. Dies ist umso frappierender, als es sich bei den gezeigten Personen nicht um Individualisierungen ikonographisch vorgeprägter Schemata heilsgeschichtlicher Gestalten handelt, in die per se ihre allseits bekannte Vita als *historia* eingeschrieben ist. Vielmehr sind weltliche Personen dargestellt, die hier – innerhalb des Hoheitsbereichs eines Sanktuariums – zum ersten und einzigen Mal verbildlicht werden. Allein die Schildinschriften bieten Anhaltspunkte zur biographischen Identifizierung der während der Anfertigung der Skulpturen schon lange Verstorbenen. Aufgrund der fehlenden Einbettung in eine ikonographische Tradition fällt die Bestimmung ihrer Unbestimmtheit ganz in den Hoheitsbereich der Skulptur. Sie hat die dargestellten Personen „von sich aus“ zu charakterisieren, was künstlerisch bewerkstelligt wurde, indem auch die äußerlich unbewegten Figuren von einem inneren Bewegungsimpuls bestimmt werden, der im Verbund mit ihrer traditionslosen Einzigartigkeit zu einer bis dahin nicht dagewesenen „realen“ Gegenwärtigkeit der Bildwerke führte.

Vermittels ihrer inneren Bewegtheit eröffnen die Figuren imaginäre Handlungsfelder, was nicht nur eine reiche Anekdotenbildung angefacht hat,<sup>1</sup> sondern auch die Formulierung kunsthistorischer Thesen beflügelte. So stellte August Schmarsow die „Zweikampfhese“ auf, nach der Dietmar im

Begriff sei, Thimo anzugreifen und auch Syzzo und Wilhelm in diesen konkreten Handlungszusammenhang hineingezogen würden.<sup>2</sup> Vor dem Hintergrund solcher szenischen Ausdeutungen hat Wilhelm Pinder vom „Als-ob“ eines Dramas“ gesprochen;<sup>3</sup> ein Drama, das sich diesseitig nicht auf einen kathartischen Moment hin auflösen lässt.

Dem modernen, nicht zur Lebenswelt der Bildwerke gehörenden Betrachter weitet sich der von den Skulpturen eröffnete Imaginationsraum nicht allein, weil ihn die nur spärlich überlieferten werkexternen Faktoren nicht eindeutig zu konturieren vermögen, er konfiguriert sich gerade aufgrund des historischen Abstands in einer qualitativen Weise neu. Weil er nicht der ursprüngliche Adressat der Bildwerke ist, entsteht eine irreversible Inkongruenz. Einerseits ermöglicht die historische Distanz ein reflexives Durchdringen des Betrachteten – worin der genuine Rechtfertigungsgrund der Kunstgeschichte liegt –, andererseits schreibt die mit der Inkongruenz gegebene Unschärfe der klar erkennen-wollenden Betrachtung einen irreduziblen subjektiven Faktor ein, der den wissenschaftlich nach seinen Bedingungen zu befragenden Imaginationsraum projektiv überlagert. Hinzu kommt die imaginative Potenzialität des für den Zusammenschluss verschiedener Werkgruppen zu einem *Ceuvre* unerlässlichen Notnamens, eben jenes des Naumburger Meisters.

Für die prinzipielle Bedingtheit des modernen Blicks gab es ein äußerst waches Bewusstsein. In dem wohl ambitioniertesten Versuch einer theoretischen Neuverortung der Kunstgeschichte nach 1933 schreibt der Pinder-Schüler Hans Weigert: „[...] in der Kunstgeschichte ist offenbargeworden, daß objektiv feststellbar nur das Tatsachengerippe ist, daß aber alle wahre Erkenntnis, alle Wertung und Deutung des Lebendigen und damit eben das Wesentliche der Geschichte nur

intuitiv und subjektiv aus dem vom geschichtlichen und geistigen Ort der Erkennenden bedingten Voraussetzungen und Fragestellungen zu gewinnen ist.“<sup>4</sup> Daher könne einzig von einer „partiellen Objektivität der Wissenschaft“<sup>5</sup> die Rede sein. In diesem Sinne meldet Hermann Beenken hinsichtlich der Naumburger Figuren den grundsätzlichen hermeneutischen Zweifel an: „Fraglich ist nur, wieweit wir Heutigen überhaupt noch imstande sind, den menschlichen Gehalt richtig zu würdigen, den der Künstler des 13. Jahrhunderts darzustellen beabsichtigte.“<sup>6</sup>

Die vorrangig gezogene Konsequenz aus dieser Einsicht war allerdings keineswegs gesteigerte Vorsicht, die zu einer „Thesenbildung im Konjunktiv“ geführt hätte; vielmehr wurde die subjektive Bedingtheit programmatisch zum historischen *Wir* einer „wiedergeborenen Volksgemeinschaft“ verabsolutiert und damit eine Position formuliert, aus der, in Anlehnung an Friedrich Nietzsches „Umwertung aller Werte“, die Geschichte neu zu schreiben sei. Kurt Karl Eberleins Feststellung, „man kann nur Vergangenes in Gegenwärtiges umwerten“<sup>7</sup>, dient ihm als programmatische Legitimation einer bewussten Umdeutung, wie er sie in seinem 1933 verfassten Pamphlet *Was ist Deutsch in der Deutschen Kunst?* formuliert, mit dem er sich – und in seinem Namen die Kunstgeschichte – den neuen Machthabern anzudienen gedachte. Diese Zurechtbiegungen vermittels einer eliminatorischen Sprache ließen Wilhelm Pinder entsetzt aufrufen: „Ließe man diesen falschen Roland weiter rasen, er hinterließe das Bild der deutschen Kunstgeschichte als ein Trümmerfeld.“<sup>8</sup>

Alfred Rosenberg, der ein Trümmerfeld weit realerer Art zu verantworten hat, eröffnet seine Schrift *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) mit dem Satz: „Es beginnt heute eine jener Epochen, in denen die Weltgeschichte neu geschrieben werden muss.“<sup>9</sup> Im Vorwort seiner *Kunst der deutschen Kaiserzeit* (1935) greift Wilhelm Pinder eben diesen Satz auf: „Diese Einteilung [des vorliegenden Werkes] wird von einer Lage bestimmt, die für Dehio noch nicht galt: durch die Umschreibung unserer Geschichte, die ganz neuerdings in Gang gekommen ist. Nicht erst zu schreiben, wohl aber umzuschreiben ist diese Geschichte.“<sup>10</sup>

Georg Dehio, auf dessen *Geschichte der Deutschen Kunst* (1919–25) sich Pinder hier affirmativ wie abgrenzend bezieht, hatte Alois Riegls Konzept eines numinosen „Kunstwollens“<sup>11</sup> mit Heinrich Wölfflins „Geschichte der Sehformen“<sup>12</sup> zu einem „Willen des Sehens“<sup>13</sup> zusammengeschlossen, um die Kunstwerke an ein sie bedingendes Weltbild zurückzubinden und so gegenüber der formalistischen Kunstgeschichte den nun durchaus auf konkrete historische Akteure zu beziehenden Inhalt als formierendes Prinzip zu rehabilitieren. Wollte Dehio den „Willen zum Sehen“ in seinen jeweiligen historischen

Ausprägungen untersuchen, wird er nun – konsequenterweise – auf der Ebene des kunsthistorischen Blicks thematisch. Das Gewahren der Relativität der eigenen Perspektive gebiert einen kollektiv virulenten Willen zum Sehen, in dessen ausrichtende Verfügungsgewalt die Naumburger Statuen geraten.

Im Folgenden soll den historisch formierten Apriori dieses Blicks auf Naumburg nachgegangen werden, die eine Perspektive generierten, innerhalb der sich ein qualitativer Umschlag ereignen konnte, welcher in der Begriffsdifferenz von „Deuten“ und „Umdeuten“ manifest wird. Dabei erlaubt die hier gebotene Beschränkung einzig, auf einige wesentliche Aspekte dieser in sich durchaus heterogenen Sichtweise einzugehen, Aspekte, die aufgrund ihrer Verflochtenheit nicht in chronologischer Abfolge, sondern als Bündelungen dargestellt werden.<sup>14</sup> In einer ersten Annäherung soll versucht werden, der fraglichen Perspektive, in welche sich die einzelnen Aspekte einzulagern vermochten, eine Kontur zu geben.

