

Gerhard Straehle

Der Naumburger Meister
in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Dokument 1 - Seite I-IX/1-88
1886 - 1894



Inhaltsverzeichnis - Vorwort - Einleitung

Wilhelm Bode - Franz von Reber - Wilhelm Lübke - Georg Dehio
August Schmarsow

Kritische Kunstgeschichte
ISBN 978-3-936275-01-8

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/>

Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte

Einhundert Jahre deutsche
Kunstgeschichtsschreibung 1886-1989

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Gerhard Straehle
Ländstraße 1
80538 München



Titelbild
Dietmar des Naumburger Westbors
(Aus: Schmarson/Flottwell 1892, Tafel V)

Referent: Professor Dr. Bernhard Schütz

Korreferent: Professor Dr. Ulrich Söding

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Januar 2008

DER NAUMBURGER MEISTER IN DER
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

Vorwort	I
Einleitung	III

I. THESEN ZUR SÄCHSISCHEN SKULPTUR IM
13. JAHRHUNDERT 1886-1890

1. Wilhelm Bode (1886/87)	1
Ein nationales Denkmal in Sachsen 1 - Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom 3 - Die Stifterfiguren im Naumburger Dom 5 - Kreuzigungsgruppe und Passionsreliefs des Westlettners 9 - Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche 12	
2. Franz von Reber (1886)	14
Romanische und gotische Stilentwicklung 15 - Gotische Skulptur in Naumburg 16	
3. Wilhelm Lübke (1890)	18
Fortschritt zu größerer Naturwahrheit 18 - Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke 21	
4. Georg Dehio (1890)	22
Deutsche und französische Skulptur 22	

II. DIE MONOGRAPHISCHE BEHANDLUNG
DER NAUMBURGER UND MEISSNER
SKULPTUREN BEI AUGUST SCHMARSOW

1. August Schmarsow (1892)	25
Naumburger Skulptur 25 - Zur Baugeschichte des Naumburger Doms 28 - Zur Vorgeschichte des Naumburger Stifterzyklus 30 - Die Stifterfiguren 34 - Die beiden Stifterpaare (Die Mittelgruppe) 34 - Hermann 35 - Reglindis 35 - Uta 38 - Ekkehard 40 - Die Figuren im Chorpolygon 41 - Dietmar 42 - Sizzo 46 - Wilhelm 48 - Timo 51 - Die Figuren im Chorquadrum 54 - Konrad 54 - Dietrich 55 - Adelheid (Gepa, Berchta) 56 - Gerburg 58 - Der religiöse Stifterzyklus 60 - Der historische Stifterzyklus 63 - Der Westlettners 65 - Die Kreuzigungsgruppe 68 - Maria 69 - Johannes 71 - Der Gekreuzigte 72 - Die Passionsreliefs 74 - Stellung der Naumburger zur Bamberger und Magdeburger Skulptur 77	

2. August Schmarsow (1894)	82
Skulptur in Naumburg und Meissen 82 - Die Qualität der Meißner Skulpturen 84	

III. UNTERSUCHUNGEN ZUM FRANZÖSISCHEN
EINFLUSS AUF DIE DEUTSCHE SKULPTUR DES
13. JAHRHUNDERTS

1. Artur Weese (1897)	89
Vorbild-Kunstgeschichte 89 - Bamberger und Naumburger Skulptur 90	
2. August Schmarsow (1898)	95
Der Architekturzusammenhang gotischer Skulptur in Frankreich 96 - Nationale Charaktere in Bamberg und Naumburg 97	
3. Max Hasak (1899)	99
Französische Schulung deutscher Bildhauer im 13. Jahrhundert 99 - Die Stifterfiguren des Naumburger Doms 103 - Der Naumburger Westlettners 107 - Die Figuren des Meißner Doms 108	
4. Karl Franck-Oberaspach (1899/1900)	112
Übernahmeprozesse französischer Gotik 112	
5. Adolph Goldschmidt (1899/1900/1902)	116
Das Magdeburger ‚Goldschmidt-Portal‘ 116 - Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts 119	
6. Georg Dehio (1902)	125
Kritik einer Vorbild-Kunstgeschichte 125	

IV. DIE ENTDECKUNG EINER NAUMBURGER
BILDHAUERPERSONLICHKEIT

Heinrich Bergner (1903)	130
Die Handschrift des Naumburger Bildhauers 132 - Der Lodenstil 133 - Physiognomiestudien 137 - Die Zweikampfhypothese 143 - Ein historischer Zweikampf 144 - Die Teilnehmer des Zweikampfs 145 - Erklärungshypothesen des Zweikampfs 147 - Elemente einer Gesamtinterpretation 150 - Die Skulptur des Westlettners 152 - Der Gekreuzigte 152 - Maria 154 - Johannes 154 - Die Engel über dem Gekreuzigten 155 - Die Passionsreliefs 155 - Das Abendmahl 156 - Auszahlung der Silberlinge 158 - Gefangennahme Christi 159 - Verleugnung Petri / Die Wache 159 - Christus vor Pilatus 160 - Das Lebenswerk des Bildhauers im Naumburger Dom 160 - Der Pulträger - Bergners wissenschaftlicher Disput mit	

August Schmarsow 161 - Das Bischofsgrabmal im Ostchor des Doms 164 - Die Deesis-Gruppe im Tympanon des Ostchorportals 168 - Das Johannes-Medaillon vom Domfriedhof 171 - Die Biographie eines Bildhauers 172

V. ZWEI VORTRÄGE ZUR NAUMBURGER SKULPTUR 176

1. Wilhelm Vöge (1905) 176

Fragen zur deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts 176 - Skulpturenfragmente im Mainzer Dom 177

2. Adolph Goldschmidt (1907) 183

Bedeutung des Stifterzyklus 183 - Geschlechterphysiognomik und Variation im Naumburger Stifterzyklus 186 - Publikumsdiskussion zu Goldschmidts Thesen 189

VI. ERSTE REKONSTRUKTION DES MAINZER WESTLETTNERS

DIE FRAGE DER PRIORITÄT DER NAUMBURGER UND MAINZER BILDHAUERWERKSTÄTTEN 190

1. Alfred Stix (1909) 190

Fragmente eines Weltgerichts im Mainzer Domkreuzgang 191 - Vergleich der Mainzer Fragmente mit der Naumburger Skulptur 193 - Das Tympanonrelief der Deesisgruppe vom Südostportal 195 - Die Frage der Priorität der Mainzer und Naumburger Bildhauerwerkstätten 197

2. Heinrich Bergner (1909) 200

Eine Skizze vom künstlerischen Werdegang des Naumburger Bildhauers 200 - Eine dramaturgische Version des Zweikampfs 204 - Die Zuschauer des Zweikampfs 208

3. Georg Dehio (1911) 213

Eine Reimser Werkstatt im Mainzer Dom 213

VII. DRITTER BERICHT DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (DENKMÄLERBERICHT 1914) 215

Die Aufteilung der Sektion Skulptur nach Epochen 215

1. Hermann Giesau (1914) 218

Ein Entwicklungsmodell der sächsischen Skulptur im 13. Jahrhundert 219 - Mögliche Frühwerke des Naumburger Bildhauers in Deutschland 224

2. Werner Noack (1914) 225

Der Mainzer Westlettner als Frühwerk des Naumburger Meisters 226 - Der *Kopf mit der Binde* und ein *Teufelskopf* vom Mainzer Ostlettner 232

VIII. POSITIONEN DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG WÄHREND DES 1. WELTKRIEGES 235

1. Ernst Cohn-Wiener (1915) 235

Vom Rang des Naumburger Meisters 235 - Die architektonische Grundlage des Naumburger Stifterzyklus 236 - Zwei Stilgruppen im Naumburger Stifterzyklus 238 - Die sächsischen Stiftergrabmäler als Voraussetzung der Naumburger Westchorskulptur 241 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Stifterfiguren 245 - Die These eines Ursprungsplans des Stifterzyklus mit sechs Figuren 247 - Entwicklungsgang eines sächsischen Bildhauers 249

2. Ernst Neeb (1916) 251

Eine erweiterte Rekonstruktion des Mainzer Westlettners 251 - Der Bericht des Domherrn Christoph Bourdon (1727) 252

3. Emile Mâles Beiträge in der *Revue de Paris* und die Antworten deutscher Kunsthistoriker (1914-1917) 254

Die Beschießung von Reims (1914) 254 - Zwei Abhandlungen von Emile Mâle (1914/15) 256 - Die Kathedrale von Reims (1914) 314 - Die Kathedrale von Soissons (1915) 260 - Émile Mâles 'Études sur l'art allemand' (I-IV) (1916) / Ein Leitartikel in der 'Revue de Paris' 262 - 'L'art des peuples germaniques' (I) 263 - 'L'architecture romane' (II) 268 - 'L'architecture gothique' (III) 270 - Entgegnungen deutscher Kunsthistoriker 273 - 'La sculpture allemande' (IV) 278 - La sculpture de Bamberg 280 - 'La sculpture de Naumbourg' - 282

IX. STANDORTBESTIMMUNG ZUR NAUMBURG-FORSCHUNG 1919 283

1. Georg Dehio (1919) 283

Die Verarbeitung fremder Anregungen - 284 - Die Naumburger Stifterfiguren - 285 - Verhältnis der Mainzer und Naumburger Skulptur 289

2. Rudolf Kautzsch (Kautzsch/Neeb) (1919) 291

Eine Rekonstruktion des Mainzer Westlettners - 292 - Zuordnung des Kopfes mit der Binde und der Teufelsfratze - 297 - Der Naumburger Meister in Mainz und Naumburg 299

3. Die Durchsetzung des Namens <i>Naumburger Meister</i> in der kunsthistorischen Forschung bis 1919	301
Gelegentliche Verwendung des Namens ‚Naumburger Meister‘ 301 - Ein kunsthistorischer Vergleich als Grundlage für den Namen ‚Naumburger Meister‘ 303 - Vorbild-Kunstgeschichte und das Konzept eines ‚Naumburger Meisters‘ 304 - Der Name ‚Naumburger Meister‘ in seiner emphatischen Bedeutung 306	

X. DIE KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT IN DER FORSCHUNG DER 1920ER JAHRE	308
---	-----

1. Erwin Panofsky (1924)	308
Künstlerpersönlichkeiten im Bamberger Dom 311 - Die Werke des Naumburger Meisters und seines Kreises - Rekurs auf die Forschung - 315 - Der Naumburger Hauptmeister (Lettnermeister) 317 - Der Wilhelm-Meister und weitere Hände 319 - Form und Bedeutung des Stifterzyklus - 324 - relative Chronologie der Naumburger Skulptur 326 - Ein Tympanonrelief in Metz und zwei Fragmente vom ehemaligen Ostlettner des Mainzer Doms 328	
2. Hans Jantzen (1925)	330
Die Kathedralskulptur von Reims und Amiens als Voraussetzung der Naumburger Skulptur 331 - Entwicklungsreihe der Stifterfiguren 333 - Der Naumburger Stifterzyklus und die Vorstellung vom Gottesstaat - 337 - Die Westlettnerreliefs 342 - Die Meisterfrage - 345 - Das Verhältnis des Naumburger Meisters zur französischen Skulptur 347	
3. Wilhelm Pinder (1925)	351
Genie und Werkstatt - 353 - Der Naumburger Meister als Reliefbildhauer 356 - Die Übergangsfigur des Sizzo und die ‚Lettner-Gruppe‘ 358 - Die ‚klassische Gruppe‘ 360 - Ein Bamberg-Besuch und die ‚lyrische Gruppe‘ 361 - Ein Bildhauer aus Reims 365 - Die ‚späte Gruppe‘ 367 - Genie und Vorbild im Werk des Naumburger Meisters 368 - Die Wirklichkeit als Lehrmeister 372 - Der Naumburger Stifterzyklus als artistische Idee des Künstlers 373 - Nationaler Charakter des Naumburger Bildhauers 377	
4. Hermann Giesau (1925)	380
Drei Formen der Rezeption französischer Skulptur 389 - Jugendarbeiten des Naumburger Meisters in Amiens 381 - Rezeption antiker Skulptur in Reims 385 - Das Vorbild des Apostelzyklus der Pariser Sainte-Chapelle 386 - Reimser Einflüsse im Stifterzyklus des Naumburger Westchors 387 - Der Reliefstil des Naumburger Meisters 389 - Relative Chronologie der Skulpturen im Naumburger Dom 393	

5. Hermann Beenken (1925) / Erwin Panofsky (1926)	394
---	-----

Überlegungen zur Stilanalyse des Naumburger Stifterzyklus 394 - Stilgruppen des Stifterzyklus 396 - Chronologische Fragen 400 - Frühwerke in Mainz und Amiens 401 - Stilanalytische Bestimmung einer Künstlerpersönlichkeit 402	
---	--

XI. NEUE FUNDSTÜCKE UND ZUSCHREIBUNGEN ZUR SKULPTUR DER VERLORENEN LETTNER IM MAINZER DOM	404
---	-----

1. Rudolf Kautzsch (1925)	404
Mainzer Fragmente 405 - Ein Zuschreibungsversuch für sechs Apostelfiguren 408	
2. Friedrich Back (1926)	409
Das Darmstädter Kopffragment 409 - Reflexe der Mainzer Skulptur in der Buchmalerei 411	
3. Werner Noack (1925/1927)	414
Rekonstruktion des Grundrisses des Mainzer Westlettners (1925) 414 - Funde vom Westlettner des Mainzer Domes (1927) 417	
4. Peter Metz (1927)	420
Neues Interesse an der Mainzer Skulptur 420 - Zuschreibungsversuche für neu aufgefundene Mainzer Fragmente 421 - Überlegungen zur Händescheidung 422 - Datierung der Mainzer Skulptur 423	

XII. DER NAUMBURGER MEISTER - EIN DEUTSCHER BILDHAUER DES 13. JAHRHUNDERTS	425
--	-----

1. Hermann Giesau (1927)	425
Der Reliefstil des Naumburger Meisters 427 - Die Annahme eines Bildhauerarchitekten 429 - Die Idee des Stifterzyklus als Idee des Bildhauers 432 - Händescheidung 434 - Geschichtliche Überlegungen zum Naumburger Stifterzyklus 435 - Mainz und Naumburg 438	
2. Gertrud Bäumer (1928)	439
Der ‚deutsche Mensch‘ 439 - Deutsche Frauengestalten im Naumburger Stifterchor 441	
3. Leo Bruhns (1928)	445
Der Reimser Josephsmeister und die Herausbildung nationaler Charaktere 445 - Eine dramatische Szene 448 - Deutsche Charaktere in Naumburg 450	

<p>4. Richard Hamann (1933) 452 Die Stifterfiguren als Bild der Herrschaft des thüringisch-sächsischen Adels 452 - Soziale Welt der Passionsreliefs 456</p> <hr/> <p>XIII. WERKE DES NAUMBURGER MEISTERS IN FRANKREICH UND DEUTSCHLAND 457</p> <hr/> <p>1. Otto Schmitt (1929) 457 Spekulationen zum Frühwerk des Naumburger Meisters 457 - Der Neuweiler Meister 460 - Rekonstruktion des Metzger Liebfrauenportals 461 - Das rechte Türsturzrelief 464 - Eine Entwicklungsreihe der Naumburger Skulptur 466 - Der Neuweiler und der Naumburger Meister in Mainz 471</p> <p>2. Wolfgang Medding (1930) 473 Forschungen zu Amiens 473 - Der Amienser Weltgerichtsmeister in Amiens und Reims 475 - Der Amienser Weltgerichtsmeisters in Mainz, Naumburg und Meißen 479 - Das Lebenswerk eines Bildhauer-Giganten 483</p> <p>3. Hermann Giesau (1931) 484 Die Horburger Madonna 484 - Die Tradition französischer Madonnen 486 - Naumburger Charakteristika der Horburger Madonna 487</p> <p>4. Otto Schmitt (1932/1934) 489 Der Kopf mit der Binde und der Ostchor-Atlant 490 - Die Deutung des Kopfes mit der Binde (1932/34) 493 - Zwei Besonderheiten des Kopfes mit der Binde 494 - Rekonstruktion der Gewölbefigur 495 - Symbolik und Anspruch einer königlichen Gewölbefigur 496</p> <hr/> <p>XIV. ÜBERLEGUNGEN ZUM ‚DEUTSCHEN WESEN‘ IN DER KUNST UNTER NATIONALSOZIALISTISCHER HERRSCHAFT 499</p> <hr/> <p>1. Hermann Giesau (1933) 499 Das Programm einer stammesmäßigen Betrachtung der Kunst 499 - Unterscheidungsmerkmale deutscher und französischer Skulptur 504 - Die Ursprünge des Andachtsbildes 506 - Der Merseburger Rittergrabstein 509</p> <p>2. August Schmarsow (1934) 511 Rasse und Religion im Naumburger Stifterchor 511 - Messe und Zweikampf im Naumburger Chorpolygon 514</p> <p>3. Lothar Schreyer (1934) 516 Mystisch-nationaler Expressionismus 516 - Die Stifterfiguren vor dem Altar 518 - Der deutsche Mensch und sein Prophet 521</p>	<p>4. Walter Möllenberg (1934) 523 Eine rechtskundliche Abhandlung zum ‚Sachsenspiegel‘ 523 - Der Chor der Seligen 525</p> <p>5. Wilhelm Pinder (1935) 529 Historische Voraussetzungen der <i>Kunst der deutschen Kaiserzeit</i> - Die rassistischen Grundlagen der Politik 529 - Rasse und Volk in kunsthistorischer Betrachtung 531 - Volk ohne Raum 532 - Der deutsche Charakter der Naumburger Skulptur - Kritik eines rassistischen Erklärungsansatzes 533 - Deutsche und französische Skulptur - Außen- und Innenraumplastik, Reihen- und Einzelfigur, Blickdarstellung 534 - Voraussetzungen deutscher Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert 537 - Ein Bild der deutschen Wirklichkeit in Naumburg 538 - Die persönliche Handschrift des Bildhauers 540 - Höhepunkt und Ende einer Epoche 545</p> <hr/> <p>XV. NEUE FUNDE ZUM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS 547</p> <hr/> <p>1. Hermann Schnitzler (1935) 547 Entdeckung und Überlieferung des Bassenheimer Reliefs 547 - Zustand und Beschreibung des Bassenheimer Reliefs 549 - Das Bassenheimer Relief und die Skulpturen von Mainz und Naumburg 551</p> <p>2. Richard Hamann-MacLean (1935) 554 Der Naumburger Meister in Noyon 554 - Bruchstücke einer Bildhauerkonfession 555 - Die Anfänge eines deutschen Bildhauergenies 557</p> <hr/> <p>XVI. DIE STELLUNG DER MEISSNER SKULPTUREN IM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS 559</p> <hr/> <p>1. Hermann Giesau (1936) 559 Die Meißner Portalthese 559 - Eine Vorankündigung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 561 - Die originale Aufstellung der Figuren in Torhalle und Domchor 564 - Die Naumburger Werkstatt in Meißen 567</p> <p>2. Herbert Küas (1937) 572 Gestaltungsprinzipien einer Naumburger Werkstatt 572 - Die Stellung der Figur zum Licht 573 - Die Rekonstruktion eines Meißner Marienportals 575 - Der Ursprungsplan einer Totenmesse im Naumburger Westchor 580 - Das Drama der Naumburger Werkstatt 583 - Ein Neuanfang der Naumburger Werkstatt in Meißen und ihr endgültiges Scheitern 588 - Die Naumburger Werkstatt als Träger eines mystischen Geheimnisses 589</p>
---	--

 XVII. BEGRÜNDUNG DER WALDENSERTHESE 592

Ernst Lippelt (1938) 592

 Das waldensische Abendmahl 593 - Das Ketzerkreuz des Naumburger Westlettners 596 - Die Übertragung der Waldenserthese auf den Stifterzyklus 598

 XVIII. EINE SUMME DER NAUMBURG-FORSCHUNGEN DER 1920ER UND 1930ER JAHRE 601

Hermann Beenken (1939) 601

 Ethische Reflektionen zum Werk des Naumburger Bildhauers - Das Beispiel des Bassenheimer Reiters 605 - Der deutsche Charakter der Skulpturen im Naumburger Dom - deutsche und französische Skulptur 608 - Das Frühwerk des Naumburger Meisters und die Metzger Reliefs 612 - Die Mainzer Skulptur 615 - Genie und Werkstatt im Naumburger Dom 617 - Das Verhältnis der Meißner zur Naumburger Skulptur 620 - Planänderung des Stifterzyklus 624 - Fürbitte und Gebetsverbrüderung - Die Bedeutung des Stifterzyklus 627

 XIX. GRUNDLEGENDE THEOLOGISCHE DEUTUNG DES NAUMBURGER STIFTERZYKLUS 630

1. Peter Metz (1939/40) 630

 Eine Buchbesprechung 630 - Der Naumburger Westchor als Ort der Gebetsverbrüderung 632 - Richtspruch über die Synagoge 634 - *Communio Sanctorum* und Heiligengericht 640 - Ein unheiliges Gericht im Chorpolygon 643 - Das Mittelalterargument 645

 2. Notizen zur Naumburg-Forschung der Jahre 1940-1944 646

 XX. THEOLOGISCHE ANSÄTZE DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSFORSCHUNG 651

1. Peter Metz (1947) 651

Der liturgische Mensch und die Rolle des Bluts 652 - Gericht und Totenfürsorge 654 - Herrschaftliche Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung 655 - Totenmesse und Gericht 656 - Reglindis als Selige 657 - Stifterfiguren als Teilnehmer einer Totenmesse 658

2. Richard Hamann-MacLean (1949) 659

Kunsthistorische Kritik einer theologischen Deutung 660

3. Klaus Wessel (1949) 663

Plädoyer für eine theologische Gesamtinterpretation des Westchors 663 - Zweifel an der Kritik der Waldenserthese 665

4. Rolf Wallrath (1949) 666

Totenweihstätte 667 - Aufstieg der Stifter aus ihren Grabmälern 668

5. Paulus Hinz (1951) 670

Die Waldenserthese 670 - Ein waldensisches Abendmahl 672 - Das Menschenbild eines waldensischen Bildhauers 674 - Der Stifterzyklus als Protest gegen den Heiligenkult der Kirche 676 - Das Thema von Schuld und Gericht 680 - Gerichtliche Gesamtthematik von Westchor und Westlettners 681 - Kampf gegen die Priesterherrschaft 684 - Ein Selbstbildnis des Naumburger Meisters 686

6. Walter Schlesinger (1952) 687

Eine Revision der Forschung 687 - Fürbitte und Totengedenken 690 - Historische Erklärungen 692 - Bistumsstreit mit Zeitz und Feier der Liturgie 696 - Neuda-tierung des Naumburger Westchors 699

7. Klaus Wessel (1952) 703

Eine nochmalige Revision der Waldenserthese 703 - Das Zerrbild einer waldensischen Deutung 705 - Erneute Kritik der Waldenserthese 707 - T-Form des Kreuzes 713 - Konkurrierende theologische Interpretationsansätze zum Stifterzyklus 718

8. Kurt Goldammer (1953) 720

Eine weitere Kritik der Waldenserthese 720 - Hypothesen zu den Motiven Ernst Lippelts 723 - Die Tradition eines waldensischen Abendmahls 724 - Das Naumburger Abendmahl in christlicher Bildtradition 729 - Eine bernhardinische Deutung des Naumburger Westlettnerkruzifixes 732 - Die Herkunft des Fischmotivs im Naumburger Abendmahl 734 - Eine Scheinwiderlegung der Waldenserthese 740 - Eine neue Form wissenschaftlicher Auseinandersetzung 742

9. Klaus Wessel (1955) 743

Die Naumburger Kreuzigungsgruppe als Bild zisterziensischer Frömmigkeit 743 - Eine deutsche Tradition der Abendmahl-darstellung mit Fischen 748 - Das Fortleben einer angefeindeten These 752

10. Alfred Stange und Albert Fries (1955)	758
Eine grundlegende theologische Interpretation des Naumburger Stifterzyklus 759 - Bemerkungen zur Waldenserthese 759 - Das Programm eines orthodoxen Bischofs 761 - Grabmäler in Form von Stifterfiguren 763 - Stifter im Fegefeuer 766 - Fegefeuer und realistische Darstellung 767 - Fegefeuer und Gericht 769 - Auf dem Weg ins Himmlische Jerusalem - 769	

XXI. HISTORISCHE UNTERSUCHUNGEN ZUM STIFTERZYKLUS UND WESTCHOR IN NAUMBURG	773
--	-----

1. Rudolf Stöwesand (1959-1967)	773
Eine Konkurrenz historisch-biographischer Forschung 773 - Die Rolle des Auftraggebers 774 - Der Plan Bischof Dietrichs II. 775 - Die Frühzeit des Naumburger Doms 777 - Die Gruppe der Rebellen 783 - Der Rebell Sizzo 786 - Die Rebellen Wilhelm, Dietrich und Konrad 788 - Dietmar und Timo 792 - <i>Ditmarus comes occisus</i> 792 - Timo 797 - Die Legende um Timo 798 - Der historische Timo 801 - Motive Bischof Dietrichs II. 802	

2. Ernst Schubert (1964)	810
Die Durchsetzung einer theologischen Deutung des Stifterzyklus 810 - Baugeschichtliche Überlegungen zum Naumburger Dom 812 - Eine Marienstiftskirche im Westen des Doms 813 - Stifterfiguren als Ersatz für verlorene Grabmäler 818 - Vornehme Stifter und allgemeine Gebetsverbrüderung 822 - Dietmars Teilhabe an der Fürbitte 825 - Ernst Schuberts kritische Methode 828	

XXII. NEUE STILKRITISCHE BETRACHTUNGEN ZUM WERK DES NAUMBURGER MEISTERS	831
---	-----

1. Richard Hamann-MacLean (1966)	831
Rückblick auf die Naumburg-Forschung 831 - Die Burgkapelle von Iben 832 - Bau und Formbeschreibung der Burgkapelle in Iben 834 - Entwicklungsgeschichtliche Stellung der Architektur in Iben 836 - Verwandlung eines Motivs in Iben, Mainz und Naumburg 838 - Ein Bildhauerarchitekt in Iben und Naumburg 840	

2. Hans Reinhardt (1966)	842
Deutsche und französische Skulptur 842 - Eine Neudatierung der Mainzer Skulpturen 844 - Beziehungen der Naumburger Skulptur zu Reims 849 - Zwei Arten der Stilgeschichte 851	

3. Josef Adolf Schmoll (1966)	853
Stilistische Beobachtungen zur Mainzer und Naumburger Skulptur 853 - Der Lettnermeister und der Martinsmeister im Mainzer Dom 856 - Die Laufbahn zweier Mainzer Bildhauer 858 - Die Laufbahn des Naumburger Meisters 858 - Die Laufbahn des Mainzer Martinsmeisters 862 - Kritik am Geniekult eines einzigen Naumburger Meisters 865 - Traditionen stilgeschichtlicher Mittelalter-Forschung 868	

4. Richard Hamann-MacLean (1971)	869
Begriff des <i>Naumburger Meisters</i> 869 - Das Werk des Naumburger Meisters 870 - Stationen des Naumburger Meisters in Frankreich und Deutschland 872 - Der <i>Atlant vom Osthor</i> des als Werk des Naumburger Meisters 874 - Die Frage nach den Anfängen des Naumburger Meisters 878 - Reimser Einflüsse im Werk des Naumburger Meisters 882 - Ein gewaltiges Œuvre des Naumburger Meisters 884	

XXIII. ZUSAMMENFASSENDE ERKLÄRUNGSVERSUCHE ZUM NAUMBURGER STIFTERZYKLUS	886
---	-----

1. Willibald Sauerländer (1979)	886
Vorgeschichte eines programmatischen Aufsatzes 886 - Reaktion auf die Kritik 889 - Die Reimser Voraussetzungen des Naumburger Westchors 890 - Ein Naumburger Fürstenspiegel in Stein 898 - Die Stifterpaare - Zentralfiguren des Fürstenspiegels 897 - Die Figuren im Chorquadrat - Repräsentanten dynastischer Frömmigkeit 904 - Die Figuren im Chorpolygon - ein Fürstenspiegel sui generis 908 - Dietmar der Unbekannte 909 - Sizzo der Landesfürst 912 - Wilhelm der Repräsentative 920 - Timo der Hässliche 923 - Die Tradition der Stifter-Memoria 927 - Stifterfiguren als Traditions- und Kopialbücher 928 - Die Bezeugung der Naumburger Fundatio und die Verlegung des Bischofsitzes 933 - Die Datierung des Naumburger Stifterzyklus nach dem Reimser Vorbild 936 - Formen deutscher Naumburg-Rezeption 944 - Deutsche Naumburg-Forschung 1886-1918 947 - Deutsche Naumburg-Forschung nach 1918 954 - Die Naumburg-Forschung Wilhelm Pinders 955 - Der Sündenfall photographischer Reproduktion und nahsichtiger Deskription 958 - Das Verhältnis rassistischer Interpretation und nahsichtiger Deskription 960	

2. Helga Scieurie (1989)	962
Die Problematik des Todes im Mittelalter 962 - Positionen der Naumburg-Forschung - 963 - Stifterfiguren als Zeugen für Konflikte und Konfrontationen der Zeit 965 - Die Stifterfiguren in ihrer Erscheinung 966 - Eschatologische Vorstellungen im Naumburger Westchor 971	

<p>3. Friedrich Möbius (1989) 975</p> <p>Differenzen in der Deutung des Stifterzyklus 975 - Der Westchor als Kapelle des Totengedächtnisses 977 - Bischof Engelhard als Planer des Westchors 979 - Der Naumburger Westchor als Ort des synodalen Gerichts 981 - Zwei Lesarten des Stifterzyklus 983 - Literarische Vorbilder des Stifterzyklus 985 - Drei Aspekte des Stifterzyklus 987</p> <hr/> <p>XXIV. FORSCHUNGSÜBERBLICK VON 1886 BIS 1989 (ZUSAMMENFASSUNG) 989</p> <hr/> <p>XXV. DIE HISTORISCHEN GRUNDLAGEN DES NAUMBURGER STIFTERZYKLUS 1019</p> <hr/> <p>1. Naumburger Urkunden 1210-1259 Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg (2000) 1019</p> <p>Der Spendenaufruf von Bischof und Domkapitel (1249) 1019 - Die Dominanz Bischof Engelhards zur Zeit der Markgrafschaft Dietrichs des Bedrängten 1028 - Formen synodaler Gerichtsbarkeit unter Bischof Engelhard 1034 - Synodale Gerichtsbarkeit in Stellvertretung des Bischofs 1040 - Synodale Gerichtsbarkeit außerhalb des Naumburger Doms 1042 - Die Synode von Merseburg (1230) 1047 - Synodaltage Engelhards in Naumburg und Zeitz (1234 und 1237) 1052 -</p>	<p>Das Naumburger Domkapitel unter Bischof Engelhard 1056 - Dompropst Dietrich an der Spitze des Naumburger Kapitels 1057 - Die Durchsetzung des Dompropstes Dietrich zum Naumburger Bischof 1060 - Innozenz IV. und die Anfänge des Episkopats Dietrichs II. 1064 - Der Aufstieg Markgraf Heinrichs (1231 bis 1242) 1073 - Die Dominanz Markgraf Heinrichs zur Zeit des Episkopats Dietrichs II. 1081 1064</p> <p>2. Die historische Begründung des Naumburger Stifterzyklus 1086</p> <p>Eine eigenkirchenrechtliche Verwirklichung des Synodalchorkonzepts im Naumburger Westchor 1086</p> <p>ANHANG</p> <p>Brief an Friedrich Möbius vom 24. Februar 2007 1088</p> <p>Abkürzungsverzeichnis 1097</p> <p>Literaturverzeichnis 1098</p> <p>Abbildungsverzeichnis 1146</p>
--	--

Die hier in geringfügig überarbeiteter Fassung vorgelegte Dissertation zum *Naumburger Meister* geht auf eine Anregung meines Doktorvaters Professor Dr. Bernhard Schütz zurück und wurde im Frühjahr 2008 von der Philosophischen Fakultät der LMU München als Doktorarbeit angenommen. Sie war in den Jahren vor ihrer Fertigstellung von einigen schwierigen Umständen begleitet,^a die freilich durch das Interesse und die Sympathie, welche meine Forschung in dieser Zeit von vielen Seiten erfahren hat, mehr als ausgeglichen wurden, wobei ich an erster Stelle meiner Familie, meinen Geschwistern und meiner Mutter in Leinfelden-Echterdingen danken möchte.

Der Unterstützung des Sozialbürgerhauses in München mit *SABINE WALTER*, *ALBIN STOFFEL* und *MARKUS VOGG* habe ich es zu verdanken, dass ich das Manuskript schließlich fertigstellen und nach der Promotion 2008 im Wintersemester 2008/09 einen Lehrauftrag an der Universität Lüneburg wahrnehmen konnte.

Bei der Arbeit am Manuskript selbst wurde ich von vielen Personen gefördert. *DANIELA EISENREICH* versorgte mich per E-Mail mit Feedback, *SUSANNE MÜLLER-BECHTEL* hat das Kapitel zu Bode und Schmarsow geprüft, und *GOLO MAURER* hat mir durch eine kritische Lektüre der Panofsky- und Pinder-Kapitel entscheidende Anstöße für die weitere Arbeit vermittelt. Für langjähriges Gastrecht am Zentralinstitut für Kunstgeschichte möchte ich dem Leiter der Bibliothek Herrn *RÜDIGER HOYER* danken. Mein Dank gilt auch *MARIA EFFINGER*, die das Manuskript auf der Publikationsplattform Kunstgeschichte der Heidelberger Universitätsbibliothek veröffentlichen wird. Und wenn diese umfangreiche Arbeit in ihrer äußeren Form wohl geordnet erscheint, so habe ich dies nicht zuletzt *HANS KÖSTER* in Königstein im Taunus zu verdanken, der mir mit zahlreichen Tipps geholfen hat, dem Text ein ansprechendes Layout zu verpassen.

Fachlich bin ich während der Ausarbeitung des Manuskripts von Kollegen durch die Überlassung ihrer noch unveröffentlichten Arbeiten vortrefflich unterstützt worden. *ANJA SCHÜRMAN* hat mir ihre Magisterarbeit zur *Plastischen Beschreibung*, *CLAUDIA CAESAR* ihre Doktorarbeit über den *Wanderkünstler* und Domkustos *HOLGER KUNDE* in Naumburg seinen Aufsatz über die jüngere Forschung zum *Naumburger Westchor* zugeschickt.

Ohne dass es das Fach bis heute zur Kenntnis genommen hätte, verdankt die Kunstgeschichte einer These von *FRIEDRICH MÖBIUS* den Schlüssel zum Verständnis des Naumburger Stifterzyklus. Von dem Verfasser dieser These selbst, die ich in

^a Gemeint ist das Bundesarbeitsgerichtsverfahren 2 AZR 1037/06 vom 13. März 2008 (Richter Rost, Eylert und Schmitz-Scholemann). In einem noch unveröffentlichten Brief an die Präsidentin des Bundesarbeitsgerichts vom 4. September 2008 wird dargetan, dass dieses Urteil auf drei Fälschungen basiert.

meiner Abhandlung unter dem Namen der *Synodalborthese* bespreche, bin ich in vielfacher Weise theoretisch ermutigt, ja angefeuert worden.

Die größte Hilfe beim Zustandekommen der Arbeit aber boten über viele Jahre hinweg die Vorlesungen und Seminare meines Doktorvaters *BERNHARD SCHÜTZ*, in denen gezeigt wurde, wie die geschichtliche Erklärung eines Gegenstandes sich immer auch an der *Anschauung* zu bewähren habe. Den doppelten Maßstab einer geschichtlichen Begründung *und* einer Bewährung durch die Anschauung legte Bernhard Schütz seiner eigenen Deutung des Naumburger Stifterzyklus zugrunde, und so sah er schon früh eine Darstellung markgräflichen Machtanspruchs in diesen Figuren verkörpert, eine Auffassung, die durch die Quellenanalyse in der vorliegenden Studie bestätigt wird. Indem Bernhard Schütz durch seine kritischen Hinweise auch meinen Versuch in diese Richtung gelenkt hat, gebührt ihm das größte Verdienst für das Gelingen der Studie.^b

Gewidmet ist meine Arbeit dem Mediävisten *KONRAD BENEDIKT VOLLMANN*. Ihm verdankt das Quellen-Kapitel zum historischen Hintergrund des *Naumburger Stifterzyklus* durch kritische Kommentierung Entscheidendes. Gern erinnere ich mich auch an Professor Vollmanns Seminare zu *Enea Silvio Piccolomini* und zur *Enzyklopädie des Mittelalters* im Sommer- und Wintersemester 1996/97, in welchen die Analyse von Schriftquellen im Mittelpunkt stand, die jetzt meiner Arbeit zugute kam.

München, im Mai 2009
Gerhard Strachle

^b Dies gilt in gleicher Weise für meine durch Bernhard Schütz betreute Magisterarbeit, die unter dem Titel *Die Marstempelthese* veröffentlicht wurde. Dass diese Arbeit eine These von Bernhard Schütz in ihrer ausgeführten Form darbietet, war mir zum Zeitpunkt der Veröffentlichung so selbstverständlich, dass ich diesen Sachverhalt in einem Vorwort anzumerken vergessen habe. Zwei Kommilitonen, die mir seinerzeit bei der Korrektur der Arbeit behilflich gewesen sind, möchte ich an dieser Stelle nachträglich dankend erwähnen: Hans Christian Ries und Oliver Meys, dessen grundlegende Dissertation über *Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung* jetzt in schöner Ausstattung vorliegt.

Die folgende Geschichte zum *Naumburger Meister* verfolgt zwei Ziele: zum einen will sie ein Porträt der deutschen Kunstgeschichtsforschung anhand eines populären Themas der mittelalterlichen Skulptur liefern und damit ein Stück Geschichte der Kunstgeschichte nachzeichnen, zum anderen die Beiträge dieser Forschung unter der Fragestellung auswerten, was diese zur Erklärung ihres Gegenstandes, einer Gruppe von Skulpturen des 13. Jahrhunderts, beigetragen haben. Das Interesse an den sachlichen Ergebnissen dieser Forschung, die hier nicht nur als Zeugnisse ihrer Entstehungszeit gelten, führt die vorliegende Untersuchung am Ende noch zu einem neuen Erklärungsversuch des *Naumburger Stifterzyklus*, ein Erklärungsversuch, der auf den Arbeiten der vorangegangenen Forschung wie auf eigener Quellenforschung beruht.

Unter methodischen und ideologiekritischen Aspekten ist die hier vorgetragene Geschichte der Naumburg-Forschung in jüngerer Zeit bereits zweimal von kunsthistorischer Seite dargestellt worden, von Willibald Sauerländer und von Kathryn Brush. Willibald Sauerländer ging 1979 im Rahmen eines programmatischen Aufsatzes zu den *Naumburger Stifterfiguren* ausführlich auf die *fortuna critica* des *berühmten Zyklus* in Naumburg ein^c, und die kanadische Forscherin Kathryn Brush hat 1993 in einer grundlegenden Studie über den *Naumburger Meister* diesen als Erfindung moderner kunsthistorischer Forschung darzulegen versucht.^d

Beide Arbeiten, die Studien von Brush und von Sauerländer, decken sich weitgehend mit dem Thema der vorliegenden Arbeit, und ihrem kritischen Anspruch weiß sich auch die vorliegende Studie verpflichtet. Diese weicht freilich im Ergebnis von den Resultaten der beiden Kunsthistorikerkollegen in entscheidenden Punkten ab. Dass diese Abweichung einzelne sachliche Korrekturen betrifft, kann nicht verwundern, hat doch der nachfolgende Forscher den Vorteil, auf einen größeren Bestand an Informationen zurückgreifen zu können und steht er doch auf den Schultern der vorhergehenden Forscher. Doch betrifft die Abweichung hier grundsätzliche Fragen: So vor allem den Vorwurf Willibald Sauerländers an ganze Forschergenerationen, sie seien einer ideologischen *Projektion* erlegen, durch welche *die Naumburger Figuren (..) über Jahrzehnte hinweg mit solcher Vehemenz in die jeweilige deutsche Gegenwart transportiert worden (sind), daß ihnen noch heute kein Betrachter im Stande der Unschuld gegenüberreten kann.*^e Anstoß zu Sauerländers Kritik bot die *subjektive Form der Beschreibung*, welche diese Forschung anfällig für eine unreflektierte ideologische

^c Willibald Sauerländer: *Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen*. In: *Die Zeit der Staufer*. Band 5 (Supplement): *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, S. 169 - 245.

^d Kathryn Brush: *The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, tome 122 (1993) S. 109-122 ; hier S. 110.

^e Sauerländer 1979 (wie Anm. c), S. 170.

Haltung gemacht habe, eine These oder vielmehr eine Unterstellung, welche die vorliegende Studie zu prüfen sich anschickt.

In der Tat hat die ältere Forschung bis zum 2. Weltkrieg ihren Gegenstand immer auch *beschreibend* und *stilanalytisch* zu erfassen versucht, um dann in weiteren Schritten auch historische, ikonographische, entwicklungsgeschichtliche und andere Überlegungen anzustellen. Dieses Verfahren blieb in der *Naumburg-Forschung* bis in die 1920er Jahre hinein generell das überwiegende. Erst gegen Ende der 1930er Jahre und dann nach 1945 haben *theologische* Erklärungsversuche die Beschreibung als Instanz zur Erklärung der Naumburger Skulptur in den Hintergrund gedrängt, und die Beschreibung hat als Grundlage der Interpretation und als Maßstab der Beurteilung des Gegenstandes an Bedeutung eingebüßt. Anstelle von Schlussfolgerungen, welche die Forscher aus einer zuvor dargelegten Beschreibung des Gegenstandes zu ziehen versuchten, traten Kriterien, die sich als allgemeine geschichtliche Feststellungen und Hypothesen einer Überprüfung durch die Anschauung entzogen. Vorstellungen vom *Mittelalter*, vom *mittelalterlichen Menschen*, von *der mittelalterlichen Religiosität*, den *kirchlich-liturgischen Gebräuchen des Mittelalters* und *der Theologie des Mittelalters* schienen die *moderne Anschauung* als *moderne Täuschung* zu entlarven und die phänomenologische Beschreibung als *subjektive*, *naive* und selbst *ideologische* und zur Erkenntnis des Gegenstandes untaugliche Bemühung zu diskreditieren. Vor diesem Hintergrund eines zuerst von theologischen Erklärungsansätzen vorgetragenen *Zweifels* an der Erkenntnisfähigkeit phänomenologischer Beschreibung und stilkritischer Analyse mittelalterlicher Skulptur veröffentlichte Sauerländer seine hier erörterte programmatische Polemik gegen die *nabsichtige Beschreibung*, die um 1930 - mit seinen Worten - in einen *Pygmalionismus* gemündet sei.^f Sauerländer versuchte darzulegen, dass in den *nabsichtigen* Beschreibungen dieselben ideologischen Tendenzen am Werke gewesen seien, die auch zu den nationalistischen Entwicklungen in der deutschen politischen Geschichte geführt hätten. Kathryn Brush ist in ihrer Studie von 1993 Sauerländers Auffassung im Wesentlichen gefolgt.

Gegen die Darstellungen Sauerländers und Brushes gerichtet versucht nun die vorliegende Studie die *subjektive Beschreibung* zu rechtfertigen und als unverzichtbares Forschungsinstrument zu rehabilitieren. Sie geht von der Voraussetzung aus, dass die Kunstgeschichtsschreibung überhaupt, und so auch die *Naumburg-Forschung* des hier betrachteten Zeitraums von 1886 bis 1989, gerade dann ihren Gegenstand adäquat zu charakterisieren und zu analysieren vermochte, wenn sie diese Skulptu-

^f „Ein gemeinsamer Zug all dieser Beschreibungen aus der Zeit um 1930 liegt in dem auffallenden Abbau an Distanz, dem »Pygmalionismus«, welchem sie sich unkontrolliert und zuweilen wie von Bildern, Eindrücken, Stimmungen hypnotisiert hingeben.“ (Sauerländer 1979 [wie Anm. c], S. 176.)

ren zunächst subjektiv-beschreibend erfasste und diese Beschreibung als ersten Schritt für ihre weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand begriff.