## REMBRANDT IN NAUMBURG

Verwundert stößt der heutige Leser auf den auch über 1945 hinaus omnipräsenten Vergleich des Naumburger Meisters mit Rembrandt. So formuliert etwa Wilhelm Pinder gleich eingangs seines Naumburg-Buches (1925) ihre innere Verwandtschaft.<sup>15</sup> Um diese zu belegen, greift er zur Charakterisierung der Skulptur immer wieder auf Rembrandt zurück, wobei er die Konvergenzen in Sphären der Subtilität hineintreibt, die sich einer kritischen Bezugnahme entziehen. So präpariert er beispielsweise angesichts des „Kopfes mit der Binde“ Formeigenschaften heraus, wie sie auch „die Farben des späten Rembrandt“ aufwiesen.<sup>16</sup>

Dass der Rembrandt-Vergleich nicht punktueller, sondern prinzipieller Art ist, verdeutlicht eine Argumentation Hermann Beenkens. Um die Mainzer und die Naumburger Werke trotz hervorgehobener stilistischer Differenzen als Schöpfungen aus der Werkstatt desselben Meisters zu plausibilisieren, weist er auf die Entwicklungssprünge innerhalb von Rembrandts *Œuvre* hin,<sup>17</sup> womit er Werkentwicklung und Werkprozess des im 13. Jahrhundert tätigen Bildhauers mit denjenigen des im 17. Jahrhundert wirkenden holländischen Malers parallelisiert und indirekt gleichsetzt. Stets zielt diese Überblendung, die das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen behauptet, darauf, die Naumburger Werke auf eine Tiefendimension hin zu öffnen, deren Gehalt sich aus Werkerfahrungen Rembrandts speisen soll. Entsprechend bemerkt Hans Jantzen angesichts der „bäurischen Physiognomien“ der Lettnerreliefs: „Rembrandt versteht es, aus dem Alltag des Lebens den tieferen Sinn des Geschehens herausleuchten zu lassen. Und etwas davon treffen

wir auch beim Naumburger Meister.<sup>18</sup> Hermann Giesau, der in seiner Tätigkeit als Provinzialkonservator noch Erwähnung finden wird, stellt seinerseits fest: „Die Szene des Petrus und der Magd links vom Giebel überrascht durch die innere psychologische Wahrheit, die ohne jede Parallele in der Zeit ist. Man muss schon an spätere Dinge denken, an Rembrandt, dem seltsamerweise auch das Christusideal des Bildhauers verwandt ist.“<sup>19</sup> Die von Giesau hervorgehobene „psychologische Wahrheit“ bestimmt Richard Hamann nun gerade, indem er den etablierten Rembrandt-Vergleich zur Kontrastierung nutzt: „Rembrandtsche Vertiefung und wahrhaftes Mitgefühl mit den Armen und dem Volk ist hier nicht, sondern gänzlich unsentimentale, das Leben bis ins Kleinste durchschauende und beherrschende Menschenkunde [...]“<sup>20</sup>

In Hamanns Invektive kollidiert der Rembrandt-Vergleich mit einem anderen Topos der Naumburg-Forschung, mit ihrem „deutschen ritterlich-herrischen Wesen“, welches sich insbesondere in der Figur Ekkehards zeige. Dass diese Topoi im Allgemeinen ineinander überführbar waren, zeugt davon, dass ein gänzlich anderer Rembrandt als derjenige, welcher aus seinen Werken entgegentritt, der Naumburg-Forschung zum Erklärungsschlüssel diene. Dieser Rembrandt entstammte dem von Julius Langbehn verfassten, erstmals 1890 unter dem anonymen Signet „Von einem Deutschen“ publizierten Buch *Rembrandt als Erzieher*, das für einen Verkaufspreis von zwei Groschen reißenden Absatz fand.<sup>21</sup> Hierin propagiert der Autor eine politisch-kulturelle Wiedergeburt des Deutschen Reiches und ruft dazu Rembrandt, den „deuthesten aller deutschen Künstler“, als Leitfigur aus.<sup>22</sup>

Das bis in die dreißiger Jahre hinein immer wieder massenhaft aufgelegte Buch stellt ein Kondensat verschiedener Motive dar, die eine bestimmte Perspektive des Sehens konstituieren sollten, nämlich die Welt mit den Augen Rembrandts wahrzunehmen, wobei sich dieser Blick nicht aus Rembrandts Mal-, sondern seiner Denkweise zu speisen habe.<sup>23</sup> In der gesamten Abhandlung ist daher auch nirgends von einem konkreten Bild Rembrandts die Rede. Gerade die programmatische Abwendung von den Werken ermöglichte die Entstehung jenes durch die Naumburg-Literatur geisternen Rembrandt-Doubles, das dort einen Indikator des waltenden Blicks abgibt. Wie prägend Langbehns Buch auf den Blick gewirkt hat, illustriert Schmarsows kurz nach der Publikation getätigte Äußerung: „Er [Ekkehard] ist ein Typus, den man zunächst in den Niederlanden vermuten möchte.“<sup>24</sup> Der derart auf die Naumburger Werke ausgerichtete Blick zielt nun seinerseits darauf, die Stifterfiguren als „Wesensausdruck des Deutschen“ zu sehen. Indem dieser Blick jedoch prinzipiell den Werken ausgesetzt bleibt, werden ihm diese selbst zu Widerständen. Den vermittelt einer nahsichtig operierenden Betrachtung gege-

benen Maßstäben ist keineswegs mit einer *ad hoc*-Behauptung à la Langbehn Genüge getan, der kurzerhand behauptet hatte, Rembrandt sei zwar von Geburt Holländer, aber innerlich deutsch.<sup>25</sup>

Der Ausweis des „deutschen Wesens“ der Naumburger Figuren, an den stets auch die Frage nach dem „Was“ dieses numinosen Letzterklärungsbegriffs gekoppelt war, erfolgte zum einen durch eine äußerliche, stilbegriffliche Immunisierung gegenüber Fremdeinflüssen, zum anderen indem das „deutsche Wesen“ der Bildwerke innerlich erschlossen wurde. Zunächst soll nun der Blick auf die äußerliche Absicherung gerichtet werden.

## VON DER DEUTSCHEN GOTIK ZUR GERMANISCHEN ROMANIK

Carl Peter Lepsius, Verfasser der ersten monographischen Abhandlung zum Naumburger Westchor (1822), hatte diesen als Übergang von der „neu-griechisch, oder römisch-deutschen“ zur „reindeutschen Bauart“ gefasst<sup>26</sup> und sich damit auf die seit der italienischen Renaissance gebräuchliche Bezeichnung der Gotik als *maniera tedesca* bezogen. Für ihn ist die Gotik unzweifelhaft „in Deutschland und von Deutschen ausgebildet worden, daher sie auch ohne Widerspruch die deutsche [...] Bauart genannt werden mag“.<sup>27</sup> Nachdem sich insbesondere durch die materialerschließenden bautechnischen Forschungen Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs überhaupt erst ein differenziertes Bild der Gotik konsolidiert hatte, konnte sie, die nun erwiesenermaßen ihren Ursprung auf französischem Boden hatte, nicht mehr als ein genuin deutscher Stil reklamiert werden, auch wenn dies durch Kompositgebilde wie die Benennung der Naumburger Figuren als „Höhepunkt deutschgothischer Bildhauerkunst“<sup>28</sup> (1899) weiterhin suggeriert wurde.

Mit der Lokalisierung der „Geburt der Gotik“ in Frankreich drohten die Stifterfiguren „französisch okkupiert“ zu werden. Just im Erscheinungsjahr von Langbehns Buch hatte Georg Dehios nahsichtiger Blick den Zusammenhang der Reimser Heimsuchungsgruppe mit der Bamberger Skulptur erkannt. Aufgrund der evidenten Vorbildlichkeit stellte Dehio fest, dass „der entscheidende Anstoß zum Stilumschwung von außen herzukam“,<sup>29</sup> womit sich die von Wilhelm Bode aufgestellte Abfolge Naumburg-Bamberg umkehre.<sup>30</sup> Die Naumburger Skulptur fungierte nun nicht mehr als Quelle, sondern rückte in die Nachfolge französischer Plastik.