Wie die *subjektive und nabsichtige Beschreibung* die Grundlage jeder kunsthistorischen Forschung bildet, so haben in der Geschichte der *Naumburg-Forschung* die Kunsthistoriker vor und nach 1900 gerade mit ihren Beschreibungen die Grundlage für den wissenschaftlichen Diskurs der Folgezeit gelegt. Erst durch solche Versuche einer beschreibenden Erfassung konnten sich die Forscher über den Gegenstand der *Naumburger Skulptur* verständigen, und der Begriff *Naumburger Skulptur* kann als ein erstes Resultat dieser frühen ausführlichen Beschreibungen gelten. Noch bevor die Bezeichnung *Naumburger Meister* in Gebrauch kam, ergaben diese Beschreibungen eine Vorstellung und Definition des Gegenstandes *Naumburger Skulptur*. Und hier kommt historisch den beiden frühen Erforschern der Skulptur im Naumburger Dom, August Schmarsow^g und Heinrich Bergner^h, eine grundlegende Bedeutung zu, weshalb ihren Beschreibungen aus *historischen* wie aus *systematischen* Gründen zu Beginn dieser Studie ein außergewöhnlich breiter Raum eingeräumt wird.ⁱ

Die Zusammengehörigkeit von *nabsichtiger, subjektiver* Beschreibung und *nationalistischer* Darstellung ist durch Sauerländer und Brush zur *communis opinio* der modernen Naumburg-Forschung erhoben worden. Diese ‚unheilige Allianz‘ von nabsichtiger Beschreibung und Ideologie soll für die wilhelminische Epoche, die Weimarer Zeit und die Nazi-Jahre das Merkmal der Naumburg-Forschung schlechthin gewesen sein. Dem tritt die hier vorgelegte Abhandlung mit konkreten Einzeluntersuchungen zu den Autoren entgegen. Sauerländers und Brushs allgemeines Verdikt über die Forschung ganzer Epochen hat zu Verurteilungen und Abqualifizierungen von Autoren geführt, die das Prädikat *nationalistisch* bei genauerer Prüfung kaum verdienen. So gilt Hermann Beenken mit seiner Monographie zum *Meister von Naumburg* von 1939^j in der Darstellung Brushs als Prototyp des *Nazi-Autors* schlechthin, der mit seiner Abhandlung eine *compilation of earlier scholarship mixed with thinly-veiled National Socialist political and racial ideology*^k vorgelegt habe, und Peter H. Feist resümiert in *Metzlers Kunsthistoriker-Lexikon* von 1999 zur selben Veröffentlichung

^g August Schmarsow: *Die Bildwerke des Naumburger Doms*. Magdeburg 1892.

^h Heinrich Bergner: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen*. Band 24: Naumburg, Halle 1903.

ⁱ Die erste geschichtliche Abhandlung über den Naumburger Stifterzyklus war bereits 70 Jahre zuvor erschienen: Carl Peter Lepsius: *Über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen am westlichen Chore desselben*. *Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen*, Heft 1. Naumburg 1822. Diese Arbeit steht wissenschaftsgeschichtlich noch vor einer kontinuierlichen Beschäftigung mit dem Gegenstand, die erst mit der photographischen Erfassung der Skulpturen in systematischer Weise einsetzen konnte. Dennoch gehört Lepsius bereits zur Geschichte einer wissenschaftlichen Erforschung der Naumburger Skulptur, was sich auch daran zeigt, dass die Forschung bis heute auf die genealogischen Ergebnisse seiner Untersuchung zurückgreift.

^j Hermann Beenken: *Der Meister von Naumburg*, 1. Auflage, Berlin (Rembrandt-Verlag) 1939.

^k Brush 1993 (wie Anm. d), S. 115.

Beenkens, diese zeige zwar ein *feinfühliges Begreifen von Gestalteigentümlichkeiten* der Naumburger Kunst, sei aber von einer *heute erschreckend wirkenden, mystifizierenden Deuschtümelei*¹.

Folgt man diesen Hinweisen und sucht in Beenkens Buch selbst nach einschlägigen Zeugnissen einer *rassistischen Ideologie* und *mystifizierender Deuschtümelei*, so wird man dort keineswegs fündig. Man findet dort das Wort *Rasse* nur ein einziges Mal, doch nicht in *rassistischem* Sinne (worauf es bei diesem Nachweis doch wohl ankäme). Das verwandte Wort *völkisch* wird bei Beenken überhaupt nicht verwendet und das Wort *Volk* nur in Verbindungen wie *Nachbarvolk*, womit Frankreich gemeint ist.^m Dagegen gehörte Beenken zu den wenigen Autoren der Nazizeit (zu denen auch Otto Schmitt zählte)ⁿ, die - wenn auch nicht im Haupttext, was in dieser Zeit nicht vorkommt - auf Publikationen von Emigranten verwiesen, wie etwa auf Erwin Panofsky und Paul Frankl in der hier angesprochenen Publikation.^o

Umgekehrt konnten unter dieser Prämisse Beschreibungen als fortschrittlich gelten, die nur den *einen* Vorzug hatten, *nicht nabsichtig* zu sein. So trat Peter Metz 1940 mit einer Interpretation des Gekreuzigten am Naumburger Westlettner hervor, die ohne *nabsichtige* Beschreibung auskam.^p Das Interesse an Metz' Aufsatz aus der Nazizeit muss sich heute noch dadurch steigern, als in einem Artikel in *Metzlers Kunsthistoriker-Lexikon* diesem Autor der Rang eines *Gegners* des Nazi-Regimes zugestanden wird. In einer kurzen Übersicht über die akademische Karriere von Peter Metz, der für die Deutung des Naumburger Stifterzyklus nach 1945 zu den wichtigsten, weil eingreifend meinungsbildenden Autoren gehört, zeichnet die Lexikonautorin Christiane Fork das Bild eines während der Nazizeit politisch verfolgten Kunsthistorikers. Metz sei 1935 *aus politischen Gründen* aus der Goldschmiedeschule Hanau entlassen worden, habe dann das Direktorat des Historischen Museums in Frankfurt am Main angeboten bekommen, dieses aber *aus politischen Gründen abgelehnt* und schließlich eine Anstellung in der Skulpturenabteilung der Berliner Museen gefunden.^q 1940 aber konnte der *aus politischen Gründen entlassene* Peter Metz einen Beitrag in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* veröffentlichen - er wird in der vorliegenden Studie ausführlich behandelt -, der sich von den Publikationen anderer Autoren der Nazizeit vor allem dadurch unterscheidet, dass er die dort nachweisbaren völkischen

¹ Peter Feist in: *Metzler Kunsthistorikerlexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart/Weimar 1999, S. 19.*

^m *Beenken 1939 (wie Anm. j), S. 12.*

ⁿ *Otto Schmitt: Das Mainzer Dommuseum und die deutsche Bildbauerkunst des 13. Jahrhunderts. In: Dom und Diözese Mainz, Festgabe für Georg Lenhart. Mainz 1939, S. 78, n.14.*

^o *Beenken 1939 (wie Anm. j), S. 156, n.2 und S. 158, n.37.*

^p *Peter Metz: Zur Deutung der Meißner und Naumburger Skulpturenzyklen des 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 9 (1940) S. 145-174, hier S. 160.*

^q *Metzler Kunsthistorikerlexikon (wie Anm. l), S. 267f.*

Ausführungen durch eine *konsequent antisemitische* Interpretation des Naumburger Passionszyklus an rassistischer Intoleranz bei weitem in den Schatten stellt.^r Während die völkischen Äußerungen etwa eines Lothar Schreyer,^s Alfred Stange,^t Herbert Küas^u und Ernst Lippelt^v - auf die in vorliegender Studie gleichfalls eingegangen wird - im Rahmen der Gesamtinterpretationen dieser Autoren einen eher vereinzelt Charakter tragen und keinesfalls - selbst nicht bei ausgemachten Nazi-Autoren wie Schreyer und Stange - deren ganze Analyse bestimmen, durchzieht bei Peter Metz ein einziger antisemitischer Gedanke die ganze Interpretation der Passion Christi und des Gekreuzigten am Westlettner des Naumburger Doms: der Gedanke vom *Gottesmord der Synagoge* und *daß die Synagoge selbst das Gericht über sich herabrufe*.^w

Ein entgegengesetzter Fall, der in vorliegender Studie behandelt wird, ist der Wilhelm Pinders, der als Aushängeschild einer Nazi-Kunstgeschichtsschreibung gilt und diesen Ruf durch sein Amt - als Berliner Ordinarius seit 1935 stand er dem führenden kunsthistorischen Institut vor - und durch seine Befürwortung einer expansiven Ostpolitik^x sowie durch seine Beteiligung an der Festschrift zu Hitlers 50. Geburtstag^y auch mit Recht führt. Und doch ist Pinder als Nazi-Wissenschaftler nicht abzutun. 1935 veröffentlichte Pinder die *einzigste explizite Kritik der Rasseideologie* von kunsthistorischer Seite, die aus der Nazizeit überliefert ist.^z

Es müssen im Rahmen dieser Untersuchung noch viele weitere Beispiele einer entstellenden und verzerrten Rezeption angeführt werden, die *nicht* auf eine oberflächliche Gleichsetzung von *nabsichtig* = *nationalistisch* zurückgeführt werden können, sondern sich einer bewussten Geschichtsklitterung verdanken - etwa die Besprechung, welche die *Blut-und-Boden-Ideologie* Gertrud Bäumers noch in der jüngeren Literatur erfahren hat. Gertrud Bäumer rühmte sich 1940, durch ihre Publikation von 1928 fünf Jahre vor der Machtübernahme zur Vorbereitung des *Siegeszuges* der

^r Christiane Fork hat diesen Aufsatz von Peter Metz vielleicht nicht gelesen. Sie hätte sich aber immerhin fragen können, ob es plausibel erscheint, dass ein 1935 „aus politischen Gründen“ Entlassener noch im selben Jahr das Angebot für das Direktorat [!] des Historischen Museums in Frankfurt am Main erhält, gleichzeitig zum Eintritt in die NSDAP aufgefordert wird, dieses Angebot mit einer Ablehnung quittiert, anschließend eine Anstellung in der Skulpturenabteilung der Berliner Museen findet und so zum Widerstandskämpfer aufsteigt. - Man könnte auch so argumentieren: die Nazis wussten genau, warum sie Peter Metz zum Eintritt in die NSDAP aufforderten: Peter Metz passte zu ihnen.

^s Lothar Schreyer: *Frau Uta in Naumburg. Eine Beschreibung und Deutung der Stifterfiguren*. Oldenburg/Berlin 1934, S. 11.

^t Alfred Stange und Graf Wolff Metternich: *Der Bassenheimer Reiter*. 2. Aufl. Bonn 1937, S. 10.

^u Herbert Küas: *Die Meisterwerke im Naumburger Dom*, Leipzig 1938, S. 66.

^v Ernst Lippelt: *Der Dom zu Naumburg. Führer durch den Naumburger Dom*. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Jena 1939, S. 22.

^w Metz 1940 (wie Anm. p), a.a.O.

^x Wilhelm Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der deutschen Klassik*. Leipzig 1935, S. 13.

^y Wilhelm Pinder: *Deutsche Kunstgeschichte*. In: *Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe*. (Festschrift Adolf Hitler zum 50. Geburtstag) Leipzig 1939, S. 11-13.

^z Pinder 1935 (wie Anm. x), S. 44.

nunmehr herrschenden Bewegung beigetragen zu haben.^{aa} Willibald Sauerländer kommentierte in seinem Aufsatz von 1979 über die Naumburger Stifterfiguren eben diese Parteinahme Bäumers für den Nationalsozialismus als „mutig“ und reklamierte die Autorin mit diesem Wort als Gegnerin des Nazi-Regimes, als dessen Wegbereiterin diese selbst sich verstand.^{bb} Solche und andere Beispiele, welche in der folgenden Abhandlung zur Sprache kommen, sollen die Notwendigkeit des hier gewählten Verfahrens darlegen, die Autoren selbst *ausführlich* - im Haupttext und in den Fußnoten - zu Wort kommen zu lassen und den originalen Äußerungen der Autoren mehr Gewicht beizumessen als den nachträglich über sie kolportierten Urteilen, die sich bei näherer Prüfung oft genug als blanke Fehlurteile erweisen.

Die vorliegende Studie verfährt in der historischen Behandlung der Autoren streng immanent. Sie bespricht die Untersuchungen nach ihren eigenen Vorgaben: *stilkritische* Untersuchungen werden nach ihren *stilkritischen*, *ikonographische* nach ihren *ikonographischen*, *historische* nach ihren *historischen* Ergebnissen dargestellt und nicht Zwecke, welche die untersuchten Arbeiten gar nicht verfolgten, als Maßstäbe nachträglich an diese Arbeiten herangetragen. Will man den hier gewählten Ansatz der Untersuchung auf einen Nenner bringen, so kann man ihn als *immanent-kritisch* bezeichnen.

Die Darstellung der Naumburger Forschungsgeschichte wird hier anhand ihrer Forscher geschrieben, von denen rund fünfzig in monographischen Kapiteln behandelt werden.^{cc} Am Ende mündet der Forschungsüberblick in den eigenen Versuch einer historischen Erklärung des *Naumburger Stifterzyklus*. Dieser neue Erklärungsversuch wird anhand von Quellen zur Geschichte des Bistums Naumburg entwickelt, die hier mit wenigen Ausnahmen zum ersten Mal übersetzt und zur Darlegung des historischen Hintergrundes des Stifterzyklus ausgewertet werden. Die Quellen vermögen auf nachdrückliche Weise eine These von Friedrich Möbius zu bestätigen, die in der Forschung bisher kaum zur Kenntnis genommen worden ist: dass der Stifterchor in Naumburg durch Bischof Engelhard, den Erbauer des spätromanischen Domneubaus, als *Synodalchor* geplant war. Zu diesem Plan musste sich Engelhard nach seiner Teilnahme am Reichstag in Mainz 1235 und

^{aa} Gertrud Bäumer: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*. 2. Auflage, Berlin 1940, S. 15-17. (Erstausflage Berlin 1928.)

^{bb} Sauerländer 1979 (wie Anm. c), S. 240, n.37: „Wie entschieden sich andererseits Gertrud Bäumer von der ungehemmten völkischen Vereinnahmung mittelalterlicher Kunstwerke distanzierte, zeigt das mutige Vorwort zur 2. Auflage ihres Buches: *Die Frauengestalt der deutschen Frühe*, Berlin 1940, 15 ff.“ - Siehe dazu Kapitel XII.2 und Fußnote 1159.

^{cc} Die Hauptautoren dieser Forschung wie Georg Debio, August Schmarow, Adolph Goldschmidt, Hermann Giesau, Erwin Panofsky, Wilhelm Pinder, Hermann Beenken und Richard Hamann-MacLean sowie einige andere Autoren werden in mehreren Kapiteln mit ihren Arbeiten vorgestellt, da so der jeweilige Beitrag dieser Autoren zur Forschungsdiskussion in ihrem historischen Ablauf besser sichtbar wird.

dann bei der Weihe des Bamberger Doms 1237, die er selbst in Vertretung seines Amtsbruders vornahm, um so mehr veranlasst sehen, als er die herrschaftlichen Westchöre seiner Amtskollegen in ihrem soeben neu errichteten Zustand besichtigen konnte. Nach den hier erstmals ausgewerteten Quellen organisierte Engelhard seine bischöfliche Herrschaft nicht zuletzt durch die *synodale Gerichtsbarkeit*, bei welcher er den weltlichen und geistlichen Adel zur Regelung von Streitigkeiten und zu feierlichen Vertragsabschlüssen an einen Ort seiner bischöflichen Hoheitsgewalt zitierte. Ein solcher Ort bischöflicher Hoheitsgewalt sollte der Naumburger Westchor werden. Engelhard aber konnte diesen Plan am Ende seiner Amtszeit nicht mehr verwirklichen.

Denn mit dem Vertrag von Groitzsch 1238, welcher de facto eine Machtübergabe des alternden Bischofs an den jugendlichen Markgrafen darstellte, setzte eine Machtverschiebung im Naumburger Bistum ein, wovon das Synodalchorkonzept selbst nicht unberührt bleiben konnte. Nachdem Markgraf Heinrich der Erlauchte 1242 seinen Halbbruder Dietrich gegen den anfänglichen Widerstand des Domkapitels als Nachfolger Engelhards zum neuen Bischof durchgesetzt hatte, wurde das Konzept des Westchors in einer Weise verwirklicht, welches den veränderten Machtverhältnissen zwischen geistlichem und weltlichem Adel Rechnung trug. Der Naumburger Stifterzyklus zeigt diese machtpolitische Verschiebung, die gegen Ende des Episkopats Bischof Engelhards von Heinrich dem Erlauchten in die Wege geleitet wurde und in der Wahl seines Halbbruders Dietrich zum Bischof kulminierte: für diesen von langer Hand geplanten Fall der Übernahme des Episkopats unterstellten die beiden wettinischen Brüder die bischöfliche Synodalgewalt (die Dietrich zufallen musste) gleichsam per Familienvertrag der realen Herrschaftsgewalt des Markgrafen. Sie begründeten die Legitimität dieses neuen Verhältnisses zwischen weltlichem und geistlichem Adel mit der Frühgeschichte des Bistums zur Zeit der ekkehardinischen Brüder, als deren rechtmäßige Nachfolger sie sich begriffen, eine Suprematie markgräflicher Macht, die im Stifterzyklus durch die Hand eines genialen Meisters und seiner Werkstatt einen sinnfälligen und monumentalen Ausdruck fand.

I. Thesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts 1886-1890

1. Wilhelm Bode (1886/87) ¹*Ein nationales Denkmal in Sachsen*

Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik*, die am Jahresende 1886 erschien und in sieben Kapiteln einen Überblick über die Entwicklung von der Zeit der Karolinger bis zum Rokoko enthält, stellte für den damaligen Direktorialassistenten bei den Berliner Museen nach eigenem Eingeständnis eine *terra incognita* dar. ² Zwar hatte Bode 1872 als Assistent in der *Skulpturenabteilung* der Berliner Museen angefangen, war jedoch in der Folgezeit vor allem in der *Gemäldegalerie* unter Julius Meyer tätig geworden und als Verfasser kunsthistorischer Abhandlungen zur Skulp-

1 *Wilhelm Bode, Geschichte der Deutschen Plastik, Berlin 1886.*

Das Jahr der Veröffentlichung von Bodes Werk wird in der Literatur unterschiedlich angegeben: Dehio (1902 (Rez.), S. 463), Jahn (1964, S. 10) und Beckmann (1989, S. 294) geben das Jahr 1887 an, während andere Autoren (u.a. Maedebach 1958, S. 169, n.41; Horch 2001, S. 157, n.692 und Stockhausen 2007, S. 150) das Jahr 1885 als Erscheinungsdatum anführen, welches Bode selbst in seiner Autobiographie (*Mein Leben*, hrsg.v. Thomas W. Gaetgens und Barbara Paul, Band 1, Berlin 1997, S. 162) als Veröffentlichungsdatum nennt. Der Grund für diese Differenz liegt in den bibliographischen Angaben des Werkes selbst: eine eindeutige Jahresangabe fehlt; stattdessen findet sich nur folgender Satzvermerk auf der Rückseite des Titelblattes: *Beginn des Satzes am 15. Januar 1885. Beendigung am 1. November 1886.*

Zu Bodes *Geschichte der Deutschen Plastik* vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Schmarsow 1892, S. 29-31 / Dehio 1902 (Rez.), S. 463 / Bergner 1903, S. 114 / Lange 1903, S. 183 / Steinberg 1908, S. 16 / Kemmerich 1909, S. 200 / Brinckmann 1935, S. 235 / Stange / Fries 1955, S. 7 / Jahn 1964, S. 10f. / Schubert E. 1982, S. 121 / Beckmann 1989, S. 294 / Niehr 1992, S. 22, 53 / Horch 2001, S. 157 / Jung 2002, S. 241 / Betthausen 2004, S. 139, 143f. / Beer 2005, S. 14 / Müller 2007, S. 37f.

Zu Bodes Tätigkeit als Museumsman vgl. neben seiner *Autobiographie* (a.a.O.) die Beiträge in *Wilhelm von Bode, Museumsdirektor und Mäzen*, hrsg.v. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, Berlin 1995 und *Stephan Waetzoldt, Wilhelm von Bode und die innere Struktur der Preussischen Museen zu Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38 (1996) Beiheft, S. 7-14 und Stockhausen 2007.

2 In seiner Autobiographie berichtet Bode, dass er sich nur durch Drängen von Kollegen und des Verlegers dazu habe bewegen lassen, für eine mehrbändige *Geschichte der deutschen Kunst* der G. Grotteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin den Band über die Entwicklung der deutschen Plastik zu schreiben, wozu er bisher „Vorarbeiten nur nach wenigen Richtungen gemacht“ hatte und sich auch deshalb „die Kenntnis der wichtigeren Monumente (...) verschaffen“ wollte. Bode ließ sich außerdem durch die Zusage einer *kleinen* Auflage zur Mitarbeit an diesem Verlagsprojekt bestimmen, in der Hoffnung, sich „sofort nach dem Erscheinen (...) an eine gründliche Durcharbeitung“ machen zu können, wozu es freilich nie kam. (*Mein Leben*, a.a.O., S. 186f.)

tur und Plastik des deutschen Mittelalters zuvor mit keiner eigenen Abhandlung hervorgetreten.³ Im Frühjahr 1881 aber hatte die *Abteilung der christlichen Plastik* der Berliner Museen einen, wie Bode schrieb, „wesentlichen Zuwachs durch die deutschen Bildwerke der alten Kunstammer(n)“ erhalten, und um den Bestand christlicher Skulptur besser beurteilen und erweitern zu können bereiste Bode „zum Zweck wissenschaftlicher Vorbereitung“ noch im Sommer 1881 mittel- und süddeutsche Städte und Ortschaften, wo er „die deutsche Plastik in den Sammlungen und Kirchen kennenlernte“, Studienreisen, die er in den folgenden Jahren fortsetzte und deren wissenschaftlichen Ertrag er in seinem Ende 1886 erschienenen Werk niederlegte.⁴

Bodes Auffassungen zur deutschen Plastik des Mittelalters, und hier vor allem seine Thesen zur Skulptur der Dome in Naumburg und Bamberg waren es, die Widerspruch unter den damaligen Kunsthistorikern des Mittelalters hervorriefen. Der Grund hierfür lag in einer veränderten Schwerpunktsetzung der mediävistischen Skulpturenforschung in Deutschland, wie sie in den gleichzeitigen Veröffentlichungen von Franz von Reber (1886), Wilhelm Lübke (1890) und vor allem in einem wegweisenden Aufsatz Georg Dehios von 1890 zum Ausdruck kam. In diesen Veröffentlichungen wurde das französische Vorbild für die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts als zentraler Untersuchungsgegenstand herausgestellt, welches in Bodes Darstellung so gut wie keine Rolle spielte, was seinen Ausführungen zur mittelalterlichen Plastik im Kontrast zu den Forschungsbemühungen seiner Kollegen einen betont nationalen und stellenweise anachronistischen Anstrich verlieh.⁵ Bode behandelte seine Objekte zunächst nur von der Anschauung her, um ihnen einen Platz in einer nationalen

3 Von ungefähr 24 zwischen 1876 und 1885 nachweisbaren Zeitschriftenbeiträgen Bodes in den *Jahrbüchern der Preussischen Kunstsammlungen* und im *Repertorium für Kunstwissenschaft* - Bodes Leipziger Dissertation über *Frans Hals und seine Schule* war 1871 vor Beginn seiner Museumstätigkeit erschienen - behandeln 15 Themen der Malerei (vorwiegend niederländische und italienische Malerei), 3 der Plastik (Benedetto da Majano, die Familie della Robbia und Juan Martinez Montanez), und 6 sind Berichte über Museen und Sammlungen. Die erste Veröffentlichung Bodes zur Plastik und Skulptur in Deutschland erschien 1886 als Sonderdruck der *Preussischen Jahrbücher* auf dieselbe Veranlassung hin, der auch die *Geschichte der deutschen Plastik* ihr Entstehen verdankt (vgl. *Neue Erwerbungen für die Abteilung der Christlichen Plastik in den Königlichen Museen*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 7, Nr. 3/4 (1886) S. 12). - Zu Bodes Karriere an den Berliner Museen vgl. Stockhausen 2007, S. 143ff.

4 Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, a.a.O., S. 161f. - Vgl. Jahn 1964, S. 10.

Bode verwendet den Begriff *Plastik* - wie bereits der Titel seines Buches anzeigt - als Oberbegriff für Skulptur *und* Plastik, unterscheidet also in seiner Terminologie im Allgemeinen nicht zwischen *skulptierten* und *modellierten* Gegenständen der bildenden Kunst.

5 Vgl. Kapitel I, 2-4, v.a. I, 3 (*Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke*).

Entwicklungsgeschichte der deutschen Skulptur und Plastik zuweisen zu können. Der Vergleich mit anderen Kunstwerken diene ihm hierbei in erster Linie zur Veranschaulichung der charakteristischen Eigenart des jeweils betrachteten Gegenstandes, weniger aber zu dessen Verortung innerhalb eines Beziehungsgeflechtes von Einflüssen. Bodes These oder vielmehr *Streitfrage*, die er in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* zu Beginn des dritten Kapitels über die Skulptur im Naumburger Dom aufstellte und sogleich in nationalem Sinn entschied, sollte vor allem die unmittelbar nachfolgende kunsthistorische Diskussion beschäftigen: die Frage nach der Eigenständigkeit der deutschen Skulptur gegenüber der französischen Produktion und speziell die Möglichkeit einer genuin heimischen künstlerischen Entwicklung der sächsischen Skulptur, hinführend zum vorgestellten Zielpunkt dieser Entwicklung: dem Skulpturenensemble im Naumburger Dom.

Sächsische Voraussetzungen der Skulptur im Naumburger Dom

Gleich Wilhelm Bodes erster Satz im Kapitel zur deutschen Plastik des dreizehnten Jahrhunderts diene ihm zur Rechtfertigung seines Vorgehens, dass er in diesem Jahrhundert, und das heißt im *gotischen* und *französischen* Jahrhundert der Kunst, bei der Behandlung der Skulptur in Sachsen und der Betrachtung der Skulptur im Naumburger Dom den französischen Einfluss nicht thematisierte, sondern weitgehend aussparte.⁶

Stattdessen traf Bode vorweg eine Unterscheidung zwischen Architektur auf der einen, Skulptur und Plastik auf der anderen Seite, die diese Nichtberücksichtigung

6 Ähnlich verfuhr Bode bei Betrachtung der Skulptur im Bamberger Dom, die er durch die *sächsische Schule* und *Naumburg* beeinflusst sah (Bode 1886, S. 62). (Die *Bamberger Skulptur* wird in vorliegender Untersuchung als Vergleichsgegenstand der Naumburger Skulptur immer wieder Gegenstand der Erörterung, obwohl sie nicht eigentlich Thema dieser Abhandlung ist.) In einer Bemerkung zur Skulptur Bamberg und ganz *Süddeutschlands* erwähnte Bode den französischen Einfluss nur mit einem einzigen Satz:

„*Süddeutschland* hat gleichzeitig nur in zwei weit voneinander liegenden Gegenden eine der sächsischen verwandte und ähnlich bedeutende Entwicklung der Plastik aufzuweisen; beide an den Grenzen gelegen: der blühende Bischofssitz *Bamberg* in der Nordostecke von Franken, der Mark Meißen benachbart, in welcher, wie wir sahen, die sächsische Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüte entfaltete; so wie zwei altberühmte schwäbische Bischofssitze, *Freiburg* und *Straßburg*, Frankreich benachbart und auch in ihrer Kunst in dieser Periode nicht ohne Einfluß von dort.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

Die Skulptur in Bamberg besprach Bode in anachronistischer Weise nicht unter dem Gesichtspunkt eines französischen Einflusses, sondern in Abhängigkeit einer *byzantinischen* und *sächsischen Schule*, eine Darstellung, die Dehios Widerspruch hervorrufen sollte, der wenig später - nicht zuletzt gegen Bode gerichtet - seinen Aufsatz über die *französischen* Einflüsse in der Skulptur Bamberg in den Preußischen Jahrbüchern von 1890 veröffentlichte. (Siehe Kap. I. 4.)

rechtfertigen sollte. Während er den „erbitterten Streit über den Ursprung des gotischen Baustils“ für „längst zugunsten Frankreichs“ entschieden erklärte, sah er die Skulptur dieser Epoche in Deutschland auf einem anderen Boden gewachsen und bezeichnete die heimische spätromanische Architektur als eigentliche Grundlage für die Entwicklung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert, denn - so sein Argument - sie habe sich dadurch unabhängiger von der Architektur entwickeln können und sei nicht wie in Frankreich die *Sklavin* der gotischen Architektur gewesen.⁷

Bevor Bode ausführlicher die Skulptur im Naumburger Dom behandelte, besprach er die frühere sächsische Entwicklung und stellte die Denkmäler in Hildesheim, Hecklingen, Hamersleben, Kloster Gröningen, Halberstadt, Wechselburg und Freiberg vor.⁸ Die sächsische Grabmalsplastik mit dem Hauptbeispiel des Doppelgrabmals Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Braunschweiger Dom erschien ihm nicht zuletzt deswegen bemerkenswert, weil diese Figuren die nächste Verwandtschaft zur Skulptur im Naumburger Dom aufweisen würden.⁹ Bode machte ferner auf die „Grabfigur eines jungen Ritters“

⁷ „Der Anschluß an die zu einer letzten, glänzenden Blüte sich entfaltende romanische Baukunst gab ihr [*sc. der deutschen Plastik*] auf der einen Seite eine glückliche Beschränkung und Monumentalität, auf der andern Seite die Gelegenheit zu einer reichen und günstigen Entfaltung in und mit der Architektur. Andererseits hinderte aber der Stil der Architektur nicht, wie gleichzeitig teilweise selbst in Frankreich, die freie, naturgemäße Ausbreitung und Entwicklung der Plastik; denn sie macht in Deutschland die Plastik nicht zu ihrer *Sklavin*, zu welcher sie der gotische Baustil trotz seiner großartigen Verwendung von plastischen Bildwerken aller Art doch schließlich herabziehen mußte.“ (Bode 1886, S. 39; *Herv.*, G.S.)

Aus dieser Bemerkung Wilhelm Bodes wird deutlich, dass nicht erst Wilhelm Pinder in den 1920er und 1930er Jahren den Unterschied französischer und deutscher Skulptur an ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur Architektur zu entwickeln versucht hat, wie eine kritische Bemerkung Willibald Sauerländers (1979, S. 184) suggeriert, sondern dass Wilhelm Bode 1886 bereits ähnliche Überlegungen anstellte, wenngleich Pinder diesen Erklärungsansatz am ausführlichsten darlegen sollte (vgl. Pinder 1925, S. 15f.; Pinder 1935, S. 248, 262f., 327 u. Pinder 1937, S. 48). - Vgl. auch Schmarsow 1898, S. 419 (Zitat zu Fn. 227), Jantzen 1935, S. 19 u. 22 und Küas 1939a, S. 314.

⁸ Vgl. Bode 1886, S. 42-50.

Dagegen werden die Landschaften *Bayern*, *Schwaben* und das *mittlere und untere Rheingebiet* von Bode nur gleichsam als Anhang im Anschluss an die Skulptur von Naumburg und Bamberg am Ende des Kapitels zur Plastik im dreizehnten Jahrhundert behandelt. (Vgl. Bode 1886, S. 69-72.).

⁹ „Beide Figuren [*die Grabfiguren Heinrichs und Mathildes*] gehören in der vornehmen Haltung wie in der reichen aber ruhigen Faltengebung zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den *Naumburger Standbildern* am nächsten.“ (Bode 1886, S. 50; *Herv.*, G.S.)

Die in den Text (ebd.) integrierte Kupferstich-Abbildung mit einer seitlichen Ansicht der *Braunschweiger Grabfiguren* zeigt Heinrich fälschlich zur Linken seiner Gemahlin, was auf

im Dom von Merseburg aufmerksam, die er zusammen mit den Grabfiguren des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg und dem Denkmal in Braunschweig der Zeit vor den Naumburger Skulpturen zurechnete, wozu er noch die Grabdenkmäler der Meißner Markgrafen in Altzella bei Nossen und vor allem die verlorenen Bronzegrabplatten der Wettiner Markgrafen in der Peterskirche (Petersberg) bei Halle zählte, die bei einem Brand 1565 zerstört und durch Sandsteinkopien ersetzt worden seien, weshalb sie nach Bode nur noch „ein schwaches und rohes Bild“ der verlorenen Bronze-Originale zu vermitteln vermögen.¹⁰

Die Stifterfiguren im Naumburger Dom

Die Stifterfiguren im *hohen Chor* des Naumburger Doms, wie Bode den Westchor bezeichnete, bildeten nach ihm „die charakteristische Fortbildung der obersächsischen Skulptur“. ¹¹ Sie unterschieden sich gegenüber den früheren sächsischen Werken durch ein „bewußtes Streben nach dramatischer Wirkung“, „welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitssinn in glücklicher Weise verbindet“. In den Passionsreliefs des Westlettners kam für Bode noch ein anderer, „ein derb realistischer Zug“ zur Erscheinung, welcher den Reliefs „den Charakter von einfachen Volksszenen giebt und selbst die Heiligengestalten ihres Heiligenscheines entkleidet.“ ¹²

einer falschen Wiedergabe des Zeichners beruht, denn Heinrich hält das Schwert (richtig) in seiner Linken, womit eine versehentliche seitenverkehrte Reproduktion ausgeschlossen ist.

10 Vgl. Bode 1886 S. 50f.

Zum *Merseburger Rittergrabstein* vgl. Hasak 1899, S.6f.; Giesau 1914, S. 37; Cohn-Wiener 1915a, S. 269; Giesau 1933, S. 30f.; Maedebach 1958, S.170f.; Bauch 1972, S. 226; Schubert E. 1990; Ramm 1993, S. 22; Williamson 1995, S. 189f.; Kunde 2007, S. 235f.

Zu den *wettinischen Grabmälern* in Altzella und auf dem Petersberg bei Halle vgl. Maedebach 1958; Bauch 1972, S. 227; Mrusek 1976, S. 265; Sauerländer 1977, I, S. 333 (Nr. 452); Sauerländer 1984, S. 373f.; Scurie 1989a, S. 306; Sauer 1993, S. 147f.; Wiessner/Crusius 1995, S. 251f.; Magirius 1997.

Für die Kenntnis von der *Auffassung des Bildnisses überhaupt in dieser Epoche* erschienen Bode ferner noch die „merkwürdigen, unmittelbar auf die Steinpfeiler gemalten Fürstengestalten in der Kirche zu Memleben“ von Interesse, die jedoch nur noch als „dürftige, mühsam und nur teilweise zu entziffernde Überreste“ erhalten geblieben seien. (Bode 1886, S. 51.)

11 Bode 1886, S. 54.

12 Ebd.



Standbild einer fürstlichen Witwe im Dom zu Naumburg.

Abb. 1
Standbild einer fürstlichen Witwe
im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, gegenüber S.
58)

Als künstlerische Krönung der Stifterfiguren wählte Bode für eine eingehendere Betrachtung das „Standbild einer jungen fürstlichen Witwe“¹³ (Abb.1), deren kontrastierende Seiten den kompositionellen Grundzug dieser Gewandfigur ausmachten:

*Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herab fällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, daß der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Querfalten aufruht, wenigstens erraten läßt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuchs die sorgenvollen Züge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind.*¹⁴

Bode attestierte dem Naumburger Bildhauer einen Sinn für *Dramatik*, ein allgemeines *Schönheitsstreben* und schließlich eine „Feinheit naturalistischer Beobachtung“, die Bode - sicherlich vor dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit plastischen Werken der italienischen Renaissance im Berliner Museum - zu einem Vergleich mit dem Quattrocento-Bildhauer Jacopo della Quercia animierte, der seiner Meinung nach „ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefasst“ habe, dem es aber im Vergleich mit dem Bildhauer des Naumburger Stifterchors an „klassische(m) Sinn für Verhältnisse und für statuarische Ruhe und die Freude an der naturalistischen Durchbildung“ fehlte, „welche wir hier bewundern.“¹⁵ Mit dieser auch national motivierten epochen- und länderübergreifenden Gegenüberstellung der Naumburger mit einem Beispiel italienischer Renaissance-Skulptur sollte Bode in der Forschung der zwanziger und vor allem der dreißiger Jahre noch einige Nachfolge finden.¹⁶

13 Es handelt sich um die in der späteren Forschung meist *Gepa* oder *Berhta* genannte mittlere Figur auf der Nordseite des Chorquadrums, die als eine von zwei Figuren nicht mit einem Dienst verbunden ist und auf dem Laufgang frei (nur mit einer Eisenstange verbunden) vor der Wand steht (die andere Freifigur steht dieser Figur gegenüber an der Südwand).

14 Bode 1886, S. 56.

15 Ebd.; *Herv.*, G.S.

16 Vgl. Pinder (1925, S. 29f.; 1935, S. 406) und Giesau (1936, S. 11f.) - dazu: Sauerländer 1979, S. 175.



Abb. 2. Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Naumburg (Aus: Bode 1886, gegenüber S. 54)

Neben der in der Forschung meist *Gepa* oder *Berhta* genannten „Matronengestalt“, ¹⁷ einer Witwenfigur im Chorquadrant, besprach Bode noch die am Gurtbogen zwischen Chorquadrant und -polygon postierten Stifterpaare (Abb.2).

Bode beobachtete an den weiblichen Figuren dieser Paare „jugendliche Lebenslust“ und „edle Körperfülle“, meinte aber, dass diese sinnlichen Eigenschaften mit Rücksicht auf den *heiligen Platz*, „für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet“ seien. ¹⁸

Für die kunsthistorische Diskussion folgenreicher als diese subjektive Bemerkung des Autors wurde der anschließende Versuch Bodes, die Stifterfiguren nach den Kategorien *romanisch/gotisch* zu klassifizieren. Bode ordnete die Figuren überwiegend der *romanischen* Stilstufe zu, nahm aber von dieser Zuordnung die *späteren* Figuren aus, zu denen er die vier Figuren im Chorpolygon (Abb.3) und die unter dem Namen *Reglindis* bekannte Figur rechnete. An dieser entdeckte

17 Bode 1886, S. 58. - Wenn Bode hier die Witwe an der nördlichen Seitenwand des Chorquadrants als *Matronengestalt* bezeichnet, nachdem er sie zuvor als *junge fürstliche Witwe* (S. 56) eingeführt hat, dann steht er am Anfang einer langen Reihe von Deutern dieser Figur, welche sich immer wieder unsicher waren, ob die Witwe nun als *alt* oder *jung* zu bezeichnen sei. Wir werden im Verlauf der Rezeptionsgeschichte sehen, wie die Entscheidung dieser *Altersfrage* auf die Deutung dieser Figur Einfluss nimmt und umgekehrt bestimmte Deutungen die Entscheidung der *Altersfrage* determinieren. - Der Zeichner in Bodes Werk hat sich übrigens, wie unsere Abbildung zeigt, für die *junge Witwe* entschieden.

18 Bode 1886, S. 58.

Es waren diese Äußerungen Bodes zum *sinnlichen* Charakter der beiden Markgräfinnen und eine weitere Äußerung über die unter dem Namen der *Gerburg* geführte weibliche Figur an der Südseite des Chorquadrants, in deren Haltung Bode den Versuch sah, „mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, dasselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich“ sei (ebd.), welche später Heinrich Bergner, seines Zeichens Pfarrer im sächsischen Nischwitz und ein weiterer wichtiger Erforscher der Naumburger Skulpturenwerke, zu der zornigen Replik veranlasst hat, dass „diese *pornokratische Auffassung* durch nichts zu rechtfertigen (ist). Diese Frau ist ihrer Ehre ganz sicher und was der Künstler von ihren Reizen zeigt, beschränkt sich auf schöne Faltenzüge, die von der rechten mäßig entwickelten Brust beiderseits um das gehobene Knie bis zu den Füßen fallen und hier in tiefen Unterschneidungen aufstoßen.“ (Bergner 1903, S. 114; *Herv.*, G.S.)

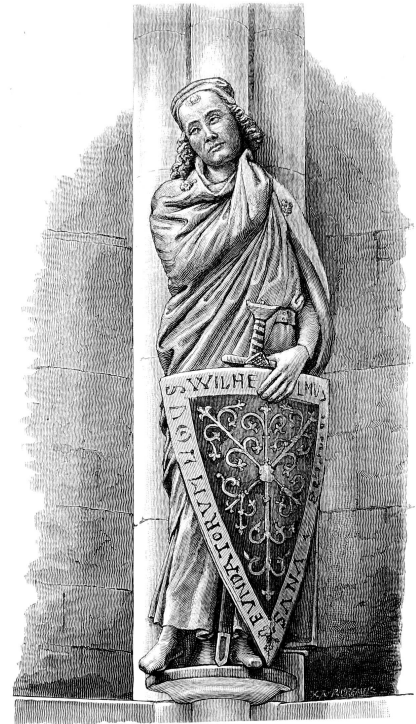
Bode *gotische* Züge, ein Urteil, das er im Zusammenhang der (deutsch-)romanischen Skulptur des Naumburger Doms als Abwertung verstanden wissen wollte:

Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandsaumes der Statue links [sc. Reglindis]; und beides giebt uns mit den Baldachinen über den Statuen und architektonischen Details der Umgebung die Gewißheit, daß wenigstens die jüngsten Darstellungen bereits an der Grenze der neuen Zeit, am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen. Zu diesen letzten Arbeiten möchte ich namentlich die vier auf ihren Schild gestützten Männer im Chorabschluß rechnen, mit schwermütigem Blick und reicher Fältelung der Gewänder.¹⁹

Mit diesem Versuch einer stilgeschichtlichen Einordnung und darauf basierenden Bestimmung der relativen Abfolge der Bildhauerarbeiten im Westchor und am Westlettner des Naumburger Doms sowie dem Versuch einer Datierung der Bildwerke sprach Bode Fragen an, welche auch die nachfolgende Forschung bis heute beschäftigen sollten. Bode selbst unterstellte einen Fortgang der Arbeiten von Ost nach West, vom Langhaus zum westlichen Chorabschluss, so dass mit den Bildhauerarbeiten am Westlettner begonnen und mit den Figuren im Chorpolygon gendert worden sei. Alle Bildwerke aber setzte er an den „Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts“.²⁰

Ein weiteres Diskussionsthema der späteren Forschung wurde durch Bode 1886 gleichfalls schon angesprochen: die Charakterisierung der Figuren als *realistisch* bei gleichzeitiger Beschreibung der Figuren als *Idealgestalten*. Bode ging hierbei ganz selbstverständlich davon aus, dass *reale historische Persönlichkeiten* mit den Stifterfiguren dargestellt werden sollten:

Alle diese Statuen sollen bestimmte Persönlichkeiten wiedergeben und zeigen daher individuelle Verschiedenheiten. Abgesehen davon, daß die Mehrzahl derselben erst hundert oder mehrere hundert Jahre nach dem Tode der Dargestellten ausgeführt wurden und daher treue Abbilder von den meisten nicht vorhanden sein konnten, ist auch die Art, wie das Bildnisartige zwar überall angestrebt (man beachte den Gatten des Ehepaares rechts) aber doch nur so weit betont



Statue eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg.

Abb. 3
Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, gegenüber S. 56)

¹⁹ Bode 1886, S. 58.

²⁰ Ebd.

*ist, daß es der Wirkung der Figuren als Idealgestalten zum Schmuck eines kirchlichen Tempels keinen Abbruch thut, charakteristisch für die große stilvolle Richtung dieser Kunst, welche die Natur schon in so hohem Maße beherrschte.*²¹

Dass mit der Tatsache einer Darstellung bestimmter Persönlichkeiten eine bestimmte inhaltliche Aussage verbunden sein könnte, wurde von Bode nicht thematisiert, denn er wies den Gedanken einer historisch absichtsvollen Darstellung dieser Persönlichkeiten sowohl mit der Unmöglichkeit einer *bildnisartigen* Wiedergabe der Verstorbenen zurück, als er andererseits das Bildnisartige zu einer Sache des *Stils* erklärte. Die *Natur*, worunter Bode auch das *Bildnisartige* verstand, herrschte für ihn auf der hier vorliegenden Stilstufe allein als ein künstlerisches Prinzip, nicht aber als inhaltliche Darstellungsabsicht.

Kreuzigungsgruppe und Passionsreliefs des Westlettners

Diese Anschauung, welche den *Naturalismus* der Naumburger Skulptur ausschließlich zu einer Frage des *Stils* erklärte, wird besonders deutlich bei Bodes Besprechung der Kreuzigungsgruppe und der Passionsreliefs am Westlettner.²² Am Gekreuzigten (*Abb.4*) beobachtete er einen „das *Unschöne* nicht scheuenden Naturalismus“ und hob gleichzeitig hervor, wie der Kopf „von bewundernswerter *Schönheit* und ergreifendem Ausdruck“ sei, ein Widerspruch, in dem die Hegelsche Bestimmung der *romantischen Künste* mitschwingt²³ und jedenfalls deutlich wird, dass

21 Ebd. - Dass die Stifterfiguren längst verstorbene Personen aus der Frühzeit des Naumburger Bistums darstellen, von denen es keine Abbildungen oder gar Porträts habe geben können, weshalb auch die Stifterfiguren keine Porträts im eigentlichen Sinn sein könnten, wird in der gesamten Naumburg-Forschung seit Carl Peter Lepsius (1822) immer wieder betont und wurde von keinem Interpreten je übersehen.

Hierzu muss man nun aber Tendenzen der *neueren* Forschung vergleichen, welche eben dies der *älteren* Forschung vorwirft. Vgl. z.B. die in jeder Publikation Ernst Schuberts wiederholte Erinnerung an die zeitliche Kluft zwischen der Zeit der Dargestellten und der Zeit ihrer Darstellung: „Aber es kann sich gar nicht um die Wiedergabe von Porträts handeln; denn als die Standbilder geschaffen wurden, waren die Dargestellten, vier Damen und acht Herren des Hochadels, längst verstorben.“ (Schubert E. 1997, S. 86: ähnlich Schubert E. 2003(1999), S. 494.)

Das Anmaßende dieser an sich richtigen Feststellung kommt durch die Unterstellung hinein, die ältere Forschung hätte diesen Umstand in ihren Interpretationen des Stifterzyklus übersehen (es gibt dafür jedoch buchstäblich kein einziges Beispiel).

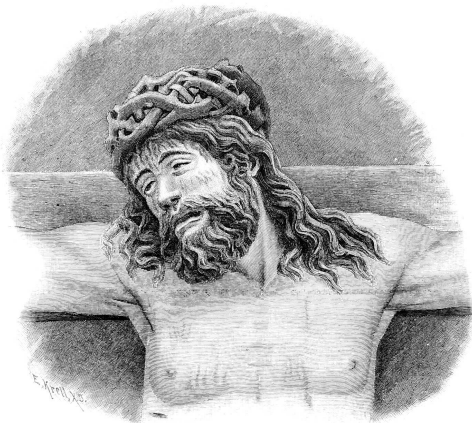
22 Vgl. Bode 1886, S. 58ff.

23 „In der romantischen Kunst zwar geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Inneren weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen, und deren Entzweiung kann festgehalten werden. So bleibt z. B. die Malerei in der Darstellung der Leidensgeschichte zuweilen beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerrten und Grinsen der Gesichter stehen, und mit diesem Festhalten an der Entzweiung, besonders in Schilderung des Lasterhaften, Sündlichen und Bösen, geht dann die Heiterkeit des Ideals verloren; denn wenn auch die

Bode das Unschöne als *Stilphänomen* würdigte. Es war für Bode nicht das Leiden Christi, das diesen Gekreuzigten vom Christus des Triumphkreuzes in Wechselburg, mit dem er den Naumburger Christus verglich, unterschied, sondern das ästhetische Können des Naumburger Bildhauers, der „schon beinahe vollständig die Kenntnis des Körpers“ beherrschte.

Der Gegensatz von realem, unschönem Darstellungsgegenstand, die in der genauen Erfassung des Gegenstandes, in der *Naturwahrheit* der Darstellung lag bei gleichzeitiger *Idealisierung*, zeigte sich auch anschaulich in Bodes Beschreibung der

Passionsreliefs des Naumburger Westlettners:



Gipsabdruck vom Lettner im Dom zu Naumburg.

Abb. 4
Christuskopf vom Lettner im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, S. 59)

*Kaum in einer anderen Periode der deutschen Kunst finden wir wohl in ähnlicher Weise wieder, wie hier, lebendige und selbst hochdramatische Erzählung und beinahe derben Naturalismus mit feinem Geschmack und Schönheitssinn in der Anordnung wie in der Bewegung und Gewandung vereinigt. Man sehe die lebendige Schilderung des Abendmahls (freilich eines sehr bäurischen Mahls!) oder die unheimliche Ruhe, mit der die verschworenen Pharisäer den Hohenpriester zur Auszahlung des Blutschillings an Judas bereden, die laute Beredsamkeit des in seinem Innern betroffenen Pilatus, als die Juden Christum vor ihn führen, oder endlich die dramatische Szene der Gefangennahme [Abb.5]. Und doch bei allen Zügen derber Naturwahrheit, namentlich in den Köpfen, welche Schönheit selbst in den bewegtesten Gestalten, welches Verständnis in der Gewandung, welche Meisterschaft in der Abrundung dieser Gruppen!*²⁴

Über die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Naumburger Skulptur war Bode sich in seiner Charakterisierung am Ende uneins. Auf der einen Seite beobachtete er im Hinblick auf den gesteigerten Realismus der Kreuzigungsgruppe und die „unruhige Faltengebung“ der Maria Anzeichen eines „überwuchernden Naturalismus“, der keinen „lebensfähigen Keim einer neuen Kunstrichtung“ mehr hätte in sich bergen können,²⁵ andererseits sah er diese Kunst keineswegs an der „Schwelle eines Verfalls.“²⁶ Er schrieb ihr vielmehr die Fähigkeit zu - ohne dass ihm der Widerspruch zu seiner Datierung der Naumburger Bildwerke „am Ausgange des dreizehnten

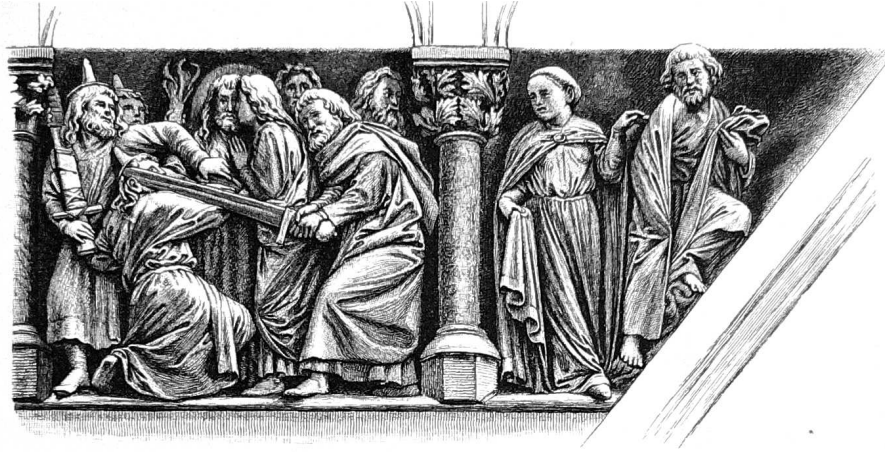
Zerrissenheit nicht in jener Festigkeit bleibt, so tritt doch häufig, obschon nicht jedesmal Häßlichkeit, doch wenigstens Unschönheit an die Stelle.“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I (Werke, Band 13). Frankfurt am Main 1970, S. 209.)

24 Bode 1886, S. S. 59f.

25 Bode 1886, S. 58f.

26 Bode 1886, S. 60.

Jahrhunderts“ bewusst geworden wäre -, auf die Hauptwerke des anderen Zentrums der deutschen bildhauerischen Entwicklung des 13. Jahrhunderts, auf Bamberg, prägenden Einfluss ausgeübt zu haben.²⁷



Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg.

Abb. 5. Gefangennahme Christi; im Dom zu Naumburg
(Aus: Bode 1886, S. 60)

Am Ende behielt in Bodes geschichtlicher Beurteilung der Naumburger Skulptur die Auffassung vom Schlusspunkt einer Entwicklung die Oberhand, nach der es keine weitere Ausbildung des Naumburger Stils mehr gegeben habe. Hierfür machte Bode die Wirklichkeit selbst - das heißt die politische Wirklichkeit außerhalb der Sphäre der Kunst - verantwortlich. Der Verfall der Kunst in der nachfolgenden Zeit

27 Wie die spätere kunsthistorische Forschung unterschied Bode der Sache nach im Bamberger Dom zwischen einer *älteren* und einer *jüngeren Bamberger Bildhauerschule*, wobei er die zweite in die Zeit der Errichtung des Westchors „um das Jahr 1274“ setzte, was ihm die Annahme einer Beeinflussung der jüngeren Bamberger Bildhauerarbeiten durch die Naumburger Skulptur (gerade noch) erlaubte:

„Der Bau des Doms von Bamberg, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, fällt in seinen Hauptteilen bereits in das dreizehnte Jahrhundert; den Abschluß durch den Bau des westlichen Chors und Querschiffs setzt man um das Jahr 1274. Diesem Zeitraum gehören auch die Bildwerke an, welche den Dom innen wie außen schmücken. Sie zeigen auf den ersten Blick zwei sehr verschiedene Richtungen: die eine altertümliche und herbe, mit deutlichem Anschluß an die unter byzantinischen Einflüssen stehende Kunstrichtung des zwölften Jahrhunderts; so wie eine freiere Richtung, deren Schönheitssinn, große Gewandung, freie Haltung und monumentale Wirkung den spätesten Bildwerken der sächsischen Schule, besonders den Standbildern des Naumburger Chores, so verwandt ist, daß wohl eine Beeinflussung von dieser blühenden Nachbarschule angenommen werden darf.“ (Bode 1886, S. 62.)

Bodes These einer Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger Bildwerke hat - wie bereits oben erwähnt wurde (siehe Fn. 6) - wenig später den Widerspruch Georg Dehios (1890) und anderer Kunsthistoriker hervorgerufen, die - wenn überhaupt - nur eine *umgekehrte* Beeinflussung der Naumburger durch die Bamberger Skulptur in Erwägung zogen. (siehe I. 4; II. 1 u. III. 1.)

war für Bode „weit weniger Folge der Entwicklung der bildnerischen Kunst selbst, als vielmehr Folge des Zusammenwirkens äußerer Umstände, welche erdrückend auf jene einwirkten.“²⁸

Die Meißner Bildwerke als Nachfolgewerke am Ende einer Epoche

Solche negativen äußeren Einflüsse machten sich nach Bode im Anschluss an Naumburg zuerst bei den Meißner Domchorfiguren bemerkbar. Bode unterschied die vier Figuren im Ostchor des Meißner Doms - das Kaiserpaar Otto und Adelheid und die Patrone Johannes der Evangelist und Bischof Donatus an den Wänden des Vorchorjochs - von den drei Figuren der achteckigen Torhalle, welche beim Neubau des Domes im Winkel zwischen südlichem Lang- und Ost-Querhaus eingebaut worden war.²⁹

Bode benannte zunächst nur ein äußerliches Merkmal, welches den von ihm konstatierten entwicklungsgeschichtlichen Stillstand der Figuren in Meißen erkennbar werden lasse, nämlich die seiner Ansicht nach *plumpen Konsolen*, auf denen die vier Figuren des Ostchors postiert seien. Ein anderes Detail dagegen, die architekturartigen Baldachine über den Köpfen der Figuren, bezeichnete er als *spätromanisch* - ein für Bode positiv konnotiertes Stilmerkmal - und folgte damit seiner zuvor schon geäußerten, von der nachfolgenden Forschung bald in Frage gestellten stilgeschichtlichen Einordnung in die *romanische* Epoche.³⁰ Nach diesen Baldachinen datierte Bode die Meißner Domfiguren in die gleiche Zeit wie die Skulpturen in Naumburg, das heißt in die *vorgerücktere Zeit* des 13. Jahrhunderts.

Die Meißner Domchor-Figuren knüpften für Bode in Haltung und Physiognomik zunächst unmittelbar an die Naumburger Stifterfiguren an, wendeten deren Ausdruck aber ins *beinahe Grimassenhafte*. Der „gesuchte Ausdruck in den Köpfen“, welcher bereits mehreren Naumburger Standbildern eigne, sei hier *konventionell* geworden. Weitere Details belegten nach Bode in Meißen das Nachlassen einer genauen Naturbeobachtung, weshalb man z.B. die an den Naumburger Statuen so bewunderte Beweglichkeit der Hände in Meißen nicht wiederfinden könne, und die

28 Bode 1886, S. 60.

29 Zur Datierung dieser Torhalle, die im Obergeschoss (und später auch im Erdgeschoss) als Kapelle genutzt wurde, vgl. Magirus 2001a, S. 301f. und Donath 2002, S. 66/68. - Zu Patrozinium und Funktion der Kapelle („Typus der Kapelle über der Vorhalle“) vgl. die genannten Autoren, Magirus (2001a, S. 336) und Donath (a.a.O.)

30 „... sämtliche Figuren [sind] bekrönt von kleinen turmartigen Baldachinen, deren reiche und spielende *spätromanische* Formen mit den in gleicher Weise angebrachten Baldachinen über den Standbildern in den Domen zu Bamberg und Naumburg fast genau übereinstimmen.“ (Bode 1886, S. 60; *Hern.*, G.S.)

Haltung der Gewandfiguren sei zwar beim Kaiserpaar „noch von großer Schönheit“ aber ohne Sicherheit, und der Donatus zeige „einen bäurisch plumpen Beigeschmack“. ³¹

Etwas besser beurteilte Bode die drei Figuren des *Achteckbaus* an der Südseite des Doms, den er nach dem Patrozinium der Kapelle des Oberstockraumes als *Johanneskapelle* bezeichnete. Von den drei Figuren - Johannes der Täufer, Maria mit dem Kind und „eine jugendliche Gestalt“ - sollte die ikonographische Bestimmung der *jugendlichen Gestalt* in der Forschung lange umstritten bleiben. Für Bode war sie „nach dem Räuchergefäß in der Hand, wohl nur als Engel aufzufassen“. ³² Die Bemalung der drei Vorhallenfiguren hielt Bode - im Unterschied zur Rokoko-Fassung der Figuren im Ostchor - für original und meinte, sie lasse „in ihren Überresten noch eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen.“ ³³ Die Figuren zeigten „schon stärker ausgesprochene gotische Motive“, „namentlich die sitzende [*sc. stehende*] Madonna in der Gewandung und in der Bewegung.“ ³⁴

Als Ergebnis von Bodes Betrachtung der Meißner Domskulptur blieb die Feststellung einer engen Verwandtschaft dieser Arbeiten mit den Stifterfiguren im Naumburger Dom und die qualitativ geringere Bewertung der vier Figuren im Ostchor, während sein kritisches Urteil bei Besprechung der drei Figuren des Achteckbaus wieder relativiert wurde. Denn Bodes auf die Bemalung dieser drei

31 Ebd.

Die bei der jüngsten Restaurierung 2001/2002 gereinigte Rokoko-Farbfassung der Meißner Domfiguren von 1771 (vgl. Donath 2002, S. 48), hielt Bode, der den Meißner Dom nach 1881 besuchte, kunsthistorisch für wertlos: „Die alte Bemalung und Vergoldung ist zu verschiedenen Zeiten aufgefrischt worden und daher ohne besonderes Interesse.“ (Bode 1886, S. 60)

32 Bode 1886, S. 61.

Heute gilt die rauchfassschwingende *jugendliche Gestalt* in Teilen der Forschung als das, als was sie Bode 1886 bestimmt hatte: als *Engel* (vgl. Magirius 2001c, S. 18), nachdem sie Cornelius Gurlitt in seinem Werk über den Meißner Dom von 1919 unter Zurückweisung einer älteren Identifizierung (Paulus) als *Zacharias* oder *Diakon* gedeutet hatte (vgl. Gurlitt 1919, S. 58ff. u. fig. 87). Dass die Bestimmung der Figur als *Engel* zuerst von Wilhelm Bode in die kunsthistorische Literatur eingeführt wurde, bleibt in der heutigen Fachliteratur völlig unberücksichtigt.

33 Ebd.

Bode besprach ferner die Datierung des Baus. Einer in der Kapelle des Oberstocks angebrachten Jahreszahl maß er nur eine beschränkte Aussagekraft zu. Er wies darauf hin, dass diese Jahreszahl (1291) erst bei einer späteren Restaurierung angebracht worden sei, weshalb sie nur einen *terminus ante*, nicht jedoch ein genaues Datum für die darunter liegende Vorhalle und die darin befindlichen Figuren liefern könne. (Vgl. ebd. u. n.*) - Zur Datierung in der jüngeren Forschung vgl. Donath 2002, S. 59.

34 Ebd. - Hier täuschte Bode seine Erinnerung: die Meißner Madonna *steht*.

Figuren gemünzte Charakterisierung - er konnte an der Bemalung „eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen“ - betraf das Ganze dieser Figuren, weshalb sein abschließendes Urteil zur Meißner Skulptur zweigeteilt blieb: die Figuren im Domchor waren für ihn schwächere Nachfolgewerke der Naumburger Arbeiten, während das Urteil über die drei Figuren der Meißner Vorhalle günstiger, wenn auch unbestimmter ausfiel, denn ihrer positiven Charakterisierung stand ihre Gleichsetzung mit den schwächer bewerteten Chorfiguren gegenüber.³⁵

2. Franz von Reber (1886)³⁶

Im selben Jahr wie Wilhelm Bodes *Geschichte der deutschen Plastik* war in Leipzig der zweite Teil von Franz von Rebers *Kunstgeschichte des Mittelalters* mit den Abschnitten zur romanischen Malerei und zur Kunst der gotischen Epoche erschienen, ein eher schmales Überblickswerk, in welchem der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts, dem Umfang des ganzen Werkes entsprechend, nur vier Seiten eingeräumt waren, wobei auf den Naumburger Dom eine einzige, durch eine Graphik des Straßburger Tympanons mit dem *Marientod* verschmälerte Seite entfiel.³⁷ Dem Überblickscharakter des Werkes gemäß, welches die Entwicklung der Kunst im *Heiligen Römischen Reich* in den Zusammenhang der Entwicklung der anderen

35 Eine über Bode hinausgehende Differenzierung der Figuren des Meißner Domchors und des Achteckbaus findet sich in der Literatur erst wieder bei Matthias Donath (2002, S. 70), welcher - ohne auf Bode Bezug zu nehmen - die drei Figuren im Achteckbau stilistisch und zeitlich von den Stifterfiguren im Hochchor abrückt: „Die Skulpturen im Achteckbau unterscheiden sich sowohl *im Stil* als auch *in den Größenverhältnissen* von den Stifterfiguren im Hohen Chor. (...). Die drei Bildwerke [*des Achteckbaus*] lassen den Stil der Naumburger Werkstatt anklingen, entstanden aber *später* als die Meißner Stifterfiguren. Die Gesichtszüge sind hier wieder mehr beruhigt, die Gewänder in kleinteilige Faltengebilde aufgelöst. Wahrscheinlich wurden die drei Figuren erst um 1270/1280 geschaffen. (Donath ebd.; *Herv.*, G.S.)

36 Zu Franz von Reber, *Kunstgeschichte des Mittelalters* (2. Hälfte), Leipzig 1886 (1. Hälfte 1885), vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Schmarsow 1892, S. 52 f. u. 54 / Jahn 1964, S. 10 / Sauerländer 1979, S. 174 / Niehr 1992, S. 22, 53 / Brush 1993, S. 119, n.6 / Ullrich 1998, S. 118.

37 Die Naumburger Skulptur selbst erhält in v. Rebers Überblickswerk keine Abbildung. Zum Vergleich: Das ebenfalls nur mit *Graphiken* (nicht mit Photographien) illustrierte Werk Wilhelm Bodes vom selben Jahr enthält zur Naumburger Skulptur drei ganzseitige und drei in den Text integrierte Abbildungen, während v. Rebers Überblickswerk für die Skulptur des 13. Jahrhundert in Deutschland nur das genannte Tympanonrelief des Straßburger Südquerhauses mit dem *Marientod* (Fig. 384) bietet.

Der erste Teil von Franz v. Rebers Werk, welches die *altchristliche und byzantinische Kunst*, die *Kunst der Perser der Sassanidenzeit*, die *indischen und ostasiatischen Völker*, die *Kunst des Islam*, die *christliche Kunst der nordischen Völker bis zum Ende der karolingischen Epoche* sowie die *romanische Baukunst* enthielt, war ein Jahr zuvor 1885 erschienen.

europäischen Hauptländer stellte, spielte die vergleichende Betrachtung in v. Rebers Buch von vornherein eine weitaus größere Rolle als in Bodes auf die deutsche Kunstentwicklung beschränkter Abhandlung.

Romanische und gotische Stilentwicklung

V. Reber begann seine Betrachtung der deutschen Skulptur im 13. Jahrhundert mit einem Vergleich zur *französischen* Entwicklung. Während er die Skulptur in Freiberg und Wechselburg noch der romanischen Epoche bzw. einer Übergangsperiode zurechnete, löste er die Skulptur in Bamberg, und entschiedener noch die in Naumburg, aus der heimischen romanischen Stilentwicklung heraus und bezeichnete sie im Unterschied dazu als *gotisch*, wobei er explizit die von Bode gelegnete *französische* Entwicklung im Auge hatte:

*Während Frankreich am Ausgange der romanischen Periode und selbst noch in den ersten Entwicklungsstadien der gotischen Architektur an plastischen Leistungen nichts aufzuweisen gehabt hatte, was der Bedeutung der deutschen Arbeiten von der Art der Freiburger [Freiberger] und Wechselburger ebenbürtig gewesen wäre, war Deutschland mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts der wachsenden Ueberlegenheit Frankreichs auch auf diesem Gebiete gewichen.*³⁸

Indem v. Reber seiner Betrachtung ein letztlich rigides Epochenschema zugrunde legte und den Nachbarländern Deutschland und Frankreich auf dem Gebiet der Plastik eine einander ablösende Führungsrolle zusprach, musste er die als qualitativ hoch eingeschätzten und gleichzeitig als romanisch charakterisierten Werke in den sächsischen Orten Freiberg („Freiburg“) und Wechselburg vordatieren, da sie sonst seinem Schema einer Epochenabfolge nicht mehr hätten gerecht werden können.³⁹ Da er das 13. Jahrhundert als *gotisch* und damit von der überlegenen Kunst Frankreichs geprägt ansah, stand für sein deduktives Beurteilungsverfahren das Werturteil über die deutsche bildnerische Produktion des 13. Jahrhunderts von vornherein fest: sie entstand im Schatten der überlegenen französischen Werke:

Die Werke der deutschen Uebergangszeit halten sogar nicht blos mit dem Aufschwunge der Kathedralensculptur Frankreichs nicht gleichen Schritt, sondern zeigen, selbst mit den

38 Reber 1886, S. 547f. - Zum *Anachronismus* in der Darstellung v. Rebers, der hier implizit „deutsche Arbeiten von der Art der Freiburger und Wechselburger“ vor den „Anfang des 13. Jahrhunderts“ setzt, siehe die nächste Fußnote 39.

39 Wenig später - bei Betrachtung der Naumburger Stifterfiguren - korrigierte v. Reber implizit seine anfängliche Zuordnung der Freiburger und Wechselburger Skulptur in die *romanische* Epoche - während dieser Epoche hatte v. Reber zufolge Deutschland die künstlerische Führung innegehabt - und charakterisierte diese sächsischen Arbeiten als *Übergangswerke*, welche die Naumburger Arbeiten, die für v. Reber eindeutig der *gotischen* Epoche angehörten, vorbereitet hätten. (Vgl. Reber 1886, S. 548.)

*genannten sächsischen Werken verglichen, bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein durchschnittlich einen bemerkenswerthen Stillstand, ja vielfach sogar Rückschritt.*⁴⁰

Die Entwicklung der Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Bamberg, Trier, Münster und Paderborn beschrieb v. Reber dieser Einschätzung entsprechend als unzulänglichen Versuch deutscher Bildhauer, „aus der romanischen Gebundenheit sich aufzuraffen“ und jenes „Herantreten an die Natur“, jene „Beseelung“ in der Figurenbildung zu erreichen, die er als charakteristisch für die *französische Kunst* des 13. Jahrhunderts ansah. Deren Errungenschaften sah er nur rudimentär in einzelnen Figuren des Bamberger Doms wie den Gestalten Adams und Evas vom linken Ostportal verwirklicht.⁴¹

Gotische Skulptur in Naumburg

Mit diesem Epochenschematismus, welcher der französischen Kunst im 13. Jahrhundert vorweg die entwicklungsgeschichtliche Überlegenheit auf allen Gebieten künstlerischer Produktion einräumte, trat v. Reber auch an die Betrachtung der Naumburger Skulpturen heran, die er mit den vorangehenden Werken in Bamberg verglich (Bode hatte in seiner zeitgleichen *Geschichte der Deutschen Plastik* das Verhältnis genau umgekehrt dargestellt) und denen er unter allen deutschen Bildhauerarbeiten der Epoche allein das Recht zuerkannte, auf das Qualitätsmerkmal *gotisch* Anspruch erheben zu können:

Gewiss nicht zufällig ist, dass nieder Sachsen, welches in Freiberg und Wechselburg den Reigen der Uebergangswerke eröffnet hatte, mit einem aus der Zeit von 1270 stammenden Werke auch an der Spitze der eigentlich gothischen Plastik Deutschlands steht. Auf eine solche Stellung Anspruch zu machen, sind die zwölf Statuen, welche Bischof Dietrich von Naumburg im dortigen Dome den einstigen Wohlthätern jener Kirche errichtete, vollauf berechtigt. Sie gehen über die Gestalten Heinrich's II. und Kunigundens am Ostportal zu Bamberg an lebensvoller Auffassung wie Empfindung weit hinaus und bilden die Marksteine

40 Ebd.

41 „Noch erscheint das Wesen der gothischen Plastik ziemlich latent, wenn man auch gelegentlich den Versuch gewahrt, aus der romanischen Gebundenheit sich aufzuraffen. Denn jenes Herantreten an die Natur, deren Siegel die Gothik mehr mit Empfindung als mit Verständniss zu lösen sucht, jenes Uebergewicht der Beseelung über die eigentliche Belebung, wie es der gothischen Kunst charakteristisch, ihre Bedeutung und ihre Schwäche ist, findet sich noch nicht oder nur in schwachen Spuren. Nur gelegentlich empfindet man das Bestreben, die kirchliche Würde durch einen anmuthigen Zug zu mildern, und noch seltener erscheint, wie in Adam und Eva des Bamberger Portals, die Naturwahrheit des Nackten ernstlich angestrebt. Freilich ist auch in diesem Falle die traditionelle Starrheit und die Nachwirkung des Bambergischen Classicismus noch nicht überwunden, wie denn auch namentlich die Eva stark an die archaischen Typen der griechischen Kunst gemahnt. Aber man sieht doch daran den Versuch, den Schablonismus abzuschütteln und auf dem Wege schärferer Beobachtung einer anderen als der conventionellen Formschönheit sich zu nähern.“ (Ebd.)

einer völlig neuen Kunst, die auch kaum mehr an die erwähnten sächsischen Vorgänger erinnert.⁴²

Damit vertrat v. Reber die diametrale Gegenposition zu Wilhelm Bodes stilgeschichtlicher Einordnung der Naumburger Stifterfiguren. Denn Bodes Epochenvorstellung sah in den Naumburger Bildwerken letzte Bollwerke einer einheimischen *romanischen* Bildhauerproduktion, die sich im Schutz einer gleichfalls noch wenig von gotischen Systemzwängen beeinflussten Architektur *gegen* die gotische Kunst Frankreichs behauptet hätten. Franz v. Reber aber fasste die Naumburger Bildhauerarbeiten nicht als letzte romanische, sondern als erste echt *gotische* Erzeugnisse in Deutschland auf, wobei er freilich - und dies erscheint bemerkenswert - in der allgemeinen Charakterisierung der Figuren kaum von Bode abwich. Denn auch v. Reber sah die Figuren durch die gegensätzlichen Charakteristika eines Studiums *nach der Natur* auf der einen, einer *vornehmen Idealität* auf der anderen Seite geprägt.⁴³

Wenn Franz v. Reber den Naumburger Stifterfiguren in seiner stilgeschichtlichen Einordnung - hierin im Gegensatz zu Wilhelm Bodes *romanischer* Klassifizierung stehend - den Rang der *ersten gotischen* Bildhauerwerke auf deutschem Boden einräumte und deren Qualitäten im *Naturstudium* des Bildhauers begründet sah - worin er *inhaltlich* wiederum mit Bode übereinstimmte -, dann erkannte er den Stifterfiguren im Vergleich mit den französischen Vorbildern doch nicht den höchsten Rang zu. Denn nach v. Reber zeigte das Naturstudium in Naumburg noch manche Unsicherheit, was wohl daran gelegen habe, „dass der Künstler dem Leben mit mehr Empfindung als Verständniss gegenüberstand“.⁴⁴

Trotz dieser Kritik am Bildhauer des Naumburger Westchors schloss v. Reber seine Beurteilung der Stifterfiguren mit einer anerkennenden Bemerkung ab. Losgelöst von seiner übrigen Darstellung sollte diese Stellungnahme isoliert für sich Eingang in die Forschungsgeschichte zum *Naumburger Meister* finden, weil sie einer späteren Kunstgeschichtsschreibung, der es allein auf Etikettierung und Abqualifizierung ankam, zum Merksatz einer ganzen, vorgeblich nationalistisch geprägten Epoche der Naumburg-Forschung werden konnte:

42 Reber 1886, S. 548f. - Hier verwendet v. Reber den später gebräuchlichen Namen „Freiberg“, nachdem er zuvor (S. 547) dieselbe Stadt als „Freiburg“ bezeichnet hatte.

43 So schreibt v. Reber: „Jede Gewandung ist neu, originell und wahr *nach der Natur* studirt. Und doch findet sich kein eigentlicher Naturalismus an den von *vornehmer Idealität* beherrschten Gestalten.“ (Reber 1886, S. 549; *Herv.*, G.S.), während Bode ganz ähnlich die Naumburger Stifterfiguren als „*Idealgestalten*“ bezeichnet, „welche die *Natur* schon in so hohem Maße beherrschte.“ (Bode 1886, S. 58; *Herv.*, G.S.) - *Natur* und *Idealität* sind also sowohl für Bode als auch v. Reber wesentliche Charakteristika der Naumburger Figuren.

44 Reber 1886, S. 549.

*Diese Gebrechen [sc. die Unsicherheit des Naumburger Bildhauers beim Naturstudium; G.S.] benehmen jedoch nichts von dem Eindrücke, dass die traditionelle Gebundenheit, wie sie noch die Freiburger und Bamberger Figuren beherrscht, gefallen sei, und dass eine neue, überaus hoffnungsvolle Kraft den Meißel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet.*⁴⁵

3. Wilhelm Lübke (1890)⁴⁶

Wilhelm Lübke hat in seiner vier Jahre nach Bodes und v. Rebers Publikationen erschienenen *Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart* einige Ergebnisse und Überlegungen beider Autoren übernommen, ist in der Auffassung der *stilgeschichtlichen Entwicklung* der deutschen Skulptur jedoch vor allem v. Reber gefolgt.

Fortschritt zu größerer Naturwahrheit

Von Bode übernahm Lübke die Charakterisierung von Denkmälern der sächsischen Plastik des frühen dreizehnten Jahrhunderts - die v. Reber mit den Orten Freiberg und Wechselburg nur gestreift hatte - und stellte unter der Überschrift *Bildhauerei der romanischen Blütezeit* mit den Stuckreliefs in Gröningen, Hamersleben, Halberstadt, Hecklingen und Hildesheim eine *Entwicklungsreihe* der sächsischen Plastik auf, an der sich nach Lübke eine zunehmende *Belebung*, eine *Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Gewandmotive*, und in den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim auch eine *Strenge* und *machtvolle Erhabenheit* zeige, die insgesamt ein *freieres Leben* als Tendenz der plastischen Produktion Sachsens erkennen lasse.⁴⁷

45 Ebd. - Siehe hierzu v.a. Kapitel XXIII, 1. (Sauerländer 1979).

Zur Rezeption dieses Satzes vgl. Schmarsow 1892, S. 53, Sauerländer 1979, S. 174 und Ullrich 1998, S. 118.

Wie Bode schloss v. Reber seine Betrachtung der Naumburger Skulptur mit dem - bei v. Reber nicht weiter ausgeführten - Hinweis auf die *Meißner Nachfolgerwerke* ab: „Es konnte nicht ausbleiben, dass eine so gesunde Schöpfung Schule machte, die wir auch zunächst an den etwas jüngeren Statuen des Kaisers Otto I. mit Gemahlin, des Evangelisten Johannes und des h. Donatus im Domchor zu Meissen erkennen.“ (Reber 1886, S. 549f.)

46 Wilhelm Lübke, *Geschichte der Deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1890.

Zu Lübkes früherer Publikation *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* von 1863, die außerhalb des hier behandelten Untersuchungszeitraums liegt, vgl. Jahn 1964, S. 10.

47 „Eine stetig fortschreitende Entwicklung können wir sodann nur in der sächsischen Schule bemerken. Außer den Skulpturen am Aeußern der Kirchen wird das Innere jetzt auf's Reichste plastisch belebt, indem man an Balustraden, Emporen, Arkaden und sonstigen Stellen Stuckreliefs zur Ausschmückung verwendet. Solcher Art sind die

In der Anerkennung einer entscheidenden Rolle *Frankreichs* für die Entwicklung der deutschen Plastik in der Phase dieses *Übergangsstils* hin zu einer größeren Naturnähe und in der Einordnung dieser Naturnähe als Merkmal der *gotischen* Stilentwicklung folgte Lübke entschieden dem Urteil v. Rebers. Auch für Lübke war die Entwicklung der gotischen Architektur und Plastik in Frankreich in ihrem *großartigen Aufschwung* Voraussetzung für die Loslösung der deutschen Bildhauerei aus ihrer *romanischen Gebundenheit*. Lübke sah die deutschen Werkstätten im Wettstreit mit französischen Vorbildern und gleichzeitig aus „eigener freier Empfindung“ ihre Skulpturen schaffen. Dagegen wollte er *Motivübernahmen* aus Frankreich, die wenig später ein wichtiges Untersuchungsgebiet der mittelalterlichen deutschen Kunstgeschichtsforschung werden sollten, in diesen Werken nicht erkennen.⁴⁸

Neben der französischen Anregung und einer gleichzeitigen Abschwächung des früheren byzantinischen Vorbildes machte Lübke als Movers der sächsischen Stilentwicklung, die zu den Naumburger Skulpturen hinführen sollte, eine neue Wirklichkeitsrezeption geltend, die von der Anschauung ausging.⁴⁹ Die Etappen

Reliefgestalten Christi und der Apostel an der westlichen Empore der Kirche zu *Gröningen*, wo in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Gewandmotive sich ein freieres Leben ankündigt. Noch entwickelter sind die Relieffiguren Christi und zweier Apostel an der Chorbrüstung zu *Hammersleben*, namentlich aber die gleichfalls sitzenden Gestalten Christi, der Maria und der Apostel an der Chorbrüstung der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt*. Ueberaus lebendig sind sodann an den Arkaden der Kirche zu *Hecklingen* die Reliefgestalten schwebender Engel, die mit ihren ausgebreiteten Flügeln auf glückliche Weise den gegebenen Raum ausfüllen. Das Großartigste aber ist die plastische Ausstattung der Michaelskirche zu *Hildesheim*, wo zunächst an den Arkaden der Seitenschiffe ein ähnlicher Gedanke zur Ausführung gekommen ist, indem Gestalten der acht Seligkeiten die Bogenzwickel ausfüllen. Dazu kommen dann die Kolossalgestalten Christi, der Maria und der Apostel an den Brüstungswänden des Chors, Werke von strenger und machtvoller Erhabenheit, bei denen eine etwas gesuchte Zierlichkeit der Gewandbehandlung sich mit freierer Belebung zu verbinden strebt. Ueber diesen Gestalten zieht sich eine offene Galerie auf Zwergsäulchen hin, deren Bogenfelder wieder mit schwebenden Engelsgestalten reizvoll belebt sind.“ (Lübke 1890, S. 238f.)

48 „Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts zeigt aber auch die deutsche Plastik sehr bald den neuen Geist, der das ganze Leben erfüllt und in der Architektur sich in den prunkvollen Formen des Uebergangsstiles aussprach. Dasselbe Streben nach freierer Bewegung, nach Leichtigkeit und Anmuth bricht sich in den Schöpfungen der Plastik Bahn. Sicherlich ist der großartige Aufschwung, welcher damals in Frankreich sich durch das Auftreten des gothischen Stils zu erkennen giebt, auch auf Deutschland nicht ohne Einfluß geblieben, und die ungemein reiche plastische Belebung der dortigen Bauten hat zum Wettstreit angespornt. Aber mit Ausnahme der Galluspforte zu Basel, welche darin einzig dasteht, können wir ein direktes Aufnehmen fremder Motive nicht nachweisen, vielmehr ist alles aus eigener freier Empfindung hervorgeblüht.“ (Lübke 1890, S. 241f.)

49 „Das Wesentliche bei diesem neuen Styl ist das Zurücktreten jener strengeren antikisierenden Auffassung der früheren Zeit, die sogar von einzelnen *byzantinischen* Anklängen nicht frei war. Alles wird flüssiger, freier, leichter, strebt nach Anmuth, *Leben* und beseeltem Ausdruck. Wo antike Anklänge sich bemerkbar machen, da geschieht es in

dieser Stilentwicklung exemplifizierte er (ähnlich wie Bode) wieder an den Hauptwerken der sächsischen Skulptur in Freiberg, Wechselburg und Braunschweig.⁵⁰

Der Fortschritt zu größerer *Naturwahrheit* der sächsischen Skulptur zeigte sich nach Lübke schließlich im Naumburger Dom am Gekreuzigten des Westlettnerportals. Im Vergleich mit der früheren Christusdarstellung des Triumphkreuzes in Wechselburg hatte der Naumburger Kruzifixus in seiner „ergreifenden Tiefe der Seelenbewegung“ für Lübke eine „Höhe und Kraft des *Naturgefühls* erreicht, daß eine weitere Steigerung kaum denkbar erscheint.“⁵¹

Eine gleiche *Lebenswahrheit* sah Lübke in den Stifterfiguren des Naumburger Westchors verkörpert:

*Hier treten uns in einem ganz schlichten, aber großartigen Gewandstyl, der nur das Nothwendige giebt und die Bewegungen aufs Lebendigste zum Ausdruck bringt, Gestalten entgegen, die theils in hoher Anmuth und Schönheit, wie namentlich bei den Frauen, theils in scharf durchgeführtem Individualismus eine hohe Meisterschaft verrathen. Man betrachte nur die ritterliche Gestalt mit kräftigem Kopf, starkem Doppelkinn und krausem Lockenbaar, oder die edle Frau im Wittwenschleier, die angespannt in einem Buche liest, das sie mit beiden Händen aufgeschlagen hält, oder jene andere, die den Mantel, der den rechten Arm umhüllt, mit dem Ausdruck der Klage zum Gesicht emporzieht. So ist alles voll Prägnanz und Lebenswahrheit.*⁵²

Die selben drei Figuren - die sog. *Gepa* sowie *Ekkehard und Uta* - hatte auch Bode in seiner Vorstellung einzelner Stifterstatuen vier Jahre zuvor beschrieben, und Lübkes Stilcharakterisierung, welche die einfachen Formen dieser monumentalen

einem ganz neuen, freieren Sinn. Weit mehr ist die Plastik der Zeit offenbar erfüllt von *Anschauungen*, welche die *Wirklichkeit* ihr bot.“ (Lübke 1890, S. 242; *Herv.*, G.S.)

50 Diese Werke wurden in Lübkes Publikation teilweise in *photographischen Reproduktionen* abgebildet, während Bode und v. Reber in ihren Publikationen von 1886 noch ausschließlich graphische Wiedergaben geboten hatten. So zeigte Lübke von der *Goldenen Pforte in Freiberg* einen Ausschnitt des linken Gewändes (Fig. 217), vom *Wechselburger Triumphkreuz* den rechten Engel nach einem Gipsabguss (Fig. 218) und das *Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen* in einer ganzseitigen Draufsicht (Fig. 219) nach *photographischen* Aufnahmen.

51 Lübke 1890, S. 246, *Herv.*, G.S.

Der Vergleich des Gekreuzigten vom Naumburger Westlettner mit den sächsischen Triumphkreuzen ist in der Kunstgeschichtsschreibung *klassisch* geworden und findet sich so gut wie bei allen Autoren mittelalterlicher Skulptur, z.B. bei Bode 1886, S. 58f., Bergner 1903, S. 118f., Cohn-Wiener 1915a, S. 264, Dehio 1919, I, S. 316, Panofsky 1924, S. 156, Giesau 1936, S. 66f., Beenken 1939a, S. 90, Weigert 1944, S. 6, Simson 1972, S. 230, Schubert D. 1974, S. 64 u. 313f., Niehr 1992, S. 33 u. 35, Jung 2002, S. 122, 134f. u. 148f.

52 Lübke 1890, S. 246.

Gewandfiguren hervorhob, fand bei Bode vier Jahre zuvor in ähnlicher Weise ein Echo.⁵³

Entwicklungsvorstellungen bei Bode, v. Reber und Lübke

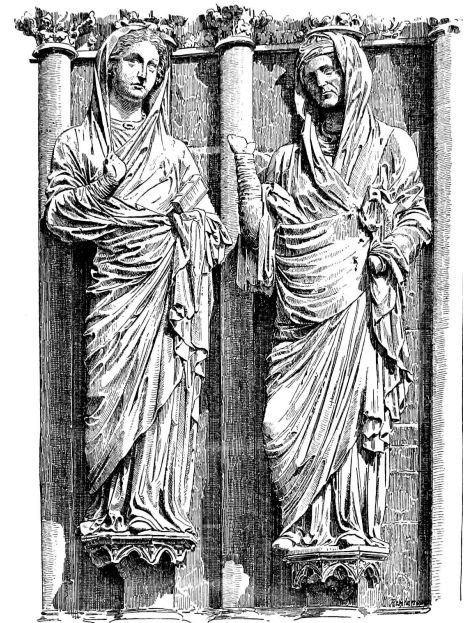
Die drei Forscher der Jahre 1886 und 1890 - Bode, v. Reber und Lübke - stimmten in wesentlichen Punkten ihrer Charakterisierung der Naumburger Skulpturen überein, deren *Naturwahrheit* und gleichzeitige *Idealität* sie hervorhoben. Doch während Bode in seiner beschreibenden Analyse den genuinen, einzigartigen Charakter der Figuren betonte und sie dem heimischen, *romanischen* Boden verwurzelt ansah - so dass ihre Eigentümlichkeit sich *gegen* den *gotischen* Einfluss von außen habe behaupten können -, sahen die Vertreter der Kunstwissenschaft, Franz von Reber und Wilhelm Lübke, die Naumburger Figuren vor allem als Erscheinungen einer übergreifenden Kunstentwicklung an, deren Wurzeln in der *gotischen Kunst Frankreichs* liege. Diese Wurzeln bildeten in der Betrachtung von Rebers und Lübkes die positiven Voraussetzungen auch der sächsischen Skulptur, welche in ihrer Entwicklung die französischen Voraussetzungen assimiliert habe, ohne deren Charakter vollständig zu übernehmen, wobei v. Reber den Unterschied zur französischen Entwicklung eher kritisch als *Zurückbleiben* der deutschen Bildhauerproduktion beurteilte - sieht man von seiner isolierten Bemerkung über die *Eleganz der Franzosen* am Ende seiner Ausführungen ab (die dafür umso berühmter werden sollte) -, während Lübke in der Betonung der *Naturwahrheit* der Figuren eine Qualität verwirklicht sah, bei der die französischen Voraussetzungen vollständig verarbeitet waren und letzten Endes keine Rolle mehr spielten.

Während sich so zwischen den drei Autoren Wilhelm Bode, Franz v. Reber und Wilhelm Lübke ein großes Maß an Übereinstimmung in der beschreibenden Charakterisierung der Naumburger Skulpturen zeigte, unterschieden sie sich diametral in der stilgeschichtlichen Einordnung des Phänomens Naumburg. Denn hier stand der *romanischen Skulptur* bei Bode die *gotische Skulptur* bei v. Reber und Lübke gegenüber, wobei Bode seine Auffassung mit einer eingehenden Beschreibung der Figuren begründete, während v. Reber und Lübke den Skulpturen selbst keine so ausführliche Beschreibung widmeten und mehr die größeren stilgeschichtlichen Zusammenhänge ins Auge fassten und die einzelnen Phänomene der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts einem feststehenden Entwicklungsgang dieses *gotischen* und *französischen* Jahrhunderts einordneten.

⁵³ Vgl. hierzu die w.o. wiedergegebene Beschreibung Bodes von der Gewandfigur der *jungen Witwe* (Bode 1886, S. 56).

4. Georg Dehio (1890) ⁵⁴*Deutsche und französische Skulptur*

Im selben Jahr, in dem Wilhelm Lübke die Summe seiner Forschungen zur deutschen Kunst vorlegte, erschien in den *Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen* ein für die Erforschung der Skulptur des 13. Jahrhunderts folgenreicher Aufsatz Georg Dehios, in welchem der damalige Ordinarius für Kunstgeschichte in Königsberg auf Beziehungen zwischen den Westportalskulpturen der Kathedrale von Reims und der sog. *Jüngerer Bildhauerschule* im Dom von Bamberg aufmerksam machte. Dehio schien es an der Zeit zu sein, nach der *treffenden Würdigung*, welche die Bildhauerkunst des Naumburger und Bamberger Doms bei Bode und Lübke erfahren hätten, den bestimmten Zusammenhang der Skulptur in Reims mit den Figuren der Maria und Elisabeth im Bamberger Dom genauer zu betrachten, weil dadurch „auf ihre kunstgeschichtliche Stellung ein neues Licht“ fallen würde. ⁵⁵ Dehio kam aufgrund seiner vergleichenden Untersuchung und ergänzender historischer Überlegungen zu dem Ergebnis, dass die beiden Bamberger Figuren im Inneren des Doms unter dem Eindruck der *Reimser Heimsuchungsgruppe* (Abb.6) geschaffen, ihre Bildhauer mithin an der Kathedrale von Reims geschult worden sein müssten. ⁵⁶



Maria und Elisabeth (Heimsuchung).
Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Reims.