Um die Naumburger Bildwerke von diesem Entwicklungsgehehen zu entkoppeln – schließlich stand nun auch die deut-

sche Herkunft des Naumburger Meisters auf dem Spiel – erfolgte eine stilbegriffliche Neukategorisierung. In indirekter Replik auf Dehios Nachweis einer Vorbildlichkeit von Reims für Bamberg behauptet Schmarsow die Unabhängigkeit der Naumburger von der Bamberger Skulptur. Sie habe als „heimische Frucht des deutschen Geistes zu gelten“.<sup>31</sup> Damit war die Position Wilhelm Bodes rehabilitiert, der in den Naumburger Bildwerken eine „charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur“ sah.<sup>32</sup> Derart in eine bruchlose Tradition eingebettet, gehörten die Naumburger Skulpturen „an den Schluss der romanischen Stilperiode“,<sup>33</sup> was Bode zu dem stolzen Ausruf veranlasste: „Deutschland hat nicht nur keinerlei Anteil an dieser Erfindung, sondern hat sich offenbar lange und nachhaltig gegen die Annahme derselben gewehrt, da dem deutschen Wesen [...] der gotische Baustil [...] widersprechend war.“<sup>34</sup> Einzig aufgrund dieser Wehrhaftigkeit, so Schmarsow, konnte noch gegen 1260–70 jene „Vollkraft wirklichen Daseins“ geschaffen werden, „die wir an den Naumburgern bewundern“.<sup>35</sup> Konform mit Langbehn liege gerade in der resistenten Beharrlichkeit ein genuin deutscher Zug.<sup>36</sup> Damit wurde nun die Romanik zum deutschen Wesensstil ausgerufen, der zugleich einen Stil des Widerstandes darstelle. Widerstand gegen den stilistischen Angriff von Westen, wofür die sich der Gotik widersetzenden Bauten der Rheinlinie einstanden, und Widerstand gegen die Bedrohung aus dem Osten, wo Bamberg und Naumburg „Festen gegen die Slawen“ bildeten.<sup>37</sup>

Bodes stilbegriffliche Bestimmung, dass „wir die Plastik um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts noch zu der sogenannten romanischen Kunst zu rechnen haben“,<sup>38</sup> impliziert, dass der Begriff Romanik eine einzig der Konvention geschuldete Benennung sei, die eigentlich – wie früher die Gotik – „germanischer Stil“ heißen müsse. Schließlich opponiere er gegen das romanische Frankreich. Auf die Notwendigkeit einer solchen Umbenennung wurde insbesondere seitens völkischer Autoren immer wieder insistiert.<sup>39</sup> Zur allgemeinen Konsolidierung eines solchen Romanik-Bildes sind die Stifterfiguren auf dem *Festumzug am Tag der Deutschen Kunst* 1937 als Exponenten eben dieser Epoche durch die Straßen geführt worden.<sup>40</sup> Dazu kommentiert das Begleitheft: Mächtig befreite sich wieder die nordische Seele in Werken der Kunst, entrang sich dem römischen Vorbild und schuf sich ihr eigenes Gesetz im romanischen Stil.<sup>41</sup> Zur argumentativen Stützung einer germanischen Eigengesetzlichkeit der Romanik wird wiederum auf Langbehns Rembrandt zurückgegriffen, den Hans Weigert nach Bamberg zitiert, wo die Figur der Elisabeth „das Geheimnis des Nordens, das die Antike wie Frankreich hinter sich lässt, plastisch so ausspricht, wie es später einmal Rembrandt durch seine Bilder aussagen wird [...]“.<sup>42</sup>

Zugleich diene aber auch die Gotik unter dem Schlagwort des „gotischen Menschen“ dazu, die barbarischen Implikationen der *maniera tedesca* gerade gegen die romanische, insbesondere die französische Kultur abzugrenzen und positiv aufzuwerten. „Was Fritz Burger [...] begonnen hatte“, referiert Weigert, „setzte Worringer mit den *Formproblemen der Gotik* [1911] fort, die weniger Formprobleme behandeln, als psychische und den gotischen Menschen als Prototyp des nordischen deuten. Scheffler nahm den Gedanken auf (*Der Geist der Gotik* [1917]), populäre Schriftsteller warben mit einer Hochflut von Büchern ein breites Publikum für diese aus dem Gefühl schaffende Kunstgeschichtsschreibung.“<sup>43</sup> Dieser „gotische Mensch“ steht für das „faustisch-Geniale“, dessen Prototyp Langbehn wiederum in Rembrandt vorfindet: ein weiterer Topos der Naumburg-Literatur, auf den im nächsten Abschnitt zurückzukommen sein wird.

Mag die Stoßrichtung auch jeweils eine andere sein, vermag sich dieselbe ideologische Zielrichtung – das „deutsche Wesen“ zu sichern – einmal in den Begriff „gotisch“ und einmal „romanisch“ zu kleiden; der ideologischen Begriffsverwirrung entspricht eine sachliche: Gerade vor dem Hintergrund der Forschungen zur Skulptur des 13. Jahrhunderts geraten die tradierten Stil Kategorien ins Wanken: „Mit den Schlagworten *romanisch* und *gotisch* ist es nicht leicht, in der deutschen Skulptur des XIII. Jahrhunderts zu schalten“, mahnt Adolph Goldschmidt.<sup>44</sup> Als Vorarbeit zu „einer passenden Namensgebung“ führt er eine Differenzierung der sächsischen Skulptur in drei Stilstufen durch, die das Feld so aufbereiten soll, dass innerhalb seines Modells einer „Einflussgeschichte“ der Grad der gotischen Anregungen aus Frankreich eindeutig bestimmbar wird. Georg Dehio greift die Frage nach einer neuen Stilbegrifflichkeit auf und zieht den wissenschaftlichen Ertrag der Distinktion romanisch-gotisch als „Einsperrung in das dualistische Schema“ grundsätzlich in Zweifel.<sup>45</sup> Stattdessen schlägt er im Rückgriff auf die Kunstgeschichtsschreibung der italienischen Renaissance eine Unterscheidung zwischen „früh-, hoch-, spätmittelalterlich“<sup>46</sup> vor, wofür er das Argument anbringt: „Es ist gegen die Vernunft, eine Entwicklungsreihe so zu gliedern, dass die tiefste Cäsar auf ihren Höhepunkt zu liegen kommt.“<sup>47</sup> Innerhalb der neuen Einteilung sind die Naumburger Werke stilbegrifflich nicht mehr als Mischwesen einer Übergangszeit zwischen Romanik und Gotik perspektiviert, sondern als Reinform epochaler Höhepunkte.

Ist das national konnotierte Entwicklungsschema romanisch-gotisch durch die entdeckten Wechselwirkungen innerhalb der Skulptur des 13. Jahrhunderts tendenziell horizontal ausgerichtet, insinuiert das neue Phasenmodell eine am organischen Wachstum orientierte Kontinuität, die statt des Bruchs

etwas sich wesentlich Durchhaltendes thematisiert. In die Leerstelle des Sich-Durchhaltenden setzt Dehio in seiner *Geschichte der deutschen Kunst* anstelle der Kunst das „deutsche Wesen“ ein: „Aus der allgemeinen Kunstgeschichte diejenige eines einzelnen Volkes herauszuheben, ist ein Unternehmen, das sich aus dem Wesen der Kunst nicht begründen läßt.“<sup>48</sup> Folglich gehe es einzig indirekt um die Kunst: „Mein wahrer Held“, so Dehio, „ist das deutsche Volk.“<sup>49</sup> Diese Achsendrehung fällt auf fruchtbaren Boden, wobei die Drehung als solche nivelliert wird. „Um die Mitte des 12. Jahrhunderts“ beginne, lässt beispielsweise Alfred Stange vernehmen, „die eigentliche Geschichte der deutschen Plastik als eine geschlossene Folge sich bedingender Werke, die aus innerem Antrieb aus dem deutschen Volk hervorgewachsen sind.“<sup>50</sup> Damit sind das „Wesen der Kunst“ und das „Wesen des Deutschen“ identisch. Bei der von innen her erfolgenden Absicherung der Naumburger Skulptur als „wesensdeutsch“ wird eine analoge Umkehrung zu beobachten sein, die das „Deuten“ in ein „Umdeuten“ wandelt.

## VON DER VERLEBENDIGUNG DER STATUEN ZUM VÖLKISCHEN ERWACHEN

In seinem Werk *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter* (1894), das die Erforschung der mittelalterlichen Skulptur auf eine ganz neue Grundlage stellen sollte, formuliert Wilhelm Vöge das Ziel der Kunstgeschichte dahingehend: „Einblick zu gewinnen zu suchen in den verborgenen Process der Stilbildung“,<sup>51</sup> den ein „empfindsames Auge“<sup>52</sup> erschließen könne. Damit ist keineswegs eine nebulöse intuitive Einfühlung gemeint. Vielmehr werden vermittels eines durch den Vergleich sensibilisierten Sehens präzise die wesentlichen Merkmale der jeweiligen Skulptur zu erfassen gesucht, wodurch sie sich „als Geschöpfe eines künstlerischen Geistes“<sup>53</sup> mitteilen. Dabei werden die Worte zum Instrumentarium der Wahrnehmung, die sich stets am Werk als ihrem objektiven Gradmesser zu verifizieren haben. Diese sich dezidiert von einem ikonographischen Ausgangspunkt distanzierende Methode bezieht ausdrücklich Material und Technik als wesentliche Faktoren in die Untersuchung der inneren Stilbildungsprozesse ein. So stelle gerade die tektonische Blockform des unbehauenen Rohlings, in welchen die Skulptur hineingeschaffen werde, die Grundlage der in Chartres entstehenden Monumentalskulptur dar.<sup>54</sup> Hans Jantzen bringt die damit eröffnete Forschungsperspektive mit den Worten auf den Punkt, dass „Wilhelm Vöge in meisterhaften Untersuchungen ein Kernproblem der Monumentalplastik des Mittelalters darge-

boten hatte“.<sup>55</sup> Der einerseits durch die Hand des Künstlers – „man unternimmt [es], gewissermaßen aus den Steinen Menschen zu erwecken“<sup>56</sup> –, andererseits durch das „empfindsame Auge“ verlebendigte Kern eröffnet einen Imaginationsraum, der es ermöglicht, „in den Resten vergangener Jahrhunderte den lebendigen Geist zu grüssen“.<sup>57</sup>

Vor diesem Hintergrund wird der eingangs beschriebene Individualisierungsschub, der die monumentale Kernform in Naumburg verlebendigt, sowohl formal wie inhaltlich argumentativ zur Sicherung ihres „deutschen Wesens“ in Anschlag gebracht. Anhand der sich aus einem inneren Impuls speisenden Individualität werden formale Kriterien entwickelt, die eine kategoriale Differenz zwischen französischer und deutscher Monumentalplastik postulieren, welche „einzigartig wie alles Wesenhafte in Deutschland“ sei.<sup>58</sup> Zum einen, stellt Erwin Panofsky fest, „ist die Figur [...] nicht so sehr als Teilglied eines großen, zugleich programmatisch und dekorativ gebundenen Systems, wie als ein relativ selbstständig, ja eigenwillig dem Ganzen gegenüber sich behauptendes Einzelwesen empfunden“.<sup>59</sup> Zum anderen, hebt Wilhelm Pinder hervor, hätte die französische Monumentalplastik ihren Ursprungsort am Außenbau, während die deutsche im Innenraum entstanden sei.<sup>60</sup>

Das gegenüber der französischen Skulptur festgestellte Ausder-Reihe-Tanzen bedeute formal die Befreiung der Skulptur zu sich selbst, die, so Bode, in Deutschland nicht zur Sklavin der Architektur geworden sei.<sup>61</sup> Inhaltlich erfolge damit eine „Befreiung von den alten typischen Traditionen und scholastischen Banden so wie ein Zurückgehen direkt auf die Natur“,<sup>62</sup> womit eine Ablehnung der in Frankreich herrschenden höfischen Konventionen einhergehe.<sup>63</sup> Dass ein sich als aufbegehrender Zug kundtuender Freiheitsdrang die deutsche Individualität konstituiere, hatte Langbehn mit der Benennung der Deutschen als „Barbaren“ gekennzeichnet,<sup>64</sup> während Pinder vom „ewigen Rebellen Europas“ spricht, dem die deutschen „Sonderleistungen“ der Kunst zu verdanken seien.<sup>65</sup> Diese Form der Individualität wird auch auf den Naumburger Meister selbst übertragen, „der so plötzlich, ohne Vergangenheit, ohne Stil und Schule, ja fast ohne Entwicklung auftritt“.<sup>66</sup> Derart aus dem Nichts kommend, ist er „wie Rembrandt [...] ohne Ahnen und ohne Schüler“.<sup>67</sup> Pinder spricht von einem „riesenstarken Ich“.<sup>68</sup>

Im Rekurs auf die qua Rembrandt-Analogie verbürgte Genialität, die den Naumburger Meister aus den historischen Bedingungen hinauskatapultiert, werden die dem kunsthistorischen Blick doch immer offensichtlichen französischen Bezüge alchemistisch in einen reinen Ausdruck deutschen Wesens umgeschmolzen.<sup>69</sup> Mittel dieser Umschmelzung ist die künstlerische Phantasie des Deutschen, die als ewig spru-

delnder apriorischer Quell das vorgefundene Material ihrer Eigengesetzlichkeit gemäß formt. Eben aus dem Grund ihrer Ableitungsresistenz führten 1937 „wehende farbige Fahnen“ als „Sinnbild der künstlerischen Phantasie“ den Festzug zum Tag der Deutschen Kunst mit an.<sup>70</sup> Die Ungebundenheit der Phantasie wird dann durch die Bedingtheit des „Blutes“ gedeutet. Peter Metz spricht noch 1947 von den „aus dem Blute hervordrängenden Gestalten“ des Naumburger Meisters.<sup>71</sup> Gestützt auf die genuin aus sich selbst heraus schaffende Phantasie des Deutschen wird der Konnex zur französischen Skulptur gekappt, ohne ihn leugnen zu müssen: „Franzosen und Deutsche haben sich am innigsten berührt, um sich ihrer Wesensfremdheit bewusst zu werden.“<sup>72</sup> Von hier aus hat man dann Werke des Naumburger Meisters in Frankreich – etwa Relieffelder in Amiens – entdeckt, die sich wohl nur einem derart apriorisch ausgerichteten Blick als ein ins Auge springender „Wesenskontrast“ darstellen konnten, der die „Reliefs von ihrer Umgebung [scheidet], wo sie sich [...] durch den unverstellten Ausdruck ihrer deutschen Seele als Fremdlinge offenbaren“.<sup>73</sup>

In den durch die geniale Zeithobenheit des Naumburger Meisters ins beinahe Unbedingte erweiterten Imaginationsraum ließen sich nun die projektiven Momente einer geschichtlichen Erdung einlagern. Die in der Einleitung anhand von Dehios „Willen zum Sehen“ angedeutete Neuperspektivierung der Kunstgeschichte auf die Frage nach der weltanschaulichen Bedingtheit der Formen wird nun – von der Innenseite des Kunstwerks her – relevant. Angesichts der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts diagnostiziert Dehio, dass ein „Wille zur Form erwachte“, der sich aus einem „neuen Weltgefühl“ speise.<sup>74</sup> Inhaltlich bestimmt Pinder die erwachende Form hinsichtlich der Naumburger Werke als „erste Selbstdarstellung eines mittelalterlichen Volkes“.<sup>75</sup> Signifikant für Pinders stets auch gegenwartsbezogene „Wende zur Geschichte des deutschen Volkes“ ist die von ihm für die siebente, 1939 erschienene Auflage des Naumburg-Buches vorgenommene systematische Ersetzung des Begriffs „national“ durch „volklich“, während er die Wendung „völkisch“ generell vermeidet.

In seinem dezidiert als „Geschichtliche Betrachtungen“ betitelten Werk *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* ordnet er die Naumburger Skulptur als „klassische Kunst der spätstaufischen Zeit“ ein und weist damit Dehios Einteilung in früh-, hoch-, spätmittelalterlich einen geschichtlichen Gehalt zu. Dem Bezug auf die Geschichte sei aber damit keineswegs Genüge getan, wie Dehio Robert Dohme zitiert, die Abhandlungen „durch Einschlebung allgemeiner kulturgeschichtlicher Exkurse zu würzen“.<sup>76</sup> Vielmehr müsse der geschichtliche Gehalt aus den Kunstwerken exegetisiert werden, um sie auf

diese Weise als „Selbstbekenntnis des deutschen Innenlebens“<sup>77</sup> aufzuschließen. Hierauf basiert der in Langbehns *Rembrandt als Erzieher* entwickelte Bildungsbegriff, den er gegen die Wissenschaft ausspielt. Auf eben diese Dichotomie bezieht sich Dehio im Vorwort zur *Geschichte der deutschen Kunst*: „Die Wissenschaft geht vom Objekt, die Bildung vom Subjekt aus. [...] Die Wissenschaft ist ihrem Wesen nach übernational; Bildung entsteht nur auf dem Boden, in dem die Persönlichkeit ruht, dem Boden der Nation.“<sup>78</sup> Ganz in diesem Sinne hatte Langbehn den Weg zur nationalen Wiedergeburt darin gesehen, dass „die jetzige deutsche Gelehrtenbildung zu einer künftigen deutschen Volksbildung werden [muss]“.<sup>79</sup> Die damit einhergehende Annäherung von wissenschaftlicher und populärer Literatur – ein typischer Zug der Zeit – realisiert sich in den groß angelegten Synthesen von Dehios und Pinders für das Volk geschriebenen Hauptwerken. Damit geht zugleich die Etablierung einer neuen, sich von der Wissenschaft absetzenden Sprache einher, der selbst künstlerische Qualitäten zu eigen sein müssen, um die nahezubringenden Kunstwerke aufzuschließen. „Jede rechte Bildung“, so Langbehn, „ist bildend, formend, schöpferisch und also künstlerisch.“<sup>80</sup> Daher habe die Geschichte der deutschen Kunst, wie Dehio in ihrer Vorankündigung bemerkt, das Werk eines Einzelnen zu sein.<sup>81</sup> Es folgen Kostproben, auf welche Weise Pinder den Imaginationsraum durch seine Sprachkraft aufschließt und zugleich projektiv überblendet. Die Naumburger Lettnerkapitelle charakterisiert er mit den Worten: „Es ist, als ob Metall in ihren Adern geflossen, aber erstarrt wäre. Es ist rassiges Leben, aber stilistisches, kein gewöhnliches, von dem gepanzerten Gefühl einer ritterlichen Zeit zum Ausdruck feinsten Spannung schwertscharf ausgefeilt.“<sup>82</sup> Und angesichts des Judas, dem die Silberlinge ausbezahlt werden, heißt es: „Diese breiten Kinnbacken sind Naumburger Stil, durchaus schon vorgeformt in Mainz, nun aber entschieden noch verschärft. Das gehört gewiß zu dem stämmigen Körpergefühl, zu dem ächzend schweren sich Durchfühlen- und durchwühlen des Künstlers, der seine Köpfe wie zähes Ackerland durchpflügt, der seine Gewänder als mauerhafte Blöcke bildet, in die er die Falte nicht als dünnen Steg, sondern als flache Mulde hineinkeilt.“<sup>83</sup>