Abb. 6
Maria und Elisabeth (Heimsuchung)
Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Reims
(Aus: Dehio 1890, S. 195)

Während Dehio in den Skulpturen von Reims selbst freie Adaptationen antiker Vorbilder sah, stellte er für die Aneignung und Umwandlung der Reimser Gruppe durch die Bamberger Bildhauer zwei Möglichkeiten zur Diskussion: *entweder* seien

⁵⁴ Georg Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Domes*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 11 (1890) S. 194-199. [Dehio 1890.] - Vgl. Kuhn 1909, S. 415f. / Mâle 1923(1917), S. 190 / Giesau 1925, S. 201 / Weigert 1927, S. 18f. / Weigert 1943, S. 8 / Jahn 1964, S. 13 / Hinz 1970, S. 27 / Simson 1972, S. 237 / Kurmann 1979, S. 79 / Betthausen 2004, S. 138-142 / Caesar 2006 (Ms.), S. 53

⁵⁵ Dehio 1890, S. 194.

⁵⁶ Dehio 1890, S. 195f.

deutsche Bildhauer an der französischen Kathedrale geschult worden *oder* französische Werkleute seien nach Bamberg abgewandert:

*Deutsche Steinmetze machten damals, man weiß wie oft, ihre Schule in Frankreich durch; umgekehrt französische — ich erinnere an Villard de Honnecourt — nahmen in Deutschland Dienste, vielleicht öfter als wir wissen. Es wäre also ganz möglich, dass am Reimser Portal ein Deutscher mitgearbeitet hätte, der sich später nach Bamberg wandte; ebensowenig abzuweisen ist aber auch das andere, dass ein wandernder Franzose sich der Bamberger Bauhütte angeschlossen.*⁵⁷

Die Frage der *Nationalität* der Bamberger Bildhauer erschien Dehio dabei letzten Endes gleichgültig; entscheidend war für ihn vielmehr der Umstand einer *französischen Wurzel* der Bamberger Skulptur:

*Gleichviel, französisch bleibt die Wurzel der jüngeren Bamberger Bildhauerschule im einen wie im anderen Fall.*⁵⁸

Diese Entdeckung veranlasste Dehio am Ende seiner Untersuchung zu einem Appell an die deutsche mediävistische Forschung, die Wege einer möglichen französischen Beeinflussung nun auch für die *thüringisch-sächsische Schule* zu untersuchen und die von Bode in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* geäußerte Vermutung einer Beeinflussung der Bamberger durch die Naumburger Skulptur einer Revision zu unterziehen:

*Nach Obigem scheint es mir geboten, nun auch die thüringisch-sächsische Schule auf etwaige französische Anregungen hin, sei es direkte, sei es indirekte, in erneute Untersuchung zu stellen, — welche auszuführen ich mich zur Zeit leider außer Stande sehe. Eine einzelne Bemerkung möchte ich mir indess gestatten. Wenn Bode Beeinflussung der Bamberger Skulpturen durch die Naumburger annahm, so wird das Verhältnis nunmehr umzukehren sein. Es ist auch a priori das Wahrscheinlichere, da die Naumburger Hütte sich im Architektonischen durchaus und fortdauernd, vom Grundriss und dem System des Schiffes bis herab zu den Türmen, von Bamberg abhängig zeigt.*⁵⁹

57 Dehio 1890, S. 197.

58 Ebd.; *Herv.*, G.S.

59 Dehio 1890, S. 199.

Die hier durch Georg Dehio vorgeschlagene Untersuchung einer möglichen Beeinflussung der Naumburger durch die Bamberger Skulptur - analog dem in der Forschung angenommenen Abhängigkeitsverhältnis beider Bischofsdome auf dem Gebiet der Architektur - wurde ein Jahr zuvor durch Anton Springer in dessen *Grundzüge der Kunstgeschichte* (Leipzig 1889) explizit vorgeschlagen, worauf wenig später August Schmarsow (1892) in seiner Abhandlung zu den *Bildwerken im Naumburger Dom* (siehe nächstes Kapitel) aufmerksam machte. Springer ging von einem *Schulzusammenhang* zwischen Naumburg und Bamberg aus („die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes“ sind „mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen“) und sah die Naumburger Bildwerke „an dem Schlusse der Entwicklungsreihe stehen“ (Springer 1889, S. 197, zitiert bei Schmarsow 1892, S. 50). (Siehe auch das Kapitel III.1 zu Artur Weese 1897 und III.4 zu Karl Franck-Oberaspach 1899/1900.)

Peter Kurmann (1979, S. 79) hielt Dehios Nachweis zu Beziehungen zwischen Reims und Bamberg im wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick für „derart in die Augen springend“, dass man in der deutschen kunsthistorischen Forschung im Anschluss „daranging, auch anderswo in Deutschland nach französischen Vorbildern zu suchen. In rascher Folge geschah dies für die großen Skulpturenzyklen von Straßburg, Magdeburg, Freiberg in Sachsen, Naumburg.“

Dass aber die *Evidenz* dieser Beziehungen im Anschluss an Dehios Aufsatz von der deutschen Forschung aufgegriffen und zu weiteren Untersuchungen Veranlassung gegeben hat, verweist auch auf ein Klima wissenschaftlicher Aufgeschlossenheit der damaligen akademischen Kunstgeschichtsschreibung, die von nationalistischer Voreingenommenheit weitgehend frei war und nicht unter dem Etikett „nationale Denkmalkultur“, „nationales Konkurrenzdenken“ und „nationaler Dünkel“ (Sauerländer 1979, S. 174; vgl. Kap. XXIII. 1, *Naumburg-Forschung 1886-1918*) betrachtet und abgestempelt werden kann, auch wenn vereinzelte Stimmen, so die Karl Freys 1891 in der *Deutschen Rundschau* in einer Reaktion auf Dehios *Bamberg-Aufsatz* „eine mehr vaterländische Haltung unserer kunstgeschichtlichen Forschung“ forderten (zitiert bei Betthausen 2004, S. 141).

Marschies (2001, S. 18) bemerkt, „Der Kunsthistoriker Georg Dehio (1850-1932) war einer der Ersten, die beobachtet hatten, dass die deutsche gotische Skulptur direkt von Frankreich beeinflusst worden ist; er musste sich dafür allerdings den Vorwurf einer ‚vaterlandslosen Gesinnung‘ gefallen lassen“. Marschies versäumt es freilich, den Autor dieses Vorwurfs - gemeint ist wahrscheinlich der soeben zitierte Karl Frey - zu nennen und einen entsprechenden Beleg zu liefern. (Vgl. auch Caesar 2006 (Ms.), S. 53.)

Wichtig für die nachfolgende wissenschaftliche Diskussion der Naumberger Skulptur sollte es werden, dass Georg Dehio selbst in einer Rezension von 1902 einen Aufsatz Adolph Goldschmidts von 1900 zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts zum Anlass nahm, die darin ausgesprochene Annahme einer bloßen Abhängigkeit deutscher von französischen Arbeiten (siehe Kap. III. 5, *Einfluss-Hypothesen zur sächsischen Skulptur des 13. Jahrhunderts*) zu kritisieren und auf den Umstand hinzuweisen, dass die - von ihm selbst in seinem Aufsatz von 1890 angeregte - Untersuchung der deutschen Skulptur unter dem Gesichtspunkt ihrer *Schulbeziehungen* zu Frankreich bei oberflächlicher Betrachtungsweise und mit schematischer Anwendung der Begriffe *romanisch* (= *deutsch*) und *gotisch* (= *französisch*) zu schiefen Ergebnissen führen müsse. (Vgl. hierzu Kapitel III. 6.)

II. Die monographische Behandlung der Naumburger und Meißner Skulpturen bei August Schmarsow

1. August Schmarsow (1892)⁶⁰

Naumburger Skulptur

August Schmarsow hat in seiner zwei Jahre nach Georg Dehios Aufsatz erschienenen monographischen Behandlung der *Bildwerke im Naumburger Dom*, die er zusammen mit einem Abbildungsband von Aufnahmen des Magdeburger Photographen Eduard von Flottwell herausbrachte,⁶¹ auf die kritischen Anmerkungen des inzwischen nach Straßburg berufenen Dehio reagiert und dessen Kritik an Bodes These

60 Zu *August Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Doms, Magdeburg 1892*, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Lüttich 1898, S. 3, 14, 18, 21f., 41 / Bergner 1903, S. 99, 109f., 111f., 115f., 122 / Goldschmidt 1907a, S. 21 / Goldschmidt 1907b, Sp. 1575 / Steinberg 1908, S. 16 f. / Stix 1909, S. 120 / Weber 1909, S. 162 / Jantzen 1925, S. 238 / 40 / Bergner / Haesler 1926, S. 73 / Giesau 1936, S. 22 f. / Deckert 1937 (Rez.), S. 127 / Küas 1937a, S. 77 / Beenken 1939a, S. 44 / 68f., 83, 135, n.46 / Giesau 1940, S. 216 / Wallrath 1949 (Beiheft), S. 1 / Vollmer 1950 (Lex.), 242 / Schlesinger 1952, S. 70 / Stange / Fries 1955, S. 7, 9f., n.24 / Küas 1958, (1) / Schubert / Görlitz 1959, S. 16f. (Nr.9) / Preller 1960, Sp. 275 / Reinhardt 1962, S. 192, n.1 / Stöwesand 1963, S. 190, n.36 / Jahn 1964, S. 11f., 18 / Sauerländer 1979, S. 174, 175, 203, 208, 210f. / Schubert E 1982, S. 133 / Sauerländer 1984, S. 369f. / Brush 1993, S. 110 / Köllermann 1996, S. 350 / Ullrich 1998, S. 15 / Horch 2001, S. 161 / Jung 2002, S. 207, n.42. / Caesar 2006 (Ms.), S. 182, n.1146.

61 Zum Übergang von einer noch bei Bode (1886) verwendeten *graphischen* zu einer *photographischen* Bilddokumentation in Schmarsows Publikation von 1892 vgl. die Bemerkungen bei Hermann Giesau (1940) und Johannes Jahn (1964):

„Die Versuche, dem deutschen Volke die Naumburger Werke im Lichtbild nahezubringen, bilden ein geschichtliches Kapitel für sich. Schmarsows Fotograf Eduard von Flottwell (...) hat vor bald 50 Jahren mit einfachen Aplanaten Aufnahmen der Stifterfiguren hergestellt, die in der Schlichtheit der Auffassung dem Bedürfnis einer ganzen Generation genügten und in Verbindung mit Schmarsows Meistertext für die Naumburger Statuen zu werben mußten.“ (Giesau 1940, S. 216.)

„Wer keine Gelegenheit zur Beurteilung der Naumburger Bildwerke aus eigener Anschauung hatte, der war allein auf die nach mangelhaften zeichnerischen Vorlagen entstandenen gestochenen, lithographischen oder xylographischen Reproduktionen angewiesen, die das bisher genannte Schrifttum enthielt. Nur sehr allmählich setzte sich die Forderung durch, bei Wiedergabe von Kunstwerken das subjektive Medium des Zeichners auszuschalten und zur photomechanischen Wiedergabe überzugehen. Aus dieser Erwägung heraus tat sich August Schmarsow mit dem Magdeburger Architekturphotographen Eduard v. Flottwell zusammen und gab mit ihm „Die Bildwerke des Naumburger Doms“, Magdeburg 1892, heraus, eine Mappe mit 20 in sehr großem Format gehaltenen Lichtdrucken und zugehörigem Text. Zum erstenmal hatte man jetzt authentische Abbildungen der Naumburger Bildwerke zu bequemem Vergleich mit anderen vor Augen.“ (Jahn 1964, S. 11.)

einer möglichen Beeinflussung der Bamberger durch die Naumburger Skulpturen berücksichtigt. Tatsächlich müsse das Verhältnis umgekehrt gewesen sein. Schmarsow machte in diesem Zusammenhang freilich darauf aufmerksam, dass das Verhältnis der Bildhauerarbeiten in Naumburg und Bamberg bereits Jahrzehnte früher durch Franz Kugler in gleicher Weise wie von Dehio vorgeschlagen angenommen worden sei, und zitierte dazu Kugler mit folgenden Worten:

Schon Kugler erkannte in ihnen [sc. den Naumburger Skulpturen] ‚eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den Bamberger Skulpturen ersichtlich werden, - Werke einer Schule, bei denen sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Stil finden, . . . bei denen aber der Beginn des Germanismus (d. h. der Gotik) als entschieden vorherrschend bemerklich ist‘. Sie stehen ihm [sc. Kugler] ‚in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen, welche sich zu den Seiten des Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen am Ostchor befinden und tun nur eine weitere Entwicklung des an letzteren begonnenen germanischen (gotischen) Stiles dar‘.⁶²

Auch die stilgeschichtliche Einordnung der Bamberger und Naumburger Skulpturen war durch Kugler ein halbes Jahrhundert früher schon ähnlich wie bei Dehio im Sinne einer vorherrschend *gotischen* (*germanischen*) Stiltendenz dieser Figuren beschrieben worden. Wenn Schmarsow so in der Frage der Chronologie unter Berufung auf Kugler Dehio gegen Bode Recht gab und die Naumburger im Anschluss an die Bamberger Skulpturen datierte, betonte er doch wie Bode - und mit anderem Akzent als v. Reber - den *deutschen* Charakter der Skulptur in Naumburg. Deren Verhältnis zu Frankreich suchte er durch einen Vergleich mit der zeitgenössischen Dichtung der Stauferzeit zu charakterisieren:

Während der Bau des Westchores den neuen französischen Baustil in einem verhältnismässig frühen Stadium seiner Entwicklung nach Deutschland verpflanzt, die Naumburger Hütte also seit 1250 etwa in der Architektur über Alles hinausgeht, was die Bamberger Kathedrale an französischem Einfluss zu vermitteln hatte, scheint das Verhältnis in der Skulptur gerade umgekehrt gewesen zu sein. In Bamberg macht sich innerhalb der Statuenreihe immer

62 Schmarsow 1892, S. 49 u. n.1 (zitiert: Franz Kugler, *Kleine Schriften, Band 1, Stuttgart 1853, S. 168*) - *Ergänzungen* von Schmarsow.

Neben Kugler referiert Schmarsow in seinem Rückblick zur Rezeption der Naumburger Stifterfiguren im frühen 19. Jahrhundert: Johann Dominik Fiorillo („Fiorillo in Göttingen pries sie 1815 als ‚Meisterstücke, an denen man sich nicht satt sehen kann.‘“; 1892, S. 3) und Johann Gustav Büsching (1819) (ebd.). Vor allem aber bezieht er sich wiederholt auf Carl Peter Lepsius und dessen Abhandlung ‚*Ueber das Altertum und die Stifter des Domes zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor*‘, Naumburg 1822, der sich Schmarsows eigene Studie in vielem verpflichtet weiß: „Im Uebrigen muss sich unsere folgende Darstellung vielfach auf diese sorgfältige Monographie und ihre urkundlichen Mitteilungen berufen.“ (Schmarsow 1892, S. 14.)

Die Rezeptionsgeschichte der Naumburger Stifterfiguren im frühen 19. Jahrhundert und davor ist nicht Gegenstand der vorliegenden Abhandlung, weshalb nur im Zusammenhang der späteren Rezeptionsgeschichte gelegentlich darauf verwiesen wird.

*deutlicher der Sieg des neuen, in Deutschland nicht selbst erwachsenen Stiles bemerkbar, also die Wirkung französischer Eindrücke, vielleicht französischer Schule. In Naumburg dagegen erblickt im engsten Zusammenhang mit der frühgotischen Architektur der Chorkapelle Bischof Dietrichs II eine Bildnerkunst zu ungeahnter Pracht, die ebensoviel Anspruch hat, als heimische Frucht des deutschen Geistes zu gelten, wie am Baum der Poesie die Dichtung eines Wolfram von Eschenbach. Und wenn diesem bildenden Künstler sein Chrestien de Troyes gefunden würde, so dürfte sich ebenso ergeben, dass er sein Vorbild übertrifft, in der Gesinnung wie in der Kunst.*⁶³

Schmarsow betonte nicht nur den Charakter der Naumburger Skulptur als *heimische Frucht*, sondern hielt dafür, der Naumburger Bildhauer habe das französische Vorbild übertroffen, ähnlich wie in der Dichtkunst um 1200 Wolfram von Eschenbach seinen älteren Zeitgenossen Chrétien de Troyes.

Wie Bode machte Schmarsow einen Unterschied zwischen der Übernahme französischer *Architektur* und der Assimilation französischer *Skulptur* in Deutschland. Die Überlegenheit französisch-gotischer Architektur akzeptierte er wie Bode als ein von der Kunstgeschichte ausgemachter Tatbestand, und die Qualität der Naumburger Architektur zeigte sich für ihn im Grad der geglückten Aneignung des französischen Vorbildes. Umgekehrt beurteilte er die Skulptur des Naumburger Doms. Deren Qualität lag nach Schmarsow gerade darin, dass sie von französischen Vorbildern unberührt geblieben sei, ein Urteil, das ihn mit Bode verband und zu einer kritischen Stellungnahme gegen den formal ähnlich urteilenden v. Reber veranlasste.

Mit v. Rebers affirmativer Charakterisierung der Naumburger Stifterfiguren, welche die Gebundenheit der früheren sächsischen Skulptur überwunden hätten, zeigte sich Schmarsow der *Tendenz* nach durchaus einverstanden. Er zitierte wörtlich v. Rebers Satz von der *deutsch empfundenen* Skulptur in Naumburg und deren Gegensatz zur *französischen Eleganz*.⁶⁴ In der Darstellung v. Rebers aber war diese Eigenständigkeit als ein *Zurückbleiben* hinter der französischen Entwicklung und als *noch nicht*

63 Schmarsow 1892, S. 53. / Vgl. Schmarsow 1896, S. 157.

Zur Interpretation genau dieser Äußerung Schmarsows vgl. Sauerländer (1979, S. 174: „Hier sind die Naumburger Stifterfiguren nun zwanzig Jahre nach der Reichsgründung zu *Trophäen nationalen Konkurrenzdenkens* geworden. In dem Augenblick, als die erweiterte Kenntnis der mittelalterlichen Denkmäler auch nur die Möglichkeit von Anregungen aus dem französischen Kunstkreis aufscheinen läßt, bringt der *nationale Dünkel* sogleich das Argument vom *Übertrumpfen* ins Spiel.“ *Herv., G.S.*)

Sauerländer, dessen Studie zu den Naumburger Stifterfiguren von 1979 sich in vielen Punkten der Abhandlung Schmarsows von 1892 verpflichtet zeigt (s.u.) - Sauerländer schreibt sie aus und bürstet sie gegen den Strich - macht aus Schmarsows „*Übertreffen*“ ein „*Übertrumpfen*“. Beide Wörter aber haben im deutschen Sprachgebrauch *nicht* dieselbe Bedeutung [*ebenso wenig wie z.B. im Englischen die Vergleichsverben: to do better / to outdo*].

64 Schmarsow 1892, S. 52f., siehe dazu w.o., Kap. I. 2.

vollendet *gotisch* aufgefasst worden. Dem hielt Schmarsow folgende - letztlich an Bode orientierte - Auffassung entgegen:

Wer aber mit uns nach dem Schlüssel zur genetischen Erklärung dieser Meisterwerke sucht, der darf auch die Voraussetzungen der deutschen Kunst nicht aufgeben, aus denen allein eine solche Leistung erwachsen konnte. Hier liegt der Punkt, in dem wir Reber widersprechen müssen. Es handelt sich um die Gränze der Stilperioden, zu deren Bezeichnung wir die möglichst neutralen Namen „Romanisch“ und „Gotisch“ gebrauchen, weil es auf den durchgehenden Umschwung in der ganzen internationalen Kunstentwicklung ankommt. (.....). Die Meisterwerke des Naumburger Domes gehören um so notwendiger in den Schluss der romanischen Stilperiode, je mehr sie den Anspruch machen dürfen vollendete Schöpfungen zu sein, und je lebhafter sich die Ueberzeugung aufdrängt, dass die Künstlerkraft, die hier den Meißel führt, durchaus deutsch empfindet und sieht.⁶⁵

Schmarsows Analyse sollte - wie im Folgenden zu zeigen sein wird - bis heute in vielen Punkten für die spätere Forschung grundlegend bleiben.

Zur Baugeschichte des Naumburger Doms

In der Auseinandersetzung über den deutschen oder französischen, romanischen oder gotischen Charakter der deutschen Skulptur des 13. Jahrhunderts, in der zuletzt Georg Dehio mit seinem Hinweis auf die *Reimser Heimsuchungsgruppe* als Vorbild der *Bamberger Maria und Elisabeth* Stellung genommen hatte, spielte das analoge Verhältnis auf dem Gebiet der Architektur, wo die französische Überlegenheit außer Frage stand, eine wichtige Rolle. Denn wenn die französischen Anregungen auf dem Gebiet der Skulptur unlösbar an die Übernahme gotischer Formen in der Architektur gebunden waren, dann stand auch die Überlegenheit der französischen Skulptur von vornherein fest, eine Auffassung, die v. Reber in seiner *Kunstgeschichte des Mittelalters* von 1886 - wie gesehen - tatsächlich vertreten hatte. Umgekehrt hatte Bode im selben Jahr in seiner *Geschichte der deutschen Plastik* die konträre Gegenposition aufgestellt und die Entwicklung der deutschen Bildhauerkunst - vor allem in Naumburg - von der Übernahme gotischer Architekturformen abgekoppelt und eine genuin heimische Entwicklung angenommen.

Schmarsows monographische Untersuchung der *Bildwerke des Naumburger Doms* trug dieser Grundsatzdebatte insofern Rechnung, als er der Behandlung seines eigentlichen Themas eine architekturgeschichtliche Analyse des Naumburger Doms und seines Westchors voranstellte, die in den Abhandlungen Bodes, v. Rebers und Lübkes noch gefehlt hatte.

Nach Schmarsow wurde die erste Naumburger Bischofskirche unter Bischof Kadaloh zwischen 1040 und 1050 errichtet, wobei die Konkurrenzsituation zum

⁶⁵ Schmarsow 1892, S. 54. - Vgl. Reber 1886, S. 549 u. Kap. I. 2.

ungefähr gleichzeitig geweihten Merseburger Dom eine Rolle gespielt habe.⁶⁶ Der heutige Naumburger Dom jedoch habe von diesem Ursprungsbau keinerlei Überreste bewahrt. Der älteste Teil des heutigen Doms - der mittlere Teil der Krypta - ließe sich anhand der Kapitellformen auf eine Baukampagne um die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückführen.⁶⁷ Die jetzige gewölbte Basilika sei dann im Wesentlichen das Werk Bischof Engelhards (1207-1242) gewesen.⁶⁸

Im Hinblick auf die Konzeption des Westchors, welcher den architektonischen Rahmen der Skulpturen bildet, kam Schmarsow auf ein Phänomen zu sprechen, das bis heute die architekturgeschichtliche Diskussion prägt und mit der Funktion des Westchors auch Fragen von Zweck und Ikonographie der Stifterfiguren aufwirft. Ausgangspunkt für Schmarsow - wie auch noch für die heutige Forschung - war der auffällige Sachverhalt der beiden weit voneinander abstehenden und über die Flucht der Seitenschiffe des Langhauses heraustretenden *Westtürme*, die nicht direkt an den zwischen ihnen gelegenen *Westchor* anschließen,

*so dass wir an dieser Stelle, wie bei den sächsischen Kirchen sonst, in einem Vorbau, über dessen Flanken sich die beiden Türme erheben sollten, auch den Haupteingang des Ganzen zu suchen hätten. Nur die Annahme einer solchen hier beabsichtigten Eingangshalle erklärt das Vorhandensein der beiden rechteckigen Zwischenräume, die sich zwischen dem jetzigen Westchor und den beiden Türmen befinden.*⁶⁹

Der jetzige Westchor sei das Ergebnis einer *Planänderung*,⁷⁰ welche noch unter dem Bischof Engelhard vorgenommen worden sei, so dass sein Nachfolger Dietrich II. in einem berühmten Schreiben von 1249 „nur der Wunsch übrig blieb, das Ganze zum Abschluß zu bringen“.⁷¹

66 Schmarsow 1892, S. 4.

67 Schmarsow 1892, S. 5.

68 Schmarsow 1892, S. 6.

69 Schmarsow 1892, S. 5f.

70 „Ein Westchor hat also vorher entweder überhaupt nie bestanden, oder man war über seine ehemalige Stelle in der alten Basilika des XI. Jahrhunderts nun hinausgerückt und hatte ihn aufgegeben, sei es zu Gunsten des allgemein in sächsischen Gegenden herrschenden Schemas mit getürmtem Fronthaus, sei es zu Gunsten der Nachahmung eines ganz bestimmten doppelchörigen Bauwerks ausserhalb dieses Umkreises. Jedenfalls bedeutet der Beschluss, einen Westchor vor dem Hauptschiff zu errichten, einen entscheidenden Schritt in der Baugeschichte des Domes.“ (Schmarsow 1892, S. 6.)

71 „Seinem Baueifer und seiner günstigen Finanzlage wäre es zuzuschreiben, dass seinem Nachfolger Dietrich II. nur der Wunsch übrig blieb, das Ganze zum Abschluss zu bringen, „consummationem totius operis imponere“, wie er selbst in einem Erlass von 1249 sich ausdrückt, - d. h. das Ganze doch wol in dem Sinne eines Gesamtplanes abzuschliessen, den Bischof Engelhard bereits festgestellt hatte, so dass ihn der Nachfolger als bekannt voraussetzt.“ (Ebd.)

Die Planänderung am Naumburger Dom - von einer *Westvorhalle* zum heutigen *Westchor* - brachte Schmarsow in Zusammenhang mit dem Domneubau in Bamberg, dessen Weihe 1237 Bischof Engelhard vorgenommen und dabei wichtige Anregungen für sein eigenes Dombauprojekt mit nach Naumburg gebracht habe, eine Ansicht, die ähnlich Georg Dehio in seinem Aufsatz von 1890 vertreten hatte.

Die doppelhörige Anlage zu Bamberg mit dem Querhaus im Westen, deren Entwurf den befreundeten Kirchenfürsten gewiss bei der Weihe gezeigt ward, darf als bestimmend für Engelhards Plan betrachtet werden, wenn in Naumburg auch das Querhaus im Osten vorhanden war und demgemäss kleine Abweichungen vom Bamberger Vorbild sich von selbst ergaben. Wie in Bamberg der Westchor zwischen den Türmen gebaut ward, so dürfen wir uns, in den Formen und Abmessungen des romanischen Uebergangs, auch den Plan Bischof Engelhards für Naumburg vorstellen, und so erst gewinnen die Worte seines Nachfolgers: „consummationem totius operis imponere“ ihren historischen Sinn.⁷²

Den Westchor selbst aber hatte nach Schmarsow erst Bischof Engelhards Nachfolger Dietrich II. als bewusste *Neugestaltung* in den Formen der Frühgotik durch einen „französisch geschulten Architekten“ errichten lassen,⁷³ wofür Schmarsow u.a. die Treppentürme an der Rückseite des Westlettners im Chorinneren anführte, die „durchaus an ähnliche Schneckenstiegen in französischen Kathedralen, wie in Notre Dame von Paris und im Glockenturm von Rheims“ erinnerten.⁷⁴

Zur Vorgeschichte des Naumburger Stifterzyklus

Das Bistum *Naumburg* war ursprünglich durch Kaiser Otto im Jahre 968 in *Zeititz* zusammen mit den Bistümern Merseburg und Meißen als Suffraganbistum der Erzdiözese Magdeburg gegründet worden. Grund für die bereits 1028 erfolgte und in der Geschichte der deutschen Bistümer beispiellose Verlegung des Bistums nach Naumburg sei der Wunsch Kaiser Konrads II. gewesen, das vom „Andrang der

⁷² Schmarsow 1892, S. 7.

⁷³ „Wol aber gebührt ihm [Bischof Dietrich II.] allen Nachrichten und allen Erwägungen zufolge die vollständige Erbauung des Westchores zwischen diesen Türmen. Dass sein Vorgänger schon einen derartigen Abschluss beabsichtigt habe, ist allerdings sehr wahrscheinlich, ebenso gewiss aber, dass die Ausführung im romanischen Uebergangsstile wie in Bamberg geschehen sein würde. Hier in Naumburg wird mit klarster Entschiedenheit zur Frühgotik übergegangen, und wir haben darin entweder den persönlichen Einfluss eines französisch gebildeten Prälaten oder eines französisch geschulten Architekten zu suchen; denn eine allgemeine Wandlung des Geschmacks in diesen Gegenden auf die wenigen Jahre der Zwischenpause zu schieben, geht nicht wol an. Eine Abweichung von den gegebenen Maßen zwischen den Anfängen der Türme, deren viereckiger Unterbau vorhanden war, und von dem spätromanischen Stile, wie sie hier vorliegt, ist nur als bewusste Entscheidung zu erklären.“ (Schmarsow 1892, S. 10.)

⁷⁴ Schmarsow 1892, S. 12.

slawischen Völkerschaften“ gefährdete Bistum an einen sicheren Ort zu verlegen. Diese Verlegung sei im Jahre 1028 beschlossen und noch im selben Jahr von Papst Johann XX. (XIX.) bewilligt worden. Die beiden kinderlosen Söhne Markgraf Ekkehards I. von Meißen, Hermann und Ekkehard II., stellten ihre neu befestigte Burg, die *Naumburg*, als neuen Bischofssitz zur Verfügung. Unter Erzbischof Hunfred von Magdeburg und Bischof Hildeward von Zeitz, der dann als der erste Bischof in Naumburg amtieren sollte, wurde die Verlegung vollzogen.⁷⁵

Das ehemalige Domstift in Zeitz aber gab sich mit dieser Verlegung lange Zeit nicht zufrieden. Die Folge war ein Jahrhunderte währender, immer wieder aufflackernder *Bistumsstreit* mit Naumburg, von dem nach Schmarsow noch eine Urkunde zur Zeit des Domneubaus im 13. Jahrhundert Zeugnis ablegte, in welcher König Heinrich, der Sohn Kaiser Friedrichs II., Bischof Engelhard von Naumburg 1231 bestätigte, dass niemand den Naumburger Bischof noch ‚*Bischof von Zeitz*‘ nennen dürfe, „und wer dies ferner zur Verkleinerung oder Verletzung des Naumburgers wage, solle mit hundert Mark Goldes dafür büßen.“⁷⁶ Bischof Engelhard habe die Vollendung des Domneubaus und des noch von ihm geplanten Westchors dann nicht mehr erlebt. Auf einer Romreise habe er bei Papst Innozenz noch seine Amtsenthebung erwirkt, sei dann aber kurz nach seiner Rückkehr in Naumburg verstorben.⁷⁷

Nach Engelhards Tod wählte das Domkapitel 1242 ein gelehrtes Mitglied aus seinen Reihen, zum Nachfolger Engelhards, den Magister Petrus, der zum Zeitpunkt seiner Wahl noch zu Studien an der Hochschule in Paris weilte. Darin sah Schmarsow eine für den „Wandel der Geschmacksrichtung, die sich damals in der Bautätigkeit“ auch an anderen Orten abzeichnete, eigentümliche Frankreich-Orientierung des Domkapitels und verwies in diesem Zusammenhang auf die Frankreich-Reisen Erzbischof Albrechts II. von Magdeburg zu Beginn des Jahrhunderts, welche sich in Magdeburg entscheidend auf den Domneubau und die dortige Einführung des gotischen Bausystems ausgewirkt hätten. Eine ähnliche Rolle für den Domneubau wäre „auch hier in Naumburg dem Magister Peter“ „zuzutrauen“ gewesen.⁷⁸

75 Schmarsow 1892 S. 4. - Als historische Quelle verweist Schmarsow (ebd., n.2) auf die „Necrol. Fuld. bei Böhmer *Fontes* 3, 159,“ und als Literatur gibt er an: „Bresslau, *Jahrb. Konrads II.*, 1. 260.“ (Ebd.)

76 Schmarsow 1892, S. 6.

77 Schmarsow 1892, S. 7. - Die Lebensdaten Engelhards (gest. 1242) und die Regierungszeit Innozenz IV. (1243-1254) schließen das von Schmarsow angenommene Entlassungsgesuch Engelhards gegen Ende seines Episkopats bei dem noch gar nicht amtierenden Papst Innozenz in Rom aus.

78 Schmarsow 1892, S. 9.

Doch gegen diese Pläne des Domkapitels für die Nachfolge Bischof Engelhards sei der Meißner Markgraf Heinrich der Erlauchte auf den Plan getreten:

*Trotz der kanonisch vollzogenen Wahl legte sich nämlich Markgraf Heinrich der Erlauchte von Meissen, dem als Haupt des Wettiner Hauses das Recht oder doch die Macht des Schirmvogts zustand, sehr entschieden ins Mittel, um seinen jüngern Bruder Dietrich auf den Bischofsstuhl von Naumburg zu bringen.*⁷⁹

Markgraf Heinrich setzte sich im Naumburger Domkapitel noch 1242 durch, und 1244 [1245] erfolgte schließlich die Bischofsweihe seines Halbbruders Dietrichs

*„nach langen Kämpfen mit dem Magister Petrus auf Betreiben seines Bruders, des Meißner Markgrafen, von nur wenigen gewählt, mehr durchgedrückt als kanonisch eingesetzt“.*⁸⁰

79 Ebd.

Dass der nachmalige Bischof Dietrich II. „jünger“ als sein Halbbruder Markgraf Heinrich der Erlauchte gewesen sein soll, ist nach der Quellenlage, wie sie u.a. Schlesinger (1952) dargelegt hat, ausgeschlossen:

„Als außerehelicher Sohn Markgraf Dietrichs des Bedrängten von Meißen wahrscheinlich mit einer Reichsministerialin von Wolfnitz [einen Hinweis auf Dietrichs Mutter vermögen zu geben Dob. IV 512 und 622.] wurde er offenbar in früher Kindheit dem Naumburger Domkapitel zur Erziehung anvertraut. Schon vor 1205 war er, der erst 1272 starb, ins Domkapitel aufgenommen [Dob. II 1603.], und in Naumburg ist er Zeit seines Lebens geblieben. Seit 1230 ist er als Dompropst nachweisbar [Dob. III 120. Dazu P. Aldinger, Die Neubesetzung der deutschen Bistümer unter Innozenz IV. (1900) S. 18, n. 2.]“ (Schlesinger 1952, S. 38; *Herr., G.S.*) - Die Angabe Schlesingers (unter Berufung auf Dobenecker), dass Dietrich „seit 1230“ als Dompropst „nachweisbar“ sei, ist irrtümlich (vgl. Fußnote 2653): Bis 1233 ist Gerlach als Dompropst nachweisbar (vgl. Urkundenbuch Naumburg II, 2000, S. 144 (Nr. 122)), während Dietrich zum ersten Mal nachweisbar am 30. August 1234 als Dompropst urkundet (Urkundenbuch Naumburg II, 2000, S. 155 (Nr. 132)).

Nach diesen Angaben war Dietrich zu einem Zeitpunkt - 1205 - ins Naumburger Domkapitel aufgenommen worden, als Heinrich der Erlauchte noch gar nicht geboren war. Als Dietrich 1234 nach langjähriger Mitgliedschaft im Naumburger Domkapitel bis zur Würde des Dompropstes, das heißt des ersten Mannes des Domkapitels, aufgestiegen war - vier Jahre nach der Beilegung des Bistumsstreits mit Zeitz auf einer Synodalversammlung in Merseburg -, war Heinrich der Erlauchte, dessen Geburtsjahr mit 1215 oder 1216 angegeben wird, erst achtzehn oder neunzehn Jahre alt.

Auch die Sterbedaten der beiden Brüder können einen Hinweis auf das tatsächliche Altersverhältnis der Brüder geben: Dietrich II. ist 1272, Heinrich der Erlauchte 1288 gestorben. Bischof Dietrich II. war nicht der „jüngere“ (wie Schmarsow meint), sondern der *ältere* Halbbruder des Meißner Markgrafen Heinrichs des Erlauchten.

Die Lebensdaten der beiden Brüder und ihre Biographien sind im Zusammenhang mit der Auftraggeberschaft des Naumburger Stifterzyklus nicht unwichtig, denn das für die Neuplanung des Westchors wichtige letzte Amtsjahrzehnt Bischof Engelhards zeigt uns Heinrich den Erlauchten als Heranwachsenden, Dompropst Dietrich aber als in Bistumsgeschäften erfahrenen *ersten* Mann des Domkapitels.

80 „Post longam cum Magistro Petro contentionem fratris sui Marchionis Misn. procuracione a paucis electus magis intrusus quam canonice successit“. (*Pauli Langii Chron. bei Mencken, Script. Rer. Germ. II*, zitiert nach Schmarsow 1892, S. 10.)

Die nachfolgenden Ereignisse gaben nach Schmarsow einen Hinweis darauf, dass es Dietrich trotz dieser Vorgänge gelang, nach seiner Wahl zum Bischof das Vertrauen des Domkapitels (wieder) zu erlangen, dem die Vollendung des Domneubaus ebenso wie seinem vormaligen Propst und neu geweihten Bischof ein vordringliches Anliegen sein musste.

Fünf Jahre nach seiner Einsetzung zum Bischof erließ Dietrich II. im Jahre 1249 in Gemeinschaft mit seinem Domkapitel einen Aufruf an alle Gläubigen seiner Diözese, worin er zu Spenden aufrief und die *ersten Stifter der Kirche* als Vorbilder für Gaben zur Vollendung des Domneubaus namentlich anführte. Diesen *Spendenaufruf* gab Schmarsow mit folgendem Auszug wieder:

Quemadmodum primi ecclesie nostre fundatores, quorum nomina sunt hec: Hermannus marchio. Regelyndis marchionissa. Ekehardus marchio. Uta marchionissa. Syzzo comes. Conradus comes. Wilhelmus comes. Gepa comitissa. Berchta comitissa. Theodericus comes. Gerburch comitissa, qui per primam fundationem maximum apud deum meritum et indulgentiam peccatorum suorum promeruerunt. Sic certum est posteros per largitionem elemosinarum suarum in edificatione monasterii semper et promereri. Nos quidem consummationem totius operis imponere cupientes“⁸¹

[Wie schon die ersten Stifter unserer Kirche, deren Namen folgende sind: Markgraf Hermann, Markgräfin Reglindis, Markgraf Ekehard, Markgräfin Uta, Graf Syzzo, Graf Konrad, Graf Wilhelm, Gräfin Gepa, Gräfin Berchtha, Graf Dietrich, Gräfin Gerburg, sich auf Grund der ersten Stiftung das größte Verdienst vor Gott und die Verzeihung ihrer Sünden erworben haben, so gewiss ist es, dass die Nachkommenden durch die Freigebigkeit ihrer Spenden für die Errichtung des Doms sich stets verdient machen werden. Wir aber, die wir die Vollendung des ganzen Werkes durchzuführen wünschen]

Schmarsow unterstellte diesem Spendenaufruf einen *Programmcharakter* für den Figurenzyklus im Naumburger Westchor, der zum Zeitpunkt der Ausfertigung des bischöflichen Schreibens noch nicht begonnen worden sei. Die Aufzählung der Stifterfiguren sei damals noch „vorläufig“ gewesen, und habe „weder die Zahl der Stifter und Stifterinnen erschöpfen“, „noch für die Ausführung der Statuen bindende Kraft“ entfalten sollen.⁸² In seinen Überlegungen ging Schmarsow also davon aus, dass der Spendenaufruf von 1249 das *vorläufige* Programm des Statuenzyklus dargestellt habe. Da nun die tatsächlich aufgestellten Stifterfiguren im Westchor in mindestens drei Fällen von den als Vorbildern im Spendenaufruf

81 Schmarsow 1892, S. 10. - Schmarsow gibt die Passage „... semper et promereri.“ (... *sich immer verdient machen werden.*) verkürzt wieder, denn sie lautet in der Originalfassung: „... promeruisse semper et promereri.“ (... *sich immer verdient gemacht haben und verdient machen werden.*)

Vgl. den vollständigen Text bei: Stach bei Küas 1937, S. 173 und Mrusek 1976, S. 395, n.102.

82 Schmarsow 1892, S. 14.

genannten Personen abwichen, müsse der ausgeführte Zyklus sich einer späteren Abänderung des ursprünglichen Programms verdanken.⁸³

Die Stifterfiguren

Die Aufgabe des Bildhauers war nach Schmarsow die Gestaltung einer „vornehmen Versammlung aus fürstlichem Stamm, wie sie bei feierlicher Gelegenheit sich eingefunden“ habe. Dabei ging es nach Schmarsow auf das Konto des Bildhauers, wenn „die an sich etwas einförmige Aufgabe ruhig dastehender Gewandfiguren durch den Wechsel der einfachen Motive, die er auswählt und vereinigt“ im Naumburger Westchor in abwechslungsreicher Form verwirklicht worden sei.⁸⁴

Schmarsows Interpretation der Stifterfiguren basierte auf drei Erklärungsansätzen, die der Autor nicht an allen Figuren in gleicher Weise, sondern an einzelnen Figuren in unterschiedlicher Form durchführte, wo denn bei der einen Figur der eine, bei der anderen ein anderer Erklärungsansatz vorherrscht. Es lassen sich bei Schmarsow ein *historischer* Ansatz, ein *stilkritisch-analytischer* und ein *ikonographischer* (bzw. *liturgischer*) Ansatz unterscheiden. Diese Ansätze verbanden sich in Schmarsows Beschreibung mit *weltanschaulich aktualisierenden* Überlegungen, welche seine Interpretation am Ende nachhaltiger prägten als seine analytischen Einsichten.

*Die beiden Stifterpaare. (Die Mittelgruppe)*⁸⁵

Die von Schmarsow zuerst behandelten zwei Stifterpaare an der Grenze zum Chorpolygon wurden von ihm nach einer älteren Forschungstradition anhand der Schildumschrift der rechts postierten Figur (ECHARDVVS MARCHIO) mit Ekkehard II. identifiziert, dem Sohn jenes Markgrafen Ekkehard I., der 1002 als Anwärter auf die Königsnachfolge einem Mordanschlag in Pöhlde zum Opfer gefallen war. Mit der Identifizierung dieses Ekkehard waren auch dessen Gemahlin

83 „Während andererseits der Brief des Bischofs sechs männliche und fünf weibliche Namen enthält, stehen im Chore acht männliche Gestalten (...) und von weiblichen noch vier. Es ist also jedenfalls im Verlauf der Arbeit eine *Aenderung* der ursprünglich genannten Reihe erfolgt, vorausgesetzt, dass der Stifterzahl in jenem *Schriftstück von 1249 überhaupt schon die Bedeutung eines Entwurfs* für die Aufstellung von Statuen beizumessen wäre. (Schmarsow 1892, S. 14; *Herv.*, G.S.)

84 Schmarsow 1892, S. 17.

Vgl. Willibald Sauerländers These vom Naumburger Stifterzyklus als einem „Fürstenspiegel“ („Fast wie in einem Fürstenspiegel nämlich entfalten sie verschiedene, vorbildliche Eigenschaften, wie sie in der höfischen Gesellschaft zum Bilde des Herrn und der Herrin gehören könnten.“ (Sauerländer 1979, S. 194)), die wohl auf Schmarsows „vornehme Versammlung aus fürstlichem Stamm“ rekurriert.

85 Schmarsow (1892, S. 18) benennt die beiden Stifterpaare nach ihrer Position am Gurtbogen zwischen Chorquadrant und -polygon: *Die Mittelgruppe*.

Uta sowie das gegenüber stehende Paar, Ekkehards älterer Bruder Hermann und dessen Gemahlin Reglindis, in ihrer historischen Identität bestimmt.⁸⁶

Die Figur des Hermann

Beginnend mit der Figur des Hermann sah Schmarsow deren Bedeutung im Ausdruck der *Frömmigkeit* begründet.⁸⁷ Von der äußerlichen Erscheinung der Figur als einer jugendlichen, nicht eben großen Gestalt leitete er über zum seelischen Ausdruck und machte die Beobachtung, dass irgend etwas diesen Markgrafen *abzulenken* und sein Auftreten zu *hemmen* scheine:

*In schlichten ruhigen Falten hängt die ärmellose Tunica, auf der Brust mit Knöpfen statt des Kleinods geschlossen, bis über die Knöchel der glatt beschubten Füße nieder, während die Rechte den seitlichen Rand des Mantels fasst und, mit leiser Biegung des Armes im Begriff dies Mantelende quer herüber zu schlagen, doch die Bewegung hemmt, weil irgend eine Ablenkung die Gedanken gefangen nimmt. (.....). Der Kopf mit dem vorne kurz auf die Stirn fallenden, seitlich voll herabwallenden Lockenhaar, ist sanft gegen die linke Schulter geneigt; die geschlossenen Lippen schieben sich leise vor, die Augenbrauen ziehen sich zusammen, und der aufgeschlagene Blick richtet sich fast einwärts gekehrt zur Höhe. So gewinnen die jugendlichen Züge des bartlosen Angesichts im Verein mit der Neigung des Kopfes den unverkennbaren Ausdruck der Rührung und geben erst der ganzen jünglingshaften Gestalt ihren eigentlichen Sinn: lautere hingebende Frömmigkeit.*⁸⁸

Die Figur der Reglindis

Die *Frömmigkeit* Hermanns strahlte in Schmarsows Interpretation aus auf die Figur der Reglindis, die ihren Gemahl Hermann an Lebendigkeit und Größe auffällig überrage und charakterlich zunächst das Gegenbild zu sein scheine:

Reglindis scheint vergnüglich zu lächeln, ja zu grinsen, und hat so zu dem alten Küstermärchen von der lachenden Braut Veranlassung gegeben. Aber diese moderne Auslegung der hier auftretenden Physiognomie darf uns nicht darüber täuschen, dass eber das Gegenteil gemeint ist. Nicht um einen Anflug von Frivolität im Gotteshause handelt es sich,

⁸⁶ Diese vier Personen stimmen mit den ersten vier Personen des Spendenaufrufs Bischof Dietrichs von 1249 überein. (s.o.)

Der historische Ekkehard war - wie Schmarsow berichtet - mit Uta, einer Schwester Esicos von Ballenstädt vermählt gewesen und stand durch die Heirat seines Schwagers mit einer Halbschwester der Kaiserin Gisela auch in verwandtschaftlicher Beziehung zum salischen Kaiserhaus. Ekkehard II. habe sich bei Kaiser Heinrich III. den Ehrennamen des *Getreuesten seiner Getreuen* erworben, und in der Tat habe er diesem Kaiser als Befehlshaber in Feldzügen gegen die Böhmen und Ungarn ruhmvoll zur Seite gestanden. Auf diesem Ekkehard aber habe eine „dunkle Tat“ gelastet, denn im Jahre 1034 habe er den Gatten seiner jüngsten Schwester mit Namen Dietrich umbringen lassen, als dieser die Markgrafenwürde der Lausitz erhielt, auf die wohl Ekkehard selbst Ansprüche besessen habe. (vgl. Schmarsow 1892, S. 17.)

⁸⁷ Vgl. Schmarsow 1892, S. 19.

⁸⁸ Ebd.

(...) sondern um den Ausdruck inniger Teilnahme, verbunden mit freundlicher, gutberziger Sinnesart. Es ist ein rundes, vollwangiges Frauenantlitz von ziemlich derber Bildung, zu dem man unwillkürlich die Farbenfrische einer ländlichen Schönen hinzudenkt. Mehr von der Seite gesehen offenbart es die meisterliche Bestimmtheit der Arbeit ebenso wie die Liebenswürdigkeit dieser gesunden Natur. Die Winkel des nicht eben kleinen Mundes sind in die Höhe gezogen und graben sich tief in die umgebenden Fettpolster ein; die Nasenflügel sind gebläht und straff gespannt; die Augen werden von den fleischigen, in die Breite gehenden Lidern eingeklemmt und blicken - scheinbar im glücklichsten Humor - heraus.⁸⁹

Um die Interpretation einer gleich ihrem Gemahl Hermann *frommen* Reglindis am Erscheinungsbild der Figur selbst begründen zu können, suchte Schmarsow nach Vergleichsfiguren in der Sakralskulptur des 13. Jahrhunderts. Er verwarf eine frühere, aus dem 18. Jahrhundert stammende Überlieferung von der *lachenden Braut* als bloßes „Küstermärchen“, obwohl diese Überlieferung *inhaltlich* seiner Interpretation einer *frommen Reglindis* eigentlich hätte entgegen kommen müssen. Die Physiognomie der Reglindis, ihr *Lachen* brachte Schmarsow stattdessen mit den Skulpturen der *klugen Jungfrauen* an der *Brautpforte des Magdeburger Domes* in Verbindung. Er verglich die Figur ferner mit einem *Verkündigungengel* im selben Dom und einem weiteren Verkündigungengel im Dom von Bamberg, in deren seligem Lächeln er einen der Reglindis verwandten Charakter erkannte.⁹⁰

Einem dominierenden Thema der kunsthistorischen Forschung Rechnung tragend suchte Schmarsow die Naumburger



Abb. 7
Hermann und Reglindis
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel I)

⁸⁹ Schmarsow 1892, S. 19f.

⁹⁰ „Und wie viel tut hier gerade die Wiederkehr des nämlichen Typus (...). Wie bei der Tochter Boleslavs von Polen in Naumburg [*sc. Reglindis*] erkennt man ihn an zwei wichtigen Belegstücken, wo die Absicht des Künstlers in Betreff der augenblicklichen Stimmung garnicht zweifelhaft sein kann: an zwei Verkündigungensgeln, deren Einer im Chorumgang des Magdeburger Domes untergebracht ist, während der Andre am Georgenchor des Domes zu Bamberg wenigstens seine Stelle vor Maria behauptet, - d. h. an zwei Orten, die wir als äusserste Gränzpunkte der grossen zweitverzweigten Bildnerschule betrachten, in der sich unsere Forschung bewegt.“ (Schmarsow 1892, S. 20.)

Figur nach dem Begriffspaar *romanisch-gotisch* stilkritisch einzuordnen. Während er die Vergleichsfiguren der *klugen Jungfrauen* in Magdeburg als bereits *gotisch* einstufte, rechnete er die Reglindis noch dem *romanischen* Stilkreis zu, was ihn zu einer Späterdatierung der Magdeburger Figuren brachte, „die doch bereits in der Gestaltung selbst entschieden *gotischen* Stil offenbaren und schon dem 14. Jahrhundert, wenn auch noch dem ersten Decennium angehören.“⁹¹

Seine stilkritischen Überlegungen ergänzte Schmarsow durch Überlegungen zur historischen Identität der Figur und zu ihrem höfischen Charakter:

*Auch der Kopf dieser polnischen Fürstentochter, mit den breiten Backenknochen zwischen dem Gebende und dem kronenartigen Aufputz, sitzt auf starkem Halse, gegen den die Schultern schmal erscheinen. Kleid und Mantel sind einfach wie die Haltung. Der rechte Arm, halb vom Mantel bedeckt, ist vor die Brust gehoben, und die Finger der Hand fassen in das Querband des Mantels und ziehen es herab, - ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv, - während die Linke, etwas tiefer darunter, über den Leib gelegt, die beiden Tuchmassen zusammengreift, so dass von diesem Mittelpunkt die Falten des Stoffes strahlenförmig abwärts gehen und mit ihren Säumen schlängelnde Randlinien bilden.*⁹²

Während Reglindis' *Lächeln* die Figur zur *frommen Reglindis* machte, zeigte Schmarsows Beschreibung von Kleidung und Haltung, dass diese Figur auch der weltlich-höfischen Sphäre ihrer Zeit verhaftet war: der Griff der rechten Hand in das *Querband des Mantels* („Tasselriemen“) war nach Schmarsow „ein ganz herkömmliches, an zahlreichen Standbildern und Grabfiguren dieser Zeit wiederholtes Motiv“ und entsprach der *höfischen Konvention* der Zeit.⁹³

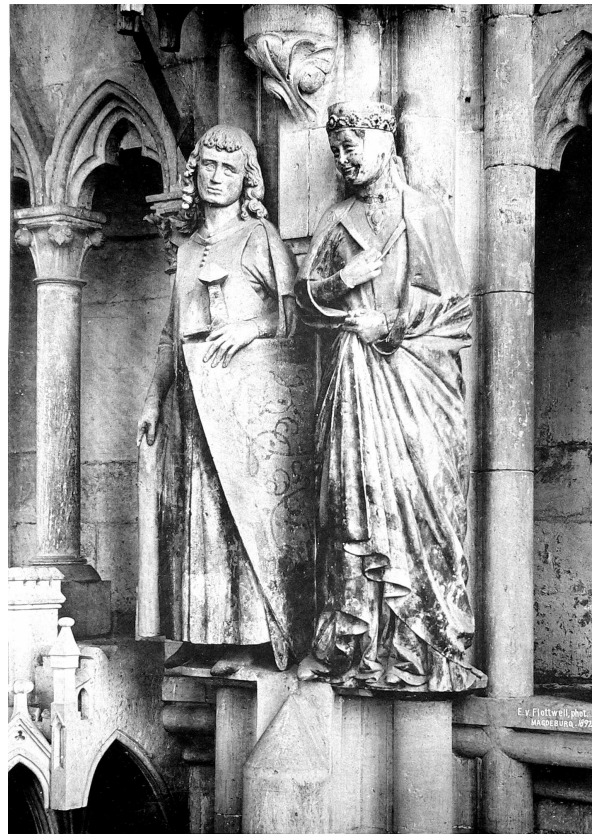


Abb. 8
Hermann und Reglindis
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel II)

91 Ebd., Herv., G.S. - Bode (1886, S. 58) hatte an der Figur der Reglindis bereits „eine Vorahnung gotischer Art und Unart“ entdeckt (siehe oben, Zitat zu Fußnote 19).

92 Ebd.

93 Die Beobachtung des Griffs der Reglindis in den Tasselriemen ihres Mantels als einer weit verbreiteten höfisch-konventionellen Geste der Zeit ist von der Kunstgeschichtsschreibung immer wieder gemacht worden. Doch hat erst Willibald

Der Figur der Uta

Während Schmarsow die Figuren von Hermann und Reglindis vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der *Frömmigkeit* beschrieb, machte sich in seiner Interpretation der Gemahlin Ekkehards ein *nationales Pathos* geltend. Die Tatsache, dass die historische Uta eine Schwester Esicos von Ballenstädt, des Stammvaters der Askanier war,⁹⁴ erschien ihm angesichts der *königlichen Erscheinung* der Uta und ihrer Stellung als *deutsches Frauenbild* zweitrangig.⁹⁵ Schmarsow ging zur Ausmalung eines *Ideals* über, dessen Merkmale sich in allen Einzelheiten nicht mehr durch eine Beschreibung der Figur belegen ließen.⁹⁶ Schmarsow verfiel streckenweise in eine patriotische Schwärmerei, kehrte jedoch immer wieder zu einer anschaulichen Beschreibung der Figur zurück, so dass seine Darstellung sowohl Momente der Erbaulichkeit als auch nachprüfbarer Beobachtung bietet.

Sauerländer (1979) das *Konventionelle* dieser Geste ins Zentrum seiner Interpretation der Figur der Reglindis gerückt und daraus den merkwürdigen Schluss gezogen, dass nicht nur die Figur der Reglindis, sondern *alle* Figuren des Westchors ihre Bedeutung weitgehend aus ihrer *französisch-höfischen Konventionalität* beziehen würden:

„Die Naumburger Bildwerke geben als von der französischen Gotik geprägte Skulpturen höfische Lebensformen wieder, die ihrerseits dem gleichen französischen Kulturkreis entstammen. Konventionelle Motive wie der Griff an die Mantelschnur, das Raffes des Manteltuches, das huldreiche Lächeln entsprechen dem Betragen der sich weitgehend französisch gebenden vornehmen Schichten. Die Kunst nimmt sie auf, spiegelt sie wider, trägt sie vielleicht auch weiter und transportiert sie dann an anderer Stelle wieder ins Leben zurück.“ (Sauerländer 1979, S. 229.) - Siehe Kapitel XXIII, 1.

94 Schmarsow verweist im Zusammenhang mit einer Literaturangabe darauf, dass noch weitere Mitglieder des Hauses Ballenstädt sich als *Wobltäter* des Naumburger Domstifts ausgezeichnet hätten: „Vgl. O. v. Heinemann, Albrecht der Bär, Darmstadt 1864. S. 15 u. 303. Ihre Schwester Hazecha war Aebtissin von Gernrode, als Nachfolgerin der am 3. Nov. 1043 gestorbenen Adelheid. Auch ihr Bruder Esico v. Ballenstädt gehörte zu den Woltätern des Naumburger Stiftes. Vgl. Bresslau, Jahrbücher Konrads II.. Bd. 2, S. 83.“ (Schmarsow 1892, S. 21, n.2.)

95 „Hier ist dem Künstler ein *deutsches Frauenbild* gelungen, das Hoheit und Liebreiz in wunderbarem Maße vereinigt.“ (Schmarsow 1892, S. 21. *Herv.*, G.S.)

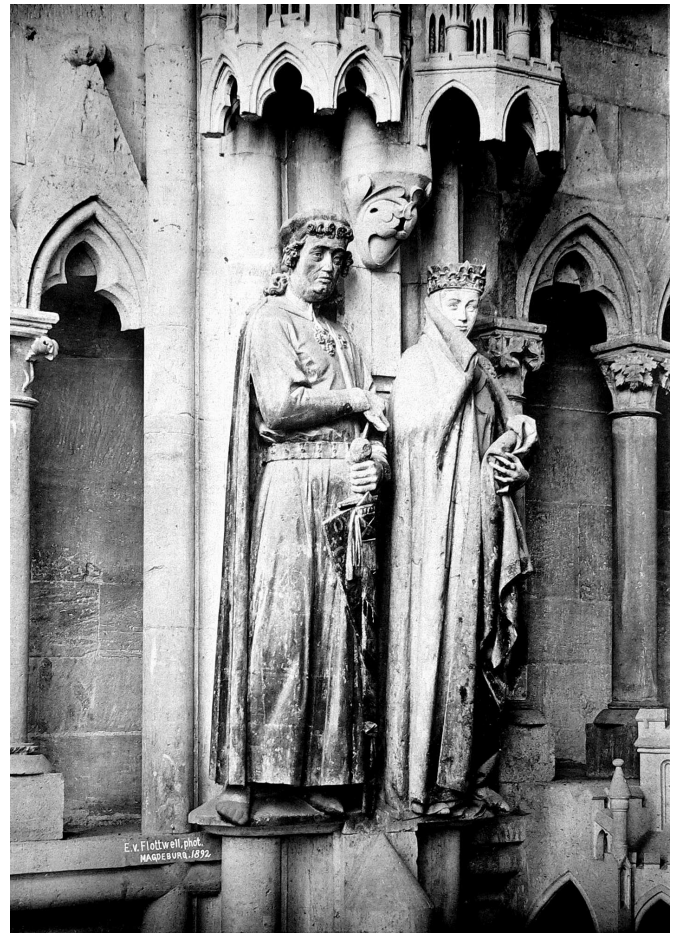
96 Vgl. z.B. Schmarsows Entdeckung der *blauen Augen* Utas.

„Zu der kunstreichen Krone, deren Lilienzacken über den Rand der Mütze emporragen, und der sittigen Binde scheint ein Paar üppiger Zöpfe des goldigen leichtgekräuselten Haares und *ein Paar tiefblauer Augen* zu gehören, und so das nämliche *Ideal einer deutschen Edelfrau* hervorzutreten.“ (ebd., *Herv.*, G.S.)

Vgl. hierzu auch Schmarsows zwei Jahre später veröffentlichte Version dieser Charakterisierung (1896, S. 154): „Diese Askanierin ist das *Idealbild einer deutschen Fürstentochter*, das an Chorschranken in Halberstadt und Hildesheim, nur derber noch, als *Madonna* gegeben ward, bis hinein in die *tiefblauen Augen* und die blonden Zöpfe des leicht gekräuselten Haares“; *Herv.*, G.S.)

In dieser späteren Version erhält die Figur der *Uta* im Vergleich mit den Madonnen von Halberstadt und Hildesheim selber *madonnenhaften* Charakter.

Auch hier liegt in den innern Winkeln der Augen, in den vorgeschobenen Lippen ein Anflug von Wehmut. Und diesen Zeichen des Seelenlebens verbündet sich die ausdrucksvolle Schönheit der linken Hand, die, unter dem vollen Busen an den Leib gelehnt, Faltenmassen der linken Mantelhälfte zusammenhält, die zu einem Bausch emporgerafft über dem Arm hervorquellen. Die schlanken fein verjüngten Finger dieser Hand, der vorderste beringt, legen sich in leichter Biegung so elastisch auseinander; die Bewegung des linken Beines und des darüber gleitenden Gewandes ist so ausserordentlich reizvoll, dass man verwundert fragt, wie es einem Künstler des 13. Jahrhunderts möglich gewesen, diese echt weibliche Verbindung von Grazie und Unsicherheit in der Haltung der menschlichen Glieder zu beobachten und mit dieser schüchternen Wahrheit wiederzugeben, während der Gesamterscheinung des Standbildes die volle Höhe bewahrt bleibt.⁹⁷



*Abb. 9
Ekkehard und Uta [vom Chorhaupt aus]
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel III)*

Schmarsow berücksichtigte in seiner Analyse der Figur ferner einen Gesichtspunkt, der erst Jahrzehnte später in der Naumburg-Forschung wieder aufgegriffen werden sollte: eine Reflektion auf den *Standpunkt des Betrachters*. Schmarsow nahm an, dass dieser Standpunkt bereits vom Bildhauer bei der Konzeption der Figur ins Kalkül gezogen worden sei, und beurteilte den Eindruck der Figur von diesem angenommenen Standpunkt aus (ohne freilich seinen Photographen Flottwell zu ähnlich konsequenter Berücksichtigung des Betrachterstandpunkts anzuhalten). Danach war die Figur der Uta

durchaus auf den Anblick vom Eingang her berechnet, also rechts vom Beschauer, während alle bisherigen Abbildungen sie, der bequemeren Beleuchtung halber, grade von den Fenstern des Chorhauptes aus aufgenommen zeigen, wo durch den schweren Mantel mit seinem hoch emporgehobenen Kragen der Eindruck der Starrheit überwiegt, und das reiche Leben, das nach der Hauptseite entfaltet wird, völlig verdeckt bleibt.⁹⁸

⁹⁷ Schmarsow 1892, S. 21.

⁹⁸ Ebd.

Schmarsows Beschreibung der Uta gab sich im Ganzen empfindungsvoll (*Zeichen des Seelenlebens*) und gleichzeitig national aktualisierend (*ein deutsches Frauenbild*).⁹⁹ Und diese Aktualisierung übertug Schmarsow in einer weiteren Analyse auch auf den anfänglich nur als historische Figur eingeführten Ekkehard.

Die Figur des Ekkehard

Sein Interesse galt jetzt einem *Charakterporträt* Ekkehards, in das wie bei Uta nationale und landsmannschaftliche Eigenschaften - Schmarsow verwendete die Begriffe *Stamm* und *Rasse* - einfließen, die für den Autor überzeitliche Gültigkeit beanspruchten und die seinem Leser Anschauungsmaterial für die eigene Weltanschauung bieten sollten. In diesem Sinne bezeichnete Schmarsow Ekkehard als einen Typ, „den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach begegnet.“¹⁰⁰ Schmarsow lieferte gleichsam den Stoff zu einem historischen Roman mit nationaler Tendenz, auch wenn er immer wieder zu genauen Beobachtungen der Figur des Ekkehard zurückfand, in der sich in seiner Beschreibung unmittelbare *Lebendigkeit* mit *höfischer Repräsentation* verbindet:

die linke Faust umspannt den Griff des Schwertes, das, vor ihm auf den Boden gestellt, den am Standbein lehrenden Schild zu sichern dient, während die Rechte, quer übergreifend, den

⁹⁹ Zur nationalen Aktualisierung der Figur der Uta vgl. Sauerländer 1979, S. 176 (mit Bezug auf Schmarsow 1934, S. 8).

¹⁰⁰ Schmarsow 1892, S. 22. - Vgl. das gesamte (berühmt gewordene) *Charakterporträt* Schmarsows zu Ekkehard:

„Und Markgraf Ekkehard zu ihrer Seite, ernst und kräftig, ist eine starkknochige, breitschultrige Mannesgestalt mit mächtigem Schädel und grossgeschnittenen Zügen. Der unbeugsame Wille seines selbstbewussten Geschlechts: die angeborene Majestät scheinen hier zu wohnen, und in diesem jüngeren Sohne erkennen wir den wahren Erben seines Vaters. Aber, als hätte der Künstler nicht nur das männliche Seitenstück der königlichen Uta, sondern mannichfaltigere Wirkung der Gegensätze angestrebt: er giebt den Sohn eines völlig andern *Stammes*, man möchte sagen andrer *Rasse*. Erscheint uns Uta vielmehr als die herrliche Schwester des deutschen Hermann drüben, so könnte Markgraf Ekkehard eher als Bruder der Reglindis gelten. *Er ist ein Typus, den man zunächst in den Niederlanden suchen möchte, dem man jedoch im Hallischen und Magdeburgischen noch vielfach begegnet.* Die breit gerundete, aber nicht hohe Stirn wird von dunklem, krausem Haar umrahmt, das in kurzen Locken aus der Kappe quillt, links und rechts über den Ohren etwas absteht und, durch das unterm Kinn verschlungene Band der Mütze gehalten, in buschiger Fülle auf dem Nacken liegt. Zwischen starken Backenknochen und breiten Kinnladen spannen sich die glatten Wangen, unter deren Fülle nur das Grübchen im Kinn einen festen Punkt bezeichnet. Sogar ein Ansatz zum Doppelkinn ist vorhanden; aber scharfgeschnittene Lippen, Nase und Augenbrauen sprechen wie der Blick von der durchgreifenden Energie dieses doch gutmutigen jovialen Mannes, der den Fünften nahe, uns in manchen Zügen die holländischen Bildnisse des 17. Jahrhunderts ins Gedächtnis ruft, dass wir auch in ihm einen Rats Herrn von Amsterdam oder den diplomatischen Vertreter des freien Bürgerstaats begrüßen könnten.“ (Schmarsow 1892, S. 21f.; *Herv.*, G.S.)



Abb. 10
Ekkehard und Uta
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IV)

Schildriemen zum Gelenk des linken Armes hinaufschiebt. Die linke Schulter und der Oberarm sind vom Mantel bedeckt, der auf der Rechten grade von der Achsel herabfällt und so den gebogenen Arm völlig frei und das leicht bewegte Bein unter dem Leibrock deutlich genug hervortreten lässt. Die zierliche Sorgfalt, mit der die Finger den Riemen fassen und die achtlose Art, in der sich die Bewegung vollzieht, ohne auch nur einen Augenblick die Aufmerksamkeit von dem Vorgang abzulenken, auf den sie hier im Kirchenraum gerichtet ist, geben der imposanten Erscheinung des Fürsten zugleich den Beigeschmack höfischer Sitte, deren sprechende Gebärde der Künstler mit überraschender Lebendigkeit darstellt.¹⁰¹

Die vier Figuren im Chorpolygon

Die beiden Stifterpaare bildeten zusammen in Schmarsows Darstellung eine erste Vierergruppe (die Mittelgruppe), die Figuren im Chorpolygon - Schmarsow nannte sie die innere Reihe¹⁰² - entsprechend die zweite. Diese zweite Gruppe sah Schmarsow durch

die Blickrichtungen der vier Figuren verspannt, welche freilich den Anforderungen einer Aufstellung im Chor widersprächen. Denn dieser schien eine Konzentration der Figuren auf einen gemeinsamen Mittelpunkt zu verlangen, während die Figuren tatsächlich in Zweiergruppen durch einen *Parallelismus der Blickrichtungen* zusammengefasst würden:

Zwischen den fünf Fenstern des Chorhauptes stehen wieder vier Gestalten, die der architektonischen Gliederung gemäss, wie der Raumwirkung nach zusammengehören. Die beiden vorderen weiter von einander entfernten wenden sich nach rechts, die beiden andern, nur durch die Breite des Mittelfensters getrennten blicken gleichmässig nach links. Dieser äusserliche Parallelismus erscheint befremdlich, wenn man die Statuenreihe allein betrachtet, und man würde gewiss geneigt sein, sie mit leichter Mühe so zu ordnen, dass sie alle sich einem gemeinsamen Mittelpunkt zuwenden, oder doch paarweis zu einander kehren. An Ort und Stelle belehrt man sich bald eines Bessern. In dem Sinne, den unser Bedürfnis nach Symmetrie verlangt, wirkt bereits mit aller Klarheit und Stärke die Architektur in allen ihren Gliedern. Der bildende Künstler bringt Abwechslung in die gesetzmässige Wiederkehr, die bei

101 Schmarsow 1892, S. 22.

102 Ebd..

*menschlichen Gestalten starr erschienen wäre, indem er die willkürliche Bewegung der lebenden Wesen ihr gerade entgegenstellt.*¹⁰³

Die „befremdliche“ Erscheinung von Haltung und Gruppierung der vier Figuren sah Schmarsow *formal* durch eine *Variation* bestimmt, die auf das Konto des *bildenden Künstlers* ging, der eine *Abwechslung* in die Figurenreihe hineinbringen wollte. Dieses künstlerische Prinzip der Abwechslung würde sich auch an den Figuren selbst zeigen:

*Er zeigt die Männer bald mit Kopfbedeckung, bald barhaupt; und verbinden wir sie demgemäss, der unwillkürlichen Beobachtung des Auges folgend, durch Diagonalen, so steht das eine Paar einander zugewendet, das andre schroff von einander abgekehrt. Ja, noch Eins: die beiden vorderen, obwol im Ganzen gleich gerichtet, erscheinen im innern Gegensatz, während die beiden andern sich teilnehmend dem Einen zukehren. der sich wieder durch auffallende Eigentümlichkeit von allen Uebrigen unterscheidet.*¹⁰⁴

Die von Schmarsow *formal* beschriebene Anordnung der Figuren des Chorpolygons erwies sich in seiner weiteren Betrachtung als durchaus *inhaltlich* bestimmt. Schmarsow beobachtete, dass drei der vier Polygonfiguren, dem Usus der übrigen männlichen Figuren im Vorchorjoch entsprechend, den Schild auf den Boden gestellt haben, die linke Figur den Schild aber erhoben vors Gesicht hält.

*Und das Schwert [sc. der linken Figur des ‚Ditmarus occisus; G.S.], das losgebunden in der Hut der linken Hand zu ruhen hätte, hängt hier am Gurte umgeschnallt, und die Rechte fasst schon den Griff, dass es im nächsten Moment aus der Scheide fabre, oder hält sich bereit es blitzschnell zum Streite zu zücken. So wird der Letzte drüben [sc. die rechte Figur des Timo; G.S.], der noch friedlich barhaupt dasteht, zum Gegner, der herausfordert, unwillig zögernd, sich abkehrt. Und sehen wir von den andern Beiden den Ersten [sc. Sizzo] das Schwert in der Scheide und mit herumgeschlungenem Bandelier erheben, den Andern [sc. Wilhelm] aber teilnahmsvoll und bekümmert, doch wie gebundenen Armes dem Verlaufe zuschauen, so verstärkt sich der Eindruck der Zusammengehörigkeit, und die mannichfachen Beziehungen spielen hinüber und herüber, als stünden wir vor einem einheitlichen Auftritt.*¹⁰⁵

Es handelte sich bei dieser Beschreibung um die Begründung von Schmarsows in der Rezeptionsgeschichte der Naumburger Stifterfiguren berühmt gewordene *Zweikampftthese*, die der Autor hier aus einer Kombination von formaler Beschreibung und theoretischer Schlussfolgerung entwickelte.

Die Figur des Dietmar

Die These eines *einheitlichen Auftritts* der vier Polygonfiguren erfuhr nach Schmarsow in der linken Figur eine *historische* Begründung. Diese Figur sei sowohl durch die

103 Ebd.

104 Schmarsow 1892, S. 22.f.

105 Schmarsow 1892, S. 23.

Inschrift auf dem Schild [*DITMARVS COMES OCCISVS*] als auch durch Einträge in den *Naumburger Totenbüchern* identifizierbar, die seinen Todestag und seinen Begräbnisort mitteilten:

Graf Dietmar (...) ist darnach ein Bruder des Herzogs Bernhard II v. Sachsen, aus dem Hause der Billunger, dessen Schwester Swanbildis mit Markgraf Ekkehard I von Meissen vermählt, die Mutter Hermanns und Ekkehardts II war, der beiden Hauptstifter des Bistums, die hier neben ihm stehen. Auch ihn bezeichnen die Mortuologien als Fundator: „III. Kal. Jul. obiit“ sagt das Eine, „sepultus ante Altare St. Johannis Evangelistae“ das Andre, und die Inschrift: ‚occisus‘¹⁰⁶

Zwei weitere Quellen - die Annalen des Lambert von Hersfeld und ein Nekrolog des Sankt Michaels-Klosters in Lüneburg - klärten nach Schmarsow über die Umstände von Dietmars Tod auf:



Abb. 11. Dietmar
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel V)

Dieser Dietmar fiel im Zweikampf in der Pfalz zu Pölde, wo auch Ekkehard I ermordet war, durch die Hand seines eigenen Vasallen Arnold, der ihn des Hochverrats beschuldigt hatte. Als Kaiser Heinrich III zu Michaelis 1048 nach Sachsen kam, klagte Arnold, Graf Dietmar habe einen Anschlag gegen das Leben des Herrschers vorbereitet; der Kaiser befahl, dass er die Wahrheit seiner Aussage durch ein Gottesgericht beweise, und Graf Dietmar, der sich reinigen wollte, unterlag. Er wurde so schwer verwundet, dass er wenige Tage nach dem Zweikampf, der am 30. September 1048 stattfand, starb. Nach dem Necro(logium) S. Michaelis Lüneburg(ensis) (...) ist der 3. Oktober sein Todestag, die Angabe der Naumburger Mortuologien also ein Versehen.¹⁰⁷

Wie kam hier Schmarsow zu der Auffassung, die *Angabe der Naumburger Mortuologien* zu Dietmars Todestag sei „ein Versehen“?

106 Ebd.

107 Ebd. u. n. 2.

Schmarsow gibt dazu folgende Quellen und Literaturhinweise: „Annales Altah. a. 1048, Lambert Hersfeld u. Adam Brem. Näheres bei Steindorff, *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Heinr. III.* Bd. 2, S. 16 u. 40.“

Während sich die vom Bildhauer dargestellte Kampfhaltung und die Angabe der Schildumschrift historisch plausibel auf die Annalen des Lambert von Hersfeld beziehen ließen, in denen unter dem 30. September 1048 berichtet wird, dass der Billunger Dietmar, von seinem eigenen Vasallen Arnold vor Kaiser Heinrich III. des Mordanschlags angeklagt, bei einem *Gottesgericht* fiel¹⁰⁸ und diese Angabe mit dem Eintrag im Totenbuch des Michaelisklosters in Lüneburg, wo sein Todestag mit dem 3. Oktober verzeichnet ist, übereinstimmt (Dietmar war wenige Tage nach dem Zweikampf seinen Verletzungen erlegen), ließ sich diese Nachricht mit zwei Naumburger Totenbucheinträgen¹⁰⁹ *nicht* vereinbaren. Deswegen verfiel Schmarsow auf den Ausweg, der Eintrag in den *Naumburger Mortuologien* („III. Kal. Jul. obiit“) sei ein *Versehen*. Schmarsow ging dabei unhinterfragt von der Voraussetzung aus, dass die Person der Statue des Dietmar ein Mitglied der Naumburger Kirche und in den Naumburger Totenbüchern verzeichnet sein müsse und dass demgemäß der Naumburger Totenbucheintrag eines sonst nicht weiter identifizierbaren Dietmar mit dem *Ditmarus Comes Occisus* des Naumburger Stifterchors identisch sein müsse. Unberücksichtigt blieb in Schmarsows Darlegung, dass die Figur des Dietmar in der Schildumschrift als *OCCISVS* und *nicht* als *FVNDATOR* bezeichnet wurde, und dass damit im Naumburger Stifterchor die Schmach eines *Erschlagenen* und nicht der Ruhm eines Stifters verkündet wird.

Da Schmarsow an einer Identität des *Ditmarus Comes Occisus* im Chorhaupt mit einem Dietmar der *Naumburger Mortuologien* festhalten wollte, war er gezwungen, den dortigen Eintrag für ein „*Versehen*“ zu halten. Dass in der Figur des *DITMARVS COMES OCCISVS* vielleicht von vornherein *kein* Mitglied der Naumburger Stiftergesellschaft und auch *kein* Mitglied einer Naumburger Gebetsverbrüderung gemeint sein könnte, wurde von Schmarsow - wie von der gesamten späteren Forschung - nicht in Erwägung gezogen.¹¹⁰

108 „Festum sancti Michaelis imperator iterum Polethe celebravit. Ibi postero die Dietmarus comes, frater ducis Bernhardi, cum a milite suo Arnolde accusatus fuisset de inito contra imperatorem consilio, congressus cum eo, *ut obiectum crimen manu propria purgaret*, victus et occisus est.“ (Lamperti Hersfeldensis Annales. Recognovit O. Holder-Egger. MGH. Scriptores rerum Germanicarum 38. Hannover 1894, S. 61; *Herm.*, G.S.)

109 Schmarsow (ebd.) spricht ganz unbestimmt von der „Angabe der *Naumburger Mortuologien*“ (*im Plural*).

110 Den Widerspruch zweier *konkurrierender Quellen* zur Identifizierung des *Ditmarus comes occisus* - die *Naumburger Mortuologien* auf der einen, die *Annalen des Lambert von Hersfeld* und das *Lüneburger Totenbuch* auf der anderen Seite - hat sechzig Jahre später Walter Schlesinger (1952) aufgegriffen. Seine Darlegung muss hier deswegen vorgreifend angeführt werden, weil die Identifizierung der Figur des *Dietmar* auch in der dazwischen liegenden Forschung virulent blieb und noch heute einen zentralen Punkt bei der Interpretation der Figuren im Chorpolygon und des ganzen Stifterzyklus ausmacht. Deshalb erscheint eine

Analyse von Schlesingers *Gegenposition* zu Schmarsows Ausführung bereits an dieser Stelle zum Verständnis der nachfolgenden Diskussion gerechtfertigt.

Schlesinger bestätigt zunächst die Angaben und Belege Schmarsows zum *Zweikampf* (*Gottesurteil*) in Pöhlde:

„das Gottesurteil in Pöhlde fand nach dem Bericht Lamperts von Hersfeld am Tage nach Michaelis, also am 30. September statt, und das Lüneburger Totenbuch bestätigt *die ungefähre Richtigkeit* dieser Angabe: Thietmars Todestags wurde dort am 3. Oktober gedacht [Necrol. Lüneb. bei Wedekind, Noten III (1836), S. 74: Thietmarus comes occisus.]“ (Schlesinger 1952, S. 70 u. n.257.)

Auch die mit dem *Lüneburger Totenbuch* in Widerspruch stehenden Angaben zum Todestag Dietmars in den *Naumburger Mortuologien* werden von Schlesinger in gleicher Weise wie bei Schmarsow registriert:

„Der Naumburger Dietmar dagegen starb nach der Totenliste A am 29. Juni [Lepsius (1854) S. 32.]“ (Ebd., u. n.258.)

Die folgende *Attacke* Schlesingers gegen Schmarsow lässt dann freilich den Geist sachlicher Auseinandersetzung vermissen:

„Will man nicht *alle Grundsätze kritischer Geschichtsforschung* über Bord werfen und ohne weitere Begründung einfach behaupten, das Naumburger Datum sei ein Irrtum [So Schmarsow S. 23, n. 2.], so wird man beide Personen auseinanderhalten müssen.“ (Schlesinger, ebd., *Herv.*, G.S.)

Tatsächlich führt Schmarsow - in diesem Punkt ist Schlesingers Kritik an Schmarsow unabweislich - kein Argument an, warum das *Naumburger* Datum falsch sein soll, weshalb Schlesinger den einzig möglichen Schluss zieht, dass der Dietmar der *Naumburger Totenbücher* (*Mortuologien*) und der Dietmar des *Lüneburger Totenbuches* bzw. des *Berichtes des Lambert von Hersfeld* nicht identisch sein können. Warum aber die Figur des Dietmar nicht auf den Bericht des *Lambert von Hersfeld* vom Zweikampf in Pöhlde rekurrieren soll, worauf sowohl die Erscheinung der Figur als auch die übrigen Figuren des Stifterzyklus - vor allem die Figur Ekkehards II. - hindeuten, worauf bei der Studie Sauerländers (1979) noch näher einzugehen sein wird, leuchtet nicht ein.

Es deutet vielmehr alles darauf hin, dass mit dem DIMARVS COMES OCCISVS *nicht* der in den Naumburger Mortuologien verzeichnete Dietmar gemeint sein kann, sondern nur der Dietmar des *Zweikampfs von Pöhlde*, der denn auch in dem schon angesprochenen Spendenaufruf Bischof Dietrichs II. und des Domkapitels von 1249 *fehlt*.

Schlesinger aber fährt fort, indem er seine Beweisführung abbricht - er war bei der *Nicht-Identität* des Dietmar der *Naumburger* und *Lüneburger Totenbücher* stehen geblieben - und bietet Schlussfolgerungen dar, die das von ihm gegen Schmarsow geschleuderte Verdikt, dieser würde „alle Grundsätze kritischer Geschichtsforschung über Bord werfen“ tatsächlich selbst verdienen. Denn Schlesinger schreibt - wobei er mit dem „Naumburger Dietmar“ den Dietmar der *Naumburger Totenbücher* und den Dietmar des *Naumburger Stifterzyklus* ohne Weiteres in einen Topf wirft -:

„Der Naumburger Dietmar ist *also* nicht im Zweikampf getötet worden, wenigstens ist dies nicht nachweisbar. Er wurde getötet, die Inschrift *comes occisus* läßt daran keinen Zweifel, doch wissen *wir* nicht auf welche Weise, und *keinerlei Anlaß besteht zu der Behauptung, er sei als ein Schuldiger getötet worden*. Gleichzeitig *entfällt jede Begründung* für die Annahme, die vier Gestalten des Chorhauptes seien zusammengeschlossen zur Darstellung eines gerichtlichen Zweikampfes, gleichsam zu einer dramatischen oder symbolischen „Szene“ also, wie sie vor allem von *Schmarsow* vertreten (...) worden ist [Schmarsow 1892, S. 23 f. (...)].“ (Schlesinger 1952, S. 70, n.260; *Herv.*, G.S.)

Schmarsow versuchte drei Quellen, a) den Bericht des Lambert von Hersfeld, b) den Totenbucheintrag des Lüneburger Michaelsklosters und c) die Totenbücher (*Mortuologien*) im Naumburger Dom in Einklang zu bringen, was nicht gelingen konnte. Am Ende verwies er die Figur des Dietmar aus der Sphäre dargestellter mittelalterlicher Rechtswirklichkeit in ein bloßes „Schattenreich“. ¹¹¹

Künstlerisch erschien Schmarsow die Figur als eine „im Einzelnen minder sorgfältig durchgeführt(e)“ Bildhauerarbeit mit wenig ausgebildetem individuellen Charakter und von einer technischen Unbeholfenheit, welche „die etwas schwerfällige Hand eines Gehilfen“ verrate. ¹¹² Wenn Schmarsow der Figur dennoch eine ausführliche Beschreibung widmete, so veranlasste ihn dazu allein die auffallende Haltung dieser Figur:

Nicht in voller Rüstung, sondern im langen weichen Gewande, in dem ein Graf am Hoflager des Kaisers verkehrt, steht er da; nur der Mantel ist zusammengenommen, unter dem rechten Arm durch über die Brust hinaufgezogen und mit seinem Ende um die Schultern geschlagen. So bleibt der Arm mit dem Schwerte frei, und die Linke schirmt sich mit dem Schilde, dessen Rand bis zur Mundhöhe hinan reicht. Eine Mütze mit hohem Pelzrand bedeckt das Haupt. Der momentanen Haltung entsprechend blicken die Augen in gespannter Erwartung hinaus.
113

Die Figur des Sizzo

Unter zwei Prämissen beschrieb Schmarsow die folgende Figur des Sizzo: einerseits unter der Voraussetzung eines *einheitlichen Auftritts* aller Polygonfiguren (*Dietmar, Sizzo, Wilhelm, Timo*), andererseits in der Annahme, dass die Figuren im Chorhaupt sämtlich um einen *Altar* herum versammelt vorzustellen seien. So wurde aus Schmarsows *einheitlichem Auftritt* der Polygonfiguren gleichzeitig ein Auftritt der Figuren *im Heiligtum*. ¹¹⁴ Doch blieb an dieser Stelle der Zusatz „im Heiligtum“ für Schmarsows Interpretation noch ohne Folgen.

111 „Der Künstler zeigt ihn wie Einen, der kämpfend ins *Schattenreich* gegangen, im Begriff sein Leben und seine Ehre zu verteidigen. Dieser letzte entscheidende Wendepunkt seines Schicksals tritt zu lebhaft vor die Phantasie dieses Zeitgenossen eines kriegslustigen Geschlechts, als dass er einer ruhigeren Gesamtauffassung der Persönlichkeit hätte weichen können. Er wagt es, *den gefallenen Woltäter der Kirche* auch im Gotteshause selbst als Streiter darzustellen, wie er in die Schranken tritt, das Gottesurteil herauszufordern.“ (Schmarsow 1892, S. 23, *Herv.*, G.S.)

Für Schmarsow wie für die gesamte spätere Naumburg-Forschung steht hier außer Frage, dass der *gefallene Dietmar (Ditmarus comes occisus)* des Westchors einen *Stifter* („Woltäter“) wie die anderen Stifterfiguren darstellen müsse.

112 Schmarsow 1892, S. 24.

113 Schmarsow 1892, S. 23f.

114 Schmarsow 1892, S. 24.

Schmarsows Beschreibung des Sizzo hob vielmehr auf die äußerliche Erscheinung der Figur ab. Er beobachtete eine entschiedene Hinwendung - mit zornigem Blick bei *ruhiger Haltung* - auf Dietmar.¹¹⁵

Den zornigen Gesichtsausdruck verglich Schmarsow mit dem „heiligen“ Zorn eines „Kreuzfahrers“ und eines „Eiferer(s) für Recht und Treue“, wobei er auf die gleichzeitig „zeremonielle“ Haltung des Schwertes verwies. Im Blick Sizzos sah Schmarsow eine Mischung von Mitgefühl und Unwillen gegenüber Dietmar, dem eine symbolische Bedeutsamkeit der Gebärde und eine „statuarische Selbständigkeit“ der Figur korrespondieren würden.¹¹⁶



Abb. 12. Sizzo
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VI)

115 „Der nächste Nachbar des Kampfbereiten dreht mit entschiedener Wendung das Haupt zu diesem herum. Er ist der Einzige der ganzen Reihe, der einen Vollbart trägt und dessen wallender Haarwuchs, mit der ruhigen Haltung eines wohlgeordneten Festschmucks in Widerspruch, vom Künstler absichtlich verwendet wird, um den verstörten Eindruck heftiger Erregung zu verstärken. Wie Zornmut flammt es in dieser Mähne, zuckt es bis zum Schmerz gesteigert in den durchfurchten Zügen. Unter den Runzeln der Stirn bäumen sich die Augenbrauen als scharfe Bogenränder beiderseits gegen die Mitte auf und drängen die Hautfalten über der Nase zusammengeballt wie einen Wulst heraus. Beschattet von diesen Vorsprüngen verfinstern sich die Augen, die drunter hervorblickend wol eher Zornesblitze sprühen als sanftes Weh der Seele verkünden. Von hochgezogenen Nasenflügeln laufen Einschnitte schräg hinunter über die magern Wangen, die von starken Backenknochen und Bart eckig umgränzt sind. Der Mund ist eben geöffnet; die Lippen, wie einwärts fliehend, lassen die Zähne sichtbar werden, als würde die Luft durch ihr Gehege hörbar eingezogen, um gewaltsam den Laut zu erdrücken, der die Brust beklemmt. [3] Greg. Groitzsch beschreibt ihn ‚truculenta facie et hiantibus ac hirsutis labiis strictoque gladio multum obvertens Ditmaro. Gerit in caerulea clypei area leonem aureum erectum.‘]” (Schmarsow 1892, S. 24.)