Auch wenn für eine weitergehende Analyse der Passagen hier nicht der Ort ist, ist doch offensichtlich, dass dieses Deuten vermittelt eines sorgsam ausgewählten assoziationsreichen Vokabulars ein Umdeuten gewesen ist, das sich durch die eingangs erwähnte Neuschreibung der Geschichte legitimiert sah. Besonders auffällig wird dieser Umstand im Vergleich mit den Texten Vöges, auf dessen vom tektonischen Block ausgehenden Beschreibungen sich Pinder in seinen Charakterisierungen bezieht. Während sich Vöge mit einer sprach-

lichen Sensibilität behutsam vortastet, verleiht Pinder den Werken gleichsam eine neue Innenform, die sich dem Leser als „lebendige Gestalt“ einprägt. Dementsprechend heißt es im Vorwort zu seiner Festschrift: „In den Büchern über Naumburg und Bamberg [haben Sie die] namenlose Größe unserer Vergangenheit zu lebenden Gestalten erweckt und sie unserem Volke wiedergeschenkt.“<sup>84</sup>

Ziel dieser Art Volksbildung war, im Rekurs auf Langbehn, die Überführung des fragmentarischen Wissens in eine organische Synthese, aus der ein neuer deutscher Stil hervorgehen sollte, wozu die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts in ganz besonderem Maße geeignet sei, denn: „Nur im stauischen Zeitalter sind alle Künste in harmonischem Gleichmaß entfaltet.“<sup>85</sup> Deshalb widmet Herbert Küas seine Monografie *Die Naumburger Werkstatt* (1937) „Den deutschen Bildhauern“. In diesem Zusammenhang zeigt sich die symbolschaffende Zielrichtung seiner Deutung des Westchors: Der Kopf der Reglindis, den eine Bruchkante vom Rumpf trennt, sei falsch anmodelliert worden. Ursprünglich blickte sie ins Innere des Chores, weshalb in Naumburg ein „Zyklus, der auf die Mitte gerichtet ist“,<sup>86</sup> geschaffen worden sei, der die kulturell wiederzugewinnende Mitte antizipiert.

Die sich innerhalb der Entwicklung der mittelalterlichen Monumentalskulptur vollziehende Verlebendigung der Kernform des tektonischen Blocks wurde in der modernen Betrachtung zur Steigerung, die von der Individuierung über die Individualisierung zur Individualität führte und im letzten Schritt Doppelgänger der Naumburger Figuren generierte, die – wie die Uta – leibhaftig begegnen konnten.<sup>87</sup> Dabei mahnten die „erwachten“ Skulpturen ein „Wiedererwachen“ des Volkes an, auf welches – Lothar Schreyer zufolge – der Bamberger Reiter warte.<sup>88</sup>

Die personale Verlebendigung der Figuren, ihre Re-Duplikation, wurde von einer üppigen Produktion an Romanen und Theaterstücken, aber auch durch ihre fotografische Darstellung befördert.<sup>89</sup>

## DAS FOTOGRAFISCHE DOUBLE

Bereits 1907 bemerkt Georg Dehio, dass die zunehmende Mobilität, vor allem aber die fotografischen Vervielfältigungen die Kunstwerke aus ihrer örtlichen Gebundenheit gelöst und ihnen „wie durch ein Wunder gleichsam Überallheit geliehen“ haben. Einer „Überschwemmung von [bildlichen] Eindrücken“, der man sich nicht entziehen könne.<sup>90</sup> Die Kunstwerke sind ortlos geworden und fluktuieren unverbunden im Raum allgemeiner Verfügbarkeit, wo sie eine zweite, in sich fragmentierte Existenz führen, welche die Originale überlagert. Das Double der Fotografie eröffnet einen auf die Werke bezogenen

Imaginationsraum, dessen Sogwirkung beim Vergleich der mittelmäßigen Nachstiche der Naumburger Figuren mit den ersten, von Eduard von Flottwell angefertigten Fotografien spürbar wird. Stellen die Stiche die Einbildungskraft geradezu kalt, bewirkt die fotografische Wiedergabe einen Auratisierungsschub, der die Werke dauerhaft ins Bildgedächtnis bannt und ihnen dort ihren neuen Ort verleiht. „Es ist für viele heute schon natürlich“, bemerkt Pinder, „diese Bauplastik innerlich zu sehen, wenn die Namen Naumburg und Bamberg erklingen.“<sup>91</sup> Diese inneren Bilder sind allerdings genuin durch die Fotografie modifiziert. Bezieht sich die fotografische Aufnahme auch auf das Original, wird nicht dieses, sondern das reproduzierte Double auratisiert, woraus eine Enttäuschung angesichts des Originals resultieren mag.

Der fotografische Blick fixiert einen Aspekt des Werkes, der – medial neu gesetzt – pars pro toto für das Werk als solches einsteht und auf diese Weise seinerseits einen Imaginationsraum eröffnet, der den Horizont der Deutungsmöglichkeiten des Werkes konturiert. Fügt sich der Horizont des fotografisch eröffneten Imaginationsraums in jenen des Kunstwerks, kommt der Fotografie ein objektiverer Charakter zu, überblendet der fotografisch erzeugte Horizont hingegen jenen des Originals, eignet ihr ein subjektiverer Zug. Eine vollständige Konvergenz ist aufgrund der medialen Differenz ausgeschlossen. Aus diesem Bewusstsein heraus stellte Herbert Küas fest, dass seit Flotwells Fotografien „die Bemühungen der Lichtbildner um die Wiedergabe dieser Kunstwerke nicht auf[gehört hat]“.<sup>92</sup> Er selbst versuchte die mediale Beschränkung aufzuweichen, indem er seinen Fotografen – Erich Kirsten – Fotofolgen der Stifterfiguren anfertigen ließ, die sich an der realen Wahrnehmungssituation orientieren und „eine bewegte und doch nicht vom Film abgeleitete Wiedergabe der Skulpturen“ darstellen, die „den lebendigen Eindruck der zyklischen Kompositionsweise“ vermitteln.<sup>93</sup>

Dass der fotografische Blick präzise ausgerichtet werden muss, war bereits August Schmarsow bewusst: „[Ich] musste den bisherigen Architekturphotographen E. v. Flottwell erst persönlich in Naumburg vor jeder Statue anweisen.“<sup>94</sup> Eben die Schwierigkeit, einen adäquaten Standpunkt zu finden, hebt auch Walter Hege hervor.<sup>95</sup> Bei ihrem Anblick wird der Betrachter regelrecht von den Figuren durch den Raum bewegt, wobei sie – je nach ihrer Konstellation zueinander – eine sich stets verändernde Aspektfülle aufweisen. Diese Eigenschaft der Figuren visuell aufgezeigt zu haben, ist das Verdienst Walter Heges, der die Suche nach einem fotografisch objektiv richtigen Blick für vergeblich hielt: „Die Wiedergabe von mittelalterlichen Bauten und Bildwerken mit Mitteln der Photographie kann nur eine subjektive sein. [...] Diese Grenzen erkennend habe ich von vorneherein auf ‚nur objektive‘



Abb. 1 Ekkehard (Foto: Walter Hege)



Abb. 2 Ekkehard (Foto: Erich Kirsten)

Wiedergabe verzichtet und versucht einzig und allein das zu bringen, was mich als Lichtbildner begeisterte.<sup>96</sup>

Um gerade durch die Ausschöpfung des subjektiven Krea-tionsraums eine objektive Wirkung zu erzielen, hat sich Hege aller technischen Möglichkeiten der Fotografie bedient und zur Herstellung über-nachtsichtiger Aufnahmen eigens ein zwei Meter langes Objektiv – die „Kanone“ – entwickelt. Als „Licht-bildner“, wie sich Hege selbst bezeichnet, schafft er, so wie Pinder mit Worten, fotografisch die Werke nach, indem er ih-ren Imaginationsraum effektiv neu strukturiert.