116 „es ist keine wilde Leidenschaft, die diese Züge dauernd entstellt. So könnte man sich die edelsten Kreuzfahrer von Begeisterung erfüllt im heiligen Streite vorstellen. Er ist vielmehr in tiefster Entrüstung ergrimmt, ein Eiferer selbst für Recht und Treue, und bewahrt doch seine Haltung, mit dem bandumwundenen Schwert in der Scheide und dem Schild am Boden. Für solch ein sittliches Pathos aber ist in dem friedlichen Chor der Kathedrale doch kein Raum, im Kreise der frommen Stifter keine Veranlassung sichtbar. Die Art, wie er das Schwert hält, dessen Griff nicht mit nerviger Faust umschlossen,

Die Auswertung der verfügbaren Quellen zum historisch-biographischen Hintergrund dieser Figur, der stehende Wappenlöwe des Schildes und das Zeugnis des späteren Chronisten Paul Lange, erwiesen diesen Sizzo - der Name selbst war durch die Schildumschrift gesichert - „als Grafen von Käfersberg oder Kevernburg“. In der Familienüberlieferung der *Schwarzburger* seien Förderer der Naumburger Kirche genannt. Zur näheren historischen Identifizierung des Sizzo stellte Schmarsow die Frage nach einem möglichen Familien-Zusammenhang dieser Gestalt mit dem auftraggebenden Bischof, ohne diese Frage selbst beantworten zu können:

Ob dieser Graf im Barte in irgend einer Weise mit der Familie des Bischofs Dietrich zusammenhängt, ist nicht ermittelt, doch scheint der Platz am Mittelfenster des Chorschlusses, wie die Anbringung seines Wappens auf dem Schilde, das hier allein vorkommt, ihm besondere Bedeutung beizulegen.¹¹⁷

Die Figur des Wilhelm

Die genealogischen Zusammenhänge leiteten Schmarsow über zur daneben stehenden Figur des Wilhelm und gaben ihm Gelegenheit, auf eine merkwürdige Parallele zwischen den historischen Vorbildern der Figuren des Sizzo und Wilhelm aus den Anfangstagen des Naumburger Bistums aufmerksam zu machen. Denn die Brüder beider Figuren, des Sizzo und des Wilhelm, waren gleichermaßen - so der interessante historische Befund - Bischöfe von Naumburg gewesen:

Ausser Zweifel steht die Verwandtschaft mit dem Wettiner Hause bei seinem gleichberechtigten Nachbarn auf der andern Seite des Mittelfensters. Wie Sizzo ein Bruder Bischof Hildewards gewesen sein soll, so war dieser hier wirklich der Bruder des Bischofs Günther, der 1079-1089 auf dem Naumburger Stuhl sass: Graf Wilhelm von Kamburg, ein Sohn Geros und Enkel jenes Dietrich II, der mit Mathilde, der Schwester Hermanns und Ekkehard's vermählt war.¹¹⁸

sondern locker, fast ceremonieell nur mit den Fingern berührt wird, um es wie ein Scepter aufgerichtet, mit der Spitze nach oben, gegen den Oberarm oder die Schulter zu lehnen; die gleichmässige Stellung, in der auch die Linke, sich stützend, über den Schildrand greift: Alles deutet darauf, dass er standhaft gefasst die Aufwallung seines mutigen Herzens bezwingt, und der Blick, den er zum Nachbar hinübersendet, könnte für diesen ebensoviel Mitgefühl oder Unwillen bedeuten wie vorwurfsvolles Zürnen über Frevelmut. In eigentümlicher Weise ist dieser abhängige Ausdruck des Kopfes und die symbolische Gebärde des Momentes mit statuarischer Selbständigkeit verbunden.“ (Schmarsow 1892, S. 24f.)

117 Schmarsow 1892, S. 25.

Zur Identifizierung und genealogischen Bestimmung der Figur des Sizzo gibt Schmarsow folgende Literatur an: „Schöttgen, De Sizzone Kefernburgico, in opusc. min. VII. 196. Hahn, Collect. monum. T, I p. 80 u. Thuringia Sacra p. 471. Hellbach, Grundriss des Fürstl. Hauses Schwarzburg-Rudolstadt 1820. S. 7. Lepsius a. a. O. u. Knochenhauer, Zur Gesch. Thüringens. S. 140.“ (Ebd., n.1.)

118 Ebd.

Die interessante historische Parallele zweier Naumburger Bischöfe und Brüder des Sizzo und Wilhelm wurde von Schmarsow für eine Erklärung der Polygonfiguren und des Zyklus nicht weiter ausgewertet. Stattdessen vertrat er die Ansicht, die Figur des Wilhelm müsse als *Kunstwerk* betrachtet werden, „das unabhängig und eindringlich genug für sich selber spricht.“¹¹⁹

*Völlig in Waffenruhe, scheint er, nur als stiller Zuschauer, wie verloren in den Anblick eines Vorgangs. Schild und Schwert stehen grade vor ihm, mit ihren Spitzen auf dem Boden, zu beiden Seiten des linken Fusses, der zwischen ihnen vorgeschoben sie fast berührt. Die linke Hand, auf dem Schildrand lehnend, drückt mit dem Daumen auch das drangestellte Schwert, aber mit spielender Leichtigkeit, wie unbewusst, das Gleichgewicht zu halten. Das rechte Bein tritt seitwärts zurück; der rechte Arm ist quer über die Brust gelegt, so dass die Hand am linken Schlüsselbeine ruht, und völlig in den Mantel eingehüllt. Ueber dem feingewebten Leibrock, dessen breiter Besatzstreifen unten bis an die Knöchel reicht, birgt das Manteltuch fast den ganzen Oberkörper in seine dunkelroten Falten. Nur zwischen Arm und Schwertgriff sehen wir den verzierten Gürtel mit einem Teil des Gewandes hervorblicken, das er über den Hüften zusammenhält. Sonst legt sich der Mantel über Schulter und Elbogen dieser Seite und ist auf der andern ebenso mit seiner ganzen Länge herübergenommen, so dass sein Ende wieder über die linke Schulter auf den Nacken fällt. Es ist wol unzweifelhaft, dass diese Art, den ritterlichen Arm zu binden, eine ganz bestimmte, den Zeitgenossen wolbekannte Bedeutung hat.*¹²⁰



Abb. 13
Wilhelm

(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VII)

Während Schmarsow jedes Detail der Physiognomie, des Knochenbaus, des Inkarnats und des seelischen Ausdruck charakterisierend zu erfassen suchte, verzichtete er auf eine genauere Angabe zur „wolbekannte(n) Bedeutung“ der „Bindung des ritterlichen Arms“ dieser Figur. Schmarsow unterstellte, dass der Bildhauer des 13. Jahrhunderts die *wolbekannte*

Schmarsow weist in diesem Zusammenhang ferner darauf hin, dass dieser Graf Wilhelm im Spendenaufwurf von 1249 zusammen mit seiner Gemahlin Gepa erwähnt werde, die neben ihm am Kreuzaltar vor dem Ostchor begraben liege. (vgl. ebd., *Hern.*, G.S.)

119 Ebd.

120 Schmarsow 1892, S. 25f.

Geste nur zum Anlass genommen habe, sein Können mit dem Meißel unter Beweis zu stellen, weshalb sie auch für Schmarsows Interpretation gleichgültig blieb.¹²¹

Schmarsow ergriff bei der Figur des Wilhelm die Gelegenheit, von der Ikonographie des Stifterzyklus zu einer empfindungsreichen Anschauung überzuwechseln, ohne seine ikonographischen Erwägungen zu Ende zu führen. Die historische Betrachtung ließ Schmarsow einfach fallen. Es war so, als würde der Autor von der Faszination der Figur überwältigt seine historischen Überlegungen vergessen. Doch war Schmarsow es selbst, der von formalen Merkmalen ausgehend auf inhaltliche und historische Zusammenhänge - den Bericht eines Zweikampfs in Pöhlde, genealogische Verbindungen, Beziehungen der Figuren zu Naumburger Bischöfen usw. - gestoßen war und diese Informationen zunächst berücksichtigt und historisch kommentiert hatte. Am Ende aber zerriss Schmarsow den historischen Faden und lieferte bei der Figur des Wilhelm - wie schon bei den zuvor besprochenen Figuren - eine einzige *empfindungsvolle* Beschreibung, welche späteren Rezipienten bis heute die Möglichkeit geboten hat, nun ihrerseits den *Historiker* Schmarsow zu vergessen, und diesen nur noch als *Schwärmer*, nicht aber mehr als gediegenen Wissenschaftler wahrzunehmen:

Die Züge des bartlosen jungen Mannes sind nicht eben schön zu nennen; das abstehende Gelock des dunkeln Haares, von dem ein kurzgebaltener Büschel sich glatter auf die Stirnhöhe legt, und die dunkelrote Mütze, die weich und nachlässig darüber sitzt, rahmen ein breitgedrücktes, oben und unten abgeplattetes Oval ein. Die Stirn ist hoch, aber flach und viereckig gebaut, die Nase an den Flügeln, wie der Oberkiefer darunter, etwas eingesunken, der Mund breit mit starker Unterlippe, etwas schräg gezogen, und das Kinn platt. Die sanften Reh-Augen sind, der Wendung des Kopfes entsprechend, zur Seite gerichtet und blicken in wehmütiger Teilnahme nach dem Gegenstand der Aufmerksamkeit zu seiner Rechten, der sich nur drüben jenseits des Fensters, im Chore hier befinden kann. Grade die Wahl dieses besondern Typus, der einem hergebrachten Schönheitsideal so fern bleibt, ja durch ganz zufällig individuelle Züge des Modells überraschend intimes Leben gewinnt, gerade diese ganz persönliche Erscheinung erhöht den künstlerischen Wert und die gesunde Wahrheit des Bildes. Der elegische Ausdruck würde ohne diese kräftige Grundlage sentimental werden. Hier quillt die augenblickliche Stimmung, die so sichtbar in allen Zügen der Gestalt und des Angesichts sich ausprägt, wie selbstverständlich aus der Naturanlage dieser Persönlichkeit. Und sie besitzt

121 „Dem Künstler gab sie [sc. „die Art, den ritterlichen Arm zu binden“] Gelegenheit, sich als Meister in plastischer Klarheit und malerischem Schwung zugleich zu bewähren; denn der faltenreiche Stoff zieht sich als lebendige Draperie über die absichtlich ausser Tätigkeit gestellte Seite des Körpers, und schmiegt sich doch weich an Arm und Hand, dass die runde Form sich fest umschrieben heraushebt. Beide Arme in ihrer gleichlaufenden Haltung und die kunstvoll abgestufte Gewandung bereiten wirksam vor auf das seitwärts darüber geneigte Haupt. Als sanfte Kurve steigt die Linie der Bewegung von der Spitze des rechten Fusses zum linken Elbogen und zurück bis zum Scheitel empor, und getragen von dem biegsamen Gewächs hebt sich der Kopf mit dem sprechenden Antlitz, wie ein schwerer voller Blumenkelch gegen die Sonne.“ (Schmarsow 1892, S. 26.)

*doch sonst noch Kern und Fülle genug, dass wir die deutsche Gemühtiefe auch mit dem Anklang wendischen Weichmuts, wie sie hier auftritt, als vollberechtigt binnehmen. Allerdings werden wir bei solcher Ueberzeugung weniger geneigt sein, den Grafen Wilhelm von Kamburg in ihm zu suchen als einen sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs, dessen schwärmerisches Charakterbild wir unter noch so edlem Namen gern darin genießen.*¹²²

Am Ende löste sich in Schmarsows Beschreibung die historische Bestimmung der Stifterfigur Wilhelm in *Nichts* auf - der historische Graf, um dessen Identifizierung sich der Autor zunächst selber bemüht hatte, wurde zum *sehnsüchtigen Vertreter des Minnesangs* -, womit der Autor seine früheren und nachfolgenden historischen Betrachtungen zu den übrigen Stifterfiguren gleich mit entwertete, führte er doch selber vor, dass das Interesse an den Figuren sich damit begnügen konnte, dass sie den Betrachter zum *Schwärmen* veranlassten.

Die Figur des Timo

Das Interesse Schmarsows an Timo galt a) einer *Gewandstudie*,¹²³ b) ihrem physiognomischen Ausdruck, an dem Schmarsow ein auffälliges Übergewicht des unteren Teils des Gesichts beobachtete, welcher den Eindruck von „Starrheit mit einer Beimischung von Unwillen“ hervorrufe und Timo den Charakter eines „deutschen Bauernsohns“ gebe.¹²⁴ Schmarsow fügte schließlich c) noch folgende historisch-biographische Informationen hinzu:

122 Ebd.

Zum Schluss seiner Betrachtung des Wilhelm weist Schmarsow noch einmal ausdrücklich auf den Rangunterschied dieser Figur zu den übrigen des Chorpolygons hin: „Es ist ein Meisterwerk mittelalterlicher Skulptur allerersten Ranges, neben dem die bescheidenen Vorzüge der Nachbarn gar zu leicht verblassen.“ (Ebd.)

123 „Auch er trägt den weichen, feingewebten Leibrock, dessen Aermel oben weit, am Unterarm enger werden. Und das verschiedenartige Verhalten des hier der breiten Brust sich anschmiegenden, dort in kleine Fältchen gerillten, dort an Zwischenräumen sich blähenden Gewebes ist mit aller Sorgfalt beobachtet, während der Mantel, unter dem rechten Arm durchgezogen und über die Linke herüber geworfen mit seinen schrägen Faltenlagen energisch zusammenfasst.“ (Schmarsow 1892, S. 26f.)

124 „Auf breiten Schultern sitzt der kräftige Kopf mit schlichtem Flachshaar, das zu den Seiten bis an Kinnhöhe herunter hängt, über der Stirn gerade abgeschnitten ist. Die vollen, auch hier glatt geschorenen Wangen geben mit den zusammengepressten Lippen, dem festen Kinn und der länglichen Nase dem untern Teil des Gesichts das Uebergewicht, zumal da die kleinen etwas stechenden Augen unter den zusammengezogenen Brauen wenig zur Geltung kommen. Auch hier ist der Ausdruck innerer Ergriffenheit gewollt und erreicht, aber in dem vollwangigen Gesicht dieses Starrkopfs nimmt er die Beimischung von Unwillen an, die sich beim Aufsteigen der Rührung zu zeigen pflegt, und lässt die Stimmung düsterer erscheinen als sie sein kann. Auch da steht ein individueller Charakter rückhaltlos und ehrlich, wie heute ein deutscher Bauernsohn, in seiner Ganzheit vor uns.“ (Schmarsow 1892, S. 27.)



Abb. 14. Timo
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel VIII)

Sein Name freilich ist ritterlich: Timo von Kistritz. So hatte er sich jedenfalls in der Schenkungsurkunde bezeichnet, durch die er diese Ortschaft bei Osterfeld und sechs andere dem Hochstift Naumburg vermachte, und so nennen ihn auch die Mortuologien des Domes; später heisst er in Urkunden Comes de Brena und schliesslich Comes de Wettin, der erste, der diese Bezeichnung führt. Auch er war ein Sohn Dietrichs II und der Mathilde, also Neffe der beiden Markgrafen Hermann und Ekkehard und Oheim seines Nachbarn Wilhelm von Kamburg. Es ist der erste Schirmvogt von Naumburg aus Wettinischem Hause.¹²⁵

An diese historische Überlieferung der Figur schloss Schmarsow eine in den *Annalen des Klosters Alzella* überlieferte Legende an, wo von Timo als Mörder an einem Kameraden für eine erlittene Ohrfeige die Rede ist. Dieser mutmaßlichen Legende, die ihre Plausibilität durch die Erscheinung des Timo im Naumburger Chorpolygon gewinnt, maß Schmarsow wenig Bedeutung bei. Wichtiger erschien ihm

die Nachricht, dass der historische Timo nach dem Tode Ekkehards II die *Vogtei* des Naumburger Bistums durch Bischof Eberhard übertragen bekommen habe und so zu dieser Zeit das Amt des *Schirmvogts* der Naumburger Bischofskirche an das Haus der Wettiner gelangt sei.¹²⁶

Mit Timo schloss sich der Kreis der vier Figuren im Chorpolygon. Deren Betrachtung bestand in einer Folge empfindungsvoller Beschreibungen, erbrachte aber auch eine Reihe historischer Informationen zu den Figuren, von denen die Überlieferung über einen Anschlag des Dietmar auf Kaiser Heinrich III., von Dietmars Tod bei einem *Zweikampf* in Pöhlde und vom Übergang der Schirmvogtei zur Zeit des Grafen Timo auf das Haus der Wettiner auch in der späteren Forschungsgeschichte ihre Bedeutung behalten sollten.

¹²⁵ Schmarsow 1892, S. 27.

¹²⁶ Ebd. - Schmarsow beruft sich hier - wie öfter - auf Carl Peter Lepsius, *Geschichte der Bischöfe des Hochstifts Naumburg I*, Naumburg 1846 (hier: S. 334).

Die Zweikampfthese

In der Naumburg-Forschung gilt Schmarsow vor allem als Erfinder der sog. *Zweikampfthese*, welche besagt, dass Timo der Gegner des Dietmar in einem *Gottesgericht* sei und Sizzo und Wilhelm als Schiedsrichter und Zeuge fungierten. Schmarsow stellte diese These auf, ohne sie freilich im Einzelnen auszuführen:

*Natürlich steht er [Timo] in seiner verdrossenen Abwendung nicht tatsächlich in Bezug zu seinem herausfordernden Gegenüber, Graf Dietmar dem Gefallenen; aber die Erzählungen der Chronik über den Jähzorn des Timo von Kistritz scheinen hier fast ebenso die Phantasie des Bildners bestimmt zu haben, wie bei der Statue des Streiters zuäusserst links. Und unwillkürlich schliesst sich zwischen diesen Beiden für das Auge die ganze Reihe von vier Statuen im Chorhaupt zu einer einheitlichen Scene zusammen.*¹²⁷

Schmarsow berief sich auf die *Perspektive des Betrachters*, für den sich die Figuren des Dietmar und Timo optisch zu einer einheitlichen Scene zusammenschließen würden.¹²⁸ Die *einheitliche Scene* bezeichnete er nicht explizit als *Zweikampf* und *Gottesgericht*, legte eine solche Interpretation jedoch nahe. Denn dargestellt war nach Schmarsow mit *Ditmarus Comes Occisus* der historisch als Verräter an Kaiser Heinrich III. angeklagte Dietmar von Pöhlde, der im *Zweikampf* mit seinem Ankläger fiel, und die Figuren des Sizzo und Wilhelm bezeichnete Schmarsow als „Kampfrichter“ und „unparteiischen Zeugen des Gottesgerichts“.¹²⁹ Den letztendlichen Schluss auf die Darstellung eines Zweikampfs und eines *Gottesgerichts* überließ Schmarsow dem Leser, wie er zuvor den Eindruck von einer einheitlichen Szene der vier Polygonfiguren angesprochen, dann aber dem Betrachter überlassen hatte.¹³⁰

127 Schmarsow 1892, S. 27.

128 Vgl. seine w.o. mitgeteilte Analyse der Figur der Uta unter Einbeziehung des Betrachterstandpunkts vom Westletnereingang her (Schmarsow 1892, S. 21).

129 Vgl. die w.o. bereits zitierte Stelle Schmarsow 1892, S. 24.

130 Die Rezeptionsgeschichte hat Schmarsow immer als Erfinder der Zweikampfthese angesehen und dem Autor damit nicht Unrecht getan. In einem 42 Jahre später veröffentlichten Beitrag zum *Stifterchor in Naumburg (1934)* geht Schmarsow auf die Gerichtsszene im Chorpolygon noch einmal näher ein und erläutert sie an dem richterlichen Zeugen Wilhelm: „Es ist der notwendige Zeuge für die Durchführung des Rechtsbrauches, die hier stattfinden soll, der ‚Unparteiische‘, der einen Waffengang mit zu beobachten und das Urteil des Richters zu bestätigen oder zu ergänzen hat. Damit verstehen wir das Paar als solches aus der Polarität der Amtsfunktionen, als ‚conjugati‘, unter demselben Spitzbogen, und das Ganze, um das es sich handelt: hier soll ein *Gottesgericht* gehalten werden, das durch Zweikampf zum Austrag kommen muß.“ (Schmarsow 1934, S. 11; *Herv. im Original.*)

Die Figuren im Chorquadratum

Zuletzt besprach Schmarsow die vier ersten Figuren im Chorquadratum unter dem Gesichtspunkt ihrer formalen Funktion als *Einleitung* und *Ausklang* des gesamten Stifterzyklus, wobei er auch diese Figuren zu Paaren zusammenfasste.¹³¹

*Dem eintretenden Beschauer blickt die Frauengestalt zur Linken entgegen; der Mann zur Rechten wendet sich gegen den Altar hin. Und die beiden Andern, der Mann zur Linken und die Frau zur Rechten, stehen gerade gegen die Mittelaxe gerichtet, durchaus unabhängig, wie mit sich selbst allein.*¹³²

In dieser Auffassung erschienen die beiden Einführungs- oder Anhebefiguren von der *Sakralität des Raumes* her bestimmt, die linke Figur zum Empfang des Kirchenbesuchers bereit, die rechte Figur *zum Altar hin gewendet*.

Die Figur des Konrad

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die beiden männlichen Stifterfiguren die aus dem Spendenaufruf von 1249 noch nicht identifizierten Personen Dietrich und

Konrad darstellen mussten, wählte Schmarsow für die mittlere Figur der linken Vorchorwand die Bezeichnung *Konrad*. Diese Figur gab ihres korrupten Erhaltungszustandes wegen - der ganze Kopf ist ergänzt - für die Betrachtung am wenigsten her:



Abb. 15. Konrad

(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel IX)

*Der Bildsäule ist auch so freilich nicht viel Besonderheit abzugewinnen. Der Kopf ist modern, mit glotzenden Augen, unpassendem Käppchen und starren Zügen, sonst nicht übel ergänzt; ein neuerdings angehängtes Mantelende, den Schild beschattend, ist fast schlimmer. Sonst hat der Künstler gerade diese Figur, dem Standort entsprechend, am meisten statuarisch unabhängig gemacht, in ganzer Breite von vorn gesehen hingestellt, und allgemein gehalten, ohne charakteristisches Motiv. Die eine Hand ruht an Schild und Schwert, die andre greift zur Mantelschnur über die Brust hinauf, wiederholt also - wenigstens wie sie jetzt hergestellt worden - die Bewegung, die wir bei Regelindis fanden. Die erfinderische Abwechslung in allen übrigen Statuen des Chores erweckt Zweifel an der Berechtigung dieses Heilversuches.*¹³³

131 „Zwei Paare von Stiftern und Stifterinnen stehen einander gegenüber, doch nicht in so naher Zusammenstellung wie an den Hauptpfeilern als Ehepaare bezeichnet, und ohne innerliche Beziehung aufeinander wie jene zwischen den Fenstern.“ (Schmarsow 1892, S. 28.)

132 Ebd.

133 Schmarsow 1892, S. 28.

Schmarsow sah in der *statuarischen Unabhängigkeit* dieser stark beschädigten und ergänzten Figur die originale Hinterlassenschaft des Bildhauers und unterzog die Ergänzungen einer ästhetischen Kritik, welche Zweifel an der Richtigkeit dieser Ergänzungen begründeten. Die Qualität der originalen Bestandteile der Figur schätzte Schmarsow nicht gering ein - er stellte sie qualitativ auf eine Höhe mit der Figur des Dietmar - und erkannte den Wert der Figur vor allem in ihrer Qualität als *Gewandfigur* mit unverkennbaren *antiken* Reminiszenzen.¹³⁴

Die Figur des Dietrich

Auffallend an der Erscheinung des Dietrich, der ersten Figur rechts beim Betreten des Chors, war für Schmarsow deren Hinwendung zum *Altar* mit dem Ausdruck einer *momentanen Ankunft* eines „herzueilenden Nachzügler(s)“.¹³⁵ Die Situation dieses „Nachzüglers“ war für Schmarsow bestimmt durch den Widerspruch zur Feierlichkeit des Orts, zu dem auch die schlichtere, weniger vornehme Kleidung Dietrichs beitragen würde. Dietrich erschien Schmarsow wie erschöpft von einem „weiten Ritt oder hastigen Gang“ und „wie gebannt“ durch einen Vorgang im Chor.¹³⁶

In einer Anmerkung macht Schmarsow auf Unterschiede zur zeichnerischen Wiedergabe derselben Figur in Puttrichs Mappenwerk (*Der Dom zu Naumburg, hrsg. von Ludwig Puttrich, Leipzig 1841-43, Tafel N^o 17*) aufmerksam: „Die sonst wenig besagende Abbildung bei Puttrich enthält drei bemerkenswerte Abweichungen vom jetzigen Zustand: der rechte Arm erhebt sich nicht bis an das Querband des Mantels auf der Brust, sondern liegt auf dem Gefält des Mantels quer vor dem Leib; dieser Mantel ist dicht unter der linken Hand am Schildrand abgebrochen; der Kopf hat keine Kappe.“ (Ebd., n.3.)

134 „Die Durchführung der Skulptur steht vollkommen auf der Höhe der andern Figuren, allerdings dem Dietmar und dem sogleich zu nennenden letzten Genossen näher als dem Besten, gibt indes bei dem Mangel persönlicher Besonderheit oder gar romantischer Teilnahme für den Dargestellten, die reinste Gelegenheit zu prüfen, über welche Summe statuarischer Mittel die Kunst dieser Bildhauer verfügte. Sie erinnert gewiss die Meisten an antike Gewandfiguren.“ (Schmarsow 1892, S. 29.)

135 „Wenn Graf Konrad sich in fester Geradheit aufgestellt hat, so scheint der Waffenbruder drüben, der die Reihe rechts eröffnet, *soeben erst an seinen Platz getreten*. Er hat noch keine bequeme Stellung eingenommen, wie man in der Kirche zu verweilen pflegt. Sein Schild hängt noch am Arme. Er wird ihn sicherlich zu Boden niederlassen wie die Uebrigen; denn der breite Gurt des Schwertes ist gelöst und gleitet neben der Scheide hinunter, während die rechte Faust den Knauf umspannt. Aber auch hier ein Zeichen der Hast; die Hand ist völlig vom Mantel eingehüllt, der über den Unterarm geschlagen mit beiden Zipfeln neben dem Schwerte herabhängt. So benimmt sich ein Nachzügler, der eben noch herzugeeilt, sich mit Wehr und Waffen nicht sogleich zu fassen weiss.“ (Ebd.; *Herv.*, G.S.)

136 „Bei dem Ankömmling macht auch die Kleidung einen reisigen, minder feierlichen Eindruck. Der ärmellose Ueberwurf ist ziemlich kurz gehalten und am Halse nicht mit einem Kleinod verziert, sondern durch einen Einschnitt geöffnet, der sich in zwei dreieckigen Klappen mit Knöpfen in der Spitze auseinanderlegt. Und dem Gebahren sonst

Für diesen Graf Dietrich kam nach Schmarsow kaum der noch zur ersten Stiftergeneration gehörende Schwager des Brüderpaars Hermann und Ekkehard, sondern nur ein Bruder Bischof Günters von Naumburg in Frage, dessen anderer Bruder, Wilhelm von Kamburg, im Chorpolygon ebenfalls dargestellt sei. Alle drei Brüder hätten mit ihrem Vater, Graf Gero, zusammen im Jahre 1089 der Naumburger Kirche einige Erbgüter der verstorbenen Berta vermacht.¹³⁷

Die Figur der Adelheid (Gepa, Berchta)

Die Figur einer adeligen Witwe in der Mitte der rechten Vorchorwand identifizierte Schmarsow mit Adelheid, der Äbtissin von Gernrode, und schied damit zwei mögliche andere im Spendenaufruf von 1249 genannte Namen - *Gepa* und *Berchta* (welche die nachfolgende Forschung zur Identifizierung meist benutzen sollte) - aus.¹³⁸ Schmarsow



Abb. 16. Dietrich
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel X)

entspricht der Ausdruck des Kopfes, der sich etwas verwirrten Blickes doch *sichtlich ergriffen nach dem Altar wendet*. (.....). Ein weiter Ritt oder hastiger Gang hat ihn nur etwas erschöpft; die Lippen sind geöffnet und leise verzogen, *als wäre er ausser Atem*. Aber der unverkennbare *Ausdruck gerührter Teilnahme* gewinnt die Oberhand, je länger er so, *durch einen Anblick im Heiligtum gefesselt*, in unbequemer Haltung verharret.“ (ebd.; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

137 Vgl. Schmarsow 1892, S. 29f.

138 Zur älteren und bis heute - neben dem Namen Berchta - gebräuchlichen Bestimmung der Figur als *Gepa* vgl. zunächst die Ausführungen bei Carl Peter Lepsius, der diesen Namen im Zusammenhang mit der Urkunde von 1249 in Erwägung zieht (1822, S. 26), aber eine Identifizierung mit der historischen Gepa, der Gemahlin Wilhelms von Kamburg, für unwahrscheinlich hält (Lepsius entschied sich dann aus anderen Überlegungen heraus für *Adelheid*):

„Aus den Mortuologien ersehen wir, daß sie [*Gepa*] am 4. März (IV. Non. Mart) gestorben ist, und vor dem Altar St. Crucis begraben liegt - also an der Seite Wilhelms; auch dieser Umstand deutet auf die Verbindung dieser Beiden im Leben. Dagegen ist nicht zu vermuthen, daß eine der Bildsäulen die ihrige sey, weil sie dann vermuthlich ihren Platz auch neben ihrem Gemahl erhalten haben würde.“ (Ebd.)



Abb. 17. Adelheid
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XI)

begründete seine Identifizierung einerseits mit der Erwähnung einer Gräfin Adelheid in einem Naumburger Mortuolog als *Gründerin*¹³⁹, andererseits mit der Erscheinung dieser Figur. Diese sei als „eine Tochter aus fürstlichem Hause, die den Schleier genommen“ hat, charakterisiert. Der „Sitte der Zeit und der Vorsorge jener Stiftungen entsprechend“ sei sie „nicht einfache Nonne geblieben, sondern bald zu standesgemässer Pfründe und geistlichem Amte gelangt“.¹⁴⁰

*Diese Aebtissin des althehrwürdigen Klosters, das Markgraf Gero unter Otto dem Grossen am Gehänge des Harzes gestiftet, soll eine Nichte der Markgrafen Ekkehard und Hermann, eine Tochter Dietrichs II und der Mathilde gewesen sein, stünde hier also ihrem eigenen Bruder Konrad gegenüber und ihrem Neffen zur Seite.*¹⁴¹

Die statuarische Unabhängigkeit dieser Figur, welche sie mit der gegenüber ste-

Die bis heute gebräuchlichste Bezeichnung der Figur als *Gepa* geht auf Heinrich Bergner (1903, S. 115) zurück. Sie wurde - mit nachhaltigem Einfluss für die Forschung nach dem 2. Weltkrieg - am entschiedensten von Walter Schlesinger (1952, S. 67) vertreten:

„Wilhelm aber [*sc. der Gemahl der Gepa*], durch die Schildinschrift *Wilhelmus comes unus fundatorum* unzweideutig zu identifizieren, steht im Chorghaupt. Wenn ich zunächst einmal von den Figuren selbst und den kunstwissenschaftlichen und bautechnischen Erwägungen, für die ich nicht kompetent bin, absehe, so würde ich an dieser Stelle am ehesten eine Planänderung vermuten. Denn selbst wenn die Frau mit dem aufgeschlagenen Buche nicht *Gepa* wäre, wofür sich ja ein schlüssiger Beweis nicht führen läßt, da eine Inschrift fehlt, ist der Gedanke, die im Leben und Tode so eng Verbundenen entweder im Chorjoch oder im Chorghaupt darzustellen, wo jedesmal gerade die benötigten vier Plätze vorhanden waren, nachdem die Hauptstifter für die Mittelplätze vorgesehen waren, so naheliegend, daß ein Abweichen von dieser Möglichkeit einer besonderen Begründung bedarf.“

139 „Ausser den elf Namen, die der Aufruf des Bischofs Dietrich anführt, finden sich in den alten Mortuologien noch drei andere Personen, Timo von Kisteritz, Graf Dietmar und Gräfin Adelheid gleichwertig mit jenen als *Gründer* bezeichnet, deren Todes- oder Gedenktage gefeiert werden“. (Schmarsow 1892, S. 14.)

140 Schmarsow 1892, S. 31.

141 Ebd.

henden Figur des Konrad gemein habe, entspreche ihrem introvertierten, auf sich selbst bezogenen Charakter.

*Es ist eine echte Klosterfrau, die in ihrer Andachtsübung ganz aufgeht. Sie hält mit beiden Händen das aufgeschlagene Gebetbuch vor sich hin, aber beide Hände sind geschickt in doppelter Tätigkeit. Die rechte fasst mit den Vorderfingern die Blätter auf dem Deckel des Einbands zusammen, hebt jedoch zugleich den Rand des Mantels, der das linke Bein bedeckt, in faltigen Querbausch nah an den Leib heran; die linke stützt mit den untern Fingern die Vorderseite des Buchdeckels und drückt mit dem mittleren die Blätter darauf nieder, während Zeigefinger und Daumen eine Seite umzuschlagen oder aufzuhalten bemüht sind. - Diese Geschäftigkeit der Hände setzt sich durch das vorgeschobene Gefält des Mantels fort bis zur Höhe des Knies, das sich fühlbar heraushebt, und klingt noch leise nach in dem schräg zurückgeschobenen Fusse, dessen Rand nur den Boden berührend den singenden Tonfall der Leserin mit heimlichem Takte begleiten mag.*¹⁴²

Unorganische, aber malerisch drapierte Stoffmassen, die sich vor die organischen Körperformen schieben, zeichneten diese *Gewandfigur* aus.

*Der Mantel zur Rechten hängt in langen schlichten Falten von der Schulter über den Arm zur Erde nieder, die ruhig stehende Körperhälfte ganz verhüllend, und das Schleiertuch, das über Linnenhäubchen und Gebende vom Scheitel herab als undurchsichtige Decke auf die Schultern fällt, setzt auch hier unorganische, obwol malerisch genug drapierte Stoffmassen an die Stelle der organischen Körperform. Dennoch hebt sich Brust, Hals und Kopfbildung klar heraus.*¹⁴³

Schmarsow beschrieb die Gesichtszüge dieser *Klosterfrau* als die einer in Entsagung früh gealterten Nonne, deren Lektüre den Eindruck eines pflichtgetreuen Herbetens auswendig gelernter Formeln hervorrufe. Er verglich ihre Stellung im kirchlichen und klösterlichen Zusammenhang mit den historischen Gestalten einer Roswita von Gandersheim oder auch Herrad von Landsperg, womit er seine Identifizierung der Figur mit der Äbtissin von Gernrode zu stützen suchte.¹⁴⁴

Die Figur der Gerburg

Eine noch größere Unsicherheit begegnete Schmarsow beim Versuch der Identifizierung der ersten weiblichen Figur links (beim Betreten des Westchors), für die er der Überlieferung folgte, welche in dieser Statue stets Gerburg, die Gemahlin des gegenüber stehenden Dietrich, gesehen hat. Eine mögliche andere Identifizierung mit Berchta, der Mutter Dietrichs und Wilhelms, oder Gepa, der Gattin Wilhelms, schloss Schmarsow als unwahrscheinlich aus, wobei er im Fall der

142 Schmarsow 1892, S. 30. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

143 Schmarsow 1892, S. 30. - Zur näheren Analyse dieser *Gewandfigur* verweist Schmarsow auf die w.o. bereits zitierte Beschreibung Bodes (1886, S. 56).

144 Schmarsow 1892, S. 30f.

Gepa dem zuerst von Lepsius geäußerten Einwand folgte, dass eine Trennung der beiden Gatten Gepa und Wilhelm „wohl nicht in Frage“ gekommen sei.¹⁴⁵

Auf Bodes Charakterisierung der Figur als „jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen“ und in Sorge, das Hauskleid „möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich“ sei,¹⁴⁶ antwortete Schmarsow (ohne Bode zu nennen):

Nicht jugendlich und minniglich, würden wir sagen, aber hoch gewachsen und schlank genug; nicht von reizend schönen Zügen, sondern energischen, fest geschlossenen Charakters, hebt sie ihr Auge, das den Kummer kennt, doch gross und voll gegen den Kirchenraum. Dem eintretenden Besucher, der sie zuerst erschaut, scheint sie wie die Herrin des Hauses mit Bewusstsein an der Schwelle zu stehen, im huldvollen Grusse zugleich Ehrfurcht heischend, und jenseits dieser Gränze schliesst sich der geweihte Raum.¹⁴⁷

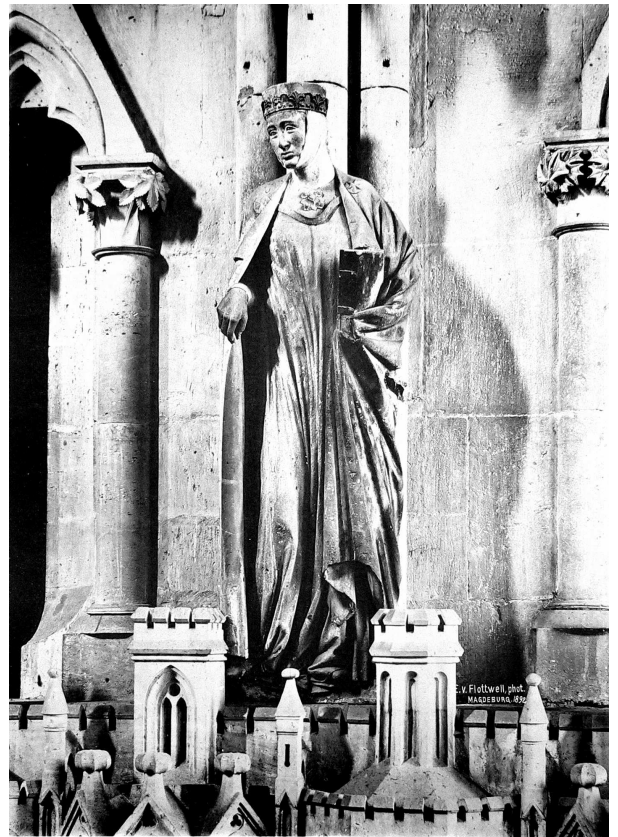


Abb.18. Gerburg
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XII)

In Schmarsows Deutung verlieh der Westchor als *geweihter Raum* der Gerburg ihre Bedeutung und ihre Funktion als *Herrin des Hauses*. Die Bestimmung des Westchors als *geweihter Raum* hatte Schmarsow bei Betrachtung der übrigen Einzelfiguren nur gelegentlich gestreift, doch mit der Figur der Gerburg wurde rückwirkend aus den Stifterfiguren eine „fürstliche Versammlung um den Hochaltar“:

In der Linken, die der Mantel völlig bedeckt, hält sie ein schweres Gebetbuch, geschlossen wie sie es auf dem Gang zur Kirche getragen. Das weite gürtellose Kleid umfließt in schlichten Falten ihren Leib und lässt in der Drehung des rechten Beines, dessen Knie und Schenkel sich drunter abzeichnet, den Augenblick erkennen, wo sie soeben ihren Platz eingenommen hat und im Begriff ist sich ruhig hinzustellen. Nun greift die Rechte an den Mantelsaum, um das Tuch zu fester Haltung um die Hüften zu nehmen. (...). Und eben dieses Motiv, - wie sich der

145 Schmarsow 1892, S. 31.

Zu Lepsius vgl. die bereits w.o. angegebene Stelle (Lepsius 1822, S. 26).

146 Bode 1886, S. 58. - Vgl. Bergner 1903, S. 114 und Fußnote 18.

147 Schmarsow 1892, S. 31f. / Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

*schützende Mantel als Vorhang ausspannt und die lebendig bewegte Gestalt den Augen des Volkes draussen entzieht, - wirkt, wie drüben der vorgehaltene Schild des letzten Ankömmlings, unwillkürlich gleich einer Schranke vor dem Innenraum und der fürstlichen Versammlung um den Hochaltar.*¹⁴⁸

In Schmarsows Beschreibung erhielt die Figur der Gerburg den Status einer Beinahe-Heiligen, die zuletzt noch aus der *Herrin des Hauses* zur *Hüterin des Heiligtums* wird:

*Während der alte Kriegsheld sich hastig zum Tisch des Herren wendet, um im letzten Augenblick noch reuevoll einzukehren, wird einer Edelfrau die Rolle der hehren Hüterin, das Heiligtum vor ungeweihter Hand zu wahren. Und die unnabbare Hobeit ihres Wesens, fast ihr Augenaufschlag allein genügt, alles Störende fernzubalten, und den Bevorzugten selbst, die den Weg an ihr vorüber finden, ein ebrfurchtsvolles Schweigen zu gebieten.*¹⁴⁹

Der religiöse Stifterzyklus

Das Crescendo an religiösem Pathos, das Schmarsow bei Beschreibung der Gerburg anstimmte, wirkte sich im Nachhinein auf seine Gesamtbetrachtung *aller* Figuren aus, die er nunmehr gleichfalls unter religiösen Gesichtspunkten anschaute. Schmarsows Einzelbeobachtungen an den Figuren wurden jetzt nivelliert, jede konkrete Beobachtung an denselben ausgelöscht und auf dem Altar einer metaphysischen Erhebung geopfert, die nicht mehr der angeschauten Realität des Skulpturenzyklus, sondern nur noch der religiösen Empfindung und Schwärmerei des Autors geschuldet war:

*So heisst es wol nicht mehr, als den Absichten des Künstlers gerecht werden, wenn wir die Anordnung der Statuen im gegebenen Raume, die Verteilung der Motive und Charaktere nach ihrem Standort als Ergebnis wohlweislicher Erwägung anerkennen. Im Vorraum nach dem lebensvollen Eingang und Abschluss erst ruhige Sammlung, bis wir die Stufen des Chorbaupts erreichen; dann treten die Fürstenpaare in innigster Gemeinschaft an den Altar, wie im Vollbesitz des Glückes, das dem Menschen gegeben ward; drinnen auf der Bühne endlich dramatische Bewegung, gesteigerter Ausdruck persönlichsten Empfindens und besondern Schicksals wie im Kampfe des Lebens draussen, dessen Widersprüche sich doch am festen Mittelpunkte hier zusammenfinden.*¹⁵⁰

148 Schmarsow 1892, S. 32.

Der im Textzitat ausgesparte Satz enthält folgenden restauratorischen Zusatz zum Erhaltungszustand der Figur: „Der ganze rechte Arm nebst einem Teil des Mantels war übrigens weggebrochen und ist jüngst erneuert; daher zeigen die ergänzenden Zeichnungen bei Lepsius und bei Puttrich eine abweichende Stellung der Hand.“ (Ebd.)

149 Ebd.

Dieser Satz hat Willibald Sauerländer (1979, S. 175) zu dem Ausruf veranlasst: „Man meint, in einem *historischen Roman* zu lesen.“ (Herv., G.S.). Tatsächlich aber liest man in einem *religiösen Erbauungsroman*.

150 Schmarsow 1892, S. 32. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 153.

Die Lösung der Widersprüche „des Lebens draussen“ an dem bis zu diesem Punkt der Betrachtung nur gelegentlich erwähnten *Altar* wurde zu Schmarsows religiösem Interpretationsangebot für das gesamte Skulpturenprogramm im Naumburger Westchor, das er in der zusammenfassenden Rückschau mit den Stationen *ruhige Sammlung* im Chorquadrum (mit den Figuren Adelheid, Konrad, Dietrich und Gerburg), *Vollbesitz des Glücks* am Altar (mit den Stifterpaaren Ekkehard/Uta und Hermann/Reglindis) und *dramatische Bewegung* im Chorhaupt (mit den Figuren Dietmar, Sizzo, Wilhelm und Timo) beschrieb.

Unter der Voraussetzung dieser nachgereichten religiösen Interpretation des Zyklus suchte Schmarsow im Nachhinein Anhaltspunkte an den Figuren selbst, die diese religiöse Sichtweise rechtfertigen könnten. Aber er fand keinen Anhaltspunkt. Ohne für eine einzige Figur eine Beschreibung der Figur im liturgischen Zusammenhang anbieten zu können, sah er die Rechtfertigung für seine These einer *Teilnahme* der Stifterfiguren an einem *liturgischen* Geschehen nur unbestimmt in der „aussergewöhnlichen Stimmung, die sie im Augenblick erfüllt.“

*Sie stehen da, um den Hochaltar gereiht, an dem vor ihren Augen das Messopfer verrichtet wird. Der symbolische Vorgang ruft den Opfertod des Erlösers vor ihre Seelen, der am Eingang draussen leibhaftig vor Augen tritt, und gerührten Herzens lauschen sie den Worten des Priesters oder den Klängen der Musik, die seine Zeichen begleiten.*¹⁵¹

Die Grundlage für Schmarsows gleichsam im Anhang vorgetragenen theologischen Erklärungsversuch des Stifterzyklus war eine reine *Fiktion*. Der Autor unternahm nicht den Versuch, auch nur eine einzige Figur in ihrem Verhältnis zum *Hochaltar*, zum *Messopfer*, zum *Opfertod des Erlösers* zu beschreiben. Er unterließ es, die Protagonisten des liturgischen Geschehens zu benennen und behalf sich mit einem anonymen und unbestimmten *sie* („*sie* sind erfüllt“, „*sie* stehen da“ „*sie* lauschen den Worten“). In dieses anonyme „*sie*“ wurde von Schmarsow jede einzelne Stifterfigur gleichsam versenkt. In dieser Abstraktion von jeder Bestimmtheit

*werden diese gesunden wahrheitsgetreuen Abbilder von Zeitgenossen [sc. die Stifterfiguren] zu idealen Vorbildern religiöser Empfänglichkeit und frommer Gesinnung. Die Reihe von Gründern und Woltätern, deren Gedächtnis alljährlich mit Seelenmesse und Kerzenweihe begangen ward, steht nun da wie eine Schaar von Schutzpatronen und leuchtenden Beispielen, zu denen man verehrend aufblickt, und verkörpert den Gedanken, den Bischof Dietrichs Aufruf wecken will: betätigt eure Frömmigkeit wie jene einst, die hier vor euren Augen versammelt sind.*¹⁵²

Schmarsow führte seine *These* von einem *Hochamt im Naumburger Stifterchor*, bei dem die Stifterfiguren eine irgendwie geartete liturgische Rolle gespielt haben sollen,

151 Schmarsow 1892, S. 33. - Vgl. Schmarsow 1896, S. 154.

152 Schmarsow 1892, S. 33.

ohne irgend eine konkrete Beobachtung, eine historische Quellenangabe oder einen historischen Verweis in die Naumburg-Diskussion ein, und leitete daraus eine Gesamtinterpretation des Stifterzyklus' als *Zeugnis mittelalterlicher Liturgie und Frömmigkeit* ab. Das *Hochamt im Naumburger Stifterchor* erwies sich als freies Produkt von Schmarsows schwärmerischer Imaginationskraft, die ihm schon zuvor bei Beschreibung der Uta als *deutsches Frauenideal* und des Wilhelm als *Minnesänger* zu Hilfe gekommen war:

Erst wenn das bunte Sonnenlicht durch die gemalten Glasscheiben hereinströmt, wenn wir die Säulen und Wölbung in ihrem ursprünglichen Farbenschmuck hinzudenken und die Chorstühle von Mitgliedern des Domkapitels besetzt, wenn endlich am Altar der Bischof wie einst das Hochamt celebrierte und Orgelklang mit Weibrauchduft den Raum durchzöge, dann erst hätten wir ein Bild der Zeit, aus der und für die das ganze Kunstwerk geschaffen ward. Und gewiß, die Standbilder in ihrer natürlichen Farbenfrische gewinnen Leben und die Kraft ihres Eindrucks wieder wie damals.¹⁵³

Ganz unmerklich wechselte Schmarsow bei dieser Schilderung von der Bedingungsform - *wenn das Sonnenlicht hereinströmt* - zur Wunschform über - *wenn endlich der Bischof celebrierte* und Orgelklang den Raum *durchzöge, dann ...* -, und auf



*Abb.19 Der Gekreuzigte vom Westlettner; Sizzo, Gerburg, Wilhelm, Adelheid
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIII)*

153 Schmarsow 1892, S. 33.

dieser *Wunschform* basierte letzten Endes Schmarsows ganze liturgische Erklärung des Naumburger Stifterzyklus.

Wenn Schmarsows *liturgische Erklärung* in wenig modifizierter Form unter dem Namen vieler anderer Forscher heute - mehr als hundert Jahre nach seiner Interpretation - zur herrschenden *Lehrmeinung* über diesen Gegenstand aufgestiegen ist, so müssen weitere Gesichtspunkte hinzugekommen sein, die diesem Erklärungsansatz in der aktuellen Diskussion ein größeres wissenschaftliches Gewicht verliehen, als dies Schmarsows Fiktion und Wunschbild vom frommen Mittelalter bei seiner ersten Veröffentlichung beanspruchen konnte. Von Schmarsows religiös-liturgischer Erklärung des Stifterzyklus ist in der heutigen Forschung freilich nicht mehr die Rede, wenn sein Name fällt, ja die meisten Forscher wissen nicht einmal mehr, dass die *erste liturgische Interpretation* des Naumburger Stifterzyklus von August Schmarsow stammt.

Der historische Stifterzyklus

August Schmarsow wurde vielmehr bekannt als der Autor der *Zweikampfbese*, und dies ist keine religiöse, sondern eine eminent *historische* These. Neben seinen liturgischen Überlegungen zu einem *Hochamt im Naumburger Stifterchor mit Orgelklang und Weihrauchduft* versuchte der Autor auch seinen konkreten Einzelbeobachtungen und historischen Recherchen zu den Figuren ein allgemeineres Resultat abzugewinnen. Hier ging er von den im Naumburger Westchor dargestellten historischen Individuen aus, die ihn zu einer Reflektion über die Intentionen der Auftraggeber und das Verhältnis der historischen Gestalten des elften zu den gemeißelten Figuren des dreizehnten Jahrhunderts brachten:

Aus der eingehenden Betrachtung der Einzelgestalten muss doch wol einleuchten, dass wir es nicht allein mit einer Reihe von Standbildern zu tun haben, die bestimmte Persönlichkeiten darstellen sollen und deshalb individuelle Verschiedenheit aufweisen. Jene Stifter und Stifterinnen waren zweihundert Jahre nach ihren Lebzeiten natürlich nur noch dem Namen nach bekannt, an die sich diese oder jene anekdotenhafte Erzählung knüpfte, die wir bei späteren Chronisten nachklingen hören. Indessen, es waren Vertreter eines erlauchten Stammes, dessen Abkömmlinge noch damals im Lande verbreitet, als Schirmvögte oder Freunde und Gönner des Naumburger Bistums vor der Anschauung der Lebenden standen, und die Verwandten des Bischofs selbst oder seiner Stiftsherren mochten unwillkürlich die Stelle der Abgeschiedenen übernehmen, deren Titel und Würden sie führten.“¹⁵⁴

Die Reflektion Schmarsows über den Zeitunterschied der dargestellten Figuren zu den auftraggebenden Personen und deren Intentionen schien den Schlüssel zu einer historischen Interpretation des Zyklus geben zu können: den im Standbild

154 Schmarsow 1892, S. 33.

repräsentierten *Schirmvögten, Freunden und Gönnern* aus den Anfangstagen des Bistums standen *die Verwandten des Bischofs* und seine *Stiftsherren* als Auftraggeber gegenüber, und die Hypothese Schmarsows lautete dahingehend, die Auftraggeber könnten sich in der *individualisierenden* Darstellung der *Schirmvögte, Freunde und Gönner* des 11. Jahrhunderts, als deren Nachfahren sie sich selbst verstanden und *deren Titel und Würden sie führten* oder beanspruchten, vom Bildhauer selbst haben darstellen lassen. Diese Hypothese führte Schmarsow zu einer weiteren Reflektion über die Rolle des Bildhauers. Er meinte, ein solcher Auftrag müsse es dem „Künstler“ erleichtert haben,

*in seinen Gestalten ein starkes Lebensgefühl mit ganz persönlichem Benehmen, mit überraschenden Zügen der Wirklichkeit auszuprägen (...). Wer nur etwas sich hineingesehen, glaubt die Gewissheit zu fühlen, dass der Meister uns die wahren Abbilder von Zeitgenossen gegeben;*¹⁵⁵

Und Schmarsow fuhr fort:

*aber sie erscheinen im Feierkleid, wie es beim Gottesdienst in der Kirche sich ziemt. Nicht gleichgültig aufgerückt, wie die Ahnenbilder von Generation zu Generation, nicht durch das Alter nur oder das Schicksal zusammengewürfelt ist diese Versammlung (...). Der Anblick einer feierlichen Handlung, wie die Grundsteinlegung etwa, reicht nicht aus, die tiefinnerliche Erregung, die wehmütige Ergriffenheit, zu denen sich der Ausdruck hier und da, bei Männern wie bei Frauen steigert, als notwendig zu begründen.*¹⁵⁶

Am Ende gewann bei Schmarsow auch hier die *religiöse* Interpretation über die *historische* Analyse die Oberhand. Die in seinen Reflektionen zur historischen Identität und Funktion der dargestellten Personen und zu den Intentionen der Auftraggeber angelegte Erklärung des Stifterzyklus blieb in seiner Gesamtinterpretation unentwickelt und ebenso Makulatur wie seine *Zweikampfsthese*. Für Schmarsow blieb die *religiöse* Interpretation des Stifterzyklus das letzte Wort zu den *Bildwerken des Naumburger Doms* von 1892 und damit seine abschließende Erklärung.¹⁵⁷

155 Schmarsow 1892, S. 33.

156 Ebd.

157 Die nachfolgende Forschung hat Schmarsows abschließende, explizit *religiöse* Interpretation zum Naumburger Stifterzyklus kaum zur Kenntnis genommen. Weder die Vertreter einer *liturgischen* Erklärung des Stifterzyklus, die in Schmarsow eigentlich ihren legitimen Ahnherren erkennen müssten, noch die Vertreter eines *historischen* Erklärungsansatzes haben Schmarsows Thesen von einem *Hochamt* im Naumburger Westchor, von einer *Seelenmesse* und *Kerzenweihe* unter Beteiligung der steinernen Figuren im Chor, von den Stifterfiguren als *idealen Vorbildern religiöser Gesinnung* berücksichtigt, wenn sie auf Schmarsows Abhandlung von 1892 verwiesen, sondern Schmarsows liturgischen Erklärungsansatz fast immer übergangen. Für die Vertreter einer liturgischen wie einer historischen Erklärung des Stifterzyklus (wie für Versuche, beide Erklärungsansätze zu

 Der Westlettner des Naumburger Doms

Der religiöse Überschwang, der Schmarsows Betrachtung der Stifterfiguren am Ende geprägt hatte, schien bei Behandlung des Westlettners wieder vergessen zu sein. An dessen Stelle trat erneut die empirische Beobachtung. Diese Vorgehensweise lässt sich mit Schmarsows prinzipiell induktivem Verfahren erklären, das er selbst dann nicht aufgab und nur vorübergehend beiseite schob, wenn er von der Einzelbetrachtung zur Gesamtschau überging. Diese Gesamtschau aber unterlag einem anderen Kriterium als dem akribischer Forschung. Hier machten sich weltanschauliche Gesichtspunkte geltend, die mit Schmarsows Ergebnissen einer empirischen Beobachtung nichts mehr zu tun hatten und der Einzelbetrachtung nur lose angefügt, nicht aber aus einer Summe der angestellten Einzelbetrachtungen entwickelt war.

Dieses dichotomische Verfahren - akribische Einzelbeobachtung auf der einen, weltanschaulich motivierte Gesamtschau auf der anderen Seite ohne Vermittlung beider Betrachtungsweisen - verhinderte es nun aber auch, dass die empirische Beobachtung Schmarsows von vornherein durch seine weltanschaulichen Präferenzen präjudiziert oder entstellt wurde. Empirie und Weltanschauung blieben bei Schmarsow weitgehend getrennt, und dem Leser ist es ein Leichtes, den Übergang oder Bruch zwischen der einen und anderen Sphäre - von der historischen Erörterung zur religiösen Gesamtschau (wie an Schmarsows Interpretation des Stifterzyklus gezeigt) - bei diesem Autor auszumachen. In der Darstellung zeigte sich der Bruch im veränderten Vokabular, wenn Schmarsow etwa - um auf ein schon erörtertes Beispiel zu verweisen - von der Analyse des Gewandes, von Stellung, Körperbau, Physiognomie der Uta, zur Ausmalung dieser Figur als *deutsches Frauenideal* fortschritt: Aus dem *genauen Beobachter* Schmarsow wurde der *Schwärmer* Schmarsow.

Mit dem Verlassen der Stifterfiguren im Westchor verließ Schmarsow seine religiös-liturgische *Gesamtschau* - denn von einer *Analyse* kann man bei dieser *Schau* nicht sprechen - und betrachtete analytisch die Fassade des Westlettners, welche nach seiner Auffassung den Westchor als eine eigene „Kapelle“ vom Langhaus des Domes abschließt.

verbinden) gilt Schmarsow bis heute vor allem als Vertreter der *Zweikampfhese*, mit welcher deren Urheber selber am allerwenigsten anzufangen wusste.

Erwähnt wird Schmarsows *liturgische* Interpretation bei Stange/Fries (1955, S. 15), die Schmarsow explizit als Vorläufer ihrer eigenen religiösen Interpretation betrachten und sich nur von dessen These einer *szenischen* Darstellung liturgischer Handlungen um einen Altar im Chorpolygon distanzieren. - Vgl. auch Jantzen 1925, S. 238/40.

*Dieser Lettner lehnt sich zu beiden Seiten an die letzten Mauerpfeiler des Mittelschiffes an, auf denen auch die westlichsten Scheidbogen des Langhauses ruhen. Seine Ausseiwand ist als reichgeschmückte Fassade gestaltet, über die man hinausblickt in die Wölbung der gotischen Kapelle. Sie gliedert sich ihrer ganzen Breite nach in drei gleiche Abschnitte: die Portalvorlage und die beiden Wandungen, aus denen dieser Mittelbau mit aufragendem Giebel heraustritt. Die Seiten steigen bis zur Höhe des Torbogens als eigentliche Wand empor und tragen über dem Kranzgesims die etwas vorspringende Brüstung der Lesebühne, an der sich über jedem der drei Abschnitte des Unterbaues durch Säulchen die Dreiteilung wiederholt.*¹⁵⁸

Schmarsows Beschreibung des Aufbaus folgte eine Betrachtung der Binnengliederung des Westlettners:

*Ueber dem Sockel der Wand, der an den Ecken vortritt, erheben sich je zwei Mauerblenden, die durch dreimal drei Säulen mit ihren Bogenverbindungen gebildet werden. Ein Paar von Spitzbögen, auf den vorderen drei Säulen ruhend, giebt die äussere Umrahmung der fensterähnlichen Nischen, die wieder durch je drei innere mit einem Paar von Kleeblattbögen verbundene Säulen geteilt sind, während ein schlichter Vierpass darüber das Bogenfeld durchbricht. Sämtliche Säulen dieser vier Blendarkaden stehen ganz frei, und das Laubwerk der Kapitelle gehört zu den Meisterwerken der frühgotischen Skulptur. Ueber der blinden Fensterreihe hängt der Rest der oberen Mauer in Gestalt scharfprofilierter Dreiecke vom Kranzgesims herunter. Dieses selbst besteht aus einem Streifen aufsteigender Blätterreihen, in denen Naturnachahmung und tektonische Stilisierung aufs Wunderbarste vereinigt sind; die beiden Hälften geben zwei unter sich verschiedene Vorbilder wieder. Ueber ihnen ragt schattend die ausgezackte Bogenkante vor, auf welche die Brüstung der Bühne aufsetzt, und diese konnte vermöge ihrer Breite nicht nur als Lectorium, sondern auch als Sängerchor dienen.*¹⁵⁹

Nachdem Schmarsow die Schrankenarchitektur des Lettners beschrieben hatte, fasste er näher den vortretenden Mittelbau mit dem Portal zum Westchor ins Auge:

*Der Eingang in der Mitte, zu dem drei Stufen hinauführen, ist durch einen Vorbau mit Spitzgiebel zu einem eigenen Portal entwickelt. Dessen rechtwinklig vortretende Seitenwände sind innen gegen die Tür zu ausgeschrägt, in halber Mitte durch ein Gesims abgeteilt, unter dem ein Paar kleeblattbogiger Blenden die Mauer gliedert, darüber mit Säulchen ausgesetzt, welche die Rippen der beiden Kreuzgewölbe tragen, die schräggestellt hinter der Stirn des Giebels eingespannt sind. Sie entsprechen dem weiteren Spitzbogenpaar, das vorn in den Giebel einschneidend, in der Mitte ohne Schlussglied zusammenstösst, und dem engeren Paar der Tür, die durch einen Mittelpfosten in zwei schmale Hälften geteilt wird. Im Giebelfelde draussen ist wieder eine Vierpassblende ausgeschnitten, in der ein Wandgemälde die Absicht farbiger Behandlung der ganzen Lettnerfront von vornherein bekundet. Es stellt den auferstandenen Erlöser tronend dar, mit beiden Händen, an denen die Wundmale sichtbar werden, hinweisend auf die Wahrzeichen seines Erlösungswerkes, die zu beiden Seiten des Stules von Engeln gehalten werden.*¹⁶⁰

158 Schmarsow 1892, S. 35.

159 Ebd.

160 Schmarsow 1892, S. 35f.



Abb.20 Westlettner
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XIV)

Wie systematisch und folgerichtig Schmarsow bei der beschreibenden Erfassung der *Architektur* des Westlettners voring, zeigte sich u.a. an einer Beobachtung, die er an den Bögen des Gewölbes und des Doppelportals machte. Er erfasste deren Korrespondenzen genau - die aufsteigenden Gewölberippen entsprechen den vorderen, in der Mitte frei hängenden Doppelbögen der Abschlusswand -, wobei er strikt bei der Architektur blieb, obwohl er - bei weniger systematischem Vorgehen - längst hätte den Gekreuzigten mit den ausgestreckten Armen erwähnen können, dessen Kreuz gleichzeitig den vorgeblendeten Türpfosten und Türsturz des Doppelportals bildet. Schmarsow aber begnügte sich an dieser Stelle mit einer Beschreibung der Architektur des Portalvorbaus, die er deswegen so genau betrachtete, weil sie den notwendigen Rahmen für die Skulpturen bildet, die anschließend seinen Hauptgegenstand abgaben. Er beschloss seine Architekturbeschreibung mit dem bemalten Vierpass im oberen Giebfeld des Portalvorbaus, welcher Christus als Weltenrichter zeigt, eine Bedeutung, die sich für Schmarsow nicht nur aus der Ikonographie der Darstellung mit zwei Engeln und den Leidenswerkzeugen erschloss, sondern zusätzlich durch eine umlaufende Inschrift ergab, die Schmarsow im Wortlaut zitierte:

ARBITER . HIC . SEDIS . AGNOS . DISTINGVIT . AB . EDIS (haedis). -:
 DURA . SIT . AN . GRATA . TENET . HIC . SENTENTIA . LATA. ¹⁶¹ [*Hier
 sitzt Du Richter, der die Lämmer von den Böcken scheidet. Mag es hart sein oder gnädig, der
 hier gefällte Spruch währt ewig*]

Die Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal

Schmarsow besprach die Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal in einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang, in welchem sie schon Wilhelm Bode betrachtet hatte und auch die späteren Kunsthistoriker betrachten sollten: im Zusammenhang der sächsischen Triumphkreuze. Mit einem historischen Rückblick, der schon zu Schmarsows Zeiten einen kunsthistorischen *Kanon* bildete, charakterisierte er die früheren Triumphkreuze im *Dom von Halberstadt*, in der *dortigen Liebfrauenkirche*, in *Freiberg* und schließlich - als Schlusspunkt der vorhergehenden Entwicklung der Monumentalkreuze - in *Wechselburg*, die alle - im Unterschied zum Gekreuzigten am Naumburger Westlettner - auf einem Apostelbalken oder einer Lettnerwand gestanden hatten, „gewiss in Beziehung (..) zu dem liturgischen Altar, S. Crucis, darunter.“ ¹⁶²

Schmarsow hob hervor, dass sich von diesen baulichen und liturgischen Voraussetzungen die Kreuzigungsgruppe am Naumburger Westlettner bereits dadurch unterscheidet, dass der Zusammenhang mit dem Kreuzaltar fehle, welcher in Naumburg unter dem Ostchorlettner steht. Ein weiterer Unterschied ergebe sich durch die fehlende Krypta unter dem Westchor, welche beim Ostchor zu einer Erhöhung und zu einem veränderten Aufbau des Lettners geführt habe.

Die entwicklungsgeschichtliche Herleitung (wenn auch nicht ihre Bedeutung) der Kreuzigungsgruppe am Westlettnerportal ergab sich für Schmarsow aus einer

161 Schmarsow 1892, S. 36.

Die gemalte Darstellung des Weltenrichters im Vierpassrelief, von der Ludwig Puttrich (1843) meinte, sie sei aus einem anderen Zusammenhang an das Westlettnerportal transferiert worden, bezeichnet Schmarsow aus stilistischen wie technischen Gründen als *original* für dieses Portal geschaffen:

„Die Malerei selbst ist allerdings durch Auffrischung mehr oder minder entstellt, lässt aber in der Zeichnung sowol der Gesichtstypen wie der Gewandfalten noch den spätromanischen Stil unzweifelhaft erkennen, dem auch die breite Bildung der Körper und der Tronstul mit hoher durchbrochener Lehne, Schemel und länglichem Polster auf ausgetieftem Sitze entsprechen. Dieser strenge Stilcharakter hat wol zu der Mutmaßung geführt, dass dieses Kunstwerk früher an einem andern Orte gestanden habe und beim Baue des Lettners hier mit verwendet worden sei [1) Puttrich S. 59] - ein Einfall, der freilich bei einem Mauergemälde mit Relief schon aus technischen Gründen ungereimt erscheint. Wandmalerei wie Schriftzeichen bestätigen nur die Entstehungszeit des ganzen Schmuckes, die wir festgestellt haben.“ (Schmarsow 1892, S. 36.)

162 Schmarsow 1892, S. 37.

doppelten Abwandlung der Tradition: einer *Herabholung des Triumphkreuzes* und einer Veränderung des Konzepts des Kreuzaltars in der Mitte des Lettners:

*So wurde die Wirkung des Altars und des Triumphkreuzes gleichsam zusammengezogen in der Ausstattung des Lettnerportales, und die Aedicola unter dem Giebel in der Mitte gewinnt einen besonderen Sinn, gegenüber dem Kreuzaltar im Osten.*¹⁶³

Die ikonographische *Bedeutung* aber ergab sich für Schmarsow durch die Anbringung des gekreuzigten Christus mit seinen ausgebreiteten Armen am Portal des Westlettners, womit das Christuswort: *„ich bin der Eingang und das Leben“* verbildlicht werde. Im Vergleich mit den früheren Triumphkreuzgruppen bedeute diese Gruppe eine *Vermenschlichung* des Christusbildes, was sich im Vergleich mit den Vorbildern, im Verhältnis des Gekreuzigten zu Maria und Johannes und schließlich an Christus selbst zeige. Die Beistehenden Maria und Johannes befänden sich nun - anders als bei den früheren Triumphkreuzgruppen - in gleicher Höhe mit dem Gekreuzigten. Bei Christus selbst wandle sich der Siegesruf des Triumphkreuzes *Es ist vollbracht* in den Klagelaut *Herr, warum hast Du mich verlassen.*¹⁶⁴

Der Veränderung des Christusbildes entsprach eine veränderte stilistische Auffassung des Bildhauers, und „die Gemessenheit der Bewegung, die Starrheit der Gebärde, in der die frühere Zeit das Bleibende zu versinnlichen suchte, weicht dem vollen menschlichen Empfinden“. Der Bildhauer löste sich von der starren Verbindlichkeit der Überlieferung, und auch seine persönliche Auffassung konnte jetzt zu Wort kommen; er wollte das Überkommene nicht einfach nachahmen, sondern „steigern“. ¹⁶⁵ Unter diesen Gesichtspunkten betrachtete Schmarsow den Gekreuzigten selbst und auch die beistehenden Figuren der Maria und des Johannes.

Maria der Kreuzigungsgruppe

Wie die Stifterfiguren beschrieb Schmarsow die Figur der Maria zunächst als *Gewandfigur*. An den Faltenzügen des Gewandes kamen für ihn die Stellung und die Gebärden der Figur am prägnantesten zur Erscheinung und ließen die Bedeutung und den Sinn der ganzen Figur - sieht man vom Ausdruck der Physiognomie einmal ab - am besten erkennen:

Marias Gestalt scheint in der weichen Fülle und kleinen Fältelung ihrer Kleider fast zu verschwinden, wenn auch das Knie des linken Beines deutlich genug ihre Stellung anzeigt. Ueber dem lang herabfließenden Gewande trägt sie den Mantel, über Kopf und Schultern geschlagen, fest zusammengefaßt unter der rechten Hand, die sich flach mit ausgestreckten

163 Ebd..

164 Schmarsow 1892, S. 38.

165 Schmarsow 1892, S. 38f.

Fingern auf die Brust legt. Und die linke Seite des Schleiers öffnet sich nur, weil die Hand sich hebt, den Beschauer, dem sie ihr Antlitz zukehrt, auf den Gekreuzigten hinzuweisen. In ihren Zügen liegt allerdings der bittere Kummer ausgeprägt; auf das Weh im Herzen preßt sich die Hand, kein Jammerlaut ringt sich empor. In aufrechter Haltung findet die ernste Matrone Fassung genug, aus eigenem Antrieb die Rolle der Vermittlerin selbst zu übernehmen. Sie will die Verehrung der Gläubigen nicht für sich, wie später als Fürbitterin am Tron des Höchsten, sondern lenkt sie auf den Dulder, der im Tode hier die Sünden Aller trägt. In der tiefen Verbüllung liegt die grossartige einheitliche Wirkung der Figur beschlossen; denn nur das Antlitz, das der Schleier mit seinem Schatten umrahmt, und die Hände, die sprechend das Faltengehängte zurückschieben, wenden sich an uns, - bis das gefurchte Kleid des Grams die behre Gestalt nieder völlig birgt.¹⁶⁶

Schmarsows Beschreibung war bestimmt vom Eindruck einer fast vollständigen Einhüllung der Figur, welche den bedeutungsvollen Weisegestus der Maria auf Christus hin dadurch umso stärker hervorhebe. Dieser Gestus mache Maria zur *Vermittlerin* in der Weise, dass sie sich an den Betrachter wende und diesen gleichzeitig auf den Gekreuzigten hinweise. Schmarsows Interpretation von Marias Zeigegestus in der doppelten Bedeutung als Abweisen von sich und Hinweisen auf Christus sollte für die fast ein halbes Jahrhundert später vorgetragene *waldensische* Interpretation der Westlettnerskulptur noch von Bedeutung werden. Schmarsow beschrieb diesen Gestus - noch ohne die spätere religionsgeschichtliche Interpretation zu kennen -, bereits als *Abweisung einer Verehrung für sich* bei gleichzeitiger Aufforderung zur Verehrung Christi, eine Auffassung, welche die genannte waldensische These noch weiter als Protest am Marienkult der Zeit überhaupt ausdeuten sollte, was in Schmarsows Interpretation *in nuce* bereits angelegt war.¹⁶⁷

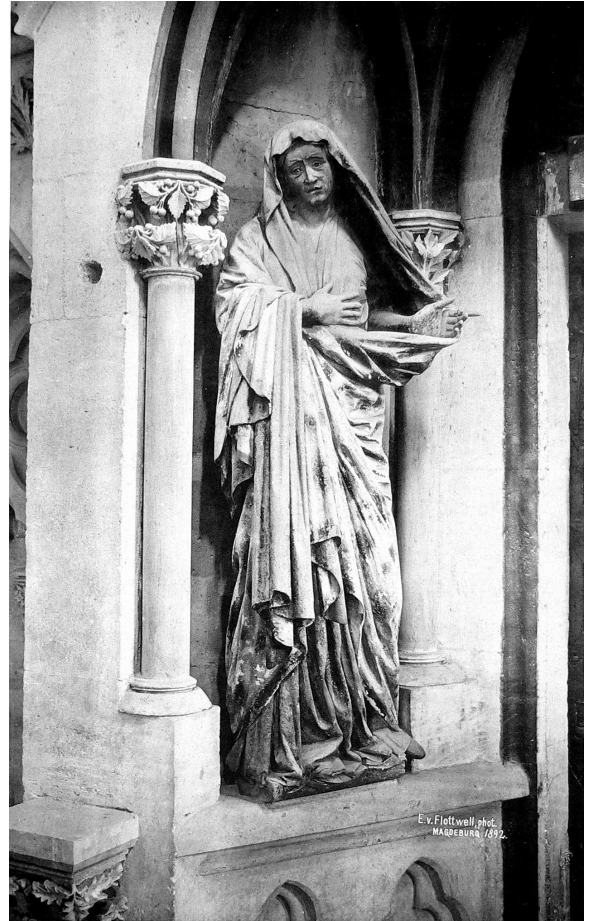


Abb.21
Maria der Kreuzigungsgruppe
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XV)

¹⁶⁶ Schmarsow 1892, S. 39.

¹⁶⁷ Zur Interpretation des Weisegestus der Maria auf den Gekreuzigten in der späteren Literatur (durchweg ohne Hinweis auf Schmarsows Analyse) vgl. u.a. Hauttmann (1924, S. 73), der darin die Durchdringung einer konventionellen Gebärde mit Subjektivität



Abb.22

Johannes der Kreuzigungsgruppe
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVI)

Johannes der Kreuzigungsgruppe

Es waren nach Schmarsow die Mitglieder der Gemeinde im Langhaus, die mit der drastischen Gestaltung des Johannes - im Unterschied zur vornehmeren Darstellung der Figuren im Westchor - angesprochen werden sollten. Der Gemütszustand des Johannes habe sich ganz in der Physiognomie der Figur ausgeprägt, wofür bestimmt kein klassisches Schönheitsideal das Vorbild abgegeben habe. Schmarsow verglich die Physiognomie des Johannes mit dem Gesicht irgendeines gewöhnlichen Mitglieds der Naumburger Gemeinde, das der Bildhauer vor Augen gehabt haben müsse, und stellte die Überlegung an, dass bei dieser Figur die *grelle[n] Farben eines Passionsspiels* auf die Gestaltung Einfluss genommen haben könnten:

Johannes dagegen kehrt uns die baltlose Seite des Jüngers zu, der den Meister erliegen sieht. Vergebens reckt er sich rechts empor und rafft den Mantel zusammen, unter dessen übergeschlagenen Falten er die Hände ringt. Das geknickte Bein weiss nicht, wo die Sohle des nackten Fußes auftreten soll, und das Auge nicht, wie es den Anblick dieses Todes ertrage. Verzweifelter Schmerz beklemmt seine Brust, und ein Tränenausbruch zuckt bereits in Wangen und Brauen.

Das lockige Haupt ist seitwärts herumgeworfen und zeigt uns die entstellten Züge eines Gesichtes, das auch in Ruhe keineswegs einem klassischen Schönheitsideal entspräche. Desto mehr entspricht es dem Charakter oder richtiger, dem Gemütszustand, der hier gegeben werden soll. Sichtlich geht der Künstler darauf aus, den höchsten Grad zerknirschter Ergriffenheit darzustellen, sei es, weil nur dieser Eindruck macht bei der Herzen Härteigkeit in seiner Gemeinde, oder weil er durch das Vorbild die religiöse Empfindung auch der Empfänglichen zu dieser Stärke entfachen möchte. Deshalb sichert er die Wirksamkeit des Ausdrucks durch die Wahl eines volkstümlicheren Typus, durch die gewöhnlichen, etwas breiten, in der Betrübnis

sieht, und sie eine „sinnliche Ausdrucksgeberde“ nennt / Wessel (1949 (Rez.), S. 459) / Blaschke (1996, S. 386) Hinführung des Betrachters zu dem Mysterium des Kreuzestodes / Köllermann (1996, S. 350) Geste verinnerlichter Trauer und Bekundung des Ergriffenseins / Schwarz (2002, S. 61f.) Übernahme eines antiken Gebetsgestus' (unter Berufung auf Schulze 1995, S. 31); Anlehnung an ältere *französische Vorbilder*; Übernahme einer *antikisierenden Komponente* der Reimser Statuen durch den Naumburger Bildhauer.

- Siehe zu diesem Weisegestus der Maria v.a. auch die w.u. behandelte Literatur zur *Waldenserthese*, die diesen Gestus durchweg in dem von Schmarsow interpretierten Sinn auslegt.

nicht veredelten Formen des heimatlichen Stammes, wo er gelebt und beobachtet hat. Wie in einem Passionsspiel werden die Farben etwas grell aufgetragen; aber bei einem Meister, der daneben im Chore das in mancher Hinsicht so verwandte und doch so schwärmerisch verklärte Bild des Wilhelm von Kamburg hingestellt hatte, darf kaum von unbewusster Uebertreibung, von grimassenhafter Gebärde und von Auswüchsen der Wirklichkeitstreue die Rede sein.“¹⁶⁸

Der Gekreuzigte am Westlettnerportal

Schmarsows Analyse des Gekreuzigten am Westlettnerportal ging von der Frage aus, „was der Künstler eigentlich mit diesen Gestalten erreichen will“. Die Antwort lag für ihn in der Darstellung eines Bildes, das der „Lebensanschauung der Zeitgenossen“ entsprechen sollte. Dieses Bild hob sich stark gegen die Gestaltungen des Gekreuzigten in anderen sächsischen Kirchen ab, weshalb Schmarsow den Realismus des Naumberger Kruzifixus vor dem Hintergrund der „etwas zahmen Schönheit der obersächsischen Werke“ besprach:

er [sc. der Bildhauer] giebt ihm nicht die vornehmen schlanken Formen, wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, noch die edle, aber etwas zahme Schönheit der obersächsischen Werke, sondern derberen Bau, den auch der frühere Vorgänger im Halberstädter Dom bevorzugt, und einen Zug von Grossartigkeit, durch den seine in Stein ausgeführte Skulptur sich von vornherein von jenen Schnitzarbeiten aus Eichenholz unterscheidet. Auch seine Kenntnis des menschlichen Leibes ist noch mangelhaft genug, vermag kaum die Prüfung aus solcher Nähe zu bestehen. Besonders der Brustkasten ist dürrig und in der Breite sehr zu kurz gekommen gegen den aufgetriebenen Leib und die Weite des Beckens, die durch das Lendentuch wol verhüllt, aber in der Wirkung fürs Auge auch wieder verstärkt wird. Die reichgefaltete Draperie hängt bis zu den Knien herab, legt sich fast anschliessend über den rechten Schenkel, während ein Knoten über der linken Hüfte die tiefdurchfurchte Stoffmasse zusammenfasst. Sie bewährt den malerischen Sinn des Meisters und unterbricht wirksam den nackten Körper, dessen Behandlung durch die Einfachheit, die sich auf die Hauptsachen beschränkt, den Eindruck der Wahrheit, die hier gewollt wird, mildert und klärt. Zwischen muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf mit ebenso malerischem Haarschmuck nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schwerfälligen Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampfe mit dem Tode. Die vollen Strähne des gewellten Haares, die breit auf die Schultern strömen, und der kurzgehaltene Backenbart, der einem Krieger wol stände, vollenden den Eindruck der Kraft.¹⁶⁹

Wenn Schmarsow hier seine Schilderung des toten Leibes Christi mit einem negativen Urteil vom Können des Bildhauers einleitete - dessen Kenntnis des menschlichen Leibes bezeichnete er als *noch mangelhaft* -, so lag der Grund hierfür wohl in der unbewussten Anwendung eines Vergleichsmaßstabes, den Schmarsow zuvor selbst als inadäquat, weil den Intentionen des Bildhauers nicht gerecht werdend verworfen und mit dem Begriff des *klassischen Schönheitsideals* apostrophiert hatte. Denn die von ihm für sein negatives Urteil angeführten Beobachtungen -

168 Schmarsow 1892, S. 39f.

169 Schmarsow 1892, S. 40.

Dürftigkeit des Brustkastens, aufgetriebener Leib, Weite des Beckens - widersprachen allenfalls dem als Maßstab verworfenen klassischen Ideal, nicht jedoch dem Streben nach *Wahrheit*, das er dem Bildhauer ausdrücklich zubilligte. Schmarsows Beschreibung des gekreuzigten Christus als *Akt* blieb in sich widersprüchlich, denn dem zunächst konstatierten *Eindruck der Dürftigkeit* stand am Ende die Feststellung gegenüber, dass sich in der Gesamterscheinung dieser Figur der *Eindruck der Kraft* vollendet habe.

170

Die Zuschreibung widersprechender Attribute des Leichnams Christi hatte in der Bedeutung der Gestalt selbst ihren tieferen Grund, denn deren Gestaltung verdankte sich einander widersprechender Motive, die dem theologischen Gehalt der Darstellung geschuldet waren und sich auch in der Physiognomie dieses Gekreuzigten zeigen mussten, bei welcher der Betrachter sich unsicher bleibt, ob er sie als *lebend* oder als *tot* auffassen solle.

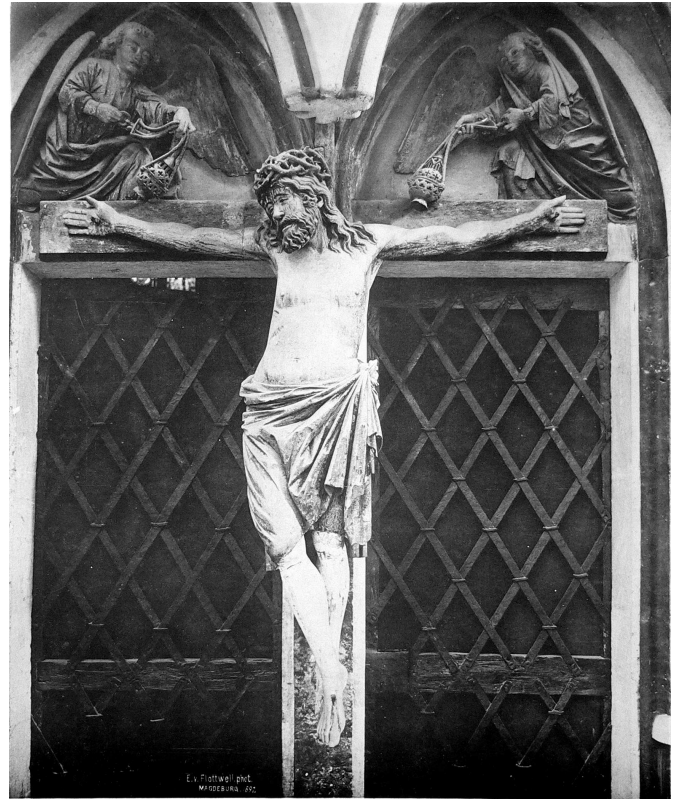


Abb.23

Der Gekreuzigte des Westlettners
(Aus: Schmarsow/Flottwell 1892, Tafel XVII)

Nach der klaffenden Seitenwunde kann kein Zweifel sein, dass der Künstler den toten Erlöser hat darstellen wollen, wie er am Holze hängt; aber die lastende Schwere eines willenlosen Leichnams ist vermieden, und das Antlitz, das freilich durch rohe Bemalung im Widerspruch mit der ursprünglichen entstellt ist, bewahrt soviel Spuren des Lebens, als wäre der letzte Seufzer noch nicht entflohen. Die untere Kinnlade freilich ist herabgesunken, der Mund geöffnet und die bleckenden Zähne sichtbar. Doch die Oberlippe wird etwas aufgezogen,

170 Schmarsow hat denn auch sein eigenes Urteil über die Gestalt des Gekreuzigten vier Jahre später in einem Aufsatz in *Pan* modifiziert:

„Dem Gottessohn aber giebt der Künstler die ganze Körperwahrheit (...) - ihm giebt er den derben Bau der Glieder und des Brustkastens, selbst des Kopfes, der das Opfer des Lebens, das hier dargebracht wird, in den Augen des kräftigen Geschlechtes, das hier beten soll, erst recht erhöht. Zwischen muskulösen Armen hängt auf kurzem Halse der breite deutsche Kopf nach der rechten Schulter hinüber, fast mehr durch die Last der schweren Dornenkrone bedrückt, als erschöpft im Kampf mit dem Tode.“ (Schmarsow 1896, S. 157)

*die Nasenflügel sind vom Odem gebläht, während die Augenlider sich müde gegen die Schläfen strecken, nicht ohne merklichen Zusammenzug der Brauen.*¹⁷¹

Die *Dichotomie* der Erscheinung Christi am Kreuz, deren theologische Bedeutung Schmarsow bei seinen Lesern als bekannt unterstellte, wurde von ihm an einem ikonographischen Merkmal des toten Christus, der geöffneten Seitenwunde des Gekreuzigten, gezeigt, während er gleichzeitig die Merkmale des lebenden Christus an dessen Physiognomie herausarbeitete.

Die in ihrer Anordnung wie in der Gestaltung der Figuren zu ihrer Zeit *neue* Darstellung der Kreuzigungsgruppe an einem Portalvorbau, welcher gleichzeitig den Zugang zu einem Kapellenchor vermittelt, ließ sich in ihrer Bedeutung durch den Ort erschließen, den der Gekreuzigte einnimmt: die Stelle des *Laienaltars*. Nach Schmarsow gewann die Kreuzigungsgruppe ihre Bedeutung dadurch, dass sie die Mitglieder der Gemeinde im Langhaus mit einer Botschaft ansprach und hierin geradezu die Aussage einer *Predigt* erfüllte:

*So war die ganze Gruppe des Lettnerportals gewiss geeignet, an Stelle eines Laienaltars die Gemüter des Volkes durch ihren Anblick zu ergreifen, und den ungebändigten Sinn, den ungebändigten Mut eines kriegerischen Geschlechts zu mahnen. Sie redet die Sprache eines Predigers, der, um seiner Wirkung sicher zu sein, wol den Ausdruck verschärft und die Mittel häuft, aber den grossen Hauptgedanken klar und wuchtig vor die Seelen stellt.*¹⁷²

Die Passionsreliefs des Westlettners

Diesen Charakter einer Predigt oder *Volkspredigt* zeigten nun auch die acht Szenen der Passionsreliefs an der oberen Brüstung des Westlettners, deren szenische Darstellungen bis zur Giebelschräge links des Portals das *Abendmahl*, die *Auszählung der Silberlinge*, die *Gefangennahme Christi* und die *Verleugnung Petri*, auf der rechten Seite des Giebels eine *Szene mit zwei Wächtern*, *Christus vor Pilatus*, die *Geißelung* und *Kreuztragung* zeigten, wobei Schmarsow die beiden letzten Szenen aus seinen Einzelbetrachtungen ausschied, weil sie später in Holz gefertigte Ergänzungen des 18. Jahrhunderts darstellten und an künstlerischer Qualität gegen die Reliefs des 13. Jahrhunderts abfielen.¹⁷³

171 Schmarsow 1892, S. 40f.

172 Schmarsow 1892, S. 41.

Vgl. Schmarsow (1896, S. 157): „Wie drinnen im Chore die Fürstenstatuen den tiefsten Gehalt des ritterlichen Lebensgefühls verkörpern, so faßt die Portalgruppe des sterbenden Erlösers am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten noch einmal die altüberlieferte Aufgabe so nah und innerlich wie nie zuvor, und stellt sie erschütternd vor die Augen des Laienvolkes, das an der Schwelle des Lettners zurückstaut.“

173 Schmarsow 1892, S. 41.

Bei der Beschreibung der ersten Szene des *Abendmahls*, die Bode und nach diesem viele andere Betrachter als einfaches *Bauernmahl* auffassten¹⁷⁴ - eine Charakterisierung, die Schmarsow nicht verwendete -, hob der Autor auf die doppelte Kennzeichnung des Judas-Verrats ab, die der Bildhauer hier in einer synoptischen Sicht der Berichte des Matthäus- und Johannesevangeliums dargestellt habe. Die Wahl von nur fünf Jüngern beim Abendmahl aus der Schar der Zwölf - Schmarsow identifizierte außer Judas den Petrus, Johannes und Andreas - stellte nach ihm die künstlerische Entscheidung des Bildhauers dar, um zu einer klaren Komposition zu gelangen. Schmarsow beobachtete ferner das *Herausschauen* des rechten Jüngers mit dem Kahlkopf aus der Szene.¹⁷⁵

Auch wenn Schmarsow die von Bode gewählte Charakterisierung des Abendmahls als *Bauernmahl* vermied, betonte er doch wie dieser die *Alltäglichkeit* des Mahls, bei dem „Essen und Trinken die Hauptsache“ sei. Die Alltäglichkeit sei insofern ein wichtiges Darstellungsmittel des Bildes, als die „Brandmarkung des Abtrünnigen“ sich hier im *Nebensächlichen* verberge, „wie furchtbare Dinge in ganz gewöhnlichen Formen sich ereignen und im Augenblick kaum zum Bewusstsein kommen“.¹⁷⁶

174 Vgl. Bodes bereits w.o. wiedergegebene Charakterisierung des Abendmahls als „*sehr bäurisches Mahl*“ (Bode 1886, S. 59).

Zur Folgewirkung dieser Charakterisierung des Naumburger Abendmahls als *bäurisches Mahl* / *Bauernmahl* und zur Analyse des sozialen Standes der Figuren liegt nunmehr eine eigene Studie von Jacqueline E. Jung vor (*Peasant meal or Lord's Feast? The social iconography of the Naumburg Last Supper*, in *Gesta* 42 (2003) S. 39-61), in welcher die Autorin nachweist, dass sowohl *Kleidung* als auch *Benehmen* der Jünger im Abendmahl den Normen adligen Auftretens und adliger Verhaltensweisen der Zeit des 13. Jahrhunderts nicht widersprechen.

175 „Das letzte Abendmal Christi mit seinen Jüngern schildert uns der Künstler des 13. Jahrhunderts in dem Augenblick, wo der Meister den Verräter bezeichnet. Ausser Judas Ischariot sind nur vier der Getreuen gegenwärtig, offenbar weil in dem gegebenen Rahmen mehr Personen nicht Platz finden konnten, ohne die Klarheit zu gefährden. Jesus sitzt in der Mitte zwischen Johannes und einem andern Jünger, der eifrig dem Weinbecher zuspricht, auf der Bank hinter dem Tische, Petrus erkennen wir an der Schmalseite links, im Begriff einen Bissen in den Mund zu stecken, Andreas rechts in dem langbärtigen Kahlkopf, der sein Manteltuch über die Glatze geschlagen hat und herausschauend in die vor ihm stehende Schüssel langt. Auf dem Linnentuch, das mit farbigen Querstreifen durchwebt ist, liegt ein Laib Brot mit dicken Scheiben und dem Messer dazu. Wie nur ein Krug, der im Kreise herumgeht, sind auch die beiden Schüsseln mit Fisch und Fleisch zum Zulangen für Alle da. Judas, allein an der Vorderseite auf niedrigerem Sitz zur Linken, also neben Petrus, taucht soeben die Finger in den Napf mit kleinen Stücken darin, während zu gleicher Zeit Christus von drüben her ihm einen Bissen in den Mund schiebt, indem er sorgfältig dabei mit der andern Hand den weiten Ärmel zurücknimmt, damit er nicht in die Schüssel hänge. Es ist also auf die Frage des Johannes, auf die Petrus nicht eben mit Spannung der Antwort harret, in doppelter Weise der Verräter bezeichnet, indem die verschiedenen Angaben des Matthäus- und des Johannes-Evangeliums zugleich benutzt werden.“ (Schmarsow 1892, S. 41f.)