Die semantisierende Kraft der Eigenperspektivität der Foto-graphie wird besonders deutlich beim Vergleich zweier Aufnah-men, die den Imaginationsraum derselben Figur in konträrer Weise ausrichten (Abb. 1–2).<sup>97</sup> Indem er gerade nicht die Bild-grenzen sprengt, biegt Heges Ekkehard den Rahmen durch die Fülle seiner Präsenz gleichsam nach außen. Sein Antlitz ist in leichter Untersicht gegeben und ein Aufnahmewinkel gewählt worden, der Ekkehard einen dem Bamberger Reiter vergleichbaren Fernblick verleiht, den die harmonisch austar-rierten massiven Locken rahmen. All dies verleiht seiner Er-scheinung eine wuchtig-monumentale Frontalität, die durch-aus einen Zug zur Entschlossenheit aufweist. Bei Kirsten hin-gegen relativiert bereits der Umraum Ekkehards Präsenz. Er

scheint – als Negativ der Figur – regelrecht auf seinen hier deutlich schmalern Schultern zu lasten. Die aus der verschat-teten Wangenpartie und dem hell erleuchteten Gesicht re-sultierende Doppelaspektivität lassen Ekkehards Kopf als Teil einer Erzählung erscheinen, während er bei Hege aus der Ver-schattung hervortritt, um sich in seiner dunkel-mächtigen Prägnanz vor dem hellen Hintergrund zu manifestieren. Küas ist der Westchor ein „Ort für Totenfeiern. Von solcher Warte aus gesehen, erfolgten [...] die Aufnahmen der Statuen.“<sup>98</sup> Ent-sprechend inszeniert Kirsten „die seelische Erschütterung“<sup>99</sup> eines durchaus in sich eingesunkenen, von einem ihm über-geordneten Geschehen betroffenen Ekkehard, während sich jener Heges im Übergang zu einer potenziellen Handlung prä-sentiert. Dieser, nicht Kirstens Ekkehard, dominiert bereits lange vor Heges fotografischen Interpretationen den Blick. So schreibt etwa Heinrich Bergner, der hier als einer unter Vie-len angeführt wird: „Das ist die kühle, selbstbewußte Energie des Mannes, im Kampf des Lebens gestählt, ohne überflüs-siges Gefühl, rau und kurz in Worten, entschlossen zu jeder Tat.“<sup>100</sup>

Das vor Hege geprägte Bild richtet auch seinen Blick aus, der Ekkehards Imaginationsraum auf diese Aspektivität hin struk-turiert, so dass diesem Blick durch die Fotografie ein sich



selbst bestätigender Resonanzraum zuteil wird, weshalb folgerichtig festgestellt wurde: „Die Aufnahmen Heges erst haben uns die Stifterfiguren seelisch erschlossen.“<sup>101</sup> Wie sehr die Perspektive der Fotografien mit den allgemeinen Apriori des Sehens konvergierten, belegen Aussagen von Schülern, denen die Aufnahmen Heges vorgelegt wurden. So heißt es etwa auf das Relief der Gefangennahme bezogen: „Es gefällt mir, wie Petrus sein Schwert herausreißt und zuschlägt, ohne lange zu überlegen.“<sup>102</sup>

Die Interpretation der Naumburger Bildwerke blieb nicht auf den Bereich des Wortes und der Fotografie beschränkt, sondern nahm im Westchor eine ganz konkrete Form an.



Abb. 3 Konrad (Foto: Eduard von Flottwell)

## DER „WAHRE“ EKKEHARD

Im Zuge der 1874–78 unter Baurat Werner durchgeführten Restaurierungskampagne ist im Westchor neben der südlichen Baldachinzone auch die beschädigte Konrad-Figur ergänzt worden (Abb. 3).<sup>103</sup> „Der Kopf“, kommentiert Schmarsow die Ergänzung, „ist modern mit glotzenden Augen, unpassendem Käppchen und starren Zügen [...]“<sup>104</sup> Sein maskenhaftes, den Regotisierungsprogrammen des späten 19. Jahrhunderts entsprechendes Antlitz wird durch die fehlende Untersichtigkeit noch verstärkt. In der von Hermann Giesau seit 1934 geplanten und ab 1938 durchgeführten Restaurierung des Naumburger Doms wurde sowohl die Baldachinzone mit ihrem „harten Auf und Ab [...] der Türme“<sup>105</sup> auf der Grundlage im Boden verbauter Fragmente und den Baldachinen in Meißen<sup>106</sup> neu hergestellt, als auch der Kopf – für den es keinerlei Anhaltspunkte gab – frei nachgeschaffen, womit der Münchner Bildhauer Bernhard Bleeker beauftragt wurde.<sup>107</sup> Er hätte auch den rechten Arm der Gerburg-Figur, „der in der Ergänzung völlig unnatürlich und verkrampft erscheint“, nachbilden sollen.<sup>108</sup> Ebenfalls ersetzt werden sollten die zwei Chorfenster des 19. Jahrhunderts durch Neuschöpfungen des Glasmalers Josef Oberberger,<sup>109</sup> der Bleeker empfohlen hatte.<sup>110</sup>

Um der Aufgabe, den Konrad-Kopf nachzuschöpfen, die *wohl eine der ehrenvollsten, die einem deutschen Künstler unserer Zeit zu Teil werden kann [darstellt], und daher des Edelschweisses wert [ist]*,<sup>111</sup> gerecht zu werden, fertigt Bleeker zunächst ein Modell an, wozu er einen Gipsabguss des Konrad und der ihn flankierenden Figuren in seinem Schwabinger Atelier aufstellen lässt.<sup>112</sup> Nach der Approbation des Modells durch eine Kommission<sup>113</sup> lässt sich Bleeker die Originalfigur nach München liefern, um den Kopf aus Freyberger Muschelkalk herzustellen und anzupassen.<sup>114</sup> Dabei wurden auch die Zusätze der vorherigen Restaurierung ersetzt: der rechte Arm sowie Teile des Mantels darunter, der Schwertknauf, die Finger der linken Hand und der Mantelüberwurf vor dem Schild (Abb. 4).

Einer Zeitungsnotiz vom Dezember 1941 zufolge hatte der Bildhauer Bernhard Bleeker den Kopf *in intuitiv sicherer Anpassung an die übrigen Figuren und aus verwandter schöpferischer Art geschaffen*.<sup>115</sup> Was Bleeker tatsächlich hergestellt hatte, war das ideale Konstrukt des „fälischen Menschen“, wie ihn Hans F. K. Günther in seiner *Rassenkunde des deutschen Volkes* entwirft, dessen ausführlicher physiognomischer Charakterisierung Bleeker minutiös folgt, was bereits anhand einiger weniger Auszüge augenfällig wird (Abb. 5): „Die fälische Rasse macht im Wuchs wie in den Einzelheiten ihres Baues den Eindruck der Wucht. [...] Einen sehr kennzeichnenden Zug



Abb. 4 Die abgenommene Stifterfigur des Konrad (historisches Foto)

erhält die fälische Stirn durch die schirmartige Verdickung des Stirnbeins über den Augenhöhlen. [...] Die meist gedrun- gen kräftig wirkende Nase ist annähernd gerade oder leicht ausgebogen mit stumpfer Spitze. Der Verlauf der Brauen ist fast geradlinig wie die vorspringende Überaugengegend. Die Weichteile des Auges werden durch den niedrigen Bau der Höhlen zusammengedrückt, so daß der Abstand des Oberlidrandes von den überhängenden fälischen Brauen besonders gering ist. Die Iris ist nicht ganz sichtbar. [...] [Die fälische Rasse weist] eine stärkere Nasenlippenspalte [...] auf, ebenso eine Falte oder Runzel über der Nasenwurzel.“ Das Haar wird

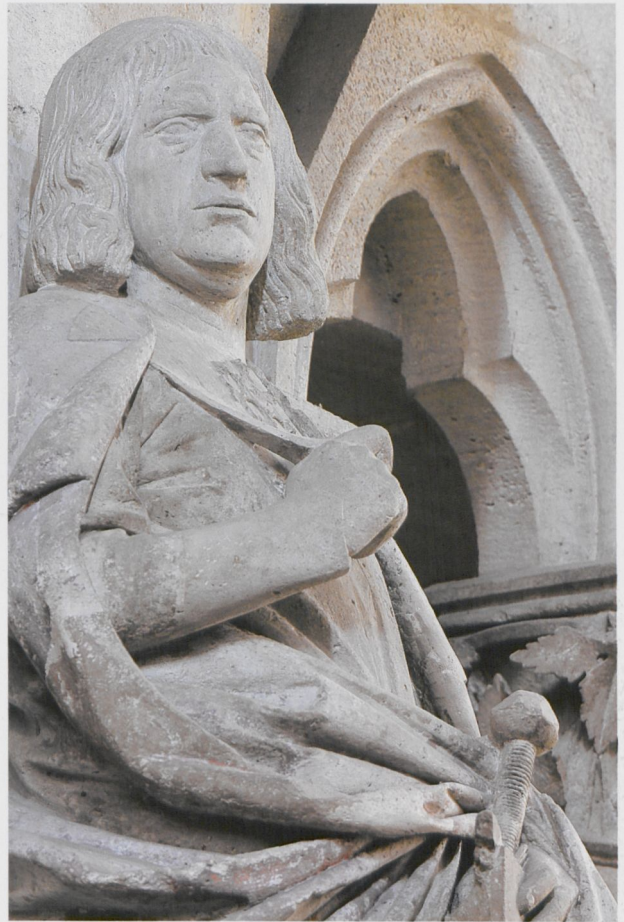


Abb. 5 Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfigur des Konrad (Foto: 2010)

als dicht, häufiger wellig oder lockig und widerstandsfähig beschrieben.<sup>116</sup>

Diese „blonde Hünenrasse“<sup>117</sup> weist einen „seelisch ‚schweren‘“ Charakter auf und zeichnet sich durch eine „warmherzige Hingabe an die Welt des Überirdischen“ aus. Dem „fälischen“ Menschen eignet ein „felsiger Trotz“, der „wuchtig hervorbricht“. Passend zu diesen Charakterzügen hat Bleeker auch die Anstückungen verändert (Abb. 3–4): Hand und Arm sind mächtiger, der ehemals prismatische Schwertknauf rustikal abgeplattet und die über das Schild geworfene Mantelspitze nicht mehr spitz zulaufend, sondern dem wuchtig-blockhaften Charakter angepasst. Zur Integration in das Figurenensemble hat sich Bleeker bei der physiognomischen Konkretion des „fälischen“ Typs offensichtlich an Walter Heges Fotografie des Thimo orientiert (Abb. 6). Von einem fotografisch geprägten Blick zeugt auch, dass *die Wirkung, die Bleeker [...] erreichen wollte, den Conrad als einen möglichst energischen Herrn darzustellen*, nur aus dem Winkel der Fotografie zur Geltung



Abb. 6 Thimo (Foto: Walter Hege)

kommt, auf den hin der Kopf konzipiert worden ist (Abb. 4).<sup>118</sup> Im Chor aufgestellt, verflüchtigt sich diese Wirkung geradewegs. Giesau bemerkt Bleeker gegenüber enttäuscht: *dass*



Abb. 7 Abbildungen aus Hans F. K. Günther: *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1937

*meine von Anfang an geäußerte Ansicht, der Kopf kippe nach hinten oder auch erscheine nach rückwärts gefesselt, nicht unrichtig ist.*<sup>119</sup>

Die ürtümlichen „Riesen der Vorzeit“, als deren einer Bleeker Konrad vorstellt, konnten „das Zweihänderschwert handhaben“.<sup>120</sup> Eben diesen martialischen Aspekt hebt Hans Weigert an der Figur des Ekkehard hervor: „Ekkehard, dessen Name ‚schwertstark‘ bedeutet, hält das mächtige Schwert in der Linken“,<sup>121</sup> während Günther seinerseits die Beschreibung des „fälischen“ Typs anhand der Ekkehard-Figur entwickelt, die er auf gegenwärtige „rasseidentische“ Menschen bezieht (Abb. 7). Mittels Bleekers Konrad fügt sich das imaginäre Double Ekkehards als Original in den Stifterzyklus ein, wodurch die Naumburger Skulptur nicht nur, wie von Giesau intendiert, als „stammesmäßig gebundene Kunst“<sup>122</sup> geerdet werde, sondern weit tiefer in den „Urgrund des deutschen Wesens“ hinabreiche. „Ich hatte mich [...] für die Bezeichnung ‚fälische Rasse‘ entschieden“, teilt Günther mit, „da vermutlich Westfalen das beste Erhaltungsgebiet der da und dort in Europa noch zu vermutenden altsteinzeitlichen Cro-magnon-Rasse ist.“<sup>123</sup> „Die Cro-magnon-Rasse wurde“, expliziert er an anderer Stelle, „von verschiedenen Forschern als Stammmasse der nordischen Rasse angesehen, sie sollte sich im spätzeitlichen Nordwesteuropa durch Auslesevorgänge zur nordischen umgebildet, umgezüchtet haben.“<sup>124</sup> Damit wird der Westchor durch die Konradfigur zum „Urquell des Germanischen“, zum archaischen Grund „deutschen Wesens“, aus dem – Günther zufolge – ein Bismarck und Hindenburg hervorgegangen sind. Die dominierende de-christianisierende Deutung des Westchors als Ahnenkult für die historischen Stifter wird zur numinosen Ahnenstätte, in welche auch die nordische Mythologie im Zeichen des Hakenkreuzes einzieht: Innerhalb der Baldachinreihe findet sich ein „Führer-Balkon“.<sup>125</sup> Neben der von der Thule-Gesellschaft entworfenen Hakenkreuzform, die auch als Emblem auf dem Begleitheft zum Festumzug *Zweitausend Jahre Deutsche Kultur* prangt, finden sich zwei Felder, die für das „unendlich gedachte Ornament der Völkerwanderungszeit“<sup>126</sup> eintreten.

Im Ausstellungskatalog des *Hauses der deutschen Kunst*, dessen Eröffnung der Festumzug galt, heißt es konform mit Günthers in den Euthanasieanstalten Wirklichkeit gewordenem Plan einer völkischen „Aufordnung“<sup>127</sup>: „Problematisches und Unfertiges hat jetzt und nie im Haus der deutschen Kunst Aussicht auf Annahme.“<sup>128</sup> Aber nicht allein das Lächeln der Reglindis und der Schmerz des Johannes am Lettnerkreuz, die sich von Anfang an gegen eine „wesensdeutsche“ Vereinnahmung sträuben – ihre jeweilige Einschätzung ist geradezu ein Indikator für den Sprung von der Deutung zur Umdeutung, die Stifterfiguren selbst sind in sich problematisch, wie Ernst

Cohn-Wiener anhand ihrer nahsichtigen Betrachtung hervorhebt: „Die Verfeinerung des Ausdrucks bis zu einem Punkt, wo nicht mehr aggressive Kraft, sondern die Feinheit der seelischen Schwingungen den Charakter des Kunstwerks bedingt, ist das letzte Ziel des Meisters.“<sup>129</sup>

Die Naumburger Bildwerke opponieren gegen ihre Vereinnahmung für einen von allem „Artfremden“ purifizierten völkischen Wesenskern, der eben jene Monumentalskulpturen eines Arno Breker hervorgebracht hat, welche der problematisch-menschlichen Fülle der Naumburger Skulptur wie hohle Resonanzkörper gegenüberstehen. Ein solcher „völkischer Archaismus“ hat, so Adolf Hitler, „blutmäßig“ und nicht auf

„altertümlichen Überlieferungen“ fundiert zu sein.<sup>130</sup> Dem setzt Pinder das Motto seiner *Geschichtlichen Betrachtungen* entgegen: *Gute Zukunft ist nur möglich, auf Grund guter Herkunft*<sup>131</sup> Als Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft sorgte er dafür, dass der für 1938 geplante Kunsthistorikertag zur staufischen Kunst, welcher Pinder zufolge nur einen „Ersatz für Fahnenmarsch oder Begleitmusik“ darstellen würde, im Sande verlief.<sup>132</sup> Sein Umdeuten setzt sich der Widerständigkeit einer nahsichtigen Betrachtung aus, die – gänzlich aufgegeben – Doppelgänger der Figuren generiert, welche in der Konfrontation mit den Originalen zerschellen.<sup>133</sup>