176 Schmarsow 1892, S. 42.

Schmarsow behandelte auch die technischen Seiten der Passionsreliefs und wies auf die *Bemalung* der Reliefs sowie darauf hin, dass „Raumwirkung und Formenvortrag durch die Bemalung mitbedingt“ seien:

*Wie die Säulen und Bogenreihen der einrahmenden Architekturteile mit ihren Türmchen und Wimpergen, ihrem Kapitellschmuck und überragendem Blätterkranz am Rande der Brüstung, waren auch die Reliefs selber von vornherein bemalt. Einzelheiten, die zum Verständnis wünschenswert sind, wie Heiligenscheine, Silbermünzen, Feuerschein und Wasser, Pelzbesatz und Waffenglanz wurden der helfenden Schwester entweder ganz überlassen oder doch zur Ergänzung der vollen Kenntlichkeit anvertraut. Raumwirkung und Formenvortrag sind wesentlich durch die Bemalung mitbedingt.*¹⁷⁷

Er beobachtete an den Passionsszenen die *Staffelung der Figuren* in unterschiedlich kräftigem Relief, wofür er formale und technische Gründe angab: formal sah Schmarsow Korrespondenzen zwischen der architektonischen Rahmung und der Figurengruppierung: so bildeten vier Bogenwimperge über den szenischen Darstellungen den oberen Abschluss eines jedes Relieffeldes und diese würden dann mit den Relieffiguren korrespondieren; pro Relief hätten so der Breite nach vier Figuren Platz (fünf Figuren würden bereits ein Gedrängel ergeben). Wollte der Bildhauer fünf und mehr Figuren in einer Szene unterbringen, so sei er schon aus technischen Gründen zu einer Staffelung der Figuren gezwungen gewesen. Schmarsow verglich die formale Meisterung des Problems der Figurenanordnung in den Passionsszenen mit Lösungen *attischer Grabmäler*, ein Vergleich, der ihm passender erschien als der mit *römischen* Figurenfriesen (von *französischen* Vorbildern sprach er nicht). Denn seiner Beobachtung nach sei die *Figurendrängung* etwa auf spätrömischen Sarkophagen vom Naumburger Bildhauer bewusst zugunsten einer *freien plastischen Entfaltung* der einzelnen Relieffiguren und einer - mitunter typisierten - *Mannigfaltigkeit der Gebärden* vermieden worden.¹⁷⁸

177 Schmarsow 1892, S. 44.

178 „Die Grösse der Figuren bestimmt sich genau nach der der trennenden Säulchen, auf deren Kapitellplatte ein neues Werkstück aufsetzt, aus dem die Türmchen mit den zu viert gereihten Wimpergen und der Blätterfries am Sims, der über diese Verdachung hinausragt, gearbeitet worden. So ist der Bogenzahl entsprechend in jeder Abteilung für vier Personen vollauf Platz in einer Reihe, fünf rücken einander schon etwas nah auf den Leib. Deshalb werden meistens, um mehr Personen einzuführen, einige in zweite Linie gerückt und flacher gemeißelt als die vorderen, die fast völlig rund hervortreten: Es waltet also ein kräftiges Hochrelief wie bei den besten *attischen Grabmälern*, die doch der Künstler schwerlich gekannt hat, - auf der andern Seite besteht nicht die geringste Verwandtschaft mit den *spätrömischen Sarkophagreliefs*, deren Figurengedränge und Scenenhäufung in einem Rahmen ihm völlig fremd oder bewusst zuwider waren. Diese gleichmässige Beschränkung der Figurenzahl, die streng durchgeführt wird auch wo sie Opfer kostet,- kommt der selbständigen Ausbildung der einzelnen Gestalt und ihrer freien plastischen Entfaltung notwendig zu Gute. Mit ausserordentlicher Sicherheit beherrscht der Meister den Körper in

Schmarsow sprach noch ein weiteres vom Bildhauer gelöstes Gestaltungsproblem an, das sich aus der zeitlichen Kluft zwischen der historischen Erzählung der Bibel und der eigenen Gegenwart des Bildhauers ergeben konnte. Dessen Kunst in der Vergegenwärtigung zeige sich darin, dass die Ineinanderarbeitung von antiker biblischer und zeitgenössischer Gewandung an den Figuren der Passionsreliefs dem Betrachter gar nicht auffalle.¹⁷⁹ Denn der durchgreifende Charakter all dieser Szenen sei eine unmittelbare Gegenwärtigkeit (*Vollgehalt des Lebens*), mit welcher der Bildhauer auch die biblisch-historische Situation vergegenwärtigt habe:

*Das friedliche Abschiedsmal, das ein schmerzlicher Misklang aufhebt, das Gezischel der Juden bei der Bestechung des Verräters, das lärmende Gewoge beim nächtlichen Ueberfall rings um den meuchlerischen Kuss, die vordringliche Magd, die dem beherzten Apostel Bange macht, geschwätzige Schlosswachen und der hochdramatische Auftritt vor dem römischen Richter, - überall Beweise der vielseitigen Beobachtung des Künstlers und seiner einzigen Fähigkeit, die Grundsätze einer durchgebildeten Schulung mit dem Vollgehalt des Lebens und der Jugendfrische schlichter Wahrheit zu erfüllen.*¹⁸⁰

Stellung der Naumburger zur Bamberger und Magdeburger Skulptur

August Schmarsow hat selber in einem abschließenden Kapitel seine Auffassung von der geschichtlichen Stellung der Naumburger Skulpturen dargelegt - hierin auf die zwei Jahre zuvor geäußerte Anregung Dehios, vor allem aber auf v. Rebers Darstellung antwortend -, indem er entschieden der älteren Auffassung Bodes folgte, der die Naumburger Skulptur als *Schlusspunkt* einer genuin obersächsischen und *romanischen* Entwicklung betrachtet hatte.¹⁸¹ In der Auseinandersetzung um die Klassifizierung *romanisch/gotisch* kam Schmarsow wie Bode zur Ansicht, dass die Naumburger Bildwerke - anders als die Skulptur in Bamberg und anders auch als die „*frühgotische()* Architektur der Chorkapelle“, „in den *Schluss* der romanischen Stilperiode“ zu setzen sei.¹⁸² Auch wenn Schmarsow zum Schluss seiner Betrachtung emphatisch der Meinung Ausdruck verlieh, dass der Naumburger

diesen kleinen Dimensionen und verfügt über eine erstaunliche Mannichfaltigkeit von Gebärden, von denen eine Anzahl jedoch ersichtlich feststand.“ (Schmarsow 1892, S. 44f.)

179 „Geschmackvolle Gewandmotive, hier bedeutend und großartig, dort fließend und abgerundet, nirgends müßig und Selbstzweck, kommen hinzu und gewähren so harmonischen Genuss, dass wir fast zu würdigen vergessen, wie einheitlich hier das Zeitkostüm des dreizehnten Jahrhunderts mit der biblischen Gewandung verarbeitet worden, und wie verschiedenartiges Benehmen nach Stand und Charakter der Personen sich mit dieser künstlerischen Ausgleichung noch vereinigt.“ (Schmarsow 1892, S. 45.)

180 Ebd.

181 Vgl. die Einleitung zu diesem Abschnitt (*II. 1. August Schmarsow (1892)*), deren Darlegung hier auf Basis der vorstehend angeführten konkreten Ausführungen Schmarsows zu den Naumburger Bildwerken weitergeführt wird.

182 Schmarsow 1892, S. 53 u. 54.

Bildhauer „durchaus deutsch empfindet und sieht“ - wobei er eine abgewandelte Phrase von Rebers zitierte -, versuchte er doch einer einseitig nationalen Gleichsetzung der Begriffe *romanisch=deutsch* und *gotisch=französisch* mit der Bemerkung zu entgehen, dass er die Namen *romanisch* und *gotisch* „neutral“ gebrauchte, „weil es auf den durchgehenden Umschwung in der ganzen internationalen Kunstentwicklung ankommt.“¹⁸³

Neben einer stilgeschichtlichen Einordnung unter nationalem Blickwinkel unternahm Schmarsow zuletzt noch den Versuch, seiner an Bode angelehnten These vom unabhängigen Charakter der Naumburger Skulptur dadurch Nachdruck zu verleihen, dass er diese mit der Skulptur in Bamberg und Magdeburg näher verglich und gegen diese abgrenzte. Die These einer „verwandtschaftlichen Beziehung“ der Bamberger und Naumburger Skulptur, die Bode und Dehio bei Annahme einer umgekehrten Abhängigkeit unterstellt hatten, wies Schmarsow mit dem Argument des ganz anderen Charakters dieser Figuren zurück. Denn äußerliche Verhältnisse - die Nähe der beiden Orte zueinander - spielten keine Rolle; das von Bamberg viel weiter entfernte Magdeburg zeige „Spuren gleicher Schulgewohnheit unter den Bildhauern“, die man in Naumburg vergeblich suche. Dagegen gehörten „die Darstellungen Kaiser Heinrichs II und Kundigundens am Ostportal zu Bamberg“ „mit den Sitzfiguren Kaiser Ottos I und seiner ersten Gemalin Edith im Chorumgang zu Magdeburg aufs Engste zusammen.“¹⁸⁴

183 Schmarsow 1892, S. 54. - Vgl. Reber 1886, S. 549 und Zitate zu Fußnoten 45 und 65.

184 Schmarsow 1892, S. 51.

In einem *Photo-Vergleich* - Schmarsow weist hierbei ausdrücklich die nur sechs Jahre früher hergestellten Zeichnungen und Stiche in Bodes Publikation als *unbrauchbar* zurück („... Photogr. v. E. v. Flottwell. Alle andern Abbildungen, auch die bei Bode, sind darnach unbrauchbar.“) - versucht Schmarsow die Verwandtschaft der Skulpturen in Magdeburg und Bamberg an den Sitzfiguren des Kaiserpaares im Magdeburger Dom und der Adamspforte in Bamberg darzulegen:

„Die Formgebung geht bei den beiden Frauen bis hinein in die schmalen, etwas eckigen Schultern und die Warzenhügel des flachen Busens, die unter dem Gewande noch ebenso scharf vorstehen wie bei der nackten Eva, in den nämlichen Geleisen. Die Behandlung des Bartes bei Kaiser Otto hat die grösste Aehnlichkeit mit der beim Petrus in Bamberg, dessen Haupthaar wie die des ersten Menschenpaares wieder andre Anhaltspunkte bietet.“ (Ebd.)

Zur Kritik von Schmarsows These eines Schulzusammenhangs der Magdeburger und Bamberger Skulptur vgl. Weese 1897, S. 164, n.219. (s.a. III. 1.)

(Der *ikonographische Streit* um die Identifizierung der beiden Sitzfiguren Otto I. und Edith im Magdeburger Dom als *Christus* und *Ekklesia* war damals noch nicht entbrannt; vgl. zu diesem *Identifikationsstreit*: Sauerländer 1977a, S. 312 u. 340f. (Nr.460); Scurie 1981a, S. 75.)

In der Spätdatierung der Skulpturen in Bamberg pflichtete Schmarsow der Ansicht Bodes bei, der sie in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert hatte. Entsprechend fasste Schmarsow im Verwandtschaftsverhältnis der Skulpturen von Bamberg und Magdeburg das nach ihm ältere Magdeburg als den gebenden Teil auf:

*Das völlig bemalte Kaiserpaar in Magdeburg ist natürlich älter als die Portalskulpturen in Bamberg, gehört aber auch erst in die vorgeschrittene Zeit, um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Es bewahrt in Haltung und Gewandung völlig den spätromanischen Charakter, während in Bamberg besonders die Kaiserin Kunigunde in den scharfen Langfalten ihres gürtellosen Kleides schon gotische Manier offenbart, und ein unverkennbar frühgotisches Kirchenmodell mit Kapellenkranz und Strebewerk im Arm hält.*¹⁸⁵

Schmarsows Argumentation zeigt, dass der *gotische* Charakter der *Jüngerer Bildhauerschule in Bamberg*, der bei v. Reber und Lübke unterstellt und dann durch Dehios Nachweis konkreter Beziehungen zwischen Bamberg und Reims bekräftigt worden war, jetzt bei Schmarsow als nicht mehr umstrittene Tatsache galt. Als Konsequenz dieser stilistischen Einordnung datierte Schmarsow die von ihm für *spätromanisch* charakterisierte Sitzgruppe des Kaiserpaares in Magdeburg früher als die *gotischen* Skulpturen der Adamspforte in Bamberg. Doch interessierten Schmarsow die Beziehungen der Skulpturen in Bamberg und Magdeburg für seine Untersuchung der Naumburger Skulptur nur am Rande und nur insoweit, als sie den Beweis erbringen konnten, dass die Bildhauerwerke in Bamberg und Naumburg nichts miteinander gemein hätten.¹⁸⁶ Denn die Unterschiede seien evident:

Vergleicht man die Standbilder, die Bischof Dietrich II errichten liess, mit denen des Bamberger Domes genauer, so zeigt sich eine völlig andersartige Körperbildung und eine ebenso abweichende Wiedergabe der Einzelformen, wie namentlich der Hände. In Bamberg überwiegt - mit Ausnahme etwa jenes Verkündigungensengels - die Schlankheit der Gestalten von ziemlich hohem Wuchs, mit langen Beinen, feinknochigen, aber magern und deshalb doch eckigen Gliedmaßen und ebensolchen Händen, deren Finger fast übermässig gestreckt sind. In Naumburg sind es vielmehr gedrungene Figuren von starkem Knochenbau und untersetzten Proportionen, breit und voll, mit kräftigen wolgepolsterten Händen und kürzeren Fingern,

185 Schmarsow 1892, S. 51.

186 „Nach solchem Hinweis auf eine nahe Beziehung zwischen Bamberg und Magdeburg wird die Aehnlichkeit der Naumburger Skulpturen mit den Bambergern immer mehr zurücktreten, so bestimmt auch hier Veranlassung war, die Verwandtschaft mit der Kunstrichtung des vorgesetzten Erzstiftes an der Elbe und die Wiederkehr der Typen anzuerkennen, welche auf den Austausch zwischen den Bestrebungen des Oberhauptes und der untergebenen Diözese zurückdeuten.“ (Schmarsow 1892, S. 52)

Diese Darstellung des Verhältnisses von Magdeburg als *vorgesetztes Erzstift an der Elbe* zu der *untergebenen Diözese Bamberg* sollte (zu Recht) die Kritik von Artur Weese (1897) auf den Plan rufen, der darauf hinwies, dass Bamberg zur Erzdiözese Mainz gehörte und direkt dem *Heiligen Stuhl* unterstand. - Vgl. Kap. III. 1.

*deren schlanker Schnitt und vornehme Bewegung bei der Schönheit der königlichen Uta so wesentlich mitwirkt.*¹⁸⁷

Um den Unterschied der Skulpturen auf den Begriff zu bringen, gebrauchte Schmarsow das Gegensatzpaar *Idealisierung* und *Realismus*. In Bamberg sei das *französische Schönheitsideal von Straßburg* übernommen worden, was den Figuren der *Ekklesia* und *Synagoga* eine *fremdartige Wirkung* verleihe.¹⁸⁸ Die Eigenart der Naumburger Skulptur dagegen sah Schmarsow im *Lebensgefühl der deutschen Ritterwelt* des staufischen Zeitalters Friedrichs II. begründet. Daneben unterstrich er immer wieder seine, schon von Bode vorgetragene These, dass in Naumburg noch die *romanische Tradition* und nicht das „strenge Formprinzip des *gotischen Systemes*“ stilbildend gewirkt habe.¹⁸⁹

Es war für Schmarsow (wie für Bode) die sächsische Skulptur, welche die heimische romanische Voraussetzung für die Naumburger Figuren bildete. Und noch ein weiteres Moment machte er für die Eigenart der Naumburger Skulpturen geltend: die *geniale Persönlichkeit* des Naumburger Bildhauers, die Schmarsow zum Schluss gleichsam als Leitthema einer kommenden kunsthistorischen Betrachtung in die Diskussion einführte:

Hier glauben wir vielmehr an die Fortentwicklung der heimischen Bilderei, die ein volles Jahrhundert schon im weiten Sachsenlande von Hildesheim und den Hängen des Harzes bis Freiberg im Erzgebirge gepflegt war. Am nächsten verwandt sind unzweifelhaft die kaum ein Menschenalter früheren Skulpturen zu Wechselburg, dem damaligen Augustinerkloster Zschillen, das auch von einem Angehörigen des Wettiner Hauses, Graf Dedo dem Feisten, 1174 begründet, in stetem Zusammenhang mit dem Mutterkloster auf dem Petersberge blieb, bis es 1278 wegen allerlei Misswirtschaft durch Heinrich den Erlauchten von Meissen, den wir als Bruder Bischof Dietrichs von Naumburg erwähnt, an den Orden der Deutschherren

187 Schmarsow 1892, S. 52.

Vgl. auch die weiter oben (siehe Fußnote 59) angeführten Auffassungen Anton Springers (1889) und Georg Dehios (1890) zum Verhältnis von Bamberger und Naumburger Skulptur, mit denen sich Schmarsow hier indirekt kritisch auseinandersetzt.

188 Ebd.

„Die beiden allegorischen Frauengestalten vor dem Nordportal, wol die letzten Arbeiten in Bamberg, entsprechen so rein dem *Schönheitsideal der französischen Gotik* in Straßburg, dass sie mitten in Deutschland fast fremdartiger wirken als ihre Schwestern im Elsaß an den Westgränzen des Reiches.“ (Ebd., *Herv.*, G.S.)

189 „Die Darstellung dieser starken, vollen Menschen selbst ist nur möglich aus dem mächtigen *Lebensgefühl der deutschen Ritterwelt*, aus dem urkräftigen Behagen am Dasein, das die Berührung der Völker in den Kreuzzügen gezeitigt und dessen Folgen sich unter Friedrich II von Hohenstaufen und seinem genussüchtigen Sohne Heinrich auch in Deutschland geltend machten. Die Kunst, die zur Hervorbringung dieser Standbilder und dieser historischen Reliefs nötig gewesen, gehört unzweifelhaft der *romanischen Schulung* an, denn ihre Körperbildung selbst widerstreitet dem strengen Formprinzip des *gotischen Systemes*.“ (Schmarsow 1892, S. 54; *Herv.*, G.S.) - Vgl. Schmarsow 1896, S. 156.

*kam. Freilich werden all die Eigenschaften, mit denen die Naumburger Bildwerke weit über diese Vorstufe hinausgehen, zum grössten Teil immer auf die Rechnung der genialen Persönlichkeit zu setzen sein, die hier um 1260-70 so Einziges in seiner Art geschaffen, und die Bamberger Statuen als zweites Zwischenglied würden nur das Verständnis erschweren, weil sie um so weiter hinter den Naumburgern zurückbleiben, je vorgeschrittener gotisch ihre Arbeit.*¹⁹⁰

Schmarsows hier zuletzt noch einmal wiederholte Grundauffassung, dass das *Vorschreiten* der gotischen Kunst das Ende einer genuin romanischen Bildnerei und somit das Ende der Naumburger Skulptur bedeutet habe, bestimmte zuletzt noch seine wenigen Bemerkungen zu den Skulpturwerken im Meißner Dom, die er wie Bode als Nachfolgewerke der Naumburger Skulpturwerke betrachtete und als *Schwanengesang* der romanischen Bildnerei Sachsens in sein größeres entwicklungsgeschichtliches Modell einordnete.¹⁹¹

190 Schmarsow 1892, S. 54.

Schmarsow hat später noch einmal seine Auffassung von der *genialen Persönlichkeit* des Naumburger Bildhauers mit denselben Worten bekräftigt (vgl. Schmarsow 1898, S. 424 und w.u. Kap. III. 2.)

Zeitlich erscheinen die - zerstörten - Grabmäler auf dem Petersberg bei Halle in Schmarsows Referat als unmittelbare Vorläufer der Naumburger Bildhauerarbeiten: „Die Skulpturen scheinen also gerade in einer Periode entstanden, wo wir beim Abbrechen der Petersberger Annalen fast ganz ohne Nachrichten sind, d. h. nach dem Aussterben des Stifterhauses (1210) um 1225-45.“ (ebd., n.1)

Zu den nur in Kopien des 16. Jahrhunderts erhaltenen wettinischen Grabmälern auf dem Petersberg bei Halle vgl. zuletzt (mit Literatur) Wiessner/Crusius 1995, S. 252.

191 Nach der Betrachtung der Naumburger Bildwerke gibt Schmarsow hier nur noch die *communis opinio* der Forschung seiner Zeit zu den Meißner Bildwerken wieder, die sich im Tenor offensichtlich an Bodes Urteil (s.o.) anlehnt:

„Die unverkennbare Wirkung der gesunden Schöpfungen in Naumburg erblickt man aber allgemein in den Statuen des Domchores von Meissen, wo die Gemeinschaft des Evangelisten Johannes und des Bischofs Donatus mit Kaiser Otto I und seiner Gemalin wieder Heilige und Stifter allzu sehr vermischt, und auch sonst sich deutliche Spuren der Entartung verraten. Da eben liegt der *Ausgang der romanischen Bildnerei*. Nur auf Grund der freien und unbeengten Stellung, die das romanische Bausystem den Schwesterkünsten gewährte, ja zur Steigerung des eigenen Strebens auffordernd anwies, vermochte die Skulptur sich zur Selbständigkeit und Naturwahrheit hindurchzuringen, wie es grade in Naumburg aufs Glücklichste zu Tage tritt. Mit dem *Eindringen des gotischen Bausystems* ward auch ihr Schicksal entschieden, oder ihr Streben wenigstens in strenge Abhängigkeit gebannt, und die *Knechtschaft* dauerte solange als dies System selber nicht gebrochen ward.“ (Vgl. Schmarsow 1892, S. 54f.; *Herv.*, G.S.)

2. August Schmarsow (1894) ¹⁹²*Skulptur in Naumburg und Meißen*

August Schmarsow hatte seine ausführliche Betrachtung der Bildwerke im Naumburger Dom 1892 mit einem Hinweis auf die Nachfolgewerke im Meißner Dom abgeschlossen und angemerkt, dass die Architektur des Naumburger Westchors der einheimisch-romanischen Skulptur zum letzten Mal einen Rahmen geboten hätte, in dem sie sich zu entfalten vermochte. Wenn Schmarsow seine Betrachtung der Skulpturwerke des Meißner Doms im 13. Jahrhundert nun zwei Jahre später wieder mit einer Analyse der architektonischen Voraussetzungen dieser Skulptur begann, sah er sich zu einer ersten Modifikation seiner zuvor aufgestellten These über das Verhältnis von gotischer Architektur und sächsisch-romanischer Skulptur genötigt. Denn seine 1892 geäußerte Ansicht, dass „nur auf Grund der freien und unbeengten Stellung, die das romanische Bausystem den Schwesterkünsten gewährte“, die Bildhauerkunst in Naumburg „sich zur Selbständigkeit und Naturwahrheit hindurchzuringen“ vermochte und dass „mit dem Eindringen des gotischen Bausystems“ in Meißen das Ende dieser Bildhauerkunst besiegelt worden sei, ¹⁹³ erwies sich als hinfällig mit seiner Beobachtung, dass die Architektur des Naumburger Westchors mit der des Ostchors des Meißner Doms *identisch* sei, und dass beide Chöre „genaueste Übereinstimmung der Bauweise“ „in strenger französischer Frühgotik“ aufwiesen:

Soweit nun diese erste Bauperiode reicht, erkennen wir auf Schritt und Tritt die genaueste Übereinstimmung mit der Bauweise des Westchores am Naumburger Dome, der Schöpfung Bischof Dietrichs II. (1249-72), eines Bruders Markgraf Heinrichs des Erlauchten von Meißen. Der Chor in Meißen ist, ebenso wie die Magdalenenkapelle am Kreuzgang, ein Werk in strenger französischer Frühgotik wie der Westchor in Naumburg. Hier wie dort stößt an den Querbau zunächst ein quadratischer Raum, der mit einem sechsteiligen Kreuzgewölbe gedeckt ist; hier wie dort ist das Chorbauwerk mit drei Seiten aus dem Achteck geschlossen; nur die Einschiebung einer dazwischen liegenden Verlängerung giebt dem Ostchor in Meißen eben als hohem Chor eines neuen Gesamtplanes das Übergewicht über den Westchor in Naumburg, der nachträglich statt einer Eingangshalle zwischen den Türmen dem östlichen gegenüber angefügt ward. ¹⁹⁴

192 Zu August Schmarsow, *Meißner Bildwerke des 13. Jahrhunderts. Festschrift zum deutschen Historikertage*, Leipzig 1894, vgl. in unserem thematischen Zusammenhang: Weigert 1927, S. 17 / Küas 1937a, S. 77f. / Hamann-MacLean 1949a, S. 63, 82 / Sauerländer 1979, S. 228.

193 Vgl. Schmarsow 1892, S. 54f.; *Herr.*, G.S. und Fußnote 191.

194 Schmarsow 1894, S. 116f.

Schmarsow verweist am Schluss dieses Zitats - wie in seiner Studie von 1892 - auf die erst siebenzig Jahre später durch Ernst Schubert (1964) *bestrittene* - aber von Schubert *nie widerlegte* - Auffassung zur Baugeschichte des Naumburger Domneubaus im 13.

Wenn nach Schmarsows Analyse der architektonische Rahmen für die Skulpturwerke im Meißner Domchor - wie zuvor der Westchor des Naumburger Doms - in *genauester Übereinstimmung* mit den *strengen Formen der französischen Frühgotik* errichtet worden ist, dann war seine These hinfällig, dass die gotische Bauweise den Niedergang der sächsisch-romanischen Skulptur bedingt oder wenigstens begleitet habe. Und tatsächlich wurde diese These 1894 in Schmarsows Analyse der architektonischen Formen der beiden Brüderchöre in Meißen und Naumburg nicht mehr erwähnt und war stillschweigend ad acta gelegt.

Schmarsow wies auf Analogien in der Wandgliederung der beiden Chöre hin, wie die Reihe der Spitzbogenarkaden an den Wänden der beiden Vorchorjoche und die darüber angebrachten Baldachine mit Spitzgiebeln und Zinnenkranz, die „in Meißen genau so wie in Naumburg“ wiederkehrten. Ferner machte er auf verwandte Einzelformen aufmerksam wie die „Nachbildung heimischer Pflanzen, Blätter, Blüten und Früchte“ an den Kapitellen der beiden Chöre.¹⁹⁵

Die Gemeinsamkeit dieser französisch geprägten Choranlagen in Naumburg und Meißen - Schmarsow erwähnte im Vorübergehen noch die Chorschranken in Bamberg - zeigte sich zunächst darin, dass beide Chöre durch einen Lettner vom

Jahrhunderts, wonach sich der weite Abstand der Naumburger Westtürme dem ursprünglichen Plan einer *Westvorhalle* verdankt habe, der dann durch die Neuplanung eines *Westchors* ersetzt worden sei.

Vorausgreifend sei erwähnt, dass Schubert den auffallend weiten Abstand der Westtürme in seiner These *nicht* durch eine Planänderung, sondern durch die frühere Existenz einer im Westen des Naumburger Domes befindlichen und ekkehardingschen Stiftskirche erklärt, die von den neu errichteten Westtürmen des Neubaus im 13. Jahrhundert im Fortschritt der Bauarbeiten in die Mitte genommen worden sei, bevor sie zugunsten des Westchors abgerissen wurde. Diesem *Ausweichen der Westtürme* des Neubaus im 13. Jahrhundert vor einer zum Abriss bestimmten kleineren Stiftskirche des 11. Jahrhunderts sollen nach Schubert diese Türme ihren *weiten Abstand* verdanken. Zu Schuberts These vgl. das Kapitel XXI.2.

195 „Hier wie dort sind beide Seitenwände des Vorraumes, wo das Chorgestühl stand, über einem Sockel mit reicher Blendarkatur gegliedert, die bis zur Höhe der Fensterbrüstungen im Chorpolygon hinansteigt. Schmale Nischen mit spitzem Kleeblattbogen bilden mehr eine Rahmenteilung als eine Vertiefung der Wand; aber vorstehende Säulchen treten dazwischen hervor und tragen eine Reihe von Spitzbogen darüber, während über dem geraden Gesims der Mauer sich eine Reihe von Baldachinen hinzieht, sodaß über jeder Nische eine dreiseitige Mauerkrone hervorragt. Selbst die Form dieser Baldachine, die eine mit Spitzgiebeln, die andere mit Zinnenkranz, kehrt hier in Meißen genau so wie in Naumburg wieder, wo diese Teile nur starker Herstellung unterzogen worden sind. Ganz ähnliche Wandgliederung unter den Fenstern umzieht auch die polygone Kapelle Johannes des Täufers, und überall offenbart sich an dem locker aufliegenden Blattwerk der Kapitelle die kunstreiche Hand derselben streng geschulten Steinmetzen in feinsten Nachbildung heimischer Pflanzen, Blätter, Blüten und Früchte.“ (Schmarsow 1894, S. 117; *Herv.*, G.S.)

Langhaus abgetrennt seien, wobei der entscheidende Unterschied zwischen Naumburg und Meißen im Aufbau der beiden Lettner liege, in der Ersetzung des Naumburger Mittelportals durch einen geschlossenen Mitteltrakt in Meißen - wo sich der am Naumburger Westlettner fehlende Kreuzaltar befinde - und entsprechenden seitlichen Zugängen zum Ostchor. Die Gemeinsamkeiten im Formenapparat der beiden Chöre führten Schmarsow schließlich zu der Annahme eines Werkstattzusammenhangs, „daß Baumeister und Bildner aus Naumburg an der Saale hierher nach Meißen gewandert sind.“¹⁹⁶

Schmarsows Betrachtung der architektonischen Formen des Domchors in Meißen, und mehr noch seine damit einhergehende Beurteilung der Qualität dieser Architektur, liest sich wie die Revision seiner zwei Jahre zuvor gebrauchten negativen oder vielmehr abwehrenden Haltung dem aus Frankreich importierten Architekturstil gegenüber, dem er damals noch die Eigenschaft des Zerstörers einer genuin sächsischen Kunstentwicklung - Schmarsow sprach von der *Knechtschaft des gotischen Systems* -¹⁹⁷ zugesprochen hatte, jetzt aber bescheinigte, dass dieser Stil in Naumburg und Meißen zu den *köstlichsten Beispielen frühgotischer Skulptur* (in der Bauskulptur) geführt habe.

Die Qualität der Meißner Skulpturen

Auch die *Figuren* im Meißner Dom - Schmarsow betrachtete zunächst nur die vier Figuren an den Wänden des Zwischenjochs des Ostchors - wurden einer Neubeurteilung unterzogen.

196 „Hier wie dort wird die *französische* Choranlage durch eine Lettnerwand vom übrigen Kirchenkörper getrennt und an deren Außenseite wiederum eine reiche Gliederung mit Blendarkatur durchgeführt, wie an den Chorschranken etwa auch in *Bamberg*. An den vorstehenden Schmalseiten dieses Einbaues erscheint in Meißen die nämliche Fensterblende mit einer Mittelsäule und schlichtem Vierpaß im Bogenfeld über den kleineren Kleeblattbögen. Und die Vorderseite, die in Naumburg durch die überragende Portalvorlage in der Mitte, in Meißen dagegen durch den Kreuzaltar und zwei seitliche Eingänge durchbrochen wird, erscheint unzweifelhaft als eine spätere Wiederholung oder *Abwandlung des Naumburger Lettners*, freilich ohne Reliefschmuck hier und ohne Statuen, aber doch von der nächsten Meisterhand erfunden und durchgeführt. Diese schlanken kleinen Säulen, diese geschmackvollen Kapitelle mit ihren wundervoll gemeißelten Blätterreihen, diese Simsstreifen mit dem nämlichen in feinsten durchbrochener Arbeit gleichsam aufgehefteten Schmuck lebendiger Pflanzen in Stein, - sie gehören *hier wie dort zu den köstlichsten Beispielen frühgotischer Skulptur, die wir in Deutschland beiberbergen*. So kann schon beim Vergleich dieses entscheidenden Bestandteiles kaum noch ein Zweifel bestehen, daß Baumeister und Bildner aus Naumburg an der Saale hierher nach Meißen gewandert sind.“ (Schmarsow 1894, S. 117f.; *Herv.*, G.S.)

197 Vgl. Schmarsow 1892, S. 55.

Dann aber stehen, wie dort die Stifter und Stifterinnen, im selben Raume noch vier Statuen, jede unter ihrem Baldachin, leider nicht mehr an ihren ursprünglichen Plätzen und durch rohe Ergänzung ihrer von Anfang an vollständig farbigen Bemalung entstellt. Die Wendung der Gestalten und die Bevorzugung der einen Körperhälfte verrät, daß die beiden Paare auf gegenüberliegenden Seiten des Altarhauses einander gegenübergestanden. Kaiser Otto I. gehört auf die eine Seite und seine Gemahlin Adelheid auf die andere als Paar der Stifter des Bistums Meißen, und der Evangelist Johannes auf die eine, der Bischof Donatus auf die andere Seite als Paar der Schutzpatrone des Domes, gewiß in unmittelbarer Nähe des Hochaltars, aber ohne Zweifel auch ebenso in Zusammenhang mit der ursprünglichen Architektur des Innenraums, wie dies in Naumburg der Fall ist.¹⁹⁸

Der Beschreibung der Figuren stellte Schmarsow hier eine Negativ-These voran, die für mindestens siebenzig Jahre die Diskussion der Meißner Domfiguren bestimmen und eine Betrachtung der Qualität dieser Figuren und ihrer ikonographischen Bedeutung erschweren sollte: Schmarsows These lautete, dass die vorhandene Position der Figuren nicht die originale sei.¹⁹⁹

Die künstlerische Qualität der Figuren schätzte Schmarsow jetzt viel höher ein als noch zwei Jahre zuvor, und er stellte sie fast auf die gleiche Stufe wie die Figuren des Naumburger Westchors. Schmarsow sah nunmehr in Meißen dieselben Bildhauer am Werk wie in Naumburg, und es war nur die *zweisältige Aufgabe* einer Kombination weltlicher und heiliger Figuren - das Kaiserpaar Otto und Adelheid auf der einen, die Patrone des Bistums Johannes und Donatus auf der anderen Seite -, welche die „Kraft des Künstlers“ „beirrt“ habe.²⁰⁰

198 Schmarsow 1894, S. 119.

199 Vgl. Schmarsow (1896, S. 158): „Die Wendung der Gestalten und die Bevorzugung der einen Körperhälfte verrät, daß die beiden Paare nicht auf einer Seite, sondern getrennt einander gegenüber gestanden. Kaiser Otto I. gehört auf die eine, seine Gemahlin Adelheid auf die andre Seite, als Stifterpaar gewiß an die Hauptpfeiler, der Evangelist Johannes und der Bischof Donatus als Schutzpatrone an die innern Pfosten zwischen den Fenstern.“

Schmarsows Rekonstruktionsversuch einer originalen Aufstellung der vier Domchorfiguren im Chorhaupt nimmt spätere Versuche, die Figuren an einem Portal zu gruppieren, im Prinzip der *Gegenüberstellung* vorweg. Entscheidend ist für alle diese *Translozierungs-Hypothesen* die Annahme einer nicht-originalen Aufstellung der Figuren in ihrem jetzigen Zustand und die hypothetische Ursprungsaufstellung an einem anderen Ort - sei es der Altar des Domes oder (wie bei den meisten späteren Versuchen) ein hypothetisches Westportal.

Zur Diskussion um die *originale Aufstellung* der Meißner Domfiguren und die seit Gurlitt (1919) zum Lieblingsgegenstand gewordene sog. *Portalthese*, an der sich viele Meißen- und Naumburg-Forscher beteiligt haben, vgl. neben Gurlitt (1919) die Kapitel zu Giesau (1936), Küas (1937), Beenken (1939), Metz (1940), Hamann-MacLean (1949a) Schlesinger (1952) und Lehmann/Schubert (1968). - Vgl. dazu kritisch Cremer 1997, S. 14f.

200 „Eben darin aber, daß wir ein Paar historischer Persönlichkeiten und ein Paar von Heiligen unmittelbar nebeneinander gestellt finden, liegt auch ein Nachteil für ihre

Das Kaiserpaar reiht sich, wenn man von der Entstellung durch neuen Farbauftrag absieht, durchaus ebenbürtig den Stiftern in Naumburg an, wenn auch nicht gerade den besten unter ihnen. Die Tracht stimmt aufs genaueste mit den Fürstenpaaren überein, soweit dies bei einer Darstellung des Kaisers und der Kaiserin in vollem Ornat mit Krone und Schleier, mit kleinem Reichsapfel und großem Scepter noch möglich war. Aus dieser Standeserhöhung geht aber die Persönlichkeit nicht in der Ganzheit und Frische hervor, sondern erscheint mehr wie eine Ausgleichung zwischen den verschiedenen Charakteren, die dort in voller Bestimmtheit hingestellt worden. Johannes der Evangelist ist der nämliche, den wir vom Lettnerportal in Naumburg kennen, nur seines schmerzlichen Ausdrucks und seiner pathetischen Gebärde entkleidet, mit dem Buch in der Hand, dessen Anfang »In Principio erat Verbum« in den Schriftzügen jener Zeit gezeigt wird, - feierlich, gebeiligt, doch eben deshalb nicht persönlich genug als Standbild, nicht ideal genug als Apostel. Und der Bischof Donatus ist gar langweilig zu nennen, obwohl wir in ihm die Züge des Erbauers, Bischof Witigis I., vermuten dürfen. Im vollen Ornat, genau wie die Grabfigur der Tumba im Dom von Naumburg, der Entstehungszeit entsprechend, bietet er nur ein volles, etwas aufgeschwemmtes Pfaffenantlitz, mit langem schlichem Haar und gutmütigem, fast einfältigem Ausdruck: keine Spur von dem streitbaren Kirchenfürsten und verschlagenen Staatsmann, der Witigo gewesen.²⁰¹



Abb. 24
Kaiserpaar Otto und Adelheid im Dom zu Meissen
(Aus: Schmarsow 1896 (Pan), gegenüber S. 152)

In dieser Interpretation der vier Meißner Domchorfiguren waren zwei Themen späterer kunsthistorischer Debatten angesprochen: der stilistische und qualitative Vergleich der Meißner Domchorfiguren mit den Stifterfiguren in Naumburg und die Frage, ob einzelne Figuren als mögliche Porträts von Personen aus der Zeit ihrer Entstehung anzusehen wären.

Die Betrachtung der drei übrigen Figuren, die sich im *Achteckbau* des Meißner Doms befinden - Schmarsow bezeichnete diesen Bau als *Johanneskapelle* -, unterlag

Wirkung. Wahrscheinlich hat diese in sich zwiespältige Aufgabe schon dazu beigetragen, die volle Kraft des Künstlers zu beirren.“ (Schmarsow 1894, 119f.)

201 Schmarsow 1894, S. 120.

dem gleichem Vorbehalt der Beurteilung, den Schmarsow gegen die vier Figuren des Domchorinneren vorgetragen hatte: ihre Aufstellung sei *nicht* mehr die ursprüngliche, denn sie stünden „an ebenso ungünstiger Stelle wie im Chore gegenwärtig in der Taufkapelle“. ²⁰² Der Vergleich mit Naumburg ergebe jedoch, dass diese drei Figuren vom selben Meister stammten, der in Naumburg die Passionsreliefs des Westlettners und die Kreuzigungsgruppe am Westlettnertportal geschaffen habe. Die Namen der Figuren gab Schmarsow mit *Johannes der Täufer* und *Madonna mit Kind* an, während er die weihrauchfaß-schwingende Figur, die Bode als *Engel* identifiziert hatte, einer älteren Tradition folgend *Zacharias* nannte. Außerdem wies er auf einen Bericht des Ursinus von 1782 hin, der von einer vierten verlorenen Figur, einem *Paulus*, gesprochen habe. ²⁰³

Die Betrachtung der Meißner Figuren führte Schmarsow am Ende zu einer Klärung und Neubewertung des Verhältnisses der Skulptur und der Architektur in Naumburg, Meißen und Bamberg, wobei er auf jedes nationale Pathos, welches sein früheres Urteil in der Studie von 1892 noch gefärbt hatte, verzichtete. An seiner Kennzeichnung der Naumburger Skulptur als *romanisch* hielt er fest, ein Urteil, das er jetzt auch auf die Figuren in Meißen übertrug, die er nunmehr in Werkstattgemeinschaft mit den Arbeiten in Naumburg entstanden sah.

Neu war seine Beurteilung der *Architektur* des Naumburger Westchors und des Domchors in Meißen. Schmarsow besprach beide Bauten jetzt emphatisch als *frühgotisch*. Er sah in ihnen nicht mehr den Nagel am Sarg einer sächsisch-romanischen Skulptur, sondern begriff sie als deren positive Grundlage. Während Schmarsow in seiner Monographie zu den Naumburger Bildwerken *Romanik* und

202 Ebd.

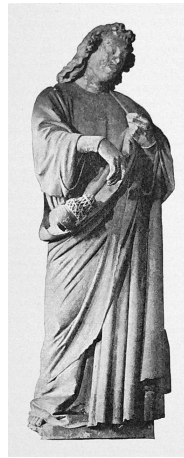
Vgl. die Beschreibung der Figuren bei Bode 1886 (Kap. I. 1).

203 „Daß wir es hier, auch in den Statuen, mit den nämlichen Künstlern zu thun haben, denen in Naumburg die Ausführung des Lettnerportales und der Reliefs aus der Passionsgeschichte verdankt wird, das erscheint endlich zweifellos beim Vergleich der drei letzten Figuren, die an ebenso ungünstiger Stelle wie im Chore gegenwärtig in der Taufkapelle von 1291 zu sehen sind, Es ist die Madonna mit dem Kinde, dann der Titelheilige Johannes der Täufer und eine dritte Gestalt mit Rauchfaß in der Hand, die man deshalb als *Zacharias* gedeutet hat. »Die des Apostels Paulus ist nicht mehr vorhanden«, bemerkt Ursinus (1782), als habe er von ihrer einstigen Existenz an dieser Stelle noch Kunde gehabt oder gar aus eigener Anschauung gewußt.“ (Schmarsow 1894, S. 120f.)

In seinem (schon mehrfach zitierten) zwei Jahre später veröffentlichten Aufsatz in *Pan* übernimmt Schmarsow nachträglich Bodes Identifizierung der weihrauchfassschwingenden Gestalt als *Engel* und ebenso die Annahme Ursinus' von der Existenz einer vierten, später verloren gegangenen *Paulusfigur* „Einheitlicher wirken (..) die Figuren der Taufkapelle von 1291, eine Madonna mit dem Kinde, ein *Engel* mit dem Rauchfaß ihr gegenüber, dann der Titelheilige Johannes der Täufer, dem ehemals noch eine vierte Figur, der Apostel *Paulus*, entsprach.“ (Schmarsow 1896, S. 158.)

Gotik noch als zwei feindliche Prinzipien auffasste, die in Architektur und Skulptur die Entwicklung in Deutschland und Frankreich auf unterschiedliche Weise geprägt hätten, existierten sie jetzt in friedlicher Koexistenz nebeneinander, was nach Schmarsow für Naumburg und Meißen ebenso galt wie für Bamberg - dort nur in umgekehrtem Verhältnis:

*Es ist die letzte Phase der spätromanischen Skulptur, die uns hier in Verbindung mit der strengen frühgotischen Architektur von französischer Reinheit vor Augen steht, - gerade umgekehrt wie in Bamberg, wo die Bauteile den deutschromanischen Stil, die Bildwerke den französischen Charakter offenbaren.*²⁰⁴



*Abb. 25
Zacharias der
Johanneskapelle am
Meißner Dom
(Aus: Schmarsow 1896
(Pan), S. 154)*

204 Schmarsow 1894, S. 121.

Der Gedanke einer *Verbindung* einheimischer romanischer Traditionen mit der gotischen Schule Frankreichs als Grundlage für die Naumburger Bildwerke wird von Schmarsow in seinem *Pan*-Aufsatz von 1896 programmatisch formuliert: „Vielleicht erklären sich ihre höchsten Vorzüge nur durch die Lehre gotischer Bildnerschulen an den Kathedralen Frankreichs und das Fortbestehen des romanischen Stiles in Deutschland zugleich, zwei Faktoren, die nur hier sich so ausgiebig vereinigen konnten. Weder der eine, noch der andere allein reicht aus.“ (Schmarsow 1896, S. 159.)