## ANMERKUNGEN

- 1 Bereits Carl Peter Lepsius berichtet davon, dass „das Publikum fortwährend mit mancherlei abgeschmackten und doch vielfältig geglaubten Mährchen [...] unterhalten“ wird. Lepsius 1822, S. 1.
- 2 Schmarsow 1892, S. 23–27.
- 3 Pinder 1939, S. 37.
- 4 Weigert 1935, S. 55.
- 5 Ebenda, S. 56.
- 6 Beenken 1939, S. 45.
- 7 Eberlein 1934, S. 54.
- 8 Pinder 1933, S. 406.
- 9 Rosenberg 1936, S. 21.
- 10 Pinder 1935, Bd. 1, S. 6.
- 11 Riegl 1927, insbesondere S. 9.
- 12 Wölfflin 1912.
- 13 Dehio 1919, Bd. 1, S. 6.
- 14 Hier kann nur ein Passant auf die insbesondere in den letzten Jahren angewachsene Forschungsliteratur zur Kunstgeschichte zwischen 1933 und 1945 eingegangen werden. Einen aktuellen Überblick des Forschungsstands bietet der Sammelband: Schellewald 2008. Eine minutiös-präzise Lektüre der auch für unseren Zeitraum relevanten Naumburg-Literatur unternimmt Straehle (2009).
- 15 Pinder 1939, S. 9.
- 16 Pinder 1935, S. 387.
- 17 Beenken 1939, S. 37.
- 18 Jantzen 1925, S. 211.
- 19 Giesau 1927, S. 37.
- 20 Hamann 1933, S. 318.
- 21 Momme-Nissen 1937.
- 22 Langbehn 1922, S. 55.
- 23 Ebenda, S. 110.
- 24 Schmarsow 1892, S. 22.
- 25 Langbehn 1922, S. 56.
- 26 Lepsius 1822, S. 1.
- 27 Ebenda, S. 69.
- 28 Hasak 1899, S. 52.
- 29 Dehio 1890, S. 194.
- 30 Ebenda, S. 199.
- 31 Schmarsow 1892, S. 53.
- 32 Bode 1885, S. 54.
- 33 Schmarsow 1892, S. 54.
- 34 Bode 1885, S. 39.
- 35 Schmarsow 1892, S. 53–54.
- 36 Langbehn 1922, S. 371.
- 37 Schreyer 1932, S. 14.
- 38 Bode 1885, S. 73.
- 39 Schreyer 1932, S. 13; Schultze 1934, S. 15.
- 40 Stefan Schweizer hat die kanonbildende Kraft solcher Umzüge hervorgehoben: Schweizer 2007, S. 265.
- 41 Anonym 1937b, ohne Paginierung (S. 8).
- 42 Weigert 1942, S. 193.
- 43 Weigert 1935, S. 11.
- 44 Goldschmidt 1900, S. 225.
- 45 Dehio 1902, S. 464.
- 46 Ebenda.
- 47 Ebenda, S. 463.
- 48 Dehio 1919, S. V.
- 49 Ebenda, S. V.
- 50 Stange 1923, S. 1.
- 51 Vöge 1894, S. XX.
- 52 Ebenda, S. 8.
- 53 Ebenda, S. XX.
- 54 Ebenda, S. 7, 54.
- 55 Jantzen 1947, S. 73.
- 56 Vöge 1894, S. 54.
- 57 Ebenda, S. XXI.
- 58 Pinder 1935, S. 327.
- 59 Panofsky 1924, Bd. 1, S. 63–64.
- 60 Pinder 1935, S. 248.
- 61 Bode 1885, S. 39.
- 62 Ebenda, S. 39.
- 63 Dieser Topos findet sich durchgehend in der Naumburg-Literatur. Beispielhaft mag hier Hamanns Äußerung eintreten, dass in Naumburg ein „Ideal irdischer Vornehmheit [...] ohne Konvention“ verkörpert werde (Hamann 1933, S. 304).
- 64 Langbehn 1922, S. 75.
- 65 Pinder 1944, S. 132.

- 66 Bergner 1903, S. 99.
- 67 Cohn-Wiener 1915, S. 263.
- 68 Pinder 1931, S. 27.
- 69 Giesau 1933/34, S. 16.
- 70 Anonym 1937b, (S. 5).
- 71 Metz 1947, S. 51.
- 72 Bruhns 1928, S. 112.
- 73 Giesau 1924/25, S. 206.
- 74 Dehio 1919, S. 308.
- 75 Pinder 1935, S. 396.
- 76 Dehio 1907, S. 63.
- 77 Dehio 1919, S. IV.
- 78 Ebenda, S. IV.
- 79 Langbehn 1922, S. 318.
- 80 Ebenda, S. 55.
- 81 Dehio 1907, S. 64.
- 82 Pinder 1939, S. 14.
- 83 Ebenda, S. 22.
- 84 Anonym 1938, Vorwort.
- 85 Dehio 1919, S. 4.
- 86 Küas 1937, S. 196.
- 87 Schreyer 1934, S. 6.
- 88 Schreyer 1932, S. 39.
- 89 Ullrich 1998.
- 90 Dehio 1907, S. 65.
- 91 Pinder 1939, S. 9.
- 92 Küas 1937, Vorwort.
- 93 Ebenda.
- 94 Schmarsow 1898, S. 418.
- 95 Pinder 1939, S. 99.
- 96 Zitiert nach Beckmann 1993, S. 15.
- 97 Das Foto Heges ist dem Buch entnommen: Pinder 1931, Abb. 75. Das Foto Kirstens entstammt dem Bildband: Küas 1938, Abb. 50.
- 98 Küas 1938, S. 62.
- 99 Ebenda, S. 159.
- 100 Bergner 1903, S. 108.
- 101 Möllenberg 1934, S. 130.
- 102 Geist 1934, S. 207.
- 103 Zur Konrad-Figur vergleiche Kat. Nr. X.14 im vorliegenden Ausstellungskatalog.
- 104 Schmarsow 1892, S. 28.
- 105 Hirschfeld 1935/36, S. 48.
- 106 Ebenda, S. 51–57.
- 107 Zu Bleeker siehe Henseleit 2006.
- 108 DB (=Domstift Naumburg, Bauverwaltung) 198, 113.
- 109 Im Dezember 1941 vermeldet eine Zeitungsnotiz: *Die fehlenden zwei Fenster waren in der Komposition zwar geschickt, aber in der Farbe nicht glücklich ergänzt worden. Sie sollen jetzt durch neue ersetzt werden, für welche das Programm im Wesentlichen festliegt.* (DB, D III, 23, Ngb. Art. 100). Der Auftrag konnte jedoch nicht fertiggestellt werden, da Oberberger seit 1940 zum Infanterieeinsatz nach Frankreich eingezogen worden war.
- 110 DB 198, 12.
- 111 So Ministerialrat Hiecke am 12.5.1939 an Baurat Nath (DB 198, 46).
- 112 DB 198, 61.
- 113 Baurat Nath am 3.8.1940: *[Bleeker] hat einen Ergänzungskopf aus Gips modelliert, der so ausgezeichnet gelungen ist, daß er anlässlich der im Mai erfolgten Besichtigung die vorbehaltlose Zustimmung sämtlicher Kommissionsmitglieder fand.* (DB 198, 100).
- 114 DB 198, 99.
- 115 DB, D III, 23, Ngb. Art. 100.
- 116 Günther 1937, S. 144–157.
- 117 Die folgenden Zitate finden sich in: Günther 1937, S. 241–243.
- 118 Brief von Nath an Giesau vom 17.10.1941 (DB, D III, 23).
- 119 Brief von Giesau an Bleeker vom 12.10.1941 (DB, D III, 23).
- 120 Günther 1937, S. 243.
- 121 Weigert 1942, S. 204.
- 122 Giesau 1933/34, S. 355.
- 123 Günther 1937, S. 25.
- 124 Ebenda, S. 320.
- 125 Diesen Hinweis verdankte ich Herrn Guido Siebert.
- 126 Giesau 1933/34, S. 35.
- 127 Günther 1937, S. 467.
- 128 Anonymus 1937a, S. 5.
- 129 Cohn-Wiener 1915, S. 270.
- 130 Eikmeyer 2004, S. 75.
- 131 Pinder 1935, S. 6.
- 132 Dilly 1988, S. 46.
- 133 Was hier unter dem Begriff des „Imaginären Doppelgängers“ gefasst wird, hat Willibald Sauerländer, die Differenz zwischen Projektion und Responsivität einebnend, als „Pygmalionismus“ beschrieben, als eine Verlebensigung, die durch den „Abbau an Distanz“ bedingt werde, wodurch er - womöglich ungewollt - die sich gerade vermittle einer Distanz zum Objekt konstituierende „nahe-sichtige Deskription“ als solche in Misskredit gebracht hat. Sauerländer 1979, S. 173, 176. Siehe dazu die Kritik Straehle 2009, S. III–IX, 945–947. Wenig gewinnbringend scheint es, den Naumburger Meister als rein fiktionale Schöpfung – „a creation of modern art historical discourse“ – zu deklarieren und ihn als „Naumburg craftsman“ an die Stelle eines unzugänglichen „Dinges an sich“ zu rücken (Brush 1993, S. 110). Damit ist eine Forschung in toto diskreditiert, welche die grundlegenden Zusammenhänge der Skulptur des 13. Jahrhunderts erarbeitet hat. Eine solche „Schlussstrich-Setzung“ leitet sich aus dem Impetus der in den 1970er Jahren historisch überfälligen Abrechnungen her, wie sie etwa Bertold Hinz bezüglich des Bamberger Reiters als „ideologische Blütenlese“ vorgebracht hat (Hinz 1970, S. 26–47